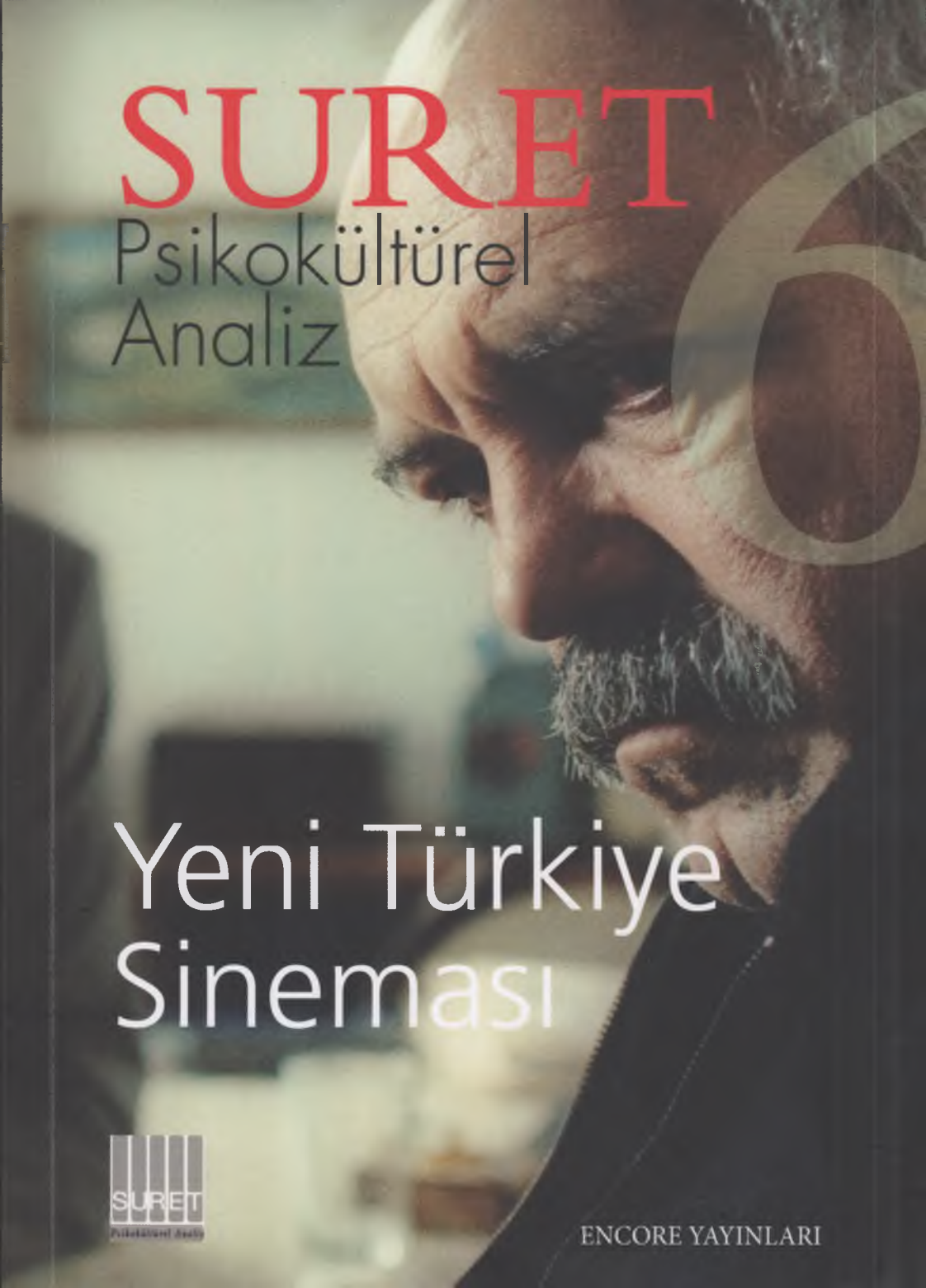
SURET

Psikokültürel Analiz



Yeni Türkiye Sineması

SURET
Psikokültürel Analiz

ENCORE YAYINLARI

SURET

SURET

Psikokültürel Analiz

Sayı: 6 Yıl: 2015

SURET
Psikokültürel Analiz
Sayı 6, Yıl 2015
Suret yılda iki kez yayınlanır.
ISSN: 2147-4435

Yayın Kurulu
Bilgin Saydam, Bülent Somay, Hakan Gürvit, Hakan Kızıltan,
Işıl Ertüzün, Özgür Öğütcen, Saffet Murat Tura, Yavuz Erten

Danışma Kurulu
Ali Akay, Emin Erkan Korkmaz, Güler Fişek, Güven Güzeldere,
İskender Savaşır, Murat Paker, Orhan Koçak, Serra Müderrisoğlu,
Tolga Tüzün, Zeynep Özarslan

İmtiyaz sahibi: Özgür Öğütcen

ENCORE YAYINLARI'nın tescilli markasıdır.
Şehit Muhtar Mah. Zambak Sk.
13/3 Beyoğlu, İstanbul
iletisim@encorekitap.com

Editör: Özgür Öğütcen
Dil ve Çeviri Editörü: Deniz Arduman Kırcalı
Baskıya Hazırlayan: Şimal Karayel
Baskı: Sena Ofset, Sertifika No: 12064
2. Matbaacılar Sitesi, Litros Yolu E Blok
4NE20, Topkapı-İstanbul

SURET'te yayınlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarına aittir.

İçindekiler

Elsa Cayat	*Kendini Sevebilme Kapasitesi*	6
Editör'den . . .		9

DOSYA: "*Yeni Türkiye Sineması*"

Yavuz Erten	*Reha Erdem'le Yeşilçam, Yeni Türkiye Sineması ve Özgürlük Üzerine*	15
Seyfettin Tokmak	*Girizgâh*	31
	İlksen Başarır Röportajı	35
	Mahmut Fazıl Coşkun Röportajı	41
	Belmin Söylemez Röportajı	49
	Ali Aydın Röportajı	55
	Hakkı Kurtuluş Röportajı	65
	İnan Temelkuran Röportajı	69
Burçak Erdal	*Yarı Tanrı Babalar ve Onların Mahsun Oğulları*	73
Cemal Dindar	*Lütfi Akad Sineması ve Gelin-Düğün-Diyet*	95
Özgür Öğütcen	*Nuri Bilge Ceylan Sineması Üzerine*	109

PSİKANALİTİK DİYALOGLAR

Mehmet Öznur	*İmkânsızın Ötesinde*	123
Barış Özgen Şensoy	*Maurice Apprey ile "Bir Yazma Ketlenmesi Vakasının Analizi" Hakkında Röportaj*	139
Büşra Yalçınöz	*Karşıaktarımın İfadesi: Psikanalitik İlişkide Kendini Açma Pratiği*	155
Madeleine Vermorel	*Goethe'den Freud'a Dürtü (Trieb)*	171
Jane Van Buren	*Annenin Bedeninin Keşfi ve Kızın Öznelliğinin Yaratımı*	185
Yazarlar / Çevirmenler		**205**

Charlie Hebdo saldırısında yaşamını yitirenlere...

Kendini Sevebilme Kapasitesi

Elsa Cayat[*]

Ben bu yazıda, insanoğlunun, ötekinin kendi farklılığı ile kendisine sorduğu sorulara yanıt ararken yaşadığı anlaşılmazlık, bu farklılığa alan yaratırken ve o andan itibaren kendi farklılığı için hiç yer ayırmadığını kabul ederken karşılaştığı güçlüğü anlatmak istiyorum: Ne istedikleri ile yaptıklarından, arzuları ile başarısızlıklarından uzakta, ne de acılarına neden olan gerçeklerden ve sevinçlerinden ve o gerçeklerden uzakta. Kişi, kontrolü kaybetmiş olarak suçüstü yakalanma korkusuyla, heyecanlarının arkasına saklanan gerekçeleri inkâr etmeyi, duyguyu sansürlemeyi tercih ediyor.

Oysa bu davranışın bir sebebi var: korku. Geçmişine yeniden dönme, çocukluk aşklarını gerçekleriyle yeniden ziyaret etme, eski duygularında gerçekten ne durumda olduğunu görme, bazen kendisine zarar verecek şekilde de olsa ortaya çıkıveriyor. İnsanlar genelde, Yunancada etimolojik olarak "dönüşün ıstırabı" demek olan, ama insanoğlu için haksız yere bir aşk kanıtı olarak gösterildiği için "ıstırabın seçimi" olarak çevireceğim nostaljiyi tercih ediyor. Bu tercih kişiyi kendinden çok uzak bir yerde kıstırıyor, çünkü dönüşü reddetme, onu düşünmeyi reddetme, kişiyi boşu boşuna ötekinin onun hakkındaki düşüncesine sığınmaya itiyor.

Aşkta da aynı şeyi aramak, uzun vadede, tatminsizlik, ıstırap ve kaygıya dönüşür; şöyle ki, bugün ne olduğumuzun anahtarına, ötekinin kendi yerine

[*] Elsa Cayat bir psikanalistti. Ve *Charlie Hebdo*'ya düzenlenen saldırıda hayatını kaybetti. Onun bir psikanaliste yaraşan hayatını şöyle özetleyebiliriz: Doğdu, psikanalizle yaşadı ve öldü!

geçtiği özdeşliğinin anahtarına kendisi sahip değil ise kimse sahip değildir. [...] Milan Kundera'nın "Bilmemek"te çok güzel ifade ettiği gibi, "İspanyolcada 'anoranza', 'anorar' (özlem duymak) fiilinden gelmektedir, 'anorar' Katalancadaki 'enyorar'dan gelir, 'enyorar' ise Latinceden 'ignorare'den (bilmemek) türemiştir. Bu açıdan, nostalji, cahilliğin ıstırabı gibi görünüyor." Tecrübeler bir tercih yapabileceğimizi gösteriyor: mutlak ve asıl aşk düşünün özlemini muhafaza etmek için cahilliğin ıstırabını çekmek; ki bu kişiyi, aşkı (keyiflerini ve acılarını) oradayken hiçbir zaman yaşamamaya, kendi bütününün düşlemini muhafaza etmek için anı yaşamamaya mecbur kılıyor. Ya da bu kişi, bilmemekten vazgeçip hayallerinin aşkını yaşamaya başlayacak; bu durum, aşkın yani öteki ile ilişkinin, metafizik eski püsküllerinden arınmış olarak, alın yazısını bir kenara bırakıp kendi ile gerçekliğe dönüşmesi için tek koşul.

[...] Burada, tabi olduğumuz ama, gücün istismar edildiğini bildiğimiz yetki arayışında; toplum ile birey bir araya geliyor. Bu aynı zamanda, istismarın açık seçik ortada olduğu ama yine de vazgeçemediğimiz sosyal, siyasi, ekonomik sistemin yetkisi. Bireyi kuşatan da aynı mekanizma: tereddüt eden, özgür olmaktan, arzusunu gerçekleştirmekten, hayatını kurmaktan korkan birey; bir yetkinin hayır duasını almayı seven ve bunu yaparken izin alma ihtiyacının doğurduğu aşağılanma duygusunu hisseden birey.

Hukuk ve psikanaliz bir ortak noktada buluşur, hukukun ana ilkesi olan özgürlük-eşitlik-kardeşlik psikanalizin amacını oluşturur. Ortak bakış açısıyla hukuk ve bireysel bakış açısıyla psikanaliz, bireydeki istismarı düzenleyerek sınırlama işlevine sahiptir. Psikanaliz, insan ıstırabının istismardan kaynaklandığı yönünde temel bir keşifte bulunmuştur; bu istismar ise inançtan türemiştir, yani bütün yuttuklarımız ve inandıklarımızdan. Ötekini istismar etmek sapkın bir mutlak güç gösterisi değildir, istismar etmek ve aynı şekilde öteki tarafından istismar edilmek yabancılaşma belirtisidir. Oysa hükmetme ilişkilerinden çıkabilmek ve öteki ile olumlu, açık, kendiliğinden yani ötekini inkâr etmeyi temel almayan bir ilişkiye yer açabilmek için, ön yargılarımıza işleyen yanılsamaların tamamından kurtulmaktan başka seçenek yok.

Editör'den . . .

Bu sayıya *Charlie Hebdo*'ya yönelik vahşice saldırıda hayatını kaybeden psikanalist Elsa Cayat'ın yazısıyla başlıyoruz...

İki barbarlık arasına sıkışan insanlığa psikanaliz aracılığıyla ne söyleyebiliriz, ne önerebiliriz? Bir tarafta insansız hava uçaklarıyla paramparça edilen bedenleri bağrında taşıyan Afganistan'ı, Irak'ı ve pek çok başka ülkeyi görüyoruz. ABD'nin acımasız ve hunhar planlarında birer sayıya, savaşın birer teferruatına, onların jargonunda *collateral damage*a, indirgenen kadın ve çocukların ülkelerindeki on binlerce insana ne diyeceğiz? Onlara bir sözümüz yok mu? Onların ölümü ölüm, yasları yas değil mi? Diğer taraftan ise İslam bayrağı altında girişilen barbarlığı *Charlie Hebdo*'da katledilen çizer ve entelektüellerin ailelerine, yakınlarına ve fakir ülkelerle girişilen savaşlarda hiçbir sorumluluğu olmayan Batılı ülkelerin halklarına nasıl anlatacağız? İslamcı köktencilerin yarattığı umutsuzluk ve çaresizlik içindeki fakir ve paramparça edilmiş halklara *Charlie Hebdo*'ya saldırılmasının aslında onlara saldırılması demek olduğunu anlatmak borcumuz değil mi? Özgürlüğün ve eşitliğin yanında yer alan bir psikanaliz pratiği bugün geçmişte olduğundan çok daha gerekli değil mi? Çünkü biliyoruz ki bireyin özgürlüğü toplumun özgürlüğünden ayrı düşünülemez, özgürlük olmazsa psikanaliz olmaz. O hâlde Elsa Cayat'a ve onun nezdinde ölen diğer *Charlie Hebdo* çalışanlarına gönderdiğimiz bu selam, bu saygı duruşu hemen her gün Afganistan'da, Irak'ta, Sudan'da, Suriye'de hem ABD ve onun destekçileri tarafından hem de İslamcı köktenciler ve onların destekçileri tarafından öldürülen, susturulan, bastırılan insanlara gönderilmiş bir selamdır. İki barbarlıktan birini seçmek, birini diğerine karşı savunmak zorunda değiliz. Seçeneğimiz var! Bu seçenek eşitlik ve özgürlük içinde yaşayabilmenin mümkün olduğunu ifade ediyor; devlet baskısı,

din baskısı, erkek baskısı olmadan. Hiç kuşku yok ki bu seçenek, Özgecan'ın hunharca katledilmesine karşı durmanın hem erkek egemenliğine karşı durmak olduğunu hem de hemen yanı başımızdaki Yunanistan'da Syriza'nın yanında Avrupalı zenginlere ve onların baskı araçlarına karşı durmak olduğunu ima ediyor. Bu karşı duruşlar, yani bir tarafında ABD ve İslamcı köktenciliğe karşıtlık, öte tarafta ise erkek egemenliğine ve büyük finansal güçlere karşıtlık arasında bir bağ olmadığını iddia etmeye devam edecek miyiz? Eğer devam edeceksek barbarlıklar arasında seçim yapmaya mecburuz demektir, etmeyeceksek psikanaliz de dâhil olmak üzere bütün araçlarla özgürlüğü ve eşitliği yeniden düşüneceğiz. Bu yüzden Elsa Cayat'a, Özgecan'a, *Charlie Hebdo*'da yitip gidenlere, başta Irak, Afganistan, Suriye, Sudan ve Nijerya olmak üzere ABD'nin, İslamcı köktencilerin ve baskıcı bölge rejimlerinin tüm sessiz kurbanlarına, arkasından yası tutulamamış bütün çocuk, kadın ve erkeklerine insan onuruna yaraşır bir yaşamın olanağını sorgulayan ve sorgulamaya devam edecek olan psikanaliz adına selam olsun.

Suret'in altıncı sayısının dosya konusu "Yeni Türkiye Sineması." Bu adlandırma sinemadaki belirli bir dönemi ve belirli yönetmenleri ifade ediyor. Başındaki "yeni" sıfatı "eski" ile arasındaki bir kopuşa işaret ediyor; derginin bu sayısında yeni dönemdeki sinema hangi açılardan önceki dönemden farklılaşıyor sorusuna yanıt arıyoruz. Bu büsbütün bir kopuş mu? Yoksa belirli bir süreklilik içinde içkin bir potansiyelin dönüşümü mü? İlerleyen sayfalarda bu ve benzeri sorulara sözü edilen yeni sinemanın içinde yer alan yönetmenlerin verdikleri yanıtları bulacaksınız. Herkes kendi açısından bu yeni dönemde ortaya çıkmış olan sorulara yanıt veriyor. Verilen yanıtların belirli bir tutarlılık oluşturduğu noktalar olduğu kadar, farklılaştığı noktalar da var. Herkesin üzerinde uzlaşabileceği hakikatler üretmek mümkün olmazdı herhâlde. Röportajlarda "yeni" adının hak edilmesinde hangi öğelerin rol oynadığına ilişkin belirli ipuçları bulabileceğinizi umuyoruz. Röportajları, Reha Erdem'le olan hariç, kendisi de Yeni Türkiye Sineması hareketinin içinde yer alan, yönetmen Seyfettin Tokmak gerçekleştirdi; Reha Erdem röportajını Yavuz Erten yaptı. Seyfettin Tokmak ve Yavuz Erten'e bu katkılarından dolayı çok teşekkür ediyoruz, özellikle Seyfettin'in gerçekleştirdiği işin boyutları düşünülünce ona iki kez teşekkür etmemiz gerekiyor sanırım. Röportaj teklifimizi, yoğun programlarının arasında kabul edip yanıtlayan yönetmen dost-

larımıza da ayrıca çok teşekkür ediyoruz. Onların isimlerini tek tek saymamız gerekiyor: Reha Erdem, İlksen Başarır, Mahmut Fazıl Coşkun, Belmin Söylemez, Ali Aydın, Hakkı Kurtuluş ve İnan Temelkuran.

Yeni Türkiye Sineması deyince bu sinemanın içinde yeni olanın ne olduğu sorusuna insanın aklı takılıyor. Bu fark nerede ve nasıl ortaya çıktı ve ne anlama geliyor? Bu soru röportajlarda yönetmenlerin kendi tanımlarıyla ortaya konuyor. Ve görünen o ki bu sorunun muhatabı, yani bölümleme, dönemleme yapma işi yönetmenlerin kendilerinden çok sinema eleştirmenlerinin işi ve bu yüzden önümüzdeki yıllarda daha farklı ayrımlar yapılacaktır. Tek tek röportajları anlatma niyetinde değilim, zaten herkes aşağı yukarı kendi fikirlerini belirtmiş durumda; her ne kadar bu belirli sorularla sınırlanmış olsa da okura yeni dönemdeki sinema hakkında içeriden bir bakış açısı sağlayacaktır. Ama şunu belirtmek isterim; bu sayıda röportaj yapılan yönetmenlerin hepsinin kendi sinemasına ve genel olarak sinemaya ilişkin farklı bakış açıları var, bu da sanatsal üretimin doğasının nasıl işlediği sorusunu akla getirmiyor değil. Uzun teorik açıklamalar yapmaya gerek yok, fakat bir noktayı belirtmek gerekiyor; sanat eseri onu yapandan bağımsız çalışıyor, ister buna bir düzeyde diyelim, istersek hiçbir kişisel belirlenim yok diyelim vs. Dolayısıyla eski usül analitik film/sanat analizinin belirli bir anlayışının geride bırakılmış olmasını umut ediyorum. Artık bunu tekrarlamanın kendisi bile klişe hâline geldi ama yine de söyleyelim; sanat eserinin sanatçının psikopatolojisi olduğunu düşünmekten söz ediyorum. Falanca çocukluk travması bu resmi yapmasına yol açtı, filanca Oidipal mesele yüzünden şu filmdeki şu sahneyi çekmiş vb. Ya da her şeyi meşhur "yüceltim" kavramının içine getirip sıkıştırmak da bu klişeye dâhil edilebilir. Bu tür bir psikanalitik okuma yöntemi umarım artık kalmamıştır.

Dosyada röportajlar dışında Burçak Erdal, Cemal Dindar ve benim yazılarım var. Burçak Erdal, Derviş Zaim'in Yeni Türkiye Sineması'nın öncülerinden biri sayılan *Tabutta Rövaşata* filmi üzerinden "erkek olma" meselesini ele alıyor. Cemal Dindar yazısında Lütfi Akad'ı ve onun sinemasını tartışıyor. Benim yazım ise Nuri Bilge Ceylan üzerine.

Ayrıca "Psikanalitik Diyaloglar" bölümünde Mehmet Öznur'un, Barış Özgen Şensoy'un, Büşra Yalçınöz'ün, Madeleine Vermorel'in ve Jane Van Buren'in yazılarını bulabilirsiniz.





DOSYA:

Yeni Türkiye Sineması





Reha Erdem'le Yeşilçam, Yeni Türkiye Sineması ve Özgürlük Üzerine

Yavuz Erten[*]

Son bir yıl içinde Türkiye'de sinemanın yüzüncü yaşı konulu pek çok görsel malzeme ve metinle karşılaştım. Özellikle görsel malzemelerdeki bir durum dikkat çekiciydi. Yeni Türkiye Sineması olarak adlandırılan dönemin filmlerinden oyuncular ve sahnelerle Yeşilçam Sineması'nın oyuncu ve sahnelerinin yan yana yer aldığı görülüyordu. Bir açıdan gayet doğal görünen bu durum bir başka açıdan yanıtını kolay bulamadığım bir soruya dönüşüyordu. Tarihsel olarak birbirinden çok da uzak olmayan bu iki sinema nasıl bu kadar uzak, ilişkisiz, iletişimsiz olabilirdi? "Yeni Türkiye Sineması" doksanlı yıllardan bu yana var olan bir oluşum. Uzunca bir süre her iki sinemanın yönetmenleri, oyuncuları, senaristleri, yapımcıları aynı ülkede, aynı şehirde bir arada yaşadılar ancak sınırlı bir alışverişin dışında bir üretim sürekliliği, süreç olarak bir devamlılık ortaya çıkmadı. Bu soruyu Yeni Türkiye Sineması'nın önde gelen yönetmeni Reha Erdem'le konuşmak ve tartışmak istedim. Görüşmemiz bu geniş çemberden başladı ve sonrasında onun sinemasına, eserlerindeki anlatım özelliklerine, üslubunun gerisindeki kavramsal yaklaşımlara yöneldi.

Yavuz Erten: "Türkiye Sineması'nın 100. Yılı" sözü beni çok meşgul ediyor. Ben bunu bir müessesenin kapısında yazan "1915'ten beri" tabelası gibi algıladığım zaman kafamda soru işaretleri oluşuyor. O tür bir tabelanın ima ettiği kuşaklardan kuşaklara aktarılan, miras bırakılan bir birikimdir. Başka bir ülkenin

[*] ertenyavuz@gmail.com

sinemasında böyle bir şey var mı bilemiyorum ama ben Türkiye Sineması'nda kuşaklardan kuşaklara bir kültürü, bir tekniği aktaran, bu kuşaklar arasında bir sürekliliği olan bir bütünlük veya devamlılık göremiyorum. Mesela Türkiye'deki yeni sinema ile Yeşilçam arasında haberleşme olarak, işbirliği olarak, iletişim olarak, usta-çırak ilişkisi olarak bir geçiş, bir temas var mı? Sizin setlerde o setlerde de bulunmuş olan teknik insanlar, sizin senaryolarda eski senaristlerle bir işbirliği falan oldu mu? Bu soruya verilebilecek olumsuz yanıtlar, öyle sanıyorum ki, sadece yıllarla veya yaşlarla açıklanamaz.

Reha Erdem: Evet aslında bu 100. yıl meselesi değersiz bir şey değil, hatta bir anlamda sinemaya değer katan bir şey. Ama öte yandan saptaman bence doğru. Öyle pek birbirine eklenerek gelen bir şey yok diye düşünüyorum. Ayrıca bizden öncekilerin de onlardan öncekilerle böyle bir süreksizliği var. Sinema dönemlerini adlandırmak yani şu yıllarla şu yıllar arasına bir ad koymak öyle çok kolay değil hani ama "Yeşilçam" diye bir dönemin olduğu yadsınamaz. Daha televizyonun olmadığı, Anadolu'da birçok sinema salonunun dolup taştığı, dolayısıyla bol bol film üretilen bir dönem var. Ama o filmler nasıl filmlerdi? Aynı dönemde dünyada nasıl filmler üretiliyordu? Yapım koşulları nasıldı; yapanların hevesleri, niyetleri neydi? Bir sürü soru... Bizim jenerasyonun o yapıdan tamamen kopuk olduğunu düşünüyorum. En azından bizim jenerasyonun ilk film çekmeye başlayanı olarak kendi adıma söyleyeyim: Ben o kuşaktan ne kadar kopuk olduğumu iyi biliyorum. Bu o geçmişi beğenmemek ya da yadsımak anlamında değil, ama bir devamlılık yok.

Yavuz Erten: O kuşağın yönetmenleriyle birlikte çalışmış, onların setlerinde genç olarak bulunmuş ve sonra sizin kuşakta film çekenlerin oluşturduğu böyle bir süreklilik yok diyorsun.

Reha Erdem: Bir süreklilik yok evet ama mesela Zeki Demirkubuz belki bir karşı-örnek olabilir. O Zeki Ökten'le çalıştı. Ama bir devamlılık bulunabilir mi, bilemiyorum. Mesela Nuri Bilge de dışarıdan. Bir devamlılık yok.

Yavuz Erten: Peki önceki kuşakla alakası olmayan bu kuşak teknik olarak film işinin içine, setlere nasıl girdi? Reklamcılıkla mı? Senin bir reklamcılık deneyimin var. Aklıma Yavuz Turgul da geliyor.

Reha Erdem: Evet reklamcılık deneyimim de var ama ben mektepliyim.

Fransa'da sinema okudum. Orada ayrıca pratik yapma imkânlarım oldu. Yavuz Turgul da sinemayı reklamdan değil içeriden, Ertem Eğilmez gibi birinden öğrenmiş bir yönetmen, hatta o dediğimin tam tersine "Yeşilçam" Sineması'nın tek devamı ve bence sonuncusu... Nuri Bilge Ceylan fotoğrafçılıktan geliyor mesela, asıl mesleği makine mühendisliği sanırım. Böyle çok örnek var. Mesela Derviş Zaim bambaşka bir şey okudu sanırım Boğaziçi'nde. Ama zaten sinema teknik olarak çok değişti. Teknik bilgi düzeyinde –ne bileyim ışık değerleriydi, banyo/kimya değerleriydi falan– öyle spesifik sinema eğitimi alma eskilerde kaldı diyebilirim. Şimdi sinema illa derin teknik bilgi gerektirmiyor. Şimdi bence sanat eğitimi neyse, sinemaya gerekli olan odur. Bugün yönetmen olarak yanında iyi bir teknik ekibin olursa pek çok işi halledebilirsin. Bence önemli olan yönetmen adayının tekniği bilmesinden çok sanatı bilmesi, entelektüel incelmişliğinin olması, kavramsal zenginliği olması. Bugün beğendiğimiz sevdiğimiz sinemacıların kaç tanesi doğrudan sinema okumuş diye bakın... Pek azı olduğunu göreceksiniz. Bu arada hep "kopukluk...kopukluk" dedik. Ben kopukluktan ziyade önceki kuşaktan "farklılığımız" olduğunu söylemek isterim. Kopukluk değil de farklılık. Yeşilçam Sineması belli bir sınıra gelmiş dayanmış, miadını doldurmuş bir sinemadır. Şimdi mesela ortaya çıkan yeni popüler filmler bile sularını oradan almıyor. Başka yerlerden alıyor. Televizyon kültüründen alıyor. Bugünün popüler kodlarıyla yeni biçimler alıyor. Zaten öyle Yeşilçam Sineması estetiği diyebileceğimiz bir şey de yok. Çıkart birkaç özel insanı, geriye ne kalır dersen "süflilik" kalır. Özel isimler derken Lütfi Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Ertem Eğilmez, Atıf Yılmaz gibi...

Yavuz Erten: Atıf Yılmaz tarihsel süreç içinde çok önemli bir isim. Yeşilçam 1974-1975 gibi tamamen bitti. 1970'lerin başında evlere girmeye başlayan televizyon beş-altı sene içinde Yeşilçam'ın tabutuna son çiviyi koydu. Yeşilçam'ı öldüren tek başına televizyondur demiyorum. Zaten yolun sonuna gelinmişti ama televizyonla bu gidişat hızlandı. 1975'ten sonra seks filmleriyle maddi bir kurtuluş arandı. Aynı şekilde türkücü filmleri, "Hababam Sınıfı" dizisi ile durum kurtarılmaya çalışıldı. Ancak sinema salonu sayısı hızla düşüyordu. Yazlık sinemalar bir bir kapandı. Bırakın Anadolu'yu İstanbul'da bile doğru dürüst salon kalmadı. Salonlar kapanınca finansman yapısı da çöktü. 1980 darbesiyle

tüm bu kurtuluş arayışları da bitti ve Yeşilçam'ın setlerinde ışıklar tamamen söndü. Harç bitti, yapı paydos. Tam bu dönemde, ortada Yeni Türkiye Sineması da yokken Atıf Yılmaz filmleri bir köprü işlevi gördü. Belki Atıf Yılmaz'ın yanına Ömer Kavur, Şerif Gören, Ali Özgentürk isimlerini de koyabiliriz. Ancak Atıf Yılmaz'a vurgu yapmamın sebebi Atıf Yılmaz'ın hem bir kaliteyi gözetmesi hem de gişe başarısını yakalamasıdır. Yani hem sanatsal bir arayışı var hem de Yeşilçam'ın gişe başarısı döneminin icraatçılarından biri olarak o işlevi devam ettiriyor. Hem popülarite ve gişe başarısını gözetme var hem de senin "süflilik" dediğin şeyden kurtulma çabası... Tabii bu arada unutmayalım ki Yeşilçam döneminde Anadolu'daki yerel sinema işletmecilerinin finansör olduğu, yani bir anlamda kolektif bir yapımcılık yaptığı bir model vardı. Bu konuyu ayrıntılı olarak Halit Refiğ'in kitabında (Halit Refiğ Kitabı. Sinemada Ulusal Tavır. Söyleşi: Şengün Kılıç Hristidis, İş Bankası Kültür Yayınları, 2007) okuyunca, bu sistem varken yönetmenin kaliteli bir film çekme ihtimalinin olmadığını düşünmüştüm. Anadolu'daki işletmeci senetle para verip konuyu aktörü aktrisi filan belirliyor, işte "acıklı olacak", "komik olacak" diye neredeyse senaryoyu yazdırıyor. Atıf Yılmaz bu finansman modeli çöktüğü zaman da film çekebildi. Elde kaç salon kalmışsa onlarda filmlerinin gişe başarısı oldu. 1980'lerle birlikte video piyasası da başlamıştı. Bunun da etkisi oldu, diye düşünüyorum. Yeni Türkiye Sineması'nın finansman yapısı ortada yoktu.

Reha Erdem: Evet doğru, daha önceleri Anadolu'daki salonların finanse ettiği bir sistem vardı. O sistemle çok para kazanıldı ancak bu paralar hiçbir zaman sinemaya geri dönmedi. O yüzden de altyapısız dolayısıyla endüstrileşme imkânı hiç olmayan vur-kaç mantığıyla yürüdü işler. Ben "A Ay"ı çekmek için uğraştığımda Yeşilçam'dan doğru dürüst bir teknik ekipman, hatta basit işleyen bir şaryo bulamadım. Yoktu... Yani o kadar özensiz yaklaşılmış, o kadar önem verilmemiş, o kadar hiçbir şey biriktirilmemiş bir durum vardı ki tarif etmesi zor. Bu yapımcılar kimlerdi? Bugün tanınan bir-iki isim vardır ancak bunlar dışında çoğunun kim olduğunu bile bilmeyiz. Sinemadan kazandıklarını başka işlere yatırıp gittiler. Hiç "daha iyisini" istemediler. Satabileceklerinin en ucuzunu yapmayı iş bilirlik saydılar. Bu durum sadece sinema için geçerli değil, mesela sinema yerine aynı kelimelerle mimariyi de konuşabiliriz.

Yavuz Erten: 1960'ların müteahhitliğini de konuşuyor olabilirdik. Arka arkaya binaları dikip hiçbir estetik gayesi gütmeyen, hiçbir şehircilik kaygısı olmayan.

Tüm bu konuştuklarımız yani "**biriktirilmeyen ve aktarılmayan**" bana "**miras**" kavramını düşündürüyor. Öyle görünüyor ki Yeni Türkiye Sineması'na Yeşilçam'dan kalan bir miras yok. Hani zengin bir adamın varlığıyla ilgili konuşulur ya "Dededen, babadan mı kaldı, yoksa kendi mi yaptı?" diye. Söylediklerinden öyle anlaşılıyor ki Yeni Türkiye Sineması hangi değeri ürettiyse kendi üretti. Film çekmeye başladığın zaman bulamadığını söylediğin şaryo somut bir şey... Tabii o da önemli ama sen sete girdiğin zaman soyut düzeyde, simgesel, kavramsal, kuramsal düzeyde, önceki kuşaklardan aktarılan bir şey bulamadığını söylüyorsun. Sonraki kuşağa bir şey aktaramama, değerli ve zenginleştirici bir miras bırakamamanın psikanalitik açıklamaları da kafamı epey meşgul ediyor. Yeşilçam Sineması'nın dünyadan kopuk, inkârlarla dolu dünyası onda bir kastrasyon kaçkınlığı yaratmış gibi.

Reha Erdem: O dönemi konuşurken olumsuz şeyler söylediğimin farkındayım. Sen bana dönemleri, o dönemlerin arasındaki devamlılığı sordun. Ben de bütünsel tanımlar kullanıyorum ama bu bütünün içindeki istisnaları görmezden gelmek de istemem. Mesela Yılmaz Güney. Mesela "Umut", ki bence Türkiye Sineması'nın en değerli filmlerinden biridir, bir "mucize film"dir. Bunun bu ülkede yapıldığını bilerek yola çıkmak, bundan cesaret almak da bir tür miras. Ama dediğim gibi o kadar istisnai, o kadar az ki...

Yavuz Erten: Yılmaz Güney uzun yıllar Yeşilçam sinemacılığının epey bir parçası olmuştur değil mi?

Reha Erdem: Evet evet, bir parçasıdır.

Yavuz Erten: O filmlerde oynuyor, setlerde çalışıyor.

Reha Erdem: Evet. Onun en büyük şansı herhâlde Ömer Lütfi Akad'la çalışması ve ondan çok şey öğrenmesi. Tabii istisnalardan bahsederken Metin Erksan'ı da anmak gerek. Benim en sevdiğim yönetmenlerdendir. Sinemayı bütün özgün dinamiğiyle anlamış; işine saygı duymuş; bu arada bu yüzden de adı deliye çıkmıştır.

Yavuz Erten: Reha galiba şöyle bir şey oluyor. Bunlar üzerine konuştukça, bir

şeyleri hatırladıkça, Yeşilçam hikâyelerini –belki içinde olduğumuz değil ama kulaktan kulağa duyduğumuz ve özümsediğimiz anekdotları– duydukça, anlattıkça, sözlü tarih düzeyinde biraz süreklilik oluyor gibi. Yani işte onları anarken... Sizden öncekiler ve sizin aranızda... Ama belki bu çok kuvvetli bir süreklilik değil; beraber iş yapmış olma, setle onlarla anlaşma ve/veya kavga etme, beğenmeyip karşıtını yapma gibi baba-çocuk, dede-torun etkileşimleri değil... Tarih-öncesinin mitik hikâyeleri anlatılıyor gibi; "Metin Erksan böyleymiş", "Lütfi Akad şöyleymiş" diye anlatılan... Bunların senin gibi Yeni Türkiye Sineması'nın temsilcilerinden biri olan bir yönetmen tarafından biliniyor, anlatılıyor oluşu gene de bir bağdır, sürekliliktir diye düşünüyorum. Evet, zayıf bir etkileşim... Evet aynı aileden olmayan bir kuşaklar ilişkisi gibi ama gene de bir iletim var. Bizlik duygusu içinde olan bir "bizlik" yaratan "kimlik" düzeyinde bir süreklilik yok. "Biz ve onlar" düzeyinde...

Reha Erdem: Evet doğru söylüyorsun. Mesela ben Metin Erksan'la hiç tanışmadım. Öldü gitti kendisi. 2012'de öldü. Bu dünyada uzun süre birlikte yaşadık ve ben onunla tanışmadım. En beğendiğim yönetmenle aynı şehirde yaşadım ve tanışamadım. Lütfi Akad'la tanışıyordum. Onunla konuştuk. Bunun dışında onlarla bir temasım olmadı.

Yavuz Erten: Sen onlarla tanışmadın. Pekiyi onların sana bir yaklaşımları oldu mu? Onlar senin filmlerinle ilgili bir eleştiri yaptılar mı? Sana ulaşan bir şey oldu mu?

Reha Erdem: Benim çocukluğum burada (Levent) geçti. Yılmaz Güney de buralarda yaşardı. Onunla çok kez karşılaştım. Çocuktuk, buradan geçerken el sallardık arabasına, her seferinde durur, şakalaşırdı bizlerle. Sonra ne acı, ancak Paris'deki cenazesinde bulunabildim, ben orada öğrenciyken öldü. Metin Erksan'la ilgili hep bir şeyler yapmak istedim. Tanışmak ve belki onun üzerine bir şeyler yapmak... Ama bir türlü cesaret edemedim. Ölümünden sonra duydum ki filmlerimle ilgili olumlu şeyler söylemiş, takdir edermiş. Oysa ben ne iyi ne kötü hiç ilgilenmiyor zannederdim. Bunun dışında Lütfi Bey'le ilk filmim üzerine uzun uzun konuşmuştuk. Çok cesaretlendirmişti beni.

Yavuz Erten: Lütfi Akad'la olan bir teselli gibi. Ucundan yakalamışsınız. O da 2011'de vefat etmişti.

Reha Erdem: Lütfi Akad'ın ailesiyle de tanışırdı bizim aile.

Yavuz Erten: Belki o dönemin setlerinden insanlar Yeni Türkiye Sineması'nın içinde yer almıyorlar ama daha çevresel durumdaki insanlar? Mesela eleştirmenler? Yılmaz Güney filmleri üzerine eleştiri yazan bir eleştirmen Reha Erdem sinemasına ilgi gösterdi mi?

Reha Erdem: Kim var? Atilla Dorsay var. Atilla Bey ben kendimi bildim bileli var. Biz çocuktuk Atilla Bey vardı; sen de bilirsin, her film çıktığında "O ne yazacak?" diye Allah gibi beklerdik. Onun bilgisi deneyimi çok geniştir. Ayrıca değişime açık bir insandır. Kendisine saygım ve sevgim büyüktür. Bir de bir dönem, çok sevdiğim bir insan olan Bülent Oran'la eski ve yeniyi birlikte irdeleyen bir kitap yapalım diye bir işe girişmiştik. Kitabı yapamadık. Konuşmalarımız kasette kayıtlı duruyor. O bana eskileri çok anlatmıştı. Kendisi eski sinemanın gelmiş geçmiş en çalışkan adamlarındandır. Oyuncu, senaryo yazarı; binlerce senaryosu var. Anlattıklarında çok ilginç şeyler vardı, hem sevimli hem de acı dolu. Anlattıklarındaki Yeşilçam bir çadır tiyatrosuydu. Sevdiklerimizle, kızdıklarımızla, güldüklerimizle, nostaljik şekilde hatırladıklarımızla, evet, bunların tümünü bir arada barındıran bir çadır tiyatrosu. Bence bir dönem çekilen seks filmleri de bunun içinde. Aynı sistemle veya sistemsizlikle çekilen, aynı ekonomik işleyişe tabi olan filmler. Kesinlikle o seks filmleri diğer filmlerden daha kötü falan değil. Aşağı yukarı aynı süfliliğin devamı. Mesela 1950'lerde 1960'larda Türkiye'de çekilmiş filmlerle aynı yıllarda dünyanın başka ülkelerinde çekilen filmlere aynı anda göz atınca hem üzülüyor hem kızıyor insan.

Yavuz Erten: Reha, kafama takılan bir şey var. Sosyolojik, siyasi, ekonomik özellikte bir soru. Yanıtın psikanalitik tarafları olduğunu da seziyorum veya muhakkak olmalı diye düşünüyorum. Bir süredir şunu düşünüyorum: Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren devlet sanata yatırım yapıyor; tabii aynı zamanda kontrol etmeye çalışıyor. Opera, bale, tiyatro, müzik devlet kurumlarında öğretiliyor. Yine devlet kurumlarında, belediye kurumlarında sergileniyor. Edebiyatta dünya klasikleri çeviri bürosu tarafından çevriliyor. Benzeri durum Faşist devletlerde ve komünist rejimlerde de var. Ama o rejimlerde sinemaya da benzer yatırım ve dolayısıyla denetim var. Onlar sinemayı büyük bir araç

olarak görüyorlardı. Kitleleri bir anda nasıl etkilediğini görmüşlerdi. Tarihimizde de doğru dürüst belgesel bir görüntü bile yok. Ruslar, Amerikalılar ve Fransızlar çekim yapmasalar Atatürk'ün doğru düzgün bir belgesel görüntüsünü bulamazdık. Bizde ise nedense devletin sansür dışında sinemayla en ufak bir ilgisi yok. Nasıl olmuş da Türkiye'de devlet sinemayı bir kenara bırakmış? Ciddiye mi almamış? Neden sinema işletme olarak küçük yapımcıların Beyoğlu'ndaki kahve köşelerindeki hesaplarına kalmış? Eğitim olarak alaylılığa kalmış? Soruyu sorarken devletin sinemayı böyle ıskalamasının hem olumlu hem olumsuz tarafları olabileceğinin farkındayım. Devletin sektör olarak, eğitim olarak tekeline aldığı -televizyonu düşündüğümüzde hani neredeyse tek kanallı TRT kıldığı- bir sinema ne kadar olumlu bir şey olurdu bilemiyorum. Ama olumlu veya olumsuz böyle bir vakıa var. Ve bu bana çok ilginç geliyor.

Reha Erdem: Belki anlayamadılar onun gücünü... Ya da onu altyapı olarak, eğitim olarak, yani onu güçlü ve değerli kılacak ayaklardan yoksun bırakarak, ki bunun illa bilinçli olması gerekmiyor, iğdiş etmiş oldular. Kısacası Devlet hiçbir zaman olumlu bir katkı içinde olmadı. Aslında sinemaya en büyük desteği AKP hükümetleri veriyor ki tuhaf bir şekilde sanatla, edebiyatla pek yakınlığı olmayan bir iktidar. Maddi anlamda hiç bu kadar desteklenmemişti sinema. Bu yıl desteklenen ilk film proje sayısı ve aldıkları miktarlara bakınca iyi anlamda şaşırıyor insan. Bu önemli bir katkı.

Yavuz Erten: Bildiğim kadarıyla senaryolar veya tretmanlar bakanlığa yollanıyor. Senaryolara müdahaleler falan var mı? Yani "Şurayı çıkarın, burayı değiştirin" diye?

Reha Erdem: Bildiğim kadarıyla yok. Bir kurul var, oradan geçiyor. Ya veriyorlar, ya vermiyorlar.

Yavuz Erten: Peki genelle ilgili son bir soru sorayım. Daha önce konuştuk ya, 1970'lerde sinema ile televizyon birbirlerine rakip ve sonunda galiba Yeşilçam'ın tabutuna son çiviyi televizyon çakıyor. Sonra işte köprünün altından çok sular aktı. Bugün çok ilginç bir durum var: Sanki televizyon ve sinema bir ekosistem zincirinin içindeki halkalar gibi... Diziler sinemacıların veya oyuncuların hayatta kalmalarını sağlıyor; belki sinema filmlerini de finanse ediyor. Ayrıca diziler sinema için oyuncu fabrikası da diyebilir miyiz?

Reha Erdem: Evet, doğru. Orası zengin bir oyuncu vitrini. Dizi dünyası bildiğim kadarıyla apayrı bir dünya, ilişkileri, ritmi, yöntemi...

Yavuz Erten: Çalışma şartları çok ağır herhâlde.

Reha Erdem: Evet. Şimdi düşünüyorum da tanıdığım var mı diye oradan... Yok galiba hiç.

Yavuz Erten: Aynı anda bu kadar çok film, dizi çekiliyor. Herhâlde 1970'lere, 1980'lere göre teknik ekipman olarak, teknik eleman olarak büyük bir sayısal artış vardır.

Reha Erdem: Eskiye göre müthiş büyük bir fark var. Ekipman olarak, her anlamda yeterli malzeme bol bol var artık.

Yavuz Erten: Galiba şimdi stüdyolar da kuruluyor.

Reha Erdem: Birkaç tane var. Ama yeni kurulduklarını bilmiyorum, pek de sanmıyorum. Aslına bakarsan sinemamız belli bir dönem dışında stüdyo sineması olmadı.

Yavuz Erten: Anladım. Biz çocukluğumuzda falan hep şeye özenirdik: O stüdyoları, İtalya'da, Hollywood'da olduğu gibi, bir gün bizde de görecek miyiz? Türkiye'de öyle bir şey olacak mı? Hiçbir zaman da olmadı; bundan sonra da olmayacak gibi galiba.

Reha Erdem: Olmadı bundan sonra da olmaz.

Yavuz Erten: Çünkü o sinemacılık yok artık, öyle mi?

Reha Erdem: Öyle bir sinema yok evet. Birincisi ekipman artık çok hafiflediğinden her deliğe girilebiliyor; ikincisi post-prodüksiyon imkânları çok arttı, filmlerin büyük bir bölümü post'da yapılıyor.

Yavuz Erten: Dünyada hâlâ stüdyolara ihtiyaç var mı?

Reha Erdem: Kalın Amerikan Sineması dışında pek ihtiyaç olduğunu sanmıyorum. Neden olsun? Artık o kadar büyük mekânlara, dekorlara, masraflara ne gerek var? Artık üç kuruşluk bilgisayar programlarıyla her şey yapılıyor.

Yavuz Erten: Peki geniş çemberde bunları konuştuk; şimdi daha bireysel, öznel çembere geçelim. Benim kafamda olan ama aynı zamanda bir sürü insanda öyle bir düşünce olduğunu bildiğim için sormak istediğim bir şey: "A Ay" farklı bir film. Bir başlangıç filmi. O galiba araya çok zaman girdiği için unutuluyor da. Seni düşününce insanlar "Kaç Para Kaç" ve "Korkuyorum Anne" ile bir

başlangıç görüyorlar. "Korkuyorum Anne"den sonra "Beş Vakit"le birlikte farklı bir sinemaya mı geçildi?

Reha Erdem: Kendi filmlerim hakkında bu boyutta konuşmam biraz zor. Çünkü filmlerimi varlığımın parçaları gibi hissediyorum. Nasıl "A Ay" benim diğer filmlerimden farklı diyebilirim?

Yavuz Erten: "A Ay"la o diğer ikisi arasında bir farklılaşma var mı?

Reha Erdem: Yani şöyle söyleyeyim belki, yapacağım en son filmden sonra filmlerim hakkında, çeşitli dönemlere bölerek adlar konabilir ama bu benim işim değil, ayrıca üretimimin devam ettiği bugün'ün meselesi de değil. Benim düşüncem şu: Aynı filmi yapmanın bir üslup olmadığını düşünüyorum. Sinemanın birtakım elemanları var. Her filmde bir başkası öne geçiyor. Bunlardan öte bir de ruhumun beni bilmeden götürdüğü yerler var. Herhâlde bir filmin, yüzdeye vursak yetmiş-sekseni bu bilinemez, kestirilemez yerlerden oluşuyor. Kısacası benim için "A Ay"la "Kaç Para Kaç" arasında bir fark yok. Ancak filmden filme üslup farklılıkları var. Teknik denemeler, aramalar var. Mesela "Kaç Para Kaç" tamamen bir klasik narrasyon filmiydi. "Giriş, gelişme, gerginlik, gerginliğin çözülmesi, sonuç" gibi. Tabii bu arada çektiğim filmler kadar çekemediklerim de var. Onları ben biliyorum. Aslında onlar da benim filmlerim. Onlar bende mahfuzlar. Mesela "A Ay" ile "Kaç Para Kaç" arasında çekilmemiş filmlerim var.

Yavuz Erten: O filmler senin için mevcutlar.

Reha Erdem: O filmler var benim için. Ben üslup olarak aynı filmi çekmekten sıkılıp başka bir anlatıma geçtiğim zaman insanların bir kısmı "Ne oldu bu adama? Başına taş mı düştü?" diye düşünüyorlar. "A Ay"ı çok seven "Kaç Para Kaç"ı hiç sevmiyor veya tam tersi. Ama benim açımdan bakınca ikisi arasında fazla fark yok. İkisi de benim hâllerim. İlla farklar üzerine konuşulacaksa "Kaç Para Kaç" filmlerim içinde klasik sinemaya en yakın olandır. Sonra "Korkuyorum Anne"de montaj/narrasyon karşılıklılığı denemeye çalıştım, vs... Biliyorsun ben montajla ilgili hep bir arayış içindeyim. Montaj kendi başına sinemanın ana motoru, düşünsel ayrıcalığını oluşturma aracı. "Beş Vakit"te başka bir yönelim içindeydim, arama anlamında diyelim. Benim tabii ki her anlamdaki kişisel sürecimin bir sürekliliği var ancak üslupta, teknikte

aynı filmi çekmemeye çalışıyorum. Aynı filmi çekmek benim için çok sıkıcı.
Yavuz Erten: Aslında galiba organik bir dönüşüm gibi sürecek.
Reha Erdem: Bazı şeyleri sonradan fark ediyorum. Filmler arasında çok benzer şeyler var. Tekrarlamalar var. Bunları fark edince bırakıyorum, bırakmak istiyorum. Tabii bu işin bilinçli düzeyde kontrol edilebilecek tarafları var. Bir de tamamen bilinçdışı taraflar var. Bilinçdışı olarak hep girdiğim, ama bir türlü çıkamadığım bahçeler var.
Yavuz Erten: Montaj ve narrasyondan, hikâye anlatmaktan bahsedince şunu düşünüyorum: Klasik olarak resimlerin daha çok hep dört köşe çerçeveler içinde yer alması, şimdide televizyon, bilgisayar, tablet ekranlarının dört köşe olmasında olduğu gibi, antik çağdan bu yana ama galiba özellikle modern romandan bu yana bir hikâye etme şekli var. İşte senin söylediğin gibi, giriş-gelişme-sonuç şeklinde. Bu bizim tüm ruhsallığımızı ve ruhsallığımızın kurgu tarafını kuşatmış vaziyette. Hayata bakarken bize bir hikâye anlatmasını bekliyoruz. İnsanlar genellikle şöyle düşünürler; arka arkaya çok üzücü şeyler oldu, bunun arkasından iyi bir şey gelmeli. Hayatın senaristinin böyle yapacağına şartlanmışız. Ama hayat hiç de giriş-gelişme-sonuç diye bir öykü anlatmıyor. Onun narrasyonu bambaşka. Senin sinemanın narrasyonu gitgide hayatınkine yaklaşıyor. Bunda montaj tekniğinin de özel bir yeri var herhâlde. Filmlerinin klasik narrasyona göre, montajlanan parçaları arasındaki gevşek teğelleri seyirciyle filmi alternatif montaj buluşmalarına götürüyor gibi. Seyirci filmle buluşmalarında, ham maddeleri alıp alternatif montajlayabiliyor ve başka narrasyonlarda başka şekiller verebiliyor. Parçalar klasik sinemada olduğu gibi sıkı sıkıya dikilmiş olsa, seyircinin kendi üretimi olan böyle bir montajlama ve hikâye ortaya çıkamazdı. Örneğin ben "Şarkı Söyleyen Kadınlar" filmini hâlâ görmedim. Ama filmi görmüş üç kişi bana o kadar farklı hikâyeler anlattılar ki bu filmin aynı film olduğundan şüphelendim. Daha sonra da bu deneyimi çok sevdim.
Reha Erdem: Tabii anlıyorum, biliyorum ki insan ruhunun hikâyeye ihtiyacı var. Varlığı hikâyelerle yürümüş. Fakat yani sadece hikâyeye indirgenmiş "edebiyat-sinema" bana sadece figüre indirgenmiş bir resim gibi geliyor. Çok sıkıcı bir şey bu. Çok daralmış bir alan; "giriş- gelişme, vs." Amerikan Sineması

bunu iyi yapıyor. İhtiyaç da duyuyoruz. Oturup seyrediyoruz. Buna bağımlı hâle gelmişiz. Arada bir o maddeyi almamız gerekiyor bağımlılığımızı yatıştırmak için. Ama bu demek değil ki sinema deyince illa da onu yapmak gerek. Benim kafamdaki sinema özgür bir sinema. İnsanın hayallerini özgür bırakan bir sinema. Onun hayal kurması için boşluklar bırakan bir sinema. O boşluklar izleyenin kendi hayalleriyle dolan alanlara dönüşüyor. Ben insanın ruhunu, zihnini kapatan değil açan bir sinema seviyorum. Bunu yapmaya çalışıyorum. Özgürlük dediğim şey az buz bir şey değil; özgürlükten kastettiğim bir filmin karşısında özgür olmak; bu çok önemli bir şey. Filmin seni özgür bırakması gerek. Ama mesela ne deniyor? "Bu film beni almıyor" deniyor. Bırak film seni almasın, yani bir alma bir verme meselesi olmasın. Ben beni almaya çalışan bir filmden çok sıkılıyorum çünkü üç plan sonrasını hissediyorum. Nereye varacağını hissedince benim için o film çekilmez oluyor. Tam tersine genel olarak insanlar da bu olmadığında sıkılıyorlar yani şimdi bu plandan sonra ne geleceğini beklentilerindeki gibi bulmak istiyorlar. Her gün işe giderken geçtiğin yol kadar sıkıcı değil mi bu?

Yavuz Erten: Evet. Alıştığımız kurgu yapılarını bekleme zaten bir bağımlılık gibi değil mi? Zaten bağımlıklarımızın çoğu bizim özgürlüğümüzü kısıtlayan şeylerdir. Onlara bağımlı hâle geliriz ve ondan sonra bir özgürlük kalmaz.

Reha Erdem: Tamam insanın bunlara ihtiyacı var ama bizim konuştuğumuz şey bir sanat. Sinema sanatından bahsediyoruz. Sanat sinemasından söz etmiyorum, o ne demekse. Sinema sanatından söz ediyorum. Evet, sinemanın seyirlik bir tarafı var, eğlencesi var. Ben buna saygı duyuyorum. İşin bu endüstriyel tarafıyla sanat tarafı arasında hep bir çelişki ve çatışma oluyor ve bu meselenin de öyle kolay bir çözümü yok. O bağımlı hâle gelinen kurguları zaten herkes her şeyde kullanıyor. Dizilerden reklamlara kadar her yerde... Bırakın sinema sanatının bunlardan serbest olma hakkı da olsun.

Yavuz Erten: O bağımlılıktan kurtulma meselesini zahmetli bir şey olarak görüyorum. Çalışmak gerekiyor. Onu aşmak gerekiyor.

Reha Erdem: Ama hayatta kalmamız, var olmak için de çaba gerekmiyor mu? Gülmek için, oynamak için, sevmek için bile çaba göstermek gerekiyor.

Yavuz Erten: Tabii tabii. Eskilerin bir lafı vardır, çok hoşuma gidiyor benim,

"Zahmette rahmet vardır" diye. Zahmet olmadan bir şey üremiyor; üretkenlik ortaya çıkmıyor. Sinemada, filmin iç zamanının, sekanslara dayalı, montaja dayalı yapısından ayrı olarak filmlerin dışsal zamanla, tarihle veya zamanla ilişkisine geçelim. Orada ilginç bir özellik var. Senin sinemanda bu beni hep çarpmıştır. Filmin tarihsel bağlam olarak hangi zamanda hangi yıllarda geçtiği hep belirsizdir. Bu da hayal etmeye alan bırakan bir şey mi? Mesela bir odağı yerleştirince o tarihsel konteks de hemen kurgusal bir beklenti yaratır mı?

Reha Erdem: Evet öyle. Ayrıca esas meselelerimiz gündelik değil ki. Bir bu tarafı var; bir de sanatla sosyolojinin birbirine karıştırılmasından hiç hazzetmiyorum. Sosyolojik bakış bana göre değil. Mesela şu an film eleştirisi yazanların yüzde doksanı sosyoloji yapıyor, yani kriterlerinde sanat ve sanat bilgisi yok. Neden böyle sosyolojik bakıyorlar? Başka bir şekilde bakamadıkları için bence, çünkü dediğim gibi sinemaya yani sanata bakış da bir çalışma gerektiriyor. Sanata kategori dışında bakmak gerekiyor. Ama kategorileştirmek işi kolaylaştırıyor. Yani sosyoloji çok kolay. Sosyoloji hemen açıklıyor bu şudur, şu budur: "İşte bu Art House filmdir; diğeri bilmem nedir."

Yavuz Erten: Bu anlamda "Jin" ister istemez aktüel olanı hesaba katan bir film herhâlde değil mi?

Reha Erdem: Belki de bu sebeple farklı çevrelerde en çok ilgi gören, en çok konuşulan filmim oldu.

Yavuz Erten: Ama mesela ne bileyim Güneydoğu'da konuştuğun zaman ister istemez işin içine güncel bağlam, siyaset, "Sen kimlerdensin?" falan girdi herhâlde.

Reha Erdem: E tabii...

Yavuz Erten: "Onu niye böyle gösterdiniz? Şunu niye böyle göstermediniz?"

Reha Erdem: Tabii onlar konuşuldu. Evet güncele değen; bunu bilerek, isteyerek yapan bir filmdi "Jin", çünkü artık görmezden gelinemeyecek büyük bir acı vardı: Otuz senedir ölen insanlar. Ama Jin sadece bu değil. Film üniformasından çok Jin'in ruhuyla ilgileniyor bu anlamda...

Yavuz Erten: Senin filmlerde merkezî bir öznelik, merkeze yerleştirilen ve seyircinin özdeşleşebileceği bir öznel algı aranıp bulunursa, bunun bir ergenin dünyayı görme şekli olduğunu söylemek bilmem çok mu iddialı olur.

Bunları söylerken de aklıma "5 Vakit"te ve "Hayat Var"da kameranın ergen kızın gözüne yerleşmesi geliyor. Aynı şey "Jin"de de vardı galiba değil mi? "Korkuyorum Anne" de bir ergenlik filmi olarak görülür.

Reha Erdem: Evet. Şimdi yeni çekeceğim film de öyle. Yine ergenler, ergenlik, gençlik falan. Galiba gerçekten hep dönüp dolaşıp gençliğin o karmaşık, o canlı, o isyankâr, kahkahalı ve acılı bahçesine geliyorum....

Yavuz Erten: Şöyle bir şey olabilir diye düşündüm. Biraz önceki konuşmalarda senin özgürlüğe yaptığın vurgu çok fazlaydı. Bu bugün çok vurgulandı. Ergen hâlâ bazı şeylere bağımlıyken diğer tarafı da "Bırak beni gideyim" der. Sürekli bir özgürlük arayışı, kendine yeni bir kimlik bulma arayışı; hayatı kendisine verilen hikâye olarak değil de, kendi hikâyesini kurarak yaşama arayışı içindedir.

Reha Erdem: Çok güzel söyledin. O yaş çok umutlu bir yaş. Hayatta her şey belirlenmemiş ve bitmemiş olduğu bir yaş. Belirsizlikte heyecan ve umut vardır. Ama bu çok da acılı bir şeydir. İsyanın insanın damarlarında hissedildiği bir dönemdir. Yavan, yavaşlamış, durgunlaşmış, ezberlenmiş hatasız bir durum yerine bocalamalarla, savrulmalarla dolu tazelik vardır, yani hayat vardır.

Yavuz Erten: Yeni çekeceğin film "Koca dünya". İsmi ilginç. Bir ergen için koskocaman bir dünya...

Reha Erdem: Evet tekinsiz, tehditkâr ama bir o kadar da maceralarla dolu heyecan verici bir dünya!

Yavuz Erten: Ergenlik deyince senin filmlerinden en çok hatırladığım sahne "Hayat Var"da iki gencin gemilerin gövdesine ellerindeki kola tenekelerini atışları... Arkada Mine Koşan, Orhan Gencebay'ın şarkısını söylüyor: "Dert Bende."

Reha Erdem: İnsan ancak gençken yapabiliyor öyle şeyleri. Yani aklı başındaki bir insan yapmaz onları. İşte aklı başında olmamak ne kadar güzel bir şey...

Yavuz Erten: Ergen tam o özneliğin şafağındaki bir varlık. Ama özne olamayabilir de. Olamayabilir, başaramayabilir. Ama bir çıkışa girmiş vaziyette. Çıkış rampasına girmiş vaziyette. Bir başka öznenin, yani, özne olduğu varsa-

yılan bir özne'nin -anne veya baba da özne olamamış olabilir- nesnesi olan, onun fantezisi olan (hatta onun bedeninden çıkma falan da buna dâhil), tamamen ona bağımlı bir varlıktan kendi adına özne olmaya geçiş sahiden bir özgürleşme hamlesi. Başka bir öznenin nesnesi olmaya devam ettiğin zaman onun hikâyesinde bir figüransın, yan roldesin. Kendi filminin, hikâyenin başrolü, protagonisti değilsin. Herkes senden sana verilen rolü oynamanı ve tahmin edilen hikâyeyi tamamına erdirmeni bekliyor. Sana verilen bu hikâyeyi delip çıkmak zor bir iş. Belli bir süre hikâyesiz, kimliksiz, rolsüz kalma riskini göze almak gerekiyor.

Reha Erdem: İşte biraz önce hikâye ile ilgili konuşurken tam da söylemek istediğim buydu. Beklenmeyenin vaadi her zaman daha iyidir. Hayat böyle bir şey. Klasik hikâye, hayatı belli dar hikâye şablonlarına sokmaya çalışıyor. Beklenen bir tek şey var; o da Ölüm. Hayat dediğimiz zaten beklenmeyenin tadıdır. Herkes sürekli güvenlik arıyor. Her şeyi sürekli güvenlikli kıldığınız zaman, her şey tahmin edilebilir olduğu zaman zaten o "ölüm" oluyor. Yaşamımızın yarısı zaten bu anlamda "ölüm". Her şeyin önceden belli olduğu... Sabah dokuz akşam beş... Önceden planlanan tatiller, sürpriz olmasın diye inceden inceye planladığımız şeyler... Hepsi canlılığını yitirmiş bölümler. Bunda hayat var mı?

Yavuz Erten: Aslında gelecekle ilgili her şeyin belirlenmeye çalışıldığı bu durum zamanı öldürmeye çalışıyor. Her şey hep tekrar ediyorsa, önceden biliniyorsa zaman dondurulmuş demektir değil mi? Oldukça narsissistik bir şey aslında bu.

Reha Erdem: Tabii. Özgürlük beklenmeyen şeylerin riskiyle oluşan bir boşluktur.

Girizgâh

Seyfettin Tokmak *

Sinemaya dair tutkumu kağıda geçirmeye çalıştığım öğrencilik yıllarımda, 90'lı yılların yeni sinemacıları, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Yeşim Ustaoğlu'nun filmlerini büyük bir heyecanla takip ediyordum. İçerik ve biçim açısından yeni bir dalganın geldiğine, Türkiye Sinema-sı'nda artık hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağına, sinemaların popülist filmlerle dolu günlerinin artık gerilerde kalacağına öylesine inanmıştım ki, 2001 yılının Mart ayında Hürriyet Gösteri Dergisi'nin 226. sayısı için "Holly-Türk yönetmenlerinden Modern Auteur'lara" diye uzunca bir yazı yazmıştım. Yazıda yukarıda adlarını zikrettiğim 4 yönetmenle yaptığım görüşmelerden notların yanı sıra, yönetmenlerin filmleri üzerinden yaptığım tahliller de yer alıyordu.

O yazıyı bugün tekrar okuduğumda Yeşilçam Sineması'na çok fazla haksızlık ettiğimi, yeni sinemacılara da haddinden fazla devrimci anlamlar yüklediğimi kabul etmeliyim. İlk filmim "Kırık Midyeler"den (2013) edindiğim deneyim ve genç sinemacı arkadaşlarımın başından geçenlere dair bilgilerimi de hesaba katarsam yazıda, o dönem sinemanın ekonomi politiğine dair deneyimimin çok az olduğunu da kabul etmeliyim.

Şimdi ise o yazının mikro projeksiyonunu bugüne, yani 90'lı yılların genç sinemacılarının başlattığı yenilik hareketinden uzaklaşıp 2015 yılına taşıdığımda sinemamızda çok fazla denklemin değiştiğini görmek mümkün. Örneğin 90'lı yılların son çeyreğinde vizyona giren yerli film sayısı yılda 20'yi geçmezken, 2014 yılında vizyona giren yerli film sayısı 164'tü. Uluslararası

* stokmaks@hotmail.com

festivallerde ödüller alan film sayısının önemli rakamlara ulaşmasının yanında birçok film festivalinde Türkiye Sineması panoramasına rastlamak artık çok olağan bir durum. Bütün bu sayısal ve görünürlüğe dair değişimi başlatan 90'lı yılların yeni sinemacılarının yanında bugünkü etkiyi güçlendirerek, farklılaştırarak devam ettiren genç yönetmen grubunu unutmamak gerekiyor.

İkinci Yeniciler diye nitelendirilebileceğim bu genç kuşak yeni sinemacılar, çok farklı temalardan, karakterlerden, sınıflardan ve estetik anlayışlardan beslenen bir yönetmen topluluğu. Bu genç sinema grubunun bir kısmının üretim ve dayanışma için bir araya geldiği, benim de üyesi olduğum Yeni Sinema Hareketi üyelerinden İlksen Başarır, Mahmut Fazıl Çoşkun, İnan Temelkuran, Ali Aydın, Belmin Söylemez ve Hakkı Kurtuluş ile filmlerde anlatılamayanları, ülkemizde özgür sinemacılığın mümkün olup olmadığını, Yeni Türkiye Sineması'na dair gelecek tahayyüllerini ve daha birçok konuyu etraflıca tartışmak ve yeni genç sinemacıların bugününü anlamak için bir araya geldik...



İlksen Başarır

"Yeni Türkiye Sineması" diye bir şeyden bahsetmek mümkün mü?
Bu son 10-15 yıla bakınca yeni jenerasyonlar ortaya çıkmaya başladı. Bizden büyükler var, bunların içinde Nuri Bilge, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu falan gibi insanların olduğu; bir de onlardan biraz daha küçük olan bizler varız. Ve Yeni Türkiye Sineması'nda bireysel bir hikâye anlatımı olmaya başladı. Bence yeni dediğimiz şey daha çok o. Bu iyi mi kötü mü? Zaman zaman şuradan bana kötü gibi geliyor; Yeni Türkiye Sineması'nda senarist eksiğimiz var. Tüm yönetmenler *auteur* olma peşindeyiz. Yani anlatacak çok hikâyemiz var ve kendimiz yazıp kendimiz çekiyoruz. Oysaki ben şöyle bir gelişim arıyorum; senaristler yazsın, biz senaryoları okuyalım, başkasının hikâyesini de çekmeye uğraşalım, gayret edelim onunla çalışalım. Biraz daha o tarafa doğru da gelişmemiz lazım gibi geliyor bana.

Peki genel olarak bu dönüşümü nasıl anlıyorsun sinemanın son yirmi yılına baktığında?
Dediğim gibi çok daha kişisel bir şey olmaya başladı. Kendinden yola çıkan hikâyeler, küçük hikâyeler... Tabii küçük hikâyeler anlatmanın başka sebepleri de var. Şöyle bir ayrım var: politik sinema yapanlar ve daha kişisel hikâyeler anlatan insanlar. Bence gelişen ve değişen şey bu.

Kendi deneyimini nasıl açıklarsın?
Ben çok kişisel film yapamıyorum. Yani çok özgün bir hikâye de anlatıyor olsam, benimkisi toplumsal bir konuyu mutlaka temeline oturtan bir hikâye oluyor. Diğer türlüsünü daha bilemedim. Yani böyle çok şahsına münhasır

birinin hikâyesini anlatmak kimseyi ilgilendirmiyor hâli, o bir film olmasa ondan hiç haberimiz olmayacaktı hâli beni hiç çekmiyor. Yani o karakteri de bulsam onu yine böyle başka bir şeyin içine, daha büyük bir pencerenin içine oturtmam lazım. Zaten şimdiye kadarki filmlerimin hepsi de öyle oldu.

"Atlıkarınca" filmi benim açımdan anlatılmayana yönelik çok iyi bir örnek. Sinemamızda öykü bağlamında anlatılmayan meseleler olduğunu düşünüyor musun?

Anlatılmayan tabii çok şey var ama yani gün zaman yetmiyor o kadar şeyi anlatmaya. Biraz da en başından beri Mert Fırat'la beraber kurduğumuz çalışma ortaklığı içinde insanlar da şöyle düşünüyor: Bu iki insan "Başka Dilde Aşk" filmini yaptı; böyle bir karakter hiç yoktu Türk Sineması'nda. İşte "Atlıkarınca" yapıldı; ensestin ve aile içi cinsel şiddetin anlatıldığı ya da dokunulduğu filmler var ama bu kadar net olarak yani konunun sadece bunun üzerinden olduğu bir film yok. Biraz bizi böyle sosyal sorumluluk insanları yaptı. Mesela "Otizmle ilgili film yapacak mısınız?" filan diye sorular geliyor. Ensest ile ilgili bir film yapıyoruz ama orada yazarken senaryonun ve hikâyenin metaforik olmasına çok çalışıyoruz. Oradaki anneannenin Türkiye'ye dair bir temsiliyeti var. Bizim için öyle en azından. Bunu her seyredenin öyle anlamasına gerek yok ama bizim için öyle. Biz biliyoruz ki ona göre senaryo kurup ona göre çekiyoruz. Otizmli birinin hikâyesi tabii ki anlatılır ama ona da daha büyük bir çerçeve bulmam lazım.

"Atlıkarınca"da anlattığın öykü ile mesafeni nasıl korudun? Elini yakmasından korkmadın mı hiç?

Yola çıkışımız aslında şöyleydi: Biz Mert'le senaryo yazmaya karar verdiğimizde önümüzde iki tane öykü, "Başka Dilde Aşk" ve "Atlıkarınca" vardı. İkisi de fikir olarak vardı önümüzde. "Başka Dilde Aşk" biraz kolay gelişti. Ben hep ensest üzerine bir şey yapmak istiyordum. Çünkü gerçekten hem Türkiye'de bunun hiç konuşulmuyor olması ve bir taraftan çok fazla yaşanıyor olması... Tüm dünyada çok fazla oluyor zaten. Hem de herhangi bir şekilde bununla ilgili bir şey izlediğim zaman çok rahatsız oluyor olmam. Hikâyeyi yazmamız uzun zaman aldı fakat senaryoyu çok kısa bir sürede yazdık. Çünkü hikâyeyi

yazarken çok fazla şey okuduk ama ben birebir hiç kimseyle görüşmedim bununla ilgili. Bu hafta Özgecan öldürüldükten sonra, *twitter*'da "sen de anlat" diye bir *hashtag* yapıldı. Herkes kendi başından geçeni anlatıyor. Ortaya sana dokunan bir mesele konduğunda insanlar bununla ilgili konuşmaya başlıyorlar. Yani biz ensestle ilgili bir senaryo yazacağız dediğimizde ben anladım ki, Türkiye'de tacize uğramayan kadın yok. Bu illa aile içinde değil, sokakta, okulda orada burada şurada, zaten bu her an ve her yerde oluyor. Dolayısıyla yazarken çok zorlandık. Bizim en dikkat ettiğimiz şey şuydu; senaryoyu yazarken bunun oluş anını göstermemek.

Yeni Türkiye Sineması'nda kadın nasıl temsil ediliyor?
Türkiye'de güçlü kadın karakterler yazılmıyor. Yeni Türkiye Sineması'nda kadın karakterler var ama hep mağdur. Bunun tabii ki toplumsal bir sebebi var. Sonuçta biz de bu ülkede kadın olarak hep çok zorlu şeylerden geçtiğimiz için bence bunu dile getirip anlatmaya çalışıyoruz ama evet hep bir mağduriyet var. Tecavüze uğrayan kadın, kocasından dayak yiyen kadın, hep bir mağduriyet. Ama iyi olduğumuzu düşünmüyorum kadın karakterler konusunda. İyi değiliz.

Türkiye'de özgür sinemacılık mümkün mü?
Yok.

Neden?
İmkânsız bence. Bizim yeni bir filmimiz var, "Bir Varmış Bir Yokmuş", geçenlerde onunla ilgili konuşurken dağıtım falan filan meseleleriyle konu buraya geldi. Filmin içinde sevişme sahnesi var. 1 dakika 20 saniye filan sürüyor. Şöyle şeyler duydum; bana gelen hafif öneri olarak, "Acaba bunu biraz daha kısaltsak mı?" Ben dedim ki kısaltamayız, kısaltmayacağım. Çok net bir şey olarak söyledi. Son 5 yılı düşündüm; hatırlayabildiğim kadarıyla Türk filmlerinde, aşk filmleri diyelim onlara, Türkiye'de kadınla erkeğin ilişkisinin anlatıldığı sevişme sahnesi çekilmiyor. Bana bu söylendikten sonra dank etti. Ve geriye döndüm, evet yok. Öyle bir sahne yok, neden yok bilmiyorum. Bence otosansür olarak kendimize yaptığımız bir şey olarak düşünüyorum. Çünkü

filmin sinemada gösterilmeyebilir, denetim kurulundan geçmeyebilir, sokakta başına ne gelebilir, onları bilmiyorum. Bundan 3-4 sene önce "Köpek Dişi" (*Dogtooth*, 2009) diye bir film izledim. Onu burada yapamazsın. İmkânsız onu Türkiye'de çekmen. Aile kavramına o kadar sert girişemezsin. Bunu çok çok sakin bir dille yapabilirsin, "Çoğunluk" gibi yapabilirsin. "Çoğunluk" bizim için sert bir film, çok iyi bir film ama işte bizim için sert. Hiç özgür olduğumuzu düşünmüyorum.

Türkiye Sineması'nın son döneminde azınlıkların, etnik grupların, ezilenlerin, ötekileştirilmişlerin öykülerde yer bulduklarını düşünüyor musun?
Mesela LGBT üyeleri hiç temsil edilmiyor Yeni Türkiye Sineması'nda. Öyle karakterler yok çok fazla. 90'larda daha iyiymişiz o konuda. Eşcinsel karakterlerin, travestilerin olduğu filmler çekilmiş. Sanki o dönem daha cesurmuşlar. Tabii Atıf Yılmaz olduğu için o dönemde. O konudaki en cesur yönetmenlerden biri. Bence azınlıkların temsiliyeti de sinemada yok. Çok iyi olduğumuzu düşünmüyorum. Bütün bunları Kürt Sineması'nı dışında bırakarak söylüyorum. Ermeniler, Rumlar, Museviler gibi ya da öteki dediğimiz insanların sinemada temsil edilmeleri konusunda çok iyi olduğumuzu düşünmüyorum.

Yeşilçam Sineması'yla bir bağının olduğunu düşünüyor musun?
Hıım, bilmem var mı acaba, ben de bilmiyorum. Yani hiç düşünmedim. Sence var mı, yani bilmiyorum aslında ben de sana soruyorum. Şöyle söyleyeyim; ben Yeşilçam Sineması'nı seviyorum, en baştan en sona kadar ben onları çok seviyorum. Atıf Yılmaz hayran olduğum birisi. Keşke öyle filmler yapabilsek diyorum kendime. Bana hep soruyorlar en sevdiğin film hangisi diye, "Ah Belinda"yı (1986) çok beğeniyorum. 50 kere filan seyretmiş olabilirim. Kadın sorununa dair o kadar iyi bir anlatım Türkiye Sineması'nda henüz olmadı. Yani biz de yapamıyoruz onu. Dönem olaraktan farklı bir durumda olduğumuz için o kadar iyi anlatamıyoruz meseleyi. Şu anda o kadar iyi senaryo yazılamıyor. Eksik olduğumuzu düşünüyorum. Bununla Yeni Türkiye Sineması dediğimiz kavramın altında olan yönetmenler de mutlaka karşılaşıyorlardır. Türkiye'de her şey var, yönetmen var ama senaryo yok. Biraz eksiğiz yani.

Bireyi görebiliyor muyuz sinemamızda?
Zeki Demirkubuz'da var bence. Demirkubuz bireyin anlatımı konusunda çok iyi. "Uzak" filmindeki karakter de çok iyi bir örnek. En sevdiğim Nuri Bilge filmi. Son dönemde, en çok "Toz Ruhu" filmindeki karakteri beğendim.

Yeni Türkiye Sineması Türklüğün, Cumhuriyet'in, Kemalizmin başarısını ya da başarısızlığını kendi sinematik araçlarıyla nasıl ele alıyor? Nasıl ele almalı?
Bu konuya çok net yaklaştığımızı ve çok doğru bir yerden yaklaştığımızı düşünmüyorum. Biraz hassas bir konu olduğu için, herkes aslında kendi var olduğu sınıf üzerinden buna doğru bir şey söylemek istiyor ama çok net bir şey söylenebildiğini düşünmüyorum.

Yeni Türkiye Sineması'nın geleceğini nasıl görüyorsun?
Bence iyiyiz aslında. Gerçekten çok iyi yönetmenler var, çok iyi hikâyeciler var ama işte en başta söyledim senaryo tıkanıklığı yaşanacak bir noktada. Çünkü mesela her sene çıkan filmleri yan yana koyduğumuzda benzer şeyler çıkıyor ortaya. Bu sene çok enteresan, bizim yeni filmin adı "Bir Varmış Bir Yokmuş"; bir masal üzerinden anlatıyoruz. Aynı yıl içerisinde 3 tane masalla ilgili film yapıldı. Kadına şiddet konusunda aynı yıl 5 tane film çekiliyor. Bence çok benzer şeyler yapılıyor, orada bir tıkanıklık olacak. Çok daha kişisel şeyler yapmamız gerekecek. Ufkumuzu genişletmemiz lazım gibi geliyor bana.

Filmlerin seyirci ile nasıl bir ilişki kuruyor?
Samimi. Bunu gerçekten söylüyorum. Bizim Mert'le olan yazım şeklimizde üstten bir bakış olmadığını düşünüyorum. İçeriden bir yerden yazmaya çalışıyoruz. En dikkat ettiğimiz şey o. Diyalogları yazarken çok doğal ve her an her şekilde, her yerde karşılaşabileceğimiz, duyabileceğimiz şeyleri yazmaya çalışıyoruz. İkimizin çalışma sistemiyle ilgili ortaya çıkan filmlerde samimiyet olduğunu düşünüyorum.



Mahmut Fazıl Coşkun

Yeni Türkiye Sineması diye bir şeyden bahsetmemiz mümkün mü?
Yeni Türkiye Sineması diye bir şeyden bahsetmek tabii ki mümkün. Zannediyorum ki Yeni Türkiye Sineması'yla 2000'lerde ortaya çıkmış yönetmenlerden ve onların filmlerinden bahsedilmek isteniyor... Yeni Türkiye Sineması denen şeyin tam olarak bir akım olup olmadığı tartışma konusu bence. Çünkü ulusal sinemalara baktığımızda, İran Sineması, Romen Sineması, Latin Amerika Sineması, Hong Kong, Güney Kore Sineması, bu ülkelerdeki filmlerin kendi ulusal sinema kodlarını taşırken, bizim ülkemizde yapılan sinemanın kendi ulusal sinema kodlarına sahip olduğundan emin değilim. Bu konuda da zannedersem fikir birliği yok. Dolayısıyla yeni kuşakta yeni çıkmış yönetmenler var, yeni yapılmış filmler var, bazıları son derece başarılı ama epeycesi de gün yüzüne çıkmıyor. Çok sayıda film yapılıyor ama dediğim gibi bir ortak dil, bir ortak film akımı mertebesinde değil gördüğüm kadarıyla.

Peki bu son 20 yıllık dönüşümden nasıl bahsedebilirsin?
Yani bütün dünyada film yapımı artıyor. Film yapmak için teknik imkânların olması ve ayrıca bir de ekip, teknik, zanaat sahibi insanların olması gerekiyor. Eskiden sinema teknolojisi çok pahalı ve bulması güçtü. Bu dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte çok ucuzladı yani herkesin ulaşabileceği kameralar, kurgu sistemleri ortaya çıktı. Bunu kullanabilecek eğitimli insan da arttı. Bu iki nedenden dolayı film yapımı arttı fakat ulusal sinema dediğimiz şeyin ortaya çıkması için bir film dilinin oluşması yani bir üçüncü şart daha gerekiyor. O da, bu topraklarda yaşayan ya da dünyanın herhangi bir yerinde yaşayan insanların ortak bir meselesine, o toplumun derinliklerine

ulaşabilen bir sinemacı olması gerekiyor. Henüz ben o sinemanın bulunduğunu, ortaya çıktığını düşünmüyorum. Film yapımı anormal bir şekilde artmış durumda.

Peki sen kendi deneyimini nasıl yorumluyorsun; yani "Uzak İhtimal"le başladın, "Yozgat Blues"la devam ettin, bütün o süreci nasıl yorumluyorsun? Sen kendini nereye konumlandırdın bu filmleri üretirken?

Benim kuşağım apolitik bir kuşaktı yani ben 73 doğumluyum. Benim çocukluk ve ilk gençlik dönemim Özal dönemine denk geliyor. Benimle birlikte aynı dönem film yapan aynı yaş grubu sinemacı kuşağın sinemasında da o dönemin etkilerini gördüğümü söyleyebilirim. Fakat bendeki film yapma hâli herkesten bağımsız bireysel bir yolculuktu. Ancak ortaya çıkan sonuçlara baktığımda aslında hepimizin aynı süreçlerden geçtiğini üç aşağı beş yukarı fark ettim. Dolayısıyla kendi adıma düşündüğümde ben sinema yapmak için ortaya çıktım ve bunun neye denk geldiğini bilmeden ya da farkında olmadan film yaptım.

Sonrasında etrafımda neler olup bittiğine bakmaya başladım. Kendimi nereye koyuyorum? Tabii ki kendi kuşağımdaki diğer yönetmenlerin arasına koyuyorum.

Peki bütün bu filmler üzerinden değerlendirdiğimiz zaman mesela anlatılmayan bir öykü olduğunu düşünüyor musun? Yani bir şekilde üzerine gidilmeyen, saklanılan...

Aslında toplumda çok tartışılmayan meseleleri sinema tartışıyor. Bizim yönetmenlerimiz bu konuda rahat film yapıyorlar, diye düşünüyorum. Bu konuda bir şey gizleme gibi bir çabanın olduğunu da düşünmedim ama en nihayetinde hepimiz insanız ve belli iklimlerin yarattığı birtakım şeyler olabilir. Benim hissettiğim böyle olmadığı; yani en azından kimsenin bilinçli bir şekilde bir konuya eğilmek isteyip de eğilemediğine ben şahit olmadım.

O filmi yapıp yapamaması ayrı bir şey yani ona imkân bulup bulamaması falan bunu bilmiyorum ama ben hiç kimsenin "Ben şu konuda film yapmak istiyorum ama onu şu an açmayayım" dediğini düşünmüyorum.

Mesela sokak sinemada karşılığını buluyor mu; yani Anadolu'su, taşrası, köyü, şehirdeki insanı?

Valla olabilir, açıkçası konu merkezli sinema benim çok ilgimi çekmiyor; yani diyelim ki Lazlar hakkında bir film yapalım falan filan, meseleye ben hiç böyle bakmadım. Hangi konu hakkında yapıldığı değil de filmin hakikaten ne söylediği ya da nasıl söylediği beni daha çok ilgilendiriyor. Ben kafamı böyle çalıştırmıyorum, dolayısıyla şu an bizim meselelerimiz veya toplumun bütün derdi meselesi sinemada yeterince yer buluyor mu, sorusunu çok düşünmedim, zaten böyle bir sinemaya inanmıyorum.

Özgür sinema yapılabiliyor mu? Yani kendi objektifinden baktığında, Kültür Bakanlığı kanalıyla, iktidarlar kanalıyla ya da daha küçük mikro gruplar tarafından sansüre uğradığını düşünüyor musun?

Valla böyle direk bir sansür tabii ki de yok; yani birilerinin sizi kontrol ettiği, ne yazdınız ne ettiniz diye. Böyle bir sansürün hiç kimsenin başına geldiğini düşünmüyorum. Sadece şu var; tabii ki filmler yapıldıktan sonra tescil ediliyor, tescil sırasında yaş sınırlaması yapılıyor ve zannedersem benim hatırladığım "Nymphomaniac" diye bir film vardı, filmin gösterilmemesi kararı alındı, onun dışında herhangi bir filmle ilgili böyle direk sansür, engelleme olduğunu görmedim ama bunun dışında bazen otosansür olabilir, ne bileyim, yani işte para bulma kaynaklarında birtakım kısıtlamalar mutlaka vardır, bununla ilgili var bence de. Ama bunun ben tamamen bu ülkeye mahsus olduğunu da, buraya ait bir sorun olduğunu da düşünmüyorum. Bence özgürlük dediğimiz şey hiçbir yerde sonsuz ve sınırsız değil. Burada da değil yani.

Kendi filmlerin üzerinden de değerlendirebilirsin, diğer filmler üzerinden de istersen; kadın sinemamızda nasıl ifade ediliyor?

Sinemaya bu tür bir bakış açısıyla yaklaşmadığım için, çingeneler nasıl gösteriliyor, Kürtler sinemada yeterince yer buluyor mu ya da türbanlılar; bu bana sinemanın ruhuna ters bir şeymiş gibi geliyor ya da sanatın ruhuna. Sonuç olarak kadın hayatta nasılsa, nasıl görünüyorsa, sinemaya da o şekilde yansıyordur, diye düşünüyorum. Bizim için kadını iyi göstermek, kötü göstermek

ya da ezildiğini göstermek yahut güçlü bir kadın vurgusu yapmak, bir filmi iyi film yapmaz. Bir filmi iyi yapan şeyler bence başka şeyler.

Sinemamızda oyunculukla ilgili bir sıkıntı çekiyor musun?
Çekiyorum evet. Oyunculukla ilgili şöyle bir sıkıntı çekiyorum: Türkiye'de tıpkı yeni sinema yapma biçimleri değiştiği gibi oyunculukta da büyük değişim var. Ve yeni kuşak oyuncuların çok çok iyi olduğunu görüyorum yani hepimiz buna şahit oluyoruz ama eski kuşak oyuncuların maalesef biraz daha eski tarzda kaldıklarını görüyorum dolayısıyla yaşlı oyuncu bulmakta çok zorlanıyorum. Yani yaşı belli bir yaşın üzerinde olan karakterler için oyuncu bulmak biraz zor. Alınmasın yaşlı oyuncular ama maalesef o alan çok dar ama belli bir yaşın altında çok fazla seçenek var. Bir yönden iyi bir yönden de zor tabii ki.

Peki bu bağlamda Yeşilçam'la senden önceki sinemayla bir bağın olduğunu düşünüyor musun?
Hiçbir zaman bağsız değiliz, en nihayetinde bir geçmişle bağlıyız. Yeşilçam'dan farklı bir sinema yapıyoruz ama Yeşilçam tecrübesi bizim için kıymetli bir tecrübe, oradan pek çok şey, pek çok birikim aktarılmış. Onların yaptığı hataları da görüyoruz ama iyi şeyleri de görüyoruz ama tabii ki onlardan farklı sinema yapıyoruz.

Peki şu an bahsi geçen Yeni Türkiye Sineması'nın en önemli çıkmazı, en önemli sorunu olarak neyi görüyorsun gelecek dönemde?
Bir dilini bulamaması ve kendini bulamaması. Ben onu henüz bulduğunu düşünmüyorum. Yani bizim yaşadığımız iklim, topraklar, buradaki ruh en nihayetinde sinemaya da yansıyor. Biz inşaat nasıl yapıyorsak sinemayı da benzer şekilde yapıyoruz. Dolayısıyla toplumdaki düzensizlik, problem ya da ne diyelim bir şey yapamama hâli aslında sinemaya da yansıyor. Dolayısıyla Yeni Türkiye Sineması'nın önündeki en büyük açmaz bence bu. Hakiki bir film yapma derdi olmalı, diye düşünüyorum, bizim sinemacılarımızın. Ve bu dert ya da bu filmi bulamama hâli bizim için bir tıkanıklık olacaktır.

Bu toplumun hakiki derinliklerine inecek filmler yapılamazsa Yeni Türkiye Sineması'nın uzun ömürlü olacağım düşünmüyorum. Dolayısıyla bundan sonraki kuşaklara daha iyi bir sinema mirası bırakamazsak onların daha bir derinliksiz daha suya sabuna dokunmayan filmler yapacağını zannediyorum. Yani ben açıkçası somut sorunlardan daha çok soyut sorunlarla karşılaşacağını düşünüyorum.

Kendi filmlerinin ölçeğinde baktığında seyirciyle nasıl bir ilişki kuruyorsun?

Vallahi seyirciyle nasıl bir ilişki kuruyorum, açıkçası az önce söylediklerimle ters olacak ama ben seyirciyi gerçekten düşünmüyorum. Düşündüğümde hesapçı bir iş yapıyormuşum gibi geliyor, böyle bir hesabın içine girdiğimde de filmin ruhuna zarar vereceğimi zannediyorum. Dolayısıyla seyirciyi maalesef pek gözetmiyorum. İki tür seyirci var sanki. Birincisi, bizim en nihayetinde ürün ortaya çıkartıp, onu satmayı düşündüğümüz müşteriler olarak görülenler; evet ben bu tip seyirciyi pek hesaplamıyorum ya da böyle bir seyirciye ihtiyacımız var mı onu da bilmiyorum, zaten öyle olsa başka yollara girerdik diye düşünüyorum. Dolayısıyla benim seyirciden kastım, ikinci seçenek, bir paylaşım, başka bir boyutta bir iletişim arayan insanlar, evet onları gözetiyorum. Onların da zaten aradığı şeylerin bu tür hesapsız filmler olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla birinci seçenekteki seyirciyle benim bir ilişkim yok, onlara yönelik film yapmıyorum.

Son soru olarak Yeni Türkiye Sineması'nın edebiyatla ilişkisi ne düzeyde sence?

Yani çeşitli düzeylerde var, mesela son Nuri Bilge Ceylan'ın filmi kendisinin de açıkladığı gibi Çehov metinlerinden etkilenerek yapılıyor. Diyelim ki Seyfi Teoman; "Bizim Büyük Çaresizliğimiz"i Barış Bıçakçı'nın romanından birlikte yazdılar. Sonraki senaryosunu da onunla birlikte yazmıştı. Onun dışında açıkçası edebiyattan direk uyarlama şu an aklıma gelmiyor. En son yine Zeki Demirkubuz hem "Yeraltından Notlar"ı hem de ondan önceki filmi "Kıskanmak"ı da Nahid Sırrı Örik'in romanından uyarladı. Dolayısıyla böyle örnekler var. Bu

örneklerden yani ben açıkçası çok uzağım; edebiyat en nihayetinde bir anlatma biçimi, bir başka anlatım biçimi ve onun direk uyarlanması benim çok tercih ettiğim bir şey değil. Genelde de çok başarılı olmuyor. Yani genel söylüyorum ama her sanat biçimiyle ilişki kurduğu kadar edebiyatla da ilişki kurmalı, yeni sinemada zannedersem bu var, hani çok uzak değil.


Yozgat Blues
ERCAN KESAL
AYÇA DAMGACI
TANSU BİÇER
NADİR SARIBACAK
HOKUSFOKUS / ARDEN FİLM SUNAR
YÖNETMEN MAHMUT FAZIL COŞKUN
TARIK TUFAN, MAHMUT FAZIL COŞKUN
TARIK TUFAN
YÖNETMEN BARIŞ ÖZBİÇER
HALİL KARDAŞ
ANDRO STEINBORN
OSMAN OZCAN
ÇİÇEK KAHRAMAN
EURIMAGES
ARDENFILM
MMZ
rekla
METRIX



Belmin Söylemez

"Yeni Türkiye Sineması" diye bir şeyden bahsetmek mümkün mü? Son on yirmi yıldır Türkiye Sineması bir dönüşüm yaşadı mı?

Dönüşüm 1990'lı yılların ikinci yarısında Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin sinemaya taze bir soluk getirmeleriyle başladı. Bu yönetmenler "Masumiyet", "Tabutta Rövaşata", "Güneşe Yolculuk", "Kasaba" gibi filmlerle bağımsız bir sanat sinemasının var olabileceğini ve dünya çapında başarı kazanabileceğini gösterdiler, genç sinemacılara cesaret verdiler.

Eğer yaşadıysa sizin deneyiminizde bu nasıl gerçekleşti?

Sinemaya çok genç yaşta yönetmen Bilge Olgaç'ın asistanlığını yaparak başladım. Türkiye Sineması'nın ilk kadın yönetmenlerinden biriyle çalışmak benim için hem çok eğiticiydi hem de bir şanstı. Yeşilçam'ı ve çalışma koşullarını yakinen yaşadım. 90'ların sonunda, 2000'lerin başında dijital teknolojiye geçiş ile daha çok film üretilmeye başlandı. 1999-2000'li yıllardan itibaren bağımsız olarak kısa ve belgesel filmler yapmaya başladım. Bu dönemde belgesel film de bir dönüşüm geçiriyordu. TV kanallarından bağımsız, sosyal konuları sorgulayan filmler yapılıyor, klasik anlatımın dışında gözlemci bir dil göze çarpıyordu. Belgesel sinemanın Yeni Türkiye Sineması üzerinde önemli bir etkisi olduğunu düşünüyorum. "Oyun", "İki Dil Bir Bavul" gibi filmler sinemalarda gösterime girdi, belgesel anlatıcılığının da en az kurmaca kadar güçlü olabileceğini gösterdi. Gerçek ve kurmacanın birbirini beslediği yeni hikâyelerin önü açıldı.

Sinemamızda öykü bağlamında anlatılmayanların olduğunu düşünüyor musunuz?

Geçenlerde Leyla Erbil'in "Tuhaf Bir Kadın" romanını okurken keşke filmi çekilse, ne güzel olur, diye düşündüm. Aynı şeyi sinematografik bir roman veya öykü okurken sık sık düşünürüm. Hatta "Şu yönetmen çekse, çok güzel uyarlar" diye hayal ederim. Sinemaya uygun dili olan o kadar çok roman ve öykü varken neden bu kadar az çekilir?

1960 ve 70'lerin sinemasında özellikle toplumsal gerçekçilik stilindeki filmlerde edebiyat uyarlamalarına daha sık rastlanıyordu. Yeni Türkiye Sineması kendi özgün hikâyelerini oluşturdu; ancak edebiyattan da kopmamalı diye düşünüyorum. Bir başka eksiklik de biyografi. Tarih hem sanat hem siyaset alanında inanılmaz zengin karakterlerle, olaylar ile doluyken neden hikâyeleri senaryolaştırılmaz? Örneğin bir Sevgi Soysal'ın hayat hikâyesini sinemada izlemek isterdim.

Özgür bir sinemacılık mümkün mü?

Özgür sinemacılık çok göreceli bir kavram ve bu sorunun cevabı kitaplar, hatta fasiküller doldurabilir. Ne anlamda özgürlük; maddi, manevi, siyasi? Özgür düşünce bana göre kendi iç sesini duyabilmekle mümkün. Ancak onca tahakküm altındayken (yalnızca sistem tahakkümünden bahsetmiyorum) ne kadar özgür düşünebiliriz? Maddi anlamda ise dijital teknoloji film yapımını ve erişimini özgürleştirdi. Gerçek anlamda bağımsız film yapmak her zamankinden daha kolay. Ancak kelimenin tam anlamıyla "özgür sinema" yapmanın önünde iki temel engel var; sansür/otosansür ve gösterim/dağıtım zorluğu. Hem tartışmalı konulara girilince yüzleşilen adı konmamış bir sansür var hem de insan olası kısıtlamaları düşünerek çok erken aşamalarda kendi düşüncesine bariyerler koyuyor.

Son dönem Türkiye Sineması'nda azınlıklar (etnik, dinî, mezhepsel, kadınlar, ezilenler) nasıl temsil ediliyorlar? Bunda bir dönüşüm var mı?

Geçmişe göre daha geniş yer buluyorlar ve daha önemlisi daha gerçekçi öyküler ve karakterler izliyoruz. Dışarıdan bakan değil bizzat içeriden bir göz

var artık. Anlatımdaki klişeler de bu sayede yavaş yavaş azalıyor. Bunda tabii ki "azınlık" olarak tanımladığınız kesimlerin kendilerine daha çok alan bulmasının rolü olduğu kadar o kesimlerin kendi anlatıcılarının da ortaya çıkmalarının önemli etkisi var.

Sizce Türkiye toplumunda birey tanımları değişti mi? Bu, sinemaya, sizin anlatımınıza yansıdı mı?

Birey eskiden daha çok toplumla olan ilişkisi üzerinden tanımlanırken artık biraz daha kendi dünyası, psikolojik derinliğiyle düşünülmeye başlandı. Bundan sadece sinema değil sanatın bütün dalları etkilendi. Ben hem güncel hayatın bireyi etkileyen değişimini hem de bundan etkilenen bireyin iç dünyasını anlatmaya çalıştım. Uzun metraj filmim "Şimdiki Zaman"da Amerika'ya gitmek isteyen işsiz bir genç kadının mücadelesini işledim. Genç insanların yaşadığı çıkış arayışını anlatmak istedim. Bence dönemler ve tanımlar değişse de özellikle üniversite mezunu gençlerde çıkış arayışı, kaçış arzusu hep var.

Yeni Türkiye Sineması geçmiş ya da gelecek anlatısına ilişkin nasıl bir kolektif düşü, hayali ortaya koyuyor?

Kendisiyle hesaplaşmaya cesaret eden karakterlerin merkezinde olduğu bir düş. Bu düşün içinde biraz da mizah olmalı, çünkü mizahımız eksik.

Yeni Türkiye Sineması'nda "kadın" ne ifade ediyor?

Cesareti ve mücadeleciliği. Son dönemde çekilen filmlere baktığımda derinlikli kadın karakterlerin arttığını görmek beni sevindiriyor. Aile, anne olmak, kız kardeşlik, ergenlik gibi kavramların sorgulandığı filmlerde ("Zefir", "Gözetleme Kulesi", "Araf", "Mavi Dalga", "Köksüz", "Kusursuzlar") güçlü kadın karakterler var. "Şimdiki Zaman"da şehirli genç kadınları anlatmak istedim. Karakterleri yaratırken gerçek yaşamlardan ve insanlardan, arkadaşlarımdan ve kendimden yola çıkarak yazdım. Kadını merkeze alan, kadınların dünyasını ve mücadelelerini anlatan filmlerin çoğalmasını temenni ediyorum. Kadın yönetmenlerin sayısındaki artış da çok önemli.

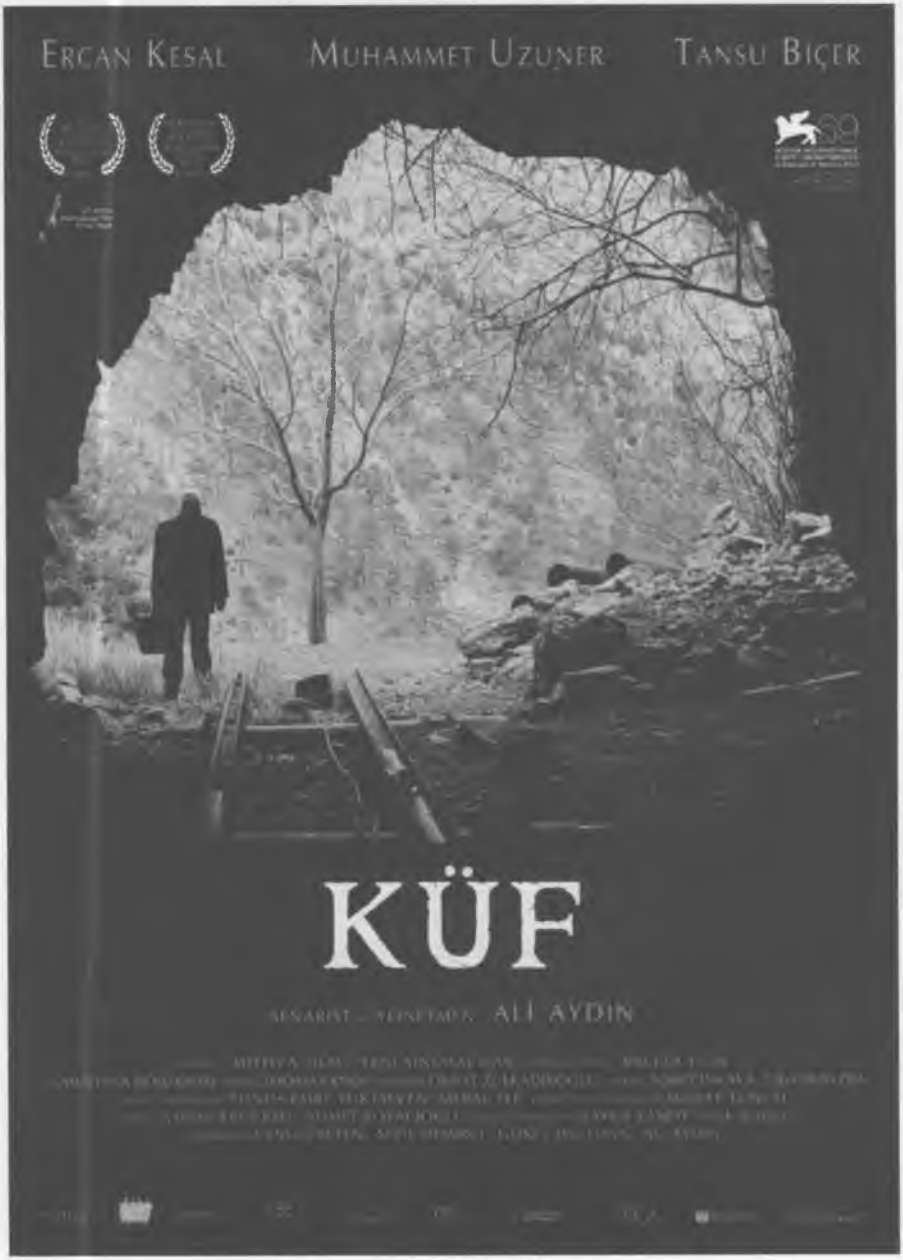
Yeni Türkiye Sineması için "sınıfsal eşitsizlikler" ne ifade ediyor?
Türkiye'de sinemacılar her zaman eşitsizliğe karşı duyarlı oldular. Ancak "Yeni Türkiye Sineması" tanımlaması çerçevesine giren filmlerde sınıfsal eşitsizliğin yeterince ele alındığını söylemek zor. Daha çok bireyin sorunları, etnik/kültürel aidiyet ve çatışmalar öne çıkarken sınıfsal eşitsizlik bir yan tema veya öyküyü doğuran ara etkenlerden biri olarak kalıyor. Oysa özellikle de günümüzde bu eşitsizliğin anlatılmasına çok ihtiyacımız var. Tabii bu değerlendirme kurmaca alanı için geçerli. Belgeselciler her zaman olduğu gibi sınıfsal dengesizliklere merkezî bir önem veriyorlar.

Yeni Türkiye Sineması Türklüğün, Cumhuriyet'in, Kemalizmin başarısını ya da başarısızlığını kendi sinematik araçlarıyla nasıl ele alıyor? Nasıl ele almalı?
Buna dair tespit ve öneri yapmak için elimizde yeterince yapım yok gibi. Ancak şurası kesin ki "tarafsız" ele almalı.

Yeni Türkiye Sineması'nın kendisinin en önemli çıkmazları, en önemli sorunları nelerdir?
Öz eleştiri yapamayan bir toplumuz. Sinemacılar da istisna değil. Bunun aşılması gerekiyor. Daha yenilikçi, hatta bazen denemeci anlatımlara yönelmek güzel olabilir. Geldiğimiz noktada gerçekçi öyküleme fazlasıyla baskın. Ayrıca çok sesliliğin artması gerektiğini düşünüyorum.

Bugüne kadar ürettiğiniz filmlerin seyirciyle kurduğu ilişkiyi nasıl değerlendirirsiniz?
"Şimdiki Zaman"ı izleyen bir çok seyirci Mina'nın hikâyesini, yurtdışına gitme çabasını tanıdık bulduğunu ve kendini yakın hissettiğini söyledi. Yalnızca ülkemizde değil dünyadaki festivallerde de seyircilerden benzer tepkiler aldık. Hem İstanbul'u hem de Türkiye'den şehirli bir kadının öyküsünü görmekten memnun olduklarını söylediler. San Francisco'da katıldığımız bir söyleşide orada yaşayan Yunan asıllı bir kadın çok benzer bir yaşam öyküsüne sahip olduğunu ve tıpkı filmdeki gibi kendisinin de bir dönem kahve falı bakarak hayatını kazandığını söyledi.




ERCAN KESAL
MUHAMMET UZUNER
TANSU BIÇER
KÜF
ALİ AYDIN

Ali Aydın

"Yeni Türkiye Sineması" diye bir şeyden bahsetmek mümkün mü?
Ben yeniden şunu anlıyorum; özellikle sinema üzerinden bahsettiğimiz yeniden: Yılmaz Güney'den itibaren, yani Yılmaz Güney'in yolundaki o üçlü ya da dörtlü hikâye akışına ya da biçimine dair, ondan sonra yeni bir şey konmuş mu Türk Sineması'na? Hayır konmamış, ki onun koyduğu İñárritu gibi bir adamı etkileyip sinemaya başlatmış. Ondan sonra bakınca benim yeniden kastım ve başlangıcım "Yol" (1982) filmidir. Bu kadar cesur bu kadar kayda değer bir şey yapan yegâne film odur. Yeni kelimesi içerisine hikâyeyi katmıyorum ben, biçimi katıyorum açıkçası. Hikâyede hiçbir sıkıntımız yok, yüz binlerce hikâye var. Biçim anlamında yeni bir şeyler arıyorum ben ama bu yok. Dolayısıyla son işte Yeni Türkiye değerlendirmesi 90'lar sonu 90'lar ortası itibarıyla başladı. Ben o dönemden bu döneme çok da yeni şeyler izlediğimizi ya da gördüğümüzü düşünmüyorum.

O zaman şöyle diyorsun; son 20 yıldır Türkiye'de sinemasal anlamda bir dönüşümden bahsetmek mümkün değil.
Görünürlük açısından evet, yenilik açısından hayır. Bu Yeni Türkiye Sineması kalıbının haddinden fazla abartıldığını ve büyütüldüğünü düşünüyorum. Bu ilk yeniler grubuna baktığın zaman kastedilen yeni, ilk filmiyle çıkış yapan yönetmenler; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim, Reha Erdem. Bu isimler içinde yeni anlamında Reha Erdem'i biraz öne çıkarabilirsin. Görünebilirlik veya uluslararası anlamda tabii ki Nuri Bilge Ceylan daha önde ama ben yeniye dair bir şey görmüyorum o filmlerde. Çok özür dilerim ama Bresson ile bu filmleri zaten biliyorduk, Bergman ve

Tarkovski ile zaten izledik. Temsili açısından o kuşağın ya da o anlayışın devamı olarak görülebilir. Yani bu söylediğim bu adamlar berbat yönetmenler anlamına gelmez. Yeniye dair bir şey yok, ben sadece bunu söylüyorum.

Peki, bütün bu süreçte senin deneyimin nasıl gelişti?

Vallahi ben şöyle söyleyebilirim; ben sinema okumadım, o açıdan kendimi şanslı hissediyorum. Ben video enstalasyon ve küratör yetiştiren bir üniversitede okudum. Bu nedenle dışarıdan daha rahat bakabiliyorum bu duruma. Okuduğum bölümde kafamın kavramlarla çalışabilmesi bana biraz da öğretildi. Ve ben bunu çok sevdim. Dolayısıyla ben kavramlarla düşünmeye başlayan, kavramlarla hikâye yazmaya başlayan biri hâline geldim. Bundan çok mutluyum. Biçimi de bu kavramın etrafına örüyorum. İlk filmimin kavramı beklemekti. Dolayısıyla zamanı ve izleyiciyi bir enstrüman gibi kullanıp insanları bekletmek üzerine bir film yaptım. Tabii filmin kendi içinde kurgusal bir yapısı var. Ama şimdi ikinci bir filmi düşününce birinci filmle hiç alakası olmayan bir şey üzerinde çalışıyorum. Hiç alakası yok. Tamam sonuç olarak kötü bir film ortaya çıkabilir ya da bunun altından kalkamayabilirim. Yolumu doğru görüyorum. Yeni Sinema'nın içinde miyim dışında mıyım, onu bilmiyorum. Kötü bir film yapabilirim ama başka bir şey denemeye çalışıyorum, bu benim için bir avantaj. Kısmet olur üç dört film daha yapabilirsem belki daha iyisini de yapma şansını yakalayabilirim. Yeni Sinema'nın içinde olduğumu düşünmüyorum açıkçası.

Öykü bağlamında anlatılmayan neler olduğunu düşünüyorsun? Neyi anlatmaktan kaçınıyoruz?

Bir kere çok anonimiz. Anlatmaya çalıştığımız hikâyeler aslında o kadar sert işliyor ki; o kadar gerçek olduğu için hâliyle maruz kaldığımızda şiddet dozu çok yüksek oluyor. Ben Dünya Sineması'nda ve Avrupa Sineması'nda öyle filmler seyrediyorum ki bu şiddet dozajını sana birebir yaşattırıyor. İstismar da etmiyor. Ben yola çıktığımız andakiyle setteki senaryonun, çekilmeye başlanan senaryonun birbirinden çok farklı hâller aldığını düşünüyorum. Metinler aynı ama yaklaşım çok farklılaşıyor. Sete çıkmaya başladığımızda garantici bir hâl almaya başlıyor. Risklerden korkuyoruz, bu risklerin filmleri

alaşağı edebileceğini dolayısıyla bizim de yanlış anlaşılabileceğimizi düşünüyoruz. Ben bu işleyişte bu tür durumların zarar verdiğini düşünüyorum. İyi bir öykü yazılabiliyor kesinlikle, çok sık olmamakla birlikte kaleme alınıp senaryo hâline getirilebiliyor. Bu sefer de şöyle bir risk çıkıyor; ben bunu bu hâli ile çekersem bu haddinden fazla cesur bir iş olur. Ve yönetmen orada kendini törpülemeye başlıyor. Benim genel olarak gördüğüm bu. Ve bu durumun, Yeni Türkiye Sineması olamama hâlimizin en büyük nedenlerinden birisi olduğunu düşünüyorum. Herkes kendine çok ciddi bir otosansür uyguluyor; bu anlamda, yaratıcılık anlamında. Şu keskin bir söylem olabilir: Yeni Türkiye Sineması olduğunu düşünmüyorum, dedim; birileri çıkıp, "Ya kardeşim 2000'li yılların başında birtakım işler üretildi, bunlar Yeşilçam'dan farklıydı" diyebilirler. Aradan 10 yıl geçmiş, 10 yıllık sessizlik dönemi var; bir zahmet farklı olsun. Yani tekrar Yeşilçam kafasıyla film yapamazsın. Bu insanlar 90'lar gibi bir süreci yaşadılar. Dolayısıyla insan değişti. Türkiye'de yaşayan insan değişince hayata bakış da değişti. Hayata bakış anlamında da öyküye bakış anlamında da bir değişim meydana geldi ve filmler, senaryolar böyle yazılmaya başlandı. Fakat biçim açısından dünya sanatı ve o 10 yıllık süreç içinde öyle mesafeler kat etti ki bu şuna benziyor: 14. yüzyılda Rönesans ile uğraşmaya başlayan Avrupa, 18. yüzyılın sonu 19. yüzyılın başında resme dalan Türkiye. Halledemezsin aradaki mesafeyi. Türkiye Sineması için de bu geçerli. Arada 10 yıl 15 yıl, hatta 15 yıldan da fazla çok berbat bir dönem var. Orada ölmüşüz, sonra 90'ların sonuna doğru tekrar ayağa kalkmaya çalışıyoruz ama olmuyor.

Peki bütün bu anlattıkların üzerinden şöyle bir konu tartışılabilir mi? Özgür bir sinema mümkün mü?

Ben şunu söyleyeyim; özgür sinemanın mümkün olduğunu düşünüyorum. Kendimden örnek vereyim bizzat; şayet benim ilk filmim "Küf"de bana bir sansür uygulansaydı bunu kimsenin yanına bırakmazdım. Hani kimsenin buna cesaret edebileceğini zannetmiyorum. Kimse bana bu şekilde yaklaşmadı. Sonra uzun uzun şunu düşündüm; tabii peki ben bu akılla kendime bir otosansür uyguladım mı acaba? Gizli bir otosansür uyguluyor muyum acaba?

Hayır uygulamadım. Peki devletin verdiği destek şu söylemi yapmamamı mı sağlıyor ya da başkalarının şu söylemi düşünmesini mi sağlıyor?: Filmleriniz sizin değil. Hayır, film benim. Duygu, düşünce, akıl, mantık anlamında ne istiyorsam yaptım ben. Kimse de bana karışmadı. Şimdi ikinci filmin senaryosunu gönderdim. Çok sert bir film, hiçbir otosansür uygulamadım. Kimsenin bana sansür dönüşüyle geldiğini görmedim. Tamam yani kendimce bunu söyleyebilirim. Ama şunu söyleyemem; hayır, sansür yapılmıyor, diyemem. Ya da bundan şüphelenmiyorum, diyemem. Bir toplantıda şunu öğrendim ve duvara çarpmış gibi oldum: Haberimiz olmadan belgeseller zaten sansürleniyormuş. Ben bunu bilmiyordum, gerçekten bilmiyordum. Burada belgeselcilerin de suçu var, görünür kılmıyorlar. Ya da çok yalnız kişilerin yaptığı belgesellerdi onlar. Ben çok öfkelendiğimi, incindiğimi hatırlıyorum; nasıl haberimiz olmaz bundan? Oysa bir sinema filminin başına bu gelmeye kalktığında bile çok ciddi anlamda ayağa kalkarsın. Şimdi şöyle diyebilirsin; Antalya Film Festivali bir belgesel yüzünden ayağa kalktı ama ondan da hasbelkader haberimiz oldu. Olmayabilirdi de. Sansürün kişiyle çok alakası olduğunu düşünüyorum. Kişi kendini bu durumlara maruz bırakıyorsa sansüre uğrar ve sansüre uğramış filmini göstermeye de razı olur. Ama kişi; hayır, ben sansüre maruz kalmayı bırakın, bu fikrin akıldan geçmesine bile karşıyım, derse iktidar bir duvar görür karşısında ve mecbur geri adım atar. Ben asıl sansürün sinema çevresinin kendi içinde döndüğünü düşünüyorum. Çok ciddi söylüyorum. Asıl tartışılması gereken bu. Sinema çevresi kendi içinde sansür uyguluyor ve bunu pek çoğumuz bilmemize rağmen konuşmuyoruz. Aslında biz de gündeme getirebiliyoruz. Aslında şöyle şunu söyleyeyim; sinema çevresi, iktidarın kapattığı alanların içine kendini çoktan mahkûm etmiş. Yani bir alan var çevrilmiş ve biz o alanın içinde dönüp dolaşıyoruz. Ama o alanın sahipleri bize sansür uygulamıyor. Sadece bir alanı çevirmişler ve o alanın içinde aman sansür uygulayalım, aman sansür yapalım, aman filmler haddinden fazla sivri olmasın, aman devletle çatışmayalım kaygısıyla sinema yapmaya çalışıyoruz ya da belgesel yapmaya çalışıyoruz. Ben bunu Antalya sürecinde dışarıdan bakan biri olarak öyle gördüm. Bakanlık yetkililerinin bazı şeylerden haberi bile yok. Sinema çevreleri pespayeliği kendi içinde yapmış. Utanç verici olan bu zaten.

Yeni dönemde üretilen filmler üzerinden düşündüğünde, "sınıfsal eşitsizlikler, azınlıklar, ötekileştirilmişler" sinemada yer bulabiliyorlar mı?

Bir kere her şeyin tek tip bahsedildiğinden söz edebiliriz. Yani her şey tek tip ilerliyor. Yani söz gelimi işçi sınıfından biriyle ilgili bir film izlerken de, diğer başka sınıfları temsil eden insanlarla ilgili filmler izlediğimizde de sanki herkesin aynı dili konuştuğunu, aynı şekilde hayata baktığını, aynı şekilde yürüdüğünü, aynı şekilde güldüğünü hissediyoruz. Bu, farklılaşmaya gitmekten korktuğumuz anlamına geliyor. Bir yandan kendi içimizde kısır bir döngü içerisindeyiz. Bu yazdıklarımıza da, çektiklerimize de sirayet ediyor diye düşünüyorum. Hiçbir sınıfın birbiriyle aynı olması düşünülemez; oysaki, her sınıf farklı şeyleri temsil eder, farklı mimikleri vardır ve farklı şekilde yazılması ve resmedilmesi gerekir. Öteki taraftan bu söylediğim şey çok zordur gerçekten de çünkü peşinde koştuğunuz dert için ya da sınıf için uzmanlaşmış olmanız gerekir, ki ona özgür bir dil yaratmanın da derdinde olasınız. Çok zor bir şey ama imkânsız değil, yapmak da lazım diye düşünüyorum. Burada da bir tek tipçilik var onu söyleyeyim.

Filmlerde bireylerden bahsetmek mümkün mü?

Evet, mümkün. Bireyciliğin var olduğunu, tıpkı modern toplumlarda olan bireyciliğin dert edildiğini yönetmenler üzerinden anlatmak mümkün. Fakat Türkiye'nin gerçekçiliğinde anlatmak mümkün mü, diye sorarsan, hayır değil.

Nasıl bir fark görüyorsun?

Şimdi bizler, sanatçılar, yazarlar, ressamlar, heykeltıraşlar bir bağlamda kendi köklerinden koparak hayatı anlamlandırmaya, anlamaya başlayan, analiz etmeye başlayan, bu analiz sonrasında da aksayan yerleri tespit edip kendince hangi sanat dalıyla uğraşıyor ise o sanat dalında bunları anlatan insanlarız. Fakat yine yalnızsın çünkü yaptığın iş kitleleri dönüştürebilecek kadar güçlü bir iş değil. Hiçbir sanat dalı bu güce sahip değil. Bir kere hakikaten haddinden fazla şey affettiğimizi düşünüyorum. Sanat çok önemli bir şey, altına herkes imza atar ama maalesef sınıfları ve toplumları dönüştürmekte zayıf kalır. Çünkü hayat o kadar sert, o kadar geçerli ve yapıyı o kadar geri dönülemez

şekilde değiştirir ki sanat bunun yanında çok naif kalır. Dolayısıyla sanatçı da bu bağlamda tek ve yalnızdır. Eserleri birilerine ulaşır ama çok az insana maalesef. Şikayet etmiyorum, bu olması gereken bence. Dönüşümü çok uzun yıllar alabilecek bir şey. Sinemacılar ve sanatçılar bireysel anlamda varoluşlarını sürdürürken toplumun dinamiklerini çok bilmezler aslında çünkü kendi içlerinde yaşadıkları bir gettoları vardır onların. Yine belirli yerlerde yaşarlar, belirli alanlarda otururlar, belirli alanlardaki insanlarla muhabbet kurarlar; oysaki toplumun dinamikleri çok farklı şekilde akar.

Türkiye Sineması'nda "kadın" ne ifade ediyor?

Benim yapmayı düşündüğüm ikinci filmin kabaca şöyle bir konusu var. Bu soruyu cevaplamak için söylüyorum, burada erkekler üzerinden kadınların nasıl bir ülkede yaşadığını anlatmaya çalışıyorum açıkçası. Bu filmin senaryosunu oluştururken bir sürü rapor okudum. O raporlardan önce de üç aşağı beş yukarı fikrim aynıydı, şimdi de aynı. Türkiye Sineması'nda bahsedilen kadın tamamıyla erkek kafasında, yani güdümlü bir şekilde resmedilen bir kadındır. Ve çoğunlukla kadınlar silik, soruna yol açan, ama neden soruna yol açtığı çözümlenemeyen kaba birtakım kalıplarla resmedilen canlılar olarak vardır. Yani kadın üzerine yapılmış filmlerde bile bu sorunlar vardır çünkü hep bir erkek bakışıyla yapılır bu. Bir erkek kadınlara bakabilir ama erkeğin geldiği yer yani aile tamamen erkek bakışıyla ve kontrolüyle büyüdüğü için onun içindeki bireyler de birer erkek algısının temsili hâline geliyorlar. Kadın da öyle yetişiyor. Yani sonsuz bir baskıdan ve sonsuz bir yalnızlaşmadan bahsediyoruz kadın için. Şimdi kimse bana kadının Türkiye Sineması'nda doğru resmedildiğini söyleyemez. Resmedilemiyor yani. Yapamıyoruz bunu, bu konuda çok beceriksiziz. Yani bunu bir kere kesinlikle hepimiz kendi yüzümüze söylemeliyiz. Bir kadın yönetmen bile film çekerken bu konuda sonsuz derecede beceriksiz davranıyor çünkü o da erkek sınıfın egemen olduğu bir sinema dünyasının içinde var olmaya çalışıyor. Bu toplumsal anlamda yaşanılanın, sanatçılar arasında resmedilen hâli. Ben bu konuda çok ikiyüzlü buluyorum kendimizi. Çok ciddiyim çok ikiyüzlüyüz ve hiçbirimiz umursamıyoruz. En başında kendimi de dâhil ederek söylüyorum. Kadına

söylem anlamında yeri geldiğinde mangalda kül bırakmayız, söylemlerimiz çok sert ve köşelidir. Ama iş icraata ve söylemlerimizin temsili olan filmlere, sanat eserlerine geldiğinde çok zavallı kalıyoruz, kimse kusura bakmasın.

Yeni Türkiye Sineması Türklüğün, Cumhuriyet'in, Kemalizmin başarısını ya da başarısızlığını kendi sinematik araçlarıyla nasıl ele alıyor? Nasıl ele almalı?

Açıkçası şimdi senin bu dediğin kavramların etrafında dönen, evet Türklük etrafında dönen filmler izlemişizdir. Seren Yüce'nin "Çoğunluk" filmini örnek verebilirim. Orta sınıf Türk bir aile üzerinden anlatan bir filmdi o. Seren bu bahsettiğin kavramları ve enstrümanları filminde bugüne kadar kullanan en iyi yönetmendi. Onun haricinde kullanılanlar öncesinde de hep birtakım parçalar hâlinde filme nüfuz ediyordu ama bu nüfuz ediş de o kadar cılızdı ki kimimiz bunu çıkarabiliyor, kimimiz çıkaramıyorduk ve birçok şeyde didaktik bir şekilde anlatılıyordu. Bu da hâliyle didaktizmi, bahsedilen meselelerden daha çok göze batan başka bir unsur hâline getiriyordu. Öte taraftan milliyetçi akımın ya da İslami akımın, Türkiye Sineması'nda vücut bulmuş bir hâli yok; birkaç tane temsilcisi var. Onu da şu anlamda söylüyorum; onlar da kendi kavramlarını çalıştıramamışlar. Bu sadece sol cenahın ya da sosyalist cenahın ya da neyse entelektüel cenahın, aydın cenahın meselesi değil; onların da meselesi aslında. Bu kavramlar sanat dalları içinde çalıştırılabilen kavramlar değil bizde. Biz bunu başaramıyoruz, toplumun dinamiklerinde bu var ama filmlerimizde bunu yapamıyoruz. En iyi yapan Serendi ve çok da iyi yapmış yani.

Peki şimdiki sinemanın çıkmazı ne?

Türkiye'nin bir sureti gibiyiz; gerçekten memleketimizin suretiyiz. Tek tipçi bir iktidar, neredeyse biçim ve içerik olarak birbirinin aynı, tek tip filmler; bizim hâlimiz budur. Yeniyi aramanın, sınırları zorlamanın... Abi çok önemli bir şeyden bahsediyoruz, "yeni" diyoruz, tamam mı; "yeni" lafını bir kelime grubunun başına takı olarak koymaya niyetliysen bunu çok iyi düşünmen lazım. Yani bunu nasıl ifade edebilirim başka türlü bilmiyorum. "Yeni" çok yıkıcı bir kelimedir. Onun temsil ettiği sanat dalının da yıkıcı olması gerekir.

Yani kendinden sonra gelecek olan kuşakları da yeni anlamına dönüştürmesi gerekir, yenilikçi olmaları gerektiğini salık vermesi gerekir. Oysaki Yeni Türkiye Sineması çıktığından beri biz yeniyi temsil eden yönetmenlerin çıraklarını seyrediyoruz, birbirimizin aynı filmleri üretiyoruz; bu çok tehlikeli.

Peki son soru olarak, kendi filmin üzerinden de değerlendirebilirsin, seyirciyle nasıl ilişki kuruyorsun?

Çok güzel soru. Yine sanat eserlerinin ve yaratıcılarının salt kendilerini temsil edişleriyle alakalı bir şey. Ben şöyle hareket ettim. Benim aklıma bir fikir geldi ya da ben bir film yapmak istiyorum ve bir senaryo yazdım, bunu ilk önce kendim için yapıyorum. Dolayısıyla bütün filmi kendi anlayışıma göre inşa etmeliyim düsturu üzerinden hareket ettim. Böyle inşa ettim ve çok samimi söylüyorum hiçbir zaman da seyirciyi düşünmedim. Dolayısıyla benim temsil ettiğim iş üzerinden direkt olarak beni yargılayabilirsin. Hatta şunu söyleyebilirsin; peki az önce bahsettiğin yönetmenler ya da sinemamız bireyi ne kadar temsil ediyor? Toplumu ne kadar temsil ediyoruz, kendim üzerinden cevaplayabilirim veya bunu sorgulayabilirim. Ben hiçbir toplumu temsil etmiyorum, ben bu toplum içinde yaşayan bir bireyim, bunun yüzde yüz farkındayım. Ama ben bu toplum içinde var olmak istemiyorum. Birtakım tespitlerim var ve bunlarla ilgili bazı fikirlerim var. Bunları ilk önce kendim için yazıyor ve filme alıyorum. Benim gibi düşünen insanlar var ise karşılığını buluyor. Yok ise karşılığını bulmuyor. Çünkü bu ülke çok fazla kutba ayrılmış durumda ve bu kutupları eritmek gerçekten abartmıyorum 100 yılı bulabilir. O yüzden ben biliyorum ki karşıt görüşten hiç kimse bu tür filmlere elini atmayı bırakın yanından bile geçmeyecek. Bir ön yargıyla hareket edecek. O yüzden tamamıyla kendi içimde hareket ediyorum. Benim temsil ettiğim hiçbir şey yok. Ya da temsil etmeye çalıştığım hiçbir şey yok. Az önce söylediğim ya da başından beri söylediğim her şeyi ilk önce kendime soruyorum. Konuşmaların en başına dönersek Yeni Türkiye Sineması yaratmak istiyorsak, daha yaratıcı olmalıyız. Eskinin tekrarıyla yeni olunamıyor maalesef. Hem dilde hem biçimde radikal yeniliklere ihtiyacımız var; yani öyle ki Marcel Duchamp'ın sergi salonu içine pisuarı koyması kadar radikal bir şey. Anlatabiliyor muyum?





Hakkı Kurtuluş

"Yeni Türkiye Sineması" diye bir şeyden bahsetmek mümkün mü? Son on yirmi yıldır Türkiye Sineması bir dönüşüm yaşadı mı?

Bu sorunun muhatabı bence aslında sinema tarihçileri olmalı. Çünkü böyle bir adlandırma esasen sinema tarihçiliğinin konusu. Sinema tarihi ve özelinde tarihimizle yakından ilgilenen bir sinemacı olarak şunu söyleyebilirim: Türkiye'de katı olan her şeyin buharlaştığı gibi sinema da dönüştü. 1995 daha "Tabutta Rövaşata"nın bile çekilmediği, film üretiminin dibe vurduğu bir yıldı sonuç olarak.

Eğer yaşadıysa sizin deneyiminizde bu nasıl gerçekleşti?

Kabaca "1972 ile 1984 arası doğmuş ve genellikle de İstanbul Film Festivali'nin tedrisatından geçmiş, bir grup hayatını sinemaya vakfetmeye hazır manyağın" arasında hayaller, düş kırıklıkları, tökezlemeler ve başarılar arasında kör topal –hiç yoktan iyi– gerçekleşti.

Sinemamızda öykü bağlamında anlatılmayanların olduğunu düşünüyor musunuz?

E elbette düşünüyorum! Sinemamız da ülkesinin insanları gibi: Çıplaklığa cesaret edebileni neredeyse yok. Deneysel yanları çok güdük kalmış, çoğu kez yeknesak ve hatta kabız bir öykü anlatımı baskın sinemamızda.

Özgür bir sinemacılık mümkün mü?

Mümkün olabilir başka bir zaman ve mekânda ama özgürlüğün iyi sinemayı çağırdığı çok vaki değil hani! Böyle bütçesiz, baskı altında daha iyi işler çıkar

belki de! Ne de olsa geceden ıslatılmamış ve aniden canın çektiği kuru fasulye gibiyiz! Sıkı bir düdüklü tencere basıncında hazım ve lezzet açısından fayda var!

Son dönem Türkiye Sineması'nda azınlıklar (etnik, dinî, mezhepsel, kadınlar, ezilenler) nasıl temsil ediliyorlar? Bunda bir dönüşüm var mı?
Bilmiyorum ve şu kimlik (azınlık) siyasetinden olduğu kadar kimlik (azınlık) sinemasından da pek hazzetmediğimden çok da ilgilenmiyorum. Buradan büyük sinema çıkarmak için gerçekten çok ama çok yetenekli olmak lazım. Onun dışında buradan Zeitgeist bâbında "önem" addedilmiş işler dışında değerli, zamana direnecek bir şey çıkma ihtimali bana oldukça düşük geliyor.

Sizce Türkiye toplumunda birey tanımları değişti mi? Bu sinemaya, sizin anlatımınıza yansıdı mı?
Sorunuzu tam anlamadıysam da anlamamın işime geldiği yerden yanıtlayayım. Türkiye kıçı kırık bir neo-liberal pazar oldu hepten. Periferik pazar. Yurttaşları da keriz yerine konacak, haftasonu aileleriyle dandik zincir lokantalarında -alkolsüz- tıkınıp üzerine sulusepken boktan bir komediyle salak salak gülüp boktan mobilyalarla döşeli evine zittir olup gidecek tüketicilere dönüştü. Bunun yansımasıysa şahsım özelinde daha çok önümdeki filmlerde görünür olacak.

Yeni Türkiye Sineması geçmiş ya da gelecek anlatısına ilişkin nasıl bir kolektif düşü, hayali ortaya koyuyor?
"Kosmos", "Bir Zamanlar Anadolu'da", "Kış Uykusu" gibi birkaç çizgiüstü film bahsini ettiğiniz geçmiş ve gelecek "anlatısı"na dair şeyler barındırıyor da özellikle hepten "politik" olan örneklerin ekserisi bence hiçbir düş falan ortaya koymuyor. Genelde sade suya tirit bir romantizmin ötesine geçemiyorlar.

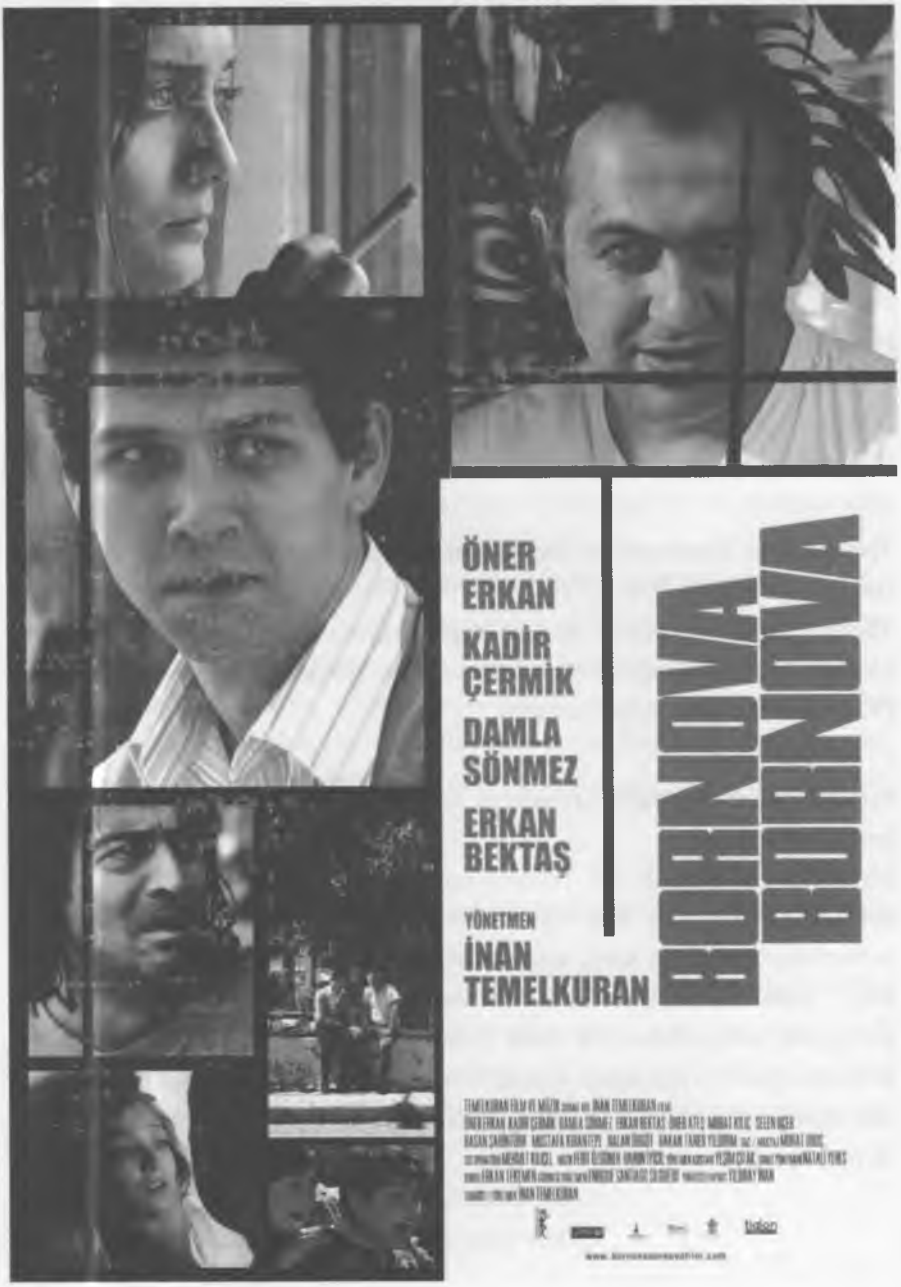
Yeni Türkiye Sineması'nda "kadın" ne ifade ediyor?
Sanki; hâlâ edilgen, çoğu kez de sıkışmış bir varlığı.

Yeni Türkiye Sineması için "sınıfsal eşitsizlikler" ne ifade ediyor?
Daha üzerinde çoook yol katedilmesi gereken, Yılmaz Güney'in en kör gözüne parmak işlerinden bile geride işleri ("Kış Uykusu" en büyük istisna).

Yeni Türkiye Sineması Türklüğün, Cumhuriyet'in, Kemalizmin başarısını ya da başarısızlığını kendi sinematik araçlarıyla nasıl ele alıyor? Nasıl ele almalı?
Bu kadar absürt ve grotesk olayın vuku bulabildiği bir ülkede daha çok Fellini, daha çok Bunuel izleyerek. Roy Andersson'dan nasiplenip, Kaurismaki ve bozulmamış Kusturica'yı da tekrar tekrar etüt ederek çok daha fazla ve cesaretle ele almalı. (Hatta ve hatta, gözüne gözüne vurmalı, laga lugayı bırakmalı).

Yeni Türkiye Sineması'nın kendisinin en önemli çıkmazları, en önemli sorunları nelerdir?
Türkiye'nin açmazlarının hemen hepsi sinemasında da mebzul miktarda mevcut. En büyük sıkıntı aslında yine aynı: Kimsenin işini bilmiyor oluşu! (Yönetmenler hariç değil bundan).

Bugüne kadar ürettiğiniz filmlerin seyirciyle kurduğu ilişkiyi nasıl değerlendirirsiniz?
Bir ilişki kur(a)madı ki! Televizyonda sansürlü flu reklamlarla katledilen versiyonlarından kaç kişi izledi bilemeyeceğim; ya da *youtube*'dan, *onlinefilmizle*, emeğe saygı şerefsizlerinden *aspect*'i, rengi bozuk kopyalardan... Ama "resmî" mecralara bakarsak yurtdışında hemen hepimizin filmi yurtiçinde olduğundan çok daha fazla ve değer verilerek izlendi, izleniyor. Ben yaptığım ve yapacağım işlerin 76 milyon içerisinde en fazla 100.000 kişinin umurunda olabileceğini sanıyorum. (İzleyeceğini demiyorum, umurunda olabileceğini diyorum).


ÖNER ERKAN
KADİR ÇERMİK
DAMLA SÖNMEZ
ERKAN BEKTAŞ
YÖNETMEN
İNAN TEMELKURAN
BORNOVA BORNOVA

İnan Temelkuran

"Yeni Türkiye Sineması" diye bir şeyden bahsetmek mümkün mü? Son on yirmi yıldır Türkiye Sineması bir dönüşüm yaşadı mı?
Yüzlerce eser var yeni. Böyle bakarsak var yeni Türk Sineması. Neden var? Çünkü bir ara 6 filme kadar düşmüştü üretim. Yok olmuştu diyelim, sonra tekrar canlandı. O yüzden var diyebiliriz. Üretilen her şey yeni mi? Hayır değil. Ekol var mı diye düşünürsek bilmiyorum. Bir komedi-korku ekolü olmaya başladı. Ben pek hoşlanmıyorum ama daha iyisi de gelir elbet.

Eğer yaşadıysa sizin deneyiminizde bu nasıl gerçekleşti?
Önceki abilerimizden (Ümit Ünal ve Derviş Zaim'den) ve yabancı bazı sinemacılardan (Eric Zonca, Kassovitz) bana geçen "Evet, ben de yapabilirim bunu!" hissinin dijital dönüşümle kesişmesi üzerine oldu, diyebilirim.

Sinemamızda öykü bağlamında anlatılmayanların olduğunu düşünüyor musunuz?
Çok fazla şey var. Azıcık da geri dönüşü olsun diye yapılan bir iş ve karşınızda salon bulma sıkıntısından finansman sıkıntısına bir sürü engel var. Bunları aşabilmek için ödünler veriliyordur. Ödünler verilirken anlatılmayan öyküler kalır geriye. Kim yapacak Bilge Köyü filmini? Hatırlamayanlar vardır. Mardin'in bir köyünde bir aile diğer aileyi sabah namazı sırasında taradı ve yok etti. 44 kişi öldü.

Özgür bir sinemacılık mümkün mü?
Mümkün, ama karşılığında büyük yalnızlık var.

Son dönem Türkiye Sineması'nda azınlıklar (etnik, dinî, mezhepsel, kadınlar, ezilenler) nasıl temsil ediliyorlar? Bunda bir dönüşüm var mı?
Etnisite nasıl para ediyorsa ana akımda öyle temsil ediliyor; daha gerçek düğümlerin üzerine daha içten gitmek isteyenler de başka türlü temsil ediyor.

Sizce Türkiye toplumunda birey tanımları değişti mi? Bu sinemaya, sizin anlatımınıza yansıdı mı?
Birey kısaca delirdi. Kendinden başka bir şey düşünmez oldu. Onu mu tüketeyim bunu mu tüketeyim tutumluluğuna geçtik. Eskiden şu *t-shirt*ler en sonunda yer bezi olurdu. Şimdi sanki öyle değil. Kredi kartlarında taksit avantajları, cep telefonu kontörleri arasında geçiyor hayat. Sonra Gezi oldu, söylenebilecek her şeyi birden kustuk, söyleyecek bir şeyimiz kalmadı. Şimdi öfke ve yılgınlık arasında gidip geliyoruz.

Yeni Türkiye Sineması geçmiş ya da gelecek anlatısına ilişkin nasıl bir kolektif düşü, hayali ortaya koyuyor?
Öyle bir dert var mı bilmiyorum. Sadece bireysel özgürlüklere, kültürel haklara dokunulmaması gibi bir dert var veya daha görünür diyelim.

Yeni Türkiye Sineması'nda "kadın" ne ifade ediyor?
Buna cevap verecek bilgim yok.

Yeni Türkiye Sineması için "sınıfsal eşitsizlikler" ne ifade ediyor?

Yeni Türkiye Sineması Türklüğün, Cumhuriyet'in, Kemalizmin başarısını ya da başarısızlığını kendi sinematik araçlarıyla nasıl ele alıyor? Nasıl ele almalı?
Bu son üç soru makalelik cevaplar. Burada hop diye cevap veremem bunlara. Ama "Sonbahar" filmi örgütlü bir devrimcinin son günlerini anlattı. Bu önemliydi. Uzun bir süre örgütsüz kayıp devrimci filmleri izlenmişti 80'lerde. 12 Eylül'le ilgili film yapıldı pek çok. Kürt halkının 90'larda yaşadıklarını Bahoz öğrenci hareketi üzerinden, "Press" ve "Min-dit", "Özgür Gündem" üzerinden anlattılar. Anadil meselesi "İki Dil Bir Bavul"da anlatıldı, vs.

Anlatılıyor, anlatılmıyor değil. İşçi sınıfı pek var mı? O yok sanki pek.

Yeni Türkiye Sineması'nın kendisinin en önemli çıkmazları, en önemli sorunları nelerdir?
Dağıtım sorunu ve sıkıcı filmler.

Bugüne kadar ürettiğiniz filmlerin seyirciyle kurduğu ilişkiyi nasıl değerlendirirsiniz?
Underground'da iyiyiz.



Atina'daki Parthenon tapınağından götürülmüş, British Museum'da sergilenen bir kabartma.

"İstihza, mütevazi ve erdemli insanların ruhları terbiyesizce ve davetsizce istila edildiğinde sığındıkları son yerdir."

Dostoyevski

Yarı Tanrı Babalar ve Onların Mahsun Oğulları

Burçak Erdal[*]

Bu yazı, kendine özgü söyleyiş tarzı, dert ve tekrar ettiği meseleleriyle Yeni Türkiye Sineması'nın kurucuları arasında kabul edilen Derviş Zaim'in, bu sinemayı meşrulaştıran ilk film olarak görülen 1996 yapımı *Tabutta Rövaşata*'sı vasıtasıyla (Atam, 2010), Türkiye'de erkek olmaya, adam olmaya, insan olmaya dair doğrudan ya da dolaylı olarak, açık ya da üstü örtülü biçimde, yönetmenin, yazarın ve izleyenin, bilmeden ya da kasten ne anladığına, ne anlattığına ışık tutmaya çalışmaktadır. Türkiye Sineması'nın içerisinde bulunduğu döneme damgasını vuran bir filmin içerdiği anlamın, belirli bir pencereden, *a posteriori*[1] olarak inşasına yönelik (Wollen, 1986) bir girişim olarak okunabilir. Filmin ana kahramanına ilişkin anlatının, bir rüya olarak filmin kendisinin, izleyicisiyle ilişkisinde filmin ve filmin bağlamını oluşturan toplumsal yapının (Villela, 1999) ve yönetmenin kendi hikâyesinin ilgili boyutlarının, konuyla ilgili söylediklerini özetlemeye uğraşır. Bu farklı katmanlar arasında kesin sınırlar çizmeden –tek bir filmin, tek bir anlatıcının, tek bir izleyicinin de bütün hikâyenin tamamını olmasa da çok şey söyleyebileceği sezgisiyle– yönetmenin,

[*] burcakerdal@gmail.com

[1] "*Auteur*'ün yapıtında bir anlam boyutu vardır, bütünüyle biçimsel değildir... Bir *auteur*'ün filminin anlamı *a posteriori* olarak inşa edilir" (Wollen, 1989, s. 80).

kahramanların, izleyicilerin ve yazarın sürüklendiği diyarlarda gezinerek, erkek bireyin içeride ve dışarıda yaşadıklarını psikanalitik kavramlardan yararlanarak anlamlandırmaya çalışır. Bu uğraşta, yedi izleyiciden oluşan bir grubun çağrışımlarından da yararlanılmıştır.[2]

Filme, Yönetmene, Zamana, Mekâna, İmkânlara İlişkin Notlar

Yeni Türkiye Sineması'nın manifestolarından biri olarak görülen 1996 yılı, Derviş Zaim yapımı *Tabutta Rövaşata*, uluslararası festivallerde önemsenmiş, kayda değer başarılar elde etmiştir ve hatta "Yeni Türkiye Sineması" ifadesi, bu filmin tanınırlığının artmasıyla birlikte Batı dillerine yerleşmiştir (Atam, 2010). Statüko karşıtı söylemi ve alaycı üslubuyla, çekildiği dönem Türkiye'sinin psiko-sosyal yapısına belirli bir açıdan ışık tutmaktadır (Atam, 2010).

Filmin 1964, Kıbrıs doğumlu, asker bir aileden gelen yönetmeni Derviş Zaim, on yaşındayken 1974 askerî müdahalesini yaşar; 1982'de, askerî darbenin ardından üniversite eğitimi için Türkiye'ye gelir. Kendisini, insan haklarına öncelik veren bir yaklaşım içerisinde, aydınlanmacı, cumhuriyetçi ve solcu olarak tanımlayan Zaim, Türkiye'nin o dönemde içerisinde bulunduğu toplumsal ve kültürel bağlamdan söz ederken, askerin Türkiye'de doğrudan yaşamın içinde olduğundan; kuşku ve gerilimin bütün Türkiye'yi, şehri, üniversiteyi kapladığından; insanların yüzlerine yansıyan korkudan, gerilimden; "kültürün" geri planda yer aldığından ve insanların "zararsız" kültürel faaliyetlere yöneldiğinden dem vurur; "korku ve gerilim dolu, insanların birbirleriyle kendi dünya görüşlerini paylaşmaktan itinayla kaçındıkları bir ortam" tarif eder (Atam, 2010). Rumelihisarı'nın yakınındaki Boğaziçi Üniversitesini ise "gerilimlerin, tutuklamaların, üniversiteden uzaklaştırmaların (hem öğrenciler için hem de öğretim görevlileri için) daha az olduğu, ayrıca mekânın ve çevresindeki yerleşim yerlerinin sakin olduğu bir ortamdı, buna karşın yeterince korku ve gerginlik yaşamın içine sinmişti" diye anlatır, "(...) bu ortam içinde kültür 'bir vaha gibi' önümüzde durmaktaydı, kendimizi koynuna bıraktık" der[3] (Atam, 2010).

---

[2] Bu çalışma, devam eden yüksek lisans tezi kapsamında gerçekleştirilmiştir. Katkılarından dolayı tez süpervizörü Yavuz Erten'e ve tüm izleyicilere teşekkürler.

[3] Alıntılar Zahit Atam'ın (2010) Derviş Zaim'le söyleşisinden aktarılmıştır (16 Haziran).

"Gerilla" tarzı çekildi, der Zaim (Suner, 2006) bu filmden bahsederken. Kolunun altında senaryo, çıkışsızlıklar ve imkânsızlıklarla, "hayır"larla mücadele ederek, içerisinde bulunduğu şartları zorlamaya devam ederek geçen on bir yılın ardından, bütünüyle amatör koşullarda, kişisel ilişkilerin desteğiyle ve çekimler sırasında oyunculara para ödenemeden nihayet çekilebilir film (Atam, 2010); o sırada son yirmi sekiz yıldır Rumelihisarı'nda yaşamış, "Tabutta Rövaşata" lakaplı Dursun'un hayatından ilhamla.

Hisar; Zaim için tanıdık, Boğaziçi Üniversitesinden kalma ilişkilerinin yoğunlaştığı, ciddi anlamda maddi ve manevi destek alabileceği bir mekândır (Atam, 2010). Oyunculardan bazıları arkadaşlarıdır. Üniversitenin yemekhanesinden yemek hizmeti alır. Nihayetinde "gerilla" tarzı bir film çekebilmenin ilk şartı herhâlde en temel ihtiyaçların mümkün olduğunca eldeki mevcut imkânlarla karşılanabilmesidir. Filmin geçtiği mekân olarak birçok sosyal dokunun bir arada bulunduğu Hisar'ın seçilmesinin ardındaki bir başka neden, 1980'li yıllardan beri belirli biçimlerde pasif direnişin mekânı hâline gelmiş olmasıdır (Atam, 2010). Hisar, Zaim'in "kendisini koynuna bıraktığı vaha"nın yamacı ve boğazın soğuk mavisi, filmin fonunu oluşturur. Filmin adı, kulağa "içeride" sıkışmışlığı fısıldadığı hâlde film Hisar sahillerinde, dışarıda geçer. Bu hâliyle de bildiğimiz anlamıyla sıkışmışlığı ters yüz eder.

Filmin anti-kahramanı Mahsun, Hisar'ın ve bilindik düzenin kenarında, "dışarıda" yaşayan; hiçbir şeye sahip olmayan, arabaları, otobüsleri, itfaiye araçlarını, ambulansları çalıp sonra "süper bir titizlikle"[4] temizleyip yerine bırakan; eroin bağımlısı bir kadına âşık evsiz bir adamdır. Bir gün zıvanadan çıkacak, sevdiği yanında Reis'in teknesiyle denize açılacak, tekne artık denize çıkamayacaktır; Mahsun Kale içindeki tavuskuşlarından birini kesecek, ama yiyemeyecektir. Film, Mahsun'un Kale'yi fethine kadar geçen olayları ve kendisinden hâllice adamlarla, bir görünüp bir kaybolan kadınlarla ilişkilerini sinemanın diliyle anlatır; olayların içerisinde geçtiği tarihsel ve toplumsal bağlamı sezdirir.

[4] Filmin kahramanı Mahsun'un soyadının "Süpertitiz" olduğunu filmin sonunda öğreniyoruz.

Anti-karakter Mahsun

Mahsun, Hisar sahillerinde hayatta kalmaya çalışan, evsiz, aşsız, korunmasız, eşyasız, hayatını kenarında yaşadığı düzenin kendisine kerhen sunduklarıyla sürdürmekte olan, eşsiz, sevdiğine uzaktan bakan, çalan ama sahip olmayan, zararsız, hikâyesinin bir başı bir de sonu yokmuş gibi görünen, içerilerde istenmeyen, biyolojik açıdan erkek, düşkün bir birey. Malı mülkü yok; işi, ekmeği yok; kalacak bir yeri, battaniyesi, itibarı yok. Hisar sahillerine fırlatılmış gibi, sanki bir geçmişi ve geleceği yok. İstanbul'un göbeğinde, kendisini çevreleyen o bilindik düzenin dışında. Teknelerde kaçak, geceleri inşaatlarda; eğer izin verirlerse kahvede kalacak. Sonradan kendisine ikame baba olacak balıkçı "Reis" uygun görürse Reis'in teknesinden payına düşene, yoksa çıkma ekmeğe razı; edilgin, tedirgin. Üzerine âdeta şarabın kokusu sinmiş; yüzünde bir öfke, bir hüzün; ürkek, çekingen ruhu, bedenini de öyle kurmuş.

Eroin bağımlısı bir kadına uzaktan bakıyor; kadın denize, o kadına. Buna razı; sanki ne o kendine ne kadın ona yakıştırmıyor aşkı yaşamayı. Herkes konuşuyor, o susuyor. Herkes yiyor, içiyor, maç seyrediyor, muhabbet ediyor; o herkesin dışında, herkesten farklı. Önündeki çorba onun asıl tasası. "Arkadaşlar iyidir" diyor, gücü yettiğinde yoldaşı "Sarı"ya vefa gösteriyor. Gerçi ölen dostunun mezarına polis korkusundan gidemiyor. Hayvanları seviyor, kazara çarptığı köpeği yolda bırakmıyor. "Deli" mi "normal" mi bilinmiyor.[5] Yalnız zararsız görünüyor. Yine de kimse onu içeride istemiyor; her ne kadar çaldıklarını aynen yerine bıraksa da hırsızlık yapıyor. Kahveci kahveye, Reis tekneye, devlet hapishanesine "girmesin" diyor. Küçümseniyor, ona gülünüyor; eylemleri, dost saydıklarının tepeden bakan tavrıyla, komik ya da mazur görülüyor; nadiren, o da eli ekmek tutunca, takdir görüyor.

Yalnız, Zaim Mahsun için üzülmemize izin vermiyor. Mahsun'u kuşatan ortama, düzene yönelik hicivsel üslubuyla, Mahsun'un küçük zaferlerine eşlik eden hareketli müzikleriyle bizi Mahsun'un iç dünyasına yakınlaştırıyor; söylemini bu anti-kahramanın etrafında şekillendirerek ona arka çıkıyor; onu

[5] Filmin karakolda geçen bir sahnesinde polis komiseri Reis'e Mahsun'u şikayet ederken "(...) psikologlar sıkıldı. İşte 'delidir' raporu, işte 'normaldir' raporu" der.

"güçlendiriyor".[6] Bu sayede toplumun en alt tabakasını temsil eden ve kimse tarafından istenmeyen bu fert, düzenin içine sindiremediklerinden geriye kalan, üzerine düşünülemeyen bir atık olmaktan çıkıyor. İç dünyası, dışarısıyla; öte yandan mekânsızlığı, imkânsızlıkları, açmazlarıyla; ancak yine de hayatta kalışıyla Mahsun, izleyenin ve görmek isteyenin gözünde kendisine nihayet bir yer buluyor.

Filmin Ana Kurgusu

Dalgaları yararak ilerleyen bir tekne, teknenin dümeni Reis'te, teknede işleyen erkek bedenleri, ağlara takılmış balıklar, fonda şarklı bir müzik. Sahilden seyreden Mahsun, sanki hiç kimse. Bu hâliyle de bilindik düzenlerin adam olmuşlarına pek benzemiyor. Mahsun'un yüzüne yakınlaşan kamera, Mahsun'un gözlerindeki hüznü ve öfkeyi görmemize izin veriyor. Mahsun, balıktan dönen teknenin reisinin, sonradan babası ilan edilecek "Reis"in "bir şey çıkmadı" sözünün üzerine bir söz daha eklemiyor, belki de ekleyemiyor; sorana aynen tekrar ediyor, "bir şey çıkmadı."

İşte o sırada, yüzündeki hayal kırıklığı, öfke ve hüznü yaklaşan kamera sayesinde gördüğümüz, dışarıda sıkışıp kalmış Mahsun, gözüne bir araba kestiriyor; ancak kadına olduğu gibi arabaya sadece uzaktan bakmakla yetinmiyor. Hisar'ın ruhuna uygun, kendi direnişini sergiliyor; sistemin kendisine sunmadıkları üzerinde -ancak geçici- bir hak iddia ediyor. Büyük bir beceriyle -sanki araba onu bekliyormuş, zaten onunmuşçasına, gayretsizce, gerçi biraz tedirgince- çaldığı arabanın, iç işleri bakanlığı müsteşarının olduğu sonradan ortaya çıkıyor. Mahsun böyle böyle, ambulansları, itfaiye araçlarını, belediye otobüslerini çalıyor. Çaldığı arabalarda önce ellerini ısıtıyor Mahsun, keyfi yerine geliyor, yüzü gülüyor. Taşı toprağı altın İstanbul'un ışıkları kenarda akıp giderken fonda Baba Zula'nın tempolu, hareketli müzikleri

[6] Filmin internet sitesinde karakterin adı "Mahsun" olarak geçiyor [http://www.dervis-zaim.com/1996-tabutta-rovasata-75/]. "Mahsun" Türkçede bir erkek ismi olarak kullanılıyor ve "güçlü, güçlendirilmiş" anlamlarını taşıyor. Filmle ilgili birçok kaynakta ise karakterin adının, bir yanlış anlama ya da yorumlama neticesinde, anlamlı bir biçimde, sıklıkla "Mahzun" olarak geçtiği göze çarpıyor. Arapça "hzn" kökünden türemiş bir kelime olan "mahzun" "üzgün" anlamına geliyor.

çalıyor, Zaim böylece bizi Mahsun'un keyfine ortak ediyor. Mahsun sahiplenmiyor, zarar vermiyor, temizliyor, her zaman geri getiriyor. Yalnız dikkati çeken bir nokta, film boyunca hemen her kırgınlık, kızgınlık bir hırsızlıkla sonlanıyor. Nitekim kahveden azarlanarak, hakaretlerle atıldığında da önce kahveye, sonra denize bir taş atacakken vazgeçiyor, ne kahveye ve kahveciye ne denize zarar vermeden, şoförünün yanındaki bir belediye otobüsünü çalıyor. Deniz kenarına çekip gözlerini kapatıyor, kayalıklara çarpan hırçın dalgalar eşliğinde, kesik kesik birçok dayağın üst üste bindiği geçmiş sahneleri hatırlayarak uyandığı, bir uykuya dalıyor.

İlk bakışta sahildeki Mahsun, *thalassa*ya (Ferenczi, 1934), imgelem evreninde mütemadiyen birbiriyle yer değiştiren suya, ana rahmine, suyla sallanan beşiğe, aynadaki aksine (Gürbilek, 2004, akt. Erten, 2014) uzaktır. Bu aşılamıyor gibi görünen mesafe, bir taraftan, içselleştirilmiş güven veren, besleyen, ısıtan, aynalayan bir çevrenin eksikliğini, böyle bir çevrede yavaş yavaş ulaşılmış olması beklenen bir benlik bütünlüğünü (Ogden, 2004), kendi başına, kendine yeterli bir birim olma hâlini üretme ve sürdürme becerisini sekteye uğratmış, Mahsun'un bağımsız bir varoluşa ulaşmasını engellemiş, Mahsun'u hem fiziksel hem de ruhsal açıdan aşağılanmaya karşı korunmasız (Winnicott, 1960) bırakmış gibidir. Bu yönüyle, evsiz Mahsun'un arabalara sevdası, tıpkı tekrar tekrar görülen bir rüya gibi, "hayatta içerisinde büyümek için yeterli rahatlığın bulunacağı bir *oyuk*" (Carlson, 1961, s. 520) bulmakla ilgili zorlantılı bir tasayı hissettirmektedir.

Bu noktada, Carlson'ın (1961), geçmişinde bir "dağılma", "çöküş" hikâyesi olan hastalarıyla ilgili çalışmasını hatırlamak yerinde olur. Carlson (1961), bazıları psikotik epizodlar da geliştirmiş olan "kafa karışıklığı"ndan muzdarip bu hastaların içerisinde bulunduğu durumun, daha ziyade kişinin içerisinde geliştiği temel aile yapısıyla, özellikle de ebeveyn terki, gelişimin ebeveyn tarafından kısıtlanması ve ebeveyn tarafından mantıkdışı cezalandırılmalarla ilgili olduğunu ileri sürer. Ruhsal açıdan terk edilmenin tecrit üzerine yapılan çalışmalarla, kısıtlandırılmaya benzer bir durumun algısal yoksunluk deneyleriyle, mantıkdışı cezalandırmanın beyin yıkamayla örtüştüğüne işaret eder. Bu durumların her birinde, kişinin doğum sonrası gidişatın benzeri olan bir

durumda kaldığını; kişinin "rahat ev"inden, rahimden atıldığını; sayesinde "evde kendisiyle olma" deneyimini oluşturabileceği nesne ilişkilerinden mahrum kaldığını söyler. Carlson'a (1961) göre, "Herhangi bir yaştaki bir kişi dış dünyadan, ya zorla (kısıtlanma) ya da acı verici olduğu için (cezalandırma, tecrit) ilgisini geri çekiyorsa, bu bir kafa karışıklığı durumuna yol açabilir ki bu durum doğumdan hemen sonraki çaresizlik ve nesnesizlik durumunun bir tekrarıdır" (s. 521). Üzerine çalıştığı vakaların iyileşme süreçlerinde gördüğü "yeniden bütünleşme" rüyalarındaki "ev" ve "eve gitme" temalarından bahsederken, eve gitmenin kişinin benliğini bütünleştirmek için yeni bir birincil nesne ilişkisinde çare arama, "hayatta içerisinde büyümek için yeterli rahatlığın bulunacağı bir *oyuk*" bulma gayelerine hizmet ettiğini söyler (Carlson, 1961, s. 520).

Mahsun arabalar çalarak, belki de inşası devam eden bütünlüklü bir benliğin bir temsili olarak görülebilecek bir inşaatın sert zemininden ve soğuğundan, kısa bir süre için de olsa uzaklaşma fırsatı bulur. Ötekilerde verili gördüklerinin, içine yerleşmeye çalıştığı oyuğun kısa bir süre için de olsa keyfini çıkarır. Ancak rüyadaki sefahat hep karakolda polis dayağıyla, canhıraş, sona erer. Bir başka deyişle her kavuşma bir kopuşla, her keyif bir acıyla sonlanır. Mahsun böylece hazzın ötesine geçmekte[7], hem bir doyumun zirvesinde hem de kaçınılmaz bir acının her an eşiğindedir. Zaten ne zaman *içeride* olsa hep bir tehdit. Bazen bir kahvede, atılmak üzere; bazen bir karakolda, dayak yemekte; bazen araba, otobüs, ambulans gibi bir ara alanı çalar büyük bir beceriyle; bazen zorla ve gizlice girdiği, herkese açık ona yasak kalede tavuskuşlarının peşinde; nihayet bir yer gösterildiğinde ise tuvalette. Üstelik filmin ilk yarısı boyunca Mahsun'a babalık edecek kimse bulunamaz. Ne kahveci kahvesinde, ne Reis teknesinde, ne devlet hapishanesinde ona yer vermez, ona sahip çıkmayı, babalık etmeyi istemez. Velhasıl Mahsun, dışında

[7] Lacan "jouissance" kavramını Freud'un "haz ilkesi"nin ötesinde konumlandırmıştır. Freud'a göre haz, bedensel ya da ruhsal boşalımla sınırlıdır; bu nedenle hazza bir tatmin ve rahatlama duygusu eşlik eder. Hâlbuki "jouissance" bir "dürtü tatmini"dir; dolayısıyla imkânsızdır. Haz benliğin iç dengesini kurmaya ve korumaya yönelmişken "jouissance" bu dengeyi bozarak hazzın ötesine geçer. Acıda, ölümde, semptomların devamında bulunduğu farz edilen paradoksal haz, aslında hazzın ötesindedir ve "jouissance"ın ta kendisidir (Žižek, 1992).

gibi göründüğü düzenin, devletin, babanın adından, yasasından, yasağından muzdaripdir; ancak imkânlarına da erişememektedir.

Mahsun'un bir yer bulmakla ilgili tekrarlı ve bitmek bilmez ısrarı ve filmin ilk yarısı boyunca ona babalık edecek kimsenin bulunamayışı, Tura'nın (1996) Lacan'dan alıntılayarak yer verdiği, Klein'ın Dick isimli bir hastasını akla getiriyor ve insanı Lacancı kavramlarla düşünmeye itiyor. Dick, kullandığı birkaç kelimeden dili bildiği anlaşılan, "çocukluk otizmi" tanısı almış dört yaşlarında bir çocuktur. Kayıtsızdır, sanki insanların dünyasından başka bir dünyada, başka bir gerçeklikte yaşamaktadır. Elindeki bazen ilgi gösterdiği bir oyuncak treni, aynı hareketi tekrarlı bir biçimde yineleyerek yerde sürmektedir. Klein ilk seansta çocuğa şu yorumda bulunur: "Dick küçük tren, baba tren büyük tren." Dick zaman içinde, söylemde, sosyokültürel simge sisteminde "Babanın Adı" karşısındaki kendi konumunu kazandığında konuşmaya, toplumsal iletişim ağına katılmaya başlar (Tura, 1996).

Kendisine ikame bir baba bulunana, eli ekmek tutana kadar sadece birkaç cümle ettiğini duyduğumuz Mahsun da kendisini çevreleyen düzene, simgesel ve kültürel düzene dâhil olamamış, sözün üstüne söz ekleyemeyen, etrafındakilere uzak, eylemlerinin muhtemel neticelerine kayıtsız bir insan görünümündedir. Kendisinin de, bütünleşme uğraşında olduğunun da, babanın yasasına tabi oluşunu umursamaz; araya bir üçüncünün girmediği, daha doğrusu kayda değer ölçüde inkâr edildiği bir bütünleşme arzusundan vazgeçmiyor gibi görünür. Mahsun'un kendisini içine yerleşmeye çalıştığı oyuktan ayrı değil de onun bir parçası gibi hissettiği, içerisiyle dışarısının onun için bir düzeyde özdeş olduğu, arabaları çalarmış gibi değil de, o ve arabalar zaten bir bütünmüşçesine, usulca, zahmetsizce, ama aynı zamanda yasayı, yasağı, hatta cezayı ve acıyı hiçe sayarak içlerine girivermesinden sezilir; arabaları aynen yerine bırakarak, fallus olmayı (Tura, 1996) fallik nesneye sahip olmaya yeğlediğini hissettirir gibidir. Bu bakış açısıyla Mahsun, "insanlaştırıcı" türden bir "kastrasyon"dan (Tura, 1996) geçmemiş gibi görünmektedir. Mahsun için her şey yolunda gitmiş olsaydı, çözümü bir babayla özdeşleşmede aramış, kadir-i mutlak baba imgesinin çöktüğü aşamaya, babanın fallusa değil, penise sahip olduğuna, asıl meselenin de bu olduğuna (Tura, 1996) dair

bir farkındalığa kavuşmuş olmasını beklerdik. Bu süreçte ilksel arzusuna bir miktar yabancılaşmış, babayı hem varsaymış hem de bir insan olarak ayırt etmiş, düzene, simgesel ağa, kültürel düzene dâhil olmuş, cinsel kimliğini de kazanmış olurdu.

Tabii Mahsun'un gerçeklikte nasıl bir çocukluk geçirdiğinden, divana uzansaydı bize neler anlatabileceğinden haberdar değiliz. Yine de, Mahsun'un hayatında neyin yolunda gitmemiş ve gitmiyor olabileceğine dair bazı işaretleri, Tura (1996), babanın durumunun annenin söyleminde kesinlik kazanmaması hâlinde, çocuğun anneye tabi ve imgesel ilişkide takılı kalacağını, psikozun temelinin de burada yattığını, psikotiğin bilinçdışına bastırdığı arzunun ilk simgesi yerine semptomunu da ikame edebileceğini söyleyerek verir. Ancak film boyunca ortada salman baba adaylarına ve filmin çekildiği dönemdeki tarihsel koşullara baktığında, bu açıklamalarla yetinemiyor insan; filmde diğer gösterilenlere ya da açıkça gösterilmeyenlere bakma ihtiyacı duyuyor.

Örneğin, yasanın, yasağın, yasa ve yasakla korunanın filmdeki niteliğini, Mahsun'la arkadaşları arasındaki ilişki ve farklar ele verir; zira Mahsun dışındakiler, bu yasaya en baştan tabi gibi görünür. Kahvede çalışan ve orada kendisine bir yer verilmiş olan Malik'in çıplak kadın resimlerine bakarak mastürbasyon yapmakla ilgili her girişimi aniden içeri girenler yüzünden kesintiye uğrar; Malik öfkelenir, ancak "it ite, it kuyruğuna..." misali, bu öfkeyi bir tek Mahsun'a yansıtabilir; yine de Malik'in eylemi, Mahsun'un henüz hayal edemediğini gösterir. Malik'te önü kesilen bedensel ve ruhsal boşalımken Mahsun'un tatmini imkânsız (Tura, 1996) düşü, hep bir acıyla sonlanır. Mahsun'un itaatkâr yoldaşı, Reis'ten Mahsun'un alamadığı payı alan Sarı,[8] bir kayıkta uyur; belki sabaha kalmaz, daha filmin başında ölür. Adının aslında "Kemal" olduğu mezar taşında yazılıdır.[9] Onun, yasanın önünde olgunlukla, kabullenmişlikle, sessizce eğilmiş olduğu, sağken gece uyumak için Reis'in

[8] Filmin başlarındaki bir sahnede Reis, günlük hasılatı paylaştırırken Mahsun'un yanındaki Sarı'ya payına düşeni verirken balıkların ağdan çıkarılmasına yardım eden Mahsun'a pay vermiyor.

[9] Sarı öldüğünde asıl adının "Kemal Sade" olduğunu mezar taşından öğreniriz.

teknesine ya da Mahsun'un çaldığı arabaya binmemesinden az çok anlaşılır. Mahsun, karşısında Reis'in yasağı, o yine de teknede uyur; uyanır bir başka yasağa, kalkar araba çalar; neticede acır ama hayattadır. Malik'in arzusu kapalı kapılar ardında gizliliğini korur, kim bilir belki bir gün tatmin bulur. Sarı ölür; belki de itaatin simgesi olan mezarı, film boyunca şarapla yıkanan bir mabede dönüşür ki o mezara Mahsun, ancak düzen ona bir yer verdikten sonra gidebilir. Mahsun film boyunca araba çalmaktan vazgeçmez; yalnız bir arabaya sahip olamayacağı da herkesçe açıktır, sevdası ayyuka çıkar. Sarı, belki de ruhsal olarak ölü; Malik öfkeyle düzenin içinde; acı içindeki Mahsun kendisine arka çıkan, belki de babalık eden Zaim sayesinde bu filme konu olur.

Bu esnada, varoluşu dışarıdalıktan, tekrar tekrar araba çalmaktan ibaret gibi görünen; adı ise sadece yasa dışılığıyla bir arada anılan Mahsun, film boyunca dayak yer ya da dayak yediğini bölük pörçük hatırlar. Ya karakolda kolluk güçlerince, ya yasağı dillendiren güvenlik görevlisince ya da bizzat ikame baba Reis tarafından dövülür. Ayrıca dövüldüğü, ancak filmin hiçbir yerinde görmediğimiz sahneleri hatırlar. Mahsun, hatırladığı bu sahnelerde sanki daha uzun saçlı, daha genç görünümlüdür... Ve dayaklardan sonra dışarıda Hisar sahillerinde tek başına dolanır; yüzündeki çürükler bir başka çürüklüğü hatırlatır gibi durur.

Filmin Öncesi

Nitekim, Yeni Türkiye Sineması'nın yeşerdiği tarihsel ve kültürel bağlam, hem Mahsun'un trajedisine hem de Zaim'in onu sahiplenişine ışık tutar niteliktedir. Türkiye'nin toplumsal ve siyasi yaşamını derinden etkileyen 12 Eylül 1980 darbesinin üzerinden on yıldan fazla zaman geçmiştir. İdamlar, işkenceden ölenler, vatandaşlıktan çıkarılanlar, yurtdışına göçmek zorunda kalanlar ve fişlenenler vardır; karanlığın ve yarattığı travmanın etkisi devam etmektedir. Toplumsal ve kültürel yaşamın akışı değişmiş; yasaklar ve keskin sınırlar, kendilerine güvenli bir alan bulabilenlerle, kenarda bırakılan "ötekiler"in arasına girmiş; onların hikâyelerine yönelik görmezden gelen bir tutum, onları kendi hikâyelerinde, koşullarında, açmazlarında yalnız bırakmıştır (Atam, 2010). Bu zorlu sürece şahitlik eden Yeni Türkiye Sineması'nın yönetmenleri de, Atam'a

göre, "kendi kaderlerini yaşayabilecekleri olağan tarihsel akıştan mahrum bırakıldıkları için, hayatın karşısına yenik çıkmışlardır" (Atam, 2010). İki darbe görmüş Derviş Zaim de bir istisna değildir. Nitekim daha önce ifade edildiği gibi, Türkiye'ye geldiği dönemdeki ortamı 12 Eylül'ün etkilerinin hissedildiği, kendi "kültürel vaha"sını aradığı bir dönem olarak tariflemiştir (Atam, 2010). Bu anlamda, anti-kahramanı Mahsun'la kendi arayışı arasında, ayrıca filmin çekimleri sırasındaki açmazlar açısından bir paralellik olduğu söylenebilir.

Böyle bakıldığında, Zaim'in sahip çıktığı, unutturulan hikâyesini hatırlattığı Hisar kıyılarındaki Mahsun'un; darbenin, belki de işkencenin, travmanın zamanından, mekânından koparıp kenarda bıraktıklarından olma ihtimali vardır. Bu ihtimal doğru kabul edildiğinde, travmanın, benliğinin koruyucu kabuğunu kırmış, onu sadece güvenli bir dış ortamdan mahrum bırakmakla kalmayıp benliğin de dağılmasıyla neticelenmiş (Brown, 2005) olduğu söylenebilir. Travmanın yıkıcı etkisiyle benliğin sınırları içerisine sızan ve kalan "uyarım fazlaları," zihinsel olarak işlenmemiş duygulanımsal deneyimler, ruhsallık içinde ikincil süreçlerle üzerine düşünülemeyen somut deneyimler, erken dönemlere gerilemeye (Bion, 1962, akt. Brown, 2005) yol açmış gibidir. Benlik, kabaca bir uyum sağlamak için dağılmış parçalarından katı bir travmatik örgütlenme yoluyla kendisini bir arada tutacak "ikinci bir deri" (Brown, 2005) edinmiştir. Uyum sağlanmıştır; ancak ödenen bedel, hayal etme ve simge oluşturma (Segal, 1957, akt. Brown, 2005) becerisindeki kayıptır. Bu kayıpların travmaya uğramış Mahsun'u tekrarlı canlandırmalara mahkûm ettiği düşünüldüğünde, Mahsun'un en belirgin semptomu görünürde bu mahkûmiyetten köken almıştır ve bu duruma uyum sağlamanın iptidai bir yolundan, bir uzlaşıdan ibarettir.

Hayal etmekle, simge oluşturmakla ilgili kayıplar, sadece Mahsun'un semptomuyla ya da Mahsun'un işlevsel düzeyde herkes gibi bir hayat yaşamıyor olmasıyla değil, Zaim'in izleyiciye Mahsun'un gözünden izlettiği, her zevki takip eden dayak sahneleriyle de ifade bulur. Bu sahnelerin bazıları, Mahsun'un zorlantılı sefahatini takip eder ve izleyici gayet öngörülebilir bu sahneleri filmin bütünü içerisinde anlamlandırabilir; ancak anlatının dışında kalan, geçmişe aitmiş gibi görünen ve açık bir biçimde kurgunun bir yerine

oturmayan dayak sahneleri de vardır. Bu sahneler, rüyası görülemeyen deneyimleri akla getirmektedir. Bunlar bir rüya ya da bir rüya içerisinde yer alan unsurlar değildir; zira bunlara ilişkin bir rüya düşüncesi (Ogden, 2004b) hiç oluşmamış, ruhsal bir çalışma gerçekleşememiştir; bu nedenle de anlatının bütünü içerisinde kendilerine bir yer bulmamışlardır.

Bu tür bir travmanın ihtimali –filmdeki Mahsun'a bir baba bulunması meselesiyle birlikte düşünüldüğünde– bizi, özellikle bir erkek çocuğun gelişiminde babanın, konumuzla ilgili bazı işlevlerini, bu kez farklı bir pencereden, kısaca bir kez daha ziyaret etmeye sevk etmektedir. Psikanalitik görüşler, babanın hem ruhsal ve fiziksel varlığının hem de varoluş biçiminin önemine kuvvetle işaret etmektedir. Babanın ruhsal ve fiziksel varlığıyla ilgili olarak, örneğin Fransız psikanalistler, annenin babaya yönelik bilinçli ve bilinçdışı tutumunun çocuğun üçgen bir yapıyı içselleştirmesindeki önemini vurgularlar (Kirshner, 1992). Fain (1981, akt. Kirshner, 1992) annenin kocasına olan arzusunun çocuğun "üçüncü"ye yönelik merakını tetiklediğinden söz eder. Atkins (1982, akt. Kirshner, 1992), annenin, çocukla babanın ilişkisinde, baba için duygulanımsal açıdan önemli bir konum tesis edebileceğini ya da tersine, babayı çocuğun zihninde düşman bir işgalci hâline getirebileceğini; McDougall (1989, akt. Kirshner, 1992) ölü bir babanın bile annenin söylemi sayesinde çocuğun zihninde canlı bir figür olarak bulunabileceğini, fiziksel olarak var olan bir babanın da simgesel olarak kayıp, yok ya da ölü olabileceğini ifade eder.

Babanın çocuğun zihnindeki varoluş biçimi de ayrıca önemlidir. Freud (1914, akt. Kirshner, 1992), çocuğun küçüklük ve çaresizlik duygularını telafi edebilmesi için babanın bir benlik ideali modeli olarak bulunmasının önemine işaret eder. Chasseguet-Smirgel (1975), baba işlevine, erkek çocuğun yaralanmış infantil narsizmini onarmak üzere özdeşleşim kurabileceği bir figür olması yönüyle vurgu yapar. Greenspan (1982, akt. Kirshner, 1992) anneyle kaynaştığı ikili durumdan çıkan çocuğun "sıcaklık ve güvenlik" için üçüncüye duyduğu gelişimsel ihtiyacı vurgular; bu sıcaklık ve güvenliğin, çocuğun erken dönem anne ilişkisinin kaybıyla baş etmesindeki önemine değinir; annenin çocuğa yönelik yatırımının aşırı olduğu, cinsellik ve saldırganlıkla ilgili

çatışmalarını çocukla ilişkisinde canlandırdığı durumlarda bunun özellikle önemli olduğunun altını çizer. Brown (2005) da Bion'dan aktararak, annenin bebeğin acı verici deneyimlerine katlanma becerisini desteklediğine yer verir. İçselleştirilmiş bu ikili kapsayıcılığın Oidipal durumun önemli bir boyutu ve çocuğun koruyucu kalkanının ilâve bir unsuru olduğuna; çocuğun saldırganlığını hem uyaran hem de düzenlemek konusunda işbirliği içerisinde çalışan anne ve babanın, çocuğun ileride karşılaşabileceği travmatik durumlara karşı onu kuvvetlendirecek bir iskelet inşa edebileceğine yer verir (Herzog, 2001, akt. Brown, 2005). Schalin (1983), Winnicott'ın "yeterince iyi anne"sinin yanına "yeterince iyi baba"yı ekler; Oidipal savaşı kaybetmiş çocuğun, yaralanmış benliğini tamir etmek ve güçlendirmek için, onu seven, onunla bizzat vakit geçirerek kendisiyle özdeşleşmesine izin veren, saygı ve hayranlık duyabileceği bir babayı bu tanımın içerisine alır.

Bion'dan yola çıkan Halifeoğlu (2012), *babanın alfa işlevi*ni tanımlarken babanın annesinin sütü yerine geçecek sonraki besinleri temsil ettiğini, sembiyoz evresinden sonraki ilk nesne olarak sonraki bütün nesnelerin temsilcisi olduğunu ifade eder. Babanın düşlemleme yetisinin ve alfa işlevinde oynadığı rolün çocuğun Oidipal yolculuğunda gerekli olacağını, babanın bu alandaki kaygı ve yetersizliklerinin ruhsallığı sakatlayacağını ileri sürer. Daha ileriki bir aşamada, tıpkı memenin yokluğunun ilk düşünce taslağını oluşturması gibi, babayla bağlantılı olarak gerçekleştirilemeyen Oidipus nitelikli arzuların, yarattıkları engellenme ile, düşünme aygıtının ve ruhsallığının gelişimine ivme kazandırdığını ileri sürer. Erkek çocuk için babanın rolünü, oğlun katasrofik iğdiş edilme kaygılarını tahammül edilebilir hâle getiren eşlikçilik olarak tanımlar. Anneyle sembiyotik bağı sarsan babanın, bir yandan yarattığı engellemeyle düşünce üretimini tetiklediğini, diğer yandan narsisist doyumun yıkımını katlanılır kıldığını vurgular. Bir diğer yandan, hem annelerin hem babaların, çocukla ilişkilerinde eyleme geçmeden, deneyimle kalabilmelerinin önemine değinir (Halifeoğlu, 2012). Bundan, babanın yasasıyla elindekinden mahrum kalan çocuğun itirazıyla, öfkesiyle kalabilmenin, belirli bir çerçevede bu duyguya tahammül gösterebilmenin, bir babanın işlevleri arasında bulunması gerektiği sonucunu çıkarmak mümkündür.

Bu kuramsal tartışmalardan sonra tekrar filme dönersek, neyin yanlış gittiğini, Mahsun'un araba sevdasını, yediği dayakları, Sarı'nın ölümünü, Mahsun'un Hisar sahillerindeki öfkeli ve hüzünlü hâlini farklı bir açıdan tekrar değerlendirmek mümkün olabilir. Böyle bakıldığında film, oğlun katılacağı düzen adaletsiz olduğunda; babanın eli hoyrat ve ağır, konuştuğu dil şiddetin dili olduğunda; baba, oğlu -sahiplenmek, sevmek, hayranlık ve saygı uyandırmak, bir yandan ayrışmasını ve düşünmesini sağlamak, diğer yandan simgelerle, düşüncelerle onu beslemek, serpilmesi, çelişkilerini, çatışmalarını işleyip bir araya getirebilmesi için alan ve güvenli bir zemin sağlamak, früstrasyonlarıyla kalabilmek, itirazlarına tahammül edebilmek yerine- ezip, çiğnediğinde; kendi bünyesinde varlığına tahammül edemediklerini onda gördüğü için dışladığında, olanları, olacakları göstermektedir. Bütün bunlar hasarla, bireyin kendi içinde derme çatma kurduğu bir bütünlükle, kendisine özgür bir alan yaratarak var olma çabasını, aslında düzenin hiç de tercih etmediği biçimlerde sürdürmesiyle neticelenmiştir. Mahsun hayatta, ancak düzenin ve düzenin onun için tasarladığı hayatın dışında kalmıştır.

Hikâye, yaşanan toplumsal travmanın sonuçlarının yanı sıra yıkıcı etkileriyle baş etmenin bazı yollarını da resmeder gibi görünmektedir. Dümeni elinde tutan baba, başıboş saldırılardan tedirgindir[10]; kimisi düzene dâhil, kaderine razı; kimisi dışarıda; kimisi artık yoktur... Mezardakiler de dâhil olmak üzere hepsinin ortak noktası ise bağımlılıklarıdır; işleyemediklerini, üzerine düşünemediklerini, söze dökemediklerini dindirmek, yasını tutamadıkları kayıplarla baş etmek için âdeta bir ananın sakinleştirici işlevini somut biçimde içeriye almaya çalışmalarıdır. Film boyunca, kameranın yüzlere yakınlaşmasıyla tanıklık ettiğimiz öfkeyi, huzursuzluğu, ismi olmayan kadının damarlarına eroin enjekte ettiği, kameranın odaklandığı sahneler takip eder. Eşlik eden müziğin tonu farklıdır, bazen bir ninniyi andırır. Kahramanların içinde bulundukları duyguların ağırlığı, bunlarla baş etmenin zorluğu böylece anlatılır.

[10] Filmin bir sahnesinde kahveci ve Reis bir masanın başında oturmuş Mahsun'u konuşup esrar kullanmaktadırlar. Kahveci sorar: "Neden arka çıkıyorsun? Anlamıyorum." Reis taksici olan babasını öldüren, sokakta çorba içmekte olan bir adamdan söz eder; "Ne zaman dar bir yola girsem, o yolda da bir masa, masada da çorba içen birini görsem geri vitese alıyorum" der.

Mahsun'un Kale'ye Girişi ve Sonrası

İşte bu koşullar altında Mahsun, dışlanmışlığın, atılmışlığın kendisine ettikleriyle düzeni rahatsız etmeye başlar. Onun varoluşu, tasarlanmış toplum yapısıyla bağdaşmamaktadır. Mahsun'un hâli düzenin işleyişini, itibarını sarsmaktadır. Belki zararsızdır; ancak Mahsun gibiler maazallah patlamaya hazır bir bomba, atılmaya hazır bir kurşun gibidir. Nitekim Reis de böyle düşünmektedir. Nihayet düzen bir babanın gerekli olduğuna karar verir, ahlaksız bir tehditle[11] Reis ikame baba olarak görevlendirilir. Böylece Reis yine isteksizce, bu kez onu "içeriye" almaya karar verir. Ona iş verir, aş verir, kahveci tuvalette yer ve battaniye verir. Mahsun'un eli ekmek tutar. Hep o uzaktan baktığı tekneyle hep birlikte balığa çıkarlar. Mahsun'u hayatından memnun görürüz.

Ancak Mahsun, hâlâ araba çalmaktan vazgeçmemiştir. Yine araba çalar, yine dayak yer, yine sahilde. Kale'ye giren bir belgesel ekibinin peşine takılır. Onların yanında da hâlâ ötekidir, dışlanmakta, itilip kakılmaktadır. Bu esnada spiker, Kale'nin içindeki, darbe sırasında iktidardan indirilmiş, dönemin Cumhurbaşkanı olmuş kişiye hediye edilen tavuskuşlarından söz etmektedir. "Ziyaretinizi bekliyor... Hem tarihin hem de Rumelihisarı'nın eşsiz güzelliğinin keyfini sürme şansını bulacaksınız" der. Sahnede hepimizden farklı Mahsun olunca, spikerin "Modern hayat bizi birbirimize daha çok benzetiyor" cümlesinin hafızalarda kalabilmesi için tekrar tekrar çekilmesi gerekir.

Mahsun Japonlara açık kendisine "yasak" Hisar Kalesi'ne girmenin elbette ki bir yolunu bulduğunda, geri planda Mehter Marşı çalmaktadır. Kale'nin Japonlara açık, Mahsun'a kapalı oluşu, düzene yönelik tehdidin aslında yabancıdan, ötekinden değil, bir iç unsurdan, düzenin bünyesinde bir yerden kaynaklandığını düşündürür. Belki de babadır bünyesinde yasaya uygunsuzluğu barındıran. Ancak söz konusu olan âdeta tanrısal bir babadır; hâl böyle olunca da onun uyması gereken bir yasa yokmuş gibi görünür.

Mahsun bu ya, bu kez de Cumhurbaşkanı'nın tavuskuşuna sevgi besler.

---

[11] Polis müdürü Reis'ten Mahsun'a sahip çıkmasını ister. Reis, "Nüfusa kayıtlı bir oğlum var, ikincisini istemiyorum" diye yanıt verir. Bunun üzerine polis müdürü, "Günün birinde kalkar senin tekneye eroin sokar (...) sen okkanın altına gidersin" tehditiyle ikna (!) eder.

Bir akşam herkes maç heyecanındayken Mahsun, gözü açık gördüğü rüyada, ardı ardına bir tavuskuşuyla, bir kadınla Reis'in teknesindedir. Tuvalette çalışıp para kazanan Mahsun, ilk kez sevdiği kadına pamuk ve kolonya ikram eder. Hemen bunun ardından kadın ve erkek tuvaletlerini ayırmak istemesi, cinsel kimliğinin oluşmaya başladığını, neredeyse bir erkek olacağını göstermesi açısından anlamlıdır. Artık daha çok konuşuyordur, saçını taradığını görürüz. Yas tutmak yönünde de bir ümit doğmuştur sanki; Sarı'nın mezarını o da aldığı şarapla sular. Mahsun'un mezarın başında herkes gibi içki içtiğine; bir elin ona, onu kutsarmışçasına bir şarap şişesini uzattığına, Mahsun'un neredeyse rüştünü ispatladığına tanıklık ederiz.

Sonra odasını kullanmasına izin verdiği, âşık olduğu kadının fahişelik yaptığını öğrenir Mahsun. Düzene girmiştir; ancak bu kez de zıvanadan çıkmıştır. Hiddetlenir ve bütün diğer erkekler gibi hiddetlenince içer. Kale'ye gidip tavuskuşunu kaçırırken yakınır, "Artık hiçbir şeye izin vermiyorlar." Elinde tavuskuşu İstanbul sokaklarını arşınlar, nihayet kuşu tuvalete getirir. Kadını ise kovar, ona küfreder, vurur. Masalsı olan birden değersizleşir; kadının yol açtığı tehdidin üstesinden, hem kadının şiddetle cezalandırılmasıyla hem de iğdiş edilmiş olmanın bütünüyle reddi olan fetişleştirmeyle (Mulvey, 1989, akt. Arslan, 2009) gelinir. Ama olsun, kadın artık Mahsun'a tabidir. Mahsun'un da parası, yasası, dili, etkisi vardır; arabalar zaten hep onun olmuştur. Öyle görünüyor ki düzenin içinde olmak, düzende yaşamak, ancak düzenin dilini konuşmakla olur. Zaten o dile itirazı olanlar, belki de çoktan Hisar sahiline atılmışlardır.

Bu arada kadının kendisine tabi oluşunu görmek, âdeta bir rüyanın gerçekleşebileceği yönünde umut vermiş gibidir. Tavuskuşuyla İstanbul sokaklarını arşınlayabildiğine, hatta belediye otobüsüne binebildiğine göre kadınla da tekneye binebilmesi gerekir. Alır kadını, alır tekneyi açılır denize. Bütün rüyaları gerçek olmuş gibidir. Ancak henüz dâhil olduğu sistemin içerisinde, ilk kez geçtiği dümeni nasıl kontrol edeceğini de bilememektedir. Hem kadına arzusunu hem babaya öfkesini dizginleyemediği, teknenin boşta kalan dümenine yakınlaşan kamera sayesinde hissedilir. Tekne kayalıklara çarpar, iş göremez hâle gelir.

Mahsun'u hastanede, başladığı gibi, hatta daha çıplak, daha korunmasız, daha perişan görürüz. Kendisine az çok verilmiş olan her şeyden mahrumdur artık. Kendisi, battaniyesi kahveden dışarıya atılmıştır. Bir sonraki sahnede, Mahsun bir "topun ağzındadır." Bir yandan sözün gerçek anlamıyla delici, yıkıcı bir top mermisi, bir tehlikedir. Diğer yandan da kendisinin tehlikede olduğu anlamında topun ağzındadır. Bu kez bizzat Reis'ten dayak yer, dişi kırılır, kan akar.

Mahsun yine sahildedir. Yine atılmıştır. Bu kez nasıl atıldığını biliriz. Belki de bu filmin başıdır. Ancak bu kez Mahsun elinde olta balık tutmakta, hatta birilerine tavsiye vermektedir. Büyümüş gibidir. Karnı acıkır, Kale'ye gider. Eskiden hayranlıkla baktığı, kendisine yar olmayan tavus kuşuna hasetle, açlıkla saldırır. Önce keser, sonra yolar, sonra gerisine sopayı geçirir, tam yakıp sonra da yiyecek ve onunla ebediyen bütünleşecekken yakalanır. Yine bir kavuşmaya, bu kez bir güvenlik görevlisi engel olur. Yine dayak, yine genç, gözünün önünden geçen sahnelerde. Filmin sonunda, o yıllarda âdet olduğu üzere ünlü olur Mahsun, her ne kadar büyük bir suçlu gibi tarif edilse de.

İzleyiciler

Film, akademik bir çalışma kapsamında, dördü erkek, üçü kadın, yedi kişilik bir izleyici grubuyla birlikte izlenmiş, takip eden yapılandırılmamış seansta, izleyicilerin filme, filmin kendilerinde uyandırdığı erkek imgesine dair çağrışımları sorulmuş ve bu çağrışımlar niteliksel bir analize tabi tutulmuştur. Bu noktada, filmle ilgili olarak buraya kadar ele aldığımız önemli konularla ilgili olduğu görülen bazı satır başlarına yer vermek uygun görünmektedir.

Öncelikle, filmde bir aile olmadığı için bu filmin bir "erkek" filmi olmadığı yönünde itirazlar ve erkekleri konuşacaksak neden bu filmi izlemeye karar verdiğimiz yönündeki sorular; kültürel, simgesel, toplumsal düzenin içerisinde yer almayan bir bireyin, bir ailenin parçası olmayan bir erkek bireyin, aslında "erkek" olarak görülmediğini ima etmektedir.

İkinci olarak bir erkek bireyin kadının arzusuyla, kadınla ilişkisi vasıtasıyla toplumsal ve kültürel düzene dâhil olduğu, erkeğin kadın sayesinde ve kadın için sistemin içerisinde kaldığı ısrarla vurgulanmıştır. Onu "adam"

edecek olanın, onu aileye ve sisteme dâhil edecek, şekillendirecek olanın kadın, anne, eş olması gerektiğinden; erkeğin, kadın için kendisini şekle, şemale soktuğundan; erkeğin kadını kazanmak ve ilişkiyi sürdürmek için sisteme dâhil olduğundan çokça söz edilmiştir. "Erkeğin kadından ayrı düşünülemeyeceği," kadınsız bir erkek toplumunun "kültürel" olarak geri olacağı önemle vurgulanmıştır. "Şunu bir kere kabul etmek gerekir, bizi bir yere getiren, bizim, erkeklerin bir yere gelmesine sebep olan, gerekli olan sadece kadınlar"dır.

Bir başka önemli husus, iki saat süren tartışma boyunca, "baba" kelimesinin izleyiciler tarafından sadece üç kez dile getirilmiş olmasıdır. Bu ifadeler hem şu ana kadarki tartışmalarla yakından ilgili hem de burada neredeyse bire bir alıntılanacak kadar kısa ve nettir: "Baba sorgulanmaz," "Çocuğun yaptıkları kızmasın diye ondan saklanır," anne yeri geldiğinde kendisini "baba"dan korumasını istediği için oğlunun aslında geliştirilmesinde fayda olacak yanlarını görmezden gelir. Araştırmacıların filmdeki baba figürlerine, babaya yaptığı atıflar, sordukları sorular yanıtsız kalmış, tartışmada boşluklar doğurmuştur. Filmde Mahsun'a babalık edecek birinin bulunamamış olmasıyla ilgili mesele, hem filme ilişkin literatürde hem de araştırmacının tespitlerinde önemli bir yer bulduğu hâlde, izleyicilerin dikkatini hemen hiç çekmemiş gibidir.

Babanın adının bu kadar az, anneninse bu kadar yoğun bir biçimde tartışmalarda yer bulmuş olması dikkat çekici görünmektedir. Bir taraftan, babanın adının ağırlıklı olarak, yasakları ve yasaklarının sorgulanmazlığıyla birlikte anıldığı, babanın âdeta yasakları ve cezaları belirleyip kenara çekildiği söylenebilir. Saygı ve hayranlıktansa korku uyandıran mesafeli baba, anneyle oğlunu bir sırra ortak etmekte, bu hâliyle araya girmekten ziyade bir parça aradan çıkmakta, böylece anne ve oğul arasındaki kaynaşmaya kısmen vesile olmaktadır. Yine izleyicilere göre, bu kaynaşmayı pekiştiren bir başka kuvvet, annenin oğlunun babaya karşı "güçlü" olmasını istemesidir; zira babanın hışmından kendisi de zaman zaman korunmaya ihtiyaç duyabilir. Bu uzlaşının oğla, annesinin arzusunu yerine getirdiği yönünde süregiden bir tatmin sağladığı, oğlun annenin bir uzvu olarak varlığını sürdürmesine vesile olduğu düşünülebilir. Baba için bu uzlaşının olumlu yanının, kendisiyle

özdeşleşim kurulacak gerçek bir insan olarak ayırt edilmektense yarı tanrısal bir konumu sürdürmesi, bunun bir sonucu olarak da kendisinin bir yasaya tabi kalmaması olduğu söylenebilir. Tartışmalarda, babanın önceki sayfalarda sözü edilmiş diğer işlevlerine yönelik hemen hiç atıfta bulunulmamış olması dikkat çekicidir. Babanın tedarikçilik işlevinden söz edilmiş olmakla birlikte, bu, hemen her defasında, babanın anneyle bağını sürdürmesinin bir yolu olarak, bazen de "arabaya benzin koymak"la eş tutularak tarif edilmiştir. Bütün bunlar, bir yandan da filmin dönemin ruh hâlini ne kadar iyi yansıttığının, babanın hakikaten otoritesi dışında bir biçimde zihinlerde var olmadığının bir göstergesi olarak da düşünülebilir.

Tartışmaların yoğunlaştığı bir başka önemli nokta, erkeğin etkinlikle şiddet arasında zor bir dengeyi sağlamaya çalışmasıyla ilgilidir. Bir yandan erkeğin "etkin olma"sı beklentisi yüksektir ve etkinlik, erkeğin varoluşunun bir parçası olarak görülmektedir. Etkinliğin sürekliliği önemli olup, burada gözlemlenen iniş-çıkışlar, erkeğin yeterince olgunlaşmamış olduğuna yorulmaktadır. Diğer yandan etkinliğin bir göstergesi olarak şiddet, bu yazıyla baştan sona yakından ilgili bir başka önemli konu başlığı olarak tartışmada yerini bulmuştur.

Şiddet sorgulanmakta, erkeğin şiddet göstermesi uygun bulunmamaktadır. Özellikle de değişen toplum yapısının buna katkıda bulunduğu ifade edilmektedir. Kadının etkinliğinin artışı bu konuda önemli unsurlardan biri gibi görünmektedir. Ancak paradoksal bir biçimde, erkeğin şiddet eğiliminin, erkeğin doğasıyla, biyolojik ve evrimsel kökenleriyle ilişkili bulunduğu, böylece akılcılaştırılmakta olduğu görülmüştür. Erkeğin kabul gören dürtüselliğinin ve bu eğilimin farklı biçimlerde hayata geçirilmesine imkân sağlayan toplumsal düzenin, şiddetin sıkça ve kolayca dışa vurulmasını kolaylaştırdığı düşüncesi tartışmalarda önemli bir yer tutmuştur. İzleyicilerin söylemlerinde, erkeğin yaşadığı hayal kırıklıkları neticesinde gerçekleştirdiği şiddet içeren ani davranışlarının plansızlığı nedeniyle mazur görülebildiği; erkeğin şefkatli, iyiliksever yanları ile kadının kusurlu görülen yanlarının şiddeti mazur görülebilir hâle getirdiği izlenmiştir. Tedarik etme rolünü başarıyla yerine getiren erkeğin edilgin olanı bazen şiddetle belirlemesi erkeğe özgü etkinlik

olarak anlaşılmaktadır. Yani şiddet, erkeğin, olumlu karakter özellikleri ile etkinlik gibi erkeğe atfedilen olumlu algılanan nitelikler çerçevesinde anlaşılabilir hâle gelmektedir. Böylece etkinlikle şiddet arasındaki çizgi incelmekte, bu iki niteliği bir dengede tutmak güçleşmektedir.

Peki erkek ne zaman şiddet gösterir? İzleyicilerin ilettiği algıda, aslında kırılgan bir kendilik algısına sahip olan, "ezik" ve "mutsuz" erkeğin öfkesi, ne zaman ve nerede patlayacağı belli olmayan bir bomba gibidir. "Ezilen," geçmişinde şiddet gören, saygı görmek isteyen, narsisistik kırılmalarıyla baş edemeyen, diğer erkeklerle rekabette güç göstermesi gereken erkek şiddet gösterir. Erkeğin öfkesi yer değiştirebilir, kontrolsüz olarak dışa vurulabilir ya da pasif agresif yollarla ifade bulabilir. Erkeğin etkinliğini ve otoritesini muhafaza etme eğilimi gösteren aile ve toplumsal yapının da erkeğin şiddet eğilimine zemin hazırladığı, bunun da katkısıyla, erkeğin şiddet eğiliminin ve bunun dışa vurum biçimlerinin değişmesinin zor olduğu kanısı bulunmaktadır. Annenin oğlunun şiddet eğilimini kendisi için sağladığı avantajlar nedeniyle mazur görmesinin de burada rolü olduğu görülmektedir.

Tartışma

Bu yazıda, *Tabutta Rövaşata* filmi, filmin çekildiği döneme ve öncesine ait tarihsel koşullar, yönetmenin biyografisinin ilgili boyutları, ana kahramana ilişkin anlatı, bir rüya olarak film incelendiğinde görülenler ve filmin izleyiciyle etkileşiminde önümüze serilenler, filmin erkekliğe dair neler söylediği sorusuyla çerçevelenerek ele alındı. Filmin hem açıkça gösterdikleriyle hem de bütün bu boyutların bir araya gelişiyle ortaya çıkan manzara aktarılmaya çalışıldı. Bu esnada, erkek bireyin cinsel kimlik gelişimiyle ilgili, önümüzdeki manzaranın bir ölçüde dayatması nedeniyle, özellikle babanın rolünü vurgulayan psikanalitik kavramlardan faydalanıldı.

Kısaca özetlemek gerekirse, babanın sadece hoyratça yasa koyan, yasaklayan değil; sahiplenen, kendisini bir özdeşleşim nesnesi olarak çocuğa sunan, çocuğun narsistik kırılmalarıyla başa çıkmasına imkân sağlayacak sıcaklığı ve güveni sağlayan, adil bir figür olarak var olmasının; çocuğun katlanması zor duygularını, çatışmalarını, çelişkilerini işlemesine destek vermesinin; ge-

reğinde bu duygularla eyleme dökmeden kalabilmesinin; çocuğun büyümesine, serpilmesine, kimliğini bütünleştirmesine izin verecek biçimde çocuğu simgelerle, düşüncelerle beslemesinin önemli olduğu görülüyor.

Geri planla ve izleyicilerin çağrışımlarıyla birlikte düşünüldüğünde, kurgunun ve kahramanın, yukarıda sözü edilen olumlu senaryonun hayata geçirilemediği bir durumu yansıttığı görülüyor. İtiraza, sorgulanmaya tahammülü olmayan, duyguyla, farklılıkla kalamayan bir baba söylemi; annenin dilinde sadece yasağıyla, hiddetiyle var olan babanın, yerinden, yurdundan beyhude kopardığı kayıp ruhlar; annenin kendisine güçlendirdiği oğullar; boş yere kırılmış, boş yere kıran, yasını tutamayan, nafile kayıp yaratan babalar; gerilemiş ya da zaten pek ilerleyememiş, elbette kuşakları aşarak ilerleyen iç dünyalar.

Bir uçtan diğerine savrulan; babanın, adıyla insanlaştıramadığını, düzenin diliyle bir arada tutmaya çalışan; bu sırada bir yandan düzenin içinde var olurken diğer yandan sürekli arka kapıları zorlayan; ne yardan ne serden vazgeçemeyen, çünkü yas tutmayı bilemeyen, kimsenin görmek istemediği, aslında kimsenin sanılandan çok daha içeride olduğunu görmeye tahammül edemediği adamlar. Şiddet gören, güçlendikçe şiddetlenen, hiddetlenen, bir an değerli gördüğünü bir an sonra hiç ediveren, bir yandan fetişleştiren, kırıp döken, tabii sonra kırılıp dökülen ve nihayetinde bir kısır döngünün içinde bunları tekrar tekrar yaşayan bir adam ya da birbirini takip eden kuşaklar.

Neyin yasak neyin olmadığına, kimin içeride kimin dışarıda nasıl bulunacağına, etliye sütlüye dokunmadan, pek bir sorumluluk almadan, sanki semalardaymışçasına uzaktan karar veren yarı tanrı kalmış babalar ve çocukları. Beslemek yerine ezip çiğnemeyi, belki idam etmeyi makul bulan babalar ve onların tabutta rövaşata atmaya çalışan mahzun çocukları...

Kaynakça

Akay, E. (Yapımcı), Zaim, D. (Yönetmen). (1996). *Tabutta Rövaşata.* [Film]. Türkiye.

Arslan, U. T. (1999). Aynanın sırları: Psikanalitik film kuramı. *Kültür ve İletişim, 12(1),* 9-38.

Atam, Z. (2010). *"Yeni sinemanın" dört kurucu yönetmeni: Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan.* Yüksek lisans tezi, T. C. Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Brown, L. J. (2005). The cognitive effects of trauma: Reversal of alpha function and the formation of a beta screen. *The Psychoanalytic Quarterly, 74*, 397-420.

Carlson, H. B. (1961). The relationship of the acute confusional state to ego development. *International Journal of Psycho-Analysis, 42*, 517-536.

Diamond, M. J. (1998). Fathers with sons: Psychoanalytic perspectives on 'good enough' fathering throughout the life cycle. *Gender and Psychoanalysis, 3*, 243-299.

Erten, M. (2014). *"Gözlerinde bir masal vardı / Ben okurdum o ağlardı". Suret, 4*, 117-121.

Ferenczi, S. (1934). Thalassa: A theory of genitality. *The Psychoanalytic Quarterly, 3*, 1-29.

Halifeoğlu, S. (2012). Babanın alfa işlevi. I. Ertüzün (Haz.). *Baba İşlevi* içinde, (s. 23-31). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kirshner, L. A. (1992). The absence of the father. *Journal of American Psychoanalytic Association, 40*, 1117-1138.

Ogden, T. H. (2004a). On holding and containing, being and dreaming. *International Journal of Psycho-Analysis, 85*, 1349-1364.

Ogden, T. H. (2004b). This art of psychoanalysis: Dreaming undreamt dreams and interrupted cries. *International Journal of Psycho-Analysis, 85*, 857-877.

Schalin, L. (1983). Phallic integration and male identity development: Aspects on the importance of the father relation to boys in the latency period. *Scandinavian Psychoanalytic Review, 6*, 21-42.

Segal, H. (1957). Notes on symbol formation. *International Journal of Psycho-Analysis, 38*, 392-397.

Suner, A. (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk Sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek.* İstanbul: Metis Yayınları.

Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Villela, L. (1999). From film as case study to film as myth: Psychoanalytic perspectives on the analysis of cinema and culture. *Annual Psychoanalysis, 26*, 315-330.

Wollen, P. (1989). *Sinemada göstergeler ve anlam.* (Z. Aracagök, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün eser 1972 tarihlidir).

Žižek, S. (1992). *Yamuk bakmak: Popüler kültürden Jacques Lacan'a giriş.* (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün eser 1991 tarihlidir).

Lütfi Akad Sineması ve Gelin-Düğün-Diyet

Cemal Dindar *

Bankada Memur Olmak, Ruhsal Topallık ve Sinema

Bazen bir kelimedir, ya da bir nesne, mesela ata yadigârı bir tespih, fakat asıl bir süreçtir, bizi ötekine bağlar ve deyim yerindeyse gitmeden, kendisinden önce zaten var olan ya da onunla gelecek düş kırıklıklarını düşlemlere ve düşüncelere dönüştürme sabrımızı sınar.

"...m.ü.d.ü.r.l.ü.ğ.ü.n.ü.z.ü.n"

"...m.ü.d.ü.r.l.ü.ğ.ü.n.ü.z.ü.n"

"...m.ü.d.ü.r.l.ü.ğ.ü.n.ü.z.ü.n"

Başa bir de "sizin" kelimesini ekleyelim ve daha bir nezaket katmaya çalışalım: "Sizin m.ü.d.ü.r.l.ü.ğ.ü.n.ü.z.ü.n..." Şimdi ayağa kalkalım ve karşımızda amirimiz varmış, yıllardır bu anı bekliyormuşuz da yeni cüret etmişiz gibi bir ses tonuyla söyleyelim bunu, bir daha: "Sizin m.ü.d.ü.r.l.ü.ğ.ü.n.ü.z.ü.n!"

Kişi usulca hecelerken bile bu cümleyi defalarca yazmak zorunda kalacak birindeki öfkenin ayak seslerini duyuyor ve gerçekte tüm yaşama nezaket, zarafet, letafet ve de hatta liyakat olarak içirilen dildeki perdenin kalktığını hissediyor.

Lütfi Akad, yaşam öyküsünü kaleme aldığı "Işıkla Karanlık Arasında" (2004) adlı kitabında, insanın kendine rağmen bu dili kullanma, dolayısıyla kendine rağmen bir yaşama maruz kalma durumunda içine düşülen çatışmayı eşsiz bir şekilde kavramlaştırıyor: ruhsal topallık.

* cemaldindar@gmail.com

> Osmanlı Bankası'nda çalışıyordum ve yaptığım iş gereği topallıyordum da. Ruhsal bir topallıktı bu... Günde en az yirmi otuz mektup yazmam gerekiyordu. Her mektupta en az beş altı kere geçen bir sözcüktü beni topallatan. Şu anda bile yazmaya zorlandığım bu sözcüğü durup dururken yüksek sesle tekrarlıyor, ya da parmaklarımı daktiloda yazar gibi vuruyordum. Kimi zaman kocaman ışıklı bir levha olarak gördüğüm de oluyordu. Günde yüz elli kereye yakın daktilo ile m.ü.d.ü.r.l.ü.ğ.ü.n.ü.z.ü.n yazdığınız olmadıysa bu topallama duygusunu anlamanız zor. (Akad, 2004, s. 15).

Henüz hayatında sinema yok ve öyle görünüyor ki, genel geçer ölçütlere göre epey bahtlı bir işi yürütüyor. Geleceği parlak!.. Fakat işte; "...m.ü.d.ü.r.l.ü.ğ.ü.n.ü.z.ü.n." Bu ruhsal topallık bir semptom olarak zuhur ediyor ve bastırılmış olan da o semptomda geri dönüyor: "(Bu sözcüğü) kimi zaman kocaman ışıklı bir levha olarak gördüğüm..." (s. 15).

Sinema çağırıyor.

Winnicott, bu değer sorununu, yani içinde kendimizi bulduğumuz hayatın sürdürmeye değer bir "yer" olup olmadığı sorununu temel bir dert olarak anar. Çünkü bu sorun, dış dünyaya yaratıcı bir edimle yönelmiş Ben ile Ben'in karşısına yerleşen, bi'at etme talep eden "dış dünya" arasında bir konum edinir ve Ben'in oluşumunda yapısaldır. Bunu, ruhsal bütünlüğü çatan bir çatışma alanı olarak duymanın ön koşulu da zaten söz konusu kurucu yola bir şekilde çıkılmış olmasıdır. Winnicott'ın deyişiyle (1998) yaratıcılık "dış gerçekliğe yönelik tutumların bütününü renklendiren bir şey"dir (s. 88) ve yalnız sanatı, bilimi değil tüm hayatı kuşatır.[1]

[1] "Kişinin hayatın yaşamaya değer olduğunu hissetmesini sağlayan her şeyden önce yaratıcı kavrayıştır. Bunun karşısında dış dünyayla boyun eğmeye dayalı bir ilişki vardır; bu ilişkide dünya ve dünyayla ilgili ayrıntılar sadece uyulması gereken ya da uyum talep eden bir şey olarak tanınır. Boyun eğme birey için bir boşunalık duygusunu da beraberinde getirir ve hiçbir şeyin önemli olmadığı, hayatın yaşamaya değmediği düşüncesiyle bağlantılıdır. Çoğu birey yaratıcı yaşamadan yeterince nasibini almıştır; bu yüzden hayal kırıklığı içinde hayatlarının büyük kısmında yaratıcılıktan uzak, adeta bir başkasının ya da bir makinenin yaratıcılığına tutsak yaşadığım fark edebilir" (Winnicott, 1998, s. 88).

Winnicott, hem içinde bulunduğu Anglosakson dünyanın deneycilik geleneğine hem de psikanalizin kuruluş sürecinden de kaynaklanan topografya merakına uyup "iç gerçeklik" ile dış gerçeklik arasına bir üçüncü parça; "hem iç gerçekliğin hem de dış hayatın katkıda bulunduğu bir ara deneyimleme bölgesi" (s. 21) yerleştirir. Benim önerim Winnicott'ın, deyim yerindeyse dış gerçekliğe atılan ilk kanca olarak kullanılan ve ilk kez sahip olunan nesne veya olgularla temeli atılan bu alanını bir "üçüncü parça" gibi tasarlayıp dondurmak yerine, ruhsallığın devinimine yönelmemize olanak tanıyan içten dışa ve dıştan içe "çifte geçiş" olarak kavramaktır.[2] Gerçi Winnicott da, toplumsal-kültürel olanla teğellenerek, değillenerek devinen bu geçişi ne iç ne dış, hem iç hem dış olarak yer yer belirtiyor. Yine de dikkatin nesnenin işlevselliğine çekilmesi ve orada kalması gibi bir tuzak hep hazır bekliyor. Özellikle yetişkin ruhsallığında tam da Winnicott'ın ortaya koyduğu "yaratıcı kavrayış" ile boyun eğmeyi talep eden dış dünya arasındaki karşıtlığın bizzat kendisinin devindirici kuvveti ihmal edilerek...

Niyetim bir Winnicott özeti yapmak değil. Lütfi Akad'ın yaratıcılık serüveninde, Winnicott'ın psikanalize taşıdığı kökensel Ben ve Değil-Ben karşıtlığı ve birliğinin hayat boyu taşıdığı değerin özgün bir örneği ile karşı karşıya olduğumuzu düşünüyorum. Öz yaşam öyküsünün başlarında andığı ve Osmanlı Bankası'nda geleceği parlak ve bahtlı bir memur olarak hayata atıldığı günlerde "...m.ü.d.ü.r.l.ü.ğ.ü.n.ü.z.ü.n" sözcüğüyle aşikârlaşan ruhsal topallama hâli bir yaratıcı öz olarak gelecekteki "müdürlüğün" yerini alıyor. Giderek bizzat bu topallamanın değerini tanıyıp bununla kendi sinema dilini kurduğu, buradan bir estetik yarattığı, bu dinamiğin onu, belki kuşağı-

[2] Türkçe çeviride Winnicott'ın "not-me" kavramı karşılığı önerilen "ben olmayan" terimi böyle bakıldığında epey sorunludur. Zira söz konusu süreç bir "Ben oluş" sürecidir ve olumsuzlamayı "olmayan" diye karşılamak oluş sürecini donduran bir etki yapıyor. "Değil-ben", şu katkı ile birlikte, daha uygun değil mi?: "Türkçede (...) 'değişme', 'değme' ve 'değil' eş köklü sözcüklerdir. 'Değ', sınıra gönderir. 'Değin' sınırına kadar, 'değdi' tam istendiği gibi oldu, sınırına erdi demektir. 'Değer' sınırına ulaşma derecesi, 'değerli' işlenip tamamlanmış anlamını verir. 'Değil' sınırı aşıldı demektir. 'Değişme' de böyle bir değillemedir. Teğet sözcüğü aynı kökten türer. Devinmek de (teğinmek) buradan gelir; devriye, devre, devirme, devrim, vb. Tüm bu örnekler hep olumsuzlamayı dile getirir..." Cemal, M. (2011). *Hegel'in kayıp mantığı*. İstanbul: Belge Yayınları, s. 34, 8. dipnot.

nın da havasıyla birlikte, toplumsal olana açık bir yaratıcı kişiliğe dönüştürdüğünü görüyoruz. Temel yaratıcı dinamiğin kişilikle bütünleşmesi bunca dolaysız olunca, toplumsallığa yönelen bu açıklık sloganlara ya da zamanın reçetelerine kapılan bir kolaycılığa, bildik tuzağa düşmekten çok, anlatılan melodram da olsa bir sahiciliğe dönüşüyor. Akad'ın sözünü ettiği filmin adı *Meçhul Kadın*:

> Melodramın ağdalı konuşmalarına gülmemek elde değil. Kimi zaman çekimi kesmek zorunda kalıyorum. Çekim boyunca melodram bizi çok eğlendiriyor. İlk gösterimi, bir sabah, o zamanki adı Sümer olan sinemada aramızda yapıyoruz... Gösteriden sonra ışıklar yanınca, kimsenin yüzünü göstermek istemediğini görüyorum, herkes ağlamış...
>
> O günden sonra hangi ülkenin olursa olsun büyük iş yapmış filmlerin ana yapısında örtülü, biçim değiştirmiş melodramı görüyorum... Evet küçük dünyalarımızda gerilimler sürtüşmeler eksik olmuyor ama bunlara vereceğimiz önem bize bağlı, en ufak bir sürtüşmeyi ya da beklenmedik bir durumu yürekler acısı bir niteliğe dönüştürmek şart değil. Yaşam birçok durumu hoşgörüyle kabullenmeyi gerektiriyor. (Akad, 2004, s. 234).

Lütfi Akad'ın yazdıklarını okurken kendi ruhsallığındaki yaratıcı eksikle, anacıl yanla, onun deyişiyle ruhsal topallama ile bağ kurmuş her sanatçının aynı zamanda bir ruh bilimciye yakın düşen insan kavrayışına ulaştığını da düşünüyorum. Yıllar içinde birlikte çalıştığı insanları anlattığı kısa cümleler, neredeyse o kişiler için birer kartvizit değerinde.

Settar Körmükçü için şunu yazıyor: "Sonsuza dek süreceğini sandığı bir sıkıntıya bekçilik ediyordu" (Akad, 2004, s. 19). Uzun dönem birlikte çalıştığı yapımcı Hüseyin Erman'ın sözcüklerle çizilmiş resmi ise şöyle: "Duygusallığını örten durgun bir görünüşü vardı" (Akad, 2004, s. 25). Bu tarifler giderek sinemanın ne olduğuna dair bir düşünme çabasına dönüşüyor. Ruh topallamasının semptomu olan sözcüğün dönüştüğü "kocaman ışıklı levha"yı yontup, yine onun deyişiyle malzemesi "gecenin karanlığı" olan sinema sanatının estetiğini merak ediyor. Türkiye'de henüz sinema üzerine

kaynakların az olduğu bir dönem. Pek bir şey bulamıyor ve sanat üzerine çeşitli okumalar yapıyor:

> Cahier du Cinema'dan başka kaynak yok, o da bütün bu sorunlar için yetersiz. O zaman hangi konuda olursa olsun genel olarak sanat kitaplarını kaynak almaya karar veriyorum ve isabet ediyorum. İster sinema, ister balet, ister ebru... Kanunların, hepsi için aynı olduğuna inanıyorum. Yıllar sonra dış ülkelerden gelen ya da çevrilen sinemanın kaynak kitaplarına bir göz atma fırsatı bulduğumda, "İyi ki aradığım zaman bu kitapları bulamamışım," diyorum. (s. 93).

Bu düşünme süreci giderek kusursuz ve soğuk olana karşı sahihliği ve insan sıcaklığını tekniğe kurban etmeme görgüsüne de dönüşüyor. Önce kameranın gücüyle büyülenme yaşıyor ve sonrasında deyim yerindeyse bu hipnoid büyülenmeye dur demek gereğini hissediyor.[3] Hatta bu görgü, Yeni Dalga akımının özellikle romanda öncü adı olan ve dönemin Fransız Sineması için birçok senaryo yazan Alain Robbe-Grillet ile tanışması sonrası teknikte mükemmellik arayışının ideolojik dinamiğini de yakalamasında yardımcı oluyor.

> (...) Alain Robbe-Grillet. Aslında Fransız edebiyatında yeni bir çığır açan romancı, Fransa'nın Yeni Dalga yönetmenlerine, yeni roman anlayışına uygun senaryolar yazıyor. Bunlardan biri geçen yıl sinemalarımızda oynayan Alain Resnais'nin yönettiği Geçen Yıl Marieband'da filmi edebiyat severlerimizce çok beğenilmişti. Fransızların bu tür filmlerini sevemiyorum. Neredeyse sınıfsal bir eda var o filmlerde; "Biz bunları kendi aramızda, kendimiz için yapıyoruz, siz seyretmeseniz de olur" dercesine... (s. 340).

[3] Kameranın kendine göre bir zekası olduğundan hiç şüphem yok, ne var ki bu kolaylıktan bir içgüdüyle hep uzak durdum, el dokuması halılarda kimi nakışların çarpık, güzel bir çanakta kalmış çömlekçinin parmak izi gibi bazı kusurları olan ama içtenlikten yoksun olmayan filmleri, kusursuz ama soğuk filmlere yeğlerim. Kaldırım kenarında çocuk, ağzıyla motor sesi çıkararak, ellerini direksiyon simidi gibi tutmuş küçük adımlarla ileri geri gidip kaldırıma yanaşmaya çalışıyor, o anda bir otomobil olmadığına onu kimse inandıramaz. O oynamıyor, hayalini yaşıyordur. Kamerayı keşfettiğim gün deli gibi sevinmiş, ben de o çocuk gibi hayallerimi yaşayacağım harika oyuncağımı bulmuştum, beni artık ondan kimse ayıramayacaktı" (Akad, 2004, s. 65).

Benimse aklıma vefatından birkaç yıl önce evinde ziyaret ettiğimde ve "Şimdilerde çekilen Türk filmlerini izliyor musunuz, nasıl buluyorsunuz?" diye sorduğumda verdiği cevap geliyor: "Türk filmi mi çekiliyor?"

Belki farklı kaynaklardan beslenme konusundaki bu cesaret nedeniyle, Türkiye'de hem konu hem de farklı türlerde yerel olanı sinemaya taşıma örneklerini vermede öncü oluyor. Türküler, ki büyüme döneminde neredeyse hiç temas etmediği bir dünyadır, filmlerinde dramanın bir parçası oluyor.[4] Dönemin ruhu, "ulusal sinema"yı kurmak derdiyle yüklü. Fakat bu dert, ülkenin kuruluş derdiyle de ortak. Türkiye 1950'lerde iki kutuplu dünyanın ortasında kendi kuruluş ilkelerini sürekli kararsızlaştıran bir çatışmanın içine düşüyor ve hızlı kentleşme ile birlikte yol ayrımını kendi içinde, bugünkü dertlere benzer iyiler-kötüler kutuplaşması olarak yaşamaya başlıyor. Kurucu kadroların seçkinci dili yeni gelenlere değmek, temas etmekten çok uzak görünüyor. Lütfi Akad ve benzerlerinin çabası, yarattıkları örneklere bakıldığında bir de bu nedenle önemli. Ellerindeki sanatın araçlarını, hem çağrılmış hem de bir merhaba esirgenmiş kişilerin hikâyesini anlatmak için seferber ediyorlar. Bir de bu yanıyla, özellikle 1950'lerin sonlarından 1970'lerin başlarına, Lütfi Akad sineması büyük bir toplum bilim çabası olarak da incelenebilir:

> Bu filmden filme koşuşmaların sonuna doğru, bir gün paket olarak kullanılmış bir gazete yaprağında bir resim ilişiyor gözüme, ama asıl ilgimi çeken resmin altındaki yazının "BUNLAR KİM?" diye soran başlığı. İnce uzun, üç sütun üstüne basılmış panoramik bir fotoğraf... Bir seki üstüne dizili oturmuş altı insan. Yazıyı olduğu gibi aktarıyorum, 18 Ocak 1958 tarihli Milliyet'ten: "Yaz

[4] "(...) bir tedirginlik içindeyim, kendimi yabancı bir ortamda hissediyorum. İskemleler ve masa üstlerine bırakılmış, zamanla divan, cura, mey, bağlama gibi adlarını da öğreneceğim sazlar da yabancı geliyor bana, bunlara orkestra elemanları ya da orkestrayı oluşturanlar diyemiyorum, çocukluğumdan bu yana görüp dinlediğim "İncesaz" da değil. Dilimizin bile farklı olduğundan kuşkulandığım bu insanlar bana yeni bir dünya açacaklardı. Süreyya Duru, Sarısözen'i tanıştırıyor. Her şeyi ile küçük ve kır renkli bir insanı anımsıyorum. Kısa bir boy ve ensiz bir beden. Kır renkli bir giyim içinde soluk tenli bir yüzü çevreleyen akları daha belirgin saçlar. Çalışma süreci içinde kendine özgü şivesi, hafif sesi ve o Sivaslı terbiyesiyle yaptığı işte kendini silen, yok eden alçakgönüllülüğü altında yüce bir insan tanıyacaktım. Sarısözen, arşivinde türkülerini topladığı o isimsiz yaratıcılarla aynı kalıptandı" (Akad, 2004, s. 224).

> aylarında taşradan İstanbul'a akın eden kılıksız kıyafetsiz iş avcılarının bir kısmı, kış gelince memleketlerine döndükleri halde, bir kısmı da başlarını sokacak bir han odası bulduklarından İstanbul'u kendilerine memleket ittihaz etmektedirler. Yukarıdaki resimde, bunlardan bir topluluk Yeni Camii'nin duvarları dibinde işsiz güçsüz oturup etrafı seyrederken görülüyorlar."
>
> Bir süredir kopuk kopuk gelen bu sızıntıdan, sürekli bir akıntıya dönüşmeye başlamış olan göç olayını böyle yorumluyor gazete. Bu kadar basit değil, sanıldığından da önemli bu konu diye düşünüyorum. İyi bir film konusu çıkabilir, ama şimdi hiç olmaz, yeni çalışma hemen kapının ardında... (Akad, 2004, s. 276).

İşte bu da bir ruh topallaması. "Yıllar içinde, ben bir yandan sinema yapmasını öğrenirken sinema da beni yontacak, adam etmeye çalışacaktı" (s. 122). Yani neyin, niye, nasıl anlatılacağına dair yeni bir kopuş hikâyesi. Çünkü her yeni serüvende, banka müdürlüğü yolunda bahtı açık bir memur olmaktan sinemaya kaçışa aracı olan "m.ü.d.ü.r.l.ü.ğ.ü.n.ü.z.ü.n" semptomunu kaçtığınız yerde ve zamanda, şimdi ve burada, yeniden üretme riski her daim var. Osmanlı Bankası'ndan (Adı bile nice eğretilemeye uygun değil mi?) sinemaya giden yolda yukarıya alıntıladığım Milliyet haberinin bir parçası olmama derdinin, artık içinde ne vardıysa gazete kağıdından yapılmış bir pakete sarılmış bir biçimde gelişi... Lütfi Akad'ın sinemasıyla özdeşleşecek üçlemenin, *Gelin-Düğün-Diyet*, haberi de daha 1958'de böyle geliyor.

Yalnız Türkiye'de değil dünyada soğuk savaş yılları. Bastırma dönemlerinde hep olduğu gibi, sansürün gölgesi öncelikle bireysel veya meslek grubunda topluca işleyen otosansür olarak düşüyor hayatlara. Komünistlikle "damgalandığınızda" önce ait olduğunuz meslek grubunda sakıncalı hâle geliyorsunuz. İnsanlar o kişinin her neyle suçlanıyorsa uzaktan yakından ilgisi olmadığını bildiklerinde belki de daha çok uzak duruyorlar. Suçlamanın somut koşullarda belirsizliği yargıyı daha da ağırlaştırıyor:

> Orhan Hançerlioğlu'nun 1954 yılında yazdığı bir romanı var: Ekilmemiş Topraklar. Yazılmasında önayak olmuş, bitirinceye kadar peşini bırakmamıştım. Konusu beni çok ilgilendiriyordu. Yıllardır

süren savaşlar... Eskilerin "93 Harbi" dedikleri Rus Osmanlı Savaşları, Balkan, Birinci Dünya, Kurtuluş Savaşı, bastırılan iç karışıklıklar...

Orhan Hançerlioğlu önce böyle bir girişime uymak istemese de ısrar ederek direncini kırıyorum... Sarıkaya adında, işe yeni başlamış biri yapım yönetmenliğini üstlenecek... Küçük Çekmece'nin batı kıyısının ötelerinde göz alabildiğine boş kırlar uzanıyor. Orada bir köy kurmaya karar veriyorum... Bu arada yapım yönetmenimiz Sarıkaya'da anlayamadığım bir değişiklik oluyor, kaynayan bir cadı kazanı çalışanlar arasında birtakım sözler dolaştırıyor... Bu film, öteden beri yapmak istediğim bir komünist filmi olacakmış. Sarıkaya'nın senaryodan çıkardığı anlam buymuş... Oysa senaryo sansürce onaylanmış, çekiminde hiçbir sakınca görülmemiş... Aslında yapılacak şeyi biliyorum: Her şeyi bırakıp gitmek. Ama sonunda işin bırakıp gitmekle kalmayacağından, cadı kazanının kaynamaya devam edeceğinden, "komünistlik kuşkusuyla işten kovulmuştur"la işaretleneceğimden hiç kuşkum yok. İnsanlar buna inanmasalar bile, neme lazımcılığa sığınıp değil iş vermek selam vermekten bile çekinecekler. Yaşadığımız böylesine bir ortaçağ karanlığı... (s. 251-252).

Lütfi Akad bu vurgunu yabancı bir romandan bir melodram uyarlayıp işe devam ederek atlatıyor. Fakat, "Böylece sinema yavaş yavaş çekiciliğini yitirir oluyor, artık yaratıcılık aracı olmaktan çıkıp çirkin bir tutsaklık oluyor giderek. Çalışırken zincirlerin, prangaların ağırlığını duyuyorum" (Akad, 2004, s. 252).

Bir zaman da böyle geçiyor. Milliyet'teki "BUNLAR KİM?" sorusu askıda kalıyor. Araya *Yalnızlar Rıhtımı*, *Cilalı İbo'nun Çilesi* filmleri giriyor. Bu geriye çekilme, büyü yitimini bir kayboluş gibi de anlatıyor, Lütfi Akad.

Bu kayboluştan onu çıkartan ve bu çıkışla Türkiye'de sinemanın en özgün deneyimlerinden biri olan Yılmaz Güney sinemasına handiyse vesile olmasını sağlayan buluşma yıllar sonra gerçekleşiyor:

Bir gün, günlük patırtı daha sabah sekizde çekip gittikten sonra sıkıntıdan ne yapacağımı bilmezken, açık kapının önünde bir gölge beliriyor. "Ne var?" diyorum, uzun boylu, zayıf, kısa kıvrık saçları,

> derinden bakan kara gözleri, kemiklerine sarılı esmer derisi her şeyi ile kavruk bir genç iki hafif adımla odanın ortasına varıyor. Onu daha önce görmüşlüğüm yok, tanımadığım kesin ama gene de yabancı değil, o kara gözlerinin gerisinde içten bir gülümseme seziyorum. Kısa bir süre bakışıyoruz "Ben Yılmaz Güney," diyor, kalkıp karşılıyorum, el sıkışıp yer gösteriyorum... "Ben Adanalı'yım ağabey," diyor, "yıllarca sinemalarda, film işletmelerinde çalıştım, senin çevirdiğin filmlerle beslendim, o kutuların üstünde yatıp uyuduğum çok oldu. İstanbul'a gideceğim, onun filminde oynayacağım, beni çok beğenecek düşleri kurdum." (s. 402).

Bu tanışma, Yılmaz Güney'in "Çirkin Kral" döneminin sonu ve Lütfi Akad'ın Sezer Sezin'den sonra çekim sürecinde neredeyse sözsüz anlaşabildiği ikinci bir büyük oyuncuyla sinemasını yeniden aşıladığı dönemin başlangıcı oluyor. Yılmaz Güney, senaryo yazımı ve sinemaya aktarılması konusunda daha sonraki eşsiz sinema deneyimine maya olacak görgüyü ediniyor. "Her şeyi ile kavruk" bu Adanalı gencin sinemaya duyduğu arzu ve getirdiği hikâyelerin, ki Hudutların Kanunu yeniden bir çıkış filmi de oluyor, Lütfi Akad'ı başka bir ruh topallamasından kurtardığı bile söylenebilir.[5]

Dönem 1960'ların ikinci yarısı. Türkiye'de solun yükselişe geçtiği, Yılmaz Güney'in ve başka adların neredeyse mitos değeri kazandığı yıllarda... İlk filmi *Vurun Kahpeye*'nin özel gösteriminin yapıldığı ve Halide Edip Adıvar'ın gözleri yaşlı "Size çok teşekkür ederim çocuğum" diye şükran bildirdiği 3 Mart 1949 gününün üzerinden yıllar geçmiş. Arada, *Işıkla Karanlık Arasında*'da Lütfi Akad'ın anlattıklarından kavradığım ise en azından iki şey var. Birincisi; *Vesikalı Yarim*, *Meçhul Kadın*, *Ana*, *Gelin* ve benzeri film adlarından da anlaşılacağı gibi kadınların hikâyelerini anlatmaya büyük bir çaba var bu serüvende. Bu filmografinin özdeşleştiği üçleme olan ve 1958'den 1970'e uzanan uzun soluklu bir çabanın ürünü üçleme; *Gelin, Düğün* ve *Diyet*'te de yine onarıcı ve yaratıcı öğe olarak kadın karakterlerin öne geçtiği görülür. İkincisi de; Lütfi Akad'ın 1958'de derdine düştüğü "göç"ü anlatma arzusu filmografisinin

[5] "Yılmaz Güney'le karşı karşıya geldiğimizde, birbirimizi açık seçik gördüğümüzü duydum, öyle ki neredeyse konuşmadan çalışabileceğimize inandım. Böyle bir oyuncuyla bu ikinci karşılaşmam oluyor, ilki Sezer Sezin'di" (Akad, 2004, s. 438).

de nihai eriştiği durak olmuştur ve yine "anacıl" olanın ataerkiyle mücadelesi filmlerinde tüm hikâyeyi neredeyse baştan sona kat eden ana çatışma dinamiklerinden biridir.

Gelin-Düğün-Diyet

Gelin filmi, gelin – gelen çağrışımının da hakkını veren bir sahne ile başlar. Filmde gerçeklik duygusu filmin jeneriği akarken güçlü bir şekilde kurulur. Günümüz sinemasında arıza olarak damgalanacak bir tavır alış vardır bu başlangıçta. "Işıkla karanlık arasında" gölgelerin geçtiği bir yere yerleşir ilk sahneler: Haydarpaşa Garı'nda tren düdükleri ve lokomotiften yükselen duman eşliğinde bir insan seli şehre akar. Veli, eşi Meryem ve oğlu Osman(cık) gelenler arasındadırlar ve onları Veli'nin ağabeyi Hıdır karşılar. Bu ilk karelerle birlikte Veli'nin ağabeyine kendini emanet ettiğini ve Hülya Koçyiğit'in eşsiz oyunuyla unutulmaz bir karakter olarak yarattığı Meryem'in, "gelin"in tetikte şaşkınlığının gerçekliğe en yakın ruhsallık durumu olduğunu anlarız. Dört-beş yaşlarındaki Osman'ın, bedeni gibi çabuk yorulan ve bir süre sonra babasının kendine kaval çaldığı, çiçekler topladığı Beydağı'na hasrete dönüşen merakının uzun soluklu olamayacağı da aşikârlaşır.

Senaryonun yazım sürecinde tam da bu soluksuz kalmanın neye ve nereye bağlanacağı ile ilgili zorluğun aşılma süreci de ilginç:

> (...) Oğuz Aral geliyor, niye oflayıp pufladığımı soruyor. Derdimi anlatıyorum: "Bir çocuk var, hasta ama yatakta değil, dolaşıyor oynuyor, ameliyat olmazsa ölebilir, aile ameliyatı yasaklıyor ve çocuk ölüyor. Bu duruma bir hastalık bulamıyorum." Bir süre düşünüyor, sonra "Mavi hastalık!" diyor. "Kalp kapaklarından biri kaçırıyor, dudaklar morarıyor, bu yüzden mavi hastalık diyorlar..." (Akad, 2004, s. 543).

Gırgır'ın ve derginin okul oluşuyla sonraki çizgi-mizah kuşaklarının ve elbette unutulmaz Avanak Avni karakterinin yaratıcısı olan Oğuz Aral'ın neredeyse kalender dervişlerine yaklaşan kişiliği, bu kişiliğin şamanik özü düşünüldüğünde "mavi hastalık" çağrışımı da ilginç hâle geliyor. Zira Lütfi

Akad da, hikâyesini anlattığı kişilerin bu göç dalgasındaki tutumlarının farklı olduğunu seziyor:

> Bu göç olayı eski göçlere hiç mi hiç benzemiyor. Bir zamanların romantik göçlerinde, aileler dağılır, bireyleri kötü yollara düşerler, sonunda sağ kalanlar yenik, memlekete dönerlerdi. Günümüzde olaylar çok başka gelişiyor. Gelenlerin hiçbiri büyük kentin ürküntüsüne kapılmıyor, kendini küçümsemiyor, değişmek, uyum sağlamak gibi bir kaygısı yok. Atalarından gelen görgüleri onlara yetiyor. Giderek semt semt geldikleri yörenin mahallelerini kuruyorlar ve zamanla kent değişiyor kimse fark etmeden... Bu gelenler, Malazgirt'ten sonra Anadolu'ya girenlerin soyundan, asla geri dönmeyenlerden. Oyunu kurallarına göre oynuyorlar. Sert ve gereğinde acımasız. (s. 544).

Bu bozkır-göçebe birikiminin dinamikleriyle, "mavi şaman damarı" ile ve "Yeneceğim seni ulan İstanbul!" nidalarıyla gelenlerin bu inadı; 18 Ocak 1958 tarihli Milliyet'teki haberde, sırtını Yeni Camii'ye dayamış ve şehri süzenlere "BUNLAR KİM?" diye soranlara bir cevap da oluyor: "Artık tanışma vakti geldi!" *Düğün*'deki İbrahim karakterinin lahmacunu ve içli köfteyi elde taşıdığı bir sandıkta değil de bir tripod alıp onunla satma düşüncesiyle somutlaştırdığı İstanbul'da imparator olma düşü başka mecralarda gelecek olan imparatorların da habercisi oluyor. Nice İbrahimlerin kurban edilişiyle birlikte.

Bu arada bozkır-göçebe birikimiyle gelenlerin sırtlarını tapınağa dayamaları, özellikle *Gelin*'de daha belirgin olmak üzere kadının şamanik deneyimlere -hasta çocuğu nefesiyle iyileştirme, kurşun dökme, halk söylencelerini, deyişlerini daha çok hayata katma vb.- yaslanması, erkeğin ise tapınağın ataerkil düzenini giderek şehre karşı da bir direnç alanı olarak belirlemesi de var. Bu sosyokültürel çerçevedeki sürçmelerin özellikle "kocakarı" kişiliğine, *Gelin*'deki kayınvalideye verilen aile içi role gerileyerek tökezlemeye dönüşmesinin engellenmesi, bu gerilemeden ataerkinin güçlenerek çıkması da başka bir belirleyen oluyor... Tüm bunlar, Türkiye'de geniş bir nüfusun şehirleşme biçimine dair toplum ruhsallığı üzerine önemli dersler içeriyor.

Hatta başka bir siyasal okumaya imkân da tanımasıyla. Bu üçlemenin çekimleri 1970'lerin ilk yarısına düşüyor. *Gelin*'de Sorgunlu aile tekmili birden sahnededir. Hatta bu kan bağına dayalı birliği ve iştahı göstermek için neredeyse bir tiyatro sahnesindeymiş gibi tüm aile bireylerinin kareye girdiği görüntüler vardır. Dikey hiyerarşi, Hacı İlyas ve çocukları kurgusu filmin ana gövdesine yerleşir. Lütfi Akad bu kurguyu kadim "oğul kurbanı," İbrahim-İsmail söylencesine dayandırır. *Düğün*'de ise Urfalı kardeşlerin hikâyesi vardır ve hem anne hem de baba vefat etmişlerdir. Hikâyenin düzlemi kardeşler arasındadır ve bu kez dayanılan söylence Yusuf hikâyesidir. Kuyuya-cezaevine giren kardeşin adı da Yusuf'tur. Okuyup aileyi kurtarması beklenen Yusuf'un, İstanbul'a imparatorluk kurma düşü gören ağabeyinin (Hem ağa hem beylik taşıyan bu adlandırma da ayrıca üzerine düşünülesi değil mi?) yerine cezaevine girişinin öte yüzünde, iki ablasının zaten kurban edilişi de var; istemedikleri kişilerle evlendirilmeleriyle... Bu arada, *Düğün*'deki Urfalı ailede hem anne hem de baba vefat etmiştir ama "baba yarısı" olmasıyla kötülüğe daha ayarlı hâle gelmiş "emmi" hikâyenin içindedir.

Diyet'te bu diyeti ödeyen ise işçidir ve kan bağına dayalı neredeyse hiçbir bağ yoktur. Bu yanıyla da, bir sınıf olarak emekçiliğin belirleyeninde kan bağının yersizleştirilmesi ile de üçlemenin uğraştığı dertlerin tarihsel-toplumsal evrileceği yere işaret eder.

Bir tavır alış vardır hem *Gelin*, hem *Düğün* ve hem de *Diyet*'in başlangıcında demiştik. *Gelin*'de jeneriğin üzerine aktığı Haydarpaşa Garı bir Türkiye özeti gibidir. Bir toplumun bilinçli bilinçsiz içinde devindiği, bocaladığı, bir avcı dikkatini kuşanıp ileri atıldığı sahne olarak; geçmişi orada, uzakta, sılada bırakma arzusunun, "Gurbet yavrum garba düşmektir gurbet" bilgisinin halis göçebe bilgisi niyetine ellerdeki denklere, çuvallara, tahta bavullara yerleştirilip unutuluşa terk edilişinin semptomudur, gar. Bu semptom değeri, Cemal Süreya'nın Anadolu'ya verdiği adla "Kavimler Kapısı Cumhuriyeti"nde o cumhuriyetin surlarının Garp Kapısı olmasındandır da.

Bu kapıdan geçilecektir. Yaşam öyküsünün başına "Hiçbir şey çocuğun hayal dünyasına benzemez. Hep çocuk kalmak istedim... Kaldım da..." sözlerini koyan Lütfi Akad ünlü üçlemesini bu geçiş anının kurbanı olan kim ve

ne varsa ona adamış gibidir. Çocukluk deneyimlerinin kıymetini bunca sezen Akad, ne görsel anlatımda ne de öyküde, ruhsallık kavrayışının içe-çöküp başkasının acısına ya da sevincine selamsız kalmasına izin vermez. Yoksulun, göçenin, zayıfın dünyasına sanatta bir toplum bilimci titizliğiyle mesafe alıp kendi yoksunluklarının, çatışmalarının o mesafeyi eğip bükmesine izin vermemenin de bir örneğidir Lütfi Akad sineması. Şimdilerin "Ne anlatırsam anlatayım, benimdir, benden geçtiği için kıymetlidir" bildirisini eksik etmeyen kibri düşünüldüğünde, bir bilgiye yaslanarak sanat eylemenin pekâlâ bir görgü de getirdiğinin güzel bir örneği ile karşı karşıyayızdır.

Son çeyrek yüzyılda yapılmış filmlerin "yüce estetiği" ise bu insan anlayışının karşısına dikilir. Ruhsallık bilgisinden haberdar bir zihnin, bu "yüce estetiği" taşıması umulan çekirdeğin filmin başına şarkısı eksik bir klip olarak ya da sonrasında akacak olan "mükemmellik" için bir eğretileme olarak yerleştirildiğini yakalaması hiç de güç değildir. Kurgunun aynı zamanda üretim sürecinin bir özeti oluşu da ilginçtir. Senaryo yazım sürecinin tekniğin diliyle ve özellikle televizyonda "iş yapma" deneyiminin bilgisiyle de belirlenmesi bir yana, o ilk sahnenin film üretim sürecinde yapımcıya ya da destekleyici bir resmî kuruma daha başlangıçta "tiyzır" olarak sunulması ve öykünün kültür endüstrisinde bir filme dönüşümündeki belirleyiciliği de var. Kurguyu, sunumu belirleyen bir şekilde zamanın ruhuna uygun, edilgen alıcı konumunda ne umuyorsa onu bir an önce bulma arzusundaki seyirci varsa, diğer ucunda kültürel geçiş alanında bu konumun üretimini de sağlayan yapımcı-destekleyici yer alır. Dolayısıyla, izleyiciyi ya hep bir fazlasını veren aşırılıkla, ki pornografinin mümbit toprağından söz ediyoruz, ya da mükemmellik iddiasının getirdiği ve neredeyse tabu değeri kazanan dokunulmazlıkla ayartmak... Şunu da yazıyor Lütfi Akad: "Oyuncuların burunlarının dibine kadar sokulmayı hiç sevmedim. Perdenin bütününü kaplayan bir yüz, oyuncuyu insan kavramından çıkarıp nesne durumuna getiriyor" (s. 142).

Lütfi Akad sineması, kendi gelişiminde uğradığı ruhsal topallamaların handiyse toplumsal olanla koşutluğuyla da üzerine pek çok düşünülesi değerdedir.[6] Lakin bir dergi yazısının sınırlarını epeyce zorladığımı sezerek

[6] Sinema serüvenindeki "ruhsal topallamalar" konusunda kendini yargıladığına dair iz-

üçlemeye dair şu yorumla bitireyim: *Gelin*'de gelinin karşısına aldığı Sorgunlu Hacı İlyas, gerçekte mitolojilerdeki ölü tanrılara benzer. Dizleri sürekli ağrımaktadır, "bir ayağı çukurdadır" ve asıl çarkı döndüren Kamuran Usluer'in oynadığı büyük oğul Hıdır'dır. *Düğün*'de de yine Kamuran Usluer'in canlandırdığı Halil'dir o kişi; "yeni düzen"in temsilcisi. 1980 darbesinde 12 Eylül ile 24 Ocak tarihleri, ya da Kenan Evren ile Turgut Özal kişilikleri tam da bu kurguya oturur. Bir de bu yanıyla, neoliberalizmle eklemlenme sürecinde büyük hikâyenin nasıl işleyeceğine dair çok erken ipuçları taşımasıyla da bu üçleme değerli. 12 Eylül 1980 Darbesi'nin yalnızca militarizm ve ordu üzerinden okunması, 24 Ocak Kararları ve Özal siyasasının hem toplumsal hem de ideolojik dönüştürücülüğünün daha kalıcı olduğu, hatta darbenin temel gerekçesinin bu kararların önünü açmak olduğu, süreci kavrama çabasında, Hacı İlyas'tan gizli -belki de onun görüp de görmeyişiyle- dükkanda şarap satan Hıdırların gözden ırak tutuluşu da var. Seren Yüce'nin *Çoğunluk* filmindeki soğuk baba ile "işleri yürüten" ve babasından yakındığında kahramana "Alışırsın alışırsın!" diyen ağabeyi de analım.

Winnicott ile başlamıştık. "Göç," ya da kök hâliyle "köç" ile "ölmek" anlamına da gelen "keçmek" arasında bir bağ olduğunu düşünürsek... ve onun geçiş nesnelerini sürgüne gönderdiğimize dair tezini hatırlarsak...

Tüm bunlarla sürgüne gönderdiğimiz ne ya da kimdir?

Kaynakça

Akad, L. (2004). *Işıkla karanlık arasında.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Winnicott, D. W. (1998). *Oyun ve gerçeklik.* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün eser 1971 tarihlidir).

---

lenimimi de paylaşayım. Vefatından birkaç yıl önceki görüşmemizde şunları söylemişti: "Ben yeterince inatçı olamadım. Fakat sizlere söyleyebileceklerimin başında inadınızda diretin gelirdi." Dindar, C. (2014). *Mekanım yeryüzü.* İstanbul: Telos Yayınları, s. 63.

Nuri Bilge Ceylan Sineması Üzerine

Özgür Öğütcen *

Nuri Bilge Ceylan'ı bir yere konumlandırmak...

Şayet belirli edebî türler arasındaki geçişleri elimizin tersiyle itmezsek, burada önemli bir çıkmaza yanıt üretilmeye çalışıldığını görürüz. Aslında burada aldatıcı olan, hızlı bir şekilde yorum yaparak edebî formun kendisini ekonomik, politik ya da toplumsal bağlamların birer aracısına, onların birer taşıyıcısına indirgemek ve biçim ve içerik arasındaki sorunun karmaşıklığını gözden kaçırmaktır. Böylece belirli bir edebî tür şimdiden geçmişe bir bakışla içi boş, naif veya içeriksiz kabul edilerek hızlıca reddedilebilir ve ardından roman formunun kendisinin reddedilmesi ve en sonunda da özne sorununun tamamıyla inkârı gelecektir. Bu çabalar ister istemez "*x* öldü, *y* öldü; *x*'in modası geçti" çağrılarıyla sonuçlanacaktır. Ancak sözü edilen belirli bir türün imkânsızlaştığı anı, yani kurgusal bir geçiş anını, yalıtmayı başarabilirsek çağın ruhuna ilişkin bir şeyleri söylemeyi de başarabiliriz.

Aynı şekilde Nuri Bilge Ceylan (NBC) sinemasının ortaya çıkmasını, 80'ler boyunca süregiden "sanat filmi" döneminin hangi noktadan itibaren imkânsızlaştığı sorusuyla birlikte düşünürsek çağın ruhundaki dönüşümün olası öğelerine bir adım daha yaklaşabiliriz. Öyleyse NBC'ın sinematik dilinin göndermeleri, anlatı hattı, kamera kullanımı, sesin, müziğin ve diyaloğun statüsü, imkânsızlıkla ilişkisi ve karakterleri açısından, içinden çıktığı şeye hem yabancılaşan, hem onu temsil eden hem de ondan belirli bir anlamda uzaklaşmayı ifade eden bağımsız bir tür olduğunu iddia edebiliriz; o sadece

* ozgur84@hotmail.com

yetenekli bir yönetmenin şahsi başarısı, politik ve ekonomik gerekliliklerin doğrudan bir sonucu, Türkiye Sineması'nın kesintisiz gelişiminin ulaştığı son nokta vb. gibi terimlerle kavranamaz.

NBC'ın ilk bakışta doğaya, kadın ve erkeğin arzusuna, aileye, döngüselliğe, yaşam ve ölüme ve bütün bunların etrafında gerçekleşen kimliklenme-özdeşleşme süreçlerine (hem politik bağlamda hem de öznel bağlamda) ilgi duyduğu söylenebilir. Anlatı hattı çizgisel, kronolojik zamanı izleyen ve en nihayetinde bir sona varan bir özellik taşımaktan ziyade kendi içinde dönen, çıkmazlara saplanan ve başladığı noktaya geri dönen bir yapıdadır. Kamera bilindik özdeşleşmelere izin vermez, yönetmenin bakışı sürekli yer değiştirir, bakış sanki nerede olacağına karar verememiş gibidir; bazen tarafsız bir gözün bakışıdır, bazen yan bir karakterin bakışıdır, bazen Öteki'nin bakışına yerleşir. Eril bir bakışın ataerkilliğini taşır gibi göründüğü anda bu bakışın iktidarsızlığını, istikrarsızlığını, güçsüzlüğünü ortaya atıverir ve eril özdeşleşmeyi sonlandırır.

Kadının bakışı genelde erkeğe yönelik öfkeyle doludur, arzulu olduğunda erkek tarafından hüsrana uğratılacağını bilir, kadının neyi arzuladığı bu kesmeden sonra belirsizdir. Çocuğun bakışı da genelde öfkelidir, libidinal bir enerjiyle dolup taşmaktadır, yeterince büyük olmadığının, büyüklerin dünyasına tam olarak nüfuz edemediğinin farkındadır.

Ses ise öncelikle doğanın sesidir, hatta sessizliktir; sessizlik konuşmaya yer açmaya çalışır, uzun sessizlikler önce sesin sonra da sözün alanını bu sessizliğin içinden oyup çıkarır, ona alan açar. En nihayetinde *Kış Uykusu*'na vardığımızda diyalog için belirli bir alan açılmıştır; karşılıklı konuşmalar yapay, özentili, "alıntı gibi" gelmez. İmkânsız söz, şimdi kendi imkânsızlığını anlatacak araçlara sahiptir: Aydın karısına öfkesini, Nihal hayatının kaçırılmışlığını, Necla kardeşine, onun hayat tarzına ve en sonunda da dünyaya kızgınlığını anlatabilir. Ama bu basitçe, doğrusal olarak ilerleyen, anlatılamaz olanın anlatıldığı bir tekamül değildir; bu hareket de döngüseldir, çünkü özneye bir çözüm, bir özdeşleşme noktası, bir çıkış sunmaz. Eğer böyle olsaydı, yani bireyin eksiğine değil tamamlanabilirliğine, imkânsızlığına değil olasılığına inansaydı sözü geçen bu filmler naif bir iyimserlik taşırdı kuşkusuz; NBC, bunun yerine karar verilemezlikte ısrar eden bir yanıt oluşturur, iyiyi

ve kötüyü, ileri ve geriyi, asıl olanı ve taklit olanı belirtmez, şüphesini açık açık savunur ve ortaya koyar.

Onun açısından kötülük iyilikle aynı statüdedir, karakterleri ne iyidir ne kötüdür. Onlar "iyinin ve kötünün ötesinde"dirler; NBC açısından ahlak yasanın nasıl öznelleştirildiğiyle ilgilidir.

Film müzikleri, Schubert gibi, romantik bestecilerin eserleridir ve müzik kullanımı Batı'nın gözünde Doğu'ya biçildiğini hayal ettiğimiz kimlikle, yani bunları kullanarak özentili ve yapay görünmekle, özdeşleşmemeye dayanır; müzik çıkıntı yapmaz, arkasında bir fazlalık bırakmaz, olsa olsa bizim de onlar gibi olduğumuzu, tahammül edilmesi zor olanın bu benzerlik olduğunu açık eder. Aynı zamanda romantik müziğin bu kullanımı neo-liberal kimlik siyasetinin dayattığı sınırları zorlar, belirli bir evrensele atıf yapar; bu açıdan bakıldığında NBC sinemasının post-romantik olduğu söylenebilir, çünkü Batılı evrensel değerlerin arka yüzündeki baskı ve eşitsizliği alaşağı etme potansiyeline sahiptir, ama yine de evrensel fikrine tutunduğu için romantik olmayı sürdürür. Doğanın kullanımı –çayırlar, ekinler, bozkırlar, ağaçlar– milliyetçiliğin dil, din ve ırk vurgusuna karşı dünyanın maddiliğini ve her yerde aynı olma hâlini bir taraftan vurgularken, öte taraftan bu sayede yeni bir post-milliyetçilik kurar, ama milliyetçi değildir, milliyetçiliğin sonrasına, ötesine yerleşmiştir. "Yalnız ve güzel ülkeme" sözü böyle de okunabilir, romantik tablolardaki kır manzaralarını, dağları, çayırları çağrıştırır; bunlar kimseye ait değildir ama burada birileri yaşar. Bu kişiler kendi yaşadıkları doğa parçasını öznelleştirirler, onlara adlar verirler, birtakım anlamlar atfederler, onlardan büyülenirler ya da nefret ederler.

Eğer Türkiye bağlamında "kasabalı olmak" diye bir şey varsa, bu köyün "doğallığı"nın bozulmasıyla kentin yarattığı yıkımın arasındaki dolayımı ifade eder, idealleştirilen doğadan kopulmuştur ama kentin evrensellik iddiasının altında yer almak henüz mümkün değildir. Bu geçiş konumu, bu ara konum boğucudur, sıkıcıdır, deyim yerindeyse ensestiyözdür. Köye dönüşün, köklere dönüşün muhafazakâr ütopyası ya da kentli olmanın sunduğu evrensel simgesel kimliklerin yarattığı umutlar söz konusu değildir. Bu açıdan bakıldığında belki de Türkiye'nin tamamı büyük bir kasaba gibi değil mi zaten?

Bu nedenle NBC'ın bir kasabalı değil bir kentli olduğu öne sürülebilir; bir kentlinin, kasabadan çıkmış bile olsa, kasabaya bakışını yansıtır, onu kentin yarattığı, temsil ettiği ve temas ettiği simgesel-kavramsal araçlarla düşünür, kasabadan kente bakmaz ya da sadece bir kasabalının kente uyum sorunlarını, tutunamamasını vb. dile getirmez, kentli olmanın kendi açmazlarıyla ilgilenir, dolayısıyla evrensel öznellik meseleleriyle ilgilenir. Ve aslında bütün bunların coğrafi-idari bir topografyaya indirgenemeyeceğini, yerelleştirilemeyeceğini, etnik-dinsel bir kavramsallaştırmayla tanımlanamayacağını ve hepsinin birden benzer antagonizmaları taşıdığını gösterir.

Onun sinemasında doğa ölüdür, bir doluluk, bir mevcudiyet, bir anlamlar bolluğu değildir, tam tersine ölü olan bu doğa, tekrar tekrar öldürülmesi gereken bir doğadır, ki bu sayede ölüm kayıt altına alınabilir, kabul edilebilir ve bir anlığına bile olsa ona tahammül edilebilir. Tam da bütün bunlardan dolayı antagonizma doğa da dâhil her düzlemde kayıtlıdır; kadın erkek ilişkisinde, baba oğul arasında, zengin fakir karşıtlığında, kimliklerin hem içinde hem arasında, kasabada, köyde, şehirde...

Dünyanın üzerinde yeni hiçbir şey yok!

NBC sinemasının özgünlüğünü kavramak için onun bütün filmlerini, ilk filmi *Koza*'dan başlayıp son filmi olan *Kış Uykusu*'na kadar, arka arkaya izlersek belirli sinematik gösterenlerin tekrarladığını ve onun kendisine ait bir evreni bütün filmler boyunca sürdürdüğünü kolayca görebiliriz. Nedir bunlar? Doğanın verilmesi, sessizlik, aile ilişkileri, kızgın erkek çocuğu, kurban-cellat kadın, taşra, kendine dönük eleştirellik, sıkışmış erkek figürleri vb... Aslında bu açıdan bakıldığında bütün filmler aynı temanın çeşitlemeleri bile sayılabilir.

Tüm bunların yanında NBC sinemasının atmosferini tesis eden önemli öğelerden bir diğeri de, sözsüzlükten/gösterensizlikten gitgide önce sese sonra da kelimeye doğru bir geçişin olmasıdır; yani kendi ifadesini bir türlü bulamayan olaylar konuşmaya başlar. Lacancı psikanalizin terimleriyle ifade edilecek olursa, Gerçek'ten Simgesel'e giden yeni bağlantılar kurulur, *bilinçdışı mektuplar adresine ulaşır*. NBC bunu bir anda yapmaz, ilk filmleri boyunca sessizliğin içinden ses aracılığıyla (öncelikle doğanın sesleri –rüzgarın, ağaç-

ların, yaprakların, suyun sesi) kelime için bir yeri oyup çıkarır. Bu aşamada kendisi için konuşan bir şey yoktur, daha ziyade uzun sessizlikler ya da kopuk kopuk diyaloglar vardır. *Koza*'da bu formül tam anlamıyla ortaya konmuştur, filmin tamamı sessizdir. NBC için sanki bu konuşma öncesi bir hazırlık gibidir, ama ana koordinatlar bu ilk filmde bile vardır: doğa, aile, erkek çocuk, ses ve sessizliğin diyalektik gerilimi (ki burada doğrudan doğruya ses ve sessizlik arasında geçer, konuşma yoktur). Sessizlik bir tür emin olamamayı, seçim yapamamayı ya da belirli bir konum almama isteğini yansıtır, yani bunlar bir anlamda nevrotik şüphenin sonuçlarıdır. Daha sonra adım adım aile başlığı genişletilir; içine kadın figürü, cinsellik, aldatma, erotik gerilimin bunaltıcı havası (bu en yoğun *Üç Maymun*'da, anne-oğul ensestinin gerilimini yansıtan ev mekânının bunaltıcı darlığı ve yaz sıcağıyla verilir), akrabalık vb. dâhil edilir.

Bir Zamanlar Anadolu'da filminde savcı karısı intihar etmiş bir adamdır, polis komiseri karısına tabi bir kılıbıktır, doktor karısından boşanmış melankolik bir tiptir, hatta ceset ve katil bile sevdikleri kadının kurbanıdırlar. Bu filmde "kadın"ın bir yoğunlaştırma ile kötülük figürüne, anti-kahramana dönüştürüldüğü çok açık! Kadının arzusu yanıtlanması güç bir soru gibi ortada durmaktadır. O, erkekler arası bütün ilişkileri tehdit eder, erkekler arası yasayı, antlaşmayı bozar, sanki öldürülmesi gereken adam değil de kadın gibidir ama bir yer değiştirme ile erkek öldürülmüştür. Bu filmde yer alan ya da gönderme yapılan bütün kadınlar erkekler tarafından ne istedikleri tam olarak anlaşılamayan kadınlardır, birer muammadırlar. Savcının karısı niye intihar etmiştir? Doktorun karısı niye onu bırakmıştır? Ya da bırakmış mıdır? Ölen adamın karısı ne istemektedir?

Kadın-erkek ilişkisinin simgeselleştirilmesindeki güçlükler, doğrudan doğruya kadının arzusunun ne olduğunun anlaşılmasındaki güçlüklere yansıtılır: *Kış Uykusu*'ndaki Aydın, karısı Nihal'in kendisinden uzaklaşmaya başladığını, bakışının başka bir erkeğe -genç öğretmene- çevrildiğini hissettiğinde yeniden onun libidinal ekonomisinin içine, hayatına dâhil olmaya çabalar. Ondan esirgenen başkasına verilmektedir, yani kadının bakışı başka yöne dönmüştür. Aydın, onun baktığı yerde başka bir erkek olduğunu görür, varsayar.

Bu üçgen, yani Aydın, Nihal ve öğretmen arasındaki üçgen, Aydın'ı *histerikleştirir*. Kadında bir arzu görmesi, hemen bunu yok etmek için harekete geçmesine, onun işlerine burnunu sokmasına, onu aşağılamasına yol açar. Böylece, Aydın, karısına ihtiyacı olduğunu, onsuz olamayacağını fark eder ve derhal bu durumu ortadan kaldırmaya çabalar. O, Öteki'ne ihtiyacı olmayan bir adamdır, bugüne kadar ne yaptıysa kendi yapmıştır, kimsenin yardımını almadan. Bu "tiyatro" bir arzu tiyatrosudur. Karısıyla uzun uzun kavga ettikleri sahnede, karısı onun bütün olası iddialarını boşa çıkarır, bir anlığına da olsa onu gafil avlar; Aydın'ın dengesi bozulduğu için çareyi evden uzaklaşmakta bulur, çünkü bunlara verilebilecek bir yanıtı yoktur. Ancak filmin sonu başladığı yerde biter, bilgisayarında yine aynı başlığı atar. NBC'da bu "döngüsellik" önemli bir yer tutar. Aslına bakılırsa onun bu tutumu bir tür *dünya üzerinde yeni hiçbir şey yok* tutumu değil de nedir? Belki de bu aynı konumlanışı onun politik tutumunun, en geniş anlamıyla bir tür "taraf tutmayan bireysellik" olmasında da görebiliriz. Değiştirilebilir hiçbir şeyin olmadığı hissi öznenin Oidipalize olmasının bedelidir, bunun karşılığında dişe dokunur hiçbir şey almamıştır, bütün simgesel kimlikler (savcı olmak, fotoğrafçı olmak, doktor olmak ve belki de yönetmen olmak) nafiledir. Bu nokta bizi, onun filmlerindeki kızgın erkek çocuklarına getiriyor; bu erkek çocuk-ergen figürü daha *Koza*'dan itibaren ortaya çıkar. Ve liste devam eder: *Bir Zamanlar Anadolu'da*daki babası öldürülen çocuk, *Uzak*'taki çocuk-ergen, *Üç Maymun*'daki cinayeti işleyen ergen çocuk. *Üç Maymun*'da yukarıda sözü edilen döngüsellik bir cinayetin üstlenilmesi aracılığıyla işler: Erkek patron birine arabayla çarpar, şoför olayı zorla, gönülsüz biçimde üstlenir, sonunda erkek çocuk babasının yapamadığını yapıp patronu öldürür –ki bu kuşkusuz babayı öldürmemek için işlenen yer değiştirmiş bir cinayettir– ve babası da bu cinayeti başka bir adama yüklemeye çalışır. Çember böylece kapanır, her şey başa sarar, hiçbir şey elde edilmez, hiçbir şey değişmez. Bu döngüdeki Oidipalizm'i görmemek mümkün değil herhâlde; filmde babadan babanın patronuna yer değiştirmiş olan baba katli oğlun önündeki engelleri, keyfe doğrudan ulaşmasını sağlamaz, hatta bu imkânsızlık bir kez daha yüzüne vurulur.

NBC'ın filmlerinde doğayı çok önemli bir sinematik gösteren olarak

kullanması, doğadaki döngülere ve değişmezliğe duyduğu yakınlık oldukça çarpıcıdır. Bu nedenle seçtiği film adları da doğanın döngülerine işaret eder: *İklimler, Mayıs Sıkıntısı, Kış Uykusu, Koza. Uzak* adının seçimi bile asla kapanamayacak bir mesafeyi, ne yaparsak yapalım ulaşılamayacak bir menzili ifade etmez mi? Diğer film adları ise -*Bir Zamanlar Anadolu'da, Kasaba*- doğanın, toprağın adlandırılmış parçalarına gönderme yapar; bir zamanlar orada bir şeyler olmuştur, kasabada bir şeyler olmaktadır, bu sayede geçmiş şimdiye bağlanır, kopuşlarla, dönüşümlerle, travmalarla dolu bir tarihsellik hissi inşa edilmeye çalışılır. Böylece doğa öznelleştirilmeye, ona adlar verilmeye çalışılır, ki böylece birinci gruptaki isimlerin ifade ettiği boşunalık, beyhudelik hissi ele alınabilir olur. Bahsedilen bu husus NBC'ın kimlik sorununa yaklaşımını da gözler önüne serer: Bir yerden olmak, bir yerde ikamet edip yaşamak kendi içinde imkânsız olan kimlik sorununa bir çözüm getirmekten, onun yarasını sarmaktan uzaktır. Elde kalan tek şey *yalnız ve güzel ülke*dir. Özne işte bu yoklukta ortaya çıkar, o bu kimliğin imkânsızlığı değil de nedir? NBC'i seçkin bir yönetmen yapan özellik, onun bu imkânsızlığa dikkat çekmesi, toplumsal uzlaşmalara kendini kaptırmaması ve estetik inceliğinden asla ödün vermemesidir. Sinematik olarak bunu kamerayla özdeşleşmemizi engelleyerek yapar: Kesintisiz uzun planlar, kameranın sabitliği, bakışın iştahını önce uyandırıp sonra da bunu tatmin etmemek, *flash back*lere izin vermemek vb., tümü birden kameranın bakışıyla özdeşleşmemize engel olur. Bu yüzden onun bakışının eril olduğunu da kolayca iddia edemeyiz, çünkü en böyle göründüğü anda bile bunu altüst eder; örneğin *Uzak* filminin hemen başlarında adam kadınla seviştikten sonra -film bunu tabii ki göstermez- ihtimamla yatağı temizler, yatakta kalan sevişme izlerini siler, eril bakışın iştahla beklediği sevişmeyi göstermediği gibi sonrasında da bu eril keyifle özdeşleşmemizi takıntılı bir eylemle ortadan kaldırır. Başkahraman pek zevk alıyor gibi görünmez, sadece temizlik yapıyordur.

NBC'ın filmlerinde doğaya olan göndermelerin sıklığını fark edince ister istemez insanın aklına bunun bir alegori olup olmadığı takılıyor, ama neyin alegorisi? Bütün bir filmografi boyunca filmlerin adlarında doğanın tezahürlerine tekrar baktığımızda şunları görüyoruz: *Koza*, doğrudan hayvanlar alemine bir

gönderme; *Kasaba*, bir toprak parçasına gönderme; *Bir Zamanlar Anadolu'da*, tekrar bir toprak parçasına gönderme; *Üç Maymun*, bir hayvan adına gönderme; *İklimler*, bir doğa durumuna gönderme; *Mayıs Sıkıntısı*, doğanın döngüsü olan aylara gönderme; *Kış Uykusu*, tekrar doğanın döngüsünü tanımlayan mevsimlere gönderme; *Uzak*, neden olmasın, doğa içindeki mesafeye, aralanmaya gönderme. Bütün bunların arzuyla ilgili olduğunu iddia edebiliriz, yani hepsinin birden bir arzu alegorisi olduğunu. Nasıl mı? Şu üç düzeydeki sorulara yanıt arayarak: İlk düzeyde, *O benden ne istiyor? Ben annem ve babam için neyim, onların arzusunda ne ifade ediyorum?* sorularına yanıt aranır; ikinci düzeyde, *Bu bedenle, onun zevkleriyle ne yapacağım? Kadın ne ister? Bilgi nedir?* soruları cevaplanmaya çalışılır; üçüncü ve son düzeyde ise, *Bütün bu idealler, kimlikler karşısında nerede duracağım?* sorusunun yanıtı yer alır. Doğal olarak bütün bu düzeyler birbirinin içine geçmiştir, birine verilen yanıtlar diğerini de belirler, birindeki çıkmazlar diğerinde de sürer.

Aslına bakılırsa birinci gruptaki sorulara verilen yanıt "doğa" fikrinin ortaya atılmasıdır; bütün atıllığı, değişmezliği, döngüselliği içinde doğa, yanıtı dondurur, yanıt vermeyi askıya alır. Bu yüzden ilk filmler boyunca sürdürülen sessizlik bir tür hazırlık evresi, sonraki düzeylerde verilen cevapların oluşturulması için bekleme olarak kabul edilebilir. Çünkü bunun yanıtı çoktan alınmıştır; bu yanıt kadının hep bir başkasını sevdiğidir, hep bir başkasına "baktığı"dır, bu yüzden ona güvenilemez. Hem *Kış Uykusu*'nda hem *Bir Zamanlar Anadolu'da*da hem de *Üç Maymun*'da kadının arzusu daima öteki bir erkeğe yönelir, yüzünü ona döner. Baba figürü ise çok siliktir, hiçbir film kahramanının altı belirgin biçimde çizilmiş bir babası yoktur, sadece oğullar vardır. Babadan gelen olası telafi edici kimlikler ise onlara güvenilemeyeceği için değil, kadından kopmanın yarattığı hüsran yoğun olduğu için tatmin edici gelmez. Bunun yanında her ikisine de, baba ve anneye, temel bir güven vardır, psikotik bir evrenden söz edilemez. Ama gri bir keder, alacakaranlık, karın kapladığı sokaklar, meydanlar, ıssız çayırlar, yalnızlıkla kıvranan bozkırlar vardır. Mizah, son filmlere kadar, neredeyse hiç yoktur. Öfkeli erkek ergen-çocuk dertleriyle baş başadır. Bu yüzden *Koza*'da elindeki sopayla oraya buraya vurur; *Üç Maymun*'da -İsmail- sokaktan kavga etmiş olarak, ağzı yüzü kan

içinde gelir; *Uzak*'ta -Yusuf- ilk fırsatta evi kirletir, dağıtır. Bu düzey aynı zamanda ergenliğin sorunlarını yansıtır, onun kimlik bunalımlarını sahneler. Ve bu "ergenlik" yetişkinliğe kadar uzamıştır; *Uzak*'taki büyük akraba, Mahmut, geceleri gizli gizli porno seyreden, yasa aşkına elini narsisistikçe yatırım yapmış olduğu penisinden çekmeyen bir ergen değil de nedir? Ama şunu vurgulamak gerekir ki, bu katman, NBC'ın filmlerindeki düzeylerden sadece birini oluşturmaktadır. Ergen hırçınlığı gerçeğin bir özelliğini teşkil eden sözsüzlüğün anlatımlarından biridir; o susar, bilmiyorum bile demez. Bunun en güzel örneği, hiç kuşku yok ki, *Bir Zamanlar Anadolu'da*'daki arabanın camını kıran küçük erkek çocuğu İlyas'dır; ağzından neredeyse kerpetenle laf alınır, ama bakışları bu anlatılamaz olmanın öfkesini çok iyi yansıtmaktadır.

İkinci düzeyde, kadının ne istediği düzeyinde, yer alan yanıt ise *obsesif tip*i ortaya çıkarır. Kadın ne ister sorusuna verilen karşılık, "O ne isterse istesin ben bunu yapmayacağım" şeklinde ifade edilebilir. Ya da başka bir açıdan "Ben tekim, her şeyi kendim yaptım, kimseye ihtiyacım yok" diye tanımlanabilir. Obsesifin arzuya karşılık ortaya sürdüğü pey bilgidir: "Ben bilmek istiyorum, hatta biliyorum, bu yüzden kimseye ihtiyacım yok." Buna örnek olarak, tabii ki *Kış Uykusu*'ndaki Aydın'ı verebiliriz: Aydın'ın Nihal'e ihtiyacı yoktur, onun zaten parası vardır, zaten bilgisi vardır, o bir "aydın"dır. Ama ne zaman ki karısında bir istek, başkasına yöneldiğini farzettiği bir arzu görür, bu tamlık fantezisi çatlar, kendini sürdüremez hâle gelir. Benzeri bir durum *İklimler*'de de tekrar eder: Başkahraman İsa, sevgilisi Bahar kendisini terk ettikten sonra ve onun bir arzusu olması ihtimali belirince peşine düşer; kadından istediğini alınca, yani onun isteğini öldürmeyi başarınca onu bırakıp İstanbul'a geri döner. Eski sevgilisinin başka bir adamla ilişkisi olmadığını görünce rahatlar. *İklimler*'de sadece cinsel ilişkiye girdiği, öteki kadın -Serap- ise başka bir adamla birlikte görülünce kahramanın arzusunun menziline girer, ama bu arzu çabuk söner; çünkü öteki kadın, asıl kadın olmayınca aldatmanın bir uyarıcılığı kalmaz, aldatma aldatma olmaktan çıkıp ilişki olma ihtimalini kazanır. Tam da burada son yıllarda erkeklerin tekrar tekrar söyledikleri bir klişeyi görürüz, "Bağlanamıyorum, uzun süreli ilişki kuramıyorum." Sanki erkekler eski zamanlarda kadınların yaptığı nazlanmayı, kendini

arzulatmayı öğrenmiş ve bunu kadınlara karşı kullanıyor gibidirler; erkekler kadınlardan, arzulayan, talep eden kadınlardan kaçışmaktadırlar. Bu hususlar "Cinsel ilişki yoktur" vecizesini haklı çıkarmıyor mu? Her ikisi de farklı şeyler isteyen, karşısındakine verebileceği şey onun istemediği bir şey olan, iki imkânsız fantezinin karşılaşmasından söz etmiyor muyuz?

Üç Maymun'da ise kadının arzusu filmdeki bütün erkekleri -kocasını, oğlunu ve kocasının patronunu- tehdit eder, hepsi birden onun arzusunu yok etmeye çalışırlar, bütün erkekler onu fiilen öldürmenin eşiğindedirler. Neyse ki bundan kıl payı kurtulur! *Üç Maymun*'daki Hacer karakteri erkekler arasındaki ilişkiyi, antlaşmayı, yani erkek kardeşliğini, yani Simgesel'i bozmaya adaydır. Hacer'in sadece varlığı bile, bütün bu erkekler arası ilişki komedisinin kadınların dolaşıma sokulmasıyla işlediğini, onun gerçeğinin bu olduğunu ve kadınların bundan zarar gördüğünü aktarır. Kadının aradan çekilmesi tümünü dağıtacaktır. "Kadın yoktur" böyle de anlaşılabilir; eğer kadına, kadınlığa, kadınlara ilişkin bir gösteren yoksa erkekler de yoktur, onların arasındaki ilişkiyi düzenleyen dolayım da yoktur. Kadın aradan çekildiğinde, yani erkekler arası simgesel işlemez hâle geldiğinde ortaya serilen gerçeğin travmatik geri dönüşü, NBC'ın filmlerinde en az iki noktada daha ortaya çıkar: *Üç Maymun*'un başındaki cesette ve *Bir Zamanlar Anadolu'da*da peşine düşülen cesette. *Üç Maymun*'daki ceset bütün simgesel dokuyu parçalar, bütün simgesel ilişkileri (aile içi ilişkiler: anne-oğul, baba-oğul, karı-koca ve patron-işçi ilişkisi) altüst eder. Bu nedenle, temel bir imkânsızlığı sinematik araçlarla temsil edebilmesi nedeniyle NBC'da "cinayet aktarımı" önemli bir yer tutar; *Üç Maymun*'da patron şoföründen kendisinin yaptığı kazayı üstlenmesini ister, burada zenginden fakire doğru bir suç aktarımı vardır. Tekrar edecek olursak film gerçeğin restorasyonuyla, kendi yerine geri dönmesiyle biter; bu sefer şoför oğlunun işlediği cinayeti -babasının patronunu öldürmüştür- yersiz yurtsuz bir kahvehane çırağına yüklemeye çalışır; bu tam olarak kapanan bir döngüdür, film başa sarar. Gerçek yerli yerine dönmüş, "cinayet aktarımı" vasıtasıyla simgesel doku onarılmıştır. *Bir Zamanlar Anadolu'da*da ise ceset bütün bir devlet mekanizmasının gerçeğini, işe yaramazlığını, ama tam da bu beceriksizliğin, işe yaramazlığın onun çalışmasının ön koşulu olduğunu ileri sürer.

Son düzeyde ise idealler, kimlikler, aile, devlet, din ve genel olarak iktidar karşısında nerede durulabileceği sorusuna yanıt aranır. Bu soruyu NBC sinemasının her türden Öteki'nin (dilin, devletin, dinin, ailenin, eğitimin, vb.) iktidarı karşısındaki tutumu nedir, diye de sorabiliriz. Aileye ilişkin alınan konum basit, sıradan bir aile görüntüsünün verilmesinden –ki buna en iyi örnek kendi anne ve babasını filmlerinde oyuncu olarak kullanması verilebilir–ailenin içinde arzunun şiddetini barındıran imkânsız bir yapı olarak verilmesine kadar değişkenlik gösterir. Ama hiçbir yerde ailenin kutsallığına, koruyuculuğuna, zamanlar üstülüğüne bir atıf yoktur; bununla birlikte ailenin diğer yanını oluşturan kadına, eşe gelince durum genelde aileye karşı işleyen güçlerin bu eş aracılığıyla ortaya konmasına dayanır. Eş-kadın sadece "ailenin bütünlüğü"nü (örneğin *Üç Maymun*'da) tehdit etmekle kalmaz bütün "ideal"i, hatta ideal fikrinin kendisini tehdit eder. *Biz niye iyi bir aile olamadık? Niye diğer insanlar gibi olamadık?* Dinî kimlikler son film olan *Kış Uykusu*'na kadar pek ele alınmaz ve NBC sinemasında dinî Ötekiliğe ilişkin tutum Aydında cisimleşen üst-orta sınıf laiklik ideolojisine karşı yarı örtük bir eleştirelliktir, aynı zamanda bu noktanın içine sınıfsal ayrım da yedirilerek kendine yönelik eleştirel tutum sağlamlaştırılır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* da ise bürokratik yapının kör, olumsal, yer yer komik işleyişinin onun kendisinin işlemesinin ana koşulu olduğu gözler önüne serilir; *Bir Zamanlar Anadolu'da* bir şeyler olmuştur, bir cinayet işlenmiştir ve buna ilişkin konuşmak mümkün değildir, henüz. Devlet bürokrasisi onu maddileştiren tek tek bireylerin kendi hayatlarındaki saçmalığa, acılara gözlerimizi çevirdiğimizde işleyişi gözümüzden kaçabilecek bir yapı, bir ideal değil, tam da bu bireylerin bilmeden-bilerek yaptıkları fiillerin sonucunda üreyen olumsallıktır. Bu noktayı daha fazla ilerletemeyiz, çünkü NBC filmlerinin bu noktada söyledikleri henüz sınırlı. O hâlde NBC sinemasını ayrıcalıklı bir konuma yerleştirenin, onun verili kimliklerle ve ideallerle özdeşleşmemesi olduğunu bir kez daha tekrar edebiliriz.



PSİKANALİTİK DİYALOGLAR

İmkânsızın Ötesinde

Mehmet Öznur

Giriş

Ne zaman Roland Barthes'tan bahsedilse akla gelen ilk şey onun bir kuramcı olduğu. Ama başka bir Barthes daha var, *Camera Lucida*'nın Barthes'ı. Annesine duyduğu sevginin kitabın ana konusunu oluşturduğu *Camera Lucida* (1993b), sadece bir sessizliğin anlatabileceği, dile dökülemez olan Şey'in etrafında döner durur. Ama kelimelerin yetmediği yerde, Şey'in değerine yükseltilebilecek ne olabilir? Barthes'ın *Camera Lucida*'sının, annesinden, kaybettiği bu değerli varlığından kopmasına yardım eden bir araç olmaktan öte bizzat Barthes'ın kendisini bir nesneye dönüştürdüğü şeklindeki önerme bizi psikanalitik kuramın çetrefil dürtü nosyonuna götürür. Bu nesne Jacques Lacan'ın *objet petit a*'sıyla dolayısıyla da nesne sıfatıyla tatmin olarak dürtüyle ilişkilenir.

Özne ve onun yüceltilmiş bir nesne üzerine yansıtılan idealleştirilmiş imgesi arasındaki ilişkiyi örneklemek için Lacan şövalye aşkını kullanır. Şövalye aşkında âşık olunan Leydi, yani şiirselliğe yol açan idealleştirilmiş öteki mutlaka dışarıda kalmalıdır, o bir şekilde namevcuttur. Bu ulaşılamazlık, nesnenin bu yokluğu Leydi'yi bir temsil hâline getirir; onun bizzat kendisi şiirsel yüceltim sürecinden tamamen silinmiştir. Lacan'a göre (1992), "Bu şiirsel alanda dişil özne bütün gerçek vasıflarından arındırılmış"tır (s. 149).

mehmet@encorekitap.com

İmkânsız Nefes

Barthes'ın son kitabı *Camera Lucida* okunduğunda bir sessizliğe düşülür, kitabın kendisinin de çoğu eleştirmen tarafından sessizliğe itildiğini fark etmek uzun sürmez. Bu kitabı ve okurunu bu sessizliğe zorlayan ne olabilir sorusunun cevabı için psikanalitik bir bakış gerekir. Eleştirmenler tarafından bastırılan, üstü örtülen bu geç dönem "öznel" Barthes, aslında onun erken dönem çalışmalarında bastırmış olduğu kendisidir; yani geç Barthes önceki Barthes'taki bastırılan idi. Bir zamanlar Marksist semiyotikçi ve kuramcı olarak göklere çıkarılan Barthes, kelimelerini özgürce savurduğu *Camera Lucida*'daki öznel yazım tarzıyla artık aşağı düzeye düşürülmüştü. Kelimelerinin özgürlüğü onun "egoizm"ine atfedilmişti ama Barthes'ın bu özgürlüğü bir vazgeçilemez eğilim, Slavoj Žižek'in terimleriyle "görevini yap" anlamına gelen Lacancı "arzundan ödün vermemelisin" önermesinin karşılığıydı.

Genel eleştirilerin reddettiği şey, kitabın var olmasının koşulu olan Barthes'ın kendisindeki mutlak bir sessizlik, *Camera Lucida*'nın değil Barthes'ın kendisinde ortaya çıkmaya başlayan güçlü bir sessizliktir; tıpkı Lacan'ın, Edward Munch'un "Çığlık" resmini "gırtlağa takılmış bir kemik" olarak nitelemesi gibi. Bu kitabın genellikle düşük olarak algılanması daha "anlamlı" bir Barthes'ın korunması uğruna olmuştu. Ödenen bedel nihai olarak iki karşıt şeyden birine indirgenilmesini getirdi: "teorik" ya da "öznel".

Camera Lucida teorik bir kitap, ama aynı zamanda bir anlatı da, neredeyse bir roman. Fotoğrafik işaretleri incelediği için konusu semiyolojiye de girebilir. Diğer taraftan semiyolojik de değil: İşaretlerin ilişkilerini incelemektense tek tek fotoğrafların bizzat nesnelerle ilişkilerini analiz eder. Barthes'ın erken çalışmalarında, yazma metodu kendisinin de ileri sürdüğü gibi bir yazarın dünyadan acılı bir şekilde kopması olarak alınabilir. *Camera Lucida*'ya, bu son çalışmasına vardığında, önceki modelin indirgemeciliğini daha fazla kabul edemez; eski, sıkıntı veren tatminleri aşmak ister. Kendisi şöyle der (1993b): "Sürekli olarak mustarip olduğum bir rahatsızlık vardı, bu rahatsızlık iki dil arasında, biri anlatısal diğeri eleştirel iki dil arasında parçalanmış bir öznenin rahatsızlığı" (s. 8). Önceki çalışmalarındaki performatif nitelik, anlatılmak istenen ama henüz başarılamamış ya da engellenmiş olan

şeydir. Bir şekilde Barthes'ın "teorik" yazıları söylemek istediklerini engellediğinden bir tatminsizlik söz konusuydu; onun *Camera Lucida*'dan önceki teorik çalışmalarına bir eksiğin semptomu ya da *Camera Lucida*'nın temsil ettiği şeyin engellenmesinin semptomu denebilir. Buradan yola çıkarak *Camera Lucida*'nın durduğu yer nasıl bulunabilir? Metnin uzamı, sınırları nedir; nerede başlar, nerede sonlanır? Barthes'ın 60'lar ve 70'lerdeki eleştirel kuramı semptomla ilişkileniyorsa, *Camera Lucida* nasıl bu semptomun bittiği yer olur? Jacques Alain-Miller (1998) semptomun "biçimsel zarf"ından bahsederken, sanatsal çalışmada semptomun kendini *jouissance*tan ayırdığını ve artık onu zarflamadığını söyler: "Semptom özne tarafından haz alınan bir his olarak *jouissance*tır, bir iş her kim haz almak istiyorsa, o bir haz hissi veriyorsa (...) yaratım durumu da öznenin Öteki'nin var olmadığının farkına varmasıdır" (s. 44). Bir şekilde *Camera Lucida* "biçimsel zarf"ını üzerinden atmış bir semptom vazifesi görüyorsa, bu noktada Barthes'ın kendisi ve onun nesnesi arasındaki ilişki sorunu bize "Barthes'ın kendisi metinlerinde nasıl bulunabilir?", "Yazılarıyla kendine nasıl dönüyor olabilir?" sorularını sorduruyor.

Slavoj Žižek'in *Kırılgan Mutlak* kitabına yaptığı atıfta Judith Butler "Hegel ve Lacan tartışmak Slavoj için nefes almaktır"[1] der. "Kişi nasıl kitap yazarak, tartışarak nefes alabilir?" ya da "Bir kitap nasıl nefes alabilir?" Paul Auster'ın, Kuzey Kutbu'nu keşfe giden birinin arktik bir fırtınayla karşılaştığında kendine iglo inşa ederek içeride havanın iyileşmesini beklediği "Kilitli Oda" (1998) hikâyesinde igloyu dışarıda kurtlar sarmıştır ama asıl problem içeridedir. Dışarıdaki hava koşullarından dolayı adamın nefesi odanın duvarlarında donarak bir buz katmanı oluşturmaktadır. Adamın her nefes alışıyla duvar daha da kalınlaşmakta, kendisine daha da yakınlaşmaktadır, ta ki bedeninin sığacağı bir alan kalmayana kadar. Nefesi yani yaşaması için temel gereksinimlerinden biri, şimdi onun için bir faciaya dönüşmüştür. Gizemli bir şekilde bu adam, uzun süre önce baskısı tükenmiş "Kutup Macerası" kitabının yazarıdır, burada yazmanın öncesinde nefesin yakalandığı çıkmaz durumu Žižek'in "Faciaya giden yol, sadece, bizi başladığımız noktaya geri getiren bir

[1] "Kırılgan Mutlak" kitabının arka kapağındaki övgüden alınmıştır.

kurgusal döngü olarak çıkar karşımıza" (1998, s. 133) cümlesi çok iyi anlatır.

Camera Lucida analizi öncelikle psikanalitik dürtü kavramının temel boyutlarına bakmayı gerektiriyor.

İmkânsız Dürtü

Freud'un ilk önce *Haz İlkesinin Ötesinde* (1919) kitabında konu ettiği "modası geçmiş" "Fort Da!" oyunu, bir çocuğun endişe karşısında verdiği tepkinin betimlenmesidir. Çocuk ucuna bir şey bağlı ipi atar "Fort" (gitti) der ve ardından ipi çekerek "Da" (burada) der. Freud'a göre bu oyun annenin yokluğuna ilişkin çocuğun yaşadığı endişenin anlatılmasıdır. Çocuk ipi atıp "Fort" dediğinde bir nesneyi kaybetme deneyimini tekrarlamış olur, onu geri çekip "Da" dediğinde ise nesneye tekrar ulaşmaktan tatmin olur.

Lacan için ise bu oyunun, çocuğun annesinin yokluğunun temsillenmesinden daha çok fonksiyonu vardır: Çocuğun dillendiremediği bir şeye tekabül eder. Bu temsillenemez şey, yani bu eksik, çocuktaki ve aynı zamanda annedeki simgeselleşmeye direnen, çocuğu tekrar tekrar ipi atıp geri çekmeye iten şeydir. Bu momentte çocuğun gerçek arzu nesnesi (anne) ulaşılamaz, imkânsız hâle gelir. Çocuğun bulduğu tahta parçası, yani pozitif nesne orijinalin, kayıp nesnenin yerine hâlihazırda bir yedek görevi taşır. Çocuğun bu oyun süreci gizli bir gücü, asla simgeselleşme aracılığıyla aşılamayacak kör bir tekrar isteğini yansıtır. Çocuğun bu ulaşılamaz kayıp nesnenin yerine koyduğu şey, oynadığı şey değil aksine onu bu oyunu oynamaya zorlayan dürtüdür. Lacan'ın dürtü olarak tanımladığı güçtür. Bu dürtü, bu libido çocuğun hatırlayacağı bir "hakikat" ya da bir "bilgi" değildir, ne de çocuğun söylenmesidir. Aksine sadece bir mit düzeyinde alınmalıdır. Lacan'ın dürtüyü "Gerçek'in bilgisi" olarak açıklamasının arka planını oluşturur bu. Dürtünün mitsel statüsünü Freud'un "Childs is Being Beaten" metnini okuyarak Žižek (1997) çok güzel anlatır. Freud'a göre dayak atma fantezisinin ilk safhasını "Babam çocuğu dövüyor" deyişi oluştururken, bunu bir sonraki "Babam beni dövüyor" aşaması takip eder. Bu ikinci aşama Freud'a göre en önemlisidir, gerçekliği yoktur ve asla olmamıştır. Asla hatırlanamaz, asla bilince ulaşamaz. Žižek (1997) bu aşamayı tatmin sağlayan, Gerçek'teki "asefalik"

bilgi olarak niteler. "Fort! Da!" oyunu da annenin ortadan kaybolmasına bir cevap değil onun uzaklaşmasıyla ortaya çıkan soruya, çocuğun kendi varlığına ilişkin soruya bir karşılık vermesidir. Simgesel yapı yani dil herhangi bir cevap sunamadığı için çocuğun tek çaresi dilin ötesine geçmektir. Bu fantezi kurgusunun arkasında yatan şey Lacan'ın "öteki gerçeklik" olarak adlandırdığı Freudcu *Trieb*, insanların aktivitesini düzenler, "ne gecesi vardır ne gündüzü, ne baharı ne yazı, ne doğuşu ne batışı. O daimi bir güçtür" (1998, s. 165). Bu tekrar ve tekrarı belirleyen şey dürtüyle ilişkilidir.

Dürtü birtakım ihtiyaçlara cevap vermez; tekrarın da ihtiyaca cevap vermek fonksiyonu yoktur, o sürekli yeni bir şey deneyen ama yine de aynı kalan arzudan başka bir şey değildir. "Fort! Da!" oyunundaki çomak, hem çocuğun kendinden kopmuş hem de onunla ilişkili bir parçadır. Bu nesnenin bir gösterene asimile olması bir büyüye müracaat etmektir. Bu büyülü durum kişinin, üzerine dünyasını inşa ettiği mitsel bir durumdur. Bu nesneyi Lacan *object petit a* olarak adlandırır.

Lacan'a göre *object petit a,* yani fantezi nesnesiyle bölünmüş özne arasındaki özel bir ilişki, fantezinin kendisini açıklar (S ^ a) 17 *Lozenge* (^), ikisi arasındaki ilişkiyi sembolize eder, bölünmüş özne hem *object a*'ya ilişkilenmiş (^) hem de ondan ayrılmıştır (v). Böylelikle çocuğun oynadığı çomağı hâlihazırda kayıp bir nesne olarak görmek caiz midir? O bir *ersazt*'tır, annenin/ötekinin değil ama anne/ötekinden eksik olan şeyin *ersazt*'ıdır, ondaki gösterenin eksiğidir ve bu gösteren eksikliği ancak talep düzeyinde açıklanabilir. "Fort! Da!" oyunundaki tekrar, çocuğun annesinin geri dönmesini isteme talebi olsaydı Lacan'ın ileri sürdüğü gibi çocuk ağlayarak bunu çok güzel ifade edebilirdi. Ama aksine, bu daha çok çocukta (sonsuz olarak, sınırsız olarak) sorun yaratan annenin talebidir, ve yine çocuk bu talebi ağlama sayesinde reddedebilir ama en korkunç çıkmaz, ikilem ise bu taleplerin çok daha ötesinde: Anne gerçekten ne ister? Talebinin arkasında gerçekten ne gizlidir? Bu soru nihai olarak çocuğun varlığıyla ilgilidir, o annesi için neyi ifade etmektedir?

Dil yapısal olarak bir eksiği taşıdığı için, bu soruya dil aracılığıyla verilen cevap çocuğa ne olduğuna dair bir şey anlatmaya yetmez. Çomak, dilin başaramadığı yerde devreye girer ve işte bu tam da dürtüsel boyutta bir cevaptır;

dürtü, çocuğu dünyasının etrafında döneceği bir döngüye sokar. Bu noktada psikanalitik teori nesneyi dilde izole etmemeye dikkat eder. Nesne dildeki eksiği ortaya çıkarır, dolayısıyla kendisi bu eksiğe tekabül eder. Dolayısıyla dil fantezi nesnesinin ilelebet kaybolduğunun bir kanıtıdır. Çocuk için "Anne" bir ilksel kayıptır, ancak ve ancak bir fantezi nesnesi bu boşluğu doldurabilir, çocuğun gerçeklik olarak oynadığı/yaşadığı şey, Şey'in eksikliğiyle, mitsel nesne vasıtasıyla oluşmuştur. Bu mitsel nesneye herhangi türlü bir yaklaşma/yakınlaşma başarısı dürtünün tatminiyle sonuçlanabilir. Bu tatmin bir nesneyle değil, arzunun ulaşılmazlığıyla ilgilidir ve bu ulaşılmazlık, imkânsızlık öncelikle sadece simgeselleşme sayesinde ortaya çıkabilen Şey'e bağlıdır. Barthes Mitler (1973) kitabında konuşma öncesinde gösterileni "devasa bir deniz anasına benzeyen, belirsiz tanımlamaları ve bağlantıları olan konseptler yığını" (s. 118) olarak ileri sürer.

Belli bir paradoks olduğu açık burada; belli bir "edim," simgeselleştirme süreci bu Şey'i üretmekte. Bu edimden önce dilin örtüsünün arkasında *object a*'dan, Şey'in farklı biçimlerini ortaya koyan bir fantezi nesnesinden başka bir şey yoktur. Bu paradoksal durumu daha açık bir şekilde fânilik ve ölümsüzlük arasındaki ilişkide de görebiliriz. Ölümlü hayat ölümsüzlüğün kaybedilmesiyle ortaya çıkar ve tekrar geriye dönüş asla başarılamaz çünkü cevap (Öteki'nin arzusu) gösterenin alanından gelir, fakat bu karşıtlık çok da net bir karşıtlık değildir, Lacancı teori çok daha karmaşıktır. *7. Seminer*'inde Lacan, Yasa ve Şey arasındaki ilişkiyi açıklarken Şey'in, Yasa olmadan bilinemeyeceğini söyler. "Kişi Şey'i daima arzular çünkü onu Yasa yasaklamıştır" paradoksu Freud'un "yaşamın amacı ölümdür" öngörüsüyle tam anlamıyla çakışır. Lacan (1992) şöyle açıklar:

> Yasanın sayesinde Şey bende her türlü hırsı üretme yolunu bulur, Yasa olmadan Şey ölüdür. Fakat yine de Yasa olmadan, ben bir kez yaşıyordum. Fakat yasa ortaya çıktığında, Şey ateşlendi, tekrar geri geldi ve ben ölümümle karşılaştım. Ve benim için, yasa güya beni yaşama sürükleyecekken, ölüme sürükledi, yasanın sayesinde Şey beni taciz edecek bir yol buldu: Onun aracılığıyla ölümü arzular oldum. (s. 83).

Ölümsüzlüğe dönme arzusu nihayetinde Simgesel alanda var olan ölümü arzulamak anlamına geliyor. O zaman Simgesel olmadan, nasıl oluyor da özne "bir kez yaşıyor" olur? Yasadan önce ne olabilir? Bu soruların cevabını aramak Freudcu ölüm dürtüsü mefhumuyla anlaşılabilecek bir paradoksa sürükler bizi. *Özgürlük Uçurumu* (1999c) kitabında Žižek, Alman idealist filozof F. W. J. von Schelling'in, kelime öncesinde olan şey öznenin saf-benliğidir, "varlığın sonsuz eksikliği"dir önermesini öne çıkarır. Žižek, Schellingci saf-benliği, kişinin kendi içine büzülmesinin, kendi dışında her türlü olası var olmayı reddetmenin korkutucu eylemi olarak okur. Bu, Žižek'e göre saf bir Benliğin deneyimlenmesi olarak, öznenin kendi içine büzülme anı olarak, "dünyanın gecesi" olarak Hegelci delilik düşüncesine denk düşer. Žižek'in Hegel'den sık sık alıntıladığı pasaj şöyle:

> İnsanoğlu her şeyi en basit hâliyle içeren bu gecedir, bu boş hiçliktir... Burada -fantazmagorik temsillerin içinde saf benlik olarak bulunan bu gece, oradan buradan kanlı bir kafanın çıktığı, beyaz bir şeklin belirip kaybolduğu kapkaranlık bir gecedir. Kişi bu geceyi insanoğlunun tam gözünün içine baktığında yakalar – dehşet verici hâle gelen bir gecenin içine. (1999c, s. 8).

Žižek'in belirttiği gibi Kelime, yani yasa sadece bu çatlakla ilişkide ortaya çıkar. "Var olma"ya dönmek için, bu saf benliğin, bu içsel doğanın kendini dışsallaştırması gerekir. İçsellikten bir nesne olmaya doğru gitmek sadece bir isim almakla mümkün olur. "Ben" bir isim sayesinde üretilir, ancak Žižek isim verme edimi ve Benlik arasındaki ilişkiyi basitleştirmeye karşıdır. Simgesel bir alan açan bu eylem "kısmi nesnelerin fantazmatik görünümlerinin içinde belirdiği tam bir delilik noktası"dır (1999c, s. 8).

Ölümsüz yaşamın zorunlu kaybına ve bu kaybın sebebinin kendisi olan öznelliğin kabulüne zorlanmışızdır öyleyse. Bu noktada Freud'un paradoksal iddiası çıkar karşımıza: Ölüm dürtüsü yaşamın neden ölümü hedeflediğini açıklayan bir konsepttir. Dürtü simgesel yapının korkunç saldırılarına rağmen hayatta kalır, o ölümsüz bir yadigâr olarak durur. Ölümsüz ve bastırılamaz yaşam olarak dürtüye dair Lacancı duruş, öznenin ölümlülüğüyle ortaya çıkan boşluğun özüne ilişkilenir.

Arzu için alan üreten, ulaşılabilir gerçeklikle, Gerçek'in boşu arasında bir ayrım yaratan, Simgesel müdahaledir. Diğer bir deyişle, dilin doğması gerçeklikte bir delik açar. "Gerçeklik" olarak hissettiğimiz aslında bu eksiği, boşluğu kapatan şeydir. Bu teorik noktaların *Camera Lucida* okumasındaki önemi bir sonraki bölümün odak noktası olacak.

Olası Tatmin

Camera Lucida'nın daha ilk cümlesinde Barthes, hayran kaldığı, Napoleon'un kardeşinin fotoğrafından bahseder. Bu fotoğrafa baktığında "İmparatora bakan gözlere bakıyorum" (s. 1) der. Bu hayranlık hissini kimseyle paylaşamadığından unutur ve imkânsız bir araştırmaya, fotoğrafın özünü bulmaya koyulur. İmkânsızdır çünkü Barthes'm sonra tanımladığı gibi fotoğrafın özü "Olmuş-olan" aslında "orijinal" olarak kaybolmuştur. Barthes'a göre fotoğrafın özü olumsuzlanamaz, bastırılamaz ve herkes onu aynı deneyimler.

Aynılık tabii ki deneyimin aynılığıdır. Barthes'ı hayranlığa düşüren şey "olmuş olan"ın çok ötesinde, görsel alanda "orada-olmamış-olan" yani İmparator'un bakışıdır. Bir fotoğrafın noeme'si yani "olmuş-olan," "orada-olmamış-olan"ın, bir boşla ilişkileniyor olması bu hayranlığı yaratan şey olmuştur. Lacan'ın dediği gibi "yüceltimin her biçiminde boş, belirleyici olandır" (1993, s. 130). Lacan'a göre bu boş sadece bir eksiklik değil, dışlanmış iç ya da "içinde dışlanmış" (s.101) şeydir. İmparatorun gözleri bu fotoğrafın içinde dışlanmıştır ve bunun farkına varmak da izleyicide bir yara açmaktadır. Burada olmayan şey İmparator'un gözlerinde bir çeşit oluşa geçmiş, fotoğrafın kimyevi süreçleri sayesinde bir nesneye dönüşmüştür. Barthes (1993b) şöyle yazar: "Görüşe ne katarsa katsın, tavrı ne olursa olsun fotoğraf daima görünmez olandır; gördüğümüz şey değildir o" (s. 101).

Yalnızlığından dolayı bu hayranlığı unutmuş, sürekli ve güçlü bir şekilde onu sıkıştıran bir arzuyla dolmuştur: Fotoğrafın ne olduğunu her ne pahasına olursa olsun öğrenmek istiyordur. Onu iten, *Camera Lucida*'yı yazmaya sürükleyen bu güç başka bir çeşit alana, "farklı konuştuğu" bir alana geçmesini sağlar. Eleştirel dilin sınırlamalarını artık kabul etmemektedir. "Hangi boyutta olursa olsun böyle bir dile her müracaat ettiğimde katılaştığımı hissediyorum..." (1993b, s. 11).

Camera Lucida'da daha farklı konuşmaya başladığında, Barthes artık çok küçük ya da çok fazla değil ölçüsüz bir hazzın peşinden koşmaktadır. Bu ontolojik arzu bir ihtiyacı karşılamaz, onun için bir zorunluluktur. Böylesi bir arzu, ancak dürtünün belli bir şekilde tatmin edilmesidir. Barthes'ın takılmış olduğu konu fotoğrafla narsist bir özdeşleşme değil ama dürtüye hizmet eden yüceltimle ilişkilidir; konuyla özel bir bağ gerektiren bir tatmindir o.

Barthes, her fotoğrafın, daima geçmişi işaret ettiği için ölümle bağlantılı olduğunu ileri sürer. Fotoğrafın geçmişi işaret eden zamansallığı, zorunlu olarak onu kişinin gelecekteki ölüm anına, hatta bu anın da "geçmiş zaman" olabileceği bir ana bağlar. Fotoğrafı âdeta yeniden doğuş olarak görür; fotoğrafta olan kişi öldükten sonra da orada var olmaya devam eder; fotoğrafın kendi bir hayatı vardır. Barthes (1993b) objektifin gördüğü şeyin var olması olgusuna çok ihtimam gösterir. *Kış Bahçesi* fotoğrafı sanki annesinden bir parçadır, fotoğrafın doğruculuğunu öne çıkarır. "Fotoğraf hiç yalan söylemez; ya da daha doğrusu sadece o şeyin anlamına ilişkin yalan söyleyebilir" (s. 87). Bir fotoğraftan ne anlam çıkarılırsa çıkarılsın kamera tarafından bir şey "sabitlenmiştir," bir şey orada mutlaka vardır.

Fotoğrafın doğasında, nesnenin aynısını işaretlediği için fotoğrafı çekilen kişi ya da nesne bir hortlağa benzer. Bu noktaya ilişkin olarak Barthes (1993b, s. 96), Alexander Gardner'in 1865 yılında çektiği, bir devlet adamına suikaste teşebbüsten idama mahkûm Lewis Payne'in hücresinde idamı (olacak olan ve olmuş olan) beklerkenki fotoğrafını mükemmel bir örnek olarak gösterir: Gelecekte geçmiş zamandır bu, öyle bir gelecek ki hâlihazırda geçmiştir ve bu gelecek ise ölümdür.

Öznesiyle ilişkisi içerisinde bir fotoğraf hem başarısız hem de eksiktir, bir bütün imge ortaya çıkarmak için fotoğrafın, yaşayan öznesini ölüyle eşitlemesi onun bir eksiğidir. Fotoğraf değil ama sadece ve sadece Maurice Blanchot'un söylediği gibi bir ceset nihayetinde kendisinin tam ve doğru bir imgesidir. Tabii bu eksiği sayesinde fotoğraf paradoksal bir temsilleme alanı açar, önceden aynı şey olduğu zannedilenin farklı bir şey olduğunu işaret eder. "Winnicot'un psikotik bir hastası gibi, hâlihazırda olmuş bir facia için titredi her yanım, (...) işte her fotoğraf böyle bir facia..." (s. 96) der Barthes

(1993b). Bu kayıp tabii ki endişenin imkânsız nesnesidir; imkânsızlığı buradalık ya da varoluş tarafından kamtlanamamasından kaynaklanır. Fakat yine de bu tıkanıklık, bu çelişki Barthes'ı *Camera Lucida*'yı yazmaktan alıkoyamaz. Tam tersine içten gelen bir şey, onun derinlerinden bir şey, bir saklı alanı, fotoğrafın "hakikatini" bulmak için sonsuz bir arayışa iter, bir bitimsiz döngüye sokar onu.

Saklı Alan: Bakış

Kitapta *Kış Bahçesi* fotoğrafının konumu kitabın kendisi için vazgeçilmez önemdedir. Barthes'ın bu fotoğrafın özüne ilişkin araştırmasından ne çıkarabiliriz? Onun metninin etrafında dönüp durduğu, metninin işaret ettiği, bize gösterilmeyen fotoğraf (kitaba konmamıştır) tam da bakış mefhumunun yapısını gösterir. Barthes'ın *Kış Bahçesi* ve diğer fotoğraflara dair sorgulamaları nostaljiyle ilişkilenir, çünkü ona göre fotoğraf daima ölümle, gösterenin ölümüyle bağlantılıdır: Nostalji bakış çerçevesinde öznenin yeniden konumlanmasını doğurur. *Yamuk Bakmak* kitabında Žižek (1998) kişiyi hayran bırakan şeyin sergilenen bir bölüm olmadığını, aksine "absorbe edilmiş öteki'nin bakışı" (s. 114) olduğunu yazar. Nostaljik nesnenin işleyişi tam da bu öteki'nin bakışının etkisini ehlileştirmek olur, nostaljik bir hayranlıkta kişi bir tuzağa düşmüştür aslında; kendinin homojen bir ayna yansımasının olduğu illüzyonuna. Bu noktada, ötekinin ve kendimizin bakışının çakışması hayali bir görüntü ortaya çıkarır ve bu sayede körleşir, artık fotoğrafın/ötekinin bize bizzat bakış attığı olgusunu görmeyiz. Hâliyle burada annenin kaybedilmesi kayıp fotoğrafa yani kitaba eklenmemiş resme ilişkilendirilir. Eğer *Camera Lucida* Barthes'ın kayıp annesi için bir ağıt olarak okunursa, dürtünün rolü ne olabilir? Acaba Barthes kayıp bir sevgi nesnesi sayesinde yeniden kendine mi dönmektedir?

İmkânsız Döngü

"On Critics, Sublimation and the Drive" metninde Juli Carson (2000) değişik bir *Camera Lucida* okuması sunar; kitabı Barthes'ın eleştirmen-analizan olarak doldurduğu spesifik bir alan olarak düşünür. Bu alan, analiz için "yeni bir konum"dur, öznel bir alandır ve "konumsuz" olanla diyalektik bir ilişkiyi

gerektirir. Carson bu ayrımı Robert Smithson'un fiziki ve temsilî alan yorumlarına ilişkilendirir.

Barthes'ın *Camera Lucida*'da kendi öznel durumu, genel olarak başka eleştirmenler tarafından görmezlikten gelinen ya da reddedilen bir kör noktayla, yani dürtünün dolambaçlı yoluyla paralel bir çeşit ilişkilenmedir. Bu dışlanmanın kendisi aslında Barthes'ın temel konseptleri olan *punctum* ve *studium*'un yorumlanmasında da vardır. Carson farklı bir okuma önerir; bu konseptlerin görünen/bilinen değerlerine değil, Barthes'ın kendisi üzerindeki etkilerine odaklanır. Bu noktada annesi Barthes'ın küçük kızına dönüşür ve bu karmaşada *studium* ve *punctum* birbirlerine ilişkilenir. Her ikisi de fotoğrafın paradoksal niteliğinin yani bir şeyin "olmuş-olması"nın etkileridir. Yine de Carson'un açıkladığı gibi *studium* bu etkiyi yumuşatırken *punctum* ise bozar. Carson kitabı bir süreç olarak alır, *punctum* mefhumunu açıklamak için birinci bölümü ikinci bölüme ilişkilendirir. Bu, fotoğraftaki bir detay olmasının yanı sıra fotoğrafa bakanı da yansıtan ve zamandışılık statüsüne sahip *punctum* yapısını göstermek için zorunluydu. Bu, bir fotoğrafa hayranlığın ya da fotoğrafın doğurduğu anksiyetinin temel sebebiydi. *Punctum* öznenin tarafında, özneye ait olurken özne bilinçli olarak onu belirleyemez. Peki fotoğraf içindeki kısmi bir nesne, küçük bir detay fotoğraf ve özne arasındaki karmaşık ve daha büyük ilişkilenme hâline nasıl gelir? Barthes'ı *Kış Bahçesi* fotoğrafının önünde farklı bir konuma sokan güç nedir? Carson cevabını dürtünün zamandışılığı olarak önerir. *Camera Lucida*'daki Barthes'ın annesinin, "onun kızı" olduğu bir çeşit *moebius* şeridine dönüşen çizgiyi takip eder. Burada *punctum*un "hakikati" fotoğraftaki bir detayda değil fotoğrafın yapısında yatar. Bu yapı Carson'a göre tabii ki dürtünün döngüselliğine denk düşer. Ama bu düşünümsel ters dönüş sadece rollerin değişiminden mi ibarettir? Barthes annesinin annesine mi dönüşmüştür? Dürtünün düşünümsel hareketini ters çevirme olarak algılamak, dürtünün döngüselliğinin tam boyutunu görememek olabilir. Örneğin, *scopic* dürtü döngüsünde, aktif olarak bakan sadece pasif bir bakılana dönüşmez. Carson'un bu tek basamaklı düşüncesi, 70'lerin film teorisinde de vardı. Bu teori Lacancı bakış teorisini klasik Hollywood filminin baskıcı yapısını göstermek üzere eksik

bir şekilde kullanıyordu. Kadınlar çok kolay bir şekilde erkeklerin aktif *voyeurist* bakışlarında pasif nesnelere dönüşüyorlardı. Fakat dürtü durmaksızın "se faire" (yapmak) nosyonuyla ilişkilendiği için Lacancı perspektif basit bir ters dönüşten daha farklıdır. Bu, dürtüde kendini görünür "yapma"nın bir ileri basamakla açıklanması gerekir, yani Öteki'ne ilişki de dâhil edilmelidir senaryoya. *Kış Bahçesi* fotoğrafına bakarken Barthes (1993b) annesini bir çocuk olarak görmekte: "Onun hastalığı sırasında ona baktım, ona sevdiği çayları içirdim (...) benim küçük bir kızım oldu, onun ilk fotoğrafındaki o çocukluğu benimle birleştirdi" (s. 72). Barthes annesinin fotoğrafına bakarken, annesinin annesi (Öteki) olmuş ve anne sıfatıyla fotoğrafın perspektifinden Barthes'a bakıyordur. Bu hâliyle Barthes "kendini görünür yapmış," kendini gelecekten, ölüm noktasından görmüştür; dolayısıyla bu bağ *scopic* dürtünün ölümle ilişkisini de ortaya çıkarır. Barthes'ın ölümü anne figürü altında yaşayan Barthes'ı ve fotoğrafın yapısı olan ölünün geri dönüşünü de işaret eder. Hâliyle ölüm dürtüsü gerçekten sonsuz, ölümsüz yaşamın kendisidir ve durmaksızın, kişiyi tekrar modunda rahatsız eder durur. İşte bu, Barthes'ın sonsuz acısının sebebi olacaktı, eğer bu projesi, bu ütopyacı yazma eylemi onun hayatının amacı olmasaydı. Dolayısıyla ütopyası, *Camera Lucida*'yı yazarak ulaştığı bu Amaç değildir tatmin sağlayan, aksine bu Amaç uğruna içine girdiği döngü ve sistematik olarak ona ulaşamamaktaki başarısızlıktır. Son kopuş ise ölüm dürtüsünün bu döngüsel tekrarından, çarpıntısından kurtulma özgürlüğü olarak alınabilir. "(...) bundan sonra kendimin total, diyalektik dışı ölümümü beklemekten başka bir şey yapamam" (s. 72) diye yazar Barthes (1993b).

Aynı çizgiyi takip ederek Carson, *punctum*'un zamandışılığı konumunu savunan önermesini desteklemek için Lewis Payne portresine, kısa bir süre sonra ölümüne ilişkin kesin bir bilgiyle orada oturup bekleyen birinin fotoğrafına döner. Yapacak hiçbir şey yoktur. Elleri her iki bileğinden aralarında zincir olan metal kelepçeyle bağlıdır. Eller birbirinden ayrı, dizlerin üzerinde dinlenmekte olan işe yaramaz şeylerdir. Barthes bunu geçmiş ve geleceğin ahengi olarak açıklar. Fotoğrafta ölüm özne tarafından bilinmektedir, onun hayatının devam edeceğine dair hiçbir umut yoktur. Her imgenin saklamaya

çalıştığı bir şey vardır: son. "Özne hâlihazırda ölmüş olsun ya da olmasın her fotoğraf bu facianın ta kendisidir" (s. 96).

Carson bu "gelecekteki ölüm"ü Freudcu yaşam/ölüm dürtüsüyle ilişkilendirir. Amaç hareketliliği durağan hâle getirmek değildir. Dürtünün temel fonksiyonu her iki yöne doğru bir hareket oluşturmak, döngüsel olmaktır. Carson'a göre dürtü, kişinin, ileriye doğru hareketiyle daima başlangıç noktasına geri dönen yapısıyla tam da *punctum*'un zamandışılığını açıklar. Dürtünün bu yapısı ta başından beri kitaba yansıtılmıştır. Carson şöyle yazar: Böyle bir fotoğrafik-öznel operasyon sadece Barthes'ın kendini resmin içine koymasıyla performatif olarak mümkündür, yani, birinci bölümde fotoğrafı çekilmiş özne olarak, ikinci bölümde ise melankolik özne olarak.

Bununla bağlantılı olarak kayıp anneye kayıp bir fotoğraf ilişkilendirilmiştir. Eğer *Camera Lucida* Barthes'ın kayıp annesine dair bir ağıt olarak alınırsa dürtünün işlevi nedir burada? Kayıp sevgi nesnesi sayesinde kendini mi eleştiriyordur o?

İmkânsız Anne

Romantik anne/bebek ikilisi, üzerinde güzellik ve tek olma illüzyonunun inşa edildiği bir dizi eşleştirmeden biridir. Fakat psikanalitik perspektiften bakıldığında anne ve çocuk arasında bireyler olarak bir sembiyoz bulunmaz. Sembiyoz gösterenler arasında, nesneler ve Öteki'nin düzeni içinde mevcuttur. Annesinin ölümüyle acı çeken Barthes bu acının özgünlüğünü işaret ederken annesinde hiçbir şekilde indirgenemez olan bir kaliteyi yansıtır. Annede olan bir şey Barthes'ın acısını orijinal yapmaktadır. Ondaki bu şeyin göstereni yoktur, dolayısıyla Barthes'ın *punctum* nosyonuyla ilişkilendirilebilir. Bu artı değere ulaşılamaz, kişi için çok değerli olduğundan imkânsızlık çerçevesi içinde arzunun doğmasına yol açar. Proust'u alıntılar Barthes (1993b), "Çektiğim acı için diretmedim, sadece benim acımın orijinalliği üzerine direttim" ve "özgünlüğün/orijinalliğin onda [annesinde] indirgenemez olan şey ve dolayısıyla ilelebet kaybolan şey" (s. 75) olduğunu hatırlatır. Onun yas sürecinin bir parçası olan *Camera Lucida* kitabının kendisi de indirgenemez bir nesne hâline dönüşür, bu sayede Barthes kendisindeki bir boşluğu doldurmaya

çalışır. "(...) kaybettiğim şey bir Kişi (Anne) değil, bir varlıktır, ve bir varlık da değil, bir vasıf (bir ruh: vazgeçilemez olan değil, bastırılamaz olan). Anne olmadan yaşayabilirim (...) ama bundan sonraki hayat kesinlikle ve tamamıyla vasıfsız (niteliksiz) olabilir" (s. 75). Buradaki önemli ayrıma, yani sevgi *nesnesi* olarak anne ve bu sevginin *nedeni* olarak anne arasındaki Lacancı ayrıma dikkat etmeliyiz. Barthes'ın annesi onun arzusunun sebebidir. Fakat onun bu sevgi nesnesini hangi nedenle arzuladığı arzunun sebebidir. Nesne ve sebep aynı şeyler değildir. Nesneyi kaybetmek değil, fakat o bağı, o niteliği kaybetmek Barthes'ın hayatını bedbaht kılan şeydir.

Kış Bahçesi fotoğrafına bakarak Barthes şikayet eder, "Acımı başka bir şeye aktaramam... bu acıyı anlatabileceğim bir kültür yok... bu fotoğrafın –benim Fotoğrafımın– kültürü yok: O acılı olduğunda, ondaki hiçbir şey bu acıyı yasa dördüremez" (1993b, s. 75). Bu yas sürecinin imkânsızlığından bahsederek Barthes yine de sembolleşmeye direnen şeye karşı dürtünün gücünü kullanmaya çalışıyor diyebiliriz. Bu süreç içinde, kitabın kendisi bu sembolleşme, Barthes'ın kendisi bu fotoğraf olur, fotoğraftaki çocuk olarak duran annesi onun kızı olur; ardından fotoğraf "temsil etmekten saklamaya, muhafaza etmeye doğru diyalektiğin dışında bir yol izler" (s. 90).

Alman idealist düşünür F. W. J. von Schelling'e (1994) göre bir özne varoluşa gelerek mutsuzluk içinde bir rol üstlenir, bir yüz takınır: "Kendini her ne ise öyle algılayamaz, tam da kendinin fark edilmesini sağladığında bir öteki olur ve bu temel bir çelişkidir, diyebiliriz ki bütün varlıkların temel şansızlığıdır bu" (s. 115). Bir anlamda Schelling'in kuramı, bu ilksel hasretin hem insan yüzü takıp hem de o yüzü görmezlikten gelmek olduğunu da gösterir. *Žižek* (1999c) bu önemli noktayı Lacancı terimlerle yorumlar: Öznenin kendini tuhaf bir özlemden ve Söz olarak ortaya çıkarması "öznenin kendi-kimliğinin geri kazanılamaz kaybıdır" (s. 43). Yaşamı boyunca insan bu bir daha tam olarak kazanılamaz kayıpla sürekli cebelleşmek zorundadır. Kişi yaşadığı sürece kesin bir vazgeçme de olamaz bundan.

Bu da bizi başladığımız noktaya geri götürür. *Camera Lucida*'yı yazarak Barthes kendisi için ne yapmıştır? Onun hayatında ve ölümünde nasıl bir değişiklik yaratır bu? Psikanalitik olarak bunlara cevap vermek *Camera*

Lucida'nın Barthes'ın arzusuyla ilişkili bir düşünümsel araç olduğunu söylemek değil, eleştirmenler tarafından görmezden gelinen başka tarz bir düşünümselliktir. Barthes'ın öznesi hâline geldiği dürtünün düşünümselliğidir. Dürtünün öznesi imkânsız bir şey üzerine temellenmiştir, bu imkânsız olan şey nihai olarak Barthes'ın kendisidir. Yani onun ölmüş annesine ilişkin melankoli ile Barthes kendini ürkütücü-Şey olarak görür ve bunu yazma ile değiştirerek kendini *jouissance*'m anlamsız etkilerinden kurtarır. Dolayısıyla dürtünün öznelleşmesi tam da bu geri çekilme, Şey'den kendini alıkoyma yani varlıktaki eksiğin farkına varmak olur.

Kaynakça

Auster, P. (1988). *The New York trilogy.* Londra: Faber and Faber. (Türkçesi: Auster, P. (2004). *New York üçlemesi.* (İ. Özdemir, Çev.). İstanbul: Can Yayınları).

Barthes, R. (1982). *The photographic message, Barthes: Selected writings.* S. Sontag (Haz.). Londra: Fontana/Collins.

Barthes, R. (1993a). *Mythologies.* Londra: Vintage. (Türkçesi: Barthes, R. (2009). *Çağdaş söylemler.* (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Metis).

Barthes, R. (1993b). *Camera lucida.* Londra: Vintage. (Türkçesi: Barthes, R. (2011). *Camera lucida.* (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş).

Burgin, V. (1986). *The end of art theory.* Londra: Macmillan.

Carson, J. (2000). On critics, sublimation and the drive: The photographic paradoxes of the subject. P. Adams (Haz.). *Art: Sublimation or Symptom* içinde, (s. 75-100). New York: The Other Press, 2003.

Copjec, J. (1999). *Giving ground.* Londra: Verso.

Freud, S. (1986a). *Beyond the pleasure principle.* Londra: SE: 18.

Freud, S. (1986b). *A child is being beaten.* Londra: SE: 12.

Freud, S. (1986c). *Mourning and melancholia.* Londra: SE: 14.

Freud, S. (1986d). *Introductory lectures on psychoanalysis.* Londra: SE: 15.

Lacan, J. (1992). *The ethics of psychoanalysis.* Londra: Routledge.

Lacan, J. (1993). *Écrits: A selection.* Londra: Routledge.

Lacan, J. (1998). *The four fundamental concepts of psychoanalysis.* Londra: Vintage. (Türkçesi: Lacan, J. (2014). *Psikanalizin dört temel kavramı.* (N. Göle, Çev.). İstanbul: Metis).

Miller, J. A. (1996). *The perversion, reading seminars I and II: Lacan's return to Freud*. R. Feldstein, B. Fink ve M. Jaanus (Haz.). Albany: SUNY.

Miller, J. A. (1998). The seminar of Barcelona, psychoanalytic notebooks of the London Circle. *Psychoanalytical Notebooks, 1*.

Schelling, F. W. J. Von (1994). *On the history of modern philosophy*. Cambridge University Press.

Žižek, S. (1992). *Enjoy your symptom*. Londra: Routledge.

Žižek, S. (1997). Desire: Drive = Truth: Knowledge. *Umbr(a): A Journal of the Unconscious, 1*, 147-153.

Žižek, S. (1998). *Looking awry*. Cambridge, Massachusetts ve Londra: MIT.

Žižek, S. (1999a). *The indivisible remainder: An essay on Schelling and related matters*. Londra: Verso.

Žižek, S. (1999b). *The ticklish subject*. Londra: Verso.

Žižek, S. (1999c). *The abyss of freedom/ages of the world*. Michigan: The University of Michigan Press.

Žižek, S. (2000). *The fragile absolute*. Londra: Verso (Türkçesi: *Žižek*, S. (2004). *Kırılgan mutlak*. (M. Öznur, Çev.). İstanbul: Encore).

Düşünce Net Olduğunda Sözcükler de Net Olur: Maurice Apprey ile "Bir Yazma Ketlenmesi Vakasının Analizi" Hakkında Röportaj

Barış Ö. Şensoy[*]

Maurice Apprey'nin "Bir Yazma Ketlenmesi ve Saldırganlığın Yüceltilmesi Vakasının Analizi" isimli kitabı Berrak Ciğeroğlu'nun çevirisiyle geçtiğimiz aylarda İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları'ndan çıktı. Kitap, sıradışı bir vakanın adım adım incelenmesi kadar, Apprey'nin zihninde de gezinme imkânı veriyor. Sayfalar ilerledikçe, hastasının öyküsüne ihtimam eden bir analist olarak Apprey'nin teoriler arasında dolaşarak kendi yaratıcılığının öyküsünü yazmasına tanık oluyoruz. Tabii bu durum da birçok sorunun önünü açıyor. Bu soruları Apprey ile paylaşma fırsatını değerlendirince psikanalitik kuram ve tekniğin ne olduğuna dair özgün fikirler barındıran keyifli bir röportaj ortaya çıktı.

Analistin, bir vakayla ilgili kitap yazma arzusu ile başlayalım; salt bu bilgi üzerinden, vakaya, hastaya ve analiste dair neler söylenebilir? Bu kitabı yazma düşüncesi nasıl gelişti? Örneğinizle ilgili, bu eşsiz "olay"la ilgili neler söyleyebilirsiniz?

Bir tedavi üzerine kitap yazmak söz konusu olduğunda, birçok etkenden bahsedilebilir. En önemlisi, bilgi üretme ve bilgiyi aktarma kapasitesidir. Bilgi üretmede, ön plana çıkan tek bir soru vardır. Bu özel soruyu seçiyorum:

[*] sensoyb@gmail.com

Birçok insan gerçekten ya da fantezilerinde birisini öldürmeyi düşünür ama gerçekleştirmez. Benim ise, bunu gerçekleştirmiş bir hastam var. *Bu kişi, bir erkek, bir koca ve çocuklarına bir baba olarak kendisini dünyada nasıl konumlandıracak?* Kardeşini öldürmenin yarattığı bu büyük travma, gelişimini ne yöne saptıracak? Çıkış noktam, buydu. Sonrasında ise (1) analiz praksisinin kendisi (2) analizin yürütülmesi sürecinde bilgi üretimi praksisi gibi başka ilgiler ortaya çıktı. Hangi etik pozisyonlar aynı anda 1 ve 2'yi destekleyebilir, izah edebilir, ya da en azından onlarla aynı eksende yer alabilir? Bu bakış açısına göre, eğer yukarıdaki soru klinik fayda ve bilgi üretimi çerçevesinde cevaplanabilirse, psikanaliz ve fenomenoloji çok şey kazanabilirdi. İşte buradan yola çıktım. Bir seferinde bana, "Onu bir analizan olarak almaktan korkmuyor musun?" diye sormuşlardı. O gün verdiğim cevap, bugün de geçerli: "Şu üç şeyi aklımda tutarak analiz yürütürüm: (1) Mutlaka şefkatli olmalıyım, bir pedofil söz konusuysa bile, çünkü o da, hepimiz gibi, ismi konulup bilinçdışı bir ayak işine koşulduğu andan itibaren, fırlatılmış ve mülksüzleştirilmiştir, ayrıca, bu kişi, değişebilir; (2) alçak gönüllü olmalıyım çünkü her analizana yardım edemeyebilirim; (3) karanlık yerlere dalıp görülemeyeni görmek ve duyulamayanı duymak için cesur olmalıyım.

Kitabın başında, şöyle bir cümleniz var: "Freudcu Oidipus karmaşasının çözümüne dayalı bir analiz çıkmaza girdiğinde, analistin başka bir referans çerçevesini kullanarak analiz yapma özgürlüğü var mıdır? Ben kendime bu özgürlüğü tanıyorum" (s. 4). Bence bu oldukça önemli bir nokta. Sizi böyle bir özgürlüğün olasılığına ikna eden unsurlar nelerdi? Klinik pragmatizm açısından değil, epistemolojik kaygılar (veya uyumluluk da denebilir) doğrultusunda, tüm bu paradigmaları (örn. Kleincı, Bioncu, Kohutçu ve Lacancı) bir arada düşünmek mümkün mü? Benim gibi meraklı okurların, bu konudaki düşüncelerinizden oldukça faydalanabileceğine inanıyorum. Çoklu paradigmalar hakkındaki sorunuz bana, bir öğrencinin, şu an hayatta olmayan meslektaşım felsefeci Richard Rorty'ye yönelttiği bir soruyu hatırlattı. Felsefi çalışmaların geniş kapsamı düşünülürse, bir felsefe öğrencisi olarak ne okumalıydı? Rorty, felsefi pragmatistlere yakışır bir yanıt verdi: "Her şeyi

okumalısın!" Psikanaliz içindeki bütün büyük gelenekleri çalışmak konusunda da benzer bir düşünceye sahibim. Psikiyatri asistanları ve tıp öğrencilerine psikanalitik düşünceyi öğreten bir akademisyen olarak, ben de birçok geleneği öğretmeliyim. Sonuçta, bir hastanın bir analistin ofisine girip de "Freudcu musunuz" diye sorması nadirdir, sorsa da bu soru genelde aktarım yüklüdür. Bu hasta hakikaten sordu bunu bana. Araştırdıkça keşfettim ki, onun zihninde Freudcu bir analist, babası gibi ona yer bırakmayan dominant bir figür olacaktı. Ne ilginçtir ki, bu soru, ofisimdeki Anna Freud ve Sigmund Freud fotoğraflarına bakarken sorulmuştu.

Bir psikanalist olarak, birden fazla geleneği çalışma özgürlüğüm var mı? Evet. Böyle yapma zorunluluğum var mı? Evet.

Her hâlükârda, klasik bir şekilde yapılanmış Freudcu tedavide iki aşamam olmalı: tanı ve analiz için yola çıkma kararlılığı gösterildikten sonra psikanalitik süreç. Buna bağlı olarak, asla kimseye onu tedavi eden kişinin ben olacağına söz vermem. Tanı süreci, tedavi sürecinden oldukça farklı olmalıdır. Ya tanı sürecinde, bu hastayı tedavi etmek için gereken becerilere sahip olmadığımı keşfedersem? Bu doğrultuda, bir ya da en fazla iki tanı seansı yaparım. Üç ya da daha fazlası, hastaya, psikanalitik sürece benimle devam edeceğine dair örtük bir vaat niteliği taşır; oysa, süreci birlikte yürüteceği kişi ben olmayabilirim ya da olmamayı seçebilirim. Dolayısıyla, Anna Freud'un metapsikolojik tanı profiline göre başlamalı ve şunu sormalıyım: "Ulaşılmış en yüksek gelişim seviyesi nedir ve bu seviye korunmuş mudur?" Bu soruyu, dürtüler, ego ve süperego, nesne ilişkileri, çatışma tipleri vs. boyutunda cevapladıktan sonra, hastanın analiz edilebilirlik için bütün kategorileri karşıladığına kanaat getirmeyi umarım ki divanda psikanalizle tedavi edebileceğimden daha gerilemiş bir hasta almayayım.

Analiz edilebilirlik kriterlerinin çoğunun karşılandığına tatmin olduğumda, tedavi başlayabilir. Sonrasında, serbest salınan bir bilinç, serbest varyasyon (Husserl) ve çoklu mercekle dinlerim ama asla merkezî duruşumdan uzaklaşmam: Eğer benim için analitik sorgulamanın başlangıç noktası analizanın kendini dünyada nasıl konumlandırdığını tespit etmekse, bunu yapabilmek için birçok merceğe ihtiyacım vardır. Deneyimle, bütünlük teşkil

etmesi gerekenin benim teorik duruşlarım olmadığını anladım. Asıl tutarlılığı, psikanalizde hasta anlam üretirken onun zihnini takip ettiğimde kendini gösteren ruhsallık içi öyküsünde aramak gerekir.

Gerek psikanalitik bilgi ürettiğimde, gerekse fenomenolojik sorgu yürüttüğümde, hastanın serbest çağrışımları, psikanalistin serbest varyasyonu ile bir araya gelir.

Cesurca söylersem, ve umarım aşırı basitleştirmiyorumdur, fenomenolojik felsefenin 4 kolu, benim, fenomenolojideki gözlemleme, tanımlama ve oluşturma yaklaşımı ile, psikanalitik yöntemle hastaları tedavi etmeye yönelik yaklaşımı birleştirme amacıma hizmet eder:

1- Bir fenomenin ortaya çıkmasıyla ilgili varsayımsız temel kabuller
2- Özne ile nesnenin karşılıklı sınır aşımı, karşılıklı olarak uzaklaşması ve ikisi arasındaki karşılıklı müzakereler.
3- Bir nesneye yönelmişliğin gerektirdiği unsurları barındıran bir niyetlilik ve fenomenin ortaya çıktığı hâlinin biçiminin, yönünün ve eğiminin bilincinde olmak
4- Saf tasvir ile yorum arasında zorunlu bir gerginlik; mümkün olduğu noktalarda tanımın yorumdan önce geldiğinden emin olmak için çaba göstermek

Analistin belirli bir yönelimden sapma özgürlüğüne geri dönersek, umarım kitapta göstermişimdir ki, evet, bu mümkündür. Ben bunu yaptığımda, hastanın yarattığı süreçte kalırım. Hastanın ruhsallık içi görevlerini aklımda tutarak, analitik duruşumu korurum.

Bir diğer soru ise, (veya yukarıdaki sorunun bir değişik versiyonu) şu olabilir: Bu iki teoriyi, iki referans çerçevesini, bir arada düşünmeyi zorlaştıran ne gibi epistemolojik ve ontolojik farklar olabilir? Örneğin, Mitchell, kişinin aynı anda hem Freud'un hem de Fairbairn'in izinden gidemeyeceğini söyler çünkü Fairbairn'in "Öncelikli olan dürtü değil, ilişkidir" varsayımı bu teorileri bütünleştirmeyi imkânsız hâle getirir. Birinden birini temel almak zorundasınızdır. Bence, bu iki ekolü bütünleştirmek değilse de, aralarında

bir diyalog kurmak mümkün olmalı (yoksa, Bakhtin'den anladıklarımdan yola çıkarak, "dialoji" mi demeliydim?). Siz ne dersiniz? Farklı psikanaliz ekolleri arasında kurulacak teorik bir diyalog, ne tür bir önem taşır? Ve, eğer varsa, bu diyaloğu imkânsız hâle getirebilecek en temel fark nedir?
Bu sorular olumsuz bir bakış açısı taşıyor. Bu konuda, birçok meslektaşım kadar fobik değilim.

Kısa bir süre için de olsa, ciddiyeti bir kenara bırakalım. Önce Londra'da Anna Freud ve meslektaşları tarafından, sonra da ABD'de benzer eğitim görmüş psikanalistler tarafından bir ego psikoloğu olarak eğitilmiş olsam da, ilk ve öncelikli olarak ben bir psikanalistim. Batı Afrika, Gana'da büyüdüm. Büyürken, birçok ebeveynle birlikte yaşamayı öğrendim. Babamın üç eşi, her ne kadar ikisi başka bir yerde yaşasa da, her zaman görüş alanımdaydı. Ayrıca, kültürel gereklilikler ve kısıtlamalar dâhilinde düşünüş biçimimde etkili olan atalarım vardı. Dolayısıyla, benim dünyamda, gerek entelektüel gerekse gelişimsel açıdan, çoğulluk ve karmaşıklık mevcut. Benim, sanki ortada bir mücadele varmışçasına, psikanalistlerden birinin tarafını tutmam gerekmiyor. Avrupa-Amerika ortamındaki tek ebeveynli aileler ya da çekirdek aileler benim için bir anomali.

İçimdeki ve dışımdaki temsil dünyalarımın çok sayıda sakini bir yana, merkezî önem teşkil eden şey şu: Psikanalitik sorguya gösterilen ÖZEN, doğası gereği, BELLİ BİR SÜRECİN BİR ANINDA HASTAYA SADIK KALMAKLA ve hastanın kendisini dünyada nasıl konumlandırdığını anlamak için hangi yöntemin kullanılmasının daha iyi olacağı sorusuyla ilgilidir. Bu bağlamda, konunun özündeki unsurları, onları özselleştirmeden tespit ederiz çünkü bu çoklu ve esnek unsurlar bir araya geldiklerinde hastanın bilinçdışı öykülerini yaratırlar. Bu öyküler bazen yeterince açıktır; bazen ise, örtülü ve opak savunma yapılarının ve diğer zihinsel yapıların yol açtığı bir yapısal gecikme nedeniyle, gizli.

Sorunuzu, şöyle de yanıtlayabilirim: Güçlü bir Freudcu temelle başlayıp, ruhsal çekilmelerle ilgili Kleincı görüşlere ara ara sapıp, gerekiyorsa, Kohut'un deneyim-temelli empatik tepkilerinden yararlanıp, Fairbairn'in içsel ve dışsal referans alanlarının Deleuzcü peristalsise nasıl dönüştüğünü

görmek bence herhangi bir sorun teşkil etmiyor. Elbette, kişinin aynı anda tüm gelenekleri sonuna kadar götürmesi mümkün değildir ama her birinin farklı yanları farklı zamanlarda bir araya geldiğinde HASTAYA HİZMET ETMEYE yarar.

Şu ana kadarki diyaloğumuzdan, iki şey anladığımı söyleyebilirim. Birincisi, radikal bir ontolojiyi savunan bir pragmatistsiniz. Yaşamda ve psikanalizde, hakikati yaratan şey deneyimdir, ya da şöyle diyelim, önermenin deneyimsel/duygulanımsal doğrulanmasıdır, diyorsunuz. Pratik söz konusu olduğunda da, kriterimizin epistemolojimizin bütünlüğü değil, hastamızın coşkusu olması gerektiğini önerdiğinizi anlıyorum: Bir yorumun bir ruhsal hakikate (ya da bir ruhsal hakikatin filizlenmesine) atıfta bulunup bulunmadığı (ya da katkıda bulunup bulunmadığı) ancak böyle anlaşılabilir. İkincisi de şu, ve bence bu bir tür bilgi üretme etiği; aşkın (ya da metafizik demeliyim belki) bir hakikat anlayışından yola çıkmak, bir hakikat formunu dayatmak ya da yutturmaya çalışmaktır.

Evet, vasıflı bir pragmatist. Burada üç basamak şeklinde düşünelim. Öncelikle, yukarıda belirttiğim gibi, klinik sorguya ilk etapta sağlam bir metapsikolojik tanı temeli ile başlarım ve bu sayede, bir klinisyen olarak ne anlamaya çalıştığımı bilirim. Teşhis (*diagnosis*), Eski Yunancadan, "diagignoskein" sözcüğünden gelir; bunun anlamı da "ayrıştırmak"tır. Bir hastayı ötekinden nasıl ayrıştırdığım bana şu soruyu sormayı gerektirir: Ulaşılmış en üst düzey gelişim seviyesi nedir ve bu korunmuş mudur? Bu soru, sessizce dürtüler, nesne ilişkileri, ego, süperego ve çatışmaların olgunluk seviyesi kapsamında tekrar tekrar sorulmalıdır. Bu, benim Anna Freud'dan aldığım bir temeldir.

İkinci olarak, metapsikolojik değerlendirmeyi bitirip de hastayı tedavi etmeye başlayınca, içimdeki fenomenolojist uyanır. Hastanın dünyaya bakışına sadık bütünlüklü bir ruhsallık içi öykü ortaya çıkana kadar, gerek özel dinleme yoluyla gerekse uygun anlarda hastayla birlikte titiz tasvirler oluştururum. Bunun ardından, hasta için asli olanı oluşturan unsurları yapılandırmak ya da yeniden yapılandırmak gelir. Bu noktada fark ederim

ki, hastaların içsel ve temsilî dünyalarına ilişkin ruhsallık içi bakışlarına sadık kalmam, sizin deyiminizle, hastada "coşku" uyandırır. Kitapta bahsettiğim yazar bir keresinde "Sanırım size tedaviye gelmek benim kaderimde varmış" demişti. Bu sözüyle, benim sadakate olan meyilim ile onun dünyasına girmek için kullandığım yolları kabullenmesinin birbiriyle örtüştüğünü kast ediyordu.

Üçüncü olarak, topoğrafik katmanlardan oluşan anlatı kümelerinin, id, ego ve süperego yapılarının geçmişte ne şekilde donduğunun, zihinsel faillerinin dünyasına uyum göstermek için kullandığı eski yöntemlerin, yapısal olarak analiz edilmesini gerektirdiğini sıklıkla fark ederim. Erken ya da bebeksi nevrotik ya da patolojik organizasyonların üzerine inşa edilmiş savunmacı yapılardan ya da hastalara hâlâ acı çektiren ve onların büyüyüp serpilmesini engelleyen uzlaşımlardan bahsediyorum. Bu da demek oluyor ki, eski tavizler ve/veya savunmalar, olduğunu sandığımız ya da daha büyük tehditlere karşı, mesela ölüm korkusuna karşı, bir nebze olsun nefes almamızı sağlar ancak kesinlikle bir bedel öderiz. Uyum sağlamaya hizmet etmeyen düşünme ve dünyada var olma yollarından optimal özgürleşmenin ortaya çıkması için, diğer pek çok şeyin yanı sıra, savunma seviyesinde yapısal analiz ve süperegodaki yıkıcı agresyonun detoksifikasyonuna ihtiyaç vardır.

Metafizikle ilgili atfınıza gelirsek, aşkın hatta metafizik sapağı tedavinin sonuna doğru, ve/veya tercihen tedavinin sonunda, geçmişe göre daha güvenli olduğumuz bir yerde, paylaşılmış hakikatlerle hastanın hakikatini yan yana getirdiğimizde hastanın hakikatine müdahale etmeyeceğimiz noktada, alabiliriz.

Nihayetinde, metapsikoloji ile metafizik arasında bir antitez görmüyorum. Bilakis bu büyük geleneklerin her birinin kendi meşru yeri var. Bir klinisyen nereden başlayıp, nerede bitireceğini bilmek zorunda.

Gaston Bachelard birbirine zıt unsurları birbirini tamamlayan unsurlara dönüştürmeye çalışmamızı söylerdi; Kartezyen bir bölünmede antitezin bir tarafını alaşağı etmeyi istesek bile, işe, tersine çevirmeyi arzuladığımız şeyle başlamalıyız.

Kendini "ego psikoloğu" olarak tanımlayan meslektaşlarınız böylesi bir özgürlük, ya da böylesi birleştirme çabaları hakkında neler düşünüyor merak ediyorum. Yok mu sizi "revizyonizm" ile suçlayan?

Çalışmalarımın revizyonist olarak tanımlandığını duymadım. Daha ziyade, sıklıkla vakalarımın neden her zaman ilginç olduğu bana soruldu. Bu beni hayrete düşürür çünkü diğer vakaların da aynı derecede ilgi çekici olduğunu düşünme eğilimindeyim. Beni ayrı kılan muhtemelen, hastanın hikâyesini adanmış bir "arkeolog"un araçlarıyla, olduğu gibi, her zaman el üstünde tutmam. Aktarım ve karşıaktarım paradigmaları her ikimizi de üstü kapatılmış bir hikâyeyi hatırlamaya itse de, hikâyede olduğumu, ama hikâyenin benle pek bir alakası olmadığını görürüm. Karşılıklı bağlantılar ve karşılıklı düzeltmeler hastanın hikâyeleştirmesini ve uyumsuz çözümlerinin yeniden yapılandırılmasını ileriye taşır.

Kitap ilham verici bir iddia ile başlıyor: Tasvir/tarif yorumdan önce gelir. Sonra sayfa 67-68'de bu fikri geliştiriyorsunuz. Anladığım kadarıyla, bir analist indirgemeler yaparak hastanın öyküsünün yapısını anlayabilir; ancak id, ego ve süperegodan eşit uzaklıkta olması gerekir. Bence bu biraz muğlak; insanın bu yapılardan birini desteklemediğinden emin olmak oldukça zor. Ancak bunu sormayacağım, bu uzun bir tartışma, geri dönüp literatüre bakmak gerekiyor, gene de bir psikanaliz öğretmeni olarak fikirlerinizi duymak isterim, o yüzden işte sorum geliyor: Bu üç yapıdan eşit uzaklıkta olmak, net bir şekilde, mümkün müdür? Nasıl emin olunabilir?

Sorum ise biraz daha farklı ama yukarıdakiyle alakalı. Fenomenoloji için bir tür bilinç araştırması diyemez miyiz? "Freudyen tarafsızlık fenomenolojideki paranteze alıp beklemeye oldukça benzerdir" diyorsunuz (s. 67-68). Anladığım kadarıyla Husserl'in yöntemi Freud'unkinden oldukça farklı. Bu yüzden iddianız benim için oldukça çarpıcıydı, hiçbir zaman onların benzer olduğunu düşünmemiştim; farkın radikal olduğunu (ve bu radikal farkın neleri açık ettiğinin ve ortaya koyduğunun önemli olduğunu) düşünmüştüm. Bu fikre, Freudyen tarafsızlık ile fenomenolojik araştırmanın o kadar da farklı olmayabileceğine, nasıl ikna oldunuz? Biraz açar mısınız?

Tanımın yorumdan önce gelmesi, bir analistin kendini id, ego ve süperegoya eşit mesafede nasıl konumlandıracağı ve sıklıkla kullanılan Bioncu arzusuz ve belleksiz dinleme ile ilgili sorular aynı ufuktadır (yataylığı kastetmiyorum). Aynı ufuktadırlar çünkü birbirlerinin yerini almaları mümkün değilse de, analitik tarafsızlık ve onun mümkün olup olmadığı konusundaki zorlu meseleye işaret etmeye çalışırlar.

Tanım yorumdan önce gelir diyen bakış açımla başlayalım. Bir keresinde bir konferansta kıdemli bir meslektaşımın, dudağını bükerek, "Buna kim katılmaz ki?" demesinin hemen ardından gerileyerek ardı ardına tartışmaya açık yorumlar sıralaması, salondaki izleyicileri kahkahalara boğmuştu.

Evet, Wittgensteinci bir biçimde, dile sahip olduğumuz sürece tanımın yorumla dolu olduğunu iddia edebiliriz. Katılıyorum. Ancak, Husserl gibi ben de, kendi algılarımızın tehlikesi olmadan hastanın özü bulmaya yönelik duruşuna (esaslara) inançla işaret eden, *presuppositionless* (orijinal kaynaktan aynen kullanıyorum) tanımlar yapmak için çok çalışarak kendimizi eğitebileceğimize ve disiplin altına alabileceğimize inanıyorum. O takdirde adayların ve genç analistlerin alıntı yaptıklarında duyduğumuz "belleksiz ve arzusuz" deyişini Bion Husserl'e atıfta bulunmadan benimsemişti.

Bu, Husserl'in "epoche" denilen fenomenolojik praksisinin ilk kısmıdır; yani deneyimin yapısını anlamak ya da öznenin belirli bir fenomeni öznelliklerarası kurulumunda nasıl yarattığını yakalamak için eidetik indirgemeler yapılmadan önceki varsayımsız askıya alma. Sonuç şu ki eğer meslektaşlarım bellek ve arzu nasıl askıya alınır bilmek isterlerse, Husserl'in *Cartesian Meditations* veya *Paris Lectures*'ını okumalı ve sonrasında *Ideas I* ve *Ideas II*'ya dönmeliler.

Bunlar daha fazla çabayı hak eden güçlü fikirler. Daha cesur bir fikir ortaya sürmeme izin verin. Belki de, psikanalitik düşüncenin yeterince açık bir bilinç anlayışı yoktur, ne dersiniz? Psikanalistler ve terapistler bilinçli insanlarla sözcükler, hatıralar veya benzeri bilişsel araçlarla çalışırlar. Bilinçdışı unsurları duymak, ya da şöyle demeli, bilinçdışı unsurların ortaya çıkmasını sağlayacak imkânları duymak üzere dinlerler, ancak yine de çoğunlukla bilinçte

ikamet ederler. Belki sözlerinizi, bilinçte dolaşırken (Ya da ikamet ederken mi demeli?) bilinçdışıyla ilişki kurma tekniğimizi geliştirmek için dinlemeliyiz. Sorunuzda, önbilinçten bahsedilmiyor. Önbilinç, Bilinçdışı sistemindeki dinamik açıdan bilinçdışı olan içeriklerle Bilinç sistemindeki bilinçli içeriklerin arasında gidip geldiğimiz epistemik alandır. Önbilinçte, zihinsel içerik, birincil süreç düşünmeden, ikincil süreç düşünmeye tercüme edilir. Burada, dinamik açıdan bilinçdışı olan zihinsel içerikler, önbilince girmeden önce sansürü geçebilmeleri için elden geçirilirler. Sonrasında elden geçirilmiş zihinsel içerik bilinç alanına girmek üzere daha da elden geçirilebilir.

Husserl çalışmadan önce, neredeyse önbilinçte yaşıyordum diyebilirim; en azından, bu alanın benim için ayrıcalıklı bir yeri vardı. Şimdi ise, serbest çağrışım tekniğine uyan hastasının, önbilinç arenasında yeniden faaliyete geçmekte olan bilinçdışı içeriğe tanıklık etmesi ve bu içerikle angaje olması için, analistin serbest varyasyondan (Husserl) yararlandığını söyleyebilirim. Bu yeniden faaliyete geçen içerikler, daha sonra, aktarım arzusu veya talebi içindeki yeni bir amaçlılığa tutunarak, tarihin bilişsel yapılarının içine kök salmış olan eski versiyonlarını yerinden sarsacak, onaracak veya genişletecek yeni bir deneyimi analist ile birlikte yaratır.

Bunların hepsi şunu söylemek için: Bir analist bilincin farklı seviyeleriyle uğraşmak için yerleşmiş bir psikanalitik koordinat sistemi ile çalışabilir. Ancak, süreç içerisinde, önbilincin çalışması küçümsenmemelidir. Sorunuzu cevaplamanın bir diğer yolu da, zengin tasvir ve yeterince doğru yorumla otoktoniye ulaşılabilir; yani klinik çalışma ya da fenomenolojik psikolojik araştırma aracılığıyla klinik olarak aktive edilebilen, kendisinin kökeni olan ilksel tarihsel bir mekâna ya da tarihin tortusuna.

Şimdi daha "popüler" bir konuya dönelim. İlişkisel psikanaliz adında uluslararası bir hareket var ama herhâlde bunun ABD çıkışlı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Görebildiğim kadarıyla, aralarında gerek teknik gerekse teorik açıdan kesin bir fikir birliği yok. Öte yandan, IPA psikanalistleriyle paylaştıkları temel noktanın "bilinçdışı" kavramı olduğunu düşünüyorum. İlişkisel psikanalistlerin kendi örgütleri var ve akademide yer

bulabiliyorlar, araştırmalar yürütebiliyorlar. Bu hareketle ilgili ne düşünüyorsunuz? Farklı çerçevelerden düşünme özgürlüğüne inanan biri olarak, bu soru için doğru bir adres olduğunuza inanıyorum.

Ne yazık ki, geçmişte konferanslarında konuşma yapmış ve kitaplarıyla ilgili değerlendirme metinleri kaleme almış olmama rağmen, ilişkisel psikanaliz konusunu tartışmak için doğru bir isim olduğumu düşünmüyorum. Onlarla birlikte çalışmama imkân sağlayan, esnek bir çalışma tarzım var ama onların konumlarını temsil edebilecek veya onlara meydan okuyabilecek kayda değer bir şey söylemem mümkün değil.

Kıta felsefesinde oldukça etkili olan ve geniş çapta tartışılan Lacan ve Husserl gibi isimlerin düşüncelerinden yararlanıyorsunuz. Öte yandan, bu malzemeleri tartışma biçiminiz, düşüncelerinizi geliştirme biçiminiz, analitik felsefeyi anımsatıyor. Önermeleriniz ile çıkarımlarınız arasındaki ilişkiyi, tartışarak, açıkça ortaya koymanın sizin için önemli olduğunu düşünüyorum. Bunun klinik açıdan da önem teşkil ettiğini yazmışsınız (s. 65). Aslına bakarsanız, bu oldukça etik bir düşünme ve yazma biçimi çünkü psikanalitik bilginin mistifikasyonu riskine karşı yegâne panzehir budur (Umarım bu risk, benim aşırı yansıtmamdan ibaret değildir!). Sorum ise şu: Felsefe eğitiminizi nerede aldınız? Kimleri dinlediniz, sizi hangi fikirler etkiledi? Hangi kitaplar sizin düşünürken ve yazarken benimsediğiniz felsefi tarzda etkili oldu?

Söylemek istediklerinizi anlıyorum. Klinik kanıt, psikanaliz pratiği için son derece önemlidir. Eğer anlatmayı başardıysam, varsayım olmadan, inandırıcı bir öykü akar. Dolayısıyla, Freud'unkinin dışında bir teori ortaya atıldığında, anlayışımızı daha ileri taşıyorsa, bu yeni teori eskisiyle kusursuz biçimde buluşur. Analiz esnasında, Lacan aklıma geldiğinde, seansta çok ilginç bir şey oluyordu. Hasta, olumsuz Oidipus karmaşasından pazarlık ederek çıkmaya çalışırken sıkışıp kalmıştı. Derken, en iyi Lacancı terminolojiyle tanımlanabilecek ve anlaşılabilecek bir malzeme ortaya çıkardı. Eğer Lacan'a karşı dirençli olsaydım, hastanın analizini ilerletemezdik. Oysa, bu sayede, hastanın Freudyen olumlu Oidipus karmaşasına girebileceği ve bunu çalışabileceği bir

noktaya vardık. Benim için kritik soru şuydu: Eğer bir kişi katilse ve kişinin babası da katilse, kişi nasıl ejderhayı sembolik olarak öldürüp katille özdeşleşebilir? Lacancı Oidipus karmaşası, hastanın annesiyle arasındaki ensest nitelikli bağı yeniden çalışmasına; babanın yasağını sembolik Yasa olarak yerleştirmeden önce, annesinin ensest nitelikli arzusunu –çocuğu kendisinin uzantısı olarak tutmak– tatmin etme isteğine babanın getirdiği yasağı kabul etmesine imkân sağladı. Babanın adı konulunca, baba işlevinin başlı başına bir ebeveyn olarak yerleşmesiyle kurulan sembolik özdeşimle de baş edebilir hâle geldi. Yine dikkat çekmek isterim ki, bu çalışmayı mümkün kılan, malzemeyi getiren hastaydı. Ben, herhangi bir düşünce akışını körlemesine takip etmedim. İlerlemek için, önce yoldan sapmamız gerekti. Daha önce sorduğunuz, analistin hastanın malzemesi ile bu malzemeyi tasvir etmek veya yorumlamak için kullanılabilecek mercekleri etik bir biçimde birbirleriyle eşleştirmesi konusundaki soruyu da bu yoldan çıkma örneği yanıtlıyor.

Şahitlik etme, görüngüsel baba... Bunlar, kitapta kullandığınız fakat açmadığınız sözcükler. Elbette, bunların her birini tartışmaya kalkışsanız kitap hayli uzardı, okuması da güçleşirdi. Yine de, bu sözcüklerin sizin için metapsikolojik birer önerme ve varsayım olup olmadığını sormak istiyorum. Yoksa, bu sözcüklerin, en azından psikanalitik düşünce bakımından, yeterince net olduğunu mu düşünüyorsunuz?

Anna Freud şöyle derdi: "Eğer düşünce netse, sözcükler de net olur." Bu doğrultuda, eğer kanıt mevcutsa, düşünce de doğru veya net demektir; hâliyle, sözcükler de net olur. İşte bu nedenle, "şahitlik etme" gibi bir sözcük kullanılır. Burada, babasının kendisini psikolojik açıdan ne kadar yaralamış olduğuna şahitlik etmemi ister ve sonra, mesela, somut babayı öldürmektense, babasını düşlemde nasıl öldüreceğini bana göstermek için bir rüya veya aktarım daveti yaratır. Bu önemlidir çünkü somut babayı öldürmek, onun bir katil olduğunu doğrular. Görüngüsel (Husserl) bir baba yaratmak ise, babayı öldürmeden aşarak projesini ilerletmesine imkân tanır.

Dolayısıyla, "şahitlik etme" ve "görüngüsel" gibi sözcükler, onun psikolojik projesine atıfta bulunur, benimkine değil, ve metapsikolojinin bir parçası

değildir. Kıta felsefesi ya da metafizik; bunlar, bağlamı temel alırlar.

Kitabın çevirmeni muhtemelen "görüngüsel" sözcüğünü fenomenolojiden ya da sıfat hâli fenomenolojikten ayırmakta zorlanmıştır. İlki, bir figüre ya da tahayyül edilen bir deneyim nesnesine tabidir, diğeri ise felsefe ya da praksisle ilgilidir.

Kitapta, bilinçli düşünceyi aktif olarak kullanan bir psikanalist portresi çiziyorsunuz. Hipotezler geliştiriyorsunuz, analiz sürecini tahlil ediyorsunuz, neler söylenebileceğini veya söylenmemesi gerektiğini düşünüyorsunuz, aktarımı desteklemeyi düşünüyorsunuz vs. Bununla ilgili iki sorum var. İlk olarak, bir psikanalist bilinçli düşünceyi nasıl kullanmalı? Bilinç ile bilinçdışı arasındaki ilişki nasıl kullanılabilir? Diğer sorum ise, bir tür akımla ilgili. Son zamanlarda, Bion'un "belleksiz ve arzusuz olma" lafını çokça duyar oldum. Sanırım herkes bundan farklı bir şey anlıyor, herkesin fikri biraz muğlak. Mesela, bunun, sizin öne sürdüğünüz üzere zihnin üç yapısına da eşit mesafede olmaktan ne gibi bir farkı olduğunu anlamıyorum. Her neyse, bu benim kendime sorduğum bir soru. Size sorum ise şu: Kitapta tarif ettiğiniz analisti, veya belki desteklediğiniz analitik tutumu demeliyim, Bion'un "belleksiz ve arzusuz olma" önerisiyle birlikte düşündüğümüzde, ne tür benzerliklerden veya farklardan bahsedebiliriz?

Bilinçli ve bilinçdışı düşünce arasındaki ilişkiye dair sorunuz için, *Critique of the Foundations of Psychology*'nin yazarı Georges Politzer'i (1928) okumanızı öneririm. Ben bu kitabı, 1994'te, *Duquesne University Press* için Fransızcadan İngilizceye çevirmiştim. Türkçesi var mıdır, bilmiyorum. Politzer, Freud'un yapısal teorisine yönelik ilk ciddi eleştiriyi kaleme almıştır. Yapısal teorinin birinci tekil şahsını, "ben"i, bıraktığını ve yerine soyutlamayı, biçimselliği getirdiğini öne sürer. Rüyanın görünür içeriğinin, bir "sahne montajının" dışa vurumu olduğundan bahseder. Gizil içerik ise, simultane tercüme gerektiren bilgiler fonudur; bu doğrultuda, "Othello," otomatik olarak "kıskançlık" demektir. Hâl böyle olunca, direnç, öznenin bilince verileni almaya hazır olmadığı anlamına gelir. Ne de olsa, insanlar, her şeyi bilen varlıklar değildir.

Politzer'in gizil içerik ve simültane tercüme ile ilgili düşüncelerini daha iyi anlamak için, kısa bir psikoterapi vinyeti faydalı olabilir:

Meşhur bir cerrah, son zamanlarda "fazlaca vahşileşmiş" olan 16 yaşındaki kızını "ehlileştirmem" için bana getirdi. "Fazlaca vahşi"den kastı, kısa bir süre önce araba kullanmayı öğrenmiş olması ve eve gece çok geç dönmesiydi. Adam ve eşi, geceleri öfkeli bir biçimde, kızlarının eve dönmesini bekliyorlardı. Kızın gece geç dönmesinin nedeni, partilerden sonra sarhoş arkadaşlarını sağ salim eve bırakmak istemesiydi. Cerrah baba, üniversite hastanesinde kurtardığı hayatlarla nam salmıştı. Kızı da, tıpkı babası gibi, hayat kurtarıyordu. Ne var ki, babanın sabah beşte kalkması ve en geç yedide işte olması gerekiyordu. Tedavinin birinci ayı dolduktan sonra, anne ve baba bana gelip tedavinin yeterince hızlı ilerlemediğini söylediler. Adam, benim eski hocalarımdan biriyle yedi yıldır Londra'da analize devam ediyordu. Dolayısıyla, tedavinin bir aydan daha uzun süreceğinin bilincindeydi. Tedaviden ziyade, kızını "vahşiliğini" ehlileştirecek bir vahşi doğa kampına göndermesine yardımcı olmamı istiyordu. Böyle yerler sahiden de var. Bir gece yarısı, büyük bir adam ergeni kaçırır ve onu vahşi doğa kampına gitmek üzere bir uçağa bindirir. Psikanalistin işlevinin bu olmadığını gayet iyi bilerek, yeni planına uyum göstermem için yaklaşık yirmi dakika kadar ısrar ettikten sonra, ağlamaya başladı. Son derece ilgili Alman eşi, ona sarılarak onu teskin etmeye çalıştı. Adamdan, gözyaşlarını sözcüklere dönüştürmesini istedim.

> Adam: Keşke şu arabayı bir dağın tepesine itebilsem.
> Kadın: Ben de oradan aşağı atardım.
> Ben: Sonra da kızınız ölürdü.
> Adam: Hiç değilse geriye iki çocuk kalırdı.

Az önce sahne montajını aldığımız bu öykünün gizil içeriği nedir? 1930'ların sonlarındayız, Hitler ve Naziler kitlesel katliama başlamış. Olacakları sezen ebeveyn, son derece zeki oğullarını doktor olması için İngiltere'ye gönderiyor. Çocuk tıp eğitimi alırken, tüm ailesi yakalanıp Polonya'da yakılıyor. Hayatta kalan tek bir kişi bile olmuyor.

Bu öykünün gizil anlamı, simültane tercümesiyle birlikte, şöyle bir şeye

tekabül ediyor: En azından iki çocuğun hayatta kalmasını sağlamak için, analitik pozisyonumu terk edip Nazi Almanyası'na dönmeyi ve bir çocuğu fidye olarak vermeyi kabul etmeliyim.

Ofisimde Auschwitz'e böyle sembolik bir dönüş yaşadıktan sonra, baba için yas tutma kaldığı yerden devam edebildi; Adam ve Alman eşi, birbirleriyle evlenmelerinin ardındaki bilinçdışı nedenleri keşfedebilirlerdi artık; kızın psikolojik özgürleşmesi de, ciddi olarak başlayabilirdi.

Bion meselesine gelirsek, Husserl'e atıfta bulunmayışına zaten değindim. Ne var ki, bu soruya, benim ne tür eğitimler aldığımı ve psikanaliz pratiğimde fenomenolojik tutumu kullanmama nelerin imkân verdiğini gösterecek başka bir yanıt verebilirim.

Ben, psikanalist olarak eğitimimi ilk ve öncelikle resmî psikanaliz enstitülerinde aldım: *Anna Freud Center* ve *New York Freudian Society*, bugünkü adıyla *Contemporary Freudian Society*.

Sonrasında, Husserlci fenomenolojik psikoloji araştırmacısı Amedeo Giorgi'nin yanında fenomenolojist olarak eğitim gördüm. Giorgi, ben onunla tanışmadan çok önce, Pittsburgh'daki Duquesne Üniversitesinde Psikoloji Bölümü başkanlığı yapmıştı. Giorgi'den, ki ona genelde Andy olarak hitap edilir, Beşeri Bilimler olan fenomenoloji ve yorumbilim eğitimimi aldım. Husserl'in, Heidegger'in, Merleau-Ponty'nin, Bachelard'ın ve daha pek çok ismin düşüncelerini Andy ve arkadaşlarından dinledim. Kitapta bundan doğrudan bahsetmesem de, Husserlci psikolojik dinleme tutumunu psikanalitik çalışmalarımda nasıl kullanacağımı ve göstereceğimi, sistemli bir biçimde öğrendim.

Dilerim sorularınızın büyük bir kısmını yanıtlayabilmişimdir.

Nihayetinde, vermek istediğim mesaj şu: Psikanalitik yorumdan önce disiplinli bir tasvir yapmak, hastanın tedavideki sağaltıcı yeniden yapılandırmasına sadık kalan güçlü bir psikanalitik hikâye yaratır.

Bitirmeden önce size teşekkür etmek isterim. Kitabınızda bir vakayı kapsamlı olarak sunmanız, tecrübeli bir psikanalistin nasıl düşündüğünü göstermeniz bir yana, beni düşünmeye ve yeni metinler okumaya teşvik ettiniz.

Kitabı bitirdiğimde, Hartmann ve fenomenoloji üzerine daha fazla okuma ihtiyacı duydum. Umarım ortaya attığınız genital ve anal klaustrum, özdeşimin çifte açmazı gibi pek çok kavram, bunlara ihtiyaç duyanların düşüncelerine katkı sağlar. Sizden, en kısa sürede, daha fazla haber almak isteriz. Rica ederim!

İngilizceden çeviren: Barış Ö. Şensoy ve Elif Okan Gezmiş

Karşıaktarımın İfadesi: Psikanalitik İlişkide Kendini Açma Pratiği

Büşra Yalçınöz[*]

Deneyimsiz, henüz eğitimini sürdüren terapistlerin ilk öğrendiği ve önemi çokça vurgulanan kurallardan birisi mümkün olduğunca tarafsız ve anonim olmak. Her ne kadar, nesne ilişkileri kuramları, kişilerarası psikanaliz kuramları ve ilişkisel psikanalizin etkisiyle *zeitgesit* klasik/Freudyen teorik yaklaşımından giderek uzaklaşsa da mesele seans odası içinde terapist olarak varlığımıza, yani pratik/teknik konulara dayanınca eski yaklaşımların sunduğu güvenli/bilindik şemsiyenin altına sığınmaya devam ediyor gibi gözüküyoruz (Davis, 2002; Frank, 1997; Renik, 1995, 1999). Danışanın sorguladıklarını ona geri yansıtmak, danışanın sorularına cevapla değil de soruyla karşılık vermek, danışanın terapist ile ilgili düşüncelerini, duygularını ve merakını onun iç nesnelerini açığa çıkaran işaretler ve terapiste yansıttığı fanteziler olarak yorumlamak kuramsal yaklaşımların farklılıklarına rağmen psikanalitik tekniğin içine gömülü pratik unsurlar olarak durmaya devam ediyor. Psikanalitik pratikte sürdürülen bu yaklaşımın aksi ise "anonim," "nesnel" ve "tarafsız" olması gerektiği iddia edilen terapisti oldukça korunaksız ve ilişkisel açıdan zahmetli bir alana doğru götürme ihtimali taşıyor (Maroda, 1991; Renik, 1995).

Günümüz psikanalitik kuramlarının ve kuramcılarının ilişkiselliğe dayanan öznellik anlayışına vurgularını düşünürsek, bu öznellik anlayışının terapi pratiği içinde nasıl ifade edileceğinin yollarını da aramamız gerekiyor (Gerson,

[*] busrayalcinoz@yahoo.com

1996). Bu arayışın anlamı ise çok iyi tanımadığımız ve uzaktan bakıldığında tehlikeli/riskli gördüğümüz bir alana giriyor olmak demek; yani psikanalitik ilişkide terapist olarak kendini açmak (*self-disclosure*), bir başka deyişle "kartları açık oynamak" (Renik, 1999, s. 522). Kuşkusuz ki bu iddia birçok soruyu da beraberinde getiriyor. Hangi kartların açılması gerekiyor, hepsinin mi yoksa sadece bazılarının mı? Kartların ne zaman açılması gerekiyor, her zaman mı yoksa bazen mi? Kartların açık oynanması oyunu nasıl dönüştürecek, kimin lehine çevirecek? Kartlar oynanan her oyunda mı açılmalı yoksa özellikle bazı oyunlarda, bazı kişilerle mi? Bu makale, bu soruların yanıtlarına dair bazı fikirleri sunmak ve henüz tam bilinmeyen, uzak durulan bir alana, terapistin danışanın karşısında kendi öznelliği içinde varoluşuna ve bu varoluşu ortaya çıkarmasına dair bir sorgulama yapmak üzerine kalem alındı.

Tanımlar

Kendini açma pratiğinden bahsettiğimizde tam olarak neyin kastedildiğine dair bir açıklama yapılmasının önemli olduğunu düşünüyorum. Terapide kendimize dair bir şeyleri açığa çıkarıyor olmak demek her ne kadar kapsayıcı bir tanım olsa da kendimize dair ne söylüyor olduğumuzu incelememizin pratik içinde önemli bir yeri var. Kendini açmanın üç farklı kullanım şekli tanımlanabilir. Bunlardan birisi terapistin kendisine dair kişisel bilgileri -yaşı, evli olup olmadığı, hangi okullara gittiği, yönelimi, ailesi ya da hayatı ile ilgili özel bilgiler, cinsel yönelimi vs.- danışanlarıyla paylaşması olarak ortaya konuluyor (Gabbard ve Wilkinson, 2000; Jacobs, 1999; Maroda, 1991). Terapistin seans içindeki hislerini, öznel deneyimlerini danışanlarıyla paylaşması ise yaygın olarak tartışılan bir diğer kendini açma pratiği olarak sunuluyor (Bollas, 1983; Gabbard ve Wilkinson, 2000; Greenberg, 1995; Jacobs, 1999; Maroda, 1991; Renik, 1995, 1999). Bununla ilgili olarak bahsedilen, kendini açmanın bir diğer şekli ise terapistin farkında olmadan ortaya koyduğu bilgiler. Bunlar terapistin nasıl giyindiğinden, odasının dizaynına, sürçmelerine, neye odaklanıp neyi atladığına, danışanına nasıl baktığından söylenen bir şeyden sonra iç çekişine, koltukta nasıl oturduğundan saatine bakıp bakmadığına gibi birçoğu sözsüz iletişim kanallarıyla ortaya konulan uzunca

bir liste şeklinde sıralanabilir (Greenberg, 1995; Jacobs, 1999; Maroda, 1991; Renik, 1995, 1999). Son iki şekliyle kendini açma pratiğinden bahsettiğimizde şunu belirtmek gerekir ki kuramsal olarak son yıllarda üzerinde en çok tartışılan kavramlardan birisi karşımıza çıkıyor, karşıaktarım. Terapide terapistin kendisine dair açığa çıkarmayı tercih ettiği -ya da etmediği- sözlü ya da sözsüz her şey karşıaktarımın terapi pratiğindeki kullanımına dair yapılan tartışmalar ile bağlantılı gözüküyor. Dolayısıyla bu makale boyunca da kendini açma pratiğinin, karşıaktarım kavramının terapideki anlamları üzerinden tartışılmasının verimli olacağını düşünüyorum. Bu tartışmanın psikanalitik kuramda bir süreden beri rafa kaldırılmış gibi gözüken klasik yaklaşımların pratikte nasıl hâlâ kullanılageliyor olduğunu göstermesini ve kuramsal olarak süregiden değişimin terapi pratiğine nasıl yansıtılabileceğine dair bir ışık tutmasını bekliyorum.

Kendini Açma Pratiğine Tarihsel Bir Bakış

Freud, terapistin karşıaktarımının ortaya çıkarılması ve "halledilmesi" gereken bir mesele olduğunu öne sürer; çünkü ona göre karşıaktarım terapinin düzgün ilerleyişi konusunda bir engel oluşturur (Ernsberger, 1979). Ayrıca, danışanları karşısında "bir ayna" (s. 118) olması gereken, danışanın içsel dünyasından başka hiçbir şeyi göstermemesi/yansıtmaması gereken terapistin, seans içinde kendi öznelliğine dair yaşadığı deneyimleri mutlaka defetmesinin gerekliliğinden bahseder (Freud, 1958 [1912]). Karşıaktarımın çözülemediği, analitik ilişkinin içinde bir durum olarak varlığını devam ettirdiği durumlarda kaçınılmaz olarak terapistin danışanıyla daha yakın/arkadaşça bir ilişki kurmak isteyeceğine, öğretici bir rol içine girebileceğine, sezgisel olarak kendi deneyimlerini/düşüncelerini danışanıyla paylaşmanın iyi bir tutum olduğunu düşüneceğine dair uyarılarda bulunur (Freud, 1958 [1912]; Freud, 1963 [1940]; Greenberg, 1995). Karşıaktarımdan kaynaklanan ve dürtüsel olarak kabul edilebilecek, terapistin öznelliğini/kimliğini ortaya çıkarabilecek bu davranışların danışanın sürecini ketleyebilecek bir niteliği olacağı konusuna vurgu yapar. Greenberg (1995) bu bağlamda Freud tarafından öne sürülen çeşitli problemleri özetler; terapi içindeki direncin

üstesinden gelinmesi zor bir noktaya gitmesi, özellikle zor vakalarda danışanın terapist hakkında devamlı daha fazlasını bilmeyi istemesi, terapinin odağının danışan üzerinde değil terapist üzerinde olması riski ve aktarımın çözülmesinin zorlaşması. Böylece, terapistin öznelliği psikanalitik çalışma içinde yeri olmaması gereken, danışanın aktarımının anlaşılması ve çalışılabilmesi için saklanılması/yok edilmesi gereken bir unsur olur.

Ferenczi, bu klasik psikanalitik yaklaşıma karşı çıkan ve günümüz psikanalitik düşüncesine öncülük eden ilk kuramcıdır. Ferenczi (1995), Freud'un öne sürdüğü şekliyle terapistin üstlenmesi gereken analitik duruşun bir çeşit "terapötik nihilizm" (s. 93) olduğunu söyler ve terapide öznelliğe yer vermeyen, kişiselliği dışarıda bırakan ve entelektüel kavrayışa odaklanan bu anlayışın analitik süreci tıkadığını öne sürer. Ona göre aktarım-karşıaktarım ilişkisi sadece danışanın yansıtmaları sonucu oluşmaz. "Kim deli? Biz mi yoksa hastalar mı?" diye sorar ve terapistin öznelliğinin danışanınkiyle eşit derecede sürecin içine gömülü olduğunu, dolayısıyla da en az danışanınki kadar çalışılması, açığa çıkarılması gerektiğini belirtir. Aksi bir duruş, yani terapistin öznelliğini -ya da deliliğini- yok saymak danışanın terapisti sadistik/otoriter bir nesne olarak algılamasına sebep olur ve analitik çalışmanın içine girmesine engel olur. Özetle, bu kuramsal çerçeve içinde Ferenczi, terapistin kendisini açmasının kaçınılmaz olduğunu söyler; hatta terapide karşılıklılık (*mutuality*) ilkesine dayanarak danışan kadar terapistin de kendi öznelliğini ortaya koymanın yollarını bulması gerektiğini belirtir. Her ne kadar işlevsel sonuçları olmadığı için bir süre sonra bıraktığı bir teknik olsa da "karşılıklı analiz" (*mutual analysis*) metodunu önerir; böylece bazen terapi koltuğunda bazen de analizanın divanında yatan kişi olur.

Ferenczi, ilişkisellik ve karşıaktarımın terapideki kullanımı ile ilgili olarak kendisinden sonraki birçok farklı psikanalitik akıma öncülük etmiştir. Önce nesne ilişkileri, daha sonra ilişkisel psikanaliz, klasik kuramın önermelerinden farklı olarak danışanın bilinçdışı süreçlerinin analizinden ziyade aktarım-karşıaktarım ilişkisinin analizini odak olarak kabul etmiştir. Bu, tam da Ferenczi'nin bahsettiği üzere sadece danışanın değil terapistin de öznelliğinin seans odasına girdiğinin kabul edildiğine işaret eder. Fakat, farklı yazarlar

tarafından dile getirildiği üzere, bu yeni ilişkisellik vurgusuna rağmen terapi içinde kendini açma pratiği üzerine pek de tartışılmadığı, bu meseleye karşı tutumların kuramdaki yenilikçiliğe tezat bir şekilde daha muhafazakâr bir çerçevede kaldığı öne sürülebilir (Aron, 1991; Davis, 2002; Frank, 1997; Renik, 1995). Aron (1991) sıklıkla kullanılan "yeterince iyi anne" (*good-enough mother*), "kapsayıcılık" (*holding/containing*) gibi metaforların, Renik'in (1995) "yeni şişede eski şarap" (s. 471) olarak ifade ettiği şekliyle, yine terapistin öznelliğinin yok sayılması, terapistin işlevinin danışan için "boş bir kap" (s. 46) olmakla sınırlandırılması riskini taşıdığını belirtir. Dolayısıyla terapistin kendi öznelliğini terapi ilişkisinde nasıl ve ne zaman kullanacağı, neden kullanması gerektiği ile ilgili sorular genel kuramsal akım içinde çok da cevap bulamamış gibi gözükmektedir (Greenberg, 1995; Frank, 1997).

Kişilerarası psikanalizin önemli katkıları ile birlikte terapi ilişkisindeki öznelliklerin karşılıklılığı, bu bağlamda da terapistin seans içinde öznelliğini ifade etmesi meselesi, daha fazla tartışılmaya başlanılmıştır (Aron, 1991; Renik, 1995, 1999). Renik (1999) terapistin kendini açması terimini kullanırken aslında neyi ifade etmeye çalıştığımız, neyi kastettiğimiz ile ilgili bir kez daha düşünmemiz gerektiğini söyler. Günümüz kuramlarında henüz kendini açma pratiğinin terapi tekniği içinde kabul edilmediğini, sadece belli durumlarda belli kişilerle yapılabilecek bir şey olarak görüldüğünü -örneğin terapi ilişkisindeki herhangi bir kırılma durumunda işbirliğini tekrar kurabilmek için-, dolayısıyla öznelliğini saklama ihtiyacı içinde olan, danışana bir "ayna" olması gerektiğini savunan düşüncenin henüz geçerliliğini koruduğunu, sadece daha "kullanıcı-dostu" (Renik, 1995, s. 468) bir hâle getirildiğini belirtir. Bu bağlamda, kişilerarası psikanaliz kuramı, meselenin kendini açıp açmamak üzerinden konuşulmaması gerektiğini fakat kaçınılmaz ve devamlı bir şekilde kendi öznelliğini açığa çıkaran terapistin bunu terapi ilişkisi içerisinde nasıl yönetebileceği sorusu üzerinde durulması gerektiğini söyler (Renik, 1995).

Kendini Açmanın Anlamı ve İşlevi

Renik'in (1999) kullandığı metafor üzerinden düşünmeye devam edersek eğer diyebiliriz ki kartları kapalı tutmaya, göstermemeye çalışsak da, öyle

ya da böyle kartlarımız karşımızdaki kişi tarafından görülüyor; bilinçli ya da bilinçdışı şekillerde kartlarımızı açık ediyoruz. Kendini açmanın kaçınılmazlığı ve devamlılığını kabul edecek olursak da öncelikle bunun terapi ilişkisi içinde ne gibi anlamları olabileceğinin ve işlevlerinin konuşulmasında fayda olacaktır. Bu bağlamda tartışmayı kısa bir vaka örneği üzerinden yürütmenin verimli olacağını düşünüyorum.

L. 21 yaşında, klinik psikoloji eğitimi içinde henüz stajyerliğime başladığım zaman aldığım ilk vakalardan birisi. Narsistik özellikleri olan sınır düzeyde işlevsellik gösteren, terapi içinde yansıtma mekanizmalarını oldukça güçlü bir şekilde kullanan, devamlı terapiyi ve terapisti değersizleştirme eğiliminde olan kadın bir danışan. Terapi süreci boyunca ondan sıklıkla ne kadar kırılgan, ezik ve zayıf gözüktüğüme, pek bir şey yapmayan, arkadaşı olmayan, sıkıcı bir insana benzediğime dair şeyler duydum. Mesleğe yeni başlamış, terapist olarak o ilişkide ve odada nasıl var olması gerektiğini bilemeyen, performansına dair kaygıları oldukça yoğun olan genç, deneyimsiz bir terapistin bu değersizleştirmeleri ne kadar zorlayıcı yaşayabileceği su götürmez bir gerçek. Bütün bu saldırganca değerlendirmelerin elbette ki benim ruhsallığımda negatif yankıları oldu. Kendimi süreç içinde oldukça beceriksiz hissettiğim, kırılganlaştığım anlar giderek arttı. Bu hisler seans odasının dışına taşar oldu; seans dışında tam da onun dediği gibi kendimi hayatımı sorgularken bulduğum, sıkıcı olup olmadığımı tarttığım zamanlar oldu.

Bütün bu negatif tutum karşısında gösterilebilecek en işlevsel terapötik yaklaşım ne olurdu? Bu sorunun cevabının elbette ki bu aktarım tepkilerinin danışanın ruhsallığı açısından nasıl formüle edildiği ile ilgisi var. Burke ve Tansey'in (1991) karşıaktarımın değerlendirilmesini ve seansta nasıl ifade edileceğini farklı terapötik modellere göre inceledikleri makalesi bu konuda oldukça açıklayıcıdır. Örneğin dürtü-çatışması (*drive-conflict model*) modeli üzerinden düşünürsek, anlatılan danışanın değersizleştirmeleri onun çarpık düşünce sistemini -elbette ki geçmiş dürtü çatışmalarından kaynaklanan- terapiste yansıtması/aktarması olarak görülebilir. Danışanın bu direncine karşı, zamanında ve doğru bir şekilde, geçmiş ve şimdi arasında bağlantı kurmak üzere yapılacak olan genetik yorumlar, söz konusu olan bu çarpık aktarımın

düzeltilmesinde ve bastırılmış olan anı ve dürtülerin ortaya çıkmasında yardımcı olur. Terapistin yapması gereken karşıaktarım engelini bir şekilde atlayarak danışanın öznelliğini nesnel bir şekilde yorumlamasıdır (Burke ve Tansey, 1991).

Nesne ilişkileri perspektifini yansıtabilecek ikinci bir anlayış ise danışanın zihninde taşımakta zorlandığı olumsuz kendilik hislerini terapistine yansıttığı ve bu şekilde taşınamaz olan hisleri terapiye getirebildiği şeklinde formüle edilebilir. Terapistin yapması gereken kendi öznelliğinden bağımsız olarak -hatta kendi öznelliğini unutarak- zihninde bu katlanılmaz deneyimler için yer açması ve danışanın kendilik hissi güçlenene kadar bu deneyimleri bir süre taşımasıdır (Bollas, 1983).

Bu iki yaklaşımı değerlendirecek olursak ikisinde de terapist, kendi öznelliğini çalışmasının dışında bırakıyor gibi gözüküyor. Güçlü karşıaktarım duygularının çalışılması gereken yerin terapistin kendi terapisi ve süpervizyon olduğu vurgulanıyor. Böylece terapistin seans odasında "profesyonel" kimliğini, doktor önlüğünü giyer gibi üstlenerek, hijyenik bir çalışma yapabilir olduğu savunuluyor. Elbette ki yukarıda bahsedilen yaklaşımın danışanın anlaşılmasında çok değerli katkıları vardır. Danışanın oldukça yaralı/parçalanmış bir benlik algısı, çocukluğunda gerçekleşmiş çokça ilişkisel travması vardır. Kendisine dair değersizlik hislerini diğerlerini değersizleştirerek dışsallaştırır, bu şekilde katlanılabilir hâle getirir. Acı verici bir şekilde deneyimlediği ilişkisel boşlukla ve buna dair hayal kırıklığı ile ilişkide olduğu kişiyi kontrol ederek, âdeta karşısındakinin iç dünyasına nüfuz ederek baş etmeye çalışır ve bunu başarır da.

Bu değerlendirmelerin doğruluğunu göz ardı etmeyerek Ferenczi'nin (1995) sorusunu tekrar etmekte fayda olduğunu düşünüyorum; "Kim deli? Biz mi yoksa hastalar mı?" (s. 93). Çünkü bu soruyu sormak terapi pratiği içinde yaptığımız müdahaleleri sorgulamamız için önemli kapılar açıyor. Bahsettiğim karşıaktarım deneyimi yalnızca danışanın içime nüfuz etmesinden, öznelliğimi yok edip yerine kendisininkini yerleştirmesinden kaynaklı bir deneyim mi yoksa benim "deli"liğimin danışanın "deli"liğine bulaşmış hâli mi? Bana göre, boğulacağıma dair kaygılar içinde, çok dalgalı ve derin bir suda yüzmeye çalışan deneyimsiz bir terapist olarak elbette ki odadaki öz-

nelliğimin danışanın bu aktarımı deneyimlemesinde büyük bir etkisi vardı, hatta belki bu çeşit bir aktarımın bu kadar yoğun çıkmasında tetikleyici bir rolü vardı. Çünkü her ne kadar beyaz önlüğümü giyip kıyafetimdeki lekeleri kamufle etmeye çalışsam da karşımdaki kişiden bu lekeleri saklamam mümkün değildi. Öyleyse, danışanın ortaya koyduğu bütün bu malzemeyi onun ruhsallığı üzerinden yorumlayıp ona geri göndermek çok önemli bir başka gerçeği atlıyor olmak anlamına gelmiyor mu? Danışanın kendi öznelliği içinde deneyimlediği bu duyguların terapistinde bir karşılığı olduğunu duyması, bu duyguları sadece kendi "deli"liği yüzünden yaşadığı fikrini ısrarla sunmak yerine bunun karşılıklı bir "deli"lik olduğunun vurgulanması, yani terapistin önlüğünü çıkarıp kıyafetinde gerçekten de lekeleri olduğunu göstermesi, gerçeğin açıklığıyla ortaya konulması olmaz mıydı? Böyle bir müdahalenin nasıl bir anlamı olurdu ve neye yarardı?

Bollas (1983) "karşıaktarıma hazır olmak" (*countertransference readiness*) diye tanımladığı, terapistin danışanla ilişkisi içinde deneyimlediğini fark ettiği ama henüz tam olarak neyin deneyimlendiğini bilemediği bir durumdan bahseder. Terapistin bu "deneyimlenen ama henüz bilinemeyen" öznellik parçasıyla bağlantı kurabilmesinin, süreç içinde bu parçayı bilmeye çalışmasının ve sonrasında ifade etmenin yollarını aramasının terapideki iyileşme sürecinde en önemli unsur olduğunu söyler. Ona göre terapistin öznel deneyimi anlaşılıp ifade edilebilirse danışanın kendi ruhsallığı içinde kaybettiği bir parçasıyla bağlantı kurabilmesi sağlanmış olur. Yani terapide karşıaktarımın ifadesi danışanın benliğinin bütünleşmesi için bir fırsat olmuş olur. Terapistin karşıaktarımını ifade eden sözcükler, terapist ve danışanın ilişkisi içinde "öznel nesneler" olurlar; terapistin ilişki içinde karşılıklı oluşan bu öznelliği ortaya koyabilmesi danışanın bu malzemeyle oynayabilmesini sağlar, ki Bollas'a (1983) göre bu danışanın bilinçdışı malzemesinin psikanalitik "deşifresi"nden (s. 7) ziyade terapinin en önemli işlevidir. L. düşünüldüğünde, karşıaktarımın bu şekilde kullanılmayışının, terapistin öznelliğinin devamlı inkâr edilişinin, onarım sürecini engellediği öne sürülebilir.

Peki, neden yapılan psikanalitik yorumlar karşıaktarımın ifade edilmesinin yerini tutamıyor? Öncelikle, terapistin öznelliğine dair bilgilerin da-

nışanların zihninde her zaman gömülü olduğu kabulünden hareket edersek -Bollas'ın (1983) tanımlamasına benzer şekilde, "deneyimleme ama bilememe" durumu-, danışanın hâlihazırda zihninde olan bu bilgilerin devamlı inkâr ediliyor, yok sayılıyor oluşu danışanın kafa karışıklığını arttırır ve kendi sezgilerine/öznelliğine olan güvenini sarsar (Gerson, 1996; Maroda, 1991). Terapistin kendi ruhsallığına dair öğeleri -yani duygularını, düşüncelerini, niyetlerini, eylemlerini- danışandan saklaması danışan tarafından terapistin tarafsız ya da anonim olarak algılanmasından ziyade, terapistin muğlak/mistikleştirilmiş/sorgulanamaz/danışanm uyum sağlaması gereken bir otorite figürü olarak deneyimlenmesine yol açar (Ferenczi, 1995; Gabbard ve Wilkinson, 2000; Gerson, 1996; Renik, 1996, 1999). Terapistin öznel gerçekliğinin danışan tarafından bilinmemesi, devamlı ve sadece danışanın öznelliğine vurgu yapan yorumlama şekliyle bu öznel gerçekliğin varlığının terapist tarafından reddedilmesi, danışanın kendi gerçekliğini kurgulaması önünde bir engel olur; terapistin öznelliğinin ortaya konulabilmesi danışanı bu gerçekliğin de sorgulanmasına davet etmek demektir; ki bu da danışanın kendisini analiz edebilmesi konusunda en önemli destekleyicidir (Davis, 2002; Gerson, 1996; Renik, 1996, 1999).

M. 31 yaşında, erkek, üç senedir terapi sürecinde. Terapistin karşıaktarımının hep olumlu olarak deneyimlendiği bir vaka. Danışan en son seansına bir rüyayla başlıyor. Rüyasında tanımadığı başka bir terapist görüyor, onunla birlikte yürüyorlar. Sert, kızgın gözüken, çok da sevmediği birisi bu yeni terapist. "Benim terapistim iyiydi, ne oldu da değişti, ne işim var burada?" diye geçiriyor içinden. Terapist, danışan tam da bu rüyasını anlatırken son iki üç haftadır içinde bulunduğu durumu anlıyor. Bir süreden beri öfkeli, tahammülsüz hissettiğini, seanslarda sıkılıyor olduğunu fark ediyor. Kendi öznelliğinin deneyimlediği ama henüz bilmediği bir parçasını danışanın güçlü sezgisiyle birlikte anlamış oluyor. Danışan bu rüyayı neden gördüğünü anlamadığını ifade ediyor.

Bu durum üzerinden yorumlarsak, Gerson'a göre, danışanın terapistinin var oluşuna dair sezdiği ama anlamlandıramadığı bu değişimin terapist için bir anlamı olduğunu olumlamak ve terapistin danışanın deneyimiyle kendi deneyiminin nasıl örtüştüğünü ifade etmenin bir yolunu bulması danışanın

öznel gerçekliğine saygı göstermek anlamına gelir. Böylece danışan kendisini, otoriter bir güç olan terapist tarafından "bilinen bir nesne" (s. 642) olarak kurgulamaz, bunun yerine bilme sürecine aktif olarak dâhil olabilir (Gerson, 1996). Terapistin bu tutumu, aynı zamanda danışan için diğeri üzerinde "gerçek" bir etki bırakabildiğinin göstergesi olur. Karşısında hiçbir durumdan hiçbir zaman etkilenmeyen, etkilense de bunu belli etmeyen, tarafsızlığına sıkı sıkı sarılan bir terapist görmek danışanın giderek daha fazla güçsüz ve etkisiz hissetmesine yol açar (Gabbard ve Wilkinson, 2000). Bu gerileme durumu zaten klasik psikanalitik kuramlar tarafından iyileşme sürecinin bir parçası olarak desteklenmektedir. Fakat günümüz kuramları terapistin devamlı "eski nesne" olarak değil dengeli bir şekilde "yeni nesne" olarak da algılanmasının terapötik olarak onarıcı bir işlevi olduğuna vurgu yapar. Terapistin "yeni nesne" olarak algılanabilmesi ise ancak karşıaktarımın, yani terapistin öznelliğinin, ortaya konulması ile mümkün olur (Gabbard ve Wilkinson, 2000; Renik, 1996). Yine, L. üzerinden düşünecek olursak, danışanın terapistinden "Evet, gerçekten de seanslarda senin dediğin gibi güçsüz ve kırılgan hissediyorum" gibi bir cümle duyması belki de öteki üzerinde kendi yarattığı gerçek etkiyi görmesine, hislerinin duyulduğunu ve gerçekliğinin kabul edildiğini anlamasına katkı sağlayacaktı. Belki de, terapi odasında iki farklı öznel gerçekliğin buluşması/örtüşmesi, ilişkinin "burada ve şimdi" yaşanan karşılıklı bir deneyime dönüşmesinin yolunu açacaktı (Maroda, 1991).

Özetle diyebiliriz ki, terapistin öznelliğinin süreç içinde açık edilebilir oluşu terapist-danışan ilişkisindeki hiyerarşiyi ortadan kaldıran; "şimdi ve burada" deneyimlerini besleyen; ilişkideki içtenliği, özgünlüğü ve karşılıklılığı arttıran; danışan için yeni bir nesne ile yeni bir deneyim yaşayabilmenin olasılığını doğuran, dolayısıyla eski nesnelerin hayal kırıklığına uğratan tarafıyla mücadele etmesini kolaylaştıran bir pratik olur.

Ne zaman ve Nasıl?

Terapistin öznelliğinin her zaman danışanın gözleri önünde olduğundan, terapist için kendisini saklamanın/anonim kılmanın mümkün olmadığından bahsettik. Bu kuramsal bakış açısının terapi pratiğine nasıl yansıtılabileceğini, tera-

pide terapistin öznelliğinin nasıl çalışılabilir bir nesne hâline getirilebileceğini konuşmanın önemli olduğunu vurgulamak gerekir. Burada çelişkili bir nokta var gibi gözükebilir. Çünkü bir yandan terapistin öznelliğinin danışan tarafından deneyimlenmesinin kaçınılmaz olduğundan bahsediyoruz ama bir yandan da bu öznelliğin ne zaman ve nasıl ortaya konulması gerektiğinden bahsediyoruz. Aslında "ne zaman ve nasıl" sorusu farklı bir şekilde formüle edildiğinde bu çelişkili gözüken durum ortadan kalkmış olur: Ne zaman ve ne şekillerde, bir terapist kendi öznelliğine dair parçaları ortaya koymayı seçici ve bilinçli bir şekilde tercih ederek, kendisinden gelen bu malzemeyi danışanın sorgulamasına açıyor?

Greenberg (1995) sadece karşıaktarımın ifade edilmesinin gerekliliği, bu tutumun idealleştirilmesi üzerinden yürütülen bir tartışmanın önemli bir başka durumu gözden kaçırmamız anlamına geldiğini söyler. Ona göre terapistin kendine dair bir şeyler söylemesi sadece terapistin öznelliğinin bir parçasının ifşası anlamına gelmez, kendini açma kararı aynı zamanda bu öznelliğin başka bir parçasının saklanılmasına dair de bir anlam taşır; kendimize dair bir şeyler söylemeyi tercih ettiğimizde, bilinçli ya da bilinçdışı olarak başka bir şeyi söylememeye karar vermiş oluruz. Bu bağlamda da Greenberg, seans içinde terapistin kendini açmaya dair devamlı bir karar verme sürecinde olduğunu ve yapılması gerekenin bu karar veriş sürecinin incelenmesi olduğunu vurgular. Bu durumun genel geçer kurallar çerçevesinde tartışılamayacağını, ancak belirli bir bağlamda belirli bir danışanla belirli bir konuda, her durumun kendine özel koşullarının anlaşılması üzerinden yorumlanabileceğini belirtir.

Renik (1995) benzer bir şekilde, tek bir kural olarak terapistin her durumda kendisini açması gerektiği ile ilgili bir teknik önerinin yanlış olacağını, terapistin farklı durumlarda farklı bir karar verebileceğini söyler. Hem terapistin hem de danışanın eşit derecede öznel olduğunu varsayan "epistemolojik simetri" (s. 486) kavramına dayanarak Renik, eğer içinde bulundukları ilişki içinde yararlı/işlevsel olacağı kanaatine varıyorlarsa terapistin de danışanın da kendi öznelliklerini açma konusunda sorumlu olduklarını belirtir. Aynı zamanda da şu konuda uyarır; elbette ki bir ilişkide simetri olması aynılık

(*identity*) olması anlamına gelmez; dolayısıyla danışan da terapist de aslında süreç boyunca kendi öznelliklerini ortaya koysalar da ikisinin amacı birbirinden farklıdır: "Form işlevi takip eder; danışanın kendini açmasını onun serbest çağrışım yapma çabasını içerir fakat terapistin kendini açması bilinçli bir şekilde seçicidir" (Renik, 1995, s. 487). Bu sebeple de sorulması gereken sorunun terapistin ne miktarda/sıklıkta kendini açıp açmaması gerektiği değil hangi ilkelere göre bunu yapması gerektiği olduğunu belirtir.

Maroda'ya göre (1991) bu ilkeler danışanla kurulan ilişkinin dinamiklerine göre belirlenir. Birçok zaman danışanın zaten direkt bir şekilde terapistten bunu talep edeceğini söyler. Eğer danışandan doğrudan bir soru geliyorsa da cevap vermenin çoğu zaman en doğru tutum olduğunu söyler, ki bu terapistin danışana karşı olan nefret hissi ya da cinsel arzuları bile olsa. Çünkü Maroda danışanın terapistin öznelliğine dair talep ettiği bilgiyi öğrenmeye hakkı olduğunu savunur. Ancak danışanın doğrudan soruları karşısında bile terapistin emin olamadığı durumlarda, danışanın gerçekten bu sorunun cevabını duymaya hazır olup olmadığı sorusunun gündeme getirilmesinin iyi olacağını belirtir. Renik (1995) ise danışan direkt bir soru sorduğunda dahi sorunun cevabının eğer terapide amaçlananla ilgili olmadığı düşünülüyorsa, terapistin soruya cevap vermemeyi seçebileceğini söyler. Bu tutumu klasik yaklaşımdaki otoriter hâlden farklılaştıran şey ise terapistin devamlı olarak danışanına neyi niye yaptığını, neden diğerini değil de bu kararı verdiğini açıklama sorumluluğunun olması, yani amaçlarının ve metodunun net bir şekilde danışana açık edilmesidir. Kadın bir danışan terapistine onu çekici bulup bulmadığını, cinsel olarak onu arzulayıp arzulamadığını soruyor (Maroda, 1991). Terapide uzun süre bu soru etrafında dönüyorlar ve soru cevapsız kaldıkça hem terapistin hem de danışanın süreçle olan bağı gevşiyor; özellikle terapist açısından duygusal bir kopukluk ortaya çıkıyor. Terapist en sonunda danışanına, bu soruya karşılık vermesinin onun için ne kadar önemli olduğunu gördüğünü, bu soruyu karşılıksız bırakmanın kendisi için de zor olduğunu ama böyle bir soruya cevap vermeyi profesyonel olarak uygun bulmadığını, kendisini cevap verebilecek rahatlıkta hissetmediğini anlatıyor (Maroda, 1991). Renik'in

bahsettiği, amaca ve metoda dair açıklık bu örnekte net olarak anlaşılıyor. Kendimizi açmamayı, bir soruya cevap vermemeyi tercih edebiliriz (kuşkusuz bu danışanlarımız için de geçerli) ama neden bu kararın verildiğini açıklayabiliyor olmamız önemlidir çünkü bu ilişkinin otoriterliğini değil "simetri"yi güçlendirecek bir pratik olur.

Ne zaman kendimizi açma kararı veriyor olmamız gerektiği ile ilgili bir diğer önemli durum ise danışanın dolaylı bir şekilde bizden öznelliğimize dair bir şeyler duyuyor olmayı talep etmesi olarak belirtilir (Bollas, 1983; Frank, 1997; Davis, 2001; Maroda, 1991). Önceki kısımda anlattığım L. vakasında, danışan için dolaylı yol, yansıtma mekanizmalarını kullanması ve kendisinin taşımakta/sahiplenmekte zorlandığı hisleri terapistin üzerine atıyor olmasıdır. Bu yansıtmaların terapistte uyandırdığı zorlayıcı karşıaktarım tepkileri sebebiyle terapistin tutumu savunmacı olduğunda -kendi hislerini reddetmek, tamamen danışandan kaynaklandığını varsaymak, danışanın sezgilerini yok saymak gibi- terapötik ilişkinin tıkanacağı çünkü danışanın terapistinin özgünlüğüne ve içtenliğine karşı güveninin sarsılabileceği vurgulanır (Maroda, 1991; Aron, 1993). Terapistin, danışanın bilinçdışı yansıtma mekanizmalarını fark ettiğinde, yani kendisindeki karşıaktarımın ağırlığını fark ettiğinde, yapılması gerekenin karşıaktarımı ifade etmenin bir yolunu bulmak olduğu söylenir (Bollas, 1983; Maroda, 1991).

Peki eğer seansta kartlarımızı danışanımıza bilinçli bir şekilde açmamız gerektiğine karar verirsek, bunu nasıl yapmamız gerekiyor? Bollas (1983) temel olarak iki yol olduğundan bahseder; doğrudan ve dolaylı yollar. Terapistin öznelliğini dolaylı olarak ifade ediyor olması, terapistin sorduğu sorularda ya da yaptığı yorumlarda kendi öznelliğini vurguluyor olmasıdır, yani örneğin şu ifadeleri kullanması; "Anlattıkların bende şöyle bir his uyandırdı", "Söyleyeceğim şey senin için doğru mu bilmiyorum ama ben bu şekilde anladım", ya da "Senin anlattıklarından duyduğum şey şu" terapistin karşıaktarımı için dolaylı bir yol kullandığını gösterir. Bollas'a göre devamlı bir şekilde danışanın öznelliğini temsil edecek kelimeleri bulmaya çalışırız ve bu ister istemez kendi öznelliğimizin içine gömülü bir süreç olur, bu sebeple de sunduğumuz yorumları kendi öznelliğimiz ile harmanlayarak sunmak

karşıaktarımı ifade etmenin dolaylı bir yolu olur.

Doğrudan kendini açmak ya da karşıaktarımın doğrudan ifadesi konusunda ise Maroda'nın aksine Bollas daha çekinceli bir pozisyonda durduğunu belirtir. Bollas, terapistin kendisini doğrudan ifade etmesinin nadiren başvurulması gereken bir pratik olduğunu, terapistin daha çok dolaylı yolları kullanması gerektiğini söyler. Maroda, doğrudan ifadeler konusunda daha cesur bir tutum sunmakla birlikte bunun yapılmasına karar verildiğinde danışanın dolaylı aktarımlarla mutlaka önceden hazırlanması gerektiğini düşünür. Danışanın hazır olmadığı bir zamanda, hazır olmadığı bir bilgiyi duymasının rahatlamadan ziyade kaygıyı çokça yaratabileceğini belirtir.

Özetle, kendini açmanın zamanlaması ve nasıl yapılması gerektiğine dair genel kanının, hazır bir reçetenin olamayacağı, kararların her zaman ilişkinin diyalektiği içinde düşünülüp verilmesi gerekliliği olduğunu söyleyebiliriz. Greenberg (1995), kendini açma konusunda bazen Freud'un haklı olduğunu bazen de Ferenczi'nin haklı olduğunu söyler. Yani mesele ilkesel olarak her zaman kendini açmak değil duruma özgü ve danışanın yararını gözeten bir tercih yapmaktır. Bu kararın ilişkisel hiyerarşiyi ve otoriterliği besleyecek şekilde danışanın dışarıda bırakılarak alınmaması gerektiği vurgulanması gereken bir başka şeydir; nasıl bir pratik uygulanıyor olursa olsun danışanın bu konuda net ve açık bir bilgisinin olmasının gerekliliği önemlidir.

Sonuç

Aron (1991) terapötik ilişki içinde terapistin öznelliğini kurgulamasının/oluşturmasının oldukça önemli fakat bir o kadar da zorlu olduğundan bahseder. Bizim öznelliğimiz de danışanlarınki kadar karmaşıktır ve bilinmezlikler içerir. Tam da bu sebeple kendi öznelliğimize dair kör noktalarımızın olduğunu, kendimize dair farkındalığımızın limitli olduğu gerçeğini kabul etmemiz ve dolayısıyla da danışanlarımızın bizimle ilgili algılarının/sezgilerinin gerçekliğini yargılayacak bir pozisyonumuz olmadığını kendimize hatırlatmamız gerektiğini söyler. Bu yazı içinde birçok defa vurgulandığı gibi kendi öznelliğimizi seans odasının dışında bırakabildiğimizi iddia etmek, karşımızdaki kişinin üzerimize fırlattığı ağır malzemenin öznelliğimize dokun-

madan üzerimizden kayıp gittiğini söylemek, kendi ruhsallığımıza bakmayı reddedip danışanın oradaki değiştirici/dönüştürücü etkisinin varlığını yadsımak hem terapist olarak bizi gerçekçi olmayan bir ideale zorlar (tarafsızlık ve anonimlik) hem de ilişkideki hiyerarşik yapıyı, otoriteyi besleyerek paylaşımı ve onarımı arttıracak olan karşılıklılığı ve içtenliği engeller.

Terapistin elindeki kartların ne olduğu danışanlar tarafından her zaman sezilebilir bir şeydir. Terapistin bakışı, iç çekişi, oturuşu, o günkü kıyafeti, söylediği ya da söylemediği her şey zaten terapistin kendisini ortaya koyması anlamına gelir. Ama oyunun "oyun" olarak devam edebiliyor olması için kartların karşılıklı bir karar verme süreci içinde, bilinçli olarak bazen açılması bazen de kapalı tutulması gerekir. Dolayısıyla terapistin seçici bir şekilde, ilişkinin dinamiklerine göre ve kendi işlevini akılda tutarak kendini açmayı tercih etmeye ya da etmemeye karar vermesi gerekir. Renik (1995) Ferenczi'nin karşılıklı analiz etme pratiğinin tam da bu yüzden işe yaramadığını söyler, çünkü terapistin rolünün çağrışım yapmak değil danışan için işlevsel olacak şekilde kendi öznelliğini kullanmak olduğunu vurgular.

Burada sunulan bütün bu tartışmaların kendini açma pratiği üzerine düşünebilmek için anlamlı bir katkı sağladığını umuyorum. Öyle gözüküyor ki, terapide karşılıklılık ve öznelliklerin iç içe geçmesi hem kuramsal hem de pratik olarak üzerinde giderek daha fazla durulan bir mesele olmaya devam edecek. Bu bağlamda, karşılıklılığın ve iç içe geçmiş öznelliklerin terapi tekniği içinde nasıl ifade bulacağı, bu yazıda tartışıldığı üzere, aklımızda tutmamız gereken önemli bir konu olarak kalmaya devam edecek gibi gözüküyor.

Kaynakça

Aron, L. (1991). The patient's experience of the analyst's subjectivity. *Psychoanalytic Dialogues, 1*, 29-51.

Bollas, C. (1983). Expressive uses of the countertransference: Notes to the patient from oneself. *Contemporary Psychoanalysis, 19*, 1-33.

Burke, W. F., Tansey, M. J. (1991). Countertransference disclosure and models of

therapeutic action. *Contemporary Psychoanalysis, 27*, 351-384.
Davis, J. T. (2002). Countertransference temptation and the use of self-disclosure by psychotherapists in training. *Psychoanalytic Psychology, 19*, 435-454.
Ernsberger, C. (1979). The concept of countertransference as therapeutic instrument: Its early history. *Modern Psychoanalysis, 4*, 141-164.
Ferenczi, S., Dupont, J. (1995). *The clinical diary of Sándor Ferenczi.* (M. Balint ve N. Z. Jackson, Çev.). Cambridge, Mass, Londra: Harvard University Press. (Özgün eser 1919 tarihlidir).
Frank, K. A. (1997). The role of the analyst's inadvertent self-revelations. *Psychoanalytic Dialogues, 7*, 281-314.
Freud, S. (1963). *An Outline of Psychoanalysis.* (J. Strachey, Çev.). New York: Norton. (Özgün eser 1940 tarihlidir).
Freud, S. (1958). *Recommendations to physicians practicing psycho-analysis.* (J. Strachey, Çev.). New York: Norton. (Özgün eser 1912 tarihlidir).
Gabbard, O., Wilkinson, S. M. (2000). *Management of countertransference with borderline patients.* Londra: Jason Aronson.
Gerson, S. (1996). Neutrality, resistance, and self-disclosure in an intersubjective psychoanalysis. *Psychoanalytic Dialogues, 6*, 623-645.
Greenberg, J. (1995). Self-disclosure: Is it psychoanalytic? *Contemporary Psychoanalysis, 3*, 193-205.
Jacobs, T. (1999). On the question of self-disclosure by the analyst. *Psychoanalytic Quarterly, 68*, 159-183.
Maroda, K. (1991). *The power of countertransference: Innovations in analytic technique.* New York: John Wiley & Sons.
Renik, O. (1995). The ideal of the anonymous analyst and the problem of self-disclosure. *Psychoanalytic Quarterly, 64*, 66-495.
Renik, O. (1999). Playing one's cards face up in analysis: An approach to the problem of self-disclosure. *Psychoanalytic Quarterly, 68*, 521-539.

Goethe'den Freud'a Dürtü (Trieb)

Madeleine Vermorel

Freud'un "Cinsellik Kuramına Dair Üç Makale"yi yayınladığı 1905 yılına kadar tanımlamamış ve kullanmamış olduğu *Trieb* (dürtü) kelimesinin incelenmesi, yalnızca Freud'un teorisinin eşine az rastlanır özgünlüğünü vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda kavramın Alman kültüründeki kökenlerini de gözler önüne serer.

Freud en erken dönem eserlerinden itibaren cinsellik ile hastalarının nevrotik hastalıkları arasında bir bağlantı kurdu; "libido"dan bahsetmeye ve psişik oluşumlarda işleyen etkeni belirtmek için *Impulse* (itkiler) kelimesini kullanmaya başladı (Freud, 1950).

"Cinsellik Kuramına Dair Üç Makale"nin orijinal metni (Freud, 1905), ciddi bir dönüşüme uğramış ve bugün atıfta bulunduğumuz klasik anlamını kazanmıştır: Dürtü, psişe ve soma arasında ayırt edici bir kavramdır. Dürtünün kökeni belirli bir organda heyecan uyandıran bir süreçtir ve amacı organdaki uyarılmayı ortadan kaldırmaktır. Süreğen bir uyarım akışının endosomatik kaynağına ilişkin psişik bir temsilcidir. Freud, dürtü kuramının psikanalitik teorinin en önemli ama en tamamlanmamış kısmı olduğunu yazmış, 1920 yılından itibaren daha erken döneme ait fikirlerine ciddi değişiklikler eklemiştir (Freud, 1905).

International Review of Psycho-Analysis, 1990, 17, s. 249-256.

Trieb Kelimesinin Alman Dilindeki Kökenleri

Freud, "Gündelik Analiz Sorunsalı"nda[1] şöyle yazar: "Bu bedensel ihtiyaçlara, zihinsel bir etkinliğin tahrikini temsil ettiği sürece, 'Triebe' (dürtüler) ismini veriyoruz, ki bu kelimeye pek çok modern dilde gıpta edilir" (Freud, 1926, s. 200).

Trieb kelimesi o kadar değişik anlamlar taşır ki Grimm Kardeşler'in sözlüğünde on sekiz sütunluk yer kaplar (Grimm Kardeşler, halk masallarını kaydeden ve masalların dillerinin kökenlerini araştıran romantik yazarlardı) (Grimm, 1854). "Harekete geçirmek" ve "yönlendirmek" anlamına gelen *treiben* fiilinden gelir. On üçüncü yüzyıldan itibaren günlük kullanıma girmiş, on altıncı yüzyılda dile yerleşmiştir. Kelime, hem gündelik dile hem bilimsel dile aittir. Kökensel olarak, bir sürünün çoğalması ile ilişkili herhangi bir eylemle bağlantılıdır. Kısa bir süre sonra ise mekanik bir süreci –su, rüzgâr ya da bir değirmen– başlatmak için gerekli enerjiyi ifade etmek için de kullanılmaya başlamış, daha sonra, on altıncı yüzyılda, insanın içindeki heyecan verici/uyaran bir gücü ifade eden ek anlamı kazanmıştır. İlk başta, Leibniz'in tanrısal *Trieb*'inde bile bu güç, insanın dışında bir güç olarak düşünülmüştür:

> *Es befinden sich in uns auch ebenmässig Flammen des Göttlichen Willens, so uns einen Trieb zum Guten geben.*
> Benzer bir biçimde, içimizde, bize iyi şeyler yapma *Trieb*'i veren İlahi Güç'ün alevleri vardır. (Leibniz)

Ancak, kısa bir süre sonra bu, içsel bir dürtüye dönüşür: 18. yüzyıl botanik bilimindeki organik gelişim kavramına ve daha sonra da büyüme göstergesi olarak tüm canlılara uyarlanır. İnsanın içindeki psişik aracıların içselleştirilmesine paralel olarak, Freud'un iki modelinde, Herder ve Goethe'de *Trieb*, her türlü değişim ve gelişme için zaruri olan tümüyle içsel bir güç hâline gelir.

> *Wie sie (die Natur) dort mit unwiderstehlichem Triebe die Blumen bildet und zu den Werken der Liebe rüstet.*
> Tıpkı Doğa'nın karşı konulmaz *Trieb* ile çiçekleri canlandırması ve onları aşkın eserlerine hazırlaması gibi. (Goethe)

---

[1] "The Question of Lay Analysis"

Konuşma dilinde *Trieb* kelimesinin *Liebe* (aşk) kelimesi ile örtüşmeye başlaması uzun sürmemiştir. Şairler için *Trieb*, aşkta herhangi bir etkinlik için gerekli itici güçtü. Böylece *Trieb*'in en yaygın kullanılan anlamı, 18. yüzyılın sonlarına doğru gelişti: içsel bir itki (*Drang*), bir enerji, artık büyüme ile değil haz (*Lust*) ile ilişkili bir şey. Yazarlar artık *Trieb*'in kökenlerini (dışsal, ama içsel bir itici güce bağlı) ya da itkinin (*Drang*) altını çizerek amacını ve eylemin yönünü vurguluyorlardı. Bu noktada *Trieb* kelimesinin anlamı, belirli açılardan, yeni ileri sürülen *Instinkt* (içgüdü, Latince *instinguere*: itmek) kelimesinin anlamına yaklaşıyordu. Bu, Almancada oldukça yaygın olan Germen ve Latince eş kelimelere bir örnektir. Grimm Sözlüğü'nün bu kelimeye yalnızca yarım sütun ayırmış olması, *Trieb* kelimesine göre ne kadar daha az önemli olduğunun bir göstergesidir. Özellikle, entelektüel ve felsefi gelişimde bir izlek yaratmamıştır.

Goethe ve Schiller'de, itkilerin en ilkel ve doğal olanı (*Regungen*) olarak ele alınan *Triebe*, aklın (*Vernunft*) karşısında yer alıyordu. Herder için, eylemlerin sürekli olarak yenilenmesi duyularımıza yardımcı oluyor, *Trieb*'in amacı dörde ayrılıyordu: açlık, susuzluk, bilgi, kadın. Goethe ihtiyacı (*Bedürfnis*) *Trieb*'den ayırıyordu:

> *Er suchte mich auf, und ich fühlte so gleich Trieb und Bedürfnis, mich ihm anzuschliessen.*
> Beni görmeye geldi ve birden içimde bir *Trieb* ve onunla birleşme ihtiyacı hissettim. (Goethe)

Schiller'e göre:

> *Thierische Triebe wecken und entwickeln die geistigen.*
> Hayvansal *Triebe* yükselip entelektüel olanları doğurur. (Schiller)

Fransız ansiklopedistlerin düşmanı, önemli bir fizyolojist ve şair Haller şöyle yazmıştır:

> *(Gott) legte tief in uns zwei unterschiedne Triebe: für sich selbst und seines Nächsten Liebe.*

> (Tanrı) içimizdeki derinlerde bir yere iki farklı *Triebe* yerleştirdi: kendine duyulan aşk ve komşuya duyulan aşk. (Haller).

Charles Du Bos'nun yazdığı gibi:

> (Fransızcada) Goethe'nin *Triebe* kelimesinin tüm önemli anlamlarına erişebilmek için, üç kelimemize ihtiyaç var: *instinct*, *besoin* (ihtiyaç) ve *propulsion* (itici güç), bir de *impulsion* (itkiler) (Du Bos, 1949).

Goethe, *Bildungstrieb* (oluşum *Trieb*'i) kelimesini varlıklara ve türlere hayat veren gizil gücü ifade etmek için kullanmıştır, bununla türlerin sabitliği ve formların çeşitliliğine denk düşen bir kavramsallaştırma yaratır. Bu *Urphänomen* ya da temel olgu Tanrı'ya yakındır ve milyonlarca varlık için yaşam kaynağıdır; "yaşayan, dönüşüm içinde olan ve oluşan her şeyin içinde" varlığını sürdürür ve "ölü ve donuk olana zıttır" (Bianquis, 1951). Her zaman daha aktif olan ve sürekli içeriden ve dışarıdan etkisini sürdüren *Poetischer Bildungstrieb* ya da şiirsel oluşumun *Trieb*'i şairin varoluşunun merkezini ve temelini oluşturur. Yaratıcı güce (*schöpferische Kraft*) verilebilecek bir başka isimdir.

Böylece, *Trieb*'e ilişkin modern anlayış şair ve biyolog olan Goethe'den sonraki kuşaklarda kök salar. Terim özellikle Kant'tan geriye kalan felsefi alanda romantizme giden yolu açan Fichte tarafından ele alınır. Fichte, hazla ilişkili olan Doğa'nın *Trieb*'ini (Fichte'nin Fransız çevirmenleri *Trieb*'i temayül [yönelme ya da eğilim] şeklinde çevirirler), ediminin amacı özgürlük olan saf *Trieb*'den ayırır. Bu iki temayül, Fichte'nin *Urtrieb* (temel *Trieb*) şeklinde adlandırdığı, insanın kendisini eylem içinde olan bir bütün olarak kavrayabileceği ve benliğini algılayabileceği şeklinde bir araya gelir.

> *Meine Natur ist mein Trieb.*
> Doğam *Trieb*'imdir. (Fichte, alıntılayan Philonenko, 1984)

Bilinçdışı kavramını içine alan bir psikoloji yaratmaya çalışırken romantikler

Trieb kelimesini psişik bir yaşam gücüne karşılık olarak kullanırlar; örneğin, Novalis 1800 yılı civarında varsanısal arzu gerçekleşmesi modelini formüle eder:

> İhtiyaç (*Bedürfnis*) yine kendisine eşit hâle gelmelidir. *Trieb*'in öz-çözülmesi (*Selbstauflösung*) -yanılsamanın, yanılsama sorunsalının öz-tamamlanması- *Trieb*'in doyuma ulaşmasının getirdiği hazzı oluşturur (alıntılayan Marquet, 1983).

Romantiklerin rüyalara atfettikleri önem iyi bilinir, Schubert'in aşağıdaki sözü tipiktir:

> Eğilimlerin (*Triebe*) ve arzuların yegâne yeri rüyalardır.

Triebe, psikiyatri ve psikoterapi kelimelerini yaratan romantik tıpçıların eserlerinde önemli bir rol oynar. Heinroth, *Trieb*'i *Vernunft*'un -yani, akıl dürtüsünün- karşısına yerleştirir (Heinroth, 1818). Ideler, tutkuların hastalıkların kökeninde yer aldığını düşünür (Ideler, 1835, 1838), *Gemütstriebe*'den (coşkusal dürtülerden) bahseder ve hastalıkların tatmin olmayan cinsel dürtülerden kaynaklandığını ileri sürer. Neumann, (1859) tatmin olmayan cinsel dürtülerle kaygıyı ilişkilendirir. Freud, organik olan ile psişik olan arasındaki sınıra ilişkin bu kavramı mitle bilimi bir araya getiren bir model aracılığı ile romantiklerden miras almıştır: "Dürtüler... mitolojimizdir."

Triebkraft ve Trieb'in "Düşlerin Yorumu"ndaki Öncülleri

"Düşlerin Yorumu"nda dürtü kavramına doğru ilerleyen (Freud, 1900) Freud'un kavrama en çok yaklaştığı noktalar ile o zamanlar kullandığı terimleri incelemek ilginçtir. VII. Bölüm'de seçtiği terim *Wunschregungen* ya da arzu itkileridir. Bunlar rüyanın oluşumunda temel teşkil eder ve bilinçdışı, çocuksu arzulardır. Arzunun gerçekleşmesi her ne kadar eserin merkezinde yer alsa da bu Freud'u tümüyle tatmin etmez: Açıklamaları fazla psikolojiktir ve 1897 yılından itibaren metapsikolojik bir açıklama peşine düşecektir.

Arayışının ilk aşaması enerji teorisidir; bastırma ve gerilemeyle ilgili

düşündüklerini bu teori çerçevesinde şekillendirir. VII. Bölüm'e ilişkin dikkatli bir okuma, arzu itkileriyle *Triebkraft* ("itki gücü" olarak çevrilebilir) kavramı arasındaki yakın ilişkiyi gözler önüne serer.

Bu, aslında kelimenin günümüz sözlüklerinde mevcut tek anlamıdır. Bununla birlikte Grimm Kardeşler'in sözlüğüne dönecek olursak, kelimenin, ilk 18. yüzyılda belirdiğini, büyük ölçüde 19. yüzyılda kullanıldığını ve 19. yüzyılın ikinci yarısında bilimsel düşünce ile ilişkilendirildiğini görürüz. Bir kez daha *Trieb* kelimesinin üç temel anlamına rastlarız: hareketin mekanik çıkışı; organik bir eylem (bir bitkiyi büyümeye sevk eden güç); ve –soyut, psikolojik anlamda– içeriden dışarıya doğru yönelen itici güç.

Bu sözlükte, *Triebkraft* kelimesinin mekanik gücünü gözler önüne serebilmek için Helmholtz'a da referans verilir. Freud'un, terimi, kendi hocası Brücke ile çok yakın olan Helmholtz'dan ödünç aldığı varsayılabilir. Helmholtz'un en çok bilinen yayını enerjinin korunması üzerinedir ve merkezinde *Triebkraft* düşüncesi vardır (Helmholtz, 1847). Brücke ise *Kraft*'ın matematiksel bir kesinliğe sahip olan fiziksel tanımıyla fizyolojideki yaşamsal çağrışımlarını birbirinden ayırmaya çalışmıştır (Ornston, 1986). İkisinin de iddia ettiği indirgemeci materyalizm, romantizme dair gizil bir içerik taşır ve kullandıkları kelimeler bütünlüklü olarak kültürlerinden gelir. Freud Helmholtz'a hayrandı. "Düşlerin Yorumu"nda ondan Goethe ile birlikte son derece üretken bir figür olarak bahsetmiş, bu kişilerin yaratımlarında asli ve yeni olanın kendiliğinden, bir ilhama bağlı olarak türediğini, bunun bilinçdışının gücüne bir örnek teşkil ettiğini ve söz konusu figürlerin en karmaşık yapıtlarında bile bunun geçerli olduğunu belirtmiştir. Bu derece bir hayranlık, Freud'un bu figürlerle özdeşleşmesinde mutlaka bir rol oynamış olmalıdır.

Freud'un ilk fikri –1895 yılında "Proje"de belirttiği gibi (Freud, 1950)– tüm psikolojik rahatsızlıkların ölçülebilir enerji değişimlerinden kaynaklandığı yönündeydi. Burada Helmholtz'un teorilerinin etkisine rastlarız. Beş yıl sonra, "Düşlerin Yorumu"nu kaleme aldığında bu fikirden vazgeçer, ama *Triebkraft* kelimesinin mekanik güç anlamına gelen ilk kullanımını korur; bu da, Freud'un korumayı tercih ettiği enerji teorisinin önemini gözler önüne serer. Ancak, kelimenin çoğul anlamları, fizyolojiyi dikkate alan ama aynı

zamanda ötesine geçen bir anlayışla ilişkilenmesine izin verir. "Düşlerin Yorumu"nun neredeyse sonunda, Freud şöyle yazar:

> Psikonevrozların teorisi, sadece bebeklik döneminden gelen ve gelişimsel bir dönem olarak çocukluk dönemi sırasında bastırılmış olan cinsel arzulara ilişkin itkilerin, böylelikle her türlü psikonevrotik semptomun ortaya çıkışı için gerekli malzemeyi sağladığını mutlak ve değişmez bir biçimde ortaya koyar. Ancak bu söz konusu cinsel güçlere atıfta bulunarak bastırma teorisinde hâlâ mevcut olan boşlukları doldurabiliriz. (s. 605).

VII. Bölüm'den "İçgüdüler ve Türevleri"ne (1915) kadar Freud'un fikirleri iki ana çizgide evrilmiştir: İlki, *Triebkraft*'tan *Trieb*'e doğrudur; diğerinde dürtüye, uyaran (*Reiz*) boyutunu ekler ve bunu uyarımdan (*Erregung*) ayırır.

VII. Bölüm'de ilk topoğrafyayı açıklayışında (1900), Freud uyarımın çeşitli aracılar arasında geçiş biçimlerini ele alır. Bunun için *Erregung* terimini kullanmıştır; bu terim fizyolojide heyecan verici bir kaynağın sebep olduğu durum değişikliği anlamına gelir. Söz konusu uyarımı –*Erregung*– açık bir şekilde uyarmalardan –*Reize*– yani heyecan kaynağını dışarıdan alan durumlardan ayırır. Her ne kadar Freud, rüya gören kişinin ihtiyaçlarını ya da günün kalıntılarını *Reize* olarak adlandırsa da bunları fiziksel aygıtın içinden geçen *Erregung*'un karşısında yer alan unsurlar olarak tanımlar. İlkel fiziksel aygıt modeli için, ilkel fiziksel aygıtın tek bir ünite olarak işlediği fiziksel bir modelden kaynaklanan *Bedürfnisregung* (ihtiyacın ürettiği uyarım) kelimesini kullanır. Birkaç sayfa sonra, ikincil süreçleri tartışırken, uyarım ile uyaran arasındaki bağlantıyı adlandırma ihtiyacı hisseder ve "die vom Bedürfnisreiz ausgehende Erregung", Meyerson'un Fransızca çevirisinde [ve Standart Edisyonda] olduğu gibi, "ihtiyaçtan kaynaklanan uyarım" yerine "ihtiyacın uyaranından kaynaklanan uyarım" ifadesini kullanır. Bu, bir dilden diğerine, özellikle yazarın düşüncesinin de ilerlediği noktada, kültürel nüansları çevirmenin zorluğuna iyi bir örnektir. Freud, fizyolojik anlama değindiği sürece, Meyerson iki kelimenin nüanslarını zorlanmadan ifade edebilmiştir, fakat, Freud'un organik ve psişik olanı birbiriyle bağlantılandırma girişiminde

kullandığı yeni terimin anlamındaki ince farklılıkları gözden kaçırmış olabilir; aslında kabul edilmelidir ki Freud'un kavramsallaştırması da hâlen net değildir. Arzu, *Traumdeutung*'da (düşlerin yorumunda) baskın konumdadır, ancak *Triebkraft* ve *Wunschregung* (arzunun harekete geçmesi) birbiriyle iç içe geçmiştir; dürtü hâlen formülasyon gerektirirken, *Reiz* arzu ile ilişkili hâle gelmeye başlamıştır.

Dürtü, psişik aygıtın refleks şemasını karmaşıklaştırırken, ona daha talepkâr gereklilikler dayatır. Uyarımın (*Erregung*) farklı psişik noktalardaki temsillere doğru yer değiştirmesi ile yoğunluğundaki değişimler bilinçli zihnin duyguları ve içsel dünyadaki değişimleri ayırt edebilmesinin tek işaretleri değildir artık. 1915'te, Freud, ihtiyacın, dürtünün "uyarılmanın (*Reiz*) içsel kaynağındaki uygun ("yeterli") değişimi aracılığıyla" tatminini önermiştir. "Düşlerin Yorumu"nun fizyolojik ya da duyumsal uyaranı, metapsikolojik makalelerde, içsel, erojen bölgelerden kaynaklanan bir şeye dönüşmüştür (Freud, 1915): "İçgüdülerin kendisinin, en azından kısmi olarak, filogenez sırasında, yaşayan maddede değişimler yaratan dışsal uyarılmanın etkilerinin tortusu olduğunu varsaymamızın önünde doğal olarak hiçbir engel yoktur" (s. 120).

Tüm bunlar Novalis'in bazı teorilerini anımsatmaktadır. Ancak, Novalis'e göre, *Reiz*, öznenin giderek kendine mal ettiği uyarıcı nesneydi. Zihin kendisine ve kendi uyaranına yabancı hâle geliyordu: Bu içsel *Reiz*'dı. Tanrı en önemli içsel *Reiz*'dı, kadın ise dışsal *Reiz*'dı. Almanca *Reiz* kelimesi yalnızca uyarılma anlamına gelmez, aynı zamanda cazibe anlamına gelir. Kadınsı *Reiz*'ın gücü, parçalanmış ego ve insanlık arasında bir aracı rolü üstlenen içsel bir *Reiz* hâline gelince artmaktadır. Benliğimizi büyütebilmek için, uyaranlarımızı içeriden dışarıya çıkarmamız gerekiyordu. Helmholtz aracılığıyla Freud'un düşüncesi, yaşamsal tonustaki değişimlerin sağlık ya da hastalık durumunu belirlediği Brown'un uyarım teorilerinden kaynaklanan romantik gelenekten böylelikle doğrudan ayrılmıştır. "İçgüdüler ve Türevleri"nde *Reiz*'ın payı, makalesinin başlarında Freud'un biyolojik ve fizyolojik sebepler üzerine bizi ikna etmeye çalıştığı düşüncelerinden daha önemli bir yer tutar. Doğrudan doğruya daha sonraki yıllardaki gelişmelere öncülük edecektir: Özdeşleşmelerin, içerisi ile dışarısı arasındaki arayüzde içselleştirilmiş

Reiz'la yakından ilişkili oldukları ortaya çıkmıştır. Nihai olarak da, Freud'u egoyu daha detaylı tanımlamaya ve ikinci topoğrafyayı geliştirmeye itmiştir.

Çağdaş Viyana'da Trieb

Bununla birlikte, "Düşlerin Yorumu"nun yayınlanmasından sonra Freud, bir cinsellik kuramına hazırlanmaya başladı. Şubat 1900'de Fliess'e şöyle yazdı: "Geçenlerde Nietzsche'nin [eserini] edindim, onda içimde sessiz kalan kelimeleri bulmayı umuyorum ama daha henüz okumaya başlamadım. Bu aralar çok tembelim" (Freud, 1985, s. 398).

MacGrath'tan (1974) öğrendiğimiz kadarıyla Freud, tüm kuşağının içinde yer aldığı entelektüel bir hareketin bir parçası ve pan-Germen bir oluşum olan "Viyana Öğrencilerarası Okuma Grubu"na üye olduğu zamanlarda, bu grubun ileri gelen aydınları olan Schopenhauer, Nietzsche ve Wagner'le tanışmıştır. "Psikanalitik Hareketin Tarihi"nde (Freud, 1914), bastırma fikrinin Schopenhauer'in deliliği açıklama çabalarında bulunabileceğini açık bir biçimde kabul etmiştir. Ancak burada olası öncüllerinden biri olduğu söylenen Nietzsche'den bahsetmeyi atlamıştır. Daha sonra Sabina Spielrein'ın Nietzsche'den oldukça etkilenerek yazdığı "Die Destruktion als Ursache des Werdens"de[2] geliştirdiği ölüm dürtüsü kuramından etkilenmiştir. Daha sonra dürtülerin deposu olarak düşüneceği "İd" (Es) terimini açıkça Nietzsche'den ödünç almıştır. Nietzsche, içgüdü ve dürtülerden oluşan bilinçdışına oldukça önem vermiştir; ancak dürtüyü güç istencini de içine alacak şekilde tanımlamasıyla Freud'un kavramsallaştırmasından farklılaşmıştır. Freud, Nietzsche'yi okuduğunu tekrar tekrar inkâr eder; ancak eserlerinde, muhtemelen kriptomnezi aracılığıyla, Nietzsche'nin teorilerinin etkisi hissedilir. Dürtülerle ilgili teorisini ortaya koyarken, *Trieb* kelimesini tercih eder; Nietzsche'nin tercihi ise bazen *Trieb* bazen de *Instinkt* yönündedir (Nietzsche, 1886).

Hastanın ve analistin bilinçdışına en yakın olan psikanalitik yöntem, Freud'a *Trieb* kelimesinin özellikle dilin bilinçdışı ile ne kadar ilişkili olduğunu ve dolayısıyla on yıldan uzun bir süre arayışı içinde olduğu ve zaman geçtikçe daha da derinlemesine oluşturduğu dürtü kuramıyla nasıl uyumlu

[2] "Oluşun Sebebi Olarak Yıkım"

olduğunu göstermiştir. Freud bir kez *Trieb* kavramını tanımladığında, yalnızca bu kelimeyi kullanmıştır; *Instinkt* kelimesini kullandığı zaman, bunu bilerek yapmış, farklı bir anlam ima etmeyi amaçlamıştır. Örneğin, "Kurt Adam" vakasında temel sahnenin oluşumunu açıklarken (Freud, 1918) şöyle yazar: "hayvanların geniş kapsamlı içgüdüsel bilgisinin analojisi gibi (...) anlamaya hazırlayıcı bir şey gibi (...)" (s. 120). Burada, "Bilinçdışı"nda (Freud, 1915b) olduğu gibi, biyoloji ve hayvan yaşamının içgüdüsü metapsikolojik bir kavram olan *Trieb* ile bir karşıtlık içinde ele alınmaktadır. Aynı ayrım, yüz yıl önce Goethe'ye yakın olan ve Freud'un da aşina olduğu Alman romantiklerinden bir doktor, Heinroth tarafından da yapılmıştır.

Freud'un pan-Germen öğrenci hareketi ile ilişkili olduğu dönemde, şair Lipiner hareketin ideologlarından biriydi. Lipiner, "Adem" isimli bir oyun yazmış, oyunda *Trieb*'i hayvansılıkla özdeşleştirmişti. Oyunun kahramanı, Cennet'e duyduğu yoğun arzuyu ifade ettikten sonra, hayvan dünyasını dehşet ile anmaktadır: "Ve ebedî hayvan Dürtüsü (*Trieb*), binlerce varlığın bedenlerinin içindeki aptal (...) Dişlerini inleyen etine geçirir" (Lipiner, 1913).

Arkadaşı Gustav Mahler, Lipiner'in el yazmasını okuduğunda, şairin *Trieb* kelimesini kullandığı "son derece güçlü ve mistik anlam"a dikkat çeker: "Bana öyle geliyor ki, eski çağlardaki Dionysos figürü, anladığınız anlamda, tam olarak, mistik ve muhteşem dürtüyü temsil etmektedir (*der Trieb*)" (MacGrath, 1974; Mahler, Briefe 1879-1911, haz. Alma Mahler, Berlin, 1925).

Freud dürtüyü yüceltmemiş, Aydınlanma ile telafi etmiştir. Mistisizmi gizildir ve romantizmi içkindir.

Trieb'den Pulsion'a

Trieb terimini Fransızcaya çevirmek özellikle zordur. Marie Bonaparte ve R. M. Loewenstein tarafından çevrilen "Küçük Hans" (Freud, 1909) ya da "Schreber Vakası"nda (Freud, 1911), o dönem Fransızcasındaki tek seçenek olan içgüdü kelimesi tercih edilmiştir.

Paris Psikanaliz Cemiyetinin Dilbilim Komisyonu 1927 yılında psikanaliz için Fransızca bir terminoloji geliştirmek üzere bir araya gelir. Hesnard, *Trieb* kelimesi karşılığında *pulsion* (itki) kelimesini önerir ve önerisi oy birliği

ile kabul edilir, ancak tartışmadan geriye herhangi bir kayıt yoktur elimizde. Hesnard, Littré'nin sözlüğünde tek anlamı olarak "mekanik güç" ile ifade edilen ve artık kullanılmayan eski bir Fransızca kelimeyi diriltmiştir.

Bu çeviri, belirli zamanlarda güçlü duygulara yol açmıştır (Robert vd., 1967). Ancak, bugünlerde, Robert sözlüğü, psikanalitik bir terim olarak *pulsion* kelimesine önemli bir yer ayırmakta ve bunu yaparken *Trieb* kelimesine gönderme yapmaktadır. Böylelikle, tek bir yüzyılda, Fransızca bir kelime yeniden yaşam kazanmış ve psikanaliz ile Alman kültürünün etkisiyle bir dönüşüm yaşamıştır. Entelektüel bir kelime olmayı sürdürmektedir, ama kullanımları Freudyen dürtü kuramının da ötesine geçmektedir. Acaba bir gün Germen eş anlamlısı kadar popüler bir hâle gelecek mi? Bu kelimenin ortaya çıkışı Freud'un teorisinin biricikliğini ve Alman kültürüne dayanan derin köklerini ortaya koymayı mümkün kılan tek seçenekti. *Reiz* kelimesinin (Freud, 1915a) –"İçgüdüler ve Türevleri"nin ilk bölümünde kullanılan– Fransızcaya çevrilmesi bariz bir biçimde çok daha kolay. Ancak Fransız okuyucu için, Freud'un eserlerinin, Germen kültürel kökenleri ile daha yakın bir irtibat içine girebilmesi ancak tüm eserlerin güncel bir çevirisiyle (Ouvres complètes, 1915b) mümkün olabilmiştir.

İngilizceden çeviren: Şehnaz Layıkel

Fransızcadan İngilizceye çevirenin notu:

Fransızca "pulsion" kelimesi, yazarın Trieb'i İngilizceye "instinct" olarak çevirmenin yanlış olacağı tezine uygun olarak "drive" olarak çevrilmiştir. Bu, "instinct" kelimesinin MacGrath'ın bu makalede alıntılanan Lipiner ve Mahler çevirilerinde "drive" olarak değiştirildiği anlamına gelir. Ancak *Standard Edition*'dan yapılan alıntı ve alınan başlıklarda "drive" kelimesinin daha yerinde olacağı düşünülmesine rağmen, "instinct" kelimesi aynen korunmuştur.

Kaynakça

Bianquis, G. (1951). *Etudes sur Goethe.* Paris: Société des Belles Lettres.

Bos, C. D. (1949). *Goethe.* Paris: Corréa.

Freud, S. (1900a). *L'Interprétation des rêves.* (I. Meyerson, Çev.). Paris: PUF, 1967.

Freud, S. (1900b). *Die traumdeutung Freud-Studienausgabe.* Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1972.

Freud, S. *The interpretation of dreams.* S.E. 4-5.

Freud, S. (1905). *Trois essais sur la théorie sexuelle.* (P. Koeppel, Çev.). Paris: NRF, Gallimard, 1987.

Freud, S. *Three essays on the theory of sexuality.* S.E. 7.

Freud, S. (1909). Analyse d'une phobie chez un petit garçon de cinq ans (le petit Hans). (M. Bonaparte ve R. M. Loewenstein, Çev.). *Cinq psychanalyses* içinde. Paris: PUF, 1954.

Freud, S. *Analysis of a phobia in a five-year-old boy.* S.E. 10.

Freud, S. (1911). Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (le président Schreber). (M. Bonaparte ve R. M. Loewenstein, Çev.). *Cinq psychanalyses* içinde. Paris: PUF, 1954.

Freud, *S. Psychoanalytic notes on an autobiographical account of a case of paranoia (dementia paranoides).* S.E. 12.

Freud, S. (1914). Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique. (S. Jankelevitch, Çev.). *Cinq leçons sur la psychanalyse* içinde. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1979 No. 84.

Freud, S. *The history of the psychoanalytic movement.* S.E. 14.

Freud, S. (1915a). *Métapsychologie.* (J. Laplanche ve J. B. Pontalis, Çev). Paris: NRF, Gallimard, 1968.

Freud, S. (1915b). Métapsychologie. (J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet ve A. Rauzy, Çev.). *Oeuvres complètes Vol. XIII 1914-1915* içinde. Paris: PUF, 1988.

Freud, S. *Instincts and their vicissitudes.* S.E. 14.

Freud, S. (1918). A partir de l'histoire d'une névrose infantile. (J. Altounian ve P. Cotet, Çev.). *Oeuvres complètes Vol. XIII 1914-15* içinde. Paris: PUF, 1988.

Freud, S. *From the history of an infantile neurosis.* S.E. 17.

Freud, S. (1919). *L'inquiétante étrangeté.* (B. Féron, Çev.). Paris: NRF, Gallimard, 1985.

Freud, S. *The 'uncanny'.* S.E. 17.

Freud, S. (1926). *La question de l'analyse profane.* (J. Altounian, A. Bourguignon, O. Bourguignon ve P. Cotet, Çev.). Paris: NRF, Gallimard, 1985.

Freud, S. *The question of lay analysis.* S.E. 20.
Freud, S. (1950). *La naissance de la psychanalyse—Lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans (1887-1902).* (A. Berman, Çev.). Paris: PUF, 1956.
Freud, S. (1954). *The origins of psycho-analysis—Letters to Wilhelm Fliess, drafts and notes (1887-1902).* (E. Mosbacher ve J. Strachey, Çev.). Londra: Imago.
Freud, S. (1985). *The complete letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess. 1887-1904.* (J. M. Masson, Çev.). Cambridge, Mass. ve Londra: The Belknap Press of Harvard Univ. Press.
Grimm, J., Grimm, W. (1854). *Deutsches Wörterbuch.* Leipzig: Verlag von S. Hirzel.
Heinroth, J. C. H. (1818). *Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens Vol. I & II.* Leipzig: F. C. W. Vogel.
Heinroth, J. C. H. (1825). *Anweisung für angehende Irrenärzte zur richtigen Behandlung ihrer Kranken.* Leipzig: F. C. W. Vogel.
Helmholtz, H. L. F. Von (1847). *Mémoire sur la conservation de la force précédé d'un exposé élémentaire de la transformation des forces élémentaires.* (L. Pérard, Çev.). Paris: F. Masson et fils, 1869.
Ideler, K. W. (1835). *Grundriss der Seelenkunde Vol. I & II.* Berlin: Verlag von Th. Ch. Fr. Enslin.
Lewis, N. D. C., Landis, C. (1957). Freud's library. *Psychoanal. Rev., 44,* 327-328.
Lipiner, S. (1913). *Adam, ein Vorspiel.* Stuttgart: Hippolytus.
Macgrath, W. J. (1974). *Dionysian art and populist politics in Austria.* New Haven ve Londra: Yale Univ. Press.
Marquet, J. F. (1983). Chaos et culture dans les philosophies du romantisme allemand. *Les Etudes Philosophiques, 1,* 53-68.
Neumann, H. (1859). *Lehrbuch der Psychiatrie.* Erlangen: F. Enke.
Nietzsche, F. (1886). *Jenseits von Gut und Bose.* Goldmann Verlag.
Ornston, D. (1986). L'influence de Strachey: rapport prliminaire. *Rev. Fran. Psychanal., 50,* 1247-1271.
Philonenko, A. (1984). *L'oeuvre de Fichte.* Paris: Librairie philosophique J. Vrin.
Robert, M., Laplanche, J., Pontalis, J. B. (1967, Şubat 8). Une tentative légitime. *Le Monde, 45.* No. 6866'nın eki.
Vermorel, H., Vermorel, M. (1986). Freud et la culture allemande. *Rev. Franç. Psychanal., 50,* 1036-1062.
Vermorel, M., Vermorel, H. (1986). Was Freud a romantic. *Int. J. Psychoanal.,13,* 15-37.
Vermorel, M. (1990). The drive [Trieb] from Goethe to Freud. *Int. Rev. Psycho-Anal., 17,* 249-256.

Annenin Bedeninin Keşfi ve Kızın Öznelliğinin Yaratımı

Jane Van Buren

Maneviyatla düzenli bağlar kurulmasını engelleyen unsurlar yüzünden, belli bir amaçlılık ya da ahlak sistemine inanmamızı sağlayacak saiklerin kıt kanaat bulunabildiği seküler bir evrende debelenir olduk. Seküler camia bir tür doğruluk veya hakikat hissi geliştirebilmek adına sırtını bilimsel kanıtlara dayamışken, bazıları dinî ahlak anlayışını korumaya ya da yeniden canlandırmaya teşebbüs etmekteydi. Her iki grup da, psikanalitik kuramlara sızıp, bilinmeyen veya doğmamış ile bağlantıları tıkamış ya da durağanlaştırmıştır. Buradaki amaç suçlamak ya da parmakla işaret etmek değil; potansiyel amaçlılık hissimizin önündeki engelleri ararken tam da bu tür tuzaklardan kaçınmak zorundayız.

Nasıl ki Copernicus dünya ile güneş arasındaki ilişkiye dair görüşlerimizi değiştirmişse, Bion da insan zihninin, bilhassa da bebek zihninin, "*maternal reverie*" adını verdiği anneye özgü hayalleme vasıtasıyla hayatta kalıp büyüdüğünü fark ederek bilinçdışının bilinçle ilişkisine dair kavramlarımızı değiştirmiştir. Bion'un henüz bilinmeyenin hayalini kurma kavramı, zor olup acı verse de bilinçdışının katkı parametrelerini sonsuzdan gelen mesajlara doğru genişleten duygusal güçlerle temas etmemize yardımcı olur.

Bion (1997), *Wild Thoughts*'da [Vahşi Düşünceler] bu tarifsiz ve bilinmez ile olan teması ele alır. Daha derinlerdeki duyguların tercümesinde (ve hatta dönüşümünde) bilinmeyen korkusunun oldukça önemli bir rol oynadığını söyler. Çabalarımızın acemice yürütülen bir arkeoloji kazısına benzetilebileceğini de ekler. İhtiyacımız olan kürek değil, fırçadır. Bilgeliğimizin çalıların

arasında bir yerde gömülü olduğunu öne sürer ki bu salt bir mecaz değildir; belki Ziggurat kulesinin altında, Chaldees veya Knossos antik şehrinde veya belki de Delphi kehanetlerinde saklı olabilir. Bu sesi duymak mümkün müdür? Bion, zihinsel yaşamın bütün duygusal etkisinin ciddi anlamda sekteye uğratılmış olduğunun altını çizer. Din kisvesi altındaki maneviyat, şimdi ve buradanın kısıtlı ve dehşete düşüren mesajlarının ötesindeki anlama duyulan açlığı ortaya çıkarır. Batıl inançlara yönelik itirazlar ve bilimsel bilginin ortaya çıkışı sürecinde, maneviyatın keşfedilmesi için yardım elini uzatan felsefe olmuştur. Ciddi miktarda korku ve kafa karışıklığı yüzünden, *reverie*'nin [hayalleme] önemi ve işlevi kavranamamıştır. Bebeğin sesine ve annenin hayallerine hak ettikleri yer verilmemiştir. İstikrarlı biçimde karşılaşılan iki ana fikir şunlardır: Erkek çocuklarının annenin alanından (ve bedeninden) ayrılmaya hazırlanması ve kızların bebek ve çocuk bakmaya yani anne olmaya hazırlanması. Elbette, sosyal düzenlemeler anaerkil kültürleri de içermektedir fakat annelik gücüne genellikle şüpheli, zayıf, yozlaşmış ve ahlaksız sıfatları yüklenmiştir. Sözel olmayanla ilişkilendirilen dehşetin bilinçdışı anlamı, kadınların izinin erkek egemen kültürün altında kaybolduğu, erkek ve kadın kültürü arasındaki açık husumette işitilir gibidir (Campbell, 1976; Harrison, 1912).

Kendini ifade etmekten ve toplumda kalıcı izler bırakma yetkisinden mahrum bırakılmış kadınlar, çocuk yetiştirme ve domestik kültür bünyesindeki oral yöntemlerle kendilerini ifade etmişlerdir. Anneler, çocukları vasıtasıyla konuşmuşlardır; sadece kelimeleri değil, bir bilinçdışından diğerine iletilen dilleri de kullanarak. Dolayısıyla, ritüeller, gelenekler ve efsaneler kadınların bilinçdışında, açıkça susturulmuş duygu ve düşüncelerinde örülür. Bu çatallanmanın köklerinin izini sürersek, kadınların içsel gerçekliğinin derinlerine dalıp orada gömülü olan kayıp, şifreli, kurban edilmiş özelliklerle temas kurmaya çalışabiliriz.

İnsanın ancak son birkaç bin yıldır konuştuğunu, okuduğunu ve yazdığını unutmamamız gerek. Shlain (1998), *The Goddess versus the Alphabet* [Tanrıça'ya karşı Alfabe] isimli kitabında sol beyin gelişinceye dek, çift taraflı yarıküre işlevinin yerine getirilmesinin, okuryazarlığın ve soyut simgesel

işlevin ancak bir potansiyelden ibaret olduğunu savunur. Nispeten yerleşik bir tarım kültürüyle ilişkili olan konuşma ve yazma ihtiyacının beynin sol küresinin gelişimini tetiklediğini söylemek bile mümkündür. Dolayısıyla, insan kültürünün bize bıraktığı tarihsel izlerdeki en erken döneme ait mesajları okuyamayız. Bu alışverişe dâhil olmamız, seanstaki gibi, kelimeler en derin duyguları ifade etme veya taşıma konusunda kifayetsiz kaldığında olduğu gibi, o duygusal harareti yaşamamız gerekir. Shlain, sol beyin işlevinin gelişiyle birlikte sağ beynin yaptığı katkıların itibarında bir azalma olduğuna inanıyordu. İşaret ve simgeler yavaşça gelişmişti. Onları gündelik yaşamda kullanılan ilk alet ve nesnelerde bulmak mümkündü. Bu somut işaretler ancak İ.Ö. 30.000 kadar yakın bir tarihten itibaren görülmeye başlanmıştır.

Fransız mağaralarının duvarlarında yer alan resimlerde oldukça kritik bir değişim görülebilir. O dönemin insanlarından kalan bu resimler, bizim için medeniyet ve gündelik yaşamla ilgili bir şeyler öğrenmemize imkân sağlayacak işaretlerdir. Vahşi hayvan çizimleri, varoluşlarının hem gerçek anlamdaki hem de mecazi yanlarının yanı sıra hayatta kalmaya ilişkin kaygılarını temsil eder. Bunlara ek olarak, bu resimler çizerlerinin içinde bulunduğu durum ve hisleri üzerine düşünme kapasiteleri hakkında da bir şeyler söyler. Mağaralardaki resimler, içsel bir diyaloğun başlangıcına ve bu zihinsel faaliyetin iletişim ve düşünme maksadıyla zihnin dışına yansıtılmasına işaret eder.

Grotstein (1998, 2000), yakın zamanda yazdığı yazılarda bebeğin ya da hastanın kendi kendine yarattığı mit ve anlatı akışının çaresizliğin farkındalığına engel olma ve kendi dünyasını yaratma üzerine bir faillik çıkarma işlevi görmesinde otoktoninin öneminden bahsetmiştir. Hızla çoğalan bu işaretler simgesel düzen içerisinde dilin ve bilinçli düşüncenin kullanımına ve temsiline açık olsa da aslında kaynakları içsel diyalogdur.

Beynin işlevindeki bu değişim, kayda değer oranda psikolojik ve sosyal değişimlere de neden olmuştur. Shlain (1998), ataerkil kültürün anaerkil kültür üzerindeki egemenliğinin kaynağında kuzeyin avcı toplumlarının güneydeki anaerkil kültürleri işgal etmesinin yer almadığım, asıl sebebin içsel bir değişim olduğunu açıklar. Sağ beynin anne-bebek iletişimiyle ve derin

duygusal deneyimlerle ilişkilendirilen zihinsel işlevi, sol beyin görevlerinin ihtiyaçları doğrultusunda feda edilmiştir: kendileri de zaman ve uzam kanunlarına tabi olan düzenli yapıların içine yerleştirilmiş simgeler alanına dikkat verilmesi. Doğrusal olmayan hayal ve mit yapıları, doğrusal bilinçli idrak ile dengelenmiştir. Zihinsel yaşamın farklı yanları birbirlerini derinden etkiler ve deneyimde bir bozulmaya yol açmadan birbirlerinden ayrılmaları mümkün değildir.

Benzer şekilde, kişinin kendi zihinsel deneyimi üzerine düşünme becerisinin ve içerisi kavramının da net bir temsili yoktur. Kültürel yapılar, bir kendilik veya kendilik-olmama duyumunu betimleyen sınırları yansıtmaz. Bebeğin annenin doğum sonrasındaki mevcudiyetine aktarımındaki olumlu ve olumsuz kutuplar için mağara çizimleri semiyotik bir çerçeve görevi görür. Mağara çizimleri, eli açıklıktan ve çaresiz bebeğe bakan mağara annesiyle dengeli bir ilişkiden bahseden bir dizi gösterenin yaratılışına işaret edebilir. Öte yandan, bu çizimler, gerçek yırtıcı hayvanlarla yaşanan gerilimlerle veya bu kırılganlıkla yaşama sonucunda ortaya çıkan acı dolu öfke, giderek yoğunlaşan zilyetlik fantezileri ve anneliğe özgü vericiliğin ve gücün talan edilişiyle de ilişkili olabilir.

İğrençlik (*abjection*) ve anlam bulmada başarısız olma gibi deneyimlerdeki hâliyle eksik kavramı ve nihai boşluk tehdidi, iletişimin doğuşuna en derin duygusal yollardan ön ayak olur (Grotstein, 1990a, 1990b; Kristeva, 1980, 1982; Sullivan, 1991). Lacan, mağara resimlerinin önemini boşluğun çevresine bir halka çizmek doğrultusunda yorumlar. Kastettiği şey anamorfozdur; temsilde kelimesi kelimesine anlamın ötesinde bir şey ifade eden bir bozulma. Bir başka deyişle, mimesisi değil meçhulün boşluğunu doldurmak amacıyla anlam oluşturulmasını kast etmektedir (Sullivan, 1991). Mağara sanatı, labirent efsanesine de işaret ediyor olabilir; mağaralar bizzat annenin bedenini temsil eder, çizimler ise annenin bedeninin oyuklarında yer aldığı hissedilen yaşam imgeleridir. Labirent mitine dair psikanalitik yorumlara göre bebek, annenin içini keşfetmek ya da ona yeniden sahip olmak ister. Bebeğin bundaki amacı, bağlanmaya dair güveni geri kazanmak, hayatın kökenlerini keşfetmek, içerdiklerine sahip olmak, diğer bebeklerin ya da Baba'nın penisinin anneyi

çalmasına engel olmak ve korkulan engeller ile psişik sorumluluktan duyulan çekinceyi aşıp kendi kaderinin peşinden gitme odisesinin bir provasını yapmaktır (Klein, 1946, 1957). Bu doğrultuda, labirenti öznellik sorumluluğunu üstlenme kapasitesine giden yolların haritasının bir metaforu olarak görmek mümkündür (Grotstein, 2000).

Bion, hayal kurma sürecini tarif etmeye başladığında bu süreci sadece yoğun akışla baş etmek olarak ele almaz. Asimetrik mantık yapılarıyla eşleşmek için yüzeye doğru hareket hâlinde olan diğer zihinsel yaşam katmanları ile sınırsız anlamların derinlikleri arasındaki arabirimde gelişmekte olan anlam taşıyıcıları doğurtmayı da göz önünde bulundurur (Bion, 1967).

Bion'a göre, "O"daki tarifsiz dönüşümlerin mimarı meçhulün genişliğine ve potansiyel gücüne dair bir farkındalığa yol açar. Analizin öznesi, yokluğun veya ayrılığın dehşeti şeklinde ifade bulan engellenmişlikle ilgili endişelerin içinden geçerek, birincil nesne imgesini muhafaza etme becerisini artırır ve nihayetinde iyiliğini yok etmeden de nesnesinin döneceğine inanç duyma kapasitesini geliştirir. Bu büyüme sürecinin bir kısmı da somut bir nesnenin kontrolüne bağımlılığı aşmayı ve o duyu ötesi deneyim sayesinde yükselinen inanç zirvesinde süzülmeyi gerektirir. Bu, bilhassa zorlayıcı bir dönüşümdür zira özneyi materyal güvenceden mahrum bırakıp, duygusal derinlik ve hakikat bereketine ulaşma yolu olarak tarifsiz olanı gösterir.

Bion böylece bizi efsane, düşlem (*phantasy*), tarifsiz olana gösterilen depresif ilgi ve varlıkla ilişkimiz gibi deneyimlerde dolaştırır (Bion, 1962, 1967; Grotstein, 1997, 2000). Varlık, basit işaretlerden ikonografiye ve simgelemeye uzanan imleme duvarını yıkıp aşar. Öyle ki, varoluş deneyimi, bilinçli bakış açısından bugüne dek tahayyül edilmemiş veya üzerindeki esrar perdesi aralanmamış duygular hâlinde belirir (Grotstein, 2002; Silver, 1981). Dolayısıyla, bir bakıma bilinçdışının derinliklerinden gelen mesajların hakikatine ancak gölge düşürebilen imlemlerle her daim mücadele hâlindeyizdir (Bion, 1967; Grotstein, 2000).

Bu noktada, annenin bedeninin bir tapınak olduğuna, yaşamın düşmanı olarak yorumlanan yaşamın sahibi olduğuna dair düşlemler meselesine tekrar bakabiliriz. Bion'un çalkantının doğası üzerinde yaptığı değişiklikleri

düşünün; bilinçdışının kaynayan kazanından mecburen sızdığı mefhumundan (Freud), yaşam kaynaklarına duyulan içsel nefretten, annenin bedeninden ve yok olma kaygısının şekillendirdiği çiftten (Klein, 1928, 1946, 1957) tutun da kapsayanın daha sonra ikincil olarak kaosa, anlamsızlığa, parçalanmaya yol açan eksikliği veya insan şefkati ve yeni duygusal farkındalık derinliklerine ait alanların kapılarını açan varlığına kadar. Bu farkındalıklar, ruhsal aksamayı kapsaması ve kişiliğin işlevini bozan belirtilere erişim sağlaması gereken yapı katmanlarını delip geçer. Sulandırılmış deneyimlerin içinden geçen Bion, dikkatini dağıtmaz ve duygusallığın akışını zaman ve uzamın, duyumların kısıtlamalarının ötesine, *varlığın meçhulüne* dek takip eder. İçinde anlam ve duygu galaksileri barındıran *sonsuz*un alanını öne sürer.

Şimdi Bion'un "O" kuramına odaklanmak istiyorum zira bu kuram oldukça derinlikli, evrensel ve aşkın olasılıklar barındırıyor. Anlamlama sürecinin kökeninde doğum öncesi deneyimlerin yanı sıra beynin/zihnin donanım ve yazılımının da yer aldığına inanıyorum. Tarihöncesi dediğimiz milyonlarca yıllık dönemde yaşamış olan grupların varoluş nitelik ve biçimlerine işaret eden eserlerin olmamasından kaynaklanan sessizlik, yaşanmış yaşamın yorumunu imkânsız kılar ve bizi atalarımızın duygu ve düşüncelerinin dışına itilmiş bir hâlde karanlıkta bırakır. Beynin ve zihnin çalışmalarında duygunun önemine odaklanan Shlain (1998), Damasio (2003), Jaynes (1976) ve Schore (2002) gibi isimler bana ilham vermiştir. Damasio ile Schore, iletişim ve anlamın zihinsel yapılarının oluşumunun nörobiyoloji ile iç içe geçmiş olmasına vurgu yapar. Shlain ile Jaynes ise duygusal anlamın simgelerde, işaretlerde veya daha eski biçimlerde ortaya çıkış şekilleriyle ilgilenir. Tarihöncesi dönem bizi, bize söylenmeyene hayran bırakır. Jaynes ile Shlain, geriye dönüp *Homo sapiens*'in kendilerine nasıl bir dünya kurduğunu çıkarabileceğimizi ama aynı şeyi duyguları konusunda yapamayacağımızı iddia eder. Jaynes (1976) de insanların doğrudan öznelerarası iletişime ve dile geçmediğini, öncelikle sağ beynin mesajlarını âdeta bir kehanet, süperego ve/veya hayalî bir ses gibi zihinlerinin içinde duyduklarını ilave eder.

Duyguların sonsuzluğu korkusu, psikanalitik düşünceye damgasını vurmuştur. Hakiki deneyimi gizleyen ya da reddeden yalanlar, psikanalitik ar-

keolojinin fenerine el koymuştur. Bilinçdışına (içgüdüler, dürtüler, birincil süreç ve ilkel düşlemler) özgü diğer mantığın, bünyesinde insanlığı ve medeniyeti korumak adına savaşmamız gereken iblisler barındığına yönelik güçlü kanaat, insanlığı kötülükten ve hastalıktan kurtarmaya ilişkin inançlarımıza tutunur.

Aslında, yer altı güçlerinin şeytan gibi gösterilmesi mutlak hakikatin farklı yönleriyle teması keser. Bence "vahşi düşünceler," ne zihnimizi dolduran katman katman düşüncelerin ne de herhangi bir düşünceye sahip olma yetisine taş koyan zihnin hafifletebildiği duyguları taşıyan elçilerdir. Vahşi düşünceler bize sonsuzluktan, üçüncü boyutun sınırlarının ötesinden gelir. Her ne kadar zihin süreçlerini bozmasından korkulsa da, bize kapsamlı fikirleri ve psikanalitik nesneleri takdim eder.

Annenin Varlığı

Bir asırlık dönem boyunca, kadın bedeni birbirinden oldukça farklı kültürlerde gerek ölümün gerekse yaşamın önemli bir göstergesi olarak kodlanmıştır (Campbell, 1976; Klein, 1928, 1946, 1975). Birincil nesnenin kaybının getirdiği o güçlü dehşeti maskeleyebilmek için kadınların bedenleri sınırlandırılmış, bireylikten uzaklaştırılmış, cinselleştirilmiş ve aşağılanmış parçalar olarak resmedilirdi. Bilinçdışının derinliklerinde, deliğin yarattığı korkuyu kadınlara, bütünün tayinini ise erkeklere atfederek deride açılmış delikleri gizlemeye, görmezden gelmeye ve tamir etmeye girişen bir dizi gösterenin kadının öznelliğini ve sözünü oldukça etkilediğini öne sürüyorum. Anzieu (1989), Grotstein (1990a, 1990b), Kristeva (1980) ve Tustin'in (1981) klinik ve kuramsal çalışmalarında tarif ettiği delik, annenin *reverie*'sinin tesirsizliğini de kapsayan problemli bir bağlanmadan kaynaklanan yara dokusudur.

Tüm bu önyargıların kadın özneye nasıl geçtiğini ve kadınların sözcelerini, bilhassa da en derinlerinden gelenleri, nasıl kısıtladığını sormak zorundayız. Kısa bir süre önce, bunun kaynağında bebeğin henüz yeni yeni işlev gösteren zihninin aktifliğinin giderek farkına varıp içinde oluşan deneyimi aktarmasının yer aldığı öne sürülmüştü (Alvarez, 1992; Fonagy, 1997; Ogden,

1994; Schore, 1994, 2002). Kişinin varlığının ve öznelliğinin farkındalığı (burada özneden kasıt, kişisel varoluş verilerini toplayıp düzenleyen kişidir) annenin bebeğin kırılgan ve deneyimsiz zihnini besleyecek takviye kapasitesine hepten bağlıdır.

Kadınlar, ne kendi içlerinde ne de içinde yer aldıkları toplumda etkili biçimde konuşabildiklerine inandıklarını fark ederler. Analitik çalışma yürüttüğüm kadın öznelerin iç gerçekliğinde, düşüncelerinin ve duygularının gücüne ve otantikliğine inançlarını güçlü ketlenmişlikler baltalamaktaydı. Bu noktada, erkeklerdeki benzer *zorlukları* hatırda tutma konusunda okur kadar kendimi de uyarmak isterim. Erkekler de yanlış öncüller doğrultusunda "konuşur," hisseder ve düşünür. Gelgelelim, bu analizde ben kadınların iç dünyasına odaklanmayı arzu ediyorum. Aradaki farkın büyük kısmı hem "annenin" zayıflık, aptallık ve şeytanlık olarak yansıtmalı özdeşim kurulan güçlerinin korkusuna hem de gebelik, doğum ve bakım sürecine dayanır. Kadınların süperego gelişimi ile kadim psişik gerçeklik yorumlarına ailenin, kültürün ve bireysel zihnin asırlar önceki isimsiz tehditleri "kapsama" konusundaki başarısızlığı egemen olur. André Green (1997), Ölü Anne'nin mevcudiyetini dikkatimize sunmuştur. Green'e göre, depresif ve içine kapanmış bir anne bebeğin gözünde ölü bir nesneye dönüşür. Ölü anne kompleksi, hissedilen deneyime bir hakikat kazandırma potansiyeli taşıyan duygusal yaşama karşı direnç gerektirir. Dahası, Bion'un kavramsallaştırmasını kullanırsak, geleceğin alın yazısındaki anlama doğru evrimleşmesinin önü tıkanmıştır (Bion, 1997; Ogden, 1994; Panajian, 2003).[1]

Klein'ın bebeğin düşlemleri alanındaki dâhiyane keşiflerini Bion'un isimsiz dehşet kuramını akılda tutarak ele almak istiyorum. Çocukluk çağı felaketi (*infantile catastrophe*) koşulları altında "ölüm içgüdüsü"nün *gaddar* bir güç olarak göründüğünü düşünüyorum. Kadın özneler, "ölüm içgüdüsü"nden gelen çifte saldırının kurbanı oluyor. Bir tanesini çocuğun travmaya kendi verdiği tepki, diğerini ise aile ile kültürün itkiyi fedakârlığa

1 Bion (1991), *Memoir of the Future* [Geleceğin Anıları] isimli kitabında mevcut farkındalıklardan ve önyargılardan çıkarılan ilk anlamların ileride önceden bilemeyeceğimiz bir anlama doğru evrildiğini öne sürer. Anlamlar, diğer anlamların üzerine kurularak yeni yorum kuleleri oluşturur.

taşıyan yansıtmalı özdeşimleri olarak görmek mümkün. Klein yansıtmalı özdeşimin bu kritik versiyonuna yöneltir dikkatimizi. Daha önce de tartışıldığı üzere, stres altında çocuğun zihni zalim kaderin kurbanı olduğunu hisseder ve kendini bu acıdan kurtarmak ister. Çocuk, bu kurbanlık hissini "Öteki"ne, Anne-ötekiye [*(M)other*], yani anne olan/annelik eden bir "Öteki"ye iletir. Gelgelelim, kendileri de kapsanma ihtiyacı içinde olan ebeveynler üstlerindeki yükü hafifletmek için yansıtmalı özdeşim kullanırlar; çocukları, kurban ettikleri çocuksu yanlarının deposu hâline gelirler. Bu yükün altında iyice ezilen bir sonraki neslin çocukları ise ya kendilerine yansıtılan bu görevi üstlenir ya da ebeveynlerinin mesajlarını aynen iade ederler. Ebeveynlerde ise kafa karışıklığı, yardımcı olamama ve takdir edilmeme gibi duygular uyanır.

Bu kapalı sistem içerisinde, öznenin zihninin ve bedeninin (bilhassa da üreme organlarının) katili olduğu hissedilen kindar anne imagoları kız çocuklarının psişik gerçekliğine musallat olur. Doğmamış bebeklerin ve yumurtaların, kızın Anne'nin üreme kapasitesine yönelik hiddetinin ve nefretinin intikamını almak isteyen şeytani unsurlar olduğu hissi hâkimdir. Özne, annenin bedeninin kıvrımlarında sıkışıp kalmış bebek ve çocuklarla derinden özdeşim kurar. Klostrofobi, ölüm korkusu, diri diri gömülme korkusu ve ciddi oranda iğdiş edilmekten duyulan korkuların tamamı, hiç son bulmayan o var olmama korkusunu maskeleyen belli başlı düşlemlerdir. Tehlikeli figürle birleşmeler genelde bedensel acılara ve özdeğer ile özkaralamanın paralel bir hâlde düşünselleştirilmesine varır. Alternatif olarak, kindar anne ile kurulan özdeşim kendiliğin biçare yanlarına (bilhassa da bebeksi yanlara) karşı nefret ve yıkıcı duygular şeklinde tezahür eder. Menstürasyon, gebelik, doğum ve bakım, içeride yaşanan bu dramın sergilenmesi için birer sahne niteliğindedir. Bu yeterince yapılandırılmamış Anne-öteki göstereninin sorumluluğunu hem kadınlar hem de erkekler üstlenmiş durumdadır. Tarihsel olarak, kadınlardaki doğum yapma yetisine ve bebeğe verdikleri bakımla onun hayatta kalmasını sağlamalarına karşı duydukları hoşnutsuzluk, hassasiyet ve biçarelikten kaçınmaları, erkeklerin âdeta tanımlayıcı nitelikleri olmuştur.

Yaratan Özne

Klein, açıklamalarını daha da genişleterek bebeğin kötü anne veya memenin pençesine düştüğünü hayal ettiğini anlatır. Annenin iyi yanı mevcut olmadığında, bebek kötü ve tehlikeli olanın mevcudiyetini hayal eder. Klein, bu zarar görme kaygısını kötüleşen anne imagosu karşısında erkeklerin de yaşadığını, bunu illa iğdiş edilme kaygısının yaratmadığını da belirtir. Gelgelelim, Oidipus karmaşasının daha arkaik katmanlarına ilerleyip kaygıyı özgün kaynakları olan ölüm kaygısı veya hayatta kalma kaygısıyla ilişkilendirdikçe, tüm bu gebelik, doğum ve hayatta kalma dramasına yakınlığın kız çocuğun sorumluluk duygusunu ve kendisine misilleme yapılmasından duyduğu korkuyu iyice şiddetlendirdiğini düşünmüştür. Bence kadın analizanların bu bölümde tartışılan iç dünyaları Klein'ın bu hipotezini destekleyecek.

Zarar veren bir kadınlık algısı, kendisinin ve evlatlarının geleceğine dair kara bir umutsuzlukla, doğurganlığın ve gebeliğin ciddi bir tehdit altında olduğu hissiyle tezahür eder. Ayrıca, kızına ve torunlarına bebeklikte bakım verme süreci, eğer anlamlı bir şekilde gösterilmezse, sindirilmemiş ya da arındırılmamış kara ön-duygu kitleleri hâlinde nesiller arasında salınıp durur (Silver, 1981). Bunlar, mevcut nesle ait kızın hem gerçek hem de temsilî anlamda kısırlığa mahkûm olduğu inancıyla birlikte en üst seviyeye ulaşır. Hastalarımızda gördüğümüz isimsiz, dehşet lanetler, zehirli, sindirilemez temel varsayımlar hâlinde nesilden nesle aktarılır. Annenin hem beden hem de zihin olarak hissedilen varlığı, *reverie* ile düşünmeye muhalif isimsiz dehşetlerle dolup taştığını hisseder.

Yirmili yaşlarının sonlarındaki bir kadın hasta, ciddi ölçüde kaygıdan muzdarip olduğu gerekçesiyle analize girdi. Korkuları ile huzursuzluğu, yoğun mükemmellik talepleriyle ilişkili gibiydi ki bu da kendinden şüphe duymasıyla ve kendi kendini kötülemesiyle bağlantılıydı. Alicia, iyi eğitimli, varlıklı fakat acı ve trajedi dolu bir ailenin tek çocuğuydu. İlk doğan çocuk olmasının yanı sıra hayatta kalan tek çocuktu; annesi pek çok düşük yapmıştı ve Alicia'nın bir aylıkken ölen bir kardeşi vardı. Premenstüral dönemdeki duygudurumuna genellikle yoğun bir kaygı, depresyon ve endişe hâkimdi. Premenstüral sendromun (PMS) ve menstürasyonun başlangıcındaki

düşlemlerini araştırınca, kötürüm kalmış veya ölmekte olan yaratıkların onda yarattığı dehşet ortaya çıktı. Alicia, bilinçli bir şekilde, yardıma muhtaç olanların kurtarılması ve katledilmelerinin engellenmesi için projeler oluşturmuştu. Katledilme korkusu, hayatı boyunca peşini bırakmamıştı. Annesinin başarısız ve trajik gebelikleri ile ebeveyninin başka çocuk yapma girişimlerinin trajik sonuçlarından kendini sorumlu tutan inanç sistemi arasındaki ilişkiye yönelik yorumlar Alicia'yı biraz olsun rahatlattı. Nedensel failler olarak ölümcül haset, kıskançlık ve rekabeti de barındıran kadim yaratılarda ileri düzeyde endişe, depresyon ve kaygı ön plandadır (Grotstein, 2000). PMS'nin ve menstürasyonun başlangıcıyla ilgili düşlemlerini araştırınca kötürüm bırakılmış, ölen yaratıkların yarattığı dehşet ortaya çıktı.

Kaygısının kaynağına bir miktar daha nüfuz etmek ancak yeni yeni mümkün hâle geldi. Annesinin içinde nelerin yer aldığına ve ne durumda olduklarına yönelik kaygıyı karmaşık hâle getiren, ailenin Alicia'dan iyi ve ılımlı biri olarak bahsetmesiydi. Anlaşılan o ki, anne hem düşük yaptığı dönemlerde hem de Alicia'nın doğduğu dönemde depresifti. Aile mitlerinin duruma yaptığı katkılarından biri de Anne tarafının "Mayflower" geçmişiydi. Bu miras, edepsizliğe aşırı tahammülsüzlük ve sosyo-psikolojik bir duygusal kontrol programı şeklinde kendini göstermekteydi. "WASP" diye tabir edilen beyaz, Anglosakson, Protestan nitelikteki grubun değerleri doğrultusunda eğitim aldığı bir kız lisesine gönderilmişti. Liseden sonra da gerek sosyeteye takdimi gerekse "doğru" üniversiteye gitme anlamında bu değerler doğrultusunda yaşamaya devam etmişti. Bence Anne'nin depresyonu tamamen değilse de kısmen bu değerlere gösterilen bir nesil direnci olabilir ki bu da anlaşılır bir durum.

Alicia'nın zihinsel gelişimi ilerleme gösterdikçe, ilk çocuğu için sahici bir endişe baş göstermeye başladı. İlk gebeliğinde, bebeğine duyduğu sevgi ve alaka dağılıp kopmuştu; aynı kendi çocuksu kendiliği ve deneyimlerine dair hisleri gibi. Yoğun kaygı, var olmama korkuları ve zarar verme suçluluğu kendilik duyumunu paramparça etmiş ve marazi dehşet hâllerini tetiklemişti. Bir yanda kibar, zarif davranışlar diğer yanda ise aynı anda her yerde olup her şeyi yapabilmesi gerektiği inancıyla tatlandırılmış telaşlı bir faaliyet ile

tüm bunların üstü örtülmüştü. Biz altta yatan inançları, efsaneleri ve hayalleri araştırdıkça, Alicia Anne'nin ve kendisinin bedenindeki "tehlikedeki" bebeğe dair giderek derinleşen özgür duygular deneyimlemeye başladı. İkinci gebeliğinin yaklaşık dördüncü ayında, birincil annelik meşguliyeti belirmeye başladı. Gebelik kaygılarının merkezinde, asla ikinci çocuğa hamile kalamayacağı ve kalsa bile gebeliğin sonlanacağı inancı yer alıyordu. Düşlemlerinin bir kısmı da dış gebelik, doğum esnasındaki yaralanmalar ve düşük tehdidinden meydana gelmekteydi. Tüm bunları, bu sonuçların kaçınılmaz olduğunu çünkü bu lanetin ona kalıtımsal olarak geçmiş olduğunu, öyle şiddetli bir şekilde hissediyordu ki buna neredeyse hezeyan noktasında bile diyebiliriz. Eski kati kanaatleri üzerinde ısrarla çalışıp cenine içinde büyüyebileceği güvenli bir ortam sağlayabileceğine dair yeni hisleri korumak, gebeliği ve birincil annelik meşguliyeti konusunda güven kazanmasını sağlamıştır.

Bu dönüşümlerin başlangıcında ben kaygılı, şaşkın ve asabi hissetmiştim. Alicia'nın acı ve şaşkınlık içinde olmasının tek nedeninin acı veren potansiyel kayba ilişkin duygularını yok sayması olmadığını, aynı zamanda şimdiye dek meçhul olanların doğumunun acısını çektiğini fark ettim. Aramızda meydana gelen değişimleri daha çok fark ettikçe, yaşanabilir bir gebeliğe dair duygularına duygusal anlamda daha iyi tercüman olabilmeye başladım. Alicia işte o zaman içindeki ceninle ilişki kurmakta özgür hâle geldi. Büyüyen küçük kıza bir isim verdi ve "Anika" ile gelecekleri konusunda hem onunla hem de benimle daha açıkça konuşabilmeye başladı. Ceninin gelecekteki hayatı ve gebelik ile ilgili tutumlarındaki değişimlere dair çeşitli değiş tokuşlar, zihinsel gelişimin dönüşümünde veya yıkımında rol oynayan nesilsel işlere ve mesajlara benzer bir işlev görüyor gibi geliyordu bana. Leonardo da Vinci'nin büyükanne olarak Aziz Anna, Bakire Meryem ve Çocuk İsa eserini anımsatıyor. Da Vinci'nin bu üçünü resmediş şekli, bilhassa da taslak çalışmasındaki hâli, aralarında meydana gelen farklı biçimlerdeki yansıtmalı özdeşimleri simgeler (Van Buren, 2004).

Alicia gebeliğinde yedi buçuk ayı geride bıraktığında rahim ağzında şiddetli bir baskı hissetmeye başladı. Soluğu kadın doğumcusunda aldı ve her şeyin yolunda gitmediğini doktor da doğruladı. Ters duran ceninin rahim

ağzına baskı yapan ayakları ciddi bir yumuşamaya ve genişlemeye neden oluyordu. Alicia'ya yatak istirahatı verildi. İki gün sonra telefon üzerinden bir seans yaptık. Bu seansta, temel kaygıları zoraki bağımlılık kavramı üzerinde yoğunlaşmış durumdaydı. Bana tarif ettiği imgeler gözümün önüne beşiğin içinde biçare hâlde hapis kalmış bir bebek getirdi; kimseyi rahatsız etmemeye çalışıyordu ama rahim ağzının gevşemiş olması onda yoğun duygular uyandırmıştı. Alicia ümidini yitirmese de analitik haftanın sonunda kaygılarının bir kısmı geri döndü. Alicia'nın kaygılarının kaynağında tam olarak neyin olduğundan emin olamıyordum ama haftanın sonundaki seansların duygularında oldukça önemli bir rol oynadığı kanısındaydım. Bunu Alicia'ya da belirttim ve ondan aldığım güçlü tepki bana doğru yolda olduğumu gösterdi. "Ah, bir saniye! Bunu bilmiyorum." En kötü korkularını telaffuz ettiğimi ve özyeterlilik kabuğuna nüfuz ettiğimi düşündüm. Israrla bastırdım: "Bence bir anne ya da büyükanne olarak bana ihtiyacın olmadığına inanmak istiyorsun ve Anika'nın dışarı çıkmayı beklemeyerek duygularına tercüman olduğunu hissediyorsun." İradesinin güçlü olduğunu hissediyor, ne zamana ve nasıla dair tüm şüphelerinin dağılmasını istiyordu. Alicia gevşemeye başladı ve henüz doğmamış kızına sabırlı olmasını, dokuz aylık süreci doldurmayı beklemesinin onun için daha iyi olacağını anlattı. Gebeliğin doğumla sonuçlanıp sonuçlanmayacağına dair kaygılarının Alicia'nın Annesi'nin pek çok başarısız gebeliğinin olmasıyla ilişkili olabileceği hipotezi vardı aklımda. Eziyet edici suçluluğu ve aile lanetine inanışı, Alicia'nın çözümlenmemiş duygulardan kaçınmaya ve her iki alternatifi de idare etmeye ya da her ikisini de yapabileceğine inanmaya yönelik manikvari girişimlerini beslemiştir. Birincil çatışmalardan birinin merkezinde iş ve annelik yer almaktadır; işi bırakmak ya da bırakmamak. Daha derinde ise hayat verip vermeme çatışması bulunur.

Nazi soykırımından sağ kalanların birlikte analitik olarak çalıştığım kızlarının zihinsel işlevlerinde oldukça ciddi oranda bozulmalar vardı. Daha da önemlisi, kendilerinin birer özne olduğu hissiyle bağlantıları kopmuştu. Dolayısıyla da varoluş algıları yaşamaya hakları olup olmadığı meselesine dayalı hâle gelmişti. Daimî olarak ölümün gölgesinde yaşayan ebeveynlerin yetiştirdiği bu kızlar, olabilecek en kara sinizm ve ümitsizliğin duygusal

yansıtmalarından muzdariplerdi. Üstlerinde dolaşan kara bulutlardan öyle kötücül ve çirkin imgeler, duyumsal titreşimler yağıyordu ki bu hastalarla iletişim kurmaya yönelik herhangi bir çaba beyhudeydi; vahşeti giderek artan bir şiddetle oluşturdukları çeşitli koruma kalkanlarından geri dönüyordu (Bion, 1967).

Kadın bir hastam tedaviye başladığında depresyonunun, kişisel ilişkilerindeki ve mesleğindeki kötü gidişatın kaynağını bulma konusunda epey tereddütlüydü. Daha sonraları işkence, mahpusluk ve soykırım tehdidinin duygusal olarak yeniden canlandırılması olarak tanımlayacağım şeyden ardı ardına gelen kurtulma yakarışları karşısında onu nezaketen de olsa naifçe teselli etmeye çalışmış olan bir meslektaşı ve arkadaşını bitap düşürdüğü izlenimine kapılmıştım. "Rebecca" tedaviye başladığında 47 yaşındaydı. Eğitimi itibarıyla beşeri bilimlerde doktorası olan bir akademisyendi. Gelgelelim, her nerede çalışsa çevresine bir paranoya ağı örüyor, asla yükselemiyor ve işten çıkarılıyordu. Rebecca bu örüntünün ne duygusal ne de bilinçli olarak farkında olduğundan, idealleştirme-hayal kırıklığı-artan bir paranoya-kendini o mutsuz durumdan toptan kurtarma şeklindeki bu kısır döngüyü tekrar ettiriyordu. Bu kısır döngü, mevcut kişisel veya profesyonel çevresindeki insanları şiddet dolu bir nefret ve aklını yitirme duygularıyla dolduruyordu. Ben de bu duygusal değişim hikâyelerini dinlemekle kalmıyor, aktarım-karşıaktarım alanı dâhilinde onların bir parçası hâline geliyordum. Ne var ki, Rebecca bu içsel nesne ilişkilerini seanstaki ilişkinin katiyen dışında tutuyordu. Seçtiği yeni nesneden hiç durmaksızın bahsederken baş döndüren bir coşkulu birleşme iyimserliği (telafi) ile mükerrer kötü veya zalimce muamele protestoları arasında bocalıyordu. Bu "ilişkilerin" hezeyan veya halüsinasyonlarla inşa edilmiş bir arafa gittiğini hissediyordum zira bu ilişkilerde içsel veya dışsal bir ötekinin farkındalığı yok gibiydi.

Rebecca'nın şeytani kaygılar dünyasında kapalı kalmış olduğuna ve gardiyanın tehditlerinden kaçmaya çalıştıkça giderek daha da kaygılı hâle geldiğine dair başka işaretler de vardı. Yaşamayı tolere edebilmesinin ya da herhangi bir mevcudiyete katlanabilmesinin tek yolunun seçilenin iyiliğine veya kötülüğüne tamamıyla odaklanmak olduğunu söylemişti. Ben

olarak pek bilinemeyeceğinden, o çığırından çıkmış, hayal dahi edilemeyecek duyguların "dilinde" çektiği ızdırabı onunla birlikte sonuna kadar yaşamaya çalıştım. Rebecca'nın ön-duygularını anlamlı bir düzene tabi olabilecek duygulara henüz dönüştürememiş olduğunu da belirtmek isterim. Bu duygular onun üstüne âdeta bir kasırga gibi geliyor, önüne gelen her şeyi yok ediyordu. Rebecca, sanrısal ideal veya şeytani karakter düşlemlerini eyleme vurarak bu güçlerden kaçıyordu.

Bu güvenlik vanasıyla ilk karşılaşmam Rebecca'nın apartman yöneticimle ahbaplık kurmasına rastlar. Rebecca'nın seansı bittikten sonra ofisimden çıktığımda, bu ikisini apartman kapısının önündeki avluda muhabbeti koyultmuş hâlde buldum. Yakınlıkları ilerledi ve ilişki yaşamaya başladılar. Oldukça öfkelendiğimi ve acınası derecede iktidarsız hissettiğimi fark ettim. Elbette, analitik tekniğe güvenime sığındım. Apartman yöneticisinin anlamını olabilecek her açıdan yorumladım. Rebecca bazen dikkatlice dinleyip değerlendirse de ne yazık ki bu durum çok geçmeden bozuluyordu. Bu münasebet bir müddet sonra cazibesini kaybetti. Anne'nin bedeniyle kurulan bir bağ halüsinasyonu haricinde pek bir ortak yanları yoktu. Ayrıca bu adam faşist bir rejimden kaçan bir sığınmacıydı. Ailesini, mesleğini, mülklerini yani kısacası her şeyini yitirmişti. Rebecca'nın ilişkilerinin bitmesinin sebebi bilinçdışı duygularıyla ilgili giderek artan içgörüsü değildi. Genellikle, karşılanması imkânsız talepleri ve onu yiyip bitirme korkusu sebebiyle karşısındaki insanı kendinden uzaklaştırıyordu. İki insanın birbiri için ne ifade ettiğine dair deneyimini tamamen ötekinin deneyim yelpazesinden çıkardığından, karşısındaki kişi ilgisini kaybediyor ya da nefrete sürükleniyordu. Eleştirel yaklaşmak gerekirse; ben böyle hissetmemiştim ve bu beni endişelendiriyordu çünkü Rebecca bu denli bir kurtuluş arayışında olduğunu görmezden geliyordu.

İçsel gerçekliğinde yaşayan ve Nazi soykırımının yarattığı duygulardan onu koruyacak bir başka ritüel de tuhaf bir hedonizm ve duyumsal tatmin türüydü. Rebecca, onu rahat ettirecek olası her tür şeyle donatılmış evine çekilirdi. Perdeleri çekip evi karartır, sevdiği müzikleri çalar ve en iyi şaraplardan içerdi. Bu ritüeli, "cadı" anneyi dışarıda bırakan zarif ve bereketli rahme geri çekilme olarak da okuyabiliriz. Cadı anne, nadiren kendisi olarak dışa

çıkıyordu. Çok derinlerde gizlenmişti fakat onun yanılsamasını dağıtan karakterin içinde de kısmen mevcuttu. Dahası, hükme bağlı annesi zehirli ve öngörülemez olduğundan, zaten kırılgan olan akıl sağlığı hissini yitirmemek için gerekenleri babasından talep etmesi gerekiyordu. İçine düştüğü bu açmaz analizini bitirmesine sebep olmuştu. Bana bir şey vermeye de benden bir şey almaya da tahammül edemediğinden para alışverişi onun için dehşet vericiydi. Kaynaklarının tükenmekte olduğunu düşünüyordu kara kara; insanların ondan çaldığına inanıyordu ve bir işte dikiş tutturamadığından dolayı da bu kaygıları iyice şiddetleniyordu. Sık sık işten çıkarılmasının nedeni iş yerindeki insanlara karşı abartılı tutumlarıydı. Doğrusunu söylemek gerekirse, sorumluluklarından kurtulup ondan talep edilen her şeyden kaçabileceği evinde inzivaya çekilmek onu oldukça rahatlatıyordu.

Üzerinde durduğumuz bir başka konu ise ebeveyninin depresyonu ve kaygıları üzerineydi. Rebecca, kendi ruh hâllerine kapılıp gittikleri için içsel ebeveynine kızıyordu. Ruh hâllerinden ve berbat hayatlarından sürekli şikâyet ederek hayatını cehenneme çevirmekle suçluyordu onları. Nazi soykırımı tarihçesini anlıyor ve bu konuda onlara merhamet duyuyordu. Rebecca'nın ebeveyni Viyanalı Yahudilerdendi. Ailelerinde onlar, Rebecca ve Anne'nin annesi hariç herkes kamplarda ölmüştü. Rebecca, öldürülmüş sevdikleri için durmaksızın yas tuttuklarını, kendisine bir parça dahi huzur veya mutluluk kalmadığını hissediyordu. Annesinin doğduğu için ondan nefret ettiğine, mutlu veya tatmin olmayı hak etmediğine ve annenin suçluluk duygusundan doğmuş bir çocuk olduğuna emindi. Başkalarının ölümünün kefaretini ödemek zorunda kalan Rebecca'nın kimlik temasının temel uzantılarından biri de, bırakın kendisinin çocuk sahibi olmasını, psişik olarak doğamamasıydı. Rahmi, öldürülmüş ailenin, annesinin ve kendisinin doğmamış çocuklarının ve doğmamış kendisinin düşüğünün kabristanı hâline gelmişti. Rebecca, varlığının kalbinde müthiş bir korku ve dehşet taşıyordu. Rebecca'nın kişisel soykırımı hiç şüphesiz ebeveyninin yası ve depresyonu ile kendisinin pek bir teselli olmadan yaşamasından kaynaklanan öfke ve korkuya dayanıyordu. Tüm aileye korku egemendi; yaşam içgüdülerinin şeytani saldırısından duyulan korku.

Yirminci yüzyılın son dönemlerinde bireylerin ve grupların yaşam karşıtı güçlerinin etiyolojisi hakkında daha fazla şey öğrenme imkânı bulduk. Psikanaliz düşünürleri, Freud'dan bu yana, insan sağlığının ve huzurunun en güçlü düşmanının yüksüz libido değil yaşamı sonlandırıp acı ve dehşetinden kaçma isteğinin uyarılması olduğunu anlamaya başlamışlardır. Klein, Bion ve Grotstein, hayat yerine ölüme teslim olmanın, hayatın kırılganlığından ve insan yavrusunun bu olasılığın farkında olmasından kaynaklandığı yorumunu yaparlar. Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde* ve *Medeniyet ve Hoşnutsuzlukları* isimli çalışmalarında geliştirdiği ölüm içgüdüsüyle ilgili incelemelerini ele alan Klein, doğumun yüzeye çıkardığı ölüm içgüdüsü olarak tezahür eden ölüm farkındalığına vurgu yapmıştır. Kuramsal ve klinik gözlemlerinde, içeriden saldırılma hislerini savuşturmaya yönelik güçlü tepkinin üzerinde durmuştur. Bu da, bildiğimiz üzere, Klein'ın yansıtmalı özdeşim kuramına varmıştır. Dolayısıyla, Klein'ın bebeği pasif bir biçimde resmedilmemiş; kendiliğin dışına fırlatılmış ölüm içgüdüsünün renklendirdiği içe atılmış bir imagonun acısını çektiği öne sürülmüştür. Bion, annelik eden kişinin ölüm korkusunu duygusal olarak kabul eden olgun zihni olarak tanımlanan kapsayan rolünü de denkleme ekleyerek ölüm korkusunun tehdidi altındaki bebeğin kaderini değiştirmiştir. Daha önce tartışıldığı üzere, duygusal kapsamanın ya da *reverie*'nin eksikliğinin bebekte (hastada) yol açtığı tehlikede olma hisleri hızını ve gücünü giderek arttırır, kasırgavari bir nitelik kazanır, zihni ve bedeni paramparça eder ve kalan ufak parçaları vahşi bir görmezden gelme ile etrafa saçar.

Ölüm içgüdüsünün zaferindeki bir başka kritik unsur da kişinin haddinden fazla kati ümitsizliğidir; ironiktir ki, olağanüstü gücün pasifliği mevcut eğilimleri bir hiçlik girdabının derinliklerine çeker (Bion, 1967). Kişiliğin çöküşü, içinde hiçbir yaşamın var olamayacağı bir kara deliğe hızla çekilmeye yol açar; kişinin bu kara deliğin içinde kayıp mı yoksa "mevta" mı olduğu hiçbir zaman bilinemez (Grotstein, 1990a, 1990b; Bion, 1967).

Rebecca ile yaşadığım karşıaktarım deneyimimde, kaygısının en alt noktasının bu kara delik olduğunu hissettim. Hayatta kalmış olan ve aynı odayı paylaştığı büyükannesi ile ebeveyninin soykırım dehşeti içinde boğulmuştu.

Bazen bana, Yeni Dünya'daki ailenin yeni umudu olduğunu açıklayabiliyordu ama bu umutlarını gerçekleştirmediği için de onlar tarafından oldukça eleştiriliyordu. Rebecca'nın işlevselliğinin oldukça kötü bir seviyede olduğundan daha önce bahsedilmişti. Negatifin işleri, teşebbüs ettiği her şeyi alıp götürüyordu (Green, 1997). Ailenin en üst düzeydeki yok olma kaygılarını taşırken, iç dünyasındaki toplama kampının dışında doğrudan ifade etmesine izin verilmeyen kaotik duygularında boğulurken, hayatta kalabileceğine hiç inancı yoktu.

Bu tartışma, Bion'un kapsayan anne (ebeveyn) kavramının, duygusal anlamlılığın oluşmasında olmazsa olmaz bir unsur olması üzerine kuruldu. Potansiyel hayallerimizin ve efsanelerimizin tahliyesi dehşet, nefret ve hasede yol açmıştır. Annenin bedeni imgesinin hem bir sığınak hem de düşman olarak kullanılmasındaki trajik ironi, insanın zihinsel tarihinin ve yaşam ile ölüm arasındaki çatışmanın ana parçalarından biridir.

İngilizce orijinalinden çeviren: Elif Okan Gezmiş

Kaynakça

Alvarez, A. (1992). *Live company psychoanalytic and psychotherapy with Autistic, Borderline, Deprived and Abused Children*. New York: Routledge.

Anzieu, D. (1989). *The skin ego*. New Haven, Londra: Yale University Press.

Bion, W. R. (1962, 1967). Learning from experience: Elements of psychoanalysis. *Seven Servants: Four Works* içinde. New York: Aronson, 1977.

Bion, W. R. (1991). *Memoir of the future*. Londra: Karnac Books.

Bion, W. R. (1997). *Wild thoughts*. Londra: Karnac Books.

Campbell, J. (1976). *The masks of God: Occidental mythology*. New York: Penguin.

Damasio, A. (2003). *Looking for Spinoza: Joy, sorrow, and the feeling brain*. New York: Harcourt.

Fonagy, P. (1997). Attachment and theory of mind: Overlapping constructs? *Assoc. Child Psychology Psychiatry (Occasional papers)*, *24*, 31-40.

Green, A. (1997). *Private madness.* Londra: Rebus Press.

Grostein, J. (1990a). The "black hole" as the basic psychotic experience: Some newer psychoanalytic and neuroscience perspectives on psychosis. *J. Am. Acad. Psychoanal. Dyn. Psychiatr., 18,* 29-46.

Grostein, J. (1990b). Nothingness, meaninglessness, chaos and the "black hole": I. The importance of nothingness, meaninglessness, and chaos in psychoanalysis. *Contemp. Psychoanal., 26,* 257-290.

Grostein, J. (1997). The sins of the fathers... human sacrifice and the inter- and transgenerational neurosis/psychosis. *Int. J. Psycho-Anal., 2,* 11-25.

Grostein, J. (1998). Numinous and imminent nature of the psychoanalytical subject. *J. Anal. Psychoanal., 43,* 41-68.

Grostein, J. (2000). *Who is the dreamer who dreams the dream?* Hillsdale, NJ: Analytic Press.

Harrison, J. (1912). *Themis.* Cleveland, OH: World Publishing, 1962.

Jaynes, J. (1976). *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind.* Boston: Houghton Mifflin.

Klein, M. (1928). Early stages of the Oedipus complex. *Love, Guilt, and Reparation and Other Works, 1921-1945* içinde, (s. 186-198). Londra: Hogarth Press, 1975.

Klein, M. (1946). Notes on some schizoid mechanisms. M. Klein, P. Heimann, S. Isaacs ve J. Riviere (Haz.). *Developments in Psychoanalysis* içinde, (s. 292-320). Londra: Hogarth Press, 1952.

Klein, M. (1957). Envy and gratitude. *Envy and Gratitude and Other Works, 1946-1963* içinde, (s. 176-235). Londra: Hogarth, 1975.

Klein, M. (1975). *Love, guilt and reparation and other works, 1921-1945.* Londra: Hogarth Press.

Kristeva, J. (1980). *Desire and language: A semiotic approach to literature and art.* Londra: Blackwell.

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection.* New York: Columbia University Press.

Ogden, T. (1994). *Subjects of analysis.* Northvale, NJ: Aronson.

Panajian, A. (2004, Nisan). Psychoanalytic Center of Californiada verilmiş bir seminer. Los Angeles.

Schore, A. N. (1994). *Affect regulation and the origin of the self: The neurobiology of emotional development.* Hillsdale, NJ: Erlbaum. Londra: Karnac, 2002.

Schore, A. N. (2002). Clinical implications of the psycho neurobiological model of projective identification. S. Alhanati (Haz.). *Primitive Mental States: Vol. 2. Psychobiological and Psychoanalytic Perspectives on Early Trauma and*

Personality Development içinde. Londra: Karnac Books.
Shlain, L. (1998). *The goddess versus the alphabet.* New York: Viking.
Silver, A. (1981). A psychosemiotic model: An interdisciplinary search for a common structural basis for psychoanalysis, symbol-formation, and the semiotic of Charles W. Peirce. *Do I dare disturb the universe?* içinde. Beverly Hills, CA: Caesura Press.
Sullivan, R. (1991). Homo sapiens or Homo desiderans: The role of desire in human evolution. *Lacan and the Subject of Language* içinde. New York: Routledge.
Tustin, F. (1981). Psychological birth and psychological catastrophe. *Autistic States in Children* içinde. Londra: Routledge, Keegan Paul.
Van Buren, J. (2004). *Creation of women's internal reality.* Yayına hazırlanmakta olan taslak.
Van Buren, J. (2005). Discovery of the mother's body and the creation of the daughter's subjectivity. *Psychoanal. Rev., 92,* 117-135.

Yazarlar

Barış Özgen Şensoy

Klinik psikolog, psikoterapist. İstanbul Bilgi Üniversitesi Psikoloji Bölümü ve Klinik Psikoloji Programı Çocuk Alt Dalında araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Lunar Psikoterapi Merkezinde çocuk ve yetişkinlerle psikoterapi çalışmalarına devam etmektedir.

Burçak Erdal

Bilgisayar mühendisi. Çevirmen. Bilgi Üniversitesi Klinik Psikoloji Yüksek Lisans eğitimine tez aşamasında devam etmektedir. Yazarı Benjamin Kilborne (2014) olan *Utanç ve Haset: Görünüm Kaygısı ve Kem Göz* kitabının çevirmenidir. Psikanaliz alanında çeşitli makale çevirileri bulunmaktadır.

Büşra Yalçınöz

Klinik psikolog, psikoterapist. 2008 yılında Boğaziçi Üniversitesi Psikoloji Bölümünde lisans eğitimini tamamlamıştır. 2011 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi Klinik Psikoloji Yüksek Lisans Programından mezun olmuştur. 2012 yılında Boğaziçi Üniversitesinde başladığı Klinik Psikoloji doktora eğitimine hâlen devam etmektedir. 2011 yılından itibaren Kıyı Psikolojik Danışmanlık Merkezinde ve 2014 yılından itibaren Boğaziçi Üniversitesi Psikoloji Araştırma ve Uygulama Merkezinde (BÜPAM) çocuk, ergen ve yetişkinlerle danışmanlık ve psikoterapi çalışmaları yürütmektedir.

Cemal Dindar

Psikiyatrist. "Anadolu ruhsallığı" çerçevesinde çeşitli makaleler yayınlamış ve seminerler vermiştir. Felsefe ve ruhsallık, toplum psikoloji, psikiyatri eleştirisi, sinema ve ruhsallık alanlarında çalışmalar yapmıştır ve *Akıl Defteri* dergisinin editörlüğünü yürütmüştür. Psikodiyalektik Araştırmalar Derneği kurucularındandır. Ruhsallık bilgileri

ile diyalektik düşünceyi birlikte inceleyen psikodiyalektik çalışmalarını sürdüren Dindar'ın yayınlanmış kitapları: *Yuvasız Kuşlar Gibi/ Deliliğin Resimli Sivil Tarihi* (Otopsi, 2003), *Simsiyah Leylekler* (Aura Kitaplığı, 2004), *Politik Psikolojinin Cinleri* (Otopsi, 2004), *Bilim ve Felsefe Açısından Ruhsallık Bilgileri* (Afşar Timuçin ve Yavuz Erten ile birlikte, Bulut, 2007), *Nal / Bir Akıl Hastanesinin Hatıra Defteri* (Telos, birinci baskı 2007; ikinci baskı, 2013), *Biat ve Öfke/Recep Tayyip Erdoğan'ın Psikobiyografisi* (Birinci baskı, Telos, 2007; ikinci baskı, Cadde, 2011; üçüncü baskı, Telos, 2014), *#Direnlibido* (Telos, 2013), *Darbeci* (Destek, 2010; ikinci baskı, Telos, 2014), *Celal Odağ: Dünyaya Sevgiyle Bakıyorum, Kendime de* (Telos, 2014), *Mekânım Yeryüzü* (Telos, 2014), *Dostoyevskaya İstasyonu* (Telos, 2014), *Tarih Öncesi Köpekler Havlıyor/Cemal Süreya'nın Psikobiyografisi* (Telos, 2015).

Elsa Cayat

Psikanalist, psikiyatrist. 1960'da Tunus'ta doğdu, 2015'de *Charlie Hebdo*'ya yapılan saldırıda hayatını kaybetti. *Charlie Hebdo*'da iki haftada bir, "Charlie Divan" adlı köşede, yazı yazıyordu. *Un homme + une femme = quoi ?* adında ve Antonio Fischetti ile birlikte yazdıkları *Le désir et la putain: les enjeux cachés de la sexualité masculine* adında yayınlanmış iki kitabı vardır.

Jane Van Buren

Psikanalist. Los Angeles, Kaliforniya'da özel muayenehanesinde çalışmalarını yürütmektedir. Psychoanalytic Centre of California'da eğitim analistliği yapmakta ve süpervizyon vermektedir. Büyük ölçüde, kadınlar ve çocuklar, kültür ve psikanaliz konularında yazılar yazmıştır.

Madeleine Vermorel

Psikanalist. SPP üyesidir. *De la psychiatrie à la psychanalyse, René Diatkine psychanalyste de l'enfant* ve *Sigmund Freud et Romain Rolland: Correspondance 1923-1936: de la sensation oceanique au trouble du souvenir sur l'Acropole (Histoire de la psychanalyse)* kitaplarının ortak yazarlarındandır. *Une théorie vivante, l'oeuvre d'André Green* kitabına katkıda bulunmuştur.

Mehmet Öznur

Encore Yayınları'nın genel yayın yönetmenidir.

Özgür Öğütcen

Psikiyatrist, psikoterapist. Hâlen Özne Psikiyatri ve Psikoterapi Merkezinde çalışmaktadır.

Seyfettin Tokmak

Yönetmen. Yeditepe Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümünde Lisans ve Bilgi Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümünde Yüksek Lisansını tamamladı. *Orient Express, İran Şiiri ve Sineması, Hayal Çetesi* ve *Yetiştirme Yurdu'nun Kayıp Masalı* belgesellerinin yönetmenliğini yaptı. 2012 yılında tamamladığı *Kırık Midyeler,* uzun metrajlı ilk sinema filmidir. *Sinemada Çocukluk* alanında çalışmalar yürütmekle birlikte, *Tavşan İmparatorluğu* adlı yeni film projesi üzerine çalışmaktadır.

Yavuz Erten

Klinik psikolog, psikanalist. Hâlen İçgörü Psikoterapi Merkezinde çalışmaktadır. Ayrıca Bilgi Üniversitesi Klinik Psikoloji Yüksek Lisans Programında kısmi zamanlı öğretim üyesi ve klinik süpervizördür. Yayınlanmış kitapları arasında *Karanlık Odadaki Suretler* ve Cahit Ardalı ile birlikte yazdığı *Psikanalizden Dinamik Psikoterapilere* yer almaktadır.

Çevirmenler

Elif Okan Gezmiş

Klinik psikolog, çevirmen, editör. Veritas Psikiyatride psikoterapist olarak çalışmakta ve Pegasus Yayınlarında editörlük görevini yürütmektedir. İş Bankası Kültür Yayınlarından çıkan *Evlilik, Boşanma ve Çocukların Uyumu* kitabının çevirmenidir.

Şehnaz Layıkel

Klinik psikolog. Ruh Sağlığında İnsan Hakları Girişimi Derneği (RUSİHAK) kurucu üyesidir. Ergen ve yetişkinlerle psikoterapi çalışmalarını sürdürmektedir.

SURET
Psikokültürel Analiz

Elsa Cayat — *Kendini Sevebilme Kapasitesi*

DOSYA: YENİ TÜRKİYE SİNEMASI

Yavuz Erten — *Reha Erdem'le Yeşilçam, Yeni Türkiye Sineması ve Özgürlük Üzerine*

Seyfettin Tokmak — *Girizgâh*
İlksen Başarır Röportajı
Mahmut Fazıl Coşkun Röportajı
Belmin Söylemez Röportajı
Ali Aydın Röportajı
Hakkı Kurtuluş Röportajı
İnan Temelkuran Röportajı

Burçak Erdal — *Yarı Tanrı Babalar ve Onların Mahsun Oğulları*
Cemal Dindar — *Lütfi Akad Sineması ve Gelin-Düğün-Diyet*
Özgür Öğütcen — *Nuri Bilge Ceylan Sineması Üzerine*

PSİKANALİTİK DİYALOGLAR (Fotoğraf: Müşerref Sündüs)

Mehmet Öznur — *İmkânsızın Ötesinde*
Barış Özgen Şensoy — *Maurice Apprey ile "Bir Yazma Ketlenmesi Vakasının Analizi" Hakkında Röportaj*
Büşra Yalçınöz — *Karşıaktarımın İfadesi: Psikanalitik İlişkide Kendini Açma Pratiği*
Madeleine Vermorel — *Goethe'den Freud'a Dürtü (Trieb)*
Jane Van Buren — *Annenin Bedeninin Keşfi ve Kızın Öznelliğinin Yaratımı*

ENCORE YAYINLARI

U367604