

## II. DÜNYA SAVAŞI'NIN YIKIMI ÜZERİNDEN SİNEMADA RÜYA VE GERÇEK: HIROŞİMA SEVGİLİM'İN PSİKANALİTİK KURAM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Nur İNCİ

Doğuş Üniversitesi, Türkiye

nurinci@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-2166-8515>

**Geliş tarihi / Received:** 12.10.2020

**Kabul tarihi / Accepted:** 30.12.2020

**DOI:** 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd\_v07i1006

### ÖZ

19. yüzyılın son çeyreğinde Freud tarafından ortaya konmuş ve sonraki yıllarda sistemleştirilmiş psikanaliz, psikolojiyle beraber sanatın her dalında etkilerini hissettirmiştir. Freud, sanat eserleri üzerinden sanatçıya, eserin bağlı olduğu topluma, o toplumun arkaik ve bilinçdışı öğelerine dair psikanalitik çözümlenmelerde bulunmuştur. Bu sayede sanatçıyı bir terapi odasında gibi değerlendirmiş ve aktarımlarına göre karşı aktarımlarını oluşturmuştur. Freud'u takip eden psikanalistler de kendisinin kavramlarını farklı boyutlara taşımışlardır ve özellikle rüya olgusu üzerinden gerçekliğe ve bilinçdışına dair analizlerini gerçekleştirmişlerdir. Psikanalizin bilim insanlarını tartışmaya yönlendirdiği ve popülerleştiği zaman diliminde sinemada da farklı bir akımdan, Yeni Dalga Hareketi'nden ve Rive Gauche Groupe'tan söz edilebilir. *Bu dönemde sanatçılar, tıpkı Freud'un yaptığı gibi kuralları yıkmayı ilke edinmiş ve kendi yarattıkları dünyaları üzerinden duygu ve düşüncelerini perdeye aktarmışlardır.* Aynı dönemde çarpıcı olan bir diğer gelişme ise, II. Dünya Savaşı ve onun bireyden topluma bıraktığı izlerdir. Bu izler ya da yaralar, sanatçıların savaşı kendi dünyalarında yarattığı karakterlerle perdeye aktarmasını sağlamıştır. Sanatçının hikâyesi, bilinçten ve bilinçdışından ayrı tutulamaz; dolayısıyla film çözümlenmeleri içerisinde psikanalizin yeri oldukça önemlidir. Buradan hareketle bu çalışmada II. Dünya Savaşı sonrasında geçen Alain Resnais'nin Hiroşima Sevgilim'in film çözümlenmesi amaçlanmıştır. Filme ait olay örgüleri üzerinden psikanalitik değerlendirmeler gerçekleştirilmiştir. Sonuçlara göre yönetmenin bilinçdışını yansıtan bu filmde, savaş olgusunu iki karakterin kendi iç savaşları üzerinden şehirlere ve toplumlara mal ettiği görülmüştür. Savaş, taraflarda farklı *şekillerde oluşmaktadır; Resnais bu sayede savaşın tek bir gözden incelenmemesi gerektiğine vurgu yapmıştır.* Ayrıca otoritenin sorgulan-

ması, insan hayatının gücün elindeyken nasıl bir şekilde bastırıldığı ve bireylerin davranışlarında bilinçdışındakilerin yansımalarının etkisi incelenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** *Hiroşima Sevgilim, Psikanaliz, Rüya, Gerçeklik, Bilinçdışı.*

<i>Anf</i>	İnci N. (2021). II. DÜNYA SAVAŞI'NIN YIKIMI ÜZERİNDEN SİNEMADA RÜYA VE GERÇEK: HİROŞİMA SEVGİLİM'İN PSİKANALİTİK KURAM AÇISINDAN İNCELENMESİ. İletişim Çalışmaları Dergisi, 7 (1), 137-166
------------	--

## **DREAM AND REALITY IN CINEMA THROUGH THE DESTRUCTION OF THE WORLD WAR II: AN INVESTIGATION OF HIROSHIMA MON AMOUR FROM PSYCHOANALYTICAL PERSPECTIVE**

### **ABSTRACT**

Psychoanalysis made its effects felt in every branch of art with psychology. It was put forward by Freud in the last quarter of the 19th century and systematized in the following years. Freud made psychoanalytic analyzes on the artist, the society to which the artistic work belongs, and the archaic and unconscious elements of that society through his works of art. In this way, he evaluated the artist as if in a therapy room and expressed countertransference to his transference. The psychoanalysts who followed Freud also carried his concepts to different dimensions and made their analysis of the unconscious and reality through the dream phenomenon. New Wave Movement and Rive Gauche Groupe can be mentioned in the cinema when psychoanalysis was popular and orientated scientists to argue by its way. In this period, artists adopted the principle of breaking the rules just like Freud did, and transferred their feelings and thoughts to the screen through the worlds they created. World War II and its traces from individual to society revealed in the same period as another striking development. These scars or wounds enabled all artists to transfer the war to the screen with the characters they created in their world. The artistic story cannot be separated from consciousness and unconsciousness. Therefore, psychoanalysis has a significant role in film analysis. This research aims to analyze Alain Resnais' film Hiroshima mon amour that depicts World War II. Psychoanalytic evaluations are made on the plots of the film. Results showed this film's two characters have attributed the phenomenon of war to cities and societies through their civil wars, which reflects the director's unconscious. War takes place in different ways on both sides; Resnais thus emphasized that the war should not be examined from a single perspective. Also, questioning of authority, how human life is suppressed while in the hands

of power, and the effect of the reflections of the unconscious on the behavior of individuals are examined.

**Keywords:** *Hiroshima Mon Amour, Psychoanalysis, Dream, Reality, Unconscious.*

## GİRİŞ

19. yüzyılda sinema ve psikanaliz paralel olarak gelişim gösterir; insanlar bir yanda Lumière Kardeşlerin perdedeki filmleriyle büyülenirken, bir yandan da Sigmund Freud'un psikanalitik çözümlenmeleriyle iç içedir. Psikanalizin temel olarak çalıştığı alan bilinçdışıdır ve Freud, bilinçdışının en kapsamlı şekilde ele alınabileceği alanın rüyalar olduğunu dile getirir. Çünkü rüyalar, bireylerin kontrolü dışında gerçekleşen ve bilinçdışındaki öğelerden beslenen bir yapıya sahiptir (Freud, 1996: 140). Ayrıca geçmişteki çözülmemiş veya çözülmüş sorunların yeniden ele alınabildiği yerdir. Freud, özellikle rüyalar üzerine çalışarak hastalarının tedavi edilmesi için birtakım yöntemler geliştirmiştir. Nevrotik ruh halinin kökeninde bastırılmış ve gerçekleştirilmemiş arzuların olduğunu, aile içi ilişkilerde otoritenin bu bastırılmışlığa sebep olduğunu araştırmaları sonucunda bulmuştur (Horney, 2006: 7).

Sinema ve psikanalizin birlikte ilerlemesi, dünya savaşlarıyla farklı bir yere evrilir. Savaş psikolojisi, insanları tam anlamıyla darmadağın etmiştir. Söz konusu bu kopukluk, sanatçıların eserlerinde de kendisini gösterir; birçok yeni akım, savaşın toplumda bıraktığı izlerle şekillenir. II. Dünya Savaşı sonrasında sanatçılar, sistemin yıkılması ve yeniden inşası üzerine odaklanır. Böylece gerçekçilik yeniden ele alınır; İtalya'da Yeni Gerçekçilik, Fransa'da ise Yeni Dalga Hareketi başlar ve devamı gelir. Kayıp, ölüm, endişe, savaş gibi kavramlar tekrar sorgulanır; özellikle filmlerde yönetmenlerin bu kavramlara bakış açıları bir hayli değişir. Klasik yapıdan uzaklaşarak sanatçılar, yoksulluk koşullarında kendi özgün eserlerini yaratırlar. 1959 yılı yapımı Hiroşima Sevgilim de bunlardan birisi olarak görülebilir; Resnais'nin iki dünyanın savaşından doğan sentezi (kadın ve erkek, Nevers ve Hiroşima) deneyen bir çalışmasıdır. Bu sentezi denerken de geçmişe dönülerek karakterlerin kendi bilinçdışında yolculuğa çıkılır. Bu film aynı zamanda sıklıkla incelenen rüya ve sinema ilişkisini mercek altına alır.

Çalışmada önce II. Dünya Savaşı'nda sinemanın durumu ve Alain Resnais'nin bağlı olduğu Rive Gauche Groupe hakkında bilgiler verildikten sonra psikanalitik film eleştirisi üzerine incelemelerde bulunulmuştur. Son olarak Hiroşima Sevgilim filmi psikanalitik açıdan değerlendirilmiştir. Psikanalitik kurama dayalı film analizi veya eleştirisi, özellikle yönetmenin kendi psikolojik dünyasının

ve bilinçdışındaki örtük öğelerin sinema ile temsil edilmesini değerlendirerek, filmleri birer düş süreci olarak yorumlar ve film içerisindeki gerçekliğin ortaya çıkmasına dair atıflarda bulunur (Bakır, 2008: 36 - 38).

## **II. DÜNYA SAVAŞI'NIN SİNEMA ÜZERİNDEKİ ETKİSİ VE YENİ DALGA HAREKETİ**

II. Dünya Savaşı sonrası, yoksulluğun hat safhada olduğu ve sağlık sisteminin dünyanın her yerinde çöktüğü bir dönem olarak tasvir edilebilir. Çok kısa bir sürede insanlığın yok oluşuna sahne olan bu dönem, aynı zamanda sanatı ve özellikle sinemayı da derinden etkilemiştir. Savaş öncesinde daha eğlence ve para odaklı hareket eden sistem, savaş sonrasında bambaşka bir hale bürünmüştür. Yeni bir kuşak ve bu kuşağa ait yeni bir ahlaki yapıdan söz etmek mümkündür. Az bütçeli filmlerin sektörde yer aldığı bir piyasa oluşmuştur. Sinema, toplumsal olaylardan bağımsız düşünülemediği için, II. Dünya Savaşı sonrasındaki siyasi, toplumsal ve ekonomik problemler de perdelerde yer almıştır. Savaşlardan etkilenen toplumların genel problemleri filmlerde yansıtıldıkça, sinemada da gerçekçilik akımının yer bulmaya başladığı söylenebilir. Bu akımlardan en güçlüsü ise İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasıdır (Ulusoy Önbayrak, 2008: 187). Savaş sonrasında İtalya'nın durumun ve sorunlarının yansıtıldığı bu akım, ileride Fransız Yeni Dalga sinemasının da oluşumuna ilham olmuştur. Senaryoların tamamen halktan insanlardan oluştuğu, hatta bir isimlerinin bile yer almadan sadece “o” olarak perdede yer aldığı bir durum söz konusuydu. Fransız Yeni Dalga akımı ise gerçekçiliği bir ileri seviyeye taşımayı hedeflemiştir.

Fransa'da Yeni Dalga akımını benimseyecek olan yönetmenleri bir araya getiren, Bazin'in 1951 yılında yayınladığı “Cahiers du Cinéma” dergisi olacaktı. Henüz savaşın izleri yerindedir, ancak genç yönetmenler dergide İtalyan Yeni Gerçekçileri, Renoir, Rossellini ve Visconti gibi kültleşmiş olgular üzerinden sinemanın nasıl olması, ne olması gerektiği üzerine yazılar yazmışlardır. Dergide etkin olan kişiler, akımda da adını sıklıkla söz ettirecek olan Truffaut ve Godard'dır; kendileri yönetmenin yaratıcılığını ortaya koyabilmesi için “*film d'auteur*” görüşünü savunmuşlardır. Sinemada yazmakla film yapmanın aynı seviyede olabileceğini dile getirmişlerdir. Öyle ki filmler, yönetmenlerin kendileriyle konuşması veya bir not defterine tuttıkları notlar haline bürünebilirdi; filmler, bir öykü anlatıcılığından çok, söylenilmek istenen her neyse, onu söylemek için kullanılan bir araç haline gelmeliydi (Odabaş, 1994: 284; Yetimova, 2018: 1653). Yeni Dalga akımının doğmasını sağlayacak olan dergi, farklı fikirleri benimseyen sinemacıları bir araya getirmiş ve kuramsal çalışmaların içerikte olduğu birtakım eleştirilere ve etkinliklere ev sahipliği yapmıştır.

Yeni Dalga Hareketi, II. Dünya Savaşı sonrasında varlığını sürdürmeye çalışsa da film bütçelerinin düşüklüğü ve teknik ekipman azlığı, çekimlerin zorluklar içerisinde geçmesine sebep olmuştur. Özellikle ham film bulanamaması, sahnelerin tek seferde çekilmesi veya çekilen sahnelerin kurguda düzeltilmesi gibi sonuçları doğurmuştur. Bu aşamada zorluklar birer avantaja dönüşmüş ve yönetmenlerin çoğu, hikâyelerini filmlere aktarırken aynı zamanda iyi birer kurgucu olmayı da öğrenmişlerdir. Özellikle sorunların giderilmesi için zaman akışını kırabileceklerini fark etmişlerdir; sıçramalı kesmeler yaparak tıpkı bir rüya sahnesi gibi mekân, karakter ve zaman algısında kopmalar yapmaya başladılar (Yıldırım & Can, 2019: 167). İzleyicilerin de bu sayede film içerisinde yok olmalarından çok, rahatsız olarak ve yabancılaşarak dışarıdan seyreden kişi konumunda olmalarını istemişlerdir. Bunun sonucunda izleyici kopukluklar arasındaki bağlantıyı kurup kendi zihinlerinde film sahnelerini yeniden yaratabilme şansına erişmiştir.

Yeni Dalga yönetmenleri, klasik yapıya bağlı şablonları kullanmayı reddederek kendilerine ait bir stilde filmlerini oluşturmuşlardır. Film içinde kendi fikirlerini aktarmalarında yardımcı olabilecek her şeyi filme dâhil etmişlerdir; örneğin, çeşitli belgesel görüntüleri, haber sahneleri veya ara yazılar gibi. Ekipman kullanımında deneyim sahibi olmayan insanların da film çekimlerinde yer almasıyla yaratıcılık farklı bir boyut kazanmıştır ve çeşitli kamera hareketlerinin, ışık ayarlarının, tanınmayan oyuncuların ve gerçek olmayan mekânların dâhil edilmesiyle harekete özgü filmler çekilmiştir (Sabbadini, 2016: 11-12). Bir öyküyü klasik perspektifte anlatma gayesi yerine sadece söylenilmek istenenin söylendiği, sisteme karşı çıkmaya yönelik bilgilerin yer aldığı bir akım haline gelmiştir. Yönetmenlerin amacı, sinemada akla gelen ilk şeyin yapılabilir olduğunu göstermektir; bu doğrultuda kendi senaryolarını dahi kendileri yazmışlardır. Bu durum dışında kalarak çeşitli senaristlerle çalışan ve teknik bilgilerini sentezleyerek onların diyalogları oluşturmaya fırsat veren tek yönetmen Alain Resnais olmuştur. Resnais, Yeni Dalga Hareketi'nden bir süre sonra uzaklaşarak kendisine yakın hissettiği yönetmenlerle farklı bir çatı altında toplanmıştır.

## **RİVE GAUCHE GROUPE İÇİNDE BİR YÖNETMEN: ALAIN RESNAIS VE FİLMOGRAFİSİ**

Avrupa sinema tarihi içerisinde özellikle Fransızların Yeni Dalga Hareketi'nin gölgesinde kalmış olan Rive Gauche Groupe, hareketin ilk filmlerine göre daha politik ve entelektüel filmleriyle bilinmektedir. Üyeleri arasında Alain Resnais, Agnès Varda, Jacques Demy, Chris Marker, Henri Colpi gibi isimlerin yer aldığı bu grubun filmleri Yeni Dalga filmleri gibi II. Dünya Savaşı sonrasında gösterimde yer bulmuştur. Ancak Yeni Dalga yönetmenlerinin “sisteme karşı çıkmak” fikrini endüstriyel klişelerden arınmanın ötesine geçirmişler ve filmlerde sinema-

tografi kadar içerik bakımından da özgün eserler yaratmışlardır (URL-1; URL-3).

Grubun adının “Rive Gauche” olarak belirlenmesinde ise Paris'teki Rive Gauche yani Sol Yaka Bölgesi etkili olmuştur; söz konusu bölge Fransa tarihi boyunca birçok entelektüel ve sanatçıya ev sahipliği yapmıştır. Bunun dışında, özellikle dünya savaşından sonraki en gergin çatışmalar da bu bölgede yoğunlaşmıştır. Diğer sanatçılarla birlikte Alain Resnais ve grubun öteki üyeleri de bu esnada Rive Gauche Bölgesi'nde yaşamakta olduklarından, siyasi olayların fazlaca etkisinde kalmışlardır. Bu durum da ileride sanat hayatlarının şekillenmesini ve dönemdaşlarından farklı olarak politik ve avangard temaların ağır bastığı filmler yönetmelerini sağlamıştır (URL-1; URL-2). Yeni Dalga yönetmenlerinden temayla ilgili farkları dışında, birbirlerinin filmlerinde işbirlikçiliği ilke edinen Rive Gauche yönetmenleri, kolektif bir bilinçle hareket etmeyi tercih etmişlerdir. Sinemayı bütün sanatlardan üstün görmek yerine, tüm sanat dallarıyla eşit seviyede olduğuna inanmışlardır ve sinemanın özellikle edebiyatla iç içe olması görüşünü savunmuşlardır. Örneğin Alain Resnais, filmlerinin senaryoları üzerine çalışırken dönemin yeni roman akımını benimsemiş yazarlarla projeler yürütmüştür. Zaman, bellek, düşünce ve eylemler arasındaki ilişkilerin rastlantısal olmamasına, izleyicileri doyurmasına dikkat etmiştir (URL-3).

Rive Gauche yönetmenleri içerisinde Alain Resnais, sinema hayatının ilk yıllarında öncelikle oyunculuk üzerine çalışmıştır. Diğer dalga yönetmenleri gibi Cahiers du Cinéma'da yazılar yazmak yerine sinemada eğitim alarak kendisini geliştirmiştir ve çeşitli filmler çekmeye küçük yaşta başlamıştır. Van Gogh ve Picasso'nun eserlerini filme alarak sanat eserlerinin ortaya çıktığı dönemlerle ilgili bilgiler vermiştir. Bilindiği üzere bu sanatçıların da esin kaynağı savaş olmuştur (URL-2; URL-4). Daha sonra kurgulamaya yoğunlaşmıştır ve film şeritlerindeki zaman algısı üzerinde oynamalar yaparak zamanın akışını değiştirebileceğini görmüştür. Zaman ve bellek kavramlarını sorgulamaya başlaması da bu dönemi-ne denk gelmiştir. Güncelliğe dair sorunlar, geçmişteki yaşanmışlıklarla oluşan değer yargılarına göre yeniden şekillenmiştir; bu yapılırken de duygusallık ve içgüdüsel olmak ön plana çıkmıştır (Teksoy, 2014).

Henüz Yeni Dalga akımı sistemleşmeden çeşitli belgesellerde görev almıştır. Aktörlük ve kamera operatörlüğü gibi alanlardan sonra yönetmenlik koltuğuna oturmuştur. Filmografisi içerisinde 1955 yapımı Gece ve Sis adlı belgesel, akım ortaya çıkmadan önce ayak seslerinin duyulduğu önemli filmler arasında yer almıştır. Film, II. Dünya Savaşı'nın onuncu yıl dönümü anısına toplama kamplarındaki Nazi dehşetinin görüntülerini içermektedir (URL-1; URL-2; URL-4). Hem arşivden hem de güncel olan görüntüleri bir araya getirerek zamanın kırılması üzerine atıflarda bulunduğu gibi, insanlık tarihini sarsan bu olaylara dair bir algı

yaratma çabasına da girmiştir. Yönetmenin amacı, sonraki filmlerinde olacağı gibi sadece duyguları harekete geçirmek değildir; aynı zamanda öznenin yani seyircinin bu olayları incelemesi ve sorgulamasını ilke edinmiştir.

Resnais ününü, 1959 yılındaki uzun metrajlı filmiyle sağlayacaktır: Hiroşima Sevgilim, profesyonel anlamdaki en önemli eserlerinden birisi olmuştur. Aslında II. Dünya Savaşı sonrasında Hiroşima'daki durumu bir belgesel ile çekmek amacıyla oraya gitse de, zaman, bellek ve rüya temalarının dâhil olmasıyla birlikte film bambaşka bir forma dönüşmüştür. Hiroşima Sevgilim, Resnais sinemasının şekillenmesinde ve sonraki filmlerinin derinliğinin belirlenmesinde mihenk taşlarından birisi olmuştur. Savaşın sonrasındaki hayatta kalanların yaşadığı travma üzerinden izleyiciye yine savaşı, ölümü ve kaybı sorgulatmak istemiştir. Bu filmde iki yıl sonra, Geçen Yıl Marienbad'da filmi gösterime girmiştir ve Resnais, döneminde avangard kurmaca sinema örneklerini sunmaya devam eden ender yönetmenlerden olmuştur. Bu iki filmde geçmiş ve gelecek arasındaki savaşın etkilerinden söz edilebilir (Vaughan, 2013: 140). İstanbul'da çekilen ve 1963 yılında gösterime giren Ölümsüz Kadın de Resnais'nin bir başka önemli filmi olarak görülmektedir (URL-1; URL-2; Teksoy, 2014). Filmografisi bu filmlerle sınırlı kalmayan yönetmen, ileriki filmlerinde de anlaşılması güç unsurları bir araya getirmeyi hedeflemiştir.

Resnais filmlerindeki ortak yön ise, sonunda seyircinin cevaplamasını beklemesi ve bu amaçla katarsis olgusunu yaşatmadan, seyircinin de birer oyuncu gibi filmde aktif olarak görev almasını sağlamaktır (URL-4). Bu açıdan bakıldığında, psikanalistlerin sinemadaki rolünü üstlenmiştir: Rüya veya bilinçdışı öğeler içerisinde gerçeğin ne olduğunu anlamak için kendisi yerine bireyin (seyircinin) cevabı bulmasını istemiştir. Karakterler bir var olup bir yok olabilir veya karakterlerin zihinlerindeki düşünceler gerçeğe uygun olabileceği gibi tamamen kurmaca olabilir. Ancak bu sis perdesi içinde sonuca ulaşacak olan kişi, seyircidir. Yönetmen, soruları sorar ve uygun ortamı oluşturur; seyirci ise o ortam içerisinde onu rahatsız eden şeylerin cevabını arar.

## PSİKANALİTİK ELEŞTİRİNİN SİNEMADAKİ ROLÜ

Psikanalitik bakış açısıyla oluşturulan film eleştirisi, filmlerin sinematografik öğelerine dair birtakım açıklamalarda bulunmaktadır. Ayrıca yönetmenin psikolojik çözümlemesine ve bağlı bulunduğu toplumun bilinçdışı öğelerine atıflarda bulunur. Özellikle kolektif bilinçdışının dışavurumuna dair işaretleri yakalamaya yönelir; filmlerin bir “düş” gibi olduğunu vurgularken, filmdeki latent (örtük) olan öğeler üzerinden çıkarımlar yapılır. Yönetmen, yönetmenin filmde yarattığı ortam, karakterlerin varlığı ve duruşu gibi olgular, psikanalitik verilerin birer

dallarını oluşturur (Bakır, 2008: 36 - 38, Terbaş, 2013: 2). Bu açıdan bakıldığında psikanalitik film eleştirisi, beyaz perdedeki görüntülerin bilinçli bir eylemle varlığını sorguladığı kadar, eylemlerin altında yatan bilinçdışı figürlerin de değerlendirilmesine odaklanır.

Bilinçdışı, yıkılıp tekrar yapılandırılmakla var olur. Birey, toplumla birlikte her seferinde yeniden bu eylem içerisinde bulunur; dağılıp tekrar toparlanmanın peşindedir. Son seviyeye gelindiğinde birey ile toplum arasında ikircilikli bir ilişki kurulur. Bu ilişkide birey kendisini, kendi gerçekliğinden uzaklaşarak kurmaktadır. Fakat bu hareket de beraberinde bastırmayı getirir: Freud uygarlığın oluşumunda insanların kendilerine ait dürtülerinin mütemediyen bastırılmasından söz eder. Böylelikle cinsel amaçlara dayalı doyumların ertelenmesi söz konusu olur, bireyler hemen istenilen doyuma ulaşmaz. Ulaşmaları için bir vekil seçilir; sanat eserleri de bu açıdan vekillere örnek verilebilir (Bakır, 2008).

Sanat eserlerinin psikanalitik bakış açısıyla incelenmesi ve eserlere dair çeşitli değerlendirmeler yapılması, Freud'un edebiyat, tiyatro, heykel ve resimleri incelemesiyle başlar. Yaptığı bu incelemelerde sanatçıların kendilerine has nevrozlarının neler olabileceği üzerinde durmuştur; sanatçıların eserleri üzerinden sanatçıların kişilikleri hakkında çıkarımlar ortaya koymuştur. 20. Yüzyılın ilk yarısında edebiyata da el atarak eserleri incelemeye devam eden Freud, psikanalitik yöntemi geliştirmeyi sağlamıştır. Sanatçı, onun için bir hastadır, eserleri ise bütün sıkıntı ve sorunlarını hapseden bir araç konumundadır (Freud, 1996: 139 – 144). Uygulamalarını da bu şekilde devam ettirir. Freud'un geliştirdiği bu dinamik, zamanla sanatçıların da eserlerini ve kendilerini ifade ediş biçimlerini etkilemiştir; iki taraf da birbirine ilham olarak psikanalizi etkin bir biçimde kullanmışlardır. Günümüzde bu ilişki, özellikle film sektöründe kendini hissettirmektedir; psikanalitik film çözümlenmeleriyle birlikte daha güçlü ve derin analiz yapma yeteneğine sahip olan yönetmenleri filmlerini de aynı derinlikte oluşturmayı hedeflemiştir. Eleştirilerin getirdiği donanım, psikanalizin kendine has dünyası ve yaratıcılığın birleşmesi sayesinde özgün filmlerin varlığından söz edilebilir. Ayrıca psikanalizin Freud sonrasında da popülerliğini koruması, bu ilişkinin devamlılığını ve günümüzde de varlığını sürdürmesini sağlamıştır. Sonuç olarak, sinemada psikanalizin sağladığı kuramsal çerçeve, bu iki sebepten ötürü baskın bir rol oynamaktadır.

Psikanalitik bakış açısına göre filmler ve düşlerin ortak yönleri bulunmaktadır; düşlerin kendine ait mantığı ile film sahnelerinin mantığı arasında paralelliklerden söz edilebilir. Freud, rüyaların insanların bilinçdışına dair birtakım atıfları ortaya koyduğunu ifade etmesiyle film yönetmenlerinin de bakış açılarını etkilemiştir. Buna göre, filmler de birer düşsel metinlerden oluşur ve tüm karakter-



ler, filmi oluşturan kişi ya da kişilerin bilinçdışındaki figürleri temsil eder. Freud daha da ileri giderek, film izleme sürecinin dahi bir düşselliğe sahip olduğunu vurgulamıştır (Terbaş, 2013: 3). Sinema salonunun karanlıklığı, seslerin ve müziğin ahengi, görüntülerin kaybolması ve yeniden oluşması gibi süreçler birer düş sahneleri gibi algılanabilir. Üstelik bu durum sadece filmdeki ortamla da sağlanmamaktadır; film anlatısında da düşsel imgelemlerden söz edilebilir. Film izleme sırasında seyirciye aktarılan dünya ile seyircinin kendi dünyası arasındaki gelgitler, bilinçdışına dair çeşitli düşüncelerin ortaya çıkmasını sağlayabilir. Seyircinin kendi düşüncelerini oluştururken istem dışı var olan rahatlık ve gevşeme, tıpkı bir terapi odasında olduğu gibi, kendisini hissettirir. Bu rahatlık ve gevşeme sayesinde seyirci filmin içinden geçerek kendi rüyasını ve bilinçdışı dünyasını yaşamaya başlar. Bir nevi Freud'un aktarım – karşı aktarım mekanizması da yönetmenin rüyası ile seyircinin rüyası arasında vuku bulur. Rüyaların yorumlanmasına geçildiğinde ise eleştirel tavır geri gelir; filmdeki bilinçdışı duygulanımlar ve imgeler üzerinden psikanalitik eleştiriler getirilerek bilinç durumuna geri dönülür (Bakır, 2002: 55; Terbaş, 2013: 7). Bu sebeple psikanalitik yöntemleri kullanarak düşlere dair birtakım çözümlemelerde bulunan bir psikanalistin yaptıkları ile psikanalitik çözümlemeyi benimsemiş olan bir film eleştirmeni, aynı patikada yürüyen iki yolcu gibi görülebilir.

Bir psikanalitik hastasının nevroitik durumlarına sebep olabilecek olayları düşlerdeki simgelerle analiz eder ve bir akış içerisinde bu simgelerin konumlarını belirleyerek çözümlemeler yapar. Söz konusu süre içerisinde yer alan simgelerle olan çeşitli kodlamaların tespiti sayesinde hastanın ya da danışanın bastırılmış bilinçdışı öğelerinin tasviri sağlanır. Böylece düşlerin içeriği ve aslında hastanın ne yaşadığı terapistte aktarılmış olur (Bakır, 2008: 36 – 38; Freud, 1996: 139 – 144). Benzer durum psikanalitik yaklaşımı benimsemiş olan film eleştirmenliği için de geçerlidir; bu bakış açısından sanat eserinin oluşma sürecindeki nevroitik imgelerin varlığı tespit edilir. Sanatçının aynı zamanda arada kaldığı veya gerçekleştiremediği için kendisinden nefret etmesine ya da çevresine, özellikle ailesine, haset beslemesine sebep olan şeyleri bularak, hayal âleminde gerçekleşmeye nasıl bir aktarımda bulunduğunu tespit eder. Sanatçı veya film yönetmeni burada hastadan farklıdır; çünkü bilinçdışı dünyasında kaybolup gerçeklere ulaşmayı bilerek tercih eder. Ayrıca bilinçdışına dair bütün imgelemleri ve düşün kendisini seyircisine kabul ettirmeyi ister; bu sayede seyirci filmin içerisine giriş yapar ve duyguları, davranışları ve fikirleri kendi zihninde şekillendirir. Sanatçının bunu yapabilmesi için ciddi ve tutarlı bir güce ihtiyacı vardır. Bu güç sayesinde de seyirci, sanatçının yaşadıklarından yola çıkarak bilinçdışı öğelerini sorgular, hazını yaşar ve katarsise ulaşır (Turan, 2013: 173). Film eleştirmeni, yönetmen – seyircinin bu ilişkisindeki simgesel yapıları ve bu yapıların oluşumdaki kültürel altyapıları inceleyerek filmin latent içeriğini berraklaştırmaya çalışır. Filmdeki

simgeler sayesinde sahnelerin temel ve yan anlamlarının birbirlerine bağlanması sağlanır; böylece filmdeki düşlerin “gerçekten” varlığından söz edilebilir. Bunun için yönetmenin bilinçdışıdaki öğeleri sanatsal bir yapıya sunmasını sağlayan göstergelere ihtiyacı olacaktır.

Az önce de bahsedildiği gibi psikanalitik yaklaşımda sadece yönetmenin yeri yoktur; aynı zamanda filme dair düşlerin tamamlayıcısı olan ve filmlerdeki boşlukları doldurarak bütünleştirmeyi sağlayan bir seyirci de mevcuttur (Terbaş, 2013: 8). Filmin anlatım sürecinde seyircinin kimliği çok önemlidir ve film yönetmenleri bu kimliklerin oluşturduğu yapılara göre hareket edebilir. Dolayısıyla psikanalitik eleştiriyi benimsemiş olan bir film eleştirmeni, yönetmenin kişiliği kadar kullandığı yöntemlerin düş süreçleriyle olan ilişkisini, filmin sırtlamış olduğu içeriği ve bu olgularla yaratılmış olan imgelerin tüketicisi olan seyirciyi de incelemektedir. Buradan hareketle psikanalitik eleştiride seyircinin yerinin bulunması gerekir. Yönetmen, seyirciyi nerede konumlandırmak istemiştir? Bu sorunun cevabında da yönetmenin arzuları önemli bir yer tutar. Yönetmen seyirciyi bir nesne gibi görür ve sinema ortamı içerisinde bir yere oturtur. Örneğin Yeni Dalga akımı yönetmenleri seyirciyi klasik yapılanmadan farklı olan filmin dışında tutmayı tercih etmişlerdir; üçüncü bir şahıs olarak bir rüya âleminin içinde olduklarının bilincinde olmaları beklentisi vardır. Buradan hareketle de filmlerde sadece yönetmenin bilinçdışından ve nevrozlarından söz etmek yerine, seyircinin kolektif bilinçdışına da dikkat çekilmesi gerekmektedir. Seyirci, film içindeki varlığını hem kabul ederek hem de reddederek ikili bir tutum oluşturur ve durum da sinemasal yapının gerçeğine kapılma durumundan alıkoyarak düş penceresi içinden bakılmasını sağlar (Sabbadini, 2016: 11). Bir diğer deyişle, salonda koltukta oturan bir seyirci, filmi izlemekte olduğunun bilincindedir; ancak, filmin atmosferi veya kendi bilincinin farkında olduğu için filme kapılmayı inkâr eder. Seyircinin temelde bu inkâr tutunmasına sağlayan üç sebep bulunmaktadır: İlki, bir ayna gibi seyircinin perdede yansıtmış olduğu tasarlanan imge ile film araçları ve anlatım koşulları vasıtasıyla özdeşleşmedir. İkincisi, filmdeki karakterlerin izlenilmediğinin bilinmesinin vermiş olduğu rahatlıkla haz alma veya röntgenciliktir. Üçüncüsü ise perdedeki olayların kurmaca olduğunun hissedilmesiyle birlikte kendisini filmin özneliğinden çıkartan seyircide oluşan reddetme süreçleri, seyirciyi filmde geçen olay örgüsüne götüren bir inanış rejimine sokabilir (Kiraz, 2016: 84 – 92). Özellikle özdeşleşme sürecinde seyircinin perdedeki imgesiye özdeşleşmesi beklenir. Bu durum tıpkı Lacan'ın ayna aşamasındaki bebek olması gibidir (Dufour, 2014: 58); seyirci aynada ya da perdede gördüğü imgeyle özdeşleşmektedir. Ancak, aynanın önündeki figür seyircinin kendisi değildir; seyirci, aynadaki imgesiyle özdeşleşmektedir. Psikanalitik süreçte seyircinin konumu, tam olarak aynanın içindeki simgeler yerine kendisini ne kadar koyabildiğini sorgulamaktır.

## ARAŞTIRMA METODOLOJİSİ

Bu araştırmada Alain Resnais'nin 1959 yılı yapımı Hiroşima Sevgilim filmi çözümlenmek için seçilmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasına gerçekçi bir tutumla yaklaşan, ancak iki karakter üzerinden bir rüya hatta fantezi âlemi içerisinde olmayı hissettiren Resnais'nin bu filminin psikanalitik açıdan eleştirisinin yapılması amaçlanmıştır. Freud'un psikanalitik bakış açısıyla eleştirinin tercih edilmesinin sebebi, filmdeki gerçekliğin aslında bir düş süreci içerisinde yansması ve karakterlerin çeşitli psikolojik kaygılarının, endişelerinin veya arzularının perdedeki aktarımının incelenmesidir. Karakterlerden yola çıkarak yönetmenin nevrotik düşünce sistemlerini ve karakterlerin psikopatolojik hastalıklarının analiz edilmesi hedeflenmiştir. Kullanılan yöntemin niteliği açısından tek bir film üzerine odaklanılmıştır; bir diğer sınırlılık olarak da kullanılan yöntemin araştırmacının bilgi birikimi ve yorumlama yetisiyle kalmış olmasıdır. Çözümleme ile bulunacak sonuçlar, bu filmle sınırlı kalıyor olsa da genel olarak filme ait dönemde bir belgesel yönetmenin nasıl bir etkiye sahip olabileceği ve diğer yönetmenlerden farkının nasıl olduğuna dair de vurgulamalar mevcuttur. Ayrıca seyircinin film içerisindeki konumu da tartışılmıştır. Psikanalitik film eleştirisinde yönetmenin endişeleri ve nevrozları incelendiği gibi seyircinin de psikolojik kaygılarına dikkat çekilir; çünkü filmlerde aynı zamanda seyircilerin de düşleri vardır. Seyircinin beklentilerinin nasıl olduğu da bulgularla tartışılan bir diğer önemli noktadır. Dolayısıyla psikanalitik film çözümlemesiyle sadece eleştiriden bahsetmemek gerekir, aynı zamanda toplumun çeşitli psikolojik ve sosyolojik süreçlerine dair noktalara da değinilecektir.

Gerçeklik ve rüya, analiz kapsamında özellikle incelenecek olgulardır. Bilindiği gibi sinemada kurgu yöntemlerinin gelişmesiyle birlikte görüntülenen sahnelerin sürekliliği üzerinde birtakım oynamalar yapılmıştır. Söz konusu oynamalar, senaryonun gidişatına ve yönetmenin tarzına göre şekillenmiştir; bu sayede sinemadaki gerçekliğin normal hayattaki gerçeklikten farklı olduğu söylenebilir. Sinemasal mekân ve bellek oluşumu sayesinde şimdiki zaman diliminde geçmiş veya geleceğe ait dünya tasarımlarında filmler çekilebilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken, filmin kendi sinemasal zaman ve mekânında yönetmene ait kendi gerçekliğini yaratmış olmasıdır. Yönetmen rüyadan gerçekliğe ya da gerçeklikten rüya sürecine rahatlıkla geçebilme şansına sahiptir. Ayrıca hareketlilik algısının olması, görüntülerin üst üste bindirilmesi veya farklı açılardan çekimlerin yapılması ile sinema, kısıtlamalardan kurtulur ve rüya gerçekliğini göstermek açısından en etkin nesnelere birisidir. Seyirci, filme başladığı andaki ortamda aslında bir rüyanın içindedir. Seyircinin vücudu, tıpkı uyku halindeki gibi hareketsizdir ve sinemasal ortamda oluşturulan yapay gerçeklikle filme maruz kalır. Böylece daha önce de bahsedildiği üzere inanç sisteminin içine girer; seyirci fil-

me ait gerçekliğin içerisine bir rüya âleminde gibi kolaylıkla uyum sağlar. Yarattılan rüyaya dair gerçekliğin içinde filmin işlenişi ve karakterin kişiliği hakkında fikir sahibi olunabilir (Kiraz, 2016: 84 – 92; Terbaş, 2015: 5). Bu çalışmada da, filmin yapısı gereği bu kavramlar üzerinden değerlendirme yapılacaktır.

Filmdeki bireysel travma da incelenecek bir diğer önemli unsurdur. Bilindiği gibi ruhsal travmanın travmatik bir niteliğe sahip olması için öznenin dayanma gücünün kısıtlanmış olması gerekmektedir; böylece uyarıcıları yönetebilme kapasitesine sahip olamaz. Bir diğer deyişle psikanalize göre ruhsal travma, hazırlıksız yakalanma ile ilişkilidir; Freud'a göre travma, bu hazırlıksız yakalanma anlarında baş etme stratejisinin geliştirilememesini temsil etmektedir (akt. Zabcı, 2020: 83). Yine Freud (2016) birçok travmatik anının birbirini tekrar etmesi ile ağır bir travmatik olaya maruz kalma arasında paralellik olduğundan söz eder. Yaşamın ilk yıllarından itibaren savunma mekanizmalarının temelinde de kaybın önemine vurgu yapar; bazen bir çocuğun annenin göğsünden sebepsiz kopuşu karşısında yaşadığı fiksasyon, ilerideki başa çıkma stratejilerini de şekillendirecektir. Filmdeki karakterlerin de savunma mekanizmaları bu bağlamda incelenecektir. Bunun yanında travmanın toplumsal bir yönü de bulunmaktadır; travmanın kendisi siyasetten ayrılmaz ve travmatik öyküler de siyasi olaylardan beslenmektedir. Her karakterin sessiz bir acısından söz edebilmekte mümkündür (İnci, 2020: 68). Bu bağlamda, bu çalışmada travmanın ya da saf anlamıyla yıkımın bir rüya ve gerçek algısı içerisinde işlenmesinin incelenmesi hedeflenmiştir.

Psikanalitik kuramda zihnin yapısı, psişik ögeler ve kişiliği gelişimi “ruhsal aygıt” kavramı üzerinden tasvir edilmektedir. Freud, ruhsal aygıtta ait üç bölümün (bilinçdışı, öz bilinç ve bilinç) insan dürtülerinin çeşitli bastırmalarla şekillendiğini dile getirir (Bakır, 2008: 19) Yönetmenlerin bilinçdışı ögelerinin, yani içlerinde bastırdıkları arzulara ait izler, filmlerde kendini gösterebilir. Freud, bu insanî davranışların ancak bu tarz zihinsel faaliyetlerle açıklanacağını ileri sürer ve psikanalitik film çözümlemesini de bu temele oturtur (Oduncu, 2018: 97). Nitekim bu çalışmada da yönetmenin bilinçdışı ögelerinin, biyografisi de göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi yapılacaktır. Karakterlerin bazı davranışları üzerinden çok katmanlı bir analiz yapılacaktır.

Filmde ayrıca yıkımla yeniden yapılanan ve psikanalitik kuramın da üzerinde durduğu, Freud'a göre hayvani içgüdülerden farklı olarak insani ve kültürel değerleri de içeren “dürtü” kavramı üzerinde durulmuştur. Dürtü (trieb), her zaman doyuma ulaşma çabasıdır, bu anlamda id aktif bir şekilde etrafı gözlemleyen avcı konumundadır. Fakat bu çaba içerisindeyken birtakım baskılara uğramak, dürtülerin de yoldan sapmasına neden olacaktır. Doyuma ulaşmak için egonun kullanılması ve gerçeklik ile haz arasında bir köprü oluşturması gerekmektedir

(Bakır, 2008: 19-24). Oduncu, (2018: 98) bu bilgiden yola çıkarak dürtülerin, gerçekliğin temsilini sunan kültürel olgularla çatışması sonucunda bilinçdışına atılmasını vurgulamıştır. Bunun sonucunda insan, hiç beklemediği anda bilinçdışındaki bu yok edemediği fakat gerçekleştiremediği dürtülerin tehdidiyle karşılaşacaktır. Filmdeki karakterlerin de düşleri sayesinde gizli dünyalarında duran ve eksik şekilde açığa çıkan anılar değerlendirilecektir. Eksikliğin sebebi, bastırılmış arzuları ifade etmektedir. Filmlerde sinematografinin güçlendirilmesinde bilinçdışının rüyalarda simgeye dayalı bir anlatımla var olması etkili olmaktadır.




Freud (1994: 23- 27), kuramında “ben” kavramını ruhsal aygıtının görünen yüzü olarak betimler; “es” ise görünmeyen, gizlenen cephedir. Ben, Es’in istekleri tarafından yönlendirilir, çünkü onun gerçekliğiyle düzenlenmiş bir şeklidir. Doyurulmadığı takdirde de kişide fiksasyondan söz edebilmek mümkündür. Dış dünya ile es arasında dengeli bir ilişki olmadığı sürece, ben kavramı iki sonuca mahkum edilir: Doyumdan vazgeçecektir veya yerine başka bir şey koyarak yoluna tekrar devam edecektir. Filmdeki karakterlerin bu ben ve es’e dair çatışmaları da seçimleri üzerinden değerlendirilecektir; karakterlerin haz ilkesinden gelen arzuları ve isteklerinin hangi şekillerde kontrol altına alındığı incelenecektir.




Ek olarak Freud’un gelişim evreleri içerisinde ödipal dönemde kız çocuğun yaşadığı Oedipus kompleksi üzerinden Elle’in çıkmazları da değerlendirilecektir. Bilindiği üzere, bu dönemde kız çocuk, erkekte penisin varlığından haberdar olurken kendisinde de bu organdan mahrum olduğunu fark eder. Bu da erkeklige dair kıskancın ve hasetin ortaya çıkmasına sebep olur. Kendisi de erkekler gibi bazı şeylere sahip olabilmek için penisin nereden alındığına dair bir sorgulama içerisine girer; mahrumiyet beraberinde sahip olma arzusunun da getirir. Erkek ise o dönemde iktidarını koruma peşindedir; sahip olduğu gücü (penisi) kaybetmemek için bir kastrasyon kaygısı içerisinde olabilir. Dolayısıyla “herkes benim olsun,” düşüncesiyle çevresindekilere karşı aşk duymaya başlar. Sonuçta her iki cinsiyetin de iç ve dış kastrasyonlarını besleyen etmenler ortaya çıkar. Fizyolojik anlamlarla bilinçdışı anlamlarıyla, sinemada yaratılan karakterler de bu evreler üzerinden değerlendirilebilir. Böylece hem karakterlerin hem de yönetmenin iç dünyasını daha iyi anlayabilmek mümkün olur. Psikanalitik görüş, bu değerlendirmeyi rüya ve hayaller üzerine yorumlamalar yaparak gerçekleştirebilir (Freud, 2016).

## **BULGULAR**




Filmin incelenmiş sahnelerine ait bilgiler, sahnelerin süreleri ve rüya ya da gerçek üzerinden değerlendirilmesine dair saptamalar Yengin’in (2017) çözümleme tablosundan hareketle Tablo 1’de özetlenmiştir.

**Tablo 1.** Hiroşima Sevgilim'deki Sahnelere Ait Bilgiler




Sekans / Sahne	Uzam	Sekans / Sahne İçeriği	Karakter Durumu	Rüya / Gerçek Değerlendirilmesi	Süre
	Otel / İç	Elle ve Lui'nin otelde savaşa dair hatıralarını içeren konuşmalar bulunmaktadır. Savaşın görüntülerinin aksine karakterler kusursuz ve pürüzsüzdür.	Mutlu Histerik bir neşe	Yönetmenin gerçekliği içerisinde karakterler var olmaktadır.	02.19 – 18.30 arası
	Hastane / İç	Elle ve Lui'nin savaşa dair hatırladıklarına dair sahneler; burada Lui, Elle'in gerçekliğini sorgulamaktadır.	Üzgün Sorgulayıcı	Karakterlerin düşlemleri belgesel gerçekliğinde sınanmıştır. Hangi gerçekliğin kabul edilmesi gerektiği üzerine yorumlar vardır.	02.19 – 18.30 arası
	Otel / İç	Lui'nin yatakta yüz üstü uyurken parmaklarını oynatması; Elle'in öldürülen Alman askere dair hatıralarını canlandırır.	Mutsuz Dalgın	Lui gerçeklik alemindeyken Elle kendi rüya alemine girmeye başlamaktadır. El hareketi bunun tetikleyicisidir.	18.31 – 20.20 arası

Sekans / Sahne	Uzam	Sekans / Sahne İçeriği	Karakter Durumu	Rüya / Gerçek Değerlendirilmesi	Süre
	Otel / İç	Lui'nin iktidarını sorgulamasını içermektedir. Elle gerçeklik ile rüya arasında kalmaya tıkanır, ancak henüz derinliğe inmeyi tercih etmez.	Dalgın Tedirgin	Lui gerçek olan dünyada varlığını koruma çabasında; Elle ise travmatik geçmişine dair düşümlere dalmıştır.	23.36 – 29.58 arası
	Film seti / Dış	Elle ve Lui, Elle'in çalıştığı sette kendi ilişkileri hakkında konuşurlar. Lui hala iktidarını koruma çabasıdadır, derinlere inmek ister.	Heyecanlı Meraklı Üzgün	Her iki karakter de gerçek dünyada; ancak Elle bazı anlarda geçmişine dönme eğilimindedir.	30.00 – 37.04 arası
	Ev / İç	Lui'nin evinde Elle'in askerle çeşitli yerlerde buluşup birlikte olmasını içerir.	Dalgın Üzgün	Lui ve Elle dünyası gerçek, fakat Elle'in yıkıcı geçmiş bir düşünüm olarak değerlendirilir.	37.06 – 44.10 arası
	Kafe / İç	Elle ve Lui kafededir; Elle'in geçmişinin tam anlamıyla çıkarıldığı sahneleri içerir. Lui'nin attığı tokat geçmiş ile şimdi arasında bir köprü görevindedir.	Üzgün Öfkeli Sorgulayıcı	Kafedeki Elle gerçek dünyada; ancak hipnotize edilen Elle düşünüm dünyasında	44.51 – 1.06.53 arası

*II. Dünya Savaşı'nın Yıkımı Üzerinden Sinemada Rüya ve Gerçek: Hiroşima Sevgilim'in Psikanalitik Kuram Açısından İncelenmesi*

Sekans / Sahne	Uzam	Sekans / Sahne İçeriği	Karakter Durumu	Rüya / Gerçek Değerlendirilmesi	Süre
	Mahzen / İç	Elle sevgilisini kaybetmesi sonrasında travmatize olmasından ötürü mahzene kapatılır. Burada baba ve toplum otoritesi hakkında baskılanmanın geldiği nokta gösterilir.	Öfkeli Üzgün Baskılanmış	Travmatize olmuş Elle kendi kayıp dünyasından düş gibi kopuk anları hatırlamakta; düşünlem olarak yorumlanabilir	47.34 – 54.37 arası
	Bahçe / Dış	Elle'in sevgilisinin vurulduğunu görür ve ölümlerle birlikte gelen kayıptan ötürü bir yıkım yaşar.	Öfkeli Üzgün Baskılanmış	Travma anı, gerçek	58.21 – 58.31 arası
	Banyo / İç	Gerçek Elle ile rüyadaki Elle'in çatışmasını içeren, bunu da aynayı ve iç sesi kullanarak resmeden sahneler.	Öfkeli Mutsuz	Gerçek ve rüyanın çatışması	1.08.33 – 1.12.35 arası



Sekans / Sahne	Uzam	Sekans / Sahne İçeriği	Karakter Durumu	Rüya / Gerçek Değerlendirilmesi	Süre
	Sokak / Dış	Çatışma tam olarak çözümlenmemiş olsa da Hiroşima'nın resmini içerir; şehir içindeki gizlenmiş yapay Eyfel heykeli Hiroşima'daki Paris'i temsil eder. Elle artık şehirdeki görevini tamamlamıştır, evine dönmek üzere gara döner.	Durgun Dalgın	Gerçek ve rüyanın çatışması	1.14.18 – 1.23.28 arası
	Kafe / İç	Elle, gittiği kafede bir erkeğin yanına gelmesine izin verir ve Lui de onu izler.	Bıkkın Mutsuz	Elle eski gerçekliğindedir, kadınlığını sergiletmek ister ancak Lui ile yarattığı gerçeklik, bu durumu kırmıştır.	1.23.28 – 1.27.51 arası
	Otel / İç	Elle ve Lui artık şehirleri temsil eden bir yapıya bürünürler ve şehirleri seslendirirler.	Heyecanlı Meraklı Sorgulayıcı	Yeni bir gerçeklik oluşturulur, filmin bütünündeki gerçeklik	1.28.06 – 1.29.50 arası

Temelinde II. Dünya Savaşı'ndaki yıkım ile kaybolmuş ruhları olabilecek en yalın ve rahatsız edici şekilde gözler önüne sermeyi amaçlayan Hiroşima Sevgilim, eş zamanda tamamlanmamış ve savaş dolu bir aşk hikâyesine de değinen bir film olma özelliğini taşımaktadır. Filmde Hiroşima'da II. Dünya Savaşı'yla ilgili bir film çekiminde olan ve hemşirelik rolüyle karşımızda olan Elle ile şehirde tanıştığı ve ilişki içerisinde olduğu Lui arasında geçen hikâye aktarılmaktadır.

*“L: Film ne hakkında?”*

*E: Barış hakkında. Hiroşima'da zaten başka ne üzerine film yapılabilir ki?”*

Elle, Fransa'nın Nevers şehrinde doğup büyüyen bir kızdır; savaş sırasında Alman bir asker ile sevgili olmuş ve sonrasında çıkan bir çatışmada onu kaybetmiştir. Avrupa'da savaş için canını veren binlerce asker vardır, Elle de kollarının arasında sevgilisinin ölümünden çok etkilenmiştir. Kaybetmiş olmanın travmasıyla ailesinin durumu öğrenmesi üzerine utanç verici bir olay yaşadığı düşünülmüş ve ailesi tarafından mahzene kapatılmıştır. Yıllar boyunca orada kalarak sokaktan, hayattan ve olan biten her şeyden mahrum edilmiştir. Bazı zamanlarda odasına geri getirilse de, geçirdiği ataklar yüzünden tekrar mahzene kapatılmıştır ve aylarca orada kalmıştır. Elle'in Hiroşima'yı bildiğini iddia ettiği anıları, aslında tam da burada vuku bulur: Tıpkı Hiroşimalılar gibi kötü bir hayat sürer, saçları isteği dışında kesilir, elleri yara içerisindedir ve tipik bir mağdur gibi yapayalnız kalarak acı çekmektedir.

Bir süre sonra akıl sağlığını bir şekilde kontrol altına aldığı düşünün Elle, ailesinin de isteği üzerine Paris'e gider ve orada yeni bir hayata yelken açar. Oyunculuk eğitimleri alır, akabinde çeşitli filmlerde görev alır. Son filmi ise, onun için oldukça anlamlı olan II. Dünya Savaşı'nı anlatan ve Hiroşima'da geçen film olur. Manidar bir şekilde barış temasını merkeze alan bu filmin çekimleri sırasında, kendisi hemşirelik rolünü üstlenmiştir. Yaralarının tedavi edilmesi için, bu yaralara yol açan savaşın merkezinde olabilecek en anlamlı roldedir ve bu bir tesadüf değildir. Yönetmen Elle'in hemşire kıyafetleri içindeki farklı ruh hallerini perdeye aktararak hem parçalanmışlığı hissettirmek ister hem de bir şekilde yola devam etmek için tedavi olma ihtiyacını gösterir. Öte yandan Elle, film seti sırasında evli olmasını bir kenara bırakarak Lui adlı karakterle bir gününü geçirir. Lui aracılığıyla eski günlerini yine hatırlar ve sanrıları içerisinde kendini kaybederken ilk defa bir insanın karşısında hikâyesini anlatma ve bastırılmışlığını kuma şansına erişir. Öte yandan Lui de onunla yaşadığı tutkuyu bırakmak istemez, ancak Elle'in savaşı içinde bitmemiştir. Sonuçta karakterin birbirleriyle olan diyalogları üzerinden film iki şehrin, Nevers ve Hiroşima'nın aşk hikâyesine döner.

Filmin ilk sahnelerinde Resnais'nin kıvrak zekâsını görebilmek mümkündür: Belgesel film çekimleriyle uzun bir süre uğraşan yönetmen, burada bilincine dair birtakım öğeler sunmaya başlar. Mekân Hiroşima'dır ve zaman da savaş sonrası olmasına rağmen bellekte savaş sırasındaki insanların durumu tazelenir. Bombalardan zarar görmüş, masum olan ve acı çeken insanların silüeti bir bir gösterilir. Ölmüş olan grup, belki de savaşı en rahat atlatanlardır; ancak yaşayan-

ların türlü sıkıntıları mevcuttur. Fizyolojik ve psikolojik anlamda oldukça derin yaralara sahiplerdir, üstelik savaş sadece o anda olup bitmemiştir. Şehir kirlilik ve yoksullukla mücadele eden binlerce insanla doludur; hayvanlar ve bitkiler de zehirlenmeden etkilenmiştir. Daha ilk andan, seyircinin filme girmesinin önüne bu şekilde geçilmiştir; bu, klasik bir aşk hikâyesi olmayacaktır. Yönetmen de senarist de bunu talep ederek filmi oluşturmamıştır; çünkü savaşın kendisi bu kadar basit değildir.

Resnais, görüntülerin aktığı anda karakterlerini konuşurmaya başlar ve içlerinde Hiroşima’da olup bitenlerle ilgili münakaşa eden iki karakter duyulur. Filmdeki görüntülerle seyirci arasında köprü oluşturan bu konuşmada Hiroşima’daki “rüya” ve “gerçek” üzerine varsayımlarda bulunulur. Bu açıdan bakıldığında seyircinin hangi karakterin yerine geçeceği meçhuldür; Hiroşima’da olanları bilen tarafta mıdır, yoksa bilmeyen ama bildiğini zanneden tarafta mı? Aslında tam olarak tarafların bilinç düzeyi hangi seviyededir? Bedenlerin yandığı, eksik olduğu veya acı çektiği tarafta mı, yoksa parlak, pürüzsüz ve kusursuz ciltlere sahip bedenlerin tarafında mı? Şüphesiz burada yönetmenin bilinçdışına yapılan yolculuğun kapısı aralanmaktadır ve psikanalize göre bu olağan bir durumdur. Çünkü söz konusu teoriye göre öznenin ön planda olması gerekmektedir ve öznenin belirli bir süreçten geçebilmesi için kendi varlığını oluşturması da elzemdir. İzleyici de buradaki konumunu sorgulayarak filmde adeta kendisinin de varlığını oturtma çabasına girer; Elle ve Lui’nin kahkahalarla yatakta uzanma sahnesine ve sonra gelişen olaylara kadar bir rüya âleminde gibi varlığını sorgular. Ani kahkaha sesi ise yine Resnais sinemasının bir manevrasidir; rüyadan uyandırılışı simgeler.

Freud’un oluşturduğu Psikanalitik bakış açısı, tam da bu andan itibaren hissedilir. Freud, bir insanın kendi benliğini oluşturabilmesi için otoriteye boyun eğme işlemini gerçekleştirmesi, dolayısıyla içindeki bazı arzu ve hazları “bastırması” gerektiğini söylemiştir. Freud, Psikanaliz Üzerine adlı eserinde süperego olgusunun oluşumunu da anne ve babanın çocuk üzerindeki baskısıyla ilişkilendirmiştir. Süperego, ebeveynin (ve hatta toplumun) dayatmalarına dair gücü kabul ederek hem onların takipçisi hem de taşıyıcısı olur. Uzun süre otoriteye maruz olan bir birey de baskıya karşı gelemediği veyahut direnemediği için kastrasyon endişesini içinde taşır (Erdem, 2014: 17; Freud, 1999: 53). Bunun sonucunda oluşan sahte kendilik ile yaşamını sürdürmeye çalışan bireylerin, patolojik işleyişler geliştireceğini ileri sürmüştür. Otoriteye karşı verilen bu savaşta bireyin karşısına çıkan ilk güç, aile ve özellikle babadır. Çocuk ilk olarak ailenin iktidarında yaşama dair bir savaş içerisinde bulunur. Onların yarattığı dünya içerisinde hareket eder. Dolayısıyla bazı durumları yaşamaktan mahrum bırakılır, bu da onun kendisini bastırmasına yol açar. Freud’a göre babanın hukukun temeli olduğu bir dünyada Elle, önce baba hukukuna, sonra da toplumun patriyarki sistemine boyun bükür.

*“Bazen hayatın bize sunduğu problemleri görmezden gelmeliyiz.*

*Yoksa boğuluruz.”*

Karakter, bastırılmışlığın getirdiği dışlanmışlığı derinlemesine yaşayan bir ruha dönüşür: Elle Fransa'da Nevers'de yaşamaktayken, 18 yaşında ve savaşın en ağır zamanlarında Alman asıllı bir askere âşık olmuştur. Onunla birlikte olması, babasının otoritesinin baskısını ortaya çıkartır. Toplumsal kurallara karşı gelerek “ayrık” bir şekilde hareket eden bir kadın, ailenin varlığına ve otoritesine zarar vermiştir; bunun sonucunda ailenin latent mekânına, yani mahzene atılır. Mahzen aynı zamanda anne karnını da temsil etmektedir; çünkü toplumdaki izole edilen bebek sadece nesneden gelen kaynaklarla yaşam savaşı verir. Kendi presentası içinde ergenlikten tekrar bebeliğe dönüş yapar. Oluşturduğu kimliği yıkılır ve ebeveynleri tarafından bebek gibi cezalandırılır. Bu sayede toplumda ayrı olmanın acısı bizzat Elle'den çıkartılmıştır ve günahlarından arınması beklenir. Karakterin içinde bulunduğu bu durum, belki de ilk sevgilisini kaybetmenin verdiği kayıpla yeni bir hale bürünür: Topluma mal olmuştur, toplumun kuklası haline gelmiştir. Kendi benliğini yaratma süreci önce savaştan sonra da kaybından ötürü sekteye uğramıştır. Artık sahte bir personaya yönelmiştir. Otorite, babadan çıkarak topluma taşınmıştır (Habip, 2014: 2); çocuk olan karakter hala baskı altında tutulan kişi olmaya devam etmektedir. Resnais burada ahlaki bir çöküş de dem vurmaktadır: Bakım veren, çocuğu birçok açıdan mahrum bıraktığı gibi toplumu çocuğunun üstüne koymuştur.

Mahzendeki mahkûmiyet süresi boyunca Elle, çeşitli uyarılarla hayatını tekrar hatırlayarak bilinçdışında gizli bir yolculuğa çıkmıştır. Hayatın ondan bağımsız aktığını görmesi, fiksasyonlarının değersizliğini ortaya çıkarmıştır; öyle ki hissettiği tüm acıların sokakta camından düşen bir toptan farkı yoktur. Kendisi de o top oluncağı kadar fark edilmez bir haldeydi; bu fark edilemezlikle acılarını bastırmaya başlamıştır. Yaralarını göstermeyecek kadar iyileşebildiyse, artık ailesinin yanında durmasının da bir anlamı kalmamıştı. Yaşadığı tecrübeler, sonraki hayatında itilmiş bir figüre dönüşmesine neden olmuştur. Tüm bu acısını dindirmek ve bilinçdışındaki duygularını, düşüncelerini ve hatıralarını bastırmak için geçici zevklerle ruhunu dinlendirmeye çalışır. Mahzende kapatılan kıza inat, kendi hayatındaki özgürlüğü yaratma çabası içerisine girer. Freud burada, nesnenin nefretten doğduğuna vurgu yapar. Yani, nesne olan karakter çarpışa çarpışa gerçekliğe ulaşma çabasına girmelidir. Bilindiği gerçeklik kavramı Freudyan bakış açısında önemli bir yer tutar: Freud'un kişiliği ele aldığı çalışmaların çoğunda id, ego ve süperego kavramları geçmektedir. İnsanların kişiliğine yakın olan olgu egodur; kişiliğin ilkel yanını id temsil ederken ahlaki açıdan söz sahibi olan taraf ise süperegodur. Daha çok bilinçle özdeşleşen ego, çevrenin, gerçekliğin ve top-

lumsal yapının önemine vâkıftır. Normal şartlarda id, yani haz ilkesi yerini egoya bırakabilir; Ancak Elle gibi travmatik geçmişe sahip olan insanlarda bu üç kavramın çatışması bir hayli yüksek olmasından dolayı fiksasyon yaygındır ve ikili bir bilinç mevcuttur (Herman, 2020: 15; Kağıtçıbaşı & Cemalcılar, 2019: 247 - 250; McMartin, 2020: 122 - 126). Elle de savunma mekanizması olarak, gerçeğe ulaşmayı uzunca bir süre tercih etmediği için kırılğanlığını inkârla kapatır. Gerçek olanı ancak bu şekilde görmezden gelir; ancak, Lui ile tanıştığında ve hikâyesini dile getirdiğinde her şey değişecektir.

Elle, acısını dindirmek, belki de tam tersi olarak acısını tam anlamıyla yaşamak için Hiroşima'daki film setinde kendisini bulur. Karakterin bu gelgitli hali, film setinde tanıştığı Lui ile daha da belirgin hale gelecektir. Nevrotik ruh haline ve bir türlü içinden çıkamadığı problemleriyle Lui aracılığıyla yüzleşecektir. Dolayısıyla erkekler içinde Lui'nin önemli bir farkı bulunmaktaydı: Kocasını dâhil kimse Elle'in örtüklüğüne hâkim değil iken Lui, bütün ısrarcılığıyla kabuğu kıran güç olmuştur. Her ne kadar Lui bunu kendi aşkı için yapsa da, Elle için durum çok daha farklı olmuştur. Bu yüzden filmdeki en akılda kalıcı sahneler, Lui ve Elle'in ayrılmadan önce bir kafedeki konuşmalarını içeren sahnelerdir. Zaten Freud'la gelen bu baskıdan kurtulmak için dışarı vurma ve katarsis yaşama eğilimini Elle'in bu hareketiyle görülmüştür. Elle, kısa süreli bir rahatlama yaşamış olsa da gelişen olaylar onun bilinçdışıyla bir karmaşa yaşamasına sebep olmuştur. Nevrotik çatışmayı çözenin tek çıkış noktası, onun analiz edilmesi, anlaşılması ve bir şekilde koparılmasıdır (Ormanlı, 2011: 56). *Hemşire* Elle, içinde bulunduğu rahatsız ortamdan kurtulmanın yollarını aramaya başlar; bir diğer deyişle göreceli olarak umursamaz, eğlenceli düşünüyüşü bir kenara bırakıp sorunu algılamaya koyulur. Hayatındaki bağlantıları kurmak ve eksiklikleri tamamlamak için Lui'ye kafede içini döker; ne kadar parçalı bir hayatının olduğunu, asla toparlanamayacağına da ekler.

Nitekim Elle de buluşma sonrası otel odasında Lui'yle olan anılarını bir tarafa bırakırken, banyoda aynadaki Elle ile olan konuşması işte bu dönemin izlerini temsil eder. Onun parçalanmışlığı, aynadaki Elle tarafından karakterin yüzüne vurulur. Hangisinin gerçeği, hangisinin rüyayı temsil ettiği belirsizdir. Aynadaki kadın, anılarını birine anlattığı için Elle'i suçlar. Elle de parçalanmış eski ve yeni anıları içinde bir bastırılma duygusunun içine daha girer; özgürlük onu bir şekilde daha da kapana kısırmayı başarmıştır. Kısacası, zaten dağınık olan Elle'in hayatı, son yaşadıklarından sonra iyice zorlaşmıştır. Film de bu karmaşa içerisinde son bulmaktadır; ancak, sonunda artık karakterlerden çıkılmış ve şehirlerin birer oyuncu olduğu hale gelmiştir. Yönetmen, buradaki kayıp endişesinde aslında kimsenin kazanmadığını göstermek ister. Adeta sınırda gezinen iki karakter, kendi benliklerinden sıyrılarak birtakım nörotik ve psikotik patolojiler geliştirmiştir.

Sonuçta film, savaştan bir şekilde yaralanmış olan iki ruhun, kimliklerinin kırıl-ganlığı karşısında otoriteye boyun eğmelerini içeren bir hale dönüşmüştür.

Resnais, yönetmenliğindeki tecrübelerini filmin her saniyesinde göstermektedir. Her ne kadar sinemada gerçeklik vurgusunun en fazla görülebileceği türlerden bi-risi belgesel olsa da yönetmen, çeşitli kurgulama teknikleri ile kendi bakış açısına ait izleri taşımıştır. Ve bu film, sadece belgesel türünde değerlendirmenin ötesine geçmiştir. Üst sesler hem benimsediği akıma uyar hem de karakterlerin bilinçdışı durumları hakkında bilgi sahibi olmamız açısından önemli bir yer tutar. Ayrıca bu sesler ve diğer replikler şiirsel bir anlatımla karşımıza çıkmaktadır; burada da yönetmenin senaristi ile kitabî bir anlatımı kullanmasının izleri görülür. Tıpkı bir belgeselde dış sesle hikâyenin anlatılması gibi, karakterler de kendi belgesel-leşmiş hayatlarını dış seslerle resmederler. Ayrıca Elle'in yaşadığı kırıl-ganlığı ve aynı zamanda başka insanların da savaşta gördüğü zararın boyutunu izleyiciyi hissettirmek için görüntüler kırıl-gan, tezatlı ve vurgulu bir şekilde perdeye ak-tarılmıştır. Belgesel niteliğindeki görüntülerle kurmaca hikâye bir araya gelmiş-tir. Aynı zamanda bilinçdışındaki karmaşıklığı hissettirmek için film içerisindeki hikâyeler kopuk kopuk verilmiş, bu sayede psikanalizin de savunduğu parçalan-mışlık filmde teknik bir açıdan da izleyiciye sunulmuştur. Zaman genel olarak savaş sonrasında geçse de karakterlerin zihinleri savaş öncesi ve sırasında yaşa-nan olaylarda kalmıştır. Mekân olarak Hiroşima gibi savaştan doğrudan etkile-nen bir yer seçilerek, filme bir gerçeklik de katılmıştır. Müzelerdeki paketlenmiş ve süslenmiş savaşa dair yaralar, şehrin ve toplumun kendisinin bile sahte bir kendiliğe yöneldiğini göstermektedir. Toplum da tıpkı Elle gibi, acının içinden geçmek yerine susmuş, sinmiş ve içine çekilmiştir. Ayrıca filmin sonuna doğru yapılan yürüyüş sahnesinde de görülebileceği gibi Hiroşima'daki yapay Eyfel Heykeli de Hiroşima'daki Paris temsilini gösterir; ek olarak o heykel Lui'deki Elle'i de temsil eder.

Filmin son sahnesi, seyircilerin kafalarında soru işaretleri bırakacak şekilde yer bulur: İkilinin nasıl tanıştığı bilinmediği gibi, nasıl ayrıldıkları konusunda da sonuç seyirciye bırakılmıştır. Resnais burada sadece *an'a* odaklanmayı tercih et-miştir; tıpkı rüya âlemindeki gibi birtakım geri çağırıcılarla anda kalmanın ara-sında sıkışıp durmayı hissettirmiştir. Elle'in yıllar boyunca çektiği acılarını Lui ile unutuşuna şahit oluruz; öyle ki filmin en kritik yerlerinde Elle aslında Alman sevgilisiyle konuşmaktadır:

*“Ben bu yabancı ile bu akşam sana ihanet ettim...”*

*Bak, seni nasıl unutuyorum...*

*Bak, seni nasıl unuttum...”*

Burada Elle, artık örtük belleğine bir cevap verir. Tüm inkâr mekanizmalarına, hüznü yaşamamak için geliştirdiği manik savunmalara bir tokat indirir. O artık Elle olmaktan çıkar; Elle, Nevers’in bilinçdışı temsil eden olgu pozisyonuna geçer. Lui ise Hiroşima’nın sesi olur. Dünyada yan yana gelmesi iki imkânsız şehir, ortak acılarla şimdi birbirlerine bakar ve gelecekteki yaşam mücadelesi için geçmişi unutmaya ya da örtük belleğe atma çabasına girer. Yönetmen bu sayede savaşın sadece topla, tüfekte olmayacağını da seyirciye göstermiştir. Freud’un rüyaların içeriğini irdelediği çalışmalarında dile getirdiği yer değiştirme, bu sahnelerde de simgesel olarak gözüktür. Bu yer değiştirme hareketi film içerisinde karakterlerin ve şehirlerin bilinçdışı düzleminde gerçekleşmiştir.

Filmin ismi de dikkat çeken bir başka noktadır; Hiroşima Sevgilim iki türlü sevginin temsilini içermektedir. Birincisi, savaşla birlikte bir yıkıma sürüklenmek zorunda kalan Japonya halkının içindeki yaşama sevgisidir. Burada kayıplar üzerinden nasıl bir başa çıkma stratejisi geliştirildiğini görürüz. Her şeye rağmen, bütün yıkımlarla yüzleşmiş ve yüzlerindeki “yara izleriyle” hayatta kalmaya devam eden, hatta biraz daha ileri gidip filmlerde anı tekrar yaşatan bir halk filmin çerçevesini oluşturmaktadır. Şehrin mimarı yapısı, savaşın izlerini silemez, ancak ışıklarla hiçbir şey yokmuş izlenimi verilir ve yaranın üstü örtülür. Toplum bilinçdışı belleğindeki latent öğeler fotoğraf kareleri ve çeşitli figürler yer bulur; ancak savaş tıpkı bir film sahnesi gibi uzaktan inceleyip yabancılaşırlar. Yıkımın kendisi bilinçaltında itilir, bastırılır; yaşam ise gerçekliğin başkahramanı olur ve ışıklı, yeni yapılmış, temiz mekânlarla simgeleştirilir.

Fakat bu bastırma etkisi olumluymuş gibi gözüktü de, ikinci sevginin, yani aile bireylerine ve sevgiliye duyulan aşkın yok olması söz konusudur. Elle, kendi çocukluğundaki bastırılmış aşkıyla yaşam savaşı vermek arasında ikilemede kalmıştır; tam da ergenlikte Freud’un bahsettiği gibi büyümeye dair bütün bilinçdışı bir ölüme canlı olarak şahit olmuştur. Elle ailesinden yeterli karşılıklı özdeşimleri elde etmiş olsaydı veya aile, toplumun baskısı altında hareket etmek yerine kızlarının sağlığını korumayı tercih etseydi, bambaşka bir Elle karakterinden bahsedilebilir. Elle’in nesnelere otorite figürü olmak yerine otoriterliği tercih etmeleri, Elle’in belleğine ait sandığın kapatılmasını sağlamıştır. O sandık ise yıllar sonra bir kilitle (Lui) açılmasını sağlamıştır. Alem (2019) bu konuda şunları dile getirmektedir: Bazı ebeveynler, fallik simgenin taşınmasıyla onun canlandırılmasını karıştırmaktadırlar. Otoriteden bağımsız hareketlerde bulunurlar ve kendi güçlerini, henüz benliğini oluşturma aşamasındaki çocuklarına uygulayarak onları istismar ederler, hükmetmeye dair hazlarının tadını çıkartırlar. Filmdeki aile karakterleri tam da bu cümleleri destekler; öte yandan Elle hem

kaybettiği aşkı için adeta çıplaklık derecesinde hazırlıksız yakalanmanın acısını çekerken, ailesinin tepkisine de aynı hazırlıksız duygularla yaklaşır. Tüm bunlar, savaş, savaş sırasındaki kayıp, iffetin üstelik bir düşman tarafından yok edilmiş olması, Elle'in travmatik geçmişini beslemiştir. Mahzende içindeki anne-babaya dair parçalarını bir bir öldüren kadın, ancak bu şekilde hayatta kalacağına dair patolojik bir düşünce geliştirmiştir.

Elle'in geçmişine yaptığı atıflar, Freud'un terapi odalarında düşlemleri kullanması gibi bir etki sağlamaktadır. Sanki koltukta oturan ve hikâyesini anlatan kadının kafasındaki sevgiye dair düşlem, kökene ait bilgileri içerir. Bu kadının kökeninde de şüphesiz çocuk cinselliğini besleyen, askerle olan ilişkisi yer almaktadır. Freud düşlemleri, duyulan ve yaşanılmış tecrübelerden hareketle bastırmayı tercih etmek yerine senaryo oluşturmak olarak çerçeveler. Yine Elle'in filmin ilk sahnelerinde Lui'nin yataktaki sırt üstü yatar pozisyonundan kendi geçmişine dair bir gündüz düşü içerisine girmesi de manidardır; Freud düşlemlerin, bellekte hazırlanmış olan rüya düşüncelerini temsil ettiğini dile getirir. Ayrıca rüyadaki arzu ya da hazza dair doyumuzlukların ve hoşlanılmayan gerçeklerin düzenlenmesinde bir temsil rolünü üstendiğini söyler (Tunaboşlu-İkiz, 2005). Elle geçmişe her gi-dişinde Lui'ye kastrasyonunu hissettirir ve ondan kurtulmanın çabalarını arar.

*“Yıllar boyunca imkânsız bir aşkı aramışım.”*

Öte yandan, filmdeki karakterlerin davranışlarının bütünü, Resnais'in içinde yaşadığı II. Dünya Savaşı sonrasındaki yıkımını da temsil etmektedir. Yönetmenin bilinçdışındaki savaşla birlikte gelen bastırılmışlık, buhran ve depresif duygu geçişleri film boyunca etkisini sürdürür. Filmin renklendirilmesi savaşta sansürün temsildir: Canı yanan insanlar, yapay güzellikteki yeni şehir ve kanın hüküm sürdüğü eski şehir arasında karakterlerin çırpınışı ancak siyah ve beyazla açıklanabilir. Yönetmenin böyle bir yöntemi belirlemede o dönemdeki imkânsızlıkların etkisi olduğu gibi, siyahın (kanın, yaraların) kirlenmişliği, beyazın da (hemşire kıyafeti, temiz ve güzel yatak odalı otel) temizliği metalaştırdığı görülür. Yönetmen, iki türlü sevgiye burada da atıfta bulunmaktadır; acaba arzular hangi dünyada kendini tam olarak yaşatabilmektedir? Kanın su gibi aktığı savaş dünyasında mı, yoksa yapay temizliği içinde barındıran barış dünyasında mı? Sevmeye dair haz, hangi dünyada tam olarak var olabilmüş ve kendisini hissettirebilmiştir? Resnais, bu ikili çatışma üzerinden kendi baskılarını –ve belki de kendi hayatındaki ikircikliği- filme yansıtmıştır.

Elle'in “ben” kavramı yüzeyde olan, aktrislik yapan, her daim güzel gözükten, temiz yerlerde kalmayı tercih eden ve kocasına rağmen başka erkeklerle birlikte olmayı tercih eden durumlarla şekillendir. “Es” ise hikâyenin görünmeyen yüzü;



Elle'in kırgın ve bıkkın tarafıdır. Savaşta kaybı sonrasında anne karnını temsil eden mahzene kapatılan, neredeyse bebekleşen ve oral dönemine dönüş yapacak kadar gelişimsel geriliğe uğrayan, fakat yasanın (baba otoritesinin) pes edilişiyle derinlere gömülen kimliğidir. O dönemdeki hazzını, yasak aşkını, tüm naifliğiyle yaşamaktan menedilen kız çocuğu, dışarıdan gelen baskının da etkisiyle ölüm endişesini içinde yaşar. Yerde yatan askerin kıpırdamayan eli, hayatının bambaşka bir sahnesindeki yatağında yatan ve biraz önce cinsel ilişkiye giren, fakat yaşayan adamın eliyle aynı konumdadır. Elle'e ait ben ve es çatışması tam da bu anda başlar. Kahkahalar son bulur, es hâkimiyetini ele geçirir, denge bozulur. Benzer bir durum Lui için de geçerlidir; onun "ben" kavramı görünürde olan evliliğini ve iş hayatını temsil eder. Fakat o da hazın peşindedir ve bu uğurda tek arzusunun, yani Elle'i bırakmak istemez. Başka bir erkekle konuşurken bile gördüğünde sessizce onu izler ve göz göze, kadınıyla cinsel birlikteliğe izin verir. Ben'in hiçbir kıymeti kalmaz, her şey tamamen es üzerinden ilerler. Bu yüzdendir ki kafede Elle'in geçmişine yapılan yolculukta bir tokat atar; kendi iktidarını hatırlatmak ve burada olduğunu göstermek, kendi es'ini doyurmak için atılan bir çentiktir.

Söz konusu tokat, Oedipus kompleksiyle de açıklanabilir. Elle, hayatı boyunca penisin, hatta kolektif bilince ait penisin, *daha büyük olan babanın*, yani otoritenin hâkimiyetinde kalmıştır. Kendi otoritesini kurmaya fırsat verilmemiştir çünkü kendisine ait bir penisi yoktur. O, her şeyden mahrum edilmelidir, yaşadığı aşk yüzünden mahzene atılmalıdır ve cezalandırılmalıdır. Elle burada bir süre için nevrotik bir ruh haline bürünse de, içten içe hasedini korur. Baba otoritesinin etkisiz kaldığı yaşlarda ise, kendi ayaklarının üzerinde durmak için uzun bir yolculuğa çıkar. Kendi penisi yaratır, evlense bile o penisin kural ve kanunlarına göre hareket eder. Hiçbir şeyden mahrum edilmeyeceğine dair kendini inandırır; fakat ne yaparsa yapsın, geçmişindeki izlerin ve oradaki kayıpların önüne geçemez. Histerik bir görünümde, erken yaşında kadın gibi kız olma, eksikliğe tahammülü olmayan bir bireye dönüşür. Her şeyi gördüğünü iddia ederken kendi için bir daha açmamak üzere kapatır. Ta ki Lui ile karşılaşana dek.

Lui ise iktidarını koruma çabasıdadır ve dürtülerinin doyurulabileceğine inandığı kadını hiçbir durakta kaybetmek istemez. Filmin son sahnesine kadar hayatını dolduracak o insanı kaybetmek istemez; öyle ki filmin sonuna doğru başka bir erkeğin Elle ile olan teşebbüsünde hem onu izler hem de olası bir yakınlaşmada iç çatışmasını yaşar. Elle aslında orada Lui'nin iktidarını sorgulamaktadır, gerçek olan dünyada yeni bir iktidarın varlığını değerlendirir. Araya bazen yaşlılık, iki bardak içki, ölü asker bedeni, asla sahip olunamayacak bir yuva, savaştan yara alan bedenler veya almadığı halde kurguyla varlığını sürdüren figüranlar girse de, Lui'nin iktidarı hep hissedilir. Kaybetme korkusu her an vardır. Herkes onun olsa da, Elle kendi savaşından ötürü asla onun yanında, "tam olarak" olmayacaktır.

Bu yüzden kastrasyon endişesi her an mimiklerinde görülür. Her iki karakterin de içinde bulunduğu savaş film bitse de hala devam etmektedir.

*“Kalmak, gitmekten daha imkânsız.”*

## SONUÇ

II. Dünya Savaşı ve onun hem toplumsal hem de bireysel etkileri, sanatın her dalında kendini gösterir. Sinema da bu etkiler, eğlenceden daha politik bir duruşa doğru evrilmeyle kendisini gösterir. Artık sanatçılar seyircilerin karşısına çıkarken bir güldürüden öteye gider; çünkü ortada hafife alınmayacak bir yıkım yaşanmaktadır. İnsanlığın sınıfta kaldığı bu dönemde sinema da daha gerçekçi bir forma girer. Özellikle Avrupa'da farklı akımlar baş göstermiştir; böylece gerçekliğin ne olduğu tekrar sorgulanmıştır. Yönetmenler tek düze film akışı yerine çeşitli kırılmalar, sahne atlamaları, zaman algısında değişimler veya kareleri üst üste bindirmek gibi teknikleri kullanmayı öğrenmiştir; burada savaşla beraber yoklukla gelen dezavantajlı durum, avantaja dönüşmüştür.

Savaşın bireysel etkileri, psikolojinin en kıymetli ekollerinden birisi olan psikanalizin de besleyiciliğini artırmıştır. Freud ve sonrasında onu takip eden analistler, hem vakaları hem de sanat eserleri üzerinden sanatçıların aktarımları hakkında değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Travma, travmayla beraber gelen yıkım ve acı hissi uzmanlar tarafından yeniden yorumlanmıştır. Sevilen bir olgunun kaybı ve bunun tarifsiz acısı, bireyin belleğinde birtakım kopuklukların da oluşmasına sebep olmuştur. Freud, seanslarında kendine has geliştirdiği tekniği farklı bir boyuta da taşıyarak sanatçıların eserlerini değerlendirmek için de kullanmıştır. Her eser, O'na göre sanatçının buzdağının görünmeyen kısmında yer alan izleri temsil etmiştir. Bu yüzden kendi kuramı çerçevesinde sanatçı eserlerini de sıklıkla incelemiş; rüya ve bellek üzerinden gerçekliğin sorgulanış biçimlerine farklı yorumlar getirmiştir.

Dolayısıyla bu araştırmada sinemanın ve psikanalizin bir arada ilerlediği bu çalkantılı döneme ait bir eserin, Hiroşima Sevgilim filminin psikanalitik bakış açısıyla eleştirisi değerlendirilmiştir. Ayrıca filmin var olduğu dönem üzerinden sanatçının yaşantısı ve yaratma edinin hakkında değerlendirmeler yapılmıştır. Filmin merkezinde yer alan ilişkide yer alan kilit olaylar üzerinden şimdiki zaman ve geçmiş iç içe geçmiştir. Resnais, Hiroşima'daki toplu katliam ile kadın karakterin belleğindeki kendine ait dramı üst üste işler. Sonuç olarak karakter, zihninde sürekli canlandırdığı anları değiştiremeyeceğini, öte yandan bir şekilde hayata devam etmesi gerektiğini bilir. Ancak bunun için de geçmişini unutmaması elzemdir; bir paradoksun içinde kendi yaşam savaşını verir.

Hiroşima Sevgilim iki önemli noktaya parmak basmıştır. Birincisi savaşın toplumsal boyutu ve insanlar üzerindeki etkisinin yıllar sonra da olsa devam etmesidir. Bu etkinin negatifiği, seyirciyi filmin ikinci önemli noktasına getirmektedir: Savaş, insanları toplum açısından mahvettiği gibi, bireysel anlamda da büyük sıkıntılar ve acılar çektirecek duruma sokmaktadır. Öyle ki karakterimiz Elle, öncesi ailesi sonra da toplum tarafından dışlanan ve parçalanmış anılarıyla yaşamaya çalışan bir bireydir ve kendisinin bu hale gelmesinin çıkış noktası ise savaş olmuştur. Psikolojik açıdan ağır çöküntüye uğradığı gençlik yılları ve içindeki bastırma duygusu, onun ileriki yaşlarda bağlanma sorununu açığa çıkaran etken olmuştur. Hayatına giren Lui ise, ona yardımcı olmaya çalışan biri gibi dursa da aslında onun parçalanmışlığına bir halka daha olmaktan öteye gidememiştir.

Hiroşima Sevgilim, karmaşık yapıdaki fikirlere sahip olmasıyla birlikte klasik yapıdan uzaklaşan, döneminde parlayan bir film olma özelliğini bu temalarla sağlamıştır. Çizgisel sürecin antitezi bir yapılandırma içinde olan, bunu yaparken de edebî üslubuyla seyirciyi bağlamayı hedefleyen bir film olan Hiroşima Sevgilim, bir yandan da geleneksel sinema tarihinden uzaklaşır. Bu sayede seyirci de bağlanırken yabancılaşmayı hisseder. Psikanalitik açıdan bakıldığında, yönetmenin nevrozunu tecrübesiyle etkili bir şekilde perdeye aktardığı görülmektedir. II. Dünya Savaşı yokluğu içerisinde yaratıcılığın oldukça yalın sahnelerle gösterilmesi, travmatik gerçeğin seyirciye duyurulması, seyircinin de filme dâhil olacak şekilde sinematografik öğelerin kullanımı ve açık uçlu bırakılan ve yazarlar tarafından kaleme alınan senaryo, Resnais'yi dönemdaşlarından farklı kılan özellikler arasında yer almıştır. Yönetmen adeta kendi örtük Hiroşima'sını ve içindeki savaşı anlatmayı seçmiştir; kendisini gerçek olarak hissetmek için var olmanın ötesine geçmiş ve rüyalarında yarattığı dünyasıyla seyirciye gerçekliğini göstermeyi ilke edinmiştir.

Sonuç olarak her bir saniyenin kıymetle işlendiği bu filmde Resnais, kendi dünyasında savaşın izlerini yeniden ele alır. Ölüm kaçınılmazdır, aynı şekilde kayıplar da o dönemde sıradan birer hikayedir. Ancak karakterlerin kendisi için sıradanlık yeniden sorgulanır, dünyalar yeniden yaratılır. Geçmişte çekilen acıların içinden geçmek, yas sürecini tamamlamak şanslı insanların yapabileceği bir şeydir. Ancak yönetmenin belleğinin bir yerinde herkesin o kadar da şanslı olmadığına dair bir ideası bulunmaktadır. Bu durumda da yönetmen, görüntülerin akıp gittiği ve sadece tarihi bir çizgisel akışta ilerlemek yerine kendi çizgisini yaratmış, alandaki en önemli filmlerden birine imza atmıştır.

## **KAYNAKÇA**

Alemdar, Ö. (2019). Ergenlikte Anne Baba Otoritesi Üzerine Düşünmek. F. Akkapulu (Ed.) *Hangi Otorite*. (ss. 157 – 170). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

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

Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.

Dufour, J. (2014). Baba Cinayeti: Tüm gücünün Ölümünden Doğan Gerçeklik. Ertüzün I (der). *Baba İşlevi*, (ss. 49 – 66) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Erdem, N. (2014). Freud'un Kuramında Baba İşlevi. *Der. Ertüzün I. Baba İşlevi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 15 – 22.

Freud, S. (2016). *Haz İlkesinin Ötesinde*. (Babaoğlu, A. Çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık.

Freud, S.(1994). *Kendi Kendine Psikanaliz*. (Büyükören, T. Çev.), İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.

Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu I*. (Kapkın, E. Çev.), İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, S. (1999). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. (Barışcan, H. Çev.), İstanbul: Metis Yayınevi.

Habip, B. (2014). Psikanaliz Kuramlarında Babanın Yeri Paneli Açılış Konuşması, Ertüzün I (der). *Baba İşlevi*, (ss. 3 – 5) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Herman, J. (2020). *Travma ve İyileşme*. Çev. Tamer Tosun. İstanbul: Literatür.

Horney, K. (2006). *Kendi Kendine Psikanaliz*. (Budak, S. Çev.), İstanbul: Öteki Yayınevi.

İnci, N. (2020). Travmanın Psikolojik Değerlendirme Sürecine Yansımaları. Aktan, Z.D. (Ed.). *Çocukluk Çağı Travmasının Yansımaları* (ss. 45 – 80). İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.

Kağıtçıbaşı, Ç., Cemalcılar, Z. (2019). *Dünden Bugüne İnsan ve İnsanlar Sosyal Psikolojiye Giriş*. İstanbul: Evrim Yayınevi.

Kiraz, S. (2016). Türk Sinemasında Rüyalar: Semih Kaplanoğlu'nun Bal-Süt-Yumurta Üçlemesi. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi: Marmara Üniversitesi.

McMartin, J. (2020). *Kişilik Psikolojisi*. (Gençtanırım, K. & Demirtaş Z., S. Çev.), İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.

Odabaş, B. (1994). Fransız Sinemasında Yeni Dalga. *Marmara İletişim Dergisi*, 5: 281 – 288.

Oduncu, P. (2018). Roman Polanski'nin Apartman Üçlemesine Psikanalitik Bir Bakış. *SDÜ İfade*, 1(2): 92 – 120.

Ormanlı, O. (2011). Başlangıç Filminde Psikanalitik Öğeler ve Rüya Olgusu. *Yedi, DEÜ GSF Dergisi*, 6: 55 – 62.

Sabbadini, A. (2016). Yeni Bir Profesyonellik Alanı: Psikanaliz Üzerine Filmler. (Yüksel, Ö Çev.), Özden *Terbaş (Ed.)*, *Hareketli İmgeler Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar*, (ss. 9 – 34), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Teksoy, R. (2014). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Terbaş, Ö. (2013). Sine-masal Dil ve Psikanalitik Eleştiri. Terbaş, Ö. (Ed.). *Sinema ve Psikanaliz: Filmler ve Bilinçdışı* (ss. 1 – 12). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Terbaş, Ö. (2015). *Giriş: Kayıplarımızın ve Zamanın İzinde*. Ed. Özden Terbaş *Sinema ve Psikanaliz II: Kayıp ve Zaman*. (ss. 1 – 11), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Tunaboylu- İkiz, T. (2005). Düşlemler. *Psikanaliz Konuşmaları* (ss. 73 – 92). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Turan, M. O. (2013). Kuyu Filmindeki Arzu Kavramının Lacancı Psikanalitik Yaklaşım Çerçevesinde Çözümlemesi. *Selçuk İletişim*, 7(4): 170 – 185.

Ulusoy Önbayrak, N. (2008). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği. *Marmara İletişim Dergisi*, 13 (13): 187 – 203.

Vaughan, H. (2013). *Alain Resnais and the Code of Subjectivity. Where Film Meets Philosophy*. New York: Columbia University Press.

Yengin, D. (2017). *İletişim Çalışmalarında Araştırma Yöntemleri ve Uygulamaları*. İstanbul: Der Yayınları.

Yetimova, S. (2018). Fransa'da Sinema Dergiciliğinin Tarihsel Gelişimi ve Positif Dergisi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Elektronik Dergisi*, 6: 1648 – 1675.

Yıldırım, E., Can, A. (2019). Fransız Yeni Dalga Sineması İçinde Yenilikçi Bir Yönetmen Jean Luc Godard Filmlerinin İdeolojik Boyutu. *Selçuk İletişim*, 12 (1): 164 – 185.

Zabcı, N. (2020). Travmanın Psikanaliz Odasına Yansıması. Aktan, Z.D. (Ed.). *Çocukluk Çağı Travmasının Yansımaları* (ss. 81 – 96). İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.

## **ELEKTRONİK KAYNAKLAR**

URL-1 <http://www.perasinema.com/yonetmen-koltugu-alain-resnais/6/> (Erişim Tarihi: 20.09.2020).

URL-2 <https://www.britannica.com/biography/Alain-Resnais> (Erişim Tarihi: 22.09.2020).

URL-3 <http://www.sanatatak.com/view/nehriin-sol-yakasindan-bir-yonetmen-alain-resnais> (Erişim Tarihi: 20.09.2020).

URL-4 <http://www.frenchfilms.org/biography/alain-resnais.html> (Erişim Tarihi: 22.09.2020).