

# Kuytulardaki Gözetimden Kolektif Paranoyaya: Kör Noktada Filmine Sosyopsikanalitik Bir Bakış

Hasan Hüseyin TOYDEMİR<sup>1\*</sup>  Enderhan KARAKOÇ<sup>2</sup> 

<sup>1</sup> Arş. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Konya, Türkiye

<sup>2</sup> Prof. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü, Ankara, Türkiye

## Makale Bilgisi

## ÖZET

**Geliş Tarihi:** 02.10.2024

**Kabul Tarihi:** 30.11.2024

**Yayın Tarihi:** 28.12.2024

### Anahtar Kelimeler:

Kolektif Paranoya,

Türk Sineması,

Sosyopsikanalitik Çözümleme,

Kör Noktada,

Toplumsal Hafıza.

Kolektif paranoya, sosyal, siyasal ve kültürel yapısıyla bireyi, toplumla kurduğu ilişkide ve kendi yalnızlığında bile etkisi altına alabilen bir fenomen olarak kabul edilmektedir. Sanılanın aksine toplumu oluşturan bireylerin kişisel paranoyalarının toplamı değildir. Egemenin, iktidarın ya da otoritenin toplumsal alana yansımalarından doğan hatta bu yansımaları doğuran küçük otoriteler aracılığıyla çoğaltılan ve güçlenen bir olgudur. Sonuçları ise kendini, en özel alanı olan evinde dahi güvende hissetmeyen bir toplum olarak özetlenebilir. Yönetmenliğini Ayşe Polat'ın yaptığı 2023 yapımı Kör Noktada filminde ise kolektif paranoya, toplumsal hafızanın yok edilmesiyle tetiklenen bir fenomen olarak işlenmektedir. Bu çalışmanın amacı da bu film özelinde, kolektif paranoyanın sosyolojik ve psikanalitik kökenlerini ortaya koymaya çalışmaktır. Çalışmada paranoyanın kolektif boyutu için sosyolojik, bireysel boyutu için ise psikanalitik çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Bu nedenle çalışmanın yöntemi için sosyopsikanalitik bir yaklaşım ifadesi tercih edilmiştir. Filmin analizi sonucunda, toplumsal hafıza üzerinde kurulan baskı kadar küçük otoriteler aracılığıyla yürütülen denetim ve gözetim mekanizmalarının da kolektif paranoyanın oluşmasında etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu sonuç doğrultusunda; belirsizlik ve kimseye güvenmeme gibi karakteristikleri ön plana çıkan kolektif paranoyanın, sadece çalışmaya konu olan film özelinde değil, pek çok sanat eserinde gözlemlenebileceği düşünülmektedir.



## From Surveillance in the Nooks to Collective Paranoia: A Sociopsychanalytical Approach to the Film *In the Blind Spot*

### Article Info

**Received:** 02.10.2024  
**Accepted:** 30.11.2024  
**Published:** 28.12.2024

### Keywords:

Collective Paranoia,  
Turkish Cinema,  
Sociopsychanalytical Analysis,  
In the Blind Spot,  
Collective Memory.

### ABSTRACT

Collective paranoia, with its social, political and cultural structure, is recognised as a phenomenon that can affect the individual in his/her relationship with the society and even in his/her solitude. Contrary to popular belief, it is not the sum total of the personal paranoia of the individuals who build society. It is a phenomenon that arises from the reflections of the hegemon, power or authority in the social sphere, and is even multiplied and strengthened through the small authorities that give rise to these reflections. The results can be summarised as a society that does not feel safe even in its most private space, its home. In the 2023 film *In The Blind Spot*, directed by Ayşe Polat, collective paranoia is treated as a phenomenon triggered by the destruction of collective memory. The aim of this study is to reveal the sociological and psychoanalytic origins of collective paranoia in this film. In the study, sociological analysis method was used for the collective dimension of paranoia and psychoanalytic analysis method was used for the individual dimension. For this reason, a sociopsychanalytical approach was preferred for the methodology of the study. As a result of the analysis of the film, it is understood that the control and surveillance mechanisms carried out through small authorities are as effective in the formation of collective paranoia as the pressure on social memory. In line with this result; it is thought that the collective paranoia, whose characteristics such as uncertainty and not trusting anyone, can be observed not only in the film that is the subject of the study, but also in many works of art.

### Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Toydemir, H., & Karakoç, E., (2024). Kuytulardaki gözetimden kolektif paranoyaya: kör noktada filmine sosyopsikanalitik bir bakış. *Konya Sanat Dergisi*, 7, 281-304. <https://doi.org/10.51118/konsan.2024.54>

**\*Sorumlu Yazar:** Hasan Hüseyin TOYDEMİR, [hasantoydemir@selcuk.edu.tr](mailto:hasantoydemir@selcuk.edu.tr)

## GİRİŞ

‘Anksiyete Çağı’ olarak adlandırılan yüzyılımızda, savaşlar ve savaş tehditleri sürekli tedirginlik yaratmış, ekonomik dalgalanmalar işsizlik ve yoksulluk getirmiş, nüfus patlaması ve çevre kirlenmesi insanların yaşam desteği sistemini tehlikeye düşürmüştür (Geçtan, 2023, s. 15). İnsanların kaygı içinde dolaştıkları bu çağı Howe şöyle tanımlamaktadır:

*“Bir zamanlar hüküm süren ve Batı entelektüel hayatının teolojilerden ideolojilere doğru hayatta kalmasını sağlayan (aynı zamanda çarpıtan) tüm dünya sistemleri ciddi bir çöküş içinde. Bu durum, en geleneksel zihinlerin bile hem değerlerin farklılıklarını hem de farklı değerleri sorgulamaya başladığı; bir şüphecilik ruh haline, bir yargıya varamayışa (agnostisizm), bazen de dünyadan bıkmış bir nihilizme yol açmaktadır” (1991, s. 42).*

Bu bilinmezliğin hem öznesi hem de nesnesi olmak postmodern insanın temel karakteristiği olarak kodlanabilir. Kuçuradi, İkinci Dünya Savaşı’ndan bu yana dünyayı şekillendiren eylem ve kararlara, yaygınlık kazanan düşünce-sanat ve toplumsal-ahlaksal akımlara bakıldığında<sup>1</sup>, çağdaş kültürün en belirgin özelliğinin insanın yüzünün unutulmuş olması ve insanın değeri sıfır olan bir varlık olarak görülmesi olduğunu söylemiştir (2010, s. 20). Varlığın çağımızdaki temsilini ‘sıfırların toplamı’ yani ‘her şeyi yapabilen’ olarak tarif eden Kuçuradi, sadece ‘sıfırların toplamı’ tespitini yapmış olmanın kendilerini bu toplamın dışında tuttuğuna inananların ise genellikle az gelişmiş ülkelerden çıktığını belirtir. Bu tavır, paranoid kişilik bozukluğuna sahip bireylerin ‘çok bilmişlik’ ve ‘yansıtma’ özelliklerine (Robins & Post, 1997, s. 7-13) uyması açısından oldukça önemlidir.

Bu açıdan bakıldığında, içinde bulunulan dönem itibarıyla paranoyanın oldukça ‘normal’ bir tutum olduğu dahi söylenebilir. Küresel boyutta yaşanan gelişmelere, iktidarların iç politikaları, ekonomik kriz gibi faktörler de eklenince her ülkenin kendine has paranoid vakaları türemeye başlamıştır. Türkiye için de bu kaçınılmaz bir durumdur. Ülke insanının içinde bulunduğu bireysel ve toplumsal psikolojinin yansımaları da kendini farklı şekillerde gösterebilmektedir. Özellikle 2010 sonrası Türk sinemasında, bahsi geçen yansıma, farklı boyutlarıyla karşımıza çıkmaya devam etmektedir. Emin Alper’in *Tepenin Ardı* (2012) ve *Abluka* (2015), Tolga Karaçelik’in *Sarmaşık* (2015), Ceylan Özgün Özçelik’in *Kaygı* (2017), Serhat Karaaslan’ın *Görölmüştür* (2019) filmlerinde karşılaştığımız bireysel ve kolektif paranoya, Ayşe Polat’ın 2023 yapımı *Kör Noktada* filminde aynı *Kaygı*’da olduğu gibi toplumsal hafızaya yapılan müdahale sonrasında tetiklenen bir olgu olarak tasvir edilmektedir. *Kaygı*, toplumsal hafızaya yapılan müdahaleyi, hiç kimsenin hiçbir şey hatırlamaması ve yokmuş gibi davranması üzerinden kurgularken, *Kör Noktada* yer yer belgesel estetiğinden de beslenen daha gerçekçi bir anlatımı tercih etmektedir. Bu anlamda oldukça kritik bir yerde duran film, silinmeye çalışılan toplumsal hafızanın, kolektif bir paranoya olarak nasıl yeniden gün yüzüne çıktığını göstermesi açısından da önemlidir.

Çalışma kapsamında öncelikle paranoya ve kolektif paranoya terimleri üzerinde durulmuş, sonrasında 2010 sonrası Türkiye’nin ve Türk sinemasının genel bir portresi çıkarılmış ve son olarak *Kör Noktada* filminin sosyopsikanalitik çözümlemesi yapılmıştır. Çalışma, 2010 sonrası Türk sineması hakkındaki tespitleri ve *Kör Noktada* filminin analizi sonucunda elde edilen bulgularla Türkiye’deki kolektif paranoya üzerine getirdiği yorumlardan dolayı önemli bulunmaktadır.

---

<sup>1</sup> Kuçuradi burada, Batı dünyasının sanat galerileri ve müzelerinde sergilenen Pop-Art, Op-Art türevi akımlara gönderme yaptığını daha sonra açıklamıştır (2010, s. 24).

## YÖNTEM

Çalışmada iki farklı yöntem birlikte kullanılmıştır. Filmdeki paranoyanın kolektif tarafı için sosyolojik, bireysel tarafı için ise psikanalitik çözümlene yöntemine başvurulmuştur. Sosyolojik film analizinin en önemli ayrımları; filmi yönetmenin öznel dışavurumu olarak görmemesi ve filmin estetik özelliklerini ön plana koymamasıdır. Bu unsurlar yerine filmin üretilmiş olduğu ya da hikâyenin geçtiği dönemin sosyal koşulları eleştirinin merkezine taşınarak toplumsal bir perspektif oluşturulmaya çalışılmaktadır (Özden, 2014, s. 154). Bu çalışmada da filmin biçimsel ve estetik öğeleri, toplumsal perspektife sağladıkları katkı doğrultusunda irdelenmiştir. Sosyolojik yaklaşımın, filmlerin gerçek kültürel niteliğini ortaya çıkardığına vurgu yapan Lale Kabadayı'ya göre de sosyolojik eleştiri: “Filmin ulusal ve kültürel niteliği nedir?” sorusuna yanıt aramaktadır (2013, s. 54). Çalışma kapsamında analiz edilen yapının neden bir Türk filmi olduğunun gerekçesini de ortaya koyan bu sorunun yanıtı, çalışmanın da öncelediği başlıklardan bir tanesidir.

Ayrıca filmdeki karakter(ler)in analizi için de psikanalitik çözümlene yöntemine başvurulmuştur. “Psikanaliz, kültürel ve psikik arasındaki ilişkiyi ele alma biçimi bakımından” (Toscano, 2013, s. 177) bu çalışmayı özellikle ilgilendirmektedir. Psikanaliz kuramına dayalı olan bu analiz yönteminde, filmlerin çözümlenmesinde özellikle yönetmenin ruhsal dünyasının ve bilinçaltının dışavurumunun ya da toplumsal, kolektif bilinçaltının dışavurumunun izlerinin peşinden gidilmekte ve filmler tıpkı bir düş süreci gibi ele alınarak, filmlerin manifest (açık) içeriğinin altında yatan latent (örtük) içeriği ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır (Özden, 2014, s. 179). Bu çalışmada daha çok ‘kolektif bilinçaltının dışavurumları’ bu yöntem aracılığıyla çözümlenecektir.

Çalışma kapsamında, filmlerdeki karakterlerin paranoid kişilik bozukluğunun tespitine gidildiğinden, psikanalitik çözümlene yapıırken bu çalışmaya özgü bir modele başvurulmuştur. Bunun temel nedenlerinden biri ise Benjamin'in üzerinde durduğu; bilinçaltı ve fotoğraf arasındaki bağa dayanmaktadır: “Nasıl libidinal bilinçdışı psikanalizle ortaya çıkıyorsa, bu görsel bilinçaltının ayırıcına da ilk defa fotoğraf sayesinde varabiliyoruz... Aynı zamanda fotoğraf, materyallerin görünüşleri ve imgesel dünyalarının dışa vurulabilmesini de olanaklı kılmaktadır” (2014, s. 16). İmgeler ve psikanaliz arasındaki bu ‘dışavurum ortaklığı’, sinema gibi, görüntüler aracılığıyla anlam üreten sanatlarda psikanalizin kullanılması için de önemli bir temel oluşturmaktadır. Filmlere pek çok farklı şekilde psikanaliz uygulaması yapılabilir de bu tekniğin matematiksel bir zemine oturtulmasının gerekliliğini Lacan şu şekilde ifade etmektedir (1998, s. 93)<sup>2</sup>:

*“Gerçek yalnızca biçimlendirmenin çıkmazlarına dayanarak kaydedilebilir. Ona ait bir model oluşturmak için matematiksel biçimlendirmeyi kullanmayı düşünmenin nedeni budur çünkü matematiksel biçimlendirme, imleyenliği üretebilmek için elimizdeki en gelişmiş detaylandırmadır.”*

Psikanaliz ve imgeler/sinema arasındaki bağı daha iyi anlatması açısından, İranlı yönetmen Abbas Kiarostami'nin, ‘Tahran’da Psikanaliz Yapmak’ isimli kitaba yazdığı önsözdeki ifadeleri önemlidir: “Bu kitabı okumaya başladığımda beni etkileyen ilk şey, Gohar Homayounpour’un psikanalitik merceğ altında keşfe çıktığı dünya ile benim kameramın merceğinden gördüğüm dünya arasındaki büyük benzerlikti” (2015, s. 9). Bütün bu bilgiler ışığında, psikanalizin imgelere ve sinemanın diline oldukça benzer bir yapıya sahip olduğu sonucu çıkmaktadır. Bu benzerlikten daha verimli sonuçlar çıkarabilmek için -yukarıda da bahsedildiği üzere- kullanılacak yöntem matematiksel bir biçim vermek gerekmektedir. Bu noktada, Robins ve Post’un (1997, s. 7-13) paranoid kişilik bozukluğunu tanımladıkları yedi kriter, çalışmadaki psikanalitik yöntemin matematiksel boyutunu oluşturmaktadır:

<sup>2</sup> Bu kısmın Türkçe çevirisi “Lacan ve Çağdaş Sinema” (McGowan & Kunkle, 2014, s. 26) isimli kitaptan alınmıştır.

- 1- Şüphe (Kuşku)
- 2- Merkeziyetçilik (Herkes beni bitirmeye çalışıyor)
- 3- Çokbilmişlik (Benim bildiğim doğru, diğerleri yanlış)
- 4- Husumet
- 5- Kontrolün (Özgürlük) Kendinden Alınması Korkusu
- 6- Yansıtma (Suçu Başkasına Atma)
- 7- Sanrisal (Hezeyanlı) Düşünme

Filmlerde paranoid olarak tarif edilen karakterlerin bu düşüncelerin ve davranışların kaç tanesine sahip oldukları üzerinden bir sonuca varılmaya çalışılmıştır. Çalışmada iki yöntemin harmanlanmasıyla oluşan sosyopsikanalitik perspektif, Mendel'e göre (2000, s. 410) sosyolojik boyutundan dolayı psikanalizden daha gerçekçi bir yöntemdir hatta psikanalizin sunduğu örnekler, sosyopsikanalitik bakış açısıyla tekrar gözden geçirilmeye muhtaçtır. Bu nedenle çalışmada kullanılan sosyopsikanalitik yöntem hem bireysel hem de toplumsal boyutta daha gerçekçi bir sonuca varılması bakımından da önemli bulunmaktadır.

### **BİREYSELDEN KOLEKTİFE PARANOYA KAVRAMI**

Paranoya kelimesi Yunanca “yanında, yakınında” anlamına gelen (Çelgin, 2011, s. 491) *para* ön eki ve “anlama, idrak etme” anlamlarına gelen *noia* ya da “akıl, izan, idrak” anlamlarına gelen *nóos* kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur ve “aklını yitirme, irrasyonel korku”nun ifadesi olarak yeni anlamını kazanmıştır (Nişanyan, 2018, s. 656). Genel olarak sözlüklere bakıldığında ise paranoya kelimesinin karşılığı olarak sadece “çılgınlık, delilik” (Çelgin, 2011, s. 498) ve “delilik ve hezeyan” (Çankı, 2021, s. 31) tanımlamaları çıkmaktadır.

Kelimenin ilk kaynağı araştırıldığında ise karşımıza aynı zamanda tıbbın da atası olarak bilinen (Bynum, 2008, s. 5) Hipokrat çıkmaktadır. Hipokrat, paranoya ifadesini, insanların bazen çok yüksek ateşleri olduğunda yaşadıkları hezeyan türünü tanımlamak için kullanmıştır (Freeman & Freeman, 2008, s. 21-22). Hipokrat'ın, bir tür dengesizlik, aklını yitirme olarak tanımladığı paranoya tabirinin teknik bir terime dönüşmesi on sekizinci yüzyılın ortalarını bulmuştur. Peter Watson'a göre de tıp dilinin salgılara dayalı terminolojiden uzaklaşarak deliliği bedensel bir organda, yani beyinde ortaya çıkan bir 'zihin aksaklığı' olarak açıklaması on sekizinci yüzyıla tekabül etmektedir (2023, s. 758).

Fransız Fizikçi ve akademisyen François Bossier de Sauvages de Lacroix, 1763 yılında *Nosologia Methododica (Hastalıkları Sınıflandırmak İçin Yöntem)* isimli kitabını yayımlamıştır. Bu kitabın önemi, mental hastalıklara hatırı sayılır ölçüde yer verilmesi olmuştur (Freeman & Freeman, 2008, s. 22). Kitabın William Cullen tarafından yapılan çevirisine ulaşılabilmektedir. Bu çeviride paranoya olarak tarif edilen kavramın karşılığında: “Ateş veya uyku hali olmaksızın zihnin yargılama yetisinin işlevlerindeki bozukluk” yazmaktadır (1808, s. 140). Bu tanımlama, paranoyanın günümüzde kullanılan anlamına yakın olduğu için önemlidir.

Paranoya terimine ilk olarak psikosomatik düzeyde bakan, hezeyanlar ya da irrasyonel düşünceler üzerinden hastalara yaklaşımlarını öneren ise Johan Heinroth olmuştur (Freeman & Freeman, 2008, s. 22). Buradan sonra paranoya artık psikiyatri biliminin alanına girmiştir. Lacan'ın 1932 yılında yayımlanan tezinden öğrendiğimiz kadarıyla, paranoya kavramının sınırlarını olgunlaştıran; 1899 yılında, “Kalıcı ve sarsılması imkânsız bir hezeyan sisteminin iç nedenlere bağlı olarak ve sürekli bir evrim göstererek kurnazca gelişimi ve düşüncede, irade ve eylemde eksiksiz bir berraklığı ve düzeni koruyarak yerleşmesi” tanımını yapan Alman psikiyatr Kraepelin olmuştur (Mijolla-Mellor, 2012, s.

15). Kraepelin'in tanımlamasında hezeyanların gelip geçici bir şey olarak değil de istilacı bir konumda tanımlanması dikkat çekmektedir.

Paranoid kişilik bozukluğu olan insanlar, aşırı hassas, güven kaybı olan ve yabancılara karşı şüpheli olarak nitelenmektedir (Torrey, 1995, s. 92). Peki bu insanları bu kadar güvensiz hissettiren ve kuşkucu yapan (Brüne, 2024, s. 493) sadece kendi küçük sosyal çevreleri midir? Yoksa bu hastalıkların daha toplumsal hatta evrensel gerekçeleri de var mıdır? Psikanalitik, psikopatolojik ve psikodinamik yaklaşımı benimseyenler için bu bozukluğa sahip olan bireylerin erken çocukluk dönemlerine, aile içi ilişkilerine yoğunlaşmak onları anlamak ve tedavi etmek için genel yaklaşım olarak kabul görmektedir (Fairbairn, 2023, s. 21-42). Paranoid tutumun daha evrensel bir vaka olduğunu düşünen bir bakış açısı ise çoğu kişinin güvensiz sosyal ortamlarda veya baskı altında olduğunda paranoid düşünceler geliştirmeye eğilimli olduğuna inanmaktadır (Önderman, 2018, s. 43). Bu toplumsal perspektif, çalışmanın da temel dayanaklarından birini oluşturmaktadır.

Önderman, bu düşüncesine; Kişilik yapısı açısından paranoyadan uzak olan birçok kişinin, içinde bulunduğu ilişkilerin niteliğine veya sosyal/kültürel bağlamına göre paranoid düşüncelere meyledebileceğini ekler ve şu soruyu sorar: “Sosyal psikoloji, bireylerin sosyal kültürel etmenlerce ruhsal açıdan nasıl şekillendirildikleri veya yönlendirildikleriyle meşgul olmayacaksa, neyle olacaktır?” (2018, s. 43-45). Cevabının ne olduğu hiç fark etmeksizin bu soru, çalışmanın yönteminde sosyolojik çözümleme ile psikanalizin neden bir araya getirildiğinin sağlamasını yapması açısından kıymetlidir. Çünkü kolektif paranoya, bireysel paranoyaların toplamından ibaret değildir. Sosyolojik bir dayanağı olan canlı bir varlık gibidir. Kolektif paranoya, bir üst tabakadaki ya da mevkideki insanların kendilerinden altta olan insanlarla kurdukları ilişkilerde mevcut otoriteyi taklit etmeleri ya da onun varlığından güç alarak kendi otoritelerini inşa etmeleri üzerinden işleyen bir mekanizmaya sahiptir. Bu tabir, Foucault'nun yakın çevre, aile, akrabalar, doktorlar, polisin en alt derecesi gibi gerçek etkenlerde aranılması gerektiğini söylediği iktidarların ‘mikromekaniği’ (2002, s. 46) ile doğrudan bağlantılıdır. Daha sonra kullandığı ‘mikro-iktidar’ (Foucault, 2015) ifadesi de kolektif paranoyayı inşa eden iktidar mekanizmalarından biridir. Siyasi erkten bağımsız gibi görünen bu mikro yapılar, birey üzerinde politikacılardan daha çok baskı kurabilmektedir. Gündelik hayatın bir parçası olmaları bunda önemli bir etkidir. Birey, siyasi bir imge olarak görmediği bu küçük iktidarların tutumlarından dolayı, yalnızlaşmakta ve iyice kuytuya çekilmektedir. Başka türlü bir seçeneğin olmadığını düşünmeye başlayan birey ya onlar gibi olmayı ya da her şeyden şüphe duyduğu, kendi gibi olanların etiketlendiği diğer yolu seçmektedir. Buradan hareketle, Canetti'nin (2006, s. 460) bahsini ettiği, paranoyakların her şeyin arkasında bulunduğu (düşman) ‘aynı’nın iktidar olduğu yorumu yapılabilir. Bu aynılık, paranoyayı bireyselden kolektif bir boyuta taşıması bağlamında önemlidir. Aynı iktidardan muzdarip olan paranoid kişilikler, farkında olmadan kolektif bir paranoya iklimi de yaratmış olurlar. Bunun temel nedenlerinden bir tanesi de ortak bir gözetim tarafından denetleniyor olmalarıdır.

## **GÖZETİM, İKTİDAR VE BİREY**

Paranoyanın en önemli göstergelerinden bir tanesi, başkaları tarafından gözetlenecek kadar önemli biri olduğunu düşünmektir (Preti & Cella, 2010, s. 22). Teknolojik gelişmelerin de etkisiyle insanların kendi evleri dışındaki neredeyse her alanda güvenlik kameraları aracılığıyla izlenmesi, bu gözetlenme hissini tetikleyen bir unsur olarak kabul edilmektedir (Turan, 2013). Buradaki temel ayırım, gözetlendiğini bir yanılısma olarak düşünmek ile gerçekten o kameralar vasıtasıyla her anının gözetim altında olduğunu düşünmek üzerinden yapılabilir. Ama bu noktada; içinde bulunduğumuz çağın, önce ‘modern’ sıfatıyla gözetimi sıradanlaştırıp (Bauman & Lyon, 2016, s. 7) daha sonra ‘postmodernizm’ adı altında gözetimi ve onun bir denetim aracı olarak kullanılmasını eleştirerek ‘kendini meşrulatırma’ (Lyotard, 2019) üzerinden inşa edilen bir ‘tepkiler demeti’ (Ergen, 2023, s. 17) çağı olduğunu hatırlamak gerekmektedir.



Buradan hareketle, gözetim meselesinin, iktidarlar için -her zaman haklı bir gerekçeyle yürütülen- bir denetim mekanizması olduğu sonucuna varmak yanlış olmayacaktır. Bu haklı gerekçe çoğu zaman “önleyici gözetim”<sup>3</sup> (Morris, 1997) adı altında sunulmaktadır. İktidar tarafından yürütülen ve ‘gözetileni koruduğunu’ iddia eden bu gözetim, bir süre sonra ‘öz gözetim’ e evrilmektedir. Bentham’ın (1995, s. 43) panoptikon tasarımında; ‘görünmeden görme’ ve ‘gözetleyicinin merkezi konumu’nun birleşimi ile çalışan mekanizma, modern dünyada standart bir denetim aracına dönüşmüş durumdadır. Foucault’un (1992, s. 248) bir veba salgını üzerinden yaptığı ‘düzen’ tarifinin artık genelgeçer bir iktidar kavramına karşılık geldiği de söylenebilir:

*“Düzen herkesi yerine, bedenine, hastalığına, ölümüne, malına bağlamakta, bu işi her yerde hazır ve nazır, kendini bireyin, onu belirleyen, ona ait olanın ve onun başına gelenin nihai belirlenmesine kadar alt birimlere düzenli bir şekilde bölen, her şeyi bilen bir iktidarın etkisiyle gerçekleştirmektedir”.*

Yukarıda bahsi geçen öz gözetim kavramından da anlaşılacağı üzere, iktidarın başlattığı ve yürüttüğü gözetim ve denetim artık toplumun gönüllü bir şekilde kendi kendine yaptığı bir eyleme dönüşmüş durumdadır. Mevcut siyasi erk tarafından kuşatılmış hayatlarına razı gelen toplum, tahakküm aygıtlarının pratiklerini de içselleştirerek normalleştirmektedir (Canöz ve diğerleri, 2023, s. 342). Çünkü gözetim, her yerdeki varlıklarına alışılan kameralar tarafından kayıt altına alınmaktan ya da kişisel bilgilerin anonimleşmesinden daha kapsamlı bir anlam taşımaktadır: “Gözetim, yirmi birinci yüzyılda dünyayı idare etme şeklimizin bir parçasıdır” (Lyon, 2013, s. 77). Bu durum, insanlar için normalleştirilmiş bir gündelik hayat pratiğine dönüşmüş gibi görünmesine rağmen daha çok güvensizlik ve belirsizlik gibi sonuçlar doğurmaktadır. İnsanların gündelik rutinlerini yaparken bile duydukları bu güven sorunu, mevcut iktidara olduğu kadar ikili ilişki kurulan pek çok kişiye ve fenomene karşı da hissedilir durumdadır. Fakat bu, eleştirel bir sorgulamadan ziyade kendini güvende hissetmeyen insanların hayatta kalma refleksi olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, ilk başta iktidarların olmasını istemediği bir şeymiş gibi düşünülen toplumun bu tavrı, aslında erk sahiplerinin tam da istediği hatta kurguladığı bir durumdan ibarettir. Gözetim toplumunda kayıt altına alınan her şey, gözetleyen elini güçlendiren bir olgudan (gerçek) ibarettir. Çünkü kayıtlar her zaman erk sahibinin elindedir. Bir şeylerin, gerçekleştiği zaman diliminde, olduğu gibi kaydedilmesi bağlamında kendini var eden ‘gerçek’, denetim ve gözetim mekanizmasındaki işlevi bakımından her daim değiştirilebilir boyuttadır. Çünkü gerçek, iktidar için en büyük tehditlerden birini oluşturmaktadır (Öztat, 2019, s. 318). Bu nedenle toplumun güven sorunu yaşaması ve belirsizlik içinde olması iktidarların arzuladığı sonuçlardan biridir. Bu sayede bireyin, kurgu olmayana (gerçeğe) ulaştığında bile güvenmemesi sağlanmış olur. Foucault’nun deyimimiyle: “Bize bir bireysellik dayatarak bizim için bir kimlik imal eden bir denetim” (2011, s. 282) inşa edilmiş olur.

Bütün bu bilgiler doğrultusunda modern ve postmodern zamanların, teknolojik gelişmeler başta olmak üzere pek çok farklı değişkenin de tetiklemesiyle güvensizlik ve belirsizlik dönemleri olduğu söylenebilir. Bu durumun, iktidarlar tarafından yönetildiği ya da sadece çağın koşullarının bir sonucu olarak ortaya çıktığı düşünülebilir. Fakat her iki seçenekte de varılan noktanın iktidarların istediği kapıya çıktığını kabul etmek gerekmektedir. Bu nedenle bireyin sürüklendiği paranoid tutumun, bir savunma mekanizması olduğu kadar, kurgulanmış bir davranış biçimi olduğu da düşünülebilir. Gündelik hayatının neredeyse her anında ‘gözün iktidarı’na (Çoban, 2016) maruz kalan birey, iktidarın bilgi toplamak için inşa ettiği denetim ve gözetim sistemlerinin (Özarslan, 2016, s. 141) içerisinde paranoyaya sürüklenmektedir. Kendisinin rızası olsun ya da olmasın sürekli olarak talep edilen ya da toplanan bilgi,

---

<sup>3</sup> Orijinali “preventative surveillance” olan bu tabir, Amerika Başkanı Clinton’ın baş danışmanı Dick Morris’in, aşırı sağ grupları kontrol altına almak için başkana sunduğu teklifte geçmektedir.

bireyi her şeyden şüphe duymaya itmiştir. Küresel ölçekte yaşanan bu sürecin yanında bireyi paranoyaya iten bir başka değişken ise yaşadığı coğrafyadaki politik ve sosyoekonomik gelişmelerdir.

## 2010-2023 ARASI TÜRKİYE’NİN SOSYO-EKONOMİK VE POLİTİK PORTRESİ

Ülke tarihi açısından oldukça köklü değişiklikleri barındıran bir referandumla başlayan 2010’lu yıllar, yaklaşık bir ay süren bir sokak protestosu, bir darbe girişimi ve küresel ölçekte patlak veren, ülke çapında ise on binlerce insanın ölümüne neden olan bir pandemi ve onun tetiklediği ekonomik krizin etkileriyle devam etmektedir. Bunların yanı sıra, Suriye’deki iç savaştan kaçarak Türkiye’ye sığınan göçmenlerin durumunun belirsizliğini koruyor olması da yine bu dönemin çerçevesini oluşturan etmenlerden bir tanesidir. Yaşanan bütün bu gelişmeler karşısında toplumun takındığı dengeci (Wigen, 2024) tutum ise Doğu Ergil’in şu tespitini akla getirmektedir: “Türk toplumundaki güvenliği merkeze koyan bakış açısının nedeni, her şeye karşı beslenen güvensizlik hissidir” (1997, s. 6).

Türkiye’nin 2010 ila 2023 yılları arasındaki siyasi özeti çıkarılacaksa politikacıların kullandığı popülist dilden de bahsetmek gerekmektedir. Popülizmin 21. yüzyıl siyasetinde devrim yaptığını iddia eden Pierre Rosanvallon, tartışmalı olan kavramın amacını şöyle özetlemektedir: “Çoğu zaman ya rakipleri yaftalamaya ya da muktedirlerin ve eğitimlilerin, uğursuz tutkularına tutsak bir kitleye dönüşmeye her daim yatkın halk sınıflarından üstün olduğunu kasteden eski iddiayı yeni bir tabir kullanarak meşrulaştırmaya hizmet etmektedir (2023, s. 9). Bu tanımlama Gilles Dauvé ve Karl Nestic’in burjuvazi bilinci için yaptığı: “...evrensel bir görevin taşıyıcısı olarak görünmek için, gerçeğin görünümünü kendisine anlam kazandıracak unsurlar üzerinden şekillendirmiştir” (2012, s. 16) yorumunu akla getirmektedir. Anlaşılacağı üzere her iki tabir de ‘onlar’ ve ‘biz’ ayrımı üzerine kuruludur. Buradaki ayrımın amacı ötekileştirmek değil, üstünlüğünü perçinlemektir. Ötekilik kendiliğinden gelmektedir. “Bize mantıksız gelen her şeye aptallık diyerek geçiştiremeyiz” derken Bloch’un karşı çıktığı (1991, s. 5) şey de tam olarak budur. Popülist tavır özellikle siyasette bu denklem üzerinden amacına ulaşabilmektedir. Kendini üstün gören üslup, söylemini sıradanlaştırarak halka kendisini onun yerine koyma fırsatı sunmaktadır. Böylece halk, iktidarın söylemini kendi söylemi olarak kabul etmekte ve iktidarın ‘onlar ve biz’ ayrımını yaptığı her şeyi ötekileştirmektedir.

Türkiye’deki siyasi söylem söz konusu olduğunda sadece 2010-2023 yılları arası için değil neredeyse ülkenin bütün siyasi tarihi için bu yorumun yapılması yanlış olmayacaktır. Ama AK Parti iktidarını 2010 öncesi ve 2010 sonrası olarak iki döneme ayırırsak, ikinci döneminde popülist söylemin dozunu artırdığı rahatlıkla söylenebilir. Bu söylem halk nezdinde, partinin kendi seçmeni için bir özgüven tetikleyicisine dönüşürken, muhalif ya da apolitik kesim için güvensizlik ve belirsizliği tetikleyen bir unsura dönüşmektedir. Örneğin, Gezi protestoları sırasında sergilenen benzer tavır, toplumdaki ‘biz’ ve ‘öteki’ ayrışmasını gün yüzüne çıkarmış, bu durum da birbirine güvenmeyen ve kuşkuyla yaklaşan ‘paranoid-şizoid toplum’ yapısını üretmiştir (Bayhan, 2014, s. 24). 2010 ile 2023 yılları arasında yaşanan gelişmeler düşünüldüğünde, sadece gezi protestoları değil, birçok değişken, toplumu en başta şüpheliğe olmak üzere, güvensizliğe ve belirsizliğe itmiştir.

Halk oylamasında; evetçiler, ‘yetmez ama evet’çiler ve hayırcılar; Gezi olaylarında ağaççılar ve hükümeti indirmeye çalışanlar; başkanlık sistemini isteyenler, parlamenter sistemde devam diyenler; 15 Temmuz sonrasında FETÖcü olanlar ve olmayanlar; Suriyelileri isteyenler ve istemeyenler; pandemide aşı olanlar ve olmayanlar gibi neredeyse her yıl başka bir ayrıştırmanın tarafı ve öznesi olmak durumunda kalan insanların, 2010-2023 yılları arasında herhangi bir şeyin ötekisi olmaması çok da mümkün görünmemektedir. Bu ve benzer ayrışmaların Türk toplumunda bireyler üzerinden çok gruplar düzeyinden başlaması kolektif başarısızlıklardan kaynaklanan utancı: ‘kolektif utancı’ ön plana çıkarmaktadır (Önderman, 2018, s. 387). Böyle bir atmosferde, paranoid düşünce biçimi, bir hastalık değil neredeyse bir zorunluluk halini almıştır. Halkın, başka türlü hayatta kalamayacak kadar paranoyak



bir yapıya büründüğü bile söylenebilir. Güvende olmak için hiçbir şeye güvenmemeye devam eden Türk toplumu için gelinen bu nokta, esasen yıllardır beklenen kaçınılmaz sonun ta kendisidir. Çünkü çoğu kez izolasyonu da beraberinde getiren başarısızlık, kolektif bir boyutta Türk toplumun yakasına uzun yıllardır yapışmış durumdadır (Önderman, 2018, s. 392-394). Ve bu başarısızlığın boyutu toplumsal olduğu için paranoya da ona senkronize olarak kolektif bir şekilde yaşanmaktadır.

## **2010-2023 ARASI TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE BULGULAR**

Ülke sosyolojik, politik ve ekonomik olarak böyle bir dönemden geçerken, ‘çağının çocuğu olan sanatın’ (Kandinsky, 2015) bu gelişmelerden etkilenmemesi mümkün değildir. Bu dönemdeki filmlere genel çerçevede bakıldığında biçimsel bir devamlılık ya da bütünlük bulmak zordur. Çünkü Türk sinemasının içinde olduğu ‘paranoid ethos’ bilinçli olarak sanatçıların bir araya gelerek oluşturduğu bir tepki ya da akım değildir. Ancak gözlem marifetiyle dönemin haletiruhiyesini ortaya koyması anlamında dışarıdan bir bakışla fark edilebilen bir tavır olduğu söylenebilir. Bu nedenle bu filmlerdeki biçimsel tercihler, sanatçıların dışavurumları ya da genel olarak sinemada takındıkları tutumla bağlantılı olabilir. Yine de dikkat çeken bazı ortak tercihler vardır. Örneğin bu dönemde çekilen filmlerin çoğunda silüet ve gölge kullanımı ön plana çıkmaktadır. Bu sahnelerin film dili açısından estetik bir tarafı da olduğu için ‘aşırı yorum’a kaçmamak maksadıyla temkinli olmak gerekmektedir. Ama filmlerde, karakterlerin içinde bulunduğu boşluk ve belirsizlik hissi bu sahnelerle birlikte görselleştirilmiştir. Bir diğer ortak biçimsel tercihe mekân kullanımlarında ön plana çıkmaktadır. Bu filmlerin çoğunda karakterler ya tek bir mekânda (*Sarmaşık, Canavarlar Sofrası, Nar, Lal Gece, Cebimdeki Yabancı, Çatlak, Okul Tıraşı*) ya da sıkışmışlık hissi veren bir bölgede (*Abluka, Görülmüştür, Mendirek, Kör Noktada, Gişe Memuru, Ev, Ses, Bir Zamanlar Anadolu’da, Gelecek Uzun Sürer, Kağıt, Tepenin Ardı, Yeraltı, Araf, Gözetleme Kulesi, Zerre, Köksüz, Hayatboyu, Ana Yurdu, Mustang, Rüzgarda Salınan Nilüfer, Tereddüt, Kaygı, Daha, Yol Kenarı, Bina, Hayaletler, Nasipse Adayız, İki Şafak Arasında, Karanlık Gece, Kerr, Kurak Günler, Kuru Otlar Üstüne*) geçmektedir. Karakterlerin belirli bir alan içerisinde olmaları hem onların çıkışsızlıklarının betimlenmesi hem de psikotik ve nevroitik bir durum varsa daha rahat gözlemlenebilmesi için anlatı içerisinde önemli yer tutmaktadır.

Filmlerde tematik olarak ilk göze çarpan detay otoriteyle girilen mücadeledir. Bu dönem içerisindeki siyasi otorite düşünüldüğünde Türkiye, neoliberal ve muhafazakâr bir iktidar tarafından yönetilmektedir ve bu yönetim şekli toplumu sadece siyaseten değil kültürel olarak da etkilemektedir (Diken, 2015, s. 394). Bu bakımdan filmlerdeki karakterlerin otoriteyle girdikleri mücadele, bu etkinin bir yansıması olarak düşünülebilir. Bu mücadele, bazen gerçek ve fiziki olarak yaşanmakta (*Abluka, Sarmaşık, Kör Noktada, Memleket Meselesi, Kağıt, Küf, Zerre, Hayaletler, Karanlık Gece, Kurak Günler*) bazen de karakterin iç dünyasında bir mücadele alanı olarak (*Görülmüştür, Mendirek, Gişe Memuru, Ana Yurdu, Mustang, Tereddüt, Kaygı, Daha, Nuh Tepesi, Bilmemek, Okul Tıraşı, İki Şafak Arasında*) tasvir edilmektedir. Bu filmlerin otoriteyle olan mücadeleleri, Asuman Suner’in çerçevesini çizdiği, 1996-2005 döneminde Türk sinemasındaki ‘yeni politik filmler’in, aidiyet ve kimlik sorunsalına (2006, s. 253-257) ek olarak değerlendirilebilir. 2010 sonrası dönemde politik filmler, otoriteyle olan mücadelelerini sadece fiziki bir iktidarı karşısına alarak değil küçük otoritelerle<sup>4</sup> verilen mücadeleler bağlamında yeni bir söylem inşa ederek de yapmaktadırlar. Bu nedenle paranoya temsillerinin gözlemlenebildiği filmlerin neredeyse hepsi, ‘yeni politik filmler’in attığı temelin üzerine kurulmuş bir yapılanma olarak değerlendirilebilir.

---

<sup>4</sup> Çalışma kapsamında ‘küçük otorite’ tabiri sıklıkla kullanılmıştır. Bu kavram yukarıda aktarılan ve Foucault’ya ait olan ‘mikro-iktidar’ (2015) ve ‘mikromekanik’ (2002) kavramlarından esinlenilerek kullanılmıştır. Foucault’nun tabirleri, daha çok iktidarın kontrolündeki ‘mikro yapı’ları çağrıştırdığı için, iktidardan bağımsız küçük iktidarlara da kapsamı bağlamında ‘küçük otorite’ tabiri tercih edilmiştir.

Özetleyecek olarak, 2010 sonrası Türk filmlerinde ortak bir ‘paranoid ethos’ söylemi geliştiği söylenebilir. Farklı konularda çekilen onlarca filmde karakterlerin kolektif paranoyadan etkilendikleri ve davranışlarının değiştiği gözlemlenmiştir. Kolektif paranoyayı inşa eden taraflar da filmlerde sunulmakta ve onların davranışları da toplum üzerindeki otoriteyi pekiştirmeye yönelik bir rolde kullanılmaktadır. Bu da filmleri yapan yönetmenlerin, ortak bir otorite sorunu yaşadıklarını göstermektedir. Filmlerin anlattıkları hikâye kadar biçimsel öğelerin de bazı noktalarda bütünlük göstermesi ise otorite sorununun toplumsal hayata etkilerinin, yönetmenler tarafından bilinçli olarak gösterildiği anlamına gelmektedir. Karanlık atmosfer kullanımı, evlerin ya da filmde önemli yer tutan mekanların klostrofobik öğeler taşıması, karakterlerin genellikle kısa bir zaman dilimi içerisinde bir krizle mücadele etmeleri, filmlerin anlatım diline de yansımaktadır. Hem bu öğelerin bir araya geldiği bir film olması hem de çalışmaya konu olan dönemin son yılında çekilmiş olması *Kör Noktada* filmini ön plana çıkarmaktadır.

### **KÖR NOKTADA FİLMİNİN SOSYOPSİKANALİTİK ÇÖZÜMLEMESİ**

Çalışmanın bu bölümünde ilk olarak filmin sosyolojik analizi yapılacaktır. Burada amaç filmdeki kolektif paranoyanın toplumsal nedenlerini ortaya koymaktır. Daha sonra filmdeki karakterin bireysel paranoyaları psikanaliz aracılığıyla ispatlanmaya çalışılacaktır.

#### **Kör Noktada Filminin Künyesi**

Yönetmen: Ayşe Polat

Senarist: Ayşe Polat

Görüntü Yönetmeni: Patrick Orth

Kurgu: Serhad Mutlu, Jörg Volkmar

Oyuncular: Ahmet Varlı (Zafer), Çağla Yurga (Melek), Muttalip Müjdecı (Hasan), Aybi Era (Leyla), Aziz Çapkurt (Eyüp), Tudan Ürper (Hatice), Rıza Akın (Birim Şefi Burhan), Nihan Okutucu (Sibel).

#### **Kör Noktada Filminin Sosyolojik Çözümlemesi**

Ayşe Polat’ın filmi, netliğin oyuncularında değil arka planda olduğu bir planla açılır. Daha sonra bu görüntünün Kars’ta belgesel çekimi yapan iki kişilik bir Alman ekibin kamerasından olduğu anlaşılır. Bu ‘harici görüş’ filmin temel meselesini de anlatması açısından oldukça kıymetlidir. Film boyunca filmdeki karakterlerin cep telefonlarındaki görüntüler, gizli kameralar ve güvenlik kamerası görüntüleri filmin anlatısının merkezinde yer almaktadır.

Almanya’dan gelen bu ekip ilk olarak, çocuğunun, Jandarma İstihbarat ve Terörle Mücadele Grup Komutanlığı tarafından yıllar önce kaçırıldığını düşünen Hatice’nin evine gider. Yanlarında Hatice’nin çocuğu Baran gibi başka çocukların da ailelerinin avukatlığını yapan Eyüp ve tercümanlık bürosundan buldukları Almanca-Türkçe-Kürtçe çeviri yapan Leyla vardır. Hatice oğlunun iki isim kullandığını, Kürtçe isimler yasak olduğu için evde Baran, dışarıda ise Musa ismini kullandığını söyler. Hatice her cuma günü, oğlunun kaçırıldığı gün yaptığı çorbayı yaparak kendi çapında küçük bir tören düzenlemekte, çorbayı köy halkına dağıtmakta ve evde oğlu için bir sofrayı hazırlayarak, gelirse diye bir tas çorbayı bu sofrada bırakmaktadır. Hatice ve kayıp oğlu arasındaki bu hikâyeye, film boyunca kurgu marifetiyle pek çok kez başvurulur.

Filmin bir diğer önemli karakteri ise Melek’tir. Aynı zamanda tercümanlık yapan Leyla’nın komşusu olan Melek’le ilk kez belgesel çekim ekibinin yanında gördüğümüzde tanışırız. Dört beş yaşlarında bir kız çocuğu olan Melek’in arada konuştuğu ‘hayali bir arkadaşı’ vardır. Eyüp’le ilk

karşılaştıklarında onun gözlüklü bir çocuğu olduğunu da bu hayali arkadaşı ona söylemiştir. Daha sonra öğreneceğimiz üzere Melek'in babası Zafer terörle mücadele ekibinde çalışmaktadır. Zafer ve iş arkadaşı Hasan gizlice Eyüp'ü takip etmektedir. İlerleyen süreçte onu rehin alıp sorguya çekmişler ve işkencenin dozunu ayarlayamadıkları için ölümüne sebep olmuşlardır.

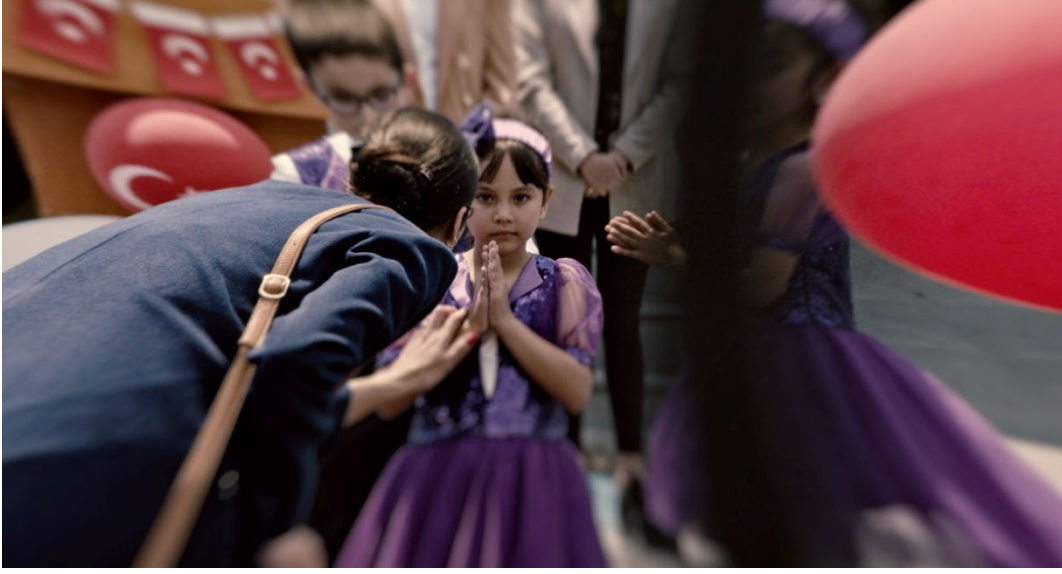
Failin tasviri ve ruh hâlini olabildiğince iyi yakalamak için hikâyeyi paranoya, korku ve gerilim türünde anlattığını söyleyen yönetmen Ayşe Polat (Büte, 2024), paranoya kavramının altını ise 'gözetim' kavramıyla doldurmaktadır. Zafer'e sürekli olarak onu bir şeyler yaparken gösteren görüntüler atan gizli numara, gözetimin filmdeki görünümünden biridir. Zafer görüntülere bakarak nereden çekildiğini çözmeye çalışmakta, koşarak yakalamaya çalışsa da her defasında başarısız olmaktadır. Bu nedenle Zafer de kendince bir görüntülü günlük tutmakta ve telefonuna yaşadıklarıyla ilgili kısa videolar kaydetmektedir.

Ayrıca Zafer, ceketinin ön cebine ters bir şekilde yerleştiği telefonuyla arkadaşlarını, yaptığı görüşmeleri, iş için gittiği yerleri gizlice kayıt altına almaktadır. Kendisine sürekli olarak gelen gizli videolar Zafer'i şüpheye sürüklemiş ve o da kendince, yaptıklarını kaydederek bir 'öz arşiv' oluşturmaktadır. Zafer'i paranoyaya sürükleyen video konusu, henüz onun haberi olmasa da bizzat terörle mücadele birimindeki arkadaşları tarafından evine yerleştirilen gizli kameralarla bir katman daha kazanmıştır. Yukarıda bahsi geçtiği üzere Hasan'la birlikte işkence ederek Eyüp'ün ölümüne sebep olan Zafer, filmde mağdur değil fail konumundadır (Liktör, 2024). Bu nedenle onun evine kamera yerleştirilmesi; görevi birilerini gözetleyip takip etmek olan birinin gözetlenmesi anlamına gelmektedir. Öyle ki, iş arkadaşı Hasan'ın arabasında kırmızı bir kadın iç çamaşırı bulan Zafer, bunun üzerine espriler yapmış, 'kim bu şanslı kadın' göndermeleriyle çapkınlık yapan arkadaşını onore etmiştir. Oysa o iç çamaşırının kendi karısına ait olduğunu, evine kameraları takmaya geldiğinde Hasan'ın yatak odalarından çaldığını bilmemektedir. Bu denklem ve 'gözetleyenin gözetlenmesi' filmdeki şüpheliğin ve güvensizliğin de başat sebebi konumundadır. Hasan'ın evine de başka iş arkadaşları kamera koymuş olabilir. Filmde yer verilmesi de o kameraları kendi iş arkadaşlarının evine yerleştiren ya da bundan haberi olan herkesin kendi evinde kamera olup olmadığından şüphe duyması normaldir.

Filmde Melek'le konuşan hayali arkadaş ile babasına videolar gönderen gizli kişi arasında bir bağ olduğu fikri, baba kız konuştukları gece, mesajın gelmesiyle birlikte oluşmaktadır. Evlerinin karşısındaki inşaattan çekildiği belli olan görüntüyü gören Zafer, hızla koşarak inşaata çıkar. Kimse yoktur, çağırır çağırır ama cevap da alamaz. O sırada, belgesel ekibinde Eyüp'le beraber gördüğü için şüphelendiği komşusu Leyla'nın penceresinin önünde çalıştığını görür ve cep telefonu ile videosunu çekmeye başlar. Kamerayı yavaş yavaş kendi evinin penceresine kaydıran Zafer, kızının camda, kendisinin olduğu yöne doğru baktığını görür. Melek'in bu 'boşluğa bakış'larının hayali arkadaşını gördüğü anlarda olduğu, 23 Nisan kutlamaları sırasında anlaşılmıştır. 23 Nisan kutlamaları için dans gösterisi ekibinde yer alan Melek, annesinin deyimiyle çok iyi hazırlanmıştır. Ama Melek arkadaşıyla dans ederken birden durmuş ve sabit bir şekilde bir yere bakmaya başlamıştır. Tedirgin olan annesi Sibel, sorularına cevap vermeyen kızı Melek'i oradan uzaklaştırmış ve eve gelmişlerdir. Bu sahne, Melek'in hayali arkadaşıyla ilk kez karşılaştığı an olabilir. Bu nedenle de film için kritik bir yerde durmaktadır. Bu sahnenin tasarımında balık gözü objektif kullanan yönetmen Polat, bir öznel bakış yaratmaya çalışmıştır. Filmdeki diğer harici bakış anlarında aygıtın formatına göre (cep telefonu görüntülerinde dikey, gizli kamera görüntülerinde tepeden geniş açı kullanımı gibi) farklı bir estetiğe başvuran yönetmen, Melek'in bakakaldığı bu anda 'ona bakan göz' anlamına gelecek bir estetiğe başvurmuştur. Böylece Melek'in hayali arkadaşının onu 'gözetlemediğinin' de altı çizilmiş olmaktadır.

**Şekil 1**

*Kör Noktada Filminde Melek ve Hayali Arkadaşının Karşılaştığı İlk An*



Buradan hareketle Zafer'in inşaatta aradığı kişi ile kızının hayali arkadaşı arasında bir bağ olabileceği düşüncesi inşa edilmiş olur. İzleyici bu noktadan sonra; Zafer'e gelen mesajları, onu takip ederek öz kontrol sağlayan bir terörle mücadele çalışanının ya da Avukat Eyüp'e yaptıklarını bilen birilerinin tehdit mesajları olarak görmeyi bırakmıştır. Artık bu mesajlar, 'halüsinatif' bir karakterden gelen, gerçekliği olmayan, bir iç hesaplaşmayla ilgili olarak görülmektedir. Bu nedenle Zafer'in içinde olduğu durum, yaptıkları için vicdan ve husumetten beslenen bir sıkışmışlık ve belirsizlik halidir.

Bu durumun en net göstergelerinden biri, komşusu olan, aynı zamanda kızı Melek'e yabancı dil öğreten Leyla'ya karşı beslediği kuşkuudur. Leyla gayet basit bir şekilde, tercümanlık bürosuna kayıtlı olduğu için kendisini bulduklarını anlatmaya çalışsa da Zafer, onu sadece belgesel ekibiyle birlikte gördüğü için şüpheli ilan etmiştir. Burnunun dibindekinden haberdar olamama korkusu onu mesleki açıdan da sıkıştırmaktadır. Zafer'in bir düşmana ihtiyacı vardır. Kendisine, Eyüp gibi işkence edip öldürebileceği bir düşman değil içinde bulunduğu ve kimseye açıklayamadığı, sadece video günlüklerine kaydedip arşivleyebildiği; belirsizlik, güvensizlik ve şüphecilik sacayağında nefes alan paranoyası için sürekli olarak suçlayabileceği bir düşman aramış ve bulmuştur.

Filmin güç aldığı noktalardan bir tanesi de toplumsal bellektir. Türk sinemasında bir süredir bu konu özelinde yürütülen çalışmaların da arttığı görülmektedir. Bu 'hesaplaşma arzusu'nun toplumun tabanında ve iktidarlar nezdinde farklı bir görüntüde olduğunun altını çizen Asuman Susam, her iki taraf için de anlamların, araştırma yöntemlerinin ve koşullarının başkalaştığına dikkat çekmiştir (2021, s. 38). *Kör Noktada* filminde toplumsal bellek malzemesi olarak üzerinde durulan konu Cumartesi Anneleri (2024) eylemleridir. Filmin, yıllardır kayıp olan oğlu Baran'ı bekleyen Hatice ile başlaması da bu yüzdendir. Alman bir belgesel ekibinin bu konuyu ele almak istemesi ve sonuç olarak onlara yardım etmeye çalışan Avukat Eyüp'ün işkenceyle ve iki kişilik ekibin de otel odalarında öldürülmesi filmin konusunu daha politik bir hale getirmektedir. Filmde, her şeyin gözetlenebildiği bir çağda devletin toplumu gözetleme mekanizması olarak güvenlik kameraları (Turan, 2013) yetmezmiş gibi istediği eve gizli kamera yerleştirebilen, sokaktan istediği insanı alıp işkence edebilen, Cumartesi Anneleri gibi konuların araştırılmasını istemeyen, araştıranları da etkisiz hale getiren bir otorite tasvir edilmektedir. Filmin geçtiği coğrafyada ve böyle bir iklimde insanların her şeyden şüphe etmesi en olası ve ilk akla gelen ihtimal olmaktadır.



Bireysel paranoya olarak özetlenebilecek bu durum, kolektif bir korku ortamı oluşturmakta ve insanlar bu konularda çekimsiz davranmaktadır. Burada otoritenin almak istediği asıl sonuç da budur. Kimliği belirsiz ölümler, Avukat Eyüp gibi kişilerin ortadan kaybolması, toplum içinde görünmeyen bir fanus oluşturmakta ve insanlar otorite eliyle ‘terbiye edilmektedir’. Filmde bunlara yer verilmediğinin de altını çizmek gerekmektedir. Yukarıda da bahsedildiği üzere filmde paranoya Zafer karakteri üzerinden ‘faili mağdur etme’ denklemleriyle aktarılmaktadır. Hasan ya da birim şefi Burhan, aynı şeyleri hatta daha fazlasını yapmasına rağmen paranoyaya sürüklenmezken Zafer’in sürüklenmesi, izleyiciyle Zafer arasında kısmi bir özdeşlik kurulmasını sağlamaktadır. Eyüp’e yaptıkları ya da durduk yere inşaatta güvercin öldürmesi (üstelik bunu yaparken kızı Melek’e videosunu çekirtmesi) gibi olaylar Zafer’le izleyicinin tam bir bağ kurmasına müsaade etmez. Ama diğer taraftan birim şefiyle restoranda yemek yedikleri sahnede öğrendiğimize göre Zafer, işine aşırı bağlı bir babanın oğludur. Şefle birlikte çalışan babası, Zafer’i çocukken zorla operasyonlara götürmüş ve Zafer, hiç görmemesi gereken şeylere çok küçük yaşta şahit olmuştur. Bu nedenle, travmatik bir çocukluk geçirdiğini öğrenmemiz ve evinde bir ‘Melek’ olması, izleyici nezdinde Zafer’i, diğer otorite uygulayıcılarından az da olsa ayırmaktadır.

Zafer’in paranoyasıyla baş başa kaldığı sahnelerin görsel tasarımı da dikkat çekicidir. Geceleyin evde herkes uyurken ya da inşaatta yalnız halde gösterilen Zafer, genelde bu zamanlarda ters ışık marifetiyle silüet olarak sunulmaktadır. Özellikle kimliği belirsiz bir şekilde ona gönderilen videolarla daha çok köşeye sıkıştığını hissetmekte ve videoların kaynağının kim olduğunu çözemedikçe de daha çok karanlığa sürüklenmekte ve sigarasının ışığı dışında yüzünü aydınlatan hiçbir şeyin olmadığı bir iç dünyayla baş başa kalmaktadır.

Filmde diğer bütün insanları gözetleyen güvenlik kameraları dışında sadece Zafer’i izleyen kişinin kamerası (gözü) bir paranoya aracı olarak tasarlanmıştır. Zafer’i izleyen bu göz, ona gözetlendiğini hissettirmek istemektedir. Bunun amacı ise birim şefi Burhan, iş arkadaşı Hasan ve ailelerinin yemeğe geldikleri akşam Zaferlerin evinde gün yüzüne çıkmıştır.

## **Şekil 2**

*Kör Noktada Filminde Geçmişle Yüzleşilecek Akşam Yemeği*



Her şeyin yolunda gittiği yemek boyunca herkes oldukça mutludur. Melek, gün boyunca garip hareketlerine devam ettiği için annesiyle bir anlaşma yapmış ve misafirler gidene kadar odasında kalma

sözü vermiştir. Annesi de misafirlere, Melek'in midesi kötü olduğu için odasında uyduğunu söylemiştir. Yemekler bitmiş Melek de yemeğini odasında yemiştir. Erkekler yemek masasında 'milliyetçilik' temalı kahramanlık hikayeleri anlatıp sohbet ederken Zafer mutfağa buz almaya gitmiştir. Bu sırada odasından çıkan Melek, Hasan'ın eve yerleştiği gizli kameraya yansıyan görüntüsünün ardından yemek masasının yanına gelir ve birim şefine bakarak konuşmaya başlar:

*-(Melek) Bana adını söyler misin?*

*-(Birim Şefi) Kimin adını?*

*-(Melek) Yeşil gözlü genç adamın. (Şefe doğru yaklaşırken konuşmaya devam eder) Dedemle birlikte kaçırmışsınız. Öldürüp gömmüşsünüz. O adamın adı. Sonra annesini mezarına getirmişsiniz. Elleriyle mezarımı kazdırmışsınız. Dizlerinin üzerine çöktürmüşsünüz. O, oğlunun ölü gözlerine bakarken eteğini çıkarıp-*

*-(Birim Şefi) Kes! (Etrafına bakar, Hasan'a bakarak gülümser). (Gülerek) Çok içirmişler lan bu kıza.*

*-(Hasan) Daha ne yapacaktı bu çocukcağıza.*

*-(Melek) O adamın adı ne bana söyler misin? Adını söylersen gidecek.*

*-(Birim Şefi) Zafer! Al şu ucubeyi buradan.*

*-(Hasan) Yani, ne olacaktı ki. Armut dibine düşer.*

*-(O sırada odaya giren Zafer) Hadi odana gidelim kızım.*

Birim şefi, 'yok yok o kalsın biz gidelim' diyerek ayaklanmış ve bütün misafirler hızlı bir şekilde evden çıkmışlardır. Bu sahneyle birlikte yönetmen Ayşe Polat'ın üç bölümde anlattığı hikâyenin bütün parçaları birleşmiştir. Açılıştaki bölümde tanıştığımız Hatice ve oğlu Baran'ın hikayesi, Melek'in hayali arkadaşı, geçmişte birim şefiyle beraber görev yapan babasının yaşattığı travmalarla Zafer ve Zafer'e görüntüler gönderen gizli kişi aynı potada erimiştir. Evde ve dışarıda farklı isimler kullanmak zorunda kalarak ikiye bölünen Baran ve Musa'nın hikayesi yeniden bir araya gelmiştir.

### Şekil 3

*Kör Noktada Filminde Birim Şefinin Geçmişle Yüzleştiği Sahne*





*Kör Noktada* filmi, zamanlararası geçişlerden ve atlamalardan güç alan kurgusu aracılığıyla bütün karakterlerini, geçmişleri ve paranoyaları ile birbirine bağlamaktadır. Baran ya da farklı çift isimli insanlar, annelerinin onlar için ayırdığı bir tas çorbayı hiç içemeseler de birer hayalet olarak filmdeki coğrafyada dolanmaktadırlar. Kendilerine konuşmak için bir Melek seçebildikleri gibi başka yollarla da toplumsal bellekte yer aldıklarını hatırlatmaktadırlar. Belgesel ekibinin arabasının camına fırlayan taş kadar ‘doğal’ yollarla olmasa da bir zihinde hortlayacak doğru zamanı gözlemledirler.

İlk başta bireysel bir paranoyanın filmi gibi gelse de *Kör Noktada*, kolektif bir paranoyanın temsilini içermektedir. Bunun nedeni filmde kullanılan ‘gözetim’ mekanizmalarıdır. Yukarıda bahsi geçen yemek sahnesinde, sadece Zafer’e özgü gibi görünen ‘gözün’ genel olarak topluma ve otoriteye doğrultulduğu da öğrenilmiştir. Bu sahneyle birlikte, bir toplumsal denetim mekanizması olarak gözetimin “kimler tarafından, nasıl, ne amaçla ve hangi çıkarlar doğrultusunda” (Dolgun, 2008, s. 23) uygulandığı gündeme getirilmiş olur: Filmde her yeri gözetleme hakkı bulunan otoritenin kendisi de toplumsal bellek aracılığıyla denetlenmekte ve gözetlenmektedir. Baran’ın gözü sadece Melek ya da Zafer’e doğrultulmamıştır. Onlar sadece geçmişi unutturmaya çalışan otoriteye ulaşmak için bir araçtır.

#### Şekil 4

*Kör Noktada Filminin Finalinde, Otoritenin Gözü ile Toplumsal Belleğin Gözünün Birleştiği Sahne*



Film boyunca her yerde farklı estetiklerle sunulan kameralar ve gözetleme mekanizmaları arasında en ‘doğal’ estetize edilene Melek’e yöneltilen bakıştır (Şekil 1). Çünkü filmin başında annesini gördüğümüz Baran’a ait olduğu düşünülen bu bakışın denetlediği kişi, otoritenin gözetleme mekanizmalarının aksine bakışı yönelttiği kişi değildir. O kişi (Melek) toplumsal belleğin hortlaması için bir köprü görevi görmektedir. Ve bu köprüler artık her yerdedir. Üstelik bu ‘her yerdeliği’ sağlayan bizzat otoritenin mekanizmalarıdır. Final sahnesinde anne ve babasının öldürülmesinden sonra evden kaçan Melek, komşusu Leyla ile bir güvenlik kamerasına yakalanmıştır. Olduğu yerde dona kalan Melek, tıpkı film boyunca hayali arkadaşını gördüğü zamanlarda olduğu gibi dikkatle ve sabit bir şekilde kendisini ‘yakalayan’ güvenlik kamerasına bakmaktadır. Artık Baran’ın gözü ve bakışı da doğal estetiğinde değildir. Film boyunca otoritenin gözetim mekanizmalarında gördüğümüz bakışla Baran’ın bakışı birleşmiştir. Bundan sonra toplumsal belleğin bakışları, otoritenin mekanizmaları aracılığıyla her yerde ve herkese doğrultulabilir durumdadır.

## Kör Noktada Filminin Psikanalitik Çözümlemesi

Bu bölümde *Kör Noktada* filminin psikanalitik çözümlemesi, filmdeki Zafer karakterinin yedi başlık altında incelenmesi yoluyla yapılmıştır. Anlatının merkezinde olması, paranoya belirtilerini açık bir şekilde göstermesi ve yukarıda bahsi geçen ‘gözetim ve denetim’e maruz bırakıldığı için sadece Zafer karakteri incelemeye tabii tutulmuştur.

### 1- Şüpheler (Kuşku)

Zafer’in filmdeki temel motivasyonu şüphedir. Kimliği belirsiz bir kişiden gelen kendisine ait görüntüler Zafer’i korkuya ve kuşkuya sürüklemektedir. Her görüntü geldiğinde hemen yakalamaya çalışması ve hepsinde başarısız olması da Zafer’in içine düştüğü şüpheden hiç çıkamamasını, aksine iyiden iyiye kontrolün kendisinden çıktığını ve tam bir belirsizliğin içine düştüğünü göstermesi açısından önemlidir.

### 2- Merkeziyetçilik (Herkes beni bitirmeye çalışıyor)

Zafer’in bu duyguyu hissetmesi, şüphesini de besleyen ana etkene bağlıdır. Her yerde gözetlendiğini düşünmesi, takip edilmesi, Zafer’e kendisini önemli bir kişi olarak hissettirse de bunu hiç dile getirmemiştir. Ya da bu doğrultuda bir davranış sergilememiştir. Her ne kadar video günlüklerinde bu kişiden ‘sapık’ olarak bahsetmiş olsa da içten içe o kişinin terör örgütünden olduğunu ve intikam için kendisini korkutmaya, ‘ensendeyiz’ mesajı vermeye çalıştığını düşünmektedir. Bunlardan hareketle Zafer’in başına gelenleri merkeziyetçi bir bakışla yorumlamadığı düşünülebilir. ‘Herkesin onu bitirmeye çalıştığını’ düşünmektedir ama bunun sebebi öldürülme korkusudur.

Diğer taraftan onu ‘dikizleyen’ kişiye sapık demesi normal gibi görünse de Zafer gibi terörle mücadelede çalışan biri için bu kişiye sapık demek tuhaf bir tercih olarak görülebilir. Ama Zafer, terör örgütünün ‘dikkatini çektiğini’ düşünerek kendini önemli hissetmektedir. Bu görüntünün kim tarafından gönderildiği belli dahi olmadan o kendisini merkezde, ‘onların’ dikkatini çeken bir konumda görmektedir. Neden Hasan değil de o takip edilmektedir? Bu gibi düşünceler filmde dile getirilmese bile karakterin analizi yapıldığında elde edilebilecek veriler olarak kabul edilmiştir.

### 3- Çokbilmişlik (Benim bildiğim doğru, diğerleri yanlış)

Zafer’in özellikle Leyla’ya karşı tavırları bu düşüncede olduğunu göstermektedir. Leyla’nın ne dediğini hiç umursamadan onun hakkında yargıya varmıştır. Sadece basit bir şekilde tercümanlık bürosundan onu buldukları fikri Zafer’in aklına yatmamıştır. Bu senaryo, şüphelerini de boşa çıkaracağı için kabul etmek istememiştir. Leyla’nın da kendisini izleyenlerle birlikte olduğunu, kendisini takip etmesi için komşusu olarak dibine kadar girdiğini hatta kızıyla yakınlaştığını düşünmektedir.

### 4- Husumet

Paranoid kişilik bozukluğunun en önemli belirtilerinden biri, kişinin kafasında inşa ettiği şeyleri üzerine atabileceği bir düşman yaratmasıdır (Jane & Fleming, 2014). Yaptığı iş icabı diken üstünde olan Zafer de cep telefonuna gönderilen görüntülerden dolayı gizli numaraya, Leyla’ya, Avukat Eyüp’e karşı husumet beslemektedir. Babasının mesleğinden devam ediyor olması da bunda önemli bir faktördür. Peşine takıldığı, iş icabı yakalamak ve takip etmek zorunda olduğu herkese karşı husumet beslemektedir. Hatta inşaattan evinin penceresini gösteren görüntü telefonuna geldiğinde koşarak inşaata gitmiş, küfürler yağdırmış, bağırarak gizli numarayı ortaya çıkarmaya çalışmış, onu korkaklıkla suçlamıştır. Bütün bu davranışlar Zafer’in düşmanlıktan ve husumetten beslenen bir karakter olduğunun ispatı niteliğindedir.

#### 5- Kontrolün (Özgürlük) Kendinden Alınması Korkusu

Özellikle cep telefonuna gelen görüntüler Zafer'e bunu hissettirmektedir. Aynı kendisinin başka insanlara yaptığı gibi o da birisi/birileri tarafından izlenmekte, takip edilmekte, gözetlenmekte ve kayıt altına alınmaktadır. Bütün bunların Zafer'in üzerinde bıraktığı etkilerden biri de kontrol eden değil, yönlendirilen, kızdırılan, sonraki aşamalarda tehdit unsuruna dönüşebilecek malzemelerle kontrol edilebilen, edilgen bir konuma getirilme korkusudur.

Evine yerleştirilen gizli kameralarla 'tepeden bakış'a maruz bırakılan Zafer, kendisi bilmese de çalıştığı kurumun iç denetlemesine tabii tutulmaktadır. Bu korkuyu duymasının temel sebeplerinden biri de iş arkadaşlarının gözündeki konumudur. Onları gizlice telefonuyla kaydetmesi de bu güvensizlikten kaynaklanmaktadır. Zafer, kendisine gönderilen görüntülerin kaynağını öğrenemedikçe şüphesi her tarafa yayılmaya devam etmekte ve birileri tarafından kontrol edilme korkusu onu yönlendirmektedir.

#### 6- Yansıtma (Suçu Başkasına Atma)

Freud'a göre paranoyakların davranışlarında genellikle gözlemlenen çarpıcı bir özellik de diğer insanların davranışlarındaki olağan durumlarda farkına varılmayan önemsiz ayrıntılara büyük önem vermeleri, onları yorumlamaları ve bu yorumları vardıkları önemli sonuçların temeli olarak almalarıdır (2012, s. 283). Zafer'in Leyla konusundaki davranışları tam da bu şekilde okunabilir. Bu sayede hem kendi yaptıklarından sıyrılmakta hem de başkalarını suçlayabilmektedir.

Zafer'in yansıtma tutumu sergilediği bir başka konu da mesleğe babası tarafından çok küçük yaşta çekilmiş olmasıdır. Birim şefiyle restoranda buluştukları gün, şefin anlattıklarını dinlerken bu düşünceleri hissedilmektedir. Çocukluğunda yaşadığı travmatik tecrübeleri öğrenilen Zafer, 'neden böyle oldum?'un cevabını babasında bulmanın mahcubiyetiyle (otorite olarak babaya saygı duyduğu için evde video çekerken babasının fotoğrafını kadrajdan çıkarmıştır) tedirgin bir bakış atmıştır. Aslına bu mesleği yapmasının, takip edilmesinin, her gün hayatını tehlikeye atmasının sebebi babasıdır. Bunu biliyordur ama hiç dile getirmemiştir.

#### 7- Hezeyanlı (Sanrısız) Düşünme

Filmde Zafer'in hezeyanlı ya da sanrısız düşündüğünü gösteren sahneler, evlerindeki yemek davetinden sonra geriye dönük olarak ortaya çıkmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği üzere, kızı Melek'le sohbet ederlerken inşaattan gelen ve pencerelerini gösteren görüntünün telefonuna geldiği akşam, Melek'in hayali arkadaşı ile babasına görüntüleri gönderen kişinin aynı kişi olma ihtimali izleyiciye hissettirilmiştir.

Zafer'in evindeki yemeğin sonrasında Melek'in odasından çıkarak birim şefi Burhan'ı geçmişiyile yüzleştirdiği sahneden sonra ise artık filmin anlatısındaki pek çok şey gibi Zafer'in yaşadıkları da bir zemine oturmuştur. En başından beri, telefonuna görüntüler gelmesi Zafer'in hezeyanlarıdır. 'Birileri de beni izliyor'un onu getirdiği yerdir. Babası aracılığıyla geçmişi, işi gereği yaptıkları ve yapmaya devam ettikleri (kuşu öldürmesi ve kızına video çektiği) onu tam bir paranoid kişilik bozukluğuna sürüklemiştir. Freud'un psikanalizin içeriğiyle ilgili yazdıklarından (2021, s. 57) yola çıkarak; Zafer'in açıklamaları, ondaki çağrışımların 'aranılan'dır ancak bunlar kılık değiştirmiş dışavurumlar olarak yansımaktadır. Bunlar gerçek olmaktan daha çok birer ima niteliği taşımaktadır.

**Tablo 1***Kör Noktada Filmindeki Karakterin Paranoid Davranış Biçimi*

|                                 | Karakterin Adı |
|---------------------------------|----------------|
| <b>Paranoid Davranış Biçimi</b> | Zafer          |
| Şüphe                           | ✓              |
| Merkeziyetçilik                 | ✓              |
| Çokbilmişlik                    | ✓              |
| Husumet                         | ✓              |
| Kontrolü Kaybetme Korkusu       | ✓              |
| Yansıtma                        | ✓              |
| Sanrısız Düşünme                | ✓              |

Buradan hareketle film boyunca kendisinin izlendiğini düşünen Zafer'in, bunların hepsini 'sanrılar' aracılığıyla yaşamış olduğu söylenebilir. Telefonuna gelen mesajları takip etmesi de kendi kendine düşman yaratan, şüpheliğini her geçen gün artıran, kontrolünü daha fazla kaybeden paranoid kişilik bozukluğunun bir sonucudur. Zafer'in bu davranışları, filmin anlatmak istediği toplumsal bellek meselesiyle de uyuşmaktadır. Zafer'in ve bütün arkadaşlarının hala yapmaya çalıştıkları şeyler filmde; bir toplumsal bellek oluşmasına engel olma ya da var olan belleği görmezden gelme, yok etme girişimi olarak gösterilmektedir. Bunu yaparken, aynı insanların kendi bellekleriyle de yüzleşmediğini, sanrılar aracılığıyla düşmanlar yarattığını göstermesi açısından da Zafer'in paranoid kişiliği, filmin anlatısını ve söylemini güçlendirmektedir.

## SONUÇ

Bu çalışma, 2010 sonrası Türk sinemasında artış gösteren paranoya temalı yapımların son örneklerinden biri olan *Kör Noktada* filmine sosyopsikanalitik bir perspektiften bakmayı denemiştir. Toplumsal hafızanın yok edilme çabası, denetim ve gözetim mekanizmaları, filmde kolektif paranoyanın temel sebepleri konumundadır. Kolektif paranoya tıpkı filmdeki gibi küçük otoriteler aracılığıyla üretildiği ve çoğaltıldığı için filmin bu tespiti ve söylemi oldukça yerinde bulunmuştur. *Kör Noktada* filmi, modern zamanlarda iyiden iyiye kendini görünür kılan 'gözetim ve denetim' birlikteliğini, toplumsal hafızanın ve eylem olarak hatırlamanın karşısına konumlandırmaktadır. Bu tercihiyle de kolektif paranoyanın birincil nedenlerinden biri olarak bireyin ve toplumun unutkanlığını göstermeye çalışmaktadır. Filmde yok edilmeye çalışılan toplumsal bellek, otorite aracılığıyla kontrol edilmektedir. Bireyin ve toplumun neyi hatırlayıp neyi unutacağına büyük ve küçük otoriteler karar vermektedir. Kolektif paranoya da bu denklemin ilerleyen aşamalarında ortaya çıkmaktadır. Gözetim ve denetim, kolektif hafızaya sadece hatırlanmasını istediği (kurgusal) malzemeler sunmaktadır. Bunu filmin biçimi olarak tasarlayan yönetmen Ayşe Polat, film boyunca farklı görüntü formatları arasında gezinmekten de çekinmemiştir. Cep telefonlarının, başlı başına bir kolektif paranoya aracı haline geldiği içinde bulunduğumuz zamanlarda, filmin gözetleme, denetleme, korkutma, kuşkuya ve belirsizliğe düşürme ve tabii ki yalnızlaştırma gibi etkileri üzerinden bu aygıtı anlatının merkezine yerleştirmesi oldukça yerinde bir tercih olarak görülmektedir. Özetle *Kör Noktada* filmi, toplumsal hayatın içerisinde,

sokakta, toplu ulaşım araçlarında, hatta evimizde bile bir denetleme ve gözetleme mekanizmasına dönüşmüş olan ‘tepeden bakış’ın, otorite aracılığıyla üretilen kolektif paranoyanın temel sebeplerinden biri olduğunu söylemeye çalışmaktadır. Konumu itibariye hep ‘kör noktalarda’ olan bu bakış, gösterdiği, gözetlediği ve denetlediği şeyler marifetiyle o küçük ve sıkışık alandan çıkarak bütün topluma yayılmaktadır. Ve bu yolla üretilen ve çoğaltılan kolektif paranoya, bakışı kuytudan alıp ‘her yer’e çıkarırken toplum içindeki bireyi ve kolektif hafızayı da kör noktalara çekmektedir.

### **Etik Beyan**

Bu çalışma Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ danışmanlığında 26.07.2024 tarihinde sunulan “Sinemada Paranoid Tavrı: 2010 Sonrası Türk Filmlerine Sosyo-Psikanalitik Bir Bakış” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

### **Yazar Katkıları**

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%70) – Yazar 2 (%30)

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%60) – Yazar 2 (%40)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%60) – Yazar 2 (%40)

### **Finansal Destek Beyanı**

Yazarlar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

### **Çıkar Çatışması**

Yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## REFERANSLAR

- Bauman, Z., & Lyon, D. (2016). *Akışkan Gözetim*. (E. Yılmaz, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- Bayhan, V. (2014, Ekim 23). Yeni Toplumsal Hareketler ve Gezi Parkı Direnişi. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), s. 23-58. <https://doi.org/https://doi.org/10.20493/bt.15516>
- Benjamin, W. (2014). *Fotografinin Küçük Tarihi*. (B. Tanyeri, Çev.) AltıKırkBeş Yayınları.
- Bentham, J. (1995). *The Panopticon Writings*. (M. Božovič, Dü.) Verso.
- Bloch, E. (1991). *Heritage of Our Times*. (N. Plaice, & S. Plaice, Çev.) Polity Press.
- Brüne, M. (2024). *Evrimsel Psikiyatri ve Psikosomatik Tıp: Psikopatolojinin Temelleri*. (A. S. Bilgez, C. Başer, & P. Deniz, Çev.) Psikonet Yayınları.
- Büte, E. B. (2024, Ocak 18). Ayşe Polat ile Kör Noktada Üzerine Söyleşi: 'Yüksek Sesli Sessizlik'. İstanbul. Mart 23, 2024 tarihinde <https://altyazi.net/soylesiler/ayse-polat-ile-kor-noktada-uzerine-soylesi/> adresinden alındı
- Bynum, W. (2008). *The History of Medicine: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Canetti, E. (2006). *Kitle ve İktidar*. (G. Aygen, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- Canöz, K., İrez, B., & Kaya, K. K. (2023). Halkla İlişkiler, Yapay Zekâ Ve Hegemonya: Eleştirel Bir Değerlendirme. *Karatay Sosyal Araştırmalar Dergisi*(11), 335-352. <https://doi.org/10.54557/karataysad.1312694>
- Cullen, W. (1808). *A Methodical System of Nosology*. Cornelius Stratevant.
- Çankı, M. N. (2021). *Büyük Felsefe Lugatı Cilt 3 (P-Z)*. İz Yayıncılık.
- Çelgin, G. (2011). *Eski Yunanca-Türkçe Sözlük*. Kabalcı Yayınevi.
- Çoban, B. (2016). "Gözün İktidarı" Üzerine. J. Bentham, C. Pease-Watkin, S. Werret, B. Çoban, Z. Özarlan, B. Çoban, & Z. Özarlan (Dü) içinde, *Panoptikon: Gözün İktidarı* (B. Çoban, & Z. Özarlan, Çev., s. 111-138). Su Yayınevi.
- Dauvé, G., & Nesic, K. (2012). *Demokrasinin Ötesinde*. (İ. Kahraman, Çev.) Sel Yayıncılık.
- Diken, E. T. (2015, October 22). Ulak (The Messenger): a mystic fable of Islamic messianism. *Journal for Cultural Research*, s. 393-406. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/14797585.2015.1084817>
- Dolgun, U. (2008). *Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu*. Ötüken Neşriyat.
- Ekibi, B. N. (2024, Mayıs 24). Cumartesi Anneleri'nden 1000. hafta eylemi: 1995'ten bu yana neler yaşandı, kayıp yakınları ne istiyor? Haziran 6, 2024 tarihinde <https://www.bbc.com/turkce/articles/cn00gdw2dv8o> adresinden alındı
- Ergen, Y. (2023). *Dijital Minber Kutsal Otorite: Postmodern Dijital Kültürde Din*. Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları.
- Ergil, D. (1997). *Alla Turca: "Turkey's Encounter with Herself"*. Ankara: Turkish Daily News Publication.
- Fairbairn, W. R. (2023). *Psikanalitik Kişilik Çalışmaları*. (M. Arık, Çev.) İş Bankası Kültür Yayınları.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2002). *Toplumunu Savunmak Gerekir: College de France'ta Verilen Dersler*. (Ş. Aktaş,



- Çev.) Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma: Seçme Yazılar*. (I. Ergüden, & F. Keskin, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Biyopolitikanın Doğuşu: Collège De France Dersleri (1978-1979)*. (A. Tayla, Çev.) İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Freeman, D., & Freeman, J. (2008). *Paranoia: The 21st-Century Fear*. Oxford University Press.
- Freud, S. (2012). *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*. (Ş. Yeğin, Çev.) Payel Yayınevi.
- Freud, S. (2021). *Amatör Psikanalizi 1926*. (K. Şipal, Çev.) Cem Yayınevi.
- Geçtan, E. (2023). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*. Metis Yayınları.
- Howe, I. (1991, February 18). The Value of the Canon. *The New Republic*, s. 40-47.  
<https://newrepublic.com/article/119442/irving-howe-value-canon-essay-literature-and-education> adresinden alındı
- Jane, E. A., & Fleming, C. (2014). *Modern Conspiracy: The Importance of Being Paranoid*. Bloomsbury Academic.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi*. Ayrıntı Yayınları.
- Kandinsky, W. (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (G. Ekinci, Çev.) Altıkkırkbeş Yayınları.
- Kiarostami, A. (2015). Önsöz. G. Homayounpour içinde, *Tahran'da Psikanaliz Yapmak* (A. Mertan, Çev., s. 9-12). Everest Yayınları.
- Kuçuradi, I. (2010). *Çağın Olayları Arasında*. Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Lacan, J. (1998). *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality The Limits of Love and Knowledge - Book XX Encore 1972-1973*. (J.-A. Miller, Dü., B. Fink, Y. Ertuğrul, & C. Turan, Çev.) W. W. Norton & Company.
- Liktor, C. (2024, Ocak 12). Kör Noktada: Saklı Gerçekler. İstanbul. Mart 26, 2024 tarihinde <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/kor-noktada/> adresinden alındı
- Lyon, D. (2013). Gözetim Toplumu. (G. Ayas, Dü.) *Sosyologca*, 3(5), 76-90.
- Lyotard, J.-F. (2019). *Postmodern Durum*. (İ. Berkan, Çev.) BilgeSu Yayıncılık.
- McGowan, T., & Kunkle, S. (2014). *Lacan ve Çağdaş Sinema*. (Y. Ertuğrul, & C. Turan, Çev.) Say Yayınları.
- Mendel, G. (2000). *Babaya İsyân: Sosyopsikanalitik Bir Deneme*. (H. Portakal, Çev.) Cem Yayınevi.
- Mijolla-Mellor, S. d. (2012). *Paranoya*. (I. Ergüden, Çev.) Dost Kitabevi Yayınları.
- Morris, D. (1997). *Behind the Oval Office: Winning the Presidency in the Nineties*. Random House Publishing.
- Nişanyan, S. (2018). *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*. Liber Plus Yayınları.
- Önderman, M. (2018). *Türkiye'de Paranoid Ethos*. VakıfBank Kültür Yayınları.
- Özarslan, Z. (2016). Gözün İktidarı: Elektronik Gözetim Sistemleri. J. Bentham, C. Pease-Watkin, S. Werret, B. Çoban, Z. Özarslan, B. Çoban, & Z. Özarslan (Dü) içinde, *Panoptikon: Gözün İktidarı* (B. Çoban, & Z. Özarslan, Çev., s. 139-154). Su Yayınevi.

- Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Öztat, F. (2019). Gerçeklik, İktidar ve Beden Kavramları Işığında Matrix Filmi. *Selçuk İletişim Dergisi*, 12(1), 312-324. <https://doi.org/10.18094/josc.470432>
- Preti, A., & Cella, M. (2010). *Paranoia in the "Normal" Population*. Nova Science Publishers.
- Robins, R. S., & Post, J. M. (1997). *Political Paranoia The Psychopolitics of Hatred*. Yale University Press.
- Rosanvallon, P. (2023). *Popülizm Yüzyılı: Tarih, Teori, Eleştiri*. (S. B. Çağlan, Çev.) Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis Yayınları.
- Susam, A. (2021). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema: 2000 Sonrası Türkiye Belgesellerinde Gerçek - Temsil İlişkileri*. Ayrıntı Yayınları.
- Torrey, E. F. (1995). *Surviving Schizophrenia: A Manual for Families, Consumers and Providers*. HarperPerennial Publishing.
- Toscano, A. (2013). *Fanatizm: Bir Fikrin Kullanımları Üzerine*. (B. Özkul, Çev.) Metis Yayınları.
- Turan, M. O. (2013). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. *Televizyon Haberlerinde MOBESE Görüntülerinin Kullanımı: Yeni Bir Tür mü, Kaynak mı?* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Watson, P. (2023). *Fikirler Tarihi: Ateşten Freud'a*. (K. Atakay, N. Elhuseyni, K. Genç, B. Pala, & B. Tırnakçı, Çev.) Yapı Kredi Yayınları.
- Wigen, E. (2024). Pandemi, Sokağa Çıkma Yasağı ve Bir İstifa: Türkiye'de COVID-19 Politikası. A. Yenen, E. J. Zürcher, A. Yenen, & E. J. Zürcher (Dü) içinde, *100 Kesitle Cumhuriyet Türkiye'si'nin 100 Yılı* (A. Selman, Çev., s. 569-574). İletişim Yayınları.

## EXTENDED ABSTRACT

**Introduction:** In our century, the so-called ‘Age of Anxiety’, paranoia has become a rather ‘normal’ behaviour. When factors such as the domestic policies of the governments and the economic crisis are added to all these global developments, each country has started to develop its own paranoid cases. This is also inevitable for Turkey. The economic effects of both the pandemic and the earthquake disaster felt in ten cities are still continuing. For this reason, the reflections of the individual and social psychology of the people of the country can also manifest themselves in different ways. In particular, collective paranoia has been a concept frequently featured in Turkish films of this period. In Ayşe Polat's *In the Blind Spot* (2023), collective paranoia is treated as a phenomenon triggered by the destruction of collective memory.

**Materials and Methods:** Through the analysis of the film, this study aims to discuss collective paranoia as a social expression of the period. Two different methods will be used together in the study. Sociological analysis method will be used for the collective side of the paranoia in the film and psychoanalytical analysis method will be used for the individual side. The most important distinctions of sociological film analysis are that it does not see the film as the subjective expression of the director and does not emphasise the aesthetic features of the film (Özden, 2014, p. 154). Instead of these elements, the social conditions of the period in which the film was produced or the story takes place are moved to the centre of the criticism and a social perspective is tried to be created.

In addition, psychoanalytic analysis will be used to examine the character(s) in the film. ‘Psychoanalysis is of particular interest to this study because of the way it deals with the relationship between the cultural and the psychic’ (Toscano, 2013, p. 177). In this method of analysis, which is based on the theory of psychoanalysis, the traces of the director's mental world and the expression of his subconscious or the expression of the social, collective subconscious are pursued in the analysis of the films, and the films are handled just like a dream process, and the latent (implicit) content underlying the manifest (explicit) content of the films is tried to be revealed. In this study, rather ‘expressions of the collective unconscious’ will be analysed through this method (Özden, 2014, p. 179). From this point of view, the seven criteria that Robins and Post (1997, pp. 7-13) place in the mind of a person with paranoid personality disorder will be used as a key for psychoanalytic analysis in this study:

- 1- Suspicion
- 2- Centrality
- 3- Grandiosity
- 4- Hostility
- 5- Fear of Loss of Autonomy
- 6- Projection
- 7- Delusional Thinking

According to Mendel (2000, p. 410), the sociopsychanalytic perspective, which is formed by blending the two methods in the study, is a more realistic method than psychoanalysis due to its sociological dimension, and even the examples presented by psychoanalysis need to be revised from a sociopsychanalytic point of view.

**Findings:** The film *In the Blind Spot* begins with a story documenting the destruction of social memory. This memory, which the authority tries to destroy, resurfaces in an ‘invisible’ dimension in the film. Although social memory has not been destroyed, its reappearance has collective traumatic consequences. This situation, which can be summarised as collective paranoia, is the main issue of the film. In the film *In The Blind Spot*, the subject emphasised as a social memory material is the “Saturday Mothers” (2024) protests. This is also the reason why the film begins with Hatice, who has been waiting for her missing son Baran for years. The fact that a German documentary crew wants to cover this issue and as a result the lawyer Eyüp, who tries to help them, is tortured and the two-person team is killed in their hotel room makes the subject of the film more political. In an age where everything can be

surveilled, the film depicts an authority that, as if security cameras (Turan, 2013) as the state's mechanism for surveillance of society were not enough, can place hidden cameras in any house it wants, can take anyone it wants from the street and torture them, does not want issues such as the Saturday Mothers to be investigated, and neutralises those who do. In the geography represented in the film and in such a climate, it is the most likely and the first thing that comes to mind that people doubt everything.

**Discussion:** According to the film analysed in the study, there is a connection between collective paranoia and social memory. The shift of the film's story from an individual axis to the social sphere can also be explained in line with this discourse. If personal memory is accepted as the root cause of individual paranoia, the root cause of collective paranoia will be social memory. Therefore, although at first it may seem like a film of individual paranoia, *In the Blind Spot* contains the representation of a collective paranoia. The reason for this is the 'surveillance' mechanisms used in the film. In the dinner scene, it is also learnt that the 'eye', which seems to be specific only to Zafer, is directed towards the society and authority in general. With this scene, surveillance as a mechanism of social control is brought to the agenda 'by whom, how, for what purpose and in line with what interests' (Dolgun, 2008, p. 23): In the film, the authority, which has the right to surveil everywhere, is itself controlled and surveilled through social memory.

**Conclusion and Suggestions:** The film *In the Blind Spot* is valuable because it presents the combination of 'surveillance and control', which has become more and more visible in modern times, as one of the main actors of collective paranoia. Designing this as the form of the film, director Ayşe Polat did not hesitate to move between different image formats throughout the film. In these times, when mobile phones have become a tool of collective paranoia, the film's placement of this device at the centre of the narrative through its effects such as surveillance, control, intimidation, suspicion, uncertainty and, of course, isolation, seems to be a very appropriate choice. In summary, the film *In the Blind Spot* tries to say that the 'gaze from above', which has turned into a mechanism of control and surveillance in social life, on the street, in public transport, even in our homes, is the main cause of collective paranoia produced through authority. This gaze, which is always in 'blind spots' due to its location, spreads out from that small and cramped space to the whole society through the things it shows, observes and controls. And the collective paranoia produced and multiplied in this way takes the gaze from the nooks and crannies to everywhere, while taking the individual and collective memory in society to blind spots.