

SİMGESEL BAĞLAMINDA AŞK'IN PSİKANALİTİK İNCELEMESİ: SEVMEK ZAMANI

Yrd. Doç. Dr. Ahmet İMANÇER*
Ali Ekber SARIGÜL**

ÖZET

Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı filmi bağlamında, Psikanlizmin temel kavramları ve film incelenmesine odaklandığımız bu çalışmada, Simgesel'in nasıl konumlandırıldığı ve filmsel anlatı karakterlerinin metaforik düzlemdeki aşkları incelenmektedir. Ayrıca Lacan'ın Baba'nın yasası ve ayna evresi kavramaları ışığında, filmsel anlatı içinde surete aşık olmak olarak sunulan, simgesel aşk incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Simgesel, Psikanalitik Eleştiri, Sevmek Zamanı, Lacan

THE PSYCHOANALITIC STUDY OF LOVE WITHIN THE CONTEXT OF SYMBOLIC: SEVMEK ZAMANI

ABSTRACT

Within the context of Sevmek Zamanı of Metin Erksan, will be analysed the metaphoric love of narrative characters, how to place Symbolic in this study which we focus on the basic terms of Psychoanalysis and film critic. Besides, in the light of Lacan's term Father's Law and Mirror Stage, the Symbolic Love which has been presented to be fallen with the Replica (photo of a girl) in the narration will be analysed.

Key Words: Symbolic, Psychoanalytic Criticism, Sevmek Zamanı, Lacan

GİRİŞ

Metin Erksan, 1965 yapımı 'Sevmek Zamanı'nda, sonu hüznle biten alışılmadık türden bir aşk hikâyesi ile izleyiciyi düşsel görüntülerin eşliğinde bir yolculuğa tanıklığa davet etmektedir. Ormanda, göl kıyısında bir kulübede arkadaşı Derviş Mustafa ile barınan Boyacı Halil ve deniz manzaralı köşk ve apartmanlarda yaşayan Meral'in, kendilerini kuşatan dış gerçekliğin engellemelerine rağmen, yürütmeye cüret ettikleri istikrarsız sevgileri dolayımından 'insan'ın insanlıkla yaşadığı gerilim ilgi çekici bir yolla içerikleştirilmektedir. Tanık olunan yolculuk, Mustafa ile birlikte özellikle

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Fotoğrafçılık ve Grafik Anabilim Dalı

** Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi

Meral'in, hem kaynaklık ettiği hem de bizzat katıldığı ancak esasen Halil'in merkezindeki figür olduğu bir 'macera'dır.

Erksan'ın üslubundaki ilginçlik, bir yönüyle konunun motiflerinden birini oluşturan Halil'in az görülen türdeki aşk anlayışından doğmaktadır. Duygulanımın seyrek türden oluşu, hedefine bir kişiyi değil de onun fotografik temsilini almasından ve temsili imgenin aslıyla yer değiştirme olanağına da Halil'in omuz silkmesindedir. Diğer taraftan içeriğin orijinalliğine yakın değerlerde üretilen biçimdeki ilgi çekicilik, yönetmenin görsel malzemeyi kullanımında ardılı yönetmenlerce dönem dönem yinlenecek bir anlatım ustalığını geliştirebilmiş olmasından doğmaktadır. Nihayet Halil'in olaylar karşısında takındığı tutum, insan ilişkilerindeki kaçamak tavrı ve diğer anlatı kişilikleriyle birlikte karakterlerin mekân bağlamında sunulmaları kendine özgü bir diegetic evrenin biçimlenişine neden olmaktadır.

Bu çalışma açısından yapıtta asıl ilgi çekici olan nokta ise dramatik yapının, trajediyle sonlanan bir aşk hikâyesinin yanında, insanın sosyalizasyonu sürecinin, göstergebilimin işbirliğinde, psikanalitik yöntemin kavramlarınca ele alınabilmesini sağlayan birden çok anlam düzlemlerinden doğan okuma deneyimlerine olanak verecek tarzda inşa edilmiş olmasıdır.

Böylelikle, karakterlerin yaşadıkları üzerinden yürüten bir aşk hikâyesinin yüzeysel okumasının yanı sıra, anlatıda, insanın insanlaşması temasının 'evrensel' bir kod sistemine uyarlanarak inşa edilmiş örtük içeriğini psikanalitik yöntemin rehberliğinde izlemek mümkün hale gelmektedir. Bu maceraya, evrensel kabullerle birlikte, bir takım kültürel faktörlerin de kendi otantik yaşam kavrayışlarını katarak eşlik etmeleri, dramatik yapının kendine özgü bir niteliğe kavuşmasına yol açmıştır. Karakterlerin başa çıkmak zorunda olduğu engeller; kendi kişisel sevgi anlayışlarından, toplumun tabakalı yapısının doğurduğu zorluklara, oradan, "doğu-batı kültür daireleri"nin (Sözen, 2009:3) yaşamı anlamlandırma tarzındaki farklılıkların neden olduğu temeldeki asıl sıkıntılara varıncaya değin çeşitlenmektedir. Ünsal Oskay'da (t.y. :62, 63) bu engellemelerin ifadesi çağdaş insan açısından bakıldığında, "üzerinde egemenlik kurulamayan yaşamın kişiye ister istemez yaşattığı acılar ve tehlikeler" olarak özlüce formüle edilmiştir.

İşte Halil'in merkezinde olmakla birlikte aslen Meral ve Mustafa'nın kaynaklık ettiği, Halil'in ise bu arkasını getiremeyecekleri girişimin sonuçlarına gönülsüzce maruz kaldığı ve en başından beri karşılaşmaktan korktuğunu belirttiği acılar ve tehlikelerle örülü dış gerçek, ana karakterin deneyimini adım adım trajik bir maceraya dönüştürmektedir.

Doğa ile kültür ve aralarındaki ikilik ise tüm bu çatışma dinamiklerinin hayata geçişini sağlayan karakterize olmuş birer uzamsal zemin olarak anlatı içindeki yerlerini almaktadır.

PSİKANALİZ: BİR OKUMA PRATİĞİ

Psikanalizin kavranışı başlangıçta genellikle bireysel dürtüler ile bunların doyumu üzerine inşa edilmiştir. Freud'un kuramı temellendirilişi ağırlıklı olarak, "bilinçaltı çatışma ve güdülerin insanın uyumlu veya uyumsuz davranışlarının kaynağı" sayıldığı ve bunların araştırılıp bilince çıkarılarak davranışlardaki sorunların çözülmesi yöntemi, kısaca "ruhsal çözümleme olarak tanımlanmaktadır" (Zelan, 2006: 87, 88). Öte yandan "psikanalizin salt bireyle ilgilendiği yönündeki söylemlerin aceleciliğine" (örneğin, B. Habip, 2007: 159) dikkat çeken yazarlar da yok değildir. Nitekim bu tasarım daha sonra Lacan tarafından yeniden okunmuş (B. Çoban, 2003: 294; M. Sarup, 2004: 18) ve toplumsal boyutların düşünüm sürecine katılması ile söz konusu fizyolojik indirgemeciliğin ötesinde bir anlama kavuşmuştur. Sarup'a göre Lacan, "betimlemeleri biyolojik-anatomik bir düzeyden simgesel bir düzeye kaydırarak, kültürün anatomik parçalara nasıl olup da çeşitli anlamlar dayatabildiğini göstermiştir" (2004:18). Sonuç olarak Habip (2007:172), psikanalizin, "bir kişiyi çözümlerken, aynı zamanda bir toplumu, bir topluluğu ve bir zihniyeti de çözümlendiğini" eklemektedir. O'na göre, "analizinin dirençleri ve nelere direndiği de bu toplumsallıkla yakından ilintilidir" (2007: 172).

Kültürel yapının, sahip olduğu özerk niteliklere bağlı olarak, karakterler üstündeki belirleyiciliğini, bu karakterlerin kültürel aidiyetlerinden doğan bir takım duyma ve düşünme kalıpları aracılığı ile muhatap oldukları özdeş olgular üstünde nasıl farklı yaklaşımlar geliştirdikleri sorunu, filmin dramatik yapısının merkezi içeriğini teşkil etmektedir. Nitekim çalışmanın ilerleyen aşamalarında yaşamın algılanışındaki bu farklı tutumların olayların gelişiminde nasıl yönlendirici bir rol oynadığı üzerinde durulacaktır. Kuşkusuz yeri geldiğinde sanatçının otonomisinden doğan bir takım temsillerin anlam üzerindeki etkisinden söz etmekten kaçınılmayacaktır. Ancak bu gereklilik sanatçının ruh halini ilgi odağına çevirmek yerine, filmsel malzemenin örtük içeriğine daha iyi nüfuz edebilmek ve ortaya çıkarabilmek amacına hizmet etme yönünde güdümlenecektir. Seçil Büker, belirli bir kuram temel alınarak geliştirilen eleştirinin dayandığı yaklaşımın olanakları ile filmin yüzeysel okumada görülmeyen pek çok yönünü gözler önüne serdiğini belirtmektedir. Büker'e göre bu göz önüne serme, tartışılmayan sorun ve konuları da gündeme getirebildiği için çok önemlidir (Büker, Topçu, 2010: 205).

Psikanalitik kavramlar kullanılırken, temel anlatı kişiliği Halil'in özelinde topluma katılmanın eşliğindeki insan yavrusunun, bu geçiş sırasında takındığı tutumun açıklanmasına yönelik bir genel formülasyondan yararlanmaya çalışılacaktır. Çünkü temel anlamsal bir okumada ana karakterin sergilediği ve zaman zaman kendisinin anlaşılmaz bulunmasına neden olan, hatta izleyici açısından (Halil karakteri anlatı boyunca izleyicideki hazır

bulunan beklentilerin karşılanması talebini sürekli erteleyen bir var oluş üretmektedir ve böylelikle klasik izleme alışkanlıklarını ısrarla yılgınlığa sürüklemektedir) sinir bozucu yapan davranışların¹ doyurucu bir açıklaması, yönetmenin kurduğu çerçeve estetiğinin görsel-işitsel katkısının yanı sıra Lacan'ın görünürleştirdiği evrensel inisiyasyon ritüelinin özündeki mantıkta yatmaktadır. Bunlara, doğulu dünya kavrayışının (kültür dairesi) Halil'de somutlaşan aşk anlayışı üzerinde tayin edici bir faktör olarak eklenerek düşünüldüğünde dramatik eylemleri açıklama girişimi derinlik kazanacaktır.

LACAN VE İNSANIN İNSANLAŞMASI

Saffet M. Tura'ya göre, Lacan'ın yeniden okumasıyla psikanalizi; filogenez (türün gelişimi) düzeyinde bir hayvan türünün kültürel bir yaratık olması sürecini, ontogenez (bireyin gelişimi) düzeyinde bireyin biyolojik bir varlıktan kültürel bir toplum üyesi, yani özne² olma sürecinde özetleyen, bu nedenle de her şeyden önce insanı açıklayan bir varsayım gibi görmek mümkün hale gelmiştir (Aktaran, S. Gürüf, 2008: 36).

Burada açıklanan insanın insanlaşma sürecidir. Bu süreç tarihi ve evrensel bir olguyu sorunsallaştırmaktadır. Yaşamın doğal akışından, topluluğun kültürel yaşamına, dolayısı ile de dile ve her türden toplumsal örgütlenmeye bir geçiş söz konusudur. Doğal düzlemden kültürel düzleme geçiş her bireyin; kendisinin, dünyanın ve başkalarının farkına vardığı ve kendini insanlaştırdığı bir deneyimdir (Sarup, 2004:20). Oidipus kompleksinin (karmaşasının) çözülüşü olarak isimlendirilen bu deneyim çeşitli aşamaları olan bir süreçtir ve başlangıcı aynadaki çocuk metaforunda³ somutlaştırılmaktadır.

¹ Öykü kavramı altında ilk akla gelen düşüncelerden biri de, anlatıda, bozulan statükonun yeniden kurulması beklentisidir. Genel tanımlama bir öyküyü “bir sonuca giden olaylar dizisi” olarak çerçevelemeye eğilimlidir. ‘Yeniden kurulum’ ve ‘sonuç’tan kastedilen “kaybolan cennetin yerine koyulacak şeyler”in bulunmasıdır. Söz konusu olan, “tüm sorunların başlamasından önceki sakin, huzurlu ortam”la karakterize olan “bir tür cennet” kabulünün (Oluk, 2008:20, 21) kahramanın eylemleri aracılığı ile yeniden kuruluşudur. Klasik anlatı kalıplarını iş başında tutan bu koşullu göz yummadır. Her şeyin yeniden düzeltileceği bilgisiyle bozulduğuna inanıyor görünmek. İşte Erksan'ın anlattığı hikayeyi alışılmadık kılan taraflardan biri de bu klasik öykü şeması ile ‘Sevmek Zamanı’nın uyumsuzluğudur. Nihayet trajedi bu uyumsuzluk çizgisinin izlenmesinden dolayı Halil için kaçınılmaz olmaktadır.

² Descartes'in “ var olmak için hiçbir yere gereksinmeyen ve maddi hiçbir şeye bağlı olmayan töz” olarak tanımlayarak felsefe sahnesinin merkezine yerleştirdiği (Aktaran Gürüf, 2008:17, 18) ‘Cogito’dan, “dilden bağımsız hiçbir özne yoktur” (Aktaran Sarup, 2004:22) yargısına varıncaya dek öznenin kavranışında açık bir evrim mevcuttur. Bu olgu Halil kişiliği üstünde açıklayıcı yanlar barındırmaktadır. Öznenin, yaşamın merkezi yerinden edilişi ile Halil'in bir anlatı kişisi ve ana karakter olarak “eylemin başlatıcısı olarak iş görmek” (Mutlu, 1995:276) yerine olay ve olgulara maruz kalan kişi olması arasındaki ilinti netlikle kurulabilir.

³ Sonraki kısımlarda detaylarına girecek olan katılım sürecini açıklamada kullanılan kavramlar

Çocuk doğal nesnelere dünyasının bir ögesi olduğu ‘gerçek’ düzleminden, aynadaki görüntüsüyle karşılaştığı ‘imgesel’ düzleme ve oradan kendi bedenini dışsal çevreden ayırma bilincine ulaştığı toplumsal-kültürel düzleme, ‘simgesel’⁴ düzleme geçerek, insanlaşma sürecinde ilerlemektedir.

Ayna evresi teorisi, ayna karşısındaki çocukların gözlenmesinden hareketle geliştirilmiş üç aşamalı bir süreci açıklamaktadır. Başlangıçta çocuk basitçe biçimlendirilmemiş bir “hommelette”dir, diğer bir söyleyişle “okyanus benlik”. Bu aşamada insan yavrusu her yöne akan bir nesnedir. Fiziksel olarak düzenlenmemiştir, ne de kendisini algılayabilmektedir (J. Williamson, 2001: 62, 63). Bu evrede, çocuğun kendi biçimini, başkalarının biçiminden ayırt edebilmesini sağlayan “ego” (ben) oluşumu henüz var olmamaktadır (Sarup, 2004: 43). Çevre ile ilişkisi bir bütünlük yanılmasına dayalıdır. Yani çocuk kendisini henüz ayırdığı “annesinin bedeninin bir uzantısı” gibi duyumsamaktadır (Çoban, 2003: 301). Ana karnındaki kendini kuşatan fiziksel ortamın maddi bir parçası oluşundakine benzer tarzda algılamaktadır. Bu Lacan’ın “gerçek” düzlemi dediği doğallık evresidir. Freud bu evreyi “egonun genel duyular kitlesinden ilişkisi kesilmeden önceki birinci aynılık dünyası” olarak nitelendirmektedir (Aktaran, Williamson, 2001: 63).

Bu aşamada iken insan yavrusu aynadaki görüntüsü ile karşılaşmaktadır⁵ (aşağı yukarı 6 ya da 8 aylık döneminde). Söz konusu görüntünün oluşumunda aynanın varlığı metaforiktir. Burada temel espri çocuğa çocukla ilgili bir imgenin geri gönderilmesidir. Bu imge aynada çocuğun fark ettiği bir görüntü olabileceği gibi Winnicott’un ileri sürdüğü şekilde annenin yüzü veya bir başkasının bakışı da olabilmektedir (aktaran, Sarup, 2004: 25). Dolayısıyla görüntü ile karşılaşmak “mantığı özünde görsel olan bir tür söz

doğrudan kendilerini anlatmaktan çok bir geleneğin aydınlatılmasına yarayan metaforik öğelerdir. Özünde “toplumsal tutarlılığın gerçekleşmesi”ne hizmet eden insiyasyon (ritus) insan yaşamının merkezine yerleşmiştir. Bu nedenle “erginlenme ritusları psikanalizin en önde gelen araştırma alanlarından” biridir. Psikanalizin “ortodoks” yorumlarından farklı şekilde düşünen ve “yoldan çıkmış” olarak nitelendirilen C. G. Jung gibi kuramcılar, erginlenmeyi, “insanı doğadan ve kapalı bir ortam olan kadınlar dünyasından uzaklaştırma, kültür evrenine, dışarı açık, etkin bir dünyaya sokma isteğinin uygulaması olarak” (Tecimer, 2005:62, 63, 64) görmektedir.

⁴ Pre-Ödipal dönem olarak belirlenen ayna evresinde simgesel aşama insanın kendi varlığını diğerlerinden ayırdığı, toplumsala bulaştığı bir dönemdir. İmge ile ve etrafımızdaki diğer nesnelere kurulan bütünlük algısının kırıldığı ve ‘ben’ ile ‘diğeri’ kavrayışının geliştiği evredir. Bu kavrayış kendilik bilincine sahip bir özne olarak insan yavrusunun ‘Karmaşa’yı çözerek kültür üyesi olmasına bir hazırlık, bir geçiş zemini sağlar.

⁵ Kuşkusuz insan yavrusu doğumunun ilk anından itibaren ayna ile karşılaşmaktadır ya da karşılaşabilir. Burada söz konusu olan imgeyi deneyimleyebilecek fizyolojik gelişimi edinmek böylece karşı karşıya kaldığı veya kendisine gönderilen imgenin farkına varabilecek o imgeyi alabilecek bir görsel gelişim düzeyine varmaktır.

öncesi” (Sarup, 2004: 43) dolayısı ile toplumsal ya da kültürel olanı ‘simgesel’i önceleyen imgesel aşamaya geçişin şartlarını oluşturmaktadır.

İMGESEL VE AYNA EVRESİ

İlk anda aynanın önünde bir yetişkinle birlikte duran çocuk aynadaki kendi görüntüsüyle yanındakinin görüntüsünü karıştırmaktadır. Bu düzeyde aynalık dünyası varlığını hala sürdürmektedir. İkinci evrede görüntü kavramını edinen çocuk aynadaki görüntünün gerçek olmadığını anlamaktadır. Bu an itibariyle imgesel düzlem belirginleşmektedir. Son olarak üçüncü aşamada ise görüntünün yalnızca bir görüntü olmadığını, aynı zamanda aynadaki görüntünün kendi imgesi olduğunu ve başkasının imgesinden de ayrı olduğunu kavramaktadır. Deneyimin bu anında çocuk, “birleşik bir konumdaki kendisinin bir imgesiyle hala sınırlıdır; çocuk ile imgesi, ‘özne’ ile ‘nesne’ farklılaşmamıştır (Williamson, 2001: 63).

Bu deneyimleme türünde üçüncü bir aynalık dünyasından söz etmek mümkün görünmektedir. İmgesel’in tanımı gereği ‘diğer’i aynı gibi düşünülerek bir ‘İdeal Ego’ algılaması oluşturulmaktadır. Fakat ayna deneyiminin bu aşamasında, “benliğin ayrılığı benliğin anlamlamasına (ben ve benim görüntüm kavrayışının gelişmesi y.n.) potansiyel yarattığı için, bir dil çıraklığı da vardır”. Burada vurgulanması gereken önemli nokta, dilde özneyi oluşturmak için gerekli olan ‘diğer’liktir (Yansıtılan Ben). Böylelikle içinde aynılığın olduğu ‘imgesel’ alan ile, farklılığın olduğu ‘simgesel’ alanın bulunduğu karşıt algılamaya dayalı iki alan aynı anda oluşur (Williamson, 2001: 63).

Bu ana kadar geçen süre içinde çocuk başlangıcındaki yoğunluk azalsa da hala doğal dünya ile bağıni bütünüyle koparmamıştır. Kültürün alanına girmeden önceki bir tür ara evrededir. Kültürün alanına girme evrensel bir yasaklama ile başlar: Ensest Yasası⁶. Bu yasada anne ile çocuğun ilişkisine

⁶ “Anneyle birleşmek yasaktır”. Farklı bir boyutta belirtilirse Oidipus’dan sonra “anneye geri dönmek” de yasaktır. Bu yasak, psişizmi örgütlediği gibi toplumları da örgütler (Habip, 2007:162). Freud, evlenme sınıflarının kurulmasıyla birlikte ilk kısıtlamaların, genç neslin cinsel özgürlüğünü, yani kız ve erkek kardeşle oğul ve ana arasındaki incest’i hedef aldığını, babalarla kızları arasındaki incest’in ise ancak daha sonraki yasaklarla ortadan kaldırılmış olduğunu bildirmektedir (2002:169). Erkeklik adayının (oğulun) dizginlenmesi ve şekillendirilmesinin öncelik taşıyan bir kaygı konusu olduğu anlaşılıyor. Karmaşa ile yasak arasındaki bağ Levi-Strauss tarafından derinlemesine incelenerek netleştirilmiştir. Strauss için ensest yasağı evrensel olarak insan toplumlarını kültürel olana dönüştüren ilk kuraldır. Toplumsal yapı, Oidipus karmaşasının ürünü olan ensest yasağı tarafından belirlenmektedir (Aktaran, Çoban, 2003:309). Joseph Campbell “ bireyin yaşamındaki dönüm noktaları kişisel olmayan biçimlere” çevrilir ve “topluluğun geri kalanı” için de zenginleştirici, geliştirici ve destekleyicidir demektedir. “Erginlenme ayinleri bireyin ve topluluğun özsel birliğini öğretmektedir” (Campbell, 2000:427). Bireyin toplumun bir organı olduğu böylece teyit edilmiş

müdahale ederek onları ayrılmaya zorlayan 'baba'dır. Gerçek birer kişi olmaktan çok metaforik birer araç olarak kurgulanan anne (küçük öteki) ve baba (büyük öteki) figürleri, bebeğin düzenlenmiş bir özneye geçişini sağlayan aşamaları temsil ederler. Çocuğun anneye yönelmiş ilgisinin kastrasyonla tehdidi de benzer bir kültürel katılımın koşullarını vurgulamaktadır. Sonuçta tehdit anneye kurulan aykırı birliğin bozulmasını ve çocuğun doğadan koparılacak simgesel düzenin⁷ yasalarına sokulmasını sağlamaktadır. "temel olarak arzu ile yasa birleşmektedir" (Çoban, 2003: 301).

Bu türden bir toplumsallaşma başlangıçta doğal olarak sahip olunan ve bir "tamamlanmışlık ve tümlük" hali olarak kavramlaştırılmış "gerçek" (Çoban, 2003: 299) alanında mevcut olan duygunun yitirilmesine yol açar. Bu tümlük duygusu özne açısından en korunaklı olunan ve herhangi bir tehditle karşılaşılmayan anne karnında ideal düzeydedir. Zamanla anne bedeni ile temsil edilen korunaklı doğal yuvadan, yasalarla şekillendirilmiş kültürel evrene geçiş toplumun zorlaması⁸ ile olmaktadır. Bu zorlama ve korunma duygusundan uzaklık özne için tedirginlik kaynağı olmaktadır. Yitirilmiş doğal gerçek düzlemi simgesellik boyunca, yani yaşamın artık tüm geri kalanında, sürekli eksikliği hissedilen ve arandığı bir var oluş haline gelmektedir. Karşılaşılan travmalara verilen tepkiler bu nedenle travma öncesine (ya da başlangıcına y.n.) dönme (gerileme, yineleme y.n.) arayışına bürünmektedir (Borradori, 2008: 186).

olur.

⁷ Büyük öteki, baba ya da simgesel düzen kavramları aynı bütünsel kurumlaşmayı işaret ederler. Büyük öteki bir muhatap değil, hitap edenin içinde var olduğu simgesel sistemin belirleyicilerinin toplamıdır (Nurdoğan Rigel, 2003: 345). Benzer şekilde kavramların geneli kurgusal ve metaforiktir. Bu durum açıklanmaya çalışılan süreçler söz konusu olduğunda da değişmemektedir. Kültür ile doğa arasındaki ilişki bir karşıtlık önerir. Küçük insanın bu doğanın içinden çekilip çıkarılarak yeğlenen bir biçim altında sonradan yürütücüsü olacağı kültürün alanına katılması gerekmektedir. Yasanın koyucusu olarak anılan 'baba'nın, küçük insandan uzaklaşmasını istediği 'anne', kültürün karşılaştığı doğanın gösterenidir. Aksi takdirde kız çocuğunun anne ile ilişkisini bu kavramlar üzerinden anlatmak denendiğinde eşcinselliği merkeze almaksızın tanımın çerçevesini genişletmek mümkün olmaz. Öte yandan kız çocuk için de 'baba'yla arasına konmuş mesafenin korunması telkin edilmektedir. Her iki cins için de kaçınılması gereken durumların yasaya bağlanması ihmal edilmemiştir. Gillian Rose, bu konuyla ilgili farklı bakış açılarını geniş bir tartışma platformu içinde bir araya toplamıştır (2001:100, 118).

⁸ Toplum açısından bebeğin içinde bulunduğu 'doğal' durumun değişmesi gereklidir, bebek bir şekilde (ayrı bir kendilik olarak yani anneden koparılacak) kültürel düzene sokulmalıdır (Çoban, 2003:299). Habib de önceki not da yer alan bağlantıyla ilintili olarak bu saptamaya katılır: Oidipus Karmaşası küçük insanın, annesinden neredeyse bedensel olan dolaylımsız yakınlığından babanın dolayımı ile topluma açıldığı, *topluma açılmaya mecbur edildiği* (vurgu yazara ait) insancillaştırıcı ve kurucu dramdır (2007:162).

Metin bu tartışılan kavramlar aracılığı ile incelendiğinde anlatının merkezinde kültür (simgesel düzen) öncesi bir aşamada varlığını sürdüren ve çeşitli şekillerde yapılan kültüre katılma davetlerini de reddeden infans (gelişmemişlik, bebeklik) dönemi içindeki bir insan yavrusunun temsili ile karşılaşılır. Halil'in yaşam karşısında takındığı tavır gerçek ile imgesel düzeyleri arasında kayıkla çıkılmış bir gezintiye benzetilebilir. Bu iki düzeyin arası belirgin sınırlarla ayrılmamış adeta geçişken yüzeylerin yan yana getirilişi ile göl yüzeyi gibi ortak bir durgun düzlem inşa edilmiştir. Halil birinden diğerine tehlikeyle karşılaşmadan ve özgür bir biçimde geçerek yaşamını sürdürmektedir. Yaptığı bir tür tek kişilik oyunu oynamaktır. Bu münzevi dünyanın düzeni, oyuncağın (fotografik imge) sahibinin ortaya çıkararak oyunu iki kişilik bir eğlenceye dönüştürmek istemesiyle bozulur. Oysa Halil haline razıdır. Sembolik bir ilişkiyle yetinebilmektedir ve fazlasından korkmaktadır. Gerçek bir kişi ile yaşanacak ilişki ürkütücü gelmektedir. Toplumsalın içine girmekten kaçınan ve onun kıyısında dolaşarak varlığını sürdüren biri olarak korkunun kaynağından gelen Meral'i reddeder ve çatışma başlar.

YASADIŞI ÇOCUĞUN İMGESİ

Sevmek Zamanı'nda Metin Erksan sosyal engellemeler nedeniyle bir araya gelemeyen iki sevgilinin hikâyesini anlatmaktadır. Hikayenin odağında bir kadının fotoğrafına aşık olan Boyacı Halil vardır (resim 1). Fotoğrafın sahibi Meral bu durumu öğrendiğinde oldukça etkilenir (resim 2).



Resim 1



Resim 2

Meral ile Halil'in köşkte karşılaştıkları bu ilk sahnede Platon'un 'Mağara Alegorisi'ni (1995: 199) kuvvetli bir şekilde hatırlatan bir sahne organizasyonu vardır. Bu sahnede ve hikayenin bütününde alegoriye gönderme hem biçimsel hem de işlevsel olarak üretilir. İlk Halil'in resmin bulunduğu odaya geldiğinde perdeleri açarak arkasındaki deniz manzaralı geniş pencereyi ortaya çıkarması, alegorideki ışık kaynağına (mağaranın kapısından giren) eşdeğer bir görünüm üretir. Pikaba müziği koyduktan sonra (zindanın içindeki yankı, gölgenin sesi de ihmal edilmemiştir) arkasını pencereye dönerek duvarda asılı fotoğrafı (alegorideki gölgeler) izlemek üzere koltuğa oturur. Bir heykel gibi kıpırtısız ve gözlerini hiç ayırmadan imgeyi seyre koyulur. Dış dünya ile ilişkisini koparmıştır. Öyle ki resmin ve evin sahibi Meral'in içeriye girişini ve hemen yanında kendisini izleyişini o kendisine dokunana kadar fark etmez. Temsilin bu kesitinde alegoriye yapılan göndermenin biçimsel türdeşliğinden söz edilebilir (Resim 3).



Resim 3

Ürkerek döndüğünde fotoğraftaki yüzün aslı ile karşılaşır. İzinsiz eve girmenin ve daha çok da gıyabında kapıldığı yüz ile karşılaşmanın etkisinden yüz ifadesinde tedirginlik, şaşkınlık ve şok duygusu ile karışık bir anlam okunur. Meral ilk anda gördüklerinden etkilenmiştir. Bir süre sonra da Halil'i resimden koparmaya ve bu güçlü aşkı gerçek hayata taşımaya çabalar. Çabasını film boyunca sürdürür. Bu açıdan da Meral üstlendiği işlevle alegorideki tutsağı mağaradan çıkaran (aydınlanmış) kişi ile özdeşleşmektedir. Halil de Platon'un metaforundaki tutsaklar gibi davranmaktadır. Mağaradan çıkmak istememektedir. Tutsaklığı gönüllüdür. Işıktan çekinmekte, dışarıdan korkmaktadır. Sonuçta Halil'in bu büyük korkusunun boşuna olmadığı anlaşılacaktır. Dış dünyanın standartları zorunlu ve buyurgandır.

Halil'in aşkını olağanüstü bulan Meral bu aşkta kendi fotoğrafının yerini almak ister. Halil ise gerçek bir kadına aşık olmaktan korkan bir erkektir ve Meral'in aşkını reddeder (resim 4). Sonunda Meral'in ısrarı ve birlikte çalıştıkları arkadaşı Derviş Mustafa'nın teşviki ile Halil'in korkusu bastırılır ve Halil evlenme kararlarını iletmek için Meral'in babası ile tanışmaya razı olur. Baba teskin edici bir üslupla Halil'i bu karardan vazgeçtirir (resim 5).



Resim 4



Resim 5

Meral'den ayrılan Halil ormandaki yaşamına döner. Meral ise öteden beri kendisi ile evlenmek isteyen Başar'ı bu kez reddetmez. Evlilik haberini öğrenen Halil gelinlikli bir manken ve Meral'in fotoğrafı ile bir kayığa biner ve Mustafa ile yaşadıkları kulübeden ayrılarak göl üstünde belirsiz bir yöne doğru yol alır. Bu sırada düğünü yarıda bırakan Meral gelir ve kayığa biner (Resim 6). Meral'i takip eden Başar ise ikisini de kayıkta ilerliyorlarken öldürür (Resim 7).



Resim 6



Resim 7

Anlatının açık içeriği hazin bir aşk hikâyesini yüzeyde sergilemektedir. Ancak psikanalitik kavramlar eleştirel bir okuma yöntemi kurmak üzere filme uygulandığında ilk anda ele geçmeyen bir örtük içeriğin varlığı belirginleşmektedir. Bu içerik, Halil'in toplumsallaşma sürecinin (erginlenme

ritüelinin) ilk basamağında, ‘imgesel’ dönemde kalan, engellendikçe de daha önceki dönemlere gerileyen bir çocuğun temsili olarak sunuludur. İnsanlaşma serüveninin en başındaki ‘gerçek’ evresini eş deyişle okyanus benlik düzeyini de bir ölçüde koruyan ve imgeselin ötesine geçmemiş bir ‘küçük erkek’in hikayesi, alt metin olarak filmde inşa edilmiştir.

DRAMATİK UNSURLAR VE ESTETİK İNŞA

Filmin anlatısı, “alternatif bir gerçeklik barındıran, yapı içinde yapı olarak tanımlanabilecek” (Gürüf, 2008: 11) ya da böyle okunabilecek biçimde kaleme alınmıştır. Buradaki içyapı (alt metin) kurulurken bir takım temel karşıtlıklar etrafında örülmüş anlatısal öğelerin Halil karakterinin merkezinde olduğu bir çekim alanı üzerinde kümelendiği gözlenmektedir. Doğu-batı kültür dairelerinin dünyayı kavramadaki görüş farklılığı çeşitli yöntemlerle altı çizilen temel karşıtlığı oluşturmaktadır. Bu düşünceye bağlı olarak çağdaş yaşam ve tarih, doğa ile kültür, zenginlik ve yoksulluk ikilikleri dramatik yapının çatışma öğeleri olarak kurulmaktadır. Tüm bu dramatik unsurlarla anlatı bezenirken diegetic evren, arkaik bir çatışmanın görünmez pelerini ile bütünüyle sarılmıştır. Bu çatışmanın özünü, bağımsızlık özlemindeki insan ile düzenleyici insanlık arasındaki sonu gelmez gerilim, oluşturmaktadır.

a) Kişi özelliği olarak karakter ve eylemsizlik eylemi

Halil karakterinin filmin orijinal yapısını inşa eden en önemli unsur olarak öne çıkışında da görüldüğü üzere “anlatılarda üzerinde çalışılan temel gereç karakterdir”. “Belli başlı özellikleriyle” ve “ufak tefek nitelikleriyle” (L. Egri, 2004: 52) kendine has yanları olan ve böylelikle yaşamında özgün bir yer edinen karakteri işlemek, meydana çıkarmak sanatçının asıl hedeflerindedir. Metin Erksan, bir sanat tarihçisi ve eleştirmen olarak sahip olduğu entelektüel donanımını ana karakterini oluşturma sırasında ustaca kullanmıştır. Felsefeden, psikanalize, modern ile gelenekselin karşılaşma alanlarında doğan bunalımdan, şehir ve orman dolayımından kurulan doğa-kültür karşıtlıklarına ve içeriğin sunulduğunda yarattığı görsel-işitsel tasarımlara dek amaçlı bir düşünsel etkinliğin izleri anlatının bütününde algılanabilmektedir. Zelan’ın da ayrı bir düşünce zemini üzerinde giderek farkına vardığı gibi (2006), Platon’un mağara alegorisi, tasavvufun aşk anlayışı ile bağlantılı olarak benliğin yüzünün perdelenerek sunulması, simgesel düzene katılımın aşamalarını izleyebileceğimiz psikanalitik süreçler, bu süreçlerin gerçekleşme modeliyle ilintili anlam kazanacak tarzda inşa edilmiş mekan, aksesuar, kostüm ve yan karakter sunumları, çerçeve organizasyonları ve karakterlerin yaşama bakışları ile örtüşen dramatik eylemin gelişim çizgisi vb. söz konusu düşünselliğin izleridirler. Bütün bu anlatısal izlerin çekimlendikleri tematik cazibe merkezinde de Halil karakteri konumlanmıştır.

Karakterin Aristoteles'de kavranışı, trajedinin ortaya çıkışına kaynaklık eden 'taklit edilen eylemin' yürütücü etkeni (diğeri 'düşünce'dir) olma bakımından önem kazanmaktadır (2007: 23). Burada düşünür karakter kavramı ile öyküdeki eylem halinde bulunan kişiyi değil "eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şeyi" (2007: 23) kastetmektedir. Halil karakteri denildiğinde bu sözün Aristoteles'de ifadesi 'eylem halindeki kişi'dir. Öyleyse çağdaş yazının eylem kişisini işaret ederken kullanılan karakter ile bu kişinin kendine has özelliklerini kastederken kullanılan karakter kavramları farklıdır. Yine de güncel yazın kendine has özellikleri olan anlatı kişisi ile böylesi özel nitelikler taşımayan anlatı kişisini ilkinde 'karakter', ikincisine ise 'tip' adını vererek, kategorileri birbirine karışmaktan alıkoyan, bir ara formül geliştirmiştir. Çalışma açısından bu farklılığın önemi, çatışma kavramı telaffuz edildiğinde bu kavram etrafında ilk akla gelenin karakter ve onun arzusu, istemi, eyleminin ereği oluşudur. Örneğin, Greimas, öykünün temelini arzu ile yasanın çatışması oluşturur derken, arzunun kaynağı olarak anlatı kişisini göstermektedir (Akt. Oluk, 2008: 20). Benzer şekilde S. Aslanyürek (1998: 88), çatışmanın kahraman ile onun bulunduğu ortam veya doğal çevre arasındaki çelişkilerden doğduğunu belirtmektedir. Çatışmayı doğuran farklı istemlerin varlığı ve onların mücadelesidir. Kahramanın istemlerinin yaşamın gerçekleriyle çatışması dramın özüdür (1998: 89). Aslanyürek de vurguyu kahramanın istemi üzerine kurmaktadır. Oysa Aristoteles'de bu öge öyküden sonra ikincil önemdedir. "Tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür. Karakterler öyküden sonra ikinci olarak gelir" (2007: 24, 25). Bu da dram sanatına yönelik zaman içinde gelişen diğer bir kavrayış farklılığıdır. Sevmek Zamanı'nda durum biraz daha karmaşıktır. Halil, herhangi bir istemli davranışla bir anlatı kişisine yaklaşmamaktadır. Dramatik çatışmaya neden olabilecek yani yasayla uyuşmayan ve bu uyuşmaz arzusu nedeniyle de çatışmaya yol açan bir etken olarak ortaya çıkmamaktadır. Bir fotoğrafla, içine kapanık tarzda, alışılmadık türden bir ilişki kurmuştur. İstemi, arzusu kişiye değil bir nesneye yöneliktir. Bu anlamda yaşamla bağı kopuktur. Nitekim Meral kendisini izinsiz girdiği köşkte yakaladıktan sonra bir süre ortalıkta görünmez. Fotoğrafi unutmuş gibidir. Bu durum Meral'in fotoğrafını asılı bulunduğu yerden alıp Halil'e götürmesine kadar sürmektedir. Halil fotoğrafa yeniden kavuştuğunda sanki hiçbir şey olmamış gibi kaldığı yerden seyre devam eder. Tutkusunda herhangi bir azalma olmadığı anlaşılmaktadır. Ancak tutkusu sürmesine rağmen ne fotoğrafa tekrar ulaşmak üzere bir eyleme girişir ne de Meral'in peşine düşer.

Çatışmayı doğuran isteme Meral kaynaklık etmektedir. Halil'deki arzuyu kendi istemine eklemeye çalışmaktadır. Aslında Meral eylem halindeki kişi olarak da olayların başlatıcısıdır. Halil'i içine kapandığı dünyadan

çıkarmaya, aşkının gerçek bir nesnesi olarak Halil'in kalbinde fotoğrafının yerini almaya ve korkuyla baktığı yaşama katmaya çalışmaktadır. Bu konuda Mustafa da Meral'i desteklemektedir. İkisi birden Halil'i imgeselden çıkararak simgesele katılmaya teşvik etmektedirler. Halil ise tutkusunun büyüklüğüne ve anılan teşviklere rağmen eyleme geçmeye yanaşmamaktadır. İstemi yönünde bir eyleme giriştiğinde hayal kırıklığına uğramaktan, aşağılanmaktan korkmaktadır. Taşdığı tutku simgesel düzenin standartlarına uygun değildir. Yasanın yaptırımına (kastasyon) uğrayacağı inancındadır. Üstelik Meral'in de kendisini incitebileceğinden endişe etmektedir. Bu nedenlerle mücadeleye yol açacak herhangi bir eylemden kaçmaktadır.

b) Bağdaşmazlık göstergeleri ve doğu-batı ikiliği

Metin Erksan, Halil'in simgesel ile ayrılığının, bağdaşmazlığının altını çeşitli anlatım yöntemleri inşa ederek çizmektedir. Halil kalabalık bir şehirde bulunduğu halde yönetmen onu hep tek başına göstermektedir. Çevresinde Mustafa ve sonra Meral'den başka bir insan görülmez. Alışveriş yapar, yollarda gezinir, vapura dolmuşa biner, sahil kenarında, rıhtımlarda dolaşır ancak bunları yaparken hiçbir insanla temas kurduğu görülmez. Meral'in evinde hizmetliye Meral'i sorduğunda, atış poligonunda Başar'ın arkadaşları tarafından dövüldüğünde, ıssız yolda Meral'i görünce dolmuş şoförüne inmek istediğini söylediğinde, Meral ile evlenme kararlarını iletme için Meral'in babasıyla ve Başar tehdit etmek ve dalga geçmek için ormana geldiğinde onunla temas halinde gösterilir. Bu ilişkiler kısa süreli ve zorunlu türden ilişkilerdir. Kendi isteminden kaynaklanmamaktadır. Meral ve Mustafa'nın teşvikleri sonucu gelişen temaslardır. Atış poligonunda Meral ile konuşmayı kısa tutarak ayrılmak ister. Mekânı terk ederken Başar'ın arkadaşlarıncı dövülür. Dolmuşta ilerlerken şoförle hiçbir ilişki kurmaz. Meral'in hizmetçisiyle konuşurken yüzüne bakmaz. Babası ile görüştüğünde hiçbir söz söylemez. Vapurda ya da rıhtım üstünde yollarda etrafında hiçbir insan bulunmaz. Mutlak bir yalnızlık içinde resmedilir. Meral ile birliktelikleri sırasında da sürekli olarak insan ögesinin bulunmadığı mekânlarda gösterilirler. Tenha deniz kıyısında ya da uğrak olmayan orman içlerinde ve kayıkla dingin göl gezintisinde betimlenirler. Yönetmen onları sürekli insanlardan ve şehir yaşamından uzakta tasvir etmektedir.

Filmsel söylemin pek çok ögesi temel çelişkilerin doğu-batı temel ikiliği üzerinden anlatılmasına dayalıdır. Dramatik çelişkinin karşıt iki noktasını simgeleyen Halil ve Başar aracılığıyla belirtilirse, söz konusu ikiliğin özünde dünya kavrayışlarının hırçın ve mutedil nitelikler arasından hangisini yükleneyeceği sorunsalı bulunmaktadır.

Doğu-batı eksenindeki karşıtlığın filmsel malzemenin dramatik kullanımınca vurgulanışı karşıtlığın açılımlarının serimlenmesi eşliğinde

değerlendirildiğinde daha anlaşılır kılınabilir. “Analojik olarak Batı ‘logos’, Doğu ise, ‘mythos’la özdeşleştirir. Batı'nın bireysel kendi-farkındalığına karşın, Doğu düşüncesi tefekküre, düşünmeye, zihin yormaya, müdahale yerine çekilmeye, başkaları üzerindeki güç ya da üstün bir varlığa boyun eğme yerine kendi içindeki barışa yöneliktir” (M. Sözen, 2009: 133). A. Asker Bal'ın ikonografinin akıl ve duygu dağılımını eşleme tutumu konusunda verdiği bilgiler (2009: 43) Sözen'in vardığı sonuçları teyit etmektedir.

“Batı ve Doğu uygarlıklarının taşıyıcısı olan iki insan tipine ilişkin yorumlarda, modern Batılının aktif ve üretken; geleneksel Doğulunun ise pasif ve taklitçi olduğu söylenegeler. Gerçekte Doğu muazzam bir mirasın üzerinde uyuyarak pasif bir şekilde çökmekte, Batı ise sürekli hareket sloganıyla aktif bir şekilde çökmektedir” (Bal, 2009: 38). “Özgürlüğe yetenekli Batı ile köle ruhlu Doğu” (Bal, 2009: 46) tamlamaları önceki ikili kavrayışların savlarını pekiştiren diğer bir sınıflama girişimidir. Burada bariz biçimde ayrıştığı görülen varoluşun doğası fenomenlerin kavranışında da sabittir. Bu konuda Sözen, “Doğu'ya damgasını vuran ‘şeylerin birlikteliği (dichotomy)’ düşüncesidir ve bu da en iyi şekilde tasavvufta görülebilir. Batı'ya damgasını vuran ise, ‘şeylerin karşıtlığı (dualism)’ düşüncesidir. Dualism, dichotomy'nin karşıtıdır” demektedir⁹. Filmde anlatısal öğelerin kuruluş biçimi söz konusu karşıtlaşmayı netlikle okutacak bir simgeselliğe sahiptir. Görsel ve işitsel öğeler yaşam alanlarının nitelikleri hakkında belirli anlamlar üretecek bir gösterge dizgesi inşa etmektedir. Karakterlerin ruh halleri ve fenomenlerle ilgili takındıkları tutumlar bu gösterge dizgesinin ürettiği anlamlar ağı ile karşılıklılık içermektedir. Kültür, batı ile doğa da doğu ile özdeş tasarlanmıştır.

Kültür-Batı; şehir, alafanga müzik, aşk hakkında tavsiyede bulunan kitaplar, hareketli kamerayla takip edilen yakın plan yüz çekimleri, hedefini şaşırmayan tüfek, burnunu cüretkarca ormana uzatan otomobil, iş merkezi, kravat, beyaz leke, çerçeve içini düzensizce bölen grafik çizgiler, eskimiş levhaların rüzgarda sallanırken çıkardığı gıcırta, huzursuzca kabarak dalgalanan deniz, sürekli yağan yağmur, camlardaki yağmur sızıntılarının ve pencerelere yansıyan silüetlerin gerisinden görünen perdelenmiş insan yüzleri, puro, iç çerçeve kompozisyonları, dans, insan bedeni üstüne binen gölgeler,

⁹ Dichtomy, genel olarak şeylerin, nesnelere, özelliklerin birbirlerinden çok temelli bir biçimde ve birbirlerine indirgenemezcesine farklı oldukları düşünülen iki temel parçaya bölünmesi, bir başka deyişle zıtların birlikteliğini tanımlar; ikilem yaratan her şeyin birlikteliğini; sıcak-soğuk, gündüz-gece gibi biri olmadan ötekini anlaşılamayacağını niteler. ‘İkicilik’ olarak tanımlanan dualism ise herhangi bir alanda, birbirinden bağımsız, birbirine indirgenemez iki töz, hakikat ya da ilkeyi kabul etme tavrı veya yaklaşımını tanımlar; ruh ve maddenin, zihin ve bedeninin birbirlerinden ayrı ve bağımsız olduğu görüşü buna örnek olarak verilebilir (Cevizci'den Aktaran Sözen, 2009: 148).

birer akbaba silüetini andırarak tribünlere tünemiş tehditkar insan kılığında bedenler, karakterlerin ismiyle müsemma oluşları v.b. öğeler dichotomy'nin bir yanının özünü; modern yaşam, güç gösterisi, hırsla yüklü atılganlıklar, akıl sahipliği, yıkıcı ve aşağılayıcı tehditlerle ve nihayet iç karartıcı bir atmosfer eşliğinde sürekli olarak doldurmaktadırlar. Bu, Meral'in sıkıntı duygusu içinde katlandığı yaşam alanıdır. Halil'in girmeye özendirildiği “büyük öteki denilen kurulu simgesel düzen” (Köse, 2007: 85).

Doğa-Doğu; orman, alafranga müzik, aceleci olmayan tavırlar, sükûnet arzı, yapıcı ve üretime dönük meşguliyetler, durgun göl manzaraları, sahibiyle örtüşen isim ve lakaplar, açık alanlar, berrak çevresel ortam, orman dokusuna uyumlu minik kulübede gösterişiz yaşam belirtileri, demlenme ritüelleri, tevazu, uygulanım ve küçük işaretlerden mutluluğa hazır olma, limon serası, kırılğan bir ruh hali, içe kapanma, gerileme, kavgadan kaçınma, arındırıcı ve sıkıntıları dağıtan sağaltım kaynağı olma v.b. öğeler de doğu ve gelenekle ilintili yapısal unsurlardır. Halil'in ruhsal sarsıntıları gerileyerek geçiştirdiği, doğal ‘gerçek’in alanı. Burada Halil kendi evindedir. Korunaklı, tehditlerden uzak ve çevresindeki her şey gibi ve çevresindeki her şeyin de onun gibi olduğu yerdir. Doğa, herhangi bir istenmedik yönde davranışa zorlayan biçimlendirme kaynağının bulunmadığı, bütünlüklü bir yaşam alanı olarak kurgulanmaktadır.

Halil'in Meral'in babası ile konuşmaya gittiği sahnenin organizasyonu doğu ile batı karşıtlığının filmsel söylemce kuruluşunu başarılı bir biçimde aktarmaktadır. Halil ve babanın konuşması işyerinin girişinde yapılır. Burası çok geniş alana sahip, duvarları büyük cam çerçevelerden yapılmış bir sergi salonu, galeridir. Galerinin yüksek pencerelerinde yine aynı büyüklükte puntolarla yazılı yabancı dilde firma ve ürün isimleri okunmaktadır. Salonun zemininde ticareti yapılan bazı tarım aletleri ve makine parçaları sergilenmiştir. Camlardaki büyük yazılarla birlikte düşünüldüğünde Meral'in babasının tarım makineleri ithalatçısı bir distribütör olduğu anlaşılmaktadır. Bu öğelerin varlığı geleneksel ile modern yaşam arasındaki farkı görünür kılmaktadır. Baba giyim kuşama, bir elinde puro diğer eli pantolonunun cebinde, ceketinin açık düğmeleri, kendinden emin tavırları, dinç görümlü bedeniyle sürekli konuşarak, içinde buldukları durumun analizini yaparak akıl vermekte, zeminin üstüne basarak yürümektedir. Halil ise aksine önu ilikli, ellerinde tuttuğu şapkasını sürekli sıkıntıyla buruşturmakta, saygı ve endişeyle karışık sürekli dinlemekte, hiç konuşmamaktadır. Babanın sözleri doğrultusunda bazen ümitlenmekte bazen endişesi artmaktadır. Bütünüyle edilgen ve belirlenmeye açıktır. Zeminin üstünde değil de adeta altında yürümektedir. Üstelik tüm film boyunca bir defa taktığı kravatu bir saygı ve otorite kabulü olarak boynundadır. Konuşma devasa boyutlardaki sergi salonunun bir ucundan diğerine iki ayrı yöne olmak üzere yapılan yürüyüş eşliğinde gerçekleştirilir. Mekân, bu iki ayrı

yöne yapılan yürüyüşle, konuşmanın havası ne kadar teskin edici olursa olsun, bir çatışma alanına dönüşür. Sonu belli bir çatışmadır bu. Baba, her ögesi muazzam büyüklükte boyutlara sahip olan kendine ait sağlam bir düzen içinde gösterilmektedir. Halil son derece eğreti bir görünüm içindedir.

Sahne, yetenekli batı ile sığıntı doğunun karşıtlığını eksiksiz bir tasarımla gösterirken bir arbedenin varlığından söz etmek olanaksızdır. Baba tüm gücüne karşın gaddar değildir. Olan biten bir boğaz boğaza gelme değildir ve şiddet unsuru asla görünürleşmez. Aksine şefkatli bir uyarıcının cana yakın uyarıları çelişkiyi sonuca götürmektedir. Sahne babanın merhamet dolu son sözleriyle kısa bir sessizliğe bürünerek sona erer.

Kesme ile şiddetli bir yağmurun gürültüyle dövdüğü تنها bir eğimli yol görüntüsünün olduğu sahneye geçilir. Çerçevenin sağından Meral ve Halil el ele kadraja girerler. Sağanak altında hızlı adımlarla yokuştan aşağıya inerek yürürler. Halil'in ve Meral'in üstünde biri oldukça koyu diğeri ise açık renkli, yağmurda iyice ıslanmış pardösü vardır. El ele kendilerini çevreleyen yüksek duvarlar boyunca yağmurda ıslanmaya devam ederek aceleyle yukarıdan aşağıya inerler ve tarihi bir kemerin altına sığınır. Halil, Meral'i bu korunaklı alanda bırakır ve dokunaklı bir müzik eşliğinde şiddetli yağmur altında sırsıklam ıslanarak yokuştan aşağıya inmeye devam eder (bu kez acele etmemektedir) ve kadrajdan çıkar. Toplumun tabakalı yapısından kaynaklanan sosyal engeller bir kez daha dikey hareketliliğin önüne geçmiştir. Filmsel söylem mekânların boyutları ve coğrafyasını, olan biteni açıklayıcı birer göstergeye dönüştürmektedir.

Sözen, karşıtlıklar değerlendirilirken mutlak ve homojen bir tanımlamanın geçerli olmayabileceği konusunda okuru uyarmaktadır. İkiliklerin kuruluşu ve kavranışında asimetri yaratabilecek öğelerin ve durumların bulunabileceğine dikkat çekmektedir. "Doğu ile Batı bu iki bakış biçimiyle birbirinden ayrılırlar, fakat hemen belirtmek gerekir ki, ne Doğu saf halde dichotomy'e, ne de Batı saf halde dualism'e sahiptir. Doğu daha çok dichotomy'e, Batı ise daha çok dualism'e eğilimlidir. Doğu düşüncesinde dichotomy bir 'bilgelik ilkesi olarak benimsenirken; dualism Batı'nın hayat algısına, 'ben-merkezci (egocentric)' bir anlayışı yerleştirmiştir" (Cıbroğlu'ndan Aktaran Sözen, 2009: 133, 134).

Doğu ile Batı'nın anılan tasniflerine yakın bir konumlandırma, filmsel söylemce de benimsenmiştir. Bütünüyle örtüşmeyi engelleyerek asimetri yaratan düzenleme ise Halil ve Meral'in ait oldukları sınırları birbirlerine giderken aşmalarıdır. Halil, Meral'i aramak üzere kısa süreli de olsa kent yaşamına karışır, apartmana uğrar ve Meral'i sorar. Babasının galerisine uğrar. Meral de düğünü terk eder ve Halil'i bulmak için ormana gider. Batılı yaşam tarzını işaret eden göstergeler sistematik biçimde düzenlenmiş ve anlatı kişilikleriyle

örtüşürülmüştür. Aynı şekilde doğulu yaşamın göstergeleri de karakterlerle ilintilendirilerek yapılandırılmıştır. Göstergeler birer gösterge olarak anlamlarını, filmsel söylem içindeki ilişkilerden almaktadırlar. Söz konusu asimetri ve sınırların karakterlerin eylemleriyle nadiren de olsa aşılması, anılan ikilik türlerinin saf halde bulunmayışlarına dair yargıyı destekler niteliktedir.

c) Teşvik, Korku ve Deniz

Halil karakterinin Meral'in imgesiyle kurduğu ilişkinin psikanalitik yaklaşımındaki karşılığının ayna evresine, imgesel evreye denk düştüğü belirtilmişti. Bu düzey karakterin yetindiği ve daha fazla doygunluk arayışına girmedeği türden bir var oluş tipi olarak kurgulanmıştır.

Halil libidinal bir var oluştan yoksun betimlenmektedir. Psikanalitik incelemelerin anlatılardaki temel nesnelere ve çözümleme araçlarından biri olan 'arzu'sunun peşindeki 'özne' figürü 'Sevmek Zamanı'nda yoktur ya da bu Halil değildir. Meral veya Başar bu temelde bir incelemeye konu teşkil edebilirler ancak Halil bir anti libidodur. Korku içinde olandır. İnsanlardan kaçan bir münzevidir.

Çalışırken de toplum yaşamından uzaktır. Geçimini sağlamak için, insanların olmadığı zaman ve yerde yapılabilecek bir iş seçmiştir. Topluluk yaşamından uzak bir var oluş çeşitli söylem araçları ile oldukça belirgin betimlenmiştir. Bu tasvirler, kültüre (topluluk yaşamına, simgesele, babanın yasasına, düzene) katılmadan duyulan korkunun somut birer gösterenidir.

Halil imgesel düzeyin ötesine geçmediği gibi bu yöndeki telkinlere de bir direnç göstermekte ve simgesel düzene katılmayı reddetmektedir. Meral'in, kendi fotoğrafıyla kurduğu ilişkiyi bozma ve simgesel evrene sokma çabalarına da Halil karşılık vermemektedir. Mustafa da tıpkı Meral gibi bu geçişi yapması konusunda kendisini cesaretlendirmektedir. Halil ise bu konudaki korkularını ifade etmekte ve bulunduğu aşamayı korumak istemektedir.

Gürüf (2008: 36), Lacan'ın öznellik anlayışını, 'insanın dünyada bir yer edinme amacı ile kendisini dilin alanına yerleştirme çabası' olarak özetlemektedir. Halil, belirlenen olarak deneyimlenen, üzerinde egemen olunamayan bir yaşamı acıya neden olan ve tehlikeyle dolu olarak algılamaktadır. Topluluk yaşamında, sürekli bir yaralanma ve incinme tehdidinin varlığını duyumsamaktadır. Bu nedenle Halil, bu dünyada bir yer edinmek istememekte ve dilin alanına dolayısı ile simgeselin, düzenin alanına yerleşmemektedir. Kıyıda bir yaşam olan imgesel düzey ile anne karnına yakın olan gerçek düzeyleri arasında yaşamını sürdürmekte ve bu düzeylerin sağladığı yaşam biçimi ile yetinmektedir. Korunaklılık arama ve tehlikelerden uzak durma Halil'in temel karakteristikleridir. Meral'in imgesi ile yaşadığı deneyimi inanılmaz derecede iyilik yüklü bulabilmesi bu karakteristik yanlarından temellenmektedir.

Halil, Meral'in fotoğrafına bakarken onu etrafından yalıtık bir ruh hali ile seyretmektedir. Kendisini çevreleyen fiziksel ortam ile algısal ilişkisini koparmış bir duruma bürünmektedir. Tüm varlığını fotoğrafa yöneltmektedir. Bu anlamda fotografik imge ile bütünleştikleri, aynılaştıkları gözlenmektedir. Kendisini ikna için gelen Meral'i ilkinde olduğu gibi yine fark etmemektedir. Figürlerin bu sunumu imgesel ve simgesel düzlemlerin temsilini ve sosyalizasyonun reddini kurmaktadır. Fotoğraf ve onunla yapılanmış ilişki bağlamında (imgeyi sırtlanır ve ormana götürür) gerçek ve imgesel düzeyleri yapılandırılırken, Meral'in şahsında simgesel'in inisiyasyon çağrısı ve babanın yasası etrafında örülmüş ısrarlı bir kültürel katılım somutlaştırılmaktadır.

Öte yandan Meral, simgesel'e sürekli davet eden bir figür olarak baba'nın yasasının uygulayıcısı görünümündedir. Çocuğu, imge ile kurduğu ideal ego bütünlüğünden çekip çıkararak kurallı bir benlik sahipliğine ulaştırmaya, dolayısı ile toplumsalın alanına kazandırmaya çalışmaktadır. Burada imgenin konumu hem çocuğun kendi imgesi ile kurduğu bağı hem de annenin kucağındaki bütünlüklü görünümündeki ayrılmazlığı aynı anda verebilme potansiyeline sahiptir.

Halil'in simgesel'e ait her çağrıya tepkisi gerileme olarak dışa vurmaktadır. Meral aşkın yöneleceği nesne olarak fotoğrafı yerine kendi varlığını önerdiğinde kesin bir dille onu reddeder. Konuşmalarından önce alışverişten döndüğünde Meral'in geldiğini görünce fotoğrafın sahibi ile yapılacak bir görüşme ve ardından gelebilecek ilişki olasılığından kaçınır. İçeriye girmez, kapıdan döner ve köşkün limonluğuna sığınır. Anlaşılabacağı üzere insanlardan uzak bir yaşam tarzı imgesel'in yerini tutarak simgesel'i öncelerken, limonluğa sığınma, imgesel'in de öncesine gerçek'in yerini tutan doğaya bir gerilemeyi çağırıştırır. Halil Büyük Öteki'nin her çağrısına ya da bu çağrının yerini tutan her işarete varlık çizgisindeki aşamaların öncesine dönerek gerileme ile karşılık vermektedir. Bu işaretler, küçüklü büyüklü veya tehdit edici olsun ya da olmasın, Halil için birer ruhsal sarsıntı (travma) odağı olarak kabul edilmektedir. Halil'in bu işaretlere verdiği gerilemenin (yineleme) ölçüsü onların etki derecesi ile orantılıdır.

Meral bakışın sahibi olarak görülür. Halil ise bakışlarını ondan kaçırmaktadır. Göz temasını bir ayrıcalık olarak kabul ettiği, bakışını, üstelik bu teması hiç kesmeden (gözünü kırpmadan) fotografik imgeye ayırmasından anlaşılmaktadır. Hizmetçi kızla da göz göze gelmemeye çalışmaktadır. İmgeye dokunmakta, onu öpmekte ancak topluluk yaşamına hiç katılmamakta, insanlardan kaçmaktadır. "Çarşıya öteberi almaya" gittiğinde ve elleri dolu geri döndüğünde bu sosyal ilişki izleyiciye gösterilmez, bomboş sokaklarda, rüzgârlı, gıcırtilı, yağmur altında sırlıklam ıslanmış halde dolaşırken betimlenir. Şehir yaşamının Halil için bir huzursuzluk kaynağı olduğu ve ona

göre olmadığı sürekli vurgulanır. Puslu ve kapalı bir görsel atmosferin hakim olduğu çerçeve içinde Halil, arka plandaki karanlık ve tekinsiz gizemli yapıların silueti eşliğinde şehirde yürümekteyken resmedilir. İnsanların içinde kalabalık caddelerde görünmez. Kimsenin bulunmadığı bir kahvede veya deniz kıyısında bomboş bir iskelede gösterilir. Deniz de bu sırada adeta huzursuz betimlenir. Üstünde durduğu beton iskelenin dibinde deniz yüzeyi kabartılıdır. Dalgalar mütemadiyen zemini dövmektedir. Genel planda çerçevenin gerisinde Halil ile şehir arasında deniz sürekli kıpırdamaktadır. Sırtı dönük resmedilen Halil'in arkasında kadrajın ön planında bağlantıları kopmuş bir tabela platformunun düzensiz demir ayakları gıcırtyla ötmekte ve çerçeveyi parçalayan grafik çizgilere dönüşmektedirler. Gösterge dizgesi yıkım, bela ve acıyı şehir yaşamının Halil ile ilişkisinde sürekli gündemleştirilen algılama olarak simgeleştirir. Düzen kavramı, tehlike ve sarsıntı ile özdeş sunulmaktadır. Halil topluluk yaşamını duyguları geçicileştiren ve değerleri yok eden bir niteliğe sahip olarak kavramaktadır. Fotografik imge ile ilk karşılaştığında imgenin gözlerindeki “insanca bakışı” bir daha göremeyeceği korkusuyla resme bir daha bakmaya korktuğunu söylemektedir. Bu nedenle Meral'in ısrarla resminin duygu ve düşünce dünyasındaki yerini almak istediğinde, bu isteğin imge ile kurduğu ve “değişmez”i, ebedi olanı bulduğu ilişkiyi mahvedeceğinden korkarak “hayır, istemiyorum seni. Benim dünyama girmeye kalkma. Sonra merhametsizce yikarsın onu” diyerek kesin bir dille reddetmektedir.

Meral'in ve Mustafa'nın yüreklendirmeleri sonucunda ilk imgeden ayrılma denemesinde Başar ve arkadaşları tarafından dövülür. Meral'i onunla bir ilişkiye hazır olduğunu söylemek için aramaktadır. Ancak atış poligonuna geldiğinde Meral'e kararını değiştirdiğini bildirir. Bu sahne bazı izleyiciler için anlaşılabilir ve sinir bozucu görünebilir. Oysa sistematik bir görsel okuma ile Halil'in kararını ansızın değiştirmesinin nedeni ortaya çıkarılabilir. Halil arkadaşı Mustafa'nın teşviki ile ve epeyce direndikten sonra Meral'in de duygularında samimi olduğu düşüncesiyle onunla bir ilişkiye geçmeyi kabul etmiştir. Yine de bu kararı alması kolay olmamıştır ve hala ikircim içindedir, kaygılıdır. Nitekim poligona gittiğinde bu kaygısında haksız olmadığını anlar. Yönetmen sahneyi organize ederken Halil'in karakterinden doğan aşk anlayışı ve dünya algılamasına hitap edecek bir görsel düzenlemeyi işe koşturmaktadır. Başar'ın elinde bir dürbün tufek vardır. Şişelere nişan almakta ve ustalıkla hedefini vurmaktadır. Başar'ın arkadaşları da Meral'in arkasındaki tribünlerde oturmuş ve onları izlemektedirler. Metin Erksan, Halil gelmeden önce Meral'i tahta oturakların arasından bir iç çerçeve kurarak resmeder. Meral'in yüzünde hüznün okunmaktadır. Uzak planda Halil çerçevenin solundan sahneye girer. Erksan, böylelikle Halil'in ikircikliğinin boşuna olmadığını anlatmaktadır. Uzak planda Başar'ın arkadaşları adeta tahtalara tünemiş birer saldırgan akbaba gibi

görülmektedir. Başar da elindeki tüfekle Meral'in yanında bir iğdiş tehdidini hatırlatmaktadır. Halil zaten güçlükle ikna olduğu ilişki kararının kendi aşk anlayışından çıkan beklentileri karşılayamayacağını anlar. İmgeden ayrılmak için yeterince doğru bir yol değildir bu ilişki. Çünkü Başar ve arkadaşları simgesel'e katılımın belirli yasa'lar doğrultusunda olacağını ve bunun dışında bir katılımın cezalandırılacağını göstergesidirler. Nitekim vazgeçmesine rağmen bu girişimi kastrasyonla eşdeğer bir şiddetle karşılık bulur. Başar'ın arkadaşları Halil'i öldüresiye döverler. Simgesel alana çıkışı daha güçlü, kibirli, kararlı, enerjik ve 'başarı'lı rakibince engellenir. Halil geriye kendi dünyasına çekilirken yakın bir var oluş düzleminde, Başar'ın otomobilinden inen Meral'i görür ve birbirlerine sarılırlar. Erksan, birliktelikleri süresince, onları, buldukları düzleme uygun olarak şehir yaşamının, simgesel'in dışında, ıssız bir deniz kıyısında ya da ormanda dolaşırken veya kayıkla gölde gezintiye çıkmışken gösterir.

Kısa bir süre sonra Meral simgesel'e çağrısını yineler ve babası ile konuşması için özendirir. Hareketlenmiş bir libido yine de 'baba' karşısında mahcup ve eli böğründedir. Çünkü babaya iletilen talebin motivasyonu bir iç kaynaktan doğmamaktadır. Eylem, bu eylemin ereği konumundaki 'küçük öteki' Meral ve sonunu düşünmeden tevekkül dışını işaret eden arkadaşı 'Derviş' Mustafa tarafından provoke edilmiştir. Dışsal motivasyon; çekinik bir doğa ve umutlu olma mecburiyetiyle birleştiğinde, travmanın yoğunluğunu devasa boyutlara ulaştıran gönülsüz bir örgütlenme patlak verir. Orada ve o biçimde olmak üstelik korkulan sonla karşılaşıldığında tahrip edici niteliktedir.

Sonuçta baba da Başar gibi ilişkiye onay vermeyecektir. Ancak onun reddediş biçimi kastrasyon tehdidini hatırlatan Başar'ın tutumundan farklıdır. Teskin edici bir yöntemle kişisellikten çıkmanın uygun yolunu göstermektedir. Libidosunun yönelebileceği simgesel düzenle uyumlu koşulları kültüre henüz katılmış ya da katılmaya aday bu çocuğa öğretir.

Yasanın ikinci engellemesi zaten bu engellemelerle karşılaşma korkusu içindeki mütereddidi çocuk için öncekinden daha travmatik bir etkiye yol açar. Halil, Meral'den ayrılır ve travma kaynağından uzak bir alana, ormanın içindeki göl kıyısına, doğa'ya döner. İkinci sarsıntı ilkinden daha şiddetli bir gerilemeye yol açmıştır. Çünkü ikinci çatışmanın ve engellenmenin kaynağı aynı zamanda iradenin de kaynağı olan babadır. Halil için korkulan gerçekleşmiş ve kendisi olarak yasadın talepte bulunması reddedilmiştir. Baba yasayı müsekkim özelliğinde ancak son derece net biçimde koymuştur. Bu nedenlerle ilk engellemeden daha çok yaralanmıştır ve karşılığında düzenden ilkinde olduğundan daha da uzağa gerilemektedir. Kuşkusuz bu gerileme süreçlerinde durulan yerler rasgele değildir. Aksine kültürel katılım sürecinde, insan yavrusu toplumun üyesi olurken yani daha önce altı çizildiği gibi özne olarak

düzenlenirken uğranılan durakların birer alegorik karşılıklarıdır. Anne bedeninden sonra onunla yakın nitelikte algılanan doğa durağı bir gerçek düzlemidir. Ardından gelen imgenin deneyimlendiği ayna aşaması imgesel düzlemidir. Nihayet imgesel evresinin sonunda dil çıraklığıyla birlikte geçilen simgesel evresi ise toplumsal sistemin karşılığıdır. Bu evrelerin hepsi Halil için her travmadan sonra travmanın şiddeti ile orantılı olarak gerilediği birer saplanma noktasıdır¹⁰.

Başar, ikinci bir tehdit etme ve alay için ormana gelir. Sahnenin kuruluşu, çerçeveye ve ormanlık alana otomobilin burnunu küstah ve pervasızca uzatan bir anlatı kişiliğini mekânla karşıt konumda ilişkilendirir. Orman Halil’le özdeş mekândır. Halil ormanla ve tek tek herhangi bir nesne, örneğin bir ağaç ile bir ve aynıdır. Başar ise şehirle nitelik bakımından eşittir. Halil aynı zamanda burada şehirdekinin tersine gerektiğinde aktif ve beceriklidir. Güç gerektiren işlerde de başarılıdır. Şehirde küçük bir bıçakla görece önemsiz bir iş görürken ya da bir boya fırçası ile zarif bir üretkenlik içindeyken ormanda ağır, büyük bir baltayı odun doğrama işinde ustalıklı kullanmaktadır. Yine kayıkların uzun küreklerini de beceriyle çekmektedir.

Burada bir parantez açmak gerekebilir. Doğanın filmde konumlanması tehlikelerden uzak ve korunaklı bir yaşamın yanında özgürlük ve neşe kaynağı olarak Meral ve arkadaşlarının resmedilişinde de anlam kazanmaktadır. Kültürel alanda Meral, yakın plan çerçevelemeyle ve pencerelerdeki şehir yansımalarının ya da camlardan sızan yağmur sularının ardından sıkıntı içinde ve çıkmazda biri olarak gösterilir. Bu sunum tasavvuf düşüncesindeki benlik kavrayışını akla getirmektedir. Tasavvuf kültürü “benliğin gerçek anlamda var olmasına rağmen bize önce perdelenmiş olarak görülebileceği” düşüncesini geliştirmiştir. Bu perdeler gerek önüne çekilmiş olanın öz farkındalığını engellemekte gerekse de perde çekilenin dışsal kaynakça algılanmasını engelleyen birer “zihni blok”lar olarak çifte işlev yüklenmektedirler (Zelan, 2006: 80). Arkadaşları ile koşuşturduğu ormanlık alanda ise ellerindeki açık renk şemsiyelerin de birer kanat imgesi yerine geçerek işlev değiştirmesiyle (ormanla hiç yağmur yağmaz) özgürlük içinde sağa sola uçuşan kelebekler gibi sunulurlar. İşte Başar, Halil’in güçlü olduğu bu gerçek’in yerini tutar şekilde tasvir edilen alanda de hüküm sürmeye kalktığında Halil tarafından cezalandırılır. Anlatı kişiliklerinin sunulduğu bu olay örgüsü toplumsallaşmayı başarmış ve başaramamış

¹⁰ Saplanma noktasını C. Rycroft (1989: 146), “bir kişinin saplandığı, tamamen geçemediği ve dolayısıyla gerileme eğiliminde olduğu bebeğin gelişim dönemi safhası ya da noktası” olarak tanımlamaktadır. Kavram, gelişim dönemlerinde yeterince ilerleyememenin bir kanıtı olarak ifade değeri bulmaktadır. Saplanmış bir kişi bebeksi çağdışı davranış örüntülerine gerileme eğilimindedir.

çocukların ait oldukları alanların belirginleşmesini sağlamakta ve mekânların da tıpkı anlatı kişilikleri gibi bir takım karakteristik özellikler kazanmasını sağlamaktadır.

Halil, Meral'in evleneceğini bir gazete haberinden öğrenir ve öğrendikten sonra gelinlikli bir vitrin mankeni alır ve fotoğrafla beraber kayığa yükleyerek gölde kürek çekmeye başlar. Kayığın gideceği yer herhangi bir açık içeriksel öge tarafından belirtilmemiştir. Ancak bu yeni travmaya, travmanın şiddetiyle orantılı olarak diğerlerinden daha da önceye giden bir gerilemeyle tepki göstereceği anlaşılmaktadır. Kültürün kendisi değil ama imgelerini yanına alarak doğal var oluşunun ilk aşamasına 'gerçek'in de öncesine, ana rahmine doğru kürek çeker.

Travmaya verdiği yanıtların sistematikliği göz önüne alındığında Halil'in bu son geriye çekilişi mantıksal olarak ilk travmatik deneyimde imgesel'e, ikincisinde gerçek'e ve nihayet gazete haberinin yarattığı ile orantılı olarak gerçek'in de öncesine, annenin bedenine doğru olacaktır. Travmanın boyutuna bağlı olarak, bir önceki deneyim (gelişim) düzlemine dönüşlerle somutlaşan tepkilerin zamansal açıdan istikrarı, mantıksal bir çıkarımla son tepkinin yönünün annenin bedeni olarak düşünülmesine neden olmaktadır. Bunun yanında durgun bir göl yüzeyinde ağır ağır ancak kararlı bir devinimle süzülerek ilerleyen kayığın ön plandaki ağaç gövdeleri arasından seçilen üst rakurs, uzak çekim görüntüsü kayığın ilerlediği yön çizgisinin ormanın derinliklerine doğru olduğunu göstermektedir. Halil'in 'terki'sine aldığı fotografik imge ve gelinlik giydirilmiş modelle ilerlediği bu derin ve karanlık yer aynı zamanda üzerinde kayarak yol aldığı 'kaygan' göl sıvısının da doğduğu yerdir. Öte yandan evlilik haberi, imgenin sahibinin ebediyen yitirildiğini de enforme etmektedir. Ayrıca haberi okuyan Mustafa bu dünya'nın kahpeliğini ilan etmekte gecikmemiştir. Bütün veriler olan biten karşısında, tesellinin, dünya öncesi bir aşamada aranabileceğini düşünmeyi olanaklı kılmaktadır¹¹.

Meral düğünü terk eder ve Halil'in yanına gelir. Fotoğraf ve mankeni kayıktan göle atar. Halil kürek çekmeyi bırakır. Sarılırlar. Meral'in ardından

¹¹ Bunların yanında, S. Ferenczi'ye bakılacak olursa, "anne gerçekte denizin simgesidir ya da kısmen onun yerini alır. Ana karnındaki dölüt ile su ortamında kendine oksijen ve besin sağlayan hayvan arasında benzerlik" (2000: 73, 74) vardır. Ferenczi, bu ve başka ifadelerle, "balıktan insana değin bir dizi evrimi saptarken sudaki yaşama geri dönüş eğiliminin hiçbir zaman tüümüyle terk edilmediğini" ileri sürmektedir. Ferenczi'ye göre, "doğumdan sonra bile, denize geri dönüş eğilimi etkin olarak" (2000: 75) kalmaktadır. "Büyük bir olasılıkla bu güdülenme, yitirilmiş yaşam biçimini yeniden kurmayı amaçlayan çabaya karşılıktır. Bu yeniden kuruluş, aynı zamanda içinde besleyici maddeler bulunan ıslak bir ortamda gerçekleşecektir; bunun bir diğer anlamı, sudaki yaşamı, ıslak ve besin bakımından zengin ana karnında yeniden gerçekleştirmektir" (2000: 73).

gelen Başar onları bir arada görünce arabasından tüfeğini alır ve ikisini de öldürür.

Simgesel alanı düzenleyen babanın yasası işlemiş ve alternatif bir var oluşa izin vermemiştir. İktidarın sembolü olarak evrensel bir kod değerine sahip silahla ‘ensest’ yasağının ihlali cezalandırılmıştır. Yasaya uygun özneleşmeyi başaramayan çocuğun geri dönmesi de engellenmiş ve ara değerde bir var oluş düzleminde ebediyen hareketsiz bırakılmıştır.

SONUÇ

Metin Erksan, ‘Sevmek Zamanı’ ile güçlü bir dramatik yapıya sahip ve çok yönlü değerlendirmeye uygun bir anlatı örneği meydana getirmiştir. Dramatik yapının güçlü oluşu farklı düzlemlerde okumaya müsait bir içerik söylemini elinde tutmasından kaynaklanmaktadır. Yönetmen, anlatı aracılığı ile aktarmak istediği içeriğin çok anlamlılığını, her düzeyde okumayı destekleyebilecek bir görsel-ışitsel biçemi de geliştirmeyi başarmıştır. Nitekim ilk kez bu filmde görülen bir takım görsel düzenlemeler; imgelerin birer gösterge değeri yüklenerek şekilde kullanılışı ve bu göstergelerin anlamlarını diğer göstergelerle kurdukları söylemsel ilişkilerden almaları, karakterlerle mekânların özdeşleştirilmesine yönelik biçimsel inşalar oluşturmuştur. Anlatı kişiliklerinin, anlatı içindeki konumlarını aktarmak üzere kurulan canlı görsel metaforlar, kahramanların ruh hallerini görselleştirmek üzere geliştirilen bir takım anlatı stratejileri kurma gibi anlatım ustalıkları, hem yapının niteliğini sağlamakta hem de sinema sanatının gelişmesine unutulmaz katkıda bulunan bir film olarak çok sonraki sanatçıların düşünsel ufkunu açmaktadır. Nitekim karakterlerin iç dünyalarını ve dışsal dünyadaki pozisyonlarını, olağan durumlarda gözlenebilen ya da gözlenemeyen hallerini izleyici için görünür kılmada hayata geçirdiği buluşlar, aktüel yönetmenlerin de kullandığı yöntemler olarak güncellenmektedir.

Filmde, insanın, insanlık ile kurduğu ilişkinin tek yönlülüğü, evrensel bir zorbalık örneği olarak belgelenmektedir. İnsan yavrusunun doğal var oluş koşullarından koparılması ya da bu ayrılmaya zorlanması yerel unsurlarca maharetle bezenmiş ve anlatı güçlü görsel anlatım olanaklarının varlığı nedeniyle, kolaylıkla evrensel düzeyde bir algılamamanın konusu olma niteliğine kavuşmuştur.

İnsanın varlık koşullarını geliştirirken ve benzeri olduğu diğer canlı türlerinden ayrılığını teşhiz ederken yakaladığı maddi iyileşme ve donanımın ilk fırsatta içinden çıkılan çevrenin işgal ve imhası olarak hayata yansımaları, kaçınılmaz olarak, insanın yaşamdaki yerinin anlamı üzerine bir düşünme silsilesine yol açmıştır. H. Marcuse, insanın kendi aklının pazılarını şişirip etrafına gözdağı verişini şöyle betimlemektedir. “Eğer dokunduğu her şeyi

özümsüyorsa, eğer karşıtçılığı soğuruyorsa, eğer çelişki ile oynuyorsa, ekin sel üstünlüğünü belgitlemektedir” (Marcuse, 1986: 102).

Metin Erksan, insanın bu sonu gelmez kendini beğenmişliğinin, aslında kendi sağaltıcı yanlarını ve işlenen günahları telafi edebilecek öz unsurlarını da öğüttüğünü vurgulamaktadır. Özdeşleşilen kişiliklerin sunuluşunda, doğa ve kültür ikiliğinin oynadığı değer atayıcı rol ve birer anlatı kişisi gibi olaylar karşısında takındıkları karakterize taraflılıkları açıkça gözlenir kılınmıştır. İzleyici ilgi ve yeteneğine bağlı olarak perdede olup bitenlerle ilgili belirgin bir değer yargısını geliştirebilme olanağına sahiptir. Yine de öyle anlaşılıyor ki başarılı bir ürün denildiğinde ar anılan dramatik yapı, daha konforlu bir zihinsel etkinliği davet eder niteliklere sahip olmalıdır. Burada sözü edilen sorun, filmde açık içeriğ in belirgin, örtük anlatının ise en azından belirli yanlarıyla kapalı olmamasına rağmen yine de ‘Sevmek Zamanı’nın sinemalarda gösterim olanağı bulamamasına duyulan hayıflanmadır. Demek ki hikâye, biraz alışılmadık türden bir içeriğe sahipse ve biçimsel olarak da bazı yenilik arayışlarına girmişse, anlatılan bir aşk hikâyesi olarak kabul edilmemektedir. Oysa “işte kült filmin oluşma koşullarından biri karşımızda, büyüleyici aşk ve kavuşamayan sevgililer, izleyiciyi filme bağlar” (Büker, Topçu, 2010: 210). Ancak olan biten bundan çok “Eco’nun ‘muhteşem tutarsızlık’ dediği şey” olan “kültürel kodların karmaşıklığı ya da beklenen sonun gerçekleşmemesi” (Büker, Topçu, 2010: 210) olmalı. Çünkü Casablanca (yön. Michael Curtiz, 1942) için geçerli olan ‘Sevmek Zamanı’nda işlememektedir. Özdeşleşim nesnelere bir birlerine kavuşmalıdırlar. En azından öyle görünüyor ki, yereldeki dağıtımcıların bundan emin olduğu konusunda kuşkuya gerek yoktur. Ancak Metin Erksan, olacakları sezmiş olmalı ki, düşünsel donanımı, yıllar sonrası için de olsa zamanının ‘düş fabrikası’ için sıradan olanı gerçekten bir fenomene dönüştürmüştür. ‘Sevmek Zamanı’ bir düşten ‘çekilmiş’ olağanüstü ‘hoş’lukta görüntülerle süslenmiştir. Artık infans olmasalar da erişkin “hommelette”ler bu düşlerden gündüzleri hoşlanabilmektedirler.

KAYNAKÇA

- Aristoteles (2007) *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Aslanyürek, S. (1998) *Senaryo Kuramı*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Bal, A., A., (2009). *Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme*, Sanatta Yeterlilik, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Borradori, G. (2008), *Terör Günlerinde Felsefe: Jürgen Habermas ve Jacques Derrida İle Diyaloglar*, Çev. Emre Barca, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Büker, S., Topçu, G., Y. (2010) *Sinema. Tarih, Kuram, Eleştiri*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Campbell, J. (2000), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çev. Sabri Gürses, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Çoban, B. (2003) *Kadife Karanlık*, Su Yayınları, İstanbul.
- Egri, L. (2004), *Piyas Yazma Sanatı*, Çev. Suat Taşer, Papirüs Yayınevi, İstanbul.
- Freud, S. (2002), *Totem ve Tabu*, Çev. K. Sahir Sel, Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Gürüf, S. (2008) *Çağdaş Sinemada Özne*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Habip, B. (2007) *Psikanalizin İçinden*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Köse, H. (2007) *Hollywood Filmlerinde Entelektüel Kimliklerin Temsili*, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, Kış-Bahar, Sayı 24 .
- Marcuse, H. (1986), *Tek Boyutlu İnsan*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul.
- Mutlu, E. (1995), *İletişim Sözlüğü*, Ark Yayınevi, Ankara.
- Oluk, A. (2008) *Klasik Anlatı Sineması*, Hayalet Kitap, İstanbul.
- Oskay, Ü. (T.Y.) *Çağdaş Fantazya*, Der Yayınları, İstanbul.
- Platon, (1995), *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Rigel, N. (2003), *Kadife Karanlık*, Su Yayınları, İstanbul.
- Rose, G. (2001) *Visual Methodologies*, Sage Publications, London.
- Sarup, M. (2004), *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Sözen, M. (2009), *Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti*, Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, Yaz, Sayı 50.
- Tecimer, Ö. (2005) *Sinema, Modern Mitoloji*, Plan B Yayıncılık, İstanbul.
- Williamson, J. (2001), *Reklamların Dili. Reklamlarda Anlam ve İdeoloji*, Çev.Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Zelan, Z., A. (2006) *Metin Erksan Sineması'nda Düş ve Gerçeklik Olgusu*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.