



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 24 Sayı: 47 (Year: 24 Issue: 47)

Mart-2021-Eylül 2021 (March 2021-September 2021)

E-ISSN: 2149-9098



2021, 24(1): 190-226

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.785934

****Araştırma Makalesi****

Psikanalitik Kuramın Sinemadaki Yansımaları: Aynadaki Ötekimiz ve Biz (Us, 2019)*

S. Serhat Serter**

Öz

Sigmund Freud, ruhsal arayış ve bozuklukların tedavisinde kullanılmaya başlanmış bir psikoterapi tekniği ve yöntemler bütünü olan psikanalizi tanımlayıp, tüm hayatı boyunca psikanalitik kuramı geliştirmeye yönelik çalışmalarını sürdürmüştür. Elbette psikanalitik kuram Freud'un yapılandığı şekli ile kalmamış; önemli isimler, kurama Freud'un görüşlerinden ayrışık, başkaca katkılar verecek alternatif varsayımlar üretmişlerdir. Psikanalitik kuramın salt ruhsal çözümleme ve iyileştirmeye yönelik kullanım sahası da zamanla daha kapsamlı hale gelmeye başlamıştır. Sanat eserleri de psikanalizin kullanım sahası içinde yer almış ve psikanalistler tarafından çözümlenmesi heyecan verici öğeler haline gelmişlerdir. Psikanalitik yöntemle sanat eserlerinin çözümlenmesi, başlangıçta eserin yaratıcısının psikanalizi çerçevesinde değerlendiriliyor iken, zamanla sanat eserini üreticinden ayrı olarak kimliklendirecek şekilde evrilmiştir. Birçok psikanalitik unsur barındırmasından dolayı sinema sanatı da psikanalistler için zamanla diğer sanat dallarından ayrılarak daha cazip hale gelmiştir.

Bu çalışmada Jordan Peele'in yönetmenliğini yaptığı *Biz (Us, 2019)* filminin içerdiği psikanalitik unsurlar; Jung'un psikanalitik bakış açısı çerçevesinde ve bilinçdışı, ego, gölge, persona, kolektif bilinçdışı, arketip gibi kavramlar dahilinde incelenmiştir. Film çözümlemesinde tutarlılık gözetilerek öncelikle Sigmund Freud olmak üzere psikanalist Jacques Lacan, Otto Rank, Alfred Adler ve Karl Abraham'ın da görüşlerine yer verilmiştir. Çalışmada *Biz (Us, 2019)* filminin açık içeriğinin altında yatan örtük anlam çıkarılmaya ve sinemasal bir özne olarak izleyicinin yeri ve bu izleyicinin kim olduğu soruları da yanıtlamaya çalışılmıştır. Sinema ve psikoloji alanlarını kapsayan bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Jung, bilinçdışı, psikanalitik kuram, sinema, *Biz (Us, 2019)*.

* Geliş tarihi: 26/08/2020 . Kabul tarihi: 01/01/2021

** Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema-Televizyon Bölümü.

Orcid No: 0000-0002-1656-5351, ssserter@anadolu.edu.tr

****Research Article*******The Reflections of Psychoanalytical Theory in Cinema: Our Other in the Mirror and Us (2019)******S. Serhat Serter******Abstract**

Psychoanalysis defined by Sigmund Freud is a set of psychotherapy techniques and methods that have been used in the treatment of spiritual pursuits and disorders, and Freud continued his studies to develop psychoanalytic theory throughout his life. Psychoanalytic theory, of course, is not only Freud's structured form, but—other than Freud's views—important names have produced alternative assumptions that will make further contributions to the theory. The field of psychoanalytic theory's use for purely spiritual analysis and healing also started to become more comprehensive over time. Works of art have also been included in the use of psychoanalysis and have become exciting elements for analysis by psychoanalysts. At the time when analyzing works of art with the psychoanalytic method was initially evaluated within the framework of the psychoanalysis of the creator of the work, it has evolved over time to identify the work of art separately from the producer. Since the art of cinema contains many psychoanalytic elements, it has become more attractive for psychoanalysts by separating from other branches of art over time.

In this study, the psychoanalytic elements of *Us* (2019) directed by Jordan Peele, were examined within the framework of Jung's psychoanalytic perspective and concepts such as unconsciousness, ego, shadow, persona, collective unconsciousness, and archetype. Considering consistency in film analysis, the views of—in particular—Sigmund Freud, psychoanalyst Jacques Lacan, Otto Rank, Alfred Adler and Karl Abraham were also included. The implicit meaning underlying the explicit content of the film *Us* (2019) was aimed to be inferred and answered the questions of the place of the audiences as a cinematic subject and who this audience is. The qualitative research method was used in this study which covers the fields of cinema and psychology.

Key Words: Jung, unconsciousness, psychoanalytic theory, cinema, *Us* (2019).

* Received: 26/08/2020 . Accepted: 01/01/2021

** Anadolu University Faculty of Communication Sciences, Department of Cinema and Television.

Orcid No: 0000-0002-1656-5351, ssserter@anadolu.edu.tr

Psikanalitik Kuramın Sinemadaki Yansımaları: Aynadaki Ötekimiz ve Biz (Us, 2019)

Giriş

Sigmund Freud, öncelikli olarak ruhsal arayış ve bozuklukların tedavisinde kullanılmaya başlanmış bir psikoterapi tekniği ve yöntemler bütünü olan psikanalizi tanımlayıp, tüm hayatı boyunca psikanalitik kuramı geliştirmeye yönelik çalışmalarını sürdürmüştür. Elbette psikanalitik kuram Freud'un yapılandığı şekli ile kalmamış, önemli psikanalistler de kuramın temel varsayımlarına getirdikleri eleştirel yaklaşımlar ile kurama katkı sağlayan çalışmalar yapmışlardır. Bu isimlerden biri olan Carl Gustav Jung, tıp ve psikiyatri kökenli bir ruh çözümlemecisidir. Saydam'ın ifadesi ile Jung, hep zannedildiği gibi "Freud'un öğrencisi olarak tanımlanmaz ve Jung oluşunu Freud'a borçlu değildir, ancak onunla ilişkisinden çok şey öğrendiği inkâr edilemez" (2015: 8).

Jung; Freud'un psikanaliz kuramını temellendirmiş olduğu, kişinin davranışlarındaki en önemli belirleyici unsur yahut güdüleyici gücün cinsellik olduğu görüşünü abartılı bulmuş ve cinselliğin yalnızca psişik enerji kadar anlam bulması gerektiğini ifade etmiştir. Bu bakış açısı ile Jung tarafından kurama kazandırılan bilinçdışı kavramı da kolektif bir değerlendirmeye daha kolay uyumlandırılabilir hale gelmiştir. Jung'un bu alana verdiği katkılarını, onun *Dört Arketip* isimli kitabının giriş bölümünü yazan Saydam ise şu şekilde belirtmektedir:

Jung'u bir okul yapan bütün insan-bilimlerine yansıyan türevleriyle sembol-bilim alanındaki çalışmaları ve (kişisel/ortak) bilinçdışının dinamik ve görüngülerini irdeleyen yaşam eseridir. Bu katkı antropolojiden teolojiye, psikolojiden felsefeye, etnolojiden sosyolojiye çok geniş bir alanda değişim ve dönüşümlere yol açmış ve hatta kuantum fiziği gibi uç doğa bilimlerinde yeni açılımları (örn. Eşzamanlılık) öngörmüştür ve önermiştir (2015: 8).

Jung'un psikolojiye yaptığı katkıları daha iyi anlayabilmek için, onun *İnsan ve Sembolleri* isimli eserinin önsözünü yazan John Freeman doğru bir referans olacaktır. Freeman'a göre;

Jung'un düşünceleri modern psikolojiyi bu konuda yüzeysel bilgiye sahip olanların sandıklarından çok daha fazla etkilenmiştir. Örneğin, "içedönük", "dışadönük" ve "arketip" gibi tanıdık terimler, diğerleri tarafından ödünç alınan ve bazen yanlış kullanılan bir dizi Jungiyen kavramlardır. Ancak, Jung'un psikolojik anlayışa en önemli katkısı onun bilinçdışı kavramıdır. Bu

kavram, –Freud’un bilinçaltı kavramı gibi– yalnızca bastırılmış arzuların bir tür dikizleme deliği değil, bireyin yaşamının, egonun bilinçli ve düşünen dünyası kadar gerçek ve önemli bir parçası olan, çok daha geniş kapsamlı ve daha zengin bir kavramdır. Çünkü bilinçdışının “dili” ve “kişileri” semboller; “iletişim yolu” ise rüyalar (2016: 8).

Yukarıdaki alıntılarının da desteklediği üzere Jung, Freud’dan ayrışık olarak rüyalara sadece cinsel içerik temelli ve sahibine ait bireysel okumalar ile yaklaşmamış, kolektif ve hatta evrensel içerikleri ile değerlendirmiştir. Jung, rüyaların söz konusu içeriklerinin temsil araçlarını ise arketipler olarak işaret etmektedir.

Jung’un bilinçdışına ait okumalarında cinsellik, Freud’dan tamamen başkaca bir bakış açısı ile ifade bulmuştur. Ender Gürol’un açıklamasıyla; “Freud, dinsel ve duygusal anlam taşıyan tüm yaşantıların ya cinsellikten türediğini ya da onun yerine geçtiğini düşünürken Jung, cinselliğin kendisini bile simgesel anlam taşır görüyordu. İki karşıt varlık, akıldışı bir biçimde birleşerek, tamlık simgesi durumuna geliyordu” (2006: 23).

Yine Saydam’ın aktarımıyla Jung, insanın kendi merkezine doğru çıktığı yolculuğu tanımlarken referans olarak arketipsel sembolleri kullanmaktadır. Çünkü ona göre “uzun, zorlu ve zorunlu geçiş ve dönüşümleri telkin eden birleşme süreci kapsamında, bireyin öncelikle tanışması ve entegre etmesi gereken arketipsel öge kendi gölgesidir” (2015: 13). Jung’un *Analitik Psikoloji* isimli kitabının giriş bölümünde ise Gürol, Jung ve arketip ilişkisini şu şekilde açıklar:

Arketipler, Platon’un “idea”larına benzer. Ancak Platon’un idea’sı, yüce tamlık örneğidir; Jung’un arketipi ise, iki kutupludur; hem aydınlık hem de karanlık yanı vardır. Jung’a göre arketipin esas anlamı tanımlanamaz. Bu konuda bütün söyleyeceğimiz, bilinç alanına ait birtakım canlandırmalar ya da somutlaştırmalar olacaktır (2006: 48).

Psikanalitik kurama ilişkin varsayımların çeşitlenmesinin görece etkisiyle, sanat eserleri psikanalistler için çözümlenmesi heyecan verici konular haline gelmiştir. Başlangıçta eserlerin okumaları yaratıcıları üzerinden yapılırken zamanla ayrışık olarak kimliklendirilmiştir. Sinema sanatı, içerdiği psikanalitik unsurlar ile kendine, diğer sanat dallarından başkaca özelliği olan bir alan yaratmayı başarmış, sinema ve psikanaliz ilişkisi psikanalistler için olduğu kadar film üreticileri için de ayrıca bir kıymet kazanmıştır. Jung’un psikanalize kazandırdığı varsayımlar ve kavramlar sinema ve psikanaliz ilişkisinde de alternatif bir yol gösterici olmuş, film çözümlerinde

Jung'un bakış açısı kullanılarak farklı okumalar yapılabilmektedir. Luke Hockley bu farklı okumalarla ilgili "Jung'un yeniden biçimlendirebileceği bir tanım ancak şu olabilirdi: Düşler bilinçaltından gelen bir yoldur; ya da geleceğe giden bir yoldur. Bu da filmlere bambaşka bir ışık altından bakmamıza yol açar" demektedir (2020: 15).

Sinemanın psikanalistler için diğer sanat dallarından ayrılarak başkaca bir anlam kazanmasının en önemli sebeplerinden bir tanesi de izleyici ile kurduğu karşılıklı etkileşim sürecidir. Konuya ilişkin yine Hockley, sinema perdesinin izleyicinin hareketsizliği ve karanlıkta oluşu nedeniyle, yoğun bir ses etkinliğiyle ve sinemanın sıcak ortamıyla görüntüye odaklanmamızı sağladığını, böylece de bu koşulların izdüşümlerinin ruhbilimsel bir süreç oluşturmasına yol açtığını söyler. Ona göre fotoğraf ya da video, bize yalnızca kendimizi temsil eden görüntüler verir; oysa sinemada gördüklerimiz, bizim ruhsal portremizdir (2020: 11). Phyllis Berdt Kenevan'ın bu konudaki görüşleri de Hockley'i destekler niteliktedir: "Kendimizi bu karakterler ve durumlar içinde gördüğümüz ve tanımladığımız zaman, başka durumlarda kendimiz gibi göremediğimiz şeylere duyarlılık taşırız ve bunları o zaman algılarız" (1999: 7).

Yukarıdaki açıklama ve görüşlerin de desteklediği üzere, izleyicinin dış etkenlerden arındırılmış izole bir ortam olan sinema salonunda izlediği film ile kurduğu ilişki, diğer sanat yapıtlarını (edebiyat, resim, heykel vb.) tüketirken kurduğu ilişkiden farklıdır. Sinema salonunun bu fiziki koşulları ile özellikleri, izleyicide bambaşka ruhbilimsel süreçlere ve duyarlılıklara yol açmaktadır.

Günümüze gelindiğinde eserin sadece üreticisi üzerinden kimliklendirilmemesi yaygın bir yöntem haline gelmiş olup, psikanaliz ile sanat arasındaki ilişkide artık eserin kendisinin ön planda olduğu varsayılmaktadır. Burak Bakır'ın da ifade ettiği gibi, psikanalistler düşünme ile sanatsal yaratım arasında bir benzeşim olduğunu varsaymaktadırlar. Bu nedenle sanat eserlerinin çözümlenmesi de bir rüyanın çözümlenmesi gibi değerlendirilebilmektedir. Ancak unutmamak gerekir ki, rüyaların ya da filmlerin anlamlarını bulmaya yönelik çözümlenmelerde mutlak bir aynılık değil, sadece benzerlikler vardır ve bunlar öncelikli olarak anlamlandırma ile ilişkilidir (2008: 36-37). Psikanalitik yöntem; filmleri bir rüya gibi değerlendirerek, onların açık içeriğinin altında yatan örtük anlamı ortaya çıkarmaya çabalar. Bu eleştiride sadece filmin

yönetmeni değil, bununla beraber filmin konusu ve oyuncularını da (karakterleri de) birer psikanalitik unsur olarak değerlendirilebilir. Bu açıdan bakıldığında psikanalitik film eleştirisi, üretilmiş (çekilmiş) filmleri bilinçli olarak yaratılmış bir ürün olarak görmez; aynı zamanda yönetmenin bilinçdışının da bir ürünü olarak değerlendirir.

Bu yaklaşım ile psikanalitik kuram kullanılarak filmlerdeki bilinçdışı düşüncelerin okumalarını gerçekleştiren eleştirmenlerin, kişilerin rüyalarında kendini gösteren bilinçdışı düşüncelerinin okumalarını yapan psikanalistler gibi iş gördüğü fikri doğruluk kazanmaktadır. Arslan'ın aktardığına göre "psikanalikle 1904'te Freud'u (*Düşlerin Yorumu*) okuyarak tanıyan Sachs, yaratıcı süreçlerin ve sanat eserlerinin alımlanmasına dair psikanalitik yorumlardan ve sanatın 'kolektif gündüzdüşü' (Freud) olarak ele alınmasından etkilenmiş, filmlerin kolektif toplumsal gündüz düşleri de olabileceğini" ifade etmiştir (2009: 10). Bu gerekçe ile *Biz (Us)* filminin psikanalitik çözümlemesi yapılırken, yaratılan imgelemsel yapının tüketicisi olan seyircinin konumu da bu çözümleme sürecin bir parçası olacaktır. Arslan'ın aktarımı ile, "film hem ilksel ayna gibidir hem de değildir" yaklaşımı sayesinde psikanalitik kuramın temel inceleme alanlarından birisi de sinema izleyicisi olmuştur. Ona göre "aynayla kurulan ilişki düzeneği, çocuğun kendini öteki olarak görmesi ve bedeniyle bir nesne olarak özdeşleşmesi anlamında film ve seyirci ilişkisi gibidir; ancak bir farkla: Seyircinin kendi bedeninin yansıması perdede yoktur" (2009: 20). Sinema koltuğunda filmini izleyen seyirci, o filmin bir kurmaca olduğunun farkındadır, ancak filmsel yanılsamaya kendini kaptırmak için bu farkında olma/bilme durumunu inkâr etmektedir. Seyircinin söz konusu inkârının en önemli sebeplerinden biri özdeşleşmedir. Yönetmen, sinemasal araçlar ve anlatı gelenekleri ile perdedeki imgeyi bir ayna gibi tasarlar. Bu sayede izleyici, perdede gördüğü imgenin kendi yansıması olduğunu düşünerek bir özdeşleşme yaşar (Metz, 1999: 803).

Hockley'in belirttiğine göre Jung, insanın ruh durumunun kendi kendini iyileştirme yeteneği ile donanmış olduğuna inanırken, fazla derin bir araştırmaya gerek duyulmaksızın yalnızca masal ve imge öğeleri ile bir ilişki içinde olarak sadece dinleme ve bakmayla bile sağladığı yararın çok açık olduğunu söylemektedir (2020: 16). Verena Kast ise, "masal anlatmanın insanoğlunun iç imge koridorundan duygusal değişim kimyası üzerinde olağanüstü bir etki yaratabildiğini, dolayısıyla bir masal dinlemenin kesinlikle sağaltım özelliği" bulunduğunu vurgular (1998: 119). Bu

“sağaltım”dan yola çıkılırsa Hockley’e tekrar kulak vermek yerinde olacaktır, zira Jung’un sanatla sağaltımın ilk öncülerinden olduğunu belirten Hockley, onun “aynı zamanda etkin imgelem gücünün çözümlene tekniğiyle sağaltım yöntemini” bulduğunu belirtmektedir (2020: 11). Bu aşamada, “Sinemanın insana yararı vardır” gibi bir iddiada bulunabilir, çünkü belki sadece bir filmi izlemek bile başlı başına bir sağaltım olarak tanımlanabilir.

Zafer Özden, sinemasal bir özne olarak izleyicinin yerini belirlemeye ve bu izleyicinin kim olduğu sorusunu yanıtlamaya çalışan psikanalitik yaklaşımın, sinema izleyicisini, “filmsel süreçleri kendi arzu mekanizmalarıyla yaratan birisi” olarak görmeyi tercih ettiğini, bu nedenle de bir filmin, yalnızca onu çeken yönetmenin bilinçdışını değil; aynı zamanda onu perdede izleyen izleyicinin de kolektif bilinçdışını temsil eden bir süreç olarak ele alındığından bahsetmektedir. Dolayısıyla Özden’e göre “film yalnızca yönetmenin düşü değil, aynı zamanda sinema izleyicisinin” de düşü olarak değerlendirilmektedir (2014: 187). Filmlerin kolektif düşü olarak tanımlanabiliyor olması, psikanalitik çözümlenmede seyircinin de bir unsur olarak değerlendirilebilmesini daha anlamlı ve anlaşılır kılmaktadır.

Film üreticilerinin, izleyicinin de filmin bir parçası olduğunu fark etmiş olmaları, içerik üretiminde psikanalitik öğelere yer verilmesini daha da anlamlı kılmaktadır. Hatta günümüzde birçok filmin –özellikle de korku alanında– başarısını da psikanalitik kuramın unsurlarına dikkat edilerek bilinçli üretimlerine borçlu olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Bazı kesimler için filmlerin özellikle psikanalitik olarak desenlenmesi endişe ile karşılanmış ve yanlış bir doktora giden hasta durumu ile özdeşleştirilmiştir. Ünsal Oskay, Hollywood filmlerinin sosyal ve ideolojik işlevlerini şu şekilde açıklar:

Hollywood, mekanik işçinin gündüz gördüğü düşlerin endüstrileşmiş biçimini üretmektedir. Bu tür filmlerle, sinema, toplumdaki nevrozları ve psikopatik hastalıkları hem yansıtıyor hem de pekiştiriyor. Sinemadaki öykülerin eğilimi, psikanalizin ortaya koyduğu ve açıkladığı nevroz ile psikopatileri vurgulamak ve pekiştirmek olunca, bunların çağdaş toplumlar için yeni yeni sorunlar da yaratması gerektiğini varsayabiliriz (2014: 69).

Her ne kadar filmlerin psikanaliz kuram ile temellenmesi, film ve seyirci arasındaki etkileşimi değerlendiren bazı kesimler tarafından –yukarıda Ünsal’ın da açıkladığı

gibi– bir tedirginlik yaratmış olsa da filmlerin psikanalitik kuram temelli çözümlenmeleri, bu kaygıların dışında tutulmaktadır.

Noel Carroll; eleştirel bir araç olarak psikanalizi kullanmadan, filmlerdeki (özellikle korku) figürleştirmenin izleyici için taşıdığı sembolik anlamları açıklamanın mümkün olmadığını söylemektedir (1981: 17). Seyircinin simgesel düzeyde kendini algılamasının en fazla korku filmlerinde belirgin hale geldiğini söyleyen Özden, bu filmlerin çözümlenmesinde en elverişli eleştirel aracın psikanalitik kuram olduğunu ifade eder. Ona göre “yönetmen, filmsel anlatıyı düş sürecinde olduğu gibi bilinçdışı bir biçimde inşa eder ve anlamı güdülemek üzere filmin anlatısını bilinçli bir biçimde kurar” (2014: 188).

Bu çalışmada Jordan Peele'nin yönetmenliğini yaptığı *Biz (Us, 2019)* isimli film, Jung'un psikanalitik bakış açısı çerçevesinde; bilinçdışı, ego, gölge, persona, kolektif bilinçdışı, arketip gibi kavramlar dâhilinde bir rüyanın psikanalizi şeklinde düşünülerek incelenmiştir. Anlam bütünlüğüne yapacakları katkı gözetilerek, Sigmund Freud başta olmak üzere psikanalist Jacques Lacan, Alfred Adler, Karl Abraham, Otto Rank, psikolog Rollo May, sosyolog Michel Foucault ve yazar Ursula K. Le Guin'in görüşlerine de yer verilmiştir. Freud'un “Psikanalize belki doğrudan bağlanamaz ama bunlarda psikanaliz gibi aydınlatıcı özellikler taşımaktadır” (1999: 21) ifadesinden de yola çıkarak ve Jung'un din ve mistisizm temelli varsayımları dikkate alınarak filmde kullanılan dinî referanslar da tutarlılık dâhilinde çözümlenmelere eklenmiştir. Bu çalışma psikanalizin kavramlarından faydalanarak *Biz (Us, 2019)* filminin açık içeriğinin altında yatan örtük anlamı ortaya çıkarmayı ve bu film bağlamında sinemasal bir özne olarak izleyicinin yeri ve bu izleyicinin kim olduğu sorularına yanıt aramayı amaçlamaktadır. Sinema ve psikoloji alanlarını kapsayan bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Glen O. Gabbard ve Krin Gabbard'ın da ifade ettiği gibi psikanalitik kuram ile yapılan film çözümlenmesi, göstergibilimsel çalışmalarda olduğu gibi “kesin ve en doğru” yorumu yaptığı iddiasında değildir (2014: 321). Bu çalışmanın amacı da psikanalitik olarak geçerli ve kendi içinde tutarlı bir çözümlenme sunabilmektir.

Biz (Us, 2019) Filminin Psikanalitik Çözümlemesi

Filmin çözümlemesine geçmeden önce, kısaca filmin konusundan bahsetmek yararlı olacaktır. Adelaide ve Gabe Wilson çifti, iki çocukları ile mutlu bir Amerikan ailesi prototipidir. Wilson ailesi tatil için Kuzey Kaliforniya'nın bir sahil kasabası olan Santa Cruz'daki evlerine gider. Ancak bu kasaba, Adelaide'a çocukluk travmalarını hatırlatmakta ve bu durum onun kocası ile gerginlik yaşamasına neden olmaktadır. Deniz kenarında arkadaşları ve aynı zamanda komşuları olan Tyler çifti ile geçirdikleri günün ardından akşam evlerine dönerler. Gece ilerlerken evlerine gelen davetsiz dört misafir, Wilson ailesinin huzurlu zamanlarını bir kabusu çevirmeye başlayacaktır; çünkü gelen bu dört kişi, Wilson ailesinin üyelerinin birer kopyasıdır.

Amerika için Elele

Film; televizyon ekranlarında gösterişin amaçtan daha çok önemsendiği Amerikan yardım dilinin belirgin şekilde kullanıldığı, *Hands Across America* [Amerika için Elele] etkinliğinin tanıtımı ile başlar. Tanıtımı yapılan etkinlik, 25 Mayıs 1986 tarihinde ABD'nin doğu ucundan batı ucuna kadar uzanacak bir insan zinciri oluşturmak için el ele tutuşularak gerçekleştirilecek bir yardım kampanyasıdır. Christopher Klein'in aktarımı ile, ABD'de yaşayan aç ve evsiz insanlar yararına yapılan bu kampanyaya katılan herkesin, 10–35 dolar arası bağış yapması veya etkinlik için satılan tişörtlerden satın alarak destek olması planlanmıştır. Ona göre organizasyon komitesinin hedefi, etkinliğe altı milyon insanın katılması ve 50 ila 100 milyon dolar tutarında para toplanması olsa da bu hedefe asla ulaşılammıştır. Çünkü Klein'in da belirttiği üzere, hedeflenen amaca rağmen, aylarca süren ön planlama, tedarik, nakliye ve koordinasyon giderlerinden sonra ancak 15 milyon dolar kalmış ve bu tutar; açlık ve evsizlikle savaşıyor, yoksullara yardım etmek için çalışan hayır kuruluşlarına aktarılmıştır. Ancak Klein, tüm bunlara rağmen etkinliğin büyük bir başarı olarak ilan edildiğini vurgular (2018).

Etkinlik tanıtım filminde kullanılan, gülümseyen ve kendini gerçekleştirmiş oldukları duygusuna kapıldığımız bireylerin bize verdiği his, Rollo May'in ahlaki gelişimin temel eleştirisi ile de örtüşmekte; sistem tarafından yüklenen görevleri yerine getirmenin yanılsamalı mutluluğunun altı belirgin şekilde çizilmektedir. May, kendi "ahlaki" başarılarımızı çerçevelerken, yalnızca kendi servetimizden başkalarına –vergi

olarak– verip yardım etmekle ilgilenen, yapayalnız yaratıklar olduğumuzu vurgulamaktadır. Bu yöndeki “kişilik gelişimi”, kapitalist sisteme ve para kazanma alışkanlıklarına uyduğu için, sosyal olarak yükselen kişi, parasını “daha az şanslı olanlarla” paylaşma görevini asla unutmaz. Buna rağmen, ancak daha az şanslı olanların nadiren buna kandıklarını ve bizleri asla kendi bireyci kabuğumuzdan çıkaramadıklarını belirtir (2019: 285).

Kampanya filmi; “12 milyon göz ve 192 milyon diş” söylemi ve el ele tutuşan insanlardan oluşmuş görsel desteklerle, Freud’un da işaret ettiği gibi (1996: 18), işi alabildiğine güçlü imajlara dökerek ve sürekli aynı şeyi yineleyerek, insanları coşturup heyecanlandırarak oluşturulacak bir kitle kavramını çağrıştırmaktadır. Yine bu tanıtım filminde kullanılan insanların farklı ten renklerinden eşleşmeleri de bize, bireylerin yaşayışları, meslekleri, karakterleri ve zekâları ile birbirlerinden ne denli ayrılırlarsa ayrılırsınlar, kitleleşme sonucu –yalnız ve yalnız bu nedenden ötürü– ortak (kolektif) bir ruh kazandıkları düşüncesini hatırlatmaktadır. Dolayısıyla kampanya filmi ile – Freud’un da vurguladığı gibi– her bir bireyin kendini tek başınayken hissedeceği, düşüneceği ve davranacağından başka türlü hissedeceği, düşüneceği ve davranacağı kazanımının altı çizilmektedir (1996: 11). Burada, Ursula K. Le Guin’in kolektif bilinç hakkında söylediklerini hatırlamak yerinde olacaktır:

Kolektif bilinç, Jung’un bir araya getirilmiş tüm küçük egoların en alt ortak paydası için kültler, itikatler, hevesler, modalar, statü peşinde koşmalar, alışkanlıklar, reklamlar, popüler kültür, tüm izm’ler, tüm ideolojiler, gerçek paylaşma ve gerçek birlik içermeyen tüm iletişim ve “birliktelik” biçimlerinden oluşan kitlesel zihin için kullandığı bir terimdir. Bu boş biçimleri kabullenen ego da “yalnız kalabalık”ın bir üyesi olur (2015: 38).

Yönetmen; *Hands Across America* tanıtım filmini kullanarak, filmin açılış sahnesinden itibaren, görmezden geldiğimiz basit oyunları görünür kılmakta ve bireysel zayıflıklara dikkat çekmektedir. Bununla beraber, farkında olarak ya da olmayarak yaptığımız hemen her şeyin salt kendimizi iyi etme duygumuza hizmet ettiğini; siyaset, din ve politika gibi hayatımıza yön vermesine izin verdiğimiz onlarca kural koyucuyu da bu yüzden eleştirmeden kabul ettiğimizi ifade etmektedir.

Korku Tüneli

Bu açılış sahnesinden sonra film; bizi 1986 yılında, Santa Cruz plajında bir lunaparka götürür. İzleyiciye, 6–7 yaşlarında küçük bir kız çocuğunun (Adelaide), sıkça tartışan anne ve babası ile bozulan ilişkileri gösterilmektedir. Otto Rank, kahramanın doğuşunun mitlerden başlayarak günümüz modern temsillerinde de bozulan ebeveyn ilişkileri motifinin üzerinde desenlendiğini ifade eder (2016b: 75). Bu çağrışımla, sahne aslında filmin kahramanın kim olduğunu anlamamıza hizmet etmektedir ve çocuğun, yanında gerçekleşen olumsuz davranışlara (tartışmalar vb.) maruz kaldığına tanıklık etmemiz de filmin devamında izleyeceğimiz kahramanın doğasında oluşmuş olan bozuklukları daha kolay anlamlandırmamıza yardımcı olacaktır.

Erken dönem haz oluşumlarında etken olan en önemli çocukluk üslerinden birisi olmanın yanı sıra lunaparklar; özellikle korku filmlerindeki temel görevi, iyi ile kötü arasındaki muğlak çizgiyi göstermek olduğu için, grotesk atmosferler de yaratır (Demirci, 2006: 155). Bu filmde de benzer bir amaçla kullanıldığı söylenebilir. Annesi ve babası ile lunaparkta dolaşan Adelaide, babasının oynamak istediği ödüllü bir oyun standının önünde durmaktadır. Oyunu kazanan babası, ödül sayısını seçmesi için kızına sorar ve bunun üzerinde Adelaide 11 sayısını seçer. Filmin bu sahnesi, 11 sayısının dinî kodlardaki uğursuzluğu çerçevesinde değerlendirilerek Adelaide'in başına gelecek kötü olayların başlangıcına da işaret etmektedir. Adelaide tarafından seçilen 11 sayısı, "On Emri" ihlal ettiği için günahkârların ve kefaretin sayısı olarak düşünülmektedir. Annemarie Schimmel (2020: 23); kültürel küremizde –yani Yahudi, Hıristiyan ve İslami kürede– bir sayı gizemliliği doğduğunu ve bu sayıların da Tanrı'yla yaratılmış dünya arasında aracı olduğu düşüncesinin kabul gördüğünü söyler. Aynı eserinde Schimmel, 11 sayısı ile ilgili olarak da şunları vurgulamaktadır:

11 genellikle olumsuz şeylerle bağlantılı olarak düşünülür. 10'dan büyük, 12'den küçüktür, çok önemli iki yuvarlak sayının arasında yer alır ve bu nedenle de başka her sayının en az bir olumlu özelliği varken 11, Ortaçağ yorumcularınca sürekli olarak *ad malam partem*, katıksız olumsuz anlamında yorumlanmıştır. Ortaçağ teoloji yapıtlarında çok sık olarak "11 büyük hata"dan söz edilir. Bu tür yorumların temelinde, 11 devasa yaratığın desteklediği Tiamat'ın, kaosun, düzen getiren tanrılara karşı verdiği mücadeleyi betimleyen "Enuma Eliş"te anlatıldığı üzere kadim Babil yaradılış miti olabilir (2020: 187-188).

Freud'a göre "dinsel tasarım ve algılamalar, bir uygarlığın servetinin belki de en önemli parçalarıdır" (1999: 16). İnsan uygarlığını; "insanların doğanın güçlerine egemen olabilmek için ve onun ürünlerine insanların gereksinmelerini doyurabilmek amacıyla el koyabilmek, öte yandan gereken bütün düzenekleri insanların birbiriyle olan ilişkileri ve özellikle de ulaşılabilen ürünlerin paylaşımı için düzenleyebilmek üzere kazanmış oldukları bütün bilgi ve beceriler" olarak tanımlayan Freud, "dinsel tasarımların değerinin yalnızca işlevlerinden değil, aynı zamanda içerdikleri gerçeklikten" de kaynaklandığını söylemektedir (1999: 18). Bu yaklaşımla, yönetmenin dinî referanslarda lanetler ile temsil bulan 11 sayısını kullanmasının, filmin devamında yaşanacak uğursuzlukların izleyici nezdinde daha inandırıcı olmasına katkı sağlamak amacıyla yapıldığını öngörmek yanlış olmayacaktır.

Bu sahneden sonra Adelaide, babasının onunla ilgilenmiyor oluşundan faydalanarak oyun alanından ayrılır. Sahnede sadece baba ve kızın görünmesi, Adelaide'in elinde elma şekeri bulunması, tanrının sözünü dinlenmemesi ve yasak meyveye gönderme yapılması olarak okunabilir. Babaya karşı içten içe beslenen düşmanlıktan ötürü suçluluk bilinci, Tanrı'ya karşı bir suç işlenmiş ve hâlâ işleniyormuş gibi bir duygu yaratmakta (Bakır, 2008: 220) ve bu bağlamda bir önceki sahnede verilen kötü şeylerin olacağı hissi pekiştirilmektedir; zira Havva da Âdem'i bir elmayla baştan çıkarmıştır (Abraham, 2017: 30).

Adelaide tek başına lunapark içinde dolaşırken karton tutan genç bir adam görür. Kız ile göz göze gelen bu adamın elindeki kartonda "Jeremiah 11:11" yazmaktadır. Jeremiah (Yeremya); Yahudi tarihinde önemli bir yer tutan, çok duyarlı bir peygamberdir. Halkının başına gelecek olan yıkımları bildirmekten hoşlanmadığı ve çoğu kez Tanrı'nın onu peygamber olarak atadığı için acı çektiği ifade edilmektedir (Hyatt, 2002). Bununla beraber, *Tevrat*'ta geçen "Yeremya 11:11" başlıklı ayette şöyle yazmaktadır:

Bundan ötürü RAB şöyle diyor:
İşte, onlara bir kötülük getireceğim ki,
İçinden çıkamayacaklar ve bana feryat edecekler,
Ve onları dinlemeyeceğim (2019: 660).

Yönetmen, filmin devamında da bir durum ya da duygu anlatımı için sıklıkla dinî referanslara başvurmuştur. Otto Rank'in ifadesi ile, filmlerin anlaşılması için gerekli

olan, motifin yazınsal modellerde ve benzerlerinde bulunan ilgili biçimlerinin izini sürerek ve bu biçimlerinin eşdeğer folklorik, etnografik ve mitsel geleneklerle karşılaştırarak kavranması gerektiğidir. Ona göre böyle yapıldığı zaman, ilkel insandan ve onun mefhumlarından doğan tüm motiflerin, bunları kabul etmeye istekli yazarlar aracılığı nasıl edebi biçimler kazandı; kökensel ve sonrasında muğlak anlamıyla örtüştüğü net biçimde görülebilir (2016a: 26-27).

Bu noktada bu sahnelerin okumalarını salt yönetmenin kendi bireyselliğinde değerlendirmek oldukça yetersiz bir yaklaşım olacaktır. Filmde bu imge yapısı ve kökeni, bireysel değil kolektif (diğerlerinin yanında en önemli) semboller olarak karşımıza çıkmaktadır. Jung; inançlı izleyicilerin bunların insana açıklanmış semavi kökenlerinin olduğunu, kuşkucuların ise bunların uydurulmuş olduğunu düşüneceklerini belirtir. Çünkü ona göre bu imgeler, ilkel çağlara özgü rüyalara ve yaratıcı fantezilere dayanan “kolektif temsiller”dir. Böyle olduğu için Jung, bu imgelerin iradi olmayan spontane tezahürler olduğunu ve hiçbir surette kasti uydurmalar olmadıklarını vurgular (2016: 51). Bu nedenle filmde gördüğümüz sembollerin okumalarını, yönetmenin parçası olduğu kolektif bilinçdışını da dahil ederek yapmak, filmin genelini anlaşılmadaki bütünlüğe katkı sağlayacaktır.

Adelaide, lunaparkta gezerken merdivenlerden inerek sahile ve denize doğru gider. Yönetmen bu sahnenin mevcut duygusunun daha derin aktarımı için psikanalitik öğeler kullanmayı tercih etmiştir; çünkü Adelaide’in gideceği yere ulaşması için kullanılan merdiven teması, Jung’un sözlerini kullanırsak (2018: 152), “bütün iniş ve çıkışlarıyla psişik bir dönüşüme işaret” etmektedir. Deniz ise yine Jung’un tanımlamasıyla, kolektif bilinçdışının sembolüdür; “çünkü ayna gibi yansıtan yüzeyinin altında kavranamayan derinlikler” yatmaktadır (2018: 139). Bu sahne, izleyiciye Adelaide’in rastgele bir yürüyüş yolu içerisinde olmadığını ve bu yolun rastgele bir yerde bitmeyeceğini söylemektedir. Kumsalda yürüyerek deniz kenarına gelen Adelaide arkasını döndüğü zaman karşısında bir korku tüneli görülmektedir. Tünelin girişinde bir Kızılderili resmi, altında da “Şamanın Görsel Macerası-Kendini Bul” [*Shaman’s Vision Quest-Find Yourself*] yazmaktadır. Jung, Şamanizm konusunda şunları söylemektedir:

Evrensel yaygınlık bakımından spiritüalist fenomenolojinin, tamamını içerdiği bilinen Şamanizme benzediği söylenebilir. Şaman ve büyücü

hekimin de hilebaz bir tarafı vardır, çünkü o da insanlara önce kötü oyunlar oynar, sonra da zarar verdiği kişilerin öcüne kurban gider. Buna karşılık, onun neredeyse “kurtarıcıyla bir tutulması”, yaralanmış olanın yaralananları iyileştirdiği, acı çekenin acılara son verdiği yönündeki mitik gerçeği doğrular (2015: 122).

Adelaide’ın da kendini bulma yolculuğunda Şaman işaretli olan tünel; yukarıda Jung’un da vurguladığı gibi, genç kadının yaralarını iyileştirdiği, çektiği acılarına son vereceği yönündeki mitik gerçeğin yerini doldurmaktadır.

Adelaide tek başına korku tüneline doğru ilerler, karanlık ve ayna dolu tünelde tek başına dolaşmaya başlamıştır. Tünelde dolaşırken birden elektrikler kesilir ve Adelaide korku içinde aynalı tünelden çıkış yolunu bulmaya çalışacaktır. Bu sahnede yön bulmak için kullanılan aynaları Jung’dan hareketle yorumlayabiliriz. Jung’a göre ayna, “Schopenhauer’in akıl için kullandığı en meşhur benzetmelerden birisi olup, bir yön bulma aracıdır, çünkü ayna düşünebilen ve bizi sürekli iç görüleriyle (yansıtımlarıyla) özdeşleştirmeye ikna etmeye çalışan aklı” ifade etmektedir (2018: 201). Adelaide’ın korku tüneline kendi görüntüsü ile karşılaşması; izleyiciyi, filmin ana yapılanmasında önemli bir üst başlık olan “gölge” kavramı ile tanıştırmakta ve Jung’un ifadesi ile “gölgenin farkına varılması” sürecine işaret etmektedir. Jung’a göre:

Gölge, bilinçdışı kişiliğin bütünü değildir. O, egonun bilinmeyen ya da az bilinen özelliklerini ya da niteliklerini – çoğunlukla kişisel alana ait olan ve bilinçli de olabilen özelliklerini temsil eder. Gölge bazı yönlerden bireyin kişisel yaşamının dışındaki bir kaynaktan gelen kolektif faktörleri de içerebilir. Bireyin gölgesini görme teşebbüsünde bulunduğu, kendisinde bulunduğunu inkar ettiği ama başkalarında açıkça görebildiği dürtü ve özelliklerin, bencillik, zihinsel tembellik, dağınıklık, gerçekdışı fanteziler, planlar, komplolar, dikkatsizlik ve korkaklık, para hırsı ve ihtiraslar, kısaca kendi kendine “hiç önemi yok, kimse fark etmez, ayrıca onu herkes yapıyor,” dediği küçük günahların, farkına varır (ve çoğu kez de bunlardan utanır) (2016: 164).

Bu noktada hata yapmamak için analitik psikolojide de hayati bir önem taşıyan “gölge” kavramının; bireyin sadece kötü, karanlık ve uygunsuz yönleriyle eşleşmediğini belirtmek faydalı olacaktır. Jung da bu söylemi destekler bir ifade ile şunları söylemektedir:

Ego nasıl uygunsuz ve yıkıcı tutumlara sahipse, gölge de iyi özelliklere – normal içgüdülere ve yaratıcı dürtülere– sahiptir. Ego ve gölge gerçekte ayrı olsalar da tıpkı düşünce ve duyguların birbirine bağlı olması gibi

çözülemez bir şekilde birbirlerine bağlıdır. Ne var ki ego, gölge ile “tahliye savaşı” denilebilecek bir çatışma içindedir (2016: 114).

Adelaide, karanlık tünelde çıkış yolunu bulmak ve korkusunu yenmek için ıslık çalarak yürümektedir. Islık arkaik bir kalıntı olarak okunursa, çocuğun tanrılara seslendiği bir yol olarak değerlendirilmesi mümkündür (Haykırmak da benzer anlama gelmektedir.) (Jung, 2019: 130). Sahnenin devamında ıslık sesinin geri dönüşü ve filmin devamında ortaya çıkacak olan kendi görüntüsü ile yüzleşme kısmı eşleştirildiğinde, ıslığın, yönetmenin dikkatli izleyici için bıraktığı güzel bir ipucu olduğunun farkına varılacaktır. Yıllar sonra aynadaki yansıma (gölge) ile gerçekleşecek yüz yüze karşılaşmada ıslık ile çalınacak olan bu melodi, bu sahnenin çözümlemesi için önemli bir referans olacaktır.

Santa Cruz

Korku tünelindeki bu sahnenin bitişi ile beraber, onlarca kafesin içinde tutulan tavşanların gösterildiği filmin jenerik sahnesine geçilir. Tavşan, arketipsel figür olarak değerlendirildiği zaman İsa’yı işaret etmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, tavşanların olduğu sahnelerin bu arketipsel temsil ile örtüştüğü söylenebilir. Çünkü tavşanlar İsa ile temsil edilen ve yeniden doğuşun sembolize edildiği mekânlarda (doktor odası, tünel vb.) kullanılmaktadır. Jung, tavşan figürünü şöyle açıklamaktadır:

Tavşan figürü henüz olgun insan yapısı kazanmamıştır, buna rağmen insan kültürünün kurucusu –Dönüştürücü– olarak görülmektedir. Winnebagolılar onun kendilerine ünlü “İyileştirme Ritüellerini” (*Medicine Rite*) veren bu figürün kendilerinin kültür kahramanı ve kurtarıcısı olduğuna inanırlar. Dr. Radin’e göre bu mit öylesine önemlidir ki, Hristiyanlık kabileye nüfuz etmeye başladığında, Peyote Ayini’ne katılanlar Tavşan’dan vazgeçmeyi istememişlerdi. O, İsa figürüyle karışmıştı, hatta bazıları tavşanları varken İsa’ya ihtiyaçları olmadığını düşünüyorlardı. Bu arketipsel figür döngüsünde bulunan güdusel ve çocuksu dürtüleri ıslah ederek bir toplumsal varlığa dönüştüğü görülebilir (2016: 108-109).

Jenerik bittikten sonra film günümüze (2019 yılına) taşınmıştır. Adelaide kendi ortasınıf ailesini kurmuştur. Kızı Zora, oğlu Jason ve kocası Gabe ile yazlık evlerine gelmişlerdir. Arabadan eşyaları indirip eve yerleşen aile, yemek masasında birlikte görülmektedir ve Adelaide, oldukça belirgin bir şekilde oğluna düşkün anne tavırları sergilemektedir. Yönetmen; izleyicinin, çocukluk travmalarına tanıklık ettiği Adelaide’ın kadın kimliği hakkında bir fikir sahibi olmasını istemiştir. Oğluna düşkün

tavırlar, Adelaide'ın kendini değerli hissetme duygusu ile ilgili eksikliğini anlatmaya yardımcı olmaktadır; çünkü değerli hissetme olanağı kalmayan diğer kadınlar gibi Adelaide da kendisine değer katacağına inandığı bir kayıp nesnenin arayışına girmiştir. Erkek çocukların kayıp nesnenin yerini tutması, bu tür toplumların ezilmiş kadınları için şaşılacak bir durum olmamaktadır; çünkü ataerkil tüketim toplumu kadına, kendisini değerli hissedebilmesi için başka bir yol bırakmamaktadır (İzmir, 2015: 74).

Filmin ilerleyen sahnelerinden birinde göreceğimiz ve kocası ile tartışırken sarf ettiği "Artık kararları sen vermiyorsun" söylemi de, Adelaide'ın yitirdiğini düşündüğü kendine ait kıymeti geri alma çabası olarak anlam kazanacaktır. Bu sahnede Jason, elinde çalışmayan bir çakmak ile ateş yakmaya çalışan; Zora ise araba kullanmaya hevesli bir çocuk olarak karakterize edilmişlerdir. Basit bir aile sohbeti detayı gibi işlenen bu sahne, filmin devamında her bir bireyin kendi gölgeleri ile hesaplaşmalarındaki önemli bir ipucu niteliğindedir. Zira Zora kendi gölgesini kullandığı arabayla, Jason ise kendi gölgesini bir yangında öldürecektir.

Yemek masasında Gabe; çocuklarına, denize girip eğlenmek için plaja gideceklerinden bahsetmektedir. Adelaide da hangi plaj olduğunu sorunca, Santa Cruz yanıtını alır ve bu yanıt ile bilinç dışına itmeye çalıştığı 1986 yılına ait anılar canlanır. Santa Cruz sözü, Adelaide'ın korku tünelineki anılarını işaret etmektedir. Kadının geçmişi ile ilgili unutmuş olduğunu varsaydığı düşünceler, varlıklarını tekrar göstermeye başlamıştır. Freud'a göre, kişilerin canlı bir acı duygusu hissetmeden asla hatırlayamayacağı olaylar ve deneyimler bulunmaktadır. İnsanlar bu hatıraları bilinç dışına itmeye çalışırlar; fakat bunları hafızalarından tamamen kaldırma yetileri yoktur (Abraham, 2017: 12). Santa Cruz'u duyan Adelaide da geçmiş anılarına dönmüş ve ailesiyle birlikte bir doktorun muayenehanesinde olduğu ânı hatırlamıştır. Anne ve babası; doktora, kızlarının tünelde kaybolduktan sonra konuşma becerisini yitirdiğini anlatırken Adelaide ise onları kapının dışından dinlemektedir.

Film günümüze geri döndüğünde, Adelaide bu kez mutfak masasındaki oyuncak örümcek ile onun altından yürüyerek ilerleyen gerçek bir örümceği izlemektedir. Oyuncak örümcek, Adelaide'ın bilinç dışına itmiş olduğu ve hapsettiği, artık zarar veremeyeceğini düşündüğü kötü anıları temsil ederken; canlı örümcek, bu korkuların

tekrar su yüzüne çıkışını simgelemektedir. Yaratılış'ta Tanrı'nın tüm varlıkları iyi yarattığı ancak daha sonra örümceklerin, insanlarla hayvanlara zehirlerini akıtan doğalarından dolayı şeytanî karakterler olarak tanımlandığı şeklinde bir inanış bulunmaktadır (Akın, 2005: 146). Bu açıdan değerlendirildiği zaman, bu sahnede örümceğin kullanılması, Adelaide'in bilinç dışına çıkmasından korktuğu şeylerin sadece basit çocukluk travmaları ile sınırlı olmadığını da düşündürmektedir.

Wilson ailesi, Gabe'in kararlı tavırları sonucu hep birlikte Santa Cruz plajına gitmek için arabaları ile yola çıkmıştır. Jason yolculuk sırasında ablası ile argo konuştuğu için (eat my pussy/vajinamı öp) babası tarafından azarlanmaktadır. Kısa bir sessizlikten sonra ortamın yumuşaması, ilgi ve dikkatin dağılması amacıyla Gabe'in arabanın radyosunu açtığı ve o anda radyoda tesadüfen çalan şarkıya ("I Got 5 On It") Adelaide ve Gabe'in elleriyle tempo tutarak eşlik ettikleri gösterilir. Adelaide, eşlik etmesi için çocuklarını da teşvik etmektedir. Bu şarkının sözleri argo içermektedir (uyuşturucu, küfür vb.) ama işin ilginç tarafı, Jason aynı grubun "Narcotics" isimli şarkısındaki argo sözleri (eat my pussy) az önce ablasına söylediği için babasından azar işitmiştir. Yönetmen, bu sahne ile Amerikan aile yapısının ikiyüzlülüğünü de deşifre etmektedir. Kötülük yahut kötü davranış; başkaları tarafından dillendirildiği, uygulandığı ve kutsal aile yapısına dokunmadığı sürece görmezden gelinebilen, meşru kılınabilen ve hatta eğlenceli olabilen bir olgudur. Ancak bu tür davranışlar kutsal aile çemberine yansıdığı zaman, gerçek bir tehdit ve önlem alınması gereken bir şey haline gelmektedir. Arabanın arka camında gördüğümüz baba, anne, kız ve erkek çocuktan oluşan güler yüzlü aile sembollü çıkartma da oluşturulmaya çalışılan aile yapısının basit bir modellemesi olup bu algıyı destekler niteliktedir.

Jeremiah

Aile; plaja yaklaşırken, arabaları ile bir ambulansın yanından geçtikleri zaman, yaşlı bir adamın sedye ile ambulansa taşındığını görmektedir. Bu adam, yıllar önce (filmin başında) Adelaide'in tek başına plaja giderken gördüğü adamdır. Bu eşleşme, adamın hâlâ elinde olan ve üzerinde "Jeremiah 11:11" yazan kartondan da anlaşılabilir. Artık Tanrı'nın uyarılarını insanlara ileten peygamber Yeremya'nın metaforik ölümü ile, izleyiciye 11:11 ayetinde bahsi geçen felaketlerin başlayacağı hissettirilmektedir. Hikâye, salt Adelaide'in hikâyesi olmaktan çıkmıştır ve bir topluluğun içinde

gerçekleşecektir. İzleyici gözünde, anne-baba kavgaları ve olumsuz davranışlar ile zarar gören kişilik üzerine temellenmiş ilk algılarıyla kız çocuğunun, artık ailesinin de tehdit altında oluşu, geriliminin eşliğini de artırmaktadır. Bu sahne, Rollo May okumaları ile daha da anlam kazanmaktadır:

Daniel Berrigan, Yeremya'dan (Jeremiah) söz ederken söylemek istediğini güzelce ifade ediyor: "Gücünü toplamak ve yıkılmak, yıkmak ve devirmek, inşa etmek ve dikmek." Böylesi sözcükler, modern kulaklara tuhaf bir biçimde "yıkıcı" gelir. Ancak Yeremya'ya söylenen sözler, bağdaşırılığın tümüne, iyiliğin artmasına dayalı bütün tarih kuramlarına düşmandır (2019: 283).

Santa Cruz-Sancta Crux

Ailenin vakit geçirmek için gittiği Santa Cruz rastgele seçilmiş bir yer midir, yoksa yönetmenin kolektif bilinç dışından yansıyan başka bir sürprizi midir? Santa Cruz ismine bakıldığı zaman benzeşimin, başka hiçbir yoruma gerek duyulmayacak kadar açık olduğu görülebilir. Sancta Crux, "Kutsal Haç" demektir ve Jung, İngilizcedeki eski bir Meryem yakınmasında, Meryem ve Çarmih arasındaki tartışmanın şu şekilde anlatıldığını belirtir:

Meryem şöyle yakınır:

"Haç, sen oğlumun kötü üvey anasisin, onu ayaklarını bile öpemeyeceğim kadar yükseğe astın! Haç, sen benim ölümcül düşmanımsın; mavi, minik kuşumu öldürdün!"

Sancta Crux (Kutsal Haç) yanıtlar:

"Kadın, onurumu sana borçluyum; şimdi taşıdığım muhteşem meyven, kızıl kan içinde parlıyor. Sadece senin için değil, hayır, bu muhteşem çiçek tüm dünyayı kurtarmak için yeşerdi."

İki ananın birbiriyle olan ilişkisi üzerine Sancta Crux şöyle der:

"Sen, doğurduğun çocuğun hürmetine, cennetin kraliçesi oldun. Ama ben, gelecekteki mahşer gününde parlak bir hatıra olarak tüm dünyada görüneceğim; o zaman ben de acı çeken kutsal, masum oğlum için sesimi yükselteceğim."

Ölümün anası ve yaşamın anası böylece ölen tanrıyla ilgili yakınmalarında uzlaşırlar, bu birleşimin dış göstergesi olarak Meryem haçı öper ve onunla barışır (2019: 361).

Sancta Crux ile Meryem arasında geçen ve İsa'nın mavi kuş ile sembolize edildiği bu diyaloglarda, bir yüzleşme ve hesap sormaya tanıklık edilmektedir. Mavi kuş imgesi Charles Bukowski'nin "Bir mavi kuş var yüreğimde/çıkmaya can atan" (2002: 112)

dizeleri dâhil birçok şair ve yazarın eserlerinde özne olmuş, insanların iki kişiliğinden ortaya çıkamayanları temsille anlam kazanmıştır. Santa Cruz'un kazandığı diğer anlam ise, filmdeki hesaplaşmaların da ön göstergesi olmasıdır.

Plaj

Plaja varan aile, baba-anne-kız-oğlan şeklinde yaş sırasına göre dizilmiş olarak ve üst açıdan görüntülenerek kumlar üzerinde yürür. Bu sırada her birinin gölgesi kumun üzerinde yansımaktadır. Yönetmen, filmin başında izleyici ile tanıştırdığı gölge kavramının altını daha belirgin çizmektedir. Jung aynı zamanda, kolektif bilinçdışına açılan kendi özel kapımızı bulmak ile ilgili ilk adımın dönüp kendi gölgemizi izlemek olduğunu vurgulamaktadır. Jacobi'nin aktarımı ile gölge, "ruhumuzun ikizini taşıyan bir hayalet, bilinçli benliğimize kabul etmek istemediğimiz ve edemediğimiz her şey ile içimizde bastırılmış, inkâr edilmiş ya da kullanılmayan tüm özellikler ve eğilimlerdir" (1962: 107). Bu sahne ile izleyiciye, bir yandan bilince kabul edilmeyen gölgenin dışarı ve ötekilere yansıtıldığı düşündürülürken, öte yandan da bundan sonra filme hâkim olacak gölge ile savaşım için de zemin oluşturulmaktadır.

Adelaide ve Gabe plajda, onları bekleyen arkadaşları Kitty ve Josh ile buluşmuştur. Kitty ve Josh da iki kızı olan, daha üst sınıf bir Amerikan ailesidir. Çocuklar deniz kenarında vakit geçirirken, ebeveynler de şezlonglarında oturup sohbet etmektedirler. Burada gösterilen olaylardan anlaşılmalıdır ki, Kitty ile Josh'un evlilikleri iyi gitmemektedir. Zira Kitty, kocasına oldukça kaba davranmaktadır ve çokça içki içiyor olması ile de kendi mutsuzluğunun altını çizmektedir. Günümüz toplumlarının aile yapısı; evlilikle sınırlı bir çerçeveye oturtmakta, özdeşim süreçleri için gerekli olan kişi sayısını azaltıp tek bir kişi üzerinde toplamaktadır. Mutluhan İzmir'in de aktardığı gibi (2015: 91) "baba aşağılanmış, bölünmüş ve gereksiz hale gelmiştir ya da ortada yoktur". Bu yapı, Kitty'de gözlemlendiğimiz beklenmedik davranışların nedeni olarak bir anlam kazanabilmektedir. Ailenin ikiz çocukları ise, birbirleri ile iletişimde sürekli benzer şeyleri tekrar ederek popüler kültürün var ettiği tek tip kimlikli bireyleri temsil etmektedirler. Filmin başlarında tekne aldığını gördüğümüz Gabe'in Josh ile sohbetinde ise teknelere olan merakının altı tekrar çizilmektedir. Yönetmenin bu vurgusu, Gabe ve gölgesi Abraham'ın hesaplaşmalarının tekne gerçeğe dönüşmesi ile anlam kazanacaktır.

Kitty ve Adelaide arasında geçen diyalogda, Kitty yine popüler kültür dayatmalarına örnek olacak şekilde estetik ameliyatlarından bahsederken, Adelaide'in başarılı bale geçmişinden de söz edilmektedir. Adelaide'in hâlâ yeterince iyi konuşamıyor (kendini ifade edemiyor) oluşunu belirtmesiyle, filmin ilk sahnelerinde gördüğümüz, çocukluğunda gittiği doktor sahnesinin devamlılığı sağlanmıştır. Görünen odur ki Adelaide'in konuşma yetisini kaybettiğini gördüğümüz çocukluk anından itibaren bilinçdışına yönelik vermiş olduğu iyileşme çabaları bugün dahi devam etmektedir.

Mandala

Kitty ve Adelaide sohbet ederken plajda eğlenen bir grup gencin oynadığı frizbi, Adelaide'in önünden geçerek plaj havlusunun halka deseninin tam üzerine düşecektir. Yönetmen, nadir olasılıkların gerçekleştiğini göstererek izleyici üzerindeki gerilimi artırmayı başarmıştır. Bu sahne, yönetmenin başka bir becerisini ortaya koyması açısından da oldukça kıymetlidir; zira frizbi kırmızı renklidir ve üzerinde altın renkli üç çizgi ile bir yıldız vardır. Eşleştiği plaj havlusu mavi renktedir. Yönetmen, yaptığı bu görsel düzenleme ile Adelaide'in "mandala"sını* tasvir ederek, ruhunun doğasını yansıtmayı hedeflemiştir. Bu sahnedeki frizbinin dairesel imgesini Jung'dan hareketle yorumlayabiliriz. Daire, Jung'un da vurguladığı gibi (2016: 236), "insan ve doğa bütünlüğü arasındaki ilişki dâhil, tüm yönleriyle psişenin bütünlüğünü" ifade ederken, her zaman hayatın tek ve en can alıcı yönüne, onun nihai bütünlüğüne işaret etmektedir. Jung, *Rüyalar* isimli eserinde ise şöyle bir yorum yapmaktadır:

Aklımızdan geçen şey, mavi plaka üzerinde hareket eden ve tıpkı takvim-dairesinin altın göğe girdiği gibi sisteme açıklanamaz bir şekilde giren ibrenin sebep olduğu üç vuruştur.

* Mandala (Sanskrit dilinden): Büyüsel Daire. Sihirli Çember. Jung'da, merkez amacın, ya da ruhsal tamlık olan özbenin simgesi; ruhsal odaklama sürecinin kendi kendini betimlemesi; kişiliğin yeni bir merkezinin oluşturulması. Bu, simgesel olarak, daire, kare ve dörtlü (Bak) ile gösterilir. Dört sayısı ve çarpanlarının simetrik düzenlemesiyle oluşur. Lama'larda, ya da Tantra Yogası'nda, Mandala, bir temaşa aracıdır (Yantra); tanrıların makamı ve doğum yeridir. "Mandala bir dairedir, özellikle de büyüsel bir daire, bu simge biçimi, bütün doğuda olduğu gibi bizde de vardır; Orta Çağ'da sık sık yapıldı; özellikle Hıristiyan Mandalaları Orta Çağ'ın başlangıcından gelmedir. Çoğunun ortasında İsa vardır, dört uçta da, İncil yazarlarının dördü, ya da simgeleri bulunmaktadır. Bu kavram, çok eski bir kavram olsa gerek, çünkü Eski Mısır'da, Horus, dört oğlu ile birlikte aynı biçimde çizilir. Mandala biçimi, çoğunluk, çiçek, haç, ya da tekerlek biçiminde olup, yapının temelinde dörtlüye eğilim vardır" (Jung, 2006: 406).

Melek şöyle cevaplıyor: “Peki, başlıca üç renk vardır; yeşil, kırmızı ve altın rengi. Bu renkler dalgıçların ipekli harelerinde ve tavus kuşu gibi bazı kuşların tüylerinde bir arada görülür. Üç rengi bir yapan yüce Kral, bir maddeyi de üç yapamaz mı?” Asil renk, yani altın rengi Baba olan Tanrı’ya atfedilir, kırmızı da oğula. Çünkü Oğul kanını dökmüştür; Kutsal Ruha da yeşil. Bunun üzerine melek Guillaume’u daha fazla soru sormaması konusunda uyarır ve yok olur. Şair uyanır ve kendini yatağında güvende bulur.

Sorulacak bir soru daha vardır: “Üç var; ama dördüncü nerede?” Mavi neden yok? Bu renk, rüya sahibinin “orantısız” mandalasında da yoktu. İlginçtir ki altın daireyle kesişen calendrier mavidir; üç boyutlu mandaladaki dikey plak da öyle. O halde dikey, bilinçdışı tekabül edecektir. Mavi, Meryem’in kutsal pelerinin rengidir (2018: 297-299).

Buradan hareketle denilebilir ki, yönetmen; Adelaide’in mandalasını kırmızı bir frizbi, altın renkli üç çizgi ve yine altın rengi bir yıldız kullanarak olağanüstü bir beceri ile tasvir etmiş, yine aynı beceri ile mavi ile sembolize edilen bilinç dışı ile buluşturmuştur.

Şaman-Merlin

Semboller ile anlatım, ilerleyen sahnelerde de devam etmektedir. Adelaide’a haber vermeden sahilden uzaklaşan Jason korku tünelinin yanındaki tuvalete gitmiştir. Tahmin edileceği gibi bu korku tüneli, filmin başında Adelaide’in kaybolduğu tüneldir. Lunapark kapalı olduğu için tünel de kapalıdır ve daha önce “Şaman’ın Görsel Macerası” yazan tünelin giriş kapısında bu sefer, “Merlin’in Görsel Macerası-Kendini Bul” [*Merlin’s Vision Quest-Find Yourself*] yazmaktadır. Burada Merlin, Kral Arthur efsanelerindeki büyücü karaktere işaret etmektedir. Tim Clarkson’un da vurguladığı gibi (2016), Kral Arthur efsaneleri ile özdeşleşen Merlin’in “Hıristiyanlığa karşı direnen ve ormanlarda yaşayan bir pagan şaman olduğuna dair” iddialar bulunmaktadır. Yönetmen ise bu küçük detayı dikkatli izleyiciye göstermektedir.

“Şaman-Merlin” eşleştirilmesi gibi imgeleri de Jung’dan yola çıkarak yorumlamak mümkün görünmektedir. Jung’un da vurguladığı gibi, bu imgeler mitolojilerde her dönemde ve tüm halklarda ortaya çıkan, unutulmaya yüz tutmuş ilkel ruhla birlikte onun kendine özgü görüntülerine sahiptir. Jung; bu görüntülerin bütünlüğünün, potansiyel olarak her bireyde kalıtım yoluyla edinilmiş kolektif bilinçdışını da biçimlendirdiğini söyler; çünkü bu, insan beyninin farklılaşmasındaki ruhsal ilişkidir. Ona göre, mitolojik görüntülerin kendiliğinden ve kendi aralarında uyumlu bir şekilde, sadece dünyanın dört bir köşesinde değil, yine tüm zamanlarda yeniden ortaya

çıkmasındaki temel neden budur; çünkü bu görüntüler her zaman ve her yerdedir (2019: 17-18). Bu yaklaşımdan hareketle, yönetmen; aynı mekâna (korku tüneli) farklı mitolojik isimler vererek hem filmdeki zamansal farklılığı sağlamakta ve hem de insan ruhunu belirleyen yaratıcı temellerin, öznelere bağımsız küçük değişimler ile aynı kaldığını ifade etmektedir.

11:11

Jason tuvaletten çıktığında, tarladaki bir korkuluk gibi ellerini iki yana kaldırmış zayıf ve yaşlı bir adam görecektir. Yönetmen, adamın giydiği –hapishanede mahkûmların giydiği türden– kırmızı tulumu bir palto ile izleyiciden gizlemiş ve sadece bir detay olarak göstermiştir. Jason’ın önünde dikilen bu adam, “Jeremiah 11:11” yazısı ile ölmüş olduğunu ve ambulansa taşındığını gördüğümüz kişidir ve filmin kan akıtmalı ve gölge ile savaşılan sahneleri başlamaktadır.

Aile eve döndükten sonra Gabe televizyon izlemekte ve çocuklar uyku için hazırlanmaktadır. Televizyondaki maç skorunun “11-11” ve Jason’ın odasındaki saatin “11.11” olması detayları ile yönetmen, filmin gerilim eşiğini hiç duraksatmadan, kötü şeylerin başlangıcı olarak işaretlenmiş olan “11-11” ilişkisinin etkisini izleyici üzerinde pekiştirmiştir.

Gölgelerle Tanışma

Artan bu gerilim, bahçe kapısının önünde dört kişilik bir ailenin belirmesi ile daha da çoğalacaktır. Kapıdaki aile, Wilson ailesinin aynadaki yansıması gibidir. Gizemli ailenin annesi, ıslık ile bir melodi çalmaya başlar. Bu ıslık en çok Adelaide’ı etkiler ve korkutur; çünkü ıslıkla çalınan bu melodi, yıllar öce korku tüneline duyulan melodidir. Aslında yönetmen, filmin bu sahnesinde de filmin sonuna ilişkin bir iz bırakmıştır; melodi ayındır fakat ıslık çalan kişi izleyicinin beklediği üzere Adelaide değildir.

Gabe her ne kadar karşı çıkmaya ve engel olmaya çalışsa da gölgesi Abraham onu kendi beyzbol sopası ile alt eder ve kendi ailesinin eve girmesini sağlar. Gölge; ailede yıllarca süregelen gerçekliğe karşı tahammülsüzlük, kendiliğe ve Wilson ailesine yönelik nefrete dönüşmüştür. Bunun yanı sıra, nefretin egemenliğindeki öfkelerini göstermekteki tavırları oldukça ilkel ve saldırgandır.

Adelaide'ın gölgesi Red, elinde bir makas ile yavaşça ve konuşmadan salona girerek korkmuş gözler ile ona bakan Wilson ailesine oturmalarını işaret eder. Makas sembolü; yaygın olarak yaşamın, ölümün ve ikiliğin anlatımı için kullanılmaktadır. Oğuz Cebeci, benlik imgelerinin bütünlüğünün uygun bir biçimde başarılabilmesi durumunda, iyi-kötü karşıtlığı temeline dayanan bir parçalanmışlık halinin kişiliğe egemen olduğunu söylemektedir (2015: 429). Bu ifadeden de hareketle makas sembolünü film özelinde değerlendirdiğimiz zaman, makasın açık halinin iyi ve kötü benlik imgelerini simgelediği, kapalı halinin ise benlik imgesinin oluşturduğu bütünlüğü temsil ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Senaryo bizi bu esrarengiz olayların amacı ve anlamı konusunda uzun süre tereddütte bırakmaz. Rank'ın, kişinin geçmişinin önlenemez biçimde kendisine tutunduğu ve bundan kurtulmaya çalıştığı anda bunun kaderine dönüştüğüne ilişkin düşünceleri bu filmin "temel fikri" olarak çıkar karşımıza (2016a: 25).

Film, Adelaide'ın altı-yedi yaşlarındaki hali ile başlamış ve Red ile hesaplaşmalarını gördüğümüz 40 yaşlarındaki hali ile devam etmiştir. Adelaide-Red hesaplaşmalarının temsil edildiği yaşın, Jung'un işaret ettiği erken olgunluktan orta yaşa (35 ve 40 yaş arası) geçiş evresine denk gelmesi, filmin psikanalitik bağlamda ne kadar özenli temellendirildiğinin başka bir göstergesidir. Jung, egonun buyrukları ve benliğin buyrukları çatışmasının bu yaşlarda diğer zamanlara oranla daha güçlü olduğunu söylemektedir. Ona göre kahraman, hayatın ölümle sona erişiminin yaklaşması karşısında ego bilincini savunmak için son çağrışı almaktadır (2016: 126).

Persona

Eve en son giren, Jason'ın gölgesi Pluto olacaktır. Pluto'nun yüzünde sadece gözleri ile ağızını açıkta bırakan bir maske bulunmaktadır. Bu sahne ile Jason'ın yüzünde zaman zaman gördüğümüz ve basit bir çocukluk oyunu olarak değerlendirebileceğimiz maskenin, gölgesi Pluto'nun yüzünde basit anlamlı bir oyun olmadığı ve yönetmenin bilinç ile bilinç dışı arasındaki değişimi ifade eden persona (maske) kavramına işaret ettiğini anlamlandırmaktadır. Tan Tolga Demirci, Jung'un "persona" kavramını analitik psikolojinin sınırları içinde tanımladığını ve bu kavramı kişinin günlük yaşam gereksinimlerine karşılık veren işlevsel bir örtü ve bir ruhsal davranış biçimi olarak gördüğünü söylemektedir. Demirci'ye göre persona, dış dünyayla ego arasında yer

olarak egonun dış dünyayla olan uyumunu sağlamaktadır (2006: 64). Filmde persona (maske) kavramı, Jason karakteri ile izleyiciye açık edilmiştir. Jason'ın elinde gördüğümüz çakmak, gölgesi Pluto'da ilkel formu olan kibrite dönüşmüştür ve yönetmenin maskeli gölge için Pluto ismini seçmesi rastgele bir tesadüf değildir. Zira, Yunan mitolojisinde, cehennemden çıkmış kadar tehlikeli olduğu anlatılan yer altı kötülük tanrısı Hades'in Roma mitolojisindeki ismi Pluto'dur (Kılınç, 2016: 207).

Ateş

Film, Red'in Pluto'dan şömineyi yakmasını istemesi ile devam eder. Bu sahnede konunun izleyiciye aktarımının ateş kullanımı ile resmediliyor oluşu, filmin gerilimini artırmaya katkı sağlayacaktır. Demirci'ye göre ateş şunları ifade etmektedir:

Korku sinemasında çoğu zaman bilinçdışı bir aksesuar olarak kabul edilen "ateş", kutsal kitaptaki şeytanın ateşten "olması" gibi, ateşin yakıcı, daha doğrusu yıkıcı imgesiyle bütünleşerek, imgesel olan tehdidini giderek somutlaştırmıştır. Aynı zamanda dirimsel olanın karşısında ölüm gizilini imleyen ateş, adeta cisimleşmemiş varlığıyla, olacakların haberciliğini yapmaktadır (2006: 190-192).

İnsan; kökenini kendi yarattığı tanrılara, kendi kutsallaştırdığı ateşe dayandırmaktadır (Abraham, 2017: 55) ve gölge aile; ateşle sembol bulan yaratılma (var edilme) eylemleriyle, sıranın onlara geldiğini anlatmaktadır. Pluto tarafından yakılan ateş, imgesel kimliğinden nesnel işlevine doğru kaydırılmış ve intikam nedeniyle "bastırılanın geri dönüşü" klişesinden yola çıkarak ve alevlenerek, kâtil karakterini yeniden üretmiştir. Ateş imgesi, bilinçdışının biçimsel yapısını en doğru anlamıyla vurgulayan bir imge-nesne olması ile oldukça önemlidir. Demirci, "yıkıcı-üretken, kötü-iyi gibi değerleri bir araya getirmeyi başarmış bu 'tek imge'nin, bilinçdışının olduğu kadar korku sinemasının devingenliğini de sağlayan bir yaratılış doğasına" sahip olduğunu belirtir (2006: 193-195).

Kırmızı Tulum

Gölge ailenin her bir ferdi aynı tip kırmızı bir tulum giymektedir. Bu kırmızı tulumlar, ABD hapisanelerindeki (özellikle Guantanamo'daki) suçluların giydiği tulumlara çok benzemektedir. Mahkûm ve kırmızı renk ilişkisi Bexon'un imparatorluk törenleri için düşlediği ölüm mahkûmlarına kırmızı gömlek giydirilmesi hayallerini anımsatmaktadır (Foucault, 1992: 138). Foucault, modern cezaevlerinde tek tip giydirmek suretiyle

mahkûmların bedenlerini disipline ederek ruhlarını biçimlendirmeye ve bu şekilde sürdürülebilir bir boyun eğdirme sağlamayı amaçlamaktan bahsetmektedir. Aynı zamanda ona göre cezaevlerinde çalışan birtakım yöneticilere de benzer giysiler giydirilerek mahkûmların algılarında aynılık hissi yaratılmakta, bu da sürekli bir gözlem ve denetimi mümkün kılabilmektedir (1992: 377-378). Bu sahnede gölge ailenin giymiş olduğu kırmızı tulumlar, yönetmenin izleyici gözünde bu kişilerin suçlu oldukları yönündeki algıyı yaratması açısından önemli bir detaydır.

Şiddet

Gabe, ailesini rahat bırakmaları karşılığında, Red'e maddî olarak elinde bulunan tüm imkânları (evini, arabasını vb.) vermeyi teklif ederek onları ikna etmeye çalışacaktır. Bu sıralanan teklifler gölge ailenin daha çok öfkelenmesine yol açar, çünkü artık gölge ailenin öfkesini kıskırtan, konunun içerdiği değer (ailenin sahip olduğu maddi olanaklar vb.) değil; onların açgözlülüğünü harekete geçiren, zincirlerinden boşanmak için bahaneler bulan şiddetin nesneye verdiği değer olmuştur (Girard, 2018: 207). Süreci, gölge ailenin şiddet duygusu yönetmektedir ve herhangi bir öneri bunu değiştiremeyecektir. Red, Adelaide ile olan diyalogunda iki aile üzerinden değerlendirme yapmakta ve gerçekte olması gereken yerin Adelaide tarafından alındığını söylemektedir. Red'in idealize ettiği varlığa ait konumu geri alabilmesi için o konuma sahip olan Adelaide ile vahşice yarışacaktır. Sahneden "öteki benim yerimi kapmış ise, ben sonunda kendim olabilmek için, onu yerinden etmek amacıyla çabamı hiç bırakmayacağım" anlamı ortaya çıkmaktadır. Red bu anlamı kendisinin yaşam amacı haline getirmiştir (Borch-Jacobsen, 1991: 24).

Arketip

Red, Adelaide'a onların rahat ve konforlu yaşamlarının aksine kendileri dâhil tüm gölgelerin aşağıda çektiği sıkıntılardan bahsetmektedir. Red'in ailesini tanıttığı sahne, dikkatli izleyici için başka ipuçları da içermektedir. Red'in kocasının adı Abraham ve Adelaide'in kocasının adı ise Gabe'dir (Gabriel). Abraham (İbrahim), peygamber; Gabriel (Cebrail) ise Tanrı tarafından ona gönderilen başmelektir. "Peki kimdir bu aile?" sorusunun cevabı, Red'in kızının adının anlamında gizlidir, zira "Umbræ", Latince gölge demektir (Fitzgerald, 2013: 150). Yönetmen; bu sahne ile hem filmin

desenlenmesinde kullandığı dinî referanslar ile mitolojik dayanakları belirgin kılmış hem de kapıdaki ailenin gölge kimliği ile izleyiciyi tanıştırmıştır.

Kahraman figürleri ve temsil ettikleri ile ilgili olarak Jung; Dr. Paul Radin'in 1948'de *Winnebago'nun Kahraman Döngüleri* adı ile yayınladığı hikâyelere dikkat çekerek, bu hikâyelerde görülen kahraman kavramının en ilkelden en karmaşığa ilerleyişinin diğer kahraman döngülerinde benzer olduğunu belirtmiştir. Bu ilerleme, diğer kahraman döngülerinde de bulunmaktadır. Jung, bu döngülerde bulunan simgesel figürlerin doğal olarak farklı isimler alsalar da rollerinin aynı olduğunu, bu örneğin işaret ettiği noktanın kavranıldığı zaman bu döngülerin de daha iyi anlaşılacağını belirtmektedir (2016: 108).

Red büyük bir öfke ile, Adelaide ve ailesi her türlü güzel yiyeceğe sahipken, gölgelerin sadece çiğ tavşan yemek zorunda olduğunu anlatmaktadır. Tavşanın arketipsel figür olarak işaret ettiği İsa çerçevesinde düşünüldüğü zaman, Red kendi özelinde diğer gölgeleri günahkâr hissetmekte ve bunun için Adelaide'ı suçlamaktadır.

Biz Amerikalıyız

Adelaide gölgesi ile yüzleşirken “Siz kimsiniz?” diye sorar. Red ise “Biz Amerikalıyız,” diye cevap verir. Yönetmen; bu sahnede izleyiciye Amerikalı olmak ile orta sınıf Amerikan ailesinin ilkel, vahşi ve şiddet dolu olduğuna ilişkin fikrini de açığa vurmaktadır. Bunu destekler bir ifade ile Rollo May, D.H. Lawrence'ın Amerika'ya seyahat ettiğinde, “Amerikan ruhunun özü; sert, izole, metin ve kâtildir” diye yazdığını belirtmektedir. John Lukacs ise bu meseleyi, “Amerika'nın hastalığı şiddet değil, vahşettir,” şeklinde tanımlamaktadır. Ona göre bu şiddet tuhaftır çünkü Amerikan karakterindeki müthiş bir hassasiyet ve sıcaklık ile yan yana var olmaktadır. May'in aktarımına göre, şiddet ile hassasiyetin aynı anda var oluşunu açıklayabilmek için, Amerikalıların bilincinde bazı özel çelişkilerin bulunduğunu iddia etmek gerekir (2019: 55).

Red, Pluto ve Jason'ı beraber oynamaları için salondan yollar ve Adelaide ile baş başa kalır. Jason ve Pluto kilere girip birbirlerinin maskelerine bakarlar. Jason ve Pluto'nun maskelerinin görünümü farklıdır. Pluto maskesini kaldırıncaya Jason onun yüzünün yarısının yanmış olduğunu görür. Şekil olarak birbirinden farklı olan bu maskeler, temelde zıtlıkları ayıran birer duvar görevi görmektedirler.

Gölgelerle Yüzleşme

Abraham, Gabe’i onun teknesine bindirip göle açılır ve Gabe, sonunda gölgesini öldürmeyi başarır. Yönetmen, Gabe’in lükse olan düşkünlüğünü teknelere ilgisi ile referanslandırmış ve bu bilgiyi filmin başlarında dikkatli izleyici ile paylaşmıştır. Gabe ve Abraham’ın ile teknede hesaplaşıyor olması bu okuma ile anlam kazanmaktadır.

Adelaide ve ailesi kendi gölgeleri ile mücadele ederken, Kitty ve Josh da daha lüks görünen evlerinde kendilerini bekleyen tehlikeden habersizlerdir. Josh’un lüks evinde sesli komut sistemi ile çalışan “Ophelia” isimli bir asistan sistemi vardır. Ophelia ismi bize Freud için de oldukça ilham verici olan Shakespeare’i ve Hamlet karakterini çağrıştırmaktadır. Josh’un tembel tavırları Freud’un, “Hamlet bize harekete geçme yeteneğinden yoksun bir kişi olarak sunulmak isteniyor kesinlikle,” (2006: 355) ifadesi ile örtüşmektedir. Ophelia karakteri Freud kadar Lacan’ın da ilgisini çekmiş ve 1959 yılında Lacan tarafından Paris’te sunulan Hamlet üzerine psikanalitik seminerde Ophelia, Hamlet’in eril arzusunun nesnesi olarak gösterilmiştir. Lacan’a göre Ophelia’nın etimolojisi “ophallus”tur (Showalter, 2014).

Josh ve Kitty evlerinin dışında biri olduğunu fark edemedi, gölgeleri evlerine girmiş ve Josh öldürülmüştür. Kitty ise aldığı öldürücü darbenin etkisi ile, son bir can havli ile yerde sürünürken, müzik sistemi Ophelia’dan polisi aramasını (“*Ophelia, call the police*”) ister. Ophelia da bunu onaylayarak N.W.A isimli gruptan “Fuck the Police” şarkısını çalmaya başlamıştır. Bu sırada Kitty’nin gölgesi gelip onu çoktan öldürmüştür. Yönetmen, sahnedeki anlamı kuvvetlendirmek için geçişler arasında “fuck” (cinsel ilişki) sözcüğünü köprü olarak kullanmış ve oldukça başarılı olmuştur. Birçok kelimenin aksine “fuck” sözcüğü duygusal gücünü ve saflığını hâlâ sürdürmektedir. Rollo May, “fuck” sözcüğünün anlamını şu şekilde açıklamaya çalışır: “Gerçekten de ‘fuck’ sözcüğü, sözcüklerin karşıt anlamlarını ifade edecek şekilde değiştiği yönündeki savımı tam olarak ispat ediyor. Bir sözcük yozlaşırken bir aşamada saldırganlaşır: özgün anlamını kaybeder, müstehcenlik içeren saldırgan bir şekle bürünür” (2019: 80).

Josh, Kitty ve kızları; evlerine giren gölgelerine karşı fazla direnemeyerek kolaylıkla öldürülmüşlerdir. Filmde Tyler ailesinin gösterişi ve sahip olduğu maddî olanaklarla övünmeyi seven kişiler olarak resmedilen karakterlerinin kolay ölümü,

Mutluhan İzmir'in "mülkiyetle kazanılmış sahte ve kolay kimliklerin kolayca kaybedilir olduğu" (2015: 134) ifadesi ekseninde okunduğu zaman daha anlamlı olmaktadır.

Wilson ailesi yardım istemek için Tyler ailesinin evlerine gelmiştir. Adelaide, yardım istediği kişinin Josh'un gölgesi olduğunu anladığı zaman mücadele edecek ama onu öldürmeyi başaramayacaktır. Jason ve Zora, annelerini kurtarmak için eve girmiştir. Zora kapının yanında duran bir golf sopasını alırken, Jason da yakında bir büfenin üzerinde duran ağır, kıymetli ve pahalı olduğu belli olan bir süs taşı (biblo) almıştır. Jason'ın eline aldığı bu ağır biblo, doğal ve işlenmemiş bir "ametist" taşıdır. Yönetmen, Jason'ın eline aldığı bibloyu yakın çekimde görüntüleyerek izleyicinin işlenmemiş ametist taşı daha yakından görmesini sağlamıştır. Ametistin buradaki sembolik işlevini anlamak için Haydar Akın'ın bu taşın kullanımıyla ilgili açıklamalarına başvurabiliriz. Akın, Hildegard'a göre değerli ametist taşının en önemli özelliğinin, doğaüstü güçlerin insanlar üzerindeki kötücül niyetlerini engelleyebilmesi olduğunu söyler. Çünkü muska olarak taşınan kıymetli bir taş, insanları zararlı büyünün olumsuz etkilerinden koruduğu gibi, çevresinde yarattığı aura ile şeytanın insanlara yaklaşmasına da engel olmaktadır. Aynı zamanda bu taşlar, şeytanı korkutmak gibi önemli bir özelliğe de sahiptir (2005: 133).

Adelaide ve ailesi Kitty, Josh ve kızlarının gölgelerini öldürmüş, salondaki televizyondan olup biteni veren haberleri izlemektedir. Bir görgü tanığı; spikere kırmızı tulumlu ve eli makaslı insanların, durup dururken insanlara saldırdıklarını anlatmaktadır. Spikerin "People in Red" tanımlaması ile Adelaide'in gölgesi Red birlikte düşünüldüğü zaman, bu isyandaki liderin kim olduğu daha kolay anlaşılabilir. Amatör bir kameranın çektiği bu görüntülerde kırmızı tulum giymiş insanlar el ele tutuşarak bir insan zinciri oluşturmuştur ki, bu görüntüler, filmin başında izleyiciye tanıtılan "Hands Across America" etkinliğini çağrıştırmaktadır.

Aile evden çıkmış, Josh'un arabasına doğru giderken, arabanın anahtarını almayı unuttuklarını fark eden Adelaide geri dönünce, ikiz gölgelerden birinin cesedinin salonda olmadığını fark edecektir. Adelaide arabanın anahtarlarını alarak evden çıkacak iken gölge kız ile kavga edecek ve onu bir makas kullanarak vahşice öldürecektir. Bu esnada annesine bakmaya eve gelen Jason, onun işlediği bu vahşi cinayeti görmüş ve tıpkı gölgeler gibi inleyerek çıkarttığı seslere tanıklık etmiştir.

Adelaide'ın çocukluk yıllarında yitirdiği konuşma becerisi ve Kitty'e bahsettiği kendini hala ifade edemiyor oluşu, şimdi daha da anlam kazanmaktadır. Zira, kızı öldürdükten sonra çıkardığı bu hırıltılı sesler de gölge ailenin çıkardıkları hırıltılı seslere çok benzemektedir. Adelaide'ın bu davranışları, en az ıslık kadar önemli bir başka detay olarak sunulmaktadır.

Adelaide ve ailesi Josh'un arabası ile evden ayrılırken Gabe'in bacağının yaralı ve Adelaide'ın elleri kelepçeli olduğu için direksiyona hep araba kullanmak isteyen Zora oturmuştur. Bu esnada Zora'nın gölgesi Umbrae tam karşılardadır ve arabanın üzerine çıkacaktır. Direksiyondaki Zora arabayı hızlandırır ve ani bir fren yaparak gölgesinin ağaçların içine fırlamasına neden olur. Zora'nın araba kullanmaya olan merakını daha ilk sahnelerde gören izleyici için gölgesi ile hesaplaşmasının araba kullanırken olması, izleyicide tamamlanmışlık duygusu yaratmaktadır. Adelaide ormanın içine girdiğinde, vücuduna ağaç dalları saplanan Umbrae'nin ölümüne tanıklık ederken bu esnada onu sakinleştirmeye çalışması dikkat çekicidir. Yönetmen nazarında belki de Red haklıdır ve Adelaide'ın doğurması gereken çocuk Umbrae'dir.

Umbrae'nin ölümünden sonra Adelaide direksiyona geçmiştir ve aile sabahın erken saatlerinde Santa Cruz'dadır. Etrafta boş sokaklar ve cesetlerden başka hiçbir şey yoktur. Sahile yakın bir yerde önlerinde yanan bir araba görünce dururlar. Birden karşılarna çıkan Pluto'yu gören Adelaide onu öldürmek için yanına gider ama yapamaz, çünkü bu sahne Jason ve Pluto'nun hesaplaşması olacaktır. Pluto elindeki kibrit ile Jason ve ailesinin bulunduğu arabayı yakmadan önce, Jason onun niyetini anlamış ve ellerini açarak geri geri yürümeye başlamıştır. Bunu gören Pluto da onun hareketlerini aynen taklit edince, arkasında yanan arabanın alevleri içinde kalarak ölecektir. Jason bu hesaplaşmadan defalarca kez yakamadığı çakmağı ile değil, zekasını kullanarak gerçekleştirdiği bir oyun ile galip çıkmıştır.

Pluto'nun yanarak ölümünü izleyen Adelaide, Umbrae'nin ölümünü izlerken gösterdiği üzgün tavırları yinelemektedir. Adelaide ve Gabe, arkalarında saklanmış olan Red'i fark etmedikleri için, Red Jason'ı kaçırmayı başarmıştır. Adelaide onları takip ettiği sırada lunaparka gelmiştir. Sahilde ucu denizin içine kadar giden ve sonu gözükmeyen bir insan zinciri durmaktadır. Kırmızı tulum giymiş ve ellerinde makas olan yüzlerce insan, hiç konuşmadan öylece ayakta durmaktadırlar. Adelaide onlara

bakar ve elindeki bir demir çubuk ile lunaparktaki korku tüneline girer. Tünelin karanlık koridorlarında –tıpkı 1986 yılında kaybolduğu zaman yaptığı gibi– tek başına dolaşarak oğlu Jason’ı aramaya başlamıştır.

Adelaide ve Red: Son Hesaplaşma

Adelaide tünelin içindeki –çocukken kendi gölgesi ile karşılaştığı– aynanın arkasında gizli bir kapı bulup oradan aşağı inmiştir. Yönetmen burada da merdiven kullanarak psişik bir dönüşüme ve tünelleri kullanarak bilinçdışına yapılan yolculuğu işaret etmektedir. Adelaide’in bu tünellere rahatlıkla giriyor olması da Jung’un da belirttiği gibi (2016: 165), “insanın bilinçdışının diğer etkilere ‘açık’ olduğunu, tekinsiz ve yabancı unsurların nasıl izinsiz içeri girebileceklerini” göstermektedir.

Adelaide-Red karşılaşması bir boş sınıfta gerçekleşmektedir. Red, sınıfın tahtasına tebeşirle uzun bir insan zinciri çizmektedir. Adelaide’in arkasından yaklaştığını fark edince aynen şöyle söyler:

Biz de insanız, tıpkı sizin gibi. Burayı inşa edenler de insandı. Bence bedeni kopyalamanın bir yolunu buldular, ama ruhu yapamadılar. Ruh tek kaldı ve onu iki kişi paylaştı. Yukarıda olanları kontrol edebilmek için de gölgelerini yarattılar.

Bu ifadeyi, Foucault’un aşağıdaki sözleriyle birlikte düşünebiliriz:

Eğer iktidar erki kralın cephesinde, bedenin çift hale gelmesine yol açıyorsa, mahkûmun tabi kılınmış bedeni üzerinde icra edilen ek iktidar, başka bir tipten çift hale gelmeye yol açmamış mıdır? Bir beden-olmayan, Mably’nin dediği gibi bir "ruh" ile çift hale gelme. Cezalandırma iktidarının bir "mikrofiziği"nin tarihi bu durumda “modern ruh”un bir soy ağacı veya soy ağacının bir parçası olacaktır. Bu ruhta bir ideolojinin toplumsal kalıntılarının yerine, beden üzerindeki belli bir iktidar teknolojisinin güncel bağlantısı görülecektir. Bu ruhun tarihsel gerçekliği, Hristiyan ilahiyatı tarafından temsil edilen ruhun tersine, suçlu ve cezalandırılabilir olarak değil de daha çok ceza verme, gözetim altında tutma, cezalandırma ve zorlama usullerinden ötürü doğmaktadır (1992: 35-36).

Red’in başka bir bedenin kopyası olduğu vurgusu ve insan eliyle üretilmesine yönelik ifadesi de Foucault’un yukarıdaki görüşlerini destekler niteliktedir. Red’in tünellerde yaşayışlarına ilişkin anlattığı hikâyedeki muğlak, ama kaçınılmaz bir duygu seyirciyi etkisi altına almaktadır. Sanki burada derin insani sorunlarla uğraşıldığı hissiyatı ele verilmektedir.

Red'in Adelaide ile sınıfta konuştuğu sahnede ıslık ile çaldığı melodi, Adeliade'ın küçükken konuşma yetisini yitirmiş olması, Kitty ile yaptığı sohbette hâlâ kendini çok iyi ifade edemiyor oluşunu söylemesi; aslında filmin çeşitli yerlerinde, dikkatli izleyiciye, bu iki ana karakterin aslında yer değiştirmiş olduğu bilgisini vermektedir. 1986 yılında lunaparktaki korku tüneline Red, Adelaide'ı kaçırıp aşağı götürmüş ve oraya hapsedmiştir. Kendisi de yukarı çıkıp Adelaide'ın yerine geçip günümüze kadar o kimlikle yaşamıştır.

Kitty ile Adelaide Santa Cruz plajında sohbet ederlerken, Adelaide'ın yetenekli olduğu baleyi neden erken bıraktığı hakkında konuştukları sahne hatırlandığında, aslında dansa yetenekli olanın Adelaide değil, yer altında onun kimliği ile yaşamak zorunda olan Red olduğu anlaşılmaktadır. Yönetmen, Adelaide'ın bu yeteneği sayesinde izleyicinin algısındaki kaba ve ilkel gölge olgusunu sağlam bir psikanalitik dayanak ile sarsmıştır. Jung'a göre de gölge, düşünüldüğü gibi kötü değildir; aynı zamanda aşağılık, ilkel, hayvansı, güçlü, sakil, çocuksu ve spontanedir. Jung, sık olmasa da zaman zaman insanın kendi doğasının iyi yanını bastırarak kötü yanını yaşamaya zorlandığını hissettiğini ifade eder. Buna ek olarak, "bilinçdışı kişiliğin bir yönünü gölge olarak adlandırırken nispeten iyi tanımlanmış, sınırları belli bir özelliğe işaret" etmektedir. Çünkü ona göre "bazen egonun bilmediği her şey, hatta en değerli ve en yükseklerdeki güçler bile gölge ile" karışmaktadır (2016: 169).

Adelaide, filmin finalindeki kavga sırasında gölgesi Red'i büyük bir nefret ile öldürmüştür. Red, Adelaide için hem gereksinim duyulan hem de arzulanandır. Öteki, yok edilmesi de eşit derecede gerekli ve arzulanandır (Kernberg, 2010: 44). Bu yüzden Red'i öldürdükten sonra tıpkı diğer gölgeler gibi ilkel ve vahşi sesler çıkartarak bağırır. Bu davranışı ile de onun gerçek kimliği –Adelaide'ın yerine geçmiş olan Red– izleyiciye son bir kez hatırlatılmıştır. Ayrıca, Red'in ölmeden hemen önce ilk kez çocukken tünelde çaldığı melodiyi ıslıkla tekrar çalmasıyla, izleyicide Red'e karşı bir merhamet duygusu uyandırılmış ve yönetmen korku filmlerinde alışageldiğimiz kahramanın kazandığı ve izleyicinin alkışladığı sahnelerden farklı bir akış yaratmıştır. İzleyici artık kendi içindeki iyi-kötü sorgulamasına girişmiş ve Rollo May'in ifadesiyle insanlar, iyi ve kötünün herkesin içinde var olduğunu fark ederek ahlaki üstünlük konusunda ısrarcı olmayı bırakmış ve bu kısıtlamadan dolayı affetme olasılığına sahip olmuşlardır (2019: 264).

Her Şey Eskisi Gibi Olacak

Filmin finalinde Adelaide ve Jason, kendilerini dışarıda bekleyen Gabe ve Zora ile buluşur. Aile hep beraber orada buldukları bir ambulansa binerek Santa Cruz'dan uzaklaşır. Ambulansı Adelaide kullanırken, Jason yanında oturmaktadır. Adelaide'ın geçmişte olanları hatırlamaya başlaması ile izleyici de 1986 yılında tünelde onun küçük kızı yer altında yaşadığı yere götürerek kendi yatağına kelepçeleyip ve onun *Thriller* tişörtünü giyerek gerçek Adelaide'ın kimliğine nasıl büründüğünü görmektedir. Şu anda kadar Adelaide diye bilinen kişinin gerçekte Red olduğu böylece açığa çıkmış olur. Adeliade oğlunu Red'den kurtardıktan hemen sonra onu "Hepsi geçti artık, her şey eskisi gibi olacak," diyerek teselli etmektedir.

Tüm bu anıları hatırlayan Adelaide (aslında Red), oğlu Jason ile göz göze gelir. Bu sahnede Jason annesine olanların farkındalığına ilişkin bir ifade ile bakarak maskesini tekrar yüzüne takmıştır. Adelaide ise oğluna gülümseyerek tekrar yola doğru yönelir. Ambulans ağaçlı yolda ilerlerken yukarı yükselen kamera dağlar ve tepeler boyunca elele tutuşarak bir zincir oluşturmuş kırmızı tulumlu binlerce insan görüntülemektedir. Adeliade ve Jason arasında her şeyin eski haline dönmeye başladığını düşündüren sahne, izleyiciye rahatsız edici bir ikiyüzlülük duygusu verecek şekilde işlenmiştir. Alfred Adler, durumların öncelikle kendi korunaklı alanımıza hizmet ediyor olması ile kazandığı değerleri eleştirmektedir. Adler değerlendirmelerinde, "her doğal duygu ya da ifade, son tahlilde içinde çevreyi boyun eğdirmeyi hedefleyen bir amaca yönelik ikiyüzlü hesapları barındırmaktadır" (2017: 86) demektedir. Adelaide, bütün savaşımaları sonunda, ne pahasına olursa olsun kendi kutsal ailesinin bütünlüğünü korumayı becermiştir. Bu amaç doğrultusunda kimin veya neyin ne ölçüde zarar gördüğü onun için ebetteki önemli olmayacaktır.

Sonuç

Psikanalitik kuramda düşlerin kendine özgü bir yapılanma gösterdiği kabul edilmektedir. Bu yaklaşım, her özgün sinema eserinin kendine ait bir aktarım dili ve olay örgüsü ile aktarılmasıyla da örtüşmektedir. Bu benzerlik psikanalitik kuramda film çözümlerinin psikanalizdeki rüya çözümlerine denk düşmekte, filmler yaratıcısı ve izleyicisinin kolektif düşleri olarak ele alınabilmektedir. Bununla beraber filmler, tıpkı rüyalarda olduğu gibi bilinçdışı düşüncelerin örtülü olarak ortaya

konmasına olanak sağlamaktadır. İzleyici rahat ve konforlu sinema salonunda filmi izlerken hem filmin yaratıcısının hem de kendisinin dahil olduğu kolektif bilinçdışının izdüşümlerini seyretmektedir.

Biz filmi Jungcu psikanalitik kuram ile çözümlenirken, filmin bir rüya gibi değerlendirilmesinde Jung'un tanıladığı rüya evreleri ile örtüşüyor olması da dikkate alınmıştır. Jung, rüyanın psikanalizinde dört "evre" (faz) olduğunu söyler. Birinci evre; "yer bildirimi" ile başlayan, "başkahramanı"nın görüldüğü, nadiren zaman olgusunun da bulunduğu "açıklama" evresidir. İkinci evrede konunun "gelişimi" yer almaktadır. Rüyanın üçüncü evresinde "sonuçlanma" ya da "dönüm noktası" gelmektedir. Dördüncü ve son evre ise "kırılma", yani "çözüm" ya da "sonuç"tur (2018: 98). *Biz* filmini bir rüyanın psikanalizi şeklinde okuyacak olur isek, filmin; karakterin lunaparkta olduğunu gördüğümüz bir "yer bildirimiyle" başladığını kavrarız. Daha sonra ise, ana karakterle ilgili "babası ve annesi ile birlikte yürüdüğü", "onlardan ayrılarak tek başına korku tüneline doğru yol aldığı", "elinde 'Jeremiah 11:11' yazılı pankartı bulunan kişi ile karşılaştığı" gibi ifadeler gelmektedir. Filmde, rüyalarda nadiren olan "zaman bildirimleri" bulunmaktadır. Filmin bu evresine, rüyaların birinci fazına denk düşer şekilde "açıklama" demek yanlış olmayacaktır. Filmin "açıklama" evresiyle olay mahalli, olayın içindeki kişiler ve kahramanın o anki durumu belirtilmiştir.

Filmin ikinci evresi, tıpkı rüyaların ikinci fazında olduğu gibi "konunun gelişimi" ile devam etmektedir. "Kadının başlangıç noktasını referanslandıran eve geri dönüşü", "birtakım kehanetlerin gerçekleşmeye başlaması" ve "gölge aile ile karşılaşmaları", izleyicinin bundan sonra ne olacağını bilemiyor olma duygusunu tetikleyip, filmin gerilim düzeyini arttırmaktadır. Filmin üçüncü evresinde ise "sonuçlanma" ya da "dönüm noktası" gelmektedir. Bu evrede rüyaların üçüncü fazı ile benzerlik göstererek ailenin gölge aile ile savaşmaları ve yüzleşmeleri konu edilmektedir. Filmin dördüncü ve son evresi de rüyalarda işleyen sürecin benzerliği ile "kırılma", yani filmin ürettiği "çözüm" ya da "sonuç" olarak işlenmiştir. Ana karakterin "aradığı" çözüm kendisidir ve ailesinin hayatta kalması da son durumu göstermiştir.

Bu bilgiler doğrultusunda, filmin psikanalitik kuram ile çözümlemesinin yapılabilmesine olanak kılan birçok unsur ile desenlediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Filmin geneline bakıldığı zaman, yönetmenin bilinçdışının izinin sürülebildiği sahnelerle birlikte izleyici de filmin bir parçası haline getirilmiş olup, kurulan bu ortaklıkla da filmin kolektif bilinçdışını yansıladığı söylenebilir. Bu nedenden ötürü *Biz* filmi; Jung'cu psikanalitik kuram çerçevesinde çözümlenmiş olup, ilgili yerlerde alan ve dışından tutarlı görüşlerden destek alınarak, tüm kültürel ve mekânsal unsurlar birbirleri ile anlamlanır şekilde kullanılarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın son kısmında yapılan film ve rüya eşleştirilmesi ve çözümleme karşılaştırmaları için herhangi bir yanlış bilgilendirme vermemek adına belirtmek gerekir ki; çalışmada mutlak bir aynılıktan bahsedilmemekte, sadece benzeşen yönlerin altı çizilmektedir.

Kaynakça

- Abraham, Karl (2017). *Rüyalar ve Mitler*. Çev., Emine Nur Gökçe. İstanbul: Pinhan.
- Adler, Alfred (2017). *İnsan Doğasını Anlamak*. Çev., Deniz Başkaya. İzmir: Lilith.
- Akın, Haydar (2005). *Ortaçağ'dan Bilge Bir Kadın: Bingenli Azize Hildegard*. İstanbul: Dharma.
- Arslan, Umut Tümay (2009). "Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı." *Kültür ve İletişim*, 12 (1): 9-38.
- Bakır, Burak (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet.
- Borch-Jacobsen, Mikkel (1991). *Lacan: The Absolute Master*. Çev., Douglas Brick. California: Stanford University.
- Bukowski, Charles (2002). *Kapalı Bir Kapıdır Cehennem*. Çev., Avi Pardo. İstanbul: Parentez.
- Carroll, Noel (1981). "Nightmare and Horror: The Symbolic Biology of the Fantastic Beings." *Film Quarterly*, 19 (3): 16-25.
- Cebeci, Oğuz (2015). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki.
- Clarkson, Tim (2016). "Was The Legendary Wizard Merlin Actually Scottish?" www.historyscotland.com. Erişim tarihi: 25 04. 2020.
- Demirci, Tan Tolga (2006). *Korku Sinemasının Psikanalizi*. İstanbul: Es.
- Fitzgerald, William (2013). *How To Read A Latin Poem: If You Can't Read Latin Yet*. Oxford: Oxford University.
- Foucault, Michel (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. Çev., Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge.
- Freeman, John (2016). "Giriş." *İnsan ve Sembolleri*. Carl Gustav Jung içinde. Çev., Hatice Mukaddes İlgün. İstanbul: Kabalıcı. 6-11.
- Freud, Sigmund (1996). *Kitle Psikolojisi*. Çev., Kamuran Şipal. İstanbul: Cem.
- Freud, Sigmund (1999). *Uygurluğun Huzursuzluğu*. Çev., Haluk Barışcan. İstanbul: Metis.

- Freud, Sigmund (2006). *Rüya Yorumları*. Çev., Akın Kanat. İzmir: Lilith.
- Gabbard, Glen. O. ve Krin Gabbard (2014). *Psikiyatri ve Sinema*. Çev., Yusuf Eradam ve Hasan Satılmışoğlu. İstanbul: Okuyan.
- Girard, René (2018). *Şiddet ve Kutsal*. Çev., Necmiye Alpay. İstanbul: Alfa.
- Gürol, Ender (2006). "Giriş." *Analitik Psikoloji*. Carl Gustav Jung içinde. Çev., Ender Gürol. İstanbul: Payel. 9-92.
- Hockley, Luke (2020). *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım*. Çev., Simten Gündeş. İstanbul: Es.
- Hyatt, J.Philip (2002). "Jeremiah: Hebrew Prophet." www.britannica.com. Erişim tarihi: 05.05.2020.
- İzmir, Mutluhan (2015). *Lacancı Psikanaliz ve Karakter Çözümleme*. Ankara: İmge.
- Jacobi, Jolande (1962). *The Psychology of C. G. Jung*. New Haven: Yale University.
- Jung, Carl Gustav (2006). *Analitik Psikoloji*. Çev., Ender Gürol. İstanbul: Payel.
- Jung, Carl Gustav (2015). *Dört Arketip*. Çev., Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis.
- Jung, Carl Gustav (2016). *İnsan ve Sembolleri*. Çev., Hatice Mukaddes İlgün. İstanbul: Kabalcı.
- Jung, Carl Gustav (2018). *Rüyalar*. Çev., Aylin Kayapalı. İstanbul: Pinhan.
- Jung, Carl Gustav (2019). *Dönüşüm Sembolleri*. Çev., Firüzan Gürbüz Gerhold. İstanbul: Alfa.
- Kast, Verena (1998). "Can you change your fate? The clinical use of specific fairy tale as the turning point in analysis." *Post-Jungians Today: Key Papers in Contemporary Analytical Psychology*. Ann Casement (der.) içinde. Londra: Routledge. 119-134.
- Kenevan, Phyllis Berdt (1999). *Paths of Individuation in Literature and Film: A Jungian Approach*. New York: Lexington.
- Kernberg, Otto (2010). *Sapıklarda ve Kişilik Bozukluklarında Saldırganlık*. Çev., Banu Büyükkal. İstanbul: Metis.
- Kılınç, Ceyda (2016). *Mitoloji Sözlüğü 2. Cilt*. İzmir: İlya.

- Klein, Christopher (2018). "Remembering Hands Across America." www.history.com. Erişim tarihi: 25.04.2020.
- Le Guin, Ursula K. (2015). *Kadınlar Rüyalara Ejderhalar*. Çev., Bülent Somay. İstanbul: Metis.
- May, Rollo (2019). *Güç ve Masumiyet: Şiddetin Kökenlerine Dair Bir Arayış*. Çev., Cihan Dansuk. İstanbul: Okuyanıs.
- Metz, Christian (1999). "Identification, Mirror." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Leo Braudy ve Marshall Cohen (der.) içinde. Oxford: Oxford University. 800-817.
- Oskay, Ünsal (2014). *Çağdaş Fantazy: Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması*. İstanbul: İnkılap.
- Özden, Zafer (2014). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge.
- Rank, Otto (2016a). *Eş Benlik: Bir Psikanaliz Çalışması*. Çev., Gökçe Metin. İstanbul: Pinhan.
- Rank, Otto (2016b). *Kahramanın Doğuş Miti: Mitolojinin Psikolojik Yorumu*. Çev., Gökçe Yavaş. İstanbul: Pinhan.
- Saydam, Bilgin (2015). "Carl Jung: Nesnel Ruhun Şamanı." *Dört Arketip*. Carl Gustav Jung içinde. Çev., Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis. 7-15.
- Schimmel, Annemarie (2020). *Sayıların Gizemi*. Çev., Mustafa Kıpüşoğlu. İstanbul: Alfa.
- Showalter, Elaine (2014). "Representing Ophelia: Women, Madness and The Responsibilities of Feminist Criticism." www.projektofelia.blogspot.com. Erişim tarihi: 02.05. 2020.
- Tevrat (Eski Ahit)*. (2019). Ankara: Dorlion.