

KUYU FİLMİNDEKİ ARZU KAVRAMININ LACANCI PSİKANALİTİK YAKLAŞIM ÇERÇEVESİNDE ÇÖZÜMLENMESİ

Mehmet Oğulcan Turan*

ÖZET

Türk Sineması 1960'lı yıllarda nitel ve nicel olarak yükselişe geçmiştir. Bu dönemde önemli filmlere imza atan Metin Erksan'ın sinemasında iki farklı yönelim göze çarpmaktadır. Altmışların ilk döneminde toplumsal gerçekçi bakış açısını yansıtan filmler yöneten ve bu doğrultuda çeşitli sinema hareketlerinin içinde yer alan Erksan, altmışların ortasından itibaren siyasi ve toplumsal değişimlerle beraber birey merkezli bir sinemaya yönelmiştir. Ancak yönetmenin, sinema anlayışındaki değişime rağmen, filmlerinde tematik açıdan değişmeyen unsurlar olduğu söylenebilir. Erksan'ın bu dönem filmlerinin hemen hepsinde -ticari odaklı filmleri dışında- karakterlerini felakete sürükleyen saplantılı tutkuları mülkiyet, suç ve cinsellik sarmalında yansıttığı görülmektedir. Kuyu (1968), bu kavramların en net biçimde ortaya konduğu filmlerden biri olarak öne çıkmakta ve Erksan'ın sinemasının temelinde yatan arzu kavramını görünürlüğü açısından farklı bir yerde durmaktadır. Bu çalışmada, Kuyu filminin anlatısında temel teşkil eden "arzu" kavramı, niteliğini ve işleyiş tarzını ortaya koymak amacıyla, Lacancı psikanalitik yaklaşım çerçevesinde çözümlenmiştir. Çözümlemede filmin, erkek karakterin, arzusunun tatmini için yarattığı fantezi dünyası üzerine kurulu olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Kadın karakter ise erkeğin saplantılı tutkusunun hedefi ve pasif arzu nesnesi olarak konumlandırılmıştır. Filmin anlatısı, bu konumu reddeden kadının, ataerkil toplumda var olamayacağı düşüncesini yansıtmaktadır.

Anahtar sözcükler: Metin Erksan, Kuyu filmi, arzu, Lacancı Psikanaliz.

ANALYSIS OF THE CONCEPT OF DESIRE IN KUYU MOVIE WITH LACANIAN PSYCHOANALYTIC APPROACH

ABSTRACT

Turkish Cinema started to increase in quantity and quality in 1960's. Metin Erksan, making significant movies in this period, has two different tendencies in his films. In early years of 60's, Erksan directed films that reflect social realistic point of view and took part in various cinema movements in this direction. After mid terms of 60's, with political and social changes he shifted to individual centered cinema. Despite the changes in his cinema view, it can be said that there were still some components that remained the same thematically. Except for his commercial films, Erksan reflects his characters' obsessive passions, that throw them into tragedy, in the context of property, crime and sexuality. Kuyu movie (1968) stands out by covering these concepts clearly and points out the concept of desire underlying in Erksan's cinema. In this study, the concept of desire, that forms the base of Kuyu movie's narration, was analysed within the framework of Lacanian Psychoanalytic Approach in order to display its quality and functioning style. In the analysis, it was concluded that the film based on the fantasy world that the man character creates to satisfy his desire. The woman character is positioned as the target of the man character's obsessive passion and passive object of desire. The narration of the film reflects the idea that a woman rejecting this position can not exist in a patriarchal society.

Keywords: Metin Erksan, Kuyu movie, desire, Lacanian Psychoanalysis.

* Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi

GİRİŞ

Sinema, temelde yönetmenin bireysel yaratma edimine dayalı olmasının yanında toplumsal yapıyla da sürekli etkileşim halinde olan ve içinden çıktığı kültürü yansıtan bir sanat dalıdır. Durağan bir toplumsal yapıdan söz edilemez ve bu bağlamda dinamik bir yapı olan toplumla ve onun kültürel özellikleriyle beraber sinema da sürekli değişir ve dönüşür (Güçhan 1992a: 9). Toplumsala dair her türlü şeyin karşılığını sinemada bulmak mümkün görünse de üretim sürecinde, sinematografik unsurlar dahilinde anlatılmak istenenler, bir tür şifreleme sürecinden geçerek sinema dilinin söylemsel bütünlüğünde aktarılır. Toplumdan beslenen sinema, ancak bu şekilde topluma, kendi durumunu yansıtabilir ya da toplumu dönüştürmek için çeşitli söylemler geliştirebilir (Ryan ve Kellner 1997: 35). Sinema ile toplumsal yapı arasında var olan bu paralellik ve karşılıklılık durumu Türk Sineması ile Türkiye toplumu arasındaki ilişkide de rahatlıkla gözlemlenebilir (Uslu 2007: 23). Özellikle 1960'lı yıllardaki toplumsal, siyasi ve ekonomik değişim ve dönüşümlerin yansımaları, Türk Sineması'nda ve Metin Erksan'ın filmlerinde görmek mümkündür.

1960'ların başında yeni anayasanın sunduğu görece özgür ortamda (Yaylagül 2004: 233) çekilen filmler, özgün içerikleriyle dikkat çekmektedir. Yine bu dönemde film izleme edimi, önemli bir gündelik pratik olarak halk arasında önem kazanmaya ve geniş kitlelere ulaşmaya başlamış, yetmişlerin başına değin süren dönemin "umut yılları" olarak anılmasına neden olmuştur (Güçhan 1992a: 9-10). Bu dönemde toplumu anlamaya ve kültürel olguları açıklamaya yönelik gerçekçi bir çaba içine giren Metin Erksan'ın, 1960'ların ortalarından itibaren Türkiye'nin girdiği çalkantılı dönemin etkisi (hem siyasi hem de sinema alanındaki tartışmalar) ve 1961 Anayasası'nın özgürlükçü havasının sönmelenmesiyle (Koncavar 2000: 73) bakışını, toplumsaldan bireysele kaydırmış olduğu; daha soyut ve kavramsal bir sinemaya yöneldiği görülmektedir. Sinemasında farklı yönelimlerin varlığı göze çarpsa da mülkiyet, tutku, suç ve cinsellik öğelerinin, Erksan'ın hem toplumsal hem de bireysel yönelimli filmlerinin ana izleğini oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bu anlamda, Erksan'ın ticari odaklı filmleri

bir kenara bırakılacak olursa, sanatsal yanı ağır basan filmlerinde tematik benzerliklerden bahsetmek mümkündür (Atak 1995: 277).

Altmışlı yıllarda yönettiği filmlerden *Kıyü* (1968), Erksan'ın "tutku, mülkiyet, suç ve cinsellik" kavramlarını harmanladığı ve bireylerin öznelliğine odaklandığı filmlerinden biri olma özelliğine sahiptir. Filmde olay örgüsünün ve karakterlerin toplumsal bağlamdan kopuk olmaları, filmin, kavramlar üzerinden işleyen soyut bir metne dönüşmesini sağlamıştır. Bu çalışmada Erksan'ın filmlerinin ana izleği olan kavramların (tutku, mülkiyet, suç ve cinsellik) kökenleri itibarıyla "arzu" ile bağlantılı olduğu varsayımından yola çıkılarak, *Kıyü* filmi, arzunun işleyişi bağlamında Lacancı psikanalitik yaklaşım çerçevesinde çözümlenmiştir. Film anlatısında arzu kavramının nasıl işlerlik kazandığının ortaya konması, çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Çalışma sonucunda Türkiye'deki sinema literatürüne, bir çözümleme yöntemi olarak psikanaliz kuramına ve Erksan'ın sinemasındaki psikolojik derinliğin anlaşılmasına katkı sağlanması hedeflenmektedir.

Bu amaçlar doğrultusunda çalışmanın ilk bölümünde Metin Erksan'ın 1960'lı yıllarda yaşadığı sinematografik dönüşüme değinilmiş; sonrasında bu dönüşüme rağmen yönetmenin sinemasında sabit kalan kavramlar ortaya konmuş ve Erksan'ın sineması, filmlerden alınan örnekler eşliğinde ana hatlarıyla özetlenmiştir. Bir çözümleme yöntemi olarak psikanalitik yaklaşımın ve çözümlemede kullanılacak kavramların tanımlandığı bölümden sonra *Kıyü* filmi, bu doğrultuda analiz edilmiş ve elde edilen bulgular sonuç bölümünde değerlendirilmiştir.

1. TOPLUMSALDAN BİREYSELE: METİN ERKSAN SİNEMASI

Metin Erksan, karakteri, düşünceleri ve filmleri ile çok sayıda tartışmanın içinde yer almış ve Türk Sineması'nın en yoğun eleştirilere maruz kalmış isimlerinden birisi olmuştur. Farklı sinema tarzlarını denemesi ve *auteur* (1) bir sinemacı olup olmadığı konularında tartışmalar günümüzde de sürüp gitmektedir (Kayalı 2006) ancak yönetmenin, Türk Sineması'na teoride ve pratikte yaptığı öncü katkıları ve özgün bir

sinema anlayışına sahip olduğunu yadsımak mümkün görünmemektedir.

1960'lerde Türkiye'de sinema açısından son derece hareketli bir dönem yaşanmıştır. Türk Sineması'nda bu dönemdeki toplumsal değişim ve gelişimlere, çeşitli politik ve kültürel olaylara ve bunların getirdiği yeni oluşumlara duyarlı bir sinemacı kuşağı oluşmuş ve toplumsal sorunlara değinen filmler çekilmeye başlanmıştır (Kaplan 2004: 75). 1961 Anayasası'nın sinemayı sansürden bir nebze arındırması, önceki dönemlerde tabu olan konuların filmlerde ele alınmasına ve toplumsal duyarlılığın, seçilen temalar üzerinde belirleyici olmasına yol açmıştır (Güçhan 1992a: 9-10). Aynı dönemde içerikteki değişimle beraber estetik kaygılar da artmış ve biçimsel denemeler yapılmaya başlanmıştır (Kaplan 2004: 76). Sinemanın kuramsal bağlamda da konuşulup tartışılmaya başlandığı ve görüş ayrılıklarının belirginleştiği bu dönemde Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema, Milli Sinema gibi düşünsel hareketler, dönemin sineması üzerinde etkili olmuştur (Scognamillo 1998: 189-190).

1960'larla beraber geçmiş dönemlere oranla hareketlilik yaşayan Türk Sineması'nda, sosyal konulara değinen toplumsal gerçekçi sinemaya yönelimin, Metin Erksan'ın sinemasında belirleyici bir unsur olduğu görülmektedir (Coşkun 2009: 44). 1960-1965 arasındaki dönem, O'nun, oluşan görece özgür ortamda, toplumun çeşitli katmanlarından insanların sorunlarını, dönemin sosyolojik arka planını kullanarak psikolojik düzeyde incelediği; düşüncelerini gerçekçi bir bakış açısıyla aktardığı bir dönem olmuştur. Türk Sineması'nda, sosyal konulara değinen toplumsal gerçekçi bir sinemaya yönelimin, Erksan'ın çektiği *Gecelerin Ötesi* filmi ile başladığı kabul edilmektedir (Altın 2005: 37). Bu yönelimin en başarılı örneklerinden ikisi, Erksan'ın yönettiği *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* filmleri olmuştur. *Yılanların Öcü*, köy sorunlarına ve köyde yaşayan insanların hayatlarına getirdiği bakış açısıyla, toplumsal gerçekçi sinemanın önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilirken (Kaplan 2004: 79); dönemin bir diğer önemli yapıtı *Susuz Yaz* ise, 1964 yılında düzenlenen Berlin Film Şenliği'nde Altın Ayı ödülünü kazanarak, bir Türk filminin uluslararası arenadaki ilk büyük ödü-

lünü kazanmasını sağlamıştır. Tüm bu sayılanlar, Erksan'ın toplumsal gerçekçi bir yönelimle film çeken yönetmenler arasında ayrı ve öncü bir konuma sahip olmasını beraberinde getirmiştir (Coşkun 2009: 44).

Altmışların başında sinemada yaşanan toplumsal gerçekçilik rüzgârının, dönemin ortalarına doğru sönmelenmesi Erksan'ın, değişen sosyopolitik ortamdan da etkilenecek, önceki filmlerinin aksine çok daha bireysel ve egosantrik hikayelere yaslanan (Altın 2005: 15) filmler çekmesine neden olmuştur. Bu dönemde Erksan'ın gerçekçilik anlayışında bir tür kırılma olduğu iddiası, toplumsalcı dönemin ürünleri olan *Susuz Yaz* ve *Yılanların Öcü* gibi köy yaşantısının gerçekliğiyle insanın özünde yatan unsurları birleştirerek, net ve derin biçimde aktaran filmleriyle; özellikle *Sevmek Zamanı* (1965), *Ölmeyen Aşk* (1966) ve *Kuyu* (1968) gibi sonraki dönemde çektiği toplumsal bağlamdan kopuk, bireysel odaklı filmleri kıyaslandığında daha anlaşılır hale gelir. Erksan'ın, bu yeni dönemde, bireylerin iç dünyalarını ve psikolojik derinliklerini dış gerçekliğe ve toplumsal bağlama tercih ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Başka bir deyişle, yönetmenin sinemasında somut gerçeklikten soyut bir bakışa kayış görülür. Karakterlerin iç dünyalarındaki ölümcül tutkuların ve derin yalnızlık hissinin ağır bastığı Erksan'ın bu dönem filmlerinde toplumsal bağlamın yokluğunda, karakterlerin iç dinamikleri, anlatının kurucu unsuru ve temel motivasyonu haline gelir (Görücü 2002: 29). Bu filmler, toplumsaldan ve toplumsal sorunlardan uzaklaşması bağlamında ideolojik eleştiriler almıştır (2). Bu eleştirilerin haklı bir tarafı olsa da yönetmenin bu tercihinin, karakterleri toplumdan soyutlayarak ele almasına ve bu vesileyle derinlikli karakter analizleri sunabilmesine olanak tanıdığı söylenebilir.

2. METİN ERKSAN SİNEMASI'NIN KARAKTERİSTİKLERİ

Erksan'ı, Türk Sineması'nın diğer yönetmenlerinden farklı bir yerde konumlandıran ve filmlerindeki özgünlüğü sağlayan temel özellikleri, tutku ve mülkiyet gibi düşünce yapılarını, yalnız, saplantılı, egosantrik kişilerin hikâyeleri üzerinden anlatması; bunu da büyük fotoğraflar, mankenler ve karakterlerinin yalnızlığını seyirciye hissettirmek için geniş, boş, zaman

zaman ıssız mekânlar kullanarak yapması şeklinde özetlenebilir (Altner 2005: 15). 1960'larda iki farklı sinematografik duruş ortaya koysa da Erksan'ın filmlerinin ortak özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Bu bölümde Erksan'ın filmlerinde öne çıktığı düşünülen "tutku, mülkiyet, suç ve cinsellik" kavramlarından yola çıkılarak yönetmenin sinemasının karakteristik özellikleri sıralanmaya çalışılacaktır.

Mülkiyet kavramı, Erksan Sineması'nın temel dinamiklerinden biri olarak, film anlatısındaki dramatik yapının ve çatışmanın oluşumunda, ilerleyişinde ve sonuçlanmasında önemli rol oynar (Altner 2005: 137). Erksan'ın filmlerindeki ana karakterlerin genellikle bir mülkiyeti elde etmek için kavga ettikleri ve bu mücadeleleri esnasında suç ve ceza ilişkisinin farklı boyutlarını gözler önüne serdikleri görülmektedir (Altner 2005: 15). Bu filmlerde saplantıya dönüşen mülkiyet (su, konut, vb.) ile patolojik boyutlara ulaşan aşk, belli paralellikler ve benzerlikler kurularak ele alınmaktadır. Karakterlerin mülk sahibi olmak ya da mülkiyetini muhafaza edebilmek için yaralama, cinayet, tecavüz gibi suçları rahatlıkla işleyebildiği görülmektedir. Bu anlamda mülkiyet, aynı zamanda suçun kaynağı olarak ele alınmakta ve bu suçlar genellikle filmin sonunda cezasız kalmamaktadır (Altner 2005: 144). Erksan'ın mülkiyet kavramına, genelde olumsuz anlamlar yüklemesi ve onu, pek çok sorunun nedeni olarak konumlandırması, mülkiyete dair eleştirel bir perspektife sahip olduğu şeklinde okunabilir.

Yılanların Öcü ve *Susuz Yaz* filmlerinde klasik bir mülkiyet anlayışının sınırlarında kalan Erksan'ın, *Kıyü* filmiyle beraber mülkiyetin sınırlarını, "insanın sahip olabileceği her şey"e kadar genişlettiği görülmektedir. Lakin *Kıyü* filminde "kadın", Erksan'ın önceki filmlerinde yer alan konut, toprak, su gibi öğelerin arasına adeta bir mülkiyet biçimi olarak eklenmiştir. Bu üç filmde de mülkiyet ya da sahiplenme tutkusu, insanların ciddi suçlar işlemesine yol açmıştır (Altner 2005: 139-143). Erksan, filmlerinde mülkiyeti tutku, saplantılı aşk ve cinsellikle birlikte vererek, film metinlerinin daha geniş bir bağlamda okunmasını da olanaklı kılmıştır.

Metin Erksan'ın filmlerinde bir şeye sahip olmak için saplantılı bir tutkuyla hareket eden,

kendisini ve etrafındakileri bu uğurda yok oluşa sürükleyen karakterler -az ya da çok- hep varlığını sürdürmüştür. Ancak, çalışmanın girişinde de dile getirildiği üzere, 1960'ların ortalarından itibaren gerçekçilik anlayışındaki değişimle beraber, Erksan'ın sinemasında toplumsal bağlarla kuşatılmış karakterler yerine, toplumdaki kopmuş, yalnızlığından güç alan karakterlerin yer almaya başladığı gözlenmektedir (Görücü 2002: 28). Scognamillo (2002: 22), bu yalnızlığın duyguların, kara sevdanın, çılgın aşkın bile gideremeyeceği türden bir yalnızlık olduğunu ve filmlerdeki karakterlerin uç davranışlarda bulunmasına, paralanıp parçalanmasına neden olduğunu ileri sürmektedir.

Metin Erksan'ın filmlerinde "kara sevdâ" ya da "tutkulu aşk" nitelemelerini aşan ve film anlatısını sürükleyen unsur olarak "tutku" nitelemesini yapmak, Erksan'ın filmlerini anlamlandırmak adına daha yerinde olacaktır. Çünkü ana karakterlerin tutkuyla bağlandıkları şey kimi zaman bir başka insan olurken, kimi zaman da bir nesnedir (Altner 2005: 148). Erksan sinemasında tutku, yer yer cinselliği de içinde barındıran ve karakterlerin psikolojik derinliğine inen gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınır (Altner 2005: 15). İnsanın durgun görünümünün altında yatan gerilimi göstermeyi amaçlayan Erksan'ın filmleri bu doğrultuda, "tutkusunun peşinden sürüklenen, onun esiri olan insanı ve yaşadığı içsel gerilimi" temel alır (Battal 2006: 171). Yönetmenin filmografisi içinde tutkunun saplantılı biçiminin, en çarpıcı biçimde işlendiği filmlerden biri *Kıyü*'dür. Battal (2006: 180), *Kıyü*'nun temel sorunsalının kadının, toplumda mülk olarak konumlandırılması olduğunu ve filmde konuya gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşıldığını belirtir. Filmin, Erksan'ın tutku temasını her tür fazlalıktan arındırarak, en yalın haliyle ele aldığı film olduğu söylenebilir (Altner 2005: 148). Kadının, zorba bir adam tarafından defalarca kaçırılarak, her seferinde beline ip bağlanmak suretiyle dağlarda dolaştırılması, filmi gülünç kılmamakta; tam tersi tutkuyu iyice abartarak, onu açığa vurmakta ve adeta soyut bir kavram haline getirmektedir (Battal 2006: 180).

Erksan'ın filmlerinde mülkiyette olduğu gibi, tutku söz konusu olduğunda da suç kavramı devreye girer. Tutku da aynı mülkiyet gibi farklı biçimleri gözlenebilen suçlara yol açar.

Bunlardan en önemlisi “öldürme” eylemidir. Bu eyleme maruz kalan karakterlerden bir kısmının suçlu, bir kısmının masum olduğu görülmektedir (3). Sonuç olarak hem tutkuyla hem de mülkiyetle ilişkilendirilen ölümler, çoğu zaman kadına, suya ya da mülkiyete sahip olma hırsların ulaşacağı muhtemel bir sonuç olarak filmlere yansımıştır ve bu eylemlerin, işlenen suçlara karşı Erksan tarafından verilmiş birer ceza -simgesel düzeyde- olduğu söylenebilir (Altınar 2005: 148).

Metin Erksan’ın sinemasında cinsellik, tutku temasının özel bir biçimi olan kara sevda motifinin göstereni olarak işlev görür. Cinsellik, Erksan’ın filmlerinde tutku ile mülkiyet kavramları arasında ilişki kurulmasına, bu kavramların iç içe geçmesine ve böylelikle neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde algılanmasına olanak tanır. Cinselliğin yoğunluğu her filmde değişir ve genellikle, kaba bir erotizm yerine cinselliği çağrıştıran ya da abartan, karikatürize eden sahneler kullanılır. Yarattığı karakterlerin cinsel davranışlarının da mutlak surette aktarılması bağlamında Erksan, Türk Sineması içerisinde farklı bir yerde konumlanır. Cinsellik, erken dönem filmlerinden olan *Aşık Veysel’in Hayatı*’ndan itibaren Erksan’ın sinemasında hep var olmuştur. 1960’lı yılların önemli filmlerine bakıldığında da; *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz* ve *Kuyu*’da cinsellik, anlatı içinde önemli roller üstlenmeye devam eder (Altınar 2005: 154-156) ve kimi zaman doğrudan; kimi zaman da Kuyu filminde olduğu gibi çeşitli metaforlar (su, vb.) kullanılarak beyaz perdeye aktarılır.

Özetle, Erksan’ın sinemasının kurucu unsurunun tutku, mülkiyet, cinsellik ve suç kavramları olduğu söylenebilir. Bu kavramları kapsayan ve onlara yön veren kavram ise “arzu”dur. Dolayısıyla Erksan’ın, filmlerinde arzuyu, onun somut görünüşleri üzerinden anlattığı söylenebilir. Bu doğrultuda, Erksan sinemasındaki arzu kavramının anlaşılabilmesi adına, psikolojik süreçlerin, bu hayati mekanizmayı nasıl ürettiğine bakmak gerekmektedir.

3. YÖNTEM

Bu bölümde çalışmanın amacı, sınırlılıkları ve ulaşılmak istenenler ortaya konmuş ve psikanalitik çözümleme tekniği, Lacan’ın kavramları çerçevesinde tanımlanmıştır.

Çalışma kapsamında Metin Erksan’ın 1968’de yönettiği *Kuyu* filmi çözümlenmek üzere seçilmiştir. Erksan’ın 1960’lı yıllarda çektiği filmlerdeki tutku, suç, mülkiyet ve cinsellik kavramlarının birlikte, etkin biçimde işlerlik kazandığı filmlerinden olan *Kuyu*, psikanaliz yöntemiyle çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu kavramların özünde “arzu” kavramının yer aldığı varsayımından yola çıkılarak arzu üzerinden çözümleme gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın fiziki sınırlılıkları nedeniyle ve kullanılan yöntemin niteliği bağlamında, derinlemesine bir çözümleme yapabilmek adına analiz, tek bir film üzerinden yapılmıştır. Ayrıca çalışma, kullanılan yöntemin, araştırmacının bilgi birikimi ve yorumlama kapasitesinin sınırlılığına sahiptir. Çözümleme sonucunda elde edilen bulgular, bu filmle sınırlı olacaktır. Öte yandan araştırma sonucu elde edilen bulguların, yönetmenin 1960’larda çektiği filmlere dair bir perspektifin oluşmasına katkı sağlaması da umulmaktadır.

Çalışmanın temel amacı olan filmdeki “arzu”nun niteliğini ve işleyişini derinlikli bir şekilde açığa çıkarabilmek için Lacancı üçlü model (imgesel-simgesel-Gerçek) ve arzu kavramları açıklanarak; filmin olay örgüsüne, karakterlerin davranışlarına ve metafor olarak kullanılan nesnelere odaklanılarak bilinçdışı süreçlere dayalı alt metin ortaya konmaya çalışılmıştır.

3.1. Film Çözümleme Yöntemi Olarak Psikanalitik Yaklaşım

Freud’un, bilinçaltıyla ilgili görüşlerine dayanan psikanaliz kuramının sanat eleştirisi alanında farklı kullanımları olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki, sanatçının hayatının temel alındığı yöntemdir. İkinci yöntem, sanatçının hayatı ile birlikte eseri de merkezine alır ve ikisi arasındaki ilişkiyi irdeler. Üçüncü yöntem ise, sanatçının üretim sürecinin yerine, tamamen üretilen sanat eserine odaklanır (Bakır 2002: 50). Günümüzde psikanaliz ile sanat arasındaki ilişkinin sorgulanması bağlamında pek çok çalışmada -üçüncü yöntem olarak geçen- eserin kendisi ön plandadır, merkezdedir (Bakır 2002: 50, Moran 2007: 156). Bu çalışmada da sanat eserinin özgül içeriğine odaklanılmış; yönetmenin yaşantısı ve yaratma edimi, çözümleme sürecine dahil edilmemiştir.

Jacques Lacan'ın 1930'ların sonunda yaptığı "ayna evresi" konuşması, psikanaliz-sinema ilişkisini yeniden canlandırması açısından oldukça önemlidir. Lakin Lacan'ın yaklaşımının sinema kuramında yer etmesi, ancak 1970'lerde mümkün olmuştur (Erdoğan 1996: 243). Freud'u ve psikanalizi dilbilim, felsefe, antropoloji gibi alanlardaki gelişmelerden faydalanarak yeniden okuyan ve yorumlayan Lacan'ın yaklaşımı, bir filmin, arzunun ve özneliğin üretildiği bir süreç olarak okunabilmesinin yolunu açmıştır (Arslan 2009: 17). Freud'dan esinlenen çözümlerinin temelini "ruha açılan pencere" metaforu oluştururken; Lacan'ın psikanaliz dünyasına getirdiği yenilik, pencere metaforu yerine "ayna"nın geçmesine sebebiyet vermiştir (4) (Barkot 2011: 283). Bu süreçte "arzu" kavramı da film eleştirisi alanına geri dönüşsüz şekilde dahil olmuştur ve arzu ile ayna kavramları birbirleriyle bağlantılandırılmıştır (Andrew 1984'den aktaran Arslan 2009: 16).

Psikanalitik film eleştirisi ile metindeki simgesel yapılar ve bu yapıların oluşumunda etkili olan filmsel ve kültürel kodlamalar çözümlenerek, filmin örtük içeriği açığa çıkarılması mümkündür (Özden 2004: 185). 1970'lerden bu yana sinema-psikanaliz ilişkisi bağlamında pek çok araştırmacı, seyircinin film izleme deneyimi, yönetmenin film yaratım süreci, sinema metninde yer alan karakterlerin ve anlatı yapısının çözümlenmesi gibi birçok değişik süreci inceleyerek analiz etme yönünde çaba göstermiştir. Günümüzdeyse, Lacancı psikanalizin, sinema kuramında kendi başına bir eleştiri ekolu haline geldiği söylenebilir (Yılmaz 1996: 237).

Lacan'ın psikanalitik yaklaşımını anlamak ve film eleştirisinde bir yöntem olarak kullanabilmek adına bazı temel kavramların açıklanması zorunludur. Bu bağlamda, Lacan'ın üçlü modeli olan "imgesel-simgesel-Gerçek" tanımlanarak insanın özneleşme sürecine dair temel noktalar aydınlatılması gerekmektedir. Bu modelin ortaya konmasından sonra Lacancı psikanalitik yaklaşımın temel kavramlarından olan "arzu"nun, özneleşme sürecinde ortaya çıkışı, işleyişi ve özellikleri aktararak, çalışmanın konusu bağlamında *Kuyu* filminin çözümlenmesi gerçekleştirilmiştir.

3.2. Çözümlemede Kullanılacak Kavramlar

Freud insan zihnini id, ben ve üst-ben şeklinde ayırtmış ve üçlü bir kategori elde etmiştir. Lacan da bu üçlü yapıdan yola çıkar ve kendi kuramının özgünlüğünü yansıtan farklı bir üçlü model geliştirir. Bu yeni model, Freud'un biyolojik belirlenimci düşüncesinin aksine, konuyu dilsel boyuta taşır. Lacan'ın üçlü yapısı "imgesel, simgesel ve Gerçek" düzlemlerinden oluşur (Bowie 2007: 91). "İnsan gerçeğinin üç düzlemi" (Balkaya 2005: 31) olarak da nitelendirilen bu modeldeki hiçbir düzlemi, birbirinden ayrı şekilde düşünerek tanımlamak mümkün değildir. Çünkü topoloji oluşturan bu üçlüden herhangi birisini çekip çıkartmak, diğerlerini bağıntısız bir şekilde bırakmak anlamına gelecektir (Balkaya 2005: 32-33). Lacan'ın üçlü modeli belli bir sıra takip edilerek tanımlanacaksa -ki bu sıralama, konunun anlaşılması açısından işlevseldir- bunu, imgesel-simgesel-Gerçek şeklinde yapmanın kavramların net bir şekilde ortaya konabilmesi adına gerekli ve yararlı olduğu düşünülmektedir. Çalışmaya temel teşkil eden arzu kavramı ise, bu üçlü kavram dizisiyle kökensel olarak bağlantılı olup; bu kavramların açıklanmasından sonra ayrıntılı bir şekilde irdelenmiştir.

3.2.1. İmgesel

Lacan'ın, insanın özneleşme süreciyle ilgili kuramının ilk düzeyi olan *imgesel*, ayna imgeleri, özdeşleşimler ve karşılıklılıklardan oluşur (Bowie 2007: 93). Daha açık bir ifadeyle, imgesel, dünyaya yakın zamanda gelmiş ve henüz konuşamayan insanın, imgelerin egemenliğindeki bir dünyada varoluş durumunu açıklayan terimdir. Bu anlamda sözü önceleyen bir görsel kayıt dönemi olarak, simgeselden önce gelir; ancak simgesel düzeye geçişle birlikte sonlanmaz (Sarup 2004: 43).

İmgesel düzeyin hemen öncesinde, dağınık ve anlamsız imgelerden oluşan bir dünyada varlığını sürdüren çocuk, kendi bedeniyle başkalarının bedenleri arasında henüz bir ayrım yapabilmiş değildir. Dolayısıyla bu aşamada ego (ben) oluşumunun başladığından söz edilemez. Bu dönemde çocuğun, başkasına vurulduğunu gördüğünde kendisine vurulduğunu sanması buna örnek gösterilebilir (Sarup 2004: 43). İnsanın kendi varlığının farkına varmaya baş-

ladığı ana denk gelen *ayna evresi*, egonun oluşumunu ve özdeşleşme sürecini başlatır. Dolayısıyla imgesel düzeyin ne olduğu, ancak ayna evresi kavramıyla beraber düşünüülerek kavranabilir.

İnsanın anneye olan ikili, dolaysız ilişkisinin dışsal bir etkenin bu ilişkiye dahil olması ya da etki etmesiyle bozulması ve insanın simgesel düzenin yasalarını kabul etmesiyle sonuçlanan süreç, psikanalizde Oidipus Kompleksi olarak adlandırılır. Ayna evresi de bu süreci başlatan temel deneyim olarak konumlandırılmıştır (Tura 2007: 181-182). Lacan (1982: 149)'a göre ayna evresi, insanı, yaşayan diğer canlılardan farklı kılan en önemli özelliktir. Bunun sebebi, insanın kendi imgesiyle, başkalarının imgesini ayırt edebilme yetisine bu evre sayesinde kavuşuyor olmasıdır. Lacan'ın ayna evresiyle ilgili ampirik gözlemi, ben'in psikanalitik anlatısına temel teşkil eder. Bu gözlem, kabaca altı ya da sekiz aylık bir çocuğun, aynada kendi imgesine bakması ve kendi hareketlerinin yansımalarını orada görmesine dayanır. Bu noktada dikkat çekici olan, diğer canlılardan farklı olarak insan yavrusunun, kendi imgesinin yansımalarıyla büyülenmesi ve oyunsal bir tepki vermesidir (Bowie 2007: 29). Yemek, güvenlik, barınma gibi temel ihtiyaçlarının karşılanması noktasında dışa bağımlı olan çocuğun, kendi bedeni üzerindeki denetimi büyük oranda kısıtlıdır. Bu sırada deneyimlenen ayna evresiyle çocuk, karşısında özerklik ve öz-denetimi içinde barındıran bir ayna imgesi bulur. Ancak ayna karşısındaki bu deneyim, bir "yanlış tanıma" anlamına da gelir. Çünkü çocuğun, aynadaki imgesiyle özdeşleşebilmesinin temel koşulu, o yansımanın kendisine ait olduğunu değil, bizzat kendisi olduğunu düşünmesidir (Sarup 2004: 40).

Öznenin, ilk kez ayna evresinde yaşamaya başladığı özdeşleşme süreci, bir mekanizma olarak, hayatının ileri dönemlerindeki her tür görsel algı ediminde belirleyici bir rol oynayacaktır (Bowie 2007: 42). Bu sebeple kısa süren bir an olarak değil; etkileri, hayatın akışında süregelen şekilde devam eden bir kavram şeklinde anlaşılmalıdır. Psikanaliz-sinema ilişkisi bağlamında bakıldığında ayna evresinin sinema kuramlarına dahil edilmesindeki temel amaç, izleyici ile film arasındaki özdeşleşme süreçlerine açıklama getirebilmesinden kaynaklanır

(5). Her insanın bireysel yaşantısının henüz başlarında deneyimlediği ayna evresi, özellikle film izleme deneyimi esnasında, etkin bir unsur olarak bu sürece dahil olmaktadır.

3.2.2. Simgesel

Lacan'ın üçlü ardışık düzeninin ikincisi olan simgesel, en basit tanımıyla, imgesel düzeyde oluşmaya başlayan *ben*'in, dilsel, gramatik ve kültürel anlamda özdeşleşme sürecini gerçekleştireceği yapıdır (Zizek 2005: 232). Bir şeyi, diğer şeylerden ayırt etmek için, onu simgesel boyuta dahil etmek, adlandırmak ve tanımlamak gerekir. Bu bağlamda simgesel düzende gerçekleşen şey, çocuğun imgesel dönemde anneye olan birlik ve tekliliğinin yerine, kendisini annesinden ve diğer varlıklardan ayıran özellikleri kavraması, kendisini ve çevresindeki şeyleri anlamlandırarak tanımlaması ve bu yolla öznelliğe adım atmasıdır (Hilav 1982: 143).

Çocuğun kendisini, hem kendi imgesinden hem de başkalarının imgesinden tam olarak ayırt edemediği dönem olan imgeselden (Tura 2007: 183) simgesele geçilebilmesinin temel koşulu, kastrasyon sürecini (iğdiş, hadım tehdidi içeren) başlatacak ve anneye çocuğun arasına üçüncü bir figür olarak girecek olan kastratördür. Bu kastratör, Freud'da somut ve biyolojik anlamda baba ya da onun yerini tutabilecek (amca, dayı, vb.) bir figürken; Lacan'da soyut ve simgeseldir. Yani baba, sadece simgesel bir babadır ve annenin söyleminde yer alan herhangi bir üçüncüdür. Lacan, anneye çocuğun ikili dünyasına dahil olan bu üçüncü, kastre ediciyi *Babanın Adı* şeklinde kavramlaştırır ki bu da babadan ziyade, onun kültürel işlevine sahip olan, söylemsel bağlamdaki karşılığın dikkat çekmek istemesinden kaynaklanır. *Babanın Adı*'nın ortaya çıkışıyla beraber çocuk, ilk kez simgesel bir yasa ile karşılaşır. Bu yasa, aile kurumunun kurucu yasası olarak kabul edilen ensest yasağına dayanır. İmgesel düzeyde annesine ve onun arzusuna bağlı olan çocuk, kastrasyon tehdidi ile karşılaştığı bu noktada, anneden vazgeçmek zorunda kalarak kültürel yasaya, başka bir deyişle de *Babanın Yasası*'na tabi olarak simgesele geçiş yapmış durumunda kalır (Tura 2007: 186). Simgeseldeki bu geçiş sürecinin tamamlanması ile kastrasyon temeline dayanan oedipus karmaşası da sona erer.

İmgeselden simgesele geçişin önemli sonuçlarından biri, bilinçdışının bu süreç içerisinde oluşmasıdır (Hilav 1982: 147). Simgesel düzene geçişle beraber, öznenin kendini sosyokültürel bir gerçeklikte ayırmaması ve diğerlerinden farklı bir ben olduğunu tam olarak kavramasıyla beraber, imgesel düzeydeki otantik tekbencilik yitirilmiş olur. Simgesel düzeyde kendini, sosyokültürel kodlar (simgeler) vasıtasıyla dolayımlyarak düşünebilir hale gelen özne, giderek kendine yabancılaşır ve bilinçdışı da bunun sonucunda ortaya çıkar (Tura 2007: 179-181).

Zizek (2005: 232)'in belirttiği gibi simgesel düzen, özne tarafından şekillendirilemez. Çünkü o, özne kendini var etmeden önce hazır bulunan; içine girilen ve kuralları öğrenilen bir yapıdır. Yani özne, simgeselin yasalarına uymak, boyun eğmek durumundadır. Babanın Adı tarafından tehdit edilmesiyle simgesel düzene giren çocuk, aynı zamanda dilin düzenine de girmiş olur. Özneleşme sürecinde dile geçiş, Lacan'ın teorisinde büyük önem taşır. Bunun sebebi, öznenin temel belirleyenin dil olmasıdır (Sarup 2004: 44). Ancak dil, çocuğun içine girdiği simgesel düzeni tam anlamıyla kavrayabilmesini sağlayacak bir araç değildir. Başka bir deyişle, dil ile Gerçek arasında daima, kapatılmayacak bir boşluk, bir eksik kalır. Bu durumda, simgesel düzenin dil vasıtasıyla kurgulanan gerçekliği, Gerçekle bir ve aynı şey olamaz (Çoban 2005: 281). Öznenin dil tarafından belirlenmesi ve bu gerçekleşirken de yarılmasıyla ortaya çıkan eksik, Lacan'ın temel kavramlarından *arzu*'nun tanımlanmasını gerektirir. Çünkü öznenin yarılması ancak bir arzu ekonomisi içinde ortaya çıkabilir (Zizek 2002: 111) ve dilsel bir alan olan simgesel düzenin temel belirleyeni de arzu kavramıdır (Çoban 2005: 282). Lacan'ın psikanaliz kuramının temel taşlarından olan arzu kavramına geçmeden önce imgesel ve simgeselin tamamlayıcı kavramı olan *Gerçek*'e değinmek gerekmektedir.

3.2.3. Gerçek

Gerçek, Lacan'ın zihinsel modelindeki üçüncü düzlemdir. Lacancı Gerçek basitçe, zihinsel ve maddi dünyaların ikisinde de bulunan, simgesel süreçlerin dışında kalan şeylerin hepsini kapsayan bir kavramdır. İnsanın dünyayı anlamlandırma çabasına direnen Gerçek, anlam alanının dışında konumlanır; bundan dolayı da tarif

edilemez ve açıklanamaz (Bowie 2007: 94-95). Bu bağlamda, her tür simgeselleştirme girişimine direndiğini ve dilin ötesine uzandığını söylemek mümkündür (Sarup 2004: 45). Zizek (2002: 103)'in tabiriyle Gerçek, "Metaforlaştırılmaya direnen bir fazla, sert bir çekirdek"tir.

Gerçek'in hüküm sürdüğü dönemlerden birisi, henüz konuşamayan ve imgeler oluşturamayan bir bebeğin yaşadığı süreçtir. Bir diğeri ise, dünyadaki insan varlığının henüz olmadığı bir dönemden beri var olagelen "doğa"dır. Bir başka deyişle, insanı bireysel ve toplumsal açıdan önceleyen ve hatta sonrasını da içeren her türlü şey, Gerçek'in alanına girer. Doğal nesne ve olgular her ne kadar kontrol altına alınmaya ve bu yolla simgeselin alanına çekilmeye çalışılsa da, Gerçek'in eski konumuna geri dönerek kontrol dışına çıkma olasılığı her zaman vardır (6) (Zizek 2005: 228-229).

Negatif yüklü bir kavram gibi görünmesine rağmen, Gerçek'in insan hayatında üstlendiği önemli bir rol vardır. Bu rol, simgesel gerçekliğin tutarlılığını sağlamak ve onu garanti altına almak şeklinde açıklanabilir. Başka bir deyişle, Gerçek, travmatik bir geri dönüş formunda, günlük hayatın dengesini bozan bir şey olmakla birlikte; gerçekliğin dengesinin bozulmasını engelleyen bir sınır işlevi de görür (Zizek 2005: 47). Özetle gündelik dilde gerçeklik denilen şey, Lacan'ın teorisinde imgesel ve simgeselin farklı oranda bileşimlerinden oluşan bir yapı olarak tanımlanırken, Gerçek bu bileşimin dışında, sınırında konumlanan bir kavram olarak kavranabilir.

3.2.4. Arzu

Simgesel düzen içerisinde öznenin ortaya çıkışı ve bilinçdışının oluşumuyla beraber arzu da insan hayatının önemli dinamiklerinden biri olarak kendini gösterir (Sarup 2004: 41). İmgeselde başlayıp simgeselde tamamlanan bir süreç olan anneden kopma olayı (oidipus karmaşası), özne açısından yeri doldurulamayacak temel bir eksiklik yaratır. Ancak bu, aynı zamanda hayat boyu doldurulmaya çalışılacak bir eksiktir ve onun telafi çabası da arzuyu ortaya çıkaracaktır. Bir diğeri deyişle, arzu, öznenin imgesel dönemde anneye olan ikili, dolayimsız ilişkisine dönme isteği ve imkânsız bir hedef olan enseste ulaşma isteğinin sonucudur. Arzu,

İmkânsız ensest isteğini elinden kaçıır; ama böylece, onu ikame edecek başka arzu nesnelere yönelme durumu doğar. Ancak, arzunun tüm tatmin çabaları, asla ulaşamayacak olan bütünsel bir tatminin yolunda elde edilen kısmi hazlardan ibaret olacaktır (Nasio 2007: 138-140). Anneyle yeniden bütünleşmenin (bir olmanın) imkânsız oluşundan ve kopuşun telafisi olamayacağından dolayı bu eksik kapatılmaz ve bu da hiçbir arzu nesnesiyle ikame edilemeyeceği anlamına gelir (Somay 2007: 64). Anneden kopuştan doğan temel eksik, yaşantının her alanında yer alan arzuda kendini hissettirir.

Lacancı'nın ihtiyaç, talep ve arzu kavramları arasında kurduğu ilişkiye değinmek gerekir. İnsan, çeşitli ihtiyaçlar sonucu olarak doğan isteklerini, çevresindeki insanlardan talep etmek durumunda kalır ve bunun için de dili kullanır. Böyle bir durumda ihtiyaçlardan birini karşılaması beklenen bir nesne, talep diyalektiğine yakalanırsa, o anda bir tür dönüşüm geçirerek arzu üretir hale gelir (Zizek 2005: 17) ve böylelikle arzunun hedefi olan arzu nesnelere ortaya çıkar.

Zizek (2005: 16), Lacancı'nın arzu kavramını, rüya görülürken yaşanan özne-nesne ilişkisindeki paradoksal durumla açıklar. Bu paradoks, rüyada sürekli yaklaşıldığı halde, özne tarafından asla yakalanamayan ve aradaki mesafeyi koruyan bir nesnenin özneyle olan ilişkisine dayanır (7). Somay (2007: 68) da bu doğrultuda arzu nesnesinin, bir türlü yakalanamayan, yakalandığı anda kaçan kaygan yapısına dikkat çeker. Bir kere yakalandığında ise, arzu nesnesi olma özelliğini yitirir. Bu noktada arzu üretiminde, arzunun döngüsel yapısına olan vurgu önemlidir. Nesnesine ulaşım kısmi tatmin yaşanması, arzunun yeniden kökenine dönerek, kendini üretmesini beraberinde getirecektir (Zizek 2005: 21).

Arzunun yok edilmesi imkânsızdır. Ancak arzu nesnesini yok etmek ya da dönüştürmek mümkündür. Açlığın arzu olarak ele alındığı bir örnekte, herhangi bir yemek arzu nesnesi konumuna gelir. Açlık temel bir arzu olarak, geri dönüşlü bir biçimde daima doyurulacak ve başa dönerek yeniden başlayacaktır; oysa arzu nesnesi olan yemek, farklı çeşitte bir başka yemeğe dönüştürülebilir ya da yenilerek (yok edilecek) ortadan kaldırılabilir (Sarup 2004: 33).

Durmaksızın yeni arzu nesnelere yönelen arzuyu, insanca yapan niteliği, onun yalnızca başka bir bedene yönelerek cinsel doyum araması değil; aynı zamanda yöneldiği arzu-nesnesinin de arzusunu arzulamasıdır. Yani bir kimse, saf arzusu dışında, başkası tarafından tanınmayı ve arzulanmayı da istiyorsa, o arzu insancadır. Bu anlamda başkasının arzusunu arzulamak, aslında tanıyıp-tanınma durumuyla bağlantılıdır (Sarup 2004: 33).

Arzu, kendisinin ulaşmayı beceremediği ideal tasarımlara yönelir ve eksilteli özne de, kendini tamamlayabilmek adına, başkaları üzerinden kendini gerçekleştirmeye çalışır. Buradan, arzunun kökeni itibariyle narsist bir edim olduğu ve arzu-nesnesine duyulan sevginin, aslında yitirilen tamlığı geri kazanma çabasından ibaret olduğu sonucu çıkarılabilir (Sarup 2004: 41). Lacancı teorideki *fantezi* kavramı da, özne ile arzusunun nesne-nedeni arasındaki bu imkânsız ilişkiyle ilgilidir. Fantezi, öznenin arzusunu gerçekleştirmek için kurgulanan bir senaryo şeklinde tanımlanabilir (Zizek 2005: 19). Öznenin arzusunun gerçekleştiği bir sahne olarak fantezi, arzunun koordinatlarını verir, nesnesini saptar ve konumunu belirler (Zizek 2005: 20). Özetle denilebilir ki; kendisine fantezi çerçevesi oluşturan ve temel arzusunu tatmin etmeye çalışan özne, arzunun döngüsellliği bağlamında, mütemadiyen arzulayan bir özne olarak hayatına devam eder.

Çalışmada *Kuyu* filmi, Lacancı psikanalitik yaklaşım ve bu bağlamda yukarıda açıklanan kavramlar (imgesel, simgesel, Gerçek, arzu) çerçevesinde çözümlenmiştir. Filmin çözümleme sürecine geçilmeden önce filmin olay örgüsü aktarılmış; sonrasında çalışmanın temel amacı olarak belirlenen, *Kuyu* filminde arzusunun oynadığı rolün ve işleyiş mekanizmalarının ortaya konabilmesi adına şu noktalar üzerinden çözümleme gerçekleştirilmiştir:

- Arzulayan özne-arzulanan nesne ayrımı yapılarak, arzu kavramının anlatıdaki kullanımlarına bakılmıştır.
- Arzu ile beraber düşünülmesi gereken arzu nesnesi kavramı, filmdeki konumlandırılışı ve öne çıkarılan özellikleri bağlamında incelenmiştir.
- Karakterlerin eylemleri altında yatan motivasyonlar, imgesel ve simgesel düzlemler te-

melinde çözümlenmiş; bunu gerçekleştirirken Babanın Adı, Oidipus Kompleksi, Kastrasyon kavramlarına da başvurulmuştur.

- Filmin birçok sahnesine serpiştirilmiş ve belli bir devamlılık gösterdiği anlaşılan metaforlar, arzu kavramıyla olan ilişkileri bağlamında ele alınmıştır.

- İmgesel ve simgesel düzlemler için sınır teşkil eden Gerçek kavramı, mekân kullanımı, fantezi çerçevesi ve ölümle ilişkisi açısından irdelenmiştir.

- Film anlatısı boyunca arzu nesnesi olarak konumlandırılan kadın karaktere, ataerkil toplumdaki kadınlık konumu açısından bakılmıştır.

- Erksan Sineması'nın temellerini oluşturan tutku, cinsellik, suç ve mülkiyet kavramlarının, filmde ne şekilde ele alındığı incelenmiştir.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Filmin Olay Örgüsü

Osman'ın Fatma'yı kaçırmaya başlayan filmde, zorla alıkoyduğu kızı, bir süre dağlarda peşinden sürükleyen Osman, evlenme teklifini reddeden Fatma'ya tecavüz eder. Jandarma, Osman'ı yakalayarak hapishaneye yollar. Yıllar sonra hapisten çıkan Osman, Fatma'yı bir kez daha kaçırıp uzaklara götürür. Fatma, Osman'ın elinden kaçır ve jandarmalar tarafından ailesine teslim edilir. Osman da yakalanarak yeniden hapishanenin yolunu tutar. Ailesinin zoruyla zengin ve kendisinden oldukça yaşlı bir adamla evlendirilmek istenen Fatma, düğün sırasında dağa kaçır. İntihar etmeye çalıştığı sırada Taşpınarlı İdamlık Mehmet karakteri tarafından kurtarılır ve ikili, beraber kaçır hayatı yaşamaya başlarlar. Jandarma tarafından kısırdıkları teslim olmayan Mehmet, jandarmanın kurşunlarıyla can verir. Ailesinin yanına yollanan Fatma, ailesinin kendisini evden kovması sonucu pavyonda çalışmak zorunda kalır. Bu sırada hapishaneden çıkan Osman, Fatma'yı üçüncü kez kaçırır. Osman, yinelediği evlenme teklifine bir kez daha ret cevabı alır. Yolculukları esnasında su almak için kuyuya inen Osman, Fatma'nın attığı taşlar sonucu ölür. Sonrasında Fatma, kuyunun üstündeki direğe bağladığı bir iple kendini asarak yaşamına son verir.

4.2. Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Arzunun İşleyişi

Filmde arzunun işleyişi birden fazla ilişkide görünür kılınır. Bunlardan en kuvvetlisi ve filmin başından sonuna kadar hakim olan Osman'ın arzudur. Bir diğer arzu, Mehmet karakterinin Fatma'ya yaklaşımında görülür. Ancak ilkinden farklı olarak bu, süreç içerisinde karşılıklı/ortak bir arzuya dönüşür. Her iki durumda da repliklerle ve çekimlerle, arzu nesnesine dönüştürülen Fatma karakteri olmuştur. İmgesel ve simgesel düzlemler açısından filmin geneline bakıldığında, Lacancı özne olarak Osman karakterini konumlandırmanın ve çözümlemenin temeline koymanın uygun olacağı görülmektedir. Filmin hemen hemen tamamı, Osman'ın kurguladığı fantezi çerçevesinde, imkânsız arzusunun gerçekleştirme çabası doğrultusunda şekillenir.

Fatma'yı, beline bağladığı halatla ıssız dağlarda ve ovalarda peşinden sürükleyen Osman, sık sık kadınlarla ilgili alçaltıcı sözler söyler, kadının erkeğe bağımlı olması ve ona itaat etmesi gerektiğine vurgu yapar. Bu sözler, Fatma'nın kendisiyle evlenmesini kabul ettirmek için Osman'ın kullandığı yöntemlerdendir. Buradan anlaşılıyor ki, Osman Fatma'yı sadece baskıyla elde etme değil; rıza ve ikna yöntemi ile de elde etmenin yollarını aramaktadır. Bu nokta arzusunun bir özelliğiyle çakışmaktadır. Nesnenin talep (evlenme) diyalektiğine yakalanmasıyla arzu üretir hale gelmesi onu "arzu nesnesi" (Fatma) konumuna getirir. Böylece özne (Osman) için önemli olan arzusunun karşılanmasından ziyade, öteki yani Fatma tarafından "onaylanmak" (evlilik talebinin kabulü) olur. Osman'ın bu konuda nasıl yoğun bir istek duyduğu, buna ne kadar çok ihtiyacı olduğu, Fatma'ya giderek sertleşen bir konuşma esnasında yalvarışında; sonrasında giderek sertleşen bir tavırla "He de bana, he diyeceksin ulan!" dediği sahnede ve film süresince tekrarlanan pek çok sahnede net biçimde görünür hale gelir. Fatma'dan tek bir sözcük (olumlu ya da olumsuz anlamda) bile duyamayan ve sinirden çıldıran Osman'ın bu konuşma esnasında Fatma'nın etrafında dönmesi, arzusunun döngüsellğine işaret eder. Osman'ın ısrarı ve Fatma'nın kararında direnişi, filmde defalarca kez tekrarlanır ve vurgulanır. Yine, onaylanma isteğini içeren bir sahnede Fatma'ya tecavüz eden Os-

man, gem vurulamaz arzusunu azgın sulara gidermeye çalışırken görülür. Bir yandan da tecavüzden sonra Fatma'nın kendisine onay vereceğini zannetmektedir. Onu, ısrarla suya davet eder ki bu da, kendi arzusunu onaylatma isteğine tekabül eder. Ama Fatma'dan sert bakışlar dışında hiçbir cevap alamayınca onu, zorla suların içine çeker. Böylelikle, arzu nesnesi tarafından bir kez daha reddedilmiştir ve tekrar şiddete başvurmuştur. Başka bir sahne- de, Fatma'nın "Benim ancak ölüm 'he' der sana" cevabıyla sinirlenen Osman, Fatma'yı o anda içinde bulunduğu coşkun su birikintisinin içine çekip batırıp çıkarmaya başlar. Böylelikle, yine arzusunun kabul görmemesinin yarattığı tatminsizliği arzu nesnesine sert tepki vere- rek gösterir.

Filmin olay örgüsüne bakıldığında, anlatının en belirgin ve dikkat çeken özelliğinin, Osman'ın Fatma'yı defalarca (üç kez) kaçırması olduğu görülür. Erksan'ın, bu eylemi, seyirciyi isyan ettirecek biçimde tekrar etmesinin bir anlamı olmalıdır. Bunu, arzusunun ve arzu nesnesinin özelliklerinin vurgulanmaya çalışıldığı yönün- de okumak mümkündür. Bu bağlamda, Osman arzu tarafından sürüklenen, arzusunun peşinden giden özne rolündedir. Tamamen Fatma'ya yönelmiş olan bilinçdışı arzusunun tatminini sağlamak istemektedir ya da arzu, onu bu yola güçlü bir itkiyle savurmaktadır. Çünkü arzu temelde arzu için arzulamak, yani Başkası'nın (Öteki) arzusunu arzulamaktır (Sarup 2004: 37). Ancak arzusunun somut hali olan "arzu nesnesi"ne ulaşmanın imkânsızlığı kendisini sü- rekli hissettirmektedir. Zaten arzuyu sürekli yeniden üreten de bu döngüsel ve paradoksal yapısıdır. Yani temelinde arzu, ulaşmak için yola çıktığı nesneye aslında ulaşmak istemez. Onun varlık sebebi ve beslendiği kaynak, yolun kendisidir ve bu açıdan döngüsel olmak, süre- kli başladığı noktaya geri dönmek durumunda- dır. Filmdeki "kaçırılma" olaylarının neden tekrarlandığı da bu görüşle beraber daha anlaşıl- ır hale gelir. Bu kaçırılmalarda Osman zaman zaman Fatma'nın kendisinden biraz uzaklaş- masına göz yummakta, sonra onu tekrar yakala- mada ve sarılarak öpmeye çalışmaktadır. Ancak bu yakalamaların hiç birisi Osman için tam anlamıyla tatmin edici olamaz. Hatta Fat- ma'ya tecavüz etmesi bile, Fatma'nın evlen-meyi bir kez daha reddetmesiyle anlamsız hale gelir. Çünkü arzu, tensel (cinsel açıdan) olarak

doyurulabilecek yapıda değildir; arzusunun nesnesi tarafından onaylanmaya muhtaçtır. Hatta onaylanma durumu bile, arzusunun geçici tatmi- nini sağlar; ancak en azından mevcut arzu nesnesine olan arzusunun dinginleşmesine neden olabilir.

4.3. Arzu Nesnesinin Konumlanması

Osman, Fatma'yı ikinci kaçırmadan sonra hapse atılmıştır, ama arzusu tüm yoğunluğuyla devam etmektedir. Bu sırada Fatma, zengin bir adamla evlendirilmek istenir. Fakat O, bunu reddederek, intihar etmek için dağlara çıkar. Böylece onu intihardan alıkoyan ve vazgeçiren "Taşpınarlı İdamlık Mehmet" adlı karakter anlatıya dahil olur. İdam edileceği için jandar- madan kaçan Mehmet, Osman'dan daha iyi, koruyucu, kollayıcı bir karakterdir ve Os- man'ın tersine Fatma'yı, arzusunun tek taraflı gerçekleştirmek adına zorlamaz. İkili arasında dağlarda yaşanan aşk, jandarmadan kaçarken vurulan Mehmet'in ölümüyle son bulur. Meh- met'le Osman'ın birbirinden çok farklı karakterler olsa da Fatma ile karşılaştıkları sahnede, Mehmet'in Fatma'nın etrafında gerçekleştirdiği dönüş hareketi, Osman'ın filmin başlarındaki hareketiyle önemli oranda benzeşmektedir ve bu benzerlikten yola çıkarak bahsedilen sahne- nin, Fatma'nın Mehmet için arzu nesnesine dönüşmesini betimlediği söylenebilir. Arzusunun dairesel hareketi ve dönüşümsel niteliği (nes- nenin, talep diyalektiğine yakalanarak arzu üretir hale gelmesi) bir kez daha vurgulanır ve Fatma da bir kez daha "arzu nesnesi"ne dönü- türülmüş olur. Ancak aralarında yaşanan aşk, ikilinin, arzularını karşılıklı olarak olumlama- larına dayanır ve bu açıdan Osman ile Fatma arasındaki zoraki ilişkiyle bir tutulmamalıdır. Burada cinselliğin ötesinde Sarup (2004: 33)'un belirttiği gibi, "arzu nesnesinin arzusu- nu arzulama" durumu geçerlidir ve arzuyu "insanca" yapan da bu özelliğidir. Ayrıca, bu ilişkide, film süresince arzu nesnesi olan Fat- ma, kısa süreliğine de olsa -arzuya karşılık vermesi bağlamında- arzulayan özne olarak konumlanır.

Hem Mehmet hem de Osman tarafından "arzu nesnesi"ne dönüştürülen Fatma karakteri için ne söylenebilir? Filmin başından sonuna kadar neredeyse hiç konuşmaz Fatma; özellikle de Osman'la. Ayrıca seyirciyi en çok gösterilen kişi olmasına karşın, nasıl birisi olduğu muğlak

kalır. Annesi ya da Mehmet -görece az görünen karakterler- hakkında bile daha çok bilgi verilir. Erksan, bunu yaparken öncelikle Türkiye’de kadının konumlandırılışına, aşağılanmasına, söz hakkının olmayışına karşı gelmek amacıyla olabilir. Psikanalitik bağlamda ise Fatma’nın bu tavrının, daha farklı bir okumasını yapmak mümkündür. Her şeyden önce o, arzu nesnesi olarak filmin temelinde oturtulmuştur ve bu niteliğinin ulaştığı en uç nokta Osman’la olan zoraki ilişkisinde görülür. Osman tarafından elde edilemeyen, Mehmet için ise elde tutulamayıp; su gibi akar gider ellerinin arasından. Somay (2007: 68)’in arzu nesnesi tanımıyla, “bir türlü yakalanamaz, hep elimizden kaçar, kaygandır.” Ayrıca Fatma karakterinin bizim için bile belirsiz oluşu, arzu nesnesinin “muğlaklığına” bir göndermedir.

4.4. Arzunun Metaforik Temsilleri

Filmde “su” çok çeşitli kullanımlarıyla, filmi anlamak bağlamında incelenmeyi gerektirir. Metafora dönüştürülen suyun neleri karşıladığına bakmak için onun kullanıldığı sahneleri hatırlamak yerinde olacaktır. Öncelikle filmin açılışında -Osman’ın Fatma’yı kaçırmadan hemen önce- Fatma’nın suyun içindeki görüntüsünde, Fatma ile suyun eşitlendiğini ve birlikte “arzu/arzu nesnesi” ikilisini karşıladıkları söylenebilir. Bu sahne, Osman’ın arzusunu tatmin için kurguladığı fantezi çerçevesinin en net görüldüğü sahnelerdendir. Bir diğer sahne de su, Fatma’ya tecavüz etmesinden sonra Osman’ın, coşkulu ve nerdeyse çılgın biçimde oynadığı, doyamadığı bir nesne halini almıştır. Su, çağlayarak akmakta ve böylelikle bu sahne, Osman’ın arzusunun ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir. Bu açıdan suyun, bir kez daha Osman’ın arzusuna dönüştüğünü, onun göstereni olduğu söylenebilir. Aynı bağlamda, Osman’ın annesinin bir sahnede, Fatma’nın annesini evliliğe ikna etmek için söylediği, “Suyun akarına gitmek lazım” sözü de Osman’ın arzusunun, annesinin ağzından sözcüklere dökülmüş halidir.

Değirmende buğdayın öğütülüşünün gösterildiği sahnede ise “arzu”, diğer metaforlarla ilişki içinde aktarılır. Değirmene giren-çıkan su, değirmenin hareketini ve buğdayın öğütülmesini sağlamaktadır. Değirmenin dairesel hareketi, arzunun üretilmesindeki temel dinamığe karşılık gelir ve arzunun (değirmen) işler-

lik kazanması sayesinde buğday öğütülür; ki buğdayın da burada simgesel olarak Fatma’ya karşılık geldiği söylenebilir (Değirmen, aynı zamanda filmin “kaçırılma-kurtulma-kaçırılma” şeklinde sunduğu kısır döngünün de metaforudur). Osman’ın marazi aşkı ve beraberindeki ölümcül arzusu (tutkusu), Fatma’yı ezmekte, örselemekte, yaşama sevinicini elinden alarak onu yok oluşa sürüklemektedir. Su metaforunun arzu olarak konumlanışının en çarpıcı biçimi ise filmin son sahnesinde yer almaktadır. Bu sahne, çözümlemenin sonunda geniş biçimde ele alınacaktır.

4.5. Bir Uyarı Mekanizması: *Babanın Adı*

Arzunun temelinde yatan sadece anneden ilksel kopuşu telafi etme çabası, ona geri dönüp onunla yeniden bir bütün olma isteği değildir. Anne-çocuk ilişkisini zedeleyen ve ikinci ve daha kesin bir şekilde ayrılmayı beraberinde getiren olay, “Baba”nın kastratör olarak devreye girmesiyle olur. Bu, teorik olarak çocuğun imgeselden simgesele geçmesine ve öznesinin parçalanmasına yol açar (Zizek 2005: 233) ve çocuk, kendini simgesel düzlemdeki “Babanın Yasası”ni kavramaya ve uymaya zorunlu hissederek. Oidipus Kompleksi’nin sonlanması, çocuğun egosunun kuruluşu için hayati önemi olan bu parçalanmanın (yarılma) gerçekleşmesi için mutlaka bir biyolojik babaya ihtiyaç yoktur. Herhangi bir otorite figürü (8) de bu görevi yerine getirebilir. Filmde defalarca kez gerçekleşen kaçırma olaylarında sahneye çıkan jandarma, Lacan’ın “Babanın Adı” kavramına karşılık gelecek şekilde kullanılmıştır. En güçlü iktidar figürlerinden devletin kolluk kuvveti olan “jandarma”, her seferinde Osman ile arzu nesnesinin arasına girerek, büyük bir engel teşkil eder ve bir nevi Osman’a arzusunu gerçekleştirmesinin imkânsızlığını, kastrasyon tehdidi boyutunda hatırlatır. Böylelikle “arzuya karşı kapalılığın, tutarlılığın ve düzenin garantisini” (Abisel ve ark. 2005: 31) rolünü oynamaya çalışır. Özetle Osman’ın anneye birleşme arzusunu gerçekleştirmek için Fatma’ya yansıttığı arzunun önünde jandarma engeli vardır ve bu, karşı koymasının mümkün olmadığı bir güçtür. Zaten Osman da jandarmanın kendisini tutuklamasına hiçbir zaman direnç göstermez, durumu o an için kabullenir. Lakin hapse girmesi bile Osman’ı arzusundan caydırmak konusunda yeterli olmaz. Dolayısıyla Osman’ı simgesel döneme geçirmek amacıyla, anne

arzusundan (ensest yasağı doğrultusunda) vazgeçmesi konusunda onu uyaran “Babanın Adı”na rağmen, Osman’ın buna direndiği ve imgeselde takılıp kaldığı; takıntılı ve tükenmeyen arzusunun boyutlarını gösteren önemli unsurlardan birisinin de bu olduğu çıkarsamasını yapmak mümkündür.

İdamlık Mehmet’le Fatma’nın dağlarda aşk yaşadığını hapishanedeyken duyunca çıldıran ve yoğun bir öfke gösteren Osman, ikisini de öldüreceğini söyler. Osman’ın tavrı bizi, “kıskançlık” kavramına götürür. Kıskançlığın barındırdığı en önemli duygu öfkedir ve bu tarz bir öfke, insanın hiçbir zaman sahip olmadığı bir şeyin, orada olmadığını fark etmesinden doğan kıskançlık olarak tanımlanabilir. Bu durum, anneye bir bütün olduğuna dair bilinçdışı bir düşünceye sahip olunan imgesel dönemle bağlantılıdır. Annenin başkası (baba) tarafından elinden alınışına duyulan öfkedir ve yaşantı boyunca farklı görünümle kendisini sürekli hissettirir (Somay 2007: 51). Osman’ın tavrı da bunu örnekler. O, haberi aldığı anda asla sahip olmadığı, olamayacağı annenin (Fatma), bu noktada baba olarak konumlanan Mehmet tarafından elinden alındığını hisseder. Fatma’nın tamamen kendisine ait olması gerektiğini düşünmektedir. Osman’ın tavrı, bir nevi imgesel düzeydeki gerçekliği, özne olma zorunluluğunu kabullenmeyişiğin göstergesidir. Onun, arzusunun gerçekleştirilmesini yolundaki gem vurulamaz ısrarı ve isteği bir bebeğin istekleri konusundaki hisleriyle ve davranışlarıyla benzer: Dünyevi gerçeklikten (simgesel boyuttan) bağımsız biçimde -onu göz ardı ederek- istediği her şeye sahip olabileceği düşüncesi (Somay 2007: 51). Tüm bunlardan yola çıkarak, bir kez daha Osman’ın imgesel düzlemde takılıp kaldığını söylemek mümkündür.

4.6. Fanteziden Gerçek’e: İmkânsız Arzu ve Ölüm

Kuyu filminde en çok kullanılan mekânlar, el değmemiş bir görseleğe sahip ormanlarla kaplı dağlar, ovalardır. Osman’ın Fatma’yı kaçırp her seferinde getirdiği yerdir, bu mekânlar ve her seferinde yoğun kuş sesleriyle yankılanır. Bu anlamda mekânlar, Osman’ın temel arzusunun (anneyle birleşme) gerçekleştirmek için oluşturduğu fantezi çerçevesi olarak okunabilir. Üçüncü kaçırma vakasında ise doğal mekânla-

rın değiştiği gözlemlenir. Bu defa mekân, Osman’ın fantezi alanı olmaktan çıkarak, adeta Gerçek’in alanına dönüşür. Artık ağaçlar ya da coşkun ırmaklar gözükmemekte; uçsuz bucaksız bir çöl benzeri verimsiz, çorak topraklar sahnelenmekte; mekândaki bu değişim, Osman’ın fantezisini gerçekleştirmesinin imkânsızlığını göstermektedir. Bu değişim, aynı zamanda tatmini mümkün olmayan arzusunun ve filmin kaçınılmaz sonunun yaklaştığını da hissettirmektedir.

Kuyu filminin son sahnesi, filmin belki de en önemli ve anlatım olarak en yoğun sahnesidir. Film boyunca çeşitli anlamlarda kullanılan metaforlar, bu sahnede filme adını veren “kuyu” metaforuyla birleşerek tek bir noktada yoğunlaşır ve nihai hedeflerine ulaşırlar. Son sahneyi açıklamaya daha önceden de sıklıkla kullanılan “su”yun ne ifade ettiğinden yola çıkılabilir. Osman’ın susuzluğu ve kuyuya inmesi, aslında anlık bir isteğe değil; kendisinde içkin olarak var olan arzuya ulaşma isteğine işaret eder -ki suyun Osman’ın arzusuna karşılık geldiği daha önceden de belirtilmişti. Suyu çepeçevre saran ve onu -önceki gürleyen derelerin aksine- hareketsiz ve durgun kılan kuyudur. Bu durgunluk arzusunun son noktaya geldiğini imler. Böylece arzu, koordinatları belirlenerek daire içine alınmış olur. Zizek (2005: 17)’den yola çıkarak, bu durumu, özne (Osman) ile arzusunun hiçbir zaman yakalanamayacak olan nesnesi (Fatma/su) arasındaki ilişki olarak tanımlamak mümkündür. Nesne, her zaman elden kaçırıldığı için tek yapılabilecek şey, onu “daire içine almak”tır. Geline nokta da talebine bir türlü karşılık alamayan Osman içinse artık arzu nesnesini daire içine almaktan çok temel arzusunun ulaşmak önemlidir. Bu anlam, kuyuya su (arzu) almak için inmesinde gizlidir. Temel arzuya ulaşmak imkânsız olduğu için Osman, arzu nesnesi olan Fatma tarafından yok edilir; ki bu da tam Osman ona (su, yani arzusunun metaforu) ulaştığı sırada gerçekleşir (9). Zaten arzuyu arzulamak eylemiyle, ölümü arzulamak imkânsızlık bağlamında birbirine benzemektedir. Ana rahmine dönme isteği -anneyle tekrar bir bütün olma- imgesel olarak kalan öznenin durumunu (mantık dışı arzuyu) gösterdiği oranda, bilinçdışının derinlerindeki ölüm itkisinin de belirtisidir (Somay 2007: 70). Osman, derinlerde gizlenen temel arzuya, kuyunun derinlerine inerek sahip olmak

ister ancak kendi arzusuyla beraber yok olur. Zaten arzusuna ulaşabileceği tek yer Gerçek'in en sert temsili olan "ölüm"dür. Bir başka deyişle, Osman'ın suya ulaşma isteği, doymayan arzusunun bir gösterenidir ve ona ulaştığında kendisi de yok olur. Osman'ın ölümünün hemen sonrasında kuyuyu taşla dolduran Fatma intihar eder. Fatma'nın intiharı, kendisini arzularan öznenin (Osman) hemen üstünde (taşlarla doldurduğu kuyunun) gerçekleşir. Böylelikle imgesel ve simgeselin ötesine geçildiği noktada her tür arzu da yok olur ve perdede seyirci adına sadece Gerçek (ölüm) kalır ve film böylelikle sonlanır. Başka bir deyişle, filmin giriş jeneriğinde gösterilen kuyu, sonunda taşlarla dolu olarak gösterilmek suretiyle, arzunun yarattığı boşluk/eksik ile başlayan film anlatısı, arzunun yok oluşuyla kapanmış olur.

SONUÇ

Çözümleme sonucunda elde edilen bulgular filmin, Erksan'ın sinemasında sıkça kullandığı tutku, cinsellik, suç ve mülkiyet kavramlarının arzu temelinde aktarıldığını göstermektedir. Osman'ın saplantılı tutkusu, Fatma'yı arzu nesnesi olarak konumlandırmasında görülür. Cinsellik, büyük oranda su metaforuyla aktarılmıştır. Mülkiyet olarak, Erksan'ın diğer filmlerinin aksine kadın (Fatma) konumlandırılmıştır. Tüm bunlar, kaçırma, intihar ve öldürme eylemleriyle birlikte suçun oluşumunu beraberinde getirmiştir.

Kuyu filminin, genel olarak Osman karakterinin fantezi çerçevesine odaklandığı ve bu çerçevede arzusunun tatmin edileme/gerçekleştirme durumu üzerine kurulu olduğu anlaşılmıştır. Fatma'yı defalarca kez kaçıran Osman, kendisini sürükleyen arzusunun esiri olmuş bir karakterdir ve bu eylemin defalarca kez tekrar edilmesi, arzusunun döngüsel yapısını gözler önüne sermesi açısından önemlidir. Osman'ın saplantılı tutkusu, onun, imgesel düzlemde takılıp kaldığını bulgularken; Osman'ın Fatma karakteri üzerinden temel arzusunun (anneyle birleşme) gerçekleştirme çabasının imkânsızlığı en sert Gerçek olan ölümle aktarılmıştır. Bu, aynı zamanda temel arzuya ulaşma ile ölümü eşitlemiştir. Bunun dışında kısmi de olsa İdamlık Mehmet ve Fatma karakterlerinin arzularına da yer verilmiştir. Bu iki karakterin ilişkisi, birbirlerinin arzu

nesneleri haline gelmeleri ve istek-talep diyalektliğini yerine getirmeleri bağlamında daha "normal" bir arzulama sürecini örnekler.

Osman'ın sınır tanımaz arzusunun kurbanı olan ve arzu nesnesi olarak konumlandırılan Fatma karakteri ikincil bir konumda bulunmaktadır. Ancak Erksan, görünürde kadını bu şekilde pasif bir konuma itmekle beraber, Fatma karakterinin Osman'ın ondan istediğini yapmaya her zaman direndiği ve bunu, çoğu zaman sessizliğiyle, kimi zaman da net sözleriyle ve sert bakışlarıyla yaptığı görülmektedir (10). Bir diğer ifadeyle de, edilgen konumdaki Fatma, Osman'ın arzu nesnesi olmaya direnç göstermekte ve bu konumunu, filmin sonuna değin tutarlı biçimde korumaktadır. Bunu, Fatma'nın "erkek egemenliğine karşı direnişi" (Onaran 2012: 61) şeklinde yorumlamak da mümkündür.

Fatma'nın, Osman'ı öldürmesi, kuşkusuz bir intikamdan ziyade, hiçbir çıkar yol bulamayan bir karakterin eylemidir. Ancak sonrasında kendisinin de intihar etmesi, kadının ataerkil toplumdaki konumu hakkında başka şeyler söyleme fırsatı vermektedir. Kadınlık durumu açısından filme bakıldığında, intihar eden Fatma'nın, bu eylemini gerçekleştirmemiş olsa da dönebileceği bir yuvası olmadığı ve hayata devam edebilmesinin çok kolay olmadığı söylenebilir. Tamamen kendi iradesi ve kontrolü dışında gelişen olaylar sonucunda ailesi tarafından reddedilen ve toplumca dışlanan bir kadın portresi çizilir ve bu, belli oranda toplumsal bir eleştiri olarak okunabilir. Kendisini arzulayan ve bu yolda her tür zora, şiddete başvuran adama onay vermesinin hayatını kolaylaştırabileceğini bilse de Fatma, buna yanaşmamış ve kendi istediği, sevdiği insanla beraber olmuş; sonunda da hayatına son vermiştir. Bu eylem özelinde, filme eleştiri getirmek de mümkündür. Erksan Fatma'nın intihar eylemiyle, arzulayan özne olarak Osman'ın aksine, arzu nesnesi olarak konumlandığı Fatma'nın arzulayan, aktif bir özneye dönüşmesine (İdamlık Mehmet'le olan ve toplum tarafından kabul görmeyen kısa süreli ilişki dışında) izin vermez ve bu tercihiyle "erkeğin fantezi çerçevesinin dışında kadın yoktur" (Abisel ve ark. 2005: 58) sözünü aklı getirir. Sonuç itibarıyla Erksan, hiçbir hatası olmadığı halde başına gelenlerden sonra Fatma'nın,

ataerkil bir toplumda yaşamına devam etmesinin imkânsız olduğu görüşünü ortaya koyar.

SON NOTLAR

(1) Auteur kelime olarak ‘yazar, yaratıcı’ anlamına gelmektedir. Auteur kuramı ise, yönetmeni edebiyattaki yazar ile eşitler ve bir yönetmenin yapıtını özgün kılan unsurları ve onu, diğer yönetmenlerden ayıran niteliklerini belirtmeye çalışır (Nowell-Smith’den aktaran Wollen 2004: 72). Bir yönetmen, özgünlüğü ve ayırt edici özellikleri bağlamında özel bir konumdaysa ‘auteur’ olarak anılabilir.

(2) Yönetmene getirilen ideolojik eleştiriler temelde, insanı, toplumsal bağlamdan kopuk, iç dünyasındaki çekişmelerden ibaretmiş gibi göstermesi üzerinde yoğunlaşmaktadır. *Sevmek Zamanı*, *Ölmeyen Aşk* ve *Kuyu* filmleriyle sembolleşen Erksan’ın bu dönem sinemasını, Görücü (2002: 29) de bu bağlamda eleştirmektedir: “Bu üç filmin bireyleri toplumun dışında, sanki ‘fildişi kulede’ ve kökenleri nereden geldiği belli olmayan, sorgulanmayan kendi dünyalarının içinde, kendi rüyalarıyla yaşamaktadırlar, aslında yaşamaları değil, yaşayamamalarıdır söz konusu olan”.

(3) Örneğin *Acı Hayat*, *Sevmek Zamanı* ve *Sazlık* filmlerinde masum karakterler ölüme giderken; *Kuyu* ve *Susuz Yaz* filmlerinde “tutkusunun esiri” olarak suç işleyen karakterler öldürülmüştür (Altınar 2005: 147).

(4) Burada anlatılmak istenen düşünce, izleyicinin film izleme deneyimi sırasında kendini bir biçimde, öykünün içine yerleştirmesi ve görüntülerle yoğun bir özdeşleşme sürecine girerek bir nevi, kendine has ruhsal süreçlerini orada deneyimlemesidir. Bu tarz bir kökensel özdeşleşme, psikanalitik sinema kuramının temel sorunsallarından biri haline gelmiştir. Çünkü bu, izleyici açısından bir *yanlış tanıma* anlamına gelmektedir (Barkot 2011: 283-284).

(5) Metz, Lacan’ın öznenin birincil oluşum süreci olarak formüle ettiği ayna evresini, film-izleyici ilişkisini açıklamada temel hareket noktası olarak alır (Güçhan 1992b: 102). Buradan yola çıkan Metz’in amacı seyircinin, izlediği filmle olan özdeşleşme sürecini açıklamaktır. Güçhan (1992b: 103), Metz’in özdeşleşme süreciyle ilgili teorisini şu şekilde özetler: “Metz’e göre, seyirci sinemada film izler-

ken o ilkel hazzı [ayna evresindeki] yeniden elde ettiği yanılısamasına kapılır; sinema, seyircinin çocukluğunda yaşadığı “birincil süreci” yinelemekte, perde ise ayna işlevini görmektedir. Ancak çocuk, aynada doğrudan kendini, daha doğrusu ideal “ego”sunu temsil eden imgesini görüp özdeşleşirken, perdede kendine ait bir görüntüyle karşılaşmaz. Yani perde seyircinin görüntüsünü yansıtmaz. Seyirci, filme katılabilmek için belli bir özdeşleşme sürecine girmek zorundadır.”

(6) Zizek (2005: 228-229) buna örnek olarak aids, kanser, fırtına, deprem gibi önlenemeyen doğal felaketleri ve hastalıkları gösterir. Bunların hiçbirisi tam olarak tanımlanıp çözüm bulunabilen şeyler değildir. Ölüm deneyimi ise, bu örnekleri de kapsayacak şekilde, önlenemezliği, mutlaklığı ve deneyim olarak bir başkasına aktarılamazlığıyla en sert Gerçek figürüdür.

(7) Lacan, mitolojiden faydalanarak verdiği bir örnekte, Akhilleus ile Hektor arasındaki kaçma-kovalama üzerinden süren mücadeleye değinerek, meselenin Akhilleus’un Hektor’u geçememesiyle ilgili olmadığını belirtir. Çünkü Akhilleus halihazırda, Hektor’dan çok daha hızlıdır ve onu kolayca geride bırakabilir. Burada kayda değer olan nokta, Akhilleus’un her zaman ya çok yavaş ya da çok hızlı olmasından dolayı, arzusunun nesne nedeni olan Hektor’u asla yakalayamamasıdır (aktaran Zizek 2005: 16). Zizek (2005: 16-17)’e göre, bu durumda yapılabilecek tek şey, öznenin arzusunun hedefi haline gelmiş olan nesneyi daire içine almaktır. Zizek’in bahsettiği daire içine almak tabiriyle kastettiği şey, arzusunun koordinatlarını belirlemektir. Çünkü arzusunun hedefi olan nesne, tanımı gereği “bir kere ulaşıldıktan sonra, her zaman yeni baştan geri kaçır” (Zizek 2005: 18).

(8) Somay (2007: 96)’ın belirttiği gibi, bu otorite figürü bazı kültürlerde dayı ya da amca olabilirken; babanın yokluğunda babaanne bile bu figürün işlevini yerine getirebilir. Devlet, polis, köy imamı, yetimhane müdürü de babayı ikame edebilir, ama anne asla böyle bir figürün yerine geçemez.

(9) Sahnenin çekimleri ve kurgusu da bu anlamı destekler niteliktedir. Osman, kuyuya inerken kamera peşi sıra suya (arzu) ulaşan Osman’ı ve Fatma’yı (arzu nesnesi) görüntüler.

Böylelikle arzu ile arzu nesnesi ilk ve son kez birbiri içine geçerek kuyunun kısır döngüyü aktaran daireselliğinde eşitlenirler.

(10) Fatma'nın sessizliği, Lacan'ın "Kadın yoktur" (Leader 1998: 14) savını imlemektedir. Ataerkil toplumda dilsel bağlamda kadının varlığından söz edilemez. Bir başka deyişle, dil içindeki erillik, kadının kendi tanımlarını, cümlelerini kurmasına izin vermez. İmançer (2006: 18)'in tanımıyla: "Anatomik olarak kadın simgesi, toplumda eksik olarak geçmektedir. Buna göre iki cins yoktur, tek bir cins vardır çünkü ataerkil toplumda fallik anlamlar ve temsiller bireyin bilincinde yer ettiğinden kadın cinsi yok olarak kabul edilir."

KAYNAKLAR

Abisel N, Arslan U T, Behçetoğulları P, Karadoğan A, Öztürk S R ve Ulusay N (2005) Çok Tuhaf Çok Tanıdık, Metis Yayınları, İstanbul.

Altın B (2005) Metin Erksan Sineması, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Arslan U T (2009) Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı, Kültür ve İletişim, 12 (1), 9-38.

Atak M (1995) Erksan Sinemasında Aşkın Tutku Olarak Tezahürü, Cogito, 4 (Bahar), 271-278.

Bakır B (2002) Filmin Psikanalitik Çözümlemesinde Temel Kavramlar, Sinemasal, 7 (Güz), 50-71.

Balkaya D (2005) Lacan'ın Psikanalizi ve Bir Yazınsal Yapıt Çözümlemesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ata. Üni. Sos. Bil. Enst., Erzurum.

Barkot Z Ö (2011) İzleyici-Özne Sorunu Bağlamında Lacan Sonrası Psikanalitik Film Kuramı, Doğu Batı, 56, 283-300.

Battal S (2006) Asıl Film Şimdi Başlıyor, Vadi Yayınları, Ankara.

Bowie M (2007) Lacan, V. Pekel Şener (çev), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Coşkun E (2009) Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınevi, Ankara.

Çoban B (2005) Lacan, Nurdoğan Rigel, Gül Batuş, Gülela Yücedoğan ve Barış Çoban (ed),

Kadife Karanlık, Su Yayınevi, İstanbul, 277-294.

Erdoğan N (1996) Sinema ve Psikanaliz, Toplum ve Bilim, 70 (Güz), 241-249.

Görücü B (2002) Metin Erksan Sineması Üzerine Düşünceler, Yeni İnsan Yeni Sinema, 11, 23-30.

Güçhan G (1992a) Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.

Güçhan G (1992b) Metz'in "Göstergebilimsel Psikanalitik" Yaklaşımı ile Bir Film Çözümleme Denemesi: "Bez Bebek", Kurgu Dergisi, 10 (Ocak), 101-117.

Hilav S (1982) Lacan Üzerine, Selahattin Hilav (ed), Yazko Felsefe Yazıları-1, Yazko Yayınları, İstanbul, 138-148.

İmançer D (2006) Toplumsal Cinsiyet Oluşumuna İlişkin Kuramsal Yaklaşımlar, Dilek İmançer (ed), Medya ve Kadın, Ebabel Yayıncılık, Ankara, 1-23.

Kaplan N (2004) Aile Sineması Yılları 1960'lar, Es Yayınları, İstanbul.

Kayalı K (2006) Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi, Deniz Kitabevi, Ankara.

Koncavar A (2000) 1960-1970 Dönemi Türk Sineması ve "Yıldızcılık" Olgusu, 25. Kare, 30 (Mart), 72-77.

Lacan J (1982) Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi, Selahattin Hilav (ed), Yazko Felsefe Yazıları-1, Nilüfer Kuyuş (çev), Yazko Yayınları, İstanbul, 149-156.

Leader D (1998) Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler?, Nedim Çatlı (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Moran B (2007) Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul.

Nasio J D (2007) Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders, Özge Erşen ve Murat Erşen (çev), İmge Kitabevi, Ankara.

Onaran G (2012) Mekânsız Kurtlar, Altyazı, 120 (Eylül), 61-62.

Özden Z (2004) Film Eleştirisi, İmge Kitabevi, Ankara.

Ryan M ve Kellner D (1997) Politik Kamera, Elif Özsayar (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Sarup M (2004) Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Abdülbaki Güçlü (çev), Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Scognamillo G (1998) Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Scognamillo G (2002) Metin Erksan'ın Yalnız İnsanları, Yeni İnsan Yeni Sinema, 11, 16-22.

Somay B (2007) Bir Şeyler Eksik, Metis Yayınları, İstanbul.

Tura S M (2007) Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Kanat Kitap, İstanbul.

Uslu E G (2007) Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Bunun Filmlerine Yansımaları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, SÜ Sos. Bil. Enst., Konya.

Wollen P (2004) Sinemada Göstergeler ve Anlam, Zafer Aracagök ve Bülent Doğan (çev), Metis Yayınları, İstanbul.

Yaylagül L (2004) 1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları, Fatma Dalay Küçük Kurt ve Ahmet Gürata (ed), Sinemada Anlatı ve Türler, Vadi Yayınları, Ankara, 231-275.

Yılmaz M (1996) 'Topoğrafik Okyanuslardan Masallar' Freud, Jung, Psikanaliz ve Edebiyat, Toplum ve Bilim, 70 (Güz), 232-240.

Zizek S (2002) Kırılğan Temas, Tuncay Birkan (çev), Metis Yayınları, İstanbul.

Zizek S (2005) Yamuk Bakmak, Tuncay Birkan (çev), Metis Yayınları, İstanbul.