



YAŞAMIN KIYISINDA FİLMİNDE MAĞDURİYETİN İMKÂNSIZLIĞI VE BİTMİYEN YAS: ZAMAN HER ŞEYİN İLACI OLABİLİR Mİ?

Alper Erçetingöz

Öz

Mağduriyet ve yas, öz itibarıyla birbirinden farklı koşullar içinde ortaya çıkmakla birlikte her iki kavram da ötekinin varlığı ya da yokluğu karşısında hareket ederek kendi mevcudiyetinin giderilmesi üzerinden işlemektedir. Bu anlamda, mevcut bir acıya ilişkin olan yasların bitmesi, mağduriyetlerin giderilmesi gerekmektedir. Sinemanın da içinde yer aldığı kurmaca anlatılar, bu nitelikteki deneyimlerin dile getirilerek kitlesel paylaşımına açıldığı; bu sayede acıyı, yası ve mağduriyeti giderme motivasyonu oluşturan yaratıcı öyküleme biçimleridir. Kenneth Lonergan'ın yönetmenliğini üstlendiği *Yaşamın Kıyısında* (Manchester by the Sea, 2016) filmi, çocuklarının ölümüne neden olan bir babanın olaydan sonraki hayatını konu almaktadır. Aynı anda hem fail hem de mağdur olma durumu üzerinden kahramanın yas sürecini ve mağduriyetini sorgulayan film, konusu itibarıyla yasin süregelen hale geldiği bir durum içinde mevcut mağduriyet tanımlarında yer almayan bir imkânsızlığı işaret etmektedir. Çalışmada, mağduriyet ve yasa ilişkin kuramsal yaklaşımlar üzerinden film evreni niteliksel içerik analizine tabi tutulmakta ve elde edilen bulgular doğrultusunda mağduriyeti imkânsız kılan koşullar tespit edilerek sinemanın böylesi bir durumda ortaya çıkardığı refleksler sorgulanmaktadır. Bu doğrultuda, araştırmada elde edilen kuramsal veriler ile filmde alınan veriler karşılaştırılmış; sonuç olarak, filmde zaman içinde ortaya çıkan müspet koşullara rağmen, mağduriyeti imkânsız kılan bir durumun, bitmeyen yas olgusu etrafında geliştiği görülmüştür. Geçmişte yapılan ve geri dönüşü olmayan bir hata, yası tutulamayacak kadar trajik bir olaya yol açarak, bu olaya neden olan failin aynı zamanda mağdur olarak görülebileceğine ilişkin mevcut kuramsal olanakları tartışmalı hale getirmiştir. Buradan hareketle, dramanın/trajedinin kodlarına aykırı şekilde, karakterin ve hikâyenin ilerlemesine direnen filmin, katharsis yaşamasına engel olduğu izleyiciyi, alışık olmadığı bir izleme sürecine dâhil ederek mevcut eylemleri üzerinde düşünme çağrısında bulunduğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Mağduriyet, bitmeyen yas, imkânsız mağduriyet, Yaşamın Kıyısında.

Geliş Tarihi | Received: 21.06.2021 • Kabul Tarihi | Accepted: 11.12.2021

Arş. Gör., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9168-5740> • E-Posta: alper.ercetingoz@adu.edu.tr

IMPOSSIBILITY OF VICTIMIZATION AND PERENNIAL MOURNING IN THE FILM MANCHESTER BY THE SEA: CAN TIME HEAL EVERYTHING?

Abstract

Although victimization and mourning emerge under different conditions, each operates against the presence or absence of the other. Each is also self-undermining. Fictional narratives, including cinema, are creative forms of narration in which experiences are expressed and shared with people; these experiences create motivation to relieve pain, mourning, and victimization. *Manchester by the Sea*, directed by Kenneth Lonergan, depicts the life of a father who is responsible for the death of his children, after the event. By presenting the character as simultaneously the protagonist and the victim, the film uses his mourning process and victimization to point to an "impossibility of victimization," which is not among the current definitions of victimization, in a situation where mourning has become chronic. Through qualitative content analysis using theoretical approaches to victimization and mourning, this study examines the reflexes that cinema reveals in such a situation by identifying the conditions that make victimization impossible. It compares the theoretical data it obtains with data from the film and finds that despite the positive conditions that arise in the film over time, a situation that makes victimization impossible develops around the phenomenon of perennial mourning. An irreversible mistake made in the past leads to a tragic event that cannot be mourned, making it difficult for the actor who caused this event to be considered a victim.

Keywords: Victimization, perennial mourning, impossibility of victimization, *Manchester by the Sea*.

Giriş

[...] Eğlenceyi biraz abartmıştık. Bira vardı. Birileri ot dolaştırıyordu ve kokain de vardı. Yatak odamız alt kattaydı. Çocuklar üst katta uyuyordu. Randi, herkesi saat iki ya da üç gibi yollamıştı. Sonra da yatağa geri dönmüştü. Üst kata çıkıp çocukları kontrol ettim. Üst kat leş gibi soğuktu. Merkezi ısıtmayı çalıştıramıyordum çünkü Randi'nin sinüslerini kurutuyordu. Başını çok fena ağrıtıyordu. Ben de aşağı inip şömineyi yaktım. Oturup televizyon izlemeye başladım fakat evde hiç bira kalmamıştı. Ben hala ortalıkta tavşan gibi zıp zıp dolanıyordum. Ateşe birkaç kütük daha attım. Çıkmadan önce evi biraz daha ısıtmak istemiştim. Sonra çıkıp markete gittim. Kafam bir dünyaydı, araba kullanmak istemedim. Yürüdüm o yüzden. Gidiş geliş 20'şer dakikaydı. Yolu yarılamaştım ki şöminenin önüne siperlik koyup koymadığımı hatırlayamadım. Sorun olmaz diye düşündüm. Markete doğru yürümeye devam ettim. Hepsi bu. Kütük yuvarlanıp yere düşmüş olmalı. İtfaiyeci Randi'yi çekip çıkardıklarını söyledi. Alt katta kendinden geçmiş. Sonra da kalorifer kazanı patlamış ve tekrar girememişler içeri. Bütün hatırladığım bu (Lonergan, 2016).

Bu monolog, evli ve üç çocuk babası Lee Chandler'ın neden olduğu, eşi Randi'nin itfaiye çalışanları tarafından kurtarılmasına karşın, küçük yaşlardaki üç çocuğunun hayatını kaybettiği yangının ardından yapılan polis sorgusunda gerçekleşir. Şöminenin önüne siperlik koymayı unutarak çok büyük bir hata yaptığını ancak bunun için kendisini suçlamayacaklarını söyleyen polis memuru, modern adalet sisteminde söz konusu ihmale karşılık gelen bir ceza olmadığını ifade eder. Sorgunun ardından serbest bırakılan Lee, ahlaken ve vicdanen yüklendiği suçluluk duygusuyla kendini cezalandırmak ister. Odadan çıktığı sırada yanından geçmekte olan polisin belindeki silahı alarak başına dayar ve tetiği çeker. Emniyet kilidi açık olan silah ateş almayınca ikinci kez denemesine fırsat vermeden salondaki polisler Lee'nin üzerine atlar.

Amerikalı senarist ve yönetmen Kenneth Lonergan'ın *Manchester by the Sea* (Yaşamın Kıyısında, 2016) filmi, kendi ihmalkârlığı nedeniyle çocuklarının ölümüne yol açan bir babanın olaydan sonraki hayatını konu almaktadır. Yangının hemen ardından, duyduğu yoğun acı ve suçluluk ile yaşayamayacağını düşünerek intihar etmek isteyen Lee, sonraki süreçte, yitirdiği çocuklarının hatırasını canlı tutabilmek için hayatta

kalmaya karar verir. Bu gibi travmatik olaylara verilen fiziksel tepkilerin, şokun şiddetine bağlı olarak azaldığı, buna karşın kişinin gerçekle yüzleşerek olayın sonuçlarıyla başa çıkmaya çalıştığı başka bir süreç başladığı görülmektedir (Volkan & Zintl, 2010, s. 24). Bu süreç, kişinin kaybettiği nesne ile barışmasıyla sonuçlanan bir yas tutmayı gerektirir. Ancak filmde, Lee'nin hayata devam etme şeklinin, normal bir yas sürecinde olduğu gibi ilerlemediği görülür. Ailesiyle, yaşadığı şehirle ve hayatla olan bağını en aza indirgeyerek süregelen/bitmeyen bir yas sürecine giren Lee, kendisini ömür boyu vicdan azabı duymakla cezalandırır.

Konusu itibariyle film, 'drama' ve 'trajedi' olarak kabul edilmektedir. Trajik sözcüğü keder, acı ve yas ile birlikte dehşet verici, beklenmedik ve telafisi imkânsız bir travma anlamını içerir; bu bağlamda trajedinin, insanı en kötü olanla yüzleştirmek gibi bir işlevinin olduğu görülür (Eagleton, 2003, s. 1-22). Kurmaca anlatılarda trajedi, acıyı anlaşılır kılarak, kişiyi kendi hayatı üzerinde düşünmeye sevk eder. Ancak, izleyicinin trajediden haz alıyor olması bu anlatıların bir çelişmesini açığa çıkarır. Başkalarının acısına güvenli mesafeden bakmak, uyanan acıma duygusuyla, kötülüğü yara almadan izlemek keyif vericidir. Bu durum, izleyiciyi acıya neden olan unsurlara karşı ötekileştirir. Bu nedenle, trajedi niteliği taşıyan kurmaca anlatılarda, duygu aktarımında kullanılacak dilin seçimi büyük önem taşımaktadır. Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili* isimli kitabında bu duruma dikkat çekmek için okuyucularına şu soruyu yöneltir: "Acı anlatılabilir mi?". "Acıyı olgudan, zavallılığı kavramdan ibaret bırakmak" yani duyguyu yeterince etkili ve inandırıcı şekilde okuyucuya/izleyiciye geçirememek ile yoğun duygunun neden olacağı, kurmacanın inandırıcılığını zedeleyen gülünçlük arasında seçim yapmak, önemli bir mesele olarak yazarın/yönetmenin önünde belirir (2008, s. 49-51). Kurmaca bir anlatı olarak sinemada mağdurun dilinin nasıl inşa edildiği, acıyı ifade etmede filmlerin nasıl bir yol izlediği gibi odaklar, filmin anlatı ve izleyiciyle kurduğu bağın niteliğini göstermektedir. İlk bakışta, sinemanın dolaysız olarak mağdurun yanında ve/veya yerinde konumlandığı söylenebilir: Çoğu kez filmler, bir mağdur olan kahramanın dili haline gelir. İmgelerin ifade ettiği duygu ve düşünceler mağdura ilişkindir. Onun çektiği acıyı, onu mağdur olarak işaret eden ve hedef alan şiddeti gösterir. Fakat mağdurun dili olarak sinema, aynı zamanda failin -yani mağdur olmayanın- aksanını da taklit eder. Dramatik yapısının gereği olarak birçok filmde, mağduriyetin giderilmesi ve -eskisi gibi olmasa da- yeni bir normalin inşa edilerek işler hale getirilmesi amaçlanır. Bir eksikliği, ezilmişliği, dışlanmışlığı, yenilgiyi ifade eden mağduriyet, filmlerde, kendi

var oluşunu sona erdirmek için olayları motive eder. Başka bir deyişle sinema, mağdurun dilini, eksikliğin üstesinden gelmek üzere görünür kılar.

Manchester by the Sea, kahramanın mağduriyetini imkânsız kılan bir trajediyi konu almasıyla bu yapıyı bozmaktadır. Konuya yaklaşımı ve onu ifade ediş şekli açısından türdeşlerinden ayrılan film, trajedinin yoğun duygusallığını etkisizleştirme işlevi gören komedi unsurlarına bilinçli bir şekilde yer verir. Konuyla tezatlık oluşturan mizahi unsurlarla bezeli sahneler, "felaket bir duruma farklı bir bakış açısı veya perspektif" getirmekte, "durumun beklenmedik hakikatini görmemizi sağlayan bir nokta" üretmektedir (Krečić, 2020, s. 12). Bu anlamda film, trajedinin içerdiği acıyı açığa çıkarırken, sahip olduğu mizah ile izleyicinin 'katharsis' yaşamasının önüne geçer. Böylece acı, gündelik hayatın bir parçası haline gelirken, Lee'nin film boyunca sahip çıktığı acı, doğal ve inandırıcı bir süreklilik kazanarak 'herkesin başına gelebilecek' minör bir anlatıya dönüşür. Film, izleyicinin beklentisiyle çelişerek klasik bir izleyici-başkahraman özdeşleşmesinin önüne geçer. Yalnızca suç ve ceza konusunda, yönetmenin içine sürüklediği ahlaki sorgulamalar sonucunda sürekli konum değiştirmek zorunda kalan izleyicinin kararsızlığı değil, kendi acısına sahip çıkarak hayata yeniden başlamayı reddeden başkahramanın uzlaşmaz tavrı da bunu imkânsız kılar. David Edmonds ve Nigel Warburton ile yaptığı söyleşide Alex Neill'in dikkat çektiği gibi, bazı trajediler, acıma ve korku duyguları üzerinden paradoksal bir katharsis yaşatmanın ötesine geçerek izleyici için bir içgörü kaynağı haline gelir (2016, s. 191). Lonergan'ın filmi de, bir trajedi olmasına rağmen doğrudan izleyicinin duygularını hedef almadan, konu edindiği olayları farklı bir bakış açısıyla değerlendirme fırsatı sunmakta ve mağduriyetin imkânsızlığı konusunda izleyicinin düşüncelerine yeni bir alan açmaktadır.

Film izleyiciye şu soruyu sorar: Aynı anda hem fail hem de mağdur olmak mümkün müdür? Philip Zimbardo, bu soru özelinde olmasa da, suç içeren herhangi bir olaya dâhil olanların kolaylıkla yerleştirilebileceği bir şablon ortaya koyar: Failler, mağdurlar, sağ kalanlar ve izleyenler (2015, s. 498). Filmde yer alan karakterleri bu şablon içerisinde konumlandırmak, bu soruya yanıt verebilmek için bir izlek sağlar. Buradan hareketle, hayatlarını kaybeden küçük çocukların, filmde gerçekleşen trajedinin esas mağdurları olduğu görülür. İtfaiyeciler tarafından son anda kurtarılan Randi, sağ kalan olarak felaketten payına düşeni alır. Esas sorun, Lee'yi şablona yerleştirmeye çalışırken ortaya çıkar. Yangını bilerek/isteyerek

çıkarmadığı için onu hiç düşünmeden fail kategorisine yerleştirmek doğru değildir çünkü çocuklarının ölümüne yol açmanın getirdiği suçluluk ile birlikte onları kaybetmiş olmanın mağduriyeti de Lee'nin yeni kimliğinin bir parçası haline gelir.

Suç kavramını tartışan Hannah Arendt, "işlenen bir kabahatin suç sayılması için ortada bir kasıt olması" gerektiğine ilişkin modern hukuk sisteminde var olan bir varsayıma dikkat çeker (2012, s. 282). Buna göre, özne faktörü ve kasıt olmaksızın suç işlenmiş sayılmamaktadır. Modern insanın adalet duygusuna işaret eden Friedrich Nietzsche "suçlu cezayı hak eder, çünkü başka türlü davranabilirdi" düşüncesine atıfta bulunur (2011, s. 57). Kişinin, olay henüz gerçekleşmeden önce, onun olumsuz sonuçları üzerine düşünüp davranışını değiştirme şansı varsa ve yine de eylemine devam etmişse ulaşılan yargı, onun suçlu olduğu şeklindedir. Bir eylemin gerçekleştikten sonra geri döndürülemezliğine dikkat çeken Agnes Heller ise, failin yaptığı eylemden her zaman 'sorumlu' olduğunu ifade eder. Ancak önemli bir ayırım yaparak eylemin 'iradi' ya da 'irade-dışı' olması arasındaki farkı vurgular: "Eğer birisi otomobilinizin önüne atlamışsa, onu ezmeniz elbette iradedışı bir edimdir (hatta eylem bile değildir). Eğer trafik ışıklarına uymayıp birini ezmişseniz, bu bir eylemdir ve tanım gereği iradidir. Bunu ister bilerek, isterse ihmalden, sarhoşluk ya da herhangi başka bir nedenle yapın, yapan sizsiniz"¹ (2006, s. 74-90). Filmde alkol ve uyuşturucunun etkisinde olduğu için muhakeme gücü zayıflayan Lee, kasten olmasa da, şöminenin önüne siperlik koymayı unutarak "amaçlamadığı hatta tahmin bile etmediği sonuçların 'sorumlusu' durumuna" düşer (Arendt, 1994, s. 319). Yolda markete doğru ilerlerken, yangın çıkma ihtimali aklına gelmesine rağmen bir şey olmayacağını düşünerek yürümeye devam etmiş olması, Lee'nin başka türlü gelişmesi mümkün olan bu olayın faili olduğunu işaret eder. Kasıt olmadan, ihmâl sonucu gerçekleşmesine rağmen yangın, Lee'nin önceden bildiği yükümlülüklerine aykırı hareket etmesinden kaynaklanmıştır. Bu yükümlülükler, sadece yangına neden olan eylemi nedeniyle 'geriye dönük' olarak değil, 'baba' olmaktan kaynaklanan 'ileriye dönük' sorum-

¹ İradi eylemi alt bölümlere ayıran Agnes Heller, eylemin istençli olmadığı, eylemin sonucunun amaçlanmadığı, kişinin ne yaptığını bilmediği ya da bir tutkuya kapılarak eylemi gerçekleştirdiği durumların sonucunda kişinin üzüleceğini, yapmamış olmayı isteyeceğini, tamir ve telafi etmeyi arzulayacağını ya da bağışlanma ve cezalandırılmayı dileyeceğini belirtir (2006, s. 73-74).

luluklarını da içermektedir. Bir baba olarak Lee, kendilerini her türlü kötülükten uzak tutacağına güvenen ailesini koruyamadığı için suçludur. Yerine getiremediği yükümlülüklerine ilişkin farkındalığı, yaşanan trajedide kendinden başka sorumlu aramaması, duyduğu suçluluk ve vicdan azabı, Lee'nin kendisini yangının faili ve tek sorumlusu olarak gördüğünün işaretleridir.

Fakat film, mevcut koşullar içerisinde, Lee'yi bu yangının mağdurlarından biri olarak da tanımlamanın mümkün olup olmadığı konusunda ısrarla düşünülmesini ister. Tespit edilebilen tek fail olmasına rağmen, trajediye yol açan eyleminden kendisinin de önemli ölçüde zarar görmüş olması, onun fail konumunu sarsar. İzleyici açısından başlangıçta kabul edilmesi güç olan bu gerçek, filmin sonuna doğru daha iyi anlaşılacak bir mağduriyetin varlığını açığa çıkarır. Mevcut mağduriyet tanımlarında, konumu dolayısıyla utanç ve suçluluk duygularına sahip olan mağdurun kendisini fail olarak kabul ettiği veya failin, söz konusu duygulardan kurtulmak için kendisini mağdur olarak gösterdiği durumlara rastlanmaktadır. Ancak filmde, açıkça tespit edilebilen bir mağduriyetin, kişinin aynı zamanda 'fail', 'sağ kalan' ve/veya 'izleyen' olması nedeniyle kavramsal, toplumsal ve bireysel olarak kabul edilememesi söz konusudur. Varlığı konusunda zaman içinde uzlaşma sağlanan bu mağduriyet hiçbir koşulda dile getirilememekte, kabul edilememekte ve ona kimse tarafından sahip çıkılamamaktadır. Dolayısıyla burada Zimbardo'nun şablonunda yer almayan beşinci bir kategoriye ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bağlamda çalışmada;

- 1) Faili olduğu olayın mağduru olmaktan kaynaklanan;
- 2) Kendi işlediği hatanın sonucuna tanık olmaktan doğan;
- 3) Gerçekleştirdiği eylemin şiddeti nedeniyle utanç duyan failin kendisi tarafından kabul edilmemekten oluşan;
- 4) Yas anlatısının mümkün olmadığı 'bitmeyen yas' sürecinin nedeni ve sonucu olandurumlar 'imkânsız mağduriyet' olarak adlandırılmaktadır.

Mevcut mağduriyet tanımlarından hareket ederek, mağduriyeti imkânsız kılan durumları karşılaştırmalı bir yaklaşımla film evreni üzerinde tespit etmeyi amaçlayan çalışmada iki temel sorunun yanıtı aranmaktadır: Hem fail hem mağdur olmanın paradoksu, teoride ve pratikte nasıl işlemektedir? Önermesini bu soru etrafında kuran bir film, düşüncesini açığa çıkarmak için anlatısını nasıl inşa etmelidir? Her iki

soruya da yanıt verebilmek, biçim-içerik ilişkisi çerçevesinde film evrenini niteliksel içerik analizi yöntemiyle ele almayı gerekli kılmaktadır. Travma, mağduriyet, yas gibi kavramların izlerini, film evrenindeki ana unsurlar ekseninde irdelemek üzere olay örgüsü, anlatı yapısı, karakter ve imge yapılanmasına odaklanan çalışma; yası süregelen hale getiren trajik unsurları ve karakterin bu duruma verdiği tepkileri referans alarak mevcut koşullarda mağduriyeti imkânsız kılan unsurları açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda gerçekleştirilen sahne analizleri, başta 'zaman' olmak üzere potansiyel çözüm odaklarına da işaret ederek yasin bitmesini, mağduriyetin giderilmesini talep eden refleksleri de sorgulamakta; mağduriyetin imkânsız olduğu bir gerçeklikte sinemanın ısrarla talep ve tekrar ettiği bir dili gerekçelendirerek anlaşılır kılmaya çabalamaktadır.

İmkânsız Mağduriyet

"Mağdur olmak bütün suçun ötekinde olması" olarak tanımlanır (Dolar, 2020, s. 81). Buna göre mağduriyet, başkasının eyleminin sonuçlarından etkilenmiş olmaya bağlı olarak ortaya çıkmakta ve tanımı gereği, edilgen olmayı gerektirmektedir. Bu tanımın doğal bir bileşeni, fail ve mağdur olma durumlarının kesin çizgilerle birbirinden ayrılmasıdır. Başka bir ifadeyle kişi, aynı durum içinde fail ya da mağdur konumlarından yalnızca birini sahiplenebilir. Dolayısıyla, suçluluk derecesi ve suçun niteliği ne olursa olsun, herhangi bir failin aynı zamanda mağduriyetinden söz etmek mümkün değildir. Filmde çocukların ölümüne neden olan Lee, bu tanımdaki öteki yani fail konumundadır. Bu durum, Lee'nin mağduriyetine neden olan yabancı bir unsurun varlığını ve dolayısıyla Lee'nin aynı olaydaki mağduriyetini imkânsız kılmaktadır.

Mağduriyete ilişkin tanımlamaların birçoğu 'tanık olma/sağ kalma' durumu üzerinden yapılmıştır. Bir şiddet eyleminin nesnesi olup, bu eylemin sonuçlarından farklı derecelerde etkilenenler bulunur. Aynı grup içinde kurbanlar olabileceği gibi daha az zarar gören ya da hiç zarar görmeden kurtulanlar/sağ kalanlar da olmaktadır. Judith Herman, travmayla sonuçlanan trajik bir olaydan yalnızca kurbanların değil, olaya tanıklık edenlerin de etkilendiğini söyler (1992, s. 2). Soykırım gibi travmatik bir olayın ardından hayatta kalanlar açısından konuya yaklaşan Ilany Kogan da, kişinin gelecek yaşantısındaki tüm hayati fonksiyonlarını etkileyen bu durumu 'sağ kalma miti' olarak adlandırır (2012, s. 69). Bu mit, zaten mağdur olanın kendini tekrar mağdur etmesi üzerine kurulu-

dur. Başkalarına uygulanan şiddete tanık olanların, bu konumlarından dolayı utanç duyduğunu belirten John Keane, doğrudan kendileri sebep olmasa da vicdanları öyle söylediği için bu kişilerin, yaşanan kötülükten kendilerini sorumlu tuttıklarını ifade eder (1998, s. 168). Elisabeth Kübler-Ross ve David Kessler bu durumu 'hayatta kalanın suçluluğu' (2002, s. 119); Richard Kearney 'günah çıkarıcı mağdur sendromu' (2012, s. 130); Giorgio Agamben ise 'kurtulmanın suçluluk duygusu' olarak kavramsallaştırır (2004, s. 87-88). Agamben'in işaret ettiği utanç duygusunun kaynağında, felaketin içinde yer alıp onu önleyememiş olmak, yani öznenin edilgenliği yatmaktadır. Sebebi ne olursa olsun, kötülüğe seyirci kalmak, başkalarının ölümüyle birlikte utanç duygusuna dönüşür. Böylece sağ kalanların mağduriyeti, maruz kalınan şiddetten alınan pay ile birleşir. Burada mağdurun, failin uyguladığı şiddette doğrudan pay sahibi olmadığı görülmekle birlikte, şiddeti önlemek üzere somut ve aktif bir eylemde bulunmadığı için sorumluluk hissettiği anlaşılmaktadır. Bir anlamda şiddet görmezden gelinmiş, ihmal edilmiş, kendisine uğramadığı sürece katlanılır görülmüştür. Ancak sonunda hissedilen şey, başkalarının ölümünden duyulan sorumluluk, suçluluk, vicdan azabı ve utanç olmuştur. Böyle durumlar için geliştirilen ortak yargı, hissedilen utanç ve suçluluk duygusunun mantıksal bir temeli olmadığına ilişkindir. Kişinin kendi iradesi dışında gerçekleşen eylemler için pişmanlık duymasının normal olacağını belirten Heller, elden ayaktan düşürecek bir vicdan azabına kapılmanın; telafi etmek ya da cezalandırılmak için çabalamak gibi aşırı eylemlerde bulunmanın 'ahlaki bir isteri' olduğunu söyler (2006, s. 73-74). Kuşkusuz bu durum, kötülüğün kasten ve doğrudan bir başkasından kaynaklandığı yani failin öteki olduğu mağduriyet koşullarında geçerlidir. Filmde, aileyi farklı derecelerde etkileyen yangında çocukların mağduriyeti olayın kurbanları olmalarından kaynaklanır. Anneleri Randi ise sadece yangından son anda kurtulmuş olduğu için değil, çocuklarının ölümüne tanık olduğu bu olayda sağ kaldığı için de mağdurdur. Olayın ardından kendisini sorgulamış, hastalığı nedeniyle çocuklarıyla aynı katta yatmadığı için vicdan azabı çekmiş, Lee'yi kontrol etmeyip uyuyakaldığı için kendisini suçlamış olabilir. Filmde buna ilişkin doğrudan bir sahne bulunmamaktadır ancak acısıyla başa çıkmak için bütün suçu Lee'ye yüklediği ve bir süre sonra kendisine yeni bir hayat kurmak üzere çabaladığı görülür. Sağ kalmanın yarattığı mağduriyeti aşması bu şekilde mümkün olmaktadır. Randi gibi Lee de sağ kalmanın yarattığı utanç ve pişmanlık ile karşı karşıya kalır ancak zayıf bir ihtimal de olsa yangın çıkabileceğini düşünmesine rağmen eylemsiz kalarak bu ihtimalin gerçeğe

dönüşmesine tanıklık ettiği için onun durumu Randi'den farklıdır. Kendi ihmalinin sonucuna tanıklık ettiği ve kendisinden başka suçlayacak bir öteki olmadığı için fail oluşu, mağdur oluşunun önüne geçer.

Bir diğer yaklaşımda mağduriyet ile kendine acıma arasında doğrudan bir ilişki kurulmaktadır. Mağdurun kendine acımasının amacı, söz konusu acının varlığını ve bu acıdaki sorumluluğunu bu yolla bertaraf etmek istemesidir (Gruen, 2010, s. 83). Bu sayede kendine acıma, günah çıkarmanın tersi gibi işleyerek mağduru acısından kurtarabilmektedir. Bu durum içsel bir süreç olabileceği gibi toplumsal boyutta da gerçekleşebilir. Dolayısıyla mağdur kimliği, kişinin tüm eylemlerini meşrulaştıran geçici bir zemin hazırlamakta, bunu da daima acındırma yoluyla, suçu bir başkasının üzerine atarak gerçekleştirmektedir. Bu doğrultuda mağdur sözcüğünün stratejik olduğu ve mağdur olma durumunun, kayıptan menfaat elde etme anlayışının bir sonucu olduğu anlaşılır (Bora, 2018, s. 240). Kişinin kendisini acındırarak mağduriyetini görünür hale getirdiği bu durum, günümüz toplumlarında özellikle teşvik edilmekte (Leader, 2016, s. 100); 'mağdur tapınması' olarak da anılan (Ranci ere, 2015, s. 35) bu anlayış, kurumsallaşarak yaygın bir yakınma kültürüne dönüşmektedir (Furedi, 2002, s. 95-168). Bu kültür, fail ve mağdur arasındaki mesafeyi 'edilgenlik' ve 'öteki' kavramları üzerinde tekrar inşa ederken aynı zamanda acı çekmeyi, toplumca hoş görülen ve ödüllendirilmesi gereken bir deneyime dönüştürür. Böylece mağduriyet, kişinin herhangi bir olaydaki payının üzerini örterek kişiyi temize çıkaran bir kurum gibi işler. Filme bakıldığında, Lee'nin başına gelen olaylar, kendine acımayı ve acındırmayı haklı çıkaracak argümanları sağlamakta ve istediği takdirde Lee'nin bu kurumsal yapı üzerinden kendisini temize çıkarmasını ve tekrar toplumun bir parçası haline gelmesini mümkün kılmaktadır. Olaydan sonra eşi tarafından terk edilmesi; yaşadığı şehirdeki insanlar, komşuları, arkadaşları tarafından dışlanması gibi unsurlar, Lee'nin acıyla baş edebilmek için sığınabileceği, onu failden mağdur olana dönüştürebilecek seçenekler olarak belirmesine rağmen, filmde Lee'nin kendisine acıdığını ya da kendisini acındırmaya çalıştığını gösteren herhangi bir işaret bulmak güçtür. Dolayısıyla bu anlamda bir mağduriyeti kabul etmediği anlaşılır. Trajediden önce çizdiği sorumluluk sahibi olmayan baba figürünün tersine, felaketin tüm sorumluluğunu tek başına üstlenir. Burada mağduriyetin imkânsızlığı, failin sorumluluğunun büyüklüğünden kaynaklanan bir 'istememe/geri çevirme' yoluyla oluşur.

Mağduriyet kültürünün yaygınlaşmasında, günümüz insanının, çektiği acıyı anlamlı kılma çabası etkili olmuştur. İnsan, dile getirerek dışsallaştırdığı acısını anlaşılır kılmak ve haksızlığa uğradığı konusunda toplumun onayını almak ister. Anlamlı acı, trajediyi kişisel olmaktan çıkarır ve ona ahlaki bir nitelik kazandırır. Böylece toplumsallaşarak görünür hale gelen mağduriyetler, kişinin kimliğini olumlu anlamda yeniden inşa ederek topluma dâhil olmasında önemli bir rol üstlenir. Filmde Lee'nin eyleminden duyduğu utanç, kendi içinde yaşadığı acıyı bir anlatıya dönüştürememesine neden olur. Yangından önceki hayatına bakıldığında, zamanının çoğunu evinde ailesi ve arkadaşlarıyla ya da denize açılarak abisiyle birlikte balıkçılık yaptıkları teknede geçiren Lee'nin sevgi dolu bir eş, baba ve amca portresiyle karşılaşılır. Yangında çocuklarını yitirdiğinde ve sonrasında eşi tarafından terk edildiğinde Lee'nin sahip olduğu tüm imgeler parçalanır. Bu durumda sadece ailesini yitirmemiş, aynı zamanda olmaktan mutluluk duyduğu, kendi benliğiyle bütünleşen, onu tamamlayan 'baba' ve 'eş' konumunu ve bu konumların simgelediği iyiliği de kaybetmiştir. O, çocuklarının ölümüne neden olan kötü bir baba, ailesinin parçalanmasına yol açan sorumsuz bir eştir. Fakat Lee için yaşanan trajedinin dışarıdan nasıl görüldüğü hiçbir önem taşımaz. Kimsenin onu anlamasını beklememektedir. İçinde bulunduğu durum için kendine acımaz. Lee'nin duyduğu acının sebebi eşine ve çocuklarına duyduğu sevgidir. Heller sevgi, acı ve ölüm arasındaki bağlantıyı işaret ederek bir insanın çekebileceği en büyük acının sevgiden kaynaklanacağını belirtir (2006, s. 816). Lee'nin her şeyden çok sevdiği çocuklarının ölümü büyük bir acıya neden olurken, bu ölümdaki rolü, çektiği acıyı, duyduğu utancı ve vicdan azabını tanımlanamaz bir dereceye yükseltir. Bu bağlamda, failin eyleminden kaynaklanan utancın, mağduriyeti imkânsızlaştıran unsurlardan biri olduğu görülür. Judith Herman, kötülük karşısında hiçbir şey yapmama, görmeme, duymama ve konuşmama gibi edimleri failin seyirci olma durumuna ilişkin arzuları olarak sıralar; seyirciyle acısını paylaşmak isteyen kurban ise harekete geçme, söz verme ve unutmama beklentisi içindedir (1992, s. 8). Filmde asıl kurbanlar hayatta olmadığı için, bu talepleri onlar adına filmin yaptığı görülür. Olayın faili olarak kabul edildiği takdirde Lee'nin kendi içinde yaşadığı yıkımın giderek görünür olması, mağduriyetini de görünür hale getirir. Filmin ilginç özelliklerinden biri de budur. Bir noktadan sonra izleyici, mağduriyetini kabul ettiği failin tarafına geçmesine rağmen, fail mağdur olarak görülmeyi reddeder. Geri çevirme, mağduriyeti imkânsız kılan bir refleks olarak failin vicdanına yerleşmiştir.

Mağduriyete ilişkin tanımlarda yer alan ve mağdurun içinde bulunduğu durumdan çıkarak yeniden hayata dönebilmesini sağlayan şeylerden biri de yas anlatılarıdır. Yasın anlatılabilir olması, mağdur kimliğinin oluşumu açısından gereklidir, çünkü "Bir hayatın öyküsü yalnızca başkalarının perspektifinde anlatılabilir olduğu zaman, benlik, kendi varoluşu üstündeki denetimi kaybetmiş olan bir mağdur konumuna gelir" (Benhabib, 1999, s. 266). Beatriz Sarlo bu durumu, 'deneyim anlatısı' kavramıyla ifade eder. Deneyim, tanıklık ve anlatı birbirine bağlı üç kavram olarak öne çıkar. Deneyim olmadan tanıklıktan ya da anlatı olmadan deneyimden bahsedilemez. Anlatmak, yani deneyimi paylaşmak, 'kişisel' olan acıyı toplumsallaştırır. Böylece, anının kişiselliği ve deneyimin suskunluğu son bulur. Sarlo, travmatik olayların, anlatılmadığı sürece 'suskun deneyim' olarak kaldığına dikkat çekerken, bazı dehşet verici ve şok içeren olayların aktarılabilir deneyimi yok etme potansiyelinden, yani dile getirilemeyecek oluşundan bahseder (2012, s. 21-22). Bu gibi durumlarda suskun deneyim, acının kendisini yeniden ürettiği bir döngünün temelini oluşturur. Filmde, yaşadığı şehrin hafızasına kazınan hikâyesiyle Lee, o şehirde yaşayan insanların, komşularının, arkadaşlarının yani ötekilerin algı, yorum ve yargısının nesnesi haline gelmiştir. Ancak abisi ve yakın arkadaşları dışında herkesin Lee hakkındaki hükmü kesindir. Kimse, Lee ve onun neden olduğu olay hakkında konuşmak ya da onu dinlemek istemez. Öte yandan Lee'nin de acısını dile getirme gibi bir yolu tercih etmediği görülür. Film boyunca sessiz ve ifadesiz kalan Lee'nin bir başkasının acımasına, onu tedavi edecek/iyileştirecek bir merhamete ihtiyaç duymadığı anlaşılır. Normal koşullarda "çaresizliği etkinliğe çevirmek, edilgin hiddeti girişkenliğe dönüştürmek, utanç ve aşağılanmayı tersine çevirmek ve hatta koşullar kişinin bu ödevleri yapmasına izin vermiyorsa, mağdur rolünü yüceleştirmek" gibi eylemler ile yas süreçlerini sonlandırmanın mümkün olduğu ifade edilir (Volkan, 2009, s. 62). Ancak filmde, Lee açısından mağduriyetin imkânsız olması, yas sürecinin tamamlanamamasına neden olmaktadır. Başka bir ifadeyle, yas sürecinden çıkışın bütün yolları kapalı olduğu için Lee'nin mağduriyeti imkânsızdır.

Bitmeyen Yas

Yasın ortaya çıkması, çoğunlukla onu önceleyen bir travmayla ilişkilidir. Travma, kişinin kendisinin ya da başkalarının fiziksel bütünlüğünü tehdit eden yaralanma ya da ölüme ilişkin deneyimlerin ve tanıklıkların neden olduğu yoğun korku, çaresizlik ve dehşet duygusu olarak tanımla-

nır (Herbert & Wetmore, 1999, s. 1-6). Travmanın tanımı, dile getirildiği bağlama göre değişkenlik göstermekle birlikte, Sigmund Freud'un yas ile ilişkilendirerek tanımladığı travma, meydana geldiği anda anlamına ulaşamayacak kadar yıkıcı nitelikteki bir olaya verilen geç kalmış bir tepki olarak ifade edilir (Bond & Craps, 2020, s. 4). Dolayısıyla travma, maddi ve manevi kazanımlarını yok ederek, kişinin hayatını altüst eden ani ve sarıncı bir etken olarak ortaya çıkar. Travma sonrasında başlayan yas süreci, meydana gelen kayıpların neden olduğu olumsuz etkilerle mücadeleyi içerir. Yasın erken dönem tanımlarında, travmanın kişinin iç dünyasında yaptığı değişikliklere odaklanılmış; yasin normal ve anormal olduğu durumlar arasındaki farklar ortaya koyulmuştur (Freud, 1957; Abraham, 1927; Klein, 1946). Yas kavramını ilk dile getiren Freud, yas tutmayı nesne kaybına tepki olarak tanımlamıştır (1977, s. 98). Trajik bir haber ya da olayla karşılaşan insanın, bu olayla mücadele etmek ve olayın neden olduğu kayıpla başa çıkabilmek için yas sürecinden² geçmesi gerekmektedir (Kübler-Ross, 2010, s. 91-144). Freud'a göre yas süreci normaldir çünkü insan aşına olduğu bu duygunun geçecek/bitecek olduğunu bilmektedir. Karl Abraham, yas tutan kişi ile kayıp nesne arasındaki ilişkiye vurgu yaparak normal yası patolojik yastan ayırır. Kişi, yasını tuttuğu kayıp nesneyi 'iyi' duygularla saklamayı başarabilir yani ona duyduğu sevgiyi içselleştirebilirse yasin normal olduğu düşünülür. Ancak kişinin, içinde bulunduğu durumdan kayıp nesneyi sorumlu tuttuğu ve bu nedenle ona karşı iyi duygular beslemediği durumlarda (melankoli) yas süreci patolojik olarak gelişebilir. Melanie Klein, sevilen bir kişinin kaybının, geçmiş kayıp deneyimlerini de canlandırarak kişinin tüm iç dünyasını tehdit ettiğini söyler (Leader, 2009, s. 67). Kişi, yaşadığı kayıptan kendini sorumlu tuttuğu için yas süreci, manik savunmalar ve depresif konum arasında gelgitlerle yaşanır. Bu süreçte kayba ilişkin içselleştirdiği 'iyi' nesnelere yeniden düzenleyerek kişinin dünyayla bağlantı kurması beklenir

² Elisabeth Kübler-Ross, yas sürecini beş evre olarak tanımlamaktadır: İnkâr ve yalnızlaşma, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme. Bu aşamalar, göreceli olarak farklı süre ve sıralarda gerçekleşerek kişinin hayata tutunmasını sağlayan savunma mekanizmaları olarak işlemektedir (2010, s. 91-144). Kübler-Ross ile birlikte, yasin beş evresinin insan yaşamındaki tüm kayıplar için uygulanabileceğini belirten David Kessler, kayıp yaşayan herkesin bu beş evrenin tamamından geçemeyeceğine; bu tepkilerin farklı sıra ve sayılarda yani birden fazla tekrar ile gerçekleşebileceğine dikkat çekmektedir (2002, s. 85-86). Kayıp durumlarında verilen bu tepkiler, kişiyi yaşamla başa çıkma konusunda daha güçlü hale getirmektedir.

(Craib, 1994, s. 17-18). Kogan'a göre yas tutmanın iki yönünden biri olan³ kayıp nesnenin neden olduğu olumsuz duygulardan uzaklaşarak, kişinin gerçeklikle yeniden bağlantı kurabilmesi için yasin mutlaka tamamlanması gerekmektedir (2012, s. 49).

John Bowlby, kayba verilen tepkileri genel hatlarıyla dört aşamada ifade eder. Birkaç saat ile bir hafta arasındaki ilk aşama, sıkıntı ve öfke duygularının yoğun olarak hissedildiği 'uyuşma' aşamasıdır. Bu aşamayı takiben, kimi durumlarda yıllarca sürebilen bir kayıp figürü arama ve özlem duyma evresi yaşanır. Üçüncü aşamada düzensizlik ve umutsuzluk hâkimdir. Dördüncü aşama ise göreceli olarak bir yeniden yapılanmayı içerir (Bowlby, 1980, s. 85). Ancak bu genellemeler, süre ve sıra açısından bir kesinlik ifade etmemektedir. Dolayısıyla kişinin kayba vereceği tepkinin şekil ve süresini tahmin etmek mümkün değildir (Kübler-Ross & Kessler, 2002, s. 96). Her kayıp olgusu yas tutma sürecini beraberinde getirmekle birlikte, yasin süresi çeşitli durumlara göre değişkenlik gösterir (Volkan, 2009, s. 60; Volkan, 2010, s. 42). Bireyin duygusal yapısı, kaybedilen ilişkinin özgül doğası, yitimin koşulları ve kederin dışa vurulmasının önündeki toplumsal kısıtlamalar gibi etkenler, yasin sağlıklı bir şekilde tutulmasını engelleyen unsurlar olarak sıralanır (Volkan & Zintl, 2010, s. 8). Travmanın içerdiği şiddet ile yol açtığı psikolojik etki arasındaki göreceli ilişki (Herman, 1992, s. 57), acının ve yasin kişisel olduğunu gösterir. Bu durum, aynı olayı yaşayan aile bireyleri açısından da farklı yas süreçlerinin gelişebileceğini işaret etmektedir (Volkan & Zintl, 2010, s. 20). "İnsanların yasını tuttukları en zor kayıp" ve "yası tutulamayacak kadar yıkıcı" olarak nitelenen çocuk ölümleri, aileler için çok değerli bir bağın ve öngörülen bir geleceğin kaybı anlamına gelir (Volkan & Zintl, 2010, s. 125). Böyle bir durumda aile, yas sürecini aksatan yoğun bir suçlulukla mücadele eder. Köken olarak bir şeylerin yanlış yapıldığı duygusuna dayanan suçluluk, insani değerler ve inanç sistemleriyle çeliştiği için içe yönelen bir öfkeyle birlikte ortaya çıkar (Kübler-Ross & Kessler, 2002, s. 120). Filmde, Lee'nin taksirle de olsa kusurlu olması, zaten yıkıcı olan kayıp ve sonrasında açığa çıkan suçluluk duygusunu derinleştirir. Bu nedenle, yitim koşullarının, Lee'nin yas sürecini etkileyen ve diğerlerinden farklı bir boyuta taşıyan en önemli unsur olduğu görülmektedir.

Normal yas sürecinde insan beyni, kişiyi korumak için üzüntü duy-

³ Yas tutmanın diğer yönü, "yaşamın bir evresinden ötekine geçerkenki büyümeye ve değişmeye eşlik eden bir süreç olarak" tanımlanır (Kogan, 2012, s. 49).

gusunu açığa çıkararak düşünce ve durumları filtreleyerek tolere etmekte ya da daha iyi, daha güçlü birine dönüştürmek üzere kullanmaktadır (Tarhan, 2010, s. 58-59). Ancak filmde, çaresizlik ve ümitsizlik ile birleşen üzüntünün Lee'yi depresyona sürüklediği; bu depresyonun, bedeninin motor işlevleri dışında kalan tüm insani niteliklerini askıya alarak kalıcı hale geldiği görülür. Tedaviyi reddeden bir hasta gibi Lee, hayata dâhil olmamayı seçer. Acısını inkâr etmek ya da unutmak yerine, her an yanında taşır. Acının şiddeti, onunla yaşamayı imkânsız kılacak denli büyük olmasına rağmen Lee, bunu bir tür kendini cezalandırma yöntemi olarak benimser. Alkollüken karıştığı kavga sahneleri dışında, filmin genelinde var olan duygusuz halleri, yaşarken ölen birinin yapacağı gibi, minimum koşullarda idame edilen bir hayatı görünür kılar. 'Duygusal uyumsuzluk' olarak adlandırılan bu durum, travma sonrasında sıklıkla karşılaşılan bir görüntüdür (Herman, 1992, s. 1-2). Yaşanan travmatik deneyimin paylaşılmasının, kişi açısından iyileştirici olduğu düşünüldüğünde, yangından sonra Joe'nun, içine kapanan kardeşini yalnız bırakmama çabası; başarılı olamayınca da, kendi ölümünden sonrasını bu doğrultuda organize etmesi daha anlamlı hale gelir. Yardım teklifini reddeden Lee'nin, yaşadığı şehri terk ederek izole bir hayat sürmesi ise iyileşmek, normale dönmek istemediğini gösteren bilinçli bir tavidir. Lee'nin duyduğu pişmanlık ve vicdan azabı, hayatını normal olarak sürdürmesine engel olur. Bu nedenle, iyileşebileceğini hissettiği her duruma öfkelenir. Hayatına devam etme konusunda, ancak mutlu olmadığı ve acı çekmeyi sürdürdüğü senaryoları kabul eder. Apartman görevlisi olarak çalışmaya başladığı binanın güneş görmeyen bodrum katına yerleşir. Musallat olan kötü duygularla mücadele ederken bozulan bir musluğu, avizeyi tamir eder. Apartman girişine yığılmış karları küreyip, tıkanmış bir tuvaleti açar. Travma sonrası stresi hafıza ile ilişkilendiren Parkes ve Prigerson, kişinin, içinde bulunduğu duruma ilişkin duyular ya da görsel-işitsel uyaranlar aracılığıyla tetiklediği geçmiş travmayı, şimdiki zamana taşıdığını belirtir. Bu nedenle kişi, travmayı hatırlatan çevresel uyaranlardan kaçarak kendisini korumaya çalışır (2010, s. 44-45). Lee'nin aklını ve gündelik hayatını başka faaliyetlerle doldurmasının ardında, tekrar aynı korkuyu yaşama endişesi vardır. Sürekli olarak, bozulan bir şeyi onarma uğraşında olması, yas sürecini tamamlayamayan birinin mücadelesini görünür kılar. Fakat bu edim, geçmiş kaybın tekrarlar yoluyla şimdiye gelerek acıyı taze tutmasını engellemez. Şehri terk etmesi, yangına ilişkin uyaranlardan kaçması da bir çözüm değildir. Çünkü ne kadar uzağa giderse gitsin Lee'nin kendi benliğinden kaçması mümkün olmamaktadır (Freud, 2014, s. 15).

Acı ve yas durumlarında devreye giren savunma mekanizmaları, kişinin mevcut duygu durumunu kontrol etme işlevi görmektedir. 'Bas-tırma' ya da diğer adıyla 'güdülenmiş unutmama', yüzeye çıkmak isteyen itki, anı ve duygulanımların denetim altında tutulması olarak tanımlanır (McWilliams, 2013, s. 144). Temel savunma mekanizmalarından biri olan bu davranış, Lee'nin sürekli saldırı halindeki anılarıyla mücadele ediş şekillerinden biridir. Anıların baskın olduğu farkındalık durumlarında, Lee'nin acısıyla mücadele edemediği, öfkesini kendine yönelttiği ve her seferinde kendine zarar verme davranışında bulunduğu görülür. Bu açıdan, Lee'nin aşırı derecede bozulan duygusal yapısının da yas sürecini etkilediği anlaşılır. Yas sürecinde görünür hale gelen öfke, genellikle kaybın kabul edildiğini gösteren bir işaret olarak, sürecin normale döndüğünü ifade eder. Kaybın ardından, nesnenin yitirilmesine zıt olarak, onun zihinsel temsili belirginleşir. Bu zihinsel temsilin gözden geçirildiği yas sürecinde açığa çıkan öfke, kaybın kabullenilememesinden değil, aksine kayıp kabullenildikçe başlayan bir farkındalıktan, kabullenilen kaybın kişide yarattığı acıdan kaynaklanır (Volkan, 2009, s. 60-61). Ancak filmde, nadir de olsa görünür olan öfkeyi bu anlamda okumak doğru değildir. Lee'nin yaşadığı acı, "nesnenin geri dönüşsüz biçimde kaybedilmiş, ama ebediyen korunmuş olmasından" kaynaklanır (Kogan, 2012, s. 52). Buradaki fark, yas sürecinin gelişimini doğrudan etkileyen ilişkisel unsurlarla ilgilidir. Yitirilmiş kişinin özümseven temsiline yönelik baskın duygunun 'nefret' ya da 'sevgi' olması, yas sürecinin farklı şekillerde gelişmesine neden olmaktadır. Kişinin kayıp nesneyle özdeşleşmesi sevgi üzerinden gerçekleşirse yas süreci normal olarak tamamlanır. Ancak baskın duygunun nefret olduğu durumlarda, yas sürecindeki kişinin eylem biçimlerinden biri intihar etmektir. Burada kişi, aslında kendini değil, yitirdiği kişinin zihinsel temsiline öldürerek, ona duyduğu nefreti sonlandırmayı arzulamaktadır. Bu durum, çoğunlukla kaybın hemen ardından gelişen 'melankoli/depresyon' durumunda görülür. Bitmeyen yasta, özdeşleşmenin bu iki biçimi de gerçekleşmez. Kişi, "yitirilmiş olanın zihinsel temsiline özgül ama özümsevenmemiş bir yabancı cisim olarak içinde tutar ve sürekli bununla bağlantıda kalır. Bitmeyen yas içindeki kişi, yitirilmiş olan kişinin veya şeyin yeniden var olması için büyük bir özlem duyar, ama yitirilmiş olanla yeniden yüzleşme düşüncesi de onda eşit derecede büyük bir dehşet uyandırır" (Volkan, 2009, s. 63-64). Kişiyi çaresizliğe sürükleyen etkenlerin varlığı ile süregelen hale gelen yas durumu bir mahkûmiyet yaratır. Kişi, içindeki yabancıyla yani yitirilmiş olanın zihnindeki imgesiyle ölene kadar uğraşmak zorunda kalır. Volkan ve Zintl, bitmeyen yastaki

kişinin bu durumunu 'yasa gömülmek' tabiriyle ifade eder (2010, s. 114). Yasa gömülen kişi, yitirdiği kişiyle hiçbir zaman barışamadığı gibi, hissettiği öfke ve suçluluğu kendi içine yönelterek depresyon olarak da ifade edilen melankolik ruh haline bürünür.

Melankoliyi arzu nesnesi ile ilişkilendiren Jacques Lacan'a göre yasanın unsurlarından biri nesnenin yalnızca 'kayıp' olması değil, aynı zamanda 'eksik' olmasıdır (Salecl, 2004, s. 19). Lacan, bir kayıp ile başlayan yas sürecinde öznenin esas yöneliminin 'gerçek' ile mümkün olan en az düzeyde temas etmek olduğunu söyler.⁴ Kaybın acısını içeren 'gerçek', öznenin hayata devam etmesinin önündeki en büyük engeldir. Bu nedenle özne, sevdiği fakat kaybettiği (eksik) nesnenin etrafında kendisini yeniden konumlandırarak kaybını simgesel alana taşımaya çalışır. Arzu nesnesinin varlığı, kaybedilen nesneden kaynaklanan eksikliğin kurucu bir öğeye dönüşerek yaşamın yeniden inşa edilmesini sağlar (Fink, 1997). Bu doğrultuda işleyen savunma mekanizmaları, anı ve beklentileri şekillendirerek öznenin kayıp üzerinde kontrol sağlamasını, başka bir ifadeyle kaybın yarattığı tutsaklıktan özgürleşmesini sağlar (Freud, 1957, s. 245). Yas sürecinin olağan akışında ilerlemesi için simgesele geçişin gerçekleşmesi şarttır. Aksi halde özne 'gerçek' ile yüz yüze geldiği melankoli durumunda kalır. Lacan, bu durumdaki öznenin, kayıp nesne ile olan ilişkisini koparmaya direndiğini söyler. Direncin kaynağı, yaşamdan kopan ve kayıpla özdeşleşen öznenin deneyimlediği kendine özgü bir ölüm itkisidir

⁴ Lacan 'gerçek', 'imgesel' ve 'simgesel' kavramlarını insanın ruh yapısını/benliğini meydana getiren birbirine bağlı üç düzen olarak tanımlar. İmgesel, bebeğin aynada kendi bedenini görmesiyle annesinden ayrı bir varlık olarak kendisinin farkına varmaya başladığı 'ayna evresi'nden önce, dünyayı annesinin bir uzantısı olarak imgeler aracılığıyla algılayıp yorumladığı süreci ifade eder. Ayna evresinde, kendisine bir yabancı gibi dışarıdan bakan bebek, gördüğü yansımadan hareket ederek zihninde kendine dair bir imge (ego) meydana getirir. Bebeğin kendisine yabancılaşması ile oluşan ego, simgesel düzene geçişi başlatır. Bu aşama, babanın temsil ettiği kültürel norm ve kurallar ile karşı karşıya kalan bebeğin, dil ile tanışarak toplumun bir parçası haline gelmesiyle sonuçlanır. Böylece, imgesel düzende sahip olduğu anneye ait şeyleri/nesnelere ve haz duygusunu kaybeden bebek, onları eksikliği sonsuza dek sürecek arzu nesnelere dönüştürür. Gerçek ise ruhsal dünyada konumlanır, Simgesel ve imgesel düzene dâhil olmayan kişilik ile ilgili her şeyi (bebeğin anne karnındaki hareketleri, doğum, ölüm vb.) kapsayan gerçek, 'gerçeklik'ten farklı olarak, varlığın dil yoluyla temsil edilemeyen maddi/bedensel boyutu ile bilinç düzeyini ifade eder (Homer, 2005). Lacan, asla ulaşılamayacak olduğu için gerçeğin imkânsızlığına vurgu yapmıştır.

(jouissance)⁵. Ölüm ve haz ilkeleri arasında hassas bir dengenin olduğu bu gibi durumlarda, kaybın üstesinden gelebilmesi için öznenin bir şekilde dile/simgesele dâhil olması gerekmektedir. Bu sayede kaybını her zaman yanında taşıyacak olan öznenin melankolik durumu sürececek, yas süreci hiçbir zaman bitmeyecek ve her an kaybın/eksikliğin acısıyla karşı karşıya kalınacaktır. Buradan hareketle, filmde bir anda yok olan ailesinin (eşi ama esas olarak çocukları), 'arzu nesnesi' olarak Lee'nin yas sürecinin merkezinde yer aldığı görülmektedir. Aile, Lee'nin geçmişte sahip olduğu ancak tamamen yitirdiğini ve tekrar erişemeyeceğini düşündüğü kayıp bir arzu nesnesi olduğu için, 'gerçek'ten 'simgesel'e geçiş yapamayan Lee'nin melankolik bir özne olarak konumlandığı görülür.

Yas ve melankoli arasındaki farka değinen Ricoeur, kendine saygı ve utanç duygularının belirgin olduğu yas sürecinin iyileştirici; kendine saygının azaldığı, bastırılanın aşırı olarak geri döndüğü ve kişinin kendini kaybolmuş hissettiği melankolinin ise yıkıcı olduğunu belirtir (2012, s. 93-490). Freud da, acıyı nesne kaybıyla ilişkilendirirken, melankoliyi açık bir yara ile betimlemiştir (1957, s. 253). Bitmeyen yas durumlarında kaybın açık bir yaraya dönüştüğü, kişinin yas ve melankoli arasında gidip geldiği görülür. Bu açıdan değerlendirildiğinde yangının, Lee için bir yaraya dönüştüğü anlaşılır. Bu yara, tıpkı bedende açılan ve sürekli kanayan fiziksel bir yara gibi şiddeti görünür kılar ve Lee'nin belleğine dünya ile ilişkisini zayıflatan⁶ bir deneyim olarak yerleşir. Dünyayla ilişkisi zayıflayan bireyin kederi, her şeyin anlamsızlaşmasıyla melankoliye dönüşür. Julia Kristeva'nın 'kara güneş' olarak adlandırdığı bu durum, potansiyel olarak tüm felaketlerden kaynaklanan yaşamın anlamsızlığından beslenir (1992, s. 3-11). Slavoj Žižek, melankolinin kavramsal ve ahlaki anlamda normal yas tutmadan üstün olduğunu savunur. Ona göre yas tutma çabası, kayıp nesnenin geri kazanılmasını sağlamadığı gibi bir tür ihanet ya da kayıp nesnenin katli olarak görülmelidir (2003, s. 133). Çünkü yasin tamamlanması, kayıp nesnenin peşini bırakmayı gerektirir (Kearney, 2012, s. 194). Žižek'e göre, ölen kişi kayıp değildir; aksine kaybın geri döndürülemez oluşu onu fazlasıyla mevcut hale getirir (2003, s. 135-136). Ölen kişi artık bilinemez herhangi bir yerde değil, hep olduğu yerde-

⁵ Türkçe'de sözcüğü tam olarak karşılayan bir kelime olmamakla birlikte anlamı, zevkin acıya dönüştüğü, bu anlamda özneyi ölüm deneyimine yaklaştıran durumdur (Evans, 1996, s. 93-94).

⁶ *Acının Antropolojisi* kitabında David Le Breton, her acının manevi bir yara açarak kişinin dünyayla ilişkisini zedelediğini ifade eder (2010, s. 11).

dir. Filmde evin yanması, bu anlamda kayıp nesnenin var olmaya devam edebileceği somut bir evrenin de yok olması anlamına gelir. Kayıp nesne tüm varlığıyla tek bir yerde, Lee'nin belleğinde var olmaya devam eder. Bu metafizik varoluş, melankolik özne açısından sadece düşünce düzeyinde kalmaz; düşüncenin ötesine geçerek, ona tekrar kavuşma arzusu olarak belirir. Bu arzu filmde 'bağlantı nesnelere' ve 'rüyalar' aracılığıyla kendini gösterir.

Vamık Volkan'ın bağlantı nesnelere olarak adlandırdığı cansız nesnelere ya da canlı varlıklar aracılığıyla kişi, yitirilmiş olanı şimdiye getirerek gerçekle yüzleşmeye çalışır. Bitmeyen yas durumundaki kişi açısından bağlantı nesnesinin önemi, yitirilmiş olanın imgesine yeniden can vermesinden kaynaklanır. Bu sayede kişi, içsel olanı yas sürecini dışsallaştırarak erteler (Volkan, 2009, s. 64-66). Lee'nin yaşadığı odanın en aydınlık köşesinde duran, içlerinde ölen çocuklarının fotoğrafları bulunan çerçeveler, yasin sürdüğünü gösteren bağlantı nesnelere dir. Bunların fotoğraf olarak seçilmesi anlamlıdır çünkü geçmişe ait olanı içeren fotoğraf ile kişinin kurduğu bağ doğal olarak melankolik bir nitelik taşır (Silverman, 2019, s. 13). Geçip giden zaman üzerine kurulan ilişki, bağlantı nesnesine dönüşen fotoğrafta daha güçlü hissedilir. Çocuklarına yoğun özlem duyan Lee, bu nesnelere aracılığıyla duyduğu özlemi dışsallaştırır. Taşınırken özenle sarıp, yeni odasına dikkatle yerleştirdiği görülen fotoğraflar, onları canlı tutma çabasının bir göstergesidir. Yas sürecindeki kişi bağlantı nesnelere nite tizlikle korur, çünkü bu nesnelere aracılığıyla yası kontrol ettiğine inanır. Bağlantı nesnelere ninin zarar görmesi, kişiyi acı veren, şiddetli duygularla tekrar karşı karşıya bırakır (Volkan & Zintl, 2010, s. 104). Bağlantı nesnelere ninin yaşayan varlıklar da olabileceği düşünüldüğünde Randi, Joe ve Patrick gibi ailenin diğer üyelerinin, Lee'nin özellikle görmekten kaçındığı kişiler olması anlaşılır hale gelir. Bu tür bağlantı nesnelere ni, normal koşullarda yas sürecinin olağan bir parçası olurken, suçluluk ve utanç duygularını pekiştirdiği için Lee'nin onlardan özellikle uzaklaştığı görülür. Aynı şekilde Manchester şehri ve çok sevdiği deniz de çocuklarını hatırlattığı, dolayısıyla içindeki yangını körüklediği için Lee'nin özellikle uzak durmaya çalıştığı bağlantı nesnelere dir.

"Baba, Yanıyorum Görmüyor musun?"

Kayba dair üzüntü hiç bitmeyecekmiş gibi görünmesine rağmen, yaşamın devam ettiği ve yeni başlangıçların olduğu fikri, şimdiye dönüşün yani iyileşmenin ihtiyaç duyduğu motivasyonu meydana getirir. Abisi-

nin 'beklendik' ama ani ölümüyle, oğlu Patrick'in sorumluluğu üzerine kalan Lee açısından bu durum, yas sürecini sonlandırmada izleyicinin beklediği değişim fırsatını yaratır. Lee ve Patrick arasındaki çatışma, tıpkı yası tutulan nesnenin geri döndürülemezliği gibi, başta aşılması güç bir durum olarak görünür. Lee'nin yanına taşınması gereken Patrick şehri terk etmek istemez. Lee de kötü anılarla çevrili Manchester'a geri dönmek istemez. Ancak kayıp duygusu etrafında ortaklık kuran amca ve yeğen, zayıf bir ihtimali olası kılar: Patrick, Lee'yi ölen babasının yerine koyarken, Lee ilk kez çocuklarının boşluğunu Patrick ile doldurup dolduramayacağını düşünür. Yas sürecinin başarısı, yani kayıp nesnenin/arzu nesnesinin geride bırakılarak yerine bir başkasının geçmesi durumu, Lee ve Patrick açısından bir dayatma olarak sınılanır. Abisinin vasiyetiyle söz konusu olan bu durum, katlanılması gereken bir zorunluluk olarak önlerine gelir. Ancak, yasin görevi bir kişiyi unutturmak ya da yerine başka bir şeyi koymak değildir; çünkü ulaşılmak istenen esas şey unutmaya ya da yerine koymaya değil, kayıpla birlikte gelen dönüşümün (Butler, 2004, s. 20-21) yani sevilen kişinin kaybının kabullenilmesidir (Craib, 1994, s. 16). Yaşayan çocuğun, yitirilen çocuk yerine koyulması, kaybı yadsımak ve kaybın neden olduğu suçluluk duygusundan kurtulmak anlamına gelir. Vamık Volkan, bu durumu 'ikame çocuk' kavramıyla ifade eder (2009, s. 55). Žižek, yas tutmayı reddeden melankolik özneye farklı bir perspektiften yaklaşarak kayıp nesnenin takıntı haline getirilmesini, öznenin kayıp nesneye ilişkin derinlerde yatan bağını yitirme korkusu olarak açıklar (2003, s. 140). Bir olasılık olarak kaybı unutmaya, kaybın üstesinden gelme ve hayatına devam etme durumları, kayıp nesne ve özne arasındaki arzunun yitimi anlamına geleceği için yastaki kişiyi korkutur. Lee, Patrick'e göz kulak olmak zorunda kalmanın yüklediği sorumluluk konusunda kaygılanırken, çocuklarını tamamen yitirme korkusu bir rüya ile açığa çıkar. Evde yemeğin pişmesini beklerken televizyon karşısında uyuyakalan Lee, rüyasında iki küçük kızını görür. İçlerinden biri "Babacığım. Babacığım", "Yanıyoruz, göremiyor musun?" der. Lee, sıradan bir günde kızlarıyla konuşuyormuş gibi "Hayır, canım. Yanmıyorsunuz ki" diye cevaplar. Sıçrayarak uyandığında ev duman içinde kalmış, yanan sosun kokusu her tarafa yayılmıştır.

Düşler, ruhsal yapıların incelenmesinde kullanılan analitik yöntemlerden biridir. Freud, iki cilt olarak yayınladığı *Düşlerin Yorumu* adlı kitapta, hem kendi gördüğü rüyaları hem de başkalarının düşlerini yorumlayarak anlamlandırmaya çalışır. Filmdeki rüya sahnesinin, Freud'un kitabındaki rüyalardan biriyle benzeşmesi hatta rüyada işitilen sözcük-

lerin neredeyse aynı olması tesadüf değildir⁷. Travmatik anıların, oluştukça bastırıldığını belirten Bond ve Craps, böylece daima bilinçdışında tutularak hatırlama edimine dâhil edilmediğini belirtir. Ancak, bastırılan anılar, halüsinasyon veya kabus şeklinde bilinç düzeyine gelerek tekrarlanır (2020, s. 4). Bilinç ve bilinçdışı arasında ayırım yapan Freud'a göre düşünceler iki düzeyde de aynı anda mevcuttur ancak hangi düşüncenin görünür olup olmayacağını bastırma mekanizması belirler. Bu yaklaşımı geliştiren Lacan ise düşünme ve dil arasındaki yakınlığa işaret ederek dil gibi yapılandığını iddia ettiği bilinçdışının gösteren ve gösterilenlerden oluştuğunu söyler. Lacan'a göre, dil gibi bilinçdışı da bu iki unsurun uyumsuzluklarından meydana gelir ve sürçme, semptom, rüya gibi unsurlar aracılığıyla görünür olur (2006, s.737).

Yas sürecinde rüyalar ya da halüsinasyonlar aracılığıyla görünür olan kayıp nesne, tıpkı gerçek hayattaki gibi canlı bir izlenim verir. Anılar henüz taze olduğu için ayrıntılı bir şekilde hayal edilen kayıp nesne, gerçekten oradaymış duygusu yaratır (Parkes & Prigerson, 2010, s. 57). Kriz dönemlerinde görülen bu gibi düşler, kişinin ölümü kabullenmesine ilişkin, uyanırken mücadele ettiği çatışmaları yansıtır. Bitmeyen yastaki birey, yasa gömülmüş haldedir. Dolayısıyla sahip olduğu depresif ruh hali, rüyalarının da atmosferini oluşturur. Bu düşlerde kayıp nesne hala hayatta ama tehlikededir (Volkan & Zintl, 2010, s. 31-116). 'Yanan çocuk' rüyasını yorumlayan Cathy Caruth, rüyalar aracılığıyla kayıp nesnenin çağrısını 'travmanın dili' olarak kabullenir. Görülmeyi ve duyulmayı bekleyen acı, kendini sessizce ve tekrar tekrar ifade eder. Dolayısıyla travmatik öyküler, geç kalmış bir deneyimin anlatısı olarak kabul edildiğinde, karşı karşıya kalınan durum artık bir gerçeklikten kaçıştan ibaret değildir; daha çok travmanın insan hayatı üzerindeki sonsuz etkileriyle

⁷ Freud'un bir hastasının gördüğü "Yanan Çocuk" rüyası şu şekildedir: "Bir baba çocuğunun hasta yatağı başında günler ve geceler boyu sonuna dek beklemekteymiş. Çocuk öldükten sonra baba yandaki odaya uzanmaya gitmiş ama yatak odasından çocuğun cesedinin çevresinde uzun mumlarla yatmakta olduğu odayı görebilsin diye kapıyı açık bırakmış. Ölünün başında beklesin diye yaşlı bir adam tutulmuş ve cesedin yanında dualar mırıldanarak oturmuş. Birkaç saatlik uykudan sonra baba çocuğun, yatağının başında durduğu, kolunu yakaladığı ve serzenişle "Baba, görmüyor musun yanıyorum" diye fısıldadığı bir düş görmüş. Uyanmış ve yan odadan gelen bir ışık parıltısı görerek oraya koşmuş ve yaşlı adamın uyuya kaldığını, örtülerin ve sevgili çocuğunun bir kolunun da üzerlerine düşen yanan bir mum yüzünden yanmış olduğunu görmüş" (Freud, 1996, s. 233).

yüzleşmedir (Caruth, 1996, s. 7-9). Aynı rüya üzerine yorumda bulunan Žižek, rüyayı gören kişinin hayaletle karşılaştığı an uyanmasını 'gerçekliğe kaçış' olarak adlandırır: Rüyanın travmatik gerçeği, yangından kişiyi sorumlu tutar ve onu suçlarken, rüyanın sahibi bu gerçekten kaçmak için uyanır (2011, s. 110). Burada, mevcut gerçekliğin bir perde görevi görmesi söz konusudur. Freud, ölü çocuğun düşte canlıymış gibi davranmasına dikkat çekerek, bu haliyle rüyanın, babanın doyum arayan isteğinden kaynaklandığını ve bu isteğin düşü uzatmaktan yana olduğunu savunur: "çocuğunu hala canlı olarak temsil etme arzusu" bir düşünce biçimi olarak rüyada nesnelleşir (1996, s. 234-257). Travmatik olayların, anılar ya da simgesel eylemler yoluyla tekrarlanmasındaki dürtü, olayın yarattığı olumsuzluklara hâkim olmak ve bunların üstesinden gelmektir. Ancak travmalar, kişiyi yitirdiklerinin yasını tutamayacak kadar çaresiz ve kızgın hissettirir; bu da yas sürecini karmaşıklaştıran bir durumdur (Volkan, 2009, s. 57-59). Travmatik deneyime ilişkin düşlerin, kaza zamanına ve mekânına geri dönüş yolu olarak değerlendirilmesi ve rüyadan deneyim sırasındakine benzer bir korku içinde uyanma, travmatik deneyim bir kez yaşansa da zihnin kendini defalarca travmatize ettiğini gösterir (Lear, 2006, s. 74). Bu zihinsel tekerrürler, travmatik deneyimi yeniden ürettiği için, savunma mekanizmasının ve iyileşme sürecinin bir parçası olarak görülmemekte, aksine bitmeyen yasin olumsuz etkilediği kişinin kendine zarar verme eğilimini ortaya koymaktadır.

Her Şeyin İlacı Zaman!

Zamanın her şeyin ilacı olduğu, her şeyi iyileştirdiği⁸ konusundaki genel yaklaşım, yas sürecinin zamanla olan doğrusal ilişkisini gösterir (Kübler-Ross & Kessler, 2002, s. 87). Zamanın hiçbir şeyi iyileştirmedeği önermesi üzerine kurulan film ise, kişiyi geçmişine yani kaynaklandığı yere sonsuza dek konumlandıran bir acının mümkün olabileceğini iddia eder. Acı, Nietzsche'ye göre, belleğin gelişimi için en etkin yoldur: "Bir şeyin bellekte yer etmesi için o şey belleğe dağlanır: yalnızca acısı dinmeyen şey bellekte yer eder" (2011, s. 55). Acının kaynağı olan travma, zihinde normalden fazla yer kaplayarak bir yüke dönüşür. Bu yük, geçmişten bugüne

⁸ Elisabeth Kübler-Ross ve David Kessler, iyileşmenin düz bir eğride gerçekleşmediğini, inişli çıkışlı bir süreç olduğunu, kişinin er ya da geç mutlaka iyileşeceğini ve sürecin sonunda gelişim göstereceğini ifade eder. Bu gelişim, kayıplarının yasını tutanlar, acısını yaşayanlar için "daha güçlü" ve "daha bütün" olmakla ifade edilir (2002, s. 87-88).

ve geleceğe taşınır. Ricoeur, travmanın erişilmez olduğunda bile varlığını sürdürdüğünü belirtir (2012, s. 489). Anımsama yoluyla bastırılmış olan geri döner ya da tekrarlama yoluyla bastırma yani unutmaya çabası görünür kılınır. Suçluluk duygusuyla pekişen travmalarda, anımsama ve tekrarlama ile kişinin zaman kavramı doğrusallığını yitirir. Bu da suçluluk duygusu ve zaman arasında yakın bir ilişki olduğunu gösterir. Geçmişle ilişkili bir kavram olan suçluluk, "şu anın gerçekliğinden kaçınmanın bir yolu" olarak şimdiyi ele geçirirken aynı zamanda "geçmiş geleceğe sürükler" ve zamanı tümüyle ele geçirir (Kübler-Ross & Kessler, 2002, s. 129). Kristeva, melankolik kişiler için zamanın akış halinde olmadığını, dolayısıyla bir merkezinin bulunmadığını söyler (1992, s. 60-61). Bu kişiler için zaman, geçmiş ve gelecek gibi öncelik sonralık düşüncesi tarafından düzenlenmez. Bu durum, filmde art arda gelen sahnelerin zamansal değişimi ile görünür olur. Filmin sık sık geriye dönüşlerle gerçekleşen doğrusal olmayan akışı, Lee'nin gelgitlerle dolu karmaşık zihnini yansıtır. Geçmiş ve şimdinin imgeleri iç içe geçerek filmin şimdisini meydana getirir. Filmdeki zamansal sıçramalar, geçmiş anımsayarak şimdiye taşıyan Lee'nin ruhsal yapısıyla uyumludur. Lee'nin belleği, travmatik bir deneyim nedeniyle geçmişe saplanmıştır. Geçmiş olaya sadakati, şimdiye dönüşü olanaksız kılar. Bu anlamda, Lee'nin depresif yapısının mekândan çok zamanla ilgili olduğu görülür.

Yeni bir gelecek oluşturabilmek için geçmişten kurtulmak gerekir, bunun yolu da öncelikle suçluluk duygusundan kurtulmaktan geçer (Kübler-Ross & Kessler, 2022, s. 129). Bu kurtuluş, hatırlamanın tam tersi olan unutmaya gerektirmektedir. Marc Augé, unutmaya 'anın yitilmesi' olarak tanımlar; anı gibi belleğin bir bileşeni olan unutmaya, belleğin canlı gücünü ifade eder (1999, s. 37-77). İnsanın zamanla olan ilişkisini 'unutma' üzerinden açıklamak, zamanı çeşitli şekillerde düzenleyen insanın, bu yolla anlatsal bir güç kattığı zamanı hikâyeleştirmesiyle sonuçlanır. Böylece, insanın zamanı ele alış şekli, yani neyi hatırlayıp neyi unuttuğu, kendi hikâyesini yazış tarzını deşifre eder. Geçmişin, bugünün peşini bırakmadığını, dolayısıyla anıların yani hatırlamanın şimdiki zamanda gerçekleştiğini belirten Sarlo, karar vererek ya da akli kullanarak yani sadece iradeyle geçmişin hatırlanması ya da unutulmasının mümkün olmadığını söyler; geçmiş, tıpkı bir koku gibi, insanın kendi iradesiyle duymama kararı veremeyeceği bir olgudur (2012, s. 9-10). Filmde, Lee'nin geçmişinde yer alan tek bir an, sürekli geri dönerek öne çıkmakta ve tüm belleğini ele geçirmektedir. Augé, bu durumu alegorik olarak tanımlarken 'musallat olma' sözcüğünü kullanır (1999, s. 171). Rüyalar aracılığıyla

görünür olan geçmişe dair imgeler bu alegoriyi mümkün kılarken, aslında Lee'nin yangından sonra yaşadığı tüm hayatın, imgesel olarak yangının ve ölümün görüntüleri olduğu anlaşılır. Tüm hikâye bundan ibarettir. Lee, zamanın şimdiki ve gelecek kısımlarını unutmuş, kendini geçmişe hapsetmiştir.

Yeniden başlama, izleyicinin filmdeki beklentisini oluşturan bir katharsis noktasıdır. Lee'nin geçmişi unutarak, taze bir başlangıç yapması üzerinden şekillenen beklenti, onun ancak şimdiki zamana dönmesiyle mümkün olacaktır. Çünkü unutmama, yalnızca şimdiki zamanda mümkün olabilir (Augé, 1999, s. 175). Alegorik olarak küllerinden yeniden doğması beklenen Lee, unutmuyarak, yanmayı tercih ederek sembolik ölüm durumunu sürdürür. Augé'nin de vurguladığı gibi "hiçbir şey bir geri dönüşü başarmak kadar zor olamaz; bunu başarmak için büyük bir unutmama çabası gerekir" (1999, s. 189). Lee'yi herhangi bir sebeple hayata tutundurmaya çalışmak Jean Baudrillard'ın tabiriyle bir 'çaresiz strateji'dir; Bu anlamda, Lee'nin yaşamayı sürdürmesinin tek yolu "herhangi bir amaç, ideal ya da başka bir çözüm yolu üretmemektir" (2015, s. 205). Ancak bu sayede Lee, tutunmaya çalışmadan, sürüklenip giderek var olmaya devam edebilir. Hayata tutunmak, şimdikiye geri dönmek anlamına gelir. Şimdikiye dönmek, geçmişe hatırlanabilir hale getirir. Akış halindeki zaman ise geçmiş ve geleceği içinde barındıran bir şimdidir. Hiçbir beklenti içerisinde olmayan, hayata herhangi bir yerinden dâhil olmadan şimdikiyi tüketen Lee, duygu ve düşünce olarak zamanın sadece geçmiş yönünde durur.

Geçmişten kaçışın imkânsız olması, yas sürecini zorunlu bir rota olarak mağdurun önüne getirir. Bu süreç, geçmişin tekrar tekrar yaşanması yoluyla aşılarak şimdikiye dönüşle sonuçlanır. Yas süreci bu nedenle ateşe benzetilir. Kişiyi olgunlaştırarak yaşama geri döndüren şey bu ateşin yarattığı acı deneyimidir. Acının içinden geçmek, acıdan çıkışın tek yoludur (Kübler-Ross & Kessler, 2002, s. 101-102). Yas sürecini başarıyla tamamlayan kişi, üstesinden geldiği mağduriyetini tescillemiş olarak, daha güçlü bir şekilde geri döner. Filmde bu simgesel ateşin sönmesini engelleyen, acıyı kalıcı hale getirerek yas sürecinin tamamlanmasını imkânsızlaştıran şey, yangının Lee'nin belleğini ele geçirmiş olmasıdır. Yangına ilişkin anıların hiçbir zaman unutulmayacak olması, acının yas tutma ile son bulmayacağı anlamına gelir. Ne kadar bastırılrsa da, belleği ele geçiren bu anılar, kontrolü mümkün olmayan olarak geri dönecektir. Dolayısıyla bitmeyen, çözümlenemediği için süregelen hale gelen yas, zamanın tüm yaraları iyileştiremediğini kanıtlamaktadır.

Çözüksüz Bir Sona Doğru

Kişinin kaybını kabullenmesi dışında bir seçeneği olmadığı, bu nedenle, onu benliğinin bir parçası olarak görmeyi bırakıp ötekileştirmesi gerektiği düşünülür. Bu doğrultuda Kearney, kişinin kayıp duygusuyla mücadele edebilmesi için 'pratik idrak', 'üstesinden geliş' ve 'bağışlama' olmak üzere üç eylem biçimi önerir. Pratik idrak, kayıp ve korku üzerine düşünmek, böylece yasin kaynağındaki kötülüğü anlaşılır kılarak ona dair bir yargı ortaya koymak anlamına gelir (Kearney, 2012, s. 21-127). Bu sayede eyleme geçerek, onunla mücadele etmek mümkün olabilir. Ancak bazı durumlarda iyi ya da kötüye ilişkin bir yargıda bulunmak güçtür. Kuşkusuz Lee, çok büyük bir hata yapmıştır ancak bu onun gerçekten kötü biri olduğunu gösterir mi? Öte yandan, üç küçük çocuğun yanarak öldüğü gerçeğinin yanında bu tartışma oldukça anlamsız kalmaktadır. Kearney'nin "hiçbir deneyimin insani tepkinin tüm imkânlarını ortadan kaldıracak ölçüde yabancı veya yabancılaştırıcı olmadığı" (2012, s. 129) iddiasına rağmen, filmin anlatısı üzerinden yapılacak pratik idrak çözümlemesinin kişiyi ulaşılmaya çalıştığı anlama, yargıya ve eyleme götüremeyeceği anlaşılmaktadır.

Kötülüğü tanımlamak zor olsa da neden olduğu olumsuz etkileri görmeyen mümkün olduğunu söyleyen Kearney, bu etkilerin kabul edilmesi yoluyla trajedinin üstesinden gelinebileceğini ileri sürer (2012, s. 130). Üstesinden geliş, tamamlanan yasa ilişkin bir kavramdır. Kişinin suçluluk, keder, utanç gibi duygulardan arınarak çektiği acıdan kurtulabilmesi için gerçeği kabullenmesi gerekmektedir. Fakat bitmeyen yas süreçlerinin varlığı, insanın yaşadığı süre boyunca acı çekebileceği gerçeğini gözler önüne serer ve her acının üstesinden gelinemeyeceğini kanıtlamış olur. Bu açıdan değerlendirildiğinde Lee'nin, hiçbir zaman üstesinden gelemeyeceği bir acıyı sahiplendiği görülür.

Kişinin bir an önce kurtulması gereken bir duygu olarak tanımlanan suçluluk, var olduğu sürece kişinin huzura kavuşmasını engellemektedir (Kübler-Ross & Kessler, 2002 s. 129). Bu durumda 'bağışlama' olgusu, bir kurtarıcı olarak akıllara gelir. Ricoeur, belleğin yeniden inşasını sağlayan bağışlamanın, hem suçlu hem de mağdur açısından iyileştirici bir değeri olduğunu savunur; ancak sadece mağdur olanın affedebileceğine dikkat çekerek bu diyalektik sürecin tek taraflı işlediğine vurgu yapar (2010, s. 160-172). Adaletin sağlanmış olmasını, bağışlamanın koşulu olarak gösteren Alasdair MacIntyre, iki kavram arasındaki önemli bir farka işaret eder: "adalet, karakteristik olarak toplumun genelini temsil

eden bir kişiler-üstü otorite tarafından, bir yargıç tarafından yerine getirilir; oysa bağışlamayı ancak mağdur olan taraf yapabilir” (2001, s. 258, 259). Bağışlama, suçlu ile mağdur arasındaki bir edimdir. Bu nedenle, hayatta kalanlardan, ölmüş olanlar adına af dilenmesi mümkün değildir. Bu düşünceyi ‘onarılamaz olan’ adıyla kavramsallaştıran Jacques Derrida, “Bağışlama da dâhil her şey imkânsız hale gelir” dediği bu gibi durumlarda ümitsizlik ve aciziyet duygularının öne çıktığını belirtir (2015, s. 44-46). Lee, çocuklarının yokluğu nedeniyle, trajik olay yaşandığı andan itibaren bağışlamanın getireceği yenilenmeden mahrum kalır. Af dileyebileceği hiç kimse yoktur. Yas sürecini tamamlayarak kendisine yeni bir hayat kuran Randi’nin, filmin sonlarında Lee’yi bağışladığını söylemesi de yeterli değildir. Adaletin ve bağışlamanın koşullarının en başında tükenmiş olması, olayın açtığı yaranın bu dünyada kapanmasını olanaksız kılar. Kendisini bir türlü affedemeyen Lee acıya, kayba, geçmişe saplanıp kalır. Randi hayatına devam ederken, Lee’nin hiçbir zaman ikinci bir şansı olmayacaktır.

Sonuç

İnsan hayatının tekdüzeliği, alışkanlıktan kaynaklanan bir uyuma durumu olarak tanımlanmakta ve bu tekdüzeliği bozan felaket durumlarında, doğrudan kişinin kendisinden ortaya çıkan bir panzehir meydana geldiği kabul edilmektedir (Bloch, 2006, s. 5). Birçok film, trajik bir olay sonucunda, sahip olduğu her şeyi kaybeden karakterlerin ‘aldatıcı mutluluk’ olarak tabir edilen bu panzehir ile acıya karşı bir bağışıklık geliştirerek, ‘hayata yeniden başlamanın’ mümkün olduğunu ispatlamasını konu edinmektedir. Hikâyenin sonu mutlu olsun ya da olmasın, bu ruh durumu, karakterin yoluna devam edebilmesi için ihtiyaç duyduğu boşluğu, acının ağırlığının hissedilmediği yerçekimsiz alanı yaratmaktadır. *Manchester by the Sea* filminde ise, konu alınan trajik olay aracılığıyla, her anın ağırlığının yoğun olarak hissedilmesi amaçlanır. Film, tek savunma mekanizması ‘acı çekmek’ olan başkahraman için yaşamanın, “kefareti mümkün olmayan ağır bir suçluluk duygusu altında ezilmekten başka bir şey” olmadığına (Fanon, 2016, s. 113), dolayısıyla her acının üstesinden gelinemeyeceğine izleyiciyi ikna etmeye çalışır. Mağduriyetin imkânsız olması, kişinin hayata olağan bir şekilde devam edebilmesini olanaksız kılmaktadır. Bu çerçevede kişinin aynı olayda hem fail hem mağdur olması durumunun mümkün olduğu, ancak bu gibi durumlarda mağduriyetin kişiye beklediği dönüşümü, hayata devam edebilme motivasyonunu sağlamadığı, aksine imkânsız hale gelen mağduriyetin süregelen bir

yas süreci içinde kişiyi ömrünün sonuna kadar suçluluk duygusu içinde yaşamak zorunda bıraktığı görülmekte; mağduriyet ve yas süreçlerini sona erdirerek kişiyi gündelik hayata döndüren yaklaşımların imkânsız mağduriyet durumlarında işlevsiz kaldığı anlaşılmaktadır. Filmin soğuk atmosferi ve Lee'nin duygusuz/ifadesiz yüzü normatif bir unsur olarak öne çıkarken; 'yaşanan trajedi ve kaybın niteliği', 'failin ve mağdurlardan birinin aynı kişi olması' ve 'yas sürecinin imkânsızlığı' gibi izleyiciyi can evinden vuran unsurlar trajedinin, acının ve mağduriyetin diline dönüştürerek izleyicinin beklentisiyle çelişir. Filmin özgün yanı, bu çelişkiyi türün tuzaklarına düşmeden, gerçekçi bir yaklaşımla çözme niyetinde saklıdır.

Nihayetinde film, ikna ettiği izleyiciyi kendi özgürlüğüyle yüzleştirerek amacına ulaşır. İnsan, gerçekleştirdiği her eylemin sonuçlarından sorumludur. Bazı karar anlarında doğru olanı yapmak için insanın tek bir şansı vardır. O andan sonra hayat, geri döndürülemez şekilde değişebilir. İzleyici kapanışta, filmin açılış jeneriğinde olduğu gibi Manchester'ın çeşitli yerlerinden görüntülerle karşılaşır. Filmin başında ve sonunda yer alan bu 'benzer' görüntüler, filmin öyküsünü çerçevelerken, Rus sinemacılar Vsevolod Pudovkin ve Lev Kuleshov'un "Mosjukin Deneyi"⁹ni anımsatır. Zamanın farklı noktalarında aynı imgelere bakan izleyicinin sahip olduğu anlam ve duygulanım farklıdır. Bu görüntülerden hemen önce, amcayla yeğen tekneyle açılmış balık tutarken görülür. Hayat devam etmektedir. Ancak yaşananlar, başa gelenler, her gün bakılan dünyanın anlamını iyi ya da kötü değiştirir. Değişmeyen tek şey ise zamanın geçiyor olmasıdır. Ve aslında film boyunca tutulan yas, bir trajedi ile geçip giden 'kayıp zaman'a aittir.

Kaynakça

Abraham, K. (1927). *Selected Papers on Psychoanalysis*. The Hogarth Press.

Agamben, G. (2004). *Auschwitz'den Arta Kalanlar: Tanık ve Arşiv* (Çev. A. İ. Başgül). Bağımsız Kitaplar.

⁹ "Kuleshov Etkisi" olarak da bilinen deneyde, Rus oyuncu Mosjukin'in 'aynı' görüntüsü sırasıyla "masa üstündeki çorba tabağı", "ölü bir kadının yattığı tabut" ve "oyuncak bir ayıyla oynayan küçük bir kızın" görüntüleri ile birleştirilir; ardından gelen çekimlere göre Mosjukin'in aynı görüntüsünün izleyicide farklı anlam ve duygular yarattığı görülür (Pudovkin, 1966, s. 182-183).

- Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu* (Çev. B. S. Şener). İletişim.
- Arendt, H. (2012). *Kötülüğün Sıradanlığı: Adolf Eichman Kudüs'te* (Çev. Ö. Çelik). Metis.
- Augé, M. (1999). *Unutma Biçimleri* (Çev. M. Sert). Om.
- Baudrillard, J. (2015). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği* (Çev. O. Adanır). Doğu Batı.
- Benhabib, Ş. (1999). *Modernizm, Evrensellik ve Birey: Çağdaş Ahlâk Felsefesine Katkılar* (Çev. M. Küçük). Ayrıntı.
- Bloch, E. (2006). *Traces* (Trans. A. A. Nassar). Stanford University.
- Bond, L. & Craps, S. (2020). *Trauma*. Routledge.
- Bora, T. (2018). *Zamanın Kelimeleri, Yeni Türkiye'nin Siyasi Dili*. Birikim.
- Bowlby, J. (1980). *Attachment and Loss, Volume III, Loss Sadness and Depression*. Basic Books.
- Breton, D. L. (2010). *Acının Antropolojisi* (Çev. İ. Yerguz). Sel.
- Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University.
- Craib, I. (1994). *The Importance of Disappointment*. Routledge.
- Derrida, J. (2015). *Bağışlamak* (Çev. M. Erşen). MonoKL.
- Dolar, M. (2020). *Kimdir Mağdur/Kurban?* (Çev. B. E. Aksoy). J. Krecic (Ed.), *Son Gerisayım: Avrupa, Mülteciler ve Sol* (s. 75-87). Metis.
- Eagleton, T. (2003). *Sweet Violence, The Idea of the Tragic*. Blackwell.
- Edmonds, D. & Warburton, N. (2016). *Felsefe Muhabbetleri* (Çev. E. N. Sözbilici). Maya.
- Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Routledge.
- Fanon, F. (2016). *Siyah Deri Beyaz Maskeler* (Çev. C. Koytak). Encore.
- Fink, B. (1997). *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*. Harvard University Press.
- Freud, S. (1957). *Mourning and Melancholia* (Trans. J. Strachey). J. Strachey (Ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological*

Works of Sigmund Freud XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works (p. 243-258). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.

Freud, S. (1977). *Endişe* (Çev. L. Özcengiz). Dergâh.

Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu* (Cilt 2, Çev. E. Kapkın). Payel.

Freud, S. (2014). *Bastırma ve Bastırılanın Geri Dönüşü* (Çev. O. Kasap). Telos.

Furedi, F. (2002). *Culture of Fear, Risk-taking and the Morality of Low Expectation*. Continuum.

Gruen, A. (2010). *Demokrasi Mücadelesi: Radikalizm, Şiddet ve Terör* (Çev. İ. İgan). Çitlembik.

Gürbilek, N. (2008). *Mağdurun Dili*. Metis.

Heller, A. (2006). *Bir Ahlak Kuramı* (Çev. A. Yılmaz, K. Tütüncü & E. Demirel). Ayrıntı.

Herbert, C. & Wetmore, A. (1999). *Overcoming Traumatic Stress*. Constable & Robinson.

Herman, J. (1992). *Trauma and Recovery, The Aftermath of Violence, From Domestic Abuse to Political Terror*. Basic Books.

Homer, S. (2005). *Jacques Lacan*. Routledge.

Keane, J. (1998). *Şiddetin Uzun Yüzyılı* (Çev. B. Peker). Dost.

Kearney, R. (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak* (Çev. B. Özkul). Metis.

Klein, M. (1946). Notes on Some Schizoid Mechanisms. *The International Journal of Psychoanalysis*, 27, 99-110.

Kogan, I. (2012). *Kendilikten Kaçış, Sınırları Yıkma, Bir-liğe Duyulan Açlık* (Çev. B. Büyükkal). İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Krečić, J. (2020). Son Gerisayım ya da Komedi ve Antihümanizmden Çıkarılacak Dersler (Çev. B. E. Aksoy). J. Krečić (Ed.), *Son Gerisayım: Avrupa, Mülteciler ve Sol*, (s. 9-20). Metis.

Kristeva, J. (1992). *Black Sun: Depression and Melancholia* (Trans. L. S. Roudiez). Columbia University.

Kübler-Ross, E. (2010). *Ölüm ve Ölmek Üzerine* (Çev. E. Uşşaklı). April.

- Kübler-Ross, E. & Kessler, D. (2002). *Yaşam Dersleri* (Çev. S. Soner). Ege Meta.
- Lacan, J. (2006). *Écrits: The First Complete Edition in English* (Trans. B. Fink). W. W. Norton & Company.
- Leader, D. (2009). *The New Black: Mourning, Melancholia and Depression*. Graywolf.
- Leader, D. (2016). *Delilik Nedir?* (Çev. B. E. Aksoy). Encore.
- Lear, J. (2006). *Mutluluk, Ölüm ve Yaşamın Artakalanı* (Çev. B. Büyükkal). Metis.
- Lonergan, K. (Yönetmen). (2016). *Manchester by the Sea* [Film]. ABD: Amazon Studios.
- MacIntyre, A. (2001). *Erdem Peşinde: Ahlak Teorisi Üzerine Bir Çalışma* (Çev. M. Özcan). Ayrıntı.
- McWilliams, N. (2013). *Psikanalitik Tanı: Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak* (Çev. E. Kalem). İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Nietzsche, F. (2011). *Ahlakın Soykütüğü* (Çev. Z. Alangoya). Kabcacı.
- Parkes, C. M. & Prigerson, H. G. (2010). *Bereavement Studies of Grief in Adult Life*. Routledge.
- Pudovkin, V. I. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri* (Çev. N. Özön). Bilgi.
- Rancière, J. (2015). *Demokrasi Nefreti* (Çev. U. Özmakas). İletişim.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş* (Çev. M. E. Özcan). Metis.
- Salecl, R. (2004). *On Anxiety: Thinking in Action*. Routledge.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş Zaman, Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma* (Çev. P. B. Charum & D. Ekinci). Metis.
- Silverman, K. (2019). *Fotoğrafın Tarihi ya da Analoji Mucizesi* (Çev. M. M. Aydemir). Hayalperest.
- Tarhan, N. (2010). *Duyguların Dili, Duygusal Zekâya Yeni Bir Yorum. Timaş*.
- Volkan, V. D. (2009). *Kimlik Adına Öldürmek: Kanlı Çatışmalar Üzerine Bir İnceleme* (Çev. B. Büyükkal). Everest.
- Volkan, V. D. (2010). *Divanda Kılıç Dövüşü* (Çev. B. Büyükkal). İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Volkan, V. D. & Zintl, E. (2010). *Gidenin Ardından* (Çev. I. Vahip. & M. Kocadere). Oa.

Zimbardo, P. (2015). *Şeytan Etkisi* (Çev. C. Coşkan). Say.

Žižek, S. (2003). *Biri Totalitarizm mi Dedi? Bir Nosyonun (Kötüye) Kullanımına Beş Müdahale* (Çev. H. Nalçaoğlu). Epos.

Žižek, S. (2011). *Kırılğan Temas* (Çev. T. Birkan). Metis.