

## **C. METZ'İN «GÖSTERGEBİLİMSEL PSİKANALİTİK» YAKLAŞIMI İLE BİR FİLM ÇÖZÜMLEME DENEMESİ: «BEZ BEBEK»**

**Yrd. Doç. Dr. Gülseren GÜÇHAN\***

### **Film-Seyirci İlişkisi, Sinemada Özdeşleşme Ve Özdeşleşmenin Öğeleri**

Sinema öteden beri bir çeşit «düş fabrikası»na benzetilir. İnsanlara gündelik yaşamlarında bulamayacakları şeyleri sunan, bir «kaçış ortamı» olduğundan söz edilir. Seyircinin bu kaçış ortamı ya da «düşler alemi»nde gördükleriyle bütünleşip, bir özdeşleşme süreci yaşadığı bilinir. C. Metz, bu eski ve bilinen görüşe, daha sistematik bir şekilde yaklaşmakta, «özdeşleşme»yi film-seyirci ilişkileri çerçevesinde ve Lacan'ın, «özne (ben) nin oluşum süreci» ile ilgili psikanalitik kuramını temel alarak açıklamaktadır.

Çerçeveselenmiş film görüntüsü ve izleyicinin bununla ilişkisi, geleneksel film estetiğinin temel ilgilerinden biridir. Biçimci ya da gerçekçi film kuramcılarının incelemelerine ek, film çözümleme kavramına Metz'in katkısı, Lacan'ın verdiği anlamda bir çeşit düş olarak «ayna»daki yansımalarla, izleyici arasındaki «düşsel» ilişkilidir (1).

(\*) Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

(1) GEORGEAGIS COZYRIS; **Christian Metz and Reability of Film**, Arno Press, New York, 1980, s. 116.

Metz, «film bir aynadır» benzetmesini yaparken, sinemasal anlamlandırmayı zincirleme olarak düzenlenmiş bir ayna efektine bağlamaktadır. O'na göre bu ayna benzetmesi özdeşleşmenin alt kodlarını (\*) tartışırken önemli bir olgudur.

Seyirci fiziksel algısı (görme, işitme) ile perde üzerindeki görüntüleri görüp, sesleri işitir. Ancak gördüklerini kavramaya yarayan zihinsel mekanizma nasıl işlemekte, seyirci film ile nasıl bütünleşmektedir?

Metz'e göre, bu soruyu cevaplandırmanın yolu psikanalizin varlığını gerekli kılmaktadır. Film-seyirci ilişkisini açıklamada, başka bir deyişle, seyircinin sinemadaki rolünü ve filmi nasıl izleyip, kavradığını anlamada, insanın oluşumunun temel evrelerinden olan «birincil süreç» hareket noktası olarak alınmaktadır (\*).

Lacan'ın, «ayna evresi» (Oedipus öncesi dönem) olarak adlandırdığı, öznenin oluşumundaki, «birincil süreç» ana hatları ile şöyle özetlenebilir:

Doğumdan sonra bir süre, çocuk kendisi ile çevresi arasında ayırım yapacak durumda değildir. Annesi ve çevresindeki diğer nesnelere kendi bedeni arasında fark yoktur. Kendini arayan çocuk libidosunu özverlik (narcissisme) bağlamında, kendisini temsil eder gördüğü her şeye yatırır (yükler). Daha sonraki altıncı ve sekizinci aylar arasında, bebek bir aynada gördüğü görüntüsü aracılığı ile bedeninin bütünselliğini ve bir varlık olarak kendini kavrar. Ayna evresinde çocuk, kendi imgesiyle, bir başka çocukla, annesi ile ya da onun yerine konabilen bir şeyle dolaylı bir bağlantıya girer. Çocuk bu yolla libidosunu bir dış nesneye yöneltmiş ve belli ölçüde doyum bulmuştur. Ayna evresi «ben» (ego)in ilk eklemelişidir. Bun-

---

(\*) «Alt kodlar» kavramı; çeşitli öznel çekimler, kamera açıları, çerçevelenmeler, kamera hareketleri, vb. gibi bir dizi sinematografik anlatım öğelerini kapsamaktadır.

(\*) Psikanalize yapısalcı dilbilimi uygulayan, psikanalist ve felsefeci Jacques Lacan, Freud'u yeniden yorumlayarak geliştirdiği kuramında, «bilinçdışı» ve «özne» kavramlarına yeni tanımlar getirmiş, psikanalizi de «bilinçdışının bilimi» olarak tanımlamıştır. Lacan'a göre bilinçdışı bir dil gibi yapılaşmıştır ve bu mekanizma dilbilimsel kategorilere, eğretileme (metaphore) ve düzdeğiştirme (metonymie)'ye denk düşmektedir. Bu nedenle bilinçdışı, unutulmuş, bastırılmış anıların üstü üste yığıldığı bir depo niteliğinde değildir, içeriği deşifre edilebilir bir metne benzemektedir (Jacques Lacan; **Ecrits I, II**, Le Stade du Miroir, Editions du Seuil, 1966, Paris, 1971).

dan sonraki hayatında bu ilk evrenin çok önemli rolü olacaktır. Kendisi olmadığını bildiği halde dışsal imgelerle özdeşleşmeye devam edecek, kendisini algılayışının eksik, ama dışarda olanın (imgenin) tam oluşu onu «ideal» olarak görmesine neden olacaktır (2).

«Birincil süreç»te çocuk dışarda olan (imge)a sahip olma arzunu taşımakta ve bundan ilkel bir haz duymaktadır.

Metz'e göre, seyirci sinemada film izlerken o ilkel hazzı yeniden elde ettiği yanılsamasına kapılır; sinema seyircinin çocukluğunda yaşadığı «birincil süreç»i yinelemekte, perde ise ayna işlevini görmektedir. Ancak çocuk, aynada doğrudan kendini, daha doğrusu ideal «ego»sunu temsil eden imgesini görüp özdeşleşirken, perde de kendine ait bir görüntüyle karşılaşmaz. Yani perde seyircinin görüntüsünü yansıtmaz. Seyirci filme katılabilmek için belli bir özdeşleşme sürecine girmek zorundadır. Eğer kendi imgesini bir özdeşleşme nesnesi olarak göremiyorsa o zaman neyle özdeşleşecektir?.. Özdeşleşme birincil biçimiyle onun için bir gereklilik olmaktan çıkmıştır ama sinemada buna devam eder —bu olmazsa film onun için en anlaşılmasız şeyden daha anlaşılmasız olacaktır— onsuz hiç bir toplumsal etkinliğin mümkün olmadığı bu özdeşleşme oyunu sürüp gider (3).

Metz, sinemada «birincil özdeşleşme»nin dayandığı zihinsel mekanizmaları -özdeşleşme öğeleri- şöyle açıklamaktadır :

- I- Seyirci perdede gördüğü karakterlerle (insan figürleri) özdeşleşir. Perdedeki karakterler burada insan anlamında değil, ideal olanın görüntüsü anlamındadır.
- II- Seyirci kamerayla özdeşleşir. Kamera hareketleri, zihinsel algının özellikleri ile benzerlikler taşır; insanın hem görsel algılamasını taklit eder, hem de bedeninin hareketlerini. Ayrıca kişiyi filmdeki karakterlere güçlü bir biçimde bağlar. Kamera

---

(2) **Felsefe Yazıları**, «Lacan Bölümü», I. Kitap, Yazko Yay., 1982, 108-156 sayfalar.

(3) Christian Metz; **Psychoanalysis and Cinema**, The Mc Millan Press, London, 1982, s. 46.

(\*) Sadece kamera hareketleri değil bütün görüntü düzenlemeleri de bu özdeşleşme içinde yer alır. Örneğin; kesme, zincirleme, bindirme gibi kurgu biçimleri, algılama işlemleri olarak düşünüldüğünde, kesme = bir konudan diğerine geçme, bindirme/zincirleme= konu ya da nesnelere birbirleriyle ilintilendirilmeye karşılıktır.

bu taklit ettikleri ile bir «gerçeklik» izlenimi sunar. Kamerayla özdeşleşme olmadan belli olgular anlaşılmaz. Örneğin, kamera çevrildiğinde seyirci şaşırmaz. Bununla birlikte kendi kafasını çevirmediğini de bilir.

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

Filmdeki karakterlerin bir kişiye şöyle ya da böyle bakması, öznel çekimlerde sık sık kullanılan alışılmamış çerçevelemeler ve açılar, izleyicinin kendisi ile özdeşleşmesi duyumsamasının şiddetini artırır (4).

Metz'e göre sinemada «birincil» özdeşleşme, seyircinin sinemaya girmeden edinmiş olduğu bir bilinçdışı donanımdır. Bundan sonra gelen, «tanıma» ve «ikincil» özdeşleşme ile, seyircinin film ile kurduğu zihinsel özdeşleşme tamamlanacaktır. Bu iki süreç, varlıklarını birincil olana borçlu olmakla birlikte, sonradan edinilen ve başka dış etkenlerle (film öyküsünün gelişimi, kültürel yapılar) biçimlenen süreçlerdir.

Görüldüğü gibi film-seyirci arasındaki ilişki çok boyutlu bir psikofizyolojik mekanizmadan geçmektedir. Buraya kadar yaptığımız açıklamalarda Metz'in, seyircinin sinemadaki rolü ve film ile kurduğu ilişkileri psikanalitik kavramlarla açıklayan kuramının, sadece kısa bir bölümünden söz edebildik.

Metz'in psikanalitik film çalışmasının dayandığı temel noktalardan biri de, senaryo ile düş arasında kurduğu benzerliktir (4). Metz, düşteki anlam mekanizması ile filmsel öykünün üretiliş mekanizması arasında önemli benzerlikler kurarak, sanatçının «yaratım süreci» konusuna eğilmektedir. Seyircinin kendisine gönderilen mesajı nasıl algıladığı bir sorunsa, bu mesajın nasıl üretildiği de bir sorundur

---

(4) Gülseren Güçhan; Kurgu, «Christian Metz, Göstergebilim ve Psikanaliz», S.6, Açıköğretim Fakültesi İletişim Bilimleri Dergisi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1990, s. 109-113.

diyen Metz, «sinemada anlam mekanizmalarının nasıl oluştuğu» sorusunu, perdenin önünde ve arkasında oluşan süreçlerle birlikte çözümleme amacındadır.

Göstergebilimin ve psikanalizin kavramlarının yardımı ile bir film çözümlenmek istendiğinde, çözümleyicinin daha işin başında bir takım güçlüklerle karşılaşacağını söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü Metz, «Düşsel gösteren» de film çözümlemesi için belli bazı ilkelere sunmamaktadır. Aslında Metz'in kendisi de psikanalitik yaklaşımın ne tür bir film çözümlemesine götüreceği konusunda pek emin değildir (5). Öte yandan, psikanalizin kendinden gelen bazı güçlükler de söz konusudur. Psikanalizde belli bir adın etrafında oluşturulan geleneklerin kavram ve yöntemleri her zaman tartışmaya açıktır, karşıt görüşler ileri sürülebilir.

Bu durumda, bir «ayna» olarak perdedeki yansımalarla seyirci arasındaki «düşsel» ilişkileri irdeleyen, seyircinin gönderilen mesajı nasıl algıladığını, filmi anlamasını sağlayan zihinsel mekanizmanın nasıl işlediğini ve bu mesajların nasıl üretildiği (yaratıcı/yönetmenin bilinçaltı istekleri)ni, tartışmak isteyen bir film çözümleme çalışması nasıl olacaktır?..

Böyle bir çalışmada, çözümleyicinin sinema salonundaki herkesten farklı birtakım bilinçaltı donanımları, film ile kurduğu öznel ilişkiler, değerlendirme ve yorumlamaları etkilemeyecek midir?..

Karl Popper'in şu sözleri, sanırım, bu soruların ve benzerlerinin yanıtını daha fazla düşünmeden işe başlamanın gerekliliğini anlatıyor: «Bir durumu çözemediğiniz, üstesinden gelmede zorluk çektiğiniz zaman ne yapmalı? En iyisi «bir şeyler» yapıp, sonra bu yaptığınızı eleştirmek. O zaman doğru çözüm(leme)lere ulaşabilirsiniz...»

Benim bu çalışmam da, C. Metz'in, sinemasal anlamlandırma çalışmalarına yeni bir bakış açısı getiren, psikanalitik kuramı içinde tartışılanların sadece küçük bir parçasını, bir filmi çözümleyerek denemek isteğinden öte bir şey değil. Eleştirilerek doğruya varılacağı kanısındayım.

«Bez Bebek» (1987) in böyle bir çalışma için seçilmesinin nedenleri üzerinde de kısaca duralım:

---

(5) A.g.k., s. 110.

«Bez Bebek», Türk sinemasına yıllarca sinema yazarı-eleştirmen olarak emek vermiş bir sinema tutkununun ilk konulu filmi. Öykü, «düş-gerçek» ikilemi üzerine kurulmuş. Cinsellikle ilgili bilinçaltı dürtülerin, bastırılmış arzuların «tutku»ya dönüşmesi, hepimizin içinde olan, sıradanlığı yıkma değişme/değişebilme isteğinin kolayca gerçekleşemeyişi, biçimsel açıdan belli bir «üslup» kaygısı gözetilerek anlatılmış. Sürekli duyumsanan, düş-gerçek» ikilemi seyirciyi, filmi farklı bir şekilde okumaya çağırmakta, onun katılımını istemektedir. Olayların, diyalogların, kamera hareketlerinin, kurgunun yerleştirilmesi hep bu yönde ve seyircinin katılımı için açıklıklar bırakacak şekildedir.

Bütün bunlar bir araya gelince, «Bez Bebek» ilk izlemede psikanalitik kavramlarla çözülemeye değer bir film olduğu duygusu ya da dürtüsü uyandırmaktadır.

Bu çalışmada izleyeceğimiz yol, önce filmi tanıyıp kavramamıza yarayan kodları (düz anlamın gösterenleri) ve yan anlamlarını (düşte dışa vuran içerik) ortaya koymak, daha sonra psikanalizin yardımı ile kodları yorumlayarak, filmdeki psikanalitik yapılanmanın (düşün-film-in esas içeriği) nasıl oluştuğunu çözülemeye çalışmak olacaktır.

## FİLMİN ÖYKÜSÜ

Bir bağ evinde kızı (Gülcan) ile yalnız yaşayan Melek, kocasının (Recep) hapisten dönmesini beklemektedir. Dış dünya ile bağlantısı hiç yoktur. Eve kayınbiraderinden (Hasan) başka gelen olmaz. Yalnız ve tekdüze yaşamı, evi boyamak için Hasan'ın getirdiği Ahmet usta ile birlikte değişir. Ahmet, çevresinde güvenilir, namuslu bir insan olarak tanınmaktadır. Beklenmedik bir anda Melek'e tecavüz eder. Melek ona boyun eğer ve aralarında yasak bir ilişki başlar. Baba hapisten döner. «İçerde» geçirdiği yılların yorgunluğunu taşıyan, çökmüş bir adamdır. Bu arada Gülcan özlemle beklediği babasına kavuşmakla da değişmeyen, yalnız, arkadaşsız çocuksu dünyasında, çevresindekileri sessizce izlemektedir.

Ahmet, Melek'le ilişkisini sürdürmekte kararlıdır. Recep'i öldürür, cesedi ortadan kaldırır. Cinayetten şüphelenen şöför, Melek'ten kendisi ile de birlikte olmasını ister. Ahmet şöförü de öldürür. Hasan birşeyler olduğundan şüphelenir ama belli etmez. Töre gereği Melek ile evlenmek zorundadır.

Melek ve Ahmet aralarındaki ilişkiyi bitirmek isterlerse de birbirlerinden vazgeçemezler, artık yazgıları birleşmiştir. Birlikte oldukları son gece, yere kanlı bir bıçağın düştüğünü görürüz. Ertesi sabah Gülcan pencereden bakar ve onları yanyana yatarken görür. (Her ikisi de ölmüştür ya da bütün bunlar gerçek değildir, bu bir düşün sonudur).

Filmin sonunda Gülcan bez bebeği ile tek başınadır. «Her şey daha iyi olacak» der bebeğine, ağaçtaki salıncağına oturur, yaşam devam etmekte ve bu kez Gülcan'ın öyküsü başlamaktadır.

## **DÜZANLAMIN GÖSTERENLERİ**

### **1- ÇERÇEVELEME**

Filmin tümünde «boy çekim» ve «genel çekim»lerin sayısının fazla olduğu görülmektedir. «Bel çekim»ler üçüncü sırada gelirken, «yakın», «diz» ve «omuz» çekimlerine az yer verilmiştir. «Göğüs çekim» ve «ayrıntı çekim» hiç yoktur. «Yakın çekim»ler doğa ile ilgili görüntülerde vardır, iki kez de Melek için kullanılmıştır.

### **2- IŞIKLANDIRMA**

Filmde doğal gerçeğe, konuya ve sinematografik anlatıma uygun doğal bir ışıklandırma vardır. Özel ışıklandırma yöntemi, Melek'in bekleyişinin anlatıldığı gece-dış sahnelerinde görülmektedir. Bu sahnelerdeki gece ışıklandırması, gözyüzünde dolunay varmış etkisini uyandıran parlak, mavi bir ton yaratmıştır. Aynı tür ışık bir kez de, yatak odası-iç-gece ışıklandırmasında kullanılmıştır. Diğer yatak odası çekimlerindeki ışıklandırmada sarı ton hakimdir.

### **3- RENK**

Kullanılan mekan (bağ evi) in çevresinde yeşilin tonları yoğun olarak bulunur. Karakterlerin giysi ve makyajlarında özel bir renklendirmeye başvurulmamıştır.

### **4- MEKÂNLAR**

İç Mekân : Yatak odası (Buzdolabı ve yemek masası da buradadır)  
TV seyredilen oda (Gülcan burada uyur)

Dış Mekan: Bahçe (çardak altı - ekili kısım)

## 5- GİYSİ VE DEKOR

Giysiler kasaba yaşamına uygun günlük giysilerdir. Melek bir kez (kocasının hapisten dönüşünde) elbise ile görülür. Başı hep örtülüdür. Şalvar giyer, ayakları çıplaktır. Ahmet blucin giyer, gömleğinin üst düğmeleri açıktır. Dekor olarak kullanılan aksesuarlar, bir bağ evinde her zaman görülebilecek türden oldukça basit eşyalar dır. Bahçe kapısı demir parmaklıklıdır, hep kapalı tutulur.

## 6- EFEKT VE MÜZİK

Filmin başında ve sonunda film için bestelenmiş özgün müzik, sözleri ile birlikte yer alır. Şarkı sözleri filmin içeriği ile doğrudan ilişkilidir. Müziğin fonda kullanımı azdır. Dramatik etkiyi artıracak biçimde kimi sahnelerde (sevişme-bekleyiş-ölüm) kullanılmıştır. Filmin içeriği ile çakışmayı amaçlayan bir yapıya sahiptir, seyircinin olaya katılımını sağlamakta, dramatik yapıyı zenginleştirmektedir. Efekt olarak yalnızca doğal sesler kullanılmıştır.

## 7- KURGU VE GEÇİŞLER

Filmdeki görüntü geçişleri, kesme, kararma ve zincirlemedir. Kesme ile geçişler daha çoktur. Kesme anlatımın doğallığına yardımcı olmaktadır. Kararma ile geçişler, zamanın geçtiğini, öykünün anlatımında bir bölümün bitip, yenisinin başladığını göstermektedir. Zincirleme doğa görüntüleri (çiçek, yaprak, dal, böcek) nin arasında ve sonuç bölümünde Melek ile Ahmet'in seviştiği sahnede kullanılmıştır.

Filmde kurgusal anlatım yollarına başvurulmamıştır. Hızlandırılmış kurgu bir kez, (Melek'in Ahmet'e su getirdiği, Ahmet'in Melek'in arkasından baktığı sahne) görülür. Her sahne süre olarak uzun ve ağır tempoludur.

## 8- KAMERA HAREKETLERİ

Kamera nesnel anlatım ile olayı izler. Görüş açısını değiştirmek istediği durumlarda kaydırmalar yapar. Oyuncuların hareketleri ile tam senkronize değildir. Bazen izlemekte geç kalır, durur ve devam eder. Bazen de görüş açısına giren karakterler üzerinde durmaz, geçip gider. Özne çekim hiç yoktur. Karşılıklı diyaloglarda karakterlerin arasında çevrinerek olayı izler. Optik hareketler Gülcan'ın öyküyü anlatımı sırasında iki kez (ileriye doğru) başlangıçta, ve finalde de evin tümünü göstermek üzere yapılmıştır.



## DÜZANLAMIN GÖSTERİLENİ

Filmsel öykü sürecinin bütünü ele alındığında «gösterilen»i şöyle saptamak mümkün: Her ikisi de evli ve eşlerinde cinsel doyumunu bulamamış bir kadınla erkeğin yasak ilişkisi, bu ilişkinin toplumdaki diğer «kuraldışı»lar gibi yok olması, ortadan kaldırılması. Özetlersek:

Cinsel doyum + Yasak = Ölüm

## FİLMSEL ÖYKÜYE YANANLAMSAK YAKLAŞIMLAR

Filmdeki mekân, dekor, karakter göstergelerine baktığımızda yan anlamları şöyle sıralamak mümkün:

Tek mekân : Tutsaklık, dış dünyadan soyutlama. Evin çevresini, başka evleri göremeyiz.

Tek kadın : Koca hapiste, kadın da evinde tutsaktır. Kızı hariç kendi cinsinden biri ile ilişkisi yoktur, yazgısını erkekler belirler.

Tek çocuk : Annenin tutsaklığını paylaşır, arkadaşları yoktur.

Birden fazla

erkek : Kadının karşısına çıkan değişik erkek karakterler, erkeklerin kadına değişik bakış açıları yan anlamlarını taşıyor.

Hasan : Kadını koruyucu, himaye edici erkek,

Ahmet : Kadına cinselliğini hatırlatan, doyuma ulaşılabilir erkek,

Şoför : Kadına cinsel nesne olarak bakan erkek,

Recep : Kadınıyla birlikteliği toplumsal koşullamaların sonucu olarak gören, gerçek bir beden ve ruh birlikteliğini önemseyen «evli» erkek.

Postacı : Tutsakların dış dünya ile bağlantısını kuran haberci.

Bıçak : Yasağı yok etme aracı.

Demir parmaklıkları

bahçe kapısı : Hapishane. Hep kapalıdır, kadın ve çocuk bunun ötesine geçemezler.

- Pencere : Yanılısama, özdeşleştirme nesnesi.  
Su : Cinsel arzunun nesnesi.  
Bez bebek : Öykünün anlatılanı (seyirci).  
Melek : Kurban.  
Ahmet : Cellât.  
Gülcan : Kâhin

Göstergeler ve yananamlar üstüne bu açıklamalardan sonra filmimizi yeterince tanıdığımızı varsayıyoruz. Freud'un düş yorumlarında olduğu gibi, verilerin yani göstergelerin anlamlandırmayı nasıl oluşturduğunu, psikanalizin yardımı ile açıklamaya çalışalım. Filmimizin, düş-gerçek ikilemi üzerine kurulu olduğundan daha önce söz etmiştik. Anlatılanlar gerçek değil de bir düş ise, biz de kendimizi, «Düş gördüğünün farkında olduğu bir düşü» yorumlayan birine benzetebiliriz...

## PSİKANALİZ VE BEZ BEBEK

Film masmavi bir gök üstünde, beyaz bulut görüntüleri ile başlar, isimler görüntüye biner, şarkının sözlerini duyarız; Yaşanır bir yerlerde bir şeyler,/Gömülür derine./Büyük bir sır gözlere ilişmeden,/Yalnızca siner kalır./Sulara, otlara,/Geceye, düşlere,/Akar gider rüzgârın sesinde./Bir varmış, bir yokmuş../Sanki hiç yaşanmamış her şey, nasıl da öyle./Hüzünler, sevdalar,/Tutkular, acılar,/Geçerken zaman,/Gerçekten bulutlar./Bir varmış, bir yokmuş...

Yönetmen daha başlangıçta, seyirciyi, filmi farklı bir boyutta izlemeye çağırılmaktadır. Şarkı sözleri daha sonra olacakların bildirgesidir. Genellikle jenerik bölümünü, «film henüz başlamadı duygusu» ile pek dikkatle izlemeye alışkın olmayan seyirci için, ilk sahnelerin üzerinde durulmadan geçilmesi, filmin daha sonraki kodlarını anlamlandırmayı da güçleştirecektir. Masal kitaplarındaki resimlere benzeyen bulutlar, masmavi gökyüzü, şarkının sözleri, bizi saf, çocuksu ve düşsel bir dünyaya doğru götürür. Gülcan'ı ağaçların arasında saymaca oynarken görürüz: Portakalı soydum,/başucuma koydum./ben bir yalan uydurdum... der, kamera çevrinir, genel çekimle öykünün yaşanacağı evi bize gösterir. dışardan gelen bir konuk gibi, olacakları izlemek üzere yavaşça eve gireriz.

Filmde anlatıcı Gülcan'dır. Bunun göstergelerini filmin başında, aralarda ve sonunda buluyoruz: Gülcan bez bebeği ile konuşur/ona olanları anlatır/sonra ne oldu? der/kesme/ertesi güne geçeriz. Gülcan fal bakar, öykünün daha sonraki bölümü ile ilgili ipuçlarını söyler: «Kırmızı bir ev, çiçek açmış, sonra hepsi uçmuş». Son sahnede de gene Gülcan vardır, öyküyü şu sözleri ile bitirir: «Bir tane bebek varmış, çok uyumuş kocaman olmuş, sonra ihlamur ağacına çıkmış, orada bir ev yapmış kendine bembeyaz ... o beyaz ev, cennet kadar güzelmiş».

Gülcan'ın varlığını unutursak film «bir kadınla erkeğin yaşadığı trajik ilişki» şeklinde anlamlandırılabilir. Gülcan varlığı ve konuşmaları ile seyirciye, gördüğünün gerçek olmadığını duyumsatmaktadır. Ancak bu duyumsamanın öykünün tümünde sürdüğünü söyleyemeyiz. Gülcan biçimsel bir anlatıcıdır, öykünün içeriği ile bağlantısı pek azdır.

Filmi izlemeye başladığımızda çocukluğumuzda yaşadığımız «birincil süreç» (ayna evresi) yinelenmeye başlamıştır. Lacan'ın deyimi ile biçimsiz kütle (hommalet-omlete anıştırma) bir yapı oluşturacaktır. Birincil süreçte duyulan ilkel hazzı (önünde durana hakim olma, ona sahip olma arzusu) film izlerken yeniden elde ettiği yanılısamasına kapılan seyirci, için kendisine iletilenler henüz bu hazzı duyuracak yoğunlukta değildir.

İlk sekanslarla Gülcan'ı, Melek'i, Ahmet'i, Hasan'ı tanıdık, bir haberin beklendiğini öğrendik. Bu verilerle, biz de imgelememizde tutsaklık olayını yaşamaya başlıyoruz. Film süresince bu tutsaklık devam edecek, Eflatunun mağara metaforundaki tutsaklık gibi duvara (perdeye) yansıyan meşalenin (projeksiyon) gölgelerini izlemeye devam edeceğiz.

Filmi anlamlandırmak için mutlaka özdeşlik kurmamız gerekli olduğuna göre, bu filmde bunu sağlayan nelerdir, özdeşleşmenin altkodları neler olabilir, seyirci bunlara zihinsel mekanizmalarını nasıl açmaktadır?...

Sinematografik anlatım seyircinin karakter ve kişiliklerle özdeşlik kurmasını güçleştirecek yapıdadır. Öznel çekimler yoktur, karakterlerin bakış açısı ile öyküyü izlemeyiz. Yakın çekimler azdır, Melek'i bir kez (filmin başında) yakın çekimle görürüz, bunun anlamlandırma içinde önemli bir işlevi yoktur, Türk sinemasının bu ünlü oyun-

cusu (Hülya Koçyiğit) masum kadın-anne kimliği ile, seyirciye kendi sinema kodu ile bilinen mesajını göndermektedir.

Diğer yakın çekimler doğa görüntüleridir. Yönetmen nesne ya da kişilerle bağlantı kurmak, olayı onların bakış açısından aktarmak, seyircinin kişiliklerle özdeşleşip, filmi rahatça izlemesini sağlamak amacıyla değildir. Bu tür bir anlatımla seyirciden, daha fazla zihinsel faaliyete girmesi istenmektedir. Kamera nesnel anlatımı ile olayı uzaktan izlemeyi sürdürür. Seyircinin filme katılımı «kamera ile özdeşlik kurarak» mümkün olmaktadır. Kamera seyircinin fiziksel hareketlerini taklit emektedir; kimi zaman kaydırmalar yaparak çevreyi ve kahramanları gözetler, bazen görüş açısına giren nesnelere üzerinde durmaz (geçip giderken üzerinde durmadığımız, fakat algıladığımız görüntüler gibi), kimi zaman da görüş açısını değiştirmeden sağa ya da sola çevrinir (bulduğumuz yerden daha iyi görebilmek için kafamızı döndürmemiz). Seyirci kamera ile birlikte tanıklığını sürdürürken, kimi durumlarda daha yakından görme, olayın içine girerek kahramanlarla özdeşlik kurma arzusu duysa da, bu arzu her zaman doyuma ulaşmaz. Bunu filmin önemli bir noktası olan (filmin başından beri gerilim yaratarak, seyirciyi böyle bir olaya hazırlamıştır yönetmen) tecavüz sahnesinde görmek mümkün.

Ahmet'in gelişinden sonra Melek'in yaşamı görünüşte eskisi gibi devam etmektedir. Ahmet boya ve sıva işini yaparken, Melek de bahçede ve evde çalışmasını sürdürür. Çalışan «beden»leri görmek, onları keşfetmek, bilinçaltımızda cinsellikle ilgili çağrışımlar yapar. «Beden»lerini kullanarak çalışan kişilerin fiziksel güçleri ve enerjileri seyircinin libidosunu canlandırmaktadır (6).

Melek Ahmet'e ayran getirir: «Buzdolabında soğuk su da var, istediğin kadar içebilirsin» der. Melek duvarın köşesinden kaybolur/hızlıkesme/Ahmet, Melek'in arkasından bakar. Burada Ahmet'in Melek'e bakışı, açıkça gösterilen bir cinsel arzu olmamakla beraber, onu «karşı cins» olarak ilk kez bu sahnede algılarız.

«Su» cinsellikle ilgili çağrışımların önemli bir göstergesi, cinsel arzunun nesnesidir. Acıkmak-susamak-sevişmek doğal gereksi-

---

(6) Freud libidoyu, «kafamızın içindekileri yansıtan cinsel içgüdü kuvveti» şeklinde tanımlar. Libido değişik şekillerdeki şehvet ya da tensel hoşnutluklar ve elde edebileceğimiz hazzı işaret eder (Bkz: H. Özgü; Psikoloji Dünyasının Üç Büyüklüğü, 1976, F. Baymur; Genel Psikoloji, 1978).

nimler olmasına karşılık, günümüzde arzunun nesnesine dönüşmüşlerdir. Arzu ettiğimiz şeyi yemek, içmek, arzu ettiğimiz insanla sevişmek isteriz. Arzu kavramı psikanalitik anlamda cinsel arzunun uzantıları olarak algılanabilir. Cinsel arzu, kişinin çiftleşme, iki kişi olma isteğidir (7).

Filmimizde cinsel arzu sembolik düzeydeki sözcükler ve davranışlarla dışavurulmaktadır. «Su içme» teklifi Melek'ten gelir ilk kez. «Su» Melek'in cinsel doyumsuzluğunun göstergesidir. Aralarındaki ilişki başladıktan sonra, Melek ve Ahmet arasında şöyle bir konuşma geçer; M: Ben senin neyim, kurban mıyım?/A: Sen benim içime yerleştin/M: Ne istiyosun benden/ A: Hazırdın, kadın olmaya hazırdın/M: Değildim, kocama hazırlanıyordum ben, daha önce bildiğim şeylere, sen dalıma bastın/A: Bir kadının üstünde erkek olmayı sende anladım/M: Benim üstüme yıkma olanları, sen üstüme geldin/A: Sen de istedin/M: İstemedim.

Daha sonra ise birbirlerine şu sözleri söylerler; A: İçimde bir güç vardı, nerde kullanmasını bilemediğim bir güç, kullandım işte/M: Pişman mısınız?/ A: Değilim, ...sen?/ M: Bende öyle.

Aşkta ya da başka bir alanda başarısız kalmış, doyuma ulaşmamış kişiler, başka alanlarda büyük başarı elde edebilirler. «Ödünlenme», üstün olma ve beğenilme ihtiyacının herhangi bir şekilde engellenmesi sonucu ortaya çıkar. Birey bu durumda onurunu korumak için başka bir alanda aşırı çaba göstererek, üstünlük arzusunu doyumak ister (8). Ahmet de işine dört elle sarılan, aldığı işi kulsursuz yapan, güvenilen bir ustadır. Kadın düşkününü ya da çapkını olduğunu gösteren belirtiler yoktur. Kendisinin de söylediği gibi: «İçindeki gizli, ne yapmasını bilemediği» güç birden ortaya çıkarak onu bu davranışa, evli bir kadına tecavüz etmeye yöneltmiştir. Bu durumda seyirci Ahmet'i yargılamak, ona olumsuz duygular beslemek yerine, tersine onunla özdeşlik kurarak doyuma ulaşmaktadır.

Cinsellik filmde saf, doğal, basitleşmiş biraz da şematize edilmiş bir biçimde sunulmaktadır. Bunu, küçük bir çocuğun «cinselliğe dair düşünebildikleri»ne benzetebiliriz. (Anlatıcı Gülcan olduğuna göre cinselliğin böyle aktarılması içerikle çakışmaktadır.)

(7) Oğuz Adanır; **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Yayınlanmamış Doçentlik Tezi; İzmir, 1987, s. 47.

(8) Feriha Baymur; **Genel Psikoloji**, İnkilap ve Anka Kitapevleri, İST., 1978, s. 92.

Yönetmenin sembolik davranışlar ve sözlerle, bizi tecavüz sahnesine hazırladığını daha önce söylemiştik. Seçilen mekân da böyle bir işlev yükleniyor. Yatak odası aynı zamanda yemek yenilen yerdir. Ahmet su içmek için bu odaya girer. Yemek-içmek-yatmak (uyumak) gereksinimlerinin giderildiği bu mekan, arzunun nesnesi olarak algılanmakta ve seyirci aynı mekânla karşılaştığında, arzunun doyuma ulaşması için beklenti sürecine girmektedir.

Ancak bu sahnelerde, daha önce özdeşlik kurulan kamera hareketleri, bu beklentinin yerine gelmesine izin vermez. Tecavüz sahnesinde seyirci imgelemsel olarak olayı yaşayamaz. Ama özdeşlik kuramadığı görüntüler, bütün bunları algılayanın kendisi olduğu duyumsamasının şiddetini artırır ve seyirci kendisi ile özdeşleşir. Buna göre diyebiliriz ki, tecavüz sahnesi seyircinin «ego»sunun oluştuğu yerdir. Söylediklerimizi, bu sahneyi inceleyerek açıklayalım:

Tecavüz beklenmedik bir anda olur: Ahmet su içmek için odaya girer, Melek'de arkasından gelir çarpışır. Birbirleri ile ilk fiziksel temasın olduğu an, artık kaçınılmaz bir ilişkinin de başlangıcı olur. Kamera (pencerenin dışından) bel çekimde içerdekileri izler. Genellikle tecavüz sahnelerinde alışlagelen, çarpıcı anlatım öğeleri, hızlı çevrinmeler, ayrıntı çekimler, vb. yoktur. Anlatım seyircinin olaya katılımını azalttığından, seyirci imgelemsel olarak yaşayamadığı bu sahneden rahatsızlık duymaktadır. Yönetmen yakın çekimle seyirciye yalnız şunu gösterir: Ahmet Melek'in kolunu yakalar, eli ile Melek'in ağzını kapatır, Melek direnir. (Yakın Ç.) Yatağa uzanırlar, Ahmet elini çeker, Melek bağırır, birbirlerine bakarlar. (Yakın Ç.) Kamera bu iki yakın çekimle, Melek'in karşı koyup koymayacağını anlamamız için bizi olaya yaklaştırır, Melek'in direnmediği görüldükten sonra da geriye çekilerek odadan çıkar.

Ahmet'in Recep'i öldürmesi, «babanın ortadan kaldırılması, yok edilmesi»dir ve filmin anlamlandırılması içinde, çözümü, yönetmenin bilinçaltı isteklerine dayanan önemli bir öğedir.

Baba, bize filmin başında, gelmesi özlemle beklenen, önemli bir varlık olarak tanıtılmıştı. Seyircideki «baba» imajı, babanın gelmesi ile parçalanır. Melek ve Gülcan'ın hayatında önemli bir değişiklik olmaz, baba etkin değildir, edilgendir, çökmüştür. Gülcan için «baba», öldüğünü bilmesine rağmen hâlâ beklenen, «düşsel» bir varlıktır; Gülcan sorar, Hasan amca babamdan haber getirecek değil mi?/Melek: Bak kızım.../Gülcan: Biliyorum, babam öldü. Ama sormaktan ne çıkar?.

Filmde «Oedipus» kompleksinin, (yönetmenin bilinçli ya da bilinçsiz istekleri sonucu) yoğun olarak bulunduğu bölümlerin, babanın ortaya çıkması ve öldürülmesi sahneleri olduğunu söyleyebiliriz.

Lacan, Oedipus dönemi(\*) ile ilgili açıklamalarında babanın bu dönemde yoksun bırakıcı olarak devreye girdiğini, çocuğu arzusunun nesnesinden (annesinden) ayırdığını, çocuk için çözümün, onu annesinden ayıran rakip nesne ile özdeşleşmek olduğunu söylemektedir.

Babanın kastrasyon tehdidi (hadım etme) ve bir oedipus yasası olarak işleyen «ensest» (hısımla cinsel ilişkide bulunma yasağı) kültürel düzenin bir zorunluluğudur. Çocuğu, anne-çocuk tek benliliğinin hakim olduğu «ayna evresi»nden çıkarmak ve onu insanların düzenine, simgesel düzene sokmak için çocuk kastrasyonla tehdit edilir. Lacan buna «insanlaştırıcı kastrasyon» der. Kastrasyon tehdidi anneyi kayıba götürdüğü gibi, insanın zevk organını da kayıba indirger. Çocuğu annesi ile dolayimsız ilişkisinden çıkarır, kültürün düzenine sokar (9).

Yönetmen, babayı güçsüz bir varlık olarak gösterip, sonra da ortadan kaldırmakla, oedipus kompleksinden de kurtulmak istemektedir. Babanın yok edilmesi, simgesel düzene geçişi reddediş, dolayısıyla otoriteye ve yasaklara da başkaldırış anlamını taşımaktadır. Yönetmen kendi fantazmaları ile evrensel bir kompleks olan ödip'e çözüm getirmektedir.

Filmin bütününde anne-çocuk ilişkisinin değişmediğini, bu ilişkinin babanın ya da Ahmet'in ortaya çıkmasından etkilenmediğini görürüz. Anne ve çocuk aslında tek kişidir. Birbirlerinin geçmişlerini ve geleceğini simgelerler. Aralarında ki özdeşliğin göstergesi «pencere yanılmasıdır». Gülcan pencere camına vuran görüntüsüne bakar/içeriden Melek'in de Gülcan'a baktığını görürüz/ikisi birbirlerini taklit ederler. Biri diğerinin aynada ki «aksi»dir. Aynada ki imgelem tek bir varlıktan kaynaklandığına göre, ikisinden biri aslında yoktur.

Öykünün gerçek kahramanı kimdir, Gülcan mı, yoksa Melek mi? Anlatılanlar Gülcan'ın uydurduğu bir masal mıdır ya da Gülcan ile ilgili bir düşün mü görmüştür? ...Eğer böyle düşünürsek, film bu so-

---

(\*) Lacan'a göre; öznenin oluşumu «ayna evresi» ile sona ermez. İmgesel düzene karşılık olan «ayna evresini», simgesel düzene karşılık olan «oedipus evresi» izler.

(9) Feriha Baymur; A.g.k., s. 92.

ruharı sadece sorarak, yanıtını bize bırakıyor. Düş mü, gerçek mi ikilemini bir yana bırakıp şöyle düşünmek de mümkün: Kendimize iletilenleri algımlarken biz bir «düş» kurduk, hipnotize olduk ve filmin yaratıcısı ile aramızdaki düşlemsel ilişkiler kurarak bir özdeşleşme süreci yaşadık...

## SONUÇ

Film süresince «cinsellik» ve «cinsel arzu»nun doğal bir şekilde yansıtıldığını, bunların seyircinin duygularını etkilemek, ya da sömürmek amacıyla değil, bilinçaltımızdaki baskıları deşmek amacıyla (açık olmasa da), sembolik davranışlar ve diyaloglara sergilendiğini gördük. Filmin sonucu farklı okumalara göre farklı şekillerde değerlendirilebilir. Melek ve Ahmet'in öldüklerini, yasak ilişkinin ölümle sonuçlandığını düşünüyorsak, bu sonucu şöyle değerlendirebiliriz: Toplumsal normların baskısı ile, bu ilişkinin bitmesi ve ölümle sonuçlanması gerektiğini vurgulayan göstergeler, filmin içeriğinde yoktur. Bu baskı karakterlerin bilinçaltında (dolayısı ile yönetmenin bilinçaltında) vardır.

Ortada bir ölüm olduğunu gösteren sadece yere düşen kanlı bıçaktır. Bıçağı kullanan Melek ya da Ahmet olabilir. Bıçak yasağı yok etme aracıdır. Birbirini isteyen iki insanın, bu arzularının doyuma ulaştığı anda seçilen alet (bıçak) yönetmenin bu ilişki hakkındaki son sözüdür; kural dışı ilişki yaşamaz, doyuma ulaşırsa da cinsellik «tutku» boyutuna geldiğinde tehlikelidir, bastırılmaya ya da ortadan kaldırılmaya mahkumdur. Bu konudaki belirleyici, toplumun kurallarından ya da baskılarından öte, kendi bilinçaltımızdaki yasaklar ve engellerdir...

## KAYNAKÇA

GEORGEAGIS, Cozyris : **Christian Metz and Reability of Film**, Arno press, New York, 1980.

JAUQUES, Lacan : **Ecrits I, II**, Le Stade du Miroir, Editions Seuil, 1966, Paris, 1971.

**FELSEFE YAZILARI**, «Lacan Bölümü», Yazko Yay., 1981,

CHRISTIAN, Metz : **Psychoanalysis and Cinema**, The McMillan Press, Landon, 1982.

**KURGU**, «C. Metz, Göstergebilim ve Psikanaliz», Gülseren Güçhan, A.Ö.F.İ.B. Dergisi, A. Ü. Yay., Esk., 1990, S: 6.



BAYMUR, Feriha : **Genel Psikoloji**, İnkilap ve Anka Kitapevleri, İstanbul, 1978.

ÖZGÜ, Halis : **Psikoloji Dünyasının Üç Büyükleri**, Ararat Yay., İstanbul, 1978.

ADANIR, Oğuz : **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Yayımlanmamış Doç. tezi, İzmir, 1987.