Hayati DEMİR

RTS ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

2021



T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

PSİKANALİTİK FİLM ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA FİLMSEL MEKÂN TASARIMI İLE KAHRAMANIN BENLİĞİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

Hazırlayan
Hayati DEMİR

Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN

Yüksek Lisans Tezi

Temmuz 2021, KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

PSİKANALİTİK FİLM ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA FİLMSEL MEKÂN TASARIMI İLE KAHRAMANIN BENLİĞİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan
Hayati DEMİR

Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN

Temmuz 2021, KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Hayati DEMİR

İmza

T.C.

ERCİYES ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Anabilim Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema

Program Adı: Yüksek Lisans

Tez Başlığı: Psikanalitik Film Eleştirisi Bağlamında Filmsel Mekân Tasarımı ile Karakterin Benliğiyle Olan İlişkisi

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Önsöz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 117 sayfalık kısmına ilişkin 04/08/2021 tarihinde ***Turnitin*** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı**: % 13.'** dür.

Filtrelemeye **alıntılar dâhil** edilmiştir. Filtrelemede **yedi (7) kelimeden daha az** örtüşme içeren metin kısımları hariç tutulmuştur.

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 05/08/2021

Danışman: Doç. Dr. Burak MEDİN

İmza

Öğrenci: Hayati DEMİR

İmza

KILAVUZA UYGUNLUK

"PSİKANALİTİK FİLM ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA FİLMSEL MEKÂN TASARIMI İLE KAHRAMANIN BENLİĞİ ARASINDAKİ İLİŞKİ" başlıklı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan	**Danışman**
Hayati DEMİR	Doç. Dr. Burak.MEDİN
İmza	İmza

Radyo, Televizyon ve Sinema ABD Başkanı

Prof. Dr. Vahit İLHAN

İmza

ÖN SÖZ

Tez sürecinde ve öncesinde özverili bir şekilde sürekli yanımda olan, desteğini ve yardımını asla esirgemeyen saygıdeğer hocam Doç. Dr. Burak MEDİN' e teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Eğitim ve öğretim hayatım boyunca bana yol gösteren, yardımlarını esirgemeyen tüm hocalarıma, sevgili aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim. Gerek tez süreci, gerekse öncesinde yardımseverlik dolu kalpleriyle desteklerini esirgemeyen Canan'a, Seda'ya, Sinan'a, Murat Can'a, Mücahit'e ve son olarak Mehmet Can'a tüm kalbi duygularımla teşekkür ederim.

Eğitim ve öğretim sürecim boyunca bana yol gösteren, destekleyen sevgili enişte m Prof. Dr. Ufuk KARAKUŞ'a en içten duygularımla teşekkür ederim.

Son olarak dostum, sırdaşım ve yol arkadaşım olan anneme tüm destekleri ve sevgisi için tüm yüreğimle teşekkür eder, küçük bir yolda, büyük adımlar atmanın ne olduğunu bana öğrettiği ve kalbinin tüm güzellikleri için minnettar olduğumu ifade etmek isterim.

Canım annem, babam, ablam ve Dante'me ithafen…

Hayati DEMİR, Ankara, 2021

PSİKANALİTİK FİLM ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA FİLMSEL MEKÂN TASARIMI İLE KARAKTERİN BENLİĞİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

Hayati DEMİR

Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2021
Danışman: Doç. Dr. Burak MEDİN

ÖZET

Bu çalışma, benliğin inşasında mekân kavramının etkisi anlamak amacıyla yapılmıştır. Bu tez, film karakterinin benlik yapısını çözümlemek amacıyla mekânın işaret ettiği psikanalitik kavramları araştırmış ve örnek film analizleriyle bu sonuçlar açıklanmıştır. Tezin ilk bölümünde yer alan Topografik Kuram, Yapısal Kişilik Kuramı ve Psikoseksüel Kişilik Kuramı'ndan hareketle, bu ilişkinin boyutlarını ortaya çıkarmak adına benlik kavramı açıklanmıştır. Tezin ikinci kısmında ise mekân kavramı hem kendi başına bir kavram hem de sinemasal anlamda ele alınmıştır. Tezin üçüncü ve son bölümünde ise psikanalitik anlamda incelenmeye değer bulunan ve hedeflenen ilişkiyi açığa çıkarmak amacıyla örnek filmlerin analizleri yapılmıştır.

Mekân ve benlik arasındaki ilişkiyi ortaya koymak ve bu iki kavram arasındaki çok boyutlu ilişkiye dair bir yorum getirmek amacıyla amaçsal örneklem tekniğine göre seçilen "Anayurt Oteli", "Başlangıç", "Cinnet", "Matrix" ve "John Malkovich Olmak" isimli filmler psikanalitik film çözümlemesi yöntemiyle ele alınmıştır. Çözümlemeler sonrası bu filmler ışığında benlik kavramının, mekânsal iletişim anlamında temsiller sunduğu anlaşılmıştır. Mekanı oluşturan unsurların, benlik ile arasında işlevsel açıdan karşılıklı bir ilişki içerisinde olduğu idrak edilmiştir. Karakterin benliğinin inşasında mekan ile çok yönlü bir ilişki kurulduğu fark edilmiştir. Filmde benlik ve mekânın arasındaki ilişkinin bir bütün olarak benlik tasarımının ortaya çıkmasında etkili olduğu gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Benlik, Mekân, Psikanalitik Film Çözümlemesi

THE RELATIONSHIP BETWEEN FILM SPACE DESIGN AND HERO'S SELF IN THE CONTEXT OF PSYCHOANALYTIC FILM CRITICISM

Hayati DEMİR

Erciyes University, Graduate School of Social Sciences
Master Thesis, July 2021
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Burak MEDİN

ABSTRACT

It is aimed to reveal the dimensions of the relationship between this space and the self. From a psychoanalytic point of view, it is necessary to examine the space from a wider perspective in order to understand the concept of self for the film more comprehensively. In the first of the thesis, in order to reveal the dimensions of the relationship, the basic information about the self of the psychoanalytic theory was mentioned. In the second part of the thesis, the phenomenon of space is discussed both as a concept on its own and in a cinematic sense. In the third and last part of the thesis, the analysis of the films that are examined psychoanalytically and to reveal the targeted relationship are made.

In order to understand the relationship between space and self, it has been handled with the psychoanalytic film analysis method named "Homeland Hotel", "Inception", "Shining", "Matrix" and "Being John Malkovich", which includes concepts in a theoretical framework from a psychoanalytic perspective. After analysis, in the light of this, the concept of self was understood with representations in terms of spatial communication. It has the possibility to represent another probable possibility. It has been noticed that the space is positioned as a subject outside the self and found elsewhere. The message in the film is that the relationship between self and space is created in a way that is complementary to each other.

Keywords: Filmic Character, Self, Space, Place, Filmic Space, Psychoanalysis

İÇİNDEKİLER

PSİKANALİTİK FİLM ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA FİLMSEL MEKÂN TASARIMI ile KAHRAMANIN BENLİĞİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK ..... **i**
TEZ ÖZGÜNLÜK SAYFASI ..... **ii**
KILAVUZA UYGUNLUK ..... **iii**
KABUL VE ONAY TUTANAĞI ..... **iv**
ÖNSÖZ ..... **v**
ÖZET ..... **vi**
ABSTRACT ..... **vii**
İÇİNDEKİLER ..... **viii**
SİMGELER ve KISALTMALAR LİSTESİ ..... **xii**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **xiii**
RESİMLER LİSTESİ ..... **xiv**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
FREUDYEN BAKIŞ AÇISI ÇERÇEVESİNDE BENLİĞİ OLUŞTURAN TEMEL KAVRAMLAR

1.1. Topografik Kuram 7
1.1.1. Bilinç 8
1.1.2. Bilinçöncesi 9
1.1.3. Bilinçdışı 10
1.2. Yapısal Kişilik Kuramı 14
1.2.1. İd (Altbenlik) 14
1.2.2. Ego (Ben) 15
1.2.3. Süperego (Üstbenlik) 17
1.2.4. Ego İdeali 18
1.3. Lacanyen Bakış Açısı ve Topolojik Kişilik Analizi 19

1.3.1. “Öteki” Kavramı 19
1.3.2. İmgesel, Simgesel, Gerçek Dönem ve Ayna Evresi 20
1.4. Psikoseksüel Gelişim Kuramı 23
1.4.1. Oral Evre (0-1 Yaş) 23
1.4.2. Anal Evre (1-3 Yaş) 24
1.4.3. Fallik Evre (3-6 Yaş) 24
1.4.4. İğdişlik Korkusu (Kastrasyon) 25
1.4.5. Oedipal Evre (Oedipus Karmaşası) 26
1.5. Alfred Jung’un Arketip Karakterleri 30
1.5.1. Persona (Maske) Arketip 32
1.5.2. Gölge Arketip 32
1.5.3. Anima ve Animus 33
1.5.4. Kendilik (Self) Arketip 33
1.5.5. Bilge Arketip 34
1.5.6. Kahraman Arketip 35
1.6. Benliğin Savunma Mekanizmaları 35
1.6.1. Bastırma 35
1.6.2. Yansıtma 36
1.6.3. Yadsıma 36
1.6.4. Yer Değiştirme 37
1.6.5. Somutlaştırma 38
1.6.6. Yüceltme 38
1.6.7. Özdeşleştirme 38
1.7. Freudyen Çerçevede Rüya Kavramı 38
1.8. Psikanalizde Diğer Kavramlar 40
1.8.1. Bastırılanın Geri Dönüşü 40
1.8.2. Fetiş Kavramı 41

İKİNCİ BÖLÜM
SİNEMADA MEKÂN KAVRAMI VE MEKÂNI OLUŞTURAN UNSURLAR

2.1. Mekan 42
2.1.1. Mekanın Algılanması 43
2.2. Mekan ve Mekanı Oluşturan Kavramlar 45
2.2.1. Mekan ve Boşluk İlişkisi 45
2.2.2. Mekan ve Zaman İlişkisi 46
2.3. Sinemada Mekan 47
2.4. Sinemada Mekanı Oluşturan Unsurlar 48
2.4.1. Mekanın Objektif Yönü (Fiziki Öğeler) 48
2.4.1.1. Sinemasal Mekanda Işık 48
2.4.1.2. Sinemasal Mekanda Renk 50
2.4.1.3. Sinemasal Mekanda Kameranın Konumu ve Kadraj 52
2.4.2. Mekanın Sübjektif Yönü (Yumuşak Öğeler) 53
2.4.2.1. Mekanın İletişimsel Yönü 53
2.4.2.2. Lefebvre'nin Mekanın Üretimi Kavramı 54
2.4.2.3. Mekanın Psikolojik Anlamda Algılanması 57

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
PSİKANALİTİK FİLM ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA ÖRNEK FİLMLERİN FİLMSEL KAHRAMANIN BENLİĞİ VE MEKÂN İLE DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. Mekan ve Benlik Arasındaki İlişkiyi Anlamak: Psikanalitik Film Eleştirisi 61
3.2. Örnek Film Çözümlemeleri 67
3.2.1. Inception (Başlangıç) Film Künyesi 67
3.2.1.1. Filmin Özeti 67
3.2.1.2. Filmin Analizi 67
3.2.2. Anayurt Oteli Film Künyesi 82
3.2.2.1. Filmin Özeti 82
3.2.2.2. Filmin Analizi 82
3.2.3. The Matrix Film Künyesi 95
3.2.3.1. Filmin Özeti 95

3.2.3.2. Filmin Analizi 95
3.2.4. Shining (Cinnet) Film Künyesi 99
3.2.4.1. Filmin Özeti 99
3.2.4.2. Filmin Analizi 100
3.2.5. Being John Malkovich (John Malkovich Olmak) Film Künyesi 107
3.2.5.1. Filmin Özeti 107
3.2.5.2. Filmin Analizi 108
SONUÇ 117
KAYNAKÇA 123
EKLER 129

SİMGELER ve KISALTMALAR LİSTESİ

ABD: Anabilim Dalı

Bkz: bakınız

ERÜ: Erciyes Üniversitesi

RTS: Radyo, Televizyon ve Sinema

SBE: Sosyal Bilimler Enstitüsü

TDK: Türk Dil Kurumu

YÖK: Yükseköğretim Kurumu

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1: Topografik Kurama Dair Buzdağı Örneği 8
Şekil 1.2: Lacan'a Göre Gerçek, İmgesel ve Simgesel Düzlemler 21
Şekil 1.3: Arketip Şeması 31

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Bilincin temsili olarak topaç 68
Resim 2: Kasadan "Bilinçaltından" zarfın "fikir ya da duygunun" çalınması 69
Resim 3: Zarfın "Fikrin" çalınışı 69
Resim 4: Rüyasal mekânın çöküşü "Benliğin savunma düzeneği" 69
Resim 5: Dışsal etmenle rüyanın sonlandırılışı 69
Resim 6: Bilinçaltı sembolleştirmesiyle dışsal etmenin mekânsal temsili 70
Resim 7: Benliğin savunması amacıyla idsel bir dürtü olarak şiddetin mekânsal anlamda temsili 70
Resim 8: Bilincin yani farkındalığın temsili olarak durmuş topaç 71
Resim 9: Ariadne'nin ayna evresi 71
Resim 10: Bilinçaltının idsel içgüdüsel savunma dürtüsünü mekânda öfkeli insanlar olarak sembolleştirmesi 73
Resim 11: Bilinçaltında bastırılmış en güçlü duygu/fikri ile sembolleştirilen itki ve bu itkinin savunma mekanizması içerisindeki rolü 73
Resim 12: Topaç üzerinden bilincin sınanması 73
Resim 13: Rüyada en güçlü arzuların doyum sağlamak adına ortaya çıkışı 73
Resim 14: Bilinçaltının derinliklerinin temsili olarak ulaşılması ve aşılması zor, korunaklı bir mekân olarak tasviri 75
Resim 15: Bir savunma mekanizması temsili olarak dışsal tehdidin ortadan kaldırılması adına çığ 75
Resim 16: Cobb'un bilinçaltının derinliklerinin bir temsili 76
Resim 17: Bilinçaltı ve bilinçdışı temsilleri arasında bir ego ideali olarak yükselen gökdelenler 76
Resim 18: Farklı bir bakış açısı olarak; id, ego ve süper egonun mekânsal açıdan tek bir sahnede temsili 77
Resim 19: Oedipal Kompleksi'nin tek bir mekân üzerinden temsili 79
Resim 20: Bastırılan en güçlü duygunun temsili olarak yuva 79
Resim 21: Bilinçaltı ve bilinçdışının en derin noktasının temsili olarak ileri düzeyde korunaklı kapı 80
Resim 22: Baba figürü ve Oedipal Kompleksi'nin sonlanışı 80

Resim 23: Kasanın "bilinçaltının" mekân içerisinde temsili 81
Resim 24: Rüzgârgülü yardımıyla benliğin somutlaştırması ile stresten kurtulmaya çalışmasının temsili 81
Resim 25: Oedipal bir karakter olarak Zebercet ve Büyük Öteki'nin mekânsal açıdan temsili 82
Resim 26: Lacan'ın "Büyük Öteki" adını verdiği babanın resmi ve Oedipal Dönem temsili 82
Resim 27: Süper Ego'nun temsili olarak emekli subay ve mekânsal konumu 83
Resim 28: İdsel dürtülerin ortaya çıktığı 1 numaralı oda 83
Resim 29: İdsel dürtünün bastırılması adına "kediye tekme" ve mekânsal konum içerisinde dürtünün "aşağıya" bilinçdışına atılış temsili 84
Resim 30: Mekânsal konum içerisinde kedinin "dürtünün" aşağıya "bilinçdışına" atılışının temsili 84
Resim 31: İdsel dürtünün doyurulması adına yapılan yansıtma eylemi ve ortalıkçı kadının yatağının id olarak bir temsili 85
Resim 32: Nevrotik eylemin mekânla açıklanması 85
Resim 33: Bir fetiş unsuru olarak objenin nesnel özdeşleşme ve yüceleştirmeye tabi tutulması 86
Resim 34: İdsel dürtünün "fetiş objesinin" yıkılışı 86
Resim 35: Üst katta bulunan emekli subayın "süper ego" nun idsel dürtüye müdahalesi ve süper egonun bir diğer mekânsal temsili 87
Resim 36: Emekli askerin "süper egonun" mekândan ayrılışı ve otel mekânının sübjektif anlamda denetim mekanizmasından yoksunluğu 87
Resim 37: Otel mekânında, süper egonun tahtında oturan idin temsili 88
Resim 38: Mekânın psikanalitik açıdan yeniden üretimine bir örnek olarak boş odaların anahtarlarının toplanması 88
Resim 39: Otel mekânın kahraman tarafından kapatılıp tüm dışsal etmenlerden yalıtılması 88
Resim 40: Fetiş objesinin idsel uyaran açısından tatminiyeti 88
Resim 41: Cinsel arzuların doyuma ulaşmaması nedeniyle saldırgan refleks gösteren karakterin mekânsal id temsili 89

Resim 42: "Horoz dövüşü" mekânında beslenen idsel saldırgan tutumun mekânsal temsili 89
Resim 43: Fetiş objesinin ve objenin karakterin yatak odasına yani benliğine müdahil olması 90
Resim 44: Fetiş unsurunun cinsel bir obje olarak değerlendirilmesi ve benliğin "yer değiştirme" ve "somutlaştırma" savunma mekanizmaları temsili 90
Resim 45: Mahkeme salonu mekânıyla şiddet ve şiddete dayalı suçun pratiğine bağlı olarak idsel dürtülerin güçlenmesi 91
Resim 46: İdsel şiddet dürtüsünün geçici bir doyumu adına şiddet içeriği sunan sinema mekânı 91
Resim 47: Kolay doyum sağlanan idsel mekân temsilinin parçalanışı ve komple bir mekân olan otelin mekânsal anlam bağlamında çatışmaya uğraması 92
Resim 48: Benliğin en önemli savunma mekanizması olan bastırma temsilinin "kedinin" yok edilmesi ve otel mekânının tamamen id tarafından anlamsal olarak işgal edilmesi 92
Resim 49: Kahramanın intihara karar vermesi ve idsel dürtünün temsili obje yardımıyla kendisini asması 93
Resim 50: Telefon kulübesi ile "bireysel bilince" uyanış temsili 96
Resim 51: Matrix "rüya, sembol" dünyasından uyanan kahraman 96
Resim 52: Bilinç ve bilinçaltı arasındaki farkı ifade etmede damalı zemin 96
Resim 53: Bir bilinç ve bilinçaltı temsili olarak haplar 96
Resim 54: Neo'nun Ayna evresi 97
Resim 55: Temet Nostre "Kendini bil" ifadesi ve bilinç halini temsil eden mekân 98
Resim 56: "Kâhin" şekliyle temsil edilmiş Bilge arketipi ve bu arketipin kahramanın bulunduğu mekânları yeniden üretmesi 98
Resim 57-58: Bilinçaltı ve farkındalığın sınanması amacıyla kolektif bilinçaltıya bağlı korku temsili 98
Resim 59: Danny'nin sanrısında gerçekleşen Overlook Oteli'nin bastırılmış bir kolektif bilinçdışı uyaranı olarak dönen kan ve kanın temsil ettiği bastırılmış şiddet dürtüsü .. 100
Resim 60: Bastırma ve bastırılanın geri dönüşünün temsili olarak kızılderili motifine atılan ve geri dönen top 100

Resim 61-62: Danny'nin otel mekânını oluşturan bilinçdışı vurgu alanında gezinmesi ve bilinçdışında bastırılan kuvvetli bir dürtü olarak saklanan "237" numaralı odayla karşılaşması 102
Resim 63-64: Danny'nin bilinçaltında yatan korku ve endişelerin ortaya çıkışı ve balta sembolü 103
Resim 65-66: Danny ve kolektif bilinçdışında "otelde" bulunan en kuvvetli bastırılanın temsili 103
Resim 67: 237 no'lu odanın açılması ve kahramanda psikonevrotik problemlerinin baş göstermesi 104
Resim 68: Bastırılan "alkol tüketme" dürtüsünün geri dönüşünün mekansal temsili.. 104
Resim 69-70: 237 numaralı odanın bireysel bilinçdışında temsil farklılığı 105
Resim 71: İd'in bir temsili olarak şiddeti çağrıştıran kırmızı renkli lavabo 106
Resim 72-73: Labirent ve dolayısıyla paradoks ile idsel dürtünün son bulması 107
Resim 74-75: Kuklanın kendini aynada fark etmesi ve aynayı kırması örneğiyle bastırma temsili 108
Resim 76-77: 7,5. Kat ve John Malkovich'in bilinçdışının temsili olarak bir iş yeri.. 109
Resim 78-79: Bir bilinçdışı temsili olan şirketin bastırılmış dürtüleri olarak insan temsilleri ve mekana dair cinsel mesajlar 109
Resim 80-81: Bilince dair bir temsil olarak küçük kapı ve tünel 110
Resim 82-83: Bilince ulaşan dürtü ve bastırılması sonucu bilinçdışına atılımın mekansal temsili 110
Resim 84-85: İdsel dürtü olarak cinsellik talebinin bilinçdışına atılışı 111
Resim 86-87: İdsel bir başka dürtü olarak açlığın bilince giden tünel temsili ve buzdolabı örneği 112
Resim 88-89: Bilinçdışında bekleyen dürtüleri temsillen bilince giden kapı temsili önünde beklemeleri 112
Resim 90-91: İdsel dürtünün doyum sonrası sonrası subjektif anlamda mekandan "bilinçdışından" atılması 113
Resim 92: Doyuma ulaşan dürtünün gücünü kaybetmesi ve diğer hayvansal dürtüler "maymun" ile bilinçaltı temsili olan kafeste kalması 114
Resim 93: Oedipus karmaşasının ve kastrasyon korkusunun Malkovich'in bilinçaltında anne ve babasını yatak odasında yakalaması 114

Resim 94: Spor salonunun bilinçaltında bastırılmış yetersizlik duygusu ile temsili….114
Resim 95-96: Bastırılmış aşağılık duygusunun bilinçaltında depo mekanında temsili.115
Resim 97-98: Bastırılmış başka bir duygu olarak okul otobüsünün utanç ile temsili...116

GİRİŞ

Bir bilim dalı olarak psikanaliz, insanın ruhsal yapısına getirdiği çözümlemeler ve tanımlamalar ile öne çıkar. Psikanaliz "insanın kendi doğasını inceleme, kendi özünü tanımlama, beden, düşünce duygu ve inanç ilişkilerinin karmaşık yapısını kişisel olana öncelik vererek açıklama çabalarına" (Derse; 2018, s. 23) verilen bir isimdir. İnsanın ruhsal yapısını inceleyen bu disiplin, sinema eserleri içerisinde de etkisini hissettirmiştir.

Psikanalizde yeni yaklaşımı değerlendiren Turan (Arslan, 2009 akt. Turan, 2013, s. 174) psikanaliz, dilbilim ve felsefe disiplinlerinin getirmiş olduğu birikimden faydalanılarak Freud'u yeniden okuyup değerlendiren Lacan'ın ortaya koymuş olduğu yeni yaklaşım ile film içerisinde arzu ve öznelliğin üretildiğini ve bu yüzden filmin psikanalitik açıdan incelenebileceğini ifade etmiştir.

Üretilen çoğu sinema yapıtı belirli bir senaryo metni üzerine kuruludur. Senaryo ise yaratıcısının, yani insan faktörlü bir realiteden çıkmış bir üründür. İçinde hayal gücünü içeren her sinema yapıtı sonuç olarak yine içerisinde yaratıcısının psikanalitik temsillerini içermektedir. "Hem sinemaya yönelik arzumuz hem de onun (yanılsamalı) gerçeklik etkisi için bilinçdışı esastır; sinemanın rüya durumuna benzer bir sahne yaratan biricik potansiyeli, sinemanın harekete geçirdiği arzu ve gerçeklik etkisi için bilinçdışını zorunlu kılar" (Stam, 1992, akt. Arslan, 2009, s. 17) Bu temsiller doğal olarak insanın benlik yapısı hakkında bilgi verir. Bu bağlamda psikanaliz bir insan bilimi olarak karşımıza çıkar. Özetle psikanaliz, ruhbilimsel açıdan insanla ilgili bir bilim dalıdır ve onu ruhsal açıdan tanımlar. Bu bağlamda sinemada üretilen imajların ve bu imajların inşasına neden olan kararların incelenmesi psikanalizin disiplini yardımıyla yapılabileceği düşünülmektedir.

Bu çalışma, benliğin çözümlenmesini mekân unsuruyla birlikte değerlendirecek ve mekânda benliği oluşturan kavramların temsilini aramayı amaç edinecektir.

Bu çalışma, mekânın benlik bölünmeleri karşısında nasıl konumlandırıldığını anlamaya çalışacaktır. Filmde mekân tasarımının benlik ile olan ilişkisini ortaya koymayı amaçlayacaktır. Mekân ve benlik kavramları detaylı bir şekilde açıklanacaktır. Bu kavramlar ışığında oluşturulacak kuramsal çerçeve dâhilinde örnek filmler incelenecektir.

Bu çalışma, film anlatısında mekân tasarımı ile kahramanın/karakterin benliği arasında bir ilişki olduğu varsayımına dayanmaktadır. Mekân tasarımında kullanılan sembol ve nesnelerin benlik ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Tüm bunlarla beraber, mekân ve benlik tasarımı karşılıklı bir ilişkiye dayanan bir bütünlük ile inşa edildiği ileri sürülmektedir. Son olarak, örneklem filmlerinin mekânı içerisindeki tüm unsurların, kahramanın bilinçdışına attığı dürtülerden oluştuğu düşünülmektedir.

Yukarıdaki varsayımlar ekseninde benlik ile mekân arasındaki ilişkinin boyutları anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu iki kavram arasındaki benzerliklerden ve ilişkilerden yola çıkılarak yukarıdaki varsayım cümleleri sınanacaktır.

Bu varsayımlar üzerinden aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır.

1. Film anlatısında oluşturulan mekân tasarımı ile kahramanın/karakterin benliğinin tasarımı arasında nasıl bir ilişki vardır?
2. Mekân tasarımındaki sembollerin karakterin/kahramanın benliğine dair bir örnek sunabilir mi?
3. Mekân kavramının eksikliğinde benliğin çözümlenmesi durumunda ne gibi sorunlar yaşanabilir?
4. Mekân içerisindeki tüm unsurların kahramanın bilinçdışına ittiği dürtülerde rolü nedir?

Yapılan literatür taraması sonucu “sinema” ve “psikanalizin” ilişkilendirildiği birçok çalışmaya rastlanmıştır. Bu çalışmalar genel olarak sinema yapıtlarında psikanalizin etkisini çeşitli başlıklar altında incelemiştir. Yapılan literatür çalışmasında benlik ile mekan kavramlarını, psikanalitik kuram çerçevesinde bir bütün olarak değerlendiren herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Literatür çalışması sonucunda bulunan çalışmalara aşağıda sıralanmıştır.

Halim ESEN'in *"Anayurt Oteli Filminde Zaman ve Mekân"* isimli çalışmasında Anayurt Oteli filminde mekân ve zaman kavramları birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Hakim olan film kronolojisinin etkilerini zaman ve mekan kavramlarıyla yeniden ele almıştır. Alparslan NAS'ın, *"Aylak Adam ve Anayurt Oteli'ne Psikanalitik Yaklaşım: Atılgan'ın Oidipal Roman Kişileri Olarak C. ve Zebercet"* isimli makalesinde, bahsi geçen filmler özelinde psikanalitik çözümlemelere yer verilmiştir. Aylak Adam ve Anayurt Oteli içerisinde bulunan karakterlerin psikanalitik anlamda çözümlemeleri yapılmış ve ilgili kavramlar üzerinden benlik süreçlerine ilişkin bilgiler paylaşılmıştır. Nezih DOĞAN'ın *"Sinema ve Psikanaliz"* isimli çalışmasında, sinema ve psikanaliz arasında yer alan benzerlikler ve ilişkilerden bahsedilmiştir. Güler GÜRLER'in *"Bilinçdışını İzlemek"* isimli makalesinde, benliğe dair geniş bir alanı ifade eden bilinçdışı kavramının ne olduğu ve bilinçdışının nasıl incelenmesi gerektiği ifade edilmiştir. Fatih BARİTCİ ve Zuhal FİDAN'ın *"Sosyal Ağlarda Benlik Sunumuna Dair Bir Distopya: Black Mirror Dizisi Örneği"* isimli çalışmasında, *Black Mirror* dizisi üzerinden benliğin temsilinin nasıl yapıldığı irdelenmiştir. Benliğin sunumunun ilgili dizi özelinde nasıl gerçekleştiği ve bu sunumun hangi yollarla yapıldığı anlatılmıştır. Gülseren GÜÇHAN **"***C. Metz'in Göstergebilimsel Psikanalitik Yaklaşımı ile Bir Film Çözümleme Denemesi: Bez Bebek"* isimli bu makalesinde psikanalitik bir çözümlemeyle Bez Bebek filmi incelenmiştir. Bu inceleme, filmde yer alan diyalog ve durumlar göz önüne yapılarak yapılmıştır.

Sigmund FREUD'un *"Rüyaların Yorumu"* ve *"Psikanalize Giriş: Rüya"* isimli kaynaklar ile rüya kavramı ve rüyayı oluşturan unsurlar ele alınmıştır. Buna ek olarak benliği oluşturan düzeneklerin rüyada nasıl bir şekilde ortaya çıktığından bahsedilmiştir. Yine Sigmund FREUD'a ait *"Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd"* isimli kaynakta, benliği oluşturan temel unsurlardan bahsedilmiştir. Orhan ÖZTÜRK'ün *"Psikanaliz ve Psikoterapi"* isimli çalışması, psikanalizin başlıca kavramlarından detaylı bir şekilde bahsedilmiştir. Bu kavramlar Freudyen çerçevede ele alınmıştır. Arketip yaklaşımı ile ön plana çıkan Carl Gustav JUNG'un "Dört Arketip" isimli kitabı, kolektif bilinçdışı kavramını açıklamış ve buna ek olarak kişilik tipleri örnekleri sunmuştur. Sigmund Freud'a nazaran tarihsel açıdan daha güncel bir psikanalitik yaklaşım örneği sunan Jacques LACAN'ın *"Psikanalizin Dört Temel Kavramı"* isimli

kaynağı Freud temelli oluşturulan psikanaliz kavramlarını başka bir perspektiften ele almıştır. Buna ek olarak Lacan'ın ortaya koymuş olduğu imgesel, simgesel ve gerçek kavramlarının yanı sıra ayna evresi kavramlarını açıklanmıştır.

Mehmet Ümit METERELLİYOZ'un *"Ridley Scott Sinematografisinde Mekan Kullanımı"* isimli çalışmasında, Ridley Scott sinematografisinde mekan aracılığıyla mimarlığın etkinliği araştırılmış ve mekansal tasarım, boyutsal açısından incelenmiştir. İhsan GÜLÜŞ'ün *"Sinemada Görsel Zaman ve Mekan Kurgusu" ve BEŞIŞIK, Gökçe; Sinema ve Mimarlıkta Mekan Kurgusu ve Kavrayışı",* isimli kaynağı ile mekan kurgusu, mimarlık ve sinema üzerinden anlatılmıştır. Bu çalışma, mekanın inşasında yer alan süreçlerin, niteliklerin sinema ile mimarlıkta nasıl ele alındığına dair bir araştırma alanı üzerine kurulmuştur. Selim Sertel ÖZTÜRK'ün *"Mekan-Zaman Kavramının Sinematografiye Bağlı Değişkenler Doğrultusunda Mekanın Üretilmesinin Rolü"* isimli çalışması, 20.yy boyunca değişen sinematografi ile imge süreci üzerinden yaşanılan kırılmalarla zaman ve mekanın yeniden üretim süreçlerine odaklıdır. Fatoş ADİLOĞLU'nun *"Türk Sineması: Mekan Üzerinden Bir Çözümleme"* isimli makalesi, Türk sinemasını mekan odaklı bir şekilde ele almıştır. 1965-75 yılları arasında çekilen filmler özelinde, filmlerin çekildiği zamanın melodramları çerçevesinde mekanın nasıl kullanıldığı araştırılmıştır.

Turgay SEBZECİOĞLU ve Çiğdem YAMAN'ın *"Kar Romanı ile Cinnet (The Shining) Filmi Arasında Mekan Odaklı Bir Karşılaştırma"* isimli çalışmasında Kar Romanı ve Cinnet filmi arasında inşa edilen mekânsal tasarımların arasında bir karşılaştırmaya yer verilmiştir. Bu karşılaştırmalı inceleme sonucu birbirine benzemeyen kavram ve unsurlar içerisinde mantıksal açıdan bir ortaklığın bulunup bulunmadığı sorgulanmıştır. Görkem UZUNALİ'nin *"Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekan Kullanımı"* isimli makalesinde mekan kavramı incelenmiştir. Demirkubuz sinemasında mekanın nasıl inşa edildiği ve bu inşaya neden olan mantıksal içerimler ele alınmıştır. Mehmet Oğulcan TURAN*'ın "Kuyu filmindeki Arzu Kavramının Lacancı psikanalitik Yaklaşım Çerçevesinde Çözümlenmesi"* adındaki çalışma dahilinde arzu kavramı Lacanyen psikanalitik yaklaşım çerçevesinde bahsedilen film özelinde incelenmiştir. Arzu kavramı bu çalışmada, anlatıda temel bir işlevsellik içerisinde değerlendirilmiştir. Okan ORMANLI'nın *"Başlangıç Filminde Psikanalitik Öğeler Ve Rüya Olgusu",* isimli makalesinde rüya kavramı ve psikanalitik öğeler arasındaki

ilişkiye vurgu yapılmıştır. Rüyayı psikanalitik bir süreç olarak kabul eden bu çalışma, bahsedilen film özelinde psikanalitik ögelerle rüya kavramı ile arasında var olduğu iddia edilen bağ araştırılmıştır.

Her ne kadar film karakterleri üzerinden benlik ve mekan kavramları özelinde çalışmalar yapılmış olsa da literatür taraması sonucunda sinemada "mekan" ve "filmsel karakterin benliği" arasında ilişkilendirilmiş herhangi bir çalışma bulunmamıştır. Bu tez mekan ve benlik kavramını, psikanalitik film çözümleme yöntemi dahilinde ilk kez bir bütün halinde ele almasından dolayı bir önem taşır. Tüm bunlara ek olarak bu çalışmada, sinemasal mekânın filmlerde sadece bir dekor olarak kullanılmadığını, psikanalitik bir temsil ile benlik ve benliğe ilişkin kavramların saptanmasında bir görevi olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Bu çalışma psikanalitik film çözümlemesi yöntemiyle incelenen filmleri tek bir kavram ya da unsur üzerinden değerlendirmeyip, filmin çok boyutlu yapısı dâhilinde daha geniş bir perspektiften incelemiştir. Bu durumun bir sonucu olarak psikanalitik film çözümleme yöntemini kullanacak olan diğer çalışmalara çok boyutlu bir bakış açısı sunacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde psikanalitik yaklaşım dahilinde benliği oluşturan ve ona etki eden ilgili kavramlar ele alınacaktır. Bu kavramlar Freudyen bakış açısı temelli ve benliği oluşturan unsurları ilgilendiren bir şekilde seçilip, sınırlandırılacaktır. Bu kavramların incelenmesinde ilk olarak Sigmund Freud'un Topografik Kuram'ı ele alınacaktır. Freud'un Topografik Kuram'ına yeni bir yorum getiren Jacques Lacan ve Carl Gustav Jung'un yaklaşımlarından bahsedilecektir. Benlik ve benliği oluşturan kavramları anlamak adına Sigmund Freud'un Yapısal Kişilik Kuram'ından söz edilecektir. İlk bölümün ilerleyen kısımlarında Psikoseksüel Kuram'ın benliği ilgilendiren ilgili kavramları ele alınacaktır. Kişilik sürecini anlamak adına Jacques Lacan'ın Topolojik Kişilik Analizi kuramı irdelenecektir. Carl Gustav Jung'un Arketip Kuramı dahilinde kişilik tiplerinden bahsedilecek ve daha sonra Rüya Kuramı ile bilinçaltı, bilinçdışı ve benliğin savunma düzenekleri kavramları açıklanacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise mekân kavramı incelenecektir. İlk olarak mekân kavramı açıklanacak ve daha sonra sinemasal mekanın ne olduğu tartışılacaktır. Çalışmaya fayda sağlayacak şekilde sinemasal mekânı oluşturan unsurlar tespit edilecek

ve bu sayede mekân kavramı çalışmanın amacına hizmet edebilecek bir şekilde sınırlandırılacaktır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Sigmund Freud'un "Topografik Kuram", "Yapısal Kişilik Kuramı", "Psikoseksüel Kişilik Kuramı", Jacques Lacan'ın "Topolojik Kişilik Analizi" ve Carl Gustav Jung'un "Arketip Kuramı" bağlamında bu çalışmanın örneklemini oluşturan "Anayurt Oteli", "Başlangıç", "Matrix", "Cinnet" ve "John Malkovich Olmak" isimli filmlerin ilgili sahneleri varsayımlar ışığında analiz edilmiştir. Bu çalışmanın araştırma nesneleri, amaçlı örneklem belirleme tekniğine göre belirlenmiştir. "Anayurt Oteli" adlı film, benlik kavramını hem karakter hem de mekânsal açıdan bir temsilini yansıtması bakımından incelemeye tabi tutulacaktır. Rüyasal mekân ve bilinçdışı sembolleştirmeleri amacıyla "Başlangıç" isimli film bu çalışma çerçevesine alınmıştır. Başlangıç filminin ayrıca rüyasal mekân tasarımına sahip olması ve bu durumun benlik kavramıyla olası bir ilişki içersinde olmasından dolayı seçilmiştir. Bunun dışında "Matrix" filmiyle arketip ve bilinçdışı, "Shining" ve "John Malkovich Olmak" filmleri kolektif bilinçdışı ve bu unsurların mekanın iletişimsel yapısı dahilinde bir ilişki aranması amacıyla seçilmiştir. Mekânın benlik karşısında nasıl konumlandığını ve varsa bu ilişkinin anlaşılması nedeniyle örnek filmler Psikanalitik Film Çözümleme yöntemi ekseninde incelenecektir. Bu yöntem sonucunda mekân ve benlik arasındaki ilişki ortaya konulacaktır. Örneklem içerisine dâhil edilen filmleri diğer filmlerden ayıran en önemli unsur ise ilgili filmlerin mekân ve benlik arasındaki çok boyutlu ve derin ilişkiyi tartışma noktasında sahip olduğu hem içeriksel hem de biçimsel özelliklerdir.

BİRİNCİ BÖLÜM

FREUDYEN BAKIŞ AÇISI ÇERÇEVESİNDE BENLİĞİ OLUŞTURAN TEMEL KAVRAMLAR

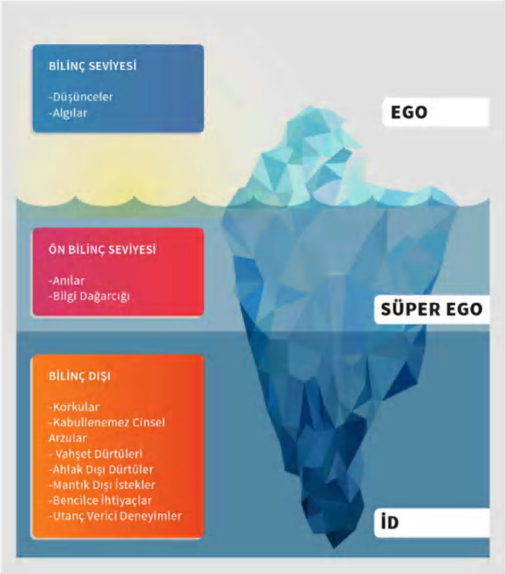
1.1. Topografik Kuram (Mental Qualities)

Sigmund Freud tarafından 20. Yüzyılın başlarında ortaya konulan bu kuram, zihinsel dinamiklerin bilince olan uzaklıklarını anlamlandırmaya ve ruhsal aygıt kavramını belirli zihin bölmelerine yerleştirerek bölümlemeye çalışmıştır. Freud bu kuramda insan bilincini bir buzdağına benzetmiş ve belirli katmanlara ayırmıştır. Buna göre bu yapı bilinç, bilinçdışı ve bilinçötesi kavramlarıyla ifade edilmiştir. Topografik kuramı anlamak ve anlamdırmak, tezimizde filmsel karakterin benliğinin çözümlenmesinde ve mekân karşısında nasıl bir konumlanma içerisinde olduğunu anlamamız bakımından büyük bir önem taşır.

Tezde ortaya konulmak istenen filmsel benlik ile filmsel mekân tasarımı arasındaki ilişkiyi anlamak için bilinç ve bilinç düzeylerinin nasıl olduğu araştırılacaktır. Karakter benliğinde ortaya çıkardığı etkileri ve varsa buna göre mekânın özne olarak nasıl konumlandırıldığı çalışmamızda detaylı bir şekilde detaylandırılacaktır. Bu iki temel kavram arasında ilişki kurulacak ve anlam bütünlüğü çerçevesinde değerlendirilecektir.

Topografik kuramı oluşturan kavramların açık bir şekilde anlaşılması amacıyla Şekil 1.1 de görüldüğü gibi benliğin üç temel düzeneği açıklanmıştır. Buna göre benliği oluşturan üç temel katmanın yapısına dair özet şeklinde bir kategorize yoluna gidilmiştir.

Şekil 1.1: Topografik Kurama Dair Buzdağı Örneği



Kaynak: https://cdn-acikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/20_21_Guz/sosyal_hizmet_kuramlari/4/index.html

1.1.1. Bilinç

Bilinç denildiğinde aklımıza "uyanık olmak", "farkında olmak" gibi temel ifadeler gelmektedir. Bu ifadeler insanın farkındalık kabiliyeti taşıyan bir organizma olduğunu ve çevresinde olan biten bazı durumların sebep ve sonuçlarının bilincinde olduğunu ortaya koyar. Yine de bilinç, etrafındaki olan biten her şeyin farkında değildir. Öztürk bilinç kavramını freudyen çerçevede şöyle tanımlar (1989, s. 28) "Belirli bir zaman birimi içinde farkına vardığımız uyaranların, düşüncelerin, duyguların anların sayısı sınırlıdır. Organizma sürekli olarak birçok uyaranla karşı karşıya iken, bunların önemli bir bölümü bilinçli algılama ve ayırt etme eşiğinin ötesinde, dışında kalır. Böyle olmasaydı çok sayıda uyaranın etkisi altında aşırı karışık ve dayanılması güç bir uyaran saldırısı altında kalırdık" Buradan hareketle her ne kadar bu kavramı bilinç ile nitelesek de bilinç tüm uyaranların farkında olan ve onları farkındalık ile kodlayan bir yapı değildir. Sigmund Freud, 1923 yılına kadar yaptığı çalışmalarda ve daha sonra yayınladığı The Ego and Id (Ego ve İd) kitabında bilinç ve bilinç düzeyleri kavramlarına önemli bir yer vermiştir. Freud, bilinci (2019, s. 82) "Bilinçlilik her

şeyden önce, en doğrudan ve en kesin algılamaya dayanan, tümüyle tanımlayıcı bir deyimdir" şeklinde ifade ederek, uyaran karşısında organizmanın tam farkındalık ve bu uyaranı tam olarak çözümleme yeteneğine verilen bir terim olarak sıfatlandırmıştır.

Bilinç kavramını tezde, diğer bilinç düzeyleri ile birlikte filmsel benliğin çözümlenmesinde yardımcı olacak temel kavramlardan birisidir. Öyle ki, filmsel karakteri anlamak için film karakterinin bilinç düzeylerinden biri olan bilinç kavramı, gerek karakter benliğinin çözümlenmesinde gerekse karakterin çözümlenmiş benliği ile mekân arasında ilişki kurmak açısından oldukça ciddi bir rol oynayacaktır

Film senaryolarının çoğunda, karakter belirli bir bilinç yapısı ile oluşturulmaktadır. Bu yapı etrafında olup biten bazı uyaranları anlayan ve bu uyaranlara karşı tepki oluşturan bir inşa üzerine kuruludur. Yine de bilincin tek başına benlik üzerindeki etkisi sınırlıdır. Bu bağlamda bilincin ne olduğunu anlamakla beraber bilincin ne olmadığı ile de ilgilenmek gerekir. Daha önceleri de belirttiğimiz üzere bilinç tüm uyaranlar üzerinde tartışılmaz bir farkındalık taşımaz.

Film karakteri belirli bir bilinç ile oluşturulmuştur, çevresinde olan biten durumların bir kısmının farkındalığını yaşamaktadır. Buna ek olarak bilinç, benliğin yapısındaki bölünmelere direkt ya da dolaylı bir şekilde etki eder. Öyle ki bu etkinin şiddeti diğer uyaranlarla birlikte değişmekte ve kişinin ruhsal durumu kapsamında dalgalanmalar göstermektedir. Tüm bunlara birlikte bilinç ruhsal yapının oldukça küçük bir alanını kapsamaktadır. Daha sonraları bahsedilecek diğer bilinç düzeylerinin daha büyük bir alanda gerçekleştiği anlaşılacaktır.

1.1.2. Bilinçöncesi

Bilinçöncesi belli bir anda bilinç tarafından hemen fark edilemeyen ancak belirli bir çabayla bilince çağırılabilen düşüncelerin bulunduğu bir alandır. "Örneğin, bir süre önce karşılaştığımız bir olayı artık anılarımızdan tümden silmiş gibi olabiliriz. Silmiş gibi diyorum, çünkü bu olayla ilgili bir çağrışım, bir uyaran tüm olayın yeniden bilince dönmesini sağlayabilir. İşte bu tür, bilinçten sıyrılmış gibi sanılan ve uyaranlarla, çağrışımlarla yeniden bilince gelebilen anılar, duygular, dürtüler bilinçöncesi niteliği taşırlar" (Öztürk, 1989, ss. 30-31). Bilinçöncesi düzeyi yine bilinçte olduğu gibi kişinin ruhsal yapısında küçük bir alanı kapsar. Bilinç düzeyinde belirli bir çaba olmaksızın hazır halde bulunan düşünce, davranış, tutum ve fikirler belirli bir çaba ve

odaklanmayla bilince çağırılır. Bilincin bu düzeyinde kişinin rahatsızlık duymadığı belirli anılar, deneyimler ve duygular gerçekleşir. Freud (2019, s. 83) "Örtük olup da dinamik açıdan değil, yalnızca tanım olarak bilinçdışı olana bilinçöncesi adını veriyoruz" diyerek, bilinçöncesinin hem bilinçten ayrıldığı noktayı hem de ileride anlatacağımız bilinçdışının kontrol edilemeyen, farkına varılamayan bir düzeyden olan farkını açıklamıştır.

Bir başka tanımda ise (Derse, 2018, s. 33) bilinçöncesi, bilincin bir devamı olarak ifade edilmiştir. "Bilince çıkmaya yakın olan, bilgileri, düşünceleri, hatıraları içerir. Bilinçle devamlılık ilişkisi içerisinde belirlenen bir süreçtir".

1.1.3. Bilinçdışı

Filmsel mekân ile benlik arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak ve mekânın benlikle karşılıklı ilişkisi karşısında nasıl konumlandığını anlamak için benlik ile direkt ya da dolaylı yönden etkileşime giren tüm etkenler irdelenmelidir. Bu etkenlerden biri olarak bilinçdışının tüm faaliyetleri ve benliğe olan etkisi aydınlığa kavuşturulmalıdır. Buradan hareketle, psikanalizin temel kuramlarından biri olan bilinçdışı kavramı, benliğin temel yapısı içerisinde değerlendirilmesi ve benliğin bütüncül yapısı içerisinde nasıl bir etki oluşturduğunu anlamamız bakımından önemlidir. Freudyen bakış açısı çerçevesinde, Geçtan'ın yorumuyla bilinçdışı;

> *"Genel anlamda bilinçdışı, bilinçli algılamanm dışında kalan tüm zihinsel olayları, dolayısıyla bilinçöncesini de içerir. Dinamik anlamda ise, bilinçdışı, sansür mekanizmasının engeli dolayısıyla bilinç düzeyine ulaşma olanağı olmayan zihinsel süreçleri içerir. Bu içerik, gerçekliğe ve mantığa uymayan ve insanın içinden geldiğince doyurulmak istenen dürtülerden oluşur. Bu dürtüler kişinin bilinçli dünyasında geçerli olan ahlaki değerlere karşıt düşen isteklerden kaynaklanır ve ancak psikanalitik tedavide kişinin dirençleri kırıldığında bilinç düzeyine ulaşabilirler." (Geçtan, 1988, s. 27).*

Bilinçdışı kavramı, psikanalizin kurucusu olan Sigmund Freud tarafından irdelenmiştir. Her ne kadar bilinçdışı kavramının mucidi olmasa da bu kavramı derinlemesine inceleyip geliştiren isimlerin en önde gelenidir. Craib (2011, s. 39) bilinçdışı kavramıyla ilgili olarak "Freud'un kendisinin de kabul ettiği gibi bilinçdışı kavramı yeni değildi. Bilinçdışı uzun yıllar edebiyata ve felsefede değişik biçimlerde varlığını göstermiş olan bir fikirdi; Freud'un buluşu, fikri olumlu bir biçimde

geliştirerek onu sistemli bir psikolojik kuramın merkezine yerleştirmek olmuştu. Onun bilinçdışıyla ilgili düşünce yollarından biri, bilinçdışının ruhun üç düzeyinden ya da sistemlerinden biri olmasıydı" diyerek hem bilinçdışının tarihsel süreç içerisinde nasıl ele alındığını hem de bu kavramın freudyen çerçevede nerede konumlandığını açıklamıştır.

> *"Freud'a göre bilinçdışı psikanalitik kuramın temelidir. Bilinçdışı kavramı içgüdülerin, dürtülerin, ilkel cinselliğin, nefretlerin, saldırganlıkların, bastırılan duyguların, düşüncelerin, davranışların, yani bilinçli olmayan ruhsal malzemelerin bütününü ifade eden bir kavramdır. İnsanın doğumdan itibaren etkisinde kaldığı toplumsal baskı, arzuların bilinçdışında baskılanmasını/sansürlenmesine neden olur. Bilinçdışı arzular şekil değiştirerek dil sürçmesi, rüya, hatalı hareketler, fantezi ve nevrotik simgeler şeklinde ortaya çıkarlar ve doyum yolları ararlar. Tutum, davranış ve konuşmalara yansıyan bilinçdışı ruhsal malzemelerin niteliğini belirleyen unsur, kullanılan savunma, mekanizmalarıdır. Egonun savunma ve süperegonun denetim işlevi bilinçdışı şekilde işler. Ego ve süperego, bilinçdışının bilince hangi renk, biçim ve simgesel formda çıkacağını denetler ya da baskılayarak dışa çıkmasını engeller" (Derse, 2018, s. 32).*

Freud'un oldukça önem verdiği bu kavram yine ona göre kişinin ruhsal yapısı üzerinde oldukça büyük bir alanı kapsar. "Bilinçdışı deyince, kişinin özel bir çabası ile bilince çağrılamayan, farkına varılamayan yaşantıların saklı olduğu ruhsal bölmedir; daha doğru deyişle, bu nitelikte olan ruhsal süreçlerdir" (Öztürk, 1989, s. 31). Daha önceden de belirtildiği gibi bilinçdışı kendi istek ve arzularımızla bilince çağırılamayan bir alanı ifade eder. Bu alanda gerçekleşen tüm duygular kısıtlı durumlarda öylesine ortaya çıkabileceği gibi bastırılmış duygularla ve bu bastırılmış duyguların geri dönüşü ile de ortaya çıkabilir. Bilinçdışını daha yakından tanımak ve anlamlandırmak için bastırma kavramını anlamak gereklidir. Freud bastırma kavramını (2019, ss. 82-83) "Fikirlerin bilince çıkmalarından önceki duruma bastırma adını veriyoruz ve bastırmaya yol açan ve sürdüren gücü de analitik çalışma sırasında direnç olarak algıladığımızı öne sürüyoruz" şeklinde açıklarken, Freud'un bastırma kavramı ile bilinçdışı arasındaki ilişkiyi açıklayan bu yorumundan yola çıkarak bastırmanın bilinçdışından bilince çağırılan dinamiklerden birisi olduğu da anlaşılabilir. Her ne kadar bastırma kavramı ileride daha detaylı ele alınacak olsa da bastırmanın bilinçdışı ile olan güçlü ilintisi göz ardı edilmemelidir. Eğer bilinçdışına bir örnek vermek gerekirse o, istekleri bitmek tükenmek bilmeyen bir çocuğa benzetilebilir bu nedenledir ki bazı çalışmacılar (Craib,

2011, s. 42) bilinçdışını bu örnekle ifade etmişlerdir. "Bilinçdışı sonsuzdur. Bilinçdışı gelişmez, değişmez ya da olgunlaşmaz; ama eğer şanslıysak ruhsal aygıtımızın geri kalanı değişir, daha bileşik bir duruma gelir ve bilinçdışı dürtülerle daha yaratıcı yollarla uğraşır. Yine de, içsel talep edici çocuk her zaman talep edici bir çocuktur." Yorumdan anlaşıldığı üzere bilinçdışı sürekli bir talep halinde olan, istekleri tükenmek bilmeyen, kontrol dışı ve kuralsız, denetimsiz bir bilinç yapısının görünmeyen ciddi bir bölümünü kapsayan bir düzeydir.

Bilinçdışı toplumsal ve bireysel ahlak ve norm kurallarından bağımsızdır. Craib'e göre bu durum (2011, s. 41) tamamen etik dışı bir mekanizma içerisinde seyreder "Bilinçdışı fikirler, bilinçli fikirlerimizin tabi olduğu yasalara dâhil değildir; onlar rasyonel bir biçimde gelişemezler ve dış dünyanın kısıtlamalarını hiç dikkate almazlar. Onlar yalnızca içsel dünyanın gerçeğini kabul ederler." İçsel dünyadan kasıt, bilinçdışının yine kişiye ait olan ve daha sonra inceleyeceğimiz Freud'un yapısal varsayımı içerisinde yer alan "id" kavramıyla ilişkilidir. Her ne kadar id üzerine söylenecek daha fazla söz olsa da id; insanın yeme, içme, cinsellik, saldırganlık ve buna benzer temel ihtiyaç ve içgüdülerinin gerçekleştiği bir benlik bölümüdür. Bilinçdışı, id kaynaklı taleplerin yine daha sonra detaylı bir şekilde ele alınacak "bastırma" kavramı ile biriktiği bir bilinç düzeyidir. Daha önceden de bahsettiğimiz gibi bastırma sonucu bilinçdışına itilen tüm duygu ve düşünceler toplumsal ahlak kuralları ile ilgilenmezler. Onlar için sadece doyum ve tatminiyet geçerlidir.

Bilinçdışı kavramı hakkında Freud'den farklı bir görüş ortaya koymuş Jacques Lacan'a göre bilinçdışı başlı başına psikanalizin temel nesnesi olarak ortaya çıktığını ifade eden Tura (2010, ss. 166-167) "Bilinçdışı bir arzu oldugu için, derinliklerden kalkan ve bilincin üst düzeylerine yükselen ilkel, yamyamca hatta hayvani bir bilinçdışı arzu olduğu için bilinçdışının olduğu tezi geçersizdir. Tam tersine, bilinçdışı olduğu için, yani yapısında ve etkilerinde öznenin kontrolünden kaçan dil oldugu için ve üstelik buraya arzunun işlevi yerleşebileceği için bilinçdışı bir arzu vardır." diyerek dili, bilinçaltının bir koşulu olarak varsaymıştır. Yorumdan da anlaşıldığı üzere Lacan, Freud'un bilinçaltı tanımına etki eden hayvani dürtülerin varlığını reddeder. Ona göre bilinçdışı öznenin farkındalık seviyesini aşan ya da ıskalayan bir dilin ortaya çıkışıdır ve dolayısıyla kendi içerisinde bir (Tura, 2010, s. 167) "mantıki bir içerimi" olarak dili işaret eder.

Lacan'nın bilinçdışı kavramını irdeleyen Özcüler (Lacan, 2008, akt. Özcüler, 2015, s. 55) bilinçdışını her ne kadar dille açıklasa da, bilinçdışının yapısını "çürütülebilir görünse de çürütülemezdir. Bir anlamda sınanamazdır. İşte bilinçdışı tam olarak budur. Apaçık olma özelliği yoktur" şeklinde ifade ederek bilinçdışının yapısının insan tarafından tam olarak anlaşılamayacak şekilde kapalı bir kutu olarak ifade etmiştir. Bir başka tanımda ise, Lacanyen bakış açısıyla bilinçdışı kavramı irdelenmiştir.

> *"Bilinçdışı, sadece falan âna falan kelimeyi yerleştirmeyi bildiği için değil, ama ayrıca yinelemenin özgüllüğünü güvence altına aldığı için de bir bilgidir. Bunu bir başka formülle söyleyelim: Bilinçdışı yinelemenin bilgisidir… Uzun sözün kısası, bu biçimci bilinçdışı bilgi dinamiği görüşü ile ne anlatmak istiyoruz? Bilinçdışının, durmadan kendisini bir göstereni tanımlayan koşulları -yani gayri iradi, uygun, anlamdan yoksun ve mevcut olmayan ve gizilgüç durumundaki diğer olaylarla ilişki içindeki bir olay olarak saptanabilir bir ifade olmak- bir araya toplayan edimlerle, olaylarla ya da sözlerle dışsallaştıran süreğen olarak etkin bir süreç" (Nasio, 2007, ss. 24-26).*

Tüm bunlara ek olarak Lacan, bilinçdışını Freud'da olduğunun tersine tamamen benliğin içerisinde bütüncül bir yapı olarak görmediği ve buna atfen sıkça kullandığı ve tez içerisinde daha sonralarda bahsedilecek Öteki kavramı üzerinden de ele alınacaktır.

Carl Gustav Jung'a göre ise bilinçdışı Lacan ve Freud'dan farklı olarak tek bir katman olarak değerlendirilmemiş ve iki farklı yapıyla ifade edilmiştir. Jung'a göre bilinçaltı kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olarak açıklanmıştır. Geçtan (1988, ss. 173-174) kişisel bilinçdışını "Egonun geri çevirdiği yaşatıların psişenin içinde yok olmayan" hiçbir şekilde yaşanmış şeylerin kaybolmadığı, bilince hiç ulaşmamış ya da ulaştıktan sonra çatışma yarattığı nedeniyle bastırılmış ve geri gönderilmiş yaşantıları ve kısaca bilince ulaşamayacak kadar güçsüz ya da bilinç düzeyinde varlıklarını sürdüremeyecek kadar zayıf yaşantılar şeklinde ifade etmiştir. Jung'a göre hiçbir şey bilinçdışının kapsamından kaçamaz, bu kapsamda yok edilemez ve önlenemezdir.

Jung'a ait diğer bir bilinçdışı tanımı kolektif bilinçdışıdır "Kişisel deneyimlere dayanmayıp, bilinç düzeyine çıkmamış, evrimsel bir yönü olup atalarımızdan genetik kodlama ile miras bırakılmış insana özgü psişik bir birikim" olarak tanımlanan kolektif bilinçdışı bireyin kendi yaşantısı içerisindeki etkiler dâhilinde değil, ortak bir mirasın ortaya koyduğu bir bütün olarak ifade edilmiştir (Çetin, 2010, s. 255).

1.2. Yapısal Kişilik Kuramı (Structural Hypothesis)

Sigmund Freud tarafından ortaya konulan ve zamanında çığır açan bu kuram, benliği çeşitli bölümlerde açıklayan bir çalışmadır. Topografik Kuram sonrasında geliştirilen bu kuram oldukça karmaşık bir yapıda gözüken benliği, sistematik bir şekilde kategorize eder ve çeşitli yönlerden inceler ve buna ek olarak içsel aracılar ve benliğin savunma mekanizmaları ile birlikte benliğin ne olduğuna, nasıl çalıştığına dair bilgiler sunar.

1.2.1. İd (Altbenlik)

Benliğin en ilkel ve en kuvvetli arzu ve isteklerin olduğu bölümüdür. Çalışma prensibi bakımından hayvanların içgüdülerine oldukça benzer. İd hakkında söylenecek çok fazla şey olmasına karşın kısaca Freud'tan yorumlayan Öztürk (1989, s. 35) "İd'i ruhsal aygıtın en eski bir parçası" olduğunu ve id'in "kalıtımla geçen" dolayısıyla "doğuştan varolan, yapıda yerleşmiş her şeyi" içeren bir yapı olduğunu ifade eder Freud'a göre içgüdüsel dürtülerin kaynağı id'dir. Dış dünya ile hiçbir bağlantısı olmadığını ve id'in zaman ve yer kavramından azade bir yapıda olduğunu açıklar. Tüm cinsel ve saldırgan duyguların oluştuğu bölümdür denilebilir. Görüldüğü gibi id ruhsal yapının en temelinde yer alan, tamamen doyum amacıyla oluşan düşünce, duygu ve ihtiyaçların kişinin ruhsal yapısında herhangi bir denetime tabi tutulmadan ortaya çıktığı bir benlik bölümüdür. İd sadece kendi doyumuna odaklanmış bir yapıdır. Öyle ki bu doyumu gerçekleştirmek adına insanlığın üzerinde uzlaştığı genel ahlak ilkeleri ve normlar id karşısında etkisizdir. İd, doyumu, mekân ve zaman kavramlarından, analitik bir mantık yapısından uzak bir şekilde arar. Bu nedenledir ki id, istekleri bitmeyen bir bebeğin davranışlarıyla eş tutulabilir.

> *"İd, kişiliğin en ilkel yönünü oluşturur. Doğuştan getirilen dürtüler ve refleksler ile istediği her şeye sahip olmak ister. Daima haz ilkesine göre hareket eder. Gerçek ve mantık dışı istek ve arzularla bireyin içsel duygularını harekete geçirir. İçgüdüsel ihtiyaçlar ve cinsel dürtüler sonucu bireyi yönlendirir. İd, kişiliğin temel sistemidir. Ego ve süperego, ondan ayrılarak gelişimlerini sürdürür. Kalıtsal olarak insanda var olan içgüdülerin, doğuştan gelen psikolojik gizilgüçlerin tümüdür" (Geçtan, 1998, ss. 44-45).*

İd, ruhsal enerjinin kaynağıdır ve diğer iki benlik bölümünün çalışması için gereken enerjiyi sağlar. Gerçek nesnelliklerden bağımsız bir yapıda olan id öznel bir yapı gösterir. İd, birincil süreçler içerisinde Freud'un deyimiyle "istek doyumu"nu gerçekleştirmek adına hapşırmak, öksürmek veya göz kırpmak gibi temel reflekslerden, cinsel doyum, açlığın sonlandırılması gibi daha karmaşık ihtiyaçların oluştuğu bölümdür. Yine de birincil sürecin bu temel istekleri hemen giderilmeyebilir ya da toplumsal normlar dâhilinde gerçekleşmesi engellenebilir. Bu gibi durumlarda bastırma gerçekleşir ve id kaynaklı duygular bilinçdışına itilir. Tüm bunlarla birlikte (Oktuğ, 2007, ss. 7-8) "İdde bulunan istekler dış dünyaya uyumlu değildir. İstek ve dürtülerin tatmine ulaşması aşamasında id, yer ve zaman gibi kısıtlayıcı kavramları tanımamakta, isteklerinin tatmin edilmesi için egoyu kullanmakta ve ona baskı yapmaktadır. Eğer id kişiliği ele geçirip ego devre dışı kaldığında, kişi hiç bir sınır tanımaksızın canının istediğini yapabilmekte, yoluna çıkanı itebilmekte ya da onu engelleyenlere saldırabilmekte, cinsellikle ilgili istek ve davranışları ön plana çıkabilmektedir." bu ifade ile anlatılmak istenen şey şudur ki, idden kaynaklanan dürtülere herhangi bir engel, denetim mekanizması ya da düzenleme getirecek bir mekanizmanın yokluğunda bu dürtülerin açığa çıkışı tamamen kontrolsüz bir şekilde ve kesin bir doyum talebiyle olacaktır.

1.2.2. Ego (Ben)

Sigmund Freud tarafından, üzerinde oldukça büyük bir dikkatle durulan kavramlardan birisi "ego" kavramıdır. İçsel taleplerle id tarafından oluşturulan istekler ve daha sonra detaylıca değinilecek olan süperegonun ahlaki yargıları arasında bir arabulucu görevi gören ego, benlik bölünmesinin uzlaşı bölümünü temsil eder. Freud tarafından "ben" olarak kodlanmış bu kavram, ruhsal yapının adeta bir dengeleyici unsurudur. "Ego ya da ben, içsel itkilerin talepleri arasında arabuluculuk yapmak amacıyla, bunların arasındaki mücadeleden ortaya çıkar" (Craib, 2011, s. 58). Bu yorumdan da anlaşıldığı üzere ego başlı başına bir itki oluşturabilen bir yapı değil, itki üreticilerin "id ve süperego" taleplerini değerlendiren, bunlar arasında denge kurmaya çalışan bir yapıdır.

Her ne kadar egonun id ve süperego arasında denge kurmaya çalışan bir yapı olduğunu söylesek de bu her zaman ideal bir şekilde gerçekleşmez. Bu noktada egonun

yapısal varsayımın diğer bölümlerinden gelen talepleri değerlendirmede eşsiz olduğu söylenemez. Ego itkilerin eylemlerine karar vermede topografik kuram çerçevesinde daha önce bahsettiğimiz bilinçdışı durumlardan etkilenir. Daha sonra detaylı bir şekilde ele alınacak bastırma kavramı etkisiyle özellikle bastırılan duygu ve düşüncelerin ego üzerinde oluşturduğu baskı miktarı değişkenlik gösterebilir ve bu da süperego kaynaklı itkilerin kuvvetine bağlı olarak değişkenlik gösterebilir.

Bu itkilerin ego tarafından değerlendirilmesi ve egonun ne olduğuna dair bir başka tanım olarak Gezeroğlu (2016, ss. 29-30) "id ve süperegonun isteklerini bir uzlaşı içerisinde değerlendiren" bir yapı olduğunu ve bu yapının "bilinç, düşünce, analiz, problem çözme, sonuçlara ulaşma, uzlaşma gibi zihinsel faaliyetlerin olduğu" ve hatta sonuçlara ulaşıp bir uzlaşı oluşturan bir katmandır. Tüm bunların eksikliğinde veya çarpıklığında "nevrotik çatışma" unsurunun ortaya çıkacağını belirtir.

Egonun çalışma prensibi üzerinde olan bir diğer durum ise itkilerin şiddeti ve sürekliliğidir. Bir duygu ya da düşünce ne kadar tekrar edilir, arzulanır ya da baskılanırsa ego üzerindeki yük o kadar artar. Craib (2011, s. 59) egonun mutlak bir denge kuramayacağını ve itkilerin ruhsal bir bileşen olduğuna dikkat çekip bu bileşenlerin ruhsal yapı içerisinde kontrollü bir şekilde çalışmasının imkânsız olduğunu belirtmiştir. "Ruh dinamik süreçlerin bir bileşimidir ve mutlak, sabit bir denge ya da bütünleşme hiçbir zaman başarılamaz" (Craib, 2011, s. 59).

Ego yalnızca bir karar verme organı değil aynı zamanda analitiğin, yani gerçek olan mantıklı bir yöntemin yürütülmesini sağlar. "Ego, gerçeklik ilkesinin egemenliğindedir ve ikincil süreçler aracılığıyla işler. Gerçeklik ilkesinin amacı, ihtiyacın giderilmesi için uygun bir obje bulununcaya dek gerilimin boşalımını ertelemektir. Gerçeklik ilkesi haz ilkesini geçici olarak engeller" (Geçtan, 1998, s. 45). İtkinin doyurulması, enerjinin atılmasını sağlamak adına ego gerçeklik ilkesi çerçevesinde çözüm yolları arar. Bu çözüm yolunu aramak basit ya da bunun tam tersi daha özellikli bir durumun aşılmasına yol açar Bu durumda id, birincil ve kuvvetli dürtülerin doyumsal açıdan karşılanmasını talep ettiğinde bu talebin nasıl gerçekleştirileceğine dair son söz egonundur. "Ego, organizmanın gerçek nesnel dünyayla alışverişe geçme ihtiyacından varlık bulur. Açlığın giderilmesi için aç insanın yiyeceği arayıp bulup yemesi gerekir. Bunun için dış dünyada var olan yiyeceğin gerçek

algısı ile yiyeceğin zihinsel imgesini birbirinden ayırmayı öğrenmek zorundadır. Dolayısıyla, belleğindeki imgeye uygun bir yiyeceğin görüntüsünü ya da kokusunu duyu organları aracılığıyla araştırır. Enerjinin bir içgüdüye doyum sağlayacak bir eyleme yöneltilmesine obje seçimi denir." (Geçtan, 1998, s. 45). Görüldüğü üzere ego aynı zamanda ruhsal yapıda düşüncenin dünyadaki gerçek karşılığını arayan ve teminine giden yolu gerçeklik ilkesi dâhilinde dışsal dünyanın gerçeklerine adapte eden bir yapıdır. "Aç bir bebek bulduğu herhangi bir şeye sarılır ve ağzına götürür. Zihinsel imge bu ihtiyacını karşılayamayacağı için, kişinin ruhsal dünyasıyla dış dünyayı birbirinden ayırabilmesi gerekir ve bu görev egoya aittir. Ego, imgelemde canlandırılan şeyin dış dünyadaki karşılığım bulmak zorundadır. Ego tarafından sağlanan ve sözü edilen bu uyuşmayı sağlayan mekanizmaya özdeşleşme denir" (Geçtan, 1998, s. 45).

Sonuç olarak ego içsel taleplerin belirli bir gerçeklik ilkesiyle doyuma giden yolların bir aracısı olarak ortaya çıkmıştır. Dışsal dünya ile içsel dünya arasında bir köprü vazifesi gören ego, insanı içgüdüleriyle hareket eden hayvandan ayrılmasını ve toplumun düzeninin sağlanmasına yarayan bir şekilde işleyen bir yapıdır.

1.2.3. Süperego (Üstbenlik)

Ruhsal yapının içerisindeki benlik bölümünün son aygıtı olan süperego, yapısal kuram çerçevesinde toplumsal yaşam ve ahlak kurallarıyla en yakın ilişkili olan benlik bölümüdür. Benlik içerisinde en son gelişen benlik bölünmesi olarak süperego, "Çocuğa ana-babası tarafından aktarılan ve ödül ve ceza uygulamalarıyla pekiştirilen, geleneksel değerlerin ve toplum ideallerinin içsel temsilcisidir, kişiliğin vicdani ve ahlaki yönüdür. Gerçekten çok ideali temsil eder, hoşlanmadan çok kusursuzluğa ulaşmak ister. Süper egoyu ilgilendiren husus, bir şeyin doğru ya da yanlış olduğuna karar verip, toplum ya da temsilcileri tarafından onaylanmış ölçütlere göre davranmaktır" (Geçtan, 1998, s. 47) şeklinde tanımlanmıştır.

Bir başka tanıma göre süperego "ahlak ilkesine" dayalı bir hareket halinde olan ve "ahlâk kuralları ve değer yargıları" ve toplumsal hayatı düzenleyen kurallar dâhilinde oluşturulmuş ve bunlar dâhilinde önemli bir kaynak olarak vicdan çerçevesinde yer alan bir yapı olarak ortaya çıkmıştır. En önemli denetim muhatabı olarak kendisine, id ve idden kaynaklanan dürtülerin durdurulması ya da geri çevrilmesi noktasında bir görev edinmiştir (Çakır, 2019, s. 190).

Yapısal varsayımın erdem ve normlarını yani tüm toplumsal unsurlarını temsil eden süperego bir diğer benlik bölümü olan id'in tam karşıtı bir konumlanma içerisindedir. Süperego diğer benlik bölümlerine nazaran daha geç gelişir. Çocukluktan, özellikle 5-6 yaştan itibaren oluşmaya başlayan, 2 – 3 yaşlarında egodan ayrımlaşan ve son olarak 11 – 12 yaşında sağlamlaşan, ödül-ceza disiplini içerisinde gelişimine başlayan süperego'nun asli işlevi id kaynaklı, toplumsal hayatta sorun teşkil edebilecek tüm itkileri durdurmaktır. Geçtan (1998, ss. 47-48) bu durumu egonun id'in derhal doyuma ulaştırmak istediği itkileri ertelediği ve süperegonun ise bu itkileri geçersiz kılmaya çalıştığını şeklinde ifade etmiştir. Süperego her ne kadar id'in itkilerini kontrol eden yüksek bir denetim ve engelleme mekanizması olarak konumlanmış olsa da ego üzerinde de yönlendirici bir etkiye sahiptir. Süperego, egonun doğasında olan gerçeklik ilkesinin realiteye yönelik eğilimini daha toplumsal ve ahlaki amaçlara yönlendirmeye çalışır. Onun için en önemli kavramlar toplumsal ahlak kuralları ve erdemdir.

1.2.4. Ego İdeali

Freud tarafından kimi zaman süperegonun bir parçası olarak kimi zaman ise ruhsal aygıtın içerisinde başka bir bölümlenme olarak gösterilen ego ideali "Özellikle çocukluk döneminde baş gösteren ve ebeveynlerine yönelik bir yüceleştirme ile idealize edilmiş bir benliğin arzusu" (Freud, 2019) olarak tanımlamıştır. Ego ideali ego içerisinde oldukça güçlü bir mekanizma olarak ortaya çıkmıştır ve kişinin olmak istediği bir durumun resmi olarak görülebilir. Sigmund Freud'a göre ego ideali yine Freud'un ortaya koyduğu "ideal benlik" kavramıyla karıştırmamalıdır.

Ego ideali daha sonra detaylıca bahsedilecek olan özdeşim ve oedipus kompleksi ile yakından ilişkili bir kavramdır. Öztürk (1989, s. 86) özdeşim kavramını "Başka bir kişinin özelliklerini, duygu ve davranış biçimlerini, değerlerini ve inançlarını benimseyerek; kendi benliğimize sindirip kişiliğimizin bir parçası, bir özellik durumuna getirmek" şeklinde tanımlanmıştır. Özdeşim yorumdan anlaşıldığı üzere kişinin bir başkasının özelliklerini, duygu ve düşüncelerini benimseme olarak ifade edilmiştir.

Ego ideali ile özdeşim arasındaki ilişkinin boyutları daha önce ego ideali üzerine söylenenlerle paralel bir çizgide, birbirini tamamlayan bir yapı şeklinde seyreder. Özdeşim ile gelişimini sürdüren, erken çocukluk döneminde başlayan ve Freud'un üzerine önemle durduğu oedipus kompleksinin son dönemleri ego idealine bir temel

oluşturur. Yine oedipus kompleksine kısaca değinmek gerekirse "Ebeyevnlerden birine olan cinsel çekim ile bir diğerine yönelik kıskançlık" (Horney, 1994, s. 57) durumunun baş gösterdiğini, karşılanan fiziksel ihtiyaçların değil davranışların bu durumda önemli bir değişken olduğunu ifade eden Horney (1994, ss. 57-58) oedipus kompleksini kısaca tanımlamıştır. Yorumdan da anlaşıldığı üzere ebeveynlerden birine duyulan cinsel ilgi, oedipal dönemin sonlarına doğru gerçekleşen "idealize etme" kavramıyla gerçekliğini arttırır. Cinsel doyumu tatmin etme amacıyla kurulmuş yapı kendine rakip olarak gördüğü ve cinsel anlamda tercih etmediği diğer ebeveyni kendi benliğinde bir özdeşim ile taklit eder. Böylece cinsel arzunun tatmini amacıyla kendisinden daha başarılı ve otorite sahibi olarak gördüğü diğer ebeveynini devre dışında bırakma ya da tamamen ona benzeme amacını taşır. Böylece oedipal evrenin ego ideali açısından erken çocukluk döneminde güçlü bir etki bıraktığı açıkça görülmektedir.

1.3. Lacanyen Bakış Açısı ve Topolojik Kişilik Analizi

1.3.1. "Öteki" Kavramı

Lacan'a göre (2013, s. 216) öteki kavramı "özneden çıkıp mevcut hale gelebilen ne varsa hepsine hükmeden gösterenler zincirinin yer aldığı mahaldir, öznenin içinde görünür hale gelmesi gereken o canlı varlığın alanıdır" Öteki kavramı ben'in dışında olan her şeyi ifade eder. Dolayısıyla ben'in bilinçdışı ile algıladığı ama tamamıyla ben tarafından çözümlenemeyen bir yapıyı işaret eder. Bu sebeple Tura'ya göre (2010, s. 31) Lacan'ın bu ifadeleri özneye aslında tamamen özne olmadığını söyleyerek ve öznenin bir bilinçdışı söylemi olduğunu ifade ederek öznenin bir bütün şekilde ortaya çıkamayacağını iddia eder. Bu yorumlar ışığında, Freud'un ortaya koyduğu benliği oluşturan katmanların tamamen benliğe ait olduğu fikrine karşı çıkan Lacan, ben'i yani özneyi tamamıyla içsel bir bütünlük içerisinde değerlendirmez. Öteki, özne dışında konumlanmış, arzular, istekler ve özneye atfedilmiş diğer kavramların tamamını işaret eder.

"Kimliğin öteki dolayımında ve öteki üzerinden inşa edildiği belirten Hegel, ötekine benlik ve öz bilinç inşasında temel bir fonksiyon yükler. Özne kendi bilincine ancak onu tanıyan ötekinin bilinci sayesinde ulaşıp, özgürleşebilir. Efendi, tanınma mücadelesinde yaşamını ortaya koyar, köle ise mücadeleden vazgeçer. Bu sayede efendi, köle üzerinde bir üstünlük kazanır" (Erkan, 2019, s. 1429). Her ne kadar öteki

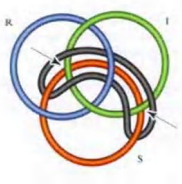
kavramı öznenin tam karşısında konumlanmış olsa da özne, başarımlarını ötekinin sayesinde kazanır. Bu kazanım süreci öteki ve özne arasındaki ilişkiye bağlı olarak değişkenlik gösterir. Ötekinin bilinç ve bilinçdışı süreçlerdeki etkinliği ne denli yüksekse, özne bu itkileri o şekilde değerlendirir. Öteki kavramının bu yapısı hakkında Jung "Doğanın bizi dönüştürmek istediği öteki, aynı zamanda biziz, ama yine de ona tümüyle ulaşamayız. İnsan, biri ölümlü, diğeri ölümsüz olduğu bir Dioskuros çiftidir, bu ikisi hep bir aradadırlar ama asla bir bütün olmazlar" (Jung, 2005, s. 63) şeklindeki yorumuyla Lacan'ın "öteki" kavramı hakkında sarf ettiği düşüncelere paralel bir yaklaşım sergilemiştir.

1.3.2. İmgesel, Simgesel, Gerçek Dönem ve Ayna Evresi

Lacan tarafından Freud'un ortaya koymuş olduğu anal, oral ve fallik dönemlerin bir karşılığı olarak tanımlanabilecek bu kavramlar zihnin üç aşamasını ifade eder. Öncelikle imgesel dönemi anlamak için daha önce tez içerisinde bahsedilen ve Freud tarafından ortaya konulan id, ego, süper ego ve bunlara ek olarak bilinç ve bilinçdışı kavramlarına hâkim olmak gereklidir. Özellikle bu üç dönem ifadesi ile kastedilen anlamın yine Lacan tarafından oluşturulmuş Ayna Evresi kavramı ile ilişkili olduğunu söylemek gerekir. Lacan'a göre ayna evresinin imgesel, simgesel ve gerçek dönemlerin üçünü de yansıttığı varsayılmıştır.

> *"Ayna evresi 6-18 ay arası insan yavrusunun aynada kendi imgesini görmesi ve bunun kendi yansıması olduğunu ayırt etmesi ile başlar. İmgesel dünyadan kopan çocuk daha sonra dille birlikte simgesel dünyaya adımını atar. Burada onun kimliği öteki üzerinden inşa edilir. Öteki (autre) Lacan tarafından hem büyük Öteki hem de küçük öteki olarak iki ayrı biçimde ele alınmıştır. Büyük Öteki "babanın imgesi", "babanın adı" ile simgeselleştirilir. Kastrasyon (hadım edilme) korkusu taşıyan özne, kendi varlığını, bilincini Öteki üzerinden ve onun dolayımında inşa etmeye çalışır. Bu, aynı zamanda sürekli bir yabancılaşma durumu yaratır. Gerçekten kopan birey dil içerisinde ve sembolik düzen içinde yaşadığı kopuş nedeniyle travmatik bir deneyim yaşar" (Erkan, 2019, s. 1429).*

Şekil 1.2: Lacan'a Göre Gerçek, İmgesel ve Simgesel Düzlemler



Kaynak: https://sites.google.com/site/arttopologiepsychanalyse/reseau-et-chaine

Freud'un "Birincil Narsisizm" dönemine tekabül eden "Ayna Evresi" yaklaşık olarak 6 ila 18 aylık dönemde meydana gelir. Bu dönem gelişimsel olarak, öznenin kendi imgesine âşık olup başkalarına yönelik sevgisinin üzerinden atladığı dönem olarak ifade edilir. Ayna Evresi'nde Lacan ben'e ve imgesel'e ilişkin psikanalitik kavrayışı ortaya koyarken İmgesel, ben'in dünyasıdır. Aynı zamanda özdeşleşmenin, duyu algısının, bir birlik duygusunun ve de dil edinimi öncesi dönemin evresidir" (Homer, 2013, akt. Tuzgöl, 2018, s. 46). Başka bir ifadeyle "Bebeğin kendisini dolayım yoluyla ilk kez bir bütün olarak gözlemlediği ve buna karşı yaşadığı bir duygu durumudur" (Balkaya, 2013, s. 54) bununla beraber Lacan'ın ben kavramı hakkındaki görüşünü yineler "İnsandaki ben kavramının önceden var olmayıp sonradan oluştuğu sonucuna varır ve insan yavrusunda oluşan, tamamen imgesel olan bu ben, dildeki özne olan ben değildir." (Balkaya, 2013, s. 55). Dolayısıyla imgeselin işaret ettiği gerçek, bir dolayım yoluyla deneyimlenmiş, kişinin kendisini ilk kez bir bütün olarak gördüğü ve bundan edindiği deneyimle ifade edilebilir. Lacan'a göre (1982, akt. Balkaya, 2013, s. 55) bu durum, özne anlamında dilbilimsel olarak bir "ben" iddiasını temsil etmez. Direkt Lacan'ın ifadesiyle bu durum kısaca " Varlığı açısından ben imgesel bir işlevdir. Bu deneyimle gelen bir keşif olup simgesel olan gibi önsel (apriori) olarak niteleyebileceğim bir kategori değildir" şeklinde ifade edilmiştir.

> *"Ayna evresi öncesi bedensel bütünlüğün olmadığı an görmenin anına denk gelir ve bedenin gerçeğinin daha bütünleştirilmediği, imgesel bütünlüğün doğrudan sağlanmadığı andır. Ayna evresinde bebeğin kendi imgesini Öteki üzerinden bütünlüklü ve tutarlı olarak kurması, anlamanın anına denk gelir ve imgeselin yolunu açar. Ve karar anı olarak ayna evresinin sonunda kişinin "ben" diyebildiği noktayı ve bu bağlamda simgeseli işaret eder." (Büker, 1985, akt. Evran, 2018, s. 67)*

Nasio (2009, akt. Tuzgöl, 2018, s. 46) simgesel kavramını simgeselin, imgeler tarafından oluşturulmuş bir yapı olmadığını ve "imleyenlerin oluşturduğu ağaca benzer bir yapı" şeklinde olduğunu ifade edilerek simgesel olanın nasıl bir yapıda olduğu belirtilmiştir.

Buna ek olarak simgesel kavramını Balkaya (2013, s. 50) "Öznenin içinde kendini bulmak zorunda olduğu gösterenler zincirinin oluşturduğu simgesel düzeni kasteder. Simgesel olan, yani gösterenler, insanın gerçekliğinin ancak bir kesitidir. Üzerinde konuşulan, çözümlenmeye çalışılan şeylerin hepsi simgesel olanın sınırları içerisindedir" şeklinde tanımlanmıştır.

Bir başka tanıma göre "Lacan'ın üçlü ardışık düzeninin ikincisi olan simgesel, en basit tanımıyla, imgesel düzeyde oluşmaya başlayan ben'in, dilsel, gramatik ve kültürel anlamda özneleşme sürecini gerçekleştireceği yapıdır" (Zizek, 2005, akt. Turan, 2013, s. 175). Yorumdan da anlaşılacağı üzere simgesel, başlı başına Lacan'ın zihinsel düzeninin inşasında tekil bir dayanak unsuru olmadığına, hatta buna karşın daha geniş sosyo-kültürel ve daha karmaşık bir takım dizilimi olduğuna işaret eder.

Zihinsel süreç içerisinde imgesel düzenden simgesel düzenin nasıl olduğu hakkında Newman (2006, akt. Erkan, 2019, s. 1435) "Simgesel düzenin kültürü temsil eder ve dille başlar". Aynı dilde olduğu gibi simgesel düzen belirli sistematik bir düzenle yani kurallarla baba imgesi üzerinde konumlandırılmıştır diyerek bu iki düzen arasındaki geçişi açıklamıştır.

Simgesel dönemin dille arasındaki yakın ilişkiyi tartışan Büker'e göre (1985, akt. Uluyağcı, 2007, s. 218) "Konuşulan dil simgeye iyi bir örnektir. Gösterge ile nesnesi arasındaki ilişki alışkanlık sonucu oluşan çağrışımla ortaya çıkar. Sözcük uzlaşımdan dolayı nesnenin yerine geçer". Bu ifadeye ek olarak simgenin nesnesine bir yorumcu bağıyla bağlandığını ve dilin simgenin bir sonucu olduğunu ifade etmiştir (Uluyağcı, 2007, s. 218).

Bowie'ye göre (2007, s. 95) zihinsel düzenin son aşaması olan gerçek ise daha yalın, daha materyalist bir ifadeyi işaret eder. "Gerçek sembolik düzenin dışında kalan şeydir ve zihinsel dünyada olduğu kadar maddi dünyada da bulunur" ifadesinden görüldüğü üzere gerçek, kişinin zihinsel dünyasının hem içerisinde, hem de dışındadır.

Gerçek düzeyine örnek verilmesi gerekirse "Henüz konuşmayan ve imgeler oluşturamayan bir bebeğin deneyimi örneğin ana rahmindeki varlığı" başlayarak dünyadaki değişmez tüm kavramlara kadar uzanan, kaçınılmaz bir deneyime kadar uzanır. Buna rağmen Zizek (2002, akt. Balkaya, 2013, s. 51) "Lacan'a göre gerçek olanaksız olandır, insanın simgesel evrene girdikten sonra yaşayabileceği tek gerçek ise ölümdür" diyerek gerçek düzeyinin imgesel ve simgesel düzeyler dışında kalan her şeyi kapsadığı ifade edilebilir.

1.4. Psikoseksüel Gelişim Kuramı

1.4.1. Oral Evre (0-1 Yaş)

Benliği etkileyen psikoseksüel gelişim kuramının ilk evresi olan oral evre Freud tarafından (2019, s. 99) üreme öncesi cinsel deneyimlerden ilki olarak ağız ile ilgili olan, emme faktörünün cinsel etkinliğinin ilkel anlamda gerçekleşmesini besin yoluyla içe alınan pratiği ile bir fark gözetmeksizin aynılaştıran bir durum olarak tanımlamıştır. Yine freudyen bakış açısına göre bir başka tanım ise Geçtan tarafından (1998, s. 34) yapılmış ve bu evre iki alt başlık altında incelenmiştir. "Libidoya yönelik öğe (oral erotizm). Oral gerginliğin yarattığı duruma (örneğin, açlığa) son vermeyi amaçlar. Amaca ulaşılması (oral doyum), emzirme sonunda gözlemlendiği gibi, bir gevşeme ve suskunluk yaratır. Oral erotizm bu dönemin ilk aylarında daha çok egemendir. Saldırgan öğe (oral sadizm). Oral dönemin son aylarında oral erotik öğelerle birlikte varlığını sürdürür. Oral saldırganlık, ısırma, çiğneme, tükürme ve ağlama tepkileriyle anlatım bulur. İnsanda var olan yıkıcı eğilimlerin ilk belirtileridir" diyerek oral evrenin nasıl gerçekleştiğine dair bir fikir belirtmiştir.

İçsel açlık geriliminin giderilme ihtiyacına bağlı olarak dünya karşısında çaresiz bir şekilde bulunan bebek, bu ihtiyacını yardımsız bir şekilde gerçekleştiremez. Bu durumda açlık durumunu ortadan kaldıran objeye ihtiyaç duyar. Oral evrenin başlangıcında bu objeyi kendi dudaklarından bağımsız olarak göremez ama oral evrenin ilerleyen zamanlarında bu objenin annesine ait bir obje olduğunu ayırt etmeye başlar ve ilk olarak bu dönemde dış dünyaya bir güven duygusu oluşturur. Bununla birlikte annesine sevgi duymaya başlar. Böylece kişinin kişisel gelişimi içerisinde ilk defa güven duygusu ile toplumsal gelişim etkileri oluşmaya başlar. Bunun tam aksi bir durum olarak görülen anne yoksunluğu, bu dönemden itibaren hem benlik anlamında

hem de toplumsal anlamda bir güvensizlik durumu ortaya çıkarabilir. Bu durum ilerleyen zamanlarda kişiliği etkileyecek problemlerin temelini oluşturabilecek bir noktaya evrilir.

1.4.2. Anal Evre (1-3 Yaş)

Freud tarafından (2019, s. 99) edilgen bir yapıda incelenen bu evre erkek ve kadın arasında gerçekleşmekten ziyade bebeğin bir takım haz dürtüleri ile bağırsak mukozası ile ilişkilendirilen bir dönem olarak tanımlanmıştır. Bu evre çoğunlukla erojen - üretral bölgelerin işlevsel yapısı üzerindeki bazı yapısal dinamiklerle açıklanmıştır. Bu dinamik Öztürk'ün cümleleriyle (1989, s. 118) "Çocuk, içeride birikmiş dışkısını bırakarak ya da içeride tutarak bir haz duyabilir. Bu haz duygusu bir yandan büzgeç kasların nörofizyolojik gelişimine bağlı olabileceği gibi, bir yandan da dışarıdan gelen olumlu uyaranların sağladığı hoşnutluk duygusu olabilir" şeklinde ifade edilmiştir. Bu durum Freud için (2019, s. 99) edilgen bir yapının etken anlamda cinsel bir hazza dönüştürülmesini ifade eder. Bebek tarafından bağırsak mukozası üzerinde gerçekleştirilen bu oto kontrollü denetim cinsel bir haz kaynağı olarak ortaya çıkar. Bu evrede bu hazzın ebeveynler tarafından nasıl karşılık bulduğu özerk benlik ve ileriki yaşlarda kişiliğin yapısı açısından bir takım değişken tutumlar üretebilir. Anal dönemde bu tür ebeveyn tepkilerini yorumlayan Geçtan (1998, s. 37) "Anal dönemde barışçıl yöntemlerle tamamlanmaması durumunda anneni oluşturduğu anlayışsızlık durumunda kendini yalnızlık duygusuna kaptıran bebek içeride tutmanın verdiği doygunluk durumuyla ya da denetimin kaybedildiği zamanlardaki aşırı cezalandırma ile birtakım nevrotik tepkimeler oluşturabilir. Bu dönem yansıması olarak aşırı cimrilik, aşırı inatçılık ya da ağır saplantılılık gibi ruhsal semptomlar ortaya çıkabilir" ifadesiyle anal evreye yönelik çocukta yaşanan olumsuz etkilerden söz etmiştir. Bu dönemdeki olası problemler sebebiyle ileride ortaya çıkabilecek durumlar ise bir başka görüşte şu şekilde sıralamıştır. "Cimrilik, inatçılık, aşırı düzenlilik, ağır saplantılılık" (Öztürk, 1989, s. 120). Bununla beraber annenin anlayışsız ya da cezalandırıcı eylemlerine karşın dışkıda püskürtme tarzı gibi eylemler de görülebilir.

1.4.3. Fallik Evre (3-6 Yaş)

Bu dönemi diğer dönemlerden ayıran temel durum artık cinsel hazzın anal ya da oral bölge ile değil, eşeysel uzuv sayesinde gerçekleşmesidir. "Bu evrede küçük erkek

ya da kız çocukları mastürbatif eylemler ya da ona benzer şekillerde kendi cinsel organlarını tanır ve onlarla bir haz eylemi içerisinde etkileşime girerler" (Craib, 2011, s. 85). Bu evre çocuklarda 4 ila 5 yaşına kadar devam eder. Bu evreyi diğer evrelerden ayıran bir başka özellik ise artık cinsel hazzın kişinin sadece kendi bedeninde değil, bir dış obje ile aranmasıdır.

"Çevreden ve başka insanlardan ayrı bir kişi olduğunu bilen çocuk, artık nasıl bir kişi olacağını araştırmaktadır. Kendi bedenine, cinsel ayrılıklara, çevredeki her şeye karşı derin, bitmek bilmez sorma ve öğrenme eğilimi gösterir. Bu döneme bu nedenle bilme tutkusu dönemi de denir. Çocuk cinsel ayrımını yapar, cinsel yasakları ve değerleri hızla öğrenir" (Esencan ve Rathfisch, 2017, s. 77). Çocuk artık kendini keşfetmeye ve cinsel hazzı dış bir objede aramaya başlar. Kız çocuğu klitorisini ve erkek çocuk ise penisini tanımaya başlar. Bu durum erkek çocukta penisini kavrayacak bir objeye sığdırma ya da mastürbasyon ile, kız çocukta ise içe-alım ya da mastürbasyon ile gerçekleşir. Yine de bu keşfetme dönemi beraberinde mastürbatif eyleme yönelik nötr ya da cesur bir duygu durum ile gerçekleşmez. Cinsel yasak ve değerler söylemleri neticesinde ebeveynden almış olduğu dönüte göre şekillenen bu durum ileride ebeveynin tepkisi ve bu tepkinin yapısına göre benlik içerisinde kişiliğe etki eden bazı durumları ortaya çıkarabilir.

Bu durumda işin içine anneyi de Freud'un tersine edilgen bir yapıdan ziyade daha etkin bir şekilde katan Jung (2005, s. 25) "Müstakbel erkeğin karşılaştığı ilk dişi yaratık annedir ve anne, açıkça ya da gizlice, kabaca ya da nazikçe, bilinçli ya da bilinçsiz, oğulun erkekliğini ima etmeden duramaz; oğul da annenin dişiliğinin giderek farkına varır ya da en azından bilinçsizce, içgüdüsel olarak buna yanıt verir. Böylece, oğulda, kimlikle ya da kendini farklılaştırmaya dirençle ilgili basit ilişkiler erotik çekim ya da itmenin faktörleriyle sürekli iç içe geçer" diyerek Freud'un fallik dönemde anlattığı erkek çocuğun annesine yönelik cinsel arzularını kısmen desteklemiş ve yorumdan da anlaşılacağı üzere anneyi Freud'un ifade ettiğinden daha etkin bir bağlamda ele almıştır.

1.4.4. İğdişlik Korkusu (Kastrasyon)

Fallik evre içerisinde kendini gösteren iğdişlik (kastrasyon) korkusu Freud tarafından (2019, s. 23) erkek çocuklarının kendi cinsel organı olan penisi ilk kez fark ettikleri bir

evredir. Bu evre, erkek çocuklarının ilk etapta tüm insanlarda kendisinin sahip olduğu penisi herkesi de kendisi gibi bir penise sahip olduğu fikriyle başlar. Bu evrenin ilerleyen zamanlarında karşı cinste penise sahip olmama durumuyla karşılaşması üzerine kendi penisinin yok edilebileceği sanrısına düşmesi ve bu sanrının neden olduğu korku şeklinde tanımlanmıştır. İğdişlik korkusunun başlıca öznesini ise Freud'a göre yorumlayan Geçtan (1998, s. 39) kendisini hadım edeceğinden endişe edilen baba tehdidi açısından değerlendirir. Kızda ise fallik dönemde bu durum korkudan ziyade bir hayal kırıklığı içerir zira kadın zaten penisten yoksundur. Bu nedenle sevgi ihtiyacını penise sahip olan babasına yöneltir.

1.4.5. Oedipal Evre (Oedipus Karmaşası)

Oedipus kompleksi, psikoseksüel gelişim kuramı çerçevesinde incelenen ve kişinin benlik yapısından tutumlarına kadar oldukça geniş bir yelpazeyi etkileyen bir kavramdır. İlk olarak Sigmund Freud tarafından ortaya konulan bu kavram Freud'un kendi cümleleriyle aşağıdaki şekilde tanımlanmıştır.

> *"Fallik dönem sonunda genellikle 3 ya da daha erken bir yaştan başlayıp, erkek ve kız çocuklarının genital organlarının keşfiyle başlar. Erkek çocuklarında ilk defa dış bir nesne ile bağlantı kurması sonucunda en yakınında bulunan kişiyi yani anneyi bir sevgi nesnesine dönüştürmesiyle başlar. Babaya yönelik rekabet içerisinde olduğu varsayılan erkek baba faktörünü anneye giden yolda bir rakip olarak kabul eder. Kendisine rakip olarak kabul ettiği babayı anneden uzaklaştırmak ve kendi sevgi nesnesine sahip olmak adına babayla özdeşim kurar" (Öztürk, 1989, ss. 127-128).*

Fromm'a göre (2008, s. 107) "çocuğun annesine karşı duyduğu ensest nitelikli ilişki arzularında" görülüp bu şekilde ifade edilen oedipus kompleksini cinsel bir altyapı özelinde açıklamıştır. Bu arzunun "içten gelen annelik ayartmasının bir sonucu olmadığını" ifade eden Fromm bu durumu Freud'a gönderme yaparak "arzular" sonucu olarak açıklamıştır (Fromm, 2008, s. 107).

Oedipal dönemde çocuk artık fallik evre sonunda keşfine başladığı cinsel organına anlam yüklemeye başlar ve nihayet kendi dışında haz faktörleri yerine en yakınında bulunan (erkek çocuklar için) anneyi bir sevgi nesnesi olarak algılar. Yukarıdaki yorumdan da anlaşılacağı üzere erkek çocuğu ilk aşamada penisini anneyle birleşme amacı dâhilinde kullanma arzusu içerisinde değildir. Öztürk bu konu (1989, s.

129) hakkında "Erkek çocuğun annesi ile ilişkisinde penisi ile bir işlem yapmak istemesi doğrudan doğruya eşleşme isteği biçiminde yorumlanmamalıdır. Bu dönemde çocuk, penisini annesine göstermekten hoşlanabileceği gibi annesiyle birlikte yatmak, babayı bir kenara itmek, babanın yerine geçmek gibi istekler belirebilir" diyerek erkek çocuğunun oedipal dönemdeki cinsel nesne arayışının sadece cinsel birleşme ile açıklanamayacağı ifade edilmiştir.

Daha önce bahsedildiği üzere iğdişlik korkusu oedipal döneme yön vermektedir. Oedipal evrede erkek çocuğun ruhsal yapısını daha iyi anlatmak amacıyla bir örnek vermek gerekirse "Bu, erkek çocuğunda basit şekliyle şöyle oluşur: Çocuk çok erken bir yaşta anne memesinden yola çıkan ve bağlanma tipinde bir nesne seçiminin prototipi olan, annesine yönelik bir nesne yatırımı geliştirir; babasıyla da onunla özdeşleşme yoluyla hesaplaşır. Bu iki ilişki bir süre yan yana ilerler, ta ki çocuğun anneye karşı cinsel istekleri güçlenip, babanın da bu istekler önünde bir engel olduğunun algılanmasıyla Oedipus kompleksi ortaya çıkıncaya kadar." (Freud, 2019, s. 98) şeklinde açıklanmıştır. Fallik evrede anlatılan erkek çocuklarının kendinde bulunan penisi tüm insanlığa dair bir mevcudiyet olarak kabul etmesi ve ardından karşı cinste penisin olmadığını anlamasıyla başlayan bu süreç oedipal dönemde iğdişlik korkusunu tetikler. Penise sahip olmadığını düşündüğü karşı cinsin bir nevi hadımlaştırmaya maruz kaldığını düşünür. Kendisini de böyle bir tehlike karşısında savunmasız olarak hisseder. Bu tehlikenin en yakın tehdidi ise erkek çocuk açısından babanın ta kendisidir. Oedipal evre içerisinde gerçekleşen bu iğdişlik korkusu zamanla baba tarafından ceza-tehlike anlamında çocuğun özsevisel (narsisistik) duygularına yönelik büyük bir gerilim oluşturur. Bu gerilim neticesinde kendi varlığına denk bir şekilde konumlandırdığı penisini kaybetmemek uğruna oedipal sevgisini terk eder.

Bu süreç kız çocuklarında ise erkek çocuğun yaşadığı oedipal evreye göre daha farklı bir şekilde seyreder. Kız çocuğundaki oedipal durumu açıklayan Craib (2011, ss. 94-95) erkek çocukta ortaya çıkan iğdişlik korkusuna karşın kız çocuklarında böyle bir durum söz konusu olmadığını ifade eder. Ona göre küçük kız çocuğu hâlihazırda iğdiş edilmişçesine bir deneyimin içerisinden geçmektedir. Penis yoksunluğu nedeniyle annesine sahip olamayacağını ve bu arzusundan vazgeçmek için bu durumu kabullenmek zorunda kalır diyerek kız çocuğunun penis yoksunluğu nedeniyle işlevsel ve ruhsal açıdan erkek çocuğunun yaşadığı oedipal evre arasındaki farkı vurgular.

Nasio'ya göre (2012, ss. 55-56) oedipal evre öncesi kendi genital organı ile erkek çocuğu arasında bir fark olmadığını düşünen kız çocuğu aynı erkek çocukta olduğu gibi teşhirci, meraklı ve agresiftir daha sonra erkek çocuğunun penisini görmesi ve kendine böyle bir organın yokluğunu anladığı an hayal kırıklığı yaşar. Bu noktada kız çocuğu kendinde olmayan penis nedeniyle eksiklik hisseder ve kendince bir yalnızlığa doğru itilir. Bununla beraber erkek çocuğunda oluşan iğdiş edilme korkusu yerine kız çocuğu yoksunluğundan dolayı üzüntü duyar. Anlaşıldığı üzere kız çocuğunun oedipal evresi erkek çocuğundan farklı bir seyir izler. Başlangıçta erkek çocuğuyla aynı sevgi nesnesi olarak anneyi kodlayan iki karşı cinsin birbirinden farklılaşması bu dönemde gerçekleşmektedir. Bu durum ise yukarıda bahsedilen yorumlardan anlaşılacağı üzere ilerleyen dönemde kişinin tüm tutum ve karakterini etkileyecek bir altyapı oluşturur. Sevgi nesnesi ile cinsel çekimi bu noktada birbirine karıştırmamak gerekir. Cinsel çekim, erojen hazları kendi bedeninde yaşayan bir çocuğun arzularıyla farklı bir anlam taşır. Fallik dönemin sonunda ortaya çıkan genital organın keşfi ile oedipal dönemde erkek çocuk annesine yönelir. Nihayet, kız çocuğunun yaşadığı ve bazı düşünürlerin freudyen çerçevede inceleyip adına "elektra" dedikleri dönemde kendi farklılığını yorumlayıp babasına yönelmesi ile bu farklılık açıklanabilir. Yine de bu farklılığı açıklamadan önce bu farklılığa neden olan diğer önemli süreçlerden bahsetmek oedipal evrenin genel çerçevesini anlamak bakımından faydalı olacaktır.

Kız çocuğunun oedipal evrede erkek çocuğuna nazaran yaşadığı bir diğer fark ise penise imrenme kavramıdır. "Küçük kız, bir kere oğlanın üreme organını gördü mü, kendininkinden başka bir cinsin varlığını tanımayı reddetmez; daha sonra pek önem kazanan, kendisinin sırası geldiğinde erkek olma arzusuna götüren penis isteğine kapılır" (Freud, 2019, s. 23).

Freudyen çerçeveden konuyu tartışan Öztürk (1989, ss. 126-127) penis imrenmesine "Kızda, erkek çocukta olduğu gibi bir penis ve bunun uyarılması olmadığından, kız çocuğunun cinsel yaşamdaki ilk duygusu penisi olmadığını keşfetmesi ile ilgilidir. Belki, penise benzer çok küçük bir organ olan klitorisin farkına varsa bile, derin bir eksiklik duygusu altında kız çocukta penise imrenme yani kendisinde de penis olması isteği belirir." şeklinde bir yorum getirmiştir. Yorumdan da anlaşıldığı ve daha önce de bahsedildiği gibi kız çocuk kendisinde eksik gördüğü penisten yola çıkarak penise sahip olan baba üzerinden bir sahiplik refleksi gösterir. Bu

durumu daha anlaşılır bir şekilde ifade etmek gerekirse kız çocuğu penise sahip olmadığını fark ettiği ve bunu özümsediği an bu eksikliği penise sahip olan babayı elde ederek gidermeye çalışır. Kız çocuğunun bu eksikliğinin temel içeriği olarak hissedilen penis yoksunluğu sebebiyle kişide ilerleyen yaşlarda kişiliği etkileyecek şekilde etkiler görülebilir. Erkek ve kız çocuğunun oedipusa girişinin nasıl olduğu anlatılmış olsa da kız çocuğunda, erkek çocuğa nazaran gelişen farklılıklar mevcuttur. Erkek çocuğu fallik dönemin sonunda genital organını keşfeder ve ilerleyen süreçte annesini önce sevgi ve daha sonra cinsel bir obje haline getirerek oedipal evreye girer. Kız çocuğunda ise bu durumdan daha farklı bir gelişim süreci mevcuttur. Yukarıda anlatıldığı üzere artık kız çocuğu kendi genital organının farklılığını görmüştür ve tam olarak yaratımsal farkı anlamasa da kendisini iğdiş edilmiş bir kurban olarak görmektedir.

Bu noktada artık erkek çocuğunun oedipal evrede nasıl bir gelişim sürecinde olduğu ve kız çocuğuna nazaran nasıl bir durumda olduğu anlatılmıştır. Kız çocuğunun durumunun erkek çocuğuna göre farklı seyrine konu olan olaylardan bir diğeri ise kız çocuğunun babası ile olan ilişki sürecinin seyridir. Geçtan bu durumu (1988, s. 40) daha önce de bahsedildiği gibi penisin varlığından yoksun bırakıldığını düşünen kız çocuk bu durumdan rahatsız olduğu şekliyle açıklar. Hali hazırda bir penise sahip olmadığını düşünmesi ve bu organa olan özlemi nedeniyle en yakınında penise sahip olan ilk kişiye yani babasına yönelik bir çekim hisseder. Bu çekimi tamamıyla cinsel anlamda, kendi genital organını keşfeden ve haz peşinde koşan bir yaklaşımdan değil, başlık altında daha önce de bahsedilen penis kıskançlığı, arzusu nedeniyle de yapabilir. Kendisinin sahip olamadığı ve kendinde yoksun bırakıldığını düşündüğü penisi, babaya sahip olarak elde etmeye yönelik bir yaklaşımda bulunur. “Eksik duygularını ödünlemek ve aynı erkek çocuğu gibi kendi hemcinsini cinsel olarak çekim içerisinde bulunduğu karşıt cinsini elde etmek amacıyla (kız için baba erkek için anne) ötekileştirir ve rakip olarak düşünür. Kız çocuğu babasından bir penis ya da bebek vereceği beklentisindedir.

Erkek ve kız çocuklarında oedipal evreye girişin nasıl olduğu yukarıda anlatılmış olsa da oedipal evreden çıkış erkek ve kız çocuklarında çözümlenme bağlamında farklılık gösterir. Nasio (2012, s. 62) oedipus kompleksine son veren durum erkek çocuğunda erkek çocuğun kendi narsist tutumunu korumak adına cinsel ilgisini annesinden bir başka kadına kaydırması, kız çocuğunda ise babanın kız çocuğunu cinsel

anlamda reddetmesine bağlı olarak yine kız çocuğun -madem senin olamıyorum o zaman bende senin gibi olurum- şeklindeki bir örnekte olduğu gibi bir tepkiyle gerçekleşir der ve bu ifadesiyle erkek çocuk ilgisini başka bir kadına kaydırdığında bir anda, kız çocuk ise daha uzun bir süreç içerisinde oedipus kompleksinden çıkacağını belirtir. Bu durum için her ne kadar çıkış ifadesi sarf edilmiş olsa da oedipal dönemin en temel etkinliğinin sona erdiği ve oedipal evrede yaşanan tüm durumların kişinin tüm hayatı boyunca etkileneceği bir şekilde varlığını devam ettirdiği anlaşılmalıdır.

Oedipus kompleksi kısaca fallik evrenin sonlarında başlayıp kız ya da erkek çocuğun kendi ebeveynlerinden birine yönelik geliştirdiği sahiplik arzusu neticesinde psikoseksüel bağlamda yaşadığı bir takım ruhsal süreçleri ifade eder. Bu süreç kişinin gelecek yaşantısının neredeyse tamamını ilgilendiren bir süreç olmakla birlikte kişinin karakter ve tutumuna etki eden biricik kavramlardan birisidir.

1.5. Alfred Jung'un Arketip Karakterleri

Arketiplerin ne anlama geldiğini ifade eden Taylor (2009, akt. Öztekin, 2011, s. 296) her bireyin içinde sahip olduğu ve hatta içinde taşıdığı, tüm insanlar tarafından miras yoluyla kendilerine bırakılmış değerler olarak kavramı kısa bir tabirle yani ifade biçimleri şeklinde tanımlamıştır.

Tüm bunlarla beraber bu arketipler "eşyayı alışılmış öğrenme sürecinin dışında algılamaktır" ve Freud'un topografik kuramına benzer ve biraz farkla "kolektif bilinçaltı" kavramıyla desteklenmiştir. Arketip kavramı "toplumsal bilinçdışının kaçınılmaz bir uzantısıdır, insan ruhunun oldu olası ve her yerde belirgin bazı muhtevalarına" işaret eder (Öztekin, 2009, ss. 296-267).

"Arketipler, kolektif bilinçdışı sürecinden evrensel boyuta ulaşan ilk örnekleridir" diyerek arketipin yapısının ne olduğunu ifade eden Çavuş'a göre Jung'un arketipini "kişisel bilinçdışında olmayıp kolektif bilinçdışında" bulunan bir fenomen olduğunu işaret etmiştir (Çavuş, 2017, s. 89).

> *"Arketipin kendisi boş, salt biçimsel bir unsurdur, kendi tasvirinin a priori bir olasılığından, facultas praeformandi'den (tasarlanan yeti) başka bir şey değildir. Kalıtım yoluyla aktarılanlar tasvirler değil, biçimlerdir, bu bakımdan da yine biçimsel olan içgüdülere tekabül ederler. Arketiplerin varlığı nasıl kanıtlanamazsa, somut bir biçimde görülmedikleri sürece içgüdülerinki de kanıtlanamaz. Biçimin belirli olması*

nedeniyle, kristal oluşumu benzetmesi aydınlatıcıdır, zira eksen sistemi her bir kristalin somut yapısını değil, yalnızca stereometrik yapıyı belirler. Kristal büyük ya da küçük olabilir, yüzeylerinin yapısına ya da eklemlenmelerine göre farklılık gösterebilir. Değişmez tek şey, prensipte hep aynı geometrik orantılara sahip olan eksen sistemidir. Aynı şey arketip için de geçerlidir: prensipte nitelenebilen arketip, tezahür biçimini asla somut olarak değil, yalnızca prensipte belirleyen değişmez bir anlam çekirdeğine sahiptir" (Jung, 2005, s. 21).

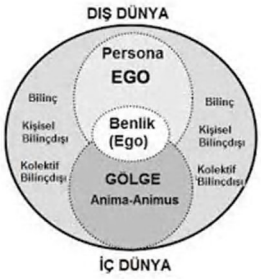
Jung'un arketipin ne olduğuna dair bu çözümlemesi bir kavram olarak ele alındığında arketip nitelenebilen bir yapı olmasına karşın, somut olmayan ancak içerisinde belirli bir anlam taşıyan yapıya denir. Bu yapı kalıtsal yolla aktarılan ifadelerden ziyade geleneksel yolla birikim sağlamış bir içgüdüye işaret eder.

"Arketipler, bir insanın geçmiş yaşantılarının ürünü olan bellek imgeleri gibi canlı görüntüler değildir" ifadesiyle de anlaşılacak şeyin arketiplerin kendi başına bir görüntüsü olmadığının "gerçek dünyada karşılıklarını bulunca canlı varlıklara dönüştüğü ve görünür kılındığı" ifade edilmiştir (Geçtan, 1998, s. 177).

Arketipin işleyişine ve temsiline dair olarak Jung (2006, akt. Yılmaz, 2018, s. 102) "insanın sahip olduğu tüm gizilgüçlerin tamamını yaşattığı ve hatta tanrı insan ve evren arasında gerçekleşen oldukça derin ilişkilerin kümülatif bir bilgi hazinesi şeklinde tezahür eden ve bunlara ek olarak ruhbilimi içeren ve hatta ondan da öte olan bir kavram olarak bu kavramı ele alınmıştır.

Arketip Abalı'nın yorumuyla (2008, s. 67) özetle daha önce bahsedilen kolektif bilinçaltı kavramıyla ilişkili olarak kalıtsal belleğin kolektif bilinçaltı içerisinde bulunduğu bir yapıdır.

Şekil 1.3: Arketip Şeması



Kaynak: https://carljungturkiye.wordpress.com/2017/06/23/arketipler/

1.5.1. Persona (Maske) Arketip

Arketipler arasında en bilindik olan personanın tanımını yapan Jung (2005, ss. 52-54) insanın gerçekte olduğundan ziyade diğer insanların onun olduğu düşündüğü şeyi yani bir başka tabirle kişinin maskesini ifade eder. Bu ifadeden kasıt insanın gerçek benliğini göstermekten ziyade başkalarının kişi hakkındaki fikrini ifade eder. Yine de persona arketipi bu ifade edilenden daha da karmaşık bir işlevselliğe sahiptir.

Jung'dan yorumlayan Kocabıyık personayı (2018, s. 254) insan doğasını belli bir kalıba göre değerlendiren ve hatta onu oluşturan bir yapıyı bu yargıdan hareketle de onu kişinin dünya ile bir ilişkisini sağlamasına yönelik görüp, kişinin aslında gerçek kendi olmayan bir maske olarak ifade etmiştir.

Bir başka tanımda ise Sungurlar (2013, s. 54) kişilerin toplum tarafından kabul görmek amacıyla oluşturulmuş ve bunu çevresine göstermek için kendinden başka olan bir maske olarak maske arketipini tanımlamış ve buna ek olarak sosyal ve uyum arketipi şeklinde de tanımlamıştır.

1.5.2. Gölge Arketip

Jung'un (2005, s. 56) bir diğer arketipi olan gölge, insanı oluşturan kişiliğin karanlık yönüyle yakından ilişkili olarak nitelendirilmiş, her insanda mutlaka bulunması ile genel bir arketip olduğu vurgulanmış ve tüm bunlara ek olarak bilinçaltına ve düşlere açılan bir kapı, bir geçit olarak ifade edilmiştir.

Kipmen (2020, ss. 23-25) Gölge arketipinin kişiliğin düşük bir düzeyde bulunan parçası olduğu ve insanın tarihsel süreci içerisinde gelişmişliğinden dolayı eğitilemez, değişmez unsurları nedeniyle bilinçdışına itildiği söylenmiştir.

Gölge arketipinin daha önce bahsedilen kolektif bilinçdışı unsuruyla ilgisi olduğunu ifade eden Pelister (2016, s. 100) onu Jung'un yorumlarıyla paralel bir şekilde şeytani bir görüntü taşıyan bir unsur olarak değerlendirmiş ve onun kolektif bilinçaltının derinliklerinde yatan ve insanın daima yüzleşmekten kaçtığı bastırılmış duygu ve düşünceler olduğunu ifade etmiştir. Buna ek olarak bu durumun bir neden sonuç içerisinde bu şeytani özelliğini kabul etmeyen insanın bu dürtüleri bastırdığını ve farkında olmadan bu dürtüleri çevresine yansıttığı bir yapıda olduğunu işaret etmiştir.

"İnsanların birbirleriyle etkileşime girdiklerinde başkaları tarafından kabul edilecek olan belirli bir benlik sergilemek istediklerini" Goffman'dan yorumlayan Medin (2014, s. 232) insanların belirli ortamlar içerisinde onların kendileri üzerinde görmelerini istedikleri bir benlik algısı için uğraştıklarını ifade etmiştir. Dramaturjik anlamda Medin'in açıkladığı bu ifade gölge arketipine örnek gösterilebilir.

1.5.3. Anima ve Animus

Anima "erkek ve kadın doğasını ifade etmek için kullandığı iki temel kavramdan biri" olduğu ifade edilen animayı açıklayan Jung "bir erkeğin ruhundaki belli belirsiz duygular, huylar, sezgiler, akıldışı olana karşı duyarlık, kişisel sevgi yetisi, doğa sevgisi, en önemli olarak da bilinçdışını algılama yetisi gibi bütün dişil psikolojik eğilimler" olarak ifade etmiştir (Jung, 2009, akt. Yılmaz, 2012, s. 2148).

Animayı daha detaylı bir şekilde Jung'dan yorumlayarak ele alan Akça (2019, s. 745) animanın personanın karakterinin tanımladığını ve bilinçdışında yer alan tutumları ve insani tüm nitelikleri içerdiğini açıklar. Persona içerisinde bulunmayan tüm hataları içeren dolayısıyla persona gibi dışarıdan beklenen bir yapısı olmadığını ortaya koyarak personanın idrake dayalı olmasına karşın animanın hisse dayalı bir kavram olduğunu ifade eder.

Anima arketipi ile kısaca bir tanımla Erkeğin bilinçdışında bulunan dişisel öğelere anima, kadının bilinçdışında bulunan erkeksi öğelere de animus denildiği şeklinde açıklanabilir. Anima ve animus arketipleri daha detaylı bir şekilde irdelenmesi gereklidir.

> *"Animanın çift bir görünümü vardır. Bir yandan saf, iyi ve soylu tanrıçalara benzer kişiliği, öte yanda, baştan çıkarıcı ve cadı nitelikleri olmak üzere kadınların aydınlık ve karanlık yönlerini temsil ederler. Erkek eğer kadınsı yanını bastırırsa, anima kendisini, karanlık yönü ile gösterir. Kadındaki erkek öğe olan animus, anima gibi üç kökten türemiş görünmektedir; Bir kadına miras kalan erkeğin kollektif imajı, yaşamı boyunca erkeklerle olan ilişkilerinden kaynaklanan erkeklerle ilgili kendi deneyimi ve içindeki gizli erkeksi kökendir" (Fordham, 1997, akt. Kayaokay, 2014, s. 345).*

1.5.4. Kendilik (Self) Arketip

Ben arketipi olarak da geçen bu arketip Şenocak ve Doğan'a göre (2020, s. 877) kişinin kendine has değerlerinden vazgeçip daha kolektif değerleri kabul eden ve sosyal

normlar ışığında toplumun kişiye yüklediği ve kişinin uymak zorunda kaldığı bir durumu ifade eder. Bireyin kendi ben'ine sahip oluşu ve bu konu hakkındaki farkındalığı sonuç olarak kendi bilinç seviyesine hakim olmasını kuvvetlendirir. Bu da sonuç olarak kendi selfleri üzerinde daha kuvvetli bir hâkimiyete neden olur. Kısaca ben, bilinçdışı ile bilinci uyumlu bir hale getiren merkez bir arketiptir.

Kendilik arketipi Jung'dan aktaran Fedai'ye göre (2016, s. 164) tüm arketiplerin eşsiz bir örneği olarak ifade edilmiş ve tüm arketiplerin kendiliğin bir arketipi olarak karşımıza çıktığı söylenmiştir.

Kavramı ilk olarak ortaya koyan Jung'un (2015, ss. 72-73) özgün ifadesiyle kendilik, "Ben'le örtüşmeyen ama Ben'i, büyük bir dairenin küçük daireyi kapsadığı gibi kapsayan ruhsal bir bütünlük ve merkezdir" diyerek bu kavramın işaret ettiği gerçekten söz edilmiştir.

1.5.5. Bilge Arketip

Bu arketip ise daha çok kahramanlık, kurtarıcılık ve önderlik" kavramılarıyla açıklanmıştır. Bilgelik ve yardımseverlik kavramılarıyla da tanımlanan bilge arketipi "bilgelik erdeminin ve dolayısıyla akılcıl ve etik olanın yardımları olmadan başarımların gerçekleşemeyeceği" ifade edilmiştir (Koçak, 2011, akt. Memmedova-Kekeç, 2017, s. 116).

Başka bir tanımda ise "Felsefik, yansıtmacı ve bilgilendirici olması; gerçeği araştırması, bilgiyi paylaşması ve objektif olması bilge arketipinin genel niteliklerindendir" şeklinde aktarılmış ve adından da anlaşılacağı üzere bu arketip, ileri düzeyde olumu bir ileri görüş ve pozitif kavramlarla ifade edilmiştir (Batey, 2008, akt. Yakın; Ay; Yakın, 2014, s. 347).

Görüldüğü üzere diğer arketiplere nazaran daha olumlu ve daha rasyonel bir çizgiyi üstlenen bu arketip, Parsa ve Akmeşe'ye göre (2012, ss. 6-7) Jung'un arketipleri arasında bilginin ışığında özgürleştirici ve yol gösterici terimleriyle ifade edilmiştir.

Karagözlü'ye göre (2012, s. 1410) bilge arketipi toplum nezdinde soylu ve itibarlı görünüşlere sahip olan örneğin bir kral, bir kahraman, bir doktor ve hatta bunlara ek olarak bir kurtarıcı şeklindedir.

1.5.6. Kahraman Arketip

Kahraman arketip "öz değer adına cesaret ve mücadeleden kaçınmayan" bir yapı üzerine kurulu olan "dünyayı geliştirmek ve daha iyi bir hale getirmek adına" atılım yapan ve "her zaman bir dış düşman yaratma güdüsünde" olan bir arketiptir (Ayberk, 2014, s. 51).

Bir başka tanıma göre "doğasında mücadele ruhu bulunan" ve buna dayanarak "insanı içeren tüm ortamlarda" ortaya çıkan, kendisinde "mücadele ve ifade" zorunluluğu hisseden bir "ahlaki" yapıdır (Mark;Pearson; akt. Summak; Aytekin; Gençoğlu, 2020, s. 487).

Yorumlardan da anlaşılacağı üzere, kendisinde ahlaki bir ödev görüsünde olup, bu amaç için mücadele eden bir arketiptir. Bu açıdan kolektif bilinçaltı içerisinde bu yaklaşımlarla kümülatif bir şekilde oluşmuştur ve benlikte dinamik olarak bu kavramlarla ifade edilir.

1.6. Benliğin Savunma Mekanizmaları

1.6.1. Bastırma

Benliğin savunma düzenekleri arasında oldukça büyük bir işleve sahip olarak çıkan bastırma, ilk olarak Freud tarafından ortaya konulmuş, ve Öztürk'ün (1989, s. 66) yorumuyla "Anı ve deneyimlerin bilinçdışına itilmesi ve orada tutulmasını" kapsayan bir kavram olarak açıklanmıştır. Bastırma, bir başka tanımda ise Craib tarafından (2011, s. 63) bilince tehdit oluşturabilecek eylem, duygu, his ve davranışları bilinçdışına iterek onlar üzerinde baskı kuran bir mekanizmadır. Benliğin savunma mekanizmaları konusunda temel kaynak olarak kabul edebileceğimiz Anna Freud (2011, s. 29) bastırma kavramını Ben'in id'in saldırılarına karşı koymak amacıyla geliştirdiği bir mekanizma olarak kabul eder ve daha açık bir tanımla bastırmayı "Bir imge ya da duygulanımın bilinçli benin dışında tutulması ya da bilinçli benden atılması." (Freud, 2011, s. 54) şeklinde ifade eder. Tezde daha önce bahsettiğimiz id, ego ve süper ego kavramlarıyla yakından ilişkili olan bu kavram etki – tepki bağlamında bir işlevselliğe sahiptir.

Bastırmanın benliğin diğer savunma mekanizmalarına öncül olarak temel bir konumda olduğunu belirten Öztürk (1989, s. 66) bilinçdışına itilen ve orada tutulan

dürtüler, istekler, anılar ve duyguların genellikle bilinç düzeyine direkt bir çıkışının mümkün olmadığını, üstbenliğin bu direkt çıkışa ahlaki ve vicdani açıdan izin vermediğini belirterek tezde daha önce bahsedilen süperegonun denetim mekanizmasıyla bu duygu ve düşüncelerin bilinç düzeyine çıkmasını engellediğini ifade eder.

Bastırma kavramına dair önemli olan bir diğer unsur ise bastırılan duygu ya da düşüncenin ne olduğu veya nerede gizlendiğidir. Bastırılanın ne durumda olduğuna dair Craib'in (2011, s. 63) benliğe tehlike arz eden her bir duygu ve düşünce bilinçdışına aktarılır, lakin o duygu ve düşünceler kendisine daima bir çıkış kapısı arar. Bu nedenle "başarılı bir bastırma, yüceltmeyi gerektirir." (Craib, 2011, s. 63) yorumu bastırılan duygu ve düşüncelerin bilinç düzeyinde olmadığı ve bilinçdışı tarafından tutulduğunu gösterir. Yorumdan da anlaşılacağı üzere bastırmanın en önemli kuralı benliğe yöneltilmiş tehdittir. Bu tehdit genellikle süperego tarafından tanımlanır ve yine onun tarafından engellenir.

1.6.2. Yansıtma

Benliğin bir diğer savunma mekanizmalarından biri olan yansıtma Geçtan'ın yorumuyla (1988, s. 84) kişilerin kendilerini suçlama, küçük görme ya da buna benzer duygularından uzaklaşmak adına olumsuz duygu ve düşüncelerini başka olaylara kişilere ya da kavramlara aktarmasına ve negatif his, duygu ve düşüncelerden kaçınma durumunu işaret etmekte olduğu ifade edilmiştir.

Yansıtma kişiyi içinde bulunduğu olumsuz duygu ve düşünceden kurtarmak adına gerçekleşir. "Yansıtma düzeneği ile kişi, kendi içinde yadsıdığı bu dürtüyü başkalarında görür ya da başkalarının bu dürtüleri kendisinde gördüğünü sanır" (Öztürk, 1989, s. 70).

1.6.3. Yadsıma

Egonun savunma düzeneklerinden bastırmayla neredeyse ayırt edilemeyecek kadar benzer olan bir diğer savunma mekanizması olan yadsıma, Geçtan tarafından (1988, s. 79) "Eğer kişi tehlikeyle baş edemez ya da ondan kaçınamazsa, kullanılabilecek tek yol bu tehlikeyi yok saymak olur" şeklinde açıklanarak buna ek olarak bu durum kişinin tüm hayatı boyunca devam edebileceği de vurgulanmıştır.

Yadsıma, bir diğer deyişle inkar, insan psikolojisinin temelinde ortaya çıkan aktif savunma düzeneklerinden bir tanesidir. Her ne kadar yadsıma, insan psikolojisinde çok geniş bir yer tutmuş olsa da bu durum kişiden kişiye, yaşanılan durum ve benlik yapısı ile değişkenlik gösterir.

> *"Yetişkin yaşamdaki yadsıma eğilimleri, egonun algılama ve bellek işlevlerini sürekli karşılarında bulurlar. Egonun ve dolayısıyla gerçeklik sınamasının giderek gelişmesi, yaşantıları ve belleği güçlendirir, yadsıma eğilimini zayıflatır. Eğer ego zayıf kalırsa yadsıma eğilimi gücünü sürdürebilir, çocukluğun son dönemlerinin oyunlarında ve düşlerinde nesnel dünya yadsınırsa da gelişmekte olan egonun mantıklı bölümü, gerçekle yadsımayı ayırabilir. Düş yoluyla yadsıma, normal yetişkin tarafından da arada bir kullanılır. İnsan can sıkıcı gerçeği bilmekle birlikte, bunu yadsıyıcı düşlerini sürdürür. Günlük yaşamın zorlanmalarından hoş bir düş dünyasına geçici olarak kaçmak onu oldukça rahatlatır ama yapay bir düş dünyası çaba göstermeyi gerektiren gerçek yaşamın yerine geçerse, bu durum önemli uyum sorunlar yaratabilir." (Geçtan, 1988, s. 80).*

Yorumdan da açık bir şekilde görüldüğü gibi yadsımanın rolü her ne kadar benliği oluşturan katmanların yapısı ve kişilere göre değişkenlik gösterse de temelde inkarın sebebi aynıdır.

1.6.4. Yer Değiştirme

Yer değiştirme kısaca, "Belirli bir uyaranın neden olduğu tepkinin açığa vurulması tehlikeli olduğunda, tepkinin o uyarandan bir başkasına yöneltilmesine ya da o tepkinin yerine başka bir tepki gösterilmesi" (Geçtan, 1988, s. 96) şeklinde tanımlanabilir.

Tehdit esnasında uyaranın neden olacağı tehdidin etkisini değiştirmek ya da minimalize etmek amacıyla benliğin başvurduğu bir diğer savunma düzeneğidir. Benlik bu savunma düzeneği ile "benlikçe kabul edilmeyen bir dürtü, asıl yöneleceği nesne yerine başka bir nesneye" dönerek asıl uyaranın etkisini değiştirmeye çalışır. Bunu durum ise Öztürk'ün ifadesiyle "bunaltıyı bir derece azaltmak ya da önleme" (Öztürk, 1989, s. 75) sebebiyle gerçekleşir.

1.6.5. Somutlaştırma

Bir başka savunma düzeneği olan somutlaştırma Öztürk'ün (1989, s. 82) yorumuyla kısaca, benlik tarafından karmaşık ve belirsiz durumlardan tedirgin olan insan zihninin, soyut ve belirsiz bir uyaran nedeniyle yaşadığı gerilim sonucu bu muallak uyaranları belirli bir gözle görülen, fark edilebilen bir şekle büründürmesiyle açıklanmıştır. Tanımdan da açıkça anlaşılabileceği üzere sübjektif ve tamamıyla soyut olumsuz duygu ve düşüncelerin yapısını değiştirmek ve bu belirsizlikten kurtulmak adına yapılan bir eylemdir.

1.6.6. Yüceltme

Anna Freud'un deyimiyle yüceltme "dürtü amacının daha yüksek sosyal değerler yararına yer değiştirmesin ön koşulu" olarak kısaca tanımlamıştır. Yüceltme kavramının işaret ettiği durumun gerçekleşebilmesi için belirli bir ön koşul olduğunu savunan Freud bunu "bu tür fikirlerin kabul edilmesi ya da en azından bilinmesi, yani üstbenin yani süper egonun varlığına" dayanacağını işaret etmiştir. Yorumdan da anlaşılacağı yüceltme, benliği stresten kurtarmak için gerçekleşen bir diğer savunma düzeneğidir şeklinde izah eder (Freud, 2011, s. 43).

1.6.7. Özdeşleştirme

Öztürk'ün ifadeleriyle (1989, s. 86) özdeşi " Başka bir kişinin özelliklerini, duygu ve davranış biçimlerini, değerlerini ve inançlarını benimseyerek, benlikte sindirilip, kişiliğin bir parçası haline gelen" ve bunlarla birlikte çocukluktan, yetişkinliğe kadar devam eden bir kavramdır. Tanıma ek olarak Lacan (2013, s. 271) özdeşleştirmenin büyük bir kısmının ben ideali çerçevesinde gerçekleştiğini ifade edip, benliğin temel düzeneklerinden süperego ile arasındaki ilişkiyi vurgulamıştır.

1.7. Freudyen Çerçevede Rüya Kavramı

Fizyolojik bir fenomen olan rüya kavramını psikolojiyle birleştirip, inceleyen Sigmund Freud, rüyayı "Malzemelerini gerçekten ve bu gerçekler boyunca dünyadan sağlayan, içerikleri ne kadar tuhaf ve garip olursa olsun, içeriğini gerçek hayattan dolayısıyla duyularımızla algılanan" (Freud, 2019, ss. 50-51) bir kavram olarak tanımlamıştır. Freud'un bu yorumundan hareketle rüya kavramı, duyularımızla

algıladığımız bir realite içerisinde vardır. Bu varoluş hasebiyle duyularımızla algılanan her şey benliğimiz dahilinde işlenir.

Bir başka tanımda ise rüya "Uykudaki öznel yaşantı ve uyandıktan sonra düş dediğimiz şey uyku sırasında bilinçdışı zihinsel işleyişin bir sonucudur. Bazen bu etkinlik niteliği ya da yoğunluğuyla uykuyu tehdit edebilir. Uyku sırasında uyuyanın anımsadığı ya da anımsayamadığı bilinçli yaşantıya "görülen düş" diyoruz. İçindeki çeşitli unsurlara da "görülen düş içeriği" diyoruz. Uyuyanı uyandırılmayla tehdit eden bilinçdışı düşünce ve isteklere "gizli düş içeriği", gizli düşün, görülen düş haline geçmesini sağlayan zihinsel işlemler" (Brenner, 1998, s. 160) şeklinde açıklanmıştır.

Bakır (2008, akt. Söylemez, 2014, s. 147) rüyayı ve rüyanın oluşumunu sağlayan süreci bilinç ve bilinçaltı süreçlerine bağlı olarak bilinçaltında bastırılmış düşüncelerin temsiller yoluyla ortaya çıktığını ve bazı arzuların çarpıtılmış bir şekilde bilinçaltı tarafından sembolleştirildiği şeklinde ifade etmiştir.

Freud rüya kavramını (2016, ss. 12-13) dünyadaki tüm insanların rüya gördüğünü ve bu rüyaların hepsinin nevrotik bir belirti olması" nedeniyle rüya kavramının psikolojik çerçevede incelenmesi gerektiği şekliyle yorumlamış ve psikanalitik araştırmaların içerisinde bulunmasının bir gereklilik olduğunu ifade etmiştir. Freud rüya görmeyi uykuda olmak ve dolayısıyla bilincin aktif halde olmaması şartına bağlamıştır.

Aynı anda hem fizyolojik hem de psikolojik etmenler taşıyan rüya, bilinçaltı ve bilinçdışı kavramlarıyla doğrudan ilgilidir. Rüya kavramı Derse tarafından (2018, s. 64) kişinin öznel süreçleriyle işleyen rüya, içten ve dıştan gelen uyaranları içinde barındırarak bilinçdışı sembolleştirme ve dramatasyon ile görünürden görünür olmayanın ortaya çıkarılmasını sağlayan ve bilinçdışının önemini saptamada, ruhsal aygıtın işleyişini ortaya koymaya yarayan ve bu nedenle üzerine çalışmalar yapılmış bir kavramdır.

Rüya esnasında görülen tüm imgelerin bilinçdışıyla arasında ciddi bir ilişki vardır. "Bilinçdışında bulunan malzemeler uyku sırasında ya gerçek olarak ya da semboller olarak rüya şeklinde görülür. Savunma mekanizmaları uykuda ortaya çıkar. Semboller analiz edildiğinde hangi tip çatışmaların olduğu ortaya çıkarılır. Danışmanın yardımıyla gizil (örtülü) kalmış parçalar geliştirilerek bastırılmış duygular kırılmaya

çalışılır. Rüyaların analiz edilmesindeki amaç danışanın hislerinin ortaya çıkmasını ve içgörü kazanmasını sağlamaktır (Patterson, 1973, akt. Tuzcuoğlu, 1995, s. 285). Yorumdan da anlaşılacağı üzere rüya esnasında ortaya çıkan imgeler ve bu imgelerin oluşturduğu genel çerçeve içerisinde çıkarımlar yapılır.

Freud (2019, s. 175) rüyanın insanın tüm arzularını gerçekleştirmek için var olduğunu, arzu giderilmesi dışında başka bir rüya görme şeklinin olmadığını ileri sürerek rüyaların kişinin arzuları ve bu arzular üzerinden türetilen bilinçdışı sembolleri olduğunu varsaymıştır. Bu varsayıma göre kişi günlük hayatta gerek bilinç düzeyinde gerekse bilinçdışı ve bilinçaltı düzeylerinde var olan tüm duygusal/fikirsel arzular neticesinde rüya görür. Bu rüyalar arzu nedenli benlik geriliminde stresi azaltmak ve bahsi edilen arzuları doyuma ulaştırmak amacındadır.

Tüm bunların yanı sıra rüyada görülenler hakkında yorum yapan Budak (2009, s. 14) "Rüyanın özünü oluşturan dürtüler bilinçdışından bilince geçişte, kişinin egosunda bulunan yasaklayıcı ve sınırlayıcı sansür güçleri tarafından, tanınmayacak şekillere sokulup, eğilip büküldüğünü" ifade ederek rüyada görülen imaj ve mekânların tamamıyla gerçeğin tıpkısıyla olmayacağını ve belirli bir sembolleştirmeyle gerçekleşebileceğini ifade etmiştir.

Bu ifadeyle birlikte yine de "Rüyalarda içerik, basit ve direkt güdülere göre şekillenebilir, açlık, cinsellik gibi basit güdüler rüyalarda direkt ortaya çıkabilir ve olduğu gibi yorumlanır" (Güven, 2015, s. 21) şeklinde yapılan yorum açısından temel haz ve isteklerin rüyada olduğu gibi ortaya çıkabileceği ve herhangi bir sembolleştirme ile ifade edilmeden de var olabileceği tespiti yapılmıştır.

1.8. Psikanalizde Diğer Kavramlar

1.8.1. Bastırılanın Geri Dönüşü

Daha önce kuramsal çerçeve içerisinde yer verilen bastırma kavramı ile yakından ilişkili olan bu kavram Freud'un (2014, ss. 17-18) yorumlarıyla dışsal uyaranın bastırılması sonucu ile başlayan ve daha sonra bastırılan duygunun doyumsuz ve doyuma aç bir halde kalmasından kaynaklanan bir süreç içerisinde benlikte oluşturduğu devam eden sürekli bir gerilimle ifade edilmiştir.

Freud'un (2014, ss. 37-42) bastırılanın geri dönüşü hakkındaki tanımına göre benlik üzerinde doyuma ulaşmadığından ve benliğin savunma mekanizmalarını sürekli bir meşguliyetle tutan ve stres oluşturan bu uyaranlar yeterince bastırılmayan ya da benliğin savunma mekanizmaları ile bir yere kadar idare edilebilen duygu ve fikirlerin bu dönüşünün sonsuz bir bastırma düzeneğinin olmamasıyla yakından ilişkili olup sonuç olarak benliğin ilerleyen safhalarında kendisine kesin bir çıkış noktası yaratması haline denir.

1.8.2. Fetiş Kavramı

Freud'un deyimiyle (2011, s. 39) cinsel nesnenin yerini almış olan ve bu yolla cinsel stresi dönüştüren, değiştiren ve bununla beraber "cinsel dürtünün yerini bile alabilecek kadar nesne odaklı bir yaklaşım sergileyen bir kavramdır. Freud'un ifade ettiği fetiş, cinsel dürtünün muhatabının dönüştürülmesi ve bu yolla sağlanmaya çalışılan bir tatminiyet isteğidir (Freud, 2011, s. 39).

Fetiş kavramına dair Faust'tan bir dize paylaşan Freud, fetiş unsurunu bu dizelerle kısaca tanımlamıştır "Bana bir atkı getir, onun göğsünü örtmüş olan, sevgilimin çorap bağını getir" Bu dizelerden Freud'un ifade etmek istediği şey fetiş unsurunun cinsel dürtüyle yakından alakalı olan cansız bir varlık olmasıdır (Freud, 2011, s. 39).

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA MEKÂN KAVRAMI VE MEKÂNI OLUŞTURAN UNSURLAR

2.1. Mekân

TDK tanımına göre kısaca mekân "Yer, bulunulan yer, ev, yurt." (https://sozluk.gov.tr/) anlamına gelmektedir. Daha geniş bir perspektiften bakılacak olursa "Mekân kavramı aynı zamanda "olabilir, olabilen" anlamındaki mümkün (çoğulu mümkinat) sözcüğü ile de yakın ilişki içindedir. Mümkün sözcüğü ise 'oturan, yerleşen' anlamındaki mekîn sözcüğü, "kuvvet/güç" anlamına gelen mekânet ve gizilgüç (potansiyel) anlamına gelen meknî sözcükleriyle yakın ilişki içindedir. Dolayısıyla bütüncül olarak bakılırsa mekân kavramının kevn (varoluş), mümkün (olabilirlik) ve mekânet/meknî (potansiyel/gizil güç) kavramlarıyla felsefi anlamında irtibatlı olduğu ifade edilebilir" (Demir, 2020, s. 2) şeklinde ifade edilmiştir.

Mekân kavramı antik zamanlardan süregelen bir süreç içerisinde değerlendirilmiştir. Antik yunan düşünürlerinden biri olan Descartes tarafından mekân ile ilgili yapılan yoruma göre "İnsan bilinciyle fark edilebilen uzantıların oluşturduğu, içeriğine bakılmaksızın insan bilinci tarafından fark edilebilen tüm uzantıların" oluşturduğu yapıya mekân dendiği ifade edilmiştir (Bilgili, 2019, s. 90).

Mekân kavramını insanın temel duyularıyla ilişkilendirerek irdeleyen Gezer'e göre (2012, ss. 1-10) ses, görme, koklama, doku hissedişi ve duyguları kapsayan geniş bir yelpaze içerisinde yer alan her bir uyaranın sonucunda duyulara yönelik bir var olma sürecinde bulunan şeylerin tamamı" olarak ifade edilmiştir.

"Mekân görüsü hareket boyutu olmayan, aynı anda bulunabilen nesnelerin görünümlerinin formudur; bu görünümlerin nesnelliğini temellendirir" (Camcı, 2009, s. 98).

Mekânın oluşumu hakkında yorum yapan Schmarsow ve Fiedler (2017, akt. Usta, 2020, s. 26) tüm mekânsal yaratımların gerçekleşmesindeki ön koşulun öznenin çevrelenmesi ile oluşacağını ifade ederek mekânın oluşumunda insan faktörünün öznel yapısının varlığını bir ön koşul olarak göstermiştir. Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere mekân adı verilen kavramın ve bu kavramın işaret ettiği gerçeklik insan tarafından ortaya konulmuştur. Dolayısıyla insan tarafından ortaya konulan bu kavramın işaret ettiği gerçekte yine içerisinde insan duyuları tarafından hissedilen mekânın ta kendisidir.

Mekân, aynı zamanda sanat sözlüğünde "uzayın sınırlandırılmış parçası" (Sözen ve Tanyeli, 1994 akt. Konak, 2014, s. 36) olarak tanımlanmıştır. Bu ifade irdelendiğinde belirli bir alanı kapsayan, sınırlandırılmış, belli ölçüleri ve kendine has belirleyici öğeleri bulunan alanlara mekân denildiği anlaşılmaktadır.

Mekânı "salt bir olgu ya da durum olarak değerlendirmeyen" Özbek'e göre (2017, s. 80) mekân birbirinden farklı ilişkileri, bağları birbiriyle alakalı bir bütün şekilde ifade edilmiştir. Özbek'in bu ifadesi irdelendiğinde birden fazla değişkenin oluşturduğu etki ile ve bu etkilerin birbirleri ile bağ kurması sonucu mekânı ortaya çıkarmıştır.

Sonuç olarak hakkında çeşitli tanımlar yapılan mekân kavramı tanımlarda da ifade edildiği üzere fiziksel anlamda uzayda bir sınırlılık içerisinde var olan, boşluğu çeşitli şekillerde fiziksel olarak dolduran ve daha sonraları daha geniş bir çerçevede incelenecek şekilde içerisinde özne olarak insanı barındıran bir alandır. Öznesi insan olan mekânı çeşitli kategoriler altında incelemeden önce ilk olarak anlaşılması gereken şeyin mekânın çeşitli faktörlerle bir bütün olarak değerlendirilmesi gerekliliğidir. Bu nedenle mekân, kişi yönünü nereye çevirirse çevirsin karşılaşacağı kaçınılmaz bir gerçek olarak karşısında hep var olacaktır.

2.1.1. Mekânın Algılanması

Mekânın algılanma sürecinde şüphesiz temel özne insandır. Bir mekânın ne gibi özelliklere sahip olduğu, rengi, aldığı ışık ve tasarımı tamamen insan faktörü tarafından

değerlendirilmektedir. Mekân algısının başlıca kahramanı olan insan bu algılamayı "duyma, tatma, görme, koklama, dokunma duyularından oluşan beş duyu organımız aracılığı ve bunlara ek olarak da hissetme duyusu yardımı ile elde etmektedir" Bu duyular yardımıyla gerçekleşen algı nesnelerin sunduğu verilerin öznel bir yapı olan insan bilincine aktarılmasıyla gerçekleşir (Özen, 2006, akt. Solak, 2017, s. 15).

> *"Algılama süreci simgesel, görsel, duygusal ve seçimleyici algı olmak üzere dört öğeden meydana gelmektedir. Bir şeyi temsil eden, başka bir şey olan simge, insanı kendiliğinden bir zihinsel sürece yönlendirerek o simgenin bütününü ve temsil ettiği şeyi bulmaya yöneltmektedir. Simgesel algının önemli bir verisi olan sembol ve simge birey için değeri ve anlamı olan öğrenilmiş bir "uyarıcı" olup soyut bir özelliğe sahiptir ve kültür ile arasında oldukça yakın bir ilişki vardır. Çünkü sembollerle ve simgeler aracılığıyla aktarılan anlamlar, bireyin içinde yaşadığı toplumun ortak değerlerini ve kültürünü de yansıtmaktadır" (İnceoğlu, 2010, akt. Solak, 2017, s. 16)*

Mekân algısı sürecinde bu algılama herkes tarafından duyular tarafından sunulan verilere göre aynı öznel sonucu vermeyebilir. Bilindiği üzere insan kendi özelinde, kendine has duygu ve düşünceleri olan bir varlıktır. Bu nedenle duyuları işleme yöntemi ve bu duyulardan çıkardığı sebep sonuç ilişkilerinin genel geçer bir düzlemde seyretmesi imkânsızdır. Bu konu hakkında Christian Norberg-Schulz (1980, akt. Edgü, 2021, s. 219), algılama sürecini şu şekilde açıklamıştır "İnsan ancak kendini bir çevre ile tanımlayabildiği ve oraya uyum sağlayabildiği zaman ya da kısaca çevreyi anlamlı olarak deneyimlediği zaman orada yaşayabilir. Bizim için çeşitli anlamlarla yüklü, hatırlanmaya değer çocukluğumuzun geçtiği mahalle, bisiklete binmeyi öğrendiğimiz sokak, dalında kitap okuduğumuz ağaç gibi mekânlar öznelleşirken, 'yer'leşirler".

Mekânsal algıyı çeşitli faktörlerle birlikte değerlendiren Semiz ve Yurttaş (2018, s. 29) mekânsal algı psikolojisinin oluşması için özne konumundaki insanın mekânda belirli bir sürede bulunarak bilişsel hafızasında belli bir yer edinmesi gerektiğini ifade etmiştir. Bu ilk karşılaşma sonrası hafızada kalan görselliğin adını mekânın psikolojik algısı olarak nitelendirmişlerdir. Bu algı sürecinde herkesin mekânı aynı şekilde algılayamacağını, mekân algısının kişinin yaşı, özellikleri, dünya görüşü, zihinsel yapısı ve biyolojik özellikleri gibi unsurlarla kişilere göre değişkenlik gösterebileceği iddia edilmiştir. Tüm bu değişkenlerle birlikte mekâna maruz kalan ya da gözlem fırsatı olan kişilerde psikolojik açıdan bıraktığı etkileri algılama açısından birden çok psikolojik

etkilere sahip olabilecekleri ifade edilmiştir. Mekânsal algının kişilerdeki psikolojik etkisini özetlemek gerekirse kişiden kişiye değişen bir yapıda olduğudur.

2.2. Mekân ve Mekânı Oluşturan Kavramlar

2.2.1. Mekân ve Boşluk İlişkisi

Çalışmada daha önce tanımına yer verilen mekân kavramını daha iyi anlamak için bu kavramla yakından ilişkili unsurlar göz ardı edilmemelidir. Bu unsurlardan ilki, mekân olma yolunda birincil gereklilik arz eden boşluktur. Boşluk kelimesinin ne olduğuna dair kısa bir tanım yapılması gerekirse " eksiklik, yokluk duygusu" (TDK, 2021) şeklinde bir tanım getirilmiştir. Boşluk kavramının tanımı her ne kadar bu denli kısa ve öz olmasına karşın, bu kavram mekân ile ilişkilendirildiğinde boşluğa dair yapılan bu kısa tanımın önüne geçilmesi bir zaruriyet olarak belirir. Bu açıdan mekân ve boşluğun arasındaki bağı anlamak için mekânın boşluk ile arasındaki ilişkinin tanımı, boşluğun açık bir tanımını yapmak için yeterli olacaktır.

Ünlü Çinli düşünür Lao Tzu "Bir yapının gerçeği döşeme ve duvarlarında değil, içindeki boşluklardadır" (Tzu, 1946, akt. Kuban, 2002, s. 15) ifadesiyle mekânın gerçekleşmesi için ilksel faktörlerden biri olan boşluğun zorunluluğunu ifade etmiştir.

Yine de boşluk kavramının mekânla ilgili bu denli önemli bir ilişki içinde olması gerekliliği mevcutken, boşluğun kendi başına bir mekân oluşturması da o kadar imkânsızdır. Bu imkânsızlığı "Yapı mekânı, sınırlanan boşlukla, sınırlayan öğelerin ortak oluşturdukları bir olgudur" diyerek açıklayan Kuban, boşluğun mekân için bir zaruriyet olduğunu ama mekandan ayrı bir şekilde değerlendirildiğinde "sadece boşluk (ya da hacim) değerleri, ya da sadece sınırlarıyla bir mekanı tanımlalmak olası değildir" şeklinde ifade ederek tek başına boşluğun mekan olarak görülemeyeceğini söylemiştir. (Kuban, 2002, s. 15).

Mekan ve boşluk kavramları özetle birbirinden ayrılmayacak şekilde karşılıklı bir gereksinime ihtiyaç duyan birer kavram olarak gün yüzüne çıkmışlardır. Boşluğun kendi tanımı dışında bir anlam kazanabilmesi için adına mekan denilen belirli bir sınırlılığa ve mekanın da anlam kazanabilmesi için belirli bir boşluğa olan ihtiyacı anlaşılmıştır.

2.2.2. Mekân ve Zaman İlişkisi

Zaman kavramı neredeyse tüm insanların hakkında belirli bir bilgiye sahip olduğu, günlük hayatın değişmez gerçeklerinden biri olarak ortaya çıkar. Zaman kavramının tanımını Kızılırmak'ın Gök Bilimleri Sözlüğünde "Akıp giden olayların tekrar eden gök olaylarına göre sıralanmasından doğan bir kavram, güneş ve yıldızların öğlene göre açısal uzaklığına (saat açısına) karşılık bir ölçü" (Kızılırmak, 1969, akt. Gürbüz & Aydın, 2012, s. 3) olarak ifade edilmiştir.

Bir başka tanımda ise zaman Üstünova tarafından (2005, s. 188) "başı ve sonu olmayan" bununla beraber herhangi bir işin ya da oluş eyleminin içerisinde bulunan soyut bir yapı olarak ifade edilmiştir. Zaman, şimdi, geçmiş ve gelecek şeklinde insanlar tarafından kategorize edilmiştir. Zamanın genel işleyişine dair geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki tüm olayların neden sonuç ilişkisi içerisinde birbirine bağlanması hakkındaki ifadesi, insan tarafından müdahale edilemeyen bir yapı ile desteklendiği açıklanmıştır.

Zaman hakkındaki tanımlardan sonra mekân ve zaman arasındaki ilişkinin boyutları, belirli bir alanın mekân anlamı kazanması için aydınlatılması gereken konulardan bir diğeridir. Kant'a göre (1929, akt. Camcı, 2009, s. 97) zaman ve mekân arasındaki bu ilişki "mekân ve zamanın, içleri boşaltılabilse, görünümlerden arındırılmış boşluk olarak düşünülebilseler bile, saf, apriori biçimsel kapsayıcılıklarının olanaklılık koşulu olarak işledikleri" bir yapı olarak ortaya konulmuştur. Buna karşın zamanın mekândan daha öznel bir yapı olması nedeniyle zamanın mekân üzerinde oluşturduğu yer değişimleri, farklılıklar ve bu farklılıkların algıda oluşturduğu imgelerin ardışık yapısıyla kaçınılmaz bir ilişkiden söz etmiştir (Camcı, 2009, ss. 97-99).

Tüm bu bilgiler ışığında zamanın insan müdahalesi olmadan, soyut bir yapıda olması ve kaçınılmaz bir süreklilik içerisinde gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Mekân ise sürekliliği sağlanmış zaman içerisinde vuku bulan, belirli değişimlerle mevcudiyetini sürdüren veya sürdüremeyen bir dinamik yapı içerisinde resmedilmiştir. Mekân kısaca zaman içerisinde değişime, dönüşüme veya yok oluşa uğramasının başlıca nedenlerinden birisi olarak insan faktörü ön plana çıkarılmıştır. Öznesiz bir şekilde var olamayacağı ifade edilen mekânın, mümkün olmayan bir zamansızlık içerisinde de gerçekleşemeyeceği açıktır. Sonuç olarak zaman ve mekân arasındaki ilişki, zamanın kaçınılmaz mevcudiyeti içerisinde mekânla iç içe bir halde görülmektedir.

2.3. Sinemada Mekân

Adiloğlu'na göre (2001, s. 5) sinemada mekân, kısaca stüdyo ortamında ve gerçek koşullarla oluşturulmuş alanların/mekânların biçimsel bir anlatı çerçevesinde anlam kazandırılmasıyla oluşmuş ve buna ek olarak iç içe geçmiş ya da tam zıttı bir şekilde inşa edilmiş veya birbiriyle örtüşen bir yaklaşımın ürünüdür.

Mekân mimarlıkta uzayın sınırlanmış parçası olarak tanımlanırken, bir mekân oluşturmak için onun mutlaka her yönden kesin engellerle sınırlanması gerekmez. Mekânı oluşturan sınırlar somut gerçeklik olabileceği gibi, yalnızca soyut veya kavramsal da olabilir. Bu yüzden de mekân yalnızca bir yapıya bağımlı olarak düşünülmemelidir; yapıların tek başlarına ve diğer yapılarla birlikte oluşturduğu bir dış mekândan da söz edilebileceği gibi sanal mekânlardan da günümüzde sıkça söz edilmektedir." (Arayıcı, 2015, s. 22). Yorumdan da anlaşılacağı üzere mekân sadece fiziki objelere dayalı bir gerçeklik değildir. Fizik boyutunun ötesinde belirli bir mesaj veren her şey mekân dâhili içine alınabilir. Bu ifadeden kasıt, mekânı oluşturan öğelerin vermiş olduğu mesaj ve işlevsellik gücüdür.

Mekân kavramı günlük hayatın gerçeklerinden biridir ve bu gerçeklik insan elinden çıkma ve insanla hayat bulan filmlerin doğasında kaçınılmaz bir gerçektir. Bu gerçekliğin bir sonucu olarak sinemada mekân kavramı sinemayı oluşturan en önemli öğelerin başında gelir. Sinemasal mekânın kurgusunu irdeleyen Uzunali (2015, s. 21) film yaratımı süresince eseri üretenlerin her filmlerinde mekân inşası yaptığını ve bununla beraber film dünyasını ve bu dünyanın tasvirini gerçekleştiren bir şekilde ifade etmiştir.

Sinemasal mekâna dair izleyici odaklı bir yorum olarak Demir (1994, Esen, 2000, s. 6) filmsel mekânı "Gözün kamera merceği ile özdeşleşmesi sonucu, seyirci kendisini uzaklığı ve yönün sürekli değiştiği kesintisiz bir hareketin içinde bulur. Seyirci izlediği mekânın hareketliliği oranında kendisi de hareket eder" şeklinde açıklayarak sinema mekânını izleyici özelinde değerlendirmiştir.

Sinemasal mekânın sadece gösterilenden ibaret olmadığını "Sinemada sahnenin oynandığı yer / mekân, hem olay örgüsüne, hem karakterlerin konumlanışına göre ve hem de diyaloglarla anlam değişikliğine uğrayabilir" (Uzunali, 2015, s. 21) yorumundan hareketle incelenirse, mekânın değişmez, kesin bir yapıda olmadığı sonucuna varılabilir.

Bu değişkenlik yorumdan da anlaşılacağı üzere birden fazla kavramın işlevsel etkisi altında, anlam ve ileti bakımından farklılık gösterebilir.

2.4. Sinemada Mekânı Oluşturan Unsurlar

2.4.1. Mekânın Objektif Yönü (Fiziki Öğeler)

Sinemada mekânı oluşturan ve görsel yolla seçilimi sağlanan bu fiziksel etmenler "Çoğu kez belli biçim ve boyutlarda bir boşluğu büyük boşluklardan koparan, mekânı sınırlandıran ve tanımlayan bu öğeler, boşluğun biçimini, boyutlarını açıklayan ve herkes tarafından aynı şekilde algılanan objektif elemanlardır. Bu öğelerin renk, doku, biçim gibi özellikleriyle, mekân içinde kuşatma, örtme, birleşme, bölünme, devamlılık gibi ilişkileri kurulabilir." (Ertemli, 2018, s. 51) şeklinde yorumlanmıştır.

Sinemada mekânı oluşturan fiziksel unsurların ayırımını ifade eden Schaal (2000, akt. Meterelliyoz, 2010, s. 23) "Dekor, set ve sinemasal çevre arasındaki ayrımı belirleyen kamera açısıdır. Kadrajın baktığı açı "dekor", görebileceği limitler "set", tüm bunları kapsayan alan ise "çevre" adını alır, bu noktada çevre ve onun sınırlarını belirleyen kadraj en önemli unsurdur" ifadesiyle fiziki unsurların arasındaki farkın anlaşılmasında kadrajın önemli bir yer tuttuğunu ifade etmiştir.

2.4.1.1. Sinemasal Mekânda Işık

Sinemasal mekân inşasında temel faktörlerinden birisi olan ışık için Parramon (1993, akt. Sözen & Dayı, 2013, ss. 33-34) film çekiminde figürlerin, nesnelerin ve dolayısıyla mekânın görülebilmesi için mutlak bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. "Görüntünün içinde yer alan figür(ler) ve nesnelerin birbirleriyle anlam bağıntıları içinde örgütlenmesi ve anlatılan öykünün duygusal atmosferinin (İng: Mood) yaratılabilmesi gerekmektedir. Bu da, görüntünün en temel belirleyicisi olan ışığın, bilinçli bir tasarımla biçimlendirilmesiyle" gerçekleştirilen bir aydınlatma eylemidir.

Bir başka tanımda ise Köksal ve Kilinç (2019, s. 23) "Filmde kameranın, sahnenin içindeki mizansenin elemanlarını görmesi için kurulan, tümüyle fiziksel bir zorunluluktur." Bununla birlikte ışığın sinemasal mekânda bir zorunluluk olması dışında estetik bir görünüm sergilemek amacıyla da kullanılabilir. Bu durumda ışık bir anlatım aracı olarak gerek sinema içeriğine gerekse mekânsal dili desteklemek adına kullanılabilir Işığın sinemasal mekânda kullanımında ışığın şiddeti, yönü ve türü

dramatik bir anlatı sunmak ya da mevcut anlatıya etki etmek amacıyla değişkenlik gösterir. "Psikolojik bir durum yaratılmasında, uzayda dramatik bir ortam oluşturulmasında, karmaşık, farklı bir durum ve olayların anlatımında aydınlatma önemli bir öğedir. Karanlık ve aydınlığın yansıttığı, temsil ettiği farklı değerler vardır; insan psikolojisi ve duygularının etkilenmesinde bu açıdan aydınlatma ifadeyi güçlendirebilir." Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere ışık, sinemasal mekânda hem fiziksel varlığı hem de sinema anlatısı açısından bir zorunluluktur (Köksal ve Kilinç, 2019, ss. 23-24).

Işığın hem sinemasal mekânı görünür kılmasına hem de estetik ve anlatı dili açısından kullanılabileceği anlaşılan bu ifadeler sayesinde, ışığın çok yönlü, kullanışlı bir yapısı olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Anlatıda dramatik yapıyı etkileyebilecek, eksikliğinde anlatıda verilmek istenilen mesajı zayıf ya da kullanışsız bırakabilecek bir durum ortaya çıkarabilecek ışığın etkisi göz ardı edilemeyecek türdendir. Bu etkiden söz eden Onaran (1986, akt. Sunal, 2011, s. 108) ışığın geldiği yön tüm mekânı, sahneyi ve objeleri anlatıda etkilediğini, başka anlamlar kazandırmasına neden olduğunu ifade etmiştir. Bu ifade ile ışığın geldiği yönün, şiddetinin ve açısının dahi sinemasal mekânda anlam değişikliğine, yapımına ve hatta içeriğine dair etkisinden bahsedilmiştir. Bu etki nedeniyle sinemasal mekânda ışığın kullanımı ve varlığı mekân kavramı açısından bağlayıcı olduğu ve mekânın iletişimsel dilinde çok ciddi etkisi olduğunu ortaya koyar.

Sonuç olarak ışığın mekân üzerindeki etkileri hakkında sarf edilen bu bilgilerden sonra sinemada mekânı oluşturan temel unsurlardan biri olarak ışık faktörü ön plana çıkmaktadır. Işığın fiziksel yapısı incelendiğinde hâlihazırda herkes tarafından bilinen görünür olma ve var olanın görünmesine neden olan olay olarak ışığın gerekliliği düşünüldüğünde zaten ışığa yani görünürlüğe sahip olmayan bir mekânın öznesi insan olan değerlendirilme mekanizmasında mekânın bilinir olma şansı imkansızdır. Bu nedenle görünürlüğü sağlayan ışık faktörünün kaynağına bakılmaksızın ortamda bulunması bir mecburiyettir. Bu mecburiyetten doğan gereksinim nedeniyle mekân ve ışık kavramları, ayrılmaz bir bütünün parçaları olarak birbirlerini yapısal anlamda tamamlarlar. Bahsi geçen ışık ve mekân kavramlarının sinemadaki etkisi, gerçek hayattaki iletişimsel yapısından daha karışık, daha mesaj kaygısı güden bir yapıda

planlandığı görülmektedir. Bu planlama sayesinde ışığın mekan üzerinden iletişimsel bir dil oluşturmak adına bir enstrüman olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir.

2.4.1.2. Sinemasal Mekânda Renk

Sinemasal mekân algısının, renk kavramıyla olan ilişkisinden bahsetmeden önce renk kavramının ne olduğundan kısaca bahsetmek gereklidir. Renk TDK'nın güncel internet veri tabanında kısaca "Cisimler tarafından yansılanım gerçekleştirdiği ışığın gözde oluşturduğu duyum" olarak ifade edilmiştir (TDK,2021). Renk, gerek günlük hayatta, gerekse insan ile ilişkili veya ilişkili olmayan tüm ortamlarda kendisine rastlanılan, kaçınılmaz bir faktör olarak ortaya çıkmaktadır.

Sinemasal mekân algısında renk, iletişimsel etkisi ve kullanılış şekli, renge dair yapılan diğer araştırmalardan çıkan sonuçlara göre paralel bir kullanım amacı gösterir. Bu paralel sonuçtan kasıt, mekân tasarımında renk seçiminin rastgele bir şekilde oluşturulmadığı ve belirli bir amaca yönelik bir tasarımla oluşturulduğudur. Alain de Botton'un 'Mutluluğun Mimarisi' adlı eserinde (2010, akt. Manav, 2015, ss. 22-23) renk seçimine dair "tasarımda renk seçiminin insan belleğinde bir algı oluşturmasına sebep olduğuna" dair bir fikir beyan etmiş ve bu renk seçiminde belleğimizde yer alan güçlü, zayıf, ağır, kalın vb. düşünceleri ifade etmek amacıyla renklere verilen anlamlarla bellekteki kavramların bir ifade biçimi şeklinde oluşturmanın gerekliliğini vurgulamıştır. Bu ifadelerden yola çıkılarak mekânda renk seçiminin nedenini yineleyen Manav, insan belleğinde yer alan kavramları renkler üzerinden kategorize edilen bir sınıflandırmayı işaret etmiştir.

Mekânsal tasarımda renk seçiminin psikolojik etmenlere göre yapıldığını ifade eden Özdemir (2005, s. 392) bu durumu renklerin değer ve doygunluklarının sıcak, soğuk, aktif, pasif, sevinç, üzüntü, sakinleştirici vb. duyguları psikolojik açıdan çağrıştırdığı duygular nedeniyle bilinçli bir şekilde yapıldığı şekliyle açıklamıştır. Bu çağrışım yapan duygular ile renk bağlantıları arasında pozitif ve negatif yani birbirinden farklı hissettiren zıt duyguları da çağrıştırdığını ifade etmiştir. Yine de bu çağrışımın tüm insanlarda aynı çağrışıma neden olmadığını örneğin kırmızı renginin bir bellekte çağrıştırdığı şey pozitif anlamda kırmızı bir gülken negatif açıdan kan ve şiddet gibi tamamen zıt iki farklı duygu durumunun çağrışımının da mümkün olduğunu söylemiştir. Bu ifadeler göz önüne alındığında mekânsal tasarımda renk seçiminin

psikolojik etmenler göz önüne alınıp, bu etmenler dâhilinde bir yapı üretilmeye çalışıldığı fikrini ortaya koyar. Her ne kadar mekânsal tasarımda renk seçiminin her belleği temsil edecek genel geçer bir duygu çağrışımı durumu mümkün olmasa da, insan belleğinde renklere yüklenen anlamlara yönelik tasarımlar yapıldığı özellikle vurgulanmıştır.

Sinemasal mekânda renk kullanımının görsellikten ziyade içerik için olduğunu ifade eden Eisentein (1984, akt. Koca, 2019, ss. 229-230) beyaz renginin kabulleniş, teslimiyet ve yenilgi anlamlarına geldiği siyah rengin ise savaş, mücadele ve gurur gibi erdemleri Aleksandr Nevski isimli film özelinde, bu şekilde kodlandığını ifade etmiştir. Koca'nın verdiği bu örneğe bakarak sinema mekânında kullanılan renklerin mekân ve hatta sinema senaryosuna kattığı mesajın gerçekliği anlaşılabilir.

Bir mesaj, iletiş taşıması açısından sinema mekanında renk kullanımının psikolojik ve sembolik anlamda yapıldığına dikkat çeken Canbolat ve Öner (2019, ss. 339-347) sembolik renk kullanımında renklerin oluşturduğu temsil gücüyle belirli bir ileti sağladığını ifade etmiştir. Psikolojik anlamda kullanılan renk ise kişilerin psikolojik yapısı üzerinde etki ettiği düşünülen bir şekilde tasarlandığını iddia etmiştir. Sinema filmlerinde bazı yönetmenlerin renkleri bilinçli bir tasarım özelinde kullandığını söyleyen Canbolat ve Öner bu şekilde hem karakterlerin hem de karakterlerin vermiş olduğu mesajı pekiştirme amacında olduğunu açıklamıştır. Rengin insan algısındaki anlam ve temsil gücünün sinema mekânında kullanılması rengin kavramsal açıdan işaret ettiği anlamları efektif bir şekilde insanlara ilettiği görülmektedir.

Sonuç olarak sinemasal mekânda kullanılan renk faktörünün gerek psikolojik gerekse sembolik temsil yapıları nedeniyle sinema yönetmenleri tarafından belirli bir amaç üzere bilinçli bir şekilde tasarlandığı anlaşılmaktadır. Bu bilinçli tasarım ile gerek sinema filmini oluşturan senaryonun taşıdığı mesaj gerekse sinema mekânının aktif bir oyuncu rolündeymişçesine renk kavramı ile birlikte aktif bir eylem içerisinde olduğu görülmektedir. Bu da sonuç olarak sinema mekânında renksiz, saydam bir görüntü olmasının imkansızlığı açısından her rengin bir işlevi, bir amacı olduğu sonucuna götürmektedir. Alelade, öylesine, rastgele renklerle donatılmış bir sinema mekânında dahi, kişilerin renklere kendi içlerinde verdikleri sembolik ve psikolojik anlamlar nedeniyle yine kendi içlerinde belirli bir çıkarım, his ortaya koydukları görülmektedir.

2.4.1.3. Sinemasal Mekânda Kameranın Konumu ve Kadraj

Sinema mekânında kameranın ve kameraya bağlı kadrajın önemini anlamadan önce bu kavramların açık bir şekilde tanımlanmalıdır. Kamera TDK'nın güncel sözlüğünde kısaca "Görüntülerin filme alınmasını sağlayan alet, alıcı" şeklinde tanımlanmıştır. Kadraj ise "Sinema ve fotoğrafçılıkta görüntüyü çerçeve içine alma" olarak tanımlanmıştır (TDK,2021).

Kamera bir sinema filminin tamamlanmasında aranılan temel bir unsurdur. Bu unsur sinema eserinin görüntüye alınması ve bir izlence olarak seyircisinin karşısına çıkmasında kaçınılmaz bir zorunluluk arz eder. Yönetmen ve görüntü yönetmenleri tarafından kullanılan bu cihazın daha önce tanımı yapılan kadrajı ile ilgili bir tasarruf içerisindedir. Kameranın kadrajı sinema çekiminde yer alan mekânın tamamını ya da özel bir kısmını görüntüye alacak şekilde konumlandırılır. Bu konumlandırma rastgele bir şekilde gerçekleşmez. Yönetmenin tercihine bağlı olarak kararlaştırılan kadrajın içerisine aldığı görüntü sinematografik bileşenlerin uyumunu içerir ve böylece anlatıya uygun bir perspektifle paralellik taşır (Arısoy, 2019, s. 241).

Kamera konumu ve kadrajının sinemasal mekânı gösterme ve buna dair bir anlam üretme sürecindeki önemini vurgulayan Kracauer (2015, akt. Arısoy, 2019, s. 244) bu durumu kadrajın gördüğü yer gerçekliği görmediği yer ise gerçek olmayanı resmeder şeklinde açıklamıştır. Gerçekten de kadraj tarafından çerçeve içine alınmamış bir sahnede ve dolayısıyla sahne içerisindeki mekânda görülmeyen yerlerden hem fiziksel anlamda hem de iletişimsel anlamda bir çıkarım yapılması mümkün değildir. Bu ifadeden anlaşılan şey kadrajın gördüğü kadarıyla var olabilen, anlaşılabilen bir mekândır.

Kamera ve kameranın gördüğüyle ilgili Andre Bazin'nin fikirlerini yorumlayan Çiğdem (Çiğdem, 1999, s.100) kamera tarafından elde edilmiş görüntüdeki nesnelerin gerçek ve bu gerçekle direkt ilintili bir sanat olduğunu ifade etmiştir. Kracauer'in ifadesiyle (2015, akt. Arısoy, 2019, s. 244) paralel bir duruş sergileyen bu ifadeler birlikte incelendiğinde sinemada kameranın gördüğü şeyin ve dolayısıyla gördüğü mekân gerçektir. Bu gerçeklik içerisinde bulunan mekân anlamsal açıdan bir var olma özelliği taşımaktadır.

Tüm bu ifadeler ışığında sinemada kamera ve kameranın gördüğü çerçevenin mekânı anlatmada ve mekânın iletişimsel açıdan iletisini sergilemedeki etkisi oldukça önemli olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle sinemasal mekânda mekânın hangi bölümlerinin gösterildiğinden, nasıl bir açıyla sergilendiğine kadar birçok değişken içerisinde mekânın iletişimsel verileri işlenmektedir. Bu da sonuç olarak sinema mekânının kamera kadrajı ve konumuyla olan açık ilişkisini gün yüzüne çıkarmaktadır.

2.4.2. Mekânın Sübjektif Yönü (Yumuşak Öğeler)

Mekanın sübjektif yönünü fiziksel bir anlam ya da varoluş taşımadığını ifade eden Arayıcı (2018, s. 564) "Mekanın içindeki yaşam alanını tanımlayan fiziksel biçimlerin dışında kalan bu temsil ve temsilin araç ve sistemleri, içindekiler ile dışındakileri birbirinden ayırır ve yaşam alanına dahil olacakları belirler. Mekânın içine ait olma, mekânı oluşturan biçimle iletişim kurabilmeye bağlıdır" diyerek mekânı sübjektif açıdan tanımlar.

Bir başka deyişle Ertemli (2018, s. 51) tarafından mekânın sübjektif yönü mekânın içerisinde bulunan ve hareket eden herkes tarafından değişik olmak kaydıyla sübjektif, duygusal veya irrasyonel olarak algılanan ve kişiler tarafından farklı veya aynı hissettiren bir şekilde açıklanmıştır.

2.4.2.1. Mekânın İletişimsel Yönü

Öztürk'ün (2012, s. 14) ifadeleriyle mekân ancak, en temel bir insani deneyim olan iletişim ile ilişkisi halinde mekân olabileceğini, aksi takdirde bir yer olarak iletişimsiz ve anlamsız bir şekilde kalabileceğini açıklar.

Mekânın iletişimsel yönü Öztürk'ün (2013, ss. 15-25) ifadesiyle insan faktörüne ihtiyaç duyulan bir zorunluluk içerisindedir. Yer kendi başına bir yerdir. Yer'in yer olması için insan faktörüne ihtiyaç yoktur. İletişimsel açıdan bir yeterlilik taşıyan insanın bulunduğu her yer mekândır. Dolayısıyla iletişimsel bir varlık olan insanın da bulunduğu mekânı yine iletişimsel açıdan etkileyeceği, kurgulayacağı aşikardır. Mekâna dair bu iletişimsel etki zaman içerisinde kireçleşip mekanik bir hale gelir. Özet olarak mekânın bir dili olduğunu ve bu dilin de insani, iletişimsel bir süreç içerisinde anlaşılması gerekliliği ifade edilmiştir.

Mekânın yapısal içeriği ve bu içeriğin temellendirdiği iletişimsel süreçten bahseden Proshansky, Ittelson ve Rivlin (1970, akt. Baltacıoğlu, 2003, s. 5) mekânın oluşturulması içerisinde yapılacak aktivitenin tanımıyla eşdeğer bir yapı sergilediğini ifade etmiştir. Bu ifade irdelendiğinde mekânsal iletişimde aktivitenin ne olacağı mekânın kurulumunu nasıl etkileyeceği fikri, mekânsal iletişimin içeriğine yönelik bir örnek olarak sunulabilir. Dolayısıyla mekân, kullanım amacına paralel, kullanım şekliyle bir anlam üretebilen ve bu anlam sayesinde bir ileti taşıyabilecek bir yapı haline gelir.

Sonuç olarak mekânsal yapının oluşturulma amacı, özne konumunda olan insan ile ilintili yapısı, mekâna kendine ait bir dil oluşturması açısından bir mecburiyet yaratmaktadır. Mekânın süreç içerisindeki kullanım amaçları ve dolayısıyla insan faktörlü, katılımlı yapısı iletişimsel açıdan mekânsal dille ilgili sonuçlar doğurmaktadır. Bu sonuçlar mekânın kullanım amacına bağlı olarak bir iletişim süreci oluşturmakta olduğu görülmektedir. Kültür, din vb. sosyolojik etmenlerin nüfus ettiği mekânın, kaçınılmaz bir şekilde özne konumundaki insan unsuru nedeniyle kendine ait bir iletişim dili kazandığı anlaşılmaktadır.

2.4.2.2. Lefebvre'nin Mekânın Üretimi Kavramı

Henri Lefebvre'nin ortaya koyduğu bu kavram mekânın ne olduğundan daha çok mekân anlam açısından ne ürettiği, üretilen mekânsal anlamın neyi işaret ettiği ve neden bir anlam üretimi içerisinde olduğunun varsayımsal cevapları niteliğindedir.

> *"Mekan üretimi ve mekanın üretim süreci varsa, tarih de vardır. Dördüncü içerim böyle formüle edilebilir. Mekanın tarihi, mekanın "gerçeklik" olarak üretiminin, biçim ve temsillerinin tarihi "tarihsel' (belli bir tarihe bağlı) olguların nedensel zincirlenişiyle, ya da gelenek ve yasaların, fikir ve ideolojilerin, sosyo-ekonomik ya da kurumsal yapıların (üstyapılar) -ereklilikli ya da ereklilikiz- ardışıklığıyla karıştırılmamalıdır. Üretici güçler (doğa, çalışma ve çalışmanın örgütlenmesi, teknik ve bilgiler) ve elbette üretim ilişkileri, mekan üretiminde -belirlenmesi gereken- bir role sahiptirler." (Lefebvre, 2014, s. 75)*

Mekân konusunda bir dönemselleştirme yoluna giderek böyle bir önerme oluşturan Lefebvre (2014, ss. 76-77) mekânın oluşma sürecinde mekânın nasıl, ne amaçla ve neden kullanıldığını ve bu kullanımların içerisinden bulunduğu toplumsal yapının mekânın üretiminde nasıl bir etki ettiğini anlamaya çalışır. Lefebvre'nin bu ifadesinden

yola çıkarak anlam üreten bir yapı olarak mekânı oluşturan veya kullanan öznenin içerisinde bulunduğu toplumsal yapıyı anlama yoluna gitmiştir. Doğal olarak mekânın anlam üretimi sürecinde var olan yapıların işaret ettiği gerçekleri göz önüne alarak mekânı belirli kategoriler altında değerlendirmiştir. Bu kategoriler içerisindeki ilk mekân olan mutlak mekân doğa ve insan tarafından ortaya konulmuş, toplumsal fayda ya da amaçlar üzerine kurgulanmış mekânlardır.

Lefebvre'nin (2014, s. 27) kategorize ettiği bir diğer mekân, toplumsal mekân kavramıdır. Mekânın anlam üretimindeki yerini toplumsallık ile açıklayan Lefebvre bu durumu toplumun bir üretimi olarak, toplumu yansıtan ve toplumla ilgili olan şeklinde açıklamıştır. Ona göre mekân, toplum tarafından tarihsel süreç içerisinde bir kullanım amacı ile oluşturulmuş ve bu kullanım sürecinde kendisine özne olarak bireyi tekil bir yalınlıkla almaktan ziyade öznelerin oluşturduğu toplum olarak almıştır. Öznesi insan olan bir mekânın toplumsal olandan ayrı bir şekilde, yalıtılmış olarak kalması mümkün olmadığından bu durum mekânın toplumsal bir sıfat taşıyabileceği gerçeğini açığa çıkarır.

Kategorizeye tabii tutulan mekansal üretim kavramlarından bir diğeri soyut mekan kavramıdır. Lefebvre (2014, s. 292) Soyut mekânı şiddet ve savaşın neden olduğu ve genellikle devlet ve siyasetin etkisiyle var olan bir kavram olarak tanımlanmıştır. Soyut mekânın üretimi, siyaset ve devlet aygıtlarının belirli bir amaç uğruna düzenlediği ve bunu yaparken de rasyonel, katı ve kaba bir tavırla görünür şekilde ortaya çıkar.

Soyut mekâna yönelik felsefi yorum devleti mekânın üstünde yükselen bir efendi olarak kabul eden Hegel'de görülmüştür. Mekânları oluşturan güç toplumda, toplumu idare etme gücü ise devlette ve dolayısıyla siyasettedir. Bu durum da Hegelci yaklaşımın ifade ettiği üzere devleti sokakları, caddeleri oluşturan, beklemek veya ilerlemek için statik veya değişken bir düzenek kuran bir mekân yaratıcı olarak nitelendirmiştir (Lefebvre, 2014, ss. 314-315).

> *"Trafikte dolaşan kişi (arabayla) gidebilmek için bakar ve sadece işine yarayanı görür; dolayısıyla (maddileşmiş, makineleşmiş, teknikleşmiş) kendi güzergâhından başka bir şey görmez ve bunu da tek bir açıdan -işlevsel yararcılık açısından- görür: hızlılık, okunurluk, kolaylık..." (Lefebvre, 2014, s. 318).*

Lefebvre'nin yukarıdaki ifadesinde anlatılmak istenen şey otorite tarafından şekil ve kullanım amacı verilmiş bir mekânda yaşanan mecburi tecrübedir. Bu tecrübe anında mekânın kullanım amacının sağladığı pratikler dışında başka bir deneyime izin vermemesidir. Bu da sonuç olarak ilgili mekânı soyutlaştırır, yalıtır ve izin verilmeyen diğer tecrübeler anlamında sınırlandırır. Tüm bu kısıtlı yapıya rağmen soyut mekân Lefebvre'nin de ifade ettiği üzere açık, okunabilir ve kolay bir izlenimle görülebilir.

Çelişkili mekân ise Lefebvre'nin bir başka mekânsal üretim sınıflandırmalarından biridir. Lefebvre çelişkili mekânın tanımını yaparken ilk olarak çelişkili mekânın ne olmadığını belirtmekte fayda görmüştür.

> *"Mekanın bilimi (geometri, topoloji) varsa, mekanın çelişkisi olamaz. Toplumsal mekanı oluşturan ikilikler (ikili özellikler) varsa, mekanın çelişkileri olamaz: İkilik çatışma değildir; tam tersi. Mekanın tutarlılık yeri ya da tutarlı yerlerin bir kümesi olduğu doğruysa; mekanın zihinsel bir gerçekliği olduğu doğruysa, mekanın çelişkisi olamaz." (Lefebvre, 2014, s. 299)*

Lefebvre çelişkili mekânın çelişkili bir mekân sayılması için özellikle mekânın kullanım amacı doğrultusunda şaşmaz bir tutarlılık aramıştır. Bu tutarlılık devam ettikçe ona göre bir mekan çelişkili mekan statüsüne dahil edilemez. Lefebvre'nin çelişkili mekânın nasıl olmayacağına dair olan bu ifadelerin zıttı durumunda olan durumların çelişkili mekânın tanımı işaret etmektedir. Bu da çelişkili mekanın açık bir şekilde tutarsız, düzensiz bir yer kümesine dahil olan, toplumsal mekanın tutarlı özelliklerini gösteremeyen bir özellik gösterdiğini açıklar.

Ghulyan'a göre (2017, s. 17) Lefebvre'nin çelişkili mekânı soyut mekânın taşıdığı tüm özellikleri bünyesinde bulunduran ve bununla birlikte kapitalizmin son zamanlardaki gelişmelerine bağlı bulunarak emek ve sermaye arasındaki çelişkiden doğmuş ve bu çelişkiler çerçevesinde mekânsal açıdan yeniden üretilmiştir. Ghulyan'ın çelişkili mekânı tanımlamada belirtmiş olduğu temel parametre olan kapital sistem, mekânın kullanım amacını bozması, mekanın kategorisel açıdan tutarlılık gösterememesi ve anlamsal açıdan sürekli dalgalanan, değişim geçiren bir mekan olması bakımından önemlidir.

> *"Lefebvre'ye göre mekânın deneyimlenmesi üç temel unsurdan, algılanan, tasarlanan ve yaşanan unsurlardan oluşmaktadır ve bize bu unsurların mekânsal*

kavramsallaştırması olarak mekânsal pratik, mekân temsili ve temsili mekândan oluşan üçlüyü önerir. Üçlü, hem her üretim tarzında ve toplumda mekânın üretimini anlamlandırmasına ve mekânın deneyimlenmesinin incelenmesine hem de zihinsel, toplumsal ile fiziksel mekânların karşılıklı ilişkileri, karşıtlıkları ve düzenlenişlerini incelemeye imkân sağlamaktadır. Yukarıdaki mekân dönemsel eştirmesi ve burada ele alınan mekânsal üçlü Lefebvre'nin mekân teorisinin temelidir." (Ghulyan, 2017, ss. 21-22)

Bu üç temel unsurlardan ilki mekânsal pratik kavramıdır. Lefebvre'ye (2014, ss. 63-67) göre mekânsal pratik toplum tarafından pratik hale getirilen yaşamın oluşturduğu bir durumu ifade eder. Mekansal pratiğin anlaşılması ise yine ona göre "mekanın sağlamasını almak, elden geçirmek ve gözlemlemekle" mümkündür. Mekansal pratiğin kapsam alanı ise "üretimi ve yeniden üretimi nispi bir bağlılık içinde sürekliliği sağlayan her toplumsal oluşuma has özgül yerleri ve mekânsal kümeleri" içine almaktadır (Lefebvre, 2014, ss. 63-68).

Mekânın deneyimlenmesinin ikinci unsuru ise mekân temsilleri kavramıdır. Lefebvre'ye göre (2014, s. 68) mekân temsilleri "bilginlerin, planlamacıların, şehircilerin, 'parçalayan' ve 'düzenleyen' teknokratların, yaşananı ve algılanam (sayılar üzerine bilgiçce spekülasyonların 'altın sayı', oran ölçüleri ve 'kanonlar' karıştırdığı) tasarlananla özdeşleştiren, bilimselliğe yakın kimi sanatçıların mekânı" olarak nitelendirilmiştir. Yine ona göre bu kavram, entelektüel açıdan gelişim göstermiş bir tabakanın neden olduğu bir göstergeler zinciri ile bezenmiştir.

Mekânın deneyimlenmesinin son unsuru olan temsil mekânları kavramıdır. Bu kavram Lefebvre'ye göre (Lefebvre, 2014, s. 68) imgelem ve sembol aracılığı ile yaşanılan bir mekânın kullanıcıları tarafından egemen konumda yönetilen mekânlardır. Bu mekânlar hem maruz kalınan hem de nesnelerin sembolik açıdan kullanıldığı mekânlardır. Bu ifadelerden temsil mekânlarına dair anlaşılması gereken en önemli şeyin sembol ve sembolleri oluşturan neo-kapital düzenin yöneticilerinin karar alma ve sembolize etme mekanizmalarıdır.

2.4.2.3. Mekânın Psikolojik Anlamda Algılanması

Mekân kavramının ne olduğu, mekân türlerinin hangi mantığa göre kategorize edildiği ve iletişimsel açıdan insan üzerinde ne kadar etkili olduğuna dair yapılan

yorumlar sonrası mekân, özne konumundaki insan üzerinde ne gibi bir psikolojik bir etki bıraktığı araştırma gerektiren oldukça önemli bir diğer konudur. Tezde daha önce incelenen bu konu başlıkları dahilinde yapılan çalışmalarda, mekânsal açıdan özne konumundaki insanın mekanı nasıl algıladığından bahsedilmiştir. Bu başlıkta ise mekânsal algılama sürecinin insan üzerindeki psikolojik değişenlerin ne olduğu ve nasıl bir etkiyle insanın psikolojik algısını etkilediği tartışılacaktır.

Mekânın algılanma süreçlerinde özne konumundaki insanın psikolojik algısına etki eden kavramlardan ilki renktir. Renklerin, mekânda oluşturduğu etkiyi ifade eden Özsavaş (2016, s. 451) renklerin mekânda hacimsel birtakım farklılıklar oluşturabildiğini söylerken birbirinden farklı ton ve türlerdeki renklerin bağlı bulundukları mekânı algılama süreçlerinde farklılıklar yaratabileceğini açıklamıştır. Rengin mekânda oluşturduğu etkilerin, insan tarafından algılanmasında farklılık yaratabileceği anlaşılan bu ifadeye dayanarak, algılama sürecinin her insanda belirli bir türde gerçekleşmeyeceği söylenebilir.

Mekansal tasarımda renk seçiminin sonuçlarını Jung özelinde değerlendiren Özdemir (2005, s. 394) renklerin sembolik anlam taşıdığını ve kişilerin bilinçaltında saklanan duygularının birer temsillerini taşıdıklarını ifade etmiştir. Bu ifadeden anlaşılacağı üzere bir örnek vermek gerekirse mekan tasarımında kullanılan x rengini, x rengini bilinçaltında belirli bir duygu ya da düşünce ile kodlayan bir kişinin mekânsal algılaması bu duygu ve düşünce dahilinde şekillenebileceği anlatılmak istenmektedir. Yine x rengi, kişilerin birbirinden farklı bilinçaltı yapıları özelinde aynı duygu ve düşünceyi vermeyeceği açıktır. Buna sebep olarak daha önce çalışmada bahsedilen bilinçaltı düzeyinin herkeste aynı verileri, aynı bastırmaları ya da korku ve arzuları benzer bir şekilde taşımadığından dolayı örnek gösterilebilir. Özdemir'in (2005, s. 394) bu durumu destekler nitelikteki "Renk beğenisi konusunda kişinin geçmişindeki etkiler birer değişkendir. Renk küçük bir alanı kaplıyor olsa dahi, kişi önemli bir anısıyla bağdaşlaştırdığı rengi hemen fark eder" ifadesi ile her insanın mekândaki renk tasarımına bağlı psikolojik algısının aynı olamayacağını doğrular

Mekânda psikolojik algıyı şekillendiren bir diğer unsur ise dokudur. Gürpınar'a göre (2000, s. 14) dokunun mekânda oluşturduğu psikolojik algı dokunun yapısına göre değişiklik gösterebilmektedir. Bu değişiklik dokunun yüzeyine, yapısına, rengi nasıl

olarak gösterdiğine ve boyutuna göre değişiklik gösterebilir. Bunlara bir örnek vermek gerekirse bu değişkenlere bağlı olarak mekânda özne konumundaki insanın psikolojik algısını heyecan, canlılık, sakinlik ya da rahatsız edicilik vb. gibi duygu ve düşüncelerle etkileyebileceği ifade edilmiştir.

Bir başka yorumda ise mekân dokusunun öznede oluşturduğu psikolojik algıya atfen Porter (1979, akt. Aslan vd., 2015, s. 143) "Bazı dokusal özelliklerin mekanın bütün olarak algılanması sonucu daha sıcak veya daha soğuk bir etki uyandırdığı deneylerle saptanmıştır. Düz dokulu bir yüzey soğuk bir etki yaratırken, pürüzlü bir yüzey sıcak etki yaratmaktadır" şeklinde bir yorum getirmiştir.

"Dokunsal algılamada, vücuttaki reseptörlerin uyarılmasının dışında, önceden gelen deneyimler, düşünceler, duygular ve kültürel etkilerin çok büyük önemi vardır" (Goldstein, 1996, akt. Kın, 2007, s. 58) bu ifadeden anlaşılması gereken şey, mekân içerisinde dokuya sahip olan objelerin ya da yapıların özne konumundaki insan tarafından birçok değişkene bağlı olarak –ki bunlar doğup büyüdüğü kültür, bu kültüre bağlı ya da sonradan edinilmiş duygu ve düşünceler ile doğru orantılı psikolojik bir algılama olarak kişiden kişiye değişiklik göstermesidir. Öyle ki mekân içerisindeki tüm dokusal alanlar bir kimse için pozitif duygu ve düşünceleri çağrıştırırken bir başka kişi için bu durumun tam tersi sayılabilecek olumsuz anlamdaki duygu ve düşünceleri psikolojik açıdan kişinin benliğinde bir çağrışım yapabilir. Bu da sonuç olarak mekânın psikolojik olarak algılanmasında genel geçer bir algılama süreci olmadığını gösterir.

Daha önce sinemasal mekânı ve mekânı oluşturan bir unsur olarak bahsedilen ışık kavramının öznede oluşturduğu psikolojik algı Tezel'e göre (2007, s. 17) ışığın mekânda, mekânı aydınlatmadaki şiddetine göre bir algısal anlamlarda değişebilir. İyi bir şekilde yapay ya da doğal aydınlatma ile aydınlatılmış bir mekân, hacimsel açıdan geniş ve rahat bir mekân algısına neden olabildiği gibi tam tersi durumda da ışığın az, silüetlerin belirsiz bir şekilde kalması nedeniyle mekânda açık bir görüş sunmaması bakımından bazı psikolojik korku ve düşünceleri çağrıştıran bir takım duyguları da tetikleyebilir. Bu da sonuç olarak ışığın şiddeti, eğilimi, kırılma noktaları ve yansımaları ile bir bütün olarak değerlendirildiğinde mekânda ciddi anlamda değişken bir psikolojik algıya neden olduğu görülmektedir.

Mekânın algılanmasını oluşturan görsel öğelerin dışında kalan bir unsur olarak ses, mekânın psikolojik olarak algılanmasında önemli bir yer kapsar. Alp (1993, akt. Gürpınar, 2000, s. 18) "Ses ölçülebilen işitsel bir kavramdır" ve günlük hayatın hemen hemen her yerinde varlığını sürdürür diyerek sese dair kısa bir tanım yapmıştır. Ses, mekânda direkt olarak veya yankılanarak meydana gelebilir. Sesin meydana gelmesine dair değişik yöntemler, yine mekânın algısını birbirinden farklı psikolojik algılara neden olabilecek şekilde gerçekleşebilir. "Kişilerin mekanı işitsel açıdan algılaması yankı ve reverberasyon sürelerine ilintili olarak" farklı psikolojik algılar edinmesine neden olabilir. "Yankı ya da reverberasyon süreleri arttıkça" ya da azaldıkça bulundukları mekânı algılamada farklı psikolojik süreçleri tetikleyebileceği ifade edilmiştir (Gürpınar, 2000, s. 18).

Isı, mekânın psikolojik anlamda algılanmasına neden olan bir diğer unsurdur. Sıcaklığın, mekânı algılamada ilkin fizyolojik ve daha sonra psikolojik bir algı nedeniyle değişikliğe uğraması mümkün görünmektedir. Bir mekânın sıcaklık değerlerinin yüksek olmasına bağlı nedenlerle, o mekânda bulunan kişinin sıcaklıktan rahatsız olmasıyla devam eden bir süreçte kişinin ilgili mekândan bir an önce ayrılmak isteği duymasına neden olabilecektir. Sıcaklık değerinin yüksek olmasına tam zıt bir durumda, yani bulunulan mekânın çok soğuk olması da yine kişide mekândan ayrılma ihtiyacı duymasına neden olabilecek bir eylemi gerektirebilir. Özne konumundaki insan, mekânın çok sıcak olmasına paralel olarak daha sonra o mekânı psikolojik açıdan hatırladığında rahatsızlık veren, hoş olmayan bir mekân algısına sürüklenebilecek ve aynı durum soğuk bir mekânda da yine buna benzer bir çıkarım yapabileceği mümkün görünmektedir.

Özet olarak mekânın psikolojik olarak algılanmasına etki eden birbirinden farklı ancak birleştiklerinde mekanı oluşturan bu unsurların kişilerin algılama ve benlik süreçlerindeki farklılıkları nedeniyle çeşitli psikolojik çıkarımlar yapılabildikleri görülmektedir. Mekânı psikolojik açıdan algılama süreçleri her ne kadar kişiden kişiye değişen nitelikte olsa da, psikolojik algılamaya neden olan unsurlar sabittir. Yukarıda sayılan bu unsurlar mekânı oluşturan temel unsurlardandır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

PSİKANALİTİK FİLM ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA ÖRNEK FİLMLERİN FİLMSEL KAHRAMANIN BENLİĞİ VE MEKÂN İLE DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. Mekân ve Benlik Arasındaki İlişkiyi Anlamak: Psikanalitik Film Eleştirisi

Bu tezde mekân ve filmsel kahramanın benliği arasındaki ilişkiyi anlamak için psikanalitik film eleştirisi yöntemi kullanılacaktır. Psikanalitik film eleştirisi Özden'e göre (2004, akt. Turan, 2013, s. 174) "metindeki simgesel yapılar ve bu yapıların oluşumunda etkili olan filmsel ve kültürel kodlamalar çözümlenerek, filmin örtük içeriği açığa çıkarılmasının" mümkün olduğu bir yöntemdir. Özden (2004 akt. Candan; İlden, 2017, s. 811) sinema ve psikanaliz kavramları arasındaki ilişkinin nasıl başladığına dair olarak ekran ve seyirci arasındaki bağlantıyı anlamak amacıyla Althusser'in ideoloji kuramı, göstergebilim ve feminist film çalışmaları süreçlerinin sonunda kendisine söylem ve çalışma alanı bulabildiğini ve sinema ile ilgili çalışmaları psikanaliz kavramı ile değerlendirilmeye başlandığını ifade etmiştir.

Creed (1998, akt. Candan; İlden, 2017, ss. 811-812) ise psikanaliz ile sinema arasındaki ilişkiyi film eleştirisi amacıyla yapılan çalışmaların neredeyse tümünü derinden etkileyen bir ilişki olarak ifade etmiştir.

> *"Psikanaliz kuramına dayalı film eleştirisi, filmlerin eleştirilmesinde özelikle yönetmenin ruhsal dünyasının ve bilinçaltının dışavurumunu ya da toplumsal, kolektif bilinçaltının dışavurumunun izlerini bulmaya girişmekte ve filmleri tıpkı bir düş süreci gibi ele alarak, filmlerin manifest (açık) içeriğinin altında yatan latent (örtük) içeriğini*

ortaya çıkarma amacını taşımaktadır. Psikanalitik eleştiri yaklaşımı içinde yalnızca yönetmen değil, filmlerinin içerik malzemesi ve karakterleri de psikanalitik veriler olarak değerlendirilmektedir. Bu anlamda psikanalitik film eleştirisi filmlerin yalnızca bilinçli bir yaratıcı eylemin ürünleri olarak değil, bilinçdışını da göz önüne alan bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanıdığı gibi, filmlerin eleştirilmesinde diğer kuramsal yaklaşımların eksik bırakabileceği birçok alanı ele almış ve aynı zamanda bu yaklaşımların da üzerine inşa edilebilecekleri temellerin oluşturulmasını sağlamıştır" (Özden, 2004, ss. 179-180).

Psikanalitik film eleştirisinin yapısını özet bir şekilde ifade eden Creed (1998, akt. Candan ve İlden, 2017, s. 812) psikanalitik film eleştirisinin doğduğu günden itibaren karmaşık bir yapıyla birlikte parçalı bir görünüm gösterdiğini ifade etmiştir. Kuramsal bir uzantıya sahip olan bu eleştirinin tamamlanmasında Althusser'in ideoloji kuramının ve göstergebilim ve feminist film kuramlarından da etkilendiğini ifade etmiştir. Creed'in bu yorumundan da anlaşılacağı üzere psikanalitik film eleştirisi her ne kadar psikanalize dayalı bir kuramsal çerçeve etrafında şekillenmiş olsa da bahsedilen diğer film kuramlarından da etkilendiği ifade edilmiştir. Bu da doğal olarak psikanalitik film eleştirisinin yapısında diğer film kuramlarının yöntemlerinden ve unsurlarından bir takım yaklaşımları kendi kuramsal çerçevesinde değerlendirdiği görülmektedir.

1920'li yılların başında sinemanın psikanalitik çerçevede ele alınmaya başladığını ifade eden Üvez (1995, akt. Candan ve İlden, 2017, s. 811) Freud'un ortaya koyduğu bilinçdışı ve özellikle rüya kavramı ile etkilenmiş sürrealist akımda olduğu gibi sinemada da yer alan sembollerin ve tasarımların yine sinemayı psikanalitik açıdan ilgilendirdiğini ifade etmiştir. Bu ifadelerden hareketle bilinçdışına ait sembollerin yer aldığı sinemayı Freud'un oluşturmuş olduğu psikanalitik kavramlar ve bu kavramların işaret ettiği anlamlarla birlikte değerlendirmenin bir yöntem olarak ortaya çıktığı açıkça ifade edilmektedir.

Psikanalitik film çözümlemesi sanat eserlerine imza atan, onları oluşturan, şekil veren yaratıcılarının psikolojik etkilerinin taşıdığını düşünen Freud'un yaptığı analizlerle başladığını ifade eden Özden (2004, s. 181) sanatçıların bu analizler sonrasında kendi ruhsal süreçlerini bilinçli olarak yaptıkları eserlere yansıttığını işaret etmiştir. Eser üreten sanatçıların kendi ruhsal süreçlerinin bilebildikleri kadarıyla bir farkındalık yaşadıklarını açıklamıştır. Bu farkındalığın sonucu olarak üretilen eserlerde

psikanalitik kavramları işaret eden birtakım göstergeler göze çarpmıştır. Bu şekilde, kendisine insanın ruhsal süreçleri hakkında iletiler taşıyan, gizli ya da açık bir şekilde ruhsal kavramlarla bezenmiş eserlerin ortaya çıkışının toplum tarafından beğenilmeye başlanmıştır. Tüm bunlara ek olarak psikanalitik film kuramının bağlı eleştrinin sinema filmlerinde yapılması, seyircinin geniş bir kısmı tarafından fark edilmesiyle sinema eserlerinde psikanalitik unsurların kullanımını yaygınlaştırmıştır.

Kaplan (1990, akt. Özden, 2004 s. 182) dil ve ileti açısından psikanalitik film eleştirisini "İlk olarak, yakın zamanlar içindeki eleştirmenler (özellikle feministler) artık diğer lengüistik ve kültürel alanlardan tamamen farklı bir alan olarak estetik düşüncesini onaylamamaktadırlar. Hem daha evvelki kültürel tarih tarafından hem de okuma eylemi içinde oluşturulmuş olan (genel olarak anlam üretmek üzere düzenlenmiş olan dilin, kodların ve anlamlama sistemlerinin düzenlenmesi olarak) metin ve metnin okuyucusu (ya da yorumcusu) düşüncesi şimdi edebiyat ve film çözümlemesi içinde yaygın olarak bulunmaktadır." ifadeleriyle açıklamış ve sinemada psikanalitik film eleştirisinin dille, dolayısıyla metine paralel bir şekilde kurulmuş kodlarla irdelenebileceğini ifade etmiştir. Yukarıdaki tüm ifadeler bir bütün olarak incelendiğinde sinemada psikanalitik eleştiri, öznesinde insan barındıran yapısı ve doğal olarak bu öznenin ruhsal yapısını ürettiği filmlerin içeriğinde bilinçli olarak metinsel anlamda kodlayabileceği açıktır. Bu kodlama sürecinde, sembollerin ve doğal olarak mekânların tasarımı yine psikanalitik kavramlar çerçevesinde bilinçli olarak yapılabileceği görülmektedir.

> *"Psikanalitik film eleştirisi filmleri yönetmenin ya da seyircinin psikolojisi bağlamında çözümlenmelerini sağlamasının yanında, filmsel metnin, filmsel anlatının kurulmasını sağlayan sözleşmelerin, ilişkilerin ve çeşitli filmsel kullanımların açıklanmasında ve film yapıntılarının kurulma biçimlerinin anlaşılmasında yardımcı olmaktadır. Psikanalitik eleştiri filmlerin seyirciye ne tür hazları hangi filmsel yöntemlerle sunduğunu araştırma konusunda da yol göstericidir. Filmler haz ilkesinin egemenliğinde çalışmaktadırlar. Sinema seyircisi filmi haz almak üzere seyretmeye gitmektedir. Sinema kurumu açısından en başarısız durum seyirciye hazzını kıracak kötü bir film sunmaktır. Psikanalitik eleştiri, sinema seyircisinin hazzını kıracak -filmsel anlatının bütünlüğünü bozacak- öğelerin dışarıda bırakılmasını sağlayan anlatım stratejilerine dikkat çekerek ve bize iki imgenin dizimsel ilişkiler içinde arka arkaya getirilmesinin psikolojik bağlamını açıklayarak filmlerin psikolojik temellere dayanan derin anlam katmanlarına ulaşmamızı sağlamaktadır"(Özden, 2020, ss. 190-191)*

Özden'in yukarıdaki ifadeyle paralel bir şekilde, sinema yapıtlarında kurulan psikanalitik çerçevenin görülmesi hem seyircinin filmden aldığı hazzı hem de sinema filmlerinde izleyicinin kendi benlik süreçlerini ilgilendiren örnekler bulabilmesi bakımından izler taşıdığını ifade eder. Yine Özden'e göre (2004, s. 187) bu durum hem sinema yapıtının içeriği hem de seyircinin kendi benlik süreçleriyle harmanlanmış, karşılıklı bir ilişki içerisinden ruhsal yapının ön plana çıktığı bir ilişki olarak ifade edilmiştir.

> *"Sinema-psikanaliz ilişkisi ekseninde pek çok araştırmacı, yönetmenin filmi yaratım süreci, izleyicinin film seyir deneyimi, öykü içerisinde yer alan karakterin ve anlatının çözümlenmesi noktasında psikanalitik kuramdan faydalanmıştır. Psikanalitik film eleştirisi olarak ifade edebileceğimiz bu metodolojide görsel ve metinsel film tasarımında yer alan simgeler, semboller ve bu öğelerin birbirleriyle olan ilişkisi üzerinden filmin alt anlamlarına ulaşma çabası yatar. Jaques Lacan'cı psikanalitik yaklaşım ise tüm bunların dışında başlı başına bir eleştiri yöntemi olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Lacan'ın ayna teorisi, arzu nesnesi(fra. objet e petit) gibi kavramsallaştırmaları sinema üzerine yazılmış pek çok eserde göze çarpar" (Karadaş & Koca, 2020, ss. 108-109)*

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere psikanalitik film eleştirisi, sinema yapıtını oluşturan tüm temel unsurları içerisinde psikanalitik bir değerlendirme sürecinden geçiren, filmde alt anlamları, alt mesajları ve bunların yanında tüm filmi psikanalitik açıdan değerlendiren bir yöntemdir. Bu yöntem ile sinema yapıtının psikanalitik açıdan çözümlemesi mümkündür.

> *"Özellikle J. Lacan'ın açtığı yoldan ilerlendiğinde, metnin kendisine ve simgesel alana geçişi sağlayan kodlara gereken önem verilmiştir. U. Eco'nun açık yapıt anlayışını da bu sürecin bir devamı olarak benimsemek olanaklıdır. Eco, metin derken sözcüklerle kodlanmış bilginin kodlarının açılıp bilgi birikimimize eklemlenmesinden ve bunların vasıfsız bir temsilinden söz etmekten çok; okurun metinle kurabilme olanağına sahip olduğu olasılıklar yolculuğunu vurgular. Daha açık bir ifadeyle dile getirilirse, metin; başka metinlere göndermeler yapan tüm imgelerin deneyimlenmesi, göstergelerin çözümlenmesi sürecinin kendisidir. Psikanalitik yaklaşım insanı da yukarıda betimlenen metin anlayışına benzer biçimde ele alır" (Altan, 2014, s. 125)*

Film çözümlemesinin psikanalizin insanın ruhsal durumunu çözümlemesine denk düşen bir mantıkla kurulduğunu ifade eden Altan (2014, s. 125) bu durumu metnin içerisine gizlenmiş ya da açıkça ifade edilmiş göstergeler ışığında detayla ve derinlemesine bir analiz ile incelenmesi gerekliliğini vurgulamıştır. Bu gerekliliğin başlıca sebeplerinden birisi yine bu başlık altında bahsedilen psikanalitik çözümlemenin yine psikanalitik kavramlar ile açıklanması zorunluluğudur. Psikanaliz disiplininin konusu haline gelen kavramların işaret ettiği ve özne konumundaki insanın yapısını anlamak üzere kullanılan bu yöntem, içerisinde insan ruhunun dokunuşu olan sinema yapıtında da kullanılmaktadır.

"Psikanaliz kuramı ve uygulamasının giderek gelişip zenginleştiği göz önüne alındığında, psikanalitik film eleştirisinin de çeşitlilik kazandığı ve daha derinlikli film analizlerinin gerçekleşmeye başladığı öne sürülebilir. Bu anlamda filmlerin psikanalitik olarak yorumlanabilmesi amacıyla bilinçdışı savunma mekanizmaları, içsel nesneler ve aralarındaki ilişkiler (M. Klein), oral, anal ve fallik nitelikte ruhsal-cinsel gelişim dönemleri (Freud), paranoid-şizoid konum ve depresif konum (M. Klein), geçiş nesnesi ve geçiş olgusu (Winnicott), ayrılma-bireyleşme dönemi (Mahler), kendilik psikolojisi (Kohut) gibi kuramsal yaklaşırnlara başvurulması aydıntatıcı olacaktır" Terbaş'ın bu ifadeleri (2013, s. 6) incelendiğinde temel anlamda başvurulması gereken kuramsal çerçevenin Freud'un ortaya koyduğu ve daha sonra freudyen çerçevede ortaya konulan psikanalitik kavramlar olduğu görülmektedir.

> *"Üzerinde durduğu temel noktalar çevresinde psikanalitik eleştiri yaklaşımını incelemeye geçecek olursak, filmler ile düşler arasında bulunduğu düşünülen benzerlikten yola çıkabiliriz. Freud'un düşlerin kendi mantığı içinde işleyen, kendine ait bir ifade tarzı olduğunu ortaya koymasının sonucunda, filmsel anlatının da benzer süreçler içinde işlediği düşünülmüştü: Filmler de düşsel bir metin olarak ele alınabilirdi. Aslında film seyretme sürecinin düş görme süreciyle olan benzerliklerine daha sinemanın ilk yıllarında dikkat çekilmişti. Fransızların ünlü yönetmeni Rene Clair 1926 yılında şunları söylemekteydi: Seyircinin zihin durumu düş göreninkine benzemez değildir. Salonun karanlığı, müziğin gevşetici etkisi, ışıklı perdede kayan sessiz gölge; her şey bizi önümüzde oynamakta olan formların manalı gücünün gerçek uykumuzda ortaya çıkan imgelerin gücü kadar mütehakkim olduğu uyku benzeri bir durum içine sokmakta işbirliği yapmaktadır. Ayrıca film seyretme sürecinin düş görme sürecine olan benzerlikleri yalnızca ortamın düş ortamına benzerliğinden değil, aynı zamanda film*

anlatısının düşlerde olduğu gibi yapılandırılmasından ve benzer işlevleri yerine getirmesinden kaynaklanmaktadır." (Özden, 2004, ss. 182-183)

Psikanalizin sinema filminde bir inceleme yöntemi olarak kullanılmasına neden olan durum, bahsedilen tüm ifadeler doğrultusunda yönetmen ya da senaristin bilinçaltında ve hatta tüm benliğinde bulunan arzuların, bastırmaların, dürtü ve düşüncelerin sembol yoluyla gösterilmesidir. Bu da sonuç olarak sinema filminde psikanalitik film çözümleme yöntemini eleştirel bir yolla kullanılmasına ve bulunan verilerin bu kuramsal çerçeve içerisinde değerlendirilmesini zorunlu kılar. Bu açıdan, psikanalitik film eleştirisinin sinema filminin çözümlenmesinde bir yöntem olarak kabul edilmesinin ve uygulanmasının bilimsel açıdan bir tutarlılık ve gereklilik gösterdiği açık bir şekilde gözler önüne serilmektedir.

Bu bilgiler ışığında tez boyunca benlik ve benliğe ilişkin ilgili unsurların, mekân ile arasındaki ilişkiyi anlamak amacıyla tezde bahsedilen kuramsal çerçeve dâhilinde incelenecektir. Tezde oluşturulan kuramsal çerçeveden yola çıkılarak aşağıdaki filmler varsayımlar ve araştırma sorularının kapsamında sadece mekân ve benlik arasındaki ilişkiyi inceleyecektir. Bunun dışında kalan sahneler incelemeye tabi tutulmayacaktır. Bununla birlikte mekân ve benlik arasındaki ilişkiyi daha iyi anlamak için senaryonun ilgili kısımlarından bahsedilecek, mekân ve benlik arasında kurulacak ilişki için bu ifadelerden de faydalanacaktır. Örnek filmlerle filmsel karakter ile mekân arasındaki ilişki irdelenip, filmsel karakterin benliği ile mekân arasındaki ilişkiyi anlamak bakımından kullanılacaktır. Mekân ile filmsel kahramanın arasındaki bu ilişki, daha önce iki bölüm şeklinde oluşturulan kuramsal çerçeve dâhilinde incelenecektir. Bu inceleme sonucunda kuramsal çerçeve ile filmsel karakterin benliği ve mekân arasındaki ilişkinin temsilleri aranacaktır. Elde edilen bulgular ışığında filmsel karakterin benliği oluşturan kavramları varsa işaret edilen mekân temsilleri ile bir karşılaştırma yapılacak ve bu karşılaştırma sonucunda tezin varsayımı sınanacak ve araştırma sorularının tamamına yanıt aranacaktır.

3.2. Örnek Film Çözümlemeleri

3.2.1 Inception (Başlangıç) Film Künyesi

Filmin İsmi	Inception (Başlangıç)
Yönetmen	Christopher Nolan
Senaryo	Christopher Nolan
Yapımcı	Christopher Nolan - Emma Thomas
Vizyon Tarihi	2010
Süre	148 dk.
Oyuncular	Leonardo DiCaprio, Marion Cotillard, Joseph Gordon-Lewitt, Ellen Page, Ken Watanabe, Tom Hardy, Michael Caine

3.2.1.1. Filmin Özeti

Rüya konusunda oldukça başarılı bir hırsız olan Cobb, insanların bilinçaltının en derinlerindeki bilgileri öğrenme ve onları yozlaştırma yeteneğine sahip bir fikir hırsızıdır. Bu kural dışı yeteneği nedeniyle Interpol tarafından aranmakta olan Cobb için karşısına kolay kolay reddedemeyeceği bir teklif çıkar. Çok varlıklı bir iş adamı tarafından Cobb'a yapılan bu teklif iş adamının rakibinin bilinçaltına rüyayla girip ona bir fikir aşılamaktır. Film rüya kavramını yönetebilen ve hatta çoklu kişilerin aynı rüya içerisinde bulunabildiğini gösterir.

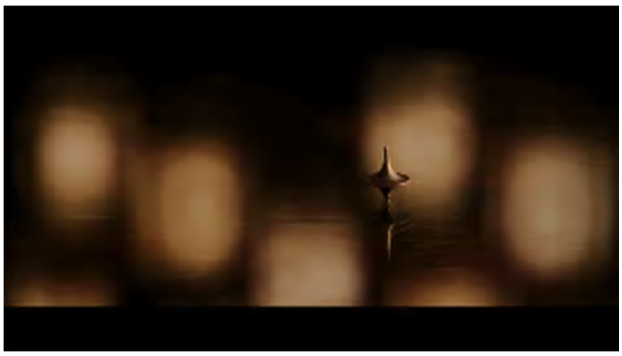
3.2.1.2. Filmin Analizi

Filmin ilk sahnesinde Cobb'un sahilde, yarı bilinçsiz bir şekilde, dalgaların arasında uzanması ve bu esnada çocuklarını hayal etmesiyle film başlar.

Onu bulan güvenlik görevlileri Cobb'u yaşlı bir adamın yanına götürür. Bu yaşlı adam iş adamı Saito'dur. Saito, Cobb'a "kendisini öldürmesi için mi geldiğini" sorar ve daha sonra elindeki topacı çevirerek masaya bırakır. Bu topaç daha sonra detaylı bir şekilde değineceğimiz oldukça önemli bir kavramı temsil eder; Bilinç.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Cobb'un rüya ile gerçek arasındaki farkı anlamada topacı kullanması ve topacın hareketine göre bir farkındalık sağlandığı görülür. Bu durum anlatıda bilincin varlığını bir sınama yöntemi olarak kullanılmıştır.

Resim 1: Bilincin temsili olarak topaç

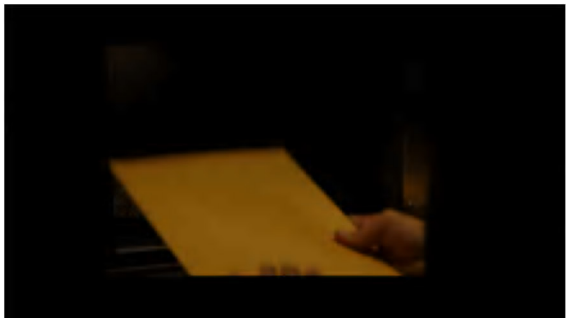


Kaynak: Inception (Nolan, 2010)

Cobb rüyada topacı çevirdiğinde eğer topaç duraksamadan ya da durmadan dönüyorsa bu onun rüyada olduğunu, topaç bir süre dönüp daha sonra duruyorsa bu durum kahramanın rüyada değil, gerçek hayatta olduğunu kanıtlayan bir ifade olarak kullanılmıştır. Sahnenin devamında topacın durmadığı görülmüştür ve bu da karakterin bir rüyada olduğunu gösterir. Topaç örneğinde verilmek istenen mesaj, rüya yani bilincin kapalı olduğu bu durumda, bilinçdışından gelen imgelerin fizik kanunlarına uymadığı ve bu durumun dolayısıyla psikolojik bir süreç olduğudur.

Sahnede flashback ile Saito ve Cobb bir arada sohbet eder şekilde görünür. Cobb, Saito'ya onun bilinçaltını nasıl koruyacağına dair bilgiler verir. Bu bilgileri vermek için Saito'dan bilinçaltının en büyük sırlarına erişim iznini vermesi yani "kasayı" açması gerektiğini söyler. Kasa ifadesindeki kasıt bilinçaltı ve bilinçdışının içerisindeki duygu ve düşüncelerdir. Kasa içerisinde olmasının sebebi ise bu bilgilerin kolaylıkla bilinç düzeyine çağırılamayacağı, dolayısıyla bu bilgilere ulaşmak için çaba sarf edilmesi gerektiğidir. İlerleyen sahnelerde Cobb, Saito'yu kandıramayacağını anlar ve kasaya giden yolda gizlice ilerler, kasayı bulur ve içerisindeki zarfı ele geçirir. İlgili sahnelerden anlaşılacağı üzere kasa bilinçaltının, zarf bilinçaltının içerisindeki bir duygu ya da düşünceyi ve bu duygu ve düşüncelere ulaşımın kasa ile anlatılması ise bilinçdışındaki itkilerin ulaşılması güç bir yapıda olduğu göstermektedir. Bilinçaltı, kuramsal çerçevede de anlatıldığı üzere ulaşılması güç, karmaşık duygu ve düşüncelerin bulunduğu ve genellikle benliğin savunma düzenekleri tarafından işlenmiş her türlü duygu ve düşünceyi içerisinde barındırmaktadır.

Resim 2: Kasadan "Bilinçaltından" zarfın "fikir ya da duygunun" çalınması
Resim 3: Zarfın "Fikrin" çalınışı

Kaynak: Inception (Nolan, 2010)

Bu sırada Cobb, Saito tarafından yakalanır ve ele geçirdiği zarf Saito tarafından kurtarılır. Zarfın boş olduğunu gören Saito asıl zarfın yani fikrin Cobb'un elinde olduğunu anlar. Cobb'un kaçmasıyla kasanın tehlikeye düştüğünü anlayan Saito panikler ve bulundukları mekân çökmeye başlar.

Resim 4: Rüyasal mekânın çöküşü "Benliğin savunma düzeneği"
Resim 5: Dışsal etmenle rüyanın sonlandırılışı




Kaynak: Inception (Nolan, 2010)

Mekânın çöküşüyle anlatılmak istenen şey benliğin savunma düzeneğinin doğal bir sonucu olduğudur (Resim 4). Kuramsal çerçevede ele alındığı gibi bilinçaltı ve bilinçdışı kavramları benliğin bütünlüğünde yer alır. Her ne kadar bilince çağırılamayacak kadar karmaşık olsalar da dışarıdan bir müdahaleye de o kadar kapalıdırlar. Bu nedenle bilinçaltının kendisini savunmasına yönelik bu sahnenin temsili

rüya kavramıyla paralel bir şekilde "yer değiştirme" ile açıklanabilir. Öfke ve panik hali yer değiştirme kavramıyla yakından alakalı bir durumdur ve sahnede görülen benliğin tehdidi ile öfke durumu gerçekleşir ve nihayet benlik, belli bir tehlike sezdiğinde bunu başka bir yöntemle çözmeye çalışır. Kahramanın rüyada olmasından dolayı bu durumu onu uyandırarak yani sahnede de görüldüğü üzere bulunduğu ortamı yıkarak gerçekleştirmeyi sağlar (Resim 5).

Mekânın ve dolayısıyla rüyanın çökmesiyle çoklu rüya içerisinde olan Cobb dışsal bir etmenle yani suya düşürülerek uyandırılır. İlerleyen sahnelerde yine çoklu rüya içerisinde olan Cobb'un uyandığı görülmektedir. Rüya gördüğü esnada su dolu küvete düşürülen Cobb bunu rüyasında yıkılmakta olan mekânı sel basıyormuş gibi algılar. Bu sel sonucunda uyanır.

Resim 6: Bilinçaltı sembolleştirmesiyle dışsal etmenin mekânsal temsili
Resim 7: Benliğin savunması amacıyla idsel bir dürtü olarak şiddetin mekânsal temsili



Kaynak: Inception (Nolan, 2010)

Freud'un rüya çalışmalarında, tezde de bahsedildiği üzere, bilinçaltı rüyada sembollerle çalışır. Bu semboller her ne kadar içsel olanla ilgili bir kavram olan bilinçaltını bir kasa, fikri de zarf şeklinde temsil etse de dışsal etmeni de aynı şekilde sembolleştirebilir.

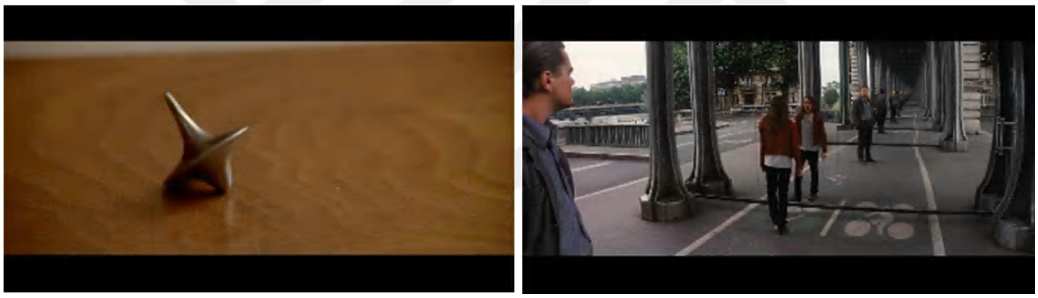
Filmin ilerleyen sahnelerinde Cobb, Saito ve diğerlerinin uyandığı görülmektedir ancak bu uyanış gerçek bir uyanış değildir. Saito dışındaki herkesin bildiği bir gerçek vardır, o gerçek ise rüyanın içerisinde bir rüya daha olmasıdır. Dolayısıyla herkes bir rüyadan diğerine uyanmıştır. Bu rüyada ise bulundukları mekânda bir kargaşa hâkimdir.

İnsanlar binaları ateşe vermekte ve her tarafı yakıp yıkmaktadır. Daha sonra tüm rüya katılımcıları uykularından uyanırlar (Resim 7).

Tehdit edilen dışsal etmen nedeniyle benliğin kendisini savunma ihtiyacı duyması üzerine kurgulanmış bu ikinci rüya sahnesi içerisinde gerçekleşen şey, idin yani hayvani dürtülerin devreye girmesidir. Benliğin tehdit karşısında şiddet eylemini bir enstrüman olarak kullanması, ikinci rüyadaki mekanda yaşanan isyan ve kaos ile açıklanabilir.

Gerçek ile rüya arasındaki farkı anlamak adına Cobb rüyadan sonra tekrar topacı çevirmiş ve topacın durduğunu görmüştür ve artık rüyada değildir. Bu eylem yine bilincin bir sağlaması olarak temsil edilmiştir.

Resim 8: Bilincin yani farkındalığın temsili olarak durmuş topaç
Resim 9: Ariadne'nin ayna evresi



Kaynak: Inception (Nolan, 2010)

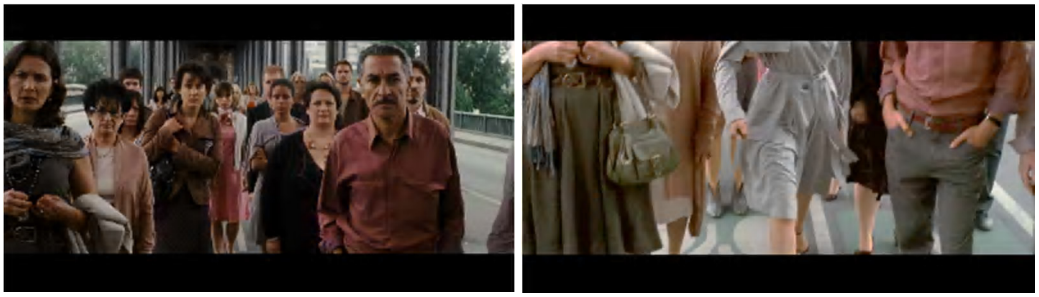
Cobb'un ekibine yeni katılan Ariadne bir nevi rüya testine tabi tutulur. Filmde Ariadne karakterinin Cobb'un rüyasını kontrol etmeye çalışırken iki farklı aynayı birbirine paralel şekile getirdiği görülür. Bu sahnede Ariadne karakteri aynayı kırarak rüya üzerindeki kontrolü sağlamaya başladığından emin olur. Bu durum daha önce tezde bahsedilmiş olan ayna evresi kavramına bir göndermedir (Resim 9). Tıpkı bir çocuğun ayna karşısında kendi imajını görmesiyle, heyecanlanması ve kendi öznesi üzerindeki ilksel bir farkındalığa geçiş sürecinde olduğu gibi Ariadne de rüyada kendi öznesinin ne anlama geldiğinin farkına varır. Gerçekleşen sahne ve senaryo dikkate alındığında Ariadne'nin ayna karşısında kendi gücünün ve yapabileceklerinin farkına varması Lacan'ın imgesel ve simgesel dönem yaklaşımının bir temsilidir. Bu temsile göre

karakter kendisini ilk kez bir ayna karşısında deneyimler ve bu deneyim nedeniyle kendi imgesini ilk kez eyleyen konumunda görmüş olur. Buradan hareketle bu farkındalığın başlangıcı olan sahne içerisinde ilk kez kendi imgesini görür ve daha sonra yapabileceklerini yani "rüyanın dilini" anlayarak kendince bir simgeleme yöntemine başvurur. Lacan'ın simgesel dönemin dille başladığına dair ifadesi bu sahnede "farkındalık ve rüya dilini kullanma" eylemleriyle paralel bir görünüm içerisindedir.

Aynanın kırılma eylemi sonrası ilerleyen sahnelerde Cobb, Ariadne'ye asla gerçek hayattan birebir alınmış mekânlar yaratmamasını, bunun doğal bir sonucu olarak gerçek ile rüya arasındaki farkı kaybedebileceğini ifade eder. Filmde mekân ve gerçeklik üzerine yapılmış bu uyarı, bilinçaltının sembolleştirme yoluyla gerçekten ayrılan yönüne yönelik verilen sübjektif bir mesajdır. Bilinçaltı rüyada tüm imgelerin ve kavramların birebir gerçek hayatta olduğu halini yansıtmaz. Bu kavram ve imgelerin gerçek hallerinin bir kısmını, çarpıtılmış halini ya da anlamca değişmiş halini bambaşka bir şekilde ortaya koyabilir.

Aynanın kırılması sonrası gerçek hayattan alınmış caddede yürüyen birbirinden farklı insanlar bir anda Ariadne'ye bilerek çarpmaya, agresif davranmaya başlarlar. Bu durumu Cobb "bilinçaltım bir şeyleri değiştirmeye çalıştığının farkında, bu saldırganlıklarının sebebi bu" şeklindeki açıklamayla izah eder. Rüyada bilinçaltı birbirinden farklı insanların oluşturduğu toplulukla temsil edilmiştir. Saldırganlıkları ise yine benliğin savunma düzenekleri çerçevesinde değerlendirilebilir. Bu saldırganlık sonucunda dış uyaran tarafından gelen müdahale bilinçaltında bir imgelem oluşturmak yerine direkt olarak benliğin işleyişine dışarıdan etki etmesinden kaynaklıdır. Bilinçaltında oluşan durum her ne kadar karmaşık olsa da bu saldırganlık idin içgüdüsel reflekslerinden kaynaklanır. İd, eylemin ne derece doğru ya da yanlış olduğuyla ilgilenmez. Sadece gerilim yaratan durumun ya da isteğin kesin çözümüyle ilgilenir. Bu sahneden anlaşılacak şey de kısaca id'in tehdit karşısındaki tepkisidir. Bu tepki bilinçaltı sembolleştirmesiyle rüya içerisindeki insanları kullanarak dışsal etmenin yok edilmesiyle, bu dışsal etmeni öldürerek yani "rüya dışına atarak" sonlandırılmıştır.

Resim 10: Bilinçaltının idsel içgüdüsel savunma dürtüsünü mekânda öfkeli insanlar olarak sembolleştirmesi
Resim 11: Bilinçaltında bastırılmış en güçlü duygu/fikri ile sembolleştirilen itki ve bu itkinin savunma mekanizması içerisindeki rolü



Kaynak: Inception (Nolan, 2010)

Mekândaki bu sembolleştirmeyle bilinçaltının işlevi ve benlik düzeneklerinden biri olan id'in içgüdüsel tepkileri tek bir sahnede toplanmıştır. Sahnenin ilerleyen zamanlarında bu öfkeli kalabalık içerisinden Cobb'un bilinçaltına oldukça güçlü bir şekilde yerleşmiş olan eski karısı Mal ortaya çıkarak dışsal uyaranı yani Ariadne'yi bıçaklayarak öldürür ve dolayısıyla onu rüya dışına atarak benlik üzerindeki stres kaynağını yok eder (Resim 11).

Bu sahnede Cobb'un bastırma yoluyla bilinçdışına gönderdiği duygunun yine bilinçdışından çağırılarak benliğin savunulmasında en önemli rolü oynadığı görülmektedir. Bahsedilen bu son iki sahneden hareketle bilinçaltı ve bilinçdışı kavramlarının benliğin savunma düzenekleri açısından temsilleri verilmiş ve aralarında pozitif, işlevsel bir bağ olduğu vurgulanmıştır.

Resim 12: Topaç üzerinden bilincin sınanması
Resim 13: Rüyada en güçlü arzuların doyum sağlamak adına ortaya çıkışı



Kaynak: Inception (Nolan, 2010)

Cobb rüya sonrası bilinç farkındalığını kazanmak ve rüya ile gerçek arasındaki ayrımın kazanılması için kendince yine topaç deneyini yapar (Resim 12). Topacın duruyor olması ile bilincinin yerinde olduğunu fark eder. Sahnede topacın durma ya da devam etme eylemlerine bağlı olarak bir bilinç ve bilinçdışı farkındalık testi uygulandığı görülmüştür.

Cobb'un rüyasına gizlice giren Ariadne, Cobb'un ölmüş olan eski karısıyla rüyasında buluştuğunu fark eder (Resim 13). Cobb bu rüyayı bilerek tek başına görmektedir çünkü eski karısıyla tekrar birlikte olma arzusunu herkesten saklamaktadır. Bu durum ve rüyada bu mekânı yaratan başlıca sebeplerden birisi bastırma, diğeri de daha önce rüya çalışmaları bölümünde bahsedilen "rüyanın arzuları karşıladığı" varsayımıdır. Bu durumda Cobb'un en çok bastırdığı duygu olarak eski karısıyla yeniden birlikte olma isteği bu sahnede ve film boyunca çoğu rüya sahnesinde karşısına çıkmaktadır. Bastırma ne denli güçlü olursa bilinçaltında ortaya çıkma ihtimali o kadar kuvvetli olacaktır ve bu nedenle Cobb'un karısı olan Mal'ın Cobb'a ait her rüyada izler taşıdığı ve hangi mekânda olursa olsun bir şekilde onun rüyasına girebildiği gözlemlenmiştir. Bu durumda doğal olarak girdiği her mekânı etkilemekte ve idsel dürtüler eşliğinde mekanı anlamsal açıdan bir dönüşüme uğratmaktadır.

Filmin final sahnesine doğru ekip, Saito'nun istediği üzere Fischer'ın bilinçaltına bir fikir yerleştirmek için 3 aşamalı bir rüya katmanının son aşamasında etrafı buzlarla çevrili bir mekânda görülür. Bu mekânın seçilmesi bilinçaltının Freud'un deyimiyle "buzdağının görünmeyen yüzü" olması bakımından önemlidir çünkü özellikle karlı ve buzlu bir mekânın seçilmesi bilinçaltının derinliklerinin bir temsilidir. Buna ek olarak bu zorlu arazide bilinçaltına erişimin zor olmasından hareketle oldukça korunaklı ve insanlar tarafından korunan bir bina göze çarpar. Bu binanın ve etrafındaki korumaların temsili benliğin savunma mekanizmaları ile ilgilidir. Bu savunma mekanizmaları genelde daha önce de bahsedildiği gibi içgüdüsel reflekslerin kaynağı olan idden gelir. İd'in hızlı, amansız ve bir an önce arzularının doyurulmasını istediği gerçeği, bu ve bu kavramla ilişkili diğer sahnelerde görüldüğü gibi dinamik ve oldukça hızlı bir yapıdadır.

Resim 14: Bilinçaltının derinliklerinin temsili olarak ulaşılması ve aşılması zor, korunaklı bir mekân olarak tasviri
Resim 15: Bir savunma mekanizması temsili olarak dışsal tehdidin ortadan kaldırılması adına çığ



Kaynak: Inception (Nolan, 2010)

Sahnenin devamında çığın Cobb ve ekibi üzerine geldiğini görülür. Çığ ve diğer engellerden anlaşılacağı üzere bilinçaltı dışsal tehdidi id vasıtasıyla içgüdüsel olarak engellemek adına yine temsili savunma mekanizmalarıyla cevap vermektedir. Bu sembolleştirmelerin hepsi bilinçaltı tarafından kurgulanır. Bu kurgu filmde sembolleştirmenin mekânı kullanarak hem fiziki anlamda hem de mekânda sübjektif anlam üretmesi bakımından örnek teşkil eder.

Bilinçaltı sembolleştirmesiyle ve dolayısıyla temsil yoluyla kendisini açığa çıkaran bu savunma mekanizmalarının yapıları birbirinden farklılık gösterir. Gösterilen sahnelerde bu bazen bir çığ düşmesi, bazense benliğe yönelik tehdidin doğasına göre daha karmaşık ve daha yoğun bir şekilde ortaya çıkar. Bu sahne, daha önceki ilgili sahnelerle birlikte incelendiğinde bilinçaltının, benliğin korunması adına farklı şekillerde ve farklı şiddetlerde sembolik savunma reflekslerini üretmiş olduğu görülmektedir (Resim 14-15). Çığ düşmesi gibi ciddi bir felaketin rüyada dış bir özne konumunda olan insana yönelmesi, rüyayı gören kişinin benlik yapısının güçlü bir şekilde savunulduğunu gözler önüne sermektedir.

Resim 16: Cobb'un bilinçaltının derinliklerinin bir temsili
Resim 17: Bilinçaltı ve bilinçdışı temsilleri arasında bir ego ideali olarak yükselen gökdelenler



Kaynak: Inception (Nolan, 2010)

Filmde Cobb'un bilinçaltının derinliklerine inilirken mekânlar boyunca yıkılmış ve yıkılmakta olan binalar, hasar almış köprüler ve terkedilmiş yüksek gökdelenler göze çarpar. Bu mekân rüya içerisinde kalıcı bir bölüm yaratma niyetiyle Cobb ve karısı tarafından oluşturulmuştur (Resim 16). Özne, mekândaki tüm yapıların sübjektif bir bakış açısıyla kendi tarifine göre "kendi anılarından ve ideallerinden yola çıkılarak" tasarlandığını ifade eder. Bu sahnedeki yıkılmış ve yıkılmakta olan binaların işaret ettiği temsil hayal kırıklıkları, acılar ve olumsuz fikir ve duygulardır. Bilinçaltı ve hatta bilinçdışına atılmış bu duygu ve düşünceler yıkılmış ve yıkılmakta olan binalar şeklinde sembolize edilmiştir. Devasa ve kendince oldukça karmaşık bir yapıda olan bilinçaltı ve bilinçdışı kavramları içerisinde bulunan tüm duygu ve düşünceler bilince direkt olarak çağrılamazlar. Senaryo ve ilgili sahneler incelendiğinde bu katmandaki semboller daima rüya kavramı içerisinde sunulmuştur. Bilinçaltı ve bilinçdışı faktörlerin tamamı rüya içerisinde yani bilinçaltının tasvir ve sembolleriyle ortaya konulmuştur.

Ek olarak mekâna dair yapılan "Bu bağlamda ele alınan çalışmadaki ana karakterler (Cobb ve karısı) egolarının kontrolünden çıkıp gerçeklik ilkesinden uzaklaşmışlar ve id'in dolayısıyla haz ilkesinin etkisine girmişlerdir. Böylece bilinçaltı dürtüleri ortaya çıkmış, zamanda ve mekânda sınır tanımadan kendi evrenlerini yaratmışlardır" bu yorumla, mekânın idsel bir dürtü ile oluşturulduğunu ve dolayısıyla bilinçaltı sembollerini içerdiği önermesi paralellik göstermektedir (Ormanlı, 2011, s.58).

Sahnenin ilerleyen bölümlerinde çürümüş ve yıkılmış yapılar deniz kıyısından itibaren deniz kıyısının aksi yönünde uzanırken görülür (Resim 17). Yıkılmış binaların mekânda özellikle deniz kıyısına vurmuş ve parçalanmış bir şekilde görünmesi bastırılmış, yansıtılmış ve hatta yadsımayla dışa atılan tüm duygu ve düşünceleri ifade eder. Bu tür olumsuz duyguların benlik üzerinde oluşturduğu kuvvetli negatif etkiler nedeniyle başlangıcı deniz kıyısı olan ve ön planda olan bir mekânsal anlatı seçilmesi, kuramsal çerçevede açıklanan ifadeler ile paralel bir yapıdadır. Sahnede deniz kıyısının aksi yönünde ilerlendikçe yıkılan binaların yerine daha düzgün daha yaşanılası binaların var olduğu gözlemlenmiştir. Bu binalar daha çok anı ve şimdiyi temsil etmek amacıyla kullanılmıştır. İlerideki binalara bakıldığında yüksek katlı, kuvvetli yapıda gökdelenler gözükmektedir. Bu güçlü ve yüksek gökdelenler ise bilinçaltı faktörlerce bir ego idealini işaret eder. Karakterin hayal kırıklıklarından ve diğer olumsuz duygulardan daha güçlü bir duygu durumun özlemi içerisinde olduğu söylenebilir. Gökdelenlerin ileride ve karaktere mesafe açısından uzak durması, hayal etme ve çaba ile ulaşılmak istenen güçlü bir yapıya işaret ediyor olması kuramsal çerçevede bahsedilen ego ideali kavramıyla yakından ilintilidir.

Resim 18: Farklı bir bakış açısı olarak; id, ego ve süper egonun mekânsal açıdan tek bir sahnede temsili



Kaynak: Inception (Nolan, 2010)

Yukarıda bilinçaltı ve bilinçdışı faktörlerle değerlendirilen bu sahne bir diğer bakış açısı ile değerlendirildiğinde farklı kullanım amaçları ve benliğe olan uzaklıkları nedeniyle benliği oluşturan üç temel unsur yani; id, ego ve süper ego temsilleri şeklinde

de ifade edilebilir. Bu açıdan bakıldığında büyük bir gürültü ve stres nedeniyle yıkılan, deniz kıyısında bulunan binalar id kavramıyla işaret edilenin ilkel ve temel isteklerini temsil eder. İd'in içgüdüsel ve amansız talepleri bu sahnede mekân içerisinde yer çekimine kapılan ve sonuç olarak hızla yıkılan binalar şeklinde temsil edilmiştir. İleride yükselen ve ulaşılması zor ve özellikle kuvvetli bir şekilde oluşturulan gökdelenler ise kuramsal çerçeve içerisinde bahsedilen süperego kavramı ile ilişkilidir (Resim18). Süperegonun benlikte oluşturduğu adalet, sosyal düzen, erdem ve diğer güçlü olumlu duyguların kaynağı olması nedeniyle hem bu mekânsal düzlem içerisinde hem de mesajın içeriği dâhilinde pozitif, paralel bir bağ sergiler. Cobb, sahnede deniz kıyısından ilerledikçe deniz kıyısına nazaran gözle görülebilir şekilde nispeten daha sağlam ancak ilerideki gökdelenler kadar yüksek ve kuvvetli görünüşü olmayan bir mekânda dolaşmaktadır. Bu alan, mekânsal temsilin içerisinde, yani id ve süperego arasında kalan egoyu işaret eder. Ego, id ve süperego arasındaki itkileri dengeleyen ve kişiyi hem içgüdüsel dürtülerinin kurbanı olması hem de süperegonun aşırı denetimsel ahlaki yargısal yapısı nedeniyle oluşacak psikotravmatik faktörlere engel olan bir mekanizmadır. İlgili sahnenin mekânsal tasarımı incelendiğinde bu kavram, daha yaşanılası ancak ne id kadar yıkık dökük ne de süperego kadar devasa ve kuvvetli olmayan, daha dengeli yani benlik açısından tutarlı bir bölüm ile temsil edilmiştir.

Bu iki farklı bakış açısıyla incelenen sahne hem bilinçaltı ve bilinçdışı etmenlerin filmsel mekânda nasıl kullanıldığını hem de benliği oluşturan unsurların temsilinde kuramsal yaklaşımla nasıl uyum içerisinde oluşturduğunu göstermek bakımından film içerisindeki en önemli sahnedir. Filmi hem seyir, hem de senaryo anlamında zirve noktasına taşıyan, bilinmeyen bir eylemi anlamak adına bilinçaltının en derinine indiren bu sahne mekânı oluşturan unsurların hem fiziki hem de sübjektif özelliklerini anlatması bakımından oldukça önemlidir. Filmin en bilinmeyen, düğüm ve zirve noktası olarak kabul edilebilecek olan bu sahne, izleyiciyi aydınlatmak adına bir bilinçaltı ve benlik yapısı temsili olarak izleyiciye sunulmuştur.

Resim 19: Oedipal Kompleksi'nin tek bir mekân üzerinden temsili
Resim 20: Bastırılan en güçlü duygunun temsili olarak yuva



Kaynak: Inception (Nolan, 2010)

Kahramanın bilinçaltının derinliklerinde yer alan ve diğer binalardan farklılık gösteren Resim 19'daki evi kahraman "eski karısının çocukluğunun geçtiği" bir mekân olarak tanımlamıştır. Bu çocukluk vurgusu ve evin yıkık dökük olması nedeniyle Cobb'un karısı Mal'ın iyi bir çocukluk geçirmediği ve oedipal dönem içerisinde şekillenen dünya algısının başarılı olmadığı söylenebilir. Mal'ın çocukluğun geçtiği evin hemen bitişiğindeki yapıların sağlam olduğu gözlemlenebilir. Bu sağlam yapıların yanı sıra hemen hemen bir harabeyi andıran bu evin temsili olarak anal, oral, fallik ve nihayet oedipal evrenin istenildiği gibi gitmediği anlaşılabilir.

Bilinçaltının en derinini mekanlaştıran Cobb, rüyasında bilinçaltında en çok bastırmaya neden olduğu ölü karısının bir yansımasıyla karşılaşır (Resim 20). Bu karşılaşma mekânsal olarak bilinçaltında ortaya konulan diğer mekânsal tasvirlerde olduğu gibi yıkık dökük bir şekilde değil, daha derli toplu daha huzurlu daha sakin bir ev şeklindedir. Mal'ın elindeki bıçak benliğe, bastırılan bu duygu yüzünden verilen acıyı temsil etmektedir. Bu nedenle film boyunca Mal'ın göründüğü çoğu sahnede, Mal'ın elinde ya bıçak ya da silah gözlemlenmiştir. Bulunduğu mekânların yapısını ve bilinçaltını daima derinden etkileyecek müdahalelere sebep olduğu anlaşılmaktadır. Bu temsiller, eşinin film kahramanının daima kendi benliği içerisindeki en büyük bastırılmış duygu olarak karşısına çıktığını ve bulunduğu mekânları daima bir yeniden üretime tabi tuttuğunu gösterebilir.

Resim 21: Bilinçaltı ve bilinçdışının en derin noktasının temsili olarak ileri düzeyde korunaklı kapı
Resim 22: Baba figürü ve Oedipal Kompleksi'nin sonlanışı



Kaynak: Inception (Nolan, 2010)

Filmin final sahnelerine doğru Fischer'ın bilinçaltının derinliklerini korunaklı bir yapı şeklinde temsil edildiği görülmektedir. Bilinçaltı faktörünün Freud'un deyimiyle "Buzdağının görünmeyen yüzü" en derin ve en kuvvetli fikir ve duyguların saklandığı bir bölüm olmasından dolayı bu sahnede "korunaklı kapı" içerisinde temsil edilmesi eşdeğer bir ifade olarak izleyici karşısına çıkmıştır.

Fischer'ın bilinçaltının derinliklerinde babası ve babasının ona olan bakışı en önemli duygu/fikir olarak yatmaktadır. Mekâna bakıldığında babasının hasta yatağında, üzgün ve hayal kırıklığı içerisinde yattığı gözlemlenmektedir. Babasının hemen başucunda bulunan kitaplığın temsil ettiği şey ise hayatı boyunca deneyimlerini ve başarılarını takdir eden ancak aynı zamanda bunları kendisinin de gerçekleştirmesi gerektiğinin farkında olan Fischer'ın benliğin savunma mekanizmalarından biri olan yüceleştirme ile alakalıdır. Daha önce kuramsal çerçevede açıklanan yüceleştirme kavramını işaret edecek şekilde ilgili sahnede karakter kitaplığı babasının başucunda, onu temsil edecek bir şekilde konumlandığı görülmektedir (Resim 22).

Resim 23: Kasanın "bilinçaltının" mekân içerisinde temsili
Resim 24: Rüzgârgülü yardımıyla benliğin somutlaştırması ile stresten kurtulmaya çalışmasının temsili



Kaynak: Inception (Nolan, 2010)

Babasının ona olan bakışını olumsuz bir şekilde değerlendiren Fischer'ın bu düşüncesi, babasının ona kendi kasası dolayısıyla kendi bilinçaltında yatan gerçeği göstermesiyle değişir. Buradaki bilinçaltı aslında gerçekten babasının bilinçaltı değildir. Bu kasa Cobb ve ekibi tarafından Fischer'ın bilinçaltına yerleştirilmeye çalışılan bir fikirdir. Mekândaki bu temsil ise kasanın ve dolayısıyla içindeki fikrin yine dışsal bir faktörle bilinçaltına yerleştirilmesidir. Her ne kadar dışsal bir etkiyle fikir yerleştirilmiş olsa da bu kavram yine kasa ile temsil edilmiştir.

Fischer kasada kendisinin küçüklüğüne dair bir obje bulur. Bu obje ona, babasının aslında kendisinin düşündüğünün aksine bir yaklaşımla yaklaştığını göstermektedir. İçerisinde stresten azat edilmişçesine bir rahatlık ve duyguyla ağlamaya başlar. Bu kasa içerisindeki objenin aslında işaret ettiği şey, elle tutulmayan, benlikte gerilim yaratan bir durumdur. Aynı zamanda bu durum benliğin savunma mekanizmalarından biri olan somutlaştırma ile ilişkilidir. Benlik elle tutulmayan, görülmeyen stresini başka bir nesneye somutlaştırarak atar. Bu somutluk bazen bir düşmana ya da olumsuz bir nesneye aktarılsa da bazen de olumlu bir şekilde dönüştürülerek benlik üzerindeki stres azaltılmaya çalışılır.

3.2.2. Anayurt Oteli Film Künyesi

Filmin İsmi	Anayurt Oteli
Yönetmen	Ömer Kavur
Senaryo	Yusuf Atılgan
Yapımcı	Cengiz Ergun
Vizyon Tarihi	1987
Süre	110 dk.
Oyuncular	Macit Koper**,** Şahika Tekand**,** Serra Yılmaz

3.2.2.1. Filmin Özeti

Babasından miras yoluyla kalan Anayurt Oteli'nin müdürü olan Zebercet rutin ve yalnız bir şekilde oteli işletmektedir. Bu sıkıcı rutini, gecikmeli Ankara treniyle gelen genç, güzel ve esrarengiz bir kadın bozacaktır. Bu genç ve güzel kadın otelden ayrılırken filmin baş kahramanı olan Zebercet'e otele geri döneceğini söylemesi ve sonrası üzerine bazı olaylar yaşanır.

3.2.2.2. Filmin Analizi

Resim 25: Oedipal bir karakter olarak Zebercet ve Büyük Öteki'nin mekânsal açıdan temsili
Resim 26: Lacan'ın "Büyük Öteki" adını verdiği babanın resmi ve Oedipal Dönem temsili



Kaynak: Anayurt Oteli (Kavur, 1987)

İlgili sahnede (Resim 25) Zebercet ayna karşısında yüzünü yıkarken görülmektedir. Zebercet'in aynadaki yansımasında bir bıyık görülmektedir. Bu bıyık aslen olmayan ancak Zebercet tarafından varmış gibi algılanan bir sanrıdır. İlerleyen

sahnelerde Zebercet'in bıyığının olmadığı gerçeğiyle ayna karşısında bir bıyık algılanması durumu mevcuttur. Mekânda ayna karşısında konumlanan Zebercet'in bıyıklarının varmış gibi hissetmesi oedipal süreçte yaşanan bir sıkıntıyı resmeder. Bu sıkıntı, babası tarafından yaşatılan bir gerilim kaynağına bağlı ve oedipal süreçte kastrasyon korkusu adı verilen dönemin bir temsilidir.

Lacan'ın özneye aslında bir özne olmadığını ifade eden yorumuyla bu iki sekansı incelediğimizde (Resim 25-26) baba kavramının öznede yani Zebercet'in benliğinde oluşan etkisi ayna karşısında temsil edilmiştir. Kahraman ayna karşısında sanki bir bıyığı varmış gibi hissetmesi bu durumu özetler niteliktedir. Karakterin ayna karşısında konumlanması hem Freud'un psikoseksüel gelişim süreçlerinde olduğu gibi, kastrasyon korkusunu halen yaşadığını ve Lacan'ın ifade ettiği gibi babasının yani "Büyük Öteki" nin hala kendi benliğinde bir temsil alanı oluşturabildiğini gözler önüne serer.

Resim 27: Süper Ego'nun temsili olarak emekli subay ve mekânsal konumu
Resim 28: İdsel dürtülerin ortaya çıktığı 1 numaralı oda



Kaynak: Anayurt Oteli (Kavur, 1987)

Resim 27 ve diğer ilgili sahnelerde görüldüğü gibi emekli subayın mekânsal konum içerisinde daima Zebercet'in karşısında konumlandığı görülür. Bu konumlanmadaki temsilin işaret ettiği gerçek, süper egonun daima benlik içerisindeki oldukça önemli bir etkisi olduğunu gösterir. Süper egonun benlikteki görevi sosyal bir yaşama bağlı olarak gelişmiş tüm erdemle ilgili kavramlar ve vicdani diğer kavramlardır. Bu nedenle kahramanın karşısındaki odadaki koltukta, sürekli bir şekilde süper ego temsili olarak durmaktadır. Süper ego konumundaki bu temsilin kimi zaman bazı olaylar karşısında erdemli bir şekilde yorumlar yaptığı ve kahramanın durduğu noktayı dolayısıyla karar alma mekanizmalarını denetlediği görülmektedir.

Zebercet'in bulunduğu nokta denge, stabilite ve benliğin karar alma süreçlerini temsil eder. Otelin tüm resmi işlerinin yürüdüğü başlıca mekan olan bu resepsiyon alanı aynı zamanda süper egonun ve idsel dürtülerin bastırılma taleplerine karşılık olarak gelen egodur. Kahraman burada durdukça içsel dürtülerinin film boyunca hep azaltılmış ve minimalize edilmiş reaksiyonları bu noktada görülmektedir.

1 Numaralı odaya yerleşen gizemli kadına ilgi duyan Zebercet'in, kadının odasının başında bir süre beklediği görülür (Resim 28). 1 numaralı oda oteldeki en önemli ve en güzel odadır. Mekânsal konumu hakkında yorum yapılması gerekirse, film boyunca 1 numaralı odanın önemini daha iyi anlamak adına, dürtü ve benliğin savunma mekanizmaları hakkında bir açıklama getirmek doğru olacaktır. İçeriden gelen cinsellik içeren sesler nedeniyle idsel dürtüleri açığa çıkmış ve Zebercet'in ilgisi bu sahne ve film genelinde bu odaya yoğunlaşmıştır.

Resim 29: İdsel dürtünün bastırılması adına "kediye tekme" ve mekânsal konum içerisinde dürtünün "aşağıya" bilinçdışına atılış temsili
Resim 30: Mekânsal konum içerisinde kedinin "dürtünün" aşağıya "bilinçdışına" atılışının temsili

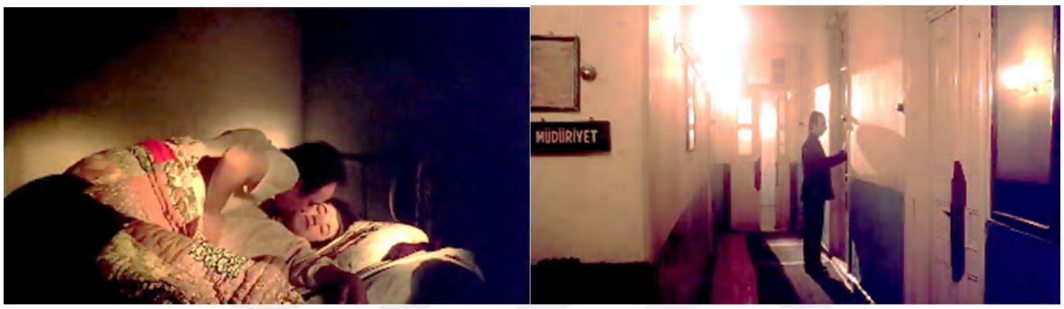


Kaynak: Anayurt Oteli (Kavur, 1987)

1 numaralı odadan gizemli kadının cinsel içerikli seslerini duyması ve bu dürtüyü karşılamasının pek muhtemel olmadığını düşünmesi sonrası kahraman, merdivenin başında, ayağının dibinde olan kediyi yani "dürtüyü" tekmeleyerek aşağı yani "bilinçdışına" atar (Resim 29-30). Kedi, tekmeleme eylemi ve kedinin aşağıya itilmesi, bilinçdışına itilen duygu ve düşüncelerin benlikte olduğu gibi mekânsal açıdan kuramsal bilgiler ışığında paralel bir şekilde pratize edildiği görülmektedir (Resim 30).

Kahramanın, kediyi tekmeleyerek aşağıya atmasındaki psikanalitik çözümleme kedinin bastırılması gereken bir uyaran olmasıdır. Kedinin aşağıya atılması ise mekânsal anlamda bilinçdışının bir temsilidir zira bastırılan eylemler daima bilinçdışına aktarılır. Bu nedenle bastırma ve bilinçdışı kavramları arasında nedensel bir sonuç ve mekânsal bir temsile rastlanılmıştır.

Resim 31: İdsel dürtünün doyurulması adına yapılan yansıtma eylemi ve ortalıkçı kadının yatağının id olarak bir temsili
Resim 32: Nevrotik eylemin mekanla açıklanması



Kaynak: Anayurt Oteli (Kavur, 1987)

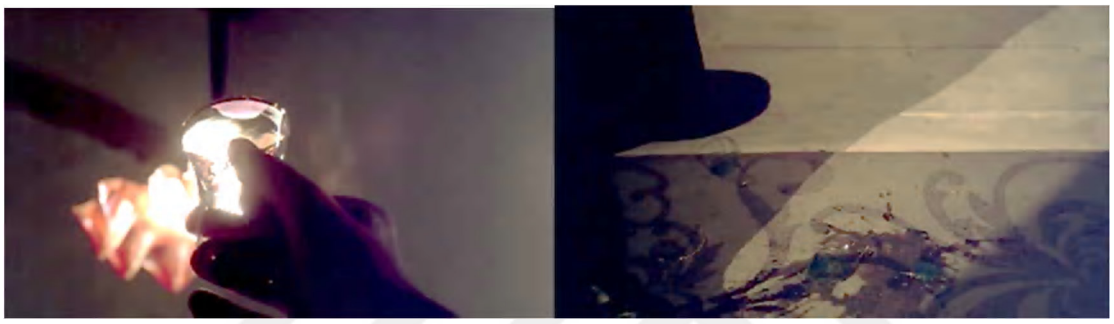
Süperego tarafından denetlenen kahraman, gizemli kadına öyle kolayca ulaşamayacağını bildiğinden, idden gelen dürtüsünü bastırmak yerine bunu yansıtmayı tercih ederek ortalıkçı kadının odasına gider (Resim 31). Ortalıkçı kadınla birlikte olan kahramanın bulunduğu mekân, hem yatak hem de odanın kendisi olarak idin farklı bir temsilidir. "Ayrıca ortalıkçı kadın Zeynep'in yaşadığı tavan arası, Zebercet'in cinsel isteklerini karşılayabildiği ve bu esnada en ufak bir çatışmaya veya direnişe maruz kalmadığı bölgedir. Üçüncü kat ile tavan arası beraberce idi sembolize ederler" (Nas, 2009, s. 11).

Bunun dışında mekâna dair sübjektif bir anlam oluşturmak için filmde ertesi sabah kahraman tarafından ortalıkçı kadına otelde temizlik yapılmasının gerekliliği vurgusu yapılır. Odaları temiz tutmasını ve çarşafları değiştirmesini salık veren kahramanın bu ifadesinde otelin başlı başına komple bir mekân olarak değerlendirilmesi, kahramanın kendisini temiz görme ve aşağılık duygulardan uzaklaşmasına dair bir iletidir. Bu ileti benliği oluşturan unsurlardan birçok kavram ile

ilişkilidir. Bu ilişkilerden en önemlisi yine karşısında konumlandığı ve bulunduğu mekân açısından süperego ve ego kavramlarıdır.

Sahnede (Resim 32) 1 numaralı odanın başında görülen kahramanın, odada kimse olmamasına rağmen kapıyı çaldığı görülür. Daha sonra içeriye giren kahramanın gözü, idsel dürtülerle etkisinde kaldığı gizemli kadının kullandığı objelere ilişir.

Resim 33: Bir fetiş unsuru olarak objenin nesnel özdeşleşme ve yüceleştirmeye tabi tutulması
Resim 34: İdsel dürtünün "fetiş objesinin" yıkılışı



Kaynak: Anayurt Oteli (Kavur, 1987)

Kahraman gizemli kadının kullandığı objeleri inceler. Onlara sıkça dokunur. Tüm bunları yaparken 1 numaralı odayı ve kadının kullandığı objeleri onunla özdeşleştirir (Resim 33). Kadının kullandığı odayı ve objeleri kadınla özdeş kılan kahraman artık idsel dürtülerine psikolojik anlamda bir yenisini ekleyerek 1 numaralı oda ve objeleri ruhsal anlamda yüceleştirir (Resim 34). İdsel dürtünün karşılanamaması ve benliğe verdiği stres yüzünden bu yükü hafifletmek adına benliğin diğer bir savunma mekanizması devreye girer. Bu savunma mekanizması yüceleştirme ile ifade edilebilir. Tüm bunlarla beraber 1 numaralı oda kahraman tarafından onun hem idsel itkilerini hem de yüceleştirdiği bir meta fetişizmini kadınla özdeş olan çoklu psikanalitik durumları temsil eder.

Resim 35: Üst katta bulunan emekli subayın "süper ego" nun idsel dürtüye müdahalesi ve süper egonun bir diğer mekânsal temsili
Resim 36: Emekli askerin "süper egonun" mekândan ayrılışı ve otel mekânının sübjektif anlamda denetim mekanizmasından yoksunluğu



Kaynak: Anayurt Oteli (Kavur, 1987)

Resim 35 ve 36'teki sahnelerden hareketle kahramanın kadınla özdeşleştirdiği objenin kahraman tam da onu incelerken yere düşüp kırıldığı görülür. Objenin kırılmasına sebep olan kişi ise karakterin mekânsal açıdan hep karşısında konumlanan, onu dikkatle inceleyen emekli subayın yani süperegonun ta kendisidir. Bu sahne psikanalitik açıdan incelendiğinde emekli subayın bulunduğu konum ve obje üzerinden idsel bir tatminkârlık arayan kahramana yönelik bir müdahale olarak düşünülebilir. Bu da erdem sınırları dışında, ahlaki olmayan bir eylem neticesinde yukarıda yani buzdağının görünen yüzünde yer alan, benliğin karar verme süreçlerinden biri olan süperegodur. Süperego bu eylemi onaylamamış ve reddetmiştir. Süperego temsilinin mekânda 1 numaralı oda üzerinde oluşu ve böyle bir müdahalede bulunması benliğin yapısındaki denetim mekanizmasının halen aktif olduğunu gösterir.

İlerleyen sahnelerde emekli asker otelden ayrılır. Bu da artık sübjektif anlamda resepsiyon önünde karakteri inceleyen bir mekanın ve üst kat konumlamasını sağlamlaştıran süperegonun mekandan ayrılmasını ve film kahramanının artık tamamen idsel dürtüler hakimiyetine doğru sürüklendiği izlenimini öne çıkarır. Bu açıdan mekân sübjektif bir değişikliğe uğramış ve otel artık başlı başına süper egodan yoksun, tamamen dürtülerin güdümünde olan bir temsili olarak gözlemlenmiştir.

İlerleyen sahnelerde ortalıkçı kadının "1 numaralı odanın silinip silinmeyeceğine" dair sorusunu, 1 numaralı odanın reel anlamda temizlenmeye muhtaç olmasına rağmen "Hayır, temiz orası" şeklinde savuşturur. Buradan hareketle

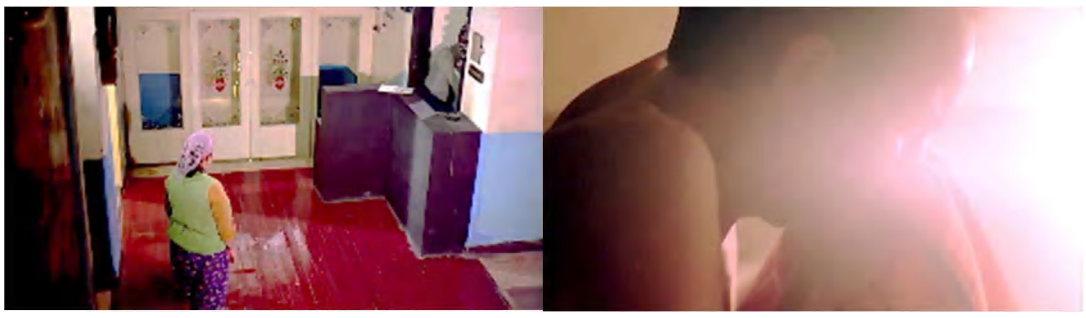
süperegodan yoksun kalan kahramanın denetim mekanizması çalışmamaktadır. 1 numaralı oda artık tamamıyla id olarak temsil edilir ve kontrolsüz bir şekilde kahraman odayı korumakta ve durumu "temiz orası" ifadesiyle gizlemektedir. Tüm bunlara ek olarak kahramanın yeni gelen müşterilere odaların boş olmasına rağmen odaları kimseye kiralamadığı gözlemlenmiştir. Bu da mekânı sübjektif açıdan öznel bir yalıtıma tabi tutması ve 1 numaralı odanın savunmacı özdeşim ve yüceltmesini korumak istemesinden kaynaklıdır.

Resim 37: Otel mekânında, süper egonun tahtında oturan idin temsili
Resim 38: Mekânın psikanalitik açıdan yeniden üretimine bir örnek olarak boş odaların anahtarlarının toplanması



Kaynak: Anayurt Oteli (Kavur, 1987)

Resim 39: Otel mekânın kahraman tarafından kapatılıp tüm dışsal etmenlerden yalıtılması
Resim 40: Fetiş objesinin idsel uyaran açısından tatminiyeti



Kaynak: Anayurt Oteli (Kavur, 1987)

Karakter, süperegonun bir zamanlar konumlandığı mekânda artık daha girişken ve daha içgüdüsel bir bakış açısıyla oturmaktadır. Süperegonun temsil alanlarından biri

olan bu alanda artık benlik mekânı yeniden kurgulamış ve yine mekânı idin kullanıma sunduğu görülmüştür. Buna ek olarak kahraman boş odaların anahtarlarını toplayıp yeni müşterilere odaların kiralanmasına izin vermez. Herhangi bir dışsal müdahalenin gelmemesi adına otel kahraman tarafından kapatılır. Bu da mekânın psikanalitik açıdan yeniden bir üretime tabi tutulduğunu göstermektedir. Bu korumacı yaklaşımdaki amaç başıboş kalan idsel dürtülerin ve ona bağlı, süper egodan yalıtılmış savunma mekanizmalarını ayakta tutmak olarak işaret edilebilir. (Resim 37-38-39-40)

Sekanstan da görüldüğü üzere (Resim 40) yükselen idsel dürtünün gerilimi nedeniyle geçici bir stres azaltımı adına 1 numaralı odada kahramanın nevrotik eylemleri devam etmektedir.

Resim 41: Cinsel arzuların doyuma ulaşmaması nedeniyle saldırgan refleks gösteren karakterin mekânsal id temsili
Resim 42: "Horoz dövüşü" mekânında beslenen idsel saldırgan tutumun mekânsal temsili



Kaynak: Anayurt Oteli (Kavur, 1987)

Kahraman otelden nadiren çıkmaktadır. Önceki ayrılışına nazaran bu sefer daha farklı bir mekâna uğramıştır. Bu mekân, içerisinde horoz dövüşünün yapıldığı şiddet içeren bir mekândır. Kahraman, horozların dövüşünü büyük bir dikkatle izlerken görülür. Bu sahnede anlatılanlar ve karakterin bulunduğu mekân psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde, kahramanın idsel dürtüleri sonucu cinsellik boyutunun yanı sıra kuvvetli bir şekilde şiddet itkisi açığa çıkmıştır. Mekânsal bağlamda bakıldığında kahraman özellikle idsel bir itki olan şiddetin temsilinin yapıldığı bir yerdedir (Resim 41-42).

Resim 43: Fetiş objesinin ve objenin karakterin yatak odasına yani benliğine müdahil olması

Resim 44: Fetiş unsurunun cinsel bir obje olarak değerlendirilmesi ve benliğin "yer değiştirme" ve "somutlaştırma" savunma mekanizmaları temsili



Kaynak: Anayurt Oteli (Kavur, 1987)

Kahramanın 1 numaralı odadaki bazı nesneleri ve özellikle kadının sigarası ve küllüğünü (Resim 43) kendi odasına getirdiği görülmektedir. Bu objelerin 1 numaralı odadan, önce idsel dürtülerin keskin faaliyetleri ve devamında ise süper egonun mekânsal anlamda boşalması ve denetim mekanizmasını yitirmesi ve nihayet fetiş unsurlarının benlikte yarattığı nevrotik eğilimler nedeniyle karakterin kendi yatak odasına kadar ulaştığı görülür. Mekânsal bağlamda 1 numaralı odanın, kahramanın kendi yatak odasına objeler yoluyla bir katılım sağlamıştır. Bu katılım, mekânsal anlamda bir temsil transferi olarak görülebilir. Mekânsal, yani idsel uyaranları temsil eden 1 numaralı odanın artık kahramanın odasında uyarımlarına devam ettiği gerçeği gözler önüne serilir.

1 numaralı odadan, gizemli kadının kullandığı havluyu (Resim 44) kendi odasına getiren karakterin burada, psikanalitik açıdan içerisinde bir türlü doyum sağlayamadığı idsel uyaranlar nedeniyle yaşadığı gerilimi ve bu gerilim nedeniyle benliğin temel savunma mekanizmalarından birisi olan yer değiştirme ve somutlaştırma eylemini gerçekleştirdiği gözlemlenir. Kadın tarafından kullanılmış olan havlunun artık işaret ettiği gerçek, benliğin stresten kurtulmak adına yaptığı bir somutlaştırmadır. Bu somutlaştırma, ulaşılamayan, elde edilemeyen ve gözle görülemeyen duygu ve düşünceyi belirli bir cisme aktararak geçici bir rahatlama sağlamaktadır. Aynı şekilde içerisindeki cinsel dürtülerle bir tuttuğu ve temsil ettiği 1 numaralı odayı ve dolayısıyla içerisindeki nesneleri bu somutlama ile doyum açısından, hedefin gerçeğinden türeterek yer değiştirmiştir. Bu somutlaştırma ve yer değiştirme ile benlik üzerindeki cinsel

gerilimi bir nebze olsun düşürmeye çalışmış ve 1 numaralı odanın mekânsal anlamını kendi benliğinde yeniden canlandırmaya uğraşmıştır.

Resim 45: Mahkeme salonu mekânıyla şiddet ve şiddete dayalı suçun pratiğine bağlı olarak idsel dürtülerin güçlenmesi
Resim 46: İdsel şiddet dürtüsünün geçici bir doyumu adına şiddet içeriği sunan sinema mekânı



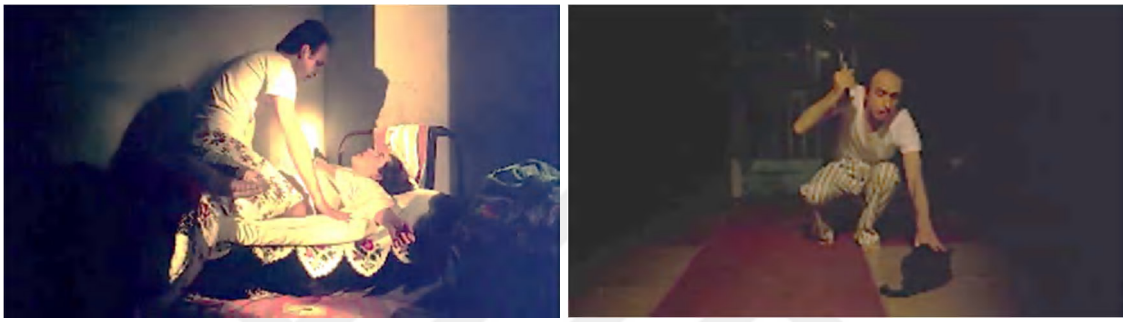
Kaynak: Anayurt Oteli (Kavur, 1987)

Kahraman mahkeme salonunda, cinsel bir suç işlemiş birisinin duruşmasına katılmıştır. Sanığa okunan suçlamalar anında sanıkla birlikte ayağa kalktığı görülür. Bu durum psikanalitik çözümleme kapsamında hâlihazırda gerçekleştirmediği ancak gerçekleştirmişçesine kendini sanık duruma (Resim 45) düşürmesini göstermektedir. Bu durum karakterin idsel şiddet dürtülerini kabullenmeye başladığını ve bu kabullenişle birlikte eylemi artık gerçekleştirebileceğini gösterir. Mahkeme salonunun temsil ettiği anlam bakımından her ne kadar zıt bir ifade olarak gerçekleşmiş olsa da suç ve ceza bakımından karakterin artık engellenemez düzeydeki şiddet eğilimini ortaya koymuştur. Bu bakımdan mahkeme salonu karakter için idsel dürtülerin baskılanmadığını ve savunma mekanizmalarından biri olan bastırmanın zayıfladığını işaret eder.

Kahramanın dövüş filmini izlemesi ve filmde gerçekleşen şiddetten iyiden iyiye etkilendiği görülür (Resim 46). Buradaki filmin içeriği rastgele bir şekilde seçilmemiştir. İd kaynaklı şiddet dürtüsünün benlik üzerindeki gerilimini azaltmak ve geçici de olsa bir rahatlama sağlamak adına yapılan bu eylemin hem fiziki hem de sübjektif açıdan mekânsal temsili bastırmadır. Karakterin bastırma konusunda çok başarılı olduğu söylenemez, artık bastırma önceden olduğu gibi işini kuvvetli bir şekilde yapamaz hale gelir. Bu ifade sahne boyunca kahramanın yüz ifadelerinden ve ruhsal

yapısından açıkça anlaşılabilir durumdadır. Karakter, hissettiği id kaynaklı şiddet eğiliminin etkisi bir sahneden de görüldüğü üzere şiddet filmi ile hem bastırılmaya hem de yansıtılmaya çalışmakta olduğu gözlemlenmiştir.

Resim 47: Kolay doyum sağlanan idsel mekân temsilinin parçalanışı ve komple bir mekan olan otelin mekânsal anlam bağlamında çatışmaya uğraması
Resim 48: Benliğin en önemli savunma mekanizması olan bastırma temsilinin "kedinin" yok edilmesi ve otel mekânının tamamen id tarafından anlamsal olarak işgal edilmesi



Kaynak: Anayurt Oteli (Kavur, 1987)

Bu sahnede kahraman tarafından ortalıkçı kadının odasına yüklenilen anlamın değiştiği gözlemlenmiştir. Bu değişiklik daha önceleri karakterin, ortalıkçı kadının mekânına yönelik ürettiği cinsel dürtüleri temsil ederken şimdi ise artık sadece şiddet ile açıklanmıştır.

Bu sahnede kahraman tarafından daha önce bastırma ve doyum açısından başvurulmuş bir mekân olarak gündelikçi kadının odasının anlamının değiştirilmesine ve idsel cinsel dürtünün artık şiddetle ifade edilmiş haline çevrilmiştir. Gündelikçi kadının yatak odası artık cinsel bir tatminiyet alanından çıkıp, idin şiddet dürtüleri ile temsil edilmiştir. Bastırma kavramı ve süperegonun hem fiziki hem de sübjektif açıdan mekânsal temsilini kaybeden kahraman gündelikçi kadını öldürür. Bu eylemden anlaşılacak şey psikanalitik açıdan kahramanın benliğin temel unsurları arasından sadece idin çağrılarına kulak verdiği anlaşılmaktadır (Resim 47).

Zebercet'in gündelikçi kadını öldürdükten sonra kedinin yani bastırmanın Zebercet'in yüzüne saldırdığı görülür. Bu saldırma sonrası kahraman, kedinin peşine düşerek onu öldürür. Daha önceki sahnelerden de anlaşılacağı üzere kedi temsili ile

bastırma kavramının devrede oluşu ve daha sonra süperegonun mekânsal anlamda ortadan kaybolması nedeniyle bastırmanın zayıfladığı görülür. Bu zayıflama cinsel dürtünün bir diğer mekân temsili olan ortalıkçı kadının ve daha sonra bastırma kavramını temsil eden kara kedinin öldürülmesiyle sonuçlanır (Resim 48). Buna ek olarak süperegoya bağlı olarak gelişen bastırmanın mekândaki temsili ortadan kaldırılmış ve bu süreç sonunda tüm otel mekânını kapsayacak şekilde id, yönetime geçmiştir. Bu sahneden sonra görülen tüm otel sahneleri boyunca süperego ve ego ideali çerçevesinde gelişebilecek bir temsil bulunmamakla birlikte süperego tarafından desteklenmeyen diğer savunma düzenekleri id temsili içerisinde id üzerindeki gerilimi azaltmaktan başka bir şeye yaramayacaktır.

Başlangıçta sübjektif ve fiziki anlamda otel mekânını tam bir benlik görüntüsü şeklinde oluşturmuş olan görüntü artık benliğin id düzeneği ile yeniden üretilmiştir. Bu da Anayurt Oteli'nin mekânsal anlam kayması ve yeniden üretimine bir örnek olarak ortaya konulmuştur.

Resim 49: Kahramanın intihara karar vermesi ve idsel dürtünün temsili obje yardımıyla kendisini asması



Kaynak: Anayurt Oteli (Kavur, 1987)

Kahramanın 1 numaralı oda yani id ile temsilleştirdiği mekândan getirdiği masa üzerinde kendisini asması, cinsel dürtünün temsili olarak kabul edebileceği bir obje yardımıyla gerçekleşmiştir. Benlik üzerindeki ağır gerilimi oluşturan etmen sebebiyle bu eylem gerçekleşmiş ve nihayet id temelli saldırgan bir dürtü karakterin kendisine yönelmiştir.

Anayurt Oteli'ne geniş bir perspektiften bakıldığında oteli oluşturan mekânların ve bu mekânlara anlam kazandıran benlik yapıları incelendiğinde mekân birincil bir kullanım alanından çıkmıştır. İkincil ifadelerle mekâna anlam kazandıran benlik ve kuramsal çerçevede yer alan diğer kavramlarla desteklenmiştir. Esen'in Anayurt Oteli hakkında yaptığı "Filmdeki birçok kişiyi adlandırabilmek için görüldükleri mekâna başvurulur. Yönetmen de filmin sonundaki oyuncuların ve filmde canlandırdıkları kişilerin adlarını verirken aynı yöntemi kullanır; Şehirdeki kız, meyhanedeki müşteri denildiğinde hem kişi belirlenir hem mekân" (Esen, 2000, s. 12) yorumuyla oteli ve diğer mekânları oluşturan kavramların karakterlerle, dolayısıyla benlikle ilgili olduğunu ifade etmiştir.

Yine Anayurt Oteli'ne, mekâna sübjektif anlam üretimi perspektifinden bakıldığında ilk olarak otelin parçalanmış, bölünmüş alanlarının benlik açısından temsillerinin var olduğu görülmüştür. Başlangıçta benliği oluşturan unsurları toplu bir şekilde gösteren mekân, bastırmaların, oedipal süreçlerin ve hatta bunlara ek olarak diğer savunma mekanizmalarının ve nihayet bastırılanın geri dönüşü ile otel mekânı anlamsal olarak yeniden üretmiştir. Benliği oluşturan unsurların olumlu ya da olumsuz duygu ve fikirler gözetilmeksizin mekâna yeniden bir anlam kazandırdığı ve değiştirdiği gözlemlenmiştir. Mekânın anlamsal yöndeki değişikliği yine benliği oluşturan ve benliğin genel yapısı üzerinde etkili olan unsurlarla yakından ilişkili bir şekilde oluşmuştur.

Tüm bunlara ek olarak filmsel kahramanın personası, Jung'un da ifade ettiği üzere diğer insanların/yapıların kendisinden beklediği üzere film boyunca otel işletmecisi görüntüsünde devam etmiştir. Bu durum otelin, yani benliği temsil eden mekânsal faktörün doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle kendi benliğinin olumlu ya da olumsuz özelliklerini göstermekten ziyade standart otel işleyişini gözler önüne sermiştir. Bastırılan duyguların önündeki ketlerin kalkması ve benliği oluşturan önemli bir faktörün yani süperegonun yıkılışıyla gölge arketipi ortaya çıkmıştır. Gölge arketipi niteliksel olarak mekânın temsil ve kullanım anlamlarını değiştirmiştir. Gölge arketipi sayesinde benliğin tam bir sunumu olan Anayurt Oteli'ni anlamsal olarak yeniden üretmiştir.

3.2.3. The Matrix Filminin Künyesi

Filmin İsmi	The Matrix
Yönetmen	Lana ve Lily Wachowski
Senaryo	Joel Silver
Yapımcı	Lana ve Lily Wachowski
Vizyon Tarihi	1999
Süre	136 dk.
Oyuncular	Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving

3.2.3.1. Filmin Özeti

Saygın bir yazılım şirketinde çalışan Thomas Anderson esrarengiz bir şekilde Morpheus ve Trinity ile tanışır. Bu tanışma sonrası Neo, yaşadığı dünyanın bir simülasyon olduğunu öğrenir. Morpheus sayesinde bu simülasyondan çıkan ve yeni bir gerçekliğin peşine düşen Neo, simülasyondan neden kurtarıldığını ve neden seçildiğini anlamaya çalışır. Film günümüz tarihinin çok ötesinde, yapay zekânın dünyanın kontrolünü ele geçirmekte olduğu, kaotik bir dünyada geçmektedir. Bu kaos içerisinde Neo kurtarılma amacına uygun bir şekilde kim olduğunu ve ne yapması gerektiğini anlar. Bu amaç doğrultusunda mücadele veren Neo, Morpheus ve ekibiyle birlikte büyük bir mücadeleye atılır.

3.2.3.2. Filmin Analizi

Film "Matrix" adı verilen bir benzetim evreninde geçmektedir. Bu simülasyona konu olan mekân, sübjektif anlamda şu anda içerisinde yaşadığımız dünyadır. Filmde matrix mekânında olup bitenlerin birer yanılsama ve hatta gerçek olmadığı vurgulanmıştır. Film kahramanının matrixten kurtarılmasıyla onu gerçek hayata yani matrixten uzağa çıkarmışlardır. Bu ifadeler dâhilinde psikanalitik açıdan "simgelem ve sembol" dünyası olarak gerçeği yansıtmayan matrix, başlı başına bir bilinçdışı örneğidir. Film boyunca matrixte yaşayanların aslında gerçek anlamda yaşamadığı, gerçekmiş hissi veren lakin işin aslının öyle olmadığı bir boyuttan bahsedilir. Bu her ne kadar bilinçdışı ve bilinçaltı kavramlarıyla paralel bir ifade olsa da Matrix bu ifadeler ışığında bir rüya katmanı olarak da kabul edilebilir. Filmde kahramanın/kahramanların Matrix'e uyku benzeri bir yolla girdikleri ve daha sonra telefon aracılığı ile tekrar matrixten çıktıkları görülmüştür. Bu durum uyku ve rüya kavramlarına dair bir pratiğin

göstergesi olarak ifade edilebilir. Matrix filminin ilgili sahneleri boyunca Jung'un bireysel ve kolektif bilinç safhaları, bireysel ve kolektif bilinçaltı evreleri ve son olarak arketiplerin filmsel mekânın oluşumdaki etkisini gözler önüne sermiştir.

Resim 50: Telefon kulübesi ile "bireysel bilince" uyanış temsili
Resim 51: Matrix "rüya, sembol" dünyasından uyanan kahraman



Kaynak: The Matrix (Wachowski, 1999)

Sahnede matrixte yani "bilinçaltı" evreninde bulunan Trinity'nin matrixten kaçmak adına telefon kulübesini kullandığı görülür (Resim 50). Telefon kulübesi matrix evreninden yani simülatif bilinçaltı boyuttan bireysel bilince geçişinin bir temsilidir. Bu geçiş bir çeşit rüyadan, bilince uyanmaktır. Buradaki uyanış, kahramanın bireysel bilincine uyanması, elde etmesidir. Uyanış sonunda kamyon ile ezilen telefon kulübesinin boş olduğu (Resim 50-51) ve kahramanın matrixte olmadığı anlaşılır. Bu ifadedeki kasıt rüya içerisinde bilinçaltının muhatabı olan benliğin uyanış sonrası kendisini rüyasal boyutta temsil etmesinin olanaksız oluşudur.

Resim 52: Bilinç ve bilinçaltı arasındaki farkı ifade etmede damalı zemin
Resim 53: Bir bilinç ve bilinçaltı temsili olarak haplar

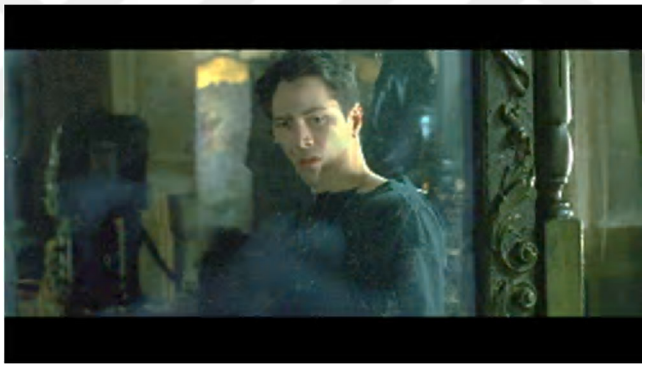


Kaynak: The Matrix (Wachowski, 1999)

Ana kahraman Neo, Matrix'ten yani bilinçaltından bilincine uyanmak adına ona bu kurtuluşu vadeden Morpheus ile buluşur. Mekân detaylı bir şekilde incelendiğinde zeminin siyah ve beyaz şeklinde iki zıt renklerle donatıldığı görülür (Resim 52). Bu kahramanın kendi dünyasında belirsiz bir noktada olduğunu ve ne uyuduğunu ne de uyanmış olduğunu anlayamayacak durumdadır. Psikanalitik anlamda bu durum rüyadaki kişinin rüyada olduğunu fark etmesini ve bilinçaltının sembolik dünyasını keşfettiğini işaret eder.

Sahnede Morpheus, Neo'ya bir tercih hakkı sunar. Bu tercih mavi hapla matrixte kalma, kırmızı hapla ise matrixten çıkış hakkı tanır. Hapların (Resim 53) temsil ettiği psikanalitik gerçek ise mavi hapın bilinçaltını ve kırmızı hapın ise bilinci ifade etmesidir.

Resim 54: Neo'nun Ayna evresi



Kaynak: The Matrix (Wachowski, 1999)

Morpheus'tan kırmızı hapı yani bilince uyanmayı temsil eden hapı alan kahraman, bilince ulaşmak için bir makineye bağlanır. Bu sırada kendisini ayna karşısında gören kahraman, aynaya dokunur. Bu dokunuş ile matrixten yani bilinçaltı düzeyinden kopar. Ayna ile bilince doğru giden yolda kastedilen şey psikanalitik anlamda Lacan'ın ayna evresi kavramının bir temsilidir. Neo simgesel dünyanın dilini çözmede aynayı istemsiz bir şekilde kullanır. Bu neden sonuç bağlamında ilk kez kendisini bir gerçeklik içerisinde imgesel dünyadan daha da öteye bir nevi gerçeğin ilk adımına götürür.

Resim 55: Temet Nostre "Kendini bil" ifadesi ve bilinç halini temsil eden mekan
Resim 56: "Kâhin" şekliyle temsil edilmiş Bilge arketipi ve bu arketipin kahramanın bulunduğu mekanları yeniden üretmesi



Kaynak: The Matrix (Wachowski, 1999)

Sübjektif bir açıdan değerlendirildiğinde kâhin karakterinin Neo ile yakından ilgilendiği görülür. Bu karakterin bulunduğu mekân aynı Jung'un bilge arketipinden bahsettiği üzere erdemli olan duygular yani iyiliksever olmak ve farkındalık sahibi olmak ve tevazu kavramları ile ilişkilidir. Kahin, yani bilge arketip Neo'ya erdem ve cesaret ile birlikte Neo'nun yapabilecekleri hakkında öngörülerde bulunur. Sahnede görüldüğü gibi "temet nostre" yani kendini bil levhasını (Resim 55-56) işaret eden bilge arketip Neo'nun bundan sonra bulunacağı tüm psikanalitik mekanların oluşmasında öncül bir rol oynamıştır. Bu nedenle bilge arketipinin mekânsal temsili ve mekanda bulunan mesajlar dahilinde Jung'un ifade ettiği kavramları işaret eder. Tüm bunlara ek olarak kahraman, Matrix içerisine geri dönmüş ve yine bilinçaltı süreçleri içerisinde bilinçle ilgili bir mesaj almıştır. Bu bakımdan bu durumun yine rüya farkındalığına bir işaret olduğu anlaşılmıştır.

Resim 57-58: Bilinçaltı ve farkındalığın sınanması amacıyla kolektif bilinçaltıya bağlı korku temsili



Kaynak: The Matrix (Wachowski, 1999)

Bu sahnede matrixe benzer bir şekilde oluşturulmuş deney programında içerisinde bulundukları mekânın ve şartların farkında olan Morpheus, gerçekte yapılması imkânsız olan bir şeyi gerçekleştirir ve arasında uzun mesafe olan iki bina arasında, bir binadan diğerine zıplar (Resim 57). Bu zıplayışın tamamen sembolik ve sanal olan bir programda yani "bilinçaltında" mümkün olduğunu, gerçek fizik kurallarıyla isterse oynayabileceğini söyler. Neo her ne kadar buna inanmış görünse de ilk denemesinde bunu başaramaz ve yere düşer. Bu sahne psikanalitik anlamda değerlendirildiğinde içerisinde bulundukları sembolik dünya bilinçaltını temsil ettiğinden dolayı fizik kuralları da tamamen bir yanılsamadır. Bilinç ezbere kabul ettiği, sınadığı gerçek olayları çarpıtsa da bilince dayalı bazı genel geçer kuralları bilinçaltında ve özellikle rüya yoluyla deneyimlediğinde de aynı tepki ve sonuçları bekler. Temsilen rüyayı canlandıran bu programda Neo bilinçaltında hâlihazırda var olan mutlak yer çekimi kanununu değiştiremez. Bu nedenle yere düşer (Resim 58). Bu durum aynı zamanda Jung'un kolektif bilinçaltı örneğine uygun bir örnek olarak ifade edilebilir. Jung kolektif bilinçaltında toplumun deneyerek, üzerinde kesin bir kanıya vardığı korku ve ona benzer duygu ve fikirleri kalıtsal yolla nesilden nesile aktardığını ifade eder. Bu kanı kolektif bilinçaltının derinliklerine işlediğinden dolayı bu durum kolektif bilinçaltına bir örnek teşkil eder.

3.2.4. Shining (Cinnet) Film Künyesi

Filmin İsmi	Shining (Cinnet)
Yönetmen	Stanley Kubrick
Senaryo	Stephen King, Stanley Kubrick, Diana Johnson
Yapımcı	Stanley Kubrick
Vizyon Tarihi	1980
Süre	119 dk.
Oyuncular	Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd

3.2.4.1. Filmin Özeti

Film Jack Torrence isimli baş kahramanın kış mevsiminde kapalı olan Overlook Oteli'nin bekçilik işinin kabul edilmesi ile başlar. Jack, ailesini de beraberinde Overlook Oteli'ne yerleştirir. Bir Kızılderili mezarlığı üzerine kurulmuş bu otelde Jack'in küçük

oğlu Danny otelde bir takım doğaüstü deneyimler yaşar. Kar fırtınasının bastırdığı ve otelden ayrılmanın mümkün olmadığı bu yerde bu film Jack Torrence'ın aklını yavaşça kaybetmesi ve nihayet kendisinin ve ailesinin yaşadığı dehşet verici, doğaüstü bir takım deneyimlerini anlatır.

3.2.4.2. Filmin Analizi

İlk olarak Overlook Oteli mekanı sübjektif bir bakış açısıyla incelendiğinde bu otelin bir Kızılderili mezarlığı üzerine kurulmuş olduğu ifade edilir. Otelin dört bir yanını saran Kızılderili motifleri ve süslemesi bu ifade hakkında bir örnek değerindedir.

Resim 59: Danny'nin sanrısında gerçekleşen Overlook Oteli'nin bastırılmış bir kolektif bilinçdışı uyaranı olarak dönen kan ve kanın temsil ettiği bastırılmış şiddet dürtüsü
Resim 60: Bastırma ve bastırılanın geri dönüşünün temsili olarak kızılderili motifine atılan ve geri dönen top



Kaynak: Shining (Kubrick, 1980)

Hem filme direkt olarak uyarlanmış hem de film içerisindeki Kızılderili motifleri ile desteklenmiş Overlook Oteli genel olarak bir bilinçdışı temsilidir. Danny'nin sanrısında ortalığı basan kan (Resim 59) ile ifade edilmeye çalışılan şey ise kolektif bilinçdışına ait bir bastırma örneğidir. Kızılderili katliamı sonrası mezarlığın üzerine kurulmuş olan bu otel Amerikan halkının kolektif bilinçdışına atılmış olan bir itki olarak, bastırmaya çalıştığı bir kölelik ve vahşiliğin simgesi olarak ifade edilmiş bir geri dönüştür. Ortalığı basan kan, bu açıdan hem kolektif bilinçdışında yatan vahşet duygusunu hem de aynı bilinçaltında bulunan bir utanma/kaçınma temsili olarak ifade edilmiştir. "Cinnet'de ana tema toplumlar arası çatışma üzerine kurulmuştur. Olayın geçtiği Overlook Oteli, bir Kızılderili kıyımı sonrasında, vahşetin yaşandığı topraklar

üzerine inşa edilmiştir. Filmin ilk dakikalarında izlediğimiz kan gölü sahnesi, bu vahşetin ipuçlarını verir" (Sebzecioğlu ve Yaman, 2013, s.1347)

Kolektif bilinçdışını kavramını Jung "Metafiziksel bir bağlantı" ile ilişkilendirerek "bireylerin bağlı olduğu toplumun ortak bir alanı" olarak ifade etmiş ve sonuç olarak "ortak bir bilinçdışı" şeklinde "içgüdüsel itkiler" dâhilinde kolektif bilinçdışı kavramını ortaya koymuştur. (İndick, 2011, akt. Kızıl, 2015, s.13)

Jung'un ortaya koyduğu bu ifadeden de anlaşılacağı üzere Overlook Oteli'nde ortaya çıkan bu kan bastırılmış bir kolektif bilinçdışı dürtüsü olarak geri dönmekte, açığa çıkmaktadır.

İlerleyen sahnelerde mekâna dair sübjektif bir atıf olarak Jack'in karısına sarf ettiği "Buraya daha önce de gelmiş gibi hissettim" yorumuyla da kolektif bilinçdışının Jung'un ifade ettiği gibi bastırılmış duyguların yeniden düzenlenmiş halini bir dejavu ile açıkladığı görülmektedir. Jack, mensubu bulunduğu toplumun ortak hafızasının bir ürünü olarak Overlook Oteli'ni ve onun altyapısını bilinçdışı faktörlerce yeniden hatırlamaktadır. Bu da bu ifadeden anlaşıldığı üzere kolektif bilinçdışını oluşturan unsurların mekân ile ortaya çıktığını göstermektedir.

Sahnede Jack'in elindeki ufak topu Kızılderili motifi içeren duvara attığını ve daha sonra seken topu tutup yeniden aynı duvara attığı görülür (Resim 60). Mekânın geçmişi ve Kızılderili katliamı ile oluşan hatıranın tekrar şekillendiği anlaşılmaktadır. Bu durum psikanalitik açıdan ele alındığında duvardaki motifin bastırılmaya çalışılan şiddet dürtüsünün bir temsili olduğu ve Jack'in elindeki topun bu bastırmadan kaynaklı olarak benlikte oluşan bir gerilimin nesnesi olduğu düşünülebilir. Bu noktada defalarca duvara atılan ve geri dönen topun altında yatan psikanalitik anlam, bastırılan bir dürtü/itkinin yeniden dönüşüdür.

Resim 61-62: Danny'nin otel mekânını oluşturan bilinçdışı vurgu alanında gezinmesi ve bilinçdışında bastırılan kuvvetli bir dürtü olarak saklanan "237" numaralı odayla karşılaşması



Kaynak: Shining (Kubrick, 1980)

Sahnede Danny'nin mekânın koridorlarında bisikletiyle dolaştığı görülmektedir. Bu dolaşma esnasında içerisinde kötü olayların yaşandığı 237 numaralı odayı görür ve kapıyı açmaya çalışır (Resim 61-62). Otel mekânının tamamı hâlihazırda bir kolektif bir bilinçdışı şeklinde temsil edildiğinden bu koridorlar ve koridorlar arasında ortaya çıkan kötü şöhretli, kilitli 237 numaralı oda, bilinçdışı ve bastırılan bir dürtü özelinde resmedilmiştir. Tüm bunlara ek olarak yine kolektif bir bilinçdışı hatırası olarak başka bir psikanalitik örnek daha gözler önüne serilmiştir. Kolektif bilinçdışına dair olan bu örnek, Danny'nin kullandığı bisikletin ABD'nin ay görevi esnasında kullandığı bir teçhizat ve 237 sayısının dünya ile ay arasında mil açısından bir mesafe temsiliyle ortak hafıza yani kolektif bilinçdışı göndermesi ile temsil edilmiştir. Her ne kadar basit bir gönderme olarak bu sahnede böyle bir mizansen kullanılmış olsa da sübjektif açıdan Danny'nin bu odaya ulaşması zor ve meşakkat gerekmesinden dolayı kolektif bilinçdışından aktarılmış ay mesafesi temsiliyle ulaşım engellenmiştir. Bu engellenme bilinçdışının derinliklerinde, yer tutmuş özel bir dürtünün kolay kolay ortaya çıkmayacağını göstermektedir. Tüm bunlara ek olarak Danny'nin bir çocuk olması ve çocukların bastırmanın ve bastırılanın geri dönüşünün yetişkinlere oranla daha hızlı ortaya çıkması nedeniyle Danny özelinde gerçekleşmiştir.

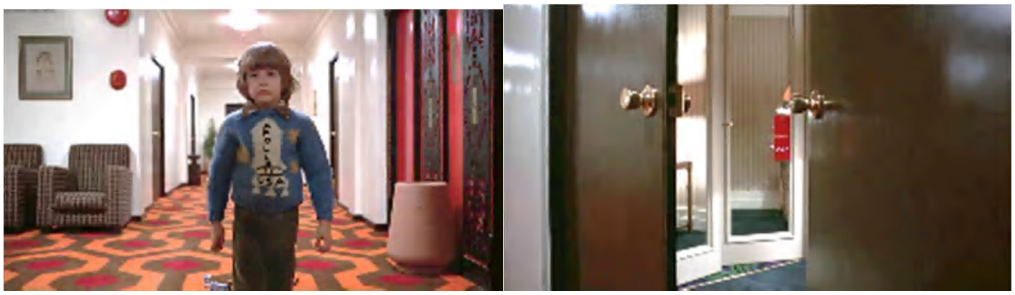
Resim 63-64: Danny'nin bilinçaltında yatan korku ve endişelerin ortaya çıkışı ve balta sembolü



Kaynak: Shining (Kubrick, 1980)

Sahnede yine Danny'nin kolektif bilinçdışını yani otelin koridorları turladığı görülür. Bu esnada karşısına çıkan ikiz çocukların önce onu oyuna davet etmesi (Resim 63-64) ve ardından ölü bir şekilde yanlarında bir baltayla görünmeleriyle sahne devam eder. Bu da psikanalitik anlamda hem Danny'nin korkularının bir temsili hem de kolektif bir bilinçdışı temsili olan otel mekânında yaşanan ve bastırılan bir durumu ya da düşünceyi temsil etmektedir. Bunun bir kanıtı olarak Danny'nin kendi hayali arkadaşı olan Tony yani dolayısıyla Danny'nin "bunlar kitaplardaki görseller gibidir, gerçek değiller" ifadesi ile mekânın oluşturduğu sanrı ve bu sanrının mekânsal bir temsille ortaya çıkışını açıklar.

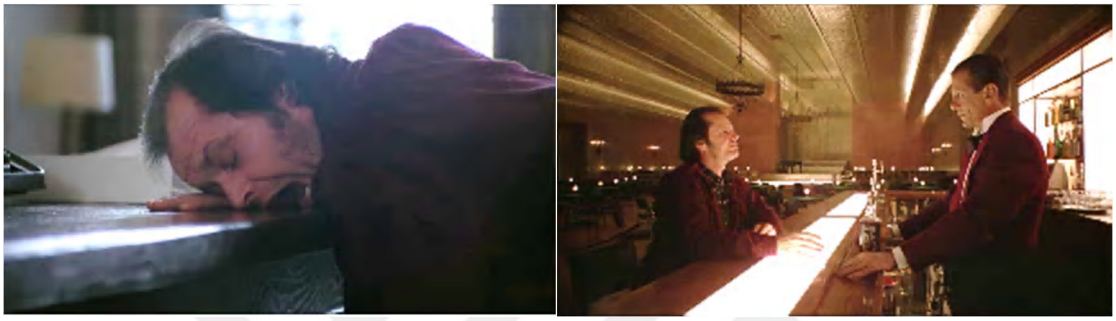
Resim 65-66: Danny ve kolektif bilinçdışında "otelde" bulunan en kuvvetli bastırılanın temsili



Kaynak: Shining (Kubrick, 1980)

Sahnede nasıl olduğu bilinmeyen bir şekilde 237 numaralı odanın kapısının açık olduğu görülmektedir. Bu duruma paralel olarak ana kahraman Jack'in bazı psikonevrotik bir rahatsızlık içerisinde olduğu görülür.

Resim 67: 237 no'lu odanın açılması ve kahramanda psikonevrotik problemlerinin baş göstermesi
Resim 68: Bastırılan "alkol tüketme" dürtüsünün geri dönüşünün mekânsal temsili



Kaynak: Shining (Kubrick, 1980)

Bastırılan en büyük dürtünün otel mekânında kolektif bilinçaltında açığa çıkması temsili sonrası Jack'in ruhsal durumunun normalin aksi bir yönde ilerlediği görülmektedir (Resim 67). Normal dışı davranışlar, açıklanamayan tuhaf tepkilerle bastırmanın serbest kalmasının bir sonucudur. Bastırılanın geri dönüşü, kademeli bir şekilde düşük düzey bir nevrotik davranışla başlamıştır. 237 numaralı odanın temsil ettiği bastırılan bir dürtü olmasından kaynaklanan bu durum yine onun serbest kalması ve Jack'in mekanın temsilinden kaynaklanan bir travma yaşaması ile açıklanabilir.

Davranışsal anlamda dönüşüme uğrayan kahramanın, otel lobisinde otururken aslında orada olmayan bir barmen ile karşılaştığı ve ondan içki istediği görülür (Resim 68). Bu durum her ne kadar bir sanrı olarak görülse de barmen, bar ve barın içerisindeki alkol temsili bastırılan bir dürtünün açığa çıkması ve denetim mekanizmasından kurtulmasıdır. Süperego mekânda sübjektif anlamda silinmeye başlamıştır. Buna paralel olarak Jack'in içerisinde bulunduğu sanrı mekânı otokontrolü kaybetmesine neden olan 237 numaralı odanın açılması yani bastırılan en kuvvetli itkinin serbest bırakılmasıyla eşdeğer olarak diğer bastırılmış dürtülerin bilince yükselmesiyle sonuçlanmıştır. Alkol

ihtiyacı ve bu ihtiyaca göre üretilen mekân, idden kaynaklanan bir dürtü ile temsil edilmiştir.

Resim 69-70: 237 numaralı odanın bireysel bilinçdışında temsil farklılığı



Kaynak: Shining (Kubrick, 1980)

237 no'lu odada Danny'ye zarar veren yaşlı bir kadının varlığından endişe duyan Wendy, kocası Jack'e 237 numaralı odayı kontrol etmesini ister. Jack odaya gittiğinde odada çıplak halde genç bir kadın görür. Kadınla bir süre yakın bir ilişkide olduktan sonra kadını yaşlı ve korkunç bir hal içerisinde tekrar görür ve ortamdan uzaklaşır. Bu durum psikanalitik açıdan 237 numaralı odayı kişinin kendine özgü bastırılmış dürtüler ile temsil ettiğini gösterir. Danny'nin bu odada gördüğü şey tamamen rahatsız edici bir halde yaşlı bir kadınken, Jack'in gördüğü şey ise cinsel arzular nedeniyle genç ve güzel bir kadın olmuştur (Resim 69-70). Bu da sonuç olarak 237 numaralı odanın farklı kahramanların farklı bastırılmış duygu ve fikirleriyle çeşitli bir temsil alanı oluşturduğunu açıklar. 237 numaralı oda hem mekânsal açıdan kolektif bilinçdışı kavramının maddeleşmiş bir örneğini hem de bireysel anlamda bilinçaltı kaynaklı fikir ve duyguları çeşitli şekillerle temsil etmektedir. Buradan hareketle komple bir mekân olarak otel hem bilinçdışının kendisini hem de içerisinde bulunan itkilerin temsilleriyle kategorik bir yapı sergiler.

Resim 71: İd'in bir temsili olarak şiddeti çağrıştıran kırmızı renkli lavabo



Kaynak: Shining (Kubrick, 1980)

Bu sahnede (Resim 71) Jack'in sanrılarından biri gerçekleşmektedir. Bu sanrıda üzerine yemek döken garson tarafından lavaboda üstü temizlenmektedir. Kırmızı renkle bezenmiş bu mekân hem kanı, hem de şiddeti çağrıştıran kırmızı renk ile kahramanın sübjektif açıdan şiddet dürtüsünü perçinleyen bir görüntü resmedilmiştir. Garsonun söylemi, mekâna dair sübjektif bir atıf şeklinde değerlendirildiğinde mekânın temsil ettiği kavramın id olduğu anlaşılmaktadır. Garson, kendi çocuklarını ve karısını oteli korumak adına düzelttiğini yani "öldürdüğünü" ve Jack'in de gerekirse oteli korumak adına kendi çocuğu ve karısını "düzeltmesi" gerekliliğine vurgu yapar. Bu açık bir şiddet önerisidir ve kırmızı renkle bezenmiş mekânın işaret ettiği temsile yani ide uygun bir ifadedir.

Tüm bunların dışında aynı sahnede garson, Jack'e Danny'nin dışarıdan birisini otele çağırdığını ve bu kişinin bir zenci olduğunu vurgulamıştır. Buradaki zenci ifadesi öylesine kurulmuş bir ifade değildir. Bu ifadeden kasıt beyaz ırkın katliam ve ırkçı düşünceleri üzerine kurulmuş ve kolektif bilinçdışında Jung'un da ifade ettiği gibi kalıtsal yolla aktarılmış bir savunma mekanizması bulunmaktadır. Bu savunma ihtiyacı, kolektif bilinçdışına yani beyaz Amerikan toplumu ve siyahi insanların dışlandığı bir toplumun ortak hafızasına uygun bir şekilde ortaya çıkmıştır. Kısacası beyaz ırkın kolektif bilinçdışında siyahi bir insanın varlığı tehdittir. Bu nedenle bu dürtü, otelin sübjektif anlamda geliştirdiği kolektif bilinçdışı itkisiyle, idsel bir şiddet arzusuyla temsil edilmiştir.

Resim 72-73: Labirent ve dolayısıyla paradoks ile idsel dürtünün son bulması



Kaynak: Shining (Kubrick, 1980)

Jack'ten kaçan Danny labirentin içerisine girer. Onu takip eden Jack'in labirentin içerisine girdiği görülür (Resim 72). Danny kurtulur ve Jack girdiği labirent içerisinde yolu bulamaz ve soğuktan donarak hayatını kaybeder. Labirent bu sahnede paradoksu ve dolayısıyla idsel dürtülerin denetimsiz bir şekilde doyum araması ve bu yüzden benliğe dışsal etmenler nedeniyle bir yıkım getirmesini temsil etmiştir. Labirent paradoksu ile idsel dürtünün doyuma ulaşamadığı resmedilmiştir. Sonsuz bir döngü içerisinde dönüp dolaşan dürtünün zarar verebileceği tek gerçeklik olarak karşısında artık sadece kendisi durmaktadır. Filmde labirent çıkmazı ile temsil edilen içe atım, sonunda idsel şiddet dürtüsünü kahramanın kendisine yöneltmiştir (Resim 73).

3.2.5. Being John Malkovich (John Malkovich Olmak) Film Künyesi

Filmin İsmi	Being John Malkovich (John Malkovich Olmak)
Yönetmen	Spike Jonze
Senaryo	Charlie Kaufman
Yapımcı	Steve Golin, Vincent Landay, Sandy Stern, Michael Stipe
Vizyon Tarihi	1999
Süre	112 dk.
Oyuncular	John Cusack, Cameron Diaz, Catherine Keener, John Malkovich

3.2.5.1. Filmin Özeti

Kuklacılıkla uğraşan Craig kendi mesleğini ekonomik nedenlerden dolayı yerine getirememektedir. Karısının telkinleriyle kendisine yeni bir meslek arayan Craig, soluğu

yeni bir işte alır. Çalıştığı yeni iş yerindeki Maxine isimli bir kadına aşık olur. İş yerinde küçük bir tünel bulan Craig, bu tünelin esrarengiz bir şekilde John Malkovich'in beynine açıldığını öğrenir. Bu keşifle birlikte iş yerinden arkadaşı ve aşık olduğu Maxine'le birlikte bu durumu bir avantaja çevirmeye çalışırlar.

3.2.5.2. Filmin Analizi

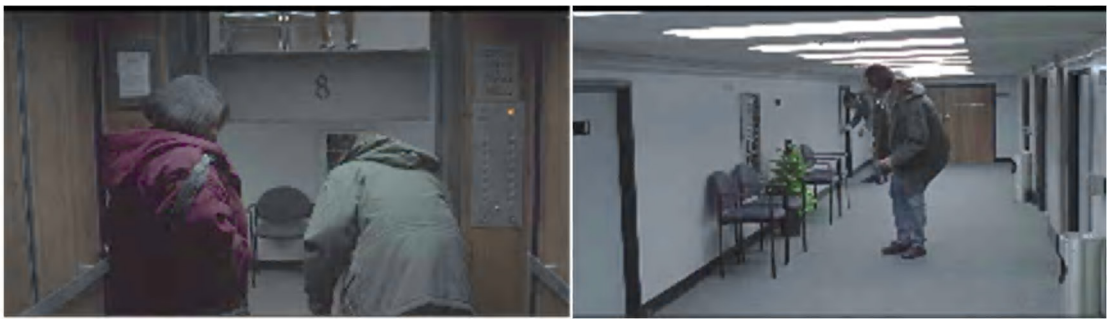
Resim 74-75: Kuklanın kendini aynada fark etmesi ve aynayı kırması örneğiyle bastırma temsili



Kaynak: Being John Malkovich (Jonze, 1980)

Sahnede bir kuklacı tarafından kukla gösterisi yapıldığı görülür. Kuklanın aynada kendisini gördüğü ve kuklanın da bu duruma aynayı kırarak cevap verdiği görülmektedir (Resim 74-75). Burada her ne kadar kukla cansız bir varlık olarak görülse de yönetim kuklacıda yani bir insandadır. Bu nedenle filmin tamamı incelendiğinde verilmek istenen mesaja dönük küçük, simülatif bir mekan hazırlanmıştır. Kukla kendisinin bir başkası tarafından yönetildiğini fark eder ve aynayı kırar. Bilinci bir başkasının elinde yani dürtü kontrolünde olan birisinin verdiği tepki ile kuklanın tavrı özdeş bir örnek olarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla kukla ve ayna temsilinin bilincin dış uyaranlara ve içsel dürtülere karşı bir kontrol arayışında olduğu, bu nedenle kontrol niyetli içsel ve dışsal uyaranlara karşı tepki gösterdiği temsil edilmiştir. Buna ek olarak bu temsilin kukla ile kuklacının fiziksel özelliklerinin birbirine uygun olması ve kuklacının kendi benliğinin bir temsili olarak kuklayı kullanıyor olması benliğe dair birincil bir temsil olarak saptanmıştır.

Resim 76-77: 7,5. Kat ve John Malkovich'in bilinçdışının temsili olarak bir iş yeri



Kaynak: Being John Malkovich (Jonze, 1980)

Craig 7,5 numaralı katta bulunan bir şirkete başvuru amacıyla gider. 7. ve 8. katın arasında olan bu katın tavanı normal bir insan için oldukça dardır. İçerisinde bulunan insanların sıkışık bir şekilde iki büklüm dolaşmaları ve şirket içerisinde çalışan çoğu kişinin cinsel anlamda sürekli söylem üretmelerinden kaynaklanan bir bilinçdışı temsili yapılmıştır. Psikanalitik açıdan bilinçdışında tutulan fikir, duygu ve içgüdüsel istekler baskı altındadır. Alçak tavan ve iki büklüm olan insanların bu hali baskı altına alınmış, bastırılmış dürtüleri simgeler. Bu rahatsız durum ve alçak tavan, baskı altında olan dürtülerin benlik üzerinde yarattığı stresin bir temsilidir.

Resim 78-79: Bir bilinçdışı temsili olan şirketin bastırılmış dürtüleri olarak insan temsilleri ve mekana dair cinsel mesajlar



Kaynak: Being John Malkovich (Jonze, 1980)

Şirkete yeni bir çalışan olarak dahil olan Craig'in şirketteki insanlarla sohbet ettiği görülür. Bu sohbetin içeriği yoğun bir şekilde cinsel içeriklidir. Bu durum, bilinçdışı olarak temsil edilen mekan içerisindeki bastırılmış dürtülerin yoğunluğuyla

eşdeğer bir yaklaşımdır. Bastırılan tüm dürtüler bilinçdışına itilir. Çalışanların cinsel içerikli mesajları, stres ve baskıyı hissettiren bilinçdışında gerçekleşiyor olması, kuramsal çerçeve içerisinde belirtilen bilgilerle eşdeğer bir görüntü sunar.

Resim 80-81: Bilince dair bir temsil olarak küçük kapı ve tünel



Kaynak: Being John Malkovich (Jonze, 1980)

Craig çalışma odasında tesadüfen küçük bir kapı ve kapı ardından uzanan bir tünel bulur. Merakla içeriye girdiğinde John Malkovich'in bilincine ulaşır (Resim 80-81). John Malkovich'in o an ne yaptığını ve neler söylediğini duyar. Kısa bir süre sonra otoyol üzerine fırlatılarak Malkovich'in bilincinden atılır. Bu durum psikanalitik anlamda dürtünün bilince ulaşması ve belirli bir süre bilinçte doyum beklemesinin temsilidir. Bilinçte 15 dakika süreyle sınırlı kalabilmesi ise benliğin savunma mekanizması olan bastırma kavramı ile yakından ilgilidir. Bu süre sonunda bilinçten atılan dürtünün tekrar başka bir bilinçdışı temsili olan mekana yani otoyola atıldığı görülmektedir.

Resim 82-83: Bilince ulaşan dürtü ve bastırılması sonucu bilinçdışına atılımın mekansal temsili



Kaynak: Being John Malkovich (Jonze, 1980)

Malkovich'in bilincinden atılan Craig, bir otoban kenarında kendisini bulur. Bilinçdışı bir temsil olarak otoban şeklinde düzenlenmiştir (Resim 82). Bastırılan bir dürtü olarak otobana yani bilinçdışına atılma hali bu şekilde bir mekan temsiliyle kurulmuştur. Bilince ulaştıktan sonra kısa bir süre içerisinde bilinçdışına atılan bir duygu/fikir olarak Craig kendini kötü ve gergin hisseder ve yeniden bilinçdışının bilince en yakın olduğu katman temsiline yani şirkete geri döner.

Craig daha sonra bu durumu eşine anlatır ve eşi aynı kapıyı ve tüneli kullanarak Malkovich'in bilincine ulaşır. Craig'de olduğu gibi 15 dakika sonra yine bilinçdışı bir mekanı temsil eden otobana atılır. Craig'in karısı bu deneyimden çok hoşlandığını ve derhal "geri dönmek istediğini" belirtir. Bu geri dönme isteği "bastırılanın geri dönüşü" kavramıdır. Tüm bunlara ek olarak kapı ve tünelin işaret ettiği bilinç temsilini kendince yorumlayan kadın tüneli bir vajinaya benzeterek Malkovich'e kadınsal bir vurgu yapar. Bu ifade tezde daha önce bahsedilen anima ve animus arketipine yönelik mekansal bir benzetmeyle yapılan bir atıftır. Dürtü temsilinde seksüel içerikli bir yapıda olan kadın Malkovich'in animası olarak temsil edilmiştir.

Resim 84-85: İdsel dürtü olarak cinsellik talebinin bilinçdışına atılışı



Kaynak: Being John Malkovich (Jonze, 1980)

Craig'in karısı olan Lotte, Malkovich'in bilincine ulaşma durumunu bir bağımlılık haline getirir. Malkovich'in bilincine tekrar ulaştığında Malkovich'i telefonla arayıp cinsel bir birliktelik teklif eden Maxine'in teklifini kabul etmesi için bilince baskı yapar. Bu baskı sonucunda Malkovich'in bilinci idsel dürtüyü yani Lotte'yi otobana yani bilinçdışına atar. Psikanalitik anlamda otoban kenarı dürtülerin atımı açısından birden fazla kez bilinçdışı olarak temsil edilmiştir (Resim 85).

Resim 86-87: İdsel bir başka dürtü olarak açlığın bilince giden tünel temsili ve buzdolabı örneği



Kaynak: Being John Malkovich (Jonze, 1980)

Bu sahnede Craig ve Maxine ikilisi diğer insanlara dolayısıyla dürtü temsillerine Malkovich'in bilincine aktarılmaları için yardım ederlerken görülür. Dürtünün ilk olarak bilinçdışı olarak temsil edilen şirkette "şişman" bir dürtü görünümüyle vurgulaması ve daha sonra Malkovich'in bilincine ulaştığında ise onu buzdolabına yönlendirmesi arasında pozitif bir bağ bulunmuştur. Resim 72'de göründüğü gibi temel bir içgüdü olan açlık dürtüsünün yine aynı temsille bilince ulaşması benlik faktörlerinin mekansal açıdan bir temsil yarattığını ortaya koymaktadır. Bu açıdan bilince çıkan tüm dürtüler bu kapı temsiliyle gerçekleşmektedir.

Resim 88-89: Bilinçdışında bekleyen dürtüleri temsillen bilince giden kapı temsili önünde beklemeleri

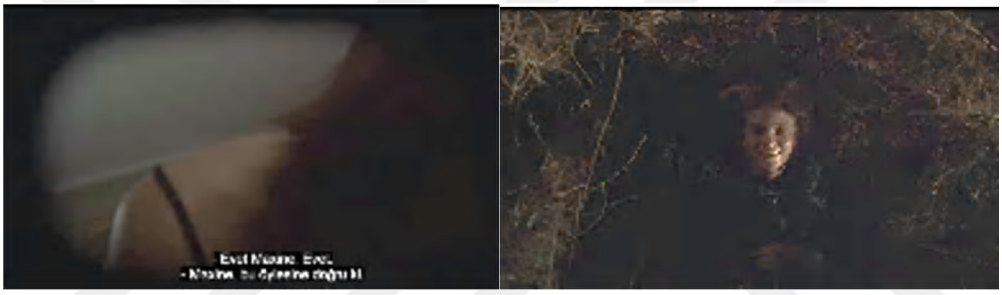


Kaynak: Being John Malkovich (Jonze, 1980)

Sahnede de görüldüğü üzere açık bir ifade ile tüm bilinçdışı dürtüleri ve unsurlarının insan şeklinde temsilleri, bilinci temsil eden kapı ve kapı ilerisinde uzanan tünel önünde resmedilmiştir (Resim 88-89). Dürtüler bilinçdışına atıldıklarında belli bir

benliğin savunma mekanizmasına uğrarlar. Bu durum onların yeniden ortaya çıkmaları ve daha doğru bir tabirle bastırıldıkları yerden bir geri dönüş yolunu aradıklarını gösterir. Film genelinde bu sahneye benzer diğer sahneler incelendiğinde dürtü ile temsil edilen insanların tamamının "geri dönmek" istedikleri görülür. Bu geri dönüş bilinçdışı temsil olan şirket içerisinde sıkça rastlanan bir istek türüdür. Mekansal anlamda bilinçdışı ile özdeşleşmiş şirketin yapısından, monotonluğundan kurtulmak isteyen insanlar mekana dair sübjektif bir atıfla şirketten ve dolayısıyla bilinçdışından kurtulmak istemektedirler. Malkovich'in bilincine ulaşan tüm dürtüler 15 dakikalık bir süreç sonra bilinçten bir başka bilinçdışı sembolü olan otoyola atılırlar.

Resim 90-91: İdsel dürtünün doyum sonrası sonrası subjektif anlamda mekandan "bilinçdışından" atılması



Kaynak: Being John Malkovich (Jonze, 1980)

Sahnede Maxine ile Malkovich'in cinsel ilişkisi gösterilmiştir. İdsel bir dürtü olarak bilince ulaşan Lotte, bu durumdan dolayı doyum yaşarken "Maxine, bu öylesine doğru ki" şeklinde bir ifade kullanmıştır. Bu ifade, id kaynaklı dürtünün temel isteği olup, doyum açısından bir gerekliliktir. Tüm bunlarla beraber doyum yaşayan dürtü bir daha bilinçdışı aracılığıyla Malkovich'in bilincine giremez.

Resim 92: Doyuma ulaşan dürtünün gücünü kaybetmesi ve diğer hayvansal dürtüler "maymun" ile bilinçaltı temsili olan kafeste kalması



Kaynak: Being John Malkovich (Jonze, 1980)

Doyum yaşayan idsel dürtü benlik üzerindeki stresi azaltmış ve tehlike arz eden niteliği değişmiştir. İlerleyen sahnelerde id kaynaklı bir dürtünün temsili olan Lotte'nin Craig tarafından bir maymunla beraber kafese kapatıldığı görülmüştür (Resim 92). Bu kafes mekansal anlamda bir yoksun bırakılma ifadesini taşırken, psikanalitik bağlamda idsel bir dürtünün hayvani diğer bir temsil olan maymunla eşdeğer görülmesi ve onunla aynı mekanı paylaşmak zorunda olduğunu göstermektedir. Bu açıdan kafes vurgusu, doyuma ulaşmış ve eskisi kadar benlik adına stres yaratmayan bir dürtünün kolayca bastırılabilmesi ve maymun temsili ile diğer hayvani dürtüleri engellemek adına yapılmıştır. Mekandaki kafes nesnesi süper egoyu temsil eden bir savunma mekanizmasıyla temsil edilmiştir.

Resim 93: Oedipus karmaşasının ve kastrasyon korkusunun Malkovich'in bilinçaltında anne ve babasını yatak odasında yakalaması
Resim 94: Spor salonunun bilinçaltında bastırılmış yetersizlik duygusu ile temsili

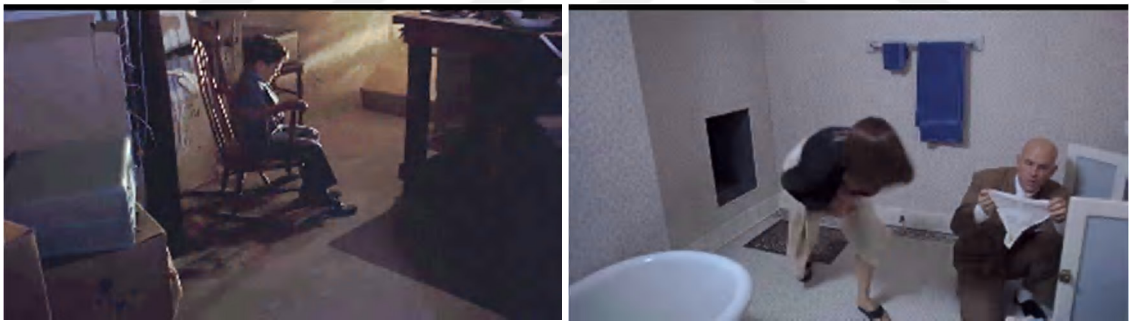


Kaynak: Being John Malkovich (Jonze, 1980)

Bilinçdışı temsili olan yol yani kapı ve kapı boyunca uzanan tünel bu kez bilince çıkmak yerine bilinçaltına götürmektedir. İlerleyen bu sahnelerde de görüldüğü ama daha sonra da bahsedileceği üzere Malkovich'in bilinçaltı duygu/fikirleri temsil edilmiştir. Anne ve babasını onlara ait yatak odasında cinsel bir ilişki içerisinde seyreden Malkovich'in oedipus karmaşasını ve iğdişlik korkusunu bu yatak odası temsil etmektedir (Resim 93).

Bilinçaltına yönelik mekansal temsillerin verildiği sahnelerin devamında, bu sekansta ise spor salonu (Resim 94) içerisindeki diğer kişilerin yani bastırılmış itkilerin Malkovich'e "yetersiz" şeklinde seslendiği görülür. Bu, yetersizlik duygusunun bilinçaltında bastırılması ve spor salonuyla özdeş bir temsil kurulması açısından önemli bir örnektir. Bastırılan duygu ve fikirlerin bilinçaltında sembolleştirilmesi bilişsel bir zorunluluktur ve bu zorunluluk sinemada kendisini mekansal bağlamda yine bu şekilde bir temsille göstermektedir.

Resim 95-96: Bastırılmış aşağılık duygusunun bilinçaltında depo mekanında temsili



Kaynak: Being John Malkovich (Jonze, 1980)

Bu sahnede ise Malkovich önemsiz nesnelerin tutulduğu bir depoda kendi kendine "ben kötüyüm" repliği ile görülmektedir. "Ben kötüyüm" repliği ve önemsiz nesnelerin tam ortasında, sandalyede oturan Malkovich'in bu bilinçaltı temsili, çocukluğuna vurgu yapılarak resmedilmiştir (Resim 95). Deponun temsil ettiği gerçek ise, içerisinde bulunan değersiz nesnelerin arasında "ben kötüyüm" ifadesi ile desteklendiğinde süper egoyu temsil eden bir ahlaksal muhakeme temsili olarak ortaya koyulmuştur. Kuramsal açıdan süperego her ne kadar ahlaki, iyi ve erdemli olan kavramlarla ilişkilendirilse de vicdani denetim açısından benlik üzerinde ciddi bir stres

yaratabilir. Bu nedenle Malkovich'in depoda bu replikle kendi kendine sayıklaması tesadüf değildir.

Yine bilinçaltına bir gönderme olarak yapılan bu sahnede Malkovich elinde bir kadın iç çamaşırı ile ortaya çıkmıştır (Resim 96). Benliğin savunma mekanizmalarından bazıları olan özdeşleştirme, somutlaştırma ve yer değiştirme kavramlarıyla yakından alakalı olan bu sahnede fetiş unsuru göze çarpmaktadır. Cinsel isteklerin bir obje üzerine aktarılıp, o an için gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bir itkinin etkisini hafifletmek adına böyle bir temsil gerçekleştirilmiştir. Çamaşır odası Malkovich'in en şehvetli duygularının bir temsili olarak resmedilmiştir.

Resim 97-98: Bastırılmış başka bir duygu olarak okul otobüsünün utanç ile temsili



Kaynak: Being John Malkovich (Jonze, 1980)

Bilinçaltına dair son bir temsil olarak Malkovich'in okul otobüsünde, altına idrarını kaçırmış ve arkadaşları tarafından dalga geçilirken görülen mekan temsilidir. Bu temsil utanç gerektirecek bir eylemin yapılmasına atfen bilinçaltında okul otobüsünde, arkadaşları tarafından kendisiyle dalga geçildiği bir şekilde verilmiştir. Bastırılmış bir duygu olarak bilinçaltına atılmış bu itki, bilinçaltı sembolleştirmesiyle okul otobüsü ve dolayısıyla dalga geçen çocuklar ile resmedilmiştir.

SONUÇ

Örnek film analizleri sonrasında filmsel kahramanın benliği ile mekan arasında ilişki aranmıştır. Filmler psikanalitik film eleştirisi yöntemiyle çözümlenmiştir. Bu çözümlemeler yapılırken tezde bahsedilen kuramsal çerçeve referans alınmış bu minvalde filmsel kahramanın benliği ile mekan arasındaki ilişki açığa çıkarılmıştır.

Başlangıç adlı filmin analizinde de görüldüğü üzere ağırlıklı olarak rüya kavramı ele alınmıştır. Rüya kavramı ile paralel ve eşzamanlı bir şekilde oluşan mekân, film kahramanının benliğiyle birlikte değerlendirilmiş ve rüya temelli bir mekân algısı ile kahramanın benliği arasında temsiller aranmıştır. Bilinçaltı ve bilinçdışı kavramlarla yakından ilişkili olan rüyanın, bilinçaltı ve bilinçdışı faktörler ile sembolleştirildiği görülmüştür. Bu sembolleştirmelerin kahramanın/kahramanların bilinçaltı ve bilinçdışı evrelerinde bastırdığı dürtülerle de alakalı olduğu saptanmıştır. Bu saptamalardan yola çıkılarak mekânsal açıdan itkilerin sembolik ve kısmen direkt olarak mekânsal temsilleri görülmüştür. Bu mekânsal temsiller, kahramanın benliğinin ulaşılması ve ifade edilmesi güç bir takım uyaranlarla ilgili olarak sembolleştirildiği anlaşılmıştır. Kahramanın benliğine dair veriler mekânla özdeş bir şekilde saptanmıştır. Bu özdeşlik, mekânda sembolik açıdan, anlamı değiştirmeden farklı yollarla temsil edilmiştir.

Başlangıç filminde yer alan objeler tıpkı Anayurt Oteli filminde olduğu gibi kahramanın benliğiyle, mekân arasında birleştirici, tamamlayıcı bir unsur olarak gösterilmiştir. Özellikle rüya mekânı ile gerçek mekân arasındaki farkı anlamak için kullanılan topacın filmden çıkarıldığı düşünüldüğünde anlam değişecektir. Bu değişim mekânın bilinçaltı mı yoksa bilinç düzeyine mi ait olduğuna dair bir karmaşaya sebep olacaktır. Bu nedenle filmde kullanılan objeler benlik ve mekân arasındaki ilişki için kritik bir rol oynamaktadır. Analizi yapılan bu filmde mekân içerişinde bulunan objelerin eksikliğinde mekânın benliğe yönelik temsilinde eksikliklerin ve açık noktaların kalabileceği saptanmıştır. Rüyasal mekânın bilinçdışı ve bilinçaltına dair

birincil kanıt olarak işlendiği bu filmde rüya mekânının yokluğunda benliğe dair temsilin anlamsız veya muallak kalabileceği fark edilmiştir. Dolayısıyla kahramanın içerisinde bulunduğu bu mekân ve mekânı oluşturan objelerin yine bilinçdışı ve bilinçaltına atılan tüm duygu ve fikirlerle yakından bir alakası olduğu gözlemlenmiştir.

Anayurt Oteli filmini oluşturan mekanda kahramanın benliğine yönelik temsiller bulunmuştur. Film kahramanı Zebercet'in kişilik yapısı incelenmiş ve benliğine dair çıkarımlar yapılmıştır. Bu çıkarımlar sonucunda mekansal temsiller saptanmış ve hem fiziki hem de subjektif anlamlar gün yüzüne çıkarılmıştır. Anayurt Oteli filminde ana kahraman Zebercet'in oedipal bir kişilik olduğu ayna ve bıyık temsilleriyle anlaşılmıştır. Buna ek olarak mekanda iki farklı yerde konumlanan babasının fotoğrafıyla hem egoyu temsil eden resepsiyon alanında hem de idsel yapıyı temsil eden tavanarasında karşılaşılmıştır. Zebercet'in benliğinde oluşan yaklaşma çatışma unsurları Lacan'ın "büyük öteki" kavramı ile birlikte değerlendirilmiştir. Mekana daha sonradan gizemli bir şekilde eklenen, gecikmeli Ankara treniyle gelen esrarengiz kadının varlığıyla otel mekanının anlamsal açıdan şeffaflaştığı görülmüştür. Bu şeffaflık, esrarengiz kadının varlığından etkilenen Zebercet'in yavaş yavaş kendi benliği üzerindeki kontrolünü kaybetmesiyle paralel olarak artmıştır. Bu artış kendisini mekan ve benlik anlamında da göstermiş ve tezin varsayımına paralel bir çıkarım sağlanmıştır.

Mekanın özne karşısında benlik temelli inşası, mekanların temsil ettikleri benlik kavramlarıyla ilişkilendirilmiş ve id, ego ve süperego temsillerine rastlanılmıştır. Bu rastlantıların temellendirilmesi adına tezde bahsedilen kuramsal çerçevede yer alan bilgilerden faydalanılmış, benlik ve mekan arasında ilişki aranmıştır. Bu arayışın sonunda Anayurt Oteli kapsamında benlik kavramlarıyla paralel bir duruş sergileyen mekanlar, kahramanın davranışsal ve düşünsel süreçleri ile karşılaştırılmış ve aralarında pozitif doğrultuda bir ilişki görülmüştür.

Hem filmin ana kahramanı olan Zebercet'in hem de onun öznesi karşısında benliksel açıda paralel bir şekilde konumlanan mekanın sübjektif açıdan değişimi film boyunca gözlemlenmiştir. Bu değişimin kendisini süperego, ego ve id bağlamında bazı kavramların zayıflarken diğerlerinin güçlenmesi ya da yozlaşması açısından görmek mümkün olmuştur. Bir maske arketipi olan ve zamanla gölge arketipine dönüşen kahramanın süper egosu zayıfladıkça bu zayıflamanın etkisi olarak süperegoyu temsil

eden mekanda anlam kayması fark edilmiştir. Ana kahramanın ekseninde yaşanan bu değişimin, beraberinde bütünü oluşturan temsil mekanlarının yani otel mekanının tamamen bir benlik görüntüsü verdiğini ve bu görüntünün dinamik bir halde farklılaştığı çözümlenmiştir. Benliğin topografik açıdan değişen yapısının etkileri, benliğin temsil edildiği mekanların kullanım amaçlarını ve etkinliğinin arttırıldığı gözlemlenmiştir.

Hem otel mekânının hem de oteli oluşturan parça şeklinde ayrılmış diğer mekânların filmsel karakterin benliği karşısında inşa edildiği görülmüştür. Anayurt Oteli filminin metinsel anlamda parça sahnelerde ikincil alt metin olarak benlik kavramını işlemediği bunun tam tersine tüm filmin benlik özelinde genel bir yapıyla oluşturulduğu gözlemlenmiştir. Filmin psikanalitik anlamda oluşturulan bu genel yapısının doğal olarak mekânsal temsiller verdiği saptanmıştır. Gerek fiziki gerekse sübjektif anlamda sürekli değişen bir mekân anlatımı söz konusudur. Bununla paralel olarak mekân ile temsil edilen benlik süreçlerinin de değişkenlik gösterdiği ortadadır. Mekân içerisinde bulunan objelerin ve temsil ettiği anlamların, mekânsal açıdan temsile ciddi bir destek sağladığı da fark edilmiştir. Bu objelerin eksikliğinde benlik üzerinden mekânsal bir temsilin kalitesinin ciddi anlamda düşebileceği anlaşılmıştır. Bu objelerin benliğe dair iletisinde benliği temsil eden mekânın temsil gücünü arttırarak bu ilişkiye olumlu yönde bir destek sağlamıştır. Tüm bunlara ek olarak Anayurt Oteli, benliği oluşturan kavramların mekan üzerinde dinamik bir şekilde anlattığı ve mekânsal üretim anlamını değiştirdiği için Lefebvre'nin ortaya koyduğu çelişkili mekana bir örnek sayılabileceği görülmüştür.

Benlik tasarımı ile mekân tasarımı arasındaki film bütünlüğü içerisinde yer alan anlatıda bu iki kavramdan birisinin eksikliğinde filmsel karakterin benliği ve mekân arasındaki ilişki mümkün olmayacağı sonucu çıkarılmıştır. Filmsel kahramanın benliği ile mekân arasındaki bu ilişki anlam açısından birbirini destekleyen bir niteliktedir.

Cinnet filmi daha önce analizi yapılan diğer filmlerden farklı olarak mekan ve benlik arasındaki temsilleri kolektif bilinçdışı ve arketip yapısıyla ortaya koymuştur. Bununla beraber yine freudyen çerçevede temsillere yer veren bu film, otel mekanı üzerinden kolektif bilinçdışı öğeleri ve bu öğelerin benliğe olan etkisini göstermiştir. Mekana dair subjektif anlam içeren imgeler ve diyaloglar ile mekan ve benlik arasında gerçekleşen ilişkiye dair çıkarımlar yapılmıştır. Daha önce Başlangıç filminde

belirtildiği gibi bilinçaltı ve bilinçdışı kavramları benzer bir şekilde ifade edilmiştir. Bu benzerlik "Buzdağının görünmeyen yüzü" şeklinde ifade edilen anlama paralel olarak, oteli karlar arasında, ulaşılması zor bir konuma yerleştirmiştir. Otel başlı başına bir mekan olarak bilinçdışı unsurları temsil etmektedir. Bu temsil, Freud'un ifade ettiği gibi "Buzdağının görünmeyen yüzüdür". Tüm bunlarla beraber kolektif bilinçdışının içeriğindeki itkiler, ana kahraman olan Jack'in benliğinde oluşturduğu etki zamanla onu çıldırtmış ve Jung'un ortaya koymuş olduğu gölge arketipi kavramını açığa çıkarmıştır. Bu nedenle benliği temsil eden mekanların karakter üzerinde direkt bir etkisi olduğu filmde anlaşılmıştır.

Overlook Oteli mekânı başlı başına bir bilinçdışı temsiliyle kurulmuştur. Bu temsil, oteli oluşturan gerek obje, gerekse sübjektif açıdan yapılan vurgular bağlamında özelden genele doğru giden bir yapıyı gözler önüne sermiştir. Filmde mekânın dolayısıyla temsil edilen bilinçdışının etkisiyle kahramanın benliğinde kötücül, dinamik bir yapı fark edilmiştir. Kolektif bilinçdışının temsillerinin benliğe direkt etkisi, kahramanın maske arketipten bir gölge arketipe dönüşmesi diğer filmlere kıyasla ters orantılı bir etki yaratmıştır. Benliğe yönelik direkt veya dolaylı mekân temsillerinin yanı sıra mekânın ortak hafızası olarak kabul edilen Overlook Oteli'nin kolektif bilinçdışı unsurları kahramanı değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Mekansal açıdan Lefebvre'nin toplumsal mekan kavramına bir örnek olarak sunulduğunun anlaşılması, otel mekanına dair Kızılderili katliamı ve buna bağlı kolektif bilinçaltı göndermesi ile oldukça paralel bir görüntü sunması bakımından böyle bir tespitin yapılmasını mümkün kılmıştır.

Overlook Oteli'nde bulunan objelerin varlığı ise yine kolektif bilinçdışı unsurlarının bir temsili olarak göze çarpmıştır. Bu objelerin Kızılderili katliamını çağrıştıran bir mantıkla özellikle mekâna eklendiği anlaşıldığından bu objelerin yoksunluğunda kolektif bilinçdışı unsurlarına yönelik çıkarım yapmak mümkün olmayacaktır. Sonuç olarak Overlook Oteli, bir bilinçdışı mekânı olarak, kolektif bilinçdışına dair temsiller sunarak benliğin yapısını derinden etkileyen bir mekândır.

Matrix filminde ağırlıklı olarak arketipler ve bu arketiplerin ürettiği mekân temsilleri görülmektedir. Bilinçdışı semboller ve imgeler ile benlik arasında ilişki kurulabilecek sahnelerle mekansal temsiller aranmış ve bu temsiller benlikle ilişkilendirilmiştir. Filme göre Matrix adı verilen boyut, gerçek olmayan, sanrı şeklinde

ve bir rüya alanı olarak tanımlanmıştır. Böyle bir ifade ile uykuda olmanın rüya kavramı ile bağlantısı saptanmıştır. Matrix, rüya ile birincil derecede gerekli olan bilinçdışı ve bilinçaltı kavramlarıyla bir tutulmuştur. Dolayısıyla Matrix içerisinde yer alan Görsel içeriklerin tamamı duygu, fikir ve dürtüler bakımından mekânsal bir temsil olarak görülmüştür. Matrix'ten kurtarılarak tabiri caizse uyandırılarak çıkarılan kahraman bilinçdışı ve bilinçaltı mekân temsilinden bilinç temsili bir mekâna geçiş yapmıştır. Tüm bunlara ek olarak bu uyanış süreci Lacan'ın ayna evresiyle başlamış ve yine Lacan'ın işaret ettiği üzere bilinçdışının bilinçdışı olması için dilin gerekliği vurgulanmasına denk düşen bir mekan dili ile devam etmiştir. Bu vurgulamayla bilinçdışı ve bilinçaltı mekânların dilini öğrenen kahraman farkındalığının bulunduğu mekânı yine kendi benliğiyle yeniden üretmiştir. Bu bakımdan, bu filmden çıkarılan sonuç benlik ile mekânsal temsilin yakından bir bağ ile oluşturulduğu ve aralarında dinamik bir yapı olduğudur. Ek olarak, bilgisayar programı yani otorite tarafından tasarlanan mekanlar ise Lefebvre'nin soyut mekan kavramına denk düşen bir inşa ile resmedilmiştir. Kullanım amacı doğrultusunda sadece otorite tarafından belirli bir amaç ya da deneyim etrafında şekillenmiş bu mekanların, soyut mekan kavramı ile birlikte değerlendirilmesi mümkün olmuştur.

John Malkovich Olmak isimli film, incelenen diğer filmlere kıyasla bilinçdışı ve bilinçaltı süreçlerini, dürtüleri ve benliğin savunma mekanizmalarını net bir şekilde gözler önüne sermiştir. Bu netlikten kastedilen şey, bilinçdışı ve bilinçaltı kavramlarına yönelik birincil ağızdan diyaloglardır. Bilinçdışı olarak resmedilen birbirinden farklı mekânlar ve bilinçaltına yönelik direkt olarak verilmiş mekân temsilleriyle kahramanın benlik yapısı temsil edilmiştir. Hem fiziksel hem de subjektif açıdan John Malkovich'in benliğinin temsil alanları ile bezenmiş bu film, kahramanın benliği ile mekân arasındaki temsil ilişkisinin boyutlarını görmede faydalı olmuştur.

Sonuç olarak kahramanın benliği ile filmsel mekan arasında bir ilişki saptanmıştır. Bu ilişki irdelendiğinde, mekanın bir eyleyen olarak karakterin benliğine yönelik örnekler sunduğu anlaşılmıştır. Benlik ve benliği oluşturan kavramların mekan temsilleri ve kullanış şekilleri her ne kadar filmden filme işleniş açısından farklılık içerse de temel anlamda hepsi birer temsil amacıyla kurgulandığı görülmüştür. Obje ve materyallerin desteğiyle mekânın temsil alanı güçlendirilmiştir. Bu obje ve materyallerin eksikliğinde mekânsal temsil gücünün düşeceği anlaşılmıştır. Yine aynı

objelerin bilinçdışı ve bilinçaltına atılan duygu, fikir ve dürtülerin bir temsili olarak mekânda gereklilik sağladığı anlaşılmıştır. Bahsi geçen bu kavramların en az birinin eksikliğinde filmsel mekân ve filmsel kahramanın benliği arasında bir bağ kurmanın oldukça zorlaşacağı anlaşılmıştır. Olası bir temsil eksiklik durumunda, psikanalitik açıdan kopuk, anlam üretmeyen bir alan oluşabileceği saptanmıştır.

KAYNAKÇA

Abalı, N. (2008). Zincir mektuplarının Jung'un bilinçdışının dinsel işlevi ve arketipleriyle okunması. *Milli Folklor Dergisi,* 79(20), 65-59.

Adiloğlu, F. (2001). *Türk sineması: Mekan üzerine bir çözümleme*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akça, H. (2019). Ayın En Çıplak Günü'nde kadın ve erkek ilişkisinde anima arketipinin yansımaları. *Karadeniz Araştırmaları,* 64, 743-757.

Altan, H. Z. (2014). Issız Adam filmi üzerinden ıssızlığın açılımları. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(4), 123-138.

Arayıcı, O. (2018). Mekan algısının ve anlatısının subjektif yapısı, *The Turkish Online Journal of Design. Art and Communication,* 8(3), 560-564.

Arayıcı, O. (2015). *Mekan ve tasarım üzerine tanımlar.* Ege Basım, İstanbul 2015.

Arısoy, E. (2019). Sinemada kadraj dışı alanların anlatıdaki yeri: Yozgat Blues film örneği. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 6(12), 239-258.

Arslan, U. T. (2009). Aynanın sırları: Psikanalitik film kuramı. *Kültür ve İletişim*, 12(1), 9-38.

Aslan, F., Aslan, E., & Atik, A. (2015). İç mekanda algı. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(11), 139-151.

Ayberk, A. E. (2014). *Marka kişiliği çerçevesinde arketip yaklaşımı yoluyla reklamlarda hikâye anlatımı* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Balkaya, D. (2013). *Özerk dil dizgesinden Lacan'ın simgesel düzenine bir yapıtta lacancı izler sürme.* Çizgi Yayınevi.

Baltacıoğlu, E. N. (2003). *İletişim aracı olarak mekan tasarımı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bilgili, M. (2019). Coğrafyada mekân felsefesi üzerine yaklaşımlar. *International Journal of Geography and Geography Education (IGGE),* 41, 88-102.

Bowie, M. (2007). *Lacan,* (Çev. V. P. Şener). Dost Kitabevi Yayınları.

Brenner, C. (1998). *Psikanaliz temel kavramlar* (Çev. I. Savaşır ve Y. Savaşır). HYB Yayıncılık.

Budak, A. (2009). Psikanalitik edebiyat eleştirisi ve bir uygulama denemesi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi*, 5, 13-26.

Camcı, C. (2009). Heidegger'in Aristoteles'in zaman anlayışının yorumuyla Kant'ın zaman kavramının eleştirisi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Felsefe Dergisi*, 4(8), 93-121.

Canbolat, T., & Öner, S. U. (2019). Renk-mekân-anlatım ilişkisinin sinemekânlarda incelenmesi: Wes Anderson filmleri. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 4(2), 337348.

Candan, F., & İlden, S. (2017). A Clockwork Orange filmi üzerine freudyen kişilik kuramları çerçevesinden psikanalitik bir bakış. *II. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu*, 810-825.

Colin, G. (Yapımcı) & Jonze, S. (Yönetmen). 1999. *Being John Malkovich* (Sinema Filmi). Menşei Ülke: Amerika Birleşik Devletleri

Craib, I. (2011). *Psikanaliz nedir; Psikanaliz okulları ve psikoterapi üzerine eleştirel bir giriş* (Çev. A. Kılıçoğlu). Say Yayınları.

Çakır, D. (2019). Üç İstanbul romanındaki mekânların Adnan'ın kişiliğine etkisinin id, ego ve süperego bağlamında incelenmesi. *Kültür Araştırmaları Dergisi,* 1(2), 183-193.

Çavuş, B. (2017) Latife Tekin'in berci kristin çöp masalları romanında yaşlı bilge arketipi. *Millî Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 87-94.

Çetin, Ö. (2010) Jung psikolojisinde rüya. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 19(2), 249-269.

Çiğdem, A. H. (1999). Sinemada görüntü ve gerçek ilişkisi. *Sanat Dergisi*, 1, 97-102.

Demir, T. (2020). Jeopolitikte mekân kavramı. *Avrasya Terim Dergisi,* 8(1), 1-7.

Derse, S. (2018). *Sinemada psikanaliz ve diyalektik materyalizm.* Doruk Yayımcılık.

Edgü, E. (2021). Hayatta kalma güdüsü: Bir mekânsal algı süreci. *Coğrafi Bilimler Dergisi*, 19(1), 217-241.

Ergun, C. (Yapımcı) & Kavur, Ö. (Yönetmen). 1987. *Anayurt oteli* (Sinema Filmi). Menşei ülke: Mono Film, Türkiye

Erkan, Ü. (2019). Lacan'da öznenin kurulumu ve ötekinin inşası: Psikanaliz ve oryantalizm. *Turkish Studies,*14(3),1425-1440.

Ertemli, M. (2018). Mekân tasarımında sınır öğelerinin görselliğe katkısı: Düşey yüzeylerin estetiği. *Modular Journal*, 1(1), 49-64.

Esen, H. (2000). Anayurt Oteli filminde zaman ve mekan. *Selçuk İletişim*,1(3), 3-13.

Evran, A. (2018). Bir düşünme biçimi olarak psikanaliz. *ViraVerita E-Dergi,* 7, 56-76.

Fedai, Ö. (2016). Kerimcan'ın "bireyleşme" yolculuğu bağlamında Devlet Ana romanında arketipler. *İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi,* 8, 159-179.

Freud, A. (2011). *Ben ve savunma mekanizmaları.* Metis Yayınları.

Freud, S. (2011). *Cinsiyet üzerine* (Çev. A. Avni Öneş). Say Yayınları.

Freud, S. (2014). *Bastırma ve bastırılanın geri dönüşü* (Çev. O. Kasap). Telos Yayınevi.

Freud, S. (2016). *Psikanalize giriş rüya* (Çev. A. C. İdemen). Cem Yayınevi.

Freud, S. (2019). *Cinsellik üzerine* (Çev. A. A. Öneş). Say Yayınları.

Freud, S. (2019). *Haz ilkesinin ötesinde ben ve id* (Çev. A. Babaoğlu). Metis Yayınları.

Freud, S. (2019). *Rüyaların yorumu* (Çev. D. Muradoğlu). Say Yayınları.

Fromm, E. (2008). *Psikanalizin bunalımı* (Çev. K. E. Kına). Say Yayınları.

Geçtan, E. (1998). *Psikanaliz ve sonrası*. Remzi Kitabevi.

Gezer, H. (2012). Mekanı kavrama sürecinde algılama bileşenleri. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 11(21), 1-10.

Gezeroğlu, S. (2016). Ferit Edgü'nün "Yazar ve Yazman adlı öyküsünde yaratıcı yazarlık bağlamında benlik algısı. *Söylem Filoloji Dergisi,* 1(1), 25-34.

Ghulyan, H. (2017). Lefebvre'nin mekân kuramının yapısal ve kavramsal çerçevesine dair bir okuma. Çağdaş *Yerel Yönetimler Dergisi*, 26(3), 1-29.

Gülek Solak, S. (2017). Mekân-kimlik etkileşimi: Kavramsal ve kuramsal bir bakış. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(1), 13-37.

Gürbüz, M., & Aydın, A. H. (2012). Zaman kavramı ve yönetimi. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 1-20.

Gürpınar, Ç. (2000). *Mekân kurgusunun kullanıcılar üzerindeki psikolojik etkilerinin örneklerle incelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Gürses, İ. (2007). Jung'cu arketip teorisi bağlamında tasavvufî öykülerin değerlendirilmesi: Sîmurg örneği. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16(1), 77-96.

Güven, E. (2015). Rüyaların dili: Psikolojide rüya çalışmaları. *Türk Psikoloji Yazıları*, 18(36), 15-25.

Horney, K. (1994). *Psikanalizde yeni yollar* (Çev. S. Budak). Öteki Yayınevi.

https://carljungturkiye.wordpress.com/2017/06/23/arketipler/

https://cdnacikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/19_20_Guz/sosyal_hizmet_kuramlari/4/img/Screen%20Shot%202017-06-05%20at%2010.14.43.pn

https://sites.google.com/site/arttopologiepsychanalyse/reseau-et-chaine

https://sozluk.gov.tr/

Jung, C. G. (2005). *Dört arketip* (Çev. Z. A. Yılmazer). Metis Yayınevi.

Karadaş, N., & Koca, S. (2020). *Platon'un mağarasından sinemanın perdesine sosyolojik film okumalar.* Literatürk Academia.

Karagözlü, V. (2012). Arketipsel sembolizm bağlamında Mihr Ü Vefa mesnevisinin incelenmesi. *Turkish Studies*, 7(1), 1405-1421.

Karaokay, İ. (2014). Fuzuli'nin Leyla ile Mecnun mesnevisinin arketipsel sembolizm bağlamında çözümlenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 337-351.

Kın, R. E. (2007). *Tasarımda doku kavramı ve işlevselliği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Kilinç, M., & Köksal, S. (2019). Barok dönem resimlerinde kullanılan ışık tekniklerinin günümüz sinema filmlerine yansıması: Kış Uykusu örneği. *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 1(1), 19-30.

Kipmen, S. (2020). Vasalisa masalında arketipler ve semboller. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 64, 21-31.

Koca, Ş. E. (2019). Sinemada anlam yaratma sürecinde rengin metaforik kullanımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 23, 223-239.

Kocabıyık, Y. (2018). Peter Shaffer'in Küheylan oyununda persona ve gölge kavramlarının Alan Strang karakterlerindeki karşılığı. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi,* 11(22), 252-263.

Konak, R. (2014). Minyatür sanatında boşluk ve mekân anlayışı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 7(14), 34-54.

Kuban, D. (2002). *Mimarlık kavramları tarihsel perspektif içinde mimarlığın kuramsal sözlüğüne giriş*. Yapı – Endüstri Merkezi Yayınları.

Kubrick, S. (Yapımcı) & Kubrick, S. (Yönetmen). 1980. *The shining* (Sinema Filmi). Menşei Ülke: Warner Bros. Amerika Birleşik Devletleri

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kavramı* (Çev. N. Erdem). Metis Yayınları.

Lefebvre, H. (2014). *Mekanın üretimi* (Çev. I. Ergüden). Sel Yayıncılık.

Manav, B. (2015). Renk-anlam-mekan ilişkisi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 5(3), 22-27.

Medin, B. (2014). Duvara Karşı ve Zenne filmlerine dramaturjik bir yaklaşım. *Selçuk İletişim*, 8(3), 228-246.

Memmedova-Kekeç, E. (2017). Ahmed Yesevi'nin Yaşnamesinde bilge kişi arketipi. *Millî Folklor*, 116, 101-111.

Meterelliyoz, M. Ü. (2010). *Ridley Scott sinematografisinde mekan kullanımı* Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Nasio, J. D. (2007). *Jacques Lacan'ın kuramı üzerine beş ders* (Çev. Ö. Erşen ve M. Erşen). İmge Kitabevi Yayınları.

Nasio, J. D. (2012). *Oedipus psikanalizin en önemli kavramı* (Çev. C. Coşkan). Say Yayınları.

Nolan, C. (Yapımcı) & Nolan, C. (Yönetmen). 2010. *Inception* (Sinema Filmi). Menşei Ülke: Warner Bros. USA

Oktuğ, Z. (2007). *Freud'un kişilik birimleri (id-ego-süperego) ile reklam iletisinin izleyici üzerine yarattığı etkiler arasındaki bağlantı Magnum Kalbim Benecol ve Lösev reklamları üzerine bir araştırma* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ormanlı, O. (2011). Başlangıç filminde psikanalitik öğeler ve rüya olgusu. *Yedi DEÜ GSF Dergisi*, 6, 55-62.

Özbek, D. A. (2017). Mekanı anlama üzerine süreç odaklı bir yaklaşım. *Tasarım + Kuram Dergisi*, 24, 79-89.

Özcüler, E. (2015). *İsteme ve akıl ilişkisi üzerine iki insan görüşü: Freud ve Lacan* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özdemir, T. (2005). Tasarımda renk seçimini etkileyen kriterler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(2), 391-401.

Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi.* İmge Kitabevi.

Özsavaş, N. (2016). İç mekân tasarımında renk algısı. *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 9(18), 449-460.

Öztekin, A. (2011). İbn Arabî'nin Âyân-ı Sâbitesi ile Jung'un arketipleri üzerine bir değerlendirme. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 52(1), 293-303.

Öztürk, O. (1989). *Psikanaliz ve psikoterapi*. Evrim Kitabevi.

Öztürk, S. (2012). *Mekân ve iktidar filmlerle iletişim mekânlarının altpoltikası.* Phoenix Yayınevi.

Öztürk, S. (2013). Türkiye'de sinema mekanlarını sözlü tarih üzerinden anlamak. *Milli Folklor,* 98, 19-31.

Parsa, A. F., & Akmeşe, Z. (2012). Nuri Bilge Ceylan sinemasında anlatı kodları ve arketipler Bir Zamanlar Anadolu'da. *6. Oturum- Sinemamızda Toplumsal*

Arketipler, Türk XIII. Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı: Sinema ve Bellek, Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi Uluslararası Konferans, 03-05 Mayıs.

Pelister, T. G. (2016). Othello'da ilkel kavramı bağlamında gölge arketipi. *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 5, 99-109.

Sebzecioğlu, T., & Yaman, Ç. (2013). Kar Romanı ile Cinnet (The shining) filmi arasında mekan odaklı bir karşılaştırma. Turkish Studies, 8(13), 1343-1355.

Söylemez, Y. S. (2014). Türk sinemasında rüya gerçeği: Semih Kaplanoğlu ve yusuf üçlemesi. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(25), 143-157.

Sözen M., & Dayı, H. (2013). Sinemada ışık kullanımı ve örnek bir çözümleme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3(1), Sayı 1, 32-49.

Summak, M. E., Aytekin, M., & Gençoğlu, Ö. (2020). Marka kişiliği oluşturmada kullanılan arketipler: Koronavirüs sürecindeki reklamlara yönelik bir süreç analizi. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 25(4), 483-504.

Sunal, G. (2011). *Sinema ve televizyonda aydınlatmanın rolü* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sungurlar, I. (2013). *Bir arketip olarak gölge* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şenocak, E., & Doğan, Oğuz. (2020). Bitlis efsanelerinin self kendilik ve gölge arketipi açısından tahlili. *Journal of Turkish Language and Literature*, 6(4), 715-890.

Terbaş, Ö. (2013). *Sinema ve psikanaliz filmler ve bilinçdışı.* İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Tezel, D. (2007). *Mekan tasarımında doğal ışığın etkileri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a psikanaliz.* Kanat Kitap.

Turan, M. O. (2013). Kuyu filmindeki arzu kavramının lacancı psikanalitik yaklaşım çerçevesinde çözümlenmesi. *Selçuk İletişim*, 7(4), 169-185.

Tuzcuoğlu, N. (1995). Psikanaliz kuramı ve özellikleri. *M. Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 7, 275-285.

Tuzgöl, K. (2018). Lacanyen psikanalitik kuram ve öznenin konumu. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1(1), 41-53.

Uluyağcı, C. (2007). Simge kavramı ve bir film çözümlemesi: Karşılaşma. *Selçuk İletişim Dergisi,* 5(1), 217-224.

Usta, G. (2020). Mekan ve yer kavramlarının anlamsal açıdan irdelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 10(1), 25-30.

Uzunali, G. (2015). *Zeki Demirkubuz sinemasında mekan kullanımı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Üstünova, K. (2005). Türkçede zaman kavramı ve işlenişi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(9), 187-201.

Wachowski, L. (Yapımcı) & Wachowski, L. (Yönetmen). 1999. *The Matrix* (Sinema Filmi). Menşei Ülke: Warner Bros. Amerika Birleşik Devletleri

Yakın, V., Ay, C., & Yakın M. (2014). Reklamlarda kullanılan marka kişilik arketiplerinin göstergebilimsel analizi. *Yönetim ve Ekonomi*, 21(1), 345-355.

Yılmaz E. T., & Rathfisch, G. (2017). Psikoseksüel gelişim kuramının kadın hastalıkları ve doğum hemşireliği alanına yansımalar. *KASHED,* 3(2), 68-82.

Yılmaz, F. B. (2018). Carl Gustav Jung'un arketipleri bağlamında "Persil, Magnum ve Eti Canga" reklam filmlerinin çözümlemeleri. *Halkla İlişkiler ve Reklam Çalışmaları E-Dergisi*, 1(1), 98-114.

Yılmaz, M. (2012). Anima-animus kavramları çerçevesinde Ömer Seyfettin'in Yalnız Efe hikâyesinin değerlendirilmesi. *Turkish Studies*, 7(1), 2145-2153.

Yurttaş, N. B., Semiz, S., & N. Cankurt. (2018). Mekansal algı ve iç mekan tasarımı ilişkisi. *I. Atlas Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi*, 23-30.