

- "Sinemacılar Meselesi." *Son Posta*, 5 Temmuz 1934.
 "Sinemalar Bugünden İtibaren Tekrar Faaliyete Başlıyor." *Son Posta*, 12 Temmuz 1934.
 "Çocukların Sinema ve Tiyatro İhtiyacı." *Son Posta*, 4 Mart 1935.
 "Büyük Sinema Anketimiz: Doktor ve Sinema." *Son Posta*, 15 Ekim 1936.
 "Büyük Sinema Anketimiz: Doktor ve Sinema." *Son Posta*, 17 Ekim 1936.
 "Büyük Sinema Anketimiz: Doktor ve Sinema." *Son Posta*, 22 Ekim 1936.
 "Büyük Sinema Anketimiz: Doktor ve Sinema." *Son Posta*, 30 Ekim 1936.
 "Büyük Sinema Anketimiz: Doktor ve Sinema." *Son Posta*, 16 Kasım 1936.
 "Çocuklar ve Sinema: Sinemacılar Bir Telgrafla Başvekalete ve Millet Meclisi'ne Müracaat Ettiler." *Son Posta*, 3 Aralık 1937.
 "Sinema ve Eğlence Yerlerinde Ucuzluk Temin Ediliyor." *Cumhuriyet*, 20 Haziran 1938.
 "Hayırsever Bir Sinema Sahibi." *Cumhuriyet*, 5 Mart 1939.
 "Filmlerin Kontrolü." *Cumhuriyet*, 17 Mart 1939.
Resmî Gazete, 19/5/1932, S. 2102.
Resmî Gazete, 19/4/1934, S. 2680.
Resmî Gazete, 31/3/1941, S. 4772.
Resmî Gazete, 20/4/1942, S. 5137.
 Başbakanlık Devlet Arşivi
 Arşiv Kaynakları
 Maarif Vekaleti Muameleat Genel Müdürlüğü:
 30..10.0.0. 146.43..10 (14/12/1926)
 30..10.0.0. 3.16..34 (14/3/1928)
 30..10.0.0. 146.44..1 (27/4/1935)
 30..10.0.0. 88. 581..13 (Sayı: 1648).
 30..10.0.0 8.49..6 (24/12/1933, Sayı: 6/773).
 Türkiye Büyük Millet Meclisi Muameleat Genel Müdürlüğü:
 30..10.0.0 4.22..20. (13/3/1941)

Bir Varoluş Sorunsalı: *Persona*

Özet

Bu makale, İsveçli yönetmen Ingmar Bergman'ın *Persona* filmine odaklanmaktadır. *Persona*, hem biçimsel, hem de tematik yapıdaki farklılıkları nedeniyle (geleneksel - ticari sinemadan farklı olarak) bir "sanat filmi" niteliğindedir. İzleyiciye izlediğinin yalnızca bir film olduğu duyumsatılır. Film, karakterlerin psikolojik, felsefi anlamda "varoluş"u sorgulamaları nedeniyle derin anlamlar içerir. Bu nedenle de film, çoğul okumaya uygun "açık bir yapı"tır. *Persona*'daki "varoluş", kadınların erkek egemen toplumda kendilerine biçilen toplumsal roller, personalara ve bunların reddine ilişkin bir "varoluş" niteliğindedir. Bu makalenin amacı ise, bu çoğul okumaları göz önünde bulundurarak *Persona*'yı, Lacancı psikanalizin verileri ışığında incelemektedir. *Persona*'ya Lacancı psikanalitik yaklaşım, film karakterlerinin, "ben" in kuruluşu sürecinde gereksinim duyduğu "öteki" olan gerilimli ilişkilerini görmeyi olanaklı kılar.

Hasan Akbulut
 Kocaeli
 Üniversitesi
 İletişim Fakültesi

A Problem of Existence: *Persona*

Abstract

This essay is focused on his feature film *Persona* of Ingmar Bergman, the Swedish director. *Persona*, is an art film, not a conventional-commercial one, because it differs in the formal and thematic structure. It makes the spectacle feel as what he watches is only a film. But due to the interrogate of the "existence" of the characters in the film in a psychological and philosophic way, the film has deep meanings. Therefore the film is an "open work" available for multi-interpretation. The existence in the film, is the one that women challenges the roles and personas in the patriarchal society. The aim of this essay is to analyze *Persona* in the light of Lacanian psychoanalysis by taking these multi-interpretations into consideration. The Lacanian psychoanalytical approach to *Persona*, makes possible to see that the construction of the identity needs to "other".

Bir Varoluş Sorunsalı: *Persona*

İsveçli sinemacı Ingmar Bergman, yaşamına elli film, sayısız tiyatro ve opera, birkaç kitap sığdırmış, büyük bir sinemacı olarak bilinir. Onun yaptığı filmler, "sanat" sineması bağlamında değerlendirilir. Kişisel yaşamından izler taşıyan Bergman'ın filmleri, çok katmanlı yapılarıyla, günümüzde de izlenir ve incelenir. Bu yazının konusu olan *Persona* ise, sinema yazarlarınca Bergman'ın sanatının doruğu olarak değerlendirilmektedir.

Ford (2003) Bergman'nın çoğu filminde, Hollywood filmlerinde görülen türden biçim ile içerik arasında gerilim olmadığını söyler. Çünkü Bergman'nun filmleri, özellikle 1960'lı yıllarda yaptığı ve *Persona* ile doruğuna ulaştığı "sanat" filmleri, içerikleri ile olduğu kadar, biçimleriyle de yenilikçidir. Bergman, hem yabancılaşma, inanç/inançsızlık ve iletişimsizlik gibi "ağır" konuları ele alarak içeriği, hem de bu içeriği farklı biçimlerde sunarak biçimi sorunsallaştırır. Bu nedenle Bergman'ın filmleri, gerçekte insana, insan ilişkilerine, inanç ve değer sistemlerine, varoluşa ve sanata ilişkin sorular olarak değerlendirilebilir. *Persona* ise, bu süreçte Bergman'ın ilk filmi değildir; hem Bergman'ın önceki çalışmaları ile, hem de diğer "sanat" sineması yönetmenlerinin çalışmalarıyla birlikte bir doruktur. Öyle ki Lloyd Michael, "Ingmar Bergman's *Persona*" adlı makalesinde, *Persona*'nın yüksek modernizmin mükemmel bir örneği olduğunu söyler (aktaran Ford, 2003). Bu yönüyle sinema yazarlarının, eleştirmenlerinin dikkatini çeken, çoğul okumalara açık bir film olan *Persona*, geçmişte olduğu gibi günümüzde de film araştırmacılarının ilgisini çekmeyi sürdürmektedir.

Bu yazı ise, Bergman'nun *Persona* filmindeki anlam katmanlarına işaret ederek, filmi, insana ilişkin iletişim ve dil gibi kavramları, insanın rollerini sorunsallaştıran bir "varoluş sorunsalı" olarak okumaya çalışmaktadır. Yazının temel amacı, çoğul okumalara açık olan *Persona*'yı, "ben" in kuruluşunun "öteki" aracılığıyla mümkün olduğunu vurgulayan Lacancı psikanalizin verileri ışığında değerlendirmektir. Bu çerçevede yazı, *Persona*'nın, aynı zamanda klasik sinemadan farklılıklarını belirterek, filmin, bir "sanat" filmi olduğunun da altını çizmeye çalışmaktadır.

Persona'ya Giriş: "Zor" Bir Filmin Başlangıcı

Persona (1965), iletişim sorunlarını, özellikle kadınlar arasındaki iletişim, "varoluş" sorunsalını işlemesi nedeniyle *Aynadaki Gibi* (*Sasom i En Spegel*, 1960) ve *Sessizlik* (*Tystnaden*, 1963) filmlerine benzer¹. Bergman, bu filmi yaptığı sırada, yaşamını alt-üst eden vergi sorunlarıyla uğraşmaktadır ve *Persona*'da, bu sorunlar nedeniyle yaşadığı kaygının izlerini bulmak olasıdır. *Persona*, klasik anlatı kalıplarına uyan bir film değildir. Filmin başlangıcı, izleyiciyi "kolay bir film" izlemeyeceği yönünde uyarır.

Film, karanlıkta, geriye doğru işleyen sayıların gösterilmesiyle başlar. Karanlıktan, aniden projektörün aydınlattığı bir ışık (aydınlık) belirir. Karanlık/aydınlık karşıtlığı, daha filmin başında kendini gösterir. İlerleyen bölümlerde görüleceği gibi bu karşıtlık,

¹ Bergman'ın *Aynadaki Gibi* (*Sasom i En Spegel*, 1960), *Kış Işığı* (*Nattvardsgästerna*, 1961) ve *Sessizlik* (*Tystnaden*, 1963) filmleri, "inanç üçlemesi" (*faith trilogy*) olarak adlandırılır. Bergman, bu filmlerinde inancı, inançsızlığı, iletişimsizliği ve varoluşu sorgular.

filmin anlamını destekler. Ardından çizgi film kahramanları (Temel Reis), insan eli, örümcek, sessiz film görüntüleri, organ parçaları, beyazlık (aydınlık), karanlık, doğa görüntüleri ve insan yüzlerinin olduğu bir film şeridi görülür. Bu imgeler, Bergman'ın hem kendi filmlerine, hem de diğer usta yönetmenlerin filmlerine ilişkin bir araştırma. Barr'a göre bu filmler, *8^{nci}*, *Day For Night* ve *Kameralı Adam* gibi, hepsi de film yapımı üzerine olan filmlerdir (125-126). Bergman, bu girişte *Zindan* (Fangelse, 1949), *Sessizlik* (Tystnad, 1963), *Aynadaki Gibi* (Sasom i en Spegel, 1961), *Yedinci Mühtir* (Det Sjunde Inseplet, 1957), *İlkbahar*, *Yüz* (Ansiktet, 1958) filmlerine gönderme yapar. Törnqvist ise, Blackwell'in aktardığına göre bu imgelerin, izleyiciyi etkinleştirmek için tasarlanmış sadistik içgüdülerin harekete geçirilmesi olarak okunabileceğini belirtir (137).

Başka bir açıdan bakıldığında açılış sekansında yer alan bu imgelerin, filmin bütününe gönderme yaptığı ve filmi anlamaya yardım ettiği görülür. Tek çekimlerden oluşan bu imgeler, Elisabeth ve Alma arasındaki ilişkinin niteliğini yorumlamaya yarar: İki kadın arasındaki ilişki, filmin sonraki bölümlerinden de çıkarsanabileceği gibi, bir tür kurban/kuzu ilişkisidir. Ayrıca çivilenmiş el imgesi, çarmıha gerilmiş İsa'yı anımsatarak, yüklendiği dinsel çağrışımlarla bu yorumu destekler.

Bu çekimlerden sonra ölü olduğunu düşündüğümüz bir erkek çocuk görürüz; çocuk, üzerine çarşaf çekili halde yatmaktadır. Oda'nın ise, morg olduğunu düşünürüz. Zaten Bergman, on yaşında iken morgda kapalı kalma öyküsünü bu filmde kullandığını belirtmiştir. Ama yanıldığımızı hemen anlarız, çünkü çocuk, kımıldamaya başlar, kalkar, gözlüğünü takar; Lermontov'un *A Hero of Our Times* (*Zamanımızın Kahramanı*) adlı kitabını okumaya çalışır. Kinder, bu kitabın Bergman'ın *Sessizlik* filmindeki Johan tarafından da okunduğunu belirtir (70). Lermontov'un, 1840'ta Rusya'da ve tüm Avrupa'da yayınlandığında büyük ün kazanan *Zamanımızın Kahramanı* adlı romanı, Peçorin'in kişiliğinde, gerçekte değerli özelliklere sahip olan, ama yaşadığı dönem yüzünden olumsuz bir kişiliğe doğru sürüklenen bir insanı anlatır. *Persona*'daki karakterlerin,

özellikle Elisabeth'in Peçorin'le benzer özellikler paylaştığı görülür. Romadaki Peçorin karakteri, garip düşüncelerle dolu, kendisini yaşamdan neredeyse soyutlamış, ama buna rağmen insanlarla eğlenmeyi iş edinmiş, biridir; çünkü o, kendisini diğer insanlardan üstün gören mağrur bir kişidir (İlhan, 2002). Tıpkı Elisabeth'in kendisini insanlara kapatması ve Alma'yı incelemeyi eğlenceli olarak görmesi gibi.

Bergman, görüntüdeki erkek çocuğun ölü olduğuna ilişkin inancımızla, bilerek oynar. Çünkü izleyiciler olarak, artık gerçeğin değil, düşün ve sanatın sınırları içindeyizdir. Çocuk, birden kamerayla yüzyüze gelir; elini kameraya (bize, izleyiciye) doğru uzatır. Kamera, erkek çocuğun erişmeye, dokunmaya çalıştığı imgenin, onun perdede görülen kendi yansıması olduğunu gösterir. Perdedeki yüz, onun yüzüdür; o perdede kendisini izler, dokunmaya çalışır yansımasına. Erkek çocuğun perdeye yansıyan yüzü, ben ve öteki karşıtlığını akla getirir. Genç erkek; "ben" olarak kendini, "öteki" olan izleyicinin bakışında bulur, görür. Bu, tam anlamıyla Lacan'ın görüşlerine uyan bir sahnedir. Çünkü Lacan'a göre özne, her zaman kendi söylemini, başkalarının ("öteki"nin, vurgu benim) söyleminde bulur (Sarup, 1997: 46). Lacan, çocuğun kendi kimliğini, öznelliğini bir süreç sonunda kazandığını belirtir. Bu süreçte ayna evresi, oldukça önemli bir yere sahiptir. Başlangıçta çocuk, kendi bedenini, başkalarından ayırt edemez, onları kendi bedeninin bir parçası olarak görür. O, benliğini kurmasının ilk sürecini, bütün gereksinimlerini karşılayan anneye yaşar. Çocuk, kendi imgesini, annenin kendisine yansıtmasıyla kavramaya başlar. Lemaire, altı-sekiz aylık aşamada çocuğun, ayna evresine girdiğini ve bu aşamada aynada kendisini ayırt ettiğini söyler, ama çocuğun benzeriyle girdiği bu ilk ikili ilişkisinin, ona öznelliğini kazandırmadığını vurgular (154, 158). Çocuk, "öteki"nde, ayna imgesinde ya da annesinde, kendisiyle karıştırdığı ve özdeşleştirdiği bir benzerini görür sadece. Bu nedenle çocuk, kendi ("ben") olmaktan çok çiftidir. İkili ilişkinin dramı da buradadır zaten. Filmde bizler, genç çocuğu kamera aracılığıyla izleriz. O da, kamera aracılığıyla izlendiğini, bizi, yani "öteki"ni ve kendi "ben"ini fark eder; ona erişmeye çalışır. Yüz, ta-

2
Erken anlatım, bir yapıtın içine aldığı, yapıtın tümüyle benzerlik ilişkisi kuran bölümdür. Bir anlatımın ya da tiyatro oyununun indirgeme yoluyla, yapıtın tümüne gönderme yapmasıdır (Kıran ve Kıran, 2000: 266,298).

mamıyla aydınlık olan perde üzerinde net bir görüntü oluşturana kadar, bulanık görünür. Lacan, ayna evresinde imgenin, bedenın parçalanmış görüntüleriyle başladığını, bireydeki saldırgan çözümlüşün belli bir düzeyine eriştiğinde ise, kendisini düşlerde gösterdiğini belirtir (1996: 178, 179). Bu düşlerde beden, parçalanmış kollar ve bacaklar, aşırı boyutlarda tasarlanmış organlar biçiminde görülür. Prologda, perde üzerine yansıyan yüz de aşırı büyük boyutlardadır ve beden, parçalanmış el, yüz görüntüleriyle belirir. Filmin bütününe bakıldığında bu genç çocuğun, kimliğini, "öteki" olan annesi Elisabeth'te arayan, "ben"ın varoluş sürecini başlatan Alma olarak yorumlanabileceği görülür. Bu nedenle prolog, filmin özüne işaret eden bir "erken anlatı"² olarak okunabilir. Böylece ben/öteki karşıtlığı, varoluş sürecinin vazgeçilmez bir parçası olarak, daha filmin başında yerini almış olur.

Bu başlangıç, aynı zamanda (gördüğümüz kameralar, projeksiyonlar...), film olarak filmin kendisini öne çıkarır ki, bu da filmin "sanat filmi" olarak önemini ortaya koyar. Barr'ın da vurguladığı gibi bu giriş, filmin film yapımı hakkında olduğunu düşündürür (124). Kinder'e göre açılış sekansı, tam anlamıyla film aracı hakkında bir açıklamadır (65). Yazara göre perde üzerindeki film, yansıtılan imgeleri yorumlaması gereken izleyicilerin dikkatini hipnotik olarak çekmek ve bir yanılsama yaratmak için, perde üzerindeki uzam aracılığıyla yansıtılmış ışıktır. Başka bir deyişle ışık, filmin özüdür. Bergman'ın film yapım sürecini açık etmesi, yukarıda belirtildiği gibi, filmin "sanat filmi" olarak nitelendirilmesine yol açar. Çünkü "sanat filmi", modern estetiğin ayrımlarından biri olan, estetik öz-bilinçlilik ya da öz-düşünümsellik (*self-reflexiveness*) niteliğine sahiptir (Öztürk, 2000: 41, 42; Lunn, 1995: 48). Modernist yapıtların kendi gerçekliğini bilinçli bir yorum ya da oyun olarak açığa vurması gibi (Lunn, 1995: 48), *Persona* filmi de, filmin kendisini öne çıkararak, film yapımı üzerinde duran modernist bir yapıt olarak, "sanat filmi" tanımlamasına uyar.

Fischer ise, bu genç erkeğin, oedipal perspektiften bakıldığında yönetmenle özdeşleşmiş olduğunu belirtir (71). Aynı olguyu

Blackwell, bu genç erkeği oynayan aktörün (Sessizlik'te Johan'ı oynayan aktör) hem yönetmen, hem de izleyici için özdeşleşme nesnesi olduğunu söyleyerek dile getirir (139). Genç adamın yatakta yatış şekli, akla anne karnındaki bebeğin duruşunu getirir. Böylece filmin psikolojik yanı, daha başlangıçta duyumsatılır. Genç adam, bize ulaşmaya, dokunmaya çalıştıkça, izleyici ile tanışan adamın gerçekliği nedeniyle filmsel yanılsama yok olur (Blackwell, 1997: 140). Film, bizlere izleyici olduğumuzu anımsatırken, oyuncular da izlendiklerinin farkındadırlar. Bu farkındalık, öz-düşünümsellik niteliğine ek olarak, özdeşleşmeyi olanaksız kılan mesafe-koyma, yabacılaştırma özelliğiyle birlikte, yine *Persona*'nın "sanat filmi" olduğunun altını çizer. Böylece ben/öteki karşıtlığına, izleyen/izlenen karşıtlığı da eklenmiş olur.

Bir başka açıdan bakıldığında genç erkeğin içinde bulunduğu oda, Platon'un mağara mitini akla getirir (Baudrey'den aktaran Fischer, 1989: 77). Platon'un mitinde olduğu gibi filmdeki aktör de, arkasından sinema projeksiyonunun aydınlattığı görüntüleri görür. Bunlar ise, gerçek dünyanın yansımalarıdır. Bireyin gerçek dünyayı görmesi için, başını ışığın geldiği kaynağa çevirmesi gerekir. Genç erkek de gerçeği görmek için, başını, perdeye görüntüsünü düşüren kameraya çevirir. Böylece, "varoluş" araştırmasını başlatır.

Bu görüntüden sonra film kırılır, sessiz filmlere ait görüntüler, tek çekimden oluşmuş yüz görüntüleri, filmin ismi, yazılar perde belirir. Filmin kırılışı, *Persona*'nın, Peter Wollen'in, "klasik sinema" ile "karşı sinema" (*counter cinema*) arasında yaptığı ayrımında, sanat filmlerini tanımlayan bir karşı sinema örneği olduğunu gösterir. Wollen, Godard üzerine olan çalışmasında karşı sinemanın, klasik sinemanın geçişli anlatısının (*narrative transitivity*) tersine geçişsiz anlatıyı (*narrative intransitivity*) içerdiğini belirtir (120-122). *Persona*, başlangıcından itibaren kırılmalarla ilerleyen, sürekli kesintiye uğrayan anlatısıyla Wollen'in saptadığı geçişsiz bir anlatıdır ve bu nedenle de "sanat filmi" tanımlamasına uyar.

Anlatıyı kıran bu görüntülerin ardından aydınlıktan karanlığa geçilir ve perdede beliren kapıdan hemşire Alma (Bibi Anderson)

3

Elektra, Antik Yunan döneminde Aiskhlos'un, Sophokles'in ve Euripides'in yazmış oldukları tragedya ve bu tragedyalardaki karakterin adıdır. Erhat'a göre Elektra, Antigone gibi insanlarüstü bazı yasaları korumayı, bazı ilkeler adına kendi kendine eyleme geçmeyi göze alan yiğit bir kızdır (100). Ne var ki, eli kana bulandığı, anasını öldürmek gibi korkunç bir eyleme karıştığı içindir ki, insanların gözünde, karanlık ve karmaşık bir kişilik olarak canlanır. Tragedyada Elektra, annesi Klytimestra'yı (Klytimestra olarak da bilinir) babası Agamemnon'u Aigisthos'la aldatığı için, kardeşi Orestes'e öldürtür. O, bu nedenle ana katilidir. Annesi Klytimestra ise, kocasına, kızı Iphigeneia'yı, tanrılara kurban verdiği için öfkeli ve bu öfkesini, diğer çocuklarına da bulaştırır. Erhat, tragedya Klytimestra'nın, yüreğinden en ufak bir analık duygusu olmayan bir kadın olarak çizildiğini belirtir (179). Elektra, aynı zamanda kız çocuğun psikolojik gelişiminde yaşadığı bir bunalımı tanımlar. Freud temelli bu görüşe göre iki-altı yaş arasında falik aşamada olan çocuk, ureme organlarına ilgi duyar. Erkek çocuğun penise olan ilgisi, onu annesini arzulamaya, onunla birlikte olmaya, babayı ise rakip olarak görmeye iter. Erkeğin oedipus kompleksi olarak yaşadığı bu süreci, kız çocuk ise, penis eksikliği nedeniyle penis hasedi duyarak deneyimler ve bu eksikliği babasıyla birlikte olarak giderebileceğini düşünür. Bu kez anne, kız çocuk için rakiptir ki, Freud bu aşamayı elektra kompleksi olarak tanımlar.

doktorun odasına girer. Kameranın yüzünü göstermediği kadın doktor, *Elektra*'s oyununu sırasında sahnede yken, aniden duran ve artık konuşmayı reddeden Elisabeth Vogler'den (Liv Ulman) söz eder. Oyunda aniden susan Elisabeth'in yüzünde bir gülümseme belirmiştir. Bunu Oliver, tıpkı *Elektra* oyununda oğlunun ölüm haberini alınca sevinen anne Klytimestra'ya benzetir (243). Oyunda Elektra, çocuk katilliliğinin ana katilliliğine neden olmasına güler. Elisabeth ise, daha sonra vurgulanacağı gibi, asla çocuğunu sevmeyi öğrenemediği için güler. Bu nedenle Elisabeth ile *Elektra* oyunundaki karakter arasında bir koşutluk söz konusudur: Her ikisi de çocuklarından nefret eden anne konumundadırlar. Doktoru dinlerken kamera, Alma'nın arkasında kenetlediği parmaklarını gösterir. Alma gergindir.

Hemşire Alma, Elisabeth'in odasına girer girmez kendisini anlatmaya başlar: Yirmi beş yaşındadır; iki yıl önce mezun olmuştur; nişanlıdır; kendisi gibi annesi de hemşiredir. Yaştığını düzeltirken Elisabeth'le yüz-yüze gelir. Odadan çıktığında doktor, kendisine ilk izlenimlerini sorar; Alma, bu görevi yapamayacağını, Elisabeth'in kendisine sert baktığını, onun konuşmamasının psikolojik olduğunu, gerçekte onun güçlü olduğunu söyler. Bu kez, anlatan Alma'yı değil, dinleyen doktoru görürüz. Bergman, konuşma ve dinleme eylemlerini, bu eylemler sırasında "öteki"ne odaklanarak anlatır ki, bu da ses ve görüntü karşıtlığına bağlanır. Çünkü Bergman, konuşan (sesin kaynağı) ile, perde görülen arasındaki koşutluğu kırar. Alma, tekrar odaya girdiğinde radyoyu açar. Radyoda bir piyes vardır ve bir oyuncu "Beni affet!" diyerek birine yalvarmaktadır. Elisabeth gülümser ve radyoyu kapatır. Çünkü radyodaki piyes, ona başarısız annelik deneyimini anımsatır. Çünkü kendisi de çocuğunun ölmesini istemiştir; yüzü, bu nedenle tıpkı oyunda olduğu gibi gülümser.

Alma odasında vücuduna krem sürerken, Karl ile evleneceğini, çocuklarının olacağını, endişelenecek bir şey olmamasının güvenli bir duygu olduğunu belirtir. Elisabeth'in ne tür problemleri olduğunu merak eder. Böylece Alma'nın yüklendiği hemşire, yük-

leneceği eş ve annelik rolleri ile sorunu olmadığını anlarız. Elisabeth ise, yarı-karanlık odasında tv izlemektedir. Televizyonda Vietnam savaşlarını protesto etmek için kendini yakan Budist rahibi görürüz. Bu görüntü ekranı kaplar, Elisabeth'i dehşete düşürür, onu ağlatır.

Ertesi gün hemşire Alma, Elisabeth'e kocasından gelen mektubu okur. Mektuptan, onun, kocasıyla aralarının iyi olmadığını, Elisabeth'in kocasını görmeyi reddettiği anlaşılır. Elisabeth, zarfın içinden çıkan oğlunun fotoğrafını yırtarak, çocuğunu da reddettiğini bildirir. Böylece Elisabeth'in problemlerinin kocasıyla ilişkilerine bakarak eş olmasıyla, oğlunun fotoğrafını yırtmasıyla anne olmasıyla, sahnede oynamayı reddetmesiyle de oyuncu olmasıyla ilgili olduğu anlaşılır.

Elisabeth'in yaşamını saran kişilik, temel olarak oyuncu, anne ve eştir. Elisabeth'in suskunluğu, bu rollerin reddi anlamına gelir. Wood'a göre *Persona*, erkek egemenliğine karşı birbirini destekleyen kadınların ilişkisini gösterir; filmde iki kadın, kadınlığın, erkeklerle olan ilişkileri aracılığıyla tanımlanmasını reddeder (249). Her ne kadar, Wood'un yorumunda iki kadının birbirini desteklediği savı sorunlu olsa da, Elisabeth'in, kendisine yüklenen eş, anne, oyuncu rollerini reddettiği açıktır. Bütün bu roller, erkek egemen toplum tarafından konumlandırılmıştır. Elisabeth'i inceleyen kadın doktor da aynı şeyi vurgular; sessizlik, bu rollerin reddi anlamına gelmektedir. Peki neden Elisabeth, erkek egemen toplumun kendisine yüklediği rollere sessiz kalarak direnir? Bu soruyu, psikanalizin verileriyle cevaplayabiliriz.

Sessizliğin Gücü

Elisabeth'in sessizliğini Lacancı psikanalize göre açıklamaya çalıştığımızda, Lacan'ın görüşlerini etkileyen Hegel'e bakmak gerekir. Hegel'de "benlik", kendini bir "öteki"nin özbilincini tanımamasından sonra tanır. Bu tanıma sürecini Hegel, köle/efendi diyalektiğinde anlatır. Hegel'de "benlik"in kendini tanıma süreci, "öteki"yle

olan karşılıklı bir etkileşim süreci içinde öznelliğini kazanır; böylece “ben”, “öteki”ni tanımalı ve özdeşleşmeli, “öteki”nin yerini almalıdır. “Ben” ve “öteki” arasında sürekli bir diyalektik çatışma mevcuttur ve bu çatışma, ya “ben”in, “öteki”ni öldürmesi ya da “öteki”nin güçlenip “ben”i ortadan kaldırıp yeni bir diyalektik çatışmaya geçmesiyle sonuçlanır. Köle/efendi diyalektiğinde belirtildiği gibi, efendinin kendisini tam olarak tanınması, kölenin özgür olmayışlığını görmesi ve kendi özgürlüğünü fark etmesiyle; kölenin ise, kendi özgür olmayışlığıyla efendisinin özgür oluşluğunu görmesiyle gerçekleşir. Dolayısıyla bilincin kendisinin tam olarak farkına varması, ancak karşıtını tanımasıyla olasıdır (Bumin, 1998). Lacan, bu Hegelci senaryoyu değiştirir. Ona göre öz bilinçlilik, benlik yabancılaşmasından geçer ve Hegel’de olduğu gibi öz bilinçlilik, yalnızca “öteki” ile karşılaşma yoluyla oluşur. Özne, bir özne olabilmek için Lacan’a göre, kendi ve yansıması olarak ayrılmalıdır (Oliver, 1995: 236). Lacan’a göre, “ben”; daima idealinden “eksik” (*kastre*) bir şeydir (1994: 24). İnsan yitirme duygusunu ilk doğumla yaşar (cinsel farklılaşma-cinsel yoksunluk-çift cinsiyet olarak). Bu yitirme, belli bir dilin kazanılmasını önceler. On altı ile on sekiz ay arasında özne, hem kendi benliğini, hem de başkasını (“öteki”) kavramaya başlar. Ayna evresi ile bu süreç desteklenir. Ama ayna aşaması, bir yabancılaşma anıdır; çünkü dışsal bir imge aracılığıyla kendini tanımak, kendine yabancılaşmak anlamına gelir. Ne olduğumuzun bilgisini, başkalarının bize gösterdiği tepkilerden ediniriz. Yani Lacan’a göre, her kendini tanıma arzusu, gerçekte başkasını (“öteki”ni, vurgu benim) tanıma arzusudur (aktaran Sarup, 1997: 29-44). Ancak kendini tanıması için, ayna aşamasında, dile geçişten önce bireyin, kendisi için “öteki” olan anneden ayrılması gerekir. Dil ise, kurallarını “Baba”nın koyduğu “Baba’nın Yasası”nın geçerli olduğu kültürel alandır. Bu, yaşayan bir baba olmadığı zaman bile Baba’nın yasasıdır (Tura, 1996: 121-124, 200-201). Anne, kültüre, simgesel düzene, dile geçişte geride bırakılması gereken “öteki”dir. Özne, aynada ya da “öteki”nin bedeninde kendi imgesini gördüğünde, dünyanın geri kalanından ve güvenli bir şekilde bağlandığı annesinden ayrı olduğunun farkına varır.

Ayna evresini izleyen aşamada anne, “öteki” olarak ayna imgesinin yerini alır, çocuk onu bir “öteki” olarak görmeye başlar (Oliver, 1995: 236). İşte Lacan’ın kuramına göre birey, simgesel alana geçtiğinde “babanın yasasıyla” karşılaşacaktır. *Persona*’da Elisabeth, bu nedenle sessizliği seçerek dile meydan okur; kendisine sunulan kültürel alana girmez. Yapısalcılıkta da anne doğayı, baba kültürel alanı simgeler. Dili kazanmayı, kültürel alana girmeyi tehdit ettiği için anne, tehlikelidir. Elisabeth ise buna, babanın yasasıyla yapılandırılmış dili kullanmayarak direnir. Ancak Elisabeth, Mouton’un belirttiği gibi, gönüllü olarak sessizliği seçer, sessizliğini kontrol eder (27). O, Alma’da olmayan bir etkili söz söyleme gücüne sahiptir; sessizliğin keskin diline.

Elisabeth’in aktrist (oyuncu) olması bir rastlantı değildir. Onun mesleği, ben/öteki, izleyici/izlenen karşıtlığının altını çizer (Blackwell, 1997: 143-144). O halde Elisabeth’in suskunluğu, erkek egemen topluma bir meydan okuma olarak anlaşılmalıdır. Oyuncu, eş, anne rolleriyle Elisabeth hep “öteki”, “izlenen”dir. Bunu fark ettiğinde bu rollere karşı gelir; sessiz kalarak “ben” olmanın ya da “varolmanın” koşullarını arar. “Varoluş”, ise, “öteki”yle karşılaşmayı gerektiren zorlu bir mücadeledir. *Persona*, işte bu “varoluş” mücadelesinin anlatsıdır.

Güçlü Personaların “Varoluş” Mücadelesi

Persona, güçlü personalara sahip kadınların varoluş mücadelesini anlatır. Filmin ismi de bu öze işaret eder.⁴ Bergman’ın *Persona* ismi, ya tiyatrodaki bir role (dramatize kişilik) ya da gerçeklikteki bir psikolojik tipe (Jungcu terminolojideki ya da bölünmüş kimlikteki gibi) gönderme yapar. Bu terminolojik varsayımlardan biri, bireysel ve sınırlı “kişiliğin” (*personae*) varlığıdır (Mast, 1976: 411). İnsanoğlunun uygarlaşma süreci, insan ve toplum arasında, onun nasıl görünmesi gerektiği konusunda ve birçok insanın, arkasına gizlenerek yaşadığı maskenin oluşması konusunda bir uzlaşma getirmiştir. Jung, bu maskeye, bir zamanlar eski çağ aktör-

4 Hamish Ford (2003), Bergman’ın *Persona* filminin özgün başlığını *Cinematograph* olarak düşündüğünü belirtir. Her iki ismin de sinemanın doğasına özgü olması dikkat çekicidir.

lerince, oynadıkları rolü belirtmek için giyilen maskelere verilen isim olan *persona* demektir (Fordham, 1983: 63). Türkçe'ye maske ya da "takınulan kişilik" olarak çevrilebilen *persona*, Jung'a göre, insanın gerçekte olduğu şey değil, başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğü şeydir (55). Başka bir deyişle *persona*, bireyin (ben), kendisini, toplumun ("öteki") ona yüklediği rol ve sorumluluklarla tanımlamasıdır. Psikolojik kavramlar göz önünde bulundurulduğunda *persona*, kolektif psikenin yalnızca bir maskesidir. Temel olarak *persona*, hiç gerçek bir şey değildir; o, bireyle toplum arasında, kişiyle nasıl olması (gerektiği) üzerine bir uzlaşmadır. *Persona*, başkalarını ve kişinin kendisini bireysel olduğuna inandıran, bireyselliği takınan bir maskedir; oysa kişi, basitçe kolektif psikenin söylediği rolü oynuyordur. Kolektif olarak uygun bir *personanın* inşası, dış dünyaya korkunç bir teslim, "ben"i doğruca *personayla* özdeş kılmaya yönelten hakiki bir kendini kaybetmedir; böylece insanlar yapar gibi göründüklerine inanarak, gerçek varolurlar (Kabil, 1995: 30-33). Jung, insan yaşamında sık karşılaşılan durumlardan birinin *personayla* özdeşleşmek olduğunu söyler. Ona göre, her mesleğin bir *personası* vardır: "Dünya, insanları belirli bir davranışa zorlar ve profesyonel insanlar bu beklentileri yerine getirmek için çaba harcar" (55). Jung'a göre, *persona*, bir açıdan dünya ile ilişkilerimizi sağladığımız bir gerekliliktir (Fordham, 1983: 65). Ona göre *persona* geliştirmeyi ihmal eden insanlar, kaba huzursuzluk yaratan ve dünyadaki yerlerini bulmada zorluklar çeken eğilimler sergiler. Ancak Jung, insanın *personasıyla* özdeşleşmesinin tehlikeli olduğunu da düşünür: "Örneğin bir profesör ders kitabıyla, tenor sesiyle özdeşleşir; bu da onların felaketi olur. Çünkü, o zaman, insan yalnızca kendi biyografisini yaşar. Bu nedenle *persona*, bireysel gelişmeye engeldir" (55). Dolayısıyla *persona'nın* çözülüşü, birleşme için vazgeçilmez bir koşuldur. Filmde Alma, mesleğiyle bütünleşmiş, toplumun kendisinden beklentilerini içselleştirmiş ve kendisini tamamen topluma adanmış biri olması nedenleriyle, *personasıyla* özdeşleşmiştir. Oysa Elisabeth, kendi *personasını* yıkmaya çalışmaktadır. O, bu süreci, öncelikle tiyatro sırasında oynamayarak başlatır, arından "baba"nın egemenliğinde

olan dili kullanmayarak, konuşmayarak sürdürür. *Personaya* bu direnç, varolmanın koşullarının sorgulanması anlamına gelir.

Bir anne, eş, sürekli oynayıp bıraktığı oyuncu rolleriyle Elisabeth, rollerinin ataerkil toplum tarafından belirlendiği için hep "öteki" olduğunu farkeder ve "ben"in varoluş süreci başlar böylece. Doktor, Elisabeth'e sessizliğin nedenini anlatır. "Varolmanın ümitsiz düşü" diye başlar, onun yalan söylememek için konuşmadığını vurgular. Kendini dünyaya kapatarak, ondan beklenen davranışları yapmak zorunda kalmadığını, ama gerçeğin daha şeytani olduğunu, gerçeklerden kaçamayacağını, bu duygusuzluk oyununda yarattığı rolleri, tıpkı diğer roller gibi bırakacağını söyler. Ama, onu bu davranışı (direnç) için takdir etmeyi de unutmaz. Doktorun bu konuşması ve teşhisi, Blackwell'in de belirttiği gibi, Elisabeth'in (kadın) durumunu açıklayan bilimin ve tıbbın bir eğrilemesidir (145-146). Teşhisin gücü, toplumsal otoriteyi (yetkinliği) yansıtır. Ama bu otorite, bir kadın tarafından dile getirildiği için de, egemen erkek söylemine meydan okur. Doktor, Elisabeth'in iyileşmesi için deniz kıyısındaki yazlığında hemşire Alma ile bir tatil yapmalarını önerir.

Sonraki sahnede Alma ve Elisabeth'i bahçede görürüz. Dış ses (erkek) onların tatile çıktıklarını, çilek topladıklarını, bu değişikliğin aktriste iyi geldiğini, Alma'nın da bu kırsal sükunetten hoşlandığını belirtir. Bir erkeğin, babanın olmadığı (daha sonra Elisabeth'in kocası çok az görünür) filmde, bu erkek dış ses yönetmene aittir. Alma ve Elisabeth, hasır şapkalar giyinmişlerdir, bahçede ellerine bakarlar, güneşlenirler.⁵ Alma, elindeki bir pasajı yüksek sesle Elisabeth'e okur ve kitapta belirtilen görüşe katılmadığını belirtir. Metinde "insanların korkularını içinde taşıdıkları; kaderlerinin, şüphelerinin bitmek bilmeyen çılgınlıklarının, onların yalnızlıklarının ve fark edilmeyişlerinin en büyük kanutlarından biri" olduğu belirtilmektedir. Bu pasaj, Barton'un da vurguladığı gibi (2003), varoluşçu bir metindir ve filmin temel sorunsalı olan "varoluş" sorunsalına işaret eder.

5 Bergman, filmlerindeki birçok imgenin düşerinden doğduğunu, bu düş imgelerinin gelişerek filme dönüştüğünü yineler pek çok söyleyişinde. Bu düş imgeleri, onun kişisel yaşamından kaynaklanırlar. Oyle ki Bergman bunu "Filmlerimi tekrar izlediğimde, ansızın filmlerimin çoğunun ruhumun derinliklerinden, kalbimden, beynimden, sınırlarımdan, canselliğimden daha da önemli sezgilerimden kaynaklandığını anladım." (1999: 10) diyerek açıklar. Yönetmen, hasır şapkalar içinde, birbirlerinin ellerini inceleyen iki kadın imgesinin, *Persona*'yla ilgili ilk imge olduğunu belirtir.

Bir sonraki sahnede, iki kadın pencerenin önündeki masanın iki yanında karşılıklı oturmuşlardır. Pencerenin pervazları iki kadını ayrı ayrı çevreler. Alma kendinden söz eder; nişanlısının kendisini "tembel" olarak gördüğünü, oysa kendisinin bitirme sınavlarında yüksek bir not aldığını belirtir. Ashnda Alma, kendisini nişanlısının beklentilerine göre konumlandırmıştır. Bu nedenle o aslında maske giymiştir, *personadır*. Hastanede yaşlılar için yapılmış evde kalmak istediğini belirtir, başkası için anlamı büyük şeyler yapmanın önemine değinir. Bu yönüyle Alma, Elisabeth'in karşıtı bir kişiliğe sahiptir. Kendini iyi bir eş, iyi bir anne (?), iyi bir hemşire olmaya adanmıştır.

Oliver'e göre, Alma'nın adı bile analığa yönelik bir imlemedir (246). Latince'de cömertlik için kullanılan Alma, Alma Ana (*mater*); cömert anaya, Bakire Meryem'e gönderme yapar. Sınırları olmayan "cömert ana"-Bakire Meryem gibi hemşire Alma da, kendisini sosyal olanın yararına sunmuştur. Kendi sınırları çözülmüştür, kaybolmuştur. Hemşire mesleği de bunu çok iyi yansıtır. Çünkü o, kendisini "başkalarının olmasını istediği gibi olma"ya adanmıştır.

Tersine Dönen Roller: Hasta/ Hemşire, Anlatan/Dinleyen

Filmde Alma ve Elisabeth iki karşıt kimliği ortaya koyarlar: Hasta/hemşire. Alma ile Elisabeth arasındaki hasta/hemşire ilişkisi zamanla tersine döner. Anlatan, kendinden söz eden hep Alma'dır. İkisinin de siyah elbise giydiği, benzerliklerinin netleşmeye başladığı sonraki sahnede Alma, Elisabeth'e kendinden bir süre sonra sıkılıp terk eden evli ilk aşkıdan söz eder. Bu da, anlatının (filmin) sonu için bir erken anlatı olarak yorumlanabilir: Çünkü Alma, Elisabeth'in kendisini kullandığını, ihanet ettiğini, terk edildiğini düşünecektir.

Profilden bakıldığında siyah giyinmiş iki vücut birleşmiş gibi gözükür. Elisabeth dinleyendir hep. Alma, insanların kendisini hep iyi bir dinleyici olarak gördüğünü, ama şimdi Elisabeth dışında

kendi sorunlarını dinleyen birilerinin olmadığını söyleyerek ironi yapar. Hemşire anlatır, Elisabeth dinler. Böylece roller tersine çevrilir. İki kadın birbirlerine daha çok yakınlaşır. Alma, ona nişanlısı Karl'dan, erkeklerden söz eder. Kiraladıkları yazlıkta, Karl yokken, komşu bir kadınla çıplak güneşlendiklerini, o sırada kayalıklarda kendilerini izleyen erkeklerle, ikisinin de sırasıyla birlikte olduklarını, bunun tuhaf ama, güzel olduğunu söyler Alma. Akşam ise Karl'la birlikte olduğunu, o gün hamile kaldığını ve onun isteği üzerine bebeği aldırıldığını anlatır, ardından "Ben de öyle olmasını istiyordum" diye ekler. Bu cümle *personanın* varlığına ilişkin oldukça önemli bir açıklamadır, çünkü Alma'nın, başkalarına (Karl, erkek egemen toplum) uyma adına takındığı bir kişiliğe işaret eder. Bu anlatı, iki kadının ortak bir paydada buluştuğuna da işaret eder: İki kadın da bilerek çocuktan kurtulmuşlardır; Elisabeth oğlunun fotoğrafını yırtarak onu reddettiğini göstermiştir, Alma ise bilerek, bebeği aldırarak. Böylece Bergman, ya bilinçli olarak çocuksuz olmayı seçen, ya da düşük yoluyla anne olmama hakları olan kadınları kurbanlaştırır, Blackwell'e göre (155). Aynı zamanda özne/ nesne ikiliğinin büyük bir parçası olarak anneliğin reddini yansıtır.

Alma, yazlıkta yaşadıklarını anlatırken Elisabeth, sanki anlatılanları kendi bedeninde deneyimler gibi dinler (Simon'dan aktaran Blackwell, 1997: 144). Bu yönüyle filmde dikizlemeci (*voyeuristik*) bir yön bulunmaktadır. Buna bir başka örnek ise, Elisabeth'in uç bir makyajla sahnede, Elektra oyunundaki halini gösteren çekimlerdir. Blackwell'e göre Elisabeth, burada grotesk ve özellikle feminen bir maske giymiştir, ki bu onun izlenen bir nesne olduğunu, erkek bakışının nesnesi olduğunu açığa çıkarır (144).

Alma konuşarak, Elisabeth onu dinleyerek birbirlerine yakınlaşırlar gitgide. Kadınlar arasındaki bu yakınlaşma Fischer'e göre, anne-çocuk ilişkisini anımsatır (76). Alma ve Elisabeth, "kötü anneye karşı iyi anne" oyununu oynasalar da, gerçekte anne ile çocuk arasındaki ilişkiyi oynarlar. Alma, analık ve tıbbi görevlerinden vazgeçip Elisabeth'le bir gençlik ilişkisine kayarken, kendisini, onun gözbebeği olarak, kızı olarak düşünür. Ancak bu ilişki, Al-

6
Türkçe Sözlük'te grotesk, "Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu." olarak tanımlanır. Filmde Elisabeth'in abartılı makyajı, bu yönüyle grotesk olarak nitelenebilir.

ma'nın Elisabeth'in doktora yazdığı mektubu okumasıyla kırılır. Alma, artık oldukça incitici davranır; Elisabeth'i, ana-babasının kendisini yeterince sevmediğini hisseden bir çocuk gibi reddeder. Fischer, kısa kesilmiş saçları ile Alma'yı, giriş sekansındaki genç erkeğe benzetir (76). Böylece, genç erkeğin oedipal çatışmadaki durumu ile Alma arasında bağ kurulmuş olur. Alma, sürekli konuşarak kendini anlatırken bazen durur, saçmaladığını belirtir. Alma'nın bu başarısızlığa uğramış dili, Elisabeth'in sessiz kalmasının doğruluğunu destekleyen bir söylem olarak okunabilir. Alma, Elisabeth'e, onun filmlerini ilk izlediğinde, birbirlerine ne kadar benzediklerini düşündüğünü söyler; ona, "Eğer biraz daha çalışırsam, senin yerine geçebilirim, tabi düşünce olarak" der. Elisabeth'in sessizliği, gözlemciliği ve kendinden emin "mesafeli"/soğuk davranışları da Alma'nın Elisabeth'le ilgili merakını ve onun gibi olma isteğini kamçılar. Böylece, kendini tanımak için "öteki" olmanın gerekliliğini yinelemiştir. Bir başka deyişle, birbirleri için "öteki" olan kadınların, kendilerini tanımaları için birleşmeleri gerektiğini vurgular. Bergman, kadınların durumunu "öteki" olarak sorunsallaştırır (Blackwell, 1997: 137).

Düş, Gerçek ve İntikam

İçki içip gizlerini anlattığı günün akşamı Alma, içki nedeniyle uyuklar. Alma konuşurken Elisabeth, karanlıktadır, "öteki"dir ve ilk kez Alma'yla konuşur; ona yatağa gidip uyuması gerektiğini söyler. Alma, Elisabeth'in söylediklerini tekrarlar. Elisabeth, Alma'yı yatağa götürür. İşte bu andan itibaren, düş ve gerçek birbirine girer. Bergman, hiçbir sanat dalının sıradan bilinçliliğin ötesine, filmin geçtiği ölçüde geçmediğini söyler (1990: 83). Bu sahne, tam anlamıyla Bergman'ın bu görüşünü doğrular. Alma uyurken, yarı karanlık, sisli odadaki kapıdan Elisabeth'in Alma'ya doğru yaklaştığı görülür. Elisabeth, onun başını okşar, öper. Kapıdan çıkacakken tekrar döner ve Alma'ya sarılır. Alma kalkar, Elisabeth onu okşar.

Sonraki sahnede karakterler, deniz kıyısındadır ve önce uzaktaki Alma'yı görürüz. Birden Elisabeth, kameranın önünden çıkıp ona bakar; yüzünü kameraya dönüp (izleyicinin) fotoğraf çeker. Tamamıyla izlediğimiz bir film olduğu gerçeğinin altını çizer bu eylem. Elisabeth, fotoğraf makinesini önce kameraya, yani izleyiciye, sonrada Alma'ya yöneltir, onun fotoğrafını çeker. Sontag, *Fotoğraf Üzerine* adlı kitabında, bir fotoğrafın, yalnızca bir olayla bir fotoğrafçının karşılaşmasının doğurduğu bir sonuç olmadığını; fotoğraf çekmenin kendi içinde bir olay, üstelik her zamankinden daha diktatörce haklara (olup bitene müdahale etmek, saldırmak ya da küçümsemek) sahip bir olay olduğunu belirtir (1999: 27). *Persona*'da fotoğraf çeken ve toplumun kendisine yüklediği rolleri reddeden Elisabeth'dir. Elisabeth'in fotoğraf çekmesi, onun, Alma'nın üstünde bir güce sahip olduğunu kanıtlar. "Öteki" olan Alma, Elisabeth'in bakışına göre kendini konumlandırır, poz verir; yani "yeni kişilikler takınmaya" devam eder. Sontag'a göre, fotoğraf-lama edimi, edilgen gözlemenin ötesinde bir şeydir (1999: 28, 29). Bir fotoğraf çekmek demek, olduğu gibi her şeyle, değişmeden kalan (en azından iyi bir fotoğrafı çekilene kadar) *status quo*'yla ilgilenmek, ilginç ve fotoğrafını çekmeye değer kılan her şeyle suç ortaklığı içinde olmak demektir. Elisabeth, Alma'nın fotoğrafını çekerek, onun *status quo*'suyla ilgilenir, bir başka deyişle, onun *personası*yla özdeşleşmesinin sürmesine yardım eder. Böylece fotoğraf çekme eylemi, "*persona*"nın devam ettiği anlamına gelen bir eğretilime olarak okunabilir.

Alma, Elisabeth'e gece odasına gelip onunla konuşup konuşmadığını sorar, Elisabeth ise, "hayır" anlamında başını sallar. Oysaki Elisabeth'in Alma'yla konuştuğunu izleyen izleyici, gördüğüne mi (kameraya mı, yönetmene mi) yoksa, Elisabeth'e mi (senaryoyu yine o oluşturduğu için yönetmene mi) inanacağını bilemez. İzleyici olarak bizler de Alma'nın durumundayızdır. Düş ve gerçeğin iç-içeliği yoğunlaşır bu sahneden itibaren.

Bir sonraki çekimde, Elisabeth'i doktora bir mektup yazarken görürüz. Alma, onları (mektubu) postalayabileceğini söyleyerek

yanına alır. Ama arabasıyla giderken birden durur ve kapatılmamış olan zarfı açıp okur. Mektupta şöyle söylemektedir Elisabeth:

Ben hep böyle yaşamak isterdim, sessizliğimi koruyarak, isteklerimi en aza indirerek. Alma çok dokunaklı ve beni şımartıyor, saurum beni seviyor, hatta beni biraz da çekici bulduğunu düşünüyor. Ama yine de onu incelemek eğlenceli. Düşüncelerimin yaptıklarıyla uyumlu olmadıgından şikayet ediyor.

Bu an, filmin dönüm noktasıdır. Alma, Elisabeth'in kendisine ihanet ettiğini düşünür ve intikam düşü kurmaya başlar. Hemen bir sonraki sahnede bu intikam düşünü görürüz: Alma mayoludur ve elinde içkisiyle bahçededir. Elisabeth, Alma'nın, Alma ise Elisabeth'in giysisini giymiştir. Giysi aracılığıyla "ben-öteki", "izleyen-izlenen" yer değiştirmiştir böylece. Alma, elinden düşüp parçalara ayrılan cam kırıklarının hepsini süpürmez, Elisabeth'in basması için birkaç parçayı bırakır. Ve Elisabeth, kırıklara bastığında Alma'ya düşmanca bakar. Bu sırada film, tekrar kırılır. Film makinası döner; perdeyi aydınlık (beyazlık) egemen olur; filmin başlangıcında görülen el, sessiz film, iskelet kostümlü bir adam vb... görüntüleri perdeye gelir. Gerçekte bu an, filmin öyküsündeki bir dönüşümü anlatır.

Bu olaydan sonra Alma, kendisini Elisabeth'den uzaklaştırmaya çalışır. Buna ilişkin bir kanıt da, iki kadının, filmin ilk yarısında aynı çerçeve içinde gösterilirken, ikinci yarısından itibaren, ayrı çerçeveler içinde gösterilmeleridir (Blackwell, 1997: 157). Bergman'ın görsel seçimleri, duygusal yabancılaşmayı güçlendirir (Kinder, 1981: 71). Bu kırılmadan sonra film, iki oyuncuyu bahçede kitap okurken göstererek açılır. Her iki oyuncu da siyah giyinmiştir ve Alma gözlüklüdür. Alma, Elisabeth'e, oradan sıkıldığını ve gitmek istediğini söyler. Elisabeth ise, sıkılmadığını belirtir konuşmaksızın. Bu kez Alma, Elisabeth'i konuşturmaya zorlar, onun tarafından reddedilince, "Sen beni kullandın, şimdi de bana ihtiyacın yok. Kaldırıp atıyorsun. Hep böyle olur zaten, kimse beni istemez." der ve gözlüğünü fırlatarak, onun doktora yazdığı mektubu okuduğunu söyler. Tekrar Elisabeth'i konuşmaya zorlar, ama Elisabeth Alma'ya vurur, burnunu kanatır. Alma, Elisabeth'i kor-

kutarak konuşturmayı dener; kaynayan suyu ona atmaya hazırlanırken Elisabeth, "Yapma" der. Oliver, burada Alma'nın, duyulmak için şiddete başvurduğunu belirtir (239). Tıpkı, Elisabeth'in televizyonda izlediği, kendisini yakarak savaşı protesto eden rahip gibi. Siyah güneş gözlüğü, bu şiddeti simgeleyen bir nesnedir. Alma, korkutarak konuşturduğu Elisabeth'i, "unutmayacağı bir ders" vermekle tehdit eder. Böylece intikam düşü, Alma tarafından dile getirilmiş olur. Alma bunları söylerken Elisabeth güler, tıpkı konuşmayı reddettiği oyun sırasında olduğu gibi.

Daha sonraki sahnede Alma, Elisabeth'i konuşmaya ikna etmeye çalışır yine. Yalan söyleyemeden yaşamının mümkün olmadığını; tembel, sahtekar, değersiz olmanın daha iyi olduğunu söyler. "Belki de sen, sessiz kalarak kendini geliştirmiş oldun... Çok sağlıklı gözükerek rol yapıyorsun, ama beni kandıramazsın." diyerek, ona olan öfkesini sözcüklerle gösterir. Elisabeth, buna dayanamayıp kayahklarda koşmaya başlar. Bunun ardından Alma, yaptığına pişman olur ve Elisabeth'in arkasından koşar, af diler, ama Elisabeth onu dinlemez bile. Alma, "Seni istemiyorum!" diyerek tepkisini gösterir. Bu sahne, tam da Fischer'in vurgusunu akla getirir: Alma, annesi Elisabeth tarafından terk edilen bir çocuk konumundadır. "Dil"e, "baba"nın yasasına geçmek için ayrılması gereken anneden bir türlü kopamaz ve bu aşamada özne/nesne, ben/öteki, izleyen/izlenen karşıtlığı yeniden üretilmiş olur.

Ardındaki sahnede karanlık bir silüet halindeki Elisabeth'in evde sigara içtiğini, bir asker fotoğrafına baktığını görürüz. Sonra Varşova'daki Yahudilerin Nazi birlikleri tarafından kuşatıldığını gösteren bu fotoğrafın çeşitli bölümleri, yakın çekimle ekrana gelir. Elleri başının üstünde "teslim olmuş" bir askerdir bu. Orr'a göre bu sahne, filmin başında Elisabeth'in televizyondan gördüğü Vietnam savaşını protesto etmek için kendini yakan Budist rahip imgesiyle birlikte düşünüldüğünde, filmin vicdanla hilenin ve suçlulukla tahakkümün karşıtlığı üzerine olduğunun kanıtıdır (156, 157). Yazara göre her iki görüntüde de Elisabeth, ilk başta hepimizin hissettiği nefreti ifade ediyor gibi görünür, oysa bakış belirsizdir.

Elisabeth, kendisini hem kurbanlarla özdeşleştirir, hem de kendisini, onların acısının gizli kaynağı olarak tanımlar. O, kendi oğlunu terk edişini acılı biçimde anımsarken, dehşetini, hem silahın ucundaki Yahudi çocukla, hem de silahı tutan Nazi subayının acımasız yüzüyle özdeşleştirir. Başka bir deyişle bu iki imge, Elisabeth'e, başarısız annelik deneyimini anımsatır; onun "suçuna" işaret eder. Ancak sahnenin belirsizliği, filmin "sanat filmi" olduğunun altını çizerek, yoruma açık bırakır.

Bu görüntüler sırasında ses kuşağında, gerilimi artıran bir müzik sesi duyulur. Düşün ve gerçeğin iç içe geçtiği bir sahne daha görülür. Bir erkek, "Elisabeth" diye seslenir, ama ekranda yüzü seçilmez. Elisabeth'in kocasına ait olan bu ses, oğlu ile ilgili bir şeyler anlatır. Alma, "Ben eşiniz değilim." dese de, sonradan Elisabeth gibi konuşur, "Oğlumuz" diye söz eder, Elisabeth'in oğlundan ve Oedipus gibi kör olan Elisabeth'in eşine, "Oğluna, annesinin döneceğini söyle. Biz birbirimizi seviyoruz." der, ardından onunla sevişmeye başlar. Ancak Elisabeth'in kendilerini gözetlediğini görür. Filmin dikizlemeci yerlerden birini oluşturmaktadır bu sahne. Bay Vogler'le konuşurken Alma, hep Elisabeth'e bakmaktadır. Bu sahnede Alma'nın kullandığı dil, onun henüz Elisabeth'ten ayrı, farklı bir "ben" oluşturmadığını gösterir. Psikanalizdeki öznenin (çocuk), "ben" in varoluş sürecinde, kendisini "öteki"nden ayıramadığı düşüncesine dayanarak, Alma'nın neden Elisabeth'in kocasıyla olan diyalogunda Elisabeth'in diliyle konuştuğu açıklık kazanır. Çünkü "ben" göstereni, dilde "sen" ve "o" ile yapılaşarak kurulur. Lacan'ın kuramında "ben" ve "sen" kavramları, ancak bir üçüncünün, "O" nun devreye girmesiyle oluşur. "O", "Babanın Adı" dır, yani babanın simgesidir; anne-çocuk ilişkisine giren üçüncü ve dolayımlandırıcı simgedir (Tura, 1996: 122). Alma ile Elisabeth'in ilişkisi de, bir tür anne-çocuk ilişkisidir ve bir çocuk olarak Alma, kendisi ile "öteki", yani annesi Elisabeth arasında bir ayrım yapamaz. Alma'nın kendilerinin birbirlerine ne kadar benzediklerini söylemesi de, onun bu ayrımı yapamadığını gösterir. Alma, ancak "O" nunla, Elisabeth'in kocası ile, yani "baba" ile karşılaştıktan sonra kendi kimliğini Elisabeth'den ayırır. Açıkça

Elisabeth gibi olmayı isteyen, ama bunu başaramayan Alma, Elisabeth'in kullanmadığı dilini kullanarak, Elisabeth'miş gibi davranarak, ondan intikam almaya çalışır.

Alma, burada mitolojideki Thebai kralı Laios ile İokaste'nin oğlu olan ve bilmeden babasını öldürüp ve öz annesi ile evlenen Oedipus'a (Erhat, 2000: 226) benzer. Kendisini, anne-kız ilişkisi kurduğu Elisabeth'ten ayırmak, ondan farklı bir kimlik geliştirmek için Alma, babası yerine geçen Elisabeth'in kocasıyla sevişir. Alma'nın Elisabeth ile özdeşleşmesi ve özel olarak Elisabeth'in anneliği, Elisabeth'in kocası ile tamamlanır. Elisabeth'le özdeşleşmesi yoluyla Alma, onun arzularını yerinden eder, böylece onun kocasıyla cinsel ilişkiye girebilir (Oliver, 1995: 245). Böylelikle Elisabeth'ten intikam alır. Çünkü Lacancı psikanalize göre, bireyin karşı cinsten ebeveyni arzuladığı ve bunun için aynı cinsten ebeveyni rakip olarak gördüğü Oedipus (erkek çocuklar için)/Elektra (kız çocuklar için) karmaşasında çocuk, annenin arzuladığı nesneyi, yani fallusu arzular ve onunla özdeşleşir. Ancak, çocuk bu evrede bir "özne" değildir henüz. (Lemaire, 1996: 159). Alma da, Elektra aşamasındaki bir çocuk gibi, Elisabeth'in filmsel anlatıda reddettiği, ama psikanalize göre arzuladığı fallusa, Bay Vogler'le sevişerek sahip olmaya çalışır; Elisabeth'in arzusunu yerinden eder. Bu sahne, aynı zamanda oyunculuk rollerindeki bir dönüşüme de (dönüşüm isteğine) işaret eder. Alma, Elisabeth'in reddettiği rolleri bir bir oynar: Elisabeth'in sessizliğine karşı dili kullanır; onun reddettiği kocasına karşı "eş" rolü oynar. Orr'a göre, Alma rol yapar, ama iyi bir oyunculuk sergileyemez (154). Çünkü Alma, Elisabeth'in "eş" rolünü, "yapmacık bir fahişe" gibi oynar (Fischer, 1989: 76). Filmin sonu da, Alma'nın, "Elisabeth gibi olma" oyununda başarısız olduğunu açığa çıkarır.

Bir düş olarak değerlendirildiğinde, bu sahnenin Alma'nın düşü olduğu görülür. Çünkü o, Bay Vogler ile düşünde sevişerek Elisabeth'ten intikam alır. Ancak, yine de bu sahnenin düş mü, gerçek mi olduğu bilinmez. Sahnenin başında Alma'nın, radyoyu açması ve Elisabeth'in kocasının sesinin, radyodan gelen seslere

karişması, gerçek olan ile kurmaca olanı birbirine karıştırır. Bu sahnede Elisabeth'in yüzünün yarısı karanlıktır. Ses kuşağında, anlatının karmaşıklaşacağıının habercisi olarak yorumlamaya olanak veren bir "gong" sesi duyulur. Ve bu sestten sonra, aynı diyalogun, iki kadının bakış açısına göre ayrı ayrı çekildiği, o ünlü mutfak sahnesi gelir.

Olanaksız Birleşme

Elisabeth, mutfakta oturmuştur. Alma, Elisabeth'in elinde tuttuğu oğlunun fotoğrafına bakarak "Bunu konuşmalıyız." der. Her iki kadının yüzünün yarısı karanlıktır. Alma, Elisabeth'in bir eş, bir oyuncu olarak her şeyi tattığı, ama anneliği tadamadığı için hamile kaldığını belirtir. Ona göre, aslında Elisabeth'in bebek sahibi olma kararını vermesinde Elisabeth'in arkadaşları, diğer insanlar etkili olmuştur. Yani bebek sahibi olma kararı da *personaya*, takınılan kişiliğe işaret eder. Alma, Elisabeth'in bebeğin getireceği sorumluluktan ve bağlanmaktan korktuğunu belirtir. Bu nedenle Elisabeth'in bebekten kurtulma yolu aradığını, ama kürtaj için zamanın geçmiş olduğunu söyler. Alma, bebek doğduğunda bile, onun bebeğin ölmesini istediğini söyleyerek Elisabeth'in annelik rolünü reddedişini açıklar. Alma bunları, anlatırken kamera Alma'nın bakış açısıyla Elisabeth'i, onun yüzünü gösterir. Aynı diyalog, bu kez Elisabeth'in bakış açısından görüntülenir. Yönetmen, aynı şeyin, dinleyen ve anlatan ne kadar farklı anlama geldiğini gösterir. Dinleyen/anlatan karşıtlığı, izleyen/izlenen, ben/öteki karşıtlığına eşitlenir böylece.

Filmin bu bölümünde annelik önemli hale gelir. Alma, filmde ikinci kez sen ve ben zamirleri arasındaki değiş-tokuşla, Elisabeth'in analık deneyimini, sanki kendisiymiş gibi anlatır. Hamileliği, ötekilerin baskısı sonucu olarak tanımlar Alma. Hamilelik, Elisabeth'in bedensel bütünlüğüne bir tehdit olarak işler. Elisabeth'in arzusu, hamileliği bitirmektedir. Böylece *Persona*, çocuğu aracılığıyla kimliği tehdit edilen ve çocuğunu öldürmek is-

teyen bir anneyi sunar. Analık, "öteki"yle öznenin savaşının sembolü haline gelir. "Öteki", "ben"nin kendinin içindedir. *Persona*'da analık durumu Oliver'e göre, özellikle ölümüne savaşta kendini tanıma modelini yıkar (242). Ayrıca kadınların anneliği reddi, feminist bir okumaya olanak verir.

Bu sahnenin ardından yönetmen, iki kadının yüzünün yansını, "çift ayna" etkisiyle birleştirerek, tek bir yüz elde eder. Bu birleşme, "ben" ve "öteki"nin birleşmesi olarak yorumlanabilir. Blackwell, bu birleşmenin "ben" ve "öteki" karşıtlığında, "öteki"ni benimseyememeye teşebbüs etmede, birinin benliğini kaybetmesi nedeniyle "yanlış birleşme" olduğunu söyler (154). Mast ise, bu birleşmeyi tez-antitez-sentez şeklinde görür ve iki karşıt kişiliğin, Bergman'ın sanatı aracılığıyla gerçek, dokunulabilir olduğunu belirtir (412). Ona göre iki yüzün birleşmesi "varoluşsal bir titre"dir. Elisabeth, Alma'yı sarsmayı başarır. Zaten Mast'a göre *Persona*, Elisabeth'in değil, Alma'nın psikodramıdır (411). Çünkü kuşkularını, güvensizliklerini açıklayan, şiddet eylemlerine başvuran Alma'dır. Aynı zamanda bu sahne, film boyunca dayanılmaz bir baskıyla biriken ve sonunda Alma'nın Elisabeth'in baştan çıkarıcı karakterine karşı direncini kıran sürecin görsel biçimlerinin kaynaşmasıdır. Bu nedenle anlatının doruk noktası, burada biçimin doruk noktasıdır (Orr, 1997: 160).

Sonraki sahnede Elisabeth'in yarı karanlık yüzü görülür. Filmin pek çok yerinde görülen bu yarı karanlık, yarı aydınlık yüzler, ben/öteki karşıtlığını yansıtır. Alma, Elisabeth'e "Senden çok şey öğrendim" der. Bu konuşma da, Mast'ın yorumunu destekler niteliktedir. Elisabeth, Alma'yı sarsmayı başarmıştır. Elisabeth'in omzunun üzerinde görülen Alma, ona unutamayacağı bir ders verdiğini söyler. İki kadının yüzü (başları) karanlık bir figür olarak birleşir. Alma konuşurken, bileğinden sızan kanı emen Elisabeth'e öfkeyle vurmaya başlar. Böylece Elisabeth'in, gece, karanlık bir gölge gibi gelip Alma'ya sarılmasından sonra ikinci kez vampir temasıyla karşılaşırız.

Oliver'in belirttiği gibi, Elisabeth vampir figürünü, Alma ise, kurban kuzu kimliğini taşır (240). Elisabeth, Alma'nın odasına süzülür, ona sarılır; bir vampir gibi Alma'nın hayatını alır (emer). Elisabeth, Alma'yı kendi amaçları için kullanır; ona kendisinin yabancılaşmış imgesinin dışında bir şey vermez. Böylece vampir temasının eğretilmeli olarak kullanıldığı anlaşılır.

Ardındaki sahnede Alma'yı, yüzü karanlıkta olan Elisabeth'e "Hiçbir şeydi." cümlesini tekrar ettirirken görürüz. Alma ekler; "Hiçbir şeydi ve öyle kalacak". Müziğin gerilimi artar, görüntü karanlıktan beyaza açılır. Alma, birden uyanır. Yaşananlar bir düş müdür, yoksa? İki kadının "ben" ve "öteki" olarak birleştiği bir sahne daha yaşanır burada: Alma aynaya bakarken, yüzünü Elisabeth olarak görür. İki yüz, aynada birleşir. Elisabeth bavulunu toplarken, Alma ise, tekrar giyindiği hemşire üniformasıyla balkondaki eşyaları toplarken görülür. Filmin sonuna gelinir. Alma dışarıdayken, bahçede gözlerinden yaş akan ahşap bir heykel dik-kati çeker. Elektra makyajı içinde Elisabeth'e kesme yapılır. Elisabeth, kameraya dik-dik bakmaktadır. Blackwell'e göre bu durum, izleyicinin Elisabeth'in kendi dikizlemeciliğinin farkındalığını güçlendirir (163). O, izlendiğini bilir; izleyici de izlediğinin bir film olduğunu.

Yine izlediğimizin bir film olduğu, Alma evden çıkıp yola doğru yürüdüğünde bir kez daha anlaşılır; filmi çeken Bergman'ı ve kameraman Sven Nykvist'i görürüz. Kameranın merceğinde, yerde yatan Elisabeth'in ters yakın çekimi görülür. Yerde yatan Elisabeth, geride kalan "öteki" olarak yorumlanabilir. Çünkü Alma, benzemekten, birleşmeye çalıştığı Elisabeth olmaktan vazgeçmiştir artık. "Hiçbir şeydi" cümlesi ile başlayan sahnede bu vazgeçiş, belirginlik kazanır; bu sahnede Alma, "Ben Elisabeth Vogler değilim." diyerek, varlığını Elisabeth'den ayrı olarak tanımlar. Alma, gelen otobüse binip giderken, film başladığı gibi biter. Perdedeki yansımaya dokunmaya çalışan erkek çocuk, film makarası, filmin başındaki gibi simetrik bir şekilde görülür. Çocuğun perdede dokunmaya çalıştığı yüz, giderek kaybolur; çün-

kü o (Alma), varlığını "öteki" olan Elisabeth aracılığıyla ve ondan ayrı olarak tanımlar. Perdedeki yüz silinirken görüntüyü beyazlık (ışık) kaplar. Bergman, bu görüntüyle, sanki geriye yalnızca filmin hammadde olan ışığın kaldığını söyler. Bir başka deyişle o, izlediğimizin yalnızca bir film olduğunu vurgular ve filmin doğasını öne çıkarır.

Sonuç: "Varoluş"un Dayanılmaz Gücü

Persona, Bergman'ın gerek anlatsal, gerekse biçimsel açıdan geleneksel, klasik sinemadan farklı bir filmidir. Film, iki kadın arasındaki "varoluş" sorunsalına eğilir ve onları ben/öteki, izleyen/izlenen, özne/nesne karşıtlığıyla sunar. Kimi yerde bu karşıtlık uzlaşmaz bir hal alırken, kimi yerde de uzlaşmaya, birleşmeye başlar. Filme egemen olan ışıklandırma sistemi ile film (tiyatro) perdesinin beyazlığı (aydınlığı), bu karşıtlığı destekler.

Bergman, filmde ben/öteki, izleyen/izlenen, özne/nesne karşıtlığını, kadın oyuncular üzerinden ve kadın karakterler arasında işler. *Persona*'da iki kadın, yabancılaşmanın, iletişimsizliğin ve kişilik yarılmasının hem ikonik göstergesidirler, hem de eğretilmesi (Boyd, 1983/84: 18). Filmde önemli bir özellik de, erkek karakterlerinin olmamasıdır. Erkekler, başlangıçta da vurgulandığı gibi, kadın karakteri (Elisabeth), onun reddettiği annelik, eş, oyunculuk gibi toplumsal rolleri oynamasına zorlayanlar olarak çizilmişlerdir. Bergman, "varoluş" sorunsalını incelerken, erkek egemen toplumun kadına yüklediği rolleri sorgular. Blackwell'in de vurguladığı gibi, kadınlar hakkında bir erkeğin yapmış olduğu *Persona* filmi, cinsiyetçi ideoloji ile onun temsili arasındaki suç ortaklığını tanımlayan erkek egemenliğini yeniden üretmek yerine, erkek egemen değerleri ve sistemleri bozar (163-164). Robin Oliver'in belirttiği gibi, Bergman'ın filmlerindeki sorunlar, karakterlerin ifade edemediği inanç, şüphe ve belki de sonsuz insan ve varoluş kaygısıdır; tanrı gibi mutlak bir güce, insan ve evlilik gibi değerlere bir isyandır (134-135). *Persona* ise, Elisabeth'in bu değerlere, toplumun kendisine biçtiği eş, anne ve oyuncu rollerine, ken-

7

Bergman, *Sessizlik* (Tystnad, 1963) ve *Çığlıklar ve Fısıltılar* (Viskningar och Rop, 1971) filmlerinde de iletişimsizliği konu edinir. Gevgihli'ye göre, Sessizlik filmünde, film kişilerinin yaşadığı dünyayı cehennemleştiren şey de, bu derin yalnızlık içindeyken bile iki kız kardeşin, birbirleriyle anlamlı bir diyalog kuramamalarıdır (139).

8

Anlatı kuramlarında önemli bir kavram olan diegesis, Aristo için "göstermek"ten çok "anlatma"yı içeren bir temsil biçimini ifade eder. Etienne Souriau tarafından bir filmin "hikaye edilen öyküsü" anlamında kullanılan bu sözcük, daha sonra Metz tarafından film kuramına dahil edilmiştir. Metz'e göre diegesis, bir anlatının olaylarını ve karakterlerini, bir başka deyişle anlatısal içeriğin gösterilenini dile getirir (Stam vd., 1993: 38). Öztürk, diegesisin, bir filmin düzenleniminin toplamı olduğunu, anlatı içinde yer alan kurgusal mekan-zaman boyutlarını içerdiğini ve karakterler, manzaralar, olaylar ve diğer anlatısal öğelerden oluştuğunu belirtir (238).

di *personasına* olan direncini anlatır. Aynı zamanda filmi feminist bir açıdan okumaya davet eden bu direnç, Elisabeth'in sessizliğinde daha net bir biçimde görülür.

Persona'daki sessizlik, egemenliğe bir direnç ve güvenilir bir öznenin aranması olarak sinematik geleneği bozar. Elisabeth'in suskunluğu, ekranın beyazlığıyla eşitlenir. Sessizlik, hem erkek söyleminin reddidir, hem de cinsiyet bölünmüşlüğü; hem ideolojik olarak bozulmuş olan dile karşı bir protestodur, hem de onun gücüne teslim olmadır (Blackwell, 1997: 147). Sontag'ın vurguladığı gibi (1970: 146) *Persona*'da dil, hilenin, zalimliğinin, meydana çıkarmanın ve kendini açığa vurmanın, sanatın ve yapay olanın bir aracıdır. *Persona*, dil eksikliğini gösterir. Elisabeth, Alma'nın sözcüklerini yansıtan aynadır ve onun sessizliği, sonuçta Alma'nın sözcüklerinin boş ve aptalca görülmesine neden olur (Oliver, 1995: 240). Dil, *Persona*'da iletişimin bir aracı değildir. Bergman, *Persona*'da, diğer çoğu filmlerinde ve oyunlarında temel olan iki izleği, "insanlararası dilsel iletişimin kurulmaması ve insanların duydukları birbirini aşağılama ihtiyacı"nı (Çalışlar, 1995: 75-76) işler.

Persona, pek çok açıdan bir "sanat filmi"dir. Çünkü *Persona*, Wollen'in, "geçişsiz anlatı", "yabancılaşma" (*estrangement*), "öne çıkma" (*foregrounding*), "çoğul diegesis" (*multiple diegesis*), "açıklık" (*aperture*), "rahatsız olma" (*unpleasure*) ve "gerçeklik" (*reality*) (120-129); Bordwell'in, biçimci tanımlamasında, neden-sonuç mantığının kırılışı, karakterler üzerine odaklanma, gerçekçilik ile *authorial* (yönetmen) anlatımcılığına vurgu yapma ve belirsizlik (aktaran Lev, 1993: 4) ya da Steave Neale'in metinsel yaklaşımında karakter ve görsel biçim üzerindeki vurgu, eylemin bastırılışı ve dramatik çatışmaların içselleştirilmesi (aktaran Lev, 1993: 4) olarak saptadıkları "sanat filmi" niteliklerine sahiptir. *Persona*'da anlatı sürekli kesilen, kırılan, araya girilen "geçişsiz" bir anlatıdır. Film, izleyicilerin Elisabeth'le ya da Alma'yla özdeşleşmesine izin vermez, karakterlerin bölünmüşlüklerine dikkati çeker. Filmin doğası, film olarak filmin kendisini öne çıkarır ve klasik sinemadaki gibi Elisabeth'in ne zaman konuşacağına ilişkin merakı tetikleyen tekil

diegesis içermez. Kesin bir sonla bitmediği, pek çok okumaya olanak verdiği için *Persona*, "açık bir yapıt"tır. Bergman, konu edindiği "varoluş" sorunsalı ile izleyiciyi rahatsız eder; mesafe koyucu tekniklerle, başlangıçtaki ve sondaki görüntülerle onu izleyiciyi eleştirel bir farkedilmeğe iter. *Persona*, izleyiciye, izlediğinin yalnızca bir film olduğunu anımsatırken, yaşama ve varoluşa ilişkin sorular yöneltir, bu nedenle gerçeklik öndedir. Bergman, zamansal ve uzamsal sürekliliği bozarak izleyiciyi şaşırır. Filmde uzamın düzenlenişi, dramatik anlamı ortaya çıkaran eşyalar, nesnelere, Bergman'ın tiyatro yönünün etkisini gösterir. Görüntüsel geçişler de filmsel anlamı destekler.

Persona, iki açıdan melodram filmlerine de benzer. Bunlardan ilki, kadın karakterlerin sessizliğidir. Peter Brooks'un belirttiği gibi sessizlik, melodram türüyle birleşmiştir, çünkü melodram, ifade/anlatım hakkındadır (57). Başka bir deyişle melodram kişileri için sessizlik, sözcüklerle ifade edilemeyen duygu ve düşüncelerin dili olur. Bu yönüyle sessizlik, beden bir anlatım aracı olarak kullanılmasına yardım eder. *Persona*'da Elisabeth'in sessizliği de bu açıdan, varoluşun sorgulandığı bir anlatım aracına dönüşür.

Diğer bir benzerlik ise, aşırılık/abartı (*excess*) kavramıyla ilişkilidir. Nowell-Smith, melodramların temel özelliğinin aşırılığa/abartıya (*excess*) yer vermeleri olduğunu belirtir (193). Melodramlar müzik, diyaloglar, mizansen ve oyunculuk açısından "aşır"dır. Yukarıda da vurgulandığı gibi bu filmsel araçlardaki aşırılık, melodramlarda anlatılamaz olanı anlatmanın bir aracıdır. Abartılmış jestler ve günlük davranışlar, bir duygu patlamasını gösterir. Zaten melodramatik olan, günlük dilde insan eylemlerinde ve duygusal tepkilerinde abartılı iniş-çıkışları ifade eder (Elsaesser, 1985: 174). Elsaesser'e göre melodramlarda, karakterlerin içinde oldukları kötü duruma olan tepkilerinin yetersizliği söz konusudur; özellikle domestik melodramlarda karakteri sınırlayan şeyler o kadar belirgindir ki, karakterin gösterebileceği "güçlü eylemler dizisi" sınırlıdır (186, 177). Bu durumda jestler, gaflar, histerik patlama, artık doğrudan özgürleştirici ya da yok edici bir eylemle yer değiş-

tirir. Ama şiddet, çoğunlukla karakterin kendisine döner. *Persona*'da ilk aşırılık, Alma'nın, Elisabeth'in sessizliğinin tersine sürekli konuşmasıdır; onun bu monologları, Alma'nın dilini "aşır" kalar. Alma, sadece diliyle değil, oyunculuğuyla da aşırılığı sergiler. O, Elisabeth kendisiyle konuşmadığında, onu konuşmaya zorlamak için şiddete başvurur ve Alma'nın bu şiddet eylemleri sırasındaki oyunculuğu, tam anlamıyla oyunculuktaki aşırılığa işaret eder. Çünkü onun üretebileceği güçlü davranış dizileri, artık kalmamıştır. Elisabeth'e vurduğunda, Alma'nın kızgınlığı yüzünden okunur. Kamera, yalnızca Alma'nın yüzünü gösterdiğinden, şiddete maruz kalan Elisabeth'i değil, yalnızca Alma'yı görürüz. Alma, kendinden geçmişesine, büyük bir öfkeyle Elisabeth'e vurur. Ancak bu iki melodramatik unsurun *Persona*'da yer alması, onun "sanat filmi" olmasıyla çelişmez. Çünkü bu iki kod da, hem insan ilişkilerini ve "varoluş"u, hem de oyunculuğun gücünü sorgulamaya hizmet eder. Başka bir deyişle melodramatik kodları "sanat" filmlerinin özellikleriyle uyumlu kılar.

Film yapımı üzerine bir film olan *Persona*, sanat ve toplumdaki sanatçının rolünü de sorgular (Barr, 1987: 124). Öyle ki, Steve Vineberg'e göre *Persona*, oyunculuğun gücü hakkındadır (aktaran Cohen, 2000/2001: 57). Bergman'ın iki kadını görüntülerken, anlatan ve dinleyen rollerine vurgu yapması (özellikle Alma'nın Elisabeth'in hamileliğini anlattığı, o ünlü mutfak ayrımında), şiddetin sergilendiği anlarda karakterlerden yalnızca birine odaklanması (Alma Elisabeth'e vururken, kamera yalnızca Alma'yı görüntüler) ve böylelikle farklı durumların, karakterler (oyuncular) üzerinde nasıl bir etkiye yol açtığını göstermesi, filmin oyunculuğu üzerine bir söz olduğunun da altını çizer. Elisabeth'in mesleki kimliğinde (oyunculuk-sanatçı) Bergman, kendi sanatını da sorgulamaya olur. Kurmaca ile gerçeği içiçe geçirerek, izleyiciyi de sanata ilişkin sorgulamalar yapmaya iter. Böylelikle de *Persona*'nın, "varoluş" sorunsallaştırarak, izleyiciye farklı okumalara cesaretlendiren çoğul okumalara açık bir yapıt olduğu görülür.

Kaynakça

- Barr, Allan P. (1987). "The Unraveling of Character In Bergman's *Persona*." *Film Quarterly* 15 (12): 123-136.
- Barton, Brad (2003). "Bergman& Kafka." <http://magazine.14850.com/9403/film.html>.
- Bergman, Ingmar (1959). "Each Film Is My Last." *Films And Filming* (July): 8-29.
- Bergman, Ingmar (1967). *Aynıdaki Gibi/Sessizlik*. Çev. Fadıl Taylan. İstanbul: Bilgi.
- Bergman, Ingmar (1990). *Büyüklü Fener*. Çev. Gökçin Taşkın. İstanbul: Afa.
- Bergman, Ingmar (1999). *İngeler*. Çev. Gökçin Taşkın. İstanbul: Nisan.
- Blackwell, Marilyn Johns (1997). *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Colombia: Camden House.
- Boyd, David (1983/84). "Persona and the Cinema of Interpretation." *Film Quarterly* Winter 37 (2): 10-19.
- Brooks, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University.
- Bumin, Tulin (1998). *Hegel*. Ankara: Alan Yayıncılık.
- Cohen, Herbert (2000/1). "Ingmar Bergman's *Persona*." *Film Quarterly* 54 (2): 56-57.
- Çalışlar, Aziz (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Dorsay, Atilla (1997). *100 Yıllık Yönetmeni*. İstanbul: Remzi.
- Elsaesser, Thomas (1985). "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama." *Movies and Methods*, vol. 2. B. Nichols (ed.) içinde. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 165-189.
- Erhat, Azra (2000). *Mitoloji Sözlüğü*. 9. basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fischer, Lucy (1989). *Shot/Counter-shot: Film Tradition and Women's Cinema*. London: Princeton University. BFI.
- Ford, Hamish (2003). "Ingmar Bergman." www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/bergman.
- Fordham, Frieda (1983). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. Çev. Aslan Yalçın. İstanbul: Say Yay.
- Gevgikli, Ali (1989). *Çağın Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam.
- İlhan Alper (2002). "Lermontov: Zamanımızın Bir Kahramanı." <http://www.dusle.com/kıtap/goster.php?idd=13&ids=21>.
- Jung, Carl Gustav (2003). *Dört Arketip*. Çev. Zehra A. Yılmaz. İstanbul: Metis.
- Kabil, İhsan (1995). "Persona." *Kinema* 3: 30-33.
- Kıran, Ayşe (Eziler) ve Zeynel Kıran (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin.
- Kinder, Marsha (1981). "The Penetrating Dream Style of Ingmar Bergman." *Films & Dreams: An Approach To Bergman*. V. Petric (der.) içinde. New York: Redgrave Publishing. 57-73.
- Lacan, Jacques (1994). *Fallusun Anlamı*. Çev. Saffet Mura Tura. İstanbul: Afa.
- Lacan, Jacques (1996). "Özne Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi." Çev. Nilüfer Kuyuş. Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* içinde. 2. basım. İstanbul: Ayrıntı. 173-182.
- Lemaire, Anika (1997). "Simgele Giriş'te Oedipus'un Rolü." Çev. Nesrin Tura. Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* içinde. 2. basım. İstanbul: Ayrıntı. 153-172.
- Lev, Peter (1993). *The Euro-American Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Lunn, Eugene (1995). *Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*. Çev. Y. Alagon. İstanbul: Alan.

- Mast, Gerald (1976). *A Short History of The Movies*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill.
- Mouton, Jan (1993). "Women's Silent Voices." *Gender and German Cinema: Feminist Interpretations Vol 1, Gender and Representation in New German Cinema*. S. Frieden vd. (der.) içinde. New York: Berg Pub. 23-33.
- Nowell-Smith, Geoffrey (1985). "Minelli and Melodrama." *Movies and Methods Vol. 2*. B. Nichols (der.) içinde. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 190-194.
- Oliver, Kelly (1995). "The Politics of Interpretation: The Case of Bergman's *Persona*." *Philosophy and Film*. C. A. Freeland-T. E. Wartenberg (der.) içinde. New York: Routledge.
- Oliver, Robin G. (der.) (1995). *Ingmar Bergman: An Artist's Journey*. New York: Little, Brown and Co.
- Orr, John (1997). *Sinema ve Modernlik*. Çev. Ayşegül Bahçıvan. Ankara: Ark Yay.
- Öztürk, S. Ruken (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*. İstanbul: Alan.
- Petric, Vlada (der.) (1981). *Films & Dreams: An Approach To Bergman*. New York: Redgrave Publishing.
- Sarup, Madan (1997). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. Çev. A. Baki Güçlü. Ankara: Ark.
- Sontag, Susan (1970). "Ingmar Bergman's *Persona*." *Styles of Radical Will*. New York: Farrar.
- Sontag, Susan (1999). *Fotoğraf Üzerine*. Çev. Reha Akçakaya. 2. baskı. İstanbul: Altıkkırkbeş Yay.
- Stam, Robert, vd. (1993). *New Vocabularies In Film Semiotics: Structuralism, Post Structuralism and Beyond*. London, NY: Routledge.
- Tura, Saffet Murat (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı.
- Wollen, Peter (1986). "Godard and Counter-Cinema." *A Theory Reader: Narrative, Apparatus, Ideology*. P. Rosen (der.) içinde. NY: Columbia University Press. 120-129.
- Wood, Robin (1998). *Hollywood and Beyond: Sexual Politics and Narrative Film*. New York: Columbia University Press.

Medya-Demokrasi-Siyasi İktidar İlişkisi: AKP Örnek Olayı

Özet

Bu çalışmanın amacı, medya ve siyasi iktidar arasındaki ilişkiyi Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) örnek olayı ile inceleyerek bu ilişkinin Türkiye'de demokrasinin yerleşmesinin önünde ne gibi engeller oluşturacağını belirlemeye çalışmaktır. Bu amaçla Adalet ve Kalkınma Partisi'nin kurulduğundan sonraki günlerde ve 3 Kasım 2002 genel seçimlerinden sonra medyanın AKP'ye karşı tutumunda bir değişiklik olup olmadığı gösterilmeye çalışılacaktır. Türkiye'de medyanın demokrasinin yerleşmesine katkıda bulunması, tekelleşmeyi önleyecek etkili yasal düzenlemelerin yapılmasına, medyanın ekonomik olarak devletten bağımsız hale gelmesine ve ifade özgürlüğünü sadece kendisi için değil toplumun tüm katmanları için savunacak şekilde bir sosyal sorumluluk bilincine sahip olmasına bağlıdır.

The Relation of Media-Democracy-Governments: The Case of the JDP

Abstract

The aim of this study is to determine the obstacles for the consolidation of democracy in Turkey by examining the nature of the relationship between media and governments through the case study of the Justice and Development Party. In so doing, it will be examined that whether there is change in the attitude of media towards the JDP before and after 3 November 2002 General Elections or not. Turkish media can contribute to the consolidation of democracy, if legal regulations to prevent monopolization could be made and applied, if Turkish media could become financially independent from the state, and if it could have social responsibility in order to support freedom of speech not just for itself but for whole society.

Filiz Başkan
Başkent
Üniversitesi
İletişim Fakültesi