

**SİNEMADA TRAVMA:
ONUR ÜNLÜ SİNEMASI ÖRNEĞİ**

Doktora Tezi

İbrahim ZATERİ

Eskişehir 2023

SİNEMADA TRAVMA: ONUR ÜNLÜ SİNEMASI ÖRNEĞİ

İbrahim ZATERİ

DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. E. Nezh ORHON

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Temmuz 2023

Bu çalışma, Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından 2111E216 no.lu proje kapsamında desteklenmiştir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

İbrahim ZATERİ'in "**Sinemada Travma: Onur ÜNLÜ Sineması Örneği**" başlıklı tezi **27 Temmuz 2023** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin 37. Maddesi uyarınca ilgili maddeleri uyarınca **Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, Doktora** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : **Prof. Dr. Erol Nezih ORHON**

Üye : **Doç. Dr. Hakan UĞURLU**

Üye : **Doç. Dr. Davut Alper ALTUNAY**

Üye : **Doç. Dr. Aydın ÇAM**

Üye : **Doç. Dr. Gülin TEREK ÜNAL**

Prof. Dr. Saime ÖNCE
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

SİNEMADA TRAVMA: ONUR ÜNLÜ SİNEMASI ÖRNEĞİ

İbrahim ZATERİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temmuz 2023

Danışman: Prof. Dr. E. NeziH ORHON

Sinemaya ilişkin filmlere bakıldığında, travma olgusunun birçok filmde yer edindiği söylenebilir. Toplumu ilgilendiren travmalardan bahsedilebileceği gibi toplumun üyesi olarak bireyleri ilgilendiren travmalardan da söz etmek mümkündür. Psikanalitik açıdan anlaşılmaya çalışılan travmatik durumların çözümlenmesi ile bireylerin içinde buldukları süreçler anlamlandırılabilir. İnsan yaşamına dair birçok olguda olduğu gibi travmatik durumlara sahip kişilerin de sinemada yer bulması bu vesileyle aşıkardır. Psikanalitik kuram, insanların deneyimlerini anlamlandırmalarına olanak tanıyan bir bilim dalı olarak var olmanın yanı sıra filmlerin anlaşılmasına da katkıda bulunur. Filmlerde yer edinen karakterler ile film anlatı yapılarındaki anlatılmak istenenler birbirini destekleyebilmektedir. Böylece, travmatik durumların yer edindiği filmler göz önüne alındığında anlatı yapısındaki hedef, dikkati karakterler aracılığıyla filmin iletisine çekmeye yönelik olabilmektedir. Film anlatı yapısı içerisinde yer alan karakterlerin devinimleri ile filmsel süreçler şekillenebilmektedir. Bu nedenle karakterler, filmlerin biçem öğeleri ile de desteklenmektedir. Onur Ünlü filmlerinde özellikle odaklanılan travmatik durumların varlığından söz etmek mümkündür. Bu vesileyle çalışmanın örneklem filmleri, Onur Ünlü sinemasından seçilmektedir. Amaçlı örneklem olarak seçilen Ünlü'nün filmleri, travmatik durumların özellikle komedi türü ve mizah ekseninde verilmesiyle dikkat çekmektedir. Ayrıca Ünlü'nün filmlerinde, travma durumlarına yönelik sinemanın teknik kodlarının aktif olarak ilişkilendirildiği, zamansal düzende geri dönüş (flashback) vb. yöntemlerin kullanıldığı da belirtilebilir. Bu çalışmanın amacı, Onur Ünlü'nün komedi türü ve mizah ile ilişkilendirilebilen örneklem filmleri özelinde sinemada travma durumlarını incelemektir. Araştırmada, filmlerdeki travmatik durumların çözümlenmesi ise anlatı yapısında karakterler ve film biçemi öğeleri ekseninde gerçekleştirilmektedir. Film karakterleri, yaşadıkları çeşitli travmatik durumlara karşı savunma mekanizmaları geliştirerek mücadele etmektedir. Böylelikle, çalışma kapsamında oluşturulan *Sinemada Karakterler/Öznelere İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu* ile film karakterlerinin savunma mekanizmaları açığa çıkarılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Psikanalitik kuram, Travma, Ego savunma mekanizmaları, Sinemada komedi türü ve mizah, Sinemada anlatı ve biçem, Onur Ünlü sineması.

ABSTRACT

TRAUMA IN CINEMA: THE EXAMPLE OF ONUR ÜNLÜ CINEMA

İbrahim ZATERİ

Department of Cinema ve Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, July 2023

Supervisor: Prof. Dr. E. Nezir ORHON

When looking at motion picture films about cinema, it can be said that trauma phenomenon has taken place in many movies. It is possible to mention that traumas concern society as well as individuals as members of society. With the analysis of traumatic situations, which are tried to be understood from a psychoanalytic perspective, the processes of individuals can be made sense of. It is obvious on this occasion that people with traumatic situations also find a place in films, as is the case with many facts about human life. Psychoanalytic theory not only exists as a science that allows people to make sense of their experiences, but also contributes to the understanding of movie. The characters that take place in the films and the things that are wanted to be told in the film narrative structures can support each other. Thus, considering the films in which traumatic situations take place, the goal in the narrative structure may be to draw attention to the message of the film through the characters. Filmic processes can be shaped by the movements of the characters in the narrative structure of the film. Therefore, the characters are also supported by the style elements of the films. It is possible to talk about the existence of traumatic situations, which are especially focused on in Onur Ünlü's films. Hereby, the sample films of the study are selected from Onur Ünlü cinema. The films of Ünlü, which are selected through purposeful sampling, draw attention with traumatic situations, especially in the axis of comedy genre and humor. It can also be stated that in Ünlü's films, the technical codes of the cinema for trauma situations are actively associated, and methods such as flashback in the temporal order are used. The aim of this study is to examine the trauma situations in cinema through Onur Ünlü's sample films that can be associated with comedy genre and humor. In the research, the analysis of the traumatic situations in the films is carried out on the axis of the characters and elements of film style in the narrative structure. Film characters struggle against various traumatic situations by developing defense mechanisms. Thus, the defense mechanisms of the film characters are revealed with the *Evaluation Question Table of Ego Defense Mechanisms for the Characters/Subjects in the Cinema* created within the scope of the study.

Keywords: Psychoanalytic theory, Trauma, Ego defense mechanisms, Comedy genre and humor in cinema, Narrative and style in cinema, Onur Unlu's cinema.

27/07/2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

İbrahim ZATERİ

ÖNSÖZ

“Her bir yola çıkış, çıkılacak yeni yolların sorumluluğunu da getirir.”

Oruç Aruoba

Aruoba'nın (1994, s. 84) *Yürüme* kitabında bulunan yukarıdaki cümle ile başlamak yerinde olacak diye düşündüm. Söz konusu tez çalışmamda, yapmaya özendiğim de bu oldu. Deneyimlerin birer öğrenme olduğunun farkına vararak öncelikle ne mutlu demek istiyorum kendime. Zihnimden, elimden ve de gönlümden geldiğince, çeşitli şekillerde deneyimlediğim, yazılmış veya çizilmiş, görsel ya da işitsel olarak karşılaştığım öğretilerle bu noktaya taşıdığım çalışmamın nihai durumunun arkasında çok değerli insanların olduğunu belirtmem gerekir. Bu nedenle hayatımda yer edinen değerli insanların her birini ailem olarak ifade etmenin doğru olacağı kanısına vardım. Birçok zorluğu birlikte göğüslediğim kıymetli eşim, desteklerini benden esirgemeyen annem, babam, kardeşlerim ve dostlarım... Hepsi de biricik ve iyi ki de varlar! Akademik kariyerimde tanıdığım ve yine ailem kabul ettiğim saygıdeğer tez danışmanım Prof. Dr. E. Nezih Orhon'a, tez izleme jüri üyelerim Doç. Dr. Hakan Uğurlu ve Doç. Dr. Aydın Çam'a, ayrıca Prof. Dr. Muzaffer Sümbül'e birçok yönleriyle katkılarından dolayı minnettarlığımı sunarım.

Önemle belirtmek isterim ki:

“*Sinemada Travma: Onur Ünlü Sineması Örneği*” başlıklı bu çalışma, çeşitli şekillerde travmalara maruz kalan ve bunlarla mücadele etmek durumunda olan insanlığa ithaf edilmiştir.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	xi
ŞEKİLLER DİZİNİ	xii
GÖRSELLER DİZİNİ	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	9
1.3. Önem	9
1.4. Varsayımlar	11
1.5. Sınırlılıklar	11
2. ALANYAZIN	13
2.1. Psikanalitik Kuram	13
2.1.1. Sigmund Freud	16
2.1.1.1. <i>Bilinç, bilinçöncesi, bilinçdışı</i>	18
2.1.1.2. <i>Kişilik (id, ego, süperego)</i>	19
2.1.1.3. <i>Ego savunma mekanizmaları</i>	21
2.1.1.3.1. <i>Bastırma</i>	27
2.1.1.3.2. <i>Yadsıma, inkar</i>	27
2.1.1.3.3. <i>Neden bulma, akla uygunlaştırma</i>	28
2.1.1.3.4. <i>Yansıtma</i>	28
2.1.1.3.5. <i>Ödünleme</i>	28
2.1.1.3.6. <i>Yüceltme</i>	29
2.1.1.3.7. <i>İçleştirme, içe atım</i>	29

2.1.1.3.8.	<i>Yer değiştirme, yn değiştirme</i>	29
2.1.1.3.9.	<i>Duygudaşlık-boyun eğme</i>	30
2.1.1.3.10.	<i>zgecilik</i>	30
2.1.1.3.11.	<i>Yapıp-bozma</i>	30
2.1.1.3.12.	<i>Karşıt tepki oluşturma</i>	31
2.1.1.3.13.	<i>Duş kurma</i>	31
2.1.1.3.14.	<i>Gerileme</i>	31
2.1.1.3.15.	<i>Fiksasyon</i>	32
2.1.1.3.16.	<i>Mizah</i>	32
2.1.1.3.17.	<i>Blme</i>	33
2.1.1.3.18.	<i>Kendine ynelme, kendine-karşı-dndrme</i>	33
2.1.1.3.19.	<i>zlme</i>	33
2.1.1.3.20.	<i>Tersine-evirme</i>	34
2.1.1.3.21.	<i>Duşnselleştirme</i>	34
2.1.1.3.22.	<i>Yalıtma</i>	34
2.1.2.	Travma	35
2.1.2.1.	<i>Travma tipleri</i>	38
2.1.2.2.	<i>Sinemada travma</i>	40
2.1.3.	Psikanalitik kuram ve sinema	42
2.2.	Sinemannın ğeleri	44
2.2.1.	Anlatı ve biçem	44
2.2.1.1.	<i>yk ve olay örgüsü</i>	49
2.2.1.2.	<i>Karakter</i>	50
2.2.1.3.	<i>Zaman ve mekan</i>	53
2.2.1.4.	<i>Mizansen</i>	56
2.2.1.5.	<i>Sinematografi</i>	58
2.2.1.6.	<i>Kurgu</i>	61
2.2.1.7.	<i>Ses</i>	65
2.3.	Sinemada Tr	67
2.3.1.	Komedi türü ve mizah	69
3.	YÖNTEM	74
3.1.	Araştırma Modeli	74
3.2.	Evren ve rneklem	76

3.3. Veri Toplama Tekniği ve Aracı	77
3.3.1. Sinemada karakterler/özneler için ego savunma mekanizmaları değerlendirme soru tablosu	80
4. BULGULAR VE YORUM	83
4.1. Onur Ünlü'nün Hayatı ve Sineması	83
4.1.1. Onur Ünlü sinemasında komedi türü ve mizah	85
4.1.2. "İtirazım Var" (Ünlü, 2014) filmi çözümlemesi	87
4.1.2.1. <i>Olay örgüsü</i>	88
4.1.2.2. <i>Karakter yapısı</i>	103
4.1.2.3. <i>Zaman ve mekan</i>	104
4.1.2.4. <i>Filmin komedi türü ve mizah özellikleri</i>	105
4.1.2.5. <i>Filmde travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları</i> ...	108
4.1.2.6. <i>Filmin yapısı</i>	124
4.1.2.6.1. <i>Mizansen</i>	124
4.1.2.6.2. <i>Sinematografi</i>	127
4.1.2.6.3. <i>Kurgu</i>	129
4.1.2.6.4. <i>Ses</i>	133
4.1.3. "Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok" (Ünlü, 2017) filmi çözümlemesi	135
4.1.3.1. <i>Olay örgüsü</i>	136
4.1.3.2. <i>Karakter yapısı</i>	145
4.1.3.3. <i>Zaman ve mekan</i>	145
4.1.3.4. <i>Filmin komedi türü ve mizah özellikleri</i>	148
4.1.3.5. <i>Filmde travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları</i>	151
4.1.3.6. <i>Filmin yapısı</i>	162
4.1.3.6.1. <i>Mizansen</i>	162
4.1.3.6.2. <i>Sinematografi</i>	166
4.1.3.6.3. <i>Kurgu</i>	168
4.1.3.6.4. <i>Ses</i>	170
4.1.4. "Gerçek Kesit: Manyak" (Ünlü, 2018) filmi çözümlemesi	172
4.1.4.1. <i>Olay örgüsü</i>	173
4.1.4.2. <i>Karakter yapısı</i>	181
4.1.4.3. <i>Zaman ve mekan</i>	182

4.1.4.4.	<i>Filmin komedi türü ve mizah özellikleri</i>	183
4.1.4.5.	<i>Filmde travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları</i> ...	183
4.1.4.6.	<i>Filmin yapısı</i>	192
4.1.4.6.1.	<i>Mizansen</i>	192
4.1.4.6.2.	<i>Sinematografi</i>	193
4.1.4.6.3.	<i>Kurgu</i>	194
4.1.4.6.4.	<i>Ses</i>	196
5.	SONUÇ VE ÖNERİLER	199
5.1.	Sonuç	199
5.2.	Öneriler	214
	KAYNAKÇA	216
	EKLER	227
	Ek 1 – Ego Savunma Mekanizmaları Literatür Tablosu	227
	Ek 2: Savunma Biçimleri Testi (SBT-40) Örneği	229
	ÖZGEÇMİŞ	232

TABLULAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 1. Vaillant’ın Ego Savunmaları Tablosu (Vaillant, 1994, s. 45)	24
Tablo 2. Cramer’in Savunma İşleyiş Ölçeği Tablosu (Cramer, 2000, s. 642)	25
Tablo 3. Travma Tipi, Travma Durumu, Merkezi Duygular, Duygusal Çatışma (Ruppert, 2014, sf.126).....	39
Tablo 4. Sinemada Karakterler/Oznelere İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu	82
Tablo 5. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filminde Travma ve Ego Savunma Mekanizmaları İlişki Tablosu	112
Tablo 6. Sinemada Karakterler/Oznelere İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu - İtirazım Var (Unlü, 2014) Filmi	113
Tablo 7. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) Filminde Travma ve Ego Savunma Mekanizmaları İlişki Tablosu	157
Tablo 8. Sinemada Karakterler/Oznelere İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu - Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (Unlü, 2017) Filmi	158
Tablo 9. “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) Filminde Travma ve Ego Savunma Mekanizmaları İlişki Tablosu	185
Tablo 10. Sinemada Karakterler/Oznelere İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu - “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018)	186
Tablo 11. “Sinemada Travma: Onur Unlü Sineması Örneği” Başlıklı Çalışmanın Bulgu ve Sonuçlarının Değerlendirme Tablosu	212

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 1. Geleneksel Dramatik Anlatım (Parkan, 2015, s. 36)	46
Şekil 2: Epizotik Anlatım (Parkan, 2015, s. 37)	48
Şekil 3. Öykü ve olay örgüsü diyagramı (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 81)	49

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filmi Afışı	87
Görsel 2. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filminde Travmaya Yönelik Birinci Belirti ..	108
Görsel 3. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filminde Travmaya Yönelik İkinci Belirti ...	109
Görsel 4. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filminde Travmaya Yönelik Üçüncü Belirti .	110
Görsel 5, 6. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filminde Bastırma Ego Savunma Mekanizması ile Selman’ın Birinci Flashback Öncesi ve Flashback	115
Görsel 7, 8. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filminde Bastırma Ego Savunma Mekanizması ile Selman’ın İkinci Flashback Öncesi ve Flashback	115
Görsel 9, 10. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filminde Bastırma Ego Savunma Mekanizması ile Selman’ın Üçüncü Flashback Öncesi ve Flashback ...	116
Görsel 11. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filminde Yer Değiştirme Ego Savunma Mekanizması ile Selman ve Ebrahim	117
Görsel 12. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filminde Mizah Ego Savunma Mekanizması ile Selman ve Diyanet İşleri Müdürlüğü Yetkilileri	119
Görsel 13. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filminde Yüceltme Ego Savunma Mekanizması ile Selman ve Süpermen	120
Görsel 14. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filminde Yüceltme Ego Savunma Mekanizması ile Selman, Cihan, Gokhan, Diyanet İşleri Müdürlüğü Yetkilileri	121
Görsel 15, 16. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filminde Bölme Ego Savunma Mekanizması ile Selman, Ebrahim ve Banka Görevlisi Nebahat	122
Görsel 17, 18. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filminde Neden Bulma (Akla Uygunlaştırma) Ego Savunma Mekanizması ile Selman ve Ferdi	123
Görsel 19, 20. “İtirazım Var” (Unlü, 2014) Filminde Neden Bulma (Akla Uygunlaştırma) Ego Savunma Mekanizması ile Selman	123
Görsel 21. “Aşkım Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) Filmi Afışı	135
Görsel 22. “Aşkım Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) Filminde Salim’in Gözü ve Arkadaşının Ölümü ile İlgili Travmaya Yönelik Birinci Belirti	152

Görsel 23. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) Filminde Salim’in Arkadaşının Ölümü ile İlgili Travmaya Yönelik İkinci Belirti	153
Görsel 24. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) Filminde Salim’in Gözü ile İlgili Travmaya Yönelik İkinci Belirti ve Salim’in Arkadaşının Ölümü ile İlgili Travmaya Yönelik Üçüncü Belirti	153
Görsel 25. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) Filminde Salim’in Arkadaşının Ölümü ile İlgili Travmaya Yönelik Dördüncü Belirti	154
Görsel 26. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) Filminde Salim’in Annesi ile İlgili Travmaya Yönelik Bir Belirti	155
Görsel 27, 28. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) Filminde Yadsıma (İnkâr) Ego Savunma Mekanizması ile Salim’in Arkadaşının Ölüm Bilgisi	160
Görsel 29, 30. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) Filminde Duş Kurma Ego Savunma Mekanizması ile Salim’in Ev Önü ve Handan ile Beni Görüyor Musun Derneği	160
Görsel 31, 32. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) Filminde Duş Kurma Ego Savunma Mekanizması ile Salim ve Handan’ın Silah ve Yatak Sahnesi	161
Görsel 33, 34. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) Filminde Duş Kurma Ego Savunma Mekanizması ile Leyla’nın Evinin Önünde Salim, Leyla ve Silah	161
Görsel 35, 36. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) Filminde Duş Kurma Ego Savunma Mekanizması ile Salim’in ve Leyla ile Sevişmesi	162
Görsel 37. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) Filminde Sert Güneş Işığı Kaynağı ile Köprüde Salim’in Görme Yetisini Tamamen Kaybetmesi .	164
Görsel 38. “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) Filmi Afışı	172
Görsel 39. “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) Filminde Rıza’nın Çöp Konteynırındaki Ceset ile İlgili Travmaya Yönelik Belirti	184
Görsel 40. “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) Filminde Rıza’nın Annesinin Ölümü ile İlgili Travmaya Yönelik Belirti	185
Görsel 41. “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) Filminde Gerileme Ego Savunma Mekanizması ile Rıza ve Annesi, Evde, Birinci Belirti	188

Görsel 42. “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) Filminde Düş Kurma Ego Savunma Mekanizması ile Rıza ve Serpil, Serpil’in Oğlunun Okul Onü	189
Görsel 43, 44. “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) Filminde Düş Kurma Ego Savunma Mekanizması ile Rıza’nın Düşü, Rıza, Annesi ve Serpil, Ev ve Deniz Kıyısı	189
Görsel 45. “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) Filminde Yadsıma (İnkar) Ego Savunma Mekanizması ile Rıza, Mezarlık, Birinci Belirti	190
Görsel 46. “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) Filminde Yadsıma (İnkar) Ego Savunma Mekanizması ile Rıza, Evde, İkinci Belirti	191
Görsel 47, 48. “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) Filminde Yadsıma (İnkar) Ego Savunma Mekanizması ile Rıza, Evde, Üçüncü Belirti	191
Görsel 49, 50. “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) Filminde Yadsıma (İnkar) Ego Savunma Mekanizması ile Rıza , Evde, Dördüncü Belirti	192
Görsel 51. “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) Filminde Anlatıcı	195
Görsel 52, 53. “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) Filminde Anlatıcı Komsular .	196

1. GİRİŞ

“Sinemada Travma: Onur Unlu Sineması Örneği” başlıklı çalışma bes bölümden oluşmaktadır. *İlk olarak giriş bölümünde*, araştırmanın temel sorunu, amaçları, önemi, varsayımı, sınırlıkları ortaya konulmaktadır. *Alanyazından oluşan ikinci bölümde*, psikanalitik kuram, Sigmund Freud, bilinç, bilinçöncesi, bilinçdışı, kişilik (id, ego, süperego), ego savunma mekanizmaları, travma, travma tipleri, sinemada travma, psikanalitik kuram ve sinema, sinemanın öğeleri, anlatı ve biçem, öykü ve olay örgüsü, karakter, zaman ve mekan, mizansen, sinematografi, kurgu, ses, sinemada tür, komedi türü ve mizah olarak başlıklar ve bu başlıkların çeşitli alt başlıkları bulunmaktadır. *Üçüncü bölümde*, araştırmada kullanılan yöntem üzerinde durularak araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, veri toplama tekniği ve aracı (yönetmen ile görüşme metni verileri, alan uzmanları değerlendirme işleyişi) ile *sinemada karakterler/öznel için ego savunma mekanizmaları değerlendirme soru tablosu* ele alınmaktadır. *Dördüncü bölümde*, bulgular ve yorum kapsamında araştırmada; Onur Unlu’nun hayatı ve sineması, filmlerinde tür olarak komedi ve mizah, örneklem olarak belirlenen İtirazım Var (Unlu, 2014), Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (Unlu, 2017) ve Gerçek Kesit: Manyak (Unlu, 2018) filmlerinde anlatı yapısı ve biçem, travmatik unsurlar ve ego savunma mekanizmaları, komedi ve mizah özellikleriyle birlikte dikkate alınarak yönetmenin filmlerinin çözümlemeleri yapılmaktadır. *Son olarak beşinci bölümde*, çalışma kapsamında elde edilen bulgu ve yorumların sonuç ve önerilerine yer verilmektedir.

1.1. Problem

Peki ama hayatın yerini tutmaktan öte bir iş yok mudur sanatın? İnsanla dünya arasında daha köklü bir ilişkiyi açığa vurmaz mı? Gerçekten sanatın görevi tek bir tanımla özetlenebilir mi? Birçok değişik gereksinmeyi karşılamak zorunda değil midir? Sanatın kökleri üstüne düşünüp başlangıçtaki görevinin ne olduğunu anladıkça, toplumun değişmesi ile bu görevin de değişmiş, ortaya yeni görevlerin çıkmış olduğunu görmüyor muyuz? (Fischer, 2022, s. 21).

Sinema sanatına ilişkin bakış açılarının ortaya konulmasında bir eser olan sinema yapıtının değerlendirilmesi, o eserin anlamlandırılması bakımından yol göstericidir. Sinema yapıtı olarak filmler, birçok farklı bakış açısıyla dikkate alınabilmektedir. Filmlerin anlamlandırılmasında, biçim, biçem ve içerik olarak ayrı ayrı ya da bunları dahil eden çeşitli bütüncüllükte analizler söz konusu olmaktadır. Nihayetinde, bir

çalışmaya dair bakış açılarının amaçları, o çalışmanın hedefine ulaşmasında belirleyici bir unsur olabilmektedir.

Sinema, ortaya çıktığı ve bilinen 1895’li yıllardan bu yana olan tarihiyle, insan hayatına girmiş ve bununla birlikte kitleleri etkileyen önemli süreçleri barındıran bir sanat anlayışını ortaya çıkarmıştır. Sinemanın insanlar üzerinde yarattığı etkileyciliğin, filmlerdeki gerçeklik algısı ile birlikte bunu, izleyicisi olan insanlara yansıttığı da söylenebilir. “Sinema seyirciye sinema hikayesinin mantıklı gerekleri ve tekniğin şimdiki sınırlarıyla bağdaşabileceği ölçüde, gerçeğin elden geldiğince tam bir görüntüsünü vermek ister (Bazin, 2011, s. 205)”. İnsanları etkileyen büyüğü perde dünyasının ürünü filmlerin sunduğu bakış açıları, yaratılan gerçekliklerin anlamlandırılmasını sağlamakla birlikte imgeler oluşturmaktadır. “Gerçekten de her izleyici kendi kişiliğine, kendi tarzına uygun olarak, kendi deneyiminden, imgeleminin en gizli köşelerinden, çağrışımlarının dokusundan, yaratılışının, yapısının, toplumsal ilişkilerinin verilerinden yola çıkarak, yazarın kendisine önerdiği ve yazarın izlegini anlamaya, denemeye yönelten gösterim kılavuzluklarına göre bir imge yaratır (Eisenstein, 1984, s. 44)”. Fikir üreten bir yazar-yönetmen, ortaya çıkarmak istediği imgeleri izleyiciye sunar. Filmler, onları üreten yönetmenlerin izleyicilere vermek istedikleriyle şekillendirilip anlamlandırılmaya çalışılan birer sanat ürünüdür de denilebilir.

Birçok duygu ve düşüncenin anlatılma imkanının bulunduğu sinemada, film karakterleri ile insanların çeşitli yaşantılarından izlerin sergilendiğini söylemek mümkündür. Travmaları ile insanlar, yaşantılarında önemli etkileri olan bir durum olarak karşılaşmaktadır. “Bilgin (2003, s. 394), psikanalitik açıdan travma, entegre edilemeyen, özümselemeyen ağır bir olay anlamında kullanılmakta” olduğunu belirtir. Travma kişinin hazır bulunuşluk anını beklemeyen, kaldırabileceğinin çok daha ötesinde bir duyuşsal ve bilişsel yük olan yaşantılar olarak da açıklanabilir. Aniden gelişen travmatik yaşantılara göre herkesin tepkisi farklı olabilmektedir. Ayrıca kişinin anlamlandırma süreci de travmatik yaşantıdan sonra mümkün olabilmektedir. Bu yaşantıların, karakterlerin içinde buldukları şimdiki zaman dilimini etkileyerek şekillendirdiğini de söylemek mümkündür. APA’ya göre (Amerikan Psychological Association) de daha sonraki süreçlerdeki travmatik tepkiler; öngörülemeyen duygular, geri dönüşler, gergin ilişkiler ve hatta baş ağrısı veya mide bulantısı gibi fiziksel semptomları

içerebilmektedir¹. Bu semptomlar/belirtiler göz ardı edilip devam edilebileceği gibi yüzleşme sağlanıp da aşılabılır. Böylelikle, kişilerin travmalarla ilgili mücadelesi de mümkün olabilmektedir. Ego savunma mekanizmaları, bu mücadelelerin ortaya çıktığı önemli sistemler olarak gösterilebilir. İnsanlar, hayatları boyunca karşılaştıkları durumlara yönelik savunma mekanizmaları geliştirebilmektedir.

Filmsel anlatı, Seymour Chatman'ın (2009) özgün adı *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film* olan kitabı ile vurguladığı gibi temelde öykü ve söylem ile oluşmaktadır. Sinema anlatısında öykü ve söylem içerisinde film karakterlerin yaşamış olduğu olayları mekan ve zaman içinde mantıklı bir nedensellik çerçevesinde oluşturduğu söylenebilir. Bir anlatı yapısı ile kurulabilen bütünselliği, S. Chatman'ın “yani anlatı hem (1) ifadenin hem (2) içeriğin biçimini ve özünü içermelidir (Chatman, 2009, s. 21)” sözünden de anlamak mümkündür. Sinema, barındırdığı anlatısındaki anlamlandırılma sürecinde zaman, mekan ve ilişkilendirilmiş hareket durumları ile yorumlanabilmektedir. Filmlerde, devinimlerin mekan üzerindeki varlığı ile zamanın gelişimi gerçekleşmektedir. Dolayısıyla da biçim ve/veya içerik bakımından incelenebilen filmlerin mekan ve zaman olguları dikkate değer hale gelmektedir. Sinemasal mekan ve zaman ile bağdaştırılan film yapımlarında özneler (karakter, vb.), öykülerde onları ortaya çıkaran yaratıcılarının perspektifleriyle şekillenir. Sinemasal mekanlar içerisinde gerçekleşen devinimlerin öznelerle birlikte (ya da öznelerden bağımsız) bir akışı ortaya koyması, filmsel zamanın da açığa çıkmasını sağlamaktadır. Filmler, zamansal işleyiş bakımından çizgisel olan ya da çizgisel olmayan süreçleri kendinde barındırır. Sinemada zaman olgusunun açıklanmasında, özellikle filmlerdeki zamansal atlama/geçişlerinin oluşturduğu anlam göndermelerine dikkat çekmek gerekmektedir. Buna örnek olarak, filmlerdeki flashbackler ile karakterlerin geçmiş, yaşantılarına dönüşler gösterilebilir. “Filmlerin olayları öykü düzeninin dışında sunmasına çok alışığızdır. Bir geçmişe dönüş, (flashback) basitçe bir öykünün olay örgüsünün zamandizinsel düzenin dışında sunduğu bir bölümdür (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 85)”. Bu dönüşler, filmlerdeki karakterler hakkındaki bilgilerin açığa çıkarılması için özellikle tercih edilen yöntemlerden biridir. Filmlerin çizgisel zaman anlatılarında olduğu kadar çizgisel olmayan anlatılarından olan flashbacklerde de ana ve yan karakterlerin travmatik yaşantıları gün yüzüne çıkabilmektedir. Dolayısıyla,

¹ http-1: <https://www.apa.org/topics/trauma/> (Erişim tarihi: 20.05.2021).

filmlerde zaman ve mekansal anlatı yapısı ile film biçemi (stili) arasında güçlü bir tamamlayıcı bağın olduğu ifade edilebilir. “Bir anlatı filminde tekniklerin neden-sonuç zincirini ilerletme işlevi görebilir, koşutluklar yaratabilir, öykü-olay örgüsü ilişkisini yönlendirebilir ya da anlatının enformasyon akışına destek olabilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 117)”. Anlaşılabileceği üzere film biçemi, bir bütün olarak filmin anlatı yapısını destekleyici olan önemli öğelerdendir. Bordwell ve Thompson (2012, s. 117), her filmin kendi özel tekniklerini geliştirdiğini ifade eder. “Özel teknik tercihlerin bu uyumlu, geliştirilmiş, ve anlamlı kullanımına stil diyeceğiz (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 117)”.

Bir anlatı yapısı oluşturularak geliştirilen filmlerin tarzları, onları ortaya koyan yönetmenlerin anlatım biçimleriyle doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda sinemada çeşitli türlerin varlığından da söz etmek gerekir. Sinemada türler; komedi, dram/melodram, western, korku/gerilim, fantastik/bilimkurgu, romantik komedi olarak sıralanabilir (Cengiz Vurdu, 2017, s. 19-41). Filmler, dram, korku ya da bilimkurgu türünde olabileceği gibi çeşitli türleri de bir arada barındırabilir. Yönetmenlerin anlatım olarak kararını verdikleri ve filmlerini şekillendirdikleri bu türler, tercihlerin birer sonucudur. Türk sinemasında özellikle rastlanılan bir tür olarak komediden söz etmek mümkündür. Sinemada komedi türü için Sunal (1998, s. 21-24), güldürü sineması olarak; burlesk güldürü (savruklama), vodvil, Amerikan tarzı güldürü, müzikal güldürüler, doğrudan güldürü, toplumsal yergi, İngiliz güldürüsüne yer verir. Gezgin (2017, s. 19-24) ise güldürünün biçimsel özelliklerini; savruklama (burlesk), vodvil, düşünce komedileri, kara güldürü/kara komedi, töre komedisi, acıklı güldürü (traji-komedi), ironi, parodi olarak sıralamaktadır. Çalışma kapsamında komedi türündeki² ve mizah barındıran örneklemleri alınacak olan filmlerde karakterlerin travmalarına göndermeler bulunmaktadır. Karakterler, filmlerde çizgisel zaman anlatılarında olduğu kadar çizgisel olmayan anlatılardaki zamansal geçişlerle de travmalarıyla baş etmek için savunma mekanizmaları geliştirmektedir. Entegre edilemeyen ve özümselemeyen ağır yaşantılar olan travmalar, psikoloji ve psikiyatri bilimlerinin önemli konularından biridir^{3 4}. Psikanalitik açıdan bir

² Onur Ünlü'nün sinema filmleri literatür taramalarında bir tür olarak dikkate alındığında komedi, kara mizah, humor, vb. şekillerde adlandırılmaktadır. Bu nedenle çalışma kapsamında da araştırmanın örneklemlerinde komedi türü ve mizah olarak Onur Ünlü sineması yer almaktadır.

³ Çalışma, metinlerarası bir bütünlük oluşturarak sinema, psikoloji ve psikiyatri arasında ilişki kurmaktadır.

⁴ Travma durumları ile ilgili olarak bir platform örneği ve çalışması: European Society for Traumatic Stress Studies (ESTSS) [http-2: https://estss.org/](https://estss.org/) (Erişim tarihi: 26.02.2022). Bu platform, bilimsel makalelerin yayınlanması için kendi bünyesinde ayrıca dergi de çıkarır; The European Journal of Psychotraumatology

filmin anlaşılması, o filmin anlatı yapısı içerisindeki karakter travmaları gibi değerli durum verilerinin de açığa çıkarılmasını sağlamaktadır. Travmalara bağlı olarak insanların geliştirdikleri savunma mekanizmaları da böylelikle anlaşılabilir.

Filmlerde savunma mekanizmalarına yönelik unsurların açığa çıkarılması, karakterlerin film içerisindeki devinimlerinin çözümlenmesi ile mümkündür. “Savunma mekanizması genel olarak kahramanlar için bir amaç, üstesinden gelmek zorunda olduğu bir *zayıflıktır*. Savunma mekanizmaları evrensel özellikler olduğundan, izleyiciler doğrudan doğruya savunucu kahramanla özdeşleşirler (Indick, 2011, s. 59)”. Sinema izleyicileri, filmlerdeki karakterleri anlatı yapıları içerisinde bir yerlere konumlandırma gayretindedir. Böylelikle karakteri anlama ve onlarla ilişki kurma gayretine girerler.

İzleyici şunları merak eder: ‘Neden bu şekilde davranıyor?’ ve ‘Bunu neden yaptı?’ İzleyici bu karakterlerin içsel çatışmalarla uğraştıklarını ve okuyucuların gizemli bir öykünün içine çekilmesine benzer biçimde, onların kendi ikilemleri içinde sürüklendiklerini sezgisel olarak duyumsar. İzleyiciler uzun yıllar sonunda film izlemenin inanılmaz derecede algısal bir boyut taşıdığını öğrenmişlerdir. Onlar herhangi bir imanın izi için perdedeki karakterlerin yaşamdan daha büyük yüzlerini tararlar ve sürekli olarak onların örtülü davranışlarının yüzeyinin hemen altında bulunduğunu bildikleri psikolojik çatışmaları ve motivasyonlarının saklı kökenini bulmaya çalışarak kahramanlarını analiz ederler (Indick, 2011, s. 58-59).

T.C. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı’nın Tez Merkezi’nde yer alan tezler⁵, “psikanalitik” başlığıyla arama motorunda arandığında, yüz adet tezin yer aldığı görülmektedir. Bu tezler arasında, görsel-işitsel alanlarla ilgili olarak psikanalitik incelemelerin on beş tez çalışması ile gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Psikanalitik açıdan çeşitli filmlerde; anne-oğul, anne-kız ilişkilerine, rüya ve sanrı (Jungçu psikanalitik çözümleme) olgularına, korku türü ile psikanalitik ilişkilere (tekinsizlik ve iğrençlik kavramları, belirsizlik imgesi, vb.), mükemmellik ve tahrip edilen beden ilişkilerine, yönetmen sinemasında kadın-erkek temsillerine, kişilik yapılarına (id, ego, süperego), erotizme, vb. kavramlara değinildiği görülmüştür. Ayrıca, Y. Karakütük’ün

(EJPT, http-3: <https://www.tandfonline.com/loi/zept20> (Erişim tarihi: 26.02.2022). Bu dergi içerisinde yer alan bir makale örneğinde, travmalarla başa çıkmada kullanılan bir kısa film değerlendirmesine yer verilmiştir (http-4: <https://doi.org/10.1080/20008198.2022.2066458> (Erişim tarihi: 26.02.2022). Görsel-işitsel materyal olan bir film ile insanların travma durumları üzerindeki etkilerinin dikkate alındığı görülmektedir. “Coping with Flight and Trauma” isimli kısa film (http-5: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLjQMEcEDuy2sm3w50Wd-mGuzIsuwv5gCU> (Erişim tarihi: 26.02.2022). Açık bir ifadeyle belirtmek gerekirse, eğitsel filmlerin gerçek yaşamda deneyimlenen travmalar üzerinde faydaları olabildiği gibi toplumdan izler barındıran sinema filmlerinden de yola çıkılarak insanların travmalarına yönelik bilgilerin edinilebileceği söylenebilir.

⁵ http-6: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> (Erişim tarihi: 20.05.2021).

(2010) *Türk Sineması'nda Psikanalitik Arayışlar* başlıklı tez çalışması, örneklemi aldığı filmlerde; psisik kişilik, oedipus kompleksi, elektra karmaşası, gizli anlatımlar olarak ego savunma mekanizmaları ve rüya-bilinçaltı üzerinden genelleme düzeyinde bir çözümleme yapmıştır. Tez Merkezi'ndeki arama alanında “psikanaliz” başlığıyla tarama yapıldığında ise otuz beş tezin olduğu ve bu tezler arasında görsel-işitsel alanlarla ilgili üç tez bulunduğu söylenebilir. Bunlar arasında sinema alanıyla ilgili olarak disosiyatif kimlik bozukluğunu dikkate alan tez çalışmasının yanı sıra E. Karakıs'ın *Yeni Güney Kore Sinemasında Psikanalizm: Kim Ki-Duk, Lee Chanh-Dong ve Park Chan-Wook Filmlerinin Ruhbilimsel Çözümlemesi* başlıklı tezi, ego savunma mekanizmalarına yer vermiş, olsa da ilgili çalışmanın temel hipotezi; “ ‘Yeni Güney Kore sinemasının auteur yönetmenlerinin filmlerinde psikanalitik unsurlara oldukça fazla yer verdiği’ ve diğeri ‘Yeni Güney Kore sinemasının psikanalitik unsurları sıklıkla kullanmasının sebebinin Batılılaşmanın eski Kore toplum yapısını bozarak Güney Kore toplumunda sorunlara neden olması’ (Karakıs, 2018, s. 163)” hipotezlerini doğrulamak üzerinedir. Sinemada travmaların toplumsal hareketler ve bellek üzerinden incelendiği çalışma olarak da S. Sönmez'in (2012) *Toplumsal Bellek ve Sinema: Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller* başlıklı tezi gösterilebilir. Sözmaz'in (2015) *Filmlerle Hatırlamak, Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi* başlıklı kitabı da bulunmaktadır. Ayrıca, S. E. Yüksel'in (2016) *Travma Anlatıları, Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantezi* kitabı ile travmatik yaşantıların melodram ve fantezi olguları üzerinden açıklandığı söylenebilir. Sinemada psikanaliz ile ilişkilendirilen kitaplar incelendiğinde Freud'un yanı sıra J. Lacan ile ilgili literatüre kazandırılan ve çeşitli kavramlarla anılan bir sinema psikanaliz ilişkisinin kurulduğu görülmektedir. Çalışmaları sinema ile ilişkilendirilebilen teorisyenleri/düşünürleri C. G. Jung, A. Adler, K. Horney, E. Fromm, vb. olarak sıralamak ve bunları arttırmak mümkündür. Sinema ile ilişkili çalışma örnekleri olarak, *Lacan ve Çağdaş Sinema* başlıklı T. McGowan ve S. Kunkle'nin (2014) editörlüğünü üstlendikleri kitapları, *Lacan ve Sinema Sanatı* başlıklı M. Mencutekin'in (2014) kitabı, *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım* başlıklı L. Hockley'in (2004) kitabı, *Psikiyatri ve Sinema* başlıklı G. O. Gabbard ve K. Gabbard'ın (2014) kitapları, *Rüya Sineması* başlıklı S. Yalsızuçanlar'ın (2014) kitabı, *Filmler ve Rüyalar, Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-wai* başlıklı T. Botz-Bornstein'in (2014) kitabı, *Sinema ve Psikanaliz, Filmler ve Bilinçdışı* başlıklı O. Terbaş'ın (2019) derleme kitabı ve *Sinema ve Psikanaliz 2, Kayıp ve Zaman* başlıklı O. Terbaş'ın (2015) diğer derleme kitabı, *Türk*

Sinemasında Psikoloji ve Anormal Davranışlar başlıklı T. Solmuş'un (2018) kitabı, *Sinema ve Akıl Sağlığı, Psikopatolojileri Anlamak İçin Filmlerden Yararlanmak* başlıklı D. Wedding ve R. M. Niemiec'in (2016) kitabı gösterilebilir. Literatürde yer bulan bu kitaplarda, sinema ve psikanaliz ile ilgili kuramcılarının anılmasının yanı sıra kavramsal olarak ayna ilişkilendirmesi, arzu nesnesi, fantezi, cinsellik, rüya, vb. daha bir çok olgu dikkate alınarak bakış açıları geliştirilmiştir. Bunlara ek olarak, akademik etkinliklerin ya da alan faaliyetlerinin bulunduğu çeşitli platformlarda da sinema ile ilişkilendirile bilinen psikanaliz çalışmalarının gerçekleştirildiği belirtilebilir⁶.

Birçok ülke sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da kendi anlayışlarını ortaya koyma uğraşları bulunan yönetmenler ile bir sinema sanatı icrası gerçekleştirilmektedir. Bu doğrultuda dünya sinemasında adı ister bir tarz ile anılsın ya da anılmasın ülkelerdeki yönetmenler, kendi özellerinde yaptıkları filmleriyle bir dil oluşturma süreçlerinde bulunurlar. Türk sinemasının ortaya çıktığı zamandan yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinde belirginleşen yönetmenlerinin bulunduğu günümüz sinemasına kadar, birbirinden farklı şekillerde yerli yapım filmler yönetmenleriyle birlikte kendini göstermektedir. Onur Unlü, sinemasıyla Türkiye'de adından söz ettirmeyi başaran ve filmleri üzerine çalışmalar yapılan bir yönetmen olarak dikkat çekmektedir.

Onur Unlü sineması ile ilgili T.C. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı'nın Tez Merkezi'nde yer alan tezler incelendiğinde, on adet tez çalışmasının yer aldığı görülmektedir⁷. Yapılan çalışmalarda Onur Unlü filmleri, çoğunlukla komedi türü olarak değerlendirilip incelenmiştir. Kara komedi olarak da göz önünde bulundurulan Unlü filmleri ayrıca, kadın temsili, gerçeküstü sinema bağlamı, auteur kuramı, erkeklik krizi, postmodern sinema, biçem, intihar kavramı, vb. şekillerde de ele alınmıştır.

Kara mizah dışına çıkmayı düşünüyorum ama aklım hep şeytanlıkta. Dramatik duruma mutlaka yabancılaşıyorum. Çünkü bir insanın içine düştüğü durum ne kadar kötü olursa olsun komik şeyler çıkarılacağını ben kendi yaşantımdan biliyorum. Şeytanlık için, gülmek için mutlaka bir fırsat vardır. Bu fırsatları karakter üzerinde gördüğüm zaman durum artık dramatik olmuyor; kara mizaha doğru gitmeye başlıyor. Bu biraz benim

⁶ İlgili platformlar:

- American Psychological Association http-7: <https://www.apa.org/> (Erişim tarihi: 28.02.2022).
- The World Psychiatric Association http-8: <https://www.wpanet.org/> (Erişim tarihi: 28.02.2022).
- Türkiye Psikiyatri Derneği (TPD) http-9: <https://psikiyatri.org.tr/> (Erişim tarihi: 28.02.2022).
- Türk Psikologlar Derneği http-10: <http://www.psikolog.org.tr/tr/> (Erişim tarihi: 28.02.2022).
- European Federation of Psychologists' Associations (EFPA) http-11: <https://www.efpa.eu/> (Erişim tarihi: 28.02.2022).

⁷ http-12: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Erişim tarihi: 25.05.2021).

hayata bakışımla ilgili. Bir de, insanların benim filmimi seyredirken eğlenmesini istiyorum (Işıl, 2011, s. 69'dan aktaran Burhan AYTEKİN, 2013, s.77).

Ayrıca Onur Ünlü, sinema üretiminde filmlerindeki⁸ komedi türü ve mizah anlayışına ilişkin şunları da söylemektedir:

Ben daha çok seyircinin ne yapacağını bilememesi fikri üzerinde durdum. Mesela hap içtikleri sahne... Müthiş bir çaresizlik var orada. Bitmişlik, dibe vurmuşluk... Onlar açısından çok acıklı, dışarıdan bakıldığında komik. İkisi birleşince tuhaf bir duygu çıkıyor ortaya. Bu ne senaryoda ne de oyunculuk performansları esnasında aktarılması kolay bir duygu değil. Aynı şekilde sahneyi çekip de filmin parçası haline getirdiğinizde de kolay değil. Zor, ama başarılığında çok kuvvetli bir duygu olduğuna inanıyorum. Biraz cesaret istiyor sanki. Gülmenin ne olduğu üzerine çok düşündüm bu esnada. Niye gülüyorsunuz? Tam olarak anlamlandıramadığımız şeylere gülüyorsunuz biz. Anlamadığımız şeyden korkmuyorsak, ona gülüyoruz. Bu filmde ve yapmaya çalıştığım diğer filmlerde de genel olarak durum böyle. Seyirci ilk anda durumu adlandıramıyor, gergin anlar yaşıyor belki. Bu durum çok hoşuma gidiyor. Bunun üzerine gitmeye çalışıyorum⁹.

Ünlü, bu bağlamda, filmlerindeki karakterlerin ve komedi türü ve mizah ekseninde değerlendirdiği filmlerinin anlayışını ifade etmektedir. Yönetmen, röportajında sözünü ettiği “Sen Aydınlatırsın Geceyi” (Ünlü, 2013) filmi için ve hatta diğer filmlerinde de benzer durumlara dikkat çeker. Yönetmenin filmlerindeki komedi ile “gerçek” yaşamdaki dramatik durumlarla ilişkili gülme bağını böylelikle vurgulayarak bir anlamda kendi üslubuna göndermeler yaptığı da anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda, yönetmenin filmlerinin komedi türü ve mizah çerçevesindeki anlatılarında travma durumları ile olan ilişkisi de dikkate alınmaktadır.

Yukarıda yer alan açıklamalar kapsamında, sinemada travma unsurlarının Onur Ünlü sineması komedi türü ve mizah özelinde, film anlatı yapısı ve biçimi ile ne şekilde inşa edildiği araştırılmaktadır.

⁸ Onur Ünlü film bilgilerinin paylaşıldığı aşağıda belirtilen web sayfalarından kontrol edildiğinde, ilgili on filmin tür olarak komedi türüne dahil edildiği görülmektedir. Bunlar; Polis (2006), Çocuk (2007), Güneşin Oğlu (2008), Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011), Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013), İtirazım Var (2014), Cingöz Recai (2017), Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017), Gerçek Kesit: Manyak (2018), Bomboş (2022) olarak sıralanabilir.

http-13: <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/7946/onur-unlu> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-14: <https://www.imdb.com/name/nm1729447/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-15: <https://boxofficeturkiye.com/kisi/onur-unlu--732> (Erişim tarihi: 02.05.2023).

http-16: <https://www.beyazperde.com/sanatcilar/sanatici-169553/filmografi/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

⁹ http-17: <https://eksisinema.com/roportaj-onur-unlu-sen-aydinlatirsin-geceyi/> (Erişim tarihi: 27.05.2021).
(Not: Onur Ünlü'nün filmlerinden biri olan Sen Aydınlatırsın Geceyi (Ünlü, 2013) ile ilgili bir röportaj).

1.2. Amaç

“Sinemada Travma: Onur Unlü Sineması Örneği” başlıklı çalışmanın amacı, sinemada travmatik unsurların Onur Unlü sinemasında, ego savunma mekanizmalarıyla karakterler üzerinde ne şekilde inşa edildiğini, film anlatı yapısı ve biçiminde ne şekilde yer bulduğunu ortaya çıkarmaya yöneliktir. Bu doğrultuda filmlerdeki komedi türleri ve mizah ile travma unsurları arasındaki durumlar da irdelenmektedir. Bu amaçla aşağıdaki sorulara, sinema evreni içerisindeki Onur Unlü filmleri örneklem alınarak yanıtlar aranmaktadır:

- Sinemada travma unsurları ne şekilde yer almaktadır?
 - Onur Unlü sinemasında travma unsurları ne şekilde yer almaktadır?
- Sinemada travmalarla ilişkili ego savunma mekanizmaları karakterlerde nasıl gerçekleşmektedir?
 - Onur Unlü sinemasında travmalarla ilişkili ego savunma mekanizmaları karakterlerde nasıl gerçekleşmektedir?
- Sinemada travma ve ego savunma mekanizmaları film anlatı yapısı ve biçiminde nasıl inşa edilmektedir?
 - Onur Unlü sinemasında travma ve ego savunma mekanizmaları film anlatı yapısı ve biçiminde nasıl inşa edilmektedir?
- Sinemada komedi türü ve mizah ne şekilde işlenmektedir?
 - Onur Unlü sinemasında komedi türü ve mizah ne şekilde işlenmektedir?
- Sinemada komedi türü ve mizah ile travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları ne şekilde ilişkilendirilmektedir?
 - Onur Unlü sinemasında komedi türü ve mizah ile travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları ne şekilde ilişkilendirilmektedir?

1.3. Önem

Sinema, içerdiği konular bakımından çok farklı şekilde değerlendirilmeye imkan bulan bir sanat dalıdır. Filmlerdeki anlatı yapıları ile karakterlerin çeşitli duygusal-zihinsel durumlarının açık ve örtük anlamlarının ortaya çıkarılarak izleyiciler ya da

çözümleyiciler tarafından anlamlandırılma süreçlerine girdikleri söylenebilir. Toplumsal yaşamda olduğu gibi sinemada da bireyler (karakterler/özneler/figürler) çeşitli özelliklere sahip olmakta ve bu özellikler arasından travma gibi yaşantısal durumları ile hayatlarının çeşitli evrelerini geçirmektedir. Sinema da barındırdığı karakterlerin yaşantılarını çeşitli süreçler olarak filmlerde gösterir. Ayrıca belirtmelidir ki sinemanın anlatı yapısı ve biçimi bir bütünsellik ile dikkate alındığında, ulaşılan verilerin anlamsal değeri de bir o kadar derinleşebilmektedir. Filmler, kendi içerisinde birçok anlatımsal bölümler barındırdığından dolayı bunların çözümlenme aşamalarına getirilmesi, yorumlayıcılara bilgileri anlamlandırma kılavuzu da sunmaktadır. Bir insanın yaşamında olabildiği gibi, buna örnek gösterilebilecek çeşitli travmatik durumların varlığını da belirtmek mümkündür.

Travmatik durumlar, kişilerin benlik bütünlüğünü zedeleyen, beden ve ruha yaralayıcı etkiler bırakan yaşantılardır. Bu yaşantılarla mücadele etmek ve egoyu ayakta tutabilmek için kişi ego savunma mekanizmaları geliştirebilmektedir. Savunma mekanizmaları, bireylerin rutin hayatlarında sık sık başvurdukları ve belli bir düzeyinin sağlıklı olabildiği bireysel düzeneklerdir. Ancak, bu mekanizmaların aşırı derecede kullanımı kişiyi fiziksel ve duygusal olarak yıpratır. Filmlerde travmatik yaşantıyı açığa çıkaran başka bir travmatik yaşantı, bilinçdışının bunları sürekli hatırlatan mesajlar vermesi, vb. şekillerde gerçekleşebilmektedir. Filmlerdeki kahramanlar egolarını korumak için geliştirdikleri savunma mekanizmalarından dolayı sorunlarıyla yüzleşip başa çıkmayı ertelemektedirler. Travmatik yaşantılarıyla yüzleşmelerden kaçınan bireyler savunma mekanizmaları geliştirerek travmalarından kaçmayı tercih edebilmektedir. Kullanılan savunma mekanizmalarının (yadsıma, yansıtma, vb.) kırılmasıyla kişi, travmatik geçmişle yüzleşebilmektedir. Filmlerde doğrusal olan ya da doğrusal olmayan devinimler, karakterlerde savunma mekanizmalarına karşı geliştirilen dirençlerin kırılmasıyla travmaları açığa çıkarabilmektedir. Bu travmalarla yüzleşmeler de bir örnek olarak Onur Unlu sinemasında açığa çıkabilmektedir. Komedi türünde kabul edilen ve mizah barındıran filmler ile travmatik yaşantıların anlatımı, yönetmenin sinemasına önemli ölçüde sirayet etmektedir. İnsanların üstesinden gelmede sorunlar yaşayabildiği travma durumları, filmlerde dram, bilimkurgu gibi türlerle ortaya çıkabildiği gibi içerisinde güldürü barındıran türleriyle de işlenebilmesi, dikkate değer bir önemi oluşturabilmektedir. Komedi ya da mizah özellikleri barındıran çeşitli filmlerde karakterlerin travmatik süreçlerinin yer edinmesi, zıtlıkların iç içe geçtiği ve izleyicide

çeşitli duygusal etkilerle anlatımların söz konusu olduğu yapımları ortaya koyabilmektedir.

Çalışmanın bulgulanması sonucunda, sinemada anlatı yapısı ve biçemi dikkate alınarak incelenen filmlerde travmatik yaşantıların savunma mekanizmaları üzerinden açıklanması, sinema sanatında olduğu gibi toplumdaki bireylerin yaşamlarının da anlaşılmasına ayna tutabileceği belirtilebilir. Ayrıca, film anlatı yapısı ve biçeminde ortaya koyulan anlayışlar, yönetmenin hem film içeriğiyle örtüşen bakışını desteleyebilme boyutunu hem de film tarzının/dilinin bilgisini izleyici ya da çözümleyicilere sunabilme durumunu gösterebilmektedir.

1.4. Varsayımlar

Sinema filmlerinde oyuncuların her biri karakterler/bireyler/figürler/öznel olarak adlandırılarak anılmaktadır. Ana ve yan karakter/ler, filmlerdeki travmatik durumları temsil edebildiğinden dolayı ilgili örneklem filmlerdeki ana ve yan karakterlerin travmatik durumları dikkate alınmakta ve ilgili çalışma filmleri, travma unsurlarını barındıran film örnekleri olarak varsayılmaktadır. Onur Unlu sineması, komedi türü ve mizah unsurları barındırdığından dolayı komedi türü ve mizah ile dikkate alınmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Sinemada travma anlatılarının birçok film üzerinden gösterilmesi mümkündür. Ülkelerin toplumsal olarak deneyimledikleri olaylar ile ilişkili travmatik durumlar olabildiği gibi, sadece bireysel ya da muhatap kişiyi/kişileri ilgilendiren sebeplerle de travmatik yaşantılar söz konusu olabilmektedir. İnsanlar, yaşamları boyunca deneyimledikleri süreçlerde travmalarla başa çıkmak için çeşitli özellikler geliştirir. Bu özellikler arasında ego savunma mekanizmalarını göstermek mümkündür. Savunma mekanizmalarının geliştirildiği travma durumları çalışmanın öncelikli sınırlılığıdır. Sinemada travmatik durumların film türlerinden olan dram, fantastik, korku gibi yapımlarda görülebildiği gibi yine bir tür olan komedide ya da mizah ile ilişkilendirilerek gözlemlenebilmesi mümkün olabilmektedir. Sinemada kişilerin/karakterlerin karşılaştıkları travmatik yaşantılarının komedi türü ve mizah

çerçevesindeki filmlerde ifade bulması ya da komedi sineması ile anılan yönetmenlerce ele alınması dikkate değer olduğundan, bu durum çalışmanın bir diğer sınırlılığını oluşturmaktadır.

Ülkelerin ya da belirli bir ülke sinemasının filmlerindeki travmatik anlatılarda niceliksel fazlalık nedeniyle çalışmada bir sınırlandırmaya gidilmiştir. Çalışma, yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan günümüz Türk sinemasını temsil etmesi bakımından seçilen yönetmen ve örneklem filmleri ile sınırlı tutulmuştur. Onur Unlü sineması, hem bireysel travma anlatılarına sahip olması hem de komedi türünde ve mizah içeren filmleri¹⁰ barındırması nedeniyle tercih edilmiştir. Çalışma kapsamında yönetmenin film üretim süreci dikkate alınarak filmleri arasından üç filmi çözümlene kapsamına örneklem olarak seçilmektedir. Ayrıca belirtmelidir ki Onur Unlü filmlerinde travma durumları, sinemada doğrusal olan ya da doğrusal olmayan zamandizinsel düzen yapısı (özellikle flashbackler) ile dikkate alınmaya değer bir dil anlayışı oluşturabilmektedir¹¹. Unlü sinemasında zaman ve mekan ile travmatik durumların anlatımının ne şekilde gerçekleştiği açıklanabilmektedir. Böylelikle yönetmenin filmlerinde travma yaşantılarını film anlatı yapısı ve biçimi dahilinde bulgulamaya gidilebilmektedir. Yönetmenin filmlerinde travma anlatılarıyla ilgili karakter gelişim/değişimi de ortaya çıkabilmektedir. Travma anlatılarıyla filmlerdeki karakterlerin ego savunma mekanizmalarını nasıl gerçekleştirdikleri de böylelikle bulgulanabilmektedir.

¹⁰ Onur Unlü'nün film bilgileri kontrol edildiğinde, ilgili on örneklem filmin tür olarak komedi türüne dahil edildiği görülmektedir. Bunlar; Onur unlü'nün Polis (2006), Çocuk (2007), Güneşin Oğlu (2008), Celal Tan ve Ailesinin Asırın Acıklı Hikayesi (2011), Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013), İtirazım Var (2014), Cingöz Recai (2017), Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017), Gerçek Kesit: Manyak (2018), Bombos (2022) filmleri olarak sıralanabilir.

¹¹ Yönetmen Unlü'nün toplam on dört filmi arasından çalışma kapsamında örneklem film olarak çözümlenen İtirazım Var (Unlü, 2014) filminde zaman geçişi olarak flashback ile karşılaşmaktadır. İlgili filmdeki flashbackler ile karakterlerinin travmaları arasında ilişki kurulabilmektedir. Yönetmenin diğer film örneklerinde de söz konusu zamansal geçişlerden söz etmek mümkündür.

2. ALANYAZIN

2.1. Psikanalitik Kuram

Psikanalitik kuram, ortaya çıkığı zamandan bu yana günümüz dönemi ve hatta gelecek dönemlerde de etkisini sürdürebilecek, çeşitli olguları içine alan ve çeşitli anlayışlarla ortaya konularak geliştirile bilinen bir bilim alanı olarak ifade edilebilir. Psikiyatri, psikoloji ve daha birçok alanla doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkilendirile bilinen psikanaliz, kabul gören popülerliğini birikim ve gelişimleriyle sağladığı da söylenebilir. Temel olarak, insanı tanıma ve anlamamanın bir anlayışı ile gelişen psikanaliz, psikiyatrinin yani ruh hekimliğinin bir alanı olarak da belirtilebilir. Bu bağlamda psikiyatriyi de dikkate almak yerinde olacaktır. Psikiyatri, temel tıp bilimleri (genetik, biyokimya, vb.) yakın ilişki içerisinde gerçekleşmenin yanı sıra psikanaliz, psikoloji, sosyoloji gibi davranış bilimlerinden de yararlanmakta ve diğer bilim alanlarında olduğu gibi gelişip-genişlemektedir. Psikiyatrinin tarihi gelişimi göz önünde bulundurulduğunda, ilkel çağlarda bazı rahatsızlıkların doğa üstü güçlere bağlandığı ve büyü ile var olduğu düşüncesi, eski çağlardaki önemli düşünürlerin (Hipokrat, Eflatun, Aristo, vb.) açıklamalarıyla büyüsel düşüncenin yerine akılcı düşüncenin gelişmesini sağlamıştır. Orta çağ gibi gerilemenin yaşandığı dönemlere rağmen Rönesans gibi ilerlemelerin olduğu dönemler de görülmüştür. Çağdaş psikiyatrinin gelişimi, dogmatik ve katı inanışların geride bırakılıp bilimsel ve sorgulayıcı gelişmelerin ön plana çıkmasıyla hız kazanması, 17. ve 18. yüzyılları bulmuştur. 17. yüzyılda ruh hastalıklarına yönelik kararların, din adamları yerine hekimlerce verilmesi, en önemli adımlardan biri olarak görülmektedir. 18. yüzyılda Fransız ruh hekimi Pinel'in çalışmaları, İngiltere'de William Tuke, ABD'de Benjamin Rush çağdaş psikiyatrinin öncülerinden olarak kabul edilebilirken, 19. yüzyılda, psikiyatrideki gelişmelerin öncüleri arasında da Morel, Magnan, Charcot, Griesinger, Hecker, Kraepelin, Breuer, Freud, Bleuler, Jung, Adler gibi isimleri öncüler olarak sıralamak mümkündür (Öztürk, 1997, s. 4). Koşkdere'nin (2011, s.75-178) Psikanalitik Psikoterapiler, Temel Kavramlar, Kuramlar ve Yöntemler başlıklı editörlü kitabında psikanalitik kuramcılar arasında Sigmund Freud, Anna Freud, Melanie Klein, Erik Erikson, Carl Gustav Jung, Alfred Adler, John Bowlby, Jacques Lacan'ı sıralamak mümkündür.

Freud tarafından ortaya atılan ve geliştirilen Psikanalitik Kuram, Lacan tarafından yeni bir boyut kazanmıştır. Lacan yapısal dil bilimi ve psikanaliz arasındaki kurduğu ilişki ile psikanalizi sistematik bir hale getirmiştir (Tura, 2021, s.72). Bunun yanı sıra filmlerde oldukça yer bulan bir kuram olan “Ayna Evresi”ni ortaya attığı ifade edilebilir. 6 ile 18 aylık bir bebeğin aynada baktığı şeyin kendi görüntüsü olduğunu anladığı aynı zamanda “öteki” ile tanıştığı dönem ifade eder. Lacan’a göre bu durum çocukta iki duygu yaratır. Çocuk ideal olduğunu düşündüğü için bu yansımayı sever ancak öte yandan bu yansıma bedeninin dışındaki bir ötekine ait olduğu için nefret eder. Özne-nesne, ben ve öteki gibi kavramların öğrenildiği bu dönem çocuğun bireyleştiği ve toplum içinde yaşamayı öğrendiği bir dönem olarak nitelendirilir. Bunun dışında Gerçek, İmgesel ve Simgesel kavramları Lacan’ın çalışmalarında önemli bir yere sahiptir denilebilir. İmgesel ve Simgesel olarak ifade edilemeyen her şey Gerçek olarak tanımlanabilir ve buna örnek olarak fobiler gösterilebilir. Yükseklik korkusu olan biri bu durumu yükseklik fobisi olmayan birine ancak karşıdaki kişinin korkuları üzerinden anlatabilir. Aşk, ölüm, doğa gibi kavramlar da tanımlama çabası içine girdikçe bilinmeyene daha çok yaklaşan kavramlar olarak nitelendirilebilir. Kişinin Gerçek’e en yakın olduğu zamanların doğumdan dili öğrenmeye kadar olan süreç ve ölüm olduğu söylenebilir. İmgesel düzen konuşmayı henüz öğrenmeyen ancak ayna evresine geçiş yapılan dönem olarak nitelendirilir. Dilin kodlarını çözen bebeğin toplumsallaştığı, simgesel düzende ise simgesel “Babanın Adı” ile tanışır (Tura, 2021, s.119). Gerçek baba ve imgesiyle değil de çocuğun babası gibi yasaklar koyan toplum, devlet, tanrı gibi otoriteleri ifade eder. Arzu, object petit a, büyük öteki gibi kavramların da üzerinde duran Lacan alana büyük katkılar sunan isimler arasında sayılabilir (Kelav, 2019, s. 55-57).

Anna Freud babasının düşüncelerini benimsemekle birlikte kendine yeni bir alan yaratıp çocuk psikeanalizi ile ilgilenmeyi tercih etmiştir. Anna Freud bir dönem öğretmenlik yapmıştır ve bu dönemde çocukları daha yakından inceleme fırsatı bulmuştur. Öğretmenlik yaptığı süreçte çocukların yetişkinler ile aralarında farklılıklar olduğunu ve tedavi süreçlerinin de farklı tekniklerle yapılması gerektiğini vurgulamıştır. Anna Freud benlik psikolojisinin öncüleri arasında yer almaktadır. Benlik psikolojisi cinsel ve saldırgan dürtüler ile açığa çıkmaya çalışan altbenlik, altbenliğin isteklerine ket vurmaya çalışan üstbenlik ve bu ikisi arasında denge kurmaya çalışan benlik kavramlarından bahseder. Altbenlik, benlik ve üstbenliğin yarattığı çatışmalar kaygı meydana getirir. Benlik psikolojisinde bu çatışmaların çözümü için kullanılan yöntemler

serbest çağrışım ve rüya analizidir. Benlik ve Savunma Düzenekleri kitabının yazarı olan Anna Freud savunma mekanizmalarının anlaşılması ve analizinin tedavi sürecindeki önemini ayrıca vurgulamıştır (Mercan, 2011, s. 89-94).

Alfred Adler (Bireysel Psikoloji) sosyal faktörlerin önemini vurgulamakla birlikte kuramın isminde yer alan bireysel kelimesi ile kişiliğin biricikliğine dikkat çeker. Adler kuramında sosyal ilgi, aşağılık duygusu ve ödünlüme, üstünlük çabası gibi kavramlardan söz eder. İnsanların birbirleri ile ilişkilene potansiyeli ile doğduklarına savunan Adler bu kavrama sosyal ilgi adını verir (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 43). Bireylerin tek başına bir anlam ifade etmediklerini, toplumun bir parçası olduklarını ve bu ilişkilene içerisinde daha anlamlı bir varlık olduklarını ifade eder. Adler insanların organ yetersizliği, psikolojik veya sosyal eksikliklerden duyduğu aşağılık duygusunu ödünlüme çabası sergilediklerini iddia etmektedir. Bireylerin davranışlarını yönlendiren mekanizmanın saldırgan dürtüler olduğunu savunan Adler daha sonraları bu dinamikleri saldırgan olma, güçlü olma ve üstün olma olarak geliştirmiştir. Üstünlük çabası kavramına kuramında yer verir ve bunun da sosyal ilgi gibi doğuştan getirilen bir dürtü olduğunu ifade eder. Doğuştan getirilen bu dürtünün gelişimimize yönelik bir mekanizma olduğunu ve çaba ile daha da geliştirileceğini öne sürmektedir. Bireylerin toplumsal yönüne yaptığı vurgunun yanı sıra çocuğun aile içindeki doğum sırasının önemine de dikkat çekmektedir. Adler İlk çocuk, ikinci çocuk, en küçük çocuk ve tek çocuk olmanın farklı dinamikler meydana getirdiğini ifade etmektedir (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 43-59).

Çeşitli disiplinler ile kuramına katkı sağlayan Carl Gustav Jung “Anlatik Psikoloji” olarak adlandırılan yaklaşımı ortaya koymuştur. Psise ve psişik enerji kavramlarını kullanan Jung; psiseyi ruh ya da zihin, psişik enerjiyi ise psiseyi dinamik tutan ve görünmeyen ancak hissedilebilen bir enerji olarak ifade etmektedir. Freud’un libido kavramının sadece cinsellikle bağlantılı olmadığını savunan Jung daha geniş bir tanımlama ile bu kavramı yaşam enerjisi olarak ele alır. Psişik enerji birtakım ilkeler barındırır bunlar; eşdeğerlik, entropi ve karşıtlar ilkesidir. (Derin, 2021, s. 108-110) Eşdeğerlik ilkesi; enerjinin korunumu kanunu ile benzerlikler gösterir. Bu kanuna göre enerji kaybolmaz yön değişir. Ruhsal enerji için de aynısı söylenebilir. Yani psisede azalan bir enerji başka bir yöne aktarılıyor diyebiliriz. Entropi ilkesi ise enerji dağılımının dengeli olma çabasını içerir. Son olarak karşıtlar ilkesi, yaşam için çatışmanın varlığının getirdiği enerjinin önemini ele alır. Jung psisenin içinde her şeyin zıttı ile yer aldığını

ifade eder. İçe dönüklük- dışı dönüklük, bilinç-bilinçdışı, iyi-kötü vs. gibi şekilde örneklendirilebilir.

Jung kişilik yapısını bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olarak ele almaktadır. “Ruhsal miras olarak da adlandırabileceğimiz kolektif bilinçdışı; tür olarak insanoglunun deneyimlerinin dağarcığı ve her insanın doğuştan sahip olduğu eğilimlerdir (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s.73)”. Jung kolektif bilinçdışının içeriklerini arketip olarak adlandırmıştır. Bunlar; persona (maske), anima ve animus, gölge ve ben arketipleridir. Bu arketipler psişe içerisinde eşit bir dağılıma sahip değildir. Gelişimleri farklılık gösterir ve kişiliğin işleyişinde daha çok gelişen etkili olmaktadır.

Jung iki temel tutum ve dört farklı işlevin birleşiminden oluşan sekiz kişilik tipolojisini literatüre kazandırmıştır. Bunlar; içe dönük düşünen tip, dışı dönük düşünen tip, içe dönük hisseden tip, dışı dönük hisseden tip, içe dönük duyusal tip, dışı dönük duyusal tip, içe dönük sezgisel tip, dışı dönük sezgisel tip olarak sıralanmaktadır (Demirtaş, 2021, s. 85-89). Bu teorisyenler dışında, psikanaliz alanına katkı sunan J. Lacan, M. Klein, K. Horney, H. S. Sullivan gibi düşünürle de sıralanabilmektedir.

19. yüzyılın sonuna doğru geliştirdiği psikanaliz kuramı ile Freud’un ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Psikanaliz ile Freud, psikiyatride yeni araştırma ve uygulama alanlarının önünün açılmasını da sağlamıştır. Bilinç, bilinçdışı, dürtü; psikoseksüel gelişme, çatışma, savunma kuramları gibi psikiyatride önemli sayılabilen olguların gelişiminde önemli adımlar atmıştır.

2.1.1. Sigmund Freud

Psikanalizin en önemli öncülerinden biri olarak kabul edilen Sigmund Freud 1856-1939 yılları arasında yaşamıştır. Freud kuramının temellerini kendini inceleyerek atmaya başlamıştır. Kendi rüyalarının analizini yapmış, ilk çocukluk anıları ile ilgili incelemeler yapmış ve babasına duyduğu yoğun düşmanlık ile yüzleşmiştir (Corey, 2008, s. 67). Bununla birlikte sevgi dolu ve çekici olan annesine duyduğu çocukça cinsel duyguların da farkına varmıştır¹².

Freud’un tezlerini birkaç cümle ile özetlemek gerekirse şöyle denebilir: İnsanların doğumdan itibaren maruz kaldıkları toplumsal baskı, bazı arzuların bilinçdışına

¹² Bkz: Oidipus Kompleksi. Ayrıca buna ek olarak, bu kompleksin kız çocukları için dikkate alınan Elektra Kompleksi bulunmaktadır.

bastırılmasına neden olur ve bu bilinçdışı arzular da kendini “lapsus”lardan (dil sürçmesi), “hatalı hareketlerde” (act mangué), rüyalarda ve nevrozlarda simgesel bir tarzda şekil değiştirerek gösterir ve tatmin yolları arar. Ayrıca toplum tarafından en çok kabul gören “yüceltmelerimizin” ardında da bilinçdışına bastırılmış arzularımızın hedef aldığı nesnelere toplum tarafından kabul gören yeni nesnelere ikame edilmesi yatar. Bu nedenle psikanaliz bir “derinlikler psikolojisi”dir (Tura, 1996, s. 40).

Ruhsal yapıyı bir buzdağına benzeten Freud’a göre toplumun kabul gördüğü yapılar buzdağının üst kısmında, kabul görmediği kısımlar ise buzdağının alt kısmında yer almaktadır. Buzdağının üst kısmı düşünceler, algılar ve bilgi dağarcığını içermektedir. Buzdağının alt kısmında ise vahşet dürtüleri, korkular, cinsel arzular, korkular, bencilce ihtiyaçlar ve utanç verici deneyimler yer almaktadır¹³.

Carl Gustav Jung 1900 yılında Freud’un “Rüyaların Yorumu” kitabını okuyup onun fikirlerinden oldukça etkilenmiş, ve onun yayınlarını takip etmeye başlamıştır. Jung’un şizofreni üzerine yazdığı “Dementia Praecox Psikolojisi” isimli kitap toplum tarafından hiç olumlu karşılanmamış, ancak Freud ile tanışmalarına vesile olmuştur. Uluslararası Psikanaliz Derneği kurulduğunda Jung’un başkan seçilmesine Freud ön ayak olmuştur. Zamanla Freud ile Jung arasında fikir ayrılıkları başlamıştır. Oidupus kompleksinin evrenselliği ve libidonun cinsel doğası hakkında Freud ile düşünce konusunda farklılaşmış, ve bunları dogmatizm olarak dikkate almıştır. Analitik Psikoloji yaklaşımını benimseyen Carl Gustav Jung kişiliğin yapısını bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olarak ele almıştır (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 63-64).

Jung, bilinç kavramı içerisinde yer alan egoyu gerçeklik ve bilinçdışı arasında köprü kuran, kişiye tutarlı bir duruş sağlayan yapı olarak açıklamaktadır. Yine kişinin toplumsal beklentilere uygun davranışlar sergilemek için takındığı rolleri persona olarak adlandırır. (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 70-75). “Jung’a göre bilinçdışı yalnızca, unutmak istediğimiz içimizdeki hoş karşılanmayan, çocuksu ve vahşice olan özelliklerin kaynağı değildir (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 72)”. Freud’un bilinç öncesi olarak tanımladığı kavramı Jung kişisel bilinçdışı olarak tanımlamıştır. Jung’a göre bilinçdışı bilincin şekillenmesinde ve yeni yaşam için var olan imkanların tanımlanması olanağı sunar. Jung kişisel bilinçdışımızda toplumsal normlara uymayan vahşi arzu ve

¹³ Bkz: Freud’un Topografik Kuramı.

http-18: <https://psikheblog.wixsite.com/psyche/post/topografik%CC%87k-ve-yapisal-kuram#:~:text=TOPOGRAF%20KURAM%3A&text=Freud%20ruhsal%20yap%20B1%20belirli%20d%C3%BCzeye%20ruhsal%20yap%20B1%20benzetilmesidir> (Erişim tarihi: 04.05.2021).

isteklerimizin yer aldığı diğer yüzümüzü ise gölge olarak adlandırmaktadır. Bütün bu kavramlara ek olarak ruhsal miras olarak tanımladığı kolektif bilinçaltı kavramı Jung'un en çok ses getiren kavramıdır. Freud'a göre kişinin karakter yapısı, yaşamının ilk altı yılı içinde şekillenir ve ilerleyen süreçlerde bu yaşantılarla bağlantılı olan tepkiler verilir. Jung ise kişinin kalıtım yoluyla miras aldığı tepkilerinin olduğunu ve bunun sadece çocukluk döneminde şekillenmediğini iddia etmektedir (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 73)".

2.1.1.1. Bilinç, bilinçöncesi, bilinçdışı

Bilinç, bilinçöncesi ve bilinçdışı gibi kavramları kullanarak travmatik yaşantıları aydınlatan kuram olan psikanaliz, determinist (tüm olayların bir neden-sonuç ilişkisine dayalı olduğunu savunan bir felsefi anlayış) bir yapıya sahiptir¹⁴. Bilinçdışı çoğunlukla çocukluk döneminde oluşmaya başlar. Bu dönemde ve sonrasında yaşanan travmatik unsurlar bilinçaltını şekillendirmeye devam eder. "Psikanaliz (ruhsal çözümleme) eylemlerin, sözcüklerin, rüya ve sabuklamaların bilinçdışında bulunan öz kaynaklarına inip çatışma ve karmaşaları yüzeye, bilinç alanına çıkararak anlaşılabilir ve çözümlenebilir gibi gözüken sorunları aydınlatma yöntemi (Gürün, 1991, s. 118)".

Freud'a göre zihin yapısı bilinç, bilinçöncesi ve bilinçdışı olmak üzere üç ana başlıktan oluşmaktadır. Bu yapı topografik model olarak da adlandırılır. Bu yapıya göre *bilinç* farkında olunan bütün duyum ve yaşantıların var olduğu düzeydir. Bunlar içerisinde heyecansal durumlar, düşünce süreçleri ve bedensel algılar yer almaktadır. Bilinç, bir bilinçlilik süreci olarak da nitelendirilebilir.

Bilinçlilik, gerçeklere uyumu önde tutan mantıksal düşüncenin egemen olduğu bölmedir. Daha doğrusu bilinçli zihinsel süreçler bu niteliği taşırlar. Bilinçlilikte düşünce, duygu ve anılardaki neden-sonuç, zaman, yer bağlantıları gerçeğe uygun olarak kurulur ve bunlara dayanan eylem uyumsal (adaptive) dir. Gerçeği değerlendirme yetisi ile dış, gerçekte olanla zihinde olan birbirinden ayırt edilir (reality testing). Çocukluğun ilk yıllarında düşünce biçimi böyle mantıksal ve dış, gerçeğe uyumsal nitelikte değildir. Çocukluğun

¹⁴ S. M. Tura, iki kavrama da şu şekilde açıklık getirir: "Bilinçaltı" ve "Bilinçdışı" kavramlarını da ayırt etmek gerek. Bilinçaltı, dikkatimizi yoğunlaştırmadığımız algılarımızı, bazı otomatik hareketlerimizi, fikir çağrışımlarını, hatta üzerinde bilinçli olarak düşünmediğimiz halde bir anda olgunlaşmış olarak bilinç alanında bulduğumuz fikirlerimizi vs. ilgilendirir. Buna karşılık bilinçdışı toplum tarafından kabul edilmeyen arzuların bastırılması ve tamamen bilincin alanının dışında tutulması ile oluşur. Aynı şekilde çocukluk çağının tüm travmatik anıları da (ki bu anılar da doğrudan toplum tarafından kabul edilmeyen arzular ile ilişkilidir) bilinçdışının materyalleri arasındadır. Bu durumda bilinçdışına bastırma toplumsal "Ben" in ilkel dürtülere karşı kendini koruduğu bir savunma düzeni olarak karşımıza çıkar (Tura, 2021, s. 33).

ilk dönemlerindeki ilkel ve gerçeği tanımayan düşünce biçiminden, zamanla olgunlaşma ve öğrenme ile ayrılarak gelişen bilinçli mantıksal düşünceye “ikincil süreç” (secondary process) adı verilir. İşte bilinçlilikte egemen olan düşünce biçimi ikincil süreç niteliği taşır (Öztürk, 1997, s. 33).

Varlığı yalnızca dolaylı olarak açıklanabilen *bilinçdışı* kavramı, ruhsal yapının en derin katmanı olarak nitelendirilebilir (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 19). İstek, duygu ve davranışların farkında olunmayan yönlerini içeren ve onlara yön veren düzeydir. Toplumsal normlar, ahlaki ve dini baskılar sebebiyle zaman içerisinde unutulmuş bilinçaltına atılan bazı yaşantılar, bilinçaltında aktif bir şekilde varlığını sürdürüp duygu ve düşüncelerimize yön verebilmektedir. Birey bu durumun farkında değildir ve ne zaman açığa çıktığı kestiremeyebilir. Bilinç ve bilinçdışı arasında köprü görevi gören *bilinçöncesi*, farkında olunmayan, yeterli bir çaba ile hatırlayabildiğimiz bilgi ve anıları içermektedir (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 19-20). Belirtilen bu üç kavram birbiriyle ilintilidir. Ayrıca Öztürk’ün de ifade ettiği gibi bilinç, bilinçöncesi ve bilinçdışı arasında bir devamlılık ve bağlantı söz konusu olmakla birlikte bunun dinamik bir etkileşim süreci olduğu da belirtilebilir (1997, s. 33).

2.1.1.2. Kişilik (id, ego, süperego)

Psikanalitik yaklaşıma göre kişilik üç ayrı bölümünden oluşur. Bunlar id, ego ve süperegodur. “Kişiliğin, id biyolojik, ego psikolojik ve süperego ise sosyal bileşenidir (Corey, 2008, s. 69)”. İd, kişiliğin haz odaklı dürtüsel yanıdır. Yaşam dönemi olarak yeni doğan bebeklik çağı özelliklerini barındırır. Acı ve gerginlik hislerinin azaltılması ve zevk alımına odaklıdır. Olgunlaşmaz ve kişiliğin sürekli isteyen şımartılmış yanıdır (Corey, 2008, s. 69). “Dış dünya ile bağlantısı yoktur; zaman ve yer kavramı tanımaz (Öztürk, 1997, S. 34)”. Kişiliğin üç boyutundan ikincisi olan ego insan ruhunun gerçekçi yönüdür. Yaşamın ilk yıllarından itibaren gelişmeye başlamakta ve kişinin ihtiyaçlarını toplumsal normlara uygun bir şekilde sağlamaya çalışır (Yazgan İnanç, Bilgin, Kılıç Atıcı, 2007, s. 40). Ego; süperego ile id arasında kontrol mekanizmasıdır. İd’in aykırı isteklerinin ve süperegonun toplumsal dayatmalarını reeliteye uyumlu hale getirmeye çalışır. Kişilik yapısının üçüncü parçası olan süperego yargılayıcı olan yöndür. “Günah, yasak, ayıp gibi kavramlarla iyinin ve kötünün ayrıştırıldığı bir tasarımsal dünyada, çocuk birtakım dürtülerini tatmin etmeyi arzu etse dahi içindeki bu süperego baskısı sebebiyle eylemlerini belirli oranlarda kontrol eder veya durdurur (Özakkas, 2011, s. 107)”.

Süperego, toplumsal hayatın sürdürülebilmesi için insanın kendini durduracak sınırlar oluşturmaması olarak da ifade edilebilir. Bu sınırlar kalktığı zaman insanın dürtüleri ve kontrolsüz yanı açığa çıkabilmektedir.

Bir ağaca, gücümüzü ve becerimizi sınamak ve aşağıdaki manzarayı yukarıdan izlemek için tırmanabiliriz, ya da aynı ağaca, arkamızda vahşi bir hayvan olduğu için de tırmanabiliriz. Her iki durumda da ağaca tırmanırız ama bu eylemimizi güdümlendiren güçler farklıdır. İlk durumda bunu zevk için yaparız, ikincisinde ise bizi sürükleyen korkudur ve bir güvenlik ihtiyacı nedeniyle bunu yapmak zorunda kalırız. İlk durumda tırmanıp tırmanmamakta özgürüz, ötekinde yaşamsal bir zorunluluk bizi tırmanmaya zorlar. İlk durumda amacımıza en uygun ağacı arayabiliriz, ötekinde seçme şansımız yoktur ve en yakın ağaca sığınmamız gerekir ve bunun bir ağaç olması da gerekmez; bu bir bayrak direği ya da ev de olabilir, yeter ki *koruma* amacına hizmet etsin (Horney, 1995, s. 77).

Karen Horney'in yukarıda belirtilen örneğinde olduğu gibi, kaygı ile hareket edilen durumlarda insan, zoraki olarak ve seçme hakkı ayrıcalığından uzak bir davranışa sürüklenebilmektedir. Kişi, ne zaman ki bir doyum içinde ve bunun getirdiği rahatlıkla seçme hakkını kendinde bulundurarak hareket ederse, o zaman seçici olabilmenin özgürlüğünü yaşar. “Kaygı, olumsuz ve korkulu durumlarla ilgili düşünce ve imgeleri içerir (Yazgan İnanç, Bilgin, Kılıç Atıcı, 2007, s. 176)”. Ancak kaygı, belirli bir dozda olası zararlara karşı farkındalık oluşturup bunlardan sakınma yöntemleri geliştirilmesini de sağlar. Kaygının yoğunlaşması kişinin kendi bedeni ve ruhu üzerindeki kontrolü kaybetmesine ve çözüm yolları üretmemesine neden olur. Bunun da kontrolü zor ve ısrarı olan bir duygu olduğu söylenebilir. Ego, hem idin haz odaklı istekleri yerine getirme hem de süperegonun katı kısıtlamalarını dikkate almakla yükümlüdür. Ego buna benzer tehditlere karşı kaygı ile tepki göstermektedir. Bu kaygılar üçe ayrılır; gerçekçi kaygı, nevrotik kaygı ve ahlaki (moral) kaygıdır (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 24-25). Gerçekçi kaygı somut tehlikelere karşı hissedilen temel korku duygusu olarak açıklanabilir. Dış dünyada somut olarak algılanabilen bir tehdit kaynağı söz konusu olduğu için kişinin bundan uzaklaşma imkanı vardır. Nevrotik kaygı egonun, id ile mücadelesinde başarısız olup tehlikeli ve güçlü dürtülerine karşı koyamayıp kabul görmeyen bu dürtülerin bilinç düzeyine ulaşmasına verilen tepkidir. Çocukluk yıllarında dürtülerini doyuma ulaştırma çabası içindeki çocuk cezalandırılır. Bu ceza karşısında gerçekçi bir kaygı yaşayan çocuk yetişkinlik yıllarında bunu nevrotik kaygıya dönüştürebilir. Ahlaki (moral) kaygı, ego ve süperego arasındaki çatışmadan doğar. Kişi içselleştirdiği değer ve ahlaki özelliklere zıt durumlar düşündüğünde ya da uyguladığında

süper egonun tepkisi ile karşılaşır. Kişide utanç, suçluluk ya da aşağılık duyguları yaratabilir.

2.1.1.3. Ego savunma mekanizmaları

Savunma mekanizmalarının neler olduklarını ortaya koymadan önce, psikanalitik yapı içerisindeki oluşum süreçlerin ne şekilde gerçekleştiğini açıklamak gerekmektedir. Savunma terimi, ilk defa 1894 yılında *Savunma Psikonevrozları* konulu araştırmada Freud tarafından kullanılmıştır (Freud, 2011, s. 36). Savunma mekanizmaları için O. A. Gürün şu tanıma yer vermektedir: “Bunaltı ve suçluluk duygusu şeklinde ortaya çıkan ve çoğu kez engellemelerin neden olduğu iç gerginliği azaltmak ya da ortadan kaldırmak için başvurulan psikolojik mekanizmalara verilen addır (Gürün, 1991, s. 134)”. Gerçekle yüzleşmeyi engellemediği sürece savunma mekanizmaları kişinin uyum sağlama yönünü destekleyebilir. Bu, kişinin gelişim düzeyi ve kaygı miktarı ile bağlantılıdır. Ayrıca savunma mekanizmaları gerçeği yadsıyıp çarpıtabilir ve bilinçaltı düzeyde de işlev görürler (Corey, 2008, s. 71). Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud’un kızı olan Anna Freud, babasının çalışmalarını geliştirerek ortaya koyduğu savunma mekanizmalarını şu şekilde açıklar:

Analiz uygulamasında ve kuramında iyi tanınan ve ayrıntılı olarak betimlenmiş olan bu dokuz savunma yöntemine (*bastırma, gerileme, tepki oluşturma, yapıp bozma, yansıtma, içe yansıtma, yalıtma, kendine yönelme, karşıtına çevirme*) nevrozdan çok normalliğin incelenmesine dahil edilebilecek bir onuncusu ekleniyor, yüceltme ya da dürtü hedefinin yer değiştirmesi (Freud, 2011, s. 37).

Corey’e göre yaygın olarak kullanılan savunma mekanizmaları; baskılama (repression), yadsıma (denial), karşıt tepki geliştirme (reaction formation), yansıtma (projection), yer değiştirme (displacement), mantığa bürüme (rationalization), yüceltme (sublimation), gerileme (regression), içe yansıtma (introjection), özdeşleşme (identification), ödünleme (compensation) olarak belirtilmiştir (2008, s. 71-73). Yazgan İnanç ve Yerlikaya’ya göre psikanalitik kuramda sözü edilen başlıca savunma mekanizmaları; bastırma (repression), yansıtma (projection), yer değiştirme (displacement), akla uygunlaştırma (rationalization), karşıt tepki geliştirme (reaction formation), gerileme (regression), yüceltme (sublimation), yadsıma (denial), düş kurma (fantasy), özdeşleşme (identification), yapma-bozma (undoing) olarak sıralanmıştır (2014, s. 26-29). Özakkas’a göre savunma mekanizmaları; bastırma (represyon ve

supresyon), içe atım (introjection), bölme (splitting), idealizasyon, devalüasyon, yer değiştirme (displacement), başka şeye yöneltme, kendine yöneltme, yansıtma, özdeşim (identification), yansıtımlı özdeşim (projective identification), reaksiyon-formasyon, yadsıma (inkar), izolasyon (yalıtma), rasyonalizm (aktifleştirme), dağılma (disosiyasyon), yap-boz, entelektüalizasyon, somutlaştırma, dönüştürme (konversiyon), hayal ve rüya, saplanma, gerileme, yüceltme olarak ortaya koyulmaktadır (2011, s. 337-440). Tahir Ozakkaş, sıraladığı bu savunma mekanizmalarını “Bilinçdışı olmaları, otomatik olarak uygulamaya geçmeleri, id’in saldırıları karşısında egonun gerçekliğini ve süperegoya uyumunu sağlamaları ve de dürtülerin deşarjına imkan vermeleri bağlamında (Ozakkaş, 2011, s. 341)” değerlendirir. Geçtan’a göre savunma mekanizmaları ise baskı (repression), yadsıma-düşleme (denial-phantasy), neden bulma (rationalization), yansıtma (projection), ödünleme (compensation), yüceltme (sublimation), özdeşleşme (identification), içleştirme (introjection), yön değiştirme (displacement), duygudaşlık (sympathy) - boyun eğme (submission), duygusal soyutlanma (emotional insulation), yapma-bozma (undoing), karşıt-tepki oluşturma (reaction-formation), dönüşme (conversion), somatizasyon (somatization)’dur (1997, s. 66-98).

Clark (1998, s. 19-22), savunma mekanizmalarını merkeze aldığı *Defense Mechanisms in the Counseling Process* başlıklı kitabında mekanizmaları, yadsıma/inkar (denial), yer değiştirme/yön değiştirme (displacement), özdeşleşme (identification), yalıtma (isolation), yansıtma (projection), neden bulma/akla uygunlaştırma (rationalization), karşıt tepki oluşturma (reaction formation), gerileme (regression), bastırma (repression), yapıp-bozma (undoing) olarak dikkate alır. William Indick (2011, s. 57-78), *Senaryo Yazarları için Psikoloji* başlıklı kitabında savunma mekanizmalarını bastırma, inkar, özdeşleşme, yüceltme, gerileme, tepki oluşumu, yer değiştirme, akılcılaştırma, yansıtma, izolasyon, Freudcu dil süreci ve espiriler olarak sıralayarak açıklar.

Öztürk (1997, s. 49-67), benliğin savunma düzeneklerine; bastırma (repression, refoulement), yadsıma/inkar (denial), yansıtma (projection), içe-atım (introjection), bölünme (splitting), çözülme (dissociation), yer değiştirme (displacement), kendine yöneltme (turning toward one’s self), akla-uygunlaştırma (rationalization), karşıt-tepki kurma (reaction-formation), düşünselleştirme (intellectualization), yalıtma (isolation), döndürme (conversion), somutlaştırma (concretization), yapıp-bozma (undoing), saplanma (fixation), gerileme (regression), düş-kurma (fantasy-formation, day-

dreaming), özdeşim (identification), yansıtımalı özdeşim (projective identification), yüceleşirme (sublimation) olarak yer verir.

Savunma mekanizmalarının genel olarak neler olduklarına dikkat ederken, bunlar üzerine yapılmış/geliştirilmiş çeşitli çalışmalardan da söz etmek gerekir. Savunma mekanizmalarının bireyler üzerinde açığa çıkarılmasına yönelik çeşitli ölçeklerin de ayrıca geliştirildiği söylenebilir. Türkiye Ölçme Araçları Dizini (TOAD) üzerinden kontrol edildiğinde bu doğrultuda çeşitli ölçeklere ulaşılmaktadır¹⁵. Ölçekler, ego savunma mekanizmalarının çeşitli gelişimsel evreler çerçevesinde de dikkate alındığı örnekleri barındırmaktadır.

Ego savunma mekanizmalarının neler olduklarını belli kategoriler üzerinden inceleyen alan uzmanları, evre ile mekanizmalar arası bağlantıya dikkat çeker. G. E. Vaillant (1994, s. 44-50), *Ego Mechanisms of Defense and Personality Psychopathology* başlıklı çalışmasında savunmaları, gelişimsel süreçler olarak; *Psikotik, Olgunlaşmamış, Nevrotik, Olgun savunmalar* (Psychotic, Immature, Neurotic, Mature defenses) olarak ortaya koyar. Bu durum, kişiliğin gelişimsel süreçleriyle ilgilidir. Vaillant (1994, s. 45), DSM-III-R'de tanımlanan ego savunmalarını aşağıdaki tabloda yer alan şekliyle düzenleyerek savunma mekanizmalarına *özgecilik (altruism), mizah (humor), yüceltme (sublimation), çarpıtma (distortion), değersizleştirme (devaluation)* eklemelerinde bulunduğunu belirtir.

¹⁵ Türkiye Ölçme Araçları Dizini (TOAD) http-19: <https://toad.halileksi.net/> (Erişim tarihi: 15.03.2022). Psikoloji ve psikiyatri bilim dalları ile kişilere bireysel olarak yönlendirilebilen ilgili savunma biçimleri testleri (SBT-40, vb.), öznel değerlendirmeler barındırdığından dolayı sinemaya uyarlanamamaktadır. Bunun yerine, sinemaya yönelik ego savunma mekanizmaları değerlendirme soru tablosu oluşturulmuştur.

Tablo 1. *Vaillant'ın Ego Savunmaları Tablosu (Vaillant, 1994, s. 45).*

DSM-III-R'de Tanımlanan Ego Savunmaları, Global Ruh Sağlığı Değerlendirmeleriyle Ampirik İlişkilerine Göre Sıralanmıştır.

Kategori	Savunma
Psikotik savunmalar	İnkâr (dış gerçekliğin inkarı) Çarpıtma (dış gerçekliğin çarpıtılması) ^a
Olgunlaşmamış savunmalar	Pasif saldırganlık Dışa vurma/eyleme dökme Çözülme Yansıtma Otistik fantezi Değersizleştirme, idealleştirme, bölme ^b
Nevrotik (orta düzey) savunmalar	Düşünselleştirme, yalıtma Bastırma Karşıt tepki oluşturma Yer değiştirme, bedenselleştirme Yapıp-bozma, neden bulma/akla uygunlaştırma
Olgun savunmalar	Bastırma Özgecilik ^a Mizah ^a Yüceltme ^a

Not. DSM-III-R = Ruhsal Bozuklukların Tanısal ve İstatistiksel El Kitabının gözden geçirilmiş üçüncü baskısı.

^a Özgecilik, mizah, yüceltme ve çarpıtma bu makalenin metninde kullanılan ancak DSM-III-R'de yer almayan terimlerdir. ^b Değersizleştirme ve bölme, DSM-III-R sözlüğünde yer almayan bir terim olan hipokondriyazis (hastalık kuruntusu) terimine dahildir.

Vaillant'ın (1994, s. 45) belirttiği ve yukarıda yer alan tablodaki savunmaları sıralandığında, *Psikotik savunmalar (Psychotic defenses)*; inkâr -dış gerçekliğin inkarı (denial -of external reality), çarpıtma -dış gerçekliğin çarpıtılması (distortion -of external reality), *Olgunlaşmamış savunmalar (Immature defenses)*; pasif saldırganlık (passive aggression), dışa vurma/eyleme dökme (acting out), çözülme (dissociation), yansıtma (projection), otistik fantezi (autistic fantasy), değersizleştirme (devaluation), idealleştirme (idealization), bölme (splitting), *Nevrotik -orta düzey- savunmalar (Neurotic -intermediate- defenses)*; düşünselleştirme (intellectualization), yalıtma (isolation), bastırma (repression), karşıt tepki oluşturma (reaction formation), yer değiştirme (displacement), bedenselleştirme (somatization), yapıp-bozma (undoing), neden bulma/akla uygunlaştırma (rationalization), *Olgun savunmalar (Mature defenses)*;

bastırma (suppression), özgecilik (altruism), mizah (humor), yüceltme (sublimation) olarak yer almaktadır¹⁶.

P. Cramer (2015, s. 527), *Understanding Defense Mechanisms* başlıklı çalışmasında, Vaillant'ın düzenlediği savunma mekanizmalarında olmayan, *özdeşleşme (identification)* savunma mekanizmasına dikkat çeker. Cramer (2000, s. 642), *Defense Mechanisms in Psychology Today, Further Processes for Adaptation* başlıklı çalışmasında da savunmaları, aşağıdaki tabloda yer alan savunma düzenekleri üzerinden sıralar.

Tablo. 2. Cramer'in Savunma İşleyiş Ölçeği Tablosu (Cramer, 2000, s. 642).

Savunma İşlevleri Ölçeği: Hiyerarşik Savunma Düzeyleri	
Seviye	Savunmaların Kapsamı
Yüksek uyumsal	Özgecilik, mizah, yüceltme, bastırma
Zihinsel kısıtlamalar	Yer değiştirme, çözülme, düşünselleştirme, yalıtma, bastırma, yapıp-bozma
Küçük imaj çarpıtma	Değersizleştirme, idealleştirme, tümgüçlülük/her şeye kadirlik
Reddetme	İnkâr, yansıtma, neden bulma/akla uygunlaştırma
Büyük imaj çarpıtma	Otistik fantezi, yansıtma özdeşleşme, bölme
Eylem	Dışa vurma/eyleme dökme, kayıtsız geri çekilme, pasif saldırganlık
Savunma amaçlı düzensizlik	Yansıtma (sanrısız), inkâr (psikotik), çarpıtma (psikotik)

Not. Bu ölçeği kullanmak için, klinisyen önce hasta tarafından yaygın olarak kullanılan yedi savunmayı listelemeli ve ardından birey tarafından sergilenen baskın savunma düzeyini belirlemelidir. Amerikan Psikiyatri Birliği'nden (1994) uyarlanmıştır. *Zihinsel Bozuklukların Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı*, Dördüncü Baskı, Telif Hakkı 1994. Amerikan Psikiyatri Birliği'nden izin alınarak yeniden basılmıştır.

Cramer (2000, s. 642) savunmaların işleyişini, Amerikan Psikiyatri Birliği'nin (1994) izniyle Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders kitabından uyarlandığını belirtir. Cramer'in (2000, s. 642) yukarıdaki tabloda yer verdiği savunmalar seviyeleriyle sıralandığında, *Yüksek uyumsal (High adaptive)*; özgecilik (altruism), mizah (humor), yüceltme (sublimation), bastırma (suppression), *Zihinsel kısıtlamalar (Mental*

¹⁶ Vaillant'ın (1994, s. 45) tablosu literatürden İngilizce dili ile alınmış, Türkçe karşılıkları ise aşağıdaki kaynaklar ve alandaki genel literatür (Ek 1'de yer alan *Ego Savunma Mekanizmaları Literatür Tablosu* örneği) dikkate alınarak düzenlenmiştir:

Prof. Dr. Sirel Karakas, Psikoloji Sözlüğü: <http://www.psikolojisozlugu.com/> (Erişim Tarihi: 08.01.2023).

Çeviri sözlüğü: <http://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/> (Erişim Tarihi: 08.01.2023).

inhibitions); yer değiştirme (displacement), çözölme (dissociation), düşünselleştirme (intellectualization), yalıtma (isolation), bastırma (repression), yapıp-bozma (undoing), *Küçük imaj çarpıtma (Minor image-distorting)*; değersizleştirme (devaluation), idealleştirme (idealization), tümgüçlölük/her şeye kadirlik (omnipotence), *Reddetme (Disavowal)*; inkar (denial), yansıtma (projection), neden bulma/akla uygunlaştırma (rationalization), *Büyük imaj çarpıtma (Major image-distorting)*; otistik fantezi (autistic fantasy), yansıtmalı özdeşleşme (projective identification), bölme (splitting), *Eylem (Action)*; dışa vurma/eyleme dökme (acting out), kayıtsız geri çekilme (apathetic withdrawal), pasif saldırganlık (passive aggression), *Savunma amaçlı düzensizlik (Defensive dysregulation)*; yansıtma “sanrısal” (Projection “delusional”), inkar “psikotik” (denial “psychotic”), çarpıtma “psikotik” (distortion “psychotic”) olarak belirtilebilir¹⁷.

McWilliams (2020, s. 129-190) da savunma mekanizmalarını birincil savunma süreçleri (Aşırı geri-çekilme, inkar, tümgüçlü kontrol, aşırı idealizasyon ve değersizleştirme, yansıtma, ie-atma, yansıtmalı özdeşim, ego bölünmesi, bedenselleştirme, eyleme-koyma, cinselleştirme, aşırı dissosiyasyon) ve ikincil savunma süreçleri (bastırma, gerileme, duygulanımın yalıtılması, düşünselleştirme, akılcılaştırma, ahlaksallaştırma, bölmeleme, yapıp-bozma, kendine-karşı-döndürme, yer-değiştirme, karşıt-tepki oluşturma, tersine-çevirme, özdeşim, yüceltme, mizah) olarak ele almaktadır.

Tükel ve Şahin (2011, s. 212-220), ilkel savunma düzeneklerini *bölme, tümgüçlölük, ilkel idealleştirme ve değersizleştirme, ie atım ve yansıtma, yansıtmalı özdeşim, yadsıma* olarak sıralar. Tükel (2011, s. 221-229), gelişmiş savunma düzeneklerini *bastırma, gerileme, yalıtma, karşıt tepki oluşturma, karşıtına çevirme ve kendine yöneltme, düşünselleştirme, akılcılaştırma, baskılama, yüceltme* olarak sınıflandırır. Savunma mekanizmalarının belli düzeyler ya da gelişimsel evreler üzerinden açıklanması anlamlı sınıflandırmalar sağlasa da bunun yanı sıra ego savunma mekanizmalarının özellikleri üzerinden çıkarımlara odaklanılması bulguların açısından önem arz etmektedir.

Ego savunma mekanizmalarına yönelik literatür verilerinin derlenip sistemli hale getirilmesi amacıyla çalışmanın ekler bölümünün, *ego savunma mekanizmaları literatür*

¹⁷ Cramer’in (2000, s. 642) tablosu literatürden İngilizce dili ile alınmış, Türkçe karşılıkları ise 17. dipnotta belirtilen http-20 ile http-21 kaynakları ve alandaki genel literatür (Ek 1’de yer alan *Ego Savunma Mekanizmaları Literatür Tablosu* örneği) dikkate alınarak düzenlenmiştir.

tablosu oluşturulmuştur. İlgili literatür tablosu, savunmaların belirlenmesinde sistematikleştirme bakımından olanaklar sunabilmektedir. Çalışma kapsamında, savunma mekanizmalarının belli başlıcaları aşağıdaki gibi sıralanarak açıklanmaktadır¹⁸.

2.1.1.3.1. Bastırma

Egonun bilinçdışı kontrolünde kullandığı en temel savunma mekanizmalarından biri olan bastırmada tehlike yaratan veya acı veren düşünce ve duygular bilinç dışına itilir. Yaşamın ilk beş altı yılında acı veren yaşantılar bilinçaltına gömülür ve sonraki yıllarda davranışlara sirayet edebilir (Corey, 2008, s. 71). Özakkas’a göre bastırma türleri üç ayrı türde görülmektedir:

- a. Bilince gelen dürtünün geri gönderilmesi
- b. Dürtünün bilinçdışında tutulması
- c. Reel olarak yaşanan travmanın bilinçdışına gömülmesi (Özakkas, 2011, s. 342)”.

2.1.1.3.2. Yadsıma, inkar

Hoş olmayan gerçek bir durumla yüzleşmeyi reddeden ego kendini koruma altına alabilir. Benlikte kaygı yaratacak gerçeğin göz ardı edilmesi ve algılanmamasıdır. Örneğin çocuğunu kaybetmiş bir annenin onun ölümünü kabullenmeyip masaya her gün fazladan boş bir tabak koymasını yadsıma mekanizması olarak nitelendirilebilir. Bastırmada kaygı yaratan kaynak id dürtüleri iken yadsıma ise kaygı yaratan kaynak dış dünyadan gelen tehditlerdir (Freud, 1946’dan aktaran Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 28-29).

¹⁸ Çalışma kapsamında tanımlanan/açıklanan ve sorular oluşturularak sinemada karakterlerin analizine uyarlanan savunma mekanizmaları, literatürde yer alan tüm ego savunma mekanizmaları dikkate alınarak seçilmiştir. Bu doğrultuda, birbirine benzerlik ya da farklılıklarıyla geliştirilen savunmalar sınırlandırılmış ve çalışma kapsamına, sinema filmlerindeki karakterlerin belirtilerinin ego savunmalarını açığa çıkarabilecek şekilde uyarlanmıştır (filmlere göre bulgular farklılık gösterebilmektedir). Bu şekilde yol izlenmesinin nedeni de psikiyatri ya da psikoloji alanlarını ilgilendiren psikanalitik anlayış, kişilerin (hasta, vb.) öznel durumlarını dikkate alma ayrıcalığına sahipken, sinema sanatı ise bir ürün çıktısı olarak tamamlanmış olan filmlerin somut belirtileri/göstergeleri üzerinden var olanın incelenip çözümlenmesine yönelik olmasıdır.

2.1.1.3.3. Neden bulma, akla uygunlaştırma

Kaygının yarattığı anksiyetinin etkisini azaltmak amacıyla kullanılan neden bulmanın iki temel savunma ögesi vardır. Bunlar:

“1) Kişinin davranışını haklı göstermesine yardımcı olan öge.

2) Ulaşılamayan amaçlara ilişkin düş kırıklığının etkisini yumuşatan öge (Geçtan, 1997, s. 75)”.
2)

Neden bulma savunma mekanizması, önceden yaşanmış, yaşamakta olan veya ileride yaşanma ihtimali olan davranışlara, mantıklı ve toplum normlarına uygun şekilde açıklamalar getirme şeklinde gerçekleşebilmektedir (Geçtan, 1997, s. 75). Örneğin, birbiriyle çeşitli nedenlerle anlaşamayan bir çift, yaşadıkları sorunların temelini tamamen maddi sorunlara dayandırması ve geri kalan diğer ihtimalleri göz ardı etmeleri bu savunma mekanizmasına bir örnektir.

2.1.1.3.4. Yansıtma

Kişinin kendinde kabul edemediği dürtü, düşünce ve davranışlarını diğer insan ya da nesnelere aktarmasıdır. Bu şekilde kendinde eksik bulduğu ya da yenilgi olarak hissettiği durumların sorumluluğunu başkalarına yükleme eğilimi vardır. Güçlü cinsel arzuları olan birinin ona yaklaşan herkesin onu baştan çıkarmaya çalıştığını düşünmesi bir yansıtma örneğidir. Fotoğraf makinası ile fotoğraf çeken birinin, fotoğraflarının kötü çıkması durumunu makineye bağlaması örneği de verilebilir. Yansıtma çoğu zaman bastırma ile birlikte kullanılır. Kişi kabul görmeyecek dürtü, düşünce ve duygularını önce bastırır ardından başka kişi veya nesnelere yansıtır (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 26-27).

2.1.1.3.5. Ödünleme

“Ödünleme, yerini doldurmak, bilinen zayıflıkları maskelemek ve sınırları zorlamak için bazı olumlu özellikler geliştirmektir (Corey, 2008, s. 73)”. Örnek olarak yakışıklı ya da güzel olmadığını düşünen birinin mal varlığı veya başarısı ile ön plana çıkmaya çalışması verilebilir.

2.1.1.3.6. Yüceltme

Saldırgan ya da cinsel enerjinin toplumsal açıdan kabul gören alanlara yönlendirilmesi olarak açıklanabilir (Corey, 2008, s. 72). Saldırgan dürtülerin spora, cinsel dürtülerin sanata aktarılmasında olduğu gibi. Şiddete eğilimli bir insanın savunma sporu ile ilgilenerek enerjisini doğru yere aktarması yüceltme örneği olarak gösterilebilir.

2.1.1.3.7. İçleştirme, içe atım

“İçleştirme mekanizması, kişinin bir diğer insanın ya da bir grubun bazı özelliklerini ve inançlarını kendi benliğine katarak kişiliğinin parçası durumuna getirmesidir (Geçtan, 1997, s. 88)”. Savaş tutsaklığı, toplama kampı gibi zorlayıcı şartlar içeren durumlarda insanlar önceki inanç ve değerlerin tam karşısını kabul edebilirler.

İçe atım, dışarıdaki bir nesnenin veya nesnenin bir parçasının yada nesnenin bir özelliğinin pozitif veya negatif anlamda içe alınarak zihinsel tasarımda onun yaşatılması anlamına gelir. Cümleyi daha anlaşılır hale getirmek için şöyle bir örnek kullanılabilir: Yetersizlik hisleri duyan bir birey, mahallede güçlü olduğuna inandığı ve karizmatik olarak değerlendirdiği mahalle kabadayısını içsel olarak içe atıp onun tasarımını zihninde canlandırdığında o kabadayının fiziksel ve ruhsal gücünün kendisine geçtiğine dair bir inanç ve duyguya kapılır. Bu, içe atım mekanizması sayesinde mümkün olur (Özakkas, 2011, s. 347-348).

İçe yansıtmanın çeşitli şekilleri söz konusu olmaktadır. Zihinsel tasarımda yaşatılmak istenen kişi ya da nesnelerin içe atımı; özlenen nesne ya da kişilerle iletişim içinde olma; öfke duyulan nesne ya da kişilere karşı nefret deşarjının sağlanması vb. şekillerde gerçekleşen içe atımlardır (Özakkas, 2011, s. 350-351).

2.1.1.3.8. Yer değiştirme, yön değiştirme

“Yer değiştirme mekanizmasında içgüdüsel dürtü kabul edilebilir bir nesne ya da kişiye yönlendirilir (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 27)”. Bu şekilde doğrudan hedefe yönlendiğinde kaygıya sebep olan duygu ve davranışlar daha az kaygı yaratan başka hedefe yönlendirilmiş olur. İş yerinde patronuyla sıkıntı yaşayan kişinin öfkesini evde çocuğundan çıkarması bu mekanizmaya örnek verilebilir.

Kapalı, açık, tehlikesiz yüksek yerlerden korku duyarak kaçan insanlar gerçekte, başka şeylerden, kendi içsel dürtü, çatışma ve ruhsal karmaşalarına bağlı şeylerden korkmaktadır. Bilinçli olarak algıladığı korkunun altında yasak bir dürtüden, eğilimden

koru yatmaktadır. Örneğin, bir kişide açık yerlerde çıplak soyunma dürtüsü olsa birey ağır bir çatışmaya girebilir. Bu yasak dürtü bilinçdışıdır. Ama bir etkinliği vardır. Buna karşı kişide nedenini bilmediği bir alan fobisi (agorafobi) gelişebilir. Bu kişi açık yerlere, geniş sokaklara, alanlara çıkmaktan sakınarak derinde yatan dürtüye karşı kendini savunur (Öztürk, 1997, s. 56).

2.1.1.3.9. Duygudaşlık-boyun eğme

İnsanların onayını almak, sevgilerini elde etmek için onlarla aynı duygulara sahip olmayı gerektirir. Kişi öncelikle kendinden ödün vererek sürekli başka insanların memnuniyetini sağlamak için çabada bulunur. Bu durum çoğunlukla tek taraflı gerçekleştiğinden dolayı sağlıklı bir ilişki örüntüsü değildir. Çünkü sürekli karşı tarafı memnun etme çabası üzerine kuruludur. Sağlıklı bir ilişki örüntüsü için duygudaşlığın karşılıklı olarak gerçekleşmesi gereklidir. Karşı tarafı mutlu etme çabası, gelecek olan zararı önlemeye yönelik ise bu durum boyun eğme şeklinde gerçekleşir. İnsanlar tarafından sevildiğinde zarara uğramayacağını düşünmek bu mekanizmada boyun eğmeyi ortaya koymaktadır. Nevrotik kişilik özelliklerine sahip bireyler onaylanma, karşı taraftan zarar görmeme vb. ihtiyaçları sağlamak için kendi fikir ve isteklerini göz ardı ederek duygudaşlık ve boyun eğme savunma mekanizmasını ortaya koyar (Geçtan, 1997, s. 91-93).

2.1.1.3.10. Özgecilik

Bu savunma mekanizmasında bireyin kendi isteklerinden karşı taraf için vazgeçmesi durumu vardır. Birey, kendi arzularından önce başka kişilerin arzu ve isteklerini öncüllemektedir. Bu konuda oldukça yüksek bir çaba gösteren birey kendi hazzını başkalarının hazzı üzerinden yaşar (Bora, 2019, s. 46). Anne ve babaların çocukları üzerinden kendi arzularını tatmin etmeleri bir tür özgecilik örneğidir.

2.1.1.3.11. Yapıp-bozma

Suçluluk hissi yaratan duygulara karşı geliştirilmiş olan bu mekanizma kişinin hoşuna gitmeyen duygu ve düşüncelerden uzaklaşmak, bunların meydana getirdiği olumsuzlukları düzenlemek için yapılan törensel/büyüsel/davranışsal örüntüleri kapsar (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 29). Kişilerin başlarına gelecek kötülüklerden

korunacaklarına inandıkları için sadaka vermeleri bu mekanizmaya örnek verilebilir. Öztürk'e göre (1997, s. 60) bireyin realitede ya da düşünsel olarak yaptığı veya yaptığını sandığı olumsuz bir durumun etkisini yok etmek ve yapılmamış gibi varsaymak amacı ile gerçekleştirilen birtakım süreçler yapıp-bozma düzenegini meydana getirir. Başka bir örnek olarak, hava gazı musluğunu sürekli kontrol eden biri musluğu açıp herkesi zehirlediğini, kapattıktan sonra ise kurtardığını varsayabilir.

2.1.1.3.12. Karşıt tepki oluşturma

Kişilerin kendilerini tehdit eden durumlara karşı geliştirdikleri karşıt tepki olarak ifade edilebilir. Özenilen ya da nefret edilen duygu ve düşünceler karşıt tepki oluşturarak maskelenir (Corey, 2008, s. 72). Karşıdakine nefret dolu duygular besleyen bir kişinin bunu gizleyebilmek için o kişiye sevgi gösterilerinde bulunması bu mekanizmaya örnek verilebilir. "Karşıt-tepki-kurma düzeneginde, yasak ve olumsuz sayılan bilinçdışı dürtü ve eğilimler (örneğin kin, nefret, kabalık, çocuksu dürtüler) bireyi sıkıştırmakta, birey de bunların karşıtı olan davranışlarla savunma gereğini duymaktadır (Öztürk, 1997, s. 58)".

2.1.1.3.13. Düş kurma

Kişinin karşılanmamış, doyurulmamış, gereksinimlerinin imgelem (düş, kurma) yoluyla doyurulmasıdır (Freud, 1946'dan aktaran Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 29). Şirkette düşük statüde çalışan birinin kendini müdür olarak hayal etmesi, hoşlandığı kıza hiç adım atamayan birinin hayal dünyasında onunla el ele yürümesi bu mekanizmaya örnek gösterilebilir.

2.1.1.3.14. Gerileme

Bu savunma mekanizmasında var olan koşullara uyum sağlayamayan ego güçleri ilkel bir evreye dönerek denge sağlamaya çabalar (Özakkas, 2011, s. 437). "Psikanalitik kurama göre kaygı durumunda yaşamımızda kendimizi en son güvende ve korunaklı hissettiğimiz döneme geri dönüş yaparız (Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014, s. 28)". Bir sinir anının üstesinden gelebilmek için kişinin kendini tatlı yemeye vermesi oral döneme ait bir gerileme savunma mekanizması örneğidir.

2.1.1.3.15. *Fiksasyon*¹⁹

“Bir bebeğin ilgili evrede aşırı doyurulması veya doyurulmaması veya bir travmaya maruz kalması sonucunda birey o evredeki kişilik özelliklerine saplanıp kalabilir (Özakkaş, 2011, s. 433)”. Örneğin oral dönem, birine bağlanma ve başkasının ilgisine gereksinim duymanın temel olduğu bir dönemdir. Eğer bakım veren (anne, baba, vb.) birey, kişinin ihtiyaçlarını aşırı derecede doyuran ve sevgisini olağanüstü bir şekilde sağlayan bir yapıda olursa, o kişi bir üst aşamaya geçmek istemez. Kişi, o döneme saplanıp kalır ve hep alma eylemini talep eden bir konumda olmak ister. Böylelikle kişi, ömür boyu başkalarının onun ihtiyaçlarını karşılamak zorunda olduğunu düşünebilir (Öztürk, 1997, s. 61).

2.1.1.3.16. *Mizah*

Kişilerin, zorlandığı ya da hoşnut olmadığı durumlar karşısında şaka yolu ile tahammül kapasitelerini arttırıp başa çıkmalarını kolaylaştıran bir savunma mekanizmasıdır.

Savunma süreçleri, kaçma refleksinin ruhsal karşılıkları olup içsel kaynaklardan gelen hoşnutsuzluğun yaygınlaşmasını önleme görevini yerine getirirler. Bu görevi yerine getirirken, zihinsel olaylara, sonunda zararlı hale gelip bilinçli düşünceye hedef olması gereken otomatik bir düzenleyici olarak hizmet ederler. Bu savunmanın özel bir türünün, başarısız kalmış bastırmanın psikonevrozların gelişiminde işleyen mekanizma olduğunu göstermişim. Mizah, bu savunucu süreçlerin en üstünü sayılabilir. O bastırmanın yaptığı gibi huzursuz edici duyguyu taşıyan düşünsel içeriği bilinçli dikkatten kaçırmayı küçümser ve böylece savunmanın otomatizminin üstesinden gelir. Bunu, daha önce hazırlanmış olan hoşnutsuzluğun serbest kalmasından enerjiyi geri çekerek deşarj yoluyla hazzıya dönüştürecek bir yol bularak gerçekleştirir (Freud, 1998, s. 262-263).

¹⁹ Fiksasyon kavramı, literatürde araştırıldığında İngilizce terimsel karşılığı “Fixation” olarak görülmektedir. Öztürk’ün (1997, s. 61) *Ruh Sağlığı ve Bozuklukları* ve yine Öztürk’ün (2020, s. 71) *Psikanaliz ve Psikoterapi* kitaplarında bu kavram fixation’ın karşılığı olarak saplanma şeklinde ifade edilmiştir. Tükel (2011, s. 223) ise savunma mekanizmalarından olan gerileme mekanizmasının açıklaması içerisinde takılma kavramını fixation olarak belirtmiştir. Ayrıca, Prof. Dr. Sirel Karakaş Psikoloji Sözlüğü web sitesi <http://www.psikolojisozlugu.com/fixation-saplanma> (Erişim Tarihi: 11.05.2023) içerisinde fixation ise saplanma / fiksasyon olarak yer almıştır. Bu nedenle çalışma içerisinde fiksasyon olarak savunma mekanizmasına yer verilmiştir.

2.1.1.3.17. Bölme

“Bölme mekanizması aynı obje tarafından bireye ulaştırılan pozitif ve negatif davranış ve duygulanımın aynı birey değil de ayrı ayrı iki birey tarafından yapıldığına dair içsel kanaatin oluşturulması ve birbirinden ayrı tutulması çalışmasıdır (Özakkas, 2011, s. 355)”. Çatışan iki farklı durumun kişi tarafından aynı anda kullanılması olarak ifade edilebilir. Günlük hayatta kuralların kişi ayırt etmeksizin geçerli olması gerektiğini belirten birinin kendi istediğini kayırması buna örnek gösterilebilir. Ayrıca, toplumda insani özellikleriyle ön plana çıkan birinin özel hayatında eşine ve çocuklarına şiddet uygulaması da bu savunma mekanizmasına başka bir örnek olarak belirtilebilir (McWilliams, 2020, s. 173). Kişi, belirli durumlar karşısında çelişkili kararlarda bulunur.

2.1.1.3.18. Kendine yöneltme, kendine-karşı-döndürme

Kendine yöneltme savunma mekanizmasını kullanan kişiler, sevdikleri insanlara öfkelenince kendilerine zarar verebilen bir potansiyele sahip olurlar. “Eğer içe atılmış, ve içerde yaşatılan bir sevgi nesnesi varsa ve yaşamın bir çağında sevgi nesnesine karşı kin uyanmışsa, birey kendine acı vererek; hatta kendine kıyarak içinde yaşadığı nesneyi yok edebilir (Öztürk, 1997, s. 57)”. İntiharların büyük bir kısmında birey içinde yaşayan sevgi nesnesini ya da benliğine olan saygıyı kaybederek kendini öldürmeye varacak kadar öfke ve nefret duygularını kendine yöneltir. “Kendine-karşı-döndürme kavramı, ifade ettiği şeyle aynı anlama gelir, yani, bazı olumsuz duygulanım veya tutumları dışsal bir nesneye yöneltmek yerine kendiliğe doğru yöneltmek anlamına (McWilliams, 2020, s. 176)”. Bu savunma mekanizmasında kişiler problemin başkalarının hatasından kaynaklı değil de daha çok kendi hataları olduğu konusunda aldanmaya daha yakındırlar.

2.1.1.3.19. Çözülme

“Çözülme, zihindeki bir takım düşünce ve duygu kümelerinin, ya da karmaşaların bağlı oldukları olay ve yaşantılardan koparak, ayrılarak, özerkleşmeleri ve benliği etkilemeleri sürecidir (Öztürk, 1997, s. 57)”. Bunlara örnek olarak kişilerin yaşantıladıkları bayılma nöbetleri, uyurgezerlikler, unutmalar gösterilebilir.

Dissosiyasyon, travma karşısında bireylerin verdiği normal bir tepki olarak nitelendirilebilir. Baş etmede aşırı derecede zorlanan felaketler ile karşı karşıya gelindiğinde bu durum dayanılamayacak ölçüde acı veya korku barındırıyorsa dissosiyasyon olabilir. Savaş, hayati risk barındıran hastalık veya ameliyatlar sırasında beden kendine dışarıdan bakan bir konumdadır (McWilliams, 2020, s. 158).

2.1.1.3.20. Tersine-çevirme

“Kendiliğe psikolojik bir tehlike oluşturan duygularla başa çıkmanın başka bir yolu da, kişiyi özne konumundan nesne konumuna veya nesne konumundan özne konumuna getiren bir senaryoyu eylemle canlandırmaktır (McWilliams, 2020, s. 180)”. Örneğin birey, ilgi ve sevgi ihtiyacından utaniyor ve bu durumu tehlikeli buluyorsa başkasının bu ihtiyaçlarını kendisi karşılayıp onun yaşadığı doyum üzerinden bilinçdışı olarak özdeşleşerek kendi arzularını doyurabilir (McWilliams, 2020, s. 180).

2.1.1.3.21. Düşünselleştirme

Bu savunma mekanizması, yalıtmanın farklı bir versiyonu olarak belirtilebilir. Yalıtma savunma mekanizmasında duygular bastırılırken düşünselleştirmede ise birey, kendi duygu, dürtüleri hakkında kayıtsız, kopuk bir ifadeyle konuşabilir ve genelleştirici yorumlarda bulunabilir (McWilliams, 2020, s. 169). Kişi, duygularını bizzat yaşamak yerine bunlardan duygusuz bir şekilde bahsedebilir. “Yasak dürtülerin, anıların ve yaşantıların, düşünsel (entelektüel) yetiler ve bilgilerle açıklanmaya çalışılması ve asıl bunalım kaynağının bu tür düşünce ve bilgi ürünleri ile kapatılması öncelikle okumuş kişilerin sık kullandığı savunmalardan biridir (Öztürk, 1997, s. 59)”.

2.1.1.3.22. Yalıtma

Her yaşantının bilişsel ve duygusal olmak üzere iki farklı yönü vardır. Bu yaşantılara dair hatırlananlar sadece nerede, ne zaman, kiminle ve hangi şartlarda olduğunu değildir. Aynı zamanda duygusal tepkiler ve hisler de canlanabilir. Egosu gelişmemiş, olumsuz yaşantılara karşı dayanıksız bireyler travmatik bir durumla karşılaştıklarında bilişsel bilgileri hatırlar ancak duygusal yanlarını bilinçdışında bırakıp

bloke edebilirler. Böylelikle kişiler, duygularından soyutlanırlar. Egosu gelişmiş bireyler ise yaşantılarını duygu ve düşünce yönünden paylaşabilen ve gerektiğinde buna dair göstermek istedikleri tepkileri (yas, ağlama, vb.) bastırmadan yaşayabilirler (Özakkas, 2011, s. 406-407). Yalıtımda da bu tür eylemler (yas, ağlama, vb.) kişi tarafından gerçekleştirilmez, soyutlanır.

Kişilerin duygusallığı yok sayarak hayal kırıklığını ve incinmeyi ortadan kaldırma çabası olarak da açıklanabilir. Bu kişiler dışarıdan gelen etkenlere karşı kendi duygusal ihtiyaçlarını yok sayarak duvar örer ve duygusal soyutlama yaparlar. “Uzun süre cezaevinde kalan kişiler, engellenmiş olmanın acısından korunabilmek için giderek duygusal bir soyutlanma içine girer ve ertesi günü düşünmeksizin her günü geldiğinde yaşarlar (Geçtan, 1997, s. 93)”.

2.1.2. Travma

İnsanların ruhsal durumları, yaşantılamış veya yaşantılayacak oldukları süreçlerle şekillenebilmektedir. Deneyimleri ile insanlar, içinde buldukları süreçlerin birer parçasıdır. Yaşantılar, bireylerin hazır bulunuşluğuna uygun bir zeminde gerçekleşmeyebilir. Travmalar da bunun önemli bir örneğidir. Travmalar, insan yaşamında çeşitli sonuçlar doğuran etkilere sahiptir²⁰. Travmaların insanlar üzerinde yarattığı etkilerin anlamlandırılması bu nedenle de gereklidir. İnsanların ruhsal yapılarının anlamlandırılarak içinde buldukları olumsuz durumlara bağlı tanılarının konulması, çeşitli rahatsızlıkların düzeltilmesine yönelik önemli bir ilk adımdır. Ruh sağlığı çalışanları olan psikolog ve psikiyatrlar da bu konudaki tanılama süreçlerinde ortak bir dile gereksinim duyarlar. Bundan dolayı ruh sağlığı çalışanlarının tanıs ve sayımsal başvuru el kitapları bulunmaktadır (Yılmaz, 2019, s. 4). Bu konuda da çeşitli kuruluşlardan söz etmek gerekir. Özellikle sağlık sorunları konusunda çalışmalar yürütmekte olan Dünya Sağlık Örgütü (World Health Organization - WHO) tarafından

²⁰ Travma ile ilgili platformlar:

- The Division of Trauma Psychology http-23: <https://www.apatraumadivision.org/> (Erişim tarihi: 25.02.2022).

- European Society for Traumatic Stress Studies (ESTSS) http-24: <https://estss.org/> (Erişim tarihi: 25.02.2022).

- Ulusal Travma ve Acil Cerrahi Derneği http-25: <https://travma.org/> (Erişim tarihi: 25.02.2022).

- Travma Çalışmaları Derneği (TÇD) http-26: <https://travmacalismalari.org/> (Erişim tarihi: 25.02.2022).

- Travma ve Afet Ruh Sağlığı Çalışmaları Derneği (TARDE) http-27: <https://tarde.org.tr/> (Erişim tarihi: 25.02.2022).

hazırlanan Uluslararası Hastalık Sınıflandırma Sistemi (International Classification of Diseases – ICD) tanılama aracını belirtmek gerekir. Ayrıca, Amerikan Psikiyatri Birliği (American Psychiatric Association - APA) tarafından hazırlanan Ruhsal Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders - DSM) bu konuda alandaki önemli tanılama aracı olan kitaplardandır²¹. DSM'nin²² günümüz kullanımı, 2013 tarihinde yayınlanan DSM-5' tir. Mart 2022'de DSM-5-TR olarak güncellenmiştir.

Travma kavramına yönelik literatürde birçok tanım yer almaktadır. Bu tanımlamalar kavramın güncelliğine paralel olarak tartışmalara konu olabilmektedir. İlgili tartışma konularından biri de herhangi bir olayın travma olması için söz konusu tanımlarda belirtilen unsurları barındırmasının gerekip gerekmediğidir. Briere ve Scott'un (2016, s. 3) dikkat çektiği ve travma tanımının yer aldığı *Ruhsal Bozuklukların Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı'nın (The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) 5. Baskısı (DSM-5, Amerikan Psikiyatri Birliği (APA), 2013)* buna örnek olarak gösterilebilir.

Aşağıdaki bir (veya daha çok) yoldan ölüm, ciddi yaralanma veya cinsel şiddete veya tehdidine maruz kalmak: (1) travmatik olay(lar)ı doğduran yaşamak, (2) olay(lar) diğerlerine olurken şahsen tanık olmak, (3) yakın bir aile üyesi veya yakın arkadaşım travmatik olay(lar) yaşadığını öğrenmek – bir aile üyesinin veya arkadaşın ölümü veya ölüm tehlikesi yaşaması durumunda olay(ların) şiddet içermesi veya kaza sonucu olması gerekir, (4) travmatik olay(lar)ın rahatsız edici detaylarına tekrar tekrar veya aşırı ölçüde maruz kalmak (örneğin ilk müdahalede bulunan ve insan kalıntılarını toplayanlar, çocuk istismarının ayrıntılarına tekrar tekrar maruz kalan polis memurları) (Not: A4 kriteri

²¹ İlgili kitabın Türkçe çevirisinden yapılacak her alıntılama için HBY yayıncılık yazılı izin talep eder.

²² Güncellemelerin devamlılık gerektirdiği bilim alanlarında, dönemin gerekliliklerine bağlı olarak gelişmeler süreklilik arz etmektedir. DSM'nin de bu konudaki durumu devamlılık göstermektedir:

Mental Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı veya **Ruhsal Bozuklukların Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı** (İngilizce: **The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders**, kısaca **DSM**), zihinsel hastalıklar için bir tanı ölçütüdür. Amerikan Psikiyatri Birliği (*American Psychiatric Association*) tarafından yayımlanır. İlk defa 1952'de yayımlanmıştır. Son baskısı Mart 2022'de yayımlanan **DSM-5-TR**'dir. 2000 yılından bu yana kullanılmakta olan bir önceki baskı DSM-IV-TR'ye göre en belirgin değişiklikler Şizofreni ve Travma Sonrası Stres Bozukluğu bölümlerinde yapılmıştır. Ayrıca DSM-5'te "Eksen Sistemi" kaldırılmıştır.

Kaynak: http-28:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Mental_Bozukluklar%C4%B1n_Tan%C4%B1sal_ve_Say%C4%B1msal_El_Kitab%C4%B1 (Erişim tarihi: 22.05.2023).

elektronik medya, televizyon, film ve resimler yoluyla maruz kalmayı, bu durum iş gereği olmadıkça içermez)²³

Yukarıda yer alan travmaya yönelik tanımın literatürde faydalı olduğu kabul edilmekle birlikte sınırlılıkları tartışılmıştır. Briere ve Scott (2016, s. 4), bireylerin psikolojik sağlamlıklarının zedelendiği, içsel kaynaklarının baş etmekte zorlandığı ve buna yönelik belirtiler gösterdiği, kişinin kaldırabileceğinin çok üstünde olan, acı veren olayların da travmatik unsurlar içerdiğini belirtir.

“Geleneksel olarak psikanalizde travma, en genel düzeyinde, aşırı uyarımın ruhsal işleyiş ve gelişim üzerindeki yıkıcı etkileri ile bunun zihnin coşkusal kapsama, temsil yaratma, simge yaratma ve fikirler arasında duygulanımsal ve çağrışımsal bağlar yaratma kapasitesi üzerindeki etkisi açısından tanımlanmıştır (Levine, 2022, s. 61-62)”. Travmatik bir olayla karşılaşıldığında algılama, etkili tepki verme ve mantıklı düşünebilme hissi dahi yok olabilir. Travma süreciyle kişiler, yaşananları hatırlayabileceği gibi bunun aksine hatırlamayabilmektedirler. C. M. Monson ve M. J. Friedman (2018, s. 25-42)²⁴, *Travmayı Anlamaya Dönüş, Travmaya Yönelik Bilişsel-Davranışçı Yaklaşımlara Genel Bir Bakış* başlıklı yazısında Freud’un travmaya yönelik bakışını şu şekilde açıklar: “Freud’un savına göre travmatik olaylar insanı bunalttığı için travma geçirmiş kişiler disosiyasyon, bastırma ve inkar gibi fazlasıyla primitif savunma mekanizmaları devreye sokuyor olmalıydılar (Monson ve Friedman, 2018, s. 29)”. Kişinin çaresiz hissetmesi, kendisiyle olan bağlantısını değiştiren bir deneyim yaşaması ve benzeri sebeplerle travmatik yaşantı bireyi dönüştüren bir yapıya sahip olabilmektedir.

Travmatik olaylar, kişilerde yaşanan tecrübenin büyüklüğüne, psikolojik sağlamlığa, farklı kültürel altyapılara sahip olunabilmesine bağlı olarak çeşitli semptom/belirti ve bozukluklarla ilişkilendirilebilir. Travmanın anlamlandırılabilmesindeki önemli izlekler olarak da travma sonrası tepkilerden söz etmek gerekir. Bunlar, travmaların açığa çıkarılabilmesinde birer yol göstericidir. Travma sonrası tepkiler de çeşitlilik gösterebilmektedir. Briere, Scott ve Jones (2016, s. 23-52), travma sonrası tepki türlerini belirtirken *depresyon, kaygı, stres bozuklukları, disosiyasyon, somatik belirtiler ve bağlantılı bozukluklar, psikoz, madde kullanımı bozuklukları,*

²³ Briere ve Scott’un (2016, s. 3) Travma Terapisinin İlkeleri, Belirtiler, Değerlendirme ve Tedavi İçin Bir Kılavuz başlıklı derleme kitabında yer alan travma tanımının *Ruhsal Bozuklukların Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı’nın (The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) 5. Baskısı (DSM-5, Amerikan Psikiyatri Birliği (APA), 2013)*’ndan alıntılandığı belirtilmiştir.

²⁴ V. M. Follette ve J. I. Ruzek’in *Travmaya Yönelik Bilişsel Davranışçı Terapiler* başlıklı derleme kitapta yer verilmektedir.

*karmaşık travma sonrası görünüm*ler'den söz eder. Lee Cori (2022, s. 103-142) travmayla ilişkili bozuklukları *travma sonrası stres bozukluğu, akut stres bozukluğu, depresyon, anksiyete bozuklukları, bağımlılıklar, yeme bozuklukları, disosiyatif bozukluklar, sınırda (borderline) kişilik bozukluğu, travmayla ilişkili fiziksel hastalıklar*' dan bahseder. Bu bozuklukların teşhis edilmesi, travmatik olayları yaşayan kişilere destek olunabilmesi açısından fayda sağlayabilmektedir. Bunlar arasında en sık görülen bozukluklardan biri olarak Travma Sonrası Stres Bozukluğu (TSSB)'ndan söz edilebilir. D. Cantekin'in belirttiği üzere DSM-5' e göre Travma Sonrası Stres Bozukluğu (TSSB) tanı kriterlerinden biri olarak "İstem dışı olan (araya giren) belirtiler: (3)Travmatik olay tekrar meydana geliyormuş gibi hissettiren yada davrandıran disosiyatif reaksiyonlar, geriye dönüşler (flashback) yaşanabilir (Cantekin, 2020, s. 229)" gösterilmektedir. TSSB'nin bu tanı açıklama örneğinde belirtildiği gibi travmalar çeşitli şekillerde görülebilmektedir.

2.1.2.1. Travma tipleri

Travma, insanın var olduğu evrende, birçok şekilde gerçekleşen bir olgu olarak sınıflanabilir. Her toplum, kendi yapısı içerisinde çeşitli şekillerde travmalara maruz kalan insanları barındırmakta ve bu insanlar, kendi içlerinde yaşam mücadelelerini travmalarıyla çeşitli bağlamlarda sürdürmektedir. Ruppert (2014, s. 69), travma ve duygusal bağlanmayı birlikte ele alır ve travmatik deneyimin bireyin duygusal bağlanmasını etkilediğini düşünür. Bağlanma sistemleri travmatik deneyimden zarar görebilir, ayrıca travmatik yaşantı aile içinde meydana geliyorsa bu tahribat nesilleri etkileyebilecek bir güce sahiptir denilebilir.

Travma tiplerine yönelik F. Ruppert (2014, s. 69-126), *Ruhtaki Bölünmeler, Aile Diziminden Travma Konstelasyonlarına* kitabında dört ayrı travma tipini ele almıştır, bunlar ise Varoluşsal Travma, Kayıp Travması, Bağlanma Travması, Bağlanma Sistemi Travması. Varoluşsal travmalar bireyi hayattan koparacak şiddette gerçekleşen deneyimlerin ardından (savaş, doğal afetler, kazalar vs.) yaşanan travma tipi olarak ifade edilebilir. Varoluşsal travmada baskın duygunun korku olduğu söylenebilir. İkinci bir travma tipi olan Kayıp travması varlığına alışılmış, bir bağın uzun bir zaman yok olması ya da kaybı söz konusudur. Anne-baba kaybı, çocuğun uzun süreli olarak ebeveynlerinden ayrı kalması örnek verilebilir. Hakim duygunun acı, kaygı ve öfke olduğunu vurgulamak mümkündür. Üçüncü travma tipi de bağlanma travmasıdır.

Bağlanma travması, bir çocuğun ebeveynleriyle olan temel duygusal bağlanma ihtiyacının travmatize olması demektir. Çocuk anne veya babasıyla bağ kurmada kendini güçsüz ve ezik hisseder; bağlanma sürecini etkileyemez, bu bağ olmadan da ailenin referans sistemine aidiyet duygusunu korku duymadan yaşaması mümkün olmaz (Ruppert, 2014, s. 87-88).

Anne karnından itibaren başlayan, dokuz aylık biyolojik bağın ardından dünyaya gelen çocuğun her türlü ihtiyacını karşılamak için anneye bağımlı olduğu söylenebilir. Çocuğun fiziksel ve duygusal ihtiyaçlarının karşılanıp anne tarafından kabul görmesi aradaki bağın korunması için hayati bir noktada durmaktadır. Bu bağın zedelenmesi çocuğun kişilik gelişim sürecinde sorunlara neden olabilir. Dördüncü bir travma tipi olan bağlanma sistemi travmasında ise travmanın birden çok kişiyi etkilediği ve hatta bütün sistemin etki altında kaldığı söylenebilir. Bağlanma sistemleri travmalarına örnek olarak ensest ilişkiler, ebeveynlerin çocuklara zarar vermesi veya çocukları öldürmesi gösterilebilir. Aşağıdaki tabloda travma tiplerine yönelik travma durumları, yarattıkları duygular ve duygusal çatışmaların özetlendiği görülmektedir.

Tablo 3. *Travma Tipi, Travma Durumu, Merkezi Duygular, Duygusal Çatışma (Ruppert, 2014, sf.126).*

Travma tipi	Travma Durumu	Merkezi Duygular	Duygusal Çatışma
Varoluşsal Travma (örn. kazalar, tecavüz)	Ölümcül bir tehdit	Ölüm korkusu	İnzivaya çekilmek ve kaçınmak ya da ayakta kalmak
Kayıp Travması (örn. ani ayrılık, bir çocuğun ölümü)	Sevilen bir insanın ölümü ya da temel bir hayat statüsünün kaybı	Terk edilme korkusu	Kendini rahat bırakmak ve yas tutmak ya da geçmişe ve kaybedilen şeye tutunmak
Bağlanma Travması (örn. çocuğun anne tarafından reddedilmesi)	Duygusal bağlanmanın ihlali	Bütün duyguların bilincinin bulanık olması, hayal kırıklığına uğramış, sevgi ve çaresiz bir öfke	İnsanlara güvenmek ya da güvenmemek veya yeniden sevmeyi öğrenmek
Bağlanma Sistemi Travması (örn. yeni doğan bebeği öldürme, ensest)	Manevi ve etik açıdan savunulamaz eylemlerin uygulanması	Utanç ve suçluluk	Meseleyi gizleyip örtbas etmek ya da suçluluğun sorumluluğunu almak

F. Ruppert, travma türlerini yukarıdaki tabloda belirtildiği gibi ele alırken, Briere ve Scott (2016, s. 4-16) ise travmanın başlıca türlerini aşağıdaki gibi sıralamaktadır:

- Çocuk İstismarı

- Kitlesele Kişilerarası Şiddet
- Doğal Afetler
- Büyük Çaplı Taşımacılık Kazaları
- Yangın ve Yanıklar
- Motorlu Araç Kazaları
- Tecavüz ve Cinsel Saldırı
- Yabancıların Fiziksel Saldırısı
- Yakın Partner Şiddeti
- Seks Ticareti/Taşımacılığı
- İşkence
- Savaş
- Başka Birinin İntiharı veya Cinayet İlet Yüz Yüze Gelmek
 - Cinayet
 - İntihar
- Yaşamı Tehdit Eden Tıbbi Durumlar
- Acil Durum Çalışanının Travmaya Maruz Kalması (Briere ve Scott, 2016, s. 4-16).

Literatürde Solmuş'un (2015, s. 57-113) travma tiplerini ilişkisel travmalar olarak açıkladığı *aldatılma, çatışma, saldırganlık, şiddet, ayrılık, eş kaybı, boşanma ve çocuklar* şeklindeki durumlarda, kişileri etkileyen ve etkilenenlerinin ilişkide oldukları ve kişilerce yaşantıladıkları deneyim şekilleri üzerinden travmaya dikkat çekilir.

Travmaya dair üzerinde durulması gerek bir diğer nokta ise travma döngüsüdür. "Doğal felaketler insanların şiddeti, cehaleti ve aptallığı kadar derin ve kalıcı yaralar açmaz (Ruppert 2014, s. 98)". *Travma, Bağlanma ve Aile Konstelasyonları, Ruhun Yaralarını Anlamak ve İyileştirmek* kitabında Ruppert (2014, s. 98-99), bireylerin doğal felaketler karşısında birlik olabildiklerini, buna karşın savaş, şiddet ve benzeri olayların insanları izole eden, empati özelliklerini ortadan kaldıran, şiddete meyilli gruplarda destek ve savunma arayışına girmelerine sebep olan dönüşümler geçirdiklerini belirtir. Şiddet, şiddete dönüşür; travmatize olma ve yeniden travmatize olmanın döngüsü başlar. Kurbanların birer suçluya dönüşerek yeni kurbanları yarattığı da söylenebilir.

2.1.2.2. *Sinemada travma*

Sinema, birçok yönüyle film anlatısı içerisinde karakterlerin özelliklerine yer verir. Karakterlerin film öyküsündeki konumlanması, anlatı yapısı ile oluşturularak anlamlar yaratmaktadır. Toplumda yaşanan olayların çeşitli şekillerde kendine yer

bulduğu filmler, olay veya durumların anlamlar bütününi oluşturur. Sinemada, toplumdaki birçok konu gibi bireylerin karşılaştığı ya da maruz kaldığı travma durumları buna örnek olarak gösterilebilir.

Travmalar, toplumun içinde yaşanan ortak acıların birer çıktısı olarak toplumlari etkileyen olgular olabildiği gibi, bireylerin kişisel sorunlarının yarattığı ve kişi özelinde travmatik durumlar haline geldiği de çoğunlukla görülebilmektedir. Dolayısıyla sinemada toplumsal olgular üzerinden bakılabilen travmatik durumların yanı sıra bireylerin özelinde bakılabilen travma durumları da önemli hale gelmektedir.

Sinemada travma olgusu literatüründe, ağırlıklı olarak toplumsal sorunların insanlar üzerinde yarattığı travmaları dikkate alan örnekler, çeşitli bakış açılarıyla irdelenebilmektedir. Toplumlar da yaşanan savaşlar, darbeler, göçler, doğal felaketler bunlara hep birer örnek olabilmektedir. Ülkelerdeki toplumların hükümet mevzuları ile ilişkilerinde olduğu gibi toplumun insanla ya da yine toplumla olan politik veya kültürel ilişkileri de çeşitlilik barındırarak siyasal sinema, devrim sineması, karşı sinema gibi kavramlarla anıldığı görülebilmektedir. Bunların filmlerdeki anlatımları, ideolojik, sosyolojik, vb. duruşlarla travmaya dair anlamlar içermektedir. Sönmez (2015), toplumsal belleğin unutmak ve hatırlamak üzerine olan çelişkilerini, etkiler ve bedeller arasındaki temsilleriyle irdelleyerek dikkate alır. Filmlerdeki temsiller gösteriyor ki toplumdaki bireylerin yaşatılan travmalar karşısındaki çaresiz sessizliği yaygınlık kazanmış ve denetim toplumu halinin toplumsal travmayı körüklemesi dikkat çekmektedir (Sönmez, 2015, s. 121-130).

Sinema filmlerinin toplumu yansıtan, topluma birer ayna tutan yönü, sanat yapıtı olarak topluma faydasını gösterebilmektedir. Filmlerin birer sanat yapıtı/ürünü olarak değerlendirilmesinin yanı sıra seyircinin filmlerle ilişkisini de dikkate alan ve toplumun sorunlarına odaklanan çalışmalar da azımsanamayacak kadar fazladır. Üçüncü sinema olarak kabul gören, toplumsal konuların izleyiciyi harekete geçirebilmesini merkeze alan sinema anlayışları da gelişmiştir. Sınıfsal sorunlarda görüldüğü gibi üstesinden gelinemeyen toplumsal mevzuların travmalarının sıkıntılarında kurtulabilmek için bir şekilde mücadele edilmesi gerektiğine dikkat çekilebilmektedir. Gürkan (2015, s. 32-33), pasif izleyici olarak her şeyi kabullenen bir izleyici anlayışı yerine üçüncü sinema ile izleyicinin aktifliği ve toplumsal mücadelenin bir parçası olan karşı sinemanın varlığından söz eder.

Sinemanın evrenindeki çok yönlü varlığı, kurmaca, belgesel, deneysel gibi türleri arasında da toplumsal konuların ele alınmasını sağlamış, birbirinden çok farklı şekillerde yapı anlayışlarıyla travmaların anlatıları oluşturulmuştur. Duyguların an ile ilgili olduğunu belirten Susam (2015, s. 170-172), ancak anı olduklarında artık temsil olarak belirtilebileceklerini ve geçmişte yaşanmış travmatik olay veya durumların temsillerinin de hesaplaşmalarla üstesinden gelinebileceğini belirtir. Susam, travmalarla yüzleşmenin toplumun tarihi açısından kıymetli olduğunu ve belgeseller aracılığıyla tanıklıkların sağlanmasının hesaplaşma ve iyileşme için önemli olduğunu vurgular (2015, s. 172).

Sinema anlatılarında travmaya yönelik bir diğer bakış açısı ise modernlik çerçevesinde kültürel yapının etkileri üzerinedir. İktidarın erkek egemen yapı ile şekillendiği özellikle orta sınıfın temsil ettiği aile yapılarında toplumsal cinsiyetçi anlayışlar da travmaları doğurmaktadır. Toplumun birer yapı taşı olan ailelerde de anlayışların erk ile tahakküm edilmesi, bastırılan travmalara işaret edebilmektedir (Yüksel, 2016, s. 38-48).

Travmaların toplumsal yönüne dair sinemadaki yansımaları benzer şekillerde sıralanabilir. Bireyin ön planda nedenlere bağlı olarak ortaya çıkan travmalar ise psikanalitik bağlamda bilinçdışı öğeler ile ilişkilendirilebilir. Toplumsal travmalarda ideolojik ve sosyolojik arka plan vb. şeyler öne çıkarken bireye dair travmalarında rüyalar, cinsel saplantılar, bireyin kullandığı savunma mekanizmaları belirti olarak sunulabilir. “Freud’un savına göre travmatik olaylar insanı bunalttığı için travma geçirmiş kişiler disosiyasyon, bastırma ve inkar gibi fazlasıyla primitif savunma mekanizmaları devreye sokuyor olmalıydılar (Monson ve Friedman, 2018, s. 29)”.

2.1.3. Psikanalitik kuram ve sinema

Sinema’nın ortaya çıkışı ve psikanaliz ile ilgili temel olarak nitelendirilebilecek çalışmalar aynı döneme tekabül etmektedir. Sinemaya dair bilinen ilk adım 1895’de “Lumiere Kardeşler”in ilk gösterimi kabul edilirken, Sigmund Freud ve Joseph Breur tarafından yazılan *Histeri Üzerine Çalışmalar* psikanalizin temeli olarak nitelendirilebilir (Akkaya, 2013, s. 7).

Psikanalitik kuram günümüzde pek çok alanda metinler arası etkileşim imkanı sunmaktadır ve bunlardan birisi de sinemadır. Sinema da psikanaliz gibi insana odaklı ve insanın duygu, düşünce, devinim ve çatışmaları üzerinden akışın gerçekleştiği bir

mecradır. Aynı dönemlerde tarih sahnesine çıkan sinema ve psikanalizin bilinçli olarak bir araya gelişi, 1970'lerden sonra eleştirmenler ve sinema kuramcılarının psikanalizi kuramsal bir temele dayandırmalarıyla gerçekleştiği söylenebilir. Dünya sinemasına dair yapılan araştırmalar incelendiğinde sinemada psikanalize dair iki bakış ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki, oyuncuların birinin psikiyatrist olarak rol aldığı veya filmin konusunun ruhsal bir rahatsızlığı ele aldığı filmlerdir. İkincisi ise psikanalizin, bireyleri ve bireylerin meydana getirdiği toplumsal yapıyı anlamlandırmak için kullandığı inceleme metotlarını sinemanın yapısı içerisindeki anlatılar, mizansen, sinematografi, kurgu, ses ve müzik gibi sinemaya dair öğelerle işleyen sinema filmleridir. Psikanalizi film anlatı yapıları ve görsel unsurlarla işleyen filmler izleyicinin de bilişsel, duygusal ve kültürel kodlarıyla dahil olduğu bir süreç olması sebebiyle bireyleri kendi iç dünyalarına dair sorgulatan bir nitelik taşımaktadırlar. Sinema tarihinde ilk psikopatoloji ve ilk korku filmi olarak önemli bir yere sahip olan Dr. Carigari'nin Muayenehanesi, hastalıklı bir ruhu o yılların şartları ile beyaz perdeye aktarır. Abartılı film anlatı yapısı ve abartılı görsel unsurlar ile sağlanmaya çalışılan psikolojik etki, daha sonrasında psikanalitik kuramın işaret ettiği belirtilerin dış dünyaya yansımalarını ele almaya ve bunu film anlatı yapısı içerisindeki olay örgüsünde kullanma yoluna dönüştüğü söylenebilir. 1926 yapımı olan George Wilhelm Pabst'a ait olan Secret a of a Soul (Bir Ruhun Sırları) ilk psikanalitik film olarak kabul edilir. Filmin danışmanlığını psikanalist Hans Sachs yapmıştır ve film Freud tarafından kaleme alınan "Düşlerin Yorumu veyahut Cinsellik Kuramı Üzerine Uç Deneme" eserinden yola çıkılarak yazılmıştır. İlgili filmde Oedipus Kompleksi, erkeğin ve kadının cinselliğe bakış açısı, iğdiş edilme korkusu, bilinçdışının yansımaları olan rüyalar vb. gibi birçok psikanalitik unsur ele alınmıştır. İlk psikanalitik film olarak nitelendirilen 1926'da yapımı gerçekleşen Bir Ruhun Sırları filminin ardından psikanaliz ve sinemanın hep birlikte var olmaya devam ettiği gözlemlenmiştir (Karakütük, 2010, s. 8-13).

Psikanalitik kuram ile analiz edilmeye çalışılan filmlerde, açık içeriğin altında yatan gizli içerik açığa çıkarılmaya çalışılır. Yani bu yapıyla psikanalitik kuramın filmlerdeki malzemesi bilinçdışı öğelerdir denilebilir. Psikanalitik film okumalarında Freud, Jung ve Lacan'ın kuramlarında kullanılan kavramlar; bilinçdışı, bilinçdışının tezahürü olan rüyalar, cinsel sapkınlıklar, arketipler (anima, animus, gölge, persona) ayna evresi, dil, arzu, oedipus kompleksi, elektra kompleksi vb. şekillerde film anlatı yapısında çözümlenmeye çalışılır.

Filmlerin psikanalitik incelemesi onların rüyalara benzediğini gösterir. - her ikisi de bilinçaltını açığa çıkarırlar ve bunu, alakasız görülen imgelerin içine gizler. Ayrıca en merkezi psikolojik kaygıların yerini, onları aslında olduklarından çok daha önemsiz gösteren rastgele uç noktalara doğru kaydırır. Bunlar ego savunmalarıdır ve ruhumuzun derinliklerindeki saklı alanlar ile bilinç düzeyindeki ve kendi kendinin farkında olan alanlar arasındaki sınırı kontrol altında tutarlar ve tonu yumuşatılmadığı ve güvenli hale getirilmediği sürece ego için tehlikeli materyallerin (utanç verici ya da üzücü olan) ifade bulmasını engellerler. Bu savunmalar kaygı uyandırıcı materyali buna neden olan kaynaktan uzaklaştırır ve daha az önemliymiş, gibi görüneceği bir alana kaydırır (bir rüyaya ya da bir filme). Ayrıca duyguları da karşıtlarına dönüştürerek yasak bir nesneye duyulan özlemin bu nesneye uzaklaştıran bir arzuya dönüşmesini sağlarlar (Ryan ve Lenos, 2012, s. 210).

Filmleri rüyalara benzeten ve sinema ile psikanalizin imgelem içine gizlenen bilinçdışı açığa çıkarıcı disiplinler olduğunu öne süren Ryan ve Lenos (2012, s. 210), benliği koruma altına alma çabasında olan ego savunma mekanizmalarının tehlikeli olarak nitelendirdiği materyalin ifadesine engel olduğunu belirtir ve bu materyalin kaynaktan uzak bir alanda ve daha az bir öneme sahip olduğu düşünülen filmlerde ve rüyalarda ifade alanı bulduğunu öne sürerler.

2.2. Sinemanın Öğeleri

Sinemada sanatsal alana giren her şey bir *anlam taşıyıcı* ve bir enformasyon aktarıcıdır. Sinemanın etkileme gücü, planlı kurulmuş, karmaşık bir düzene sahip ve oldukça yoğun enformasyonların çok yönlülüğünden ileri gelmektedir. Bu çok yönlülük, seyircilere aktarılan ve beyin hücrelerini izlenimlerle doldurmaktan kişilik yapısının değişmesine kadar karmaşık bir etkide bulunan anlamsal ve duygusal yapıların bütünü olarak anlaşılmalıdır (Lotman, 2012, s. 63).

Film anlamlandırma sürecinde sinemanın öğelerinin dikkate alınması, yapıyı çözümlenmeye olanak sağlamaktadır. Bunları, film anlatı yapısı ve film biçemi olarak sınıflandırmak mümkündür.

2.2.1. Anlatı ve biçim

İnsanlığın ilk zamanlarından beri, insan ile var olan anlatı, insanın insana kendini ifade etmesi olarak belirtilebilir. Anlatı kavramı ile açıklanmak isteneni Gerard Genette'nin bu kavrama yönelik dikkat çektiği üç anlamla ifade etmek yerinde olacaktır.

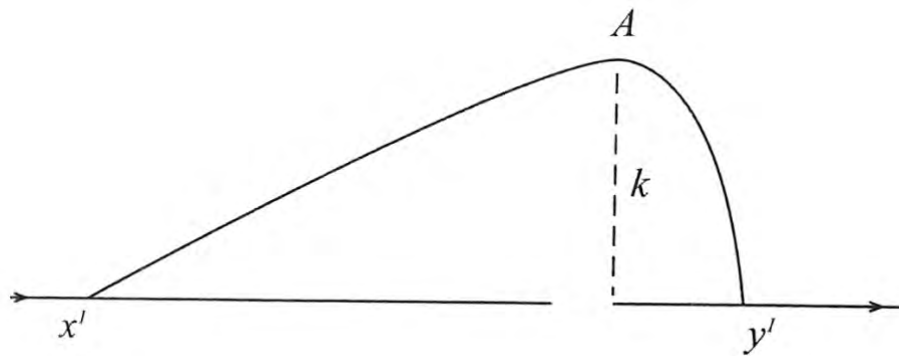
Birinci anlamıyla, “anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade eder (Genette, 2020, s. 13)”. İkinci anlamıyla, “bu söylemin konularını oluşturan gerçek ya da düzmece olaylar dizisine ve bunların birtakım bağlanma, karşıtlık, tekrar vb. ilişkilerine göndermede bulunur (Genette, 2020, s. 14)”. Üçüncü anlamıyla da anlatı “bir olaya göndermede bulunur fakat bu kez nakledilen olaya değil, birilerinin bir şeyleri nakletmesiyle meydana gelen olaya göndermedir bu: Başka bir deyişle, anlatılama edimi kendi içinde ele alınır (Genette, 2020, s. 14)”. Anlatının bir öykü oluşturma yoluyla çeşitli durumlarla ilişki kurularak anlamlandırılması, anlaşılmasını da sağlamaktadır. Buradan yola çıkarak da Genette, anlatı söylemi analizlerinde ilişkilerin incelenmesine, aralarındaki bağlantılara dikkat çekerek sınıflamaya gider ve bu sınıflamanın ilk üçü (düzen, süre, sıklık) *zamanla* dördüncüsü *kiple* ve beşincisinin de *ses* ile ilgili olduğunu belirtir (2020, s. 13-20).

Chatman, (2009, s. 17), anlatının gerekli görülen bileşenleri olarak yapısalci kuramdan yola çıkarak öykü ve söylem olmak üzere iki bölümden söz eder. “Bir öykü; (histoire); içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler), bunlarla birlikte varlıklar diyebileceğimiz (karakterler, zaman ve uzamın öğeleri) ve bir söylem, yani ifade; içeriğin aktarılma yolu. Basit deyişle, öykü bir anlatının *ne*’sidir, söylem ise *nasıl*’ı (Chatman, 2009, s. 17)”. Bir sinema yapıtı düşünüldüğünde, öykü ile *ne* sorusuna yanıt aranarak anlatı yapısının vermek istediği anlama odaklanılırken, söylem ile *nasıl* sorusu da anlatım tekniklerinin (sinematografi, mizansen, kurgu, ses vb. imkanlar) işleyişine odaklanılabilmektedir.

Bir anlatının sözlü, yazılı ya da görsel işitsel sanatlara kadar sahip olduğu önemin dikkate değer bulunduğu kabul edilmektedir. Öykülerin karakterlerle bulunduğu filmsel anlatılar da buna bir örnektir. Sinema, tarihsel düzlemde kendi dilini oluşturmayı başarmış, anlatılar barındıran ve bu anlatıları imkanlarının ölçüsünde işlevselleştirmeye ve geliştirmeye devam eden bir sanat dalıdır. Sinemada anlatı yapıları çeşitli şekillerde oluşturulabilmekte ve bunların sınırları, sinemanın bir sanat olma boyutu vesilesiyle zorlanabilmektedir. Anlatıların dramatik yapıları, istenilen yöne doğru evrilebilmekte ve anlamlar oluşturabilmektedir. “Bir anlatıyı zaman ve mekan içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 79)” olarak belirtmek mümkündür. Anlatının yapı anlayışı ne olursa olsun bir filmin anlatısı denildiğinde, öykü anlatan bir filmin yapımından söz edildiği anlaşılabilir. Seyirci, bir filmi izlerken bilgileri toplar, ipuçlarını birleştirir ve olabilecekleri tahmin etme gayretine girer. Bu

şekildeki bir anlatının anlaşılma süreci bazen de anlam çokluğu ya da karmaşası içerisinde şekillenebilir. İzleyici, filmin anlatısı içerisinde anlamları çıkarabilme dinamiğine katılabilir. Bir film düşünüldüğünde, anlatı yapısının nedensellik ilişkisiyle zaman ve mekan çerçevesinde kurulabildiği, ayrıca bazı durumlarda da anlatının bir koşutluk yani aksiyonlar arası paralellik ile anlamlandırılma sürecine dahil olduğunu söylemek mümkündür. Bu da film karakterleri arası karşılaştırmalarla açıklanabilmektedir. Timothy Corrigan ve Patricia White, anlatı filminin öğelerini açıklarken “Anlatı evrensel olmakla birlikte, ayrıca sonsuz değişkendir (Corrigan ve White, 2012 s. 222)” demektedir. Çeşitli anlatı alanlarında olduğu gibi filmsel anlatılar da dönemin anlayışlarıyla böylelikle şekillenebilmekte ve yenilenebilmektedir.

Filmsel anlatıları geleneksel (klasik), çağdaş (modern) ve postmodern anlatı olarak sınıflandırmak mümkündür. Geleneksel anlatıların temeli mantıksallık üzerine kuruludur. Aristo tarafından Yunan tragedyalı dikkate alınarak ortaya çıkarılan bu anlatı türü, mantıksallık ve inandırıcılığı neden-sonuç ilişkisinde ortaya koyar. İzleyici, kahramanla özdeşleşir ve filmdeki kahramanla birlikte katharsis/arınma yaşar. Hollywood sinemasında bu anlatı türünün yansımaları görülebilmektedir (Becerikli, 2020, s. 107-113). Parkan (2015, s. 36), aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi geleneksel dramatik anlatımda ilgi ve gerilimin öykünün sonunda oluşturulduğuna, A (arınma) noktası ile gerilimin en üst düzeyde ve doruk noktası olduğuna, bu nokta ile olayların çözüme vardırıldığına, böylelikle izleyicinin katharsise (k yükseltisi) vardırılmasına dikkat çeker. Anlatı, kronolojik bir sırayla gider ve dramatik yapı yükselen bir eğri ile gerçekleşir. Geleneksel dramatik anlatımda izleyicinin düşünmesine ve eleştirel bir bakış kazanmasına fırsat verilmez.



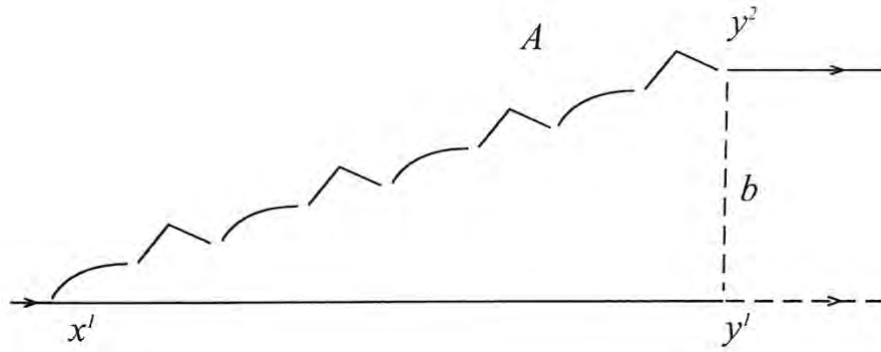
Şekil 1. Geleneksel Dramatik Anlatım (Parkan, 2015, s. 36)

Anlatıların dramatik yapıları, Aslanyürek'in (2014, s. 137-151) de belirttiği süje ile öykü kuruluş yapılarındaki olay örgüsü sıralamalarıyla ifade edilebilir ve bunlar; *sergileme*, *düğüm* ve *gelişme*, *doruk*, *çözülme* ve *final* olarak belirtilebilir. *Sergileme* (giris) aşaması, ilgili filmdeki anlatıda, filmin karakter, zaman, mekan unsurlarına dair ilk bilgilendirmelerin gerçekleştirildiği ve seyircinin bir beklenti (merak vb.) içerisine alındığı aşamadır. *Düğüm* ve *gelişme* aşaması, olay örgüsündeki dengelerin belirginleşmeye, çatışma unsurlarının yoğunlaşmaya, gerilimin artarak izleyicinin odağını olay ve durumlara çekmesine olanak tanıyan aşamadır. Olay örgüsündeki aksiyonlar düğümlenir ve gelişme hız kazanarak karakterlerin tarafları, mücadelenin sebepleri şekillenir. *Doruk* aşaması, filmin dramatik yapısındaki çatışma unsurlarının gelebileceği en yüksek aşamadır. Bu aşamada kırılma anları söz konusu olmaktadır. Anlatıdaki olay veya durumların yönlerinin açıklığa kavuşturulması ya da aydınlatılması söz konusudur. *Çözülme* aşaması, anlatıdaki doruk aşamasında açığa çıkan güç dengesinin taraflarının yeni bir yorumuyla aydınlığa kavuşturulan, kısmen de olsa çözümlenmemiş, frenlenmiş durumların çözüme vardırıldığı aşama olarak belirtilebilir. Bu aşamada, henüz çözümlenmemiş olay yeni bir yorumla çözümlenerek açıklığa kavuşturulur. *Final* aşaması ise, anlatının sonuca kavuşturulması aşamasıdır. Kimi film anlatılarında olaylar final aşamasında sonuca vardırılabileceği gibi kimi anlatılarda ise olay örgüsüyle filmin başındaki sergileme aşamasında sezdirilir ve nedenleri üzerine örgü kurulur. Final aşaması ile birlikte filmin anlatısı bütünsel olarak tamamlanmış olur.

“Bütün olan hikayedir, hikayeyi oluşturan unsurlar ise -aksiyon, karakterler, çatışmalar, sahneler, sekanslar, diyalog, eylem, I'inci, II'nci ve III'üncü perdeler, olaylar, bölümler, hadiseler, müzik, mekanlar, vs.- parçalardır. Parçalar ile bütün arasındaki bu ilişki de hikayeyi ortaya çıkarır (Field, 2020, s. 34).” Field'ın belirttiği bu parça bütün ilişkisi, dramatik yapının bir paradigması olarak *kuruluş*, *üzleşme* ve *çözülme* barındırır (2020, s. 34-46). Hikaye ile birlikte öykü ve olay örgüsünü dikkate alarak yorumlayan bu bakış açısı, bütünsellik ile temel anlamları ortaya koymayı amaçlar. Sinemanın öykü ve söylemi içerisindeki anlamsal ve teknik yapıların aynı noktaya hizmet ettiği vurgulanmaktadır.

Çağdaş anlatı, Bertolt Brecht tarafından geliştirilen, Brecht anlatısı, modern anlatı ya da epik anlatı olarak adlandırılan bir anlatı türüdür. Bu anlatıda, seyircinin kahramanla özdeşleşmesi ve katharsis yaşanması istenmez. Bunun yerine seyirci, yabancılaştırılmaya

çalışılır ve önceden farkına varmadıklarını görmesi sağlanır. Böylece çağdaş anlatıda seyircinin aktif olması ve düşünmesi hedeflenir (Becerikli, 2020, s. 113-121). Brecht (2011, s. 192-203), *Epik Tiyatro* başlıklı kitabında, söz konusu yabancılaşmayı, yabancılaşma efekti (Y-efekti) yöntemi ile oyun ve oyunculuklara dikkat çekerek açıklar. Çağdaş anlatı örneklerini Avrupa sanat sinemasında görmek mümkündür. Parkan (2015, s. 36-37), aşağıda yer alan şekildeki epizotik anlatım ile x^1 ve y^1 noktaları arasında sıçrama yaşanarak seyircinin y^2 noktasına geçtiğini, b yükseltisi (bilinçlenme) ile bilgi düzeyini geliştirdiğini belirtir. Olaylar montaj tekniğiyle geliştirilir ve doruk noktalarındaki sıçramalar ile seyircinin ilgisi çekilir. Seyirci, anlatıdaki olay ve durumlara yönelik mesafe koyabilme, eleştirel bir tutum sergileyebilme imkanı bulur.

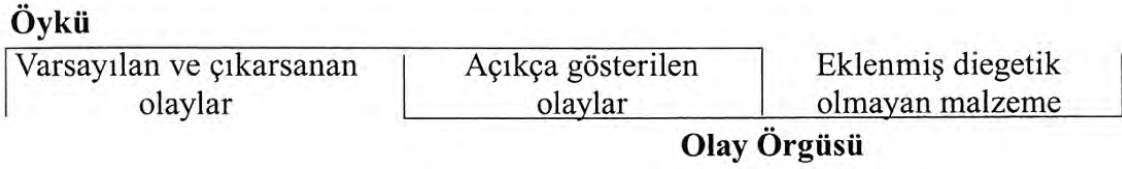


Şekil 2: Epizotik Anlatım (Parkan, 2015, s. 37)

Postmodern anlatı ise, modern anlatının bazı özelliklerini taşımakta, ayrıca onu değiştirip geliştirerek yeni anlamlar yüklemektedir. Postmodern anlatıda toplumsal kültürün özellikleri dönüştürülür, geçmiş ile şimdiki dönemin özellikleri iç içedir. Kültür ve karakterler içerisinde ironiler yapılır. Çoklu ve merkezi olmayan anlatılar herkese hitap edebilmektedir. Karakter, zaman, mekan bilgisi ve ilişkisi bulanıktır. Her şekilde, zaman ve mekan hareketliliği söz konusudur. Dolayısıyla birbirine bağlı neden-sonuç ilişkilerini takip eden olaylar bulunmaz. Karakterlerin özellikleri belirsiz olduğundan ve çelişki barındırdığından dolayı çeşitli kalıplara göre değerlendirmek zordur (Becerikli, 2020, s. 121-125).

2.2.1.1. Öykü ve olay örgüsü

Sinemada bir anlatı yapısı dikkate alınırken *öykü* ve *olay örgüsü* (bazen *öykü* ve *söylev* denen) arasında bir ayırım yapılması gerektiğini belirten Bordwell ve Thompson, bu iki noktayla anlatıdaki eylemlerin neden-sonuç, zaman ve mekanla ilişkilendirilerek anlaşılabilmesinin mümkün kılınabileceğini belirtir (2012, s. 80). Bir filmdeki anlatıda, olaylar dizisi içerisinde izleyiciye açıkça gösterilenlerin hepsi ve izleyicinin anladıkları *öykü*ü ortaya koymaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 80). Öykü ile birlikte filmde gösterilmeyen ancak ima edilenin de anlamını vardır. Bu anlamlar, izleyici tarafından tahmin edilir.



Şekil 3. Öykü ve olay örgüsü diyagramı (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 81).

Olay örgüsü ise, filmde görülebilir ve duyulabilir olanları ifade etmektedir. Yukarıdaki şekil diyagramında görüldüğü gibi Bordwell ve Thompson (2012, s. 81) olay örgüsü ile filmde, izleyiciye alenen gösterilen aksiyonları/eylemleri ve filme eklenmiş diegetik olmayan unsurları belirtmektedir. Diegetik olmayan unsurlar, bir filmin olay örgüsünün, öyküsünün evrenine dışarıdan sokulan ve yabancı olanlardır. Filmin evreninin dışından olup filmin evrenine giren bu diegetik olmayan unsurlar, filmin ima edilmek istenen anlamlarına dikkat çekmek için kullanılır. Yönetmenin izleyicide komik bir etki yaratmak, eylemin başarısı veya başarısızlığını ifade etmek ya da anlamını çağrıştırmak için kullanmasıyla gerçekleşmektedir. Örneğin, bir filme eklenen müzik, eğer filmin içerisindeki karakterin kendisinin ya da olay akışı içerisindeki birinin açtığı bir müzik değilse bu, diegetik olmayan bir malzemedir çünkü kaynağı belli değildir ve karakter müziği duyamaz. İzleyici, olay örgüsünde diegetik olmayan bir malzeme olarak müziğin farkına varır ve böylelikle ilgili müzik anlatıda öykü için bir anlam bulabilir.

Anlatılardaki öykü ve olay örgüleriyle birlikte nedensellik bağlamları kurularak anlamlar oluşturulabilmektedir. Bir anlatı filminin türüne olursa olsun karakterler neden-sonuç ilişkileri yaratma ve bunu şekillendirme özelliklerine sahiptir. Kimi anlatı

filmlerinde, süreç içerisinde yaşanan veya önceden yaşanmış sorunların nedenlerinin bilinmediği, merak unsuru olarak sonradan bilinebileceği veya izleyicinin çıkarımsamalarla anlayabileceği durumlar gerçekleşebilmektedir.

2.2.1.2. *Karakter*

Film anlatılarında karakterler, neden-sonuç ilişkileriyle olayların hareket kazanmasını sağlayan, etkileyen veya etkilenenler olarak süreçleri şekillendirmektedir. Karakterler, filmlerdeki kişiler olabildiği gibi, insana benzeyen varlıklar veya nesnelere de olabilir. İnsani özellikler barındıran ve eylem yaratarak anlatı oluşturan olarak karakteri belirtmek yerinde olacaktır. Karakterin aksiyon olduğunu belirten Field (2020, s. 67), insanların söyledikleri değil yaptıkları ile ortaya çıkabileceğini ve sinemanın da davranışların ortaya koyulduğu bir alan olduğunu belirtir. Filmlerde ana karakterleri belirlemenin en önemli kuralı, hikayeyi takip etmektir. Hikaye neyi anlatıyorsa, olay örgüsü ile olan hikayenin yolculuğu ne ise ana karakter oradadır ve filmdeki asıl amaca ulaştırma yolculuğunda olandır (Field, 2020, s. 67-68).

Anlatıdaki öykülerde karakterler üç boyutta ele alınır, bunlar fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik boyutlardır (Egri, 2012, s. 42). Fizyolojik boyut düşünüldüğünde, görme engelli biri ile gören birinin dünyayı algılayış biçimi farklı olabileceği gibi sonradan görme engelli olan ile doğuştan görme engelli birinin dünyayı algılayış biçimi farklılık gösterebilmektedir. Sosyolojik boyut düşünüldüğünde ise taşranın pek önemsenmeyen bir köyünde yaşayan biri ile bir metropol bir yerin görece saygın kesimlerinden birinde yaşayan kişinin durumu farklılık gösterebilmektedir. Psikolojik boyut ise, diğer iki boyut olan fizyolojik ve sosyolojik boyutun birlikte var olmasıyla karakterin kendi içinde sahip olabileceği duygu, davranış, huy, kompleks gibi kişisel özellikleri tasvir eder. Egri (2012, s. 46-47), üç boyutlu karakter yapısının nasıl ve nelerden oluştuğunun yer aldığı detaylı taslak olarak aşağıdakilere yer verir:

FİZYOLOJİK BOYUT

- 1) Cinsiyet.
- 2) Yaş.
- 3) Boy ve kilo.
- 4) Saç, göz, cilt rengi.
- 5) Tavrı, hareket ve duruş.

6) Görünüş: Yakışıklı, şişman, ya da zayıf, temiz, zarif, hoş, pasaklı. Bas, yüz ve dudakların yapısı.

7) Kusurlar: Biçimsel bozukluklar, doğaya aykırı yönler, doğuştan gelme özellikler. Hastalıklar.

8) Kalıtım.

SOSYOLOJİK BOYUT

1) Sınıfı: İşçi, yönetici, kentsoylu.

2) Uğraş: Yapılan iş, çalışma suresi, gelir, çalışma koşulu, sendikalı ya da sendikasız oluşu, kuruma karşı tutumu, çalışmaya uygunluk.

3) Eğitimi: Okuduğu okulların sayısı ve niteliği, alınan notlar, çok sevilen, az sevilen konular, yetenekler, eğilimler.

4) Ev yaşamı. Aile içi ilişkiler kazanma gücü, oksüz/yetim, anne baba ayrılmış, ya da boşanmış, anne babanın alışkanlıkları, anne-babanın zihinsel gelişim düzeyi, anne-babanın kusurları, savsaklama (ihmal), kari-kocalık durumu.

5) Dinsel inanç.

6) İrk, milliyet.

7) Çevre içindeki yer: Arkadaşlar arasındaki lider olmak, kulüplerde, spor etkinliklerinde önde gelmek.

8) Siyasal görüş.

9) Hoslanılan şeyler, meraklar: Kitap, gazete, dergi okumak.

PSIKOLOJİK BOYUT

1) Cinsel yaşam, ahlaksal ölçütler.

2) Kişisel davranışa yön veren güçler (önergeler), tutku.

3) Umduğunu bulamama, düş kırıklıkları

4) Mizaç: Sinirli, uysal, karamsar, iyimser.

5) Yasama karşı tutum: Ezik, savaştan, saldırgan.

6) Kompleksler: Saplantılar, yasaklar, boş inançlar, taşkınlık hastalıkları (mania), yığılar (phobia).

7) İçedönük, dışadönük, ikisi ortası.

8) Beceriler: Dilde ve yetenekler.

9) Nitelikler: Düş gücü (imgelem), yargı gücü, beğeni, denge.

10) IQ (intelligence quotient): Zekâ düzeyi (Egri, 2012, s. 46-47).

Başol (2017, s. 530-539) özellikle baş karakterin bilgisini ortaya koyduğu aşağıdaki şeması ile karakter tanımlamasına yer vermektedir:

Medeni Durum

Fizyolojik Durum

Fizik

Tarz

Jest
Giyiniş
Konuşma
Sağlık
Sosyolojik Durum
Meslek/kazanç
Geçmiş alışkanlıklar ve etkileri
Din
Hayat şekli
Sosyal konum ve ilişkiler
Meslek hayatı
Aşk ve seks hayatı
Psikolojik Durum
Genel davranış biçimi
Psikolojik eğilim
Pasaport ve çift kutup özelliği
Tepkiler (Başol, 2017, s. 530-539).

Karakteri ortaya koyan bu özelliklerde, *medeni durum* ile isim, cinsiyet, yaş, milliyet, doğum yeri, evli/bekar/çocuklu/dul, meslek bilgileri öğrenilebilmektedir. *Fizyolojik durum* ile fizik (boy, kilo, saç, makyaj, yüz, yürüyüş, duruş), tarz (sert kontrollü, enerjik), jest (küçük eylemler, alışkanlıklar, tikler), giyiniş (stil, kalite, tasıma), konuşma (ses tonu, kelimelerin gücü, eğitim, aksan, argo), sağlık (sigara, uyuşturucu, enfeksiyon) olarak sıralanabilir. Karakterin *sosyolojik durumuna* bakıldığında, meslek/kazanç (işin niteliği, kazanç), geçmiş alışkanlıklar ve etkileri (tövbekarlık, değişmiş, sosyal sınıf), din (aşırı, hoşgörülü, pratik etmeyen, ilgisiz, dinsiz), hayat şekli (sosyal statü, ekonomik durum, hastalık, zorluk), sosyal konum ve ilişkiler (karşılıklı hiyerarşi, arkadaşlar), meslek hayatı (iş çevresi, bulunulan yer, arkadaşlar), aşk ve seks hayatı (yalnız, çapkın, deli aşık, fantezilere düşkün, tutucu) olarak kategorize edilebilir. *Psikolojik durum* ise, genel davranış biçimi (gizli hayal kırıklıkları, gizli karakter özellikleri), psikolojik eğilim (özel eğilimler, gizli takıntılar), pasaport ve çift kutup özelliği (en belirgin özellik, ona hem destek hem de köstek olacak özellik), tepkiler (neye karşı, atak, defansif, mantıklı, kuşkulu, kaçak) olarak belirtilebilir (Başol, 2017, s. 530-539).

Bir anlatıda karakter, bireysel özelliklerin yanı sıra insani ve toplumsal belirleyicilere bir arada sahipse, sınıfsal bir anlayışla yaşadığı toplumdaki mevkisel durumu onu tip haline getirebilir (Aslanyürek, 2014, s. 114-115). Karakterlerin sahip

olabileceği kahraman tiplemesi, aydın tiplemesi, katil tiplemesi, köylü tiplemesi, doktor tiplemesi vb. tiplmeler buna örnek olarak gösterilebilir.

2.2.1.3. *Zaman ve mekan*

Zaman anlayışı, sinemanın kendi tarihinin öncesinden itibaren tartışla gelen bir konu olduğundan dolayı, farklı alanlarda ve farklı şekillerde ele alınmıştır. Antik dönemden bu yana zamanın anlaşılmasına yönelik düşünürler tarafından çeşitli sorular sorulmuş, çözümlenmelerde bulunulmuş ve günümüzde de hala bu durum devam etmektedir²⁵. Zaman, felsefe alanında tartışılan önemli bir olgu olmanın yanı sıra fizik ve benzeri bilim dallarının da ilgi odağı olmayı başarmıştır²⁶.

Sinemada zaman olgusu, filmlerin çeşitli yönleriyle anlamlandırılması bakımından dikkate değer bir öneme sahiptir. Sinemasal zaman, öznel ya da nesnel olarak bir zaman anlayışıyla ilişkilendirilip anlamlandırılan bir evreni yaratır. Birbiriyle bağlantılı olan zaman ve mekan olguları, bu kavramların yeterince anlaşılabilmesi ve çözümlenmek istenen bakış açılarına göre irdelenebilmesi bakımında da ayrı ayrı ele alınabilmektedir.

Sinemada zaman odaklı düşünüldüğünde, özellikle Henri Bergson ve onun zaman anlayışını destekleyerek katkılar sunan Gilles Deleuze'ün çalışmaları dikkat çekmektedir. Henri Bergson, zamana yönelik açıklamalarında süre kavramına yer verir. Zaman, nesnel saatin ölçtüğü bir durum iken *süre* ise, öznel olarak deneyimlenen (şuur/bilinç ile) ve kişinin kendine ait olandır (Bergson, 2018, s. 27-29; Bergson, 2019, s. 49-53). Deleuze, *Sinema I Hareket-İmge* ve *Sinema II Zaman-İmge* kitapları ile sinemada zaman ve hareket olgularını ele almıştır. Deleuze'ün iki bakış açısı ile dikkate aldığı sinemada, “ilk sinemanın hareket-imgesi ve modern sinemanın zaman-imesi (Colebrook, 2013, s. 45)” söz konusu edilmiştir.

²⁵ Aristoteles, A. Augustinus, I. Kant, H. Bergson, M. Heidegger, M. Bahtin, P. Ricoeur, G. Deleuze, Y. Biro, A. Tarkovsky, L. Mulvey, M. Lazzarato, vd. olarak sıralanabilir.

²⁶ Erçetingöz (2019, s.7), zaman kavramına yönelik ilişkilendirilen teorileri şu şekilde açıklar: Eleali Zenon, Parmenides, Aziz Augustinus ve Kant gibi düşünürlerin içinde yer aldığı ‘idealist’ teorisyenlere göre zaman, gerçeklikte karşılığı olmayan, dolayısıyla nesnel olarak tanımlanamayan, öznel bir durum olarak ele alınmaktadır. Buna karşılık John Locke ve Isaac Newton gibi ‘gerçekçi’ düşünürler, zamanın gerçek olduğunu ve var olan her şeyin zaman aracılığıyla açıklanabileceğini iddia etmektedir. Zamanın gerçek olmadığını ancak olaylar arasındaki gerçek ilişkilerin zaman aracılığıyla kurulduğunu ifade eden Aristoteles ve Leibniz gibi düşünürler ise ‘ilişkiselci’ teorileri öne sürmüştür (Erçetingöz, 2019, s.7).

“Deleuze, sinemanın gücünün izlerini hareket-imgeden zaman-imgeye geçiş sürecinde arar. Hareket-ime sinemanın ilk ısrarcı patlamasıdır; bir görüş alanı boyunca hareket eden kamera açıları sayesinde hareketin dolaysız anlatımı olanaklı hale gelir ve böylelikle düşünce hayatın hareketliliğini kavrayabilir. Zaman-imgede ise zaman artık dolaylı olarak -bir hareketi diğerine bağlayan şey olarak- sunulmuyordur, çünkü zaman-ime ile sunulan *zamanın kendisidir*. Burada metodolojiye ilişkin çok önemli bir nokta bulunmaktadır. En uç özgüllüğünde anlamaya çalıştığımız şey ne olursa olsun, onu ancak ne olduğuna bakarak anlamaya başlarız; dolayısıyla sinemaya da yalnızca kendi içinde bakabiliriz, yoksa başka bir sanat tarzı olarak değil. Ama bu tek şeyin özgüllüğünü ve farklılığını anlamaya başlayınca bu, başka bir şeyi de yeniden-düşünmemizi sağlayacaktır, çünkü her ufak farklılık hayatın bütününe dönüştürmektedir (Colebrook, 2013, s. 46)”.

Sinemanın kendi içerisinde sahip olduğu sahne-sekansları göz önünde bulundurarak bütünde olduğu gibi parçada (an) da anlamın yer aldığı ve sinemayı anlamamın, sinema sanatının kendisinin yarattığı sinematik evren üzerinden gerçekleştirilebileceği söylenebilir. Burada dikkat edilmesi gereken şu ki kişilerin kendi evrenlerindeki norm veya değer yargıları, sinemanın yarattığı evrenden farklı olabilmektedir. Sinema evreninin anlaşılmasında, özellikle sinemada yaratılan imgeler ile sinematik duygunun anlamlandırılma çabası sağlanmalıdır (Colebrook, 2013, s. 46-51). Deleuze, Bergson’un ortaya koyduğu üç tezini (*hareket ve an, ayrıcalıklı anlar ve herhangi anlar, hareket ve değişim*) “an”lara yönelik yorum bilgisi ekleyerek yeniden açıklar. İlk tezde, hareketin kat edilen mekanla karıştırılmamasına, mekanın geçmiş (homojen olarak) ve hareketin ise şimdiyi (heterojen olarak) ortaya koyduğuna dikkat çekilir. İkinci tezde, poza dayalı bir ayrıcalıklı an ile modern bilimsel devrimin ortaya koyduğu herhangi bir anın varlığından söz edilir. Üçüncü tezde ise hareket ve onun yarattığı değişimin oluşturduğu durumlar vardır (Deleuze, 2014, s. 11-24).

Deleuze, montaj yoluyla hareket-imgeleri dört ekol üzerinden ortaya koyar: Amerikan ekolünün organik eğilimi, Sovyet ekolünün diyalektik eğilimi, savaş öncesi Fransız ekolünün niceliksel eğilimi, Alman dışavurumcu ekolünün yegânsel eğilimi (Deleuze, 2014, s. 48). Ayrıca hareket-imgenin üç çeşidinin; algılanım-ime, eylem-ime ve duygulanım-ime olduğunu belirtir (Deleuze, 2014, s. 92-94). Zaman-ime, sinemaya yönelik bakış açısında, sanat olarak sinemanın vermek istediği mesajların açığa çıkmasını odağına alır. Filmlerdeki anlam yaratma sürecinde, filmlerin imgeleri üzerinden anlamın açığa çıkarılmasını ve kişisel klişelerin aşılmasını ifade eder. Böylelikle, hareket-ime ile

zaman-imege arasında, imegeye yönelik düşüncenin açığa çıkarılma biçiminde farklılaşmaya gidildiği söylenebilir.

Bir filmin anlatı yapısında zaman, öykü ve olay örgüsü çerçevesinde oluşturulmaktadır. Olay örgüsü ile aktarılan her şey öykünün de zamanını, zamandizinsel bir yapı olarak ortaya koyar. Anlatıdaki karakterlerin filmsel zaman içerisinde kendi öznel zamanlarını şekillendirdikleri de görülür. Dolayısıyla filmde zaman unsurunun çeşitli şekillerde karşılaşılan durumları anlatı yapısı içerisinde sunduğunu da söylemek mümkündür.

Filmde zamansal *düzen*, olayların belli bir hiyerarşik yapıyı takip etmesiyle veya geri/ileri atlamalarla temsil edilebilmektedir. Filmdeki karakterin geçmişte yaşadığı olay veya duruma dönmesi zamansal düzenin dışına çıkılması demektir. Bu durum, tam tersi olarak ileri atlama ile de gerçekleşebilir ve zamandizinsel düzenin dışına, ileri doğru çıkılmış olmasını ifade eder (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 84-85).

Filmde zamansal *süre* ise öykü süresi, olay örgüsü süresi ve ekran süresi olarak üçe ayırmak mümkündür (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 85-86). Filmin yönetmeni, bu üç süreyi de farklı işleyebilir ve bu üç sürenin birbiriyle ilişkisi karmaşık hale gelebilmektedir. Çoğunlukla filmlerde olay örgüsü, öykü süresini belli bir dilimini seçebilmektedir ancak bu durum birebir aynı da olabilir. Filmde anlatılmak istenenin vurgusunun yapılması için öykü süresi, olay örgüsü süresi ile de aşarak ekran süresi uzatılabilir. Bordwell ve Thompson (2012, s. 86), zamansal *sıklık* ile anlatıda, bir öyküdeki olayın, olay örgüsünde birden fazla kez verilebileceğini de belirtir. Bununla birlikte hatırlatma, pekiştirme ya da yeni bir bilgi aktarımı söz konusu olabilmektedir.

Sinemada zamanın geçtiği yerde mekandan da söz etmek mümkündür. Zaman ve mekan (uzam) birbirini destekleyen paralellikler gösterir. Mekan (uzam), olay örgüsü aksiyonunun geçtiği yer ile öykünün tanımladığını birbiriyle örtüştürebilmektedir. Bazı durumlarda olay örgüsünün mekanı, geçmişteki bir mekanı da imegeye de bilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 90). Anlatı alanları, iç-dış mekanlar, doğal-yapay alanlar öykülerin arka planından fazlasını tanımlar. Karakterler bu alanları keşfeder, onları karşılaştırır, fetheder, orada yaşar, terk eder, üzerine inşa eder ve dönüştürür (Corrigan ve White, 2012 s. 238). Dolayısıyla karakterler anlatı mekanlarında, genellikle bu yerlerin yalnızca biçimsel şekillerinin bir parçası olarak değil, aynı zamanda kültürel ve sosyal anlamlarının ve çağrışımlarının bir parçası olarak da değişip gelişmektedirler.

Corrigan ve White, film anlatısındaki karakterler ve onların aksiyonları ile ilgili olarak, içinde buldukları alanların kültürel ve sosyal özelliklerini dört farklı şekilde geliştirebildiklerini belirtir: *tarihsel, ideolojik, psikolojik ve sembolik* (2012, s. 238). Örneğin, kadının merkezde olduğu bir iş yeri ofisinin yapısı ile gücü erkek ile özdeşleştirmiş, bir başka yere yönelik verilmek istenen ideolojik bakış farklı şekillerde ortaya konulabilmektedir. Corrigan ve White (2012, s. 238), mekanın karakter üzerindeki psikolojik etkisinin, o karakterin ruh hali ile öyküde o anda yaşadığı yer arasında önemli bir bağlantı kurularak anlaşılabilirliğini de belirtir. Zaman ve mekan unsurları ile anlamsal çıkarımların sağlanmasında sinema tekniğinin destekleyici işlevi bu anlamların zenginleşmesini sağlayabilmektedir.

2.2.1.4. *Mizansen*

Terim olarak Fransızca'dan gelen bu kavram, sahneye koyma (*mise-en-scene*) anlamına gelmekte ve film analizlerinde, çerçevedekilerin denetimi olarak belirtilebilir. (Giannette, 2018, s. 47). Mizansenin tiyatro sahnelerindeki konumlandırışlarından farklı olarak sinemada, düz bir yüzey olan çerçeve içerisinde, üçüncü boyutu gerçekliğin görüntüsü olarak sunması söz konusudur. Gerçeklik, sinema perdesi ya da ekranın oluşturduğu gerçekliğin görüntüsüdür. Bordwell ve Thompson (2012, s. 121) mizansenini, *dekor, kostüm ve makyaj, ışık (aydınlatma) ve sahneleme* olarak dört bölümde dikkate alır.

Bir film yapıtında *dekor*, doğal olabileceği gibi yapay şekilde de düzenlenebilmektedir. Doğal dekorlar, aksiyonun takip edildiği ortamlarda var olanı tercih etmek üzerinedir. Yapay dekorlar ise oluşturulan set stüdyolarında ya da herhangi bir ortamda kontrolün istenildiği ölçüde şekillendirilebildiği alanları yaratma imkanı sunmaktadır. Bunlara dijital efektler de önemli ölçüde katkı sunmaktadır. Teknolojilerin ilerlediği ve hatta ilerlemeye devam ettiği bir çağda mümkün kılınan her alan dekor halinde sanal mecralarda artık oluşturulabilmektedir. Dekor içerisinde ayrıca aksesuarların öneminden de söz etmek gereklidir. Aksesuarlar, özellikle işlevsel bir ifade bulan ve sahnelerde özellikle vurgulananlar olarak belirtilebilir.

Kostüm ve makyaj, özellikle karakterlerin sahip oldukları anlamları betimlemek için birer ifade araçlarıdır. Filmlerde verilmek istenen ayırt edici bir niteliğin ortaya çıkarılması mümkün kılınabilmektedir. Takılar buna örnek gösterilebilir. Film

karacterinin kullandığı bir obje anlatına bir ifade bulabilir. Saat-zaman ilişkisi, gözük ile karakterin iç yapısı ilişkisi vb. bunlara örnek olarak gösterilebilir.

Işık (aydınlatma), sinemada görüntünün var olmasını sağlayan bir öge olarak yönünün kontrolü ile anlamların oluşturulmasına ortam hazırlayan bir unsurdur. Film sahnesinde ışık ile söz konusu olan hareketin yönü, ilgili odak ile kompozisyonun oluşumu da sağlar. Işık yani aydınlık var ise karanlık da söz konusudur. Bu durumda gölgelerden de bahsetmek gereklidir. Bordwell ve Thompson, iki tip gölgelemeden söz eder ve bunları, eklenen gölgeler ya da gölgeleme ve nesne gölgeleridir (2012, s. 131). Eklenen gölgeler, üç boyutlu anlamların yaratılmasında imkanlar sunmaktadır. Nesne gölgeleri ise, herhangi bir yüzey üzerinde başka bir gölgenin oluşturduğu ve anlam bulduğu durumlarda oluşmaktadır. Bir nesne tarafından bloke edilen ışık, diğer yüzeye bir gölge yansır. Karanlık çizgilerin bir odada oluşturduğu demirlik izlemine ile bir ceza evi anlamının ortaya çıkarılma buna bir örnektir. Film ışığının niteliği, yönü, kaynağı ve rengi olmak üzere dört özelliğinden söz etmek mümkündür (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 132-138). Işığın niteliği, sert ise keskin gölgeler, yumuşak ise yayılmış bir aydınlatmayı ortaya çıkarır. Işığın yönü ise önden-arkadan, alttan-üstten ve yandan olmak üzere aydınlatmanın yolunu belirlemeye imkan sunmaktadır. Işığın kaynağı ile oluşturulmak istenen gerçeklik algısı yaratılabilmektedir. Sahnedeki el fenerinin nesne üzerindeki yönü ile kaynağının o olup olmadı anlaşılabilir ve gerçeklik olgusu istenildiği gibi yaratılabilir. Işığın rengi ise, doğal olarak ya da filtrelerle oluşturularak yaratılan atmosferleri şekillendirmektedir. Sıcak (kırmızıya doğru) ve soğuk (maviye doğru) renkler, bir film yapıtında sekansların anlamını ortaya koyabildiği gibi bir filmin de yapısına dair anlamları barındırabilmektedir. Aydınlatmada bir diğer önemli nokta ise temel aydınlatmanın yöntemine yöneliktir. Vardar, temel aydınlatmayı anahtar ışık (key light), dolgu ışık (fill light) ve arka ışık (back light) olarak belirtmekte ve ayrıca fon ışığı (background light) ile üçüncü boyut etkisi için dahil etmektedir (2014, s. 261-267). Anahtar ışık, kameranın sağı ya da soluna yerleştirilen kırk beş derecelik açı ile kurulan sert ışık kaynağıdır. Karakter ya da nesnelere keskin gölgeler yaratır. Dolgu ışık, Anahtar ışığın ters tarafında ve kamera aksına yakın yerde konumlandırılır. Anahtar ışığın yumuşatılmasını sağlamakta, aydınlatamadığı yerlerin aydınlatılmasına imkan oluşturmaktadır. Yumuşak ve dağınık ışık olarak belirtilebilmektedir. Arka ışık, anahtar ışık gibi sert ışık kaynağıdır. Derinlik yaratmak için kullanılır. Fon ışığı ise üçüncü boyut

için tercih edilen ve genellikle yumuşak ışık olarak tercih edilen bir aydınlatmaya etkisi sağlamaktadır.

Sahneleme (hareket ve performans) ile bir film yapıtında Bordwell ve Thompson, figürler olarak ifade ettiği ve bunların da kişiler, hayvanlar, robotlar ya da nesnelere olabileceğini belirttiği duygu ve düşünce aktarımları gerçekleşebilmektedir (2012, s. 138). Figürler olarak karakterler, gerçekleşen film aksiyonları içerisinde mimik ve jestlerini önemli birer ifade aracı olarak kullanabilmektedir. Böylelikle, karakterlerin duygu-düşünce durumlarının anlatı yapısı içerisindeki paralelliği de söz konusu olabilmektedir.

2.2.1.5. Sinematografi

Sinemanın sinematografik açıdan açıklanması, ne sorusunun ötesinde nasıl sorusunun da anlamlandırılabilmesiyle mümkündür. Bordwell ve Thompson (2012, s. 167), sinematografinin üç tercih alanı içerdiğini ve bunların; çekimin *fotoğrafik kapsamı (fotoğrafik imge)*, *çekimin çerçevesi (çerçeveleme)* ve *çekimin süresi* olduğunu belirtir.

Fotoğrafik imge ile tonlama alanı, hareket hızı ve perspektif şekillendirilebilmektedir. Bir filmin tonlama alanı, yüksek kontrastlı ya da düşük kontrastlı olabilmekte ve bununla birlikte görüntü şekillendirilebilmektedir. Yüksek kontrastlı bir görüntü, parlak beyaz ve koyu siyah alanları sunar. Griler, dar alanları kapsamaktadır. Düşük kontrastlı görüntüde ise tamamen beyaz ya da tamamen siyahların olmadığı grilerin daha fazla alanı kapsadığı görüntüleri ortaya koymaktadır. Hareket hızı, çekimin ağır ya da hızlı olması şekliyle ilişkilendirilebilmektedir. Sinemada özellikle tercih edilmek istenen bir yavaş çekim için filmde kaydedilen saniyedeki kare sayısı artırılır. Böylece ağır çekim (slow motion) ile aksiyon daha yavaş gösterilebilecektir. Bu yöntemle duygusal etkinin artırılması da sağlanabilmektedir. Perspektif ile nesnelere yaklaştıkça büyük, uzaklaştıkça da küçük görünerek ölçek, derinlik ve mekânsal ilişkileri hakkında bilgi sağlanabilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 167). Sinemada kamera objektifleri, bu perspektif algısının oluşturulmasını önemli bir işleve sahiptir. Örneği geniş, açılı objektifler, çerçevenin kenarlarına yakın olan hatların eğilip bükülmesine, dar açılı objektifler ise görüntüyü kamera eksenini boyunca derinliğini düzleştirir ve kısaltır. Ayrıca, alan derinlikleri, perspektiflerin oluşması açısından odak noktaları üzerinde oynamalar sağlanarak takibin sağlanmasına imkan sunmaktadır.

Çerçeveleme, görüntünün tanımlanmasını sağlayan sinematografi açısından bir diğer önemli unsurdur. Bir film düşünüldüğünde, sahnenin büyük bir alanı göstermesi ile görece daha dar alanı göstermesi arasında çeşitli farklar bulunur. Genel alanı görünün kılan bir film sahnesi, karakterlerin yanı sıra mekanı belirtmeye ve belki de zamanın gerekli görülen detaylarını vermeye yarayacaktır. Genel bir sahneye görece daha dar bir alanın sahnelenmesinde ise karakterlere odaklanılabilme ve yine gerekli görüldüğü ölçüde (fazla ya da az) karakterin duygularının, jest ve mimiklerinin gösterilebilme imkanı güçlendirilmiş olunabilecektir.

“Çerçeveleme (1) çerçevenin oranı ve biçimi; (2) çerçevenin ekran içi ve ekran dışı mekanı tanımlama tarzı; (3) çerçevenin mesafeyi, açıyı ve görüntüye bakış noktası yüksekliğini dayatma tarzı; ve (4) çerçevenin mizansenle ilişki içinde hareket etme tarzı aracılığıyla güçlü bir şekilde görüntüyü etkiler (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 186)”.

Çerçevenin oranı, bir sahnenin çerçevesinin eni ve yüksekliğinin (yükseklik ve genişlik) birbirine oranıdır. Günümüzde, en yaygın film çerçeve formatları olarak 1.85:1 (Kuzey Amerika), 1.66:1 (Avrupa) ya da 1.75:1 (16x9’a en yakın olan), 2.40:1 gibi oranlardan söz etmek mümkündür (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 186-191). Söz konusu çerçevelerin içerisine ses, ışık gibi malzemelerin gerekli görülerek girebilmesi sebepleriyle bunlar için görüntü maskeleyme işlemleri de gerçekleştirilebilmektedir. Bu durum genellikle alt ve üst kısım görüntülerin maskelenmesiyle gerçekleşebilmektedir. Dönemin teknik-teknolojik imkanlarının da etkisiyle gösterim formları içerisindeki yenileşmelerin çeşitlilik göstermeye de devam edeceği belirtilebilir. Çerçevelemedeki bir diğer unsur olan ekran içi ve ekran dışı mekan ise kadrajın içerisinde kalan ile kadrajın dışında olan ile ilgilidir. Ekran içi mekan, gösterilen aksiyonu barındırırken ekran dışı mekan ise karakterin ilişkilendiği ve ekran içi mekana dahil olabilecek olanı yada herhangi bir nesnenin ekran içi mekanla ilişkili olma durumunu etkileyebilmektedir. Buna, ekran içindeki bir karakterin ekran dışındaki birini selamlaması örnek olarak gösterilebilir. Çerçevelemenin açısı, düzlemi, yüksekliği ve mesafesi dikkate alındığında ise, kameranın olay veya durumları konumlandırarak ortaya koyabilmesi olarak belirtilebilir. Öncelikle açı denilen olgunun üst-alt ya da karşı açı olarak ifade edilen ve karakter ya da nesneye anlamsal çağrışımlar ile anlatıyı destekleyen unsurlar olarak söz etmek mümkündür. Karşı açı, dengeleme olarak karakterle kurulan seviyeyi gerektirir ve anlamlar başka etkenleri de dikkate alarak çözümlenebilir. En yaygın olan açı şeklidir. Üst açı, gösterilene yukarıdan bakılmasını alt açı ise aşağıdan bakılabilmesini sağlamaktadır. Çerçevenin düzeyinde ise, ufuk çizgisi ile paralelliğin dikkate alınması ile

işlenebilme durumu söz konusudur. Çerçevenin bir tarafa yatırılması ile eğimli çerçeve olarak işlev görmesi sağlamaktadır. Çerçevenin yüksekliği ile ise, özellikle belirli açılardan (örn. üst açı) kurulan çerçevelemelerde yönetmenin bir stil veya üslup oluşturması söz konusu olabilmektedir. Çerçevelemede mesafe, kamera mesafesi olarak belirtilebilir. Çerçevelemedeki mesafenin ölçütü, bir nesne olarak ev ya da ağaç olabilir. Bir filmdeki kameranın mesafesini bir insan ile de ölçütlendirmek mümkündür. Figür olarak bir karakterin filmdeki varlığı, çerçeve ölçütlendirmesi olarak sıklıkla karşılaşılmaktadır. Böylelikle çerçevenin genel, orta, yakın ve detay gibi çekimleri ve karakter üzerinde boy, diz, bel, göğüs, omuz, baş planları oluşturulabilmektedir. Mascelli (2014, s. 13-68) ise çekim açılarında uzak çekim, genel geçim, boy çekim özelliklerinden söz etmekte ve bunların da sınırlandırılmayacağını, ikili çekimler, yakın çekim, ayrıntı çekim, betimleyici çekim şeklinde gereksinimlere göre sıralanabileceklerini belirtmektedir. Ayrıca, çerçevelemede söz konusu olan hareketli çerçevenin de önemli işlevleri bulunmaktadır. Kamera hareketi olarak ifade edilebilen bu durum, pan, tilt, kaydırma ya da şaryo, vinç çekimleri olarak sıralanabilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 199-212). Pan hareketi, kameranın yatay eksenindeki, tilt hareketi ise dikey eksenindeki işlevlerini ifade etmektedir. Kaydırma ya da şaryo çekimleri ile kameranın tamamen yer değiştirerek hareketinin söz konusu olduğu durumlar olarak ileri-geri, dairesel, diagonal vb. şekillerde zemin boyunca hareket söz konusudur. Çerçeveleme ile oluşturulan vinç çekimleri ise, belirlenen alan üzerinden kameraya yerden yukarı, yukarıdan aşağı veya ileri-geri hareket kazandırılan eylemlerdir. Hareketli çerçeveler, sadece bunlarla da sınırlandırılmamaktadır. Ayrıca kameranın hareketsel olarak takla atması, dönmesi vb. şekillerde de işlevleri olabilmektedir.

Bir sinema yapıtında çerçevelemenin gerçekleştirildiği çekim bölümlerinden de söz etmek yerinde olacaktır. Yıldız (2014, s. 119-124), çekim ölçekleri ile plan, sahne ve sekanstan söz etmekte, ayrıca bunlara plan-sekans (özellikle çağdaş-modern sinema için) eklemektedir. Plan, kameranın kayda girip kaydın durduğu süreye kadar olan bölümdür. Sinematografide çekim ile ilgili en küçük yapıdır. Sahne, planların bir araya gelmesi ile gerçekleşmektedir. Kimi durumlarda sahne, tek bir plandan oluşabileceği gibi planlar dizisinden de oluşabilmektedir. Sahne ile birlikte aksiyonun yer ve dekoru hakkında bilgi edinilir. Örneğin bir toplantı odası sahne olarak kabul edilebilir. Toplantı odasında gerçekleştirilen her çekim plandır ve sahneyi oluşturur. Eğer toplantı odasının dışına çıkılıp merdivenlerde bir çekim gerçekleştiriliyor ise bu artık başka bir sahne olarak

adlandırılmaktadır. Zaman ve mekan bütünlüğü içerisinde aksiyonun da bütünlüğünün sağlanması sahneyi meydana getirmektedir. Sekans, anlatının sinematografik olarak en büyük yapısıdır. Daha açık bir şekilde düşünüldüğünde, planlar sahneyi, sahneler de sekansları oluşturmaktadır. Sekans, kendi başına bir bütünlük sağlayarak başı ve sonu olabilen, film içerisindeki bölümleri oluşturur. Plan-sekans ise plan çekimine göre kameranın hareketli ve süresinin uzun olduğu durumlarda gerçekleşmektedir. Çağdaş-modern film anlatılarında çoğunluklar rastlanılan bu durum, sinematografinin en küçük yapısı ile en büyük yapısının birleşimi olarak belirtilebilir.

Çekimin süresi sinematografi açısından dikkate alındığında, uzun çekimlerin önem arz ettiği söylenebilir. Sinemada mekan kadar zamanın da işlevsel yapıları olduğundan, sinematografide çekimin belli dilimler içerisinde gerçekleştirilmesi anlatıma çeşitli anlamlar yükleyebilmektedir. Gerçeklik algısı üzerinden düşünüldüğünde, bir olay veya durumun gerçekleşme zamanı ile filmsel anlatıdaki gerçekleşme zamanı farklılık gösterebilmekte, çekimin öznel ve nesnel zaman algısı oluşturulabilmektedir. Karakterin filmsel anlatıdaki öznel zamanı ile gerçeklikteki saat diliminin nesnel zamanı farklılık yaratarak atmosfer oluşturulabilmektedir. Böylelikle duygu-düşünce yoğunlaşmaları aktarılabilir.

2.2.1.6. Kurgu

Temel anlamıyla sinema tekniğinde kurgu, çekimler arası uyumu ilgilendiren bir düzenektir. Bu düzenek içerisinde birleştirmeler olarak kararma, açılma, zincirleme, silinme, kesme şeklinde olabilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 223-224). Bir sahne içerisindeki çekimde, ilgili çekimin sonunda karanlığa doğru gidilerek kararma, çekimin aydınlığa doğru gidilerek ise açılma gerçekleşir. İki çekimi birbirine iç içe bağlamada ise zincirleme gerçekleşir. Önceki çekimin sonu ile sonraki çekimin başı kısa bir zamanlamayla iç içe geçirilir. Silinmede ise sonraki çekim, önceki çekimin üzerine, bir çizgi ile geçerek yerini alır. İki farklı çekimi birbirine bağlamada en çok tercih edilen metodun ise kesme olduğu belirtilebilir. Bu düzenekler, genellikle izleyicide kesintisiz bir algı yaratarak gerçekleşir. Çekimlerin birbiri ardına yer değiştirmesi söz konusudur.

Kurgunun temel olarak dört alanda kontrolü sağlanabilmektedir ve bunlar iki farklı çekim arasında; grafik, ritmik, mekânsal ve zamansal ilişkiler üzerinedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 225-235). Bunlar arasından zaman ve mekanın sinemada dikkate

alınışı soyut olabildiği gibi yine de gerçekleşen yapımlara bakıldığında çoğunlukla somut biçimleri söz konusudur. İki çekim arasındaki *grafik* ilişkilerinde uyum aranır ve bu uyum, sinemanın yapısındaki mizansen ve sinematografinin unsurları ile sağlanabilmektedir. Benzerlik ve farklılıklar aracılığıyla iki farklı çekime ait etkileşimine dikkat edilmelidir. Çekimler arası birleşmelerde devamlılık sağlanarak ya da sağlanmadan grafiksek düzen kurulabilir. Filmlerdeki karakterler dikkate alındığında aynı grafiksel konumlandırılış ile iki çekimin birleşimi düşünüldüğünde izleyicinin dikkati çerçevenin aynı noktası üzerinde sağlanacaktır. Bu durum seyircide, devamlılığının farklı grafiksel konumlanışı ile de etkili bir şekilde sağlanabilmektedir. Karşılıklı birbirine bakarak duran iki karakter düşünüldüğünde birinci çekimde solda duran karakterin ikinci çekimde sağda durması ilgili çekimdeki kesmelerle boşluğun doldurulmasını ve dengenin sağlanmasına imkan sunar. Buradaki devamlılığın kırılması, boşluğun doldurulması ile dengesiz uyumu sağlar. Çekimler arasındaki *ritmik* ilişkiler dikkate alındığında, filmin yapım süreçlerinin tamamı göz önünde bulundurularak ilgili çekim uzunluklarının bir düzen içinde görünür kılınmasıyla gerçekleştiği söylenebilir. Sürelerine geniş yer verilen çekimler tempoyu yavaşlatırken, süreleri kısa tutularak niceliksel olarak artan çekimlerin tempoyu hızlandırdığı belirtilebilir. Böylelikle filmin temposu hissedebilir duruma gelerek izleyicinin olayları kavranma ve tepki gösterme konusundaki kontrolü de sağlanabilir bir hal almaktadır.

Çekimler arası *mekansal* ilişkiler göz önünde bulundurulduğunda, art arda veya ardışık gelen çekimlerin birbiri arasında mekana yönelik ilişki biçimi kurarak anlamlar oluşturduğu söylenebilir. Bir çekimde mekana yönelik bir bütün, daha sonraki çekimle parçaya dair görüntüyü birbiri arasında ilişki kurarak anlamlandırır. Mekana yönelik izleyici böylelikle önceden bilgilendirilir. Bunun tersi durumlar da söz konusu olabilmekte, izleyicide merak unsuru sağlanabilmektedir. Çekimler arası parça bütün ilişkisi, mekansal algıda birlik yaratımı için de gereklidir. Örneğin, parça çekim olarak bir odadaki görüntünün ardından bir bütün çekim olan otelin dış görüntüsü izleyicide, mekana dair bir bilgiyi sunar ancak bu durum, izleyiciden bağımsız olarak herhangi iki farklı mekana ait çekim olarak da sunulmuş olabilir. Nihayetinde izleyicide hedeflenen mekansal birliktelik sağlanmış olunacaktır. Mekana yönelik sıralanan parça çekimleri, bütünü anlamının da çıkarılmasını sağlayabilmektedir ve bu “Kuleshov etkisi” olarak sinemasal illüzyonlar yaratmak için kullanılan bir yöntem olarak belirtilebilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 231-232). Art arda sıralanan parça görüntüleri, mekana ve

dolayısıyla olaya dair bütün anlamların çıkarılmasını sağlayabilmektedir denilebilir. Bu da, tek bir olay mekanı algısını yaratabilmektedir.

Çekimler arası *zamansal* ilişkiler dikkate alındığında ise; düzen, süre ve sıklık durumları ile öykü zamanına yönelik uç kontrol alanından söz edilebilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 233). Bunlardan ilki olan kurguda zamansal düzen irdelendiğinde, filmdeki çekimlerin sıralamasında olay örgüsüne yönelik gerçekleştirilen farklılaşmalar, karakterin olay veya durumuna dair bilgisinin aktarım şeklini değiştirebilmektedir. Çekimlerin düzeni, belirli bir hiyerarsik yapı içerisinde iken olay örgüsü zamanı duruma sadık kalabildiği gibi bu durum, çekimlerde zaman atlamaları yaratılarak sağlandığında olaydaki farklı noktalara da dikkat çekilebilir. Kurgu, sinemanın zamana dayalı ortamında, zamansallığın yönlendirilmesinin başlıca yollarından biri olarak ifade edilebilir (Corrigan ve White, 2012, s. 151). Filmlerde flashback (geridönüş) ve flash forward (ileri gidis) anlatım şekilleri ile filmsel kurgunun zaman yolculukları gerçekleştirilir. Böylelikle kurgu, kronolojiyi manipüle etme gücünü, çekim ve sahnelerin sıralaması ile gerçekleştirerek anlatının zamanını şekillenmesine imkan sağlar.

Filmlerde *flashback* (geridönüş) yöntemi²⁷ kullanılarak filmsel zamanda geçmişe yolculuk sağlanabilmektedir. Filmlerdeki karakterlerin geçmişine ait bilgilerin böylelikle izleyicilere aktarımı da gerçekleşir. Bunun tersi olan flash forward (ileri gidis) ile de filmlerde zamansal yolculuk gerçekleştirilebilmektedir. Michel Chion (2003, s. 184-186), üç tür flashback olduğundan söz eder ve bunları aşağıdaki gibi açıklar:

- a) Bilmece *flash back*'lerde genellikle ölen bir kişinin bıraktığı bir sır araştırılır ve bütün tanıklıklar bu sır üzerinde yoğunlaştırılır: Bu sırada ilgisi olan tanıkların konuşmalarında geçmiş bazı sahneler yeniden canlandırılır. Tabi sinema gereği bunların doğruluk derecesi tartışma götürür. Bu örneğe uyan birçok film arasında Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'i, Joseph Mankiewicz'in *Çıplak Ayaklı Kontes*'i, Andrey Vajda'nın *Mermer Adam*'ı, François

²⁷ Sinemaya dair film bilgilerinin paylaşıldığı aşağıda belirtilen web sayfalarından kontrol edildiğinde, çalışma kapsamında incelenen İtirazım Var (Ünlü, 2014) filminin zamandizinsel düzen olarak flashback barındırdığı ve tür olarak ilgili şekillerde yer aldığı görülebilmektedir.

http-29: <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/7946/onur-unlu> (Erişim tarihi: 24.01.2022). Flashback barındıran İtirazım Var (Ünlü, 2014) filminin türü: Dram, komedi.

http-30: <https://www.imdb.com/name/nm1729447/> (Erişim tarihi: 24.01.2022). Flashback barındıran İtirazım Var (Ünlü, 2014) filminin türü: Aksiyon, suç, dram.

http-31: <https://boxofficeturkiye.com/kisi/onur-unlu--732> (Erişim tarihi: 24.01.2022). Flashback barındıran İtirazım Var (Ünlü, 2014) filminin türü: Komedi.

http-32: <https://www.beyazperde.com/sanatcilar/sanatici-169553/filmografi/> (Erişim tarihi: 24.01.2022). Flashback barındıran İtirazım Var (Ünlü, 2014) filminin türü: Polisiye, komedi.

Not: Onur Unlu'nun filmlerinde zamansal düzen bağlamında flashback barındıran ve tür olarak komedi ile ilişkilendirilebilen başka yapımlarının olduğunu da belirtmek mümkündür.

Truffaut'nun *Kadınları Seven Adam*'ı, Bob Fosse'nin *Lenny ve Star 80*'i, James Ivory'nin *Sıcak ve Toz*'u, Max Ophuls'un *Lola Montes*'i gibi filmleri sayabiliriz.

- b) Bu ilk türün değişik bir biçimi vardır: Bu *flash back*'te değişik tanıkların söyledikleri birbiriyle çelişir, birbirini yalanlar. Özellikle bir cinayet, tecavüz, kaybolma gibi olayların gerçek yüzünü öğrenmek gerektiğinde bu yönteme sıkça başvurulur. Bu türün en ünlü örneği Kurosava'nın *Raşomon* adlı filmidir.
- c) *Flash back* kullanan filmlerin bazıları da öykünün sonuç bölümüyle ya da sonuca çok az zaman kala başlarlar: Olüme mahkum edilen bir adam idama götürülürken ya da köşeye sıkıştırılan adam öldürülmek üzereyken... onu bu sona getiren olayları hatırlayıp bir üçüncü kişiye anlatır. Böylece seyirci, yavaş yavaş, filmin başladığı noktaya yaklaştıkça olayların nasıl sarpaşardığını ve geriye çok az bir zaman kaldığını daha iyi hisseder (geriye sayma). Örneğin Tay Garnett'in *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*, Billy Wilder'in *Çifte Tazminat*, Marcel Carne'nin *Gün Doğuyor*, Claude Chabrol'un *Violette Noziere* gibi filmlerini sayabiliriz.
- d) Bunlardan başka bir de "*kaybolan zamanın ardında*" türünden nostaljik flash back'ler vardır. Bergman'ın *Yaban Çiçekleri* adlı filmi buna örnektir.
- e) *Travma flash back* diye adlandırılan flash back'ler ise bulanık bir geçmişin –genellikle beyin travması sonucunda- yavaş yavaş, kişinin bilincinde kesinlik kazanmasını gösterir. Bu yöntem daha çok "ruh çözümleyici" diye nitelendirilen filmlerde kullanılır. Örnek olarak Hitchcock'un *Öldüren Hatıralar*, *Hırsız Kız* adlı filmleriyle bir flash back uzmanı sayılan Mankiewicz'in *Bir Yaz Macerası*, *Perde Açılıyor*, *Üç Kadına Bir Mektup* gibi filmlerini sayabiliriz (Chion, 2003, s.184-186).

Kurguda zamansal ilişkilerden süre dikkate alındığında, eksilti kurgu olarak oluşturulan bir filmsel süreçten söz etmek gerekir ve eksilti, üç şekilde oluşturulabilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 233). Zincirleme, eksiltme veya kararar-açılma ile filmdeki bir karakterin çekimi sıralanarak zaman atlamaları sağlanır. Karakterin sahnedeki eyleminin zamansal süresi izleyiciyi sıkmak yerine dikkatini olaya çekmek olduğundan sinemasal zaman kısaltılabilmektedir. Bir caddenin ya da merdivenin yolunun karakter tarafından tamamlanması, filmde zamansal algı olarak eksilti kurgu ile hızlandırılabilir. Bir diğer kurgu şekli olarak örtüşme kurgusunda, bir çekimin sonundaki eylemin bir diğer çekimin başında tekrarlanması durumunda görülür. Bu, zamansal sıklık olarak genellikle olayların pekiştirilmesi ya da odağa alınması için gerçekleştirilen bir süreçtir.

Devamlılık kurgusunda ise sinemada yönetmen tarafından özellikle dikkat edilen noktalar söz konusudur. Filmde devamlılığın oluşmasında, 180 derece kuralı (aksiyon aksı ya da aks çizgisi), çekim sürecinde kameranın aksiyonda yer alan karakterleri yarım daire olarak kayda alma biçimidir. 180 derecelik hattın bir tarafına, hayali bir çizgi

çekilerek kameranın konumlandırılışı gerçekleştirmekte ve izleyicinin kafasının karışmasının önüne geçilmektedir. Bu kurala uygun olarak açılı/karşı açılar da kurularak karakterler arası çekim düzeni sağlanabilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer husus, sahnenin doğrudan 90 derecelik açılarla kurulmamasıdır (Toprak, 2013, s. 77). Doğrudan kurulan bu açı, seyirci ile filmdeki karakteri yüz yüze getirebilmektedir. Bu durum, belgesel ya da televizyon programları için kullanılan yapıya uygundur ancak kurmaca film anlatı yapılarında bu açılar tercih edilmez.

2.2.1.7. Ses

Sinemada ses unsuru, dikkatlice bakılmadığında çoğu zaman fark edilmeyen ancak işlevselliği sorgulandığında önemli bir yere sahip olan bir unsur olduğu belirtilebilir. Filmlerde sesin kullanımındaki koşullardan biri zamanlamadır. Film yapımları dikkate alındığında ses, görüntünün öncesinde giren, aynı anda olan ya da sonrasında devam eden olarak şekillenebilmektedir.

Filmsel sesin kökenleri dikkate alındığında, sesin algısal özelliklerini; sesin yüksekliği, sesin perdesi ve tını olarak belirtmek mümkündür (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 273). *Sesin yüksekliği*, dikkatin sürece çekilmesi ile ilgili olarak yükselebilir ya da alçalabilir. Ses tonlarındaki değişim ile duruma özgü olan belirginleşir ve anlamlandırılır. Kalabalık bir ortamın sesinin birden alçalıp filmdeki karakterlerden birinin sesinin duyulması, ilgili karaktere odağı çekebilir. Sesin yüksekliğinin belirlenmesi, konuya yönelik algılanan mesafe ile de ilgilidir. Örneğin uzak bir yerden gelen sesin düşük seviyesi, sesin kaynağının uzaklığını, karakterin henüz mekanın dışında olduğu algısını yaratabilir. Ayrıca, sesin yüksekliği ile ilgili olarak ani değişimlerle dinamik yapı söz konusu olabilmektedir. *Sesin perdesi*, bir filmin sahnesindeki diyalog, müzik ve diğer seslerin ayırt edilebilmesini sağlayan işleve sahiptir. İki karakter arasındaki ses perdesi farkı, iki karakterin de birbirinden ayrılmasını sağlayabilmektedir. Bazı durumlarda bir film karakteri olarak çocuğun, büyük bir birey gibi kalın sesler çıkararak konuşmaya çalışması, yani sesin perdesini ilgili karakterden farklı ve yaşça büyük bir adamın sesiyle gerçekleşmesi, sürece ironik anlamlar katabilmektedir. *Tını* ise, sesteki uyumla ilgilidir ve sürece hoş bir etki yaratmak amacıyla yönlendirilebilir. Birbirini takip eden seslerin tınısının ritmik olması, izleyicide uyumlu bir armoni etkisi algısını yaratabilmektedir.

Sinemada ses; konuşma, müzik ve gürültü (ses efekti) olarak sıralanabilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 274-279). Filmlerde konuşmalar, diyaloglar olarak gerçekleşmektedir. Konuşma, diyalog ya da Özön'ün ifade ettiği şekliyle söz, sinemada gerçek zamanla birlikte açığa çıktığından dolayı kısaltılamaz ve çekimlerin uzunluklarının şekillendirilmesinde belirleyicidir (2008, s. 146). Sözüün çeşitlerini Özön (2008, s. 147-148); *söyleşme*, *içinden konuşma*, *öyküleme*, *açıklama*, *dıştan (ses)* olarak sıralar. *Söyleşme*, filmlerde en sık kullanılan çeşitlerden biri olarak karakterler arasında gerçekleşen iletişimdir. Karakterlerin içlerinden geçirdikleri sözler ise *içinden konuşma* olarak ifade edilebilir. Sözde *öyküleme* ise filmde görünen karakterin iç-dış sesi ya da hiç görünmeyen ancak duyularak tanınan karakterin seni olarak film hakkında bilgilerin verildiği yönüyle ortaya çıkar. Söz çeşitlerinden *açıklama*, özellikle belgesellerde, dıştan bilgi verilmesi amacıyla gerçekleşen konuşma olarak belirtilebilir. Sözüün *dıştan (ses)* çeşidinde de, karakterin görünmediği ancak sesinin duyulmasıyla seyircide bir beklenti oluşturarak tansiyonun yükseltmek istendiği durumlarda kullanılabilir (Özön, 2008, s. 147-148). Müzik ise, genellikle filme dışarıdan eklenen bir unsur görevini görebilmektedir. Gürültü (ses efekti), filmdeki sahnelerde filme ait bir ortam sesi olabildiği gibi, dışarıdan, yapay olarak gerçekleştirilen, eklenen bir unsur da olabilir. Ses efektlerinin özellikle aksiyon, gerilim gibi içerikli filmlerde sürece katkısı ön plana çıkar. Bu durum, sesin seçme ve yönlendirebilme etkisiyle ilgilidir. Sesin birleştirici yönü olarak diyalog örtüşmesinden söz edilebilir. Genellikle aç/karşı aç ile kurulan sahnelerde karakterlerin diyalogları verilirken farklı kadrajların aynı ses ile devamlılığı sağlanabilmektedir. Diyalog örtüşmesi, film izleyicisinde karakterlerin ayırt edilebilmesini sağlayabilmektedir.

Sinemada sesin boyutları ise, *ritim*, *kaynağa bağlı kalma* ve *mekan* ile ilişkilendirilebilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 281-283). Ritim, seste bir tempoyu ve söz konusu tempoyla oluşacak vurguyu ifade eder. Filmdeki bir karakterin diyaloglarının hızlı ya da yavaş olması ritmine bağlı olarak vurgulanan detayları açığa çıkarır. Filmin ortamının ritmik sesi düşünüldüğünde, filme eklenen ritmik ses filmin içeriğinde olayı anlamlandırabilme özelliğine sahiptir. Sesin kaynağa bağlı kalma durumu ise ilişkilendirilen sesin kaynağıyla örtüşüp örtüşmemesi ile ilgilidir. Örneğin bir araba sesi, sahnede olan bir arabayı ya da henüz sahneye girmemiş olan arabanın bilgisini verir. Sinemada sesin mekan ile ilişkisi dikkate alındığında, sesin diegetik olan veya diegetik olmayan özelliği söz konusudur. “Diegetik ses, kaynağı öykü evreni içinde olan

sestir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 284)”. Diegetik sesin anlaşılabilmesi için filmin evreni içerisinde, filmdeki doğal ortama uygun bir şekilde gerçekleşip gerçekleşmediğine dikkat etmek gerekir. Eğer ses, filmin evreni yani filmdeki olay örgüsünün dahilindeki mekanına uygun gerçekleşmiyorsa, o ses dışarıdan filme eklenen bir ses olarak, diegetik olmayan bir unsur olarak ifade edilebilir. Diegetik ses ile gerçekleşen aksiyonun kaynağı, filmin algısını da etkilemektedir. Örneğin sadece bir koltukta oturan bir kişinin ekran görüntüsü, filmin evrenini temsil eden bir aracın motor sesi ile eşlenmesi durumunda, karakterin bir arabada olabileceği yönünde algı yaratacaktır. Bu da diegetik sesin görüntü dışı olduğunu gösterir. Diegetik ses, dışsal ya da içsel de olabilmektedir. Dışsal diegetik sesi filmdeki karakterin diyalogları ile tanımlarken içsel diegetik ses ise karakterin iç sesi olarak belirtilebilir. Diegetik olmayan bir içsel ses ise, dış ses olarak ifade edilebilir, bunun nedeni de ilgili sahneye ait bir gerçek alandan değildir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 284-290).

2.3. Sinemada Tür

Sinemanın ortaya çıkışından bu yana çeşitli film örnekleri ile birer sanat ürünü oluşturulduğunu belirtmek mümkündür. Tarihteki ilk filmlerden başlayarak içinde bulunulan dönemin yapımlarına kadar tüm filmlerde, biçim ve/veya içerik yönünden anlamlandırılma süreçleri gerçekleşmiş ve gerçekleşmeye de devam etmektedir. Sinema yapıtlarının biçim ve içerik gibi yönlerden belli bir sınıflandırma ile anılması, o yapıtlara benzer ya da o yapıtlardan farklı olanların gruplandırılmasını da sağlayabilmektedir. Bu durum, film yapıtlarını ortak paydalarda birleştirebilen özellikler sunmaktadır. Birer film yapıtları olarak ifade edilen filmlerin sınıflandırılması ile izleyicilerin anlamlandırma süreçleri için de imkan sağlanmaktadır. İzleyiciler, filmlerde yer edinen figür ya da karakterleri filmsel zaman ve mekan içerisindeki olaylar eşliğinde izleyerek anlamlandırabilmektedir. Film karakterlerinin duygu ve düşüncelere dair özellikleri ortaya koyduğu film yapıtları, seyirciyi olay veya durumların içine çekebilmekte ya da dışarıdan bir gözlemci olarak onlara film ortamları sunabilmektedir. Her durumda da izleyicilerin filmlere yönelik anlamlar çıkarımı söz konusu olabilmektedir. Dolayısıyla filmlerin birer sınıflandırma ile anılabilmesi, hem film yapıtlarına hem de izleyiciye bir tanımlama imkanını sunabilmektedir denilebilir. Sinemada tür olgusu da bu noktada bir önem oluşturmaktadır.

Sinemada tür olgusunun ne olduğunu belirtmeden önce tür kavramına dikkat çekmek yerinde olacaktır. “Tür, çeşitli sanat dallarındaki yapıtların gruplar halinde toplanmasının sonucu olarak, bu grupları belirtmek için kullanılan bir kavramdır ve öncelikle sınıflandırma çabalarıyla ilgilidir (Abisel, 1995, s. 14)”. Tür kavramı, bir sınıflama ile söz konusu olabildiğinden dolayı bu sınıflama ile de ilgili türün özellikleri açığa çıkabilmektedir. Tür, ilgili sanat dalının özelliklerini izleyicisi ya da dinleyicisine sunarak onun hakkında bilgi elde etmesine de olanak sağlayabilmektedir. Resim, müzik, sinema, vb. sanat dalları için tür, söz konusu özellikleri barındırmayı ifade etmektedir. Böylelikle, sinemada tür ise belli bir sınıflandırmaya sahip filmlerin ifade edildiği ve belli özellikleri barındıran filmlerin anlamını içermektedir denilebilir. Sinemada türü, ilgili filmlerin biçim ve içerik yapılarının özellikleri ile sınıflandırarak açıklamak mümkündür.

“Sinemada tür, esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır (Abisel, 1995, s. 22)”. Sinemada türün ilk dönemler bakımından oluşumu için ayrıca Abisel (1995, s. 39-57), film türlerinin belirli kıstaslara göre sınıflandırılarak adlandırılmasının zor olduğunu da belirtmekte ve şekillendirilmesinde endüstrinin önemini vurgulamaktadır. Sinemada ilk yıllardan bu yana tür olgusunda, film endüstrinin yönelimi büyük ölçüde etkili olmuş ve dönemin film anlayışları ile seyircinin sinema salonlarına çekilebileceği şekillerde gelişmeler söz konusu olmuştur. Sinemada büyük bütçelerin yer bulduğu Hollywood gibi sinema endüstrileri, türlerin şekillenmesinde önemli roller oynamış, ulusal/uluslararası kültürel biçimlerin yansıtılmasına olanaklar sunmuştur.

Butler (2011, s.119), film türlerini üç kategoride dikkate alır ve bunları belgesel, kurgu ve avangart olarak sıralar. Butler’e (2011, s.119) göre ilk filmler belgesel türünde ortaya çıkmış, daha sonraları anlatının ön plana çıktığı, kurgu fikrinin geliştiği türdeki filmler ve bir diğer tür olarak belgesel ve anlatının iç içe olduğu avangart türü filmlerden söz etmek mümkündür. Kolker (2011, s. 271) türleri; komedi, melodram, aksiyon-gerilim, suç, kara film, savaş, müzikal, western, bilim-kurgu, korku olarak sıralar ve bunların alt türler ile geliştirilebildiğini belirtir. Teksoy (2012, s. 247) ise, sessiz sinema döneminde belgesel ve kurmaca olarak iki temel türün varlığını belirtmekle birlikte kurmacanın dram ve komedi olarak iki türü olduğunu ifade eder. Bir film için birden çok türün özelliklerini taşıdığını vurgulayan Teksoy, kendi içlerinde alt türlere de sahip olduklarını ve bunları dram, melodram, komedi, western, tarihi film, serüven filmi, çağ

film, savaş filmi, gangster filmi, korku filmi, bilimkurgu filmi, müzikal film olarak belirtir (2012, s. 247). Dolayısıyla, bir film için belli bir türden bahsedilebileceği gibi, iç içe geçen türler olarak da bir filmde söz etmek mümkündür. Ayrıca, belli bir türe mensup film için alt türlerden de söz edilebilir.

2.3.1. Komedi türü ve mizah

Komedi²⁸ unsuru, insanın gülme eylemi ile bağdaşan ve tarihteki en eski insan eylemlerinden olan gülme²⁹, kakhaha atma veya tebessüm etme üzerine şekillenen süreçleri barındırabilmektedir. Beklenmedik söz ve durumlar karşısında gerçekleşen güldürüler (gag) söz konusu olabileceği gibi, düşündürücü veya birer ironi olarak hiciv unsurları da taşıyabilmektedir.

Aristoteles (2008, s. 18), küçük düşürücü alay yerine gülünç olanı dramlaştırarak komedyanın ana biçimlerini ilk olarak Homeros'un gösterdiğini ve Margites'in de bir komedy örnek olduğunu belirtir. Ayrıca Aristoteles, komedy için ilk defa öyküler yazarların da Epikharmos ve Phormis olduğunu vurgular (2008, s. 21). Komedi, tarihsel perspektifte insanın varlığıyla birlikte söz konusu olarak ortaya çıkmış, ve zamanla buna yönelik gerçekleştirilen çeşitli çalışmalarla gelişmelere konu olmuştur. Komediye yönelik getirilen bakış açılarından biri de karşılaşılan durumlara yönelik gerçekleştirilen hareket ile açıklanabilir.

Komedi bütün evrensel öz fikirlerini ve güçlerini (tanrıları, değerleri, devlet kurumlarını, evrensel fikirleri vs.) birbiri ardına gülmeye açarken, bunu şüphesiz somut ve öznel olanın açısından yapar; ve yüzeysel bakıldığında gerçekten de komedide bireysel, somut, olumsal ve öznel olanın evrensel, zorunlu, özsel olana (kendi ötekisi olarak) karşı çıktığı ve onu baltaladığı izlenimine kapılabiliriz. Ki bu da birçok yazarın komedinin paradigması olarak sundukları görüştür elbette (Zupancic, 2011, s. 32-33).

Zupancic, komedide özneyi evrensel ve mutlak ile ilişkisi üzerinden anlamlandırmakta ve söz konusu evrensel ve mutlak olanın özne ile bütünleşme vurgusunu yapmaktadır (2011, s. 33-35). Bir film karakteri düşünüldeğinde, herhangi bir fiziksel, psikişik veya duygusal sorun yaşayan karakterin bu durum ile karşılaştıktan sonra

²⁸ Çalışma kapsamında komedi ve güldürü kavramları eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Teksoy (2012), *Rekin Teksoy'un Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü* başlıklı kitabında komedi kavramı için güldürüyü işaret etmektedir.

²⁹ Usta (2009, s. 82-94), gülme kuramlarını *geleneksel gülme kuramları*; a-üstünlük (kötüleme) kuramı, b-rahatlama kuramı, c-uyumsuzluk (uyuşmazlık, aykırılık) kuramı ve *çağdaş gülme kuramları* olarak ortaya koymaktadır.

kaldığı yerden süreçlerine devam edebilmesi komedinin olmazsa olmaz bir özelliği olarak belirtilebilmektedir. Karakterin karşılaştığı sorunu yaşamasıyla birlikte, sorunu aşp yoluna devam etmesi, komedinin bir parçası kabul edilmekte ve karakterin bunun gibi karşılaşacağı onca sorunda da aynı şekilde davranması ilkesi söz konusudur. Karakter, içinde bulunduğu ve pek sarsılmayan rolünü, karşılaştığı engellerin sarsılmasıyla kendi özel biçimini her doğal karakter gibi yansıtabilmesi ve daha sonra yine büründüğü rolüne geri dönmesi durumlarını yaşayabilmektedir.

Sinemada komedi türünde, dönemin koşullarının şekillendirici yönü ön plana çıkmaktadır. “Lumiere Kardeşler’in 28 Aralık 1895’te Paris’te düzenledikleri ilk gösteri programında yer alan “L’arroseur Arrose” ya da diğer adıyla “Le Jardinier et le petit espiegel” kısa film bir güldürüydü (Makal, 1995, s. 9)”. Bu gibi ilk dönem filmlerinde, dikkatsizlikler üzerine kurulu güldürmeye dayalı komedi unsurlarının ön planda olduğu görülür. Sessiz sinema döneminden bu yana film karakterlerinin büründüğü roller ve eklenen ses/müziklerle komediye katkı sunulduğu gözlemlenebilmektedir. Makal, sinemada güldürünün tiyatrodan etkilendiğini vurgularken bu etkinin henüz sinemanın ilk dönemleri için aşılmasının zaman aldığını ancak ve önemli olanın halk için, sinemanın ilk dönemlerinde farkına varılan iktidar, güç ve baskı kavramları olduğunu belirtir (1995, s. 15-16). Bu kavramların sinemadaki temsili olan karakterlerde, karşılaşılan gülünç durumlar sonrasında ciddiyetini korumaya çalışan tavırları söz konusuydu. Sinema, toplumların içinde bulunduğu süreçleri de yansıtan özelliklere sahip olduğundan, dönemin kaos ve karmaşası içerisinde gelişen endüstrileşme de buradaki payına düşeni alır. Charlie Chaplin’in “Modern Times” (1936) filmi de buna bir örnektir. Dolayısıyla güldürünün duygusal işlevlerinin yanı sıra toplumsal işlevlerinin de olduğu belirtilebilir. Güldürüler, izleyicide duygusal doyum sağlamakla birlikte toplumsal, siyasal ve ekonomik yöndeki beklentilere de doyum sağlayabilmektedir. Güldürme sanatı ile ilgilenen ilk sanatçı olarak kabul edilen Mack Sennett (1880-1968), vuruşlama ile süslenmiş gülünçlü taklit (parody laced) ve vuruşlama (slapstick)³⁰ türünde filmler yapmıştır (Makal, 1995, s. 21).

Ozön (1984, s. 142), yazındaki güldürü için üç çeşidin varlığından söz eder; dolantı (entrika), töre ve özyapı (karakter) güldürüsüdür. Dolantı (entrika) güldürüsü, ustaca düzenlenmiş yapıdaki hileleri barındıran, devinime dayanan ve eğlenceli

³⁰ Abartılı ve genellikle dikkatsizce ya da mantıksızca yapılan hareketler.

güldürülerdir. Dolantı (entrika) güldürüsü, vodvili de kapsayan bir güldürü çeşididir. Töre güldürüsü, belli toplumsal özellikleri barındıran ve belli grupların (tabaka, topluluk, vb.) endişesini taşıyan, bunlardan yola çıkarak gülmeceler barındıran güldürülerdir. Töre güldürüsü, sosyolojik konuları dikkate almanın yanı sıra ruhbilimsel sorunlara yer verir. Özyapı (karakter) güldürüsü ise, ortak olan özelliklere dikkat çekilerek komik olan yanlarının eleştirildiği güldürülerdir.

Sinemada komedi türünü birçok şekilde görmek mümkündür. Dolayısıyla sinemada komedi türünün alt türleri olduğu da söylenebilir. Özön (1984, s. 142-145), *100 Soruda Sinema Sanatı* başlıklı kitabında sinemada güldürü türünün çeşitlerini savruklama, vodvil, Amerikan güldürüsü, müzikli güldürü (operet), güldürü, toplumsal yergi, İngiliz güldürüsü olarak belirtir. Ayrıca Özön (2008, s. 227-231), *Sinema Sanatına Giriş* başlıklı diğer kitabında ise güldürü türlerini; - savruklama (bürlesk), - vodvil, - Amerikan güldürüsü, - İngiliz güldürüsü, - müzikli güldürü, operet, - güldürü, - toplumsal yergi, - özyapı (karakter) güldürüsü, - töre güldürüsü, - durum güldürüsü olarak sıralar. Benzer şekilde Sunal (1998, s. 21-24), güldürü sinemasını; burlesk güldürü (savruklama), vodvil, Amerikan tarzı güldürü, müzikal güldürüler, doğrudan güldürü, toplumsal yergi, İngiliz güldürüsü olarak sıralar. Gezgin (2017, s. 19-24) güldürünün biçimsel özelliklerine; savruklama (burlesk), vodvil, düşünce komedileri, kara güldürü/kara komedi, töre komedisi, acıklı güldürü (traji-komedi), ironi, parodi şeklinde yer verir. Husrevoğlu (2019, s. 7-11) ise; traji-komedi, aksiyon komedi, korku komedi, tip üzerine kurulu komedi, tür parodileri, kara komedi, absürt ve fantastik komedi, romantik komedi olarak sıralar. Dolayısıyla sinemada, üretilen film çeşitliliğine bağlı olarak komedi türü içerisinde belli özellikleri ile ön plana çıkan filmlerden de söz etmek mümkün olabilmektedir. Komedinin alt türleri, birbiri ile benzeşen özelliklere sahip olabildikleri gibi kendi içlerinde ön plana çıkan noktaları da bulunmaktadır. Genel olarak dikkate alındığında, sinemada komedi olarak savruklama, özellikle sessiz sinema döneminde görülen, görsel öğelerle birlikte gerçekleştirilen genellikle abartılı hareketlerin (itiş-kakışmalar, tekme atma, bir şeyler fırlatma, vb.) uygulandığı ve bununla birlikte izleyicide soluksuz bir eğlendirme etkisi oluşturulmak istendiği olaylar dizisinde ortaya çıkar. Ciddi bir konunun yeniden şekillendirilerek gülüt bir şekilde sunulmasında meydana gelen uyumsuzluklar ön plandadır. Savruklama, diğer güldürü türlerinin de temelini oluşturur. Vodvil, karmaşık olaylar dizisi içerisinde dolantıların söz konusu olduğu, yanlış anlaşılmalara, yanlışlıklar üzerine kurulan güldürüleri ifade eder. Söz

konusu sarmal hal alan güldürüler, yanlışlıkların çözümüyle mutlu son ile tamamlanır. Amerikan güldürüsü, savrukrama ve vodvilden izler taşıyan, gerçekçilikten uzak tesadüfler ve mutlu sonlar barındırır. Amerika'daki yaşam biçimlerine ironi ve/veya hicivlerle karşılık veren güldürülerdir. Müzikal güldürüler, Amerikan tarzı güldürülerin müzik ile eşlik edilerek gerçekleştirildiği güldürülerdir. Güldürü/doğrudan güldürü ise, düşünülmesi gereken konuya dikkat çekilerek hem güldürmeyi hem de düşündürmeyi amaçlayan ve eleştirerek yer veren güldürüleri ifade etmektedir. Bu güldürü türünde seyircide hem ağlama hem de gülme eylemi aynı zamanlarda gerçekleşebilmektedir. İngiliz güldürüsü ise özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında İngiltere'de ortaya çıkan, ölüm olayları ile ilgili süreçlerde gülmeceler barındıran, söz konusu olay ve durumların soğukkanlılıkla çözüme kavuşturulmak üzere yer verildiği güldürüdür.

Komedi türünün bir çeşidi olarak literatürdeki bazı kaynaklarda gösterilen kara komedi³¹, kara güldürü, kara mizah gibi adlandırmalar, birbiri yerine kullanılırken bazı kaynaklarda ise ayrı bir tür olarak şekillenmektedir. Yönetmen sinemalarına ya da filmlerine bakıldığında da benzer durumlarla karşılaşılabilir³². Kolker (2011, s. 272), sinemada tür kapsamında dikkate aldığı suç filmlerinde kara filmin sonradan bir tür olarak da anılabildiğini belirtir.

Kimi zaman mizah bizim psikolojik ızdıraba tahammül edebilme kapasitemizi açık şekilde artırır. Bunun uç bir örneği, yüzyıllardır, hayatın kasvetli gerçekleri karşısında hayatta kalabilmemizi sağlayan bir mekanizma olarak görülmüş olan “kara mizah” tır. Çoğu defa mizah savunma işlevini olumlu bir yönde sergiler; korkulan şeylerle dalga geçilir, sert gerçeklerle abartılarak alay edilir ve acı sanki hazza dönüştürülür (McWilliams, 2020, s. 188).

Oluk Ersümer'e göre, kara mizahın ön plana çıkan tarafının dehşet ile mizahı birlikte dikkate almakla beraber onu asıl belirgin kılan yanının ise duygusallık/duyarlılık (sentimentality) ile olan zıtlıklarıdır (2015, s. 297-298). Bu durum, mizahta da kara

³¹ Oluk Ersümer (2014, s.11), *Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah* başlıklı doktora tez çalışmasında, Kara Komedi kavramı yerine Kara Mizah terimini kullanmayı tercih ettiklerini belirtir. Bunun sebebinin ise komedinin amacının gülme üretme ve mutlu sona sahip olma üzerine dayandırırken, mizahı ise gülmenin yok denecek kadar az olduğu, mutsuz ve belirsiz sonlara dayandırılmasına bağlamaktadır.

³² Onur Ünlü sinemasının tanıtımına yer verilen çevrimiçi platformlarda komedi türü olarak kabul edilen on filmi: Polis (2006), Çocuk (2007), Güneşin Oğlu (2008), Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011), Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013), İtirazım Var (2014), Cingöz Recai (2017), Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017), Gerçek Kesit: Manyak (2018), Bombos (2022) olarak sıralanabilir. Bu filmlerde mizah unsurlarının da varlığı söz konusu olabilmektedir.

http-33: <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/7946/onur-unlu> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-34: <https://www.imdb.com/name/nm1729447/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-35: <https://boxofficeturkiye.com/kisi/onur-unlu--732> (Erişim tarihi: 02.05.2023).

http-36: <https://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatici-169553/filmografi/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

mizahta da aslında duygu veya hislere koyulan mesafe ile ilişkilidir. Kaldı ki mizahın üretimi de bunu gerektirir. Dolayısıyla güldürü/komedi ile mizah kavramlarının aralarındaki ilişki ve sınırlarının farkına varılması önemli olmaktadır.

Sinemada komedi türüne yönelik temel bakış açıları yukarıdaki gibi ortaya koyulduktan sonra mizah kavramının açıklanması ve çerçevesinin belirtilmesi yerinde olacaktır. “Mizah, modern düşüncenin büyük keşfidir (Paz, 1993, s. 19)”. Bu bakımdan Paz (1993, s. 18-19) mizahı, anlatılar için bilinçle bağdaştırarak bunu eleştirel bir şekilde dikkate almaya vurgu yapar. Paz’a göre, mizahın temas ettiği herhangi bir alan belirsizleşmekte ve bu belirsizlik de geçici de olsa korkuyu getirmektedir (1993, s. 18). Bu da sorgulamanın getirdiği en temel duyumu ortaya koyabilmektedir denilebilir.

Mizah; bazen bir eserin tümüne egemen olup adeta o eseri mizahi bir eser görünümüne sokabileceği gibi, bazen de çok az yararlanılan bir araç ya da hiç başvurulmayan bir özellik olarak da görülebilir. Tıpkı bir eserin ihtiyaç duyulduğunda yergi, ironi gibi özelliklere başvurusu gibi mizahi bir anlatıma da başvurusu doğal bir süreçtir. Bu özellik nasıl ki yergi, ironiyi bir tür değil de bir anlatım biçimi, üslup özelliği kılıyorsa aynı şekilde mizah da başlı başına bir tür olmaktan öte; bir ifade biçimi, anlatım tarzı, bir üslup özelliğidir (Alay, 2019, s. 26).

Yardımcı (2010, s. 25), mizahın sinemada komedi türüyle birlikte ortaya çıktığını belirtir ve ona göre “Mizah, hayatın komik ve anlamsız taraflarına ilişkin değerlendirme yetisidir (Yardımcı, 2010, s. 3). Bu yönüyle mizah, kişileri hedef alabileceği gibi, erkleri, yöneticileri, grupları ya da toplumları da odağına alabilmekte olduğu söylenebilir.

“Mizah çeşitleri, bir adlandırma olarak; latife, şaka, nükte, iğne, taş, hiciv, alay, halt gibi biçimleri; matrak, dalga, gırgır, curcuna gibi mizahi durumları işaret etmek amacıyla kullanılmıştır (Ongören, 1998, s. 31)”.

3. YÖNTEM

Sanat yapıtı olarak filmlerin anlamlandırılma süreçleri, birçok farklı bakış açısıyla temellendirilerek dikkate alınabilmekte ve ortaya çıkarılan bulgular ile *yeni* bir anlama işaret edilebilmektedir. Gündes, belirttiği "Her film kendi 'kalıbını' kendisi içermektedir" anlayışıyla film çalışmalarına yönelik çözümlemelerde genele indirgenen belli bir kalıp olmadığını ve yapılmak istenen her çalışma ile yeni bir "hedef konu" ya da "hedef izlek" oluşturula bileceğini ifade eder (2003, s. 13). Yönetmen tarafından ortaya çıkarılan her film kendi içerisinde çeşitli imgeler barındırabildiği gibi, bu bakış açısından mütevellit bir filmin anlam sorgulamasında farklı okumalar yapılarak da çeşitli çıkarımlardan bahsetmek mümkündür. Birbirinden farklı bulguların sağlanabilmesi de çeşitli yöntem analizleriyle kurulmuş inceleme çalışmaları ile gerçekleşebilir.

Çalışmanın yöntem bölümünde ilk olarak *araştırma modeli* ile çalışmanın yöntemi kuramsal çerçeveye dahilinde ortaya konulmaktadır. İkinci olarak *evren ve örneklem* ile çalışmanın kapsadığı alan ve seçilen örnekleme açıklanmaktadır. Son olarak da *veri toplama tekniği ve aracı* ile ilgili çalışma kaynaklarının nasıl ortaya konulduğu belirtilmektedir.

3.1. Araştırma Modeli

Onur Ünlü'nün filmleri ile çalışma kapsamında, problem ve amaç başlıkları altında belirtilen ne/nasıl sorularına yanıt aramaktadır. Bu nedenle tez çalışması, nitel araştırma modeli ile betimsel analiz yapılarak dikkate alınmaktadır. Betimsel analizdeki temel amaç, "elde edilen bulguları düzenlenmiş, ve yorumlanmış, bir biçimde okuyucuya sunmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 239)". Böylelikle, işlenmemiş verilerin okuyucular/çözümleyiciler tarafından anlaşılıp kullanılmasına da imkan verilmiş olunur (Altunışık, Çoşkun, Bayraktaroğlu ve Yıldırım, 2012, s. 324). Bu sebeple verilerin, öncelikli olarak sistemli ve açık bir şekilde ortaya konulması, ardından açıklanıp yorumlanması ve neden-sonuç ilişkileri içerisinde değerlendirilip sonuçlara ulaştırılması hedeflenir (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 239-240).

Çalışmanın temel sorunu, filmlerde karakterlerin/figürlerin/öznelerin travma durumlarını incelemektir. Dolayısıyla çalışma, Onur Ünlü filmlerindeki karakterlerin travma durumlarını sorgulamaya ve ego savunma mekanizmaları ile ilişkilerini

incelemeye yönelik bir araştırmadır. Bu doğrultuda çalışma kapsamında araştırmacı tarafından “Sinemada Karakterler/Öznelere İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu” oluşturulmuştur. İlgili tablo, dört alan uzmanı tarafından uygunluk bakımından dikkate alınmıştır³³. Sinemaya yönelik incelemelerde kullanılabilir olan tabloda, savunma mekanizmaları ve bunların soruları uygunluk bakımından teyit edilmiştir. Çalışmada, travma durumları, yönetmen Onur Unlu’nun örneklem filmlerindeki komedi türü ve mizah özellikleri ile dikkate alınmaktadır. Bu nedenle örnekleme, travma belirtileri barındıran karakterlerin yer aldığı filmlerin tür olarak komedi ve/veya mizah özelliklerini barındırması üzerinde durulmaktadır. Çalışmanın örneklem filmlerindeki karakterlerin yapılarının çözümlenmesini destekleyen ve bütünsel bir anlayışla dikkate alınmasına imkan sunan film anlatı yapısı ve biçimi (film stili), çalışmanın çözümlenme anlayışını ortaya koymaktadır. Film anlatı yapısı ve biçimi ile filmlerin yapıları irdelenmektedir.

Filmlerde, karakterlerin travmatik yaşantılarının açığa çıkarılması ve savunma mekanizmaları ile ilişkilerinin sorgulanması nedeniyle çalışmada, kuramsal çerçeve dahilinde; psikanalitik kuram, bilinç, bilinçöncesi, bilinçdışı, kişilik (id, ego, süperego), ego savunma mekanizmaları, travma, travma tipleri, sinemada travma, sinemanın öğeleri olarak anlatı yapısı ve biçimi, sinemada tür olarak komedi türü ve mizah ele alınmaktadır. Sonuç olarak, çalışma kapsamında seçilen filmlerde, karakterlerin travmatik durumları ve savunma mekanizmalarıyla ilişkilendirilen yönleri bulgulanmaktadır. Filmlerin komedi türü ve mizah özellikleri, ayrıca buna bağlı travma ilişkileri açıklanmaktadır. İlgili çıkarımlar, sinema sanatının birer yapıtları olan filmlerde, filmlerin tamamının anlamında travma durumlarının çözümlenmesine katkı sunan film anlatı yapısı ve biçimi ile gerçekleştirilmektedir. Filmlerin çözümlenmelerinde, anlatı yapısı ve biçim açısından bütüncül bir anlayış, biçimi olarak sinemanın öğeleri dikkate alınmaktadır. Çalışma kapsamında, film anlatı yapısı ve biçimi içerisinde; *öykü ve olay örgüsü, karakter, zaman*

³³ - Prof. Dr. Gamze Özçürümez Bilgili. Başkent Üniversitesi, Tıp Fakültesi, Ruh Sağlığı ve Hastalıkları Anabilim Dalı, [http-37: http://ankara.baskenthastaneleri.com/tr/doktorlarimiz/gamze-ozcurumez-bilgili/189](http://ankara.baskenthastaneleri.com/tr/doktorlarimiz/gamze-ozcurumez-bilgili/189) (Erişim Tarihi: 11.01.2023).

- Dr. Özge Karadağ. Columbia University, Earth Institute, Center for Sustainable Development [http-38: http://csd.columbia.edu/people/ozge-karadag](http://csd.columbia.edu/people/ozge-karadag) (Erişim Tarihi: 11.01.2023).

- Psikiyatrist, Psikoterapist Dr. Altan Eşsizoglu.

[http-39: http://www.altanessizoglu.com/](http://www.altanessizoglu.com/) (Erişim Tarihi: 11.01.2023).

- Klinik Psikolog, Psikanalist Pınar Padar.

[http-40: http://www.istanbulpsikanalizderneği.com/tr/hakimizda/analistler](http://www.istanbulpsikanalizderneği.com/tr/hakimizda/analistler) (Erişim Tarihi: 11.01.2023).

ve mekan, mizansen, sinematografi, kurgu ve ses ile filmlerin yapılarına yönelik bilgilere ulaşılmaktadır.

Gürbüz ve Şahin'e (2018, s. 183-184) göre görüşme, nitel araştırmalarda yoğunlukla kullanılmakta ve mülakat olarak da ifade edilebilmektedir. Örneklem olarak belirlenen filmlerin yönetmeni olan Onur Unlü ile görüşme gerçekleştirilmiş, filmlerindeki travmatik unsurlara yönelik bakış açısının bilgisine ulaşılmıştır. *Başka Sinema Rota: Eskişehir* kapsamında Eskişehir'e film gösterimleri ve söyleşi yapmak üzere gelen yönetmene, 25.09.2022 tarihinde dinletisine katılım gerçekleştirilerek filmleri hakkında sorular sorulmuştur. Etkinlik, kamuoyuna açık şekilde yönetmen söyleşisi olduğundan dolayı, toplum içerisinde gerçekleşmiş ve ilgili görüşme de aynı ortamda söyleşi etkinliği dahilinde sağlanmıştır. Yönetmene, filmlerindeki karakterlerin travmatik durumları hakkındaki görüşlerine dair sorular yöneltilmiştir. Bu doğrultuda, yönetmenin filmlerinde bulgulanmaya çalışılan travma durumlarıyla ilgili bakış açısının da bilgisine ulaşılmıştır. Etkinlik sonunda yönetmene, filmlerindeki travma durumlarıyla ilgili bir çalışmanın yapıldığı ve bunun için kendisine sorular sorulduğu bilgisi de verilmiştir. Kamuoyuna açık yerde gerçekleştirilen söyleşide araştırmacının/dinleyicinin soruları da ayrıca ses kaydı olarak ortamda kayıt altına alınmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın konusu sinemada travma olduğundan dolayı çalışmanın evreni Dünya sinemasıdır. Bu temel evren içerisinde, ülke sinemalarını anlamlandırma süreci ile Türk sineması, çalışmada özel evreni oluşturmaktadır. Türk sineması içerisinde seçilen, Onur Ünlü filmlerinden olan "İtirazım Var" (Unlü, 2014), "Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok" (Unlü, 2017) ve "Gerçek Kesit: Manyak" (Unlü, 2018) filmleri, çalışmanın örneklemini olarak belirlenmiştir. Belirlenen üç film, çalışmanın amaçlı örneklemini olarak seçilmiştir. Türk sineması içerisinde karakterin travmalarını konu alan filmler arasından seçilen örnekleme, evrendeki psikanaliz temelli olarak travmalarla ilişkili savunma mekanizmalarının filmlerdeki yansımaları gözlemlenebilmektedir. Ayrıca, çalışma kapsamında seçilen örneklem, komedi türü ve mizah dahilindeki filmlerin travma bulgularını somut göstergeler olarak barındırır. Sinemada anlatı yapısı ve biçim kapsamında örneklem filmlerin dikkate alınarak travma olgularında çeşitli belirti özellikleri (karakter ve olay örgüsü, zaman ve mekan, mizansen, sinematografi, kurgu,

ses) içermesi, tercih edilmelerinin diğer nedenleri arasında gösterilebilir. Bu nedenle Onur Unlu'nun seçilen filmlerindeki travmatik unsurlar, çalışmanın amaçlı örneklemini oluşturmaktadır. Amaçlı örneklemedeki gaye, istenilen amaca yönelik uygunluk sağlamaktır (Aziz, 2017, s. 55). Onur Unlu'nun filmleri, çalışmanın amacına uygun olup temel konularında komedi türü ve mizah ile travmaları karakterler üzerinden dahil edip sorunsal bağlamda yer veren, sinemasal anlatı yapısı ve biçemi bakımından bulgular ortaya koyabilecek, incelenmeye değer yapımların örneklerini içerdiği için seçilmiştir.

3.3. Veri Toplama Tekniği ve Aracı

Çalışmada, literatürdeki yerli ve yabancı olarak kitap, tez, dergi, sempozyum tutanakları ve internet siteleri gibi veri toplanmasına imkan oluşturan ortamlardaki kaynaklar incelenmiştir. Ayrıca, Türk sinemasında travmaları konu alan film örnekleri araştırılmış ve çalışma kapsamında Onur Unlu filmleri incelenmek üzere belirlenmiştir. Çalışmada, görsel-işitsel birer öge olan filmler, ayrıca birer görsel-işitsel doküman olarak karakterlerin/öznelerin travma yaşantılarının bulgularının ortaya konulmasına imkan sağlamaktadır. Çalışma kapsamında gerçekleştirilen ve temel veri toplama araçlarından olan doküman incelemesi ile Onur Unlu filmleri (video kayıtları) seçilmekte ve diğer yazılı kaynaklarla birlikte kuramsal temelde çözümlenmektedir. Yıldırım ve Şimşek, nitel araştırmalarda doküman incelemelerinin tek başlarına ya da birlikte kullanılabilen veri toplama tekniği (görüşme ve gözlem gibi) olduklarını ifade eder (2016, s. 189-200). Kuramsal çerçevenin belirmesine imkan sağlayan yazılı dokümanlarla birlikte çalışmanın temel verilerini oluşturan filmlerin (video) çalışma kapsamında analizi gerçekleştirilerek bulgular ortaya konulmaktadır. Çalışmanın örneklem filmlerinin çözümlenmelerinde, komedi ve mizah barındıran özellikler üzerinde durulmakta, sinemada anlatı yapısı ve biçimde; olay örgüsü, karakter yapısı, zaman ve mekan, mizansen, sinematografi, kurgu ve ses özellikleri irdelenmektedir. Bordwell ve Thompson (2012), Corrigan ve White (2012) sinemanın öğelerini anlatı ve biçim bakımından sınıflandırarak film çözümlenmelerinde anlatı ve tekniğin sistematik imkanını sunmaktadır. Ayrıca sinemada anlatı ve biçimin teorik yapısında; Chion (2003), Chatman, (2009), Egri (2012), Colebrook (2013), Toprak (2013), Aslanyürek (2014), Deleuze (2014), Mascelli (2014), Vardar (2014), Yıldız (2014), Parkan (2015), Başol (2017), Bergson (2018), Bergson (2019), Becerikli (2020), Field (2020), Genette (2020) gibi kuramcı/araştırmacı/düşünürlerin de alan yazımına katkı sağladığı belirtilebilir.

Araştırmacı, yönetmen Onur Ünlü ile kamuoyuna açık alandaki insanlarla gerçekleştirilen bir film söyleşisinde bulunulmuştur³⁴. Görüşmede ise yönetmenin filmlerinde tercih ettiği, film anlatı yapısı içerisindeki karakterlerin travmatik durumlarına ve filmlerinin anlatı ve biçem yapısına yönelik sorulara dikkat çekilmiştir. Eskişehir'e *Başka Sinema Rota: Eskişehir* kapsamında film gösterimleri ve söyleşi yapmak üzere gelen yönetmene, 25.09.2022 tarihinde, dinletisine katılım gerçekleştirilerek filmleri hakkında sorular sorulmuştur. Spontane şekilde gerçekleştirilen söyleşide söz hakkı istenmiş ve yönetmene sorular yöneltilmiştir. Yönetmenin filmlerindeki karakterlerin travmatik durumları ve bunlara bağlı ortaya çıkarılan ego savunma mekanizmalarının varlığı teyit edilmiştir.

“Soruları soran ve görüşmeyi yürüten kişi görüşmeci, soruları cevaplayan ve böylelikle araştırma sorusu hakkında bilgi sağlayan kişi de katılımcı veya görüşülen kişidir (Gürbüz ve Şahin, 2018, s. 184)”. Görüşme, çalışma kapsamında kullanılmak üzere daha sonra da kontrol edilme amaçlı olarak kayıt (ses kaydı) edilmiştir.

Yönetmen ile görüşme metni verileri:

Araştırmacı/Dinleyici: *Uzun metraj filmlerinizi dikkate aldığımız zaman ilk filminiz 2006 yılında yaptığınız Polis filminden Topal Şükranın Maceraları 2019 yapımındaki filminize kadar, gösterimi yapılmış olan filmlerinizin, filmlerinizdeki ana karakterlerinize baktığımız zaman sürekli başlarına bir olay geliyor. Polis filminde ana karakterin kızı intihar ediyor ondan sonra karakter dönüşüm geçiriyor, gelişiyor. Ondan sonra İtirazım Var filminde de yine ana karakter trafik kazasında eşini kaybetmiş. Daha diğer filmlerinizde de çeşitli etkiler var böyle. Bu dolayısıyla bir şekilde karakterin dönüşüm geçirmesine ve senaryo içerisindeki ana karakterlerin şekillenmesini ortaya koyuyor. Yani buna baktığımız zaman bunlar, hayatın parçası olan şeyler ve travmatik durumlar. Bu ana karakterleri travmayla nasıl ilişkilendiriyorsunuz, ben bunu merak ediyorum.*

Onur Ünlü: *Ana karakterleri travmayla doğrudan ilişkilendiriyorum işte abi yani. Başlarına bir iş geliyor ve o işe bir tepki veriyorlar, tamam mı, vermeye çalışıyorlar, mücadele ediyorlar. Dünyada bulunmak bir mücadele işi ya, sürekli bir şeyler onu, senle basitçe ya en sonra ne olursa olsun bir Epikür'le sanatını birleştirdiği bir yer var o da*

³⁴ *Başka Sinema Rota: Eskişehir*, film gösterim ve söyleşi etkinliği, 25.09.2022 tarihinde kamuya açık ortamda Onur Ünlü'ye soru yöneltilerek gerçekleştirilmiştir.

basitçe acıya karşı durumumuzu muhafaza etmeye çalışmalıyız tamam mı en Türkçesi bunun bu. Mutlu olamayız, mutluluk diye bir şey yok da ama acıya karşı bir denge tutturabiliriz, değil mi, mevzu bu. Dolayısıyla o denge durumunda kalmak için bir şeyler yapmaya başlıyor karakterler tıpkı hayatı bizim yaptığımız gibi, biz de aynı şeyleri yapıyoruz. Başımıza birtakım işler geliyor, her şeye rağmen dengede kalmaya çalışıyoruz. O arada oluşan şeylerden bir hikaye çıkartabilirsem bu bir filme dönüşüyor. Dolayısıyla da yaşadığımız her şey, karakterlerin de yaşadığı her şey elbette ki onların daha sonra yaptığı şeyleri belirleyen şeyler haline geliyor.

Araştırmacı/Dinleyici: Yani karakterler bir nevi savunma mekanizmaları geliştiriyor, dönüşüyor. Değil mi?

Onur Ünlü: Evet tabi ki. Tıpkı bizimki gibi. Karakter dediğimiz şey de insan. O da birisi. O da. Ama tabi, hani onların yaptıkları benim yapabileceğime benziyor doğal olarak onları ben yazdığım için. Muhtemelen öyle şeyler benim başıma gelse yaklaşık olarak onları yaparım herhalde ben de. Çünkü onu düşünebiliyorum. En sonda ben düşünüyorum onların bir iradesi yok ya. Hani karakter kendi kendini yazar falan, yazamaz öyle beklersin sonsuza kadar, sen yazarsın yani. Dolayısıyla ben ne düşünüyorsam onlar da o kadar düşünebiliyorlar.

Araştırmacı/Dinleyici: Teşekkür ederim.

Onur Ünlü: Öyle bir şey.

Yönetmenin filmleri ile travma konusunda çalışıldığı bilgisinin verildiği söyleşi sonu görüşmesi:

Araştırmacı/Dinleyici: Onur Bey ben izninizle bir şey soracağım. Sinemada travma çalışıyorum, doktora tezi olarak sizin filmlerinizde.

Onur Ünlü: Tabi ki, tabi ki. Gören Gözlere bak, o çok iyi. Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok doğrudan travmayla ilgili.

Araştırmacı/Dinleyici: Filmlerinizde flashbackler olarak ve flashbackler olmadan da travmaları sürekli işliyorsunuz, yani neredeyse tüm filmlerde var. Benim filmlerde bu travma mevzularını anlatmamın sizin için bir sakıncası yok değil mi?

Onur Ünlü: Yo, hayır, tabi ki, ne demek. Ama Gören Gözlere bak, Gören Gözler'de çok var onunla ilgili.

“Sinemada Karakterler/Özneler İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu” uzman değerlendirmesinin işleyişi:

Çalışmada, filmlerdeki karakterlerin ego savunma mekanizmaları ile ilgili çözümlenmelerini sistemli ve uygulanabilir hale getirebilmek üzere araştırmacı tarafından “Sinemada Karakterler/Özneler İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu” oluşturulmuştur. İlgili tablo, sinema filmlerindeki karakterlerin ego savunma mekanizmalarını çözümlenebilmek amacıyla hazırlanmıştır. Değerlendirme soru tablosunun uygunluğunu almak üzere alan uzmanları görüşü talep edilmiştir. Hazırlanan değerlendirme tablosu, toplamda dört alan uzmanına iletilmiştir. E-mail aracılığı ve yüz yüze görüşmeler halinde çeşitlenen alan uzmanları değerlendirmesi ile tablo incelenmiş ve uygunluğu kontrol edilmiştir. Böylelikle, literatürde savunma mekanizmalarına dair verilerin benzerlik/farklılık ve uygunlukları üzerinde durulmuştur. İlgili süreçte araştırmacı, ego savunma mekanizmalarının sinemaya uygulanabilirliği ve söz konusu savunma mekanizmalarını yansıtabilecek/ortaya koyabilecek sorular üzerinde durmuştur. Filmlerdeki karakterlerde çözümlenebilen savunma mekanizmaları ve bunlara yönelik soruların kontrolü ve uygunluğu teyit edildikten sonra tablonun son hali verilerek ilgili çalışma filmlerinde değerlendirilmelerin gerçekleştirilmesi sağlanmıştır.

3.3.1. Sinemada karakterler/özneler için ego savunma mekanizmaları değerlendirme soru tablosu

Savunma mekanizmaları ve ilgili hazırlanan soruları için uzman görüşü alındıktan sonra bu soruların ilgili örneklem filmlerde çözümlenmesi yapılarak bulgulara ulaşılması hedeflenmiştir. Ayrıca belirtilmelidir ki alan uzmanlıklarına göre geliştirilen veya şekillendirilen ego savunma mekanizmalarına yönelik literatüre kazandırılan çeşitli ölçekler bulunmaktadır. Türkiye Ölçme Araçları Dizini (TOAD)³⁵ üzerinden kontrol edildiğinde; “savunma” başlığıyla aratıldığında 16, “savunma testi” başlığıyla 6, “savunma testi ölçeği” başlığıyla 2, “savunma mekanizmaları” başlığıyla 5, “defense” başlığıyla 3 adet ölçeğe ulaşılmaktadır. Bunlar arasından kontrol edildiğinde de Savunma Biçimleri Testi (SBT-40) aktif olarak çalışmalarda kullanıldığı görülmüştür.

Savunma biçimlerinin Freud’tan bu yana gelişim sürecinde test edilebilir bir sürece alınmasında çeşitli aşamalar söz konusu olmuştur. Bu aşamalar, ölçeklerin

³⁵ http-41: <https://toad.halileksi.net/> (Erişim tarihi: 15.03.2022).

geliştirilme sürecine önemli katkılar sunmuştur. Bond, Gardner ve Christian (1983, s. 333-338), 26 farklı savunma biçimini ölçmek üzere toplam 88 maddeden oluşan (The Defense Style Questionnaire) bir ölçek geliştirmiştir. Bu savunma biçimleri, DSM III' den önce geliştirilmiş olup DSM III-R'de (American Psychiatric Association - APA³⁶) savunma mekanizmalarının ele alınmasıyla birlikte revize edilip 72 maddelik bir test elde edilmiştir (Andrews, Pollock & Stewart, 1989, s. 455-460). Bu test 20 savunma biçimini *immatur, nevrotik ve Matur (olgun)* savunma biçimleri olarak ele almıştır (Yılmaz, Gençöz & Ak, 2007, s. 245; Bora, 2019, s. 100-101). Ardından bazı eksiklikler ve alandaki uygulama güçlüklerinden dolayı Andrews, Singh, & Bond (1993, s. 246-256) bu savunma biçimleri testini (SBT-40) de 40 maddeye indirmiştir³⁷.

Ek 2'de sunulan savunma biçimleri testi (SBT-40), bireyin öznel alanına hitap ettiği ve gizil, kör, bilinmeyen (Johari Penceresi örneği) alanlara dair soruları içerdiği için bizzat kişinin kendisi tarafından yanıtlanması amacıyla hazırlanmış bir çalışmadır. Bu nedenle, psikolog, psikiyatrist gibi alan uzmanları tarafından katılımcının birebir dahil olduğu çalışmaları kapsamaktadır. Sinema filmlerinde ise karakterlerin davranışsal vb. belirtileri, ekranda görünen göstergeler üzerinden anlamlandırılarak çözümlenebilmektedir. Sinemada karakterlerin/bireylerin/figürlerin/oyuncuların öznel alanları bütünüyle perdeye yansıtılmadığı için SBT-40, söz konusu çalışmaya uyarlanamamaktadır.

Çalışma kapsamında, sinema filmlerinde savunma mekanizmaları ile ilgili olarak karakterlerin çözümlemesini sağlamak amacıyla çeşitli sorular hazırlanmıştır. Bu sorular için ego savunma mekanizmalarının ilgili literatür temelinden faydalanılmıştır. İlgili literatüre, Ek 1'de ayrıca tablo olarak yer verilmiştir. Filmlerdeki ana karakterlerin davranış biçimleri, bu karakterlerin devinimleri üzerinden irdelenerek sorulara yanıtlar bulgulanmıştır.

Çalışma çözümlemelerini gerçekleştirilebilmek için oluşturulan “*Sinemada Karakterler/Öznel İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu*” başlıklı tabloda 22 ego savunma mekanizması ve 32 adet soru yer almaktadır.

³⁶ [http-42: https://www.apa.org/](https://www.apa.org/) (Erişim tarihi: 09.05.2022).

³⁷ Ayrıca, SBT'nin 88 maddelik formunu Türkçe'ye uyarlayanın E. F. Bodur olduğunu belirtmek gerekir. (Yılmaz, Gençöz & Ak, 2007, s. 246). İlgili kaynak:
Bodur, E. F. (1999). *Defense Style Questionnaire (Savunma Biçimleri Testi) Ego Savunma Mekanizmaları Testinin Türkçe Formu Dil Eşdeğerliliği, Güvenirlilik ve Geçerlilik Çalışması*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Tablo³⁸4. Sinemada Karakterler/Öznelere İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu

Film Bilgisi:					
Karakter Bilgisi:					
Savunma Mekanizmaları	Bağlam Sorusu/Soruları	Evet	Hayır	Açıklama (karakter, sahne vb.)	
Bastırma	Repression	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, tehlike yaratan veya acı veren duygu ve düşünceleri bilinçdışına itmekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, yaşamının önceki yıllarında deneyimlediği, ona acı veren yaşantılarını bilinçdışında gözleyerek daha sonra bunlardan etkilenmekte midir?			
Yadsıma, İnkâr	Denial	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, benliğini koruma altına alabilmek için gerçeklerle (dış kaynaklı, vb.) yüzleşmekten kaçınmakta midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, benliğinde kaygı yaratacak gerçekleri göz ardı etmekte midir?			
Neden Bulma, Akla Uyunlaştırma	Rationalization	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, toplum normlarına uygun olmayan davranışlarını haklı göstermek için neden bulmakta midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, gerçekleştiremediği amaçların yarattığı hayal kırıklıklarını azaltmak için davranışlarını akla uyunlaştırmaya çalışmakta midir?			
Yansıtma	Projection	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, kendinde kabul etmediği veya benliğine yabancı bulunduğu yanları, parçaları başkalarına yansıtmakta midir?			
Ödünleme	Compensation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, zayıf yönlerini gizlemek için farklı olumlu özelliklerini ön plana çıkarmaya çalışmakta midir?			
Yüceltme	Sublimation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, libidinal ve saldırgan dürtülerini toplumsal açıdan kabul gören alanlara yönlendirmekte midir?			
İçleştime, İçerme	Introjection	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, herhangi bir birey ya da topluluğun niteliklerini ve inançlarını (karşıt olan veya olmayan) öz benliğine dahil ederek kişiliğinin bir parçası haline getirmekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, erişim kuramadığı (anlaşamadığı, yüz yüze ifade edemediği) bir kişi ya da nesneyi içe atarak (içsel diyalog kurarak vb.) onunla iletişim kurma yoluna gitmekte midir?			
Yer Değişirme, Yön Değiştime	Displacement	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, doğrudan hedefe yönlendiremediği libidinal veya saldırgan arzularını kendine göre daha az kaygı yaratan ya da yaratmayan başka hedeflere yönlendirmekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, ağır çatışma yaşadığı bilinçdışı düşüncelerden dolayı nedenini bilmediği bir fobi geliştirmekte midir?			
Duygudaşlık-Boyun Eğme	Sympathy-Submission	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, insanların onayını almak için kendinden ödün verip insanları memnun etme çabasına girmekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, karşı taraftan gelecek zararı önlemek için boyun eğme davranışını sergilemekte midir?			
Özgeçlilik	Altruism	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, kendi arzularını doyumak yerine başkalarının arzularını doyumaya ve bunlar üzerinden doyum ulaşılmaya çalışmakta midir?			
Yapıp-Bozma	Undoing	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, hoşuna gitmeyen duygu ve düşüncelerden uzaklaşmak için törensel/büyüsel/davranışsal vb. örüntüler gerçekleştirilmekte midir?			
Karşı Tepki Oluşturma	Reaction Formation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, nefret duyulan beslediği diğer kişilere dair duygularını gizlemek için karşıt tepki oluşturmaktadır mı?			
Düş Kurma	Fantasy	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, karşılanmamış gereksinimlerini dış dünya yoluyla doyumaya çalışmakta midir?			
Gerileme	Regression	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, var olan koşullara uyum sağlayamayıp kendini güvende hissettiği geçmiş bir döneme dönerek, o yaşam dönemine ait davranışlar sergileyip denge sağlamaya çalışmakta midir?			
Fiksasyon	Fixation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, bir gelişim döneminde gereksinimlerinin aşırı doyurulması veya doyurulmaması sebebiyle o dönemin kişilik özelliklerine takılıp kalmakta midir?			
Mizah	Humor	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, zorlandığı ya da hoşnut olmadığı durumlar karşısında şaka yolu ile baş etmeye çalışmakta midir?			
Bölme	Splitting	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, genel geçer değerlerin varlığını savunup kendi çıkarlarını doğrultusunda bunların tam aksi olan durumları uygulamakta midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, herhangi bir durum karşısında çelişkili davranışlar/ ifadeler göstermekte midir?			
Kendine Yönelme, Kendine-Karşı Döndürme	Turning toward one's self	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, çeşitli nedenlerle dışsal bir nesneye yönlendiremediği olumsuz duygu ve tutumlarını kendine yöneltilmekte midir?			
Çözülme	Dissociation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, zihindeki olay ve yaşantılardan koparak başka biriyim gibi davranışlar göstermekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, aşırı derecede zorlandığı acı ve korku barındıran durumlar veya olaylar karşısında sanki olayı-durumu kendi yaşamıyormuş ve dışarıdan izleyen biriyim gibi davranmakta midir?			
Tersine-Cevirme	Reverse-Inversion	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, karşıdan beklediği ihtiyacı alamadığında bunu kendisi sağlayarak bilinçdışı bir özdeşim yoluyla doyum ulaşılmaya çalışmakta midir?			
Düşünselleştirme	Intellectualization	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, duygularına dair bilimsel düzeyde açıklamalarda bulunurken bu duyguları bilfiil ifade etmekte kaçınmakta midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, onların ve yaşantılarının asıl duygusal kaynağına inmek yerine bunları yok saymadan bilimsel düzeyde ele almayı tercih etmekte midir?			
Yalıtma	Isolation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, yaşadığı bir olaya dair bilimsel ayrıntıları hatırlayıp duygusal ayrıntı ve tepkilerinden kendini soyutlamakta midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, dışardan gelen etkenlerden dolayı hayal kırıklığı yaşamamak için kendi duygusal ihtiyaçlarını yok sayıp kendini duygusal olarak soyutlamakta midir?			

³⁸Savunma mekanizmaları soruları ile sinemada karakter/özne bilgisinin açığa çıkarılmasında, ilgili filmin anlatı yapısı (ana-yan karakter bağlantısı dahilinde) ve biçim öğeleri ilişkilendirilip dikkate alınabilmektedir.

İbrahim ZATERİ, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı. Doktora Tezi. 2023.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Onur Ünlü'nün Hayatı ve Sineması

Onur Ünlü, 1973 yılında İzmit'te doğdu. Anadolu Üniversitesi İletişim Bölümü'nden mezun oldu. Marmara Üniversitesi'nde yüksek lisans yaptı. 1993-1998 yılları arasında Ah Muhsin Ünlü mahlasıyla yazdığı şiirleri Gidiyorum Bu adlı kitapta derledi. 1999 yapımı Deli Yürek dizisinin senaristliğini yaptı. Bu dizide canlandırdığı Umur karakteriyle oyunculuğa başladı. Ali Özgentürk'ün Kalbin Zamanı (2004) adlı filminin senaristliğini üstlendi. 2006 yılında çektiği Polis filmi ile yönetmenliğe başladı.³⁹

Onur Ünlü Filmleri⁴⁰:

Polis (2006)

Çocuk (2007)

Güneşin Oğlu (2008)

Beş Şehir (2009)

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011)

Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013)

İtirazım Var (2014)

Put Şeylere (2017)

Cingöz Recai (2017)

Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017)

Kırık Kalpler Bankası (2017)

Gerçek Kesit: Manyak (2018)

Topal Şükran'ın Maceraları (2019)

Bomboş (2022)

³⁹ http-43: <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/7946/onur-unlu> (Erişim Tarihi: 24.11.2020).

⁴⁰ Onur Ünlü sineması dikkate alındığında, yönetmenin neredeyse her yıl için çeşitli türlerde film yapımları gerçekleştirdiği ve böylelikle aktif bir film yönetmeni kimliği oluşturduğu söylenebilir.

http-44: <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/7946/onur-unlu> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-45: <https://www.imdb.com/name/nm1729447/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-46: <https://boxofficeturkiye.com/kisi/onur-unlu--732> (Erişim tarihi: 02.05.2023).

http-47: <https://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatici-169553/filmografi/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

Onur Ünlü'nün Diğer Yapımları (Yönetmen Olarak)⁴¹:

Yoktan Seçmeli (Televizyon Dizisi)

Leyla ile Mecnun (73 Bölüm - 2011, 2012, 2013, 2021, 2022), (Televizyon Dizisi)

Bunu Bi' Düşünün (8 Bölüm - 2021), (Mini Televizyon Dizisi)

İstanbul'un Helaları (2021), (Belgesel)

Onur Unlü: Hayatta Tek Mantıklı Şey Stand Up Yapmaktır, Gibi Geliyor (2021)

Şeref Bey (10 Bölüm - 2021), (Televizyon Dizisi)

İçten Sesler Korosu (2 Bölüm - 2019), (Televizyon Dizisi)

Dudullu Postası (13 Bölüm - 2018), (Televizyon Dizisi)

Görünen Adam (10 Bölüm - 2017), (Mini Televizyon Dizisi)

Beş Kardeş (13 Bölüm - 2015), (Televizyon Dizisi)

Ben de Özledim (13 Bölüm - 2013, 2014), (Televizyon Dizisi)

Şubat (32 Bölüm - 2012, 2013), (Televizyon Dizisi)

Tek Ölüm Yetmez (2012), (Kısa Film)

Kamil İnsan (2009), (Kısa Film)

Acemi Müezzin (4 Bölüm - 2009), (Televizyon Dizisi)

Onur Unlü'nün yönetmen kimliğine dair yukarıda belirtilen çeşitli çalışmaları sıralanmıştır. Unlü'nün hayatı ve sineması anlamlandırılmak istendiğinde, filmleri ve gerçekleştirdiği söyleşiler dikkate alınabilmektedir. Unlü'nün filmleri ile ilgili hayatına dair süreçlerden bahsedilecek olunursa, Kırklar (2017) ile gerçekleştirdiği söyleşi kitabından söz etmek mümkündür.

Onur Ünlü: Bir Sürü Endişe kitabında, gerçek bir kara mizah olarak tanımladığı “Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi” (Ünlü, 2011) filmini yazarken kanser hastası olan kendi annesinin refakatçisi olduğunu belirtir. Onur Ünlü, hasta kadar yakınının da travmatik bir süreçte olduğunu, hatta hasta yakınının kanser hastası olan kişiden daha zor durumda olabildiğini belirtir. Ünlü, bu durumu hasta öldüğünde, asıl hasta yakınının bu acıyla yaşamaya devam edeceğini ve bu durumla baş etmeye çalışarak yaşamak zorunda olduğu ifade eder. Bu nedenle Onur Ünlü, ilgili filmin yazımında, ironik ve mizah içerikli unsurların kişisel hayatında var olan durumuna destek olduğunu vurgular. Filmden söz edilecek olunursa, ana karakter olan Celal Tan, işlediği bir cinayeti

⁴¹ http-48: <https://www.imdb.com/name/nm1729447/#director> (Erişim Tarihi: 25.06.2022).

ölmek üzere olan bir adamın üstlenmesini ister. Ölmek üzere olan adam da Celal'den karşılık olarak ona dini öğretmesini talep eder. Celal Tan'ın filmde “ - *Ama ben ne anlarım?*” diye yanıtlaması üzerine ölmek üzere olan adam “ - *Koca profesörsün, öğret*” diye cevap verir. Ardından filmde, Celal Tan ve ölmek üzere olan adam Namaz Hocası isimli bir kitaptan rakı masasında din öğrenmeye çalışırlar. Onur Ünlü bu durumu, Alper Kırklar ile gerçekleştirdiği röportajında şu sözlerle ifade eder: “Kendi kendime o problemden nasıl sıyrılmaya çalışıyorsam, onu bütün olduğu gibi filme yansıttım. Dolayısıyla da sert, tuhaf, fazla kapalı ve fazla acıtıcı bir mizah çıktı ortaya (Kırklar, 2017, s. 123).” der. Onur Ünlü, hayatında yaşadığı zor süreçleri, sözü edilen filmi ile bu şekilde ilişkilendirir.

4.1.1. Onur Ünlü sinemasında komedi türü ve mizah

Zaten kara komedilerde ve kara filmde temel olarak toplumla bir türlü uyuşamayan, o ya da bu sebepten dışarıda kalan, ortalamanın dışındaki insanların hayatı anlatılır. Bunlar katildirler, suçludurlar, polistirler, ne olursa olsunlar ortada bir suç vardır ve o suç aslında kişiyle, karakterle toplum hayatını birbirine bağlayan suçtur. Onun için zaten oradan komedi çıkar. Nasıl bakıldığına bağlı olarak Taxi Driver'da Travis Bickle sosyal olana suçla bağlanır. Bütün kara filmlerde böyledir. Birey, aşırı yalnızdır, tamamen toplum dışı bir noktadadır, ama topluma bağlanmak ister. Aslında o yalnızlığı yaşamak istemez. Zaten kara filmlerde ironi oradan çıkar, “mıs” gibi yapar bütün karakterler. Kara filmlerin temel meselelerinden birisi, karakterlerin “mıs” gibi yapmasıdır (Kırklar, 2017, s. 117-118).

Onur Ünlü, sinemasında komedi ile ilişkili mizah anlayışında yukarıda belirtilen sözlere yer verir. Ünlü'nün filmlerinde de karakterler aynı duruma münhasır olarak devinimler göstermektedir. Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (Ünlü, 2017) filminde ana karakter olan Salim'in, bir polis olarak başına gelen olay ve durumlar, Gerçek Kesit: Manyak (Ünlü, 2018) filminin ana karakteri olan Rıza'nın bir suç işleme figürüne dönüşmesi vb. örneklerin sıralanması mümkündür. Söz konusu iki film de çalışma kapsamında örneklem olarak belirlenen üç filmde ikisini oluşturmaktadır⁴².

Onur Ünlü filmleri, çeşitli platformlarda komedi türü olarak yer edinmektedir. Bunları şu şekilde sıralamak mümkündür:

⁴² Çalışmanın örneklem filmleri sırasıyla İtirazım Var (2014), Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (Ünlü, 2017) ve Gerçek Kesit: Manyak (Ünlü, 2018) olarak belirlenmiştir.

Komedi türü olarak gösterilen: Çocuk (2007), Güneşin Oğlu (2008), Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011), Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013), İtirazım Var (2014), Gerçek Kesit: Manyak (2018)⁴³.

Komedi türü olarak gösterilen: Polis (2006), Çocuk (2007), Güneşin Oğlu (2008), Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011), Cingöz Recai (2017), Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017), Gerçek Kesit: Manyak (2018)⁴⁴.

Komedi türü olarak gösterilen: Güneşin Oğlu (2008), Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011), Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013), İtirazım Var (2014), Gerçek Kesit: Manyak (2018), Bomboş (2022)⁴⁵.

Komedi türü olarak gösterilen: Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011), İtirazım Var (2014), Kırık Kalpler Bankası (2017), Gerçek Kesit: Manyak (2018)⁴⁶.

Onur Unlu sinemasında, komedi ve mizah ile ilişkilendirilen süreçlerin anlatımları da yönetmenin kendine has oluşturduğu tarzın bir parçası haline gelmiştir. Yönetmenin sinemasında yer verdiği ölüm, yaralanma vb. durumların çeşitli travmatik durumlarla ilişkileri söz konusu olabilmektedir. Buna, çalışmanın örneklem filmi olarak, Unlu'nun karakterlerde travma durumlarına yer verdiği ve zaman geçişleri (flashback) ile ilişkili olan İtirazım Var (2014) filmini göstermek mümkündür. Yönetmenin sineması dikkate alındığında, diğer filmlerinde de zamandizinsel düzende şekillendirilmelerin olduğu belirtilebilir.

⁴³ http-49: <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/7946/onur-unlu> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

⁴⁴ http-50: <https://www.imdb.com/name/nm1729447/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

⁴⁵ http-51: <https://boxofficeturkiye.com/kisi/onur-unlu--732> (Erişim tarihi: 02.05.2023).

⁴⁶ http-52: <https://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatici-169553/filmografi/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

4.1.2. “İtirazım Var” (Ünlü, 2014) filmi çözümlemesi



Görsel 1. “İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filmi Afişi⁴⁷

Film adı	: İtirazım Var
Yıl	: 2014
Yönetmen	: Onur Ünlü
Senaryo	: Onur Ünlü, Sırrı Süreyya Önder
Yapımcı	: Onur Ünlü
Süre	: 110 dk.
Ülke	: Türkiye
Oyuncular ⁴⁸	: Serkan Keskin (Selman Bulut), Umut Kurt (Efrahim Caner), Hazal Kaya (Zeynep Bulut), Erkan Kolçak Köstendil (Süpermen), Öner Erkan (Gökhan Sevinç),

⁴⁷ http-53: https://www.imdb.com/title/tt3646462/mediaviewer/rm3245324545/?ref=tt_ov_i (Erişim Tarihi: 10.04.2023).

⁴⁸ http-54: https://www.imdb.com/title/tt3646462/fullcredits?ref=tt_ov_st_sm (Erişim Tarihi: 10.04.2023).

Osman Sonant (Cihan Demir), Sırrı Süreyya Önder (Binbaşı Tahir Yaman), Yasar Üzer (Muammer Şirin), Büşra Pekin (Nebahat Kuzu), Serdar Orçin (Ferdî Temir), Boglarka Csösz (Olga Dimitrova), Damla Sonant (Selman Bulut'un Eşi), Mercan Sonant (Zeynep Bulut Bebeklik), Tansu Biçer (Komiser Asım), Güler Ökten (Ani Mısırcıyan), Mustafa Kırantepe (Bayram Varol), Hüseyin Turan (Müzik Hocası), Serhan Ergören (Okul Müdür Yardımcısı), Ahmet Çevik (Okul Müdürü), Ahmet Kaynak (Lokman), Özgür Çevik (Tolga), Kerem Volkan Meriç (Garson), Neslihan Aker (Marta), Fatih Topçuoğlu (Sahaf), Aysel Altınay Ünlü (Balıkçıdaki Çift), Ahmet Ünlü (Balıkçıdaki Çift), Alican Akman (Serdar), Zabit Arslan (Halis), Ömer Oktay Bal (Gazeteci), Kemal Can (Ayaz), Ahmet Kına (Ahmet), Berkay Ege Yalçınkaya (İmam Cafer).

“İtirazım Var” (Ünlü, 2014) filminde, imamı olduğu camide Selman Bulut namazını kıldırıldığı sırada cemaatten biri silahla öldürülür. Katilin kim olduğunun bilinmediği bu şüpheli ölüm üzerine Selman ve camide müezzinlik yapan Efrahim, polis tarafından şüpheli konuma düşer. Selman, öldürülen adamın tefeci olduğunu öğrenip ardından hesabına yüklü bir miktarda para girişi olduğunu fark ettiğinde, bu durum Selman için farklı bir boyut kazanır. Selman, Efrahim’in de ortadan kaybolmasıyla birlikte cinayeti kendi yöntemleriyle çözmeye kalkışır.

4.1.2.1. *Olay örgüsü*

“İtirazım Var” (Ünlü, 2014) filmi, bir cami görüntüsüyle açılır. Camiden kesitlerin olduğu sahnelerle birlikte fonda *Bir Derdim Var Bin Dermana Değişmem* şarkısı çalmaktadır. Bir odada Selman karakteri ve bu karakterin elinde bağlamasıyla şarkıyı hem çaldığı hem de söylediği görülür. Telefona mesaj gelir, satranç oyunu ile ilgili bir hamle mesajıdır ve Selman satrançta hamleyi yapar. Duvarda *Yarenler Müzik Okulu* yazılı bir afiş görülür. Telefona gelen uyarı mesajı ile Selman, ezan saatinin geldiğini fark eder ve hızlıca camiye doğru koşar. Bu esnada Efrahim’in ezan saatini kaçırmışından dolayı da ona söylenir.

Selman, camide namaz kıldırırken İtirazım Var şarkısı çalmaktadır. Cami içi görüntülerle birlikte şarkı çalarken silah sesi duyulur. Selman camide imam olarak cemaate namaz kıldırırken, bir adamın (Salih Kalyoncu) vurulup yere düştüğü görülür. Bu sırada Selman, caminin kapısından birinin kaçtığını fark eder ve peşinden cami dışına

doğru koşar ancak kimseyi göremez. Vurulan adam yerde yatarken cebinden anahtarlık, kartlar ve bir kağıt üzerinde “Perşembe 10.000 DAHA” yazan ve üzerinde süpermen simgesi bulunan bir not çıktığını görülür ve bunları Selman inceler. Ortamda da inceleme yapan polisler, işlerini yapabilmek için Selman’ın müsaade etmesini ister. Selman kenara çekilirken Efrahim gelir. Selman, Efrahim’e nerede olduğunu sorduğunda, o da işi olduğunu belirtir. Efrahim, kiliseye gittiğini ifade eder. Selman, Ani Hanım’ın durumunu sorar, Efrahim de onun iyi olmadığını ve dua ettiklerini belirtir. Efrahim, Selman’a dönerek ortamın kötü koktuğunu söylediğinde Selman da polislerin ayak kokusu olduğunu belirtir. Efrahim ise Selman’a dönerek ölen adam için o yaşarken de kötü kokuyordu diye vurgu yapar.

Olaya meraklı bir şekilde bakan Selman, len adamın avukatı olay yerine gelince avukatın verdiği yüksek tepki şeklini garipser ve ardından dışarı çıktığında elinde beyaz sargıya alınmış, genç adam, yanında altı erkek çocukla camimin bahçesindeki demirliklerin arkasından olayı izlemektedir. Selman olay yeri olan camiden çıktığı esnada onlarla göz göze gelir. Ardından genç adam ve çocuklar dik bakışlar atarak oradan ayrılır.

Selman, kızı Zeynep’in elinde kırmızı bir paketle geldiğini görünce onun yanına gider ve merak içindeki kızına, hırdavatçı dükkanının sahibi olan adamın öldürüldüğünü anlatır. Kızının, adamın neden öldürüldüğünü sormasına istinaden Selman: “ - *Ben cenazeyi yıkarım, namazı kıldırırım, gmerim, gerisi polisin işi, boşver.*” der. Zeynep, babasına, elindeki kutudan çıkardığı, bitirme projesinin bir parçası olarak hazırladığı “ağlamayan kadın” olarak adlandırdığı heykelini babasına verir. Selman, kızının ona verdiği heykelin müstehcen oğeler barındırması nedeniyle çekinir. Zeynep, babası ev arkadaşıyla tanıştırmak istediğini belirtir. Kızıyla bir sonraki günün oğleni için szleşirler. Zeynep babasının yanından ayrılır ayrılmaz arkadan bir adam gelir.

Adam, Selman’ın yanına gelerek şunları söyler:

Adam: “ - *Hocam, bazen karımı dövmek geliyor içimden, hani böyle Allah yarattı demeden, ama yapmıyorum tabi. Düşünüyorum sadece, günah mı?* ”

Selman: “ - *Değil.* ”

Adam: “ - *Niye, dövmek istiyorum.* ”

Selman: “ - *Dvemiyorsun ama.* ”

Adam: “ - *Dvemiyorum değil, dvmyorum.* ”

Selman: “ - *O zaman günah.* ”

Adam: “ - *Niye.* ”

Selman: “ - *Dövememek merhametten, dövmemek kibirden. Kibir çok büyük günah.*”

Adam: “ - *Cihan Demir. Cinayet masasından.*”

Selman: “ - *Selman Bulut, camiden.*”

Selman, polis Cihan ile tanışmış olur ardından polis karakoluna giderek ifade bulunur. Polis Cihan, cinayetin gerçekleştiği anda imamın yardımcısı olan Efrahim'in camide olmamasından şüphelenir ve Efrahim'i şüpheli kabul eder. Selman, Efrahim'in camide kadrolu olmadığını, gariban bir çocuk olduğunu, Ani isimli bir analığı olduğunu belirtir. Ani Hanım, sokakta donmak üzereyken Efrahim'i yanına almış, ancak Ermeni asıllı bir çocuk olduğu için devlet tarafından yetiştirme yurduna verilmiş olduğunu ifade eder. Ani Hanım'ın hasta olduğunu ve Efrahim'in onunla meşgul olduğunu belirtir. Selman, Efrahim'in geçimini sağlamak için arada tamir işleri yaptığını, caminin çinilerini temizlediğini, müştemelatta kaldığını ve yazları çay ocağı işlettiğini söyler.

Polis şüpheli bulduğu Efrahim hakkında bilgi toplamaya çalışır. Selman, hırdavatçı olarak tanıdığı Salih'in tefeci olduğunu polis Cihan'dan öğrenir ve duruma şaşırır.

Selman, sorgudan ayrıldıktan hemen sonra Salih Kalyoncu'ya ait hırdavat dükkanı olan kalyoncu ticaretin önüne gider. Orayı inceler ve mavi boyayla yapılmış süpermen simgesini görür. Selman, içeriden bir köpek havlama sesi duyar ve o anda irkilerek arkasını döndüğünde, cinayet günü caminin oraya gelen çocuklar arasından birini tekrar görür. Onu takip eder ve toplu halde oturmuş altı çocuk onun karşısındadır. Onların kim olduklarını sormasının akabinde çocuklar ona bir şeyler fırlatmaya başlar. Aynı anda Eşrefoğlu Al Haberi şarkısı duyulmaya başlar. Selman, oradan hızlıca ayrılırken arka planda havai fişek patlamaları görülür.

Arka planda müzik çalmaya devam ederken (Eşrefoğlu Al Haberi) Selman, camiye doğru döndüğünde karanlıklar içinde Efrahim'in hızlıca oradan geçtiğini görür ve ona seslenir ancak Efrahim onu duymaz. Selman, Efrahim'in kaldığı müştemilatın olduğu yere girerek orada, masanın üzerinde bulunan çizimleri görür. Bu çizimler, haç sembolü, İsa'nın çarmıha gerilmesi ile ilgilidir. Selman, ortalığı incelerken dikkatini bir şeyin çektiği, onun yüz ifadesinden yakın çekimle anlaşılır ancak bunun ne olduğu gösterilmez. Selman, kafasındaki kanı siler. Bu sırada, aynaya bakarken Yarenler Müzik Okulu afişi ve Selman'ın kendi yüzü aynı anda görülür ve müzik bir anda biter.

Selman, elindeki temizlik malzemeleriyle camiye girer ancak kokudan rahatsız olur ve hızlıca dışarı çıkarak istifra eder. Yüzünü yıkamak için çeşmeye eğildiği esnada suyun gider kısmında bir şeylerin olduğunu fark eder. Eğilip almaya çalışırken hemen arkasında üç adam belirir. Bunlar, Diyanet İşleri Başkanlığı, İç Denetim Birimi Başkanlığı'ndan geldiklerini, aralarından biri Muammer Şirin olduğunu, cinayet ile ilgili inceleme yapmak istediklerini belirtir. Muammer, bunun bir çeşit sorgulama olduğunu ifade eder. O esnada Selman, su giderinde sıkışmış olan silahı alıp, onlara fark ettirmeden beline koyar ve “ - *Tabi Tabi buyurun, bayılırım belaya*”, der. Bu ekip, Selman'ın hayatına yönelik sorular yöneltir. Karakterin Sivas'tan İstanbul'a tayin alıp kademini yükselttiği, siyaset bilimi okuyup onun üzerine antropolojide yüksek lisans yaptığı ve tek tanrıya inanılması ile ilgili rasyonel izahlara ihtiyaç duyduğu belirtilir. Bu konuda, diyanetten gelen Muammer, Selman'ın herhangi bir sonuca ulaşip ulaşamadığını sorduğunda Selman, “ - *Eh işte, Hegel kadar*”, yanıtını alır. Sivas'tan önce ise İncirlik'te tabur imamlığı yapıp ayrıca askerliğini de orada gerçekleştirdiği anlaşılır. Selman, Muammer'e Sivas'a gidis, nedeni olarak ise bağlama çalmayı öğrenmek olduğunu belirtir. Muammer, bu süreci ilginç bulur ancak Selman, asıl ilginç olanın kendileri (Muammer için) olduklarını belirtir. Bunun sebebi olarak da Selman, onların Diyanet İşleri Başkanlığı'nda çalıştıklarını belirterek şu sözlerle tamamlar:

“ - *Dini millet sorar isen aşıklara din ne hacet,*

Aşık kişi harap olur, aşık bilmez din diyanet. Yunus Emre.”

Selman'ın Kızı Zeynep o sırada, babasıyla tanıştırmayı istediği ev arkadaşıyla yanlarına gelir. Selman, ayağa kalkıp kızının yanına gider, kızını Diyanet İşleri Başkanlığı'ndan gelen kişilerle tanıştıır. Kızı Zeynep'in Mimar Sinan Üniversitesi'nde Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okuduğunu belirtir. Selman, kızına dönerek ona bir hafta tatil verildiğini, cinayete ilgili araştırma bitene kadar caminin kapalı tutulacağı ifade eder. Selman, kızı Zeynep'e: “ - *Cemaat cayır cayır yanacak cehennemde diyanet işleri yüzünden*”, der yüzündeki tebessüm ifadesiyle ve güler. Ardından Selman, kızı Zeynep'e, tanıştırmak istediği ev arkadaşını sorar. Zeynep, arkasındaki adamı babasına gösterir. Babasının bir anda yüz ifadesi değişir. Gökhan Sevinç olarak tanıştırdığı ev arkadaşı erkektir. Gökhan, Zeynep ile iki buçuk aydır aynı evde kaldıklarını söyler. Bunun üzerine Selman, Diyanet İşlerinden gelen görevlilerin yanında konuşmak istemeyerek ve duruma sinirlenerek oradan uzaklaşır. Ardından gelen kızı Zeynep, Gökhan ile birbirlerini sevdiklerini ve onun çok iyi bir çocuk olduğunu babasına söyler. Zeynep ayrıca aynı eve

taşınmadan önce imam nikahı kıydıklarını babasına belirtir. Duruma sinirlenen babası imam nikahının rezalet ruhsatı olmadığını ve nefislerine uyma hakkı vermediğini, hiçbir hükmü bulunmadığını belirtir. Zeynep babasının öfkesi karşısında 21 yaşında olduğunu ve istediğini yapma özgürlüğüne sahip olduğunu ifade eder. Selman kızına özgürlüğünün tadını çıkarmasını belirttikten sonra Zeynep, annesi hayatta olmuş olsaydı böyle bir şeyi babasının ona yapamayacağını ifade eder. Selman bu duruma karşılık sesini yükseltir ve Zeynep'e “ - *Annen hayatta olsaydı ikimiz de burada olmazdık*”, der. Kızı Zeynep, Gokhan ile birlikte oradan ayrılırlar. Ardından Selman, diyanet işlerinden gelenlerin yanına geri döndüğünde, kızının bu durumunu duyan görevlilere olayı açıklamaya çalışır ve bu sırada Efrahim'in arka taraftan geçtiği görülür. Selman bunu fark eder ve diyanet yetkililerine Efrahim'i göstererek caminin müezzini olduğunu belirtir. Efrahim hızlıca giderken arkasında, iki kilise görevlisi (papaz) onu takip eder. Selman, Efrahim'i takip etmeye başlar.

Selman, Efrahim'i bir müddet takip ettikten sonra öldürülen adam olan Salih Kalyoncu'nun dükkanında ve Salih Kalyoncu'nun avukatıyla görüşüğünü görür. Ardından Efrahim, bir deniz kıyısında sigarasını içerken Selman onun yanına gider. Selman, cinayetle ilgili olarak polis sorgusunu Efrahim'e sorar. Efrahim, polislerin ona inanmadıklarını düşündüğünü belirtir. Bu durum karşısında Selman da Efrahim'in çok fazla şüphe barındırdığını, papazların neden onu takip ettiğini, tefecinin dükkanında ne iş olduğunu ona sorar. Efrahim, tefeciden borç aldığını ve bunu Ani annesi için yaptığını ifade eder. Selman ise “ - *Ölmek üzere olan bir kadına haram para mı yediriyorsun?*” diye yanıt verir. Selman, bu durumda Efrahim'in neden ona gelmediğine söylenir. Efrahim ise Selman'ın üç kuruş, maaşla çocuk okutmaya çalıştığını ve ona bu nedenle yardımcı olmaya gücü yetemeyeceğini düşündüğünü belirtir. Bu duruma sinirlenen Selman, iyice gerilir ve olan tüm bu süreçlere söylenir. Efrahim ise onun başını kitaplardan kaldırmadığı için her şeyden bihaber kaldığını belirtirken Selman, bunu neden yaptığını bilmeden yorum yapmamasını ister. Selman, konuyu değiştirip tefeciye ne kadar borcu olduğunu sorar. Efrahim bu durumun onu aşacağını söylese de miktarını faiziyle birlikte dört bin yedi yüz lira olarak belirtir.

Selman, kredi çekmek üzere bankaya gider. Hesabında yüklü bir miktar para olduğunu bir milyon dört yüz seksen iki bin lira banka görevlisinden öğrenir. Buna rağmen beş bin liralık krediyi talep eder. Banka görevlisi krediyi ona tahsis ettikten sonra Selman, hesabındaki yüklü miktar paranın akıbetini görevliye sorsa da yanıt alamaz ve

bir dilekçe yazması istenir. Bunun üzerine Selman, yirmi iki yıldır devlet memuru olarak hükümette üst düzey tanıdıklarının olduğunu, nasıl olsa bir telefonla bunu öğrenebileceğini belirtir.

Selman, silahla birlikte binbaşı olarak belirttiği bir arkadaşının dükkanına gider. Caminin şadırvanında bulduğu silahı ona verir ve bu silahı düşürenin olayla ilgisi olduğunu düşündüğünü ifade eder. Silahı inceleyen binbaşı, iki el ateş edildiğini ve silahın deniz kuvvetlerine ait olduğunu belirtir. Silah sesinden iki el ateş edildiğini duyduğunu ifade eden Selman, daha fazlasını öğrenip öğrenmeyeceklerini sorar. Binbaşı silahın kime ait olduğunu bile öğrenebileceklerini ancak bunun peşine düşmesinin anlamsız olduğunu ve bu işi polislere bırakması gerektiğini belirtir. Selman bu mevzunun onun üzerinde döndüğünü, hesabına Salih Kalyoncu tarafından bir buçuk milyon lira yatırıldığını söyler.

Selman, gece vakti sigara yakar ve Kalyoncu ticaret hırdavat dükkanının önündedir. Birden Efrahim'in geldiğini ve dükkanın kepengini açtığını fark eder. Efrahim'in onu görmemesi için bir ağacın arkasına gizlenir. Efrahim, dükkanın içinde üst kata çıkarak bir kasayı açar ve içerisinden bir haç alır. Onu gizlice dükkanın içine kadar takip eden Selman durumu görür. Bu esnada Selman bir kutuyu merdivenlerde düşürür ve kutunun içinde bulunan saatlerden ezan sesleri yükselmeye başlar. Selman panikle bunları susturmaya çalışır. O esnada Efrahim telaşla dükkandan ayrılır. Selman ise Efrahim'in açtığı kasada bulduğu defteri alır ve o esnada duyduğu köpek sesiyle oradan hızlıca kaçarak kendi görev yaptığı camiye gelir.

Selman, gece vakti silahı bulduğu şadırvanda bir karartı olduğunu ve bir adamın orada bir şeyler aradığını fark eder. Selman'ı fark eden adam oradan kaçarak uzaklaşır. Selman bu esnada birden burnuna şiddetli bir yumruk yiyerek yere yığılır. Başında iki adam belirir ve ona, söz konusu para işini çok fazla kurcalamamasını söyler. Selman, yerden kalkmaya çalışır ancak adamlardan biri Selman'a bir yumruk daha atar ve Selman bayılır. Selman, yerde yatar vaziyette onun sesinden şu cümleler duyulur:

“ - İnsan sadece suçluyken kaçmaz. Bazen suçlandığın için de kaçarsın. Ama bir kere kaçmaya başladıysan, bir şeyleri de muhakkak kaçırsın elinden. Bazen gençliğini kaçırsın, bazen geleceğini, bazen de aklını. ”

Bir anda Selman, yataktan başını kaldırarak hastanede gözlerini açar. Doktorun hoş geldin Selman amca sesiyle kendine gelir. Önceden tanışıklıkları olan Tolga isimli doktor, Selman'ın aldığı darbenin yanı sıra bir önceki gelişinde, sol kolundaki ağrı

olduğunu söylediğinden onu da inceleyeceğini, en az bir hafta hastanede yatması gerektiğini söyler. Selman başında bir sürü dert olduğunu ve bir hafta hastanede yatamayacağını belirtir ancak doktor bunu net bir şekilde reddederek odadan ayrılır. Doktorun hemen ardından içeri Selman'ın kızı ve erkek arkadaşı girer. Bu durumdan hoşlanmayan Selman çıkarları için bu duruma göz yumar ve Gökhan'dan sigara yakıp ona vermesini ister. Sigara dumanı ile hastanenin yangın alarmı öter. Bu hengameden faydalanan Selman yatağına Gökhan'ı yatırıp üstüne yorganı çekip ona şiddetli bir yumruk atar ve hızlıca hastaneden ayrılır.

Soluğu binbaşının dükkanında alan Selman, şadırvanda bulduğu silahın İrfan Temir isimli emekli bir üst teğmene ait olduğunu öğrenir. Binbaşı, emekli üst teğmenin Beykoz'da balıkçı lokantası işlettiğini ve lokantanın adının Temir Balıkevi olduğunu ekler. Başının büyük dertte olduğunu, hesabında bir buçuk milyon lira olduğundan çok utandığını belirten Selman'a hak veren binbaşı onun polise gitmesi gerektiğini belirtir. Selman şu aşamada bunun artık mümkün olmadığını söyler.

Temir Balıkevi'ne giden Selman, balık yedikten sonra görevli kadına patronu ile görüşüp görüşmeyeceğini sorar. Sebebini soran görevli kadına Selman, balığın çok lezzetli olduğunu ve bunun için teşekkür edeceğini söyler. Bu durumdan rahatsız olan görevli kadın, içeriye girip İrfan'a Selman'ı işaret edip onunla görüşmek istediğini söyler ve kadın ceketini alıp aceleci tavırlar ile oradan uzaklaşır. İrfan dışarı çıktığında Selman'ı göremez.

Temir Balıkevi'nde çalışan kadın feribota biner ve arkasında Selman da görülür. Selman kadını gittiği kiliseye kadar takip eder. Temir Balıkevi'nde çalışan kadın kilisede bir adam ile buluşur. Kadın etrafa sürekli birilerinin onları gözleyip gözlemediğine dair bakışlar atmaktadır. Adam ile yaptıkları kısa bir konuşmanın ardından adam, kiliseden ayrılır. Bunları takip eden Selman adamın kiliseden ayrıldığını fark eder, tam arkasından gidecekken kilisenin üst katında Efrahim'i görür. Efrahim kalyoncu ticaretin kasasından aldığı haçı kilise rahiplerine göstermektedir. Adamı takip etmek ile Efrahim'i gözlemek arasında kalan Selman adamı takip etmeyi seçer.

Adam, Agora meyhanesine gelir. Selman kısa bir tereddüdün ardından meyhaneye girer ve adamın hemen arkasındaki boş masaya oturur. Garson, burnu için geçmiş olsun dileklerini iletir buna karşılık Selman her işe burnunu sokarsan böyle olacağını gülerek söyler ve takip ettiği adama bakar. Garson, Selman'ın siparişlerini alırken yan masada takip ettiği adam ile iletişim kurma çabasına giren Selman onun

rakısını da kendisinin ısmarlayacağını söyleyerek bir anda adamın masasına oturur. Garson Selman'ın takip ettiği adama Ferdi ismiyle hitap eder. Ferdi'nin masasına oturan Selman kendini Nigde'de çalışan bir öğretmen olarak tanıtır. Gecenin ilerleyen saatlerinde içkinin etkisiyle muhabbet gelişir ve Ferdi hayatıyla ilgili bilgiler vermeye başlar. Karaköy'de bir pasajda Temir elektronik isimli bir dükkânı olduğunu, son zamanlarda işlerinin kötü gittiğini, büyük bir parti malın elinde patladığını söyler ve tam o esnada ezan okuyan akıllı saati yatsı namazı bildirimini verir. Bir gemi dolusu bu saatlerden aldığını, borcunu ödemek için de Salih Kalyoncu isimli bir tefeciden borç aldığını ekler. İçkinin etkisi ile sarhoş olan Selman, adamın Salih Kalyoncu ile olan bağlantısına şaşırır.

Sarhoş olan Selman sahil yolundan yürüyerek kızı Zeynep'in evine gelir. Kızı Zeynep'i ve Gökhan'ı karşısına alan Selman bir an önce evlenmelerini ister. Bu süreçte ihtiyaçları için Gökhan'a, banka görevlisinin ona verdiği kredi kartını uzatır. Sarhoş olduğu gecenin ardından ağrılar içinde uyanan Selman dün telefonuna gelen mesajı hatırlayıp satranç hamlesini yapar ve konseri olduğunu aniden hatırlar.

Konser salonuna giden ve konser ekibi ile sohbet eden Selman'ın yanına kızı Zeynep'in erkek arkadaşı olan Gökhan gelir. Selman'ın konserini dinlemeye gelen Gökhan kredi kartını teşekkür ederek geri verir. Gökhan'ın hayatıyla ilgili aralarında kısa bir muhabbet geçer. Ardından Gökhan, Selman'a bir derdi olduğunu gözlemlediğini söyler. Bu sırada Selman'a bir adam tarafından çiçek buketi getirilir. Üzerindeki notta "*Kızın elimizde, polisi karıştırma, haber bekle*" yazar ve notun üstünde kalyoncu ticaretin kepenginde gördüğü süpermen simgesi bulunmaktadır. Bu notu okuduktan sonra Selman ağlamaya başlar.

Selman konser ekibi ile konsere çıkar. Konser boyunca ağlar. Fonda, Bir Tipiye Yakalandım şarkısı çalar. Bu şarkı, Selman ve Gökhan konser mekanından ayrılırken, ardından binbaşının akvaryum dükkanına gidip onu orada bulamadığında, gün batımında çaresizce yürürken ve imamı olduğu camiye gidip bir müddet sonra cemaatin arkasında otururken müzik çalmaya devam eder. Selman'ın geçmişine yönelik flashback gösterilir ve Selman'ın sesinden şu sözler duyulur:

" - İnsan sadece suçluysen kaçmaz. Bazen suçlandığın için de kaçarsın. Ama bir kere kaçmaya başladıysan, bir şeyleri de muhakkak kaçırsın elinden. Bazen gençliğini kaçırsın, bazen geleceğini, bazen de aklını. Fakat işin en güzel tarafı da bundan sonra başlar. Çünkü aklını kaybedince korkularından da kurtulursun. Bu da seni özgürleştirir.

Çünkü sadece korkaklar kendi akıllarına güvenirler ve bütün korkaklar hakikatin esiridir. Oysa hakikat, akılla ya da başka bir şeyle kavranılmaz, hakikatin ancak parçası olunur.”

Selman'ın telefonu çalar ve müzik durur. Selman, camide oturduğu yerden ayağa kalkarak telefona cevap verir. Arayan ise kızını kaçıranlardan biridir. Selman gergin ve küfürlü yanıtlar verip kızının nerede olduğunu sorar. Karşıdaki kişi ise kızının Kasımpaşa Tersanesi'nde olduğunu ve gelip almasını söyler. Selman telefonu kapatıp hızla oraya doğru yola çıkar. Gökhan da onunla gelmek istediğini ifade eder ancak Selman onun bu işe karışmamasını söyler. Gökhan ısrar eder ve birlikte tersaneye giderler.

Kızının nerde olduğunu ve kendisinin geldiğini tersane sokağı boyunca bağırarak Selman büyük bir patlama sesi ile irkilir. Yanından geçtikleri bir depoda şiddetli bir patlama olur. Zeynep diye seslenerek Gökhan ile birlikte kendilerini alevlerin arasına atıp içeri girerler. Onlara ses veren Zeynep'i bulurlar.

Bütün bu yaşananlardan sonra tekrar sorguya alınan Selman, polislerin ona inanmayan üsluplarına karşı kızını Zeynep'in ifadesinin de bu doğrultuda olduğunu söyler. Polisler Salih Kalyoncu'nun cinayetten iki gün önce bir buçuk milyon liraya yakın bir miktarı niye onun hesabına aktarmış olabileceğini sorarlar. Selman bu sorunun yanıtını bilmediğini ısrarla söyler. Selman paranın hesabında olduğunu fark ettiği gün bu duruma itiraz ettiğini de ekler. Selman'ın kredi kartından kızını Zeynep ve Gökhan'ın yaptığı harcamalar ve Efrahim için çekmiş olduğu kredi Selman'ın hesabına geçen parayı harcıyor olduğunu polislere düşündürür. Ayrıca polisler tabancanın ortada olmadığını ve kursunlar üzerinde yapılan inceleme sonucunda silahın Salih Kalyoncu adına kayıtlı olduğunu söylerler. Selman buna şaşırır. Polisler Selman'ın Salih Kalyoncu ile iş birliği içinde çalıştığını çıkarları uyuşmayınca Selman'ın Salih Kalyoncu'yu öldürdüğünü düşündüklerini belirtirler. Selman polislere cinayet işlendiği esnada safta olduğunu hatırlatır ancak polisler cinayetten yargılanmak için bizzat adam öldürmesinin gerekli olmadığını, azmettirici olarak da cinayet işlemiş olabileceğini söylerler. Efrahim'in iki gündür kayıp olduğunu da eklerler. Bunun üzerine gerilim artar, Selman elini masaya vurarak ayağa kalkmaya çalışırken polis Cihan bunu bastırır ve yüksek sesle bütün okların Selman'ı gösterdiğini belirterek onu suçlar. Polisler patlama olmasa bütün bu olanlardan haberdar olmayacaklarını söylerler. Selman bildiği her şeyi anlattığını bundan sonrasını Allah'ın bileceğini ifade eder. Cihan'ın bu duruma kızmasının ardından sorgu odasına bir başka polis memuru girer ve Cihan'a bir not uzatır. Notu okuyan Cihan, Selman'a son bir soru soracağını ve doğru yanıtlarsa Selman'ı salacağını söyler. Selman

“ - Kimsin sen?” diye soru soran Cihan’a yanıt olarak “ - Allah’ın günahkar bir kuluyum işte.” der. Bunun ardından Selman karakoldan ayrılır.

Karakol çıkışı onu arayan kızını telefonda sakinleştirmeye çalışan Selman, kızına binbaşının yanından ayrılmamasını tembihler. Kızından gelen aramayı bitirdikten hemen sonra telefonuna A kişisi olarak kaydettiği kişiden gelen geçmiş olsun mesajına yanıt olarak “Size olan borcum gittikçe artıyor” olarak yazar. Yine A kişisinden gelen mesaj, “KALE D1 SAH” tır. Ardından Selman’ın burnu kanadığı için eliyle burnunu tutar.

Burnu kanayan Selman hastaneye gelir ve banka görevlisi kadının bir kağıt doldurup bir hemşire ile konuştuğunu görür. O esnada doktoru ile karşılaşan Selman burnuna hızlıca müdahale edip 15 dakika içinde yollamasını ister. Doktoru olaya tekrar kızarak başka bir talebi olup olmadığını sorduğunda ise Selman hastaneye banka görevlisi hakkında bilgi almak istediğini ima eder. Doktorun verdiği bilgilere göre banka görevlisi olan Nebahat’ın bekar ancak hamile olduğunu öğrenir.

Selman daha önceden ona çocuklar tarafından taş atılan yere bu sefer Gökhan ile birlikte tekrar gider. Çocuklar Gökhan’a taş atarken Selman eli bandajlı olan adamı takip etmeye başlar. Eli bandajlı adamın Süpermen Boks Salonu’na girmesiyle birlikte Selman da oraya girer. Mekandaki duvarlarda asılı olan afişlerde, eli bandajlı adamın boks eldivenleri ve süpermen logosuyla olan görüntüleri yer almaktadır. Spor salonunda eli bandajlı adam üstünü değiştirip süpermen logosu olan t-shirt giyip Selman’ın karşısına gelir ve ondan ne istediğini Selman’a sorar. Selman’ı küçümseyen bir ifade ile ona zarar verebileceğini söyler. Selman, adamın ona yumruk atmasını ister ve bu talep karşısında Selman’a yumruk atmaya kalkışan adam, Selman’ın savunma hamlesi ile birlikte şiddetli bir yumruk yer. Bunun üzerine adam ringin ışıklarını yakıp Selman’ı dövüşe davet eder. Ringde dövüşürlerken adam Selman’a Salih’ten ne istediğinin sorar. Selman asıl Salih’in ondan ne istediğini merak ettiğini söyler. Adam, Salih’in Selman gibi yaşlı insanlar ile işi olmadığını onun gençlerden hoşlandığını ifade eder. Süpermen t-shirtli adamın Efrahim’e sorması yanıtı üzerine sinirlenen Selman sert bir yumrukla adamı yere serer ve adam nöbet geçirir. Bu esnada Selman, adama bakarken iç sesinden şu sözler duyulur:

“ - İhtiyaçtan fazla mal haramdır, hırsızlıktır. Altın ve gümüş, yoksullar üzerinde, hegemonya kurmak için kullanılıyor. İnfak edilmiyor. Mülkte şirk koşuluyor. Kırkta bir diye bir şey tutturulmuş gidiyor. Komşusu açken tok yatmamak için zengin mahallelerine taşınanlar var. Peki sokaktaki açtan, yoksuldan haberiniz var mı? Bu dinin klasik fıkıh anlayışı, yeryüzünün sokaklarında aç gezen 1 milyar insan için ne diyor? O fıkıh, Ömer’i

vuranların, Ebuzer'i çöle gömenlerin, Ali'yi hançerleyenlerin, Hüseyin'i susuz bırakanların, Medine'yi yağmalayarak 900 sahabe kadına tecavüz edenlerin ve Kabe'yi mancınıkla ateşe verenlerin fıkıhıdır. O fıkıhtan bir şey çıkmaz. O, zenginlerin, kodamanların, cariye ve köle sahibi olma peşine düşmüşlerin fıkıhıdır. Sultanların, harem ağalarının, zindandan İmam-ı Azam'ın kırbaçtan morarmış cesedini çıkaranların, kırkta bircilerin fıkıhıdır. Zaman, ayağa kalkmak zamanıdır. Ebu Zerr Gifari'nin dediği gibi 'Geceyi aç geçirip de kılıcına davranmayanın aklından şüphe ederim.'

Yukarıda belirtilen Selman'ın iç sesi ile ifade ettiği sözler, Süpermen Boks Salonu'ndan başlayıp camide vaaz kürsüsünde oturan Selman ile devam eder. Camide üst katta Diyanet İşleri'nin üç yetkilisi beklerken, Selman'ın karşısında kızının erkek arkadaşı olan Gökhan oturmuştur. Selman'ın iç seslerinin bitmesiyle Selman, caminin avlusunda kurulan ve Salih Kalyoncu için verilen bedava yemeğe Salih Kalyoncu'nun tefeci olması nedeniyle tepki göstererek yemeğin kaldırılmasını ister. İkazını dikkate almayan adamların kurduğu masaları deviren Selman, adamlardan birine yumruk atar. Bu sırada diyanet işleri yetkilileri ve Gökhan süreci izlemektedir. Ardından polis Cihan gelir, Selman'ın kim olduğunu sorgulamaya devam eder. Cihan, Efrahim'in nerde olduğunu tekrardan Selman'a sorar ve sorusu yine yanıtız kalır. Polis Cihan " - Hoca ben seni çözene kadar bu işi çöz hoca" diye arkasını dönüp giden Selman'ın ardından bağırır.

Caminin içine giren Selman, Gökhan'a polisi oyalamasını söyler ve caminin arka kapısından gizlice kaçar. Efrahim'in analığı olan Ani Hanım'ın evine gelir. Sessizce yatakta yatan Ani Hanım'a seslenir ancak ses alamaz ve eline dokunur. Ani Hanım'ın öldüğünü düşünerek yanına oturup sigarasını yakar ve derdini anlatmaya başlar. Efrahim'i bulmaya çalıştığını, bunun için yanına geldiğini ancak geldiğinde kadının öldüğünü zannedip onun bir mucize eseri dirilmesini çok istediğini belirtir. Yatağın yanına çömelip " - Ani Hanım Allah'ın izniyle diril" diye tekrar etmeye başlar. Üçüncü tekrardan ardından homurtu ile uyanan Ani Hanım, Selman'ı ürkütür. Selman kısa bir şok yaşayıp bunu Ani Hanım'a belli etmez ve ardından Ani Hanım sağlığı ile ilgili ona sorular sorarak sohbet eder. Ani Hanım, sağlığı ile ilgili milletin uydurması olduğunu, durumunun iyi olduğunu belirtir. Selman Ani Hanım'a Efrahim'i sorar. Ani Hanım Efrahim'in iyi olmadığını, çok büyük bir derdi olduğunu ancak ona söz verdiği için anlatamayacağını ifade eder. Selman, Efrahim'in başının polis ve tefeciyle dertte olduğunu belirtmesinin ardından kadın ise paraların oralardan geldiğini vurgular ve şaşırır. Kapının eşliğinde bekleyen yardımcı kadın ise Efrahim'in o paralarla ev, kum,

çamur aldığını söylerken Ani Hanım kadını susturur ve yemek hazırlamasını ona söyler. Ani Hanım'ın yardımcısı olan kadın, Efrahim'in onu sevmediğini, başkasını sevdiğini belirtir.

Bir atölyeye giden Selman, orada Efrahim ve Zeynep'e benzeyen bir kadın ve bir erkeğin birbirine sarılı olduğu büyük bir heykel ile karşılaşır. Selman deniz kıyısındaki bir bankta kızı Zeynep ile oturmaktadır. Zeynep beraberinde getirdiği küçük bir kutunun içinden Efrahim'in Selman'a gönderdiği ahsaptan yapılmış, bir silah çıkarır. Zeynep, Efrahim'in bunun yanında bir veda mektubu gönderdiğini ifade eder. Mektupta gittiğini, öbür dünyada buluşacaklarını ve Efrahim'in cinayeti ise onun yapmadığını yazdığını söyler. Zeynep, böyle bir ihtimalin olup olmadığını ve Efraim'in bu sebepten dolayı mı kaçtığını babasına sorar. Selman düşünceli bir şekilde sağa sola bakınır.

Selman gece vakti elinde fener ile Temir elektronik dükkanının önüne gelir ve kapıyı açarak içeri geçer. İçeride bir dolaba yaslı halde Temir Balıkevinde çalışan kadının cesedini görür. Bir köpek, Selman'ın karşısına çıkar ve havlamaya başlar. Bu esnada korkan Selman, havlayan köpeğin karşısında mırıldanarak dua okur.

Selman deniz kıyısında bir bankta oturmaktadır. Elindeki gazetede "Aç Köpek Cinayeti" manşetli haberde "Genç Rus Kadını Aç Köpeğe Yedirdiler. Köpek ve Sahibi Kayıp" alt manşet olarak yer alır. Selman, Temir Balıkevi yazan tekneye gider. Teknenin kapısında cenaze dolayısıyla kapalı yazısını gördükten sonra hemen kapının yanındaki buzdolabının üzerinde iki adet kursun izini fark eder.

Öldürülen Rus kadın için kilisede düzenlenen cenaze törenine katılan Selman, tabutun yanında oturan Ferdi'yi görür ve baş sağlığı dileklerinde bulunur. Ferdi, Rus kadın ile yurt dışına kaçma planı yaptıklarını, pasaportlarının dükkanın kasasında olduğunu ve peşlerindeki tefecilerden korktuğu için kadına zarar veremeyeceklerini düşünerek dükkana Rus asıllı kadını yolladığını Selman'a anlatır. Ancak kadını öldürmüşlerdir, bu durumdan dolayı Ferdi üzgün ve pişmandır. Selman meyhanede oturdukları akşam Ferdi'ye yalan söylediğini, cinayet için geldiği caminin imamı olduğunu ve Ferdi'nin sakladığı tabancayı kendisinin bulduğunu, oradan da onu bulduğunu itiraf eder. Ferdi oraya öldürmek için (Salih Kalyoncu'yu) geldiğini ama kimseyi öldürmediğini, birinin ondan önce davrandığını ve korkup kaçtığını belirtir. Selman korkmaması gerektiğini, polisin haberi olmadığını ifade ederek silahı Ferdi'ye verir. Ferdi de o gece meyhanede Selman'a söylemediği bir şey olduğunu, tefecinin Olga'yı (Rus asıllı kadın) bulduğunu, kocasının borçlarını silme vaadiyle onu sıkıştırıp

silah zoruyla birlikte olduğunu ima eder ve ağlamaya başlar. Ferdi silahın, abisinin silahı olduğunu ancak onlarda durduğunu belirtir. Bu sırada Selman da, Ferdi'nin karısına sinirle iki el ateş ettiğini ve kursunların Temir Balıkevi'nde bulunan buzdolabına isabet ettiğini ifade eder. Ferdi, şaşkınlıkla bu durumu doğrular. Ferdi faiz yüzünden işini ve eşini kaybettiğini, bir tek kendi hayatının kaldığını, onun da bir kıymetinin kalmadığını Selman'a söyleyerek kafasına ateş edip intihar eder.

Selman sahil kenarında sigara içerken banka görevlisi olan Nebahat ona el sallar bu esnada iki adam Nebahat'ı zorla çekiştirip götürürler. Bu durum karşısında Selman onları takip eder ve karşılaştıkları esnada Selman yüzüne şiddetli bir yumruk yer. Nebahat arabaya bindirilip götürülür ardından Selman da yol kenarında duran bir ticari taksiyi alıp peşlerinden gider ve onları bulur. Karşısına çıkan bütün adamları yere devirir. Bir geminin güvertesinde Nebahat'ı bulur ve Nebahat, Selman'ın nasıl oraya geldiği sorusuna yanıt olarak “ - *İnsan kaderinin peşinden gitmeli Nebahat Hanım.* ” yanıtını alır. Selman, Nebahat'a olayların nasıl olduğunu, bu davaya kendisinin baktığını ve paranın neden kendi hesabında olduğunu sorar. Ona kaçamak yanıtlar veren Nebahat, aralarında geçen konuşmanın akabinde “ - *Ama verdiğiniz şey canınızı yakmadıkça vermiş sayılmazsınız.* ” der ve yukarı doğru bakar ve orada bulunan adam Selman'a ateş eder. Bu sırada Selman, gemiden denize doğru düşer ve Selman'ın iç sesinden şunlar duyulur:

“ - *İnsan sadece suçluysen kaçmaz. Bazen suçlandığın için de kaçarsın. Ama bir kere kaçmaya başladıysan, bir şeyleri de muhakkak kaçırırsın elinden. Bazen gençliğini kaçırırsın, bazen geleceğini, bazen de aklını. Fakat işin en güzel tarafı da bundan sonra başlar. Çünkü aklını kaybedince korkularından da kurtulursun. Bu da seni özgürleştirir. Çünkü sadece korkaklar kendi akıllarına güvenirler ve bütün korkaklar hakikatin esiridir. Oysa hakikat, akılla ya da başka bir şeyle kavranılmaz, hakikatin ancak parçası olunur. Bunun için kurtul. Geçmişinden, geleceğinden, aklından. Kainatta ne varsa şu anda oluyor görmüyor musun. Sadece burada, sadece şimdi. Gözlerini kapa, kalbini aç, aklını da bırak gitsin.* ”

Yukarıdaki iç sesinden duyulan Selman'ın sözleri ile denize düşen Selman, flashback ile geçmişine gider: Yanan araç farları ve fren sesi ile çarpma sesi birleşir. Arabada Selman, yanında bir kadın, ve arkada bir kız çocuğu görülür. Arabanın arkasından yanan güçlü far ile de takip edildikleri anlaşılır. Aracı kullanan Selman'ın yüzüne vuran keskin ışıktan da karşısına çıkan bir aracın olduğu anlaşılır ve böylelikle çarpma sesi duyulur. Araç takla atmış, aracın önünde küçük bir kız ve onun önünde yerde

kanlar içinde yatan bir kadın vardır. Kız çocuğu, yerde yatan kişiye doğru eğilip ağlamaktadır. Selman, takla atan aracın içinde ve başı pencereden dışarı doğru yerde kanlar içinde yatmaktadır. Selman gözlerini aracın içindeyken birden açar.

Nebahat, Selman'ın öldüğünü düşündükten sonra bankada görünür ve ardından Avukat Bayram'ın yanına gelir. İmamın öldürülmesinden dolayı başlarına bir şeyler gelmesinden kaygılanan Bayram (avukat) ve Nebahat gergin bir konuşmanın ortasında iken kapı çalar. Bayram, kapıyı açar ve Selman elinde silahla içeri girer. Selman, elindeki silahı Nebahat ve Bayram'a uzatır ve oturmalarını söyler. Planlarının iyi olduğunu ancak insanın kısmetinde olanı yediğini tebessüm ederek söyler. Selman mazlumun intikamını almaya geldiğini söyler. Paraları hesabına aktarmak için neden seçildiğine dair tahminlerini onlara sıralayıp hayalet hesap olması dolayısı ile imzasını taklit edip pis işlerine onu alet ettiklerini belirtir ve Nebahat tarafından tahminleri onaylanır. Selman polisin bu basit hikâyeyi çözmemiş olamayacağını söyler ve polisleri nasıl susturduklarını öğrendiği defteri cebinden çıkarır. Bu defteri gören Bayram, Selman'ın suçlamalarını kabul eder ve Selman'ın onlardan daha ne istediğini sorar. Selman, Nebahat'a bebeğin Bayram'dan mı, Salih'ten mi yoksa tetikçiden mi olduğunu sorar. Bebek haberini duyan Bayram şaşırır ve Nebahat'a bağırmaya başlar. Nebahat'ı dışarı çıkaran Selman Bayram'a içeride kalmasını söyler ve elindeki ahşap silahı Bayram'a verir. Silahın gerçek olmadığını gören Bayram sinirlenir. Selman dışarıda bekleyen köpeği içeri salar. Selman, Nebahat'a karnındaki bebeğe şükretmesini söyler ve yolları ayrılır. O esnada gelen ambulansa Bayram'ın kaldığı yeri gösterir.

Hastanede doktoruyla konuşan Selman'a doktoru, kafasını sıyırıp geçen kursunun teflon sayesinde ona zarar vermediğini ancak dikkat etmesi gerektiğini söyler. Ardından bankta oturan süpermen t-shirti ile tanınan ve boks ringinde dövüşürken nöbet geçiren adamın yanına oturur. Arkada Zeynep, Gökhan ve binbaşı birlikte görülür.

Selman Gökhan ve Salih Kalyoncu'nun cesedi ile gasilhanede fotoğraf çekilir. Selman fotoğrafçı damat bulmuşken ölü yıkarken bir fotoğrafının olmasını istediğini söyler. Selman, Gökhan'a Salih Kalyoncu'yu tanıyıp tanımadığını sorar ve tanımadığını yanıtını alır. Selman “ - *Keşke Efraim'de hiç tanışmasaydı.* ” diye karşılık verir. Gökhan'a kimin daha önce Zeynep'i sevdiğini sorar. Bunun üzerine Gökhan, Efrahim'in daha önce sevdiğini ancak ilk onun Zeynep'e açıldığını söyler ve Efrahim'in Zeynep'e açılmayacak bir karakter yapısı olduğunu ekler. Selman herkesin başka bir ifade dili olduğunu ve Efrahim'in yaklaşık 52 bin lira harcayarak Zeynep için yaptığı heykeli

anlatır. Daha sonra katili nasıl bulduğuna dair ayrıntıları Gökhan'a anlatır. Oyuncak bir at sayesinde katilin izini sürdüğünü, cinayetin işlendiği gün Salih Kalyoncu'nun cebinden çıkan bir kağıt parçasının üstünde gördüğü süpermen simgesinin aynısını aynı gece Kalyoncu ticaretin kepenginde de gördüğünü söyler. Sonrasında konser günü kulise gelen çiçeğin üstünde bulunan notta da aynı simgenin bulunduğu belirtilir. Selman, Gökhan'a kızını kaçıranın amacının kızına zarar vermek olmadığını ayrıca “ - *Katil için katilin bile haberi olmadan ortalığı karıştırmak.* ” olduğunu söyler. Selman, Süpermen'in çok iyi bir insan olduğunu ve Salih'ten kaçırdığı paralarla kimsesiz çocuklara yardım ettiğini söyler. Arkadaşına iyilik yapmak için Zeynep'i kaçırdığını ve bunu Selman'a Süpermen'in kendisinin söylediğini ifade eder. Selman Süpermen'e vurduğunu ve Süpermen'in buna bağlı olarak travmatik epilepsi geçirdiğini söyler. Bunun üzerine Gökhan, katilin Süpermen olmadığını katilin onunla yakın ilişkisi olan biri olarak katilin Bayram olabileceğine dikkat çeker. Selman, avukatın bunu yapamayacağını, bankacı ile iş birliği içinde paraları ele geçirmeye çalıştıklarını ve hatta onu (Selman'ı) öldürdüklerini ancak kendisinin geri döndüğünü söyler. Selman, Allah'ın onu sevmediğini sevse yanına alacağını, 20 yıldır iki kez ölümden döndüğünü (birincisi trafik kazası, ikincisi silahla gemide vurulma) ve üçüncüde ne olacağını merak ettiğini ifade eder. Selman, Ferdi'nin caminin şadırvanında bulduğu ilk tabancayı ve onun binbaşı sayesinde kime ait olduğunu keşfedişini ve bu silahın cinayet tabancası olmadığını anladığını ifade eder. Camiye aynı gün Salih Kayoncu'yu öldürmeye iki kişinin geldiğini keşfettiğini belirtir. Sorgu esnasında Cihan'dan cinayet silahının bizzat Salih Kalyoncu'ya ait olduğunu öğrendiğini söyler. Selman kaderleri yetiştirme yurdundan kesişen insanların büyük bir gönül bağı olacağını ve bu insanların birbirine her şeyi söyleyebileceklerini kasanın şifresini dahi söyleyebileceğini Gökhan'a ima eder. Selman, tabancayı hiç umulmayan birinin aldığını, bu kişinin Salih'in atına binen üçüncü çocuk olduğunu söyler. Bu üç kişinin Efrahim, Gökhan ve Süpermen olduğunu çeşitli ipuçlarından ve üçünün de aynı fotoğrafa sahip olmalarından keşfettiğini ifade eder. Fotoğrafın üstünde yazan 7047 yazılı sokak numarasının aynı zamanda Süpermen'in kasa şifresi olduğunu belirtir. Efrahim'in süreç boyunca dikkatleri üstüne çeken davranışlarının sebebinin heykeli yapmak için çalıp para karşılığı tefeciye rehin verdiği istavrozu panige kapılıp yeniden tefeciden çalması olduğunu söyler. Selman, Gökhan'ın Süpermen'in kasasından silahı çalıp tefeciyi bizzat Gökhan'ın kendisinin vurduğunu yüzüne karşı söyler. Gökhan, Salih'in üç arkadaş olarak onları sokakta bulduğunu, onlara çok iyi davrandığını, ihtiyaçlarını karşıladığını,

oyuncaklar aldığını ancak sonradan onları istismar ettiğini ağlayarak belirtir. Ardından Salih'in ölü bedenine su tutarlar.

Gökhan ve Selman, Salih'i gömmektedir. Selman, süreç içerisinde Gökhan'ın yaptığı çeşitli hataları ve yalanları kendisine anlatarak açığa çıkarır. Gökhan, buradan sonra ne olacağını sorduğunda ise Selman, onu kendi vicdanına bıraktığını belirtir. Cihan yanlarına gelir ve katil bulunmayınca dosyanın kapandığını söyler. Cihan, Selman'a taksiyi isgal ettiğini ve avukatın üstüne aç köpek saldığı için hakkında şikayet olduğunu ifade eder. Selman, taksiyi yerine bırakıp taksimetrede yazan ücretin beş katını ödediğini ve köpeğin elinden kaçtığını söyler. Ardından polis Cihan'ın rüşvet aldığını bildiğini ve bunun yazılı olduğu defteri de okuduğunu Cihan'a ima eder. Bunun üzerine Selman, karısını dövdüğünü nasıl anladığını soran Cihan'a yanıt olarak attım tuttu diye yanıt verir. Cihan “ - *Selamın Aleyküm Hocam.* ” diyerek sigarasını yakar ve yanlarından uzaklaşır. Selman, Gökhan'a dönerek “ - *Hadi defol git şimdi, Efrahim'i bul, yiyin birbirinizi. Bir daha da sakın gözüme gözükmeye. Watsın efendi, watsın bu dünya be, hı.* ” der ve güler. Gökhan oradan ayrılır.

Selman evindeki kitaplarını satar ve bankaya olan on iki bin dört yüz yirmi liralık borcunu öder. Selman “ - *Kitapsız bir imam oldum sonunda.* ” der ve bir sigara yakar. Tam o esnada telefonuna gelen mesajda söylenen satranç hamlesini yapar. Bu hamleyi oynadıktan sonra Selman “ - *Mat, oh yine kaybettim.* ” der ve sigarasını içmeye devam eder.

Jenerik akar.

4.1.2.2. Karakter yapısı

“İtirazım Var” (Ünlü, 2014) filminde ana karakter olan Selman, *medeni durum* olarak, eşini bir kazada kaybetmiş, ve bekar yaşayan, olan bir kız çocuğu babasıdır. Selman'ın *fizyolojik durumuna* bakıldığında, bıyıklı ve ortalama boy ve kilolarda, orta yaş kategorisinde sayılabilecek, kafasının bazı bölümlerinde yara izleri olan, enerjik bir yapıya sahip, imam kimliğini konuşmalarına jargon olarak yansıtan, merakından dolayı siyaset bilimi okuyup üzerine antropolojide yüksek lisans yapmış, bir karakterdir. Karakter; siyah, lacivert ve gri tonlarında olan renklerin hakim olduğu kumaş pantolon, gömlek ve kaban gibi kıyafetleriyle filmdeki yerini alır. Selman karakteri, film anlatı yapısında zamansal geri dönüşler olan flashback ile gösterilen kazadan dolayı kafasında

koruyucu teflon kaplaması olan biridir. Filmin giriş aşamasında sigara içmez iken sonrasında içmeye başlayan birine dönüşür. *Sosyolojik durumu* olarak Selman, bir camide imam olarak çalışmakta ancak aykırı özellikleriyle ön plana çıkmaktadır; siyaset bilimi okuyup antropolojide yüksek lisans yapıp, bağlama çalan ve dini sorgulayan bir imamdır. Satranç oynama, kitap okuma, bağlama çalma gibi kendi rutinleri olan sosyal çevre olarak kızı, binbaşı diye adlandırdığı bir arkadaşı ve yanında müezzin olarak yardımcısı olan Efrahim bulunmaktadır. İmam olarak iş ortamından kaynaklı olan küçük bir cemaat ile sınırlı bir iletişime sahiptir. Selman'ın *psikolojik durumu* dikkate alındığında ise kuşkulu bir yanı olduğundan kendi hayatını sorgulayan ve çevresinde gelişen olaylara dair kayıtsız kalamayan bir kişi olarak nitelendirilebilir. Ayrıca, olaylara bakış açısı olarak mizah yanı ile ön plana çıkan bir karakterdir.

4.1.2.3. *Zaman ve mekan*

“İtirazım Var” (Unlü, 2014) filminde zaman, günümüzde (21. Yüzyılın ilk çeyreği) geçmektedir. Olay örgüsünde cinayet gerçekleşir ve cinayetin akıbeti ana karakter olan Selman tarafından birkaç güne yayılacak bir zaman çerçevesinde sorgulanır.

Filmin zamansal düzenine bakıldığında olay örgüsü içerisinde flashbackler bulunduğu belirtilebilir. Karakterin geçmiş yaşantısına dair bilgiler filmdeki zamansal dönüşlerle verilir. Ancak olay örgüsüne bağlı olarak filmdeki cinayetin öyküsü hiyerarşik bir zamansal düzlemde aktarılır.

Filmdeki öykü süresi, Selman karakterinin geçmişinde yaşadığı ve zamansal geçiş olarak geri dönüşlerle sunulan, eşinin ölümüne sebep olan kazadan başlayarak cinayetin düğümünün çözümlendiği ana kadar geçen süreci kapsamaktadır. Olay örgüsü süresi ise, ilgili süreci kısaltmakta, öykü sürecinin bir kısmını kapsamakta, anlatıdaki geri dönüşlerle geçmişte yaşanan kazaya dair kısa bilgiler verilerek karakterin cinayeti keşfini işlemektedir. Filmin ekran süresi ise 110 dakikalık bir süreci kapsar.

Filmde zamansal sıklık olarak, olay örgüsü içerisinde yer alan ana karakter Selman'ın üç defa gerçekleşen flashbacklerine yer verilir. Selman karakteri, ilk olarak caminin şadırvanında yumruk yediğinde, sonra kızı kaçırıldığında ardından silahla vurulduğunda zamansal olarak geriye dönüş yaşar. Böylelikle filmde, karakterin geçmişte yaşantıladığı travmasına dikkat çekilir.

Film mekanlar dikkate alındığında, İstanbul'un çeşitli yerlerinde filmin geçtiği görülmektedir. Olay örgüsünün geçtiği mekanlar arasında cami, karakol, kilise, hırdavatçı dükkanı, hastane gibi yerler bulunmaktadır. Olaylar, bu mekanlarda işlenir. Ayrıca, mekanlar olarak Galata kulesi, İstanbul boğazı, deniz kıyısı, vs. yerler de görülmektedir. Selman karakterinin *Yarenler Müzik Okulu* olarak düzenlenen bir konseri vardır. İstanbul, Zeytinburnu, Leylak sokakta bir adrestedir. Filmde somut olarak bu adres bilgisi örnek gösterilebilir. Filmde hem iç mekanlar (cami, karakol, hastane, kilise, hırdavatçı dükkanı) hem de dış mekanlar (deniz kıyısı, Galata kulesi, İstanbul boğazı) kullanılmıştır. Filmin mekanları doğal mekanlar üzerine kuruludur.

Sonuç olarak, "İtirazım Var" (Unlü, 2014) filminde zaman düzeni olarak flashbacklerin varlığından bahsetmek mümkündür. Zamansal sıklık olarak tekrar eden flashbacklerle travmaya vurgular yapılmaktadır. Filmde mekana dair travma ile ilişkilendirilen bir durum söz konusu değildir.

4.1.2.4. *Filmin komedi türü ve mizah özellikleri*

"İtirazım Var" (Unlü, 2014) filminde Selman karakteri kalıpları reddeden bir yapıya sahiptir. Bunu bağlama çalıp alevi deyişleri okuyan ve boksa meraklı bir imam oluşundan açığa çıkarmak mümkündür. Bu durum onu bir yanıyla çok yönlü, mizahı güçlü biri yaparken bir yanıyla da belirli kesimler tarafından garipsenen bir karakter haline getirir. Filmdeki komedi türü ve mizah unsurlarına bakıldığında aşağıdaki örneklerle yer verilebilir.

Adam (polis Cihan), Selman'ın yanına gelir ve aralarında aşağıdaki diyalog geçer:

Adam: " - Hocam, bazen karımı dövmek geliyor içimden, hani böyle Allah yarattı demeden, ama yapmıyorum tabi. Düşünüyorum sadece, günah mı? "

Selman: " - Değil. "

Adam: " - Niye, dövmek istiyorum. "

Selman: " - Dövemiyorsun ama. "

Adam: " - Dövemiyorum değil, dövmüyorum. "

Selman: " - O zaman günah. "

Adam: " - Niye. "

Selman: " - Dövememek merhametten, dövmemek kibirden. Kibir çok büyük günah. "

Adam: " - Cihan Demir. Cinayet masasından. "

Selman: “ - *Selman Bulut, camiden.* ”

Söz konusu diyalog, polis karakteri Cihan’ın Selman ile tanışma anına dair sahnedir. Arka planda merak unsuru barındıran eklemelenen bir ses (diegetik olmayan ses) vardır.

Filmdeki bir diğer komedi ve mizah barındıran unsur, karakterin cinayete yönelik sorgulama süreci ile ilgilidir. Toplumsal normların kabul gördüğü Diyanet İşleri Başkanlığı’ndan gelen denetmenler ve polisler buna örnek olarak gösterilebilir. Selman’ın davranışları, toplumun genel kanılarının dışına çıktığından dolayı garipsenir. Selman’ın Diyanet’ten gelen ekip ile ilk karşılaşmasında “ - *Baylırım belaya* ” demesi, ardından kızı Zeynep’in babasının yanına gelmesiyle imam Selman’a ve caminin işleyişine cinayetten dolayı verilen ara için Diyanet yetkililerinin duyacağı şekilde “ - *Cemaat cayır cayır yanacak cehennemde Diyanet işleri yüzünden* ” demesi, filmde ironi barındıran sahnelerdendir. Selman karakterinin sorgulama sırasında verdiği yanıtlar, sürece yönelik komedi ve mizah unsurları içerir. Ayrıca filmdeki ilgili sekansta, diegetik olmayan ses unsurları/ses efektleri, olay örgüsü içerisindeki komik diyalog durumlarını destekler.

Diyaloglara örnekler olarak Selman’ın kilise çıkışı takip ettiği adam (Ferdî) ile meyhanede (Agora Meyhanesi) gerçekleştirdiği sohbet gösterilebilir. Garson, Selman’a sargıyla sarılmış burnu için geçmiş olsun dilerken Selman, Ferdî’ye bakarak “ - *Ya işte her yere sokarsan burnunu öyle oluyor sonra.* ” der. Ayrıca, aralarında geçen bir diğer diyalog da örnek olarak gösterilebilir.

Ferdî: “ - *Ciğer sever misin abi?* ”

Selman: “ - *Kimin ciğeri olduğuna bağlı.* ”

Ayrıca Selman, Ferdî ile oturduğu rakı masasında rakının ilk yudumunu içmeden önce besmele çeker. Karakterin bu tavırları komedi ve mizah unsurları barındırdığı söylenebilir.

Yarenler Müzik Okulu ile gerçekleştirilecek konser etkinliği hazırlıklarında Selman, kızının erkek arkadaşı Gökhan ile karşılaşır. Gökhan konsere Selman’ı dinlemeye gelir. Konserden önce Selman ile Gökhan kendi aralarında sohbet eder. Selman, Gökhan hakkında merak ettiği bazı soruları ona sorar. Filmde, ritmik diegetik olmayan seslerle birlikte süreç gerçekleşir. Selman ve Gökhan arasında gerçekleşen aşağıdaki diyalog, daha sonradan Selman’ın cinayeti çözümlemesinde önemli unsurlar

barındırmaktadır. Bu diyalog, aynı zamanda sözsel olarak güldürü ve mizah unsurları da barındırmaktadır.

Selman: “ - *Ne iş yapıyordu baban?* ”

Gökhan: “ - *Babamı kaybettik.* ”

Selman: “ - *Ha, başınız sağ olsun. Ne iş yapıyordu?* ”

Gökhan: “ - *Kumarbazdı.* ”

Selman: “ - *Hah işte bak, gördün mü? Aman canım ne olacak Dostoyevski de kumarbaz'dı, Necip Fazıl da. Oluyor öyle arada işte.* ”

Gökhan: “ - *Sonra kendini vurdu.* ”

Selman: “ - *Maşallah ne mübarek adammış baban, Gökhan.* ”

Gökhan: “ - *Boksördü de rahmetli.* ”

Selman: “ - *Sahiden mi ya?* ”

Gökhan: “ - *Hüsnü Sevinç, amatör şampiyonlukları filan vardı. Ama yaşamadı işte. Bizi de öyle bir bıraktı, bir başımıza öyle. Allahtan benim resmi bir yeteneğim vardı da öyle yurtdışında burstu murstu okuttu devlet de sağolsun.* ”

Selman: “ - *Bırak şimdi devlet mevlet. Nerede okudun?* ”

Gökhan: “ - *Viyana'da hem resim okudum hem de fotoğraf. Kokoschka'nın okulunda okudum hem de.* ”

Selman: “ - *Hee?* ”

Gökhan: “ - *Oskar Kokoschka, Avusturyalı ressam.* ”

Selman: “ - *Olsun, sen oku da.* ”

Selman, Gökhan'ın geçmişi ile ilgili süreçleri mizah ile ele almaktadır. Selman, Gökhan'ın babasının kumarbaz oluşu ve sonrasında intihar edişi ile ilgili kendince espriler yaparak duruma karşılık verir.

Filmdeki bir diğer komedi ve mizah içeren unsur şu şekilde aktarılabilir. Selman, Ani Hanım'ın evine gider. Yatakta gözleri kapalı bir halde uzanmış olan Ani Hanım'ın öldüğünü zanneder. Resullullah'ın mucizesinin Kuran olduğunu, İsa A.S. da insan diriltmişliği olduğunu belirterek dolayısıyla onu da dirilteceğini düşünür ve yatağın önüne diz çöker. Hristiyanlık unsurları barındıran Ani Hanım'ın odasında Selman, kadının yatağının önünde diz çökerek “ - *Ani Hanım, Allah'ın izniyle diril* ”, diye üç defa tekrarladıktan sonra kadın uyanır. Selman şok halindedir ve Ani Hanım'ın konuşmasıyla o da kadına her şey normalmiş gibi yanıt verir. Sahnedeki diegetik olmayan ses, bu duruma eşlik eder. Karakterin kurduğu olay örgüsündeki bu süreç içerisinde Hristiyanlık

dinine mensup bir kadına kendi dini anlayışını desteleyecek şekilde ancak Allah'ın izni ile bir bağlamda Müslümanlığın tanımlamasıyla hitap ederek dirilttiğini düşünür.

Sonuç olarak *İtirazım Var* (Ünlü, 2014) filminde, komedi ve mizah unsurları barındıran diyalogların ve durumların olduğu, filmin ana karakteri olan Selman ile olay örgüsü çerçevesinde gerçekleştiği belirtilebilir. Filmdeki travma unsurları, komedi ve mizah unsurları ile iç içe verilmektedir. Filmde bunu destekleyen bir diğer öğe ise diegetik olmayan seslerdir. Ayrıca Selman karakterinin film boyunca mizah savunma mekanizması kullandığı söylenebilir.

4.1.2.5. *Filmde travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları*

Filmde bulgularan travma unsurları:

İtirazım Var (Ünlü, 2014) filminde ana karakter olan Selman, iki adam tarafından bir anda burnuna yediği yumrukla yere yığılır. Aşağıdaki görselde de görüldüğü gibi, kafasını kaldırmaya çalışırken tekrar yumruk yer ve bayılır. Yumruğun etkisiyle yerde kalan Selman'ın geçmişine ait sahnelerden kısa görüntüler verilir. Bu sahneler, araç farlarının görüntüsü ve fren sesleri ile çarpışma sesleridir. Çarpışma sesiyle Selman yeniden uyanır ancak bu defa hastanededir ve gergin bir soluma ile uyanır. Söz konusu sahneler, geçmişte yaşanan sorunlu bir durumu yeniden hatırlama ile ilgilidir. Selman karakteri, yediği yumruk ile geçmişine dair bazı görüntüleri hatırlar.



Görsel 2. *“İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filminde Travmaya Yönelik Birinci Belirti*

Filmde Selman, hesabına yatırılan paranın akıbetini sorgulamaması için uyarı amaçlı yumruklanır. Karakterin travmasına yönelik ilgili görsel yukarıdaki gibidir. Selman'ın hayatındaki travmaya yönelik birinci belirti ve film anlatısında zamansal geriye dönüş ile Selman'ın sesinden duyulan sözler:

“ - İnsan sadece suçluyken kaçmaz. Bazen suçlandığın için de kaçarsın. Ama bir kere kaçmaya başladıysan, bir şeyleri de muhakkak kaçırsın elinden. Bazen gençliğini kaçırsın, bazen geleceğini, bazen de aklını.”

Filmdeki zamansal geriye dönüşte, yanan araç farlarının yaklaşması ve fren sesi ile birlikte çarpma sesi duyulur ve Selman hastanede nefes çekerek gerilimle uyanır.



Görsel 3. *“İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filminde Travmaya Yönelik İkinci Belirti*

Bir sonraki travma belirtisi olarak Selman, kızının kaçırıldığı haberini alır ve bu duruma çok üzülür. Karakterin travmasına yönelik ilgili görsel yukarıdaki gibidir. Selman, camiye gider oturduğu yerde başını yere eğer. Filmde, Selman'ın hayatındaki travmaya yönelik ikinci belirti ve film anlatısında zamansal geriye dönüş ile Selman'ın sesinden duyulan sözler:

“ - İnsan sadece suçluyken kaçmaz. Bazen suçlandığın için de kaçarsın. Ama bir kere kaçmaya başladıysan, bir şeyleri de muhakkak kaçırsın elinden. Bazen gençliğini kaçırsın, bazen geleceğini, bazen de aklını. Fakat işin en güzel tarafı da bundan sonra başlar. Çünkü aklını kaybedince korkularından da kurtulursun. Bu da seni özgürleştirir.

Çünkü sadece korkaklar kendi akıllarına güvenirler ve bütün korkaklar hakikatin esiridir. Oysa hakikat, akılla ya da başka bir şeyle kavranılmaz, hakikatin ancak parçası olunur.”

Filmdeki zamansal geriye dönüşte, yanan araç farları ve fren sesi ile birlikte çarpma sesi tekrar duyulur.



Görsel 4. *“İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filminde Travmaya Yönelik Üçüncü Belirti*

Selman, iki kişi tarafından kaçırılan Nebahat’ı takip eder. Nebahat, olayların içinde olan biri olarak silahlı bir adama bakış atar ve o adam Selman’ı silahıyla vurur. Karakterin travmasına yönelik ilgili üçüncü belirti yukarıdaki gibidir. Vurulan Selman, gemiden suya doğru düşer. Filmde, Selman’ın hayatındaki travmaya yönelik üçüncü belirti ve film anlatısında zamansal geriye dönüş ile Selman’ın sesinden duyulan sözler:

“ - İnsan sadece suçluysen kaçmaz. Bazen suçlandığın için de kaçarsın. Ama bir kere kaçmaya başladıysan, bir şeyleri de muhakkak kaçırsın elinden. Bazen gençliğini kaçırsın, bazen geleceğini, bazen de aklını. Fakat işin en güzel tarafı da bundan sonra başlar. Çünkü aklını kaybedince korkularından da kurtulursun. Bu da seni özgürleştirir. Çünkü sadece korkaklar kendi akıllarına güvenirler ve bütün korkaklar hakikatin esiridir. Oysa hakikat, akılla ya da başka bir şeyle kavranılmaz, hakikatin ancak parçası olunur. Bunun için kurtul. Geçmişinden, geleceğinden, aklından. Kainatta ne varsa şu anda oluyor görmüyor musun. Sadece burada, sadece şimdi. Gözlerini kapa, kalbini aç, aklını da bırak gitsin”

Filmdeki zamansal geri dönüşte, takla atmış arabanın önünde ağlayan küçük kız ve yerde yatan Selman'ın eşi görülür. Selman, bir kısmı takla atmış olan arabanın içinde ve bir kısmı dışında iken kapalı olan gözlerini açar. Selman karakterinin travması, ilk olarak yumruk yediğinde, ikinci olarak kızı kaçırıldığında ve son olarak da silahla vurulduğunda açığa çıkar. Ana karakterin eşinin ölümüne yönelik travması bu şekilde film anlatısındaki yer almaktadır.

Franz Ruppert'in travma tiplerine göre Selman karakteri, *Varoluşsal travma* ve *Kayıp travması* yaşar. Varoluşsal travma kişinin yaşadığı ölüm korkusu veya ölüm tehdidi ile oluşan bir travma türü olarak nitelendirilir. Travma sonucu birey inzivaya çekilip kaçabileceği gibi ayakta kalma çabası içine de girebilir. Selman karakteri, filmdeki flashbacklerde yanında eşi ve kızının olduğu bir aracı kullanırken trafik kazası yaşanır. Bu kazada Selman eşini kaybeder, kendisi ve kızı ise kazadan sağ kurtulurlar. Selman'ın vücudunun bir kısmının aracın içinde olduğu ve kanlar içinde yattığı bir sahnede Selman'ın ölümün kıyısından döndüğüne tanık olunur.

Selman karakteri filmin bir başka sahnesinde katilin kim olduğunu araştırırken bankacı Nebahat'in kaçırıldığına şahit olur ve onu takip eder. Bir geminin güvertesinde bankacı Nebahat'i bulur, aralarında geçen kısa bir muhabbetin ardından Selman, bir adam tarafından kafasından silahla vurularak denize düşer. Kafasında bulunan teflon (trafik kazasından kalma) sayesinde ölümden kurtulan Selman, yüzerek karaya çıkar ve onu vuranlardan hesap sorar. Filmde, Selman'ın travma belirtileri diğer karakterlerle olan ilişkileri içerisinde de ortaya çıkabilmektedir. Ayrıca Selman, film boyunca üç farklı kişinin ölümüne de tanık olur. İmamı olduğu camide öldürülen Salih Kalyoncu bunlardan ilkidir. Rus kadının köpekler tarafından parçalanmış cesedini görmesi ikinci ölüm ve Rus kadının cenazesine gittiğinde gördüğü Ferdi'nin ise Salim ile kısa bir muhabbet ettikten sonra kafasına tabanca dayayıp kendini vurması da Selman'ın tanık olduğu üçüncü ölüm olmaktadır.

Franz Ruppert'in travma tiplerine göre Selman'ın *kayıp travması* yaşadığı da söylenebilir. Kayıp travması, sevilen birinin hayatını kaybetmesi veya temel bir yaşam statüsünün kaybı olarak nitelendirilebilir. Bu travmaların ardından birey yas tutar veya kaybedilen şeye ya da geçmişe sığınabilir. Selman, film içerisinde flashback unsurları ile görülen bir kaza sahnesinde eşini kaybeder. Selman'ın kullandığı bir araçta yanında eşi ve arkada kızı oturur. Selman'ın bir araç tarafından takip edildiği ve direksiyon

hakimiyetini kaybedip kaza yaptığı araçtan karısı sağ kurtulamaz. Aileden ve varlığına alışkın olduğu birinin ani ölümü sonrası Selman kayıp travması yaşamıştır denilebilir.

Filmin ana karakteri olan Selman'ın dışında ayrıca yan karakterlerde de travma belirtileri bulgulanmıştır. Gökhan, Efrahim ve Süpermen karakterleri ile ilişkilendirilen travma belirtisi Gökhan'ın ifadeleriyle filmde açığa çıkar.

Selman ve Gökhan, gasilhanede cinayet süreci ile ilgili olarak konuşmaktadır. Gökhan'ın Salih Kalyoncu ile ilişkisi irdelendiğinde, Gökhan, Süpermen ve Efrahim'in çocukluklarında Salih tarafından istismar edildiği açığa çıkmaktadır. Selman, cinayeti işleyen kişinin Gökhan olduğunu onun yüzüne karşı söyledikten sonra Gökhan ağlayarak onunla, Efrahim ve Süpermen ile ilgilenen, onların ihtiyaçlarını karşılayan Salih Kalyoncu'nun daha sonra onları kucığına oturtup, üstlerini çıkartıp ardından istismar ettiğini anlatır.

Tablo 5. “İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filminde Travma ve Ego Savunma Mekanizmaları İlişki Tablosu

Travma ve Ego Savunma Mekanizmaları İlişkisi	
Film Adı: “İtirazım Var” (Ünlü, 2014)	
Karakter Bilgisi: Selman	
<i>Travma İle İlişkili Ego Savunma Mekanizmaları:</i>	<i>Travma İle İlişkisi Bulunamayan Ego Savunma Mekanizmaları:</i>
Bastırma	Yer Değiştirme
Yalıtma	Yüceltme
Mizah	Mizah
	Bölme
	Neden Bulma (Akla Uygunlaştırma)

Filmde bulgularan ego savunma mekanizmaları:

İtirazım Var (Ünlü, 2014) filminin ana karakteri olan Selman, film boyunca ego savunma mekanizmaları olarak bastırma, mizah, neden bulma (akla uygunlaştırma), yalıtma, bölme, yüceltme ve yer değiştirme savunma mekanizmalarını kullanmıştır. Savunma mekanizmaları, bireylerin uyum sağlama yönlerini pekiştirebildikleri gibi gerçeği yadsıyıp çarpıtmaya ya da yüzleşmekten kaçınmaya da sebep olabilirler. Selman'ın ego savunma mekanizmaları belirtileri, diğer karakterlerle olan ilişkileri içerisinde dikkate alınabilmektedir.

Selman'ın filmdeki hayatının akışı içinde yaşadığı travma ile yüzleşmekten kaçınmak için *bastırma* savunma mekanizmasını kullandığı, kendini duygusal olarak

korumak için *yalıtma* savunma mekanizmasını ve yaşadığı travmatik olaylar ile baş edebilme yöntemlerinden biri olarak da *mizah* savunma mekanizmasını kullanmakta olduğu söylenebilir. Filmde bulgularan bu savunma mekanizmaları, Selman karakterinin yaşantıladığı travması ile ilişkilendirilebilmektedir.

Filmde yan karakterlerde bulgularan travma durumu ise karakterlerin olay örgüsü içerisindeki işlenişyle açığa çıkmakta ancak filmdeki olay örgüsünde ana karakter gibi merkeze alınmadıkları için herhangi bir savunma mekanizması geliştirdiklerine dair belirgin durumlara ulaşlamamaktadır. Ana karakteri merkeze alan olay örgüsü, ana karakterin travmasıyla ilişkilenen savunma mekanizmalarının açığa çıkmasına olanak sağlamaktadır.

Tablo⁴⁹ 6. Sinemada Karakterler/Özneler İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu - İtirazım Var (Ünlü, 2014) Filmi

Film Bilgisi:		İtirazım Var (Ünlü, 2014)			
Karakter Bilgisi:		Selman			
Savunma Mekanizmaları	Bağlam Sorusu/Soruları	Evet	Hayır	Açıklama (karakter, sahne vb.)	
Bastırma Repression	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, tehlike yaratan veya acı veren duygu ve düşünceleri bilinç dışına itmekte midir?	X		- Selman'ın yumruk yemesi, Birinci flashback ile araç kazası - Selman'ın kızı Ayşe'nin kaçırılması, İkinci flashback ile araç kazası	
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, yaşamının önceki yıllarında deneyimlediği, ona acı veren yaşantılarını bilinç dışında gizleyerek daha sonra bunlardan etkilenmekte midir?	X		- Selman'ın yumruk yemesi, Birinci flashback ile araç kazası - Selman'ın kızı Ayşe'nin kaçırılması, İkinci flashback ile araç kazası - Selman'ın silahla vurulması, Üçüncü flashback ile araç kazası, Eşinin ölümü	
Yadsınma, İnkâr Denial	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, benliğini koruma altına alabilmek için gerçeklerle (dış kaynaklı, vb.) yüzleşmekten kaçınmakta mıdır?				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, benliğinde kaygı yaratacak gerçekleri göz ardı etmekte midir?				
Neden Bulma, Akla Uyunlaştırma Rationalization	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, toplum normlarına uygun olmayan davranışlarını haklı göstermek için neden bulmakta mıdır?	X		- Nebahat'ın kaçırılmasına bağlı Selman'ın taksi çalması - Selman'ın Ferdi ile konuşabilmek için içki içmesi	
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, gerçekleştiremediği amaçların yarattığı hayal kırıklıklarını azaltmak için davranışlarını akla uyunlaştırmaya çabalamakta mıdır?				
Yansıtırma Projection	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, kendinde kabul etmediği veya benliğine yabancı bulduğu yanları, parçaları başkalarına yansıtmakta mıdır?				
Ödünleme Compensation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, zayıf yönlerini gizlemek için farklı olumlu özelliklerini ön plana çıkarmaya çabalamakta mıdır?				
Yüceltme Sublimation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, libidinal ve saldırgan dürtülerini toplumsal açıdan kabul gören alanlara yönlendirmekte midir?	X		- Selman'ın Süpermen ile boks ringinde dövüşmesi	
İçleştirme, İçerme Introjection	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, herhangi bir birey ya da topluluğun niteliklerini ve inançlarını (karşıt olan veya olmayan) öz benliğine dahil ederek kişiliğinin bir parçası haline getirmekte midir?				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, erişim kuramadığı (anlaşamadığı, yüz yüze ifade edemediği) bir kişi ya da nesneyi içe atarak (işsel diyalog kurarak vb.) onunla iletişim kurma yoluna gitmekte midir?				
Yer Değiştirme, Yön Değiştirme Displacement	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, doğrudan hedefe yönlendiremediği libidinal veya saldırgan arzularını kendine göre daha az kaygı yaratan ya da yaratmayan başka hedeflere yönlendirmekte midir?	X		- Selman ve Efrahim deniz kıyısında iken toplu öfkelerin	

⁴⁹Savunma mekanizmaları soruları ile sinemada karakter/özne bilgisinin açığa çıkarılmasında, ilgili filmin anlatı yapısı (ana-yan karakter bağlantısı dahilinde) ve biçim öğeleri ilişkilendirilip dikkate alınabilmektedir.

					Efrahim'e yönlendirilmesi
		- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, ağır çatışma yaşadığı bilinçdış düşüncelerden dolayı nedenini bilmediği bir fobi geliştirmekte midir?			
Duygudaslık-Boyun Eğme	Sympathy-Submission	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, insanların onayını almak için kendinden ödün verip insanları memnun etme çabasına girmekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, karşı taraftan gelecek zararını önlemek için boyun eğme davranışını sergilemekte midir?			
Özgeciliği	Altruism	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, kendi arzularını doyumak yerine başkalarının arzularını doyumaya ve bunlar üzerinden doyumuna ulaşmaya çalışmakta mıdır?			
Yapıp-Bozma	Undoing	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, hoşuna gitmeyen duygu ve düşüncelerden uzaklaşmak için törensiz/büyüsel/davranışsal vb. önütümler gerçekleştirilmekte midir?			
Karşı Tepki Oluşturma	Reaction Formation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, nefret duygularını beslediği diğer kişilere dair duygularını gizlemek için karşı tepki oluşturmaktadır mıdır?			
Düş Kurma	Fantasy	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, karşılanmamış gereksinimlerini düş kurma yoluyla doyumaya çalışmaktadır mıdır?			
Gerileme	Regression	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, var olan koşullara uyum sağlayamayıp kendini güvende hissettiği geçmiş bir döneme dönerek, o yaşam döneminde ait davranışları sergileyip denge sağlamaya çalışmaktadır mıdır?			
Fiksasyon	Fixation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, bir gelişim döneminde gereksinimlerinin aşırı doyurulması veya doyurulmaması sebebiyle o dönemin kişilik özelliklerine takılıp kalmaktadır mıdır?			
Mizah	Humor	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, zorlandığı ya da hoşnut olmadığı durumlar karşısında şaka yolu ile baş etmeye çalışmaktadır mıdır?	X		- Selman'ın travmatik olaylar karşısında kullandığı mizah unsurları, Selman'ın geçmiş ile ilgili ifadeleri (Diyanet İşleri Başkanlığı yetkilileri ile tanışma, vb.)
Bölme	Splitting	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, genel geçer değerlerin varlığını savunup kendi çıkarları doğrultusunda bunların tam aksi olan durumları uygulamaktadır mıdır? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, herhangi bir durumda çelişkili davranışlar/ ifadeler göstermektedir mi?	X		- Selman ve Efrahim deniz kıyısında iken Selman'ın faiz haram diyerek ardından bankaya giderek kredi çekmesi
Kendine Yönelme, Kendine-Karşı Döndürme	Turning toward one's self	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, çeşitli nedenlerle dışarı bir nesneye yönlendiremediği olumsuz duygu ve tutumlarını kendine yöneltilmektedir mi?			
Çözülme	Dissociation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, zihnindeki olay ve yaşantılardan koparak başka biriyim, gibi davranışlar göstermektedir mi? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, aşırı derecede zorlandığı acı ve korku barındıran durumlar veya olaylar karşısında sanki olası-durumu kendi yaşamıyormuş ve dışarıdan izleyen biriyim, gibi davranmaktadır mıdır?			
Tersine-Çevirme	Reverse-Inversion	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, karşıdan beklediği ihtiyacı alamadığında bunu kendisi sağlayarak bilinçdış bir özdeşim yoluyla doyumuna ulaşmaktadır mıdır?			
Düşünselleştirme	Intellectualization	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, duygularına dair bilşel düzeyde açıklamalarda bulunurken bu duygularını bilfiil ifade etmektен kaçınmaktadır mıdır? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, anlarının ve yaşantılarının asıl duygusal kaynağına inmek yerine bunları yok saymadan bilşel düzeyde ele almayı tercih etmektedir mi?			
Yalıtma	Isolation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, dışardan gelen etkilerden dolayı hayal kırıklığı yaşamamak için kendi duygusal ihtiyaçlarını yok sayıp kendini duygusal olarak soyutlamaktadır mıdır? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, dışardan gelen etkilerden dolayı hayal kırıklığı yaşamamak için kendi duygusal ihtiyaçlarını yok sayıp kendini duygusal olarak soyutlamaktadır mıdır?	X		- Selman ve Efrahim deniz kıyısında iken Selman'ın dünyadan kopuk yaşadığına dair gönderme

Tablo 6 (Devam). Sinemada Karakterler/Öznelere İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu - *İtirazım Var* (Ünlü, 2014) Filmi

Bastırma

Selman, hesabına geçen paranın akıbetinin takipçisi olmaması için karşısına çıkan kişiler tarafından burnuna yumruk yer. Aşağıdaki iki görselden de anlaşılacağı üzere Selman'ın bayılıp yere uzanmasıyla flashback başlar. Araba farlarının görüldüğü ve araç firen seslerinin duyulduğu aşağıdaki iki görseldeki flashbackten ise, araçla kıyasıya takip edildiği anlaşılır. Birilerinden kaçış söz konusudur.



Görsel 5, 6. “İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filminde Bastırma Ego Savunma Mekanizması ile Selman’ın Birinci Flashback Öncesi ve Flashback⁵⁰

Filmdeki ilk flashback ile araç seslerinden anlaşılacağı üzere takibin akıbeti merak konusu olmaktadır. Selman’ın burnuna yediği yumrukla yerde baygın bir vaziyette uzanmış olması, flashback ile bilgilendirmesi yapılan durumun geçmişteki bir sorunu ortaya çıkaracağına dair işaret olacağı düşünülebilir. Bu durum, karakterin geçmişte yaşadığı travmasını baskıladığının bir göstergesi olarak ortaya çıkar. Burada, ana karakter olan Selman’ın ego savunma mekanizmalarından *bastırma*’yı kullandığı anlaşılmaktadır. Karakterin bastırma savunma mekanizmasını ortaya çıkaran unsur, yemiş olduğu yumruktur. Karakter, acı veren duygu ve düşüncelerini öncesinde bastırmakta olduğu belirtilebilir. Yumruk, karakterin geçmiş ile ilgili olan yüzleşmesini açığa çıkaran bir tepkime oluşturduğu söylenebilir.



Görsel 7, 8. “İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filminde Bastırma Ego Savunma Mekanizması ile Selman’ın İkinci Flashback Öncesi ve Flashback

Selman karakterinin eşi ile ilgili filmdeki travmaya yönelik ikinci flashbacke kadar herhangi bir detaya yer verilmemekte ve flashbackten sonra filmdeki ilgili bölümler bu travma etrafında şekillenmektedir. Yukarıdaki iki görselde de buna dair sahne bilgisi

⁵⁰ Çalışmada yer alan görseller, soldan sağa doğru sıralar halinde numaralandırılmıştır.

yer almaktadır. Selman'ın geçmişi ile ilgili gizlenmiş olan bu travmatik olguyu egosunun reddetmekte olduğu söylenebilir. Karakterin benliğinde kaygı yaratacak durumla yüzleşmeyi reddedip egosunu böylelikle koruma altına aldığı ifade edilebilir.



Görsel 9, 10. “İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filminde Bastırma Ego Savunma Mekanizması ile Selman'ın Üçüncü Flashback Öncesi ve Flashback

Karakterin travmasına yönelik üçüncü flashback ile araba kazasının durumu belirgin bir hal alır. Yukarıdaki iki görselde, Selman'ın flashback öncesi ve flashback görüntüleri ile kızı ve eşine dair görüntüler ortaya çıkar. Araç takla atmış ve Selman'ın kızı, yerde yatan annesinin yanında ağlamaktadır. Filmdeki söz konusu bu zamansal geri dönüşte Selman'ın iç sesi ile verilen sözlerinden de anlaşılacağı üzere bastırıldığı duygu ve düşünceleri, yaşamış olduğu şok etkisi yaratan unsurlarla açığa çıkmaktadır. Karakter, savunma mekanizması olarak bastırıldığı duygu ve düşüncelerini ilk olarak yumruk yediğinde, ikinci olarak kızı kaçırıldığında ve son olarak da silahla vurulduğunda açığa çıkarır.

“Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, tehlike yaratan veya acı veren duygu ve düşünceleri bilinçdışına itmekte midir? ve “Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, yaşamının önceki yıllarında deneyimlediği, ona acı veren yaşantılarını bilinçdışında gizleyerek daha sonra bunlardan etkilenmekte midir?” sorularının yanıtı evet olmaktadır. Selman karakteri, ona acı veren yaşantılarla yüzleşmek yerine bastırmaktadır denilebilir.

Yer Değiştirme

Selman, imamı olduğu camide Salih Kalyoncu isimli bir adamın öldürülmesi üzerine polisler tarafından sorguya alınır. Sorgu esnasında, cemaatinde nadiren gördüğü bu adamın tefeci olduğunu öğrenir. Ardından Diyanet İşleri tarafından sorgulandığı gün

caminin şadırvanında bir silah bulur. Diyanet İşleri yetkilileri tarafından bağlama çalan, İncirlik'te tabur imamlığı yapan ve tek tanrılı dine dair rasyonel bulgular arayan bir imam oluşu sebebiyle de ilginç bir karakter olduğuna dair bir geri dönüş alır. Bu süreçte kızı Zeynep'in ev arkadaşım diye bahsettiği kişinin aslında onun erkek arkadaşı (Gökhan) olduğunu ve imam nikahı kıydıklarını da öğrenir. Selman, bütün bu yaşananlar ile ilgili araştırmalar yaparken Efrahim'in şüpheli davranışlarına da tanık olur. Sahil kenarında sigara içen Efrahim'in yanına gider ve ona, şüpheli tavırlar sergilediğini söyler. Selman, tefecinin dükkanında ne işi olduğunu sorduğunda Efrahim, hasta olan Ani annesi için borç aldığını söyler. Selman, neden paraya ihtiyacı olduğu zaman ona gelmediğini sorduğunda Efrahim, Selman'ın üç kuruş maaşla çocuk okutmaya çalıştığını ve ona borç veremeyeceğini düşündüğünü söyler. Selman bu söyleme sinirlenir ve Efrahim “ - Ne oldu? Gökhan'ı mı öğrendin?” diye sorunca öfkesi daha da artar. Selman “ - Herkes her şeyi biliyor, benim bir boktan haberim yok. Kızım gitmiş herifin biriyle imam nikahı kıymış, caminin müezzini faizle borç topluyor, gözümün dibinde tefeciler öldürülüyor, ben öyle mal gibi duruyorum.” diyerek tepkisini açığa çıkarır. Burada yer değiştirme savunma mekanizması kullanıldığı söylenebilir. Aşağıdaki görselde, Selman'ın Efrahim'e öfkelenildiği ilgili plan yer almaktadır.



Görsel 11. “İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filminde Yer Değiştirme Ego Savunma Mekanizması ile Selman ve Efrahim

“Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, doğrudan hedefe yönlendiremediği libidinal veya saldırgan arzuları kendine göre daha az kaygı yaratan ya da yaratmayan başka hedeflere yönlendirmekte midir?” sorusunun yanıtı evet olmaktadır. Selman karakteri, öncesinde yaşadığı ve uygun bir ifade dili bulamadığı öfkesini Efrahim’e yöneltmektedir.

Yalıtma

Selman, cinayete dair süreci araştırırken Efrahim’in şüpheli davranışlarından rahatsız olur ve onu takip edip deniz kenarında onunla konuşur. Bu konuşma esnasında aralarında aşağıdaki diyalog geçer:

Selman: “ - Herkes her şeyi biliyor, benim bir boktan haberim yok. Kızım gitmiş herifin biriyle imam nikahı kıymış, caminin müezzini faizle borç topluyor, gözümün dibinde tefeciler öldürülüyor, ben öyle mal gibi duruyorum.”

Efrahim: “ - Gözünü kitaplardan kaldırıp etrafına baksan biraz.”

Selman: “ - Sus, bilip bilmeden konuşma. Ben niye kaçtım o kitaplara haberin var mı?”

“Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, dışarıdan gelen etkenlerden dolayı hayal kırıklığı yaşamamak için kendi duygusal ihtiyaçlarını yok sayıp kendini duygusal olarak soyutlamakta mıdır?” sorusunun yanıtı evet olmaktadır. Selman’ın Efrahim ile aralarında geçen diyaloglar ve ileriki bölümlerinde hayatına dair verdiği ipuçları dikkate alındığında yalıtma savunma mekanizmasının kullanıldığı söylenebilir. Karakterin kendini duygusal olarak yalıttığı, sorunlarından uzaklaşmak için kendini kitaplara verdiği söyleminin ortaya çıktığı anlaşılabilmektedir.

Mizah

Selman karakteri, filmdeki geri dönüş (flashback) unsurlarından da anlaşıldığı üzere eşini bir trafik kazasında kaybetmiş, kızını tek başına büyütmüş, toplumsal kalıplara aykırı bir imam olarak nitelendirilebilir. Görev yaptığı camide namaz kıldığı esnada bir adamın öldürüldüğüne tanık olur ve ayrıca bu cinayetin ayrıntılarını araştırırken ikinci olarak Olga isimli bir Rus asıllı kadının öldürülmüş bedenini görür ve daha sonra üçüncü ölüm olarak onun eşi Ferdi’nin ölümü onun önünde gerçekleşir. Bunun haricinde yüzüne şiddetli darbeler alır. Karmaşık bir sürecin ortasında kalan ve çaresiz hissettiği birçok

aşamaya rağmen Selman bu süreci bir dedektif edasıyla araştırır ve süreç boyunca esprili bir dil kullandığı söylenebilir.

Selman'ın Diyanet'ten gelen ekip ile karşılaşmasında “ - Bayılırim belaya” demesi, ardından kızı Zeynep'in onun yanına gelmesiyle Selman'a verilen izin ve caminin işleyişine verilen ara için Diyanet yetkililerinin duyacağı şekilde “ - Cemaat cayır cayır yanacak cehennemde Diyanet İşleri yüzünden” demesi, filmde ironi barındıran sahnelerdir. Aşağıdaki görselde, Diyanet İşleri'nden gelen yetkilerle Selman'ın ilk görüşme sahnesine yer verilmiştir.



Görsel 12. “İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filminde Mizah Ego Savunma Mekanizması ile Selman ve Diyanet İşleri Müdürlüğü Yetkilileri

“Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter zorlandığı ya da hoşlanmadığı durumlar karşısında şaka yolu ile baş etmeye çalışmakta mıdır?” sorusunun yanıt evet olmaktadır. Selman karakteri rutin hayatının gidişatını bozan, onu fiziksel ve ruhsal olarak yıpratın bu süreç ile mizah öğelerini kullanarak baş etmeye çalıştığı ifade edilebilir.

Yüceltme

Selman daha önceden ona çocuklar tarafından taş atılan yere bu sefer Gökhan ile birlikte gider. Çocuklar Gökhan'a taş atarken Selman eli bandajlı olan adamı (Süpermen)

takip etmeye başlar. Eli bandajlı adamın Süpermen Boks Salonu'na girmesiyle birlikte Selman da oraya girer. Mekandaki duvarlarda asılı olan afişlerde, eli bandajlı adamın boks eldivenleri ve süpermen logosuyla olan görüntüleri yer almaktadır. Spor salonunda, eli bandajlı adam üstünü değiştirip süpermen logosu olan t-shirt giyip Selman'ın karşısına gelir ve ondan ne istediğini Selman'a sorar. Selman'ı küçümseyen bir ifade ile ona zarar verebileceğini söyler. Selman, adamın ona yumruk atmasını ister ve bu talep karşısında Selman'a yumruk atmaya kalkışan adam Selman'ın savunma hamlesi ile birlikte şiddetli bir yumruk yer. Bunun üzerine adam Selman'ın bu işlerden anladığını fark eder ve ringin ışıklarını yakıp Selman'ı dövüşe davet eder. Selman bu daveti yerine getirir ve adamı yere serer. Aşağıdaki görsel, bu ana dair bir kadrajdır.



Görsel 13. *“İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filminde Yüceltme Ego Savunma Mekanizması ile Selman ve Süpermen*

Filmin bir başka sekans bölümünde Selman, Salih Kalyoncu'nun ruhuna bedava yemek dağıtmaya gelen adamın ona vurma teşebbüsünü de püskürtüp adamı yumruğuyla yere serer. Aşağıdaki görsel ise ilgili diyalogun geçtiği alandır. Bunun üzerine yanına gelip ona kim olduğunu tekrardan soran Cihan'a gençliğinde boksör olduğunu ifade eder.



Görsel 14. “İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filminde *Yüceltme Ego Savunma Mekanizması* ile Selman, Cihan, Gökhan, Diyanet İşleri Müdürlüğü Yetkilileri

“Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, libidinal ve saldırgan dürtülerini toplumsal açıdan kabul gören alanlara yönlendirmekte midir?” sorusunun yanıtı evet olmaktadır. Selman karakteri saldırgan dürtülerini toplumsal açıdan kabul gören dövüş sanatlarına yönlendirip yüceltme savunma mekanizmasını kullanmaktadır denilebilir.

Bölme

Bu savunma mekanizmasında, genel geçer değerlerin varlığı vurgulanıp bunların tam aksi durumların uygulanması söz konusudur. Selman karakteri, Efrahim ile gündüz vakti deniz kıyısında gerçekleştirdiği sohbeti esnasında, faizin haram olduğuna dikkat çekip hemen arkasından Efrahim’in zor durumda oluşundan dolayı bir çözüm üretebilmek amacıyla gidip bankadan kredi çeker. Aşağıdaki iki görselde, Selman’ın Efrahim ile konuşmasının ardından gittiği bankadan çektiği krediyi aldığına dair görüntülere yer verilmiştir.



Görsel 15, 16. “İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filminde Bölme Ego Savunma Mekanizması ile Selman, Efrahim ve Banka Görevlisi Nebahat

“Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, herhangi bir durum karşısında çelişkili davranışlar/ifadeler göstermekte midir?” sorusunun yanıtı evet olmaktadır. Böylelikle karakter, bölme savunma mekanizmasını kullanmaktadır denilebilir.

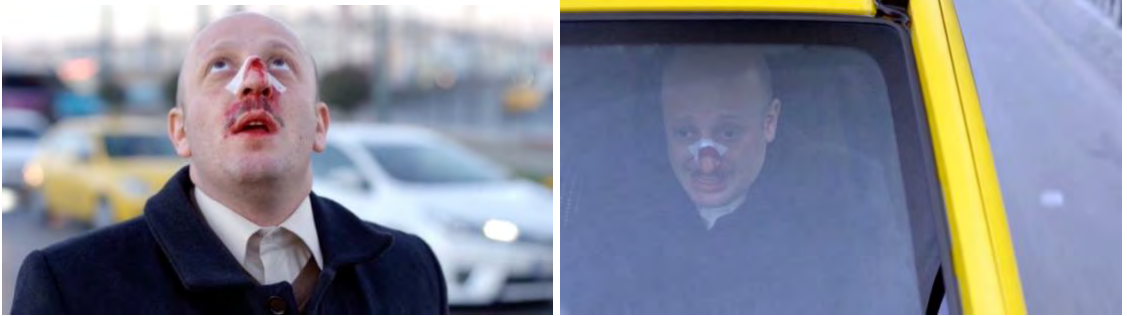
Neden Bulma, Akla Uygunlaştırma

Bu savunma mekanizmasında; karakter, toplum normlarına uygun olmayan davranışlarını haklı göstermek için duruma uygun nedenler bulur. Filmin ana karakteri olan Selman bir imam olarak toplumsal normlarının gerekliliği çerçevesinde hareket etmeyip film anlatı yapısında var olan şartları mantığa burüyüp buna göre davranır. Bunlar, içki kullanmak, hırsızlık, vb. olarak sıralanabilir. Selman, filmde Ferdi'nin kim olduğunu anlamak için onu takip eder ve bir gece vakti Agora meyhanesine gelen Ferdi'nin masasına kendini zorla davet ettirerek Ferdi ile içki içer. Böylelikle Ferdi'nin dahil olduğu ortamda onun cinayete ilgili bir ilişkisinin olup olmadığını Selman karakteri anlamlandırmaya çalışır. Burada Selman, meyhaneden içeri girmeden önce başını yukarı kaldırarak “ - Allah 'im sen affetmeyi çok seversin ya rabbim. ” diyerek meyhaneye girer. Bunun sürecin bir gerekliliği olduğuna inanan Selman, davranışını akla uygunlaştırmaya çabalamaktadır. Aşağıda, Selman'ın hem içki içtiği hem de imam olarak camideki safta yer aldığı görülmektedir.



Görsel 17, 18. “İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filminde Neden Bulma (Akla Uygunlaştırma) Ego Savunma Mekanizması ile Selman ve Ferdi

Filmdeki diğer örnekte ise Selman, bir sahil kenarında sigara içerken banka görevlisi Nebahat’ın iki kişi tarafından kaçırılması üzerine onları takip etmek üzere bir ticari taksi aracını sahibinden habersiz alıkoyar. Gitmesi gereken yere gider. Araca binmeden önce Selman, Allah’tan izin istemişçesine başını yine yukarı kaldırır ve aracı çalar. Filmin başka bir sekans bölümünde (Salih Kalyoncu’nun mezar sekansı) polis Cihan, Selman’ın yanına gelerek bir taksiyi işgal ettiği ile ilgili onun hakkında şikayet olduğunu belirtir. Selman ise taksiyi aldığı yere geri koyduğunu ve taksimetrenin yazdığının beş katı parayı oraya bıraktığını belirtir. Selman, böylelikle gerçekleştirdiği davranışı akla uygunlaştırmaktadır.



Görsel 19, 20. “İtirazım Var” (Ünlü, 2014) Filminde Neden Bulma (Akla Uygunlaştırma) Ego Savunma Mekanizması ile Selman

İki örnekte de görüldüğü gibi, “filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, toplum normlarına uygun olmayan davranışlarını haklı göstermek için neden bulmakta mıdır” sorusunun yanıtı evet olmaktadır. Karakter, neden bulma, akla uygunlaştırma savunmasını kullanıyor denilebilir.

4.1.2.6. *Filmin yapısı*

“İtirazım Var” (Ünlü, 2014) filminin yapısı içerisinde, çalışma kapsamında dikkate alınan travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları arasındaki ilişkiler çözümlenmektedir. Bu doğrultuda filmin mizansen, sinematografî, kurgu ve ses öğeleri analiz edilmektedir.

4.1.2.6.1. *Mizansen*

“İtirazım Var” (Ünlü, 2014) filminin dekor yapısı dikkate alındığında, filmin anlatı evreninin cami, deniz kıyısı, karakol, hırdavatçı dükkanı, akvaryum dükkanı, spor salonu, ev, meyhane, hastane, kilise çevresinde geçtiği ve ortama ait malzemelerin ortamın diegetik yapısına uygun malzemelerle sağlandığı görülmektedir. Film, doğal dekor yapısı üzerine kuruludur. Aksiyonun takip edildiği olay örgüsünde ortamın gerektirdiği malzemelerle şekillendirmeler söz konusudur.

Filmde dekor olarak kullanılan aksesuarlar dikkate alındığında, filmin ana karakterinin ihtiyaçlarına göre bunların şekillenmekte olduğunu belirtmek mümkündür. Filmin sergileme aşaması olan girişinde Selman karakteri, bağlamasıyla *Bir Derdim Var Bin Dermana Değişmem* şarkısını çalıp söyler. Bu esnada duvarda *Yarenler Müzik Okulu* afişi görülür. Karakterin bağlama çalıp duvardaki afişle birlikte aynı kadrain içerisinde olması, bu afişe dikkat çekildiğini göstermektedir. İkinci defa ise afiş, öldürülen Salih Kalyoncu'nun hırdavat dükkanına giden Selman'ın orada çocukların fırlattıkları şeylerden (taş, vb.) aldığı taş darbesinden dolayı kanayan başını, evine döndüğünde elindeki aynaya bakıp silerken aynada görülür. Bu durum karakterin, bu afişle bir ilişkisi olduğuna dair işaretlerdir. Afiş, filmde birkaç defa karşılaşılan aksesuarlardan biri olarak gösterilebilir. Duvardaki afişe vurgu yapılması, karakterin bağlama çalmasına gönderme yapmaktadır. Karakter, geçmişinde bağlama çalmayı öğrenmek için Sivas'a gittiğini belirtir ve aktif olarak bağlama çalmaktadır. Bu durum, alevi deyişleri söyleyen karakterin imam kimliği ile çelişir. Filmde dekor malzemeleri olarak, karakterin bağlaması, satrancı, kitapları dikkat çeker. Dekor olarak bağlama, karakterin geçmişindeki travma süreçleriyle ilişkilendirilebilir. Karakterin dahil olmak istemediği ancak zorunda kaldığı cinayetin keşif sürecinde kızının kaçırılması, geçmişinde yaşadığı ve eşini kaybettiği trafik kazası gibi bir kayıp yaşamak istemediği söylenebilir. Karakterin

bağlaması ile söylediği tek şarkı *Bir Derdim Var Bin Dermana Değişmem* 'dir. Ayrıca Selman'ın kızının kaçırıldığı gün sahneye çıkıp bütün konser boyunca bağlamasını elinde tutup ağladığı sırasın çalan *Bir Tipiye Yakalandım* şarkısıdır. Karakter, bu defa bağlaması elinde ancak şarkıyı söylemeden sahnede ağlamaktadır. Bağlamanın buradaki dekor olarak işlevi, hüznü müzikler ve karakterle birlikte yer ediniyor olmasıdır.

Selman karakteri, Diyanet İşleri Başkanlığı, İç Denetim Birimi Başkanlığı'ndan gelen ekip tarafından cinayet ile ilgili olarak sorgulanmak istendiğinde Selman, bunu kabul eder ve belaya bayıldığını belirtir. Bu esnada gövdesi oyulmuş, gibi görünen bir ağaç görülür ve kamera kaydırma hareketi yapar. Diyaloglar Selman'ın geçmişi ile ilgilidir. Oyulmuş, ağaç gövdesi, bir doğal dekor olarak Selman'ın yaşamına yönelik bir metafor barındırabilmektedir. Sorgu esnasında, bir imanın siyaset bilimi okuyup üzerine antropolojide yüksek lisans yapması ve tek bir tanrıya yönelik sorgulamalarının olması gelen ekip tarafından irdelenir. Ağaç onun kendi şahsi kararlarına yönelik bir irdeleme gibidir.

Filmde kostüm olarak karakterin imam kimliği ile ilişkili sarık ve cübbesi yer almaktadır. Karakterin makyaj unsurlarına bakıldığında ise Selman, Kalyoncu Ticaret'e ait hırdavatçı dükkanından bir defteri alıp hızlıca camiye döndüğünde, şadırvanda kendisinin silah bulduğu yerde birilerini fark eder ve bir anda dibinde beliren iki kişi tarafından yüzüne yumruk yer. Yumruktan sonra burnu kanar. Filmde, Selman'ın yüzüne yediği yumrukla birlikte burnu yaralı ve bandajlı olarak cinayetin takibi devam eder. Bu durum, karakterin travmasıyla yüzleşmesini sağlayan yumruk yemesi ya da silahla vurulmasına bağlı kafasında olan kanama izlerini görünür kılar. Filmde ayrıca karakterin daha önceden kafasında bulunan yara izleri, flashbacklerle gösterilen kazadan kalma izlerdir. Kaza sonrası Selman'ın kafası teflon ile kaplanmıştır ve bu sayede silah ile vurulduğunda mermi sıyıyıp geçer. Bu durum hastaneye gittiğinde doktorun Selman'a yaptığı açıklama ile öğrenilir. Böylece karakterdeki makyaj unsurlarının travmaya dair işaretler barındırdığı söylenebilir.

Işık unsurları dikkate alındığında filmde, gerçekleşen bir cinayetin sorumlularının bulunması üzerine odaklı olduğundan dolayı gerilim hakimdir. Bu nedenle sorgulama, kaçış, takip vb. sahneler bulunmaktadır. Filmde, ağırlıklı olarak sert ışık kullanılmış ve gerilim, müzikle birlikte aydınlatmanın gergin ortamı oluşturmasına odaklanmıştır. Selman, cinayetin akıbetini merak ederek gece saatlerinde Salih Kalyoncu'nun hırdavat dükkanına gider. Etrafı meraklı bir şekilde incelemeye başlar. Gece saatlerinde yapılan

bu durum ile Selman'ın yüzündeki aydınlatma sert ışıklarla gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda, cinayetin işlendiği gece Selman'ın olduğu camiye gelen çocuklardan biri belirir. Çocuk Selman'a dik bakışlar atar ve hiçbir şey demeden gider. Selman'ın etrafı kolaçan ettiği esnadaki bu çocuğun yüzünün bir tarafı sert spot ışıkla aydınlatılmış, diğer tarafı ise karanlıktır. Dolgu ışık kullanılmayarak daha keskin ışık geçişleriyle ortam gerilimine katkı sunulmaktadır. Bir başka örnek olarak, kaçırılan kızını Kasımpaşa tersanesindeki patlamayla bulup kurtaran Selman, polislerin onu sorguya çekmesiyle durumları anlatır. Polis sorgusundaki aydınlatma sert ışıklardan oluştuğu gibi, ayrıca sarı tonları üzerinedir. Sorgu odasının atmosferi, siyah ve sarı renk tonları ile karanlık ortamın sert ışıkla odagi karakter üzerinde tutmasıyla gerçekleşmektedir. Filmin genelinde aydınlatmaya yönelik hakim olan yapı cinayetin takibi ve flashback sahneleri dışında ışığın niteliği yumuşaktır. Sarı tonları ile sıcak renkler tercih edilir.

Filmde, aydınlatmaya yönelik ve travma ile ilişkilendirilebilecek bir örnek olarak flashbackler gösterilebilir. "İtirazım Var" (Unlü, 2014) filminde zamansal geriye dönüşler olan flashbacklerde, doğal ışık kaynağı etkisi yaratılır. Filmin evrenine ait aydınlatma biçimi tercih edilir. Bu, kaza yapıp takla atmış olan aracın farlarının ışığıdır. Filmde sert ışıklar kullanılarak aydınlatmanın sağlandığı belirtilebilir. Gölgeler keskindir. Filmdeki flashbacklerde aydınlatmayla şekillendirilen atmosferde kontrastlıklar yoğunudur, kadrajdaki karanlık kısımlar daha karanlık aydınlık kısımlar ise fazla aydınlıktır. Işığın yönü, ya karakter odaklı ya da olay örgüsünün aksiyonu odaklıdır. Aydınlatma, Selman'ın yüzünde veya ölen eş kazası üzerinde ve kızındadır.

Filmde mizansene bağlı sahneleme unsurlarına bakıldığında Selman, karakoldaki sorgusunda polis Cihan'dan Salih Kalyoncu'nun tefeci olduğunu öğrendikten sonra adamın hırdavat dükkanının olduğu yere gider. Yüzünde şüpheli ifadeler bulunur. Etrafı ayrıntılı incelemeye başlar. Sağa sola yere, bakar. Selman, Efrahim'in kaldığı müşterilata girdiğinde oradaki çizimleri incelerken bir şeyler görür. Kamera, çizimleri takip eder ve Selman'ın meraklı bir yüz ifadesiyle görüntüsünü sunar. Karakterin olaylara yönelik meraklı ve sorgulayıcı tavrı kamera tarafından takip edilir. Karakterin sorgulayıcı tavrı pekiştirilir. Sahnelemede travma ile ilişkili olarak karakterin flashback sonrası ilk anları dikkat çeker. Selman karakteri, flashback sonrası yakın çekimle yüzündeki jet ve mimikleri ile odağa alınır. Karakter, bu süreçte gergin, öfkeli ve üzgün ifadelerle sahiptir. Selman, ilk flashback sonrası yüzüne yediği yumrukla derin nefes çekerek hastanede ve gergin bir ifade ile uyanır. İkinci flashback girişinde kızının kaçırılması nedeniyle

üzgündür. Uçuncü flashback girişinde ise silahla vurulması sonucu şok ifadesine bürünmüştür.

Sonuç olarak “İtirazım Var” (Ünlü, 2014) filminde, travma ile ilişkilendirilen mizansen unsurları dikkate alındığında, dekorda; müzik çalgı aleti olarak karakterin kullandığı bağlama, makyajda; karakterin yüzüne yediği yumruk ile filmin büyük bölümünde burnundaki bandajla ve filmde travmayla ilişkilendirilen kafasında önceden kalma yara izleri, ışıktta; flashbacklerdeki sert ve keskin ışıkların kullanımı ile yoğun kontrastlığa sahip ve zamansal geri dönüşlerde ışığın yönü karakter ve olayın aksiyonu üzerindedir. Filmdeki sahnelemeye bakıldığında özellikle travmayla ilişkili flashback öncesi ve sonrası karakterin yakın çekimlerde görünen yüz ifadelerine odaklanılmakta ve karakterin gergin, öfkeli, üzgün ve şok ifadelerinin ön plana çıktığı gözlemlenebilmektedir.

4.1.2.6.2. Sinematografi

İtirazım Var (Ünlü, 2014) filminde sinematografi unsurlarından olan fotoğrafik imge dikkate alındığında, filmin tonlama alanı olarak yüksek kontrast değerlerine sahip olduğu görülmektedir. Filmdeki renklerin kullanımları belirginlik gösterir. Selman, Süpermen Boks Salonu’nda, Süpermen karakterini yumruğuyla yere devirir. Süpermen, mavi tonlu ve süpermen logolu kıyafeti ile kontrastı yüksek bir çerçevede ön plandadır. Filmde renk kontrastlıklarının belirgin olduğunu gösteren bir diğer mekan ise camidir. Camide kırmızı renginin keskinliği dikkat çeker. Filmde, travma belirtilerinin olduğu flashbacklerde ise düşük kontrastlık söz konusudur. Belirsizlik üzerine şekillendirilen birinci ve ikinci geri dönüşlerde özellikle yakın çekimlerin olduğu planlarda yumuşak tonlamalar hakimdir. Ancak flashback öncesi sahnelerde yüksek kontrastlıklar hakimdir. Örneğin filmdeki üçüncü geri dönüşten önceki sahne gemide geçmektedir ve ilgili geminin renk kontrastlığı yüksek, yani belirgindir. Sahnede kırmızı ve mavi tonlarının ağırlığı hakimdir. Uçuncü flashback başladığında ise özellikle detay çekimlerin olduğu sahnelerde griler daha belirgin olarak yer alır. Böylelikle karakterin geçmişine yönelik merak ve belirsizlik hakimdir. Filmin hareket hızı normal denilebilecek şekilde işler. Ancak flashbacklerin olduğu sahneler dikkate alındığında filmdeki ilk iki flashback içerisinde kaza sahneleri hızlı çekim (fast motion) olarak belirsizliği sağlamak üzere kuruludur. Uçuncü flashbackte ise kazanın akıbeti netleşmiş olduğundan artık ağır çekim

olarak yer alır. Böylece, detaylar izleyiciye, anlaşılabilir şekilde sunulmuş olur ve izleyici bunun üzerine düşünülebilir. Filmin perspektif şekillenışı normal açılarla kurulduğundan uzaklık yakınlık algısı dengededir. Ölçekler göz önünde bulundurulduğunda genel ve orta çekimlerin hakim olduğu belirtilebilir. Flashbacklerin olduğu sahneler dikkate alındığında ise daha çok orta ve özellikle yakın çekim ölçekleri ile sahnelere yer verilir. Böylece olayın odağı, flashbackte yer alan kazaya çekilmek istenir.

Filmin çerçevelemesine bakıldığında, çerçeve oranının sinematografik çerçeve oranına uygun olarak geniş ekran yapısı şeklinde tercih edildiği görülür. Filmde aksiyon genellikle ekran içinde şekillenir. İzleyici eylemleri çerçeve içinde görebilmektedir. Örneğin bir sekans olarak Selman karakterinin karakoldaki ilk sorgusu şu şekilde özetlenebilir. Sorgu sırasında tek plan iki ortam olarak kurulan sahnede Selman, polis Cihan tarafından sorguya çekilir. Ancak mekan bilgisi olarak aynı kadraj içerisinde ortamın karakol olduğunu gösteren veriler barındırır. Sahnenin bir yarısında polis aracı ve iki adam, diğer yarısında ise Selman'ın ifadesini verdiği Cihan ile olan sahne yer alır. Selman karakterinin karakolda sorgulanma sekansında çekimler mekan tanıtan genel çekim dışında detay çekimlerle sahneler odağı alınmıştır. Sorgulama, detay çekimlerle bütünleştirilmiştir. Eğik açı ile yer verilen bu sahnede olayın akıbetinin belirsizliği kadrajın göz algısını kırarak ters giden durumu sergiler. Çerçevenin açısı ise genellikle karşı açı olarak planlanır ve karakter ile kurulan seviye dengededir. Karakteri tanımlamak bu nedenle seyirciye bırakılır. Selman'ın ikinci sorgusunda ise masa başında orta ve yakın çekimlerin odağında sahneler işlenir. Bir başka örnek olarak Selman, bankaya kredi çekmek üzere gittiğinde, banka görevlisi Selman'ın hesabında yüklü bir miktar para olduğunu, buna rağmen küçük bir miktar krediyi neden çekmek istediğini ona sorar. Selman krediyi neden istediğini açıklayarak ısrarla talep eder. Kadrajda, Selman'ın ağzı ve ağzından çıkar sözler, krediye olan ihtiyacının nedenleri ile birlikte sıralanarak gösterilir. Sahnede krediye ihtiyacın ciddiyeti, detay çekim olarak vurgulanır. Selman'ın ısrarlı talebi detay çekimle konuya odaklanılarak gösterilmektedir.

Filmin çekimine yönelik süresi dikkate alındığında Selman karakterinin öznel zamanı üzerinden algının yaratıldığı görülür. Olayların işlenışı, aksiyon gerektiren kovalama sahnelerinde süre olarak hızlanır. Örneğin, Selman karakterinin paranın akıbeti ile ilgili durumları takip etmemek için iki adam tarafından yumruk yemeden önceki sahne

gösterilebilir. Selman, Salih Kalyoncu'nun hırdavat dükkanından camiye kadar olan takip sahnesinde filmin süresi karakterin öznel zamanı üzerine kurulu ve hızlı geçer.

Sonuç olarak, "İtirazım Var" (Ünlü, 2014) filminde sinematografik unsurlar, özellikle travmatik belirtilerin olduğu sahnelerde tonlama alanı olarak ilk iki flashbackte kontrastlıkların düşürülerek ve belirsizliği ön plana çıkarıldığı şekliyle yer edinirken, üçüncü flashbackte geçmiş, yaşantının bilgisi netliğe kavuşturulmak istendiğinden kontrastlığın arttırıldığı söylenebilir. Böylelikle olayın akıbeti belirginleştirilir. Filmin hareket hızı, travma belirtilerinin olduğu flashback sahnelerinde ağır çekim ve hızlı çekim tercihlerinin bir arada sunulduğu ve izleyiciyi düşündürme üzerine yer verildiği söylenebilir. Perspektif anlayışı olarak film, travma ile ilgili zamansal geri dönüşlerde orta ve detay çekimlerin ağırlıklı olarak süreci odağa almaya yönelik olduğu belirtilebilir. Filmde çekim süresi olarak ise Selman karakterinin öznel zamanı üzerine kuruludur.

4.1.2.6.3. *Kurgu*

Onur Unlü'nün "İtirazım Var" (2014) filminde kurgusal birleşmeler dikkate alındığında çekimler arası ağırlıklı olarak kesmelerin kullanıldığı görülür. Özellikle karakterin aksiyon gerektiren kovalamaca sahnelerinde kesmelerin kullanıldığı söylenebilir. Filmde travmatik belirtilerin olduğu flashback sahnelerinde ise zincirleme birleştirme geçişi kullanıldığından söz etmek mümkündür. Filmdeki ikinci flashback de Selman'ın travmasına yönelik örnektir. Bir diğer çekim birleştirme unsuru olarak filmde flashback barındıran sahnelerde çekimler arası geçişler zincirleme ile yavaş tempoda verilir. Flashbackte karakterin geçmiş, yaşantısı merak unsuru olarak izleyiciyi düşündürürken zincirleme geçişleri yavaş işler. Flashback olan sahnelerde geçmişteki kazaya dair çarpışma bilgisinin verilmesinde ise çekimler kesmelerle birbirine bağlanır.

Kurguda, çekimlerin kontrolünü sağlayan grafik ilişkisi dikkate alındığında, açı/karşı açı olarak yakın ve orta çekimlerin kullanıldığı belirtilebilir. Filmin genelinde ise genel ve orta çekimlerin grafiksel uyumu söz konusudur. Selman'ın karakoldaki sorgu sahnesinde grafik uyumu buna örnek olarak gösterilebilir. Travmaya yönelik üçüncü flashback örneğindeki grafik ilişkisi ise uyumu, geçmişe dönüş, (flashback) ve olay örgüsü zamanı arasında genel ve yakın çekim geçişleri ile oluşturulur. Kurgunun ritmi dikkate alındığında ise filmde, Salih Kalyoncu cinayetinin takibine yönelik tempolu bir takip ilerleyişi söz konusudur. Filmde mekan kurgusu ise bütün/parça, parça/parça

şeklinde ilerleyebilmektedir. Her koşulda da mekan ve aksiyon bilgisi izleyiciye merak unsuru içererek aktarılabilmektedir. Selman'ın ilk travma belirtisi olan flashbackten önce filmde karakter, detay çekimde yumruk yer ve ardından genel bir çekimle Selman'ın iki adam karşısında yere düşüşü görülür. İlgili örnek, parça bütün ilişkisini göstermektedir.

Kurgunun düzeni dikkate alındığında ise filmde, ana karakter olan Selma için travmaya yönelik üç flashbackten söz etmek mümkündür. Filmdeki yan karakter olan Gökhan için ise çocukken istismara uğraması ile ilgili ayrıca zamansal geçiş, olarak flashback olduğu belirtilebilir. Buna ek olarak, Selman'ın gasilhanede Salih Kalyoncu cinayetine yönelik katilin kim olduğunu açığa çıkaran hatırlatıcı flashbackler de filmde mevcuttur.

Film, devamlılık kurgusu olarak kontrol edildiğinde ise Selman, binbaşının is, yerinde ikinci defa bulunduğu, şadırvanda bulduğu silahın kimin üzerine kayıtlı olduğunu öğrenir. Silah, İrfan Temir isimli emekli bir üst teğmen adına kayıtlıdır. Olayların karakter için daha da karmaşıklaştığı sırada binbaşı, Selman'a polise gitmesi konusunda tekrar telkinde bulunur. Bu telkin sırasında Selman, İrfan Temir'in Temir Balıkevi olarak işlettiği yere doğru feribotla yol almaktadır. İki karakter arasındaki diyalog, bir sonraki sahnede devam etmektedir. Geçişler, mekanlar arası devamlılıklarda kullanılmaktadır.

Onur Unlu'nün "İtirazım Var" (2014) filminde zamansal düzen olarak ana karakter olan Selman'ın travmasına yönelik olan üç flashback bilgisi detayı aşağıda sırasıyla yer almaktadır:

Birinci flashback:

Selman, caminin şadırvanında bir karartı görür ve önceden bulduğu silahın olduğu yerde bir adamın belirdiğini fark eder. Adam hızlıca kaçır ve Selman, bir anda yüzüne yumruk yiyerek yere düşer. Başında iki adam belirir ve aralarından biri Selman'a, paranın akıbetini sorgulamamasını söyler. Yerden kalkmaya çalışan Selman ikinci yumruğu da yiyerek yerde bayılır. Selman, yerde baygın yatarken şu sözler belirir:

" - İnsan sadece suçluyken kaçmaz. Bazen suçlandığın için de kaçarsın. Ama bir kere kaçmaya başladıysan, bir şeyleri de muhakkak kaçırırsın elinden. Bazen gençliğini kaçırırsın, bazen geleceğini, bazen de aklını."

Bu sözlerle birlikte görüntüye araç farları ve firen sesleri girmeye başlar. Bu sırada bir çarpışma sesi duyulur ve Selman, birden nefes çekerek hastanede uyanır. Bu

geçişle birlikte olay örgüsündeki sekanslar birbirine bağlanmaktadır. Karakterin geçmişine yönelik bir bilgi flashback ile kısaca verilir.

İkinci flashback:

Selman, kızının kaçırıldığı haberini bir çiçek buketindeki notla aldıktan sonra konser ekibi ile konsere çıkar. Konser boyunca ağlar ve fonda *Bir Tipiye Yakalandım* şarkısı çalar. Bu şarkı, Selman ve Gökhan karakterlerinin konser mekanından ayrılıp, ardından binbaşının akvaryum dükkanına giderek binbaşyı orada bulamadığında, oradan devam ederek gün batımında yürürken ve imamı olduğu camiye gidip bir müddet sonra cemaatin arkasında otururken müzik çalmaya devam eder. Selman'ın geçmişine yönelik flashback görüntüleri gösterilir ve Selman'ın sesinden şu sözler duyulur:

“ - İnsan sadece suçluyken kaçmaz. Bazen suçlandığın için de kaçarsın. Ama bir kere kaçmaya başladıysan, bir şeyleri de muhakkak kaçırsın elinden. Bazen gençliğini kaçırsın, bazen geleceğini, bazen de aklını. Fakat işin en güzel tarafı da bundan sonra başlar. Çünkü aklını kaybedince korkularından da kurtulursun. Bu da seni özgürleştirir. Çünkü sadece korkaklar kendi akıllarına güvenirlir ve bütün korkaklar hakikatin esiridir. Oysa hakikat, akılla ya da başka bir şeyle kavranılmaz, hakikatin ancak parçası olunur.”

Selman'ın telefonu çalar ve müzik durur. Bu akış boyunca sahneler arası geçişler, müzik devamlılığı ve karakterin kayıp kızının kaçırılması üzerine anlam bütünlüğü oluşturur.

Üçüncü flashback:

Selman, cinayetin izini sürerken banka görevlisi Nebahat'ın iki kişi tarafından zorla çekistirilerek götürüldüğünü görür ve onları takip eder. Selman, onları takip eder ve bir limandaki gemide Nebahat'ı bulur. Nebahat ile aralarında geçen kısa bir muhabbetin ardından Nebahat'ın de iş birliği içinde olduğu bir adam tarafından silahla kafasından vurularak denize düşer. Selman'ın iç sesinden aşağıda yer verilen şu sözler duyulur:

“ - İnsan sadece suçluyken kaçmaz. Bazen suçlandığın için de kaçarsın. Ama bir kere kaçmaya başladıysan, bir şeyleri de muhakkak kaçırsın elinden. Bazen gençliğini kaçırsın, bazen geleceğini, bazen de aklını. Fakat işin en güzel tarafı da bundan sonra başlar. Çünkü aklını kaybedince korkularından da kurtulursun. Bu da seni özgürleştirir. Çünkü sadece korkaklar kendi akıllarına güvenirlir ve bütün korkaklar hakikatin esiridir. Oysa hakikat, akılla ya da başka bir şeyle kavranılmaz, hakikatin ancak parçası olunur.”

Bunun için kurtul. Geçmişinden, geleceğinden, aklından. Kainatta ne varsa şu anda oluyor görmüyor musun. Sadece burada, sadece şimdi. Gözlerini kapa, kalbini aç, aklını da bırak gitsin.”

Selman’ın iç sesinden duyulan sözleri ile flashback görüntüsü başlar: Arabanın arkasından yanan güçlü far ile de takip edildikleri anlaşılır. Arabada, aracı kullanan Selman, yanında oturan bir kadın, ve arkada bir kız çocuğu görülür. Yanan araç farları ile keskin bir fren sesinin ardından çarpma sesi duyulur. Araç takla atmış, aracın önünde küçük bir kız ve onun da önünde yerde kanlar içinde yatan bir kadın vardır. Kız çocuğu, yerde yatan kadına doğru eğilip ağlamaktadır. Selman, takla atan araçta ve başı pencereden dışarı doğru yerde yüzü kanlar içinde yatmaktadır. Selman gözlerini aracın içindeyken birden açar ve avukat olan Bayram ve Nebahat’ın olduğu ofisin kapısını çalar.

Söz konusu travmaya yönelik üç flashbackte de karakterin travma belirtisi aşamamalı bir şekilde bilgilerin verilmesiyle aktarılır.

Sonuç olarak “İtirazım Var” (Unlü, 2014) filminde, kurgu yapısı dikkate alındığında, çekimlerin birleştirilmesinde kullanılan kesme ve zincirlemelerin sıklıkla söz konusu olduğu belirtilebilir. Özellikle filmdeki aksiyon sahnelerin kesmeler, travma belirtileri olan flashback sahnelerinde ise zincirlemeler tercih edilir. Filmin kurgusunda yer alan grafik işleyiş, çekimler arası uyumlu biçimde yer alır. Bunu, karakterlerin kadrajlardaki konumlanışlarında genel ve detay çekimlerle görmek mümkündür. Filmin ritmik yapısında tempolu bir işleyiş vardır. Filmde yer edinen travmayla ilişkili sahnelere çekimler olarak geniş yer verilmesiyle süre uzun işler. Filmde, gerçekleşen cinayet olan Salih Kalyoncu’nun öldürülmesi ile ilgili olay örgüsü takibi ile ilgili flashbackte (travmadan bağımsız) ise çekim sürelerinin kısa ve çekim sayılarının uzun olmasıyla tempo hızlıdır. Filmde, ana karakter olan Selman’ın hayatına yönelik eşinin öldürülmesi ile ilgili üç travma belirtisi mevcuttur. Ayrıca Selman karakteri ile filmin olay örgüsündeki cinayetin çözümünde travmadan bağımsız olarak bir flashbacke daha yer verilir. Filmde yan karakter olan Gökhan için ise geçmişte yaşamış olduğu istismardan dolayı travmasına yönelik bir flashback yer alır. Dolayısıyla filmde ana ve yan karakterlerde flashback kullanımları, travmadan bağımsız ve travma barındıran unsurlar olarak yer almakta olduğu belirtilebilir.

4.1.2.6.4. Ses

“İtirazım Var” (Unlü, 2014) filminde sesin boyunları irdelendiğinde, konuşma olarak karakterler arası gerçekleşen yoğun diyaloglardan söz etmek mümkündür. Filmde ana karakter olan Selman, diğer karakterlerle diyalog halinde olmakla birlikte ayrıca travma barındıran hayatının flashbacklerle gösterilmesi sırasında kendi sesinden duyulan sözlere de yer verilir. Diegetik olan bir iç ses olarak Selman karakterinin diyalogları filmde yer bulur.

Filmde müzik olarak; Bir Derdim Var Bin Dermana Değişmem, Eşrefoğlu Al Haberi, İtirazım Var, Bir Tipiye Yakalandım şarkılarının olduğu belirtilebilir. Selman, bağlamasıyla Bir Derdim Var Bin Dermana Değişmem şarkısını filmin başında çalıp söyler. Selman karakterinin kendi sesinden ilgili şarkı sözleri duyulur. Bu durum, filmin evrenine ait olarak dışsal diegetik bir sestir. Sesin kaynağı Selman’dır. Selman’ın evinin duvarında da Yarenler Müzik Okulu başlıklı poster yer almaktadır.

Camide ezanla birlikte Diegetik olmayan bir müzik olarak İtirazım Var şarkısı çalar. Mekan camidir ve cami içerisinde adam öldürülür. Bu, Salih Kalyoncu’dur. İlgili müzik, Selman karakterinin sürece yönelik sessiz kalmayacağını habercisi olarak işlev görür.

Filmde, sesin travma ile ilişkisi flashbacklerle birlikte diegetik olmayan bir ses unsuruyla desteklenir. Bu ses efekti, Selman’ın hayatına yönelik süreçlerin bilgisinin verildiği (birinci ve ikinci flashbacklerde) sahnelerdir ve bu ses efektleri gerilim barındırır.

Selman, konser öncesi kızının erkek arkadaşı Gökhan’la konuşurken ona bir çiçek buketi verilir. Çiçek buketinin üzerindeki notta “Kızın elimizde, polisi karıştırma, haber bekle” yazmaktadır. Bu durum karşısında Selman’ın ağlamaya başladığı görülür ve konser başlayarak Bir Tipiye Yakalandım şarkısı (Hüseyin Turan) konser ekibiyle birlikte çalınır ve söylenir. Bu şarkı, filmde diegetik bir malzeme olarak başlar. Sahneler değişirken müzik çalmaya devam eder. Selman, arkasından onu takip eden Gökhan ile birlikte kaçırılan kızı için üzülür ve çeşitli yerlerde yürürken görüntülenir ardından camiye kadar devam eder. Burada müzik hem konserin bir ürünü olarak hem de Selman karakterinin kaçırılan kızının üzüntüsü için bir işlev görevi görür.

Filmde bir başka ses efekti olarak verilebilecek örnekte Selman, hırdavat dükkanında Efrahim’i gizlice gözlerken Efrahim, bir kasadan haç alır ve orada çıkan

gürültüyle hızlıca gider. Selman, aynı kasadan bir defter alır ve duyduğu köpek sesleriyle oradan uzaklaşır. Bu esnada diegetik olmayan ses de yükselerek ritmini artırır. Bu diegetik olmayanses farklı versiyonlarla şiddetlenir ve Selman'ın yüzüne yediği yumruğa kadar devam eder. Sesler, gerilime göre yoğunlaşabilmektedir.

Selman, cinayetle ilgili akıbeti öğrenmek üzere, caminin şadırvanında bulduğu silahla binbaşı olarak belirttiği arkadaşının isyerine gider. Silah ve kendi hesabına yatan yüklü miktar paranın süreçle ilgili olarak akıbetini sorgulamak üzere binbaşı arkadaşına bazı soruları sorduktan sonra, adam tabancanın sürgüsünü çeker ve çıkan ses ile birlikte sahne değişir ve Selman sigarasını yakmaktadır. Bu iki geçiş sahnesi, çıkan çakmak sesi ile birlikte tamamlayıcı öğe olarak kullanılır.

Selman, kilisede Olga'nın cenazesi olduğu sırada Ferdi ile karşılaşır. Ferdi, karısı Olga'yı, işini kaybetmiş, ve kendi hayatının da bir anlamı olmadığını düşünerek silahla kendi kafasına sıkarak. Bu esnada kilisede İtirazım Var şarkısının müziğinin ritmi duyulur ve bu müzik ritmi Selman'ın üzüntüyle sigarasını içtiği bir deniz kıyısında devam eder. Buradaki müzik, bir intihara tanık olmanın hüznünü ve Selman karakterinin olay karşısındaki çaresizliğini yansıtır. Sahne devamında banka görevlisi Nebahat Hanım'ın Selman'a el salladığı ve hemen ardından kadının iki adam tarafından tutup götürüldüğü görülür. İtirazım Var şarkısı, sözleri ile birlikte devam eder. Karakter, kendisinden bağımsız gelişen bu süreçlere dahil olmak zorunda kalmaktadır. Karakter, şarkının sözlerinde olduğu gibi sürece itiraz eden, müdahale etmek durumunda kalan bir pozisyona evrilerek eyleme geçer.

Sonuç olarak "İtirazım Var" (Unlü, 2014) filminde, diegetik olan bir iç ses örneği olarak Selman karakterinin diyalogları filmde yer bulur. Bu durum filmde, Selman'ın eşinin ölümüne dair travmasıyla ilişkilendirilmektedir. Buna ek olarak Selman, bağlamıyla Bir Derdim Var Bin Dermana Değişmem şarkısını çalıp söyler. Bu durum, filmin evrenine ait olarak dışsal diegetik bir ses olarak belirtilebilir. Ayrıca Selman'ın hayatına yönelik flashbacklerle verilen ses efektleri gerilimi arttırmakla birlikte diegetik olmayan bir ses unsuru olarak da belirtilebilir. Filmde, diegetik olmayan unsurlar olarak, Eşrefoğlu Al Haberi, İtirazım Var, Bir Tipiye Yakalandım şarkılarına yer verilmektedir.

4.1.3. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filmi çözümlemesi



Görsel 21. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) Filmi Afîşi⁵¹

Film adı : Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok
Yıl : 2017
Yönetmen : Onur Ünlü
Senaryo : Onur Ünlü
Yapımcı : Hayri Aslan
Süre : 83 dk.
Ülke : Türkiye
Oyuncular⁵² : Fatih Artman (Salim), Alican Akman (Faruk), İncinur Daşdemir (Hülya), Demet Evgar (Handan), Ezgi Eyüboğlu (Nihal), Furkan Kalabalık, Ayşenil Şamlıoğlu

⁵¹ http-55: <https://www.imdb.com/title/tt7439220/mediaviewer/rm2630951936/> (Erişim Tarihi: 01.05.2023).

⁵² http-56: https://www.imdb.com/title/tt7439220/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm (Erişim Tarihi: 01.05.2023).

(Hicran), Hare Sürel (Leyla), Umut Temiz (Suat), Turgut Tunçalp (Cevdet), Özgür Emre Yıldırım (Recep).

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) filminde, cinayet masasında polis olarak görev yapmakta olan Salim, kısa bir süre sonra görme yetisini kaybedeceğini öğrenir. Görevi gereği bir cinayeti araştırmak üzere gittiği evde ölen adamın görme engelli eşi Handan ile karşılaşır. Salim cinayete dair bulguları araştırırken Handan’a aşık olur. Görme yeteneğini birkaç ay içinde kaybedecek olan Salim, Handan ile tanışmadan önce polisliği bırakıp Burhaniye’de bir çay bahçesi işletmek istediğini dile getirir, ancak cinayetin düğümlerini çözmeye çalışırken meslek hayatını zor durumda bırakacak davranışlar sergiler. Handan’a olan aşkı, görme yetisini yavaş yavaş yitirmesi, cinayeti kendi yöntemleri ile çözmeye çabası Salim’i planladığı çay bahçesi işletme fikrinden çok farklı bir noktaya taşır.

4.1.3.1. *Olay örgüsü*

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filmi “İhtiyarın gözü gencin gözü gibi olsaydı, o da genç gibi görünürdü.” Aristoteles sözleriyle başlar. Deri bir koltukta kanlar içinde yatan bir adam görülür. Tek bir göz detayı verilir. Bir kahvede elinde rapor olan bir adam (Salim) pencereden yağmuru seyrederek ve arkada okey sesleri duyulur. Gözleri dalan Salim, gök gürültüsü sesiyle irkilir.

Sazlıkların arasından Salim görünür ve telefonu çalar. Arayan kişiye göle yakın sazlıkların içinde o kişiyi bulduğunu, üstünün ve başının yırtık olduğunu, hemen gelmelerini söyler. Ardından kadının yanına giderek kadının yer yer yırtılmış kıyafetlerine ve ayaklarına bakar.

Yüksek bir noktadan aşağı doğru ateş eden adama karşılık silahla karşılık verilir. Elinde alışveriş poşetleriyle karşıdan karşıya geçen Salim görülür. Salim evinde ayak için yapılan bir pedikür videosu izlemektedir. Salim, dikkatli bir şekilde masada duran göz damlasına, ardından bir göz muayenesinde doktorun damlayı neden kullanmadığına dair sorduğu soruya karşılık vermeden boşluğa bakmaktadır. Bu sırada Salim’in sol gözü kanamaya başlar. Doktor mesleğine serbest meslek yazdığını söylediğinde Salim, yakında Burhaniye’ye yerleşeceğini orada Sezgin Koçak diye bir arkadaşı olduğunu, onunla birlikte bir çay bahçesi işletmeyi düşündüğünü açıklar. Salim, ne zaman tamamen

kör olacağını doktora birkaç defa sorar. Doktor bir iki ay daha vakti olduğunu söyler. Daha sakın ve dikkatli bir yaşam sürmesi gerektiğini eklerken Salim'in iki elinde de silahla bayırda ateş ettiği görülür. Salim, köprüden sahilde bulunan kadın ve önündeki bebek arabasını seyreder. Ardından bir genelevin önünde durup pencerede duran iki kadın ile bakışırken telefonuna bir mesaj gelir.

Beyaz bir koltukta, beyaz ceketli bir adam kanlar içinde yatarken görülür. Salim, cinayet delillerini toplayan ekip ile ortamı incelemektedir. Salim'e cesedi yakından inceleyip incelemeyeceği sorulduğunda, Salim cesedin hayvan boku koktuğunu ve incelemeyeceğini söyler. Bıçaklanarak öldürülen adam olan Murat Soylu'nun Soylu matbaacılığın sahibi olduğu bilgisi Salim'e polis memuru tarafından aktarılır. Salim, salonda bulunan piyanonun tuşlarına rastgele basar iken, öldüren adamın karısı Handan Soylu merdivenlerden inmektedir. Bu sırada Handan onları beklettiği için özür diler ve kendini toparlamasının biraz zaman aldığını belirtir. Handan'a, Salim ve cinayet masasında görevli polis memuru Nihal Çelikoğ tarafından birtakım sorular yönlendirilmek istenir ancak Handan onlar sormadan cevaplarını vermek istediğini belirtir. Olay yaşandığı esnada sahnede ve piyanist olduğunu belirtir. Handan, “ - *Beni Görüyor Musun?*” isimli görme engelliler ile ilgili çalışmalar yürüten bir dernek yararına konser verdiği sırada cinayet olayının yaşandığını ifade eder. Murat Soylu'nun hayırsever biri olduğunu, her cuma günü yedi koyun kestirip etini dağıttığını, bu kesimler esnasında bizzat orada bulunmayı tercih ettiğini ve konser saati hayvanların kesiminden dönüp üstünü değiştirmeye eve geldiğini söyler. Handan, eski bir polis olan şoförü Suat ile birlikte konsere gitmek için evden daha önce ayrıldığını ekler. Görme engelli olan Handan “ - *Size burada kör felsefesi yapacak değilim bu bir köre yakışmaz ama size şu kadarını söyleyeyim, tahmin ettiğinizden daha fazlasını görüyoruz. Yani çokta hafife alınacak insanlar değiliz.*” der. Salim “ - *Estağfurullah*” diyerek duruma karşılık verir.

Nihal ve Salim araçta giderken Nihal, Handan'ın çok etkileyici biri olduğunu, zengin olup aynı zamanda kör oluşunun garip olduğunu, körlüğün daha çok gariban hastalığı olduğunu düşündüğünü söyler. Salim, zengin ve sağır bir tanıdığı olup olmadığını Nihal'e sorar ve olumsuz yanıt alır. Nihal, aslında çok zengin bir tanıdığı olmadığını sadece babasının askerlik arkadaşının zengin olduğunu ifade eder. Salim, asker arkadaşının iyi olduğunu, onun da Sezgin isimli bir arkadaşının olduğunu ifade eder. Nihal, Burhaniye'de olan mı diye sorduğunda, Salim ise “ - *Ha, Sezgin, Sezgin Koçak. Bakalım o da görüşmüş belediyeyle öğretmenevinin çay bahçesini önermişler,*

Milli Eğitim Müdürü ile görüşeceklermiş. Olur, inşallah.” diye yanıtlar. Bu sırada 3 kişi ahır yanındaki bir arazide hayvan kesmektedir.

Nihal ve Salim, Murat’ın her cuma günü koyun kestirmek için gittiği yere vardıklarında üç adam bir hayvanı kesmeye çalışmaktadır. Kesimi gerçekleştiren kırmızı kıyafetli adam ve onun yanına çağırıldığı Recep’e sorular sorarlar. Ardından Salim ve Nihan, savcı ile görüşme yapmak üzere sorgulama için bu iki kişiyi savcıya götürür.

Salim, öldürülen Murat’ın her hafta hayvan kesimi yaptırmak üzere gittiği yerdeki iki adamla birlikte savcının odasının yanında oturmaktadır. Savcının odasından çıkan Nihal, Salim’in gözlerinin kanlandığını ve artık eve dönüp dinlenmesi gerektiğini söyler. Nihal, beraberlerinde getirdikleri iki adamı savcının bizzat sorgulayacağını ifade eder. Evin hizmetçileri ile bahçivanının da üç dört gündür izinli olduklarını ve Handan’ın şoförü olan Suat’ın da savcı tarafından sorgulanacağını ekler.

Salim kulaklığıyla Handan ile sorgulamanın ses kaydını dinlerken telefon bayisinden çıkmaktadır. Gözleri kanlanmış olan Salim köprüyü izlerken görünür. Köprüyü izlerken ses kaydını dinlemeye devam etmektedir.

Handan soruşturma ile ilgili olarak telefonda biri ile konuşurken merdivenlerden inip mutfığa gelir. Gizlice eve giren Salim bu esnada onu izlemektedir. Handan mutfakta kendine yiyecek bir şeyler hazırlarken Salim flaş açarak onu fotoğraf çeker. Handan birinin varlığını hissedip “ - *Kim var orda, hayvan.*” diyerek elindeki bıçağı sağa sola sallar. Bu durum karşısında Salim kendi ağzını kapatıp sessizce ağlamaya başlar. Salim eve döndüğünde aldığı ses kaydını dinlerken kadının ayaklarının fotoğrafını yakınlaştırıp izlediği görülür. Koltuğa uzanıp Handan’ın ses kaydını dinlerken ağlar.

Salim köprüünün yanındaki su kenarında, iki haftadır onun gelmesini beklediğini söyleyen bir kadın ile buluşur. Salim, eski eş Hülya olduğu anlaşılan bu kadına, kör ve hatta belki de katil olan bir kadına aşık olduğunu söyler. Salim eski eş Hülya’ya kendisinin de kör olacağını söyler. Ona inanmayan Hülya’ya cebinden çıkardığı raporunu verir. Aşık olduğu kadın olan Handan’ın çok güzel, çok zengin biri olduğunu ama ona hayvan dediği için Burhaniye’ye onun ile birlikte gelmeyeceğini Salim, eski eş Hülya’ya anlatır. Salim eski eşine ise Handan’a ne hediye alabileceğine sorar. Hülya, ayna alabileceğini ve bunun çok anlamlı olabileceğini söyler. Selman, “ - *Kalbimi kırıyorsun.*” diyerek Hülya’ya bakar.

Salim, kulağında kulaklık ile Handan’ın ses kaydını dinlerken genelevin kapısında durup yukarıya bakar ve bir anda ortalık bulanıklaşır. Salim cinayet ile ilgili fotoğrafların

olduğu bir masada uyuyakalır. Nihal gelip onu uyandırır ve otopsi raporunu incelemesini ister. Murat Soylu cinayeti ile ilgili gelişmeleri anlatan Nihal, Soylu matbaacılık için arama emrinin çıktığını ve oraya gideceğini söyler. Salim de ona dahil olmak isteyince Nihal, Salim'in çok yorgun görüldüğünü ifade eder. Salim Handan'ın nasıl olduğunu sorduğunda Nihal, Handan'ın iyi olduğunu, otopsinin sona erdiğini ve cenaze işleri ile uğraşıyor olabileceğini iki defa arka arkaya ifade eder.

Handan'ın şoförü olan Suat, arabanın camını silerken Salim'in orada olduğunu fark eder. Suat, derneğe götürmek üzere Handan'ı beklediğini belirtir ve Salim, derneğin yerinin Levent'te olduğunu öğrenir. Salim, Suat'a nereli olduğunu sorduğunda Burhaniyeli olduğunu öğrenir ve şaşırır. Asker arkadaşı Sezgin Koçak'ı tanıyıp tanımadığını sorar ve olumsuz yanıt alınca hemen kelepçeleterek merkeze (karakola) gönderir. Şoförü merkeze yolladıktan sonra Handan kırmızı bir elbise ile Salim'in karşısına, evinden dışarı doğru çıkar ve bu esnada piyano sesi duyulur. Salim hiç ses çıkarmadan şoförü gibi Handan'ı araçla istediği yere götürür. Yolculuk esnasında Handan elini Salim'e uzatıp onun elini tutar. Handan bir çocuk korosunun söylediği tohumlar fidana şarkısına piyano çalarak eşlik etmektedir. Handan piyano çalarken arkasına dönüp Salim'e gülümsemektedir. Handan ve Salim dışarıda el ele tutuşup bakışlıklar ve Salim, cebinden çıkardığı silahı Handan'a verir. Handan silahı Salim'in göğsüne dayayıp tetiği çeker ve bir anda yatakta yan yana görülürler. Salim, Handan'ın ayagını öperek ayaklarının önüne çöker ve onun ayagına bakarak ayakkabısını çıkarır. Bir anda sahne değişir ve Salim, rüyanın etkisinden çıkar. Salim, Handan'ın evinin kapısının önündedir. Handan, Salim'i Suat zannederek önce derneğe gideceklerini belirtir. Handan neden bu yoldan gittiklerini, bu yolun direk şehir dışına çıktığını söyler. Salim geri dönmek isteyip istemediğini sorduğunda Handan “ - *Kimse geri dönmek istemez Salim Başol.*” der. Salim, soyadını nasıl bildiğini sorunca ise Handan, zenginlerin her şeyi bildiğini söyler. Handan, Salim'in babasının askerlerle arasının iyi olduğunu belirtirken Salim, öyle olmadığını babasının da önceden polis olduğunu ve Başol'un ise annesinin soyadı olduğunu belirtir. Ondan ne istediğini soran Handan'a yanıt olarak Salim, onunla sevişmek istediğini söyler. Ona aşık olduğunu ve sebep olarak da Handan'ın da kör olduğunu belirtir. Salim'in gözleri bulanıklaşır ve yol kenarında duran bir traktöre çarpar. Araç ile kaza yaptıktan sonra Handan, zarar gören kaputun üzerinde oturup sigara içerken Salim ile şunları konuşmaktadır:

Handan: “ - *Ben kimseyi öldürmedim.*”

Salim : “ - *Ben de hep istemedem öldürdüm.* ”

Handan: “ - *Birini öldürmek için maaş almak nasıl bir duygu?* ”

Salim : “ - *Hiç almamayı tercih edersin.* ”

Handan: “ - *Ben beş kuruş almasam da yapardım.* ”

Salim : “ - *İnsanların çoğu yapar.* ”

Handan: “ - *İnsanların çoğunun Allah belasını versin.* ”

Salim : “ - *Amin, Siz rüya görüyor musunuz?* ”

Handan: “ - *Ben doğuştan körüm.* ”

Salim : “ - *Yani görmüyor musunuz?* ”

Handan: “ - *Merak ettiğin şu ise söyleyeyim, sen göreceksin.* ”

Salim : “ - *Ben hep annemi göreceğim.* ”

Handan: “ - *Nereden biliyorsun?* ”

Salim : “ - *Hep annemi görüyorum?* ”

Handan: “ - *Ben annemi hiç görmedim.* ”

Salim : “ - *Tahmin ediyorum.* ”

Handan: “ - *Ama şunu tahmin etmiyorsun herhalde, annem de beni hiç görmedi.* ”

Salim : “ - *Babanız niye annenizle evlenmiş?* ”

Handan: “ - *Annem zengindi. Körlerden niye tiksiniyorsun?* ”

Salim : “ - *Benim bir arkadaşım var Burhaniye’den. Sezgin, Sezgin Koçak. Annesi ikizdi babası üçüzdü çünkü kendimden tiksiniyorum.* ”

Handan: “ - *Kendine haksızlık ediyorsun, senin durumunda olmak isteyen binlerce erkek olduğuna eminim. İstedığın zaman kullanabileceğin bir tabancan var* ”

Salim: “ - *Siz tabancaları niye bu kadar çok seviyorsunuz?* ”

Handan: “ - *Çünkü hiç tabancam olmadı.* ”

Salim : “ - *O yüzden mi bıçakla öldürdünüz?* ”

Handan: “ - *Ben kimseyi öldürmedim.* ”

Handan arazideki üç kişinin hayvan kestiği yere yaklaşarak kanın kokusunu alıp almadığını Salim’e sorar ve olumsuz yanıt alınca Handan, Murat’ın bile kokusunu aldığını belirtir. Kırmızının nasıl bir şey olduğunu soran Handan’a Salim, “ - *Sizin gibi bir şey Handan Hanım.* ” der. Gelen koyun seslerine istinaden Handan, koyunun kesilmesini istemediğini söyler ve Salim, silahını uzattığı yere bakmadan ateş eder. Handan, Salim’in koyunu kurtardığını söyleyerek Salim’in silahını eline alır ve onun göğsüne doğru, şarjörü boş, silahın tetiğini çeker. Handan’ın evinde Salim ile Handan

sevişirler. Salim, dua sesine uyanır giyinerek odadan çıkar ve tabutun etrafında oturan insanları görür. Suat ile göz göze gelirler.

Savcı, Salim'in ondan habersiz Suat'ı gözaltına almasına, koyuna ateş edip öldürmesine sinirlenir ve Salim'i bağırarak azarlar. Mezarlıkta Murat Soylu'nun cenaze defin edilirken Salim kulağında kulaklık takılı bir şekilde defini izlemektedir. Nihal onun yanına gelerek Salim'e neyin peşinde olduğunu sorar ve Salim ise ona istifa ettiğini belirtir. Nihal işlerin karıştığını, Handan'a hayvan kesimi yapan Recep ile ilişkisini tespit ettiklerini, telefonlaşmalarını Suat üzerinden yaptıklarını söyler. Bunun üzerine gerilen Salim ise sigara yakar.

Salim akşam vakti evindeki dolabını açar, içinden kırmızı gömleğini alır ve diğer odada gömleğini giyer. Dolabın kapasının üzerinde "SALİM KOÇAK 1988-2009" yazılı siyah-beyaz bir fotoğraf görülür. Salim, kırmızı gömlek giyip elinde kırmızı bir gül buketi ve bir paket ile Handan'ın evinin kapısını çalar. Kapıyı kimse açmayınca, elindeki bir demir parçasıyla kilidi kendisi açar. Salondaki piyanonun tuşlarına birkaç defa basar ve bir tabloya bakarken yumruk yer. Elindeki çiçek ve ayna yere düşer. Suat onu defalarca yumruklar. Merdivenlerden yuvarlanarak yere düşen Salim kanlar içinde kalır. Suat, Salim'e Handan Hanım'ın onun yüzünden gittiğini ve bir daha dönmeyeceğini söyler. Suat, Salim'e bu nedenle bela okurken Salim, bir şeyler söylemeye çalışır ancak söyleyemez.

Salim yüzü kanlar içinde Handan'ın derneğine giderek onu arar. Bir sınıftan "İlgaz Anadolu'nun" şarkısının çocuklar tarafından piyano eşliğinde söylendiğini duyar ve o yöne doğru gider. Sınıfa gidip piyano çalanın başka bir kadın olduğunu görür ve sınıftakilere birkaç defa bela okur. Ardından kapısında durup baktığı geneleve gelir ve içeri girer. Kapıdaki güvenlik ve içerideki kadınlar ona ismi ile hitap eder. Üst kattaki bir odaya girer ve ağlayarak " - Anne." diye seslenir. Annesi ile duman tütürdükleri bir şeyler çekmektedirler. Annesi, Salim'e kızı Ayşe'yi sorar. Salim ise kocaman olduğunu ve gözlerinin kendisine benzediğini söyler. Annesi, kendisini ima ederek ona da benzediğini belirtir ve birlikte gülerler. Annesi, karısı ile arasının nasıl olduğunu sorduğunda Salim, iyi olduğunu ve ona ne isterse aldığını belirtir. Bu sırada Salim'in annesi ile aralarındaki diyalog şu şekilde devam eder ve sürekli gülmektedirler:

Annesi: " - Ayna al"

Salim: " - Ayna mı?"

Annisi: “ - Kadınlar aynaya bakınca bütün dünyayı görürler. Hayatım boyunca bir aynam olsun istedim.”

Salim: “ - Söyleseydin babama alsaydı bir tane.”

Annisi: “ - Babanla iki defa kaldım. Ayna isteyecek vaktim olmadı.”

Salim: “ - Ne orospu çocuğu babam!”

Annisi: “ - Aynı sen.”

Salim: “ - İyi ki öldürmüşler onu.”

Annisi: “ - İyi ki. Kafasına kafasına sıkmışlar. Tam ok iki kurşun.”

Salim: “ - Ohh. İyi olmuş. O da polis olmasaymış.”

Annisi: “ - Olmasaymış tabi, öğretmen olsaymış. Aynı senin gibi ya da doktor olsaymış geri zekalı hayvan.”

Salim: “ - Zavallı rezalet bir baba.”

Annisi: “ - Handan’ın peşini bırakacaksın.”

Salim: “ - Ne?”

Annisi: “ - Anlattığın o kadından sana hayır gelmez Salim.”

Salim: “ - Ama çok seviyorum.”

Annisi: “ - Ama o seni sevmiyor.”

Salim: “ - Belki sever.”

Annisi: “ - Sevseydi kaçmazdı.”

Salim: “ - Belki kaçmamıştır.”

Annisi: “ - Bütün katiller kaçır. Kaçmayanını bulursan da sen kaçırma. Benim katillere kurban edecek oğlum yok.”

Salim, gündüz vakti Handan’ın evinin bahçesinde görülür. Suat evin üst katındaki balkonundan Salim’e ateş eder. Salim bir ağacın arkasına geçip silahını çıkarır. Suat’a ateş ederek karşılık veren Salim kolundan vurulur. O esnada piyano eşliğinde “Tohumlar Fidana” şarkısı çalar. Salim çimenliklerin üzerinde gulerek yuvarlanmaya başlar ve yerde kanlı bir bıçak bulur.

Kucağında bebekle bir kadın ve bir adam (Recep) Murat Soylu’nun her Cuma kesim yapmaya gittiği yerde görülür. Adam kadına niye geldiğini sorar, ardından adamın günlerdir eve gelmemesinden ve korktuğundan bahseden kadına Recep söver ve iterek çekiştirir. Kucağındaki bebek ile ağlayarak boş arazide yürümeye başlar. Tam bu sırada Salim gelerek çimlerin üzerinde yuvarlanırken bulduğu bıçağı gösterir ve “ - Recep, bu bıçak senin mi?” diye adama sorar. Salim ise Recep’e, bıçağın üstünde parmak izlerinin

çıktığını, kanın da Murat'a ait olduğunu, kaçacak yeri olmadığını söyleyerek teslim olmasını ve ona elinden gelen yardımı yapacağını, cezai indirim fazlasıyla alabileceğini söyler. Salim'i bir odun ile vurarak yere deviren Recep, kaçmaya başlar ve kaçarken karısına “ - *Leyla kaç.*” diye bağırarak kaçmasını söyler. Recep kaçar, Salim Leyla'nın yanına giderek, onun da mı kör olduğunu, polis olduğunu ve ondan korkmaması gerektiğini söyler.

Salim, Leyla ile arabada giderken Recep'in onun kocası olup olmadığını sorar. Leyla bu soruyu yanıtsız bırakır. Salim, annesinin de kör olduğunu ve kendisinin de yakında kör olacağını söyler. Salim, Leyla'ya belki o zaman arkadaş olabileceklerini ifade eder. Salim kadını evine bırakır ve gizlice eve girer. Kadın mutfakta yemek hazırlarken Salim, bir müddet onun ayaklarını izler. Orada uyuyakalan Salim gece vakti bir anda uyanır ve koltukta uyuyan kadının yanına yaklaşır. Kadın birinin varlığını fark edip “ - *Recep sen mi geldin?*” diye seslenir. Salim bir oyuncakçı yere düşürerek gürültü çıkarır ve evin dış kapısında, kapıyı tıklatarak “ - *Leyla, benim ben, Salim Başol, sabah getirdim ya seni polis.*” diyerek yeni gelmiş gibi davranır. Leyla, çok korktuğunu belirterek ona sarılır ve onu bırakmamasını söyler. İçeri girerler ve Salim'in şarjörü bos olan tabancasını alan Leyla, kendi kafasına bir el sıkar ve yatakta sevişmeye başlarlar. Salim, Leyla'nın çorabını ayaktan çıkarıp öpmeye başlar. Bu durumun bir anda Salim'in rüyası olduğu anlaşılır ve Salim kapıdadır.

Salim, gece vakti arabasıyla giderken nereye gittiklerini soran Leyla'ya, onu merkeze (karakola) götürdüğünü söyler. Yolda giderlerken ani bir fren ile duran Salim, duvarda asılı Handan'ın afişlerini görür. Salim, Leyla'ya sanki karakoldaymışlar gibi rol yapar ancak onu evine getirir. Merdivenlerde oturan Salim bir anda asansörden çıkan Hülya ile karşılaşır. Hülya, onu aradığını ve mesajlar attığını ancak hiçbirine dönmediğini, Salim'in ona verdiği raporu doktora gösterdiğini ve Salim'in kör olacağını öğrendiğini belirterek onun dizinde ağlamaya başlar. Salim ona gitmesini söyler ve evine girer. Hülya onun arkasından söylenir. Salim Leyla'yı arabasına bindirerek geneleve annesinin yanına götürür. Salim annesine, Leyla'nın ona emanet olduğunu ve kendisinin geri geleceğini söyleyerek oradan ayrılır.

Handan, çocuk korosunun söylediği “Tohumlar Fidana” şarkısına piyano çalarak eşlik etmektedir. Konser devam ederken Handan'ın arkasında beliren Salim, neden onu bırakıp gittiğini sorar. Handan, Salim'i yeterince tanımadığını belirtir. Ancak Salim, Handan'ın onunla yattığını söyler. Handan tebessüm eder ve bir şey görmediğini belirtir.

Salim, Handan'a onu sevdiğini ve ona yardım edebileceğini söyler. Polisleri atlatıp beraber kaçabileceklerini belirtirken Salim, sahnede izleyiciler tarafından görülür. Seyirciler arasında oturan Suat sahneye doğru koşar. Salim, Handan'ı kenara çeker ve bir kez daha düşünmesini söyler. Handan, kocasını kendisinin öldürmediğini, Salim'i sevmediğini ve bu nedenle kaçmasına gerek olmadığını söyler. Salim ise Handan'ın gerçekten onu gerçekten sevip sevmediğini sorar ve olumsuz yanıt alır. Bunun üzerine Salim, o zaman neden onunla yattığını sorar. Handan, “ - *Kan kokusunu alıyor musunuz Salim Bey ben de, hadi gidin artık!*” der ve Salim gider.

Salim, annesi, Leyla ve bebeği birlikte genelevdeki annesinin yatağında yatmaktadırlar. Annesi Salim'e “ - *Aynayı kırdın mı? Kırdysan gitme Salim*” der. Salim, Leyla ve bebeğini alıp tekrar arabasıyla yola çıkar. Nihal, Salim'i telefonla arayarak koyuncu Recep'in yanına neden gittiğini, konserdeki saçmalıkları niçin yaptığını ve neyin peşinde olduğunu sorarak ona kızar. Salim, pencereyi açarak arabadan telefonu dışarı fırlatır. Leyla'nın evine giderler ve Leyla ağlayarak Salim'e ondan ne istediğini sorar. Salim, onunla sevişmek istediğini belirtir. Leyla, neden pis pis şeyler istediğini ona sorduğunda, karşılık olarak Salim, “ - *Sen pis pis şeyler yaparken iyi miydi?*” der. Ardından, çocuğun Murat'tan olduğunu, Murat'ın ise Leyla hamile kalınca onu Recep ile evlendirdiğini, Recep'in durmadan Murat'tan para istediğini, Murat'ın da bu durumdan bıktığını, daha sonra da Handan'ın durumu öğrendiğini ifade eder. Salim, bu konuda üçünün (Handan, Leyla ve Suat) plan yaptığını, ardından Recep ve Murat'ın bir şeylerle ilgili olduğu yönündeki sözlerine devam ederken cümlesini bitiremez. Bir çın sesiyle Salim'in gözünün ağrısı birden başlar ve sağ gözüne elini götürür. İnleyerek ayağa kalkan Salim, ortadan kaybolan Leyla'ya seslenir. Salim, elinde silahı ile içeri giren Nihal'e bir anda ateş eder. Ambulans diye inleyen Nihal'i öylece yerde bırakıp diğer odada olan Leyla'nın yanına gider. Aynanın önünde bulunan fotoğrafı eline alıp onun Murat Soylu olup olmadığını soran Salim arkadan aldığı Recep'in elindeki odun darbeleri ile yatağa düşer. Recep, Salim'in silahını alıp tetiği çeker ancak silah patlamaz. Bu sırada Salim, ceketinin cebinden çıkardığı bıçağı Recep'e saplar. Salim ile Recep boğuşurken telefon çalar ve Leyla, yarım saat için “ - *Tamam.*” diyerek evden hızlıca çıkar. Salim peşinden giderken yerde yaralı yatan Nihal telefonu uzatarak ambulansı araması için ona yalvarır. Bu durum karşısında Salim Nihal'in ayakkabısını çıkarır ve ayağına eliyle tutarak yakından inceler. Daha sonra Salim, kaçmaya çalışan Leyla'nın peşine takılır. Salim, köprüden geçip sahile inen Leyla'nın bir adam ile buluştuğunu belli belirsiz görür ve

ardından köprüde dizlerinin üstünde çökerek elini gözlerine götürür. Bağırarak ağlamaya başlar ve birden görüntü kararır. Jenerik akar.

4.1.3.2. *Karakter yapısı*

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filminde ana karakter olan Salim’in *medeni durum* olarak, eşinden ayrılmış, ve iki-üç yaşlarında kızı olan bir polis memurudur. *Fizyolojik durumuna* bakıldığında, kırklı yaşlarında, mavi gözlü, kısa saçlı, bıyıklı ve zayıf bir adamdır. Salim, ani çıkışları olan, sert görünümlü ve konuşmalarında akışsal kopukluklar olan bir karakter olarak nitelendirilebilir. *Sosyolojik durum* olarak, polis olduğu ancak bu mesleği sevmeyen, bir arkadaşıyla Burhaniye’de çay ocağı işletmek istediği söylenebilir. Geçmişte kafasından kurşunlanarak öldürülen babası polis, annesi ise genelevde çalışan Salim, istenmeyen bir ilişkiden doğmuştur. Evi, iş alışkanlıkları ve düşünceleri dağınık olan, asosyal biri olduğu görülür. Birlikte çalıştığı amiri Nihal’den başka ilişkilendiği birileri bulunmamaktadır. Ayrıca, gözlerinde kanlanma yaşayan, doktor tarafından birkaç ay içinde görme yetisini kaybedeceği belirtilen bir karakterdir. Cinsel hayatı açısından fantezileri olan ve buna dair gündüz düşleri kuran biridir. Özellikle kadınlarda ayaklara dair ilgisi görülür. Karakterin *psikolojik durumu* dikkate alındığında, kadınların ayaklarına dair ilgisinin takıntı boyutuna vardığı, mantıksız çıkışları ve davranışları olan özelliklere sahiptir.

4.1.3.3. *Zaman ve mekan*

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filminde zaman dikkate alındığında, bir cinayetin akıbetinin açığa çıkarılması için birbirini takip eden birkaç aylık sürecin gerçekleştiği belirtilebilir. Bu süre, filmin ana karakteri olan Salim’in doktoru ile görüşmesinde, gözünün görme yetisini kaybedeceği sürenin ortalama birkaç ay olacağını belirtmesi üzerine de anlaşılır.

Filmin zamandizinsel düzeni, olay örgüsünün işleyişi ile bütünüyle örtüşmez. Filmde herhangi bir ileri ya da geri zaman atlamaları söz konusu değildir ancak filmde zamandizinsel yapısı yine de bozular. Buna örnek olarak, Salim elinde gözü ile ilgili raporu tutarken bir kahvehanede oturup dışarıyı izler. Bu sahenin ardından Salim’in göz

doktoruna gidip gözü ile ilgili muayenesi görülür. Zaman akışının öncelikle doktor muayenesi olması gerekirken ilgili doktor muayene sahnesi filmde sonradan gösterilir.

Filmdeki öykü süresi, Salim karakterinin gözü ile ilgili görme yetisini kaybedeceği haberini öğrendiği ilk andan itibaren başlayarak filmdeki birkaç aylık süre zarfında devam eder. Olay örgüsü süresi ise, ilgili süreci kısaltmakta, öykü sürecinin bir kısmını kapsamaktadır. Filmde anlatıdaki olay örgüsü düzleminde, Salim'in askerlik arkadaşı ile kurduğu travmasına yer verilir. Filmde Salim, Burhaniye'de olduğunu belirttiği arkadaşı Sezgin Koçak ile birlikte bir çay bahçesi işletmek istediğini göz muayenesi sırasında doktoruna belirtir. Ayrıca araç içerisinde amiri Nihal'e de aynı şekilde planını aktarır. Ancak filmin zaman akışı içerisinde ilerleyen süreçte Salim'in evindeki dolabı üzerinde, belirttiği arkadaşının doğum ve ölüm tarihlerinin yazdığı siyah beyaz bir fotoğrafı bulunur.

Filmin anlatı yapısında, karakterin kafasında kurduğu gündüz düşleri olduğundan, zaman akışı içerisinde eklemlenen sekanslar bulunur. Zamandizinsel işleyişe eklenen iki gündüz düşü, olay örgüsünün zamanının dışında olan bir süreçtir. Salim, gündüz düşünü ilk olarak Handan, ikinci olarak ise Leyla için kurar. Bu sahneler filmin zamansal akışında tekrar edildiğinde gündüz düşü olarak ortaya çıkar. İlk gündüz düşünün mekanı Handan'ın evinin önünde başlarken ikinci gündüz düşü ile Leyla'nın evinin önünde gerçekleşir.

Filmde zamansal sıklık olarak, yeni bir bilgi aktarımı görevi gören gündüz düşleri vardır. Salim karakterinin iki defa gündüz düşü gördüğü ve bu iki gündüz düşünde de ulaşmak, elde etmek istediği kadın karakterler vardır. Ayrıca zamansal sıklık olarak filmde, pekiştirme görevi gören durumun da söz konusu olduğu belirtilebilir. Salim, etkilendiği kadın olan Handan Soylu (filmde cinayete kurban giden Murat Soylu'nun eşi) hakkında, amiri Nihal ile filmde tekrar eden diyalog şu şekildedir:

Salim: “ - Handan Hanım?”

Nihal: “ - Handan Hanım iyi abi, sağlığına duacı. Otopsi bitti, bir iki güne gömerler kocasını. O da onlarla uğraşıyor herhalde.”

Ayrıca filmde Salim, etkilendiği kadın olan Handan hakkında Nihal ile karakolda konuşurken eşi öldürülen kadının iyi olduğu vurgusunun tekrarlandığı sahneler bulunmaktadır. Bu süreçler, filmde olay örgüsü süresini şekillenişini etkileyen birer unsur olarak söz konusu olmaktadır. Filmin ekran süresi ise 83 dakikadır.

Filmin mekanları (uzam) olarak; ana karakterin evi, karakol, cinayet mekanı olan Handan'ın evi, koyun kesilen arazi, mezarlık, Beni Görüyor Musun Derneği mekanı, konser salonu, Leyla'nın evi, genelev, köprü, savcının odası, telefon malzemeleri satışı, dükkanı, kahvehane, göz muayehanesi ve su kenarı gösterilebilir. Filmde mekanlar olarak hem iç (evlerin içleri, karakol içi, genelev içi, göz muayehanesi, savcı odası) hem de dış (evlerin dışları, genelev dışı, köprü, deniz kıyısı, sokak) mekanların tercih edildiği belirtilebilir. Film, mekanlarına ise doğal mekanlar olarak yer verilir. Söz konusu olan tüm mekanlar, filmin evrenine aittir. Filmde anlatı mekan unsuru olarak karakterler üzerinden gerçekleşen psikolojik etki bulunur. Filmde genelev, Salim'in annesinin yaşadığı yerdir. Salim bu mekanın hem dışında birkaç defa bekler hem de içine girer. Filmde Salim'in anne-baba ilişkisine dair bilgi genelevde verilir. Bu bağlamda genelev mekanının Salim için travmatik unsur barındırdığı belirtilebilir. Salim'in anne-baba figürü genelevde tanımlanır. Salim'in annesi genelevde çalışan bir hayat kadınıdır. Salim için baba figürü ise filmde, tek gecelik ilişkiyle Salim'in dünyaya geldiği bilgisiyle bilinir. Ayrıca babasının silahla defalarca vurularak öldürüldüğü bilgisi de genelev mekanında izleyiciye aktarılır. Mekanın filmdeki bir diğer psikolojik etkisi olarak köprü gösterilebilir. Köprü'nün travma mekanı olarak filmde işlev gördüğünü belirtmek mümkündür. Köprü yanı, Salim karakterinin boşanmış olduğu eski eşyle buluşma alanıdır. Ayrıca Salim'in film sonunda görme yetisini tamamen kaybedişi köprü üzerindeyken gerçekleşir.

Sonuç olarak, "Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok" (Ünlü, 2017) filminde zamandizinsel anlatım olarak herhangi bir ileri ya da geri dönüşlerin olduğu atlamalardan söz edilemez. Zamanın işleyişi, olay örgüsü ile paralel olarak ilerlerken ise Salim karakterinin iki defa gündüz düşü kurarak sürece etkisi görülür. Gündüz düşleri, film anlatısındaki zamansal düzenin dışına çıkılan sahneleri oluşturur. Belirtilen gündüz düşleri düş kurma ego savunma mekanizması olarak filmde yer edinir. Ayrıca filmde, zamansal sıklık olarak iki defa tekrar eden, Salim'in Handan'ı merak edip amiri Nihale karakolda sorduğu sahne gösterilebilir. Filmde zamansal sıklık olarak süreçte pekiştirme rolü üstlenen özelliği olarak gösterilebilir. Filmin mekansal işlevi irdelendiğinde ise iç ve dış mekanların filmde kullanıldığı, doğal olarak filmin diegetik evrenine uygun mekanların tercih edildiği söylenebilir. Mekanın karakterdeki psikolojik etkisi olarak ise köprü ve genelev gösterilebilir. Köprü, Salim'in çekirdek ailesinde kuramadığı ilişkisini annesi ve babası ile olan sorunu ile ilişkilendirmektedir. Genelev ise travmatik olarak

Salim'in anne-baba figürü olarak dağılmış, geniş ailesini temsil eder. Annesi genelevde çalışan bir kadınken babasıyla tek gecelik ilişkiden Salim'in dünyaya geldiği bilgisi genel evde verilir. Ayrıca babası silahla defalarca kurşunlanarak öldürülmüştür. Filmde karakterin dünyasındaki anlatı üzerinden bakıldığından Salim'in kendine asıl dert edindiği durum, birlikte çay bahçesi işletmeyi düşündüğü arkadaşı Sezgin Koçak ile yaptığı planı gerçekleştiremeyeceği üzerinedir ve arkadaşının ölümünü kabul etmez. Bu durum karakterde travmatik unsur barındırır. Ancak filme zaman ve uzamsal olarak bakıldığında, temel olarak filmde belirlenen travma durumunun ilişkisi kurulamaz.

4.1.3.4. *Filmin komedi türü ve mizah özellikleri*

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filminde Salim'e, öldürüleli üç saat olan Murat Soylu'nun cesedinin olduğu evde, ekip arkadaşı Nihal tarafından ona, cesedi inceleyip incelemeyeceği sorulur. Salim, ceset koktuğu için incelemek istemediğini belirtir. Cesedin hayvan pisliği koktuğunu ifade eder. Cinayeti incelemekle sorumlu olan kişinin cinayeti inceleme konusundaki bu tavrı tezatlık barındırır. Bir cinayet polisinin ceset incelemesi beklenirken karakter buna yanaşmamakta ve bu durum ironi içermektedir. Ayrıca Handan Soylu'nun cinayete ilgili sorgusu sırasında gençken bir piyanist olduğunu belirtmesinin ardından Salim “ - *Estağfurullah* ” der. Handan, gizemlerle dolu olduğunu belirttiği kocası Murat'ın kendisi gibi kör biri için bile öyle olduğunu belirtirken Salim “ - *Estağfurullah* ” demektedir. Ayrıca körlerin hafife alınmaması gerektiğine dikkat çekerken de Salim, yeniden “ - *Estağfurullah* ” diyerek süreci gözlemlemektedir. Salim ve Nihal, kurban kesilen yeri gözlemlemek üzere araçla yolda giderken Nihal, “ - *Yalnız abi o kadar çok estağfurullah dedin ki kadın teşkilatta estağfurullah masası diye bir bölüm olduğunu sanacak* ” diyerek Salim'in o sözlerine gülerek gönderme yapar. Salim, sogukkanlılıkla tavrını devam ettirir. Salim'in bu tavrıyla Nihal, alay eder. Daha sonra bir köprü kenarında Salim, Handan'ın bu sorgulamasının ses kaydını dinlerken *estağfurullah* kelimesinin geçtiği yerlerde güldüğü görülür.

Bir başka sahnede Salim, Handan'ı bekleyen şoförü Suat'ın yanına gelir ve ona ne yaptığını sorar. Şoför Suat, Handan'ı beklediğini, onu derneğe götüreceğini söyleyince Salim: “ - *Nerede bu dernek?* ” Suat: “ - *Levent tarafında.* ” Salim: “ - *İyiymiş. Körler Levent'leri çok sever zaten.* ” der. Salim duruma yönelik ironi yapar.

Filmde Salim, annesinin bulunduğu yer olan geneleve gider ve onunla arasında bir diyalog geçer. Salim'e annesi, eşi ile arasının nasıl olduğunu sorar. Bu sırada Salim, iyi olduğunu ve ona istediğini aldığını belirtir. Bu sırada aşağıdaki diyalog gerçekleşir:

Annese: “ - *Ayna al*”

Salim: “ - *Ayna mı?*”

Annese: “ - *Kadınlar aynaya bakınca bütün dünyayı görürler. Hayatım boyunca bir aynam olsun istedim.*”

Salim: “ - *Söyleseydin babama alsaydı bir tane.*”

Annese: “ - *Babanla iki defa kaldım. Ayna isteyecek vaktim olmadı.*”

Salim: “ - *Ne orospu çocuğu babam!*”

Annese: “ - *Aynı sen.*”

Salim: “ - *İyi ki öldürmüşler onu.*”

Annese: “ - *İyi ki. Kafasına kafasına sıkmışlar. Tam ok iki kurşun.*”

Salim: “ - *Ohh. İyi olmuş. O da polis olmasaymış.*”

Annese: “ - *Olmasaymış tabi, öğretmen olsaymış. Aynı senin gibi ya da doktor olsaymış geri zekalı hayvan.*”

Salim: “ - *Zavallı rezalet bir baba.*”

Söz konusu diyalogda, Salim annesi ile konuşurken özellikle babasının konusu geçtiğinde yukarıda belirtilen sözlerle birlikte babasının annesi ile ilişki sürecine ve babasının durumuna birlikte gülerler. Bu durum, iğneleyici hicivler barındırır.

Salim, Handan'ın evine gider ve bir anda evin balkonundan Suat, elindeki silahıyla Salim'e ateş ederek onu kovmak istemektedir. Salim kolundan vurulur ve yere düşerek yerde yuvarlanmaya başlar. Duyulan “Tohumlar Fidana” şarkısıyla çimlerde gülerken yuvarlanan Salim, kanlı bir bıçak bulur. Filmde, diegetik olmayan ses malzemesi olarak karakterin jest ve mimikleriyle komedi ve mizah unsurlarını destekleyen öğeler olarak belirtilebilir.

Filmde komedi ve mizah ile ilişkilendirilebilen iki düş kurma savunma mekanizması yer almaktadır. Söz konusu düş kurma savunma mekanizmasının ilkinde Salim ve Handan, Salim'in düşü boyunca birbirine bakarak gülüşürler. Salim'den silah alan Handan, Salim'in göğsüne dayagını silahın tetiğini gülümseyerek çeker. Silahın şarjörü boştur ancak kendi aralarında şakalaşırlar. Silahla olan bu şakalaşma sonrası olan sahnenin devamında düş içerisinde yakınlaşırlar. İki düş de Salim'in düşüdür. İkinci düş kurmada ise Leyla'nın korktuğu sırada evin dış kapısından içeri giren Salim, Leyla ile

sarılarak ona, hala korkup korkmadığını sorduğunda Leyla ise, silahı olduğundan dolayı korkmadığını belirtir. Salim, silahını isteyip istemediğini ona sorar. Leyla ise silahı alır ve kendi kafasına dayayarak şarjörü boş olan silahın tetiğini çeker. Leyla silahla şakalaştıktan sonra yatakta yakınlaşırlar. Bu iki savunma mekanizmasında da komedi ve mizahla ilişkilendirilebilen şakalaşma yoluyla ilişki kurulduğu belirtilebilir.

Sonuç olarak “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filminde komedi ve mizah unsurları olarak, Salim’in içerisinde bulunduğu durumlar ve diyaloglarda geçen konuşmalar gösterilebilir. Handan’ın eşinin cinayetiyle ilgili ilk sorgusunda kurduğu cümleler arasında Salim’in ona üç defa “ - *Estahfurullah.*” demesi örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca söz konusu bu diyaloglar ile ilgili Salim’in amiri Nihal, daha sonra Salime bu diyalogları anlatarak güler ve Handan’ın bu durumu “*teşkilatta estağfurullah masası diye bir bölüm olduğunu sanacak*” diye belirterek alay eder. Handan’ın evinin yakınında Suat tarafından silahla vurulan Salim, yerde yuvarlanırken Tohumlar Fidana şarkısı diegetik olmayan bir müzik olarak duyulur ve Salim yerde yuvarlanır. Bu sırada Salim’in yüzü tebessüm içindedir. Filmde Salim, genelevde annesiyle konuşurken, silahla defalarca vurularak öldürülen babasının konusu geçtiğinde annesiyle birlikte gülerek hiciv ederler. Salim’in babasının ölümü, aileden birinin ölümü olarak travmatik olabileceken, filmde bu durum olmaz. Film karakter, babasıyla duygusal olarak ilişkilenebilir. Bu doğrultuda film dikkate alındığında, ironi, alay, hiciv gibi unsurlarla çeşitli sahnelerde gülünerek gerçekleşen olay ve durumların komedi türü ve mizah anlayışları çerçevesinde travma ile bağ kurulmadığı gözlemlenmektedir.

Filmde, ego savunma mekanizmalarından olan düş kurma savunma mekanizması iki defa görülür. Salim karakterinin düşü olan bu iki durumda da Salim, silahı ile ilk düşündeki Handan’a silahı verip şarjörü boş halde iken tetiği çektirir. İkinci düşünde de bu defa Leyla iledir ve Leyla’ya silahını isteyip istemediğini sorduğunda Leyla silahı Salim’den alır ve kendi kafasına dayadığı, şarjörü boş olan tetiği çeker, ardından sevişirler. Dolayısıyla filmde, komedi ve mizah unsuru barındırdığı belirtilebilen iki düş kurma savunma mekanizmasının yer aldığı ifade edilebilir.

4.1.3.5. *Filmde travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları*

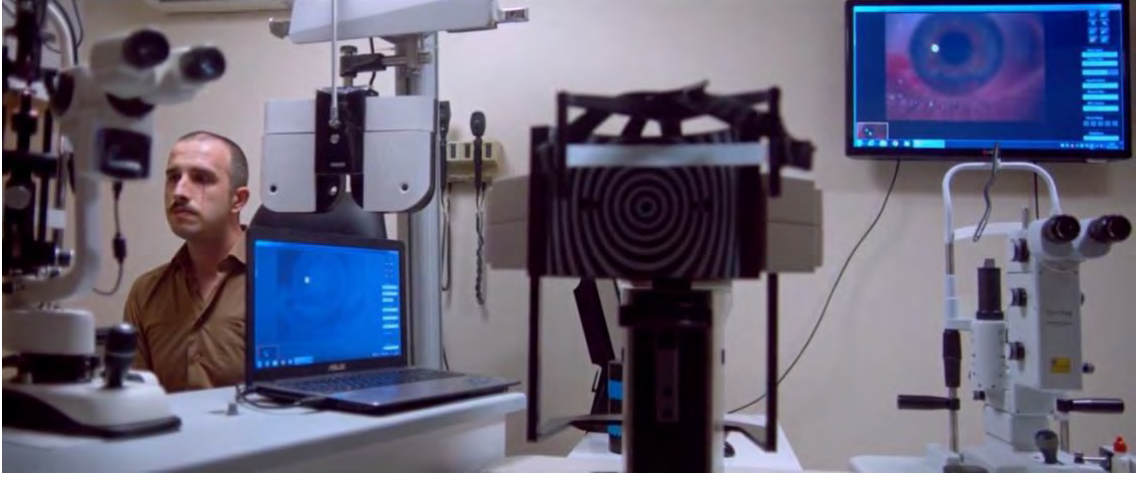
Filmde bulgularan travma unsurları:

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filminde, göz muayenesi sırasında Salim, ne zaman tamamen kör olacağını doktora sorar ve birkaç ay içinde görme yetisini kaybedeceğine yönelik yanıt alır. Bu muayene esnasında Salim’in sol gözünden kan aktığı görülür. Salim, sakin ve dikkatli bir yaşam sürmesi gerektiğine dair doktorun uyarısına muallak bir “ – *Tamam.* ” yanıtı verir. Salim’in gözü ile ilgili bu yanıtı sırasında film anlatısının olay örgüsünde, iki elinde silahla ateş eden Salim görülür.

Filmin çeşitli yerlerinde, Salim’in görme yetisi durumu ile ilgili yaşadığı zorlantı gözlemlenir. Doktorun açıklamalarına göre, beynin görme merkezine sinyal göndermeyi yavaş, yavaş bırakması sebebiyle Salim’in ara ara gözünün bulanıklaşıp karardığı görülmektedir. Salim, genelevin önünde beklerken ve Leyla’nın evindeyken söz konusu görme yetisi ile ilgili sorunları bunun filmdeki belirtileridir. Temel hayat unsurlarından biri olan görme yetisini kaybedecek oluşunun karakter için travmatik bir unsur olduğu söylenebilir. Ancak karakter, bu durumu önemsememekte, gözüne kullanması gereken damlayı kullanmamakta ve olması gereken sakin bir yaşamı benimsemektedir. Aşağıdaki görselde, Salim’in sol gözünün kanadığı ve doktor muayenesindeki ekranlardan da gözünün kanlı olduğu gözlemlenebilmektedir.

Salim, gözü ile ilgili kör olma durumuna yönelik kalan birkaç aylık süreyi doktordan öğrenmeden önce, geleceğe yönelik planına dair aşağıdaki şu konuşmayı yapar:

“ - *Burhaniye’ye yerleşeceğim yakında. Orada bir arkadaş var. Sezgin, Sezgin Koçak. Bakalım, onunla bir çay bahçesi denk getirebilirsek. Belediyede tanıdıkları var. Ne zaman tamamen kör olurum?* ”



Görsel 22. *“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) Filminde Salim’in Gözü ve Arkadaşının Ölümü ile İlgili Travmaya Yönelik Birinci Belirti*

Salim, amiri Nihal ile birlikte, Murat Soylu cinayeti ile ilgili ipucu bulmak üzere koyun kesilen yere doğru yol alır. Aşağıdaki görsel, Salim ve Nihal’in yolculuklarına dair bir kadrıdır. Yolda, Handan’ın kör ve aynı zamanda zengin oluşu ile ilgili Nihal ve Salim sohbet etmektedir. Salim, zengin ve sağır bir tanıdığı olup olmadığını Nihal’e sorar ve bu konuda ondan olumsuz yanıt alır. Nihal, çok zengin bir tanıdığı olmadığını, sadece babasının askerlik arkadaşının zengin olduğunu belirtir. Salim, asker arkadaşlıklarının iyi olduğunu belirtirken onun da Sezgin isimli bir arkadaşının varlığından söz eder. Nihal, Burhaniye’de olan mı diye sorduğunda, Salim ise “ - Ha, Sezgin, Sezgin Koçak. Bakalım o da görüşmüş belediyeye öğretmenevinin çay bahçesini önermişler, Milli Eğitim Müdürü ile görüşeceklermiş. Olur, inşallah.” diye yanıtlar. Salim, Sezgin Koçak ile Burhaniye’deki planına dair bir önceki travma belirtisine ek olarak gelişmeler yaşandığını belirtmektedir.



Görsel 23. *“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) Filminde Salim’in Arkadaşının Ölümü ile İlgili Travmaya Yönelik İkinci Belirti*

Salim, köprüünün yanındaki su kenarında eski eşi Hülya ile buluşur. Hülya, haftalardır onu aynı yerde beklediğini ve Salim’in gelmediğine dair serzenişte bulunur. Ardından Salim, kör ve hatta belki de katil olan bir kadına aşık olduğunu belirtir. Salim, Hülya’ya kendisinin de kör olacağını ekler. Ona inanmayan Hülya’ya ise cebinden çıkardığı raporunu verir. Aşağıdaki görsel, Salim’in göz raporunu Hülya’ya verdiği ve kendi kızına odaklandığı sahne bilgisidir. Salim, aşık olduğu kadın olan Handan’ın çok güzel ve zengin biri olduğunu ama ona hayvan dediği için Burhaniye’ye onunla birlikte gelmeyeceğini eski eşi Hülya’ya anlatır.



Görsel 24. *“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) Filminde Salim’in Gözü ile İlgili Travmaya Yönelik İkinci Belirti ve Salim’in Arkadaşının Ölümü ile İlgili Travmaya Yönelik Üçüncü Belirti*

Salim'in evindeki dolabı açıp kırmızı bir gömlek alıp evin diğer tarafındaki odasında o gömleği giydiği görülür ve açık kalan dolabın üzerinde bulunan Sezgin KOÇAK fotoğrafının üzerinde 1988 - 2009 yazmaktadır. Salim, sırasıyla doktor muayenesinde, Nihal ile yaptıkları yolculuk ve eski eş ile yaptıkları görüşmede Sezgin Koçak'ın askerlik arkadaşı olduğunu, Burhaniye'de birlikte çay bahçesi işletmek istediklerini ve böyle bir çay bahçesi araştırdıklarını belirtir. Salim'in birlikte gelecek planları kurduğu arkadaşı aslında hayatta değildir. Arkadaşının ölümünü inkar eden Salim için bu konunun da travmatik unsur olduğu söylenebilir. Aşağıdaki görselde, Sezgin Koçak'ın öldüğünü gösteren fotoğrafın da Salim'in evindeki dolabın üzerinde olduğu görülmektedir.



Görsel 25. *“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) Filminde Salim'in Arkadaşının Ölümü ile İlgili Travmaya Yönelik Dördüncü Belirti*

Salim, Handan'ın evine elinde kırmızı güller ve bir hediye paketi ile gider. Kapıyı çalar ancak hiç kimse açmaz ve bunun üzerine Salim ise kapıyı kendi yöntemleri ile açar. İçeriye girip salondaki piyanonun tuşlarına basar ve yüzünü çevirdiğinde Suat tarafından yumruk yer. Suat'ın darbelerinin ardından merdivenlerden düşer ve Suat, Handan Hanım'ın gittiğini ve bir daha gelmeyeceğini söylemesi üzerine Salim, Handan'ı aramaya başlar. Beni Görüyor Musun Derneği'ne gider ve orada Handan'ı bulamaz. Bu olayın ardından yüzü gözü kanlar içinde kapısının önünde önceden durup baktığı geneleve girer. İçerdekilerin selam veriş ve Salim'e ismiyle hitap etmeleriyle de onu tanıdıkları anlaşılır. Salim merdivenlerden yukarı çıkıp bir odanın kapısını açar ve “ - Anne” diye seslenir. Salim'in kapısının önüne kadar gelip baktığı genelevde annesinin olduğu anlaşılır. Annesi

ile bir şeyler t tt r p sohbet ederler ve bu sohbet esnasında Salim'in istenmeyen bir çocuk olduğu da anlaşılır. Ayrıca Salim'in annesi de g rememektir. Salim'in annesinin görememesi, genelevde çalışıyor oluğu ve Salim'in istenmeyen bir ocuk oluğu travmatik unsurlar olarak nitelendirilebilir. Aşağıdaki görsel, Salim'in annesi ile sarılarak sohbet ettikleri sekanstan bir sahnedir.



Görsel 26. *“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” ( nl , 2017) Filminde Salim'in Annesi ile İlgili Travmaya Yönelik Bir Belirti*

Salim, Handan'ın s f r  olan Suat'tan yediği dayağın ardından annesinin yanına geneleve geldiğinde yaptıkları sohbet esnasında aşağıdaki diyaloglar geçer:

Annesi: “ - Ayš  nasıl?”

Salim: “ - İyi, kocaman oldu. Gözleri bana benziyormuş. ”

Annesi: “ - O zaman bana da benziyordur.”

Salim: “ - Evet anne. Sana da benziyor bana da benziyor. Herkese benziyor. Tüm dünyaya benziyor.”

Annesi: “ - Karınla aran nasıl?”

Salim: “ - İyi, ne isterse alıyorum. Yılan derisinden çanta aldım.”

Annesi: “ - Ayna al”

Salim: “ - Ayna mı?”

Annesi: “ - Kadınlar aynaya bakınca bütün dünyayı görürler. Hayatım boyunca bir aynam olsun istedim.”

Salim: “ - Söyleseydin babama alsaydı bir tane.”

Annesi: “ - Babanla iki defa kaldım. Ayna isteyecek vaktim olmadı.”

Salim: “ - *Ne orospu çocuğu babam!*”

Annesi: “ - *Aynı sen.*”

Salim: “ - *İyi ki öldürmüşler onu.*”

Annesi: “ - *İyi ki. Kafasına kafasına sıkmışlar. Tam ok iki kurşun.*”

Salim: “ - *Ohh. İyi olmuş. O da polis olmasaymış.*”

Annesi: “ - *Olmasaymış tabi, öğretmen olsaymış. Aynı senin gibi ya da doktor olsaymış geri zekalı hayvan.*”

Salim: “ - *Zavallı rezalet bir baba.*”

Annesi: “ - *Handan'ın peşini bırakacaksın.*”

Salim: “ - *Ne?*”

Annesi: “ - *Anlattığın o kadından sana hayır gelmez Salim.*”

Salim: “ - *Ama çok seviyorum.*”

Annesi: “ - *Ama o seni sevmiyor.*”

Salim: “ - *Belki sever.*”

Annesi: “ - *Sevseydi kaçmazdı.*”

Salim: “ - *Belki kaçmamıştır.*”

Annesi: “ - *Bütün katiller kaçar. Kaçmayanını bulursan da sen kaçırma. Benim katillere kurban edecek oğlum yok.*”

Salim ve annesi arasında geçen bu diyaloga göre Salim'in babasının da polis olduğu ve kafasına yediği on iki kurşun sonucu öldürüldüğü öğrenilir. Salim'in annesinin ölen adam için polis olmayıp Salim gibi öğretmen olabileceğini ve ölümden kurtulabileceğini söylemesinin ardından Salim'in annesine yalan söylediği anlaşılır. Asıl mesleği polislik olan Salim annesine öğretmen olduğu yalanını söylemiştir. Salim'in annesi ve babası ile kurduğu ilişki örüntülerinin de travmatik unsurlar barındırdığı belirtilebilir.

Filmde Salim karakterinin, F. Ruppert'in travma tiplerine göre *Kayıp Travması* ve *Bağlanma Travması* yaşadığı söylenebilir. Kayıp travması sevilen birinin kaybı ile veya temel bir hayat alışkanlığının yitimi ile örneklendirilebilir. Salim, filmde sürekli değer verdiği ve birlikte hayaller kurdukları bir asker arkadaşından bahsetmekte ancak filmin anlatı yapısındaki olay örgüsünde Salim'in Sezgin Koçak isimli bu arkadaşının öldüğü anlaşılmaktadır. Bu belirtiler dikkate alındığında Salim'in *Kayıp Travması* yaşadığı söylenebilir.

F. Ruppert'in travma tiplerine göre bağlanma travması yaşadığı da belirtilebilir. Salim'in annesi genelevde çalışır ve Salim'in babası ile iki defa karşılaştığını ifade eder. Salim'in istenmeyen bir ilişkiden doğduğu ve babası ile herhangi bir ilişki kuramadığı, annesinin de görme engelli ve Salim'in ihtiyaçlarını görebilecek durumda olmayan genelev çalışanı bir kadın olduğu söylenebilir. Baba kaybı, ebeveynlerinden gerekli bakım ve desteği alamayan Salim, hayal kırıklıkları olan, bulanık duygular içerisinde ve çaresiz bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki belirtiler dikkate alınarak Salim'in *Bağlanma Travması* yaşadığı da belirtilebilir.

Tablo 7. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) Filminde Travma ve Ego Savunma Mekanizmaları İlişki Tablosu

Travma ve Ego Savunma Mekanizmaları İlişkisi	
Film Adı: “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017)	
Karakter Bilgisi: Salim	
<i>Travma İle İlişkili Ego Savunma Mekanizmaları:</i>	<i>Travma İle İlişkisi Bulunamayan Ego Savunma Mekanizmaları:</i>
Yadsıma (İnkar)	Düş Kurma

Filmde Ego Savunma Mekanizmaları:

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filminde ana karakter olan Salim, film boyunca yadsıma ve düş kurma savunma mekanizmalarını kullanmıştır. Travma sonrası bireylerin benliklerini koruma altına almak için kullandıkları primatif savunma mekanizmalarından biri de yadsıma (inkar)'dır.

Salim, film boyunca travmaya bağlı olarak ego savunma mekanizmalarından yadsıma (inkar) savunma mekanizmasını kullanır. Asker arkadaşı olarak anlattığı arkadaşı Sezgin Koçak'ın ölümü ile yüzleşemez ve bunu inkar ederek onunla gelecek planları yapmaya devam eder. Ayrıca film anlatı yapısındaki olay örgüsünde Salim'in düş kurma savunma mekanizmasını da iki defa kullandığı ifade edilebilir.

Tablo⁵³ 8. Sinemada Karakterler/Özneler İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu – Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (Ünlü, 2017) Filmi

Film Bilgisi:		"Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok" (Ünlü, 2017)			
Karakter Bilgisi:		Salim			
Savunma Mekanizmaları	Bağlam Sorusu/Soruları	Evet	Hayır	Açıklama (karakter, sahne vb.)	
Bastırma	Repression				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, tehlike yaratan veya acı veren duygu ve düşünceleri bilinç dışına itmekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, yaşamının önceki yıllarında deneyimlediği, ona acı veren yaşantılarını bilinç dışında gizleyerek daha sonra bunlardan etkilenmekte midir?				
Yadsıma, İnkâr	Denial	X		- Salim'in evinde bulunan askerlik arkadaşı Sezgin Koçak'ın fotoğrafı üzerinde doğum ve ölüm tarihlerinin yer alması	
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, benliğini koruma altına alabilmek için gerçeklerle (dış kaynaklı, vb.) yüzleşmekten kaçınmakta midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, benliğinde kaygı yaratacak gerçekleri göz ardı etmekte midir?	X		- Salim'in evinde bulunan askerlik arkadaşı Sezgin Koçak'ın fotoğrafı üzerinde doğum ve ölüm tarihlerinin yer alması	
Neden Bulma, Akla Uygunlaştırma	Rationalization				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, toplum normlarına uygun olmayan davranışlarını haklı göstermek için neden bulmakta midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, gerçekleştiremediği amaçların yarattığı hayal kırıklıklarını azaltmak için davranışlarını akla uygunlaştırmaya çalışmakta midir?				
Yansıma	Projection				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, kendinde kabul etmediği veya benliğine yabancı bulunduğu yanları, parçaları başkalarına yansıtmakta midir?				
Ödünleme	Compensation				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, zayıf yönlerini gizlemek için farklı olumlu özelliklerini ön plana çıkarmaya çalışmakta midir?				
Yüceltme	Sublimation				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, libidinal ve saldırgan dürtülerini toplumsal açıdan kabul gören alanlara yönlendirmekte midir?				
İçleştirme, İçer Atım	Introjection				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, herhangi bir bireye ya da topluluğun niteliklerini ve inançlarını (karşıt olan veya olmayan) öz benliğine dahil ederek kişiliğinin bir parçası haline getirmekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, erişim kuramadığı (anlaşamadığı, yüz yüze ifade edemediği) bir kişiye ya da nesneye içe atarak (içsel diyalog kurarak vb.) onunla iletişim kurma yoluna gitmekte midir?				
Yer Değiştirme, Yön Değiştirme	Displacement				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, doğrudan hedefe yönlendiremediği libidinal veya saldırgan arzularını kendine göre daha az kaygı yaratan ya da yaratmayan başka hedeflere yönlendirmekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, ağır çatışma yaşadığı bilinç dışı düşüncelerden dolayı nedenini bilmediği bir fobi geliştirmekte midir?				
Duygusalsızlık-Boyun Eğme	Sympathy-Submission				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, insanların onayını almak için kendinden ödün verip insanları memnun etme çabasına girmekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, karşı taraftan gelecek zarar önlemek için boyun eğme davranışını sergilemekte midir?				
Özgeçicilik	Altruism				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, kendi arzularını doyumak yerine başkalarının arzularını doyumaya ve bunlar üzerinden doyumaya ulaşmaya çalışmakta midir?				
Yapıp-Bozma	Undoing				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, hoşuna gitmeyen duygu ve düşüncelerden uzaklaşmak için törensel/büyük ölçekli davranışsal vb. ritüeller gerçekleştirmekte midir?				
Karşıt Tepki Oluşturma	Reaction Formation				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, nefret duyulan beslediği diğer kişilere dair duygularını gizlemek için karşıt tepki oluşturmaktadır midir?				
Dış Kurma	Fantasy	X		- Handan'ın evinin önünde Salim'in kapıda beklerken dış kurması - Leyla'nın evinin önünde Salim'in kapıda beklerken dış kurması	
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, karşılanmamış gereksinimlerini dış kurma yoluyla doyumaya çalışmakta midir?				
Gerileme	Regression				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, var olan koşullara uyum sağlayamayıp kendini güvende hissettiği geçmiş bir döneme dönerek, o yaşam dönemine ait davranışlar sergileyip denge sağlamaya çalışmakta midir?				
Fiksasyon	Fixation				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, bir gelişim döneminde gereksinimlerinin aşırı doyurulması veya doyurulmaması sebebiyle o dönemin kişilik özelliklerine takılıp kalmakta midir?				
Mizah	Humor				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, zorlandığı ya da hoşnut olmadığı durumlar karşısında şaka yolu ile baş etmeye çalışmakta midir?				
Bölme	Splitting				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, genel geçer değerlerin varlığını savunup kendi çıkarları doğrultusunda bunların tam aksi olan durumları uygulamakta midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, herhangi bir durum karşısında çelişkili davranışlar/fadeler göstermekte midir?				
Kendine Yöneltilme, Kendine-Karşı Döndürme	Turning toward one's self				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, çeşitli nedenlerle dışsal bir nesneye yönlendiremediği olumsuz duygu ve tutumlarını kendine yöneltilmekte midir?				
Çözülme	Dissociation				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, zihindeki olay ve yaşantılardan koparak başka biriyim, gibi davranışlar göstermekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, aşırı derecede zorlandığı acı ve korku barındıran durumlar veya olaylar karşısında sanki olası-durumu kendi vasıfıymış ve dışarıdan izleyen biriyim gibi davranmakta midir?				
Tersine-Çevirme	Reverse-Inversion				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, karşıdan beklediği ihtiyacı alamadığında bunu kendisi sağlayarak bilinç dışı bir özdeşim yoluyla doyumaya ulaşmakta midir?				
Düşünselleştirme	Intellectualization				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, duygularına dair bilimsel düzeyde açıklamalarda bulunurken bu duyguların bilfiil ifade etmekte kaçınmakta midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, anlamlarının ve yaşantılarının asıl duygusal kaynağına inmek yerine bunları yok saymadan bilimsel düzeyde ele almayı tercih etmekte midir?				
Yalıtma	Isolation				
	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, yaşadığı bir olaya dair bilimsel ayrıntıları hatırlayıp duygusal ayrıntı ve tepkilerinden kendini sovuşturmaktadır midir?				

⁵³Savunma mekanizmaları soruları ile sinemada karakter/özne bilgisinin açığa çıkarılmasında, ilgili filmin anlatı yapısı (ana-yan karakter bağlantısı dahilinde) ve biçim öğeleri ilişkilendirilip dikkate alınabilmektedir.

İbrahim ZATERİ, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı. Doktora Tezi. 2023.

Tablo 8 (Devam). *Sinemada Karakterler/Özneler İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu – Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (Ünlü, 2017) Filmi*

Yadsıma (İnkar)

Salim, göz muayenesi sırasında, gözü için kullanması gereken damlayı neden kullanmadığını soran doktora yanıt vermez. Mesleğini, serbest meslek olarak belirttiği için doktoru, Salim'in ilaç için kurumunun bir anlaşması olup olmadığına ve neden ilacı kullanmadığına anlam bulmaya çalışır. Salim, doktorunun bu sorulara anlam bulma çabasını yanıtız bırakırken, yakında Burhaniye'ye yerleşeceğini, orada Sezgin Koçak diye bir arkadaşı olduğunu ve o arkadaşıyla bir çay bahçesi işi düşündüğünü, arkadaşının belediyede tanıdıkları olduğunu belirtir. Salim'in bu planı, Sezgin'in ölümünü kabul etmemesine dair ilk belirtidir.

Bir diğer belirti olarak, Murat Soylu'nun her cuma günü kesim yaptırdığı yere doğru Nihal ile birlikte giden Salim, kendi aralarında geçen bir muhabbette aşağıdaki ifadeler yer almaktadır:

Salim: “ - Askerlik arkadaşın iyidir ya. Benim de Sezgin var.”

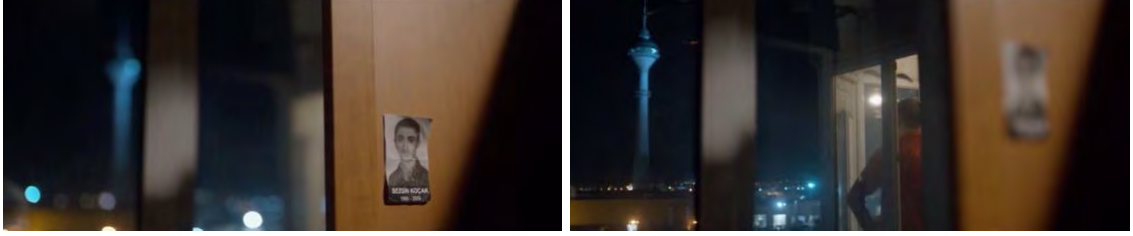
Nihal: “ – Şu Burhaniye'deki mi?”

Salim: “ - Ha, Sezgin, Sezgin Koçak. Bakalım o da görüşmüş belediyeye, öğretmenevinin çay bahçesini önermişler, Milli Eğitim Müdürü ile görüşeceklermiş. Olur, inşallah.”

Burada da Salim'in Sezgin Koçak ile ilgili gelecek planlarına yönelik gelişmelerin söz konusu olduğuna dair ifadeleri yer alır. Bu durum Salim'in Sezgin Koçak'ın ölümünü inkar edilişle ilgili ikinci belirtidir.

Salim, evdeki dolaptan kırmızı bir gömlek alıp hızlıca evin diğer tarafında onu giyer, dolabın üzerinde bir adamın siyah-beyaz fotoğrafı görülür. Fotoğrafın üzerinde “SEZGİN KOÇAK. 1988-2009” yazmaktadır. Salim'in Burhaniye'de olduğunu ve birlikte çay bahçesi işleteceklerini söylediği arkadaşı Sezgin Koçak aslında ölmüştür. Aşağıdaki görsellerde görüldüğü gibi Sezgin Koçak'a ait ölüm bilgisi, filmde ana karakter olan Selman'ın evindeki elbise dolabında yer aldığı ve Selman'ın evi içerisindeki bu fotoğrafın sürekli karşısına çıkabilecek bir yerde iken karakterin bunu görmezden geldiği söylenebilir. Karakter, aşağıda yer alan sağdaki görselde, elbise dolabından aldığı kırmızı gömleği ayna karşısına giderek üzerinde kontrol etmektedir. Karakter,

arkadaşının ölümü ile ilgili travmasına yönelik olarak yüzleşmekten kaçındığı ve film anlatı yapısında olay örgüsü içerisindeki eylemleri ile bunu ortaya koyduğu söylenebilir.

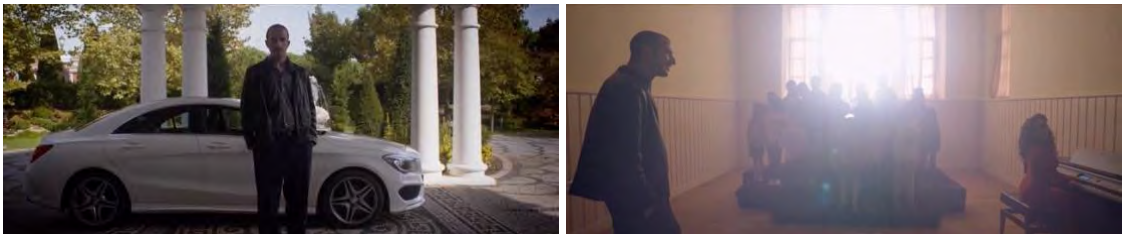


Görsel 27, 28. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) Filminde Yadsıma (İnkar) Ego Savunma Mekanizması ile Salim’in Arkadaşının Ölüm Bilgisi

“Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, benliğini koruma altına alabilmek için gerçeklerle (dış kaynaklı, vb.) yüzleşmekten kaçınmakta mıdır?” ve “Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, benliğinde kaygı yaratacak gerçekleri göz ardı etmekte midir?” sorularının yanıtı evet olmaktadır. Salim karakteri, arkadaşı Sezgin Koçak’ın ölümünü göz ardı edip bu durumu yadsıdığı (inkar) belirtilebilir.

Düş Kurma

Salim, filmde iki ayrı yerde düş kurma savunma mekanizması kullanır. İlkinde, Handan’ın şoförü Suat’ı tutuklayıp merkeze yolladıktan sonra Handan’ın kırmızı dekolteli bir kıyafet ile evden çıktığı görülür. Handan ile birlikte yolculuk yaparken el ele tutuşurlar, derneğe gittiklerinde Handan piyano çalarken ona doğru dönüp gülümser. Aşağıdaki görselde Salim’in Handan’ı beklediği ve düş sahnesinde Beni Görüyor Musun Derneği etkinliği görülmektedir.



Görsel 29, 30. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) Filminde Düş Kurma Ego Savunma Mekanizması ile Salim’in Ev Önü ve Handan ile Beni Görüyor Musun Derneği

Dışarıda el ele tutuşup bakışırken Salim, Handan'a silahını uzatır ve Handan silahı Salim'in göğsüne dayar, tetiği çeker. Handan'ın tetiği çekmesi ile sahne değişir ve Handan ile Salim yatakta yan yana yatmaktadır. Salim, Handan'ın ayaklarından öper ve ayakkabısını çıkararak ayagını seyrederek. Burada sahne tekrardan değişir ve Salim Handan'ı kapının önünde beklemektedir. Bütün bunlar Salim'in düşlerinde yaşanmıştır. Aşağıdaki görsel Salim'in düş kurma savunma mekanizmasını kullandığı sahnelere aittir.



Görsel 31, 32. *“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) Filminde Düş Kurma Ego Savunma Mekanizması ile Salim ve Handan'ın Silah ve Yatak Sahnesi*

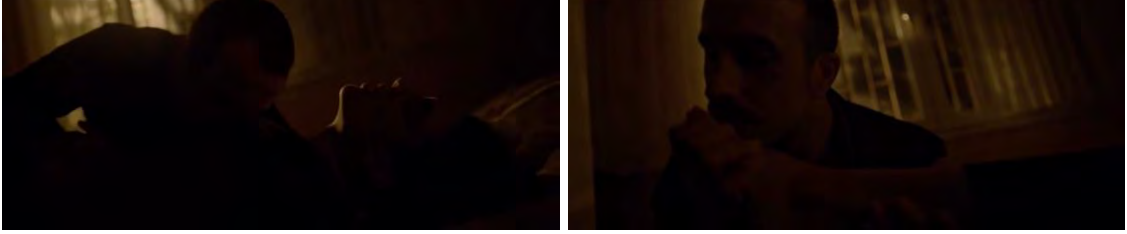
İkinci düş kurma savunma mekanizmasında ise Salim, Leyla'yı ve bebeğini evine getirir ancak gizlice evde kalıp onu seyretmeye devam eder. Gecenin ilerleyen saatlerinde uyuyakalan Salim uyandığında koltukta uyuyan Leyla'nın ayaklarına dokunur ve Leyla birden uyanır. Recep'in geldiğini düşünen Leyla “Recep” diye seslenir ancak yanıt alamaz. Bu kişinin Recep olmadığını anlar ve korkarak bağırmaya başlar. Bebeğe ait bir oyuncakçı yere atıp gürültü çıkaran Salim hızlıca kapıdan dışarı çıkar.

Salim, sanki o an gelip Leyla'nın çılgınlıklarını duymuş ve ona yardım etmek istiyormuş gibi rol yapar. Kapıyı çalar. Leyla kapıyı açıp çok korktuğunu söyler ve Salim'e sarılır. Sarılı halde dans etmeye başlayan Salim ve Leyla öpüşmeye başlarlar. Salim, Leyla'ya korkup korkmadığını sorduğunda Leyla, onun silahı olduğu için korkmadığını söyler. Aşağıdaki görselde görüldüğü gibi Salim, silahını Leyla'ya verir ve Leyla silahı başına dayayıp tetiği çeker.



Görsel 33, 34. *“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) Filminde Düş Kurma Ego Savunma Mekanizması ile Leyla'nın Evinin Önünde Salim, Leyla ve Silah.*

Sahne, silah tetiğini Leyla'nın çekmesiyle değişir ve ikisi yatakta yan yana yatmaktadır. Aşağıdaki iki görselde de Salim, Leyla'yı öpmeye başlar. Leyla'nın ayagındaki çorabı çıkararak ayaklarını yakından inceler ve öper. Sahne tekrardan değişir, Salim Leyla'nın evinin önündedir ve bütün bunlar Salim'in düşlerinde yaşanmıştır.



Görsel 35, 36. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) Filminde Düş Kurma Ego Savunma Mekanizması ile Salim'in ve Leyla ile Sevişmesi

“Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, karşılanmamış gereksinimlerini düş kurma yoluyla doyurmaya çalışmakta mıdır?” sorusunun yanıtı evet olarak yanıtlanabilir. Salim, cinsel arzularını doyurmak için düş kurma savunma mekanizmasını kullanmaktadır denilebilir.

4.1.3.6. Filmin yapısı

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filminin yapısı içerisinde, çalışma kapsamında dikkate alınan travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları arasındaki ilişkiler çözümlenmektedir. Bu doğrultuda filmin mizansen, sinematografî, kurgu ve ses öğeleri analiz edilmektedir.

4.1.3.6.1. Mizansen

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filminde mizansen dikkate alındığında, filmin *dekoru* olarak doğal mekan dekoru olan Handan ve öldürülen Murat Soylu'nun evi, Salim'in evi, karakol, Leyla'nın evi, köprü, deniz kıyısı, genelev, telefon malzemeleri satış dükkanı, göz muayehanesi, kahvehane, savcının odası, sokak, hayvanların kesildiği arazi olarak mekanlarını göstermek mümkündür. Film anlatı yapısında gerçekleşen olay örgüsünün mekan malzemeleri bu nedenle doğal dekorlu

mekanlar olarak belirtilebilir. Mekanlar içerisindeki dekorlar, sınıfsal düzeylere göre belirlenmiştir. Handan Soylu'nun evi ile Salim'in evi ya da Leyla'nın evi arasındaki farklı dekor malzemeleri buna örnek olarak gösterilebilir. Filmde işlevsel aksesuarlar olarak özellikle ön plana çıkan bir malzemedan bahsedilemez. *Kostüm* olarak ise Handan'ın kıyafetlerinin sosyo-ekonomik düzeyine uygun olduğu ve ayrıca Handan'ın aksesuar olarak çoğu sahnede siyah camlı güneş gözlüğü kullandığı görülür. Salim ise, Handan'ı sorguladıkları sık sık ses kayıtlarını dinlediği kulaklığıyla görüntülenir. Doğuştan görme engelli olan Handan, kırmızının nasıl bir renk olduğunu sorduğunda Salim, kırmızıyı Handan'a benzettiğini ifade eder. Kırmızı renkler Salim için Handan'ı çağrıştırmaktadır. Salim'in düş kurma ego savunma mekanizmasını kullandığı gündüz düşünde Handan'ın kırmızı, dar ve dekolteli bir kıyafet giydiği görülür. Ayrıca Salim, Handan'ın evine kırmızı çiçekler ve kırmızı gömlek giyerek gider. Kostümler, filmde karakterlerin ihtiyaçlarına göre işlev görmektedir. Filmde ön plana çıkan makyaj olarak Salim'in göz kanaması gösterilebilir. Görme problemi yaşayan Salim, doktorun verdiği damlaları kullanmaz.

Filmde *ışık* dikkate alındığında, ışığın kaynağı olarak çoğunlukla güneş gösterilebilir. Doğal aydınlatma etkisi yaratılma çabası olan filmde, güneş ışığının sert etkisinin film boyunca hakim olduğu görülür. Salim, filmde savunma mekanizması olarak iki defa gündüz düşü görür. Handan'ı gördüğü düşünde Beni Görüyor Musun Derneği'ne giderler. Orada Handan'ın verdiği konser sırasında, dışarıdan salona giren güneş ışığı doğal ışık olarak belirlenmiş, ve sert ışık kaynağı olarak verilmiştir. Salim'in ikinci düşünde ise atmosferin karanlık tonlarda olduğu belirtilebilir. Ayrıca ışın renginin sarı olduğu ve sıcak tonlar üzerine kurulduğu belirtilebilir. Görme yetisini kaybetmek üzere olan Salim karakterinin görme ile ilgili travması filmde temel olarak belirlenmiş, olmasa da travma olarak kabul edilebilir. Çünkü Salim, görme engelli olan Handan'ın evine gizlice girip onu takip ettiğinde, görme engelli bir bireyin yaşam şekline tanık olur ve ağlar. Karakter kendisinin de ilerleyen süreçlerde göremeyeceğini bildiğinden dolayı bu durumun onun için vahimleşeceğinin farkındadır ve Selman için travmatik bir sürecin gerçekleştiği belirtilebilir. Filmde görme üzerine odaklanılan bir durum olarak diğer karakterlerde de görme sorununun olduğu filmde Handan'ın, Salim'in annesi ve Leyla da görme engellidir. Bu görme ile ilgili sorunların olduğu film evreninde güneşin sert bir ışık kaynağı olarak kullanılması, görme yetisini kaybetmek üzere olan karakteri vurgulamak için gerçekleştirilen bir unsur olarak ifade edilebilir. Salim karakterinin

olduğu sahnelerde ışığın kaynağının güneş olarak gösterilerek sert bir ışık şeklinde verilmesi aşağıdaki görsellerde de belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Söz konusu planda Salim, köprüde iken görme yetisini tamamen kaybeder. Salim film boyunca iki sahnede ağlar. İlki, Handan'ın evine gizlice girdiği ve görme engelli Handan'ı gözlemleyerek sonrasında ağladığı sahnedir. Karakter, Handan'ın evinde ağlarken sahne değişir ve Salim kendi evinde de ağlamaya devam ettiği görülür.



Görsel 37. *“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) Filminde Sert Güneş Işığı Kaynağı ile Köprüde Salim'in Görme Yetisini Tamamen Kaybetmesi*

Filmde, güneşin sert bir doğal ışık kaynağı olarak verildiği sahneleri köprü, köprünün yanı, su kenarı, genelevin önü, Handan'ın evinin içi, Leyla'nın evinin önü ve içi, Salimin evinin içi, savcının adliyedeki ofisi, Salim'in kurduğu düşündeki Beni Görüyor Musun Derneği konser salonu, Handan'ın evinin bahçesi olarak sıralamak mümkündür. Söz konusu ışıkların doğrudan gelen ışık olduğu da belirtilebilir. Karakterin üzerine yansır. Ayrıca filmde, sert yapay ışık olarak Handan'ın konserindeki spot ışıklardan da bahsedilebilir. Filmde, ışığın kontrastlık yaratılarak yönü kadrajın karşısında olacak şekilde verilir ve görmeye yönelik bir vurgu olarak belirtildiği söylenebilir. Önden gelen ışık, karaktere doğrudan yansımakta, ayrıca çerçeveye de önden sert ve yüksek gelerek görmenin etkinliğini izleyiciye hissettirmeye çalıştığı da eklenebilir. Filmde ışık ile ilgili önemli bir nokta da niteliği olarak gösterilebilir. Filmde özellikle iç mekanlarda sert ışıkla gerçekleşen aydınlatmanın keskin gölgeler oluşturduğu belirtilebilir. Filmin sergileme aşamasında Handan'ın evindeki sorgusu sırasında aydınlatmadaki gölgeler serttir ve sorgulamanın gerilimini verir. Dolayısıyla filmin

geneline hakim olan dramatik aydınlatmadan da söz edilebilir. Ayrıca filmde Salim, genelevde bulunan annesinin yanına gider. Annesi ile dumanlı bir şeyler çekerler ve kendi aralarında sohbet edip gülerler. Bu sırada Salim'in babasının tek gecelik ilişkiden olduğu ve silahla devalarca vurularak öldürüldüğü üzerine konuşarak Salim ve annesi gülmektedir. Bu sahnelerde ışığın renginin kırmızı olması ve karanlık bir atmosferi barındırması dikkat çeker.

Filmde *sahneleme* irdelendiğinde, Selman'ın mimik ve jestlerini etkili bir kullanım aracı olarak sunduğu belirtilebilir. Selman, soğuk bir yüz ifadesine sahip olmakla birlikte, Handan'ın görmeyen bir kadın olarak kendi başının çaresine bakma çabasına tanık olduğu sahnelerde ağlar. Bu durum, filmde karakterin travmasını kendisinin de görüp buna üzülmesi üzerinedir. Salim, Handan'a aşık olup onu kıskanır, Murat Soylu'nun cenazesinde de öfkelenerek ses tonunu yükseltir. Ayrıca filmde görme yetisini kaybettiğinde de filmin son kadrajında Salim'in haykırarak ağladığı görülür.

Filmde, merkeze alınan travma unsuru olarak Salim tarafından arkadaşı Sezgin Koçak'ın ölümünün yadsınması (inkar)'dır. Salim, ilk olarak göz muayehanesi sırasında, gözü ile ilgili kör olma durumuna yönelik kalan birkaç aylık süresi kaldığını doktordan öğrenmeden önce, geleceğe yönelik askerlik arkadaşı ile olan planı için aşağıdaki sözleri doktora aktarır:

“ - *Burhaniye'ye yerleşeceğim yakında. Orada bir arkadaş var. Sezgin, Sezgin Koçak. Bakalım, onunla bir çay bahçesi denk getirebilirsek. Belediyede tanıdıkları var. Ne zaman tamamen kör olurum?*”

Karakterin ilgili sekansta görüldüğü gibi gözü ile ilgili durumunu kabullenmekte (gözü için ilaç kullanmasa da) ve arkadaşıyla yapmak istediği planına odaklanmaktadır. Gözünün içinin kanlanmış olduğu ve sol gözünün kanamasına rağmen içinde bulunduğu sürecin ciddiyetinin arkadaşı ile olan planının önüne geçemediği görülür. Salim, Sezgin ile kuracağı işletmeyi düşünür. Salim'in sekanstaki jest ve mimikleri, soğuk ifadelerle ve kendi gözü ile ilgili durumu trajikleştirmeden davranışlar sergilemesiyle dikkat çeker. Arkadaşı ile kurmayı planladığı işi, amiri olan Nihal ile araçta giderken ikinci defa paylaştığı görülür. Salim'in önemsedığı durum, kendi gözü değil arkadaşıyla olan planıdır. Nihal, cinayetin akıbetini takip eden Salim'i ve gözünün durumunu fark ederek ona dinlenmesini ifade etse de Salim bunu önemsemez. Salim'in kabullenmediği ölüm, o evinde kıyafetlerini değiştirirken elbise dolabının üzerindeki siyah beyaz ve Sezgin Koçak yazılı, üzerindeki doğum ve ölüm tarihlerinin olduğu fotoğrafla anlaşılır. Salim'in

önemsediği konuya odaklanarak hareket etmesi, gözünün durumunun ciddiyetini düşünmeyerek soğuk davranışlar sergilemesi filmde sahneleme açısından karakterin yönelimine dikkati çeker.

Sonuç olarak “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filminde, dekor olarak filmsel evrene uygun doğal mekanların tercih edildiği, kostüm olarak görme engelinden dolayı gözülüğün özellikle Handan tarafından kullanıldığı gözlemlenir. Makyaj olarak filmde Salim’in görme yetisini kaybetme sürecindeki gözünün kanama ve kanlanma süreçlerine yer verilir. Filmde ışık olarak yüksek kontrastlı, sert ve doğrudan aydınlatmanın doğal ışık kaynağı olan güneşle verilmeye çalışıldığı belirtilebilir. Bu durumun filmde, görme yetisinin travma unsuru olarak gösterme ve buna dikkat çekilmenin amacıyla yapıldığını belirtmek mümkündür. Filmde özellikle iç mekan aydınlatmalarında sert aydınlatmaların derin gölgelerle verildiği söylenebilir. Salim’in filmde sahneleme olarak yer aldığı göz sorununa yönelik ifadelerinin soğukluğu, görme engeline ilerleyen süreçlerde onunda yakalanacağı için görme engelli Handan’ı gözlemlemesi sonucu ağlaması söz konusudur. Filmin ilerleyen sekanslarında Salim’in gözünü kaybetmesi onun için travma unsuru olarak güçlenir. Karakter, köprünün üzerindeyken gözünü tamamen kaybettiğinde haykırarak ağlar. Filmde travma unsuru olarak gösterilen ve anlatıda özellikle vurgulanan ise karakterin asker arkadaşının ölümüne yönelik inkarıdır. Gözü ile ilgili sorunu da ikinci planda kalır. Sahneleme ile bu travması odağa çekilir. Ayrıca film boyunca kullanılan düş, kurma ego savunma mekanizması sahnelerinde sert ve kaynağı güneş olan doğal ışık tercih edilir. Salim iki ay içinde görme yetisini kaybedeceğini öğrenir ve düş, kurma savunma mekanizmasını kullandığı Leyla ve Handan da görme engelli kadınlardır. Salim’in Handan ile olan düşünde ışığın sert ve yüksek kullanılması dikkat çeker. Salimin ikinci düşü Leyla ile gerçekleşir ve bu düşte ise karanlık tonlarla atmosferin oluşturulduğu görülür.

4.1.3.6.2. Sinematografi

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filminde çekimin *fotoğrafik imgesi* olarak tonlamaların iç mekan çekimlerinde kontrast değerleri farklılık gösterir. Salim filmde iki defa gündüz düşü kurmaktadır. Bunlardan ilki, Salim’in Handan ile kurduğu düştür. İkincisi ise Salim’in Leyla ile kurduğu düş, olarak belirtilebilir. Filmde söz konusu olan iki gündüz düşü de ego savunma mekanizmalarından düş, kurma olarak

belirtilebilir. Sinematografide fotografik imgenin tonlama alanının filmde özellikle birinci gündüz düşünde yüksek kontrastlı olduğu söylenebilir. Handan'ın giydiği kırmızı elbise, yüksek kontrast ile ön plana çıkarılır. Salim'in Leyla ile kurduğu ikinci gündüz düşünde ise tonlama alanı düşük kontrastlı olarak sağlanır. Griler daha geniş alana yayılır, sahneler daha karanlıktır. Başka bir örnek olarak Handan'ın cinayetin hemen ardındaki sorgulaması sırasında yüksek kontrastlı iç mekan ile karşılaşılır.

Filmde hareket hızı dikkate alındığında Salim, cinayetin işlendiği evde, ölü vaziyette koltukta yatan Murat Soylu'yu cinayet ekibiyle birlikte incelemektedir. Salim, salonda bulunan piyanonun tuşlarına basarken çıkan sesle görüntü aynı planda ağır çekim-normal çekim olarak oluşturulur. Salim, dairenin üst katının merdivenlerinden aşağıya doğru inen ve öldürülen Murat Soylu'nun karısı olan Handan Soylu'yu görünce sahnede diegetik ses olan piyano sesiyle tekrar ağır çekime bu defa plan değişimi ile geçer. Filmdeki hareket hızı ile ilgili bir diğer örnek ise Salim'in gündüz düşünde gerçekleşir. Salim'in birinci gündüz düşü Handan ile olandır. Düşte Salim Handan'ı Beni Görüyor Musun Derneği'ne götürür. Düşte oradayken Handan, çocuklarla birlikte Tohumlar Fidana şarkısını söyler. Düş boyunca hareket hızı ağır çekim (slow motion) olarak işlenir.

Filmde, hareket hızı ile ilgili travmanın ele alınışı dikkat çeker. Salim, göz muayehanesinde iken doktoru ona sakin bir hayat sürmesinin gerekliliğine dair açıklamalarda bulunurken Salim'in ağır çekimde bayır bir arazide iki elinde silahla ateş ettiği görülür. Salim'in silah atışlar ağır çekim olarak filmde yer alır.

Filmin çerçevelemesi dikkate alındığında, bazı sahnelerde kamera alt açıları ile Salim karakteri yukarıda gösterilir. Karakter, kayalık bir yerden aşağı doğru ateş eder. Karakter, bir köprünün yukarısında durmaktadır aşağıda bebek arabasıyla duran kadına bakar. Karakterin hakimiyet üstünlüğü ön plandadır. Salim'in ateş ettiği zamanlar mesleği gereği polis olduğundan oradaki üstünlüğünü gösterebilen sahneler olarak belirtilebilir. Köprü yanı ise aşağıda onu bekleyen eski eşyle olan ilişkisine yöneliktir. Eski eş onunla görüşmek istese de Salim onunla iletişimini reddeder ve bunu minimum düzeyde tutar.

Filmde ayrıca, kamera karşı açıları da dikkat çeker. Karakterin bu açılarda yukarı doğru baktığı da görülür. Bir demir kapısının olduğu genelevin önünde karakter, yukarı doğru bakar. Genelevin olduğu mekan, Salim'in annesinin yeridir. Salim, annesinin

yanına gider ve onunla iletişim halindedir. Yanında götürdüğü Leyla ve bebeğini de annesine emanet eder.

Filmdeki çekim açıları dikkate alındığında özellikle filmin sergileme aşamasında Salim'in hayatına yönelik bilgiler veren görüntüler söz konusudur. Salim karakteri, elindeki market poşetleriyle yolda yürürken kamera yana kaydırma hareketi yapar. Kamera ile karakterin aksiyon yönüne doğru paralel olarak kaydıra hareketi gerçekleşirken aynı zamanda karaktere yaklaşıldığı, genel plandan yakın plana doğru aksiyonun hareketi söz konusudur. Kamera hareketi ile yaklaşılan karakterin düşünceli yüz ifadesi gözlemlenir. Salim, onun için travmatik bir durum oluşturan görme yetisini kaybedeceği durum söz konusudur.

Sonuç olarak "Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok" (Ünlü, 2017) filminde, fotoğrafik imgenin tonlama alanı olarak yüksek ve düşük kontrastlı sahne ve sekanslara yer verildiği söylenebilir. Filmde Salim'in gündüz düşleri buna örnektir. İlgili gündüz düşleri, savunma mekanizmalarından düş kurma savunma mekanizması olarak ifade edilebilir. Filmdeki hareket hızı dikkate alındığında, Salim'in Handan ile olan gündüz düşündeki ağır çekimlerden söz etmek mümkündür. Ayrıca hareket hızına bir diğer örnek olarak Salim'in gözü ile ilgili doktorunun sakin bir hayat yaşamasının gerekliliğine dair söylemleri esnasında iki elinde elinde iki silah ile Salim'in ağır çekimde ateş ediyor oluşu verilebilir. Selman'ın görme yetisini kaybedeceği haberi onun travmasıdır.

4.1.3.6.3. Kurgu

"Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok" (Ünlü, 2017) filminde birleşmeler çoğunlukla kesmelerle sağlanır. Film, kurgunun kontrolü konusunda irdelendiğinde grafik uyumunun genel olarak sağlandığı söylenebilir. Birden fazla karakterin aynı anda bulunduğu sahnelerde ikili ya da üçlü çekimlerin odağı dengeli dağıtılır. Filmin ritim düzenlenişinde, Salim'in Handan ile kurduğu düşünde çekimlerin sürelerine geniş yer verilir. Bu nedenle Salim'in düşü, ağır tempodur. Buna benzer olarak Salim'in göz muayenesinde gözü ile ilgili durumu doktordan öğrendikten sonraki sahnede silahıyla düşük tempoda atışlar yapar.

Filmde, olay örgüsü zamanında değişimler söz konusudur. Çekimler arası öncelik sonralık arası zaman atlamaları bulunur. Detay çekim olarak bir göz planı gösterilir. Filmde, karakterin kahvede elinde bir rapor kağıdıyla oturarak yağmurlu bir havada

dışarıyı izlediği görülür. Ardından sazlıkların arasından bir kadın cesedi bulur. Sonraki sahnede ise karakterin yüksek bir noktadan aşağıya doğru ateş ettiği ve buna karşılık olarak ona ateş edildiği görülmektedir. Arka arkaya sıralanan bu sahnelerde kurgusal devamlılık bakımından anlamsal bütünlükten kopukluk söz konusudur. Filmde ilgili mekânsal ilişki parça bütün ile kurulamaz. Karakterin gözünü kaybetme ile ilgili bilgisi göz doktoru sahnesinden önce verilir.

Salim, gizlice gece yarısı girdiği Handan'ın evinde onu gözlemler. Handan bu sırada kendine yiyecek bir şeyler hazırlamaktadır. Handan, evde birilerinin olduğunu fark eder ve elindeki bıçağı sağa sola sallayarak orada kimin olduğunu sorar. Salim bu durum karşısında ses çıkarmamak için ağzını kapatır ve ağlamaya başlar. Salim'in ağlaması kendi evinde de devam eder. Sahneler arası duygu aktarım devamlılığı takibi gerçekleştirilmiş olur.

Filmin zamansal süresi ile ilgili Salim, Handan'ın konserine gider. Salim, çocuk korosunun olduğu ve çocukların "Tohumlar Fidana" şarkısını söylediği esnada Handan'ın piyano çalışını izler ve sahneye doğru yaklaşır. Konser devam ederken Handan ile konuşan Salim, konser sahnesinde izleyicilerin görebileceği kadar öne çıktıktan sonra Suat, izleyiciler arasında otururken onu fark eder ve sahneye doğru koşar. Korodaki çocuklar, seyirciler ve Suat ağır çekimde hareket etmekte, Handan ve Salim ise normal çekim akışı ile hareket etmektedir. Ağır tempo olarak verilen planın iç bölümünün bir kısmı normal çekim verilerek verilmektedir. Böylelikle, aynı planda odağa alınarak diğer tüm etkenlerden ayrılan Salim ve Handan, aralarındaki ilişkiye dair konuşurlar.

Filmde zamansal sıklık olarak tekrar eden sahneler söz konusudur. Buna örnek olarak aşağıdaki diyalog verilebilir. Salim, etkilendiği kadın Handan (Murat Soyulu'nun esji) hakkında, amiri Nihal ile filmde tekrar eden diyalog aşağıdaki şekildedir:

Salim: " - Handan Hanım?"

Nihal: " - Handan Hanım iyi abi, sağlığına duacı . Otopsi bitti, bir iki güne gömerler kocasını. O da onlarla uğraşıyor herhalde."

Filmde ayrıca, zamandizinsel işleyişe gündüz düşü eklenir. Olay örgüsünün zamanının dışında olan bir süreçtir. Salim, gündüz düşünü ilk olarak Handan, ikinci olarak ise Leyla için kurar. Bu sahneler filmin zamansal akışında tekrar edildiğinde gündüz düşü olduğu ortaya çıkar. İlk gündüz düşünün mekanı Handan'ın evinin önünde başlarken ikinci gündüz düşü ile Leyla'nın evinin önünde gerçekleşir.

Sonuç olarak filmde birleşmeler çoğunlukla kesmeler ile gerçekleşir ve sahneler arası geçişler hızlıdır. Filmde Salim'in gözü ile ilgili sorun için inzivaya çekilmesi gerektiği bilgisi ağır tempoda verilir. Yine zamansal ritim dikkate alındığında Handan ile ilgili olan düşü ağır tempodadır. Filmde anlatı yapısına dahil olan iki gündüz düşü bulunur. Ego savunma mekanizmalarından düş kurma savunma mekanizması olan bu iki durumda zamansal düzen açısından dikkate alınmaktadır. Bunlara ek olarak birkaç ay içinde görme engelli olacağını öğrenen Salim gizlice görme engelli olan Handan'ın evine girip onu gözlemler. Evde biri olduğunu fark eden Handan'ın çaresizliği karşısında Salim, ağlamaya başlar ancak fark edilmemek adına ağzını sıkıca eliyle kapatır ve bir sonraki planda kendi evinde görünen Salim ağlamaya devam eder. Duygunun devamlılığı mekânsal geçişler ile sağlanır.

4.1.3.6.4. Ses

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filminde yağmurlu bir havada bir kahvede gözleri dalan Salim, gök gürültüsü ile irkilerek uyanır. Diegetik ses olarak doğanın sesi söz konusudur. Sesin yüksekliği birden arttığından dikkat sahneye çekilir. Salim'in elinde göz muayenesi ile ilgili rapor vardır. Salim'in gözü ile ilgili sorununa yönelik dikkat odağına çekilir. Salim'in gözü ile ilgili sorunu onun travmatik bir öneme sahip olduğu söylenebilir.

Filmde sesin tınısına yönelik Salim'in Handan ile olan gündüz düşü gösterilebilir. Tohumlar Fidana şarkısının piyano ile çalınır. Salim ve Handan, düş devam ederken Beni Görüyor Musun Derneği'ne gider. Orada ise ilgili şarkının sözleri koro eşliğindeki çocuklardan duyulur. Handan, düşte iken piyano ile bu şarkıyı çalar ve oradaki çocuklar koro şeklinde şarkıyı söyler. Şarkı filme ait olduğu için diegetik bir malzeme olarak gösterilebilir.

Filmde bir diğer gündüz düşü olarak görülen düş kurma savunma mekanizmasında Salim'in Leyla'ya sarıldığı ve dans ettikleri sahneye piyano ile çalınan sakin bir ses eşlik eder. Sesin tınısı ortama hoşlanıtı etkisi yaratır. Ayrıca bu ses diegetik olmayan bir ses olarak filmin evreninin dışından gelir.

Sonuç olarak filmdeki ses unsurlarına bakıldığında, filmde diegetik olan ses ve müzikler görülebildiği gibi diegetik olmayan ses ve müziklere de filmde yer verildiği belirtilebilir. Özellikle düş kurma ego savunma mekanizmalarının bulunduğu

sahnelerden Salim'in Handan ile olan dūşünde filme ait olan diegetik mūzik duyulur. Salim'in Leyla ile olan dūşünde ise sesin tınısını da oluřturan bir diegetik olmayan, filmin evreninin dıřından gelen ses efekti yer alır.

4.1.4. “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) filmi çözümlemesi



Görsel 38. “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) Filmi Afişi⁵⁴

Film adı : Gerçek Kesit: Manyak

Yıl : 2018

Yönetmen : Onur Ünlü

Senaryo : Cahit Kaşıkçılar

Yapımcı : Bülent Süngü

Süre : 73 dk.

Ülke : Türkiye

Oyuncular⁵⁵ : Cahit Kaşıkçılar (Rıza), Emel Emir (Serpil), Fatma Pazvant (Anne), Mehmet Vanlıoğlu (Kemal), Zehra Sözügüzel (Emine), Erdal Parmaksızoğlu (Remzi),

⁵⁴ http-57: <https://www.imdb.com/title/tt8053258/mediaviewer/rm523848448/> (Erişim Tarihi: 10.05.2023).

⁵⁵ http-58: https://www.imdb.com/title/tt8053258/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm (Erişim Tarihi: 15.05.2023).

Mesut Hakyemez (Lokman), Ufuk Durmaz (Patron), Berat Demireğ er (Nihat),  etin Altındal (Sebo), Fatih Yıldızg ul (Muhtar), Ayça Ozt urk (Komsu Kadın), Berk Bulut (Bora), Mert G unışık (Belediye Temizlik G orevlisi), Dudu  zer (Konteynırdaki Ceset), Bahadır Karaca (Asker), Ug ur Ozcın (Polis 1), Tayfun Cihanog ulları (Polis 2), Onur Unlü (Komiser), Perihan Savaş (Anlatıcı).

“Gercek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) filminde, belediyede temizlik g orevlisi olarak  alışan Rıza, iş arkadaşıyla sokak temizledikleri esnada  op konteynırında bir kadın cesedi g or r. Evlenip yuva kurma hayali olan ancak yaşlı annesinin ona bağımlılığından dolayı bu hayalini gercekleştiremediğini düşünen ve dile getiren Rıza, bu olayla birlikte büyük bir değişim ve d nuş m yaşar. Annesine ciddi bir bağımlılık geliştiren Rıza, ona daha çok zaman ayırmak için emekliliğe ayrılır ve evlilik fikrinden vazgeçer. Annesi ile rutin bir hayat içinde yaşamakta olan Rıza, karşıya Songül isimli bir komsunun taşınması ile birlikte farklı bir sürece girer. Songül ile takıntı boyutuna varan platonik bir ilişki kurar ve ruh hali büyük çıkmazlara girer.

4.1.4.1. Olay  rg s 

İçinde kırmızı bir balık olan akvaryumu  ocuk yere düşür ve akvaryum kırılır. Kadın çocuğuna bakar ve tokat atar. Sokakta  op konteynırında bir Şeylere bakan adam iki sokak temizleme g orevlinin geldiğini fark edince hızlıca oradan uzaklaşır. İki g orevli sohbet ederek sokağı temizlemektedir. Adamlardan biri diğerine “ - *Ya Rıza Abi niye öyle diyorsun, sonuçta annen o senin*” der. Rıza “ - *Ya tamam annem, zaten hayatta bir annem var bir de Eskişehir’de kardeşim Remzi. Başka da hiç kimsem yok, annem kiskanıyor. Benim de emekliliğim geliyor, yaşım geçti zaten ben de evlenip böyle çoluk  ocuk sahibi olup bir yuva kurmak istiyorum ama olmuyor işte ya, ne diyim. Sana bir sır vereyim mi? Damatlık bile aldım kendime.*” der. Diğer adam o zaman evlenmesini ve annesini de yanına almasını söyler. Buna karşılık olarak Rıza “ - *Ya kadınları bilmiyor musun Allah aşkına, kim yaşlı kayınvalide ile oturmak ister. Ge inemezler, huzursuzluk çıkar ya*” diye yanıtlar. Bu durumda ne yapacağını soran adama Rıza “ - *Vallahi bilmiyorum, en fazla annemin ölmesini bekleyeceğim. Yapacak başka da bir Şey yok.*” diyerek  op konteynırının yanına gelirler.  op konteynırının içindeki bir kadın cesedini g or nce Őařır ve gerilirler.

Ekranında beliren anlatıcı kadın, değişim ve dönüşümden bahsedip Rıza'nın yaşadığının beklenmedik bir dönüşüm geçirmesine vesile olduğuna dikkat çeker. Ekranında ritmik bir ses ile birbirinden farklı insanlar, birbirinden farklı ortamlarda aynı anda görülür. Anlatıcı kadın tekrardan ekranında görülür “ - *Rıza Elmas 52 yaşında bir temizlik görevlisiydi. Hiç evlenmemişti ve birlikte yaşadığı annesinin kendisine olan bencilce düşkünlüğünden iyice bunalmıştı. Ta ki günün birinde annesi yaşlarında bir kadının çöp tenekesindeki cesediyle karşılaşana kadar. Bu karşılaşma, Rıza'nın dönüşümünü başlatan son derece sarsıcı bir olaydı. Rıza o günden sonra şiddetli şekilde annesini kaybetme korkusuna düştü. Annesi ile daha çok bir arada olmak için emekliye ayrıldı ve zamanın çok büyük bir kısmını onunla geçirmeye başladı. Fakat ruhsal dengesi de yavaş yavaş bozuluyordu. Gelin şimdi Rıza'nın yaşadıklarından bir kesit daha izleyelim.*” der.

Rıza bir kahvede sigarasını yakar, bu esnada oradaki insanlar, bir derdi olup olmadığını ona sorar. Rıza hem emekli olduğunu, hem de anasının başında olduğunu, ne derdi olacağını belirtir. Arkadaşları onu balık tutmaya çağırır, Rıza ise onların geç döndüğünü annesinin o saate kadar acıktığını söyler. Bu sırada insanlar gülüşürler.

Rıza'nın annesi koltukta oturmaktadır, bu sırada elinde iki ekmekle Rıza gelir. Annesine bir şeyler hazırlamak için mutfığa geçer. Dağınık olan mutfakta yemek yapar ve annesiyle yemek yer. Annesi ile aynı odada uyuyan Rıza sabah uyanır, annesinin yatağına bakar ve annesinin ne kadar da güzel uyduğunu tebessümle belirtir.

Rıza yolda giderken aktar işleten adam onu yanına çağırır. Rıza'ya verdiği çayları içip içmediğini sorar ve Rıza'da hem kendisinin hem de annesinin içtiğini söyler. Adam cennetin annelerin ayaklarının altında olduğunu, Rıza'ya yaşının geçtiğini evlenip eve bir gelin getirmesi gerektiğini söyler. Rıza, evleneceği kişinin daha sonrasında annesini kıskanıp annesiyle arasının açılacağını ve böyle kalmasının daha iyi olacağını belirtir. Rıza kahveye gider ve bir arkadaşının yanına oturur. Neye sinirli olduğunu soran arkadaşına Rıza, evlenseydi iyi olacağını söyleyen Lokman'a kızdığını ifade eder. Rıza, Lokman'a hak veren kahvedeki arkadaşlarına sinirlenerek bunun üzerine masayı devirir ve “ - *Anamı ezdirmem ben, anama laf söyletmem. Kıskanıyorsunuz dimi, anamı kıskanıyorsunuz dimi, kıskanıyorsunuz. Anama hepiniz düşmansınız. Ezdirmem anamı. Ama ben size soracağım, hepinize soracağım, hepinize.*” diyerek kahveden çıkar. Sokakta bir yemek dükkanının önünde durup dükkanın içine doğru bakarak insanların annesini kıskandığına dair söylemlerine devam eder. Yanına gelen gencin boğazını sıkır

ve “ - *Anamı sen de mi kıskanıyorsun?* ” der. Bu duruma şaşırın genci geri bırakır ve yoluna devam eder.

Rıza'nın arkadaşlarından biri (Kemal) kendi evlerinde eş ile birlikte Rıza'nın durumu hakkında konuşurlar. Kemal, eşine bir sonraki gün Rıza'ların evine gidip ne durumda olduklarına bakmasını söyler. Kadın, evin çok kirli olduğunu, hiçbir şeye dokundurtmadıklarını ama vicdanı el vermediği için yine de gideceğini belirtir. Rıza kendi evinde annesiyle yan yana uzanmaktadır. Annesi onun saçını oksarken Rıza, çocukça bir ifade ile “ - *Benim annemi kıskanıyolay, ben de onlara na na yaptım, uf oldular.*” der ve annesi “ - *Aferin benim oğluma, anasının kuzusu*” der. Rıza'nın komşuları, yüzleri karanlıkta kalacak şekilde, Rıza ve annesini uzun zamandır tanıdıklarını, iyi insanlar olduklarını ve son zamanlarda değiştiklerini ekrana konuşurlar.

Rıza yattığı koltuktan kalkar ve koltuğun altındaki takım elbiseyi eline alıp tozunu silkeler. Yol üstünde akvaryumu yere düşürüp kıran çocuğa annesi tokat atar ve sonra sarılır. Rıza, bu durumu penceresinden izler. Çocuk, annesine acıktığını söyler ve annesi işlerin bitiminde yemek yiyeceklerini belirtir. Rıza'nın pencerede olduğunu gören kadın, yakınlarda yiyecek bir şeylerin olup olmadığını sorar. Rıza, kahvede tost yapıldığını belirtir ve ardından pijamalarıyla kahveye doğru koşar. Kahvedeki çalışana tost siparişi verir, tostlar hazır olunca alıp kadına tostları verir ve yerde kırılan akvaryumdan düşen balığa bakmak için yere çöker. Evine geri giren Rıza kapıda annesi ile karşılaşır. Annesi, Rıza'nın komşuya tost yaptırmasını kıskanır. Annesinin yanına oturup ona da tost yaptırabileceğini söyler ancak annesi hiç yanıt vermez. Annesinin bir tepki vermemesi üzerine “ - *Anne*” diye ağlamaya başlar.

Anlatıcı, Rıza'nın annesine olan düşkünlüğünün onu kör ettiğini ancak mahalleye yeni taşınan Serpil adlı kadının da onun aklını karıştırdığını belirtir. Anlatıcı, Rıza için zor günlerin yeni başladığını ifade eder.

Serpil, oğlunu okula götürürken Rıza onları takip eder. Oğlunu okula bıraktıktan sonra Serpil, Rıza ile yüz yüze gelir ve tanışır. Serpil tostlar için Rıza'ya teşekkür eder. Bu sırada Rıza, evlerindeki koltukta annesi ve Serpil ile birbirlerine sarılır. Ardından Serpil ve Rıza deniz kenarında bakışırken aralarında Rıza'nın annesi boşluğa bakmaktadır. Rıza Serpil'e gülümseyerek bakarken bunları hayal etmektedir, Serpil iyi günler dileyerek uzaklaşır.

Kahveye giden Rıza, cebinden çıkardığı kırmızı balığı oradaki akvaryumun içine atar. Sepil iş yerinde halılara bakıp elindeki dosyalara not alır ve o esnada patronu yanına gelip taşınma konusunda ihtiyacı varsa izin alabileceğini belirtir.

Rıza, aktara giderek yeni taşınan yan komşusu Serpil'e tost yaptırdığını belirterek annesinin macunundan ona hazırlamasını ister. Rıza, koltukta oturan annesinin dizine başını koyarak Serpil'in tost için ona teşekkür ettiğini ve bir sonraki gün işe Serpil'i kendisinin bırakacağını söyler. Bu konuda Rıza, doğru yapıp yapmadığını annesine sorar ve yanıt alamaz. Birden ayağa kalkar ve bu durum karşısında gerilir. Serpil'in arkasından ondan habersiz yürüyerek onun ile iş yerine kadar gelir ve “ - *Hıh, Serpil'i işe bıraktım, şimdi gidip biraz dolaşayım ben* ” der.

Uç kadın, üç çocuk ile birlikte bir ağacın altında oturur ve Rıza, onlara doğru yaklaşıp çocuklara nasıl bakılacağını sormak ister ancak kadınlar tedirgin olup çocuklarını alıp kaçar. Çocuklardan birinin oyuncuğu olan silahlı askeri yerde unuttuğu görülür. Rıza, eve gelip hala koltukta hareketsizce duran annesine seslenir ancak yanıt alamaz ve üşüdüğünü düşünüp annesinin üstünü örter. Rıza, pencereden Serpil'in evine doğru bakar ve Serpil de o sırada camdan dışarı bakar. Rıza annesine Serpil'in camdan baktığını ve karşılık verip vermemesi gerektiğini sorar ve yanıt alamaz. Yerde, elinde silah olan ve sürünen asker oyuncakları hareket etmektedir. Bu sırada Rıza'nın annesinin başı yana doğru düşer ve Rıza komşularının da duyabileceği bir şiddette “ - *Anne* ” diye bağırır.

Komşular, yüzleri karanlıkta kalacak şekilde Rıza'nın annesinin ölümünden sonra düzeleceğini düşündüklerini ancak tam tersi bir durumun söz konusu olduğunu ve iyice içine kapandığını ifade ederler. Anlatıcı, Rıza'nın yaşadıkları ile ilgili konuşurken Rıza annesinin mezarına çömelmiş bir vaziyette görülür. Rıza'nın annesinin kaybının onun hayatını çok etkilediğini ve kendisini yapayalnız hissettiğini belirtir., Rıza'nın yalnızlıkla mücadele etmenin bir yolunu bulması gerektiğini ve bu nedenle Serpil ile daha fazla ilgilenmeye başladığını ifade eder. Bu durumun Seril tarafından nasıl algılanacağını hep birlikte izleneceğini belirtir.

Rıza annesinin mezarının başına gelir ve annesine “ - *Anne, küs müsün bana? Bak küs değilsen niye konuşmuyorsun ya? Bak ben buradayım. Bak bana bak ben şimdi eve gidiyorum, akşama gel tamam mı? Bak bekliyorum. Çok güzel yemek de yapıcam. Bekliyorum bak vallahi kızarım bak.* ” der ve ağlamaya başlar. Serpil ve oğlu dans etmektedir, bu esnada Rıza onları pencereden izler. Bunu fark eden Serpil, pencereden

dışarı baktığında Rıza perdesini çeker. Rıza, annesinin olduğu koltuğun dibine oturup sanki annesi ordaymış gibi “ - *Anneçik bak yaramaz oğlun geldi. Saçlarımı mı okşıycan, okşa o zaman hadi.* ” diyerek “ - *Benim annem güzel annem.* ” şarkısını söylemeye başlar. Rıza'nın komşusu Kemal ve eşi yan yana uzanmış, sohbet ederler. Rıza'nın annesine çok bağlı olduğunu ve bu kayıptan sonra işinin zor olacağını söylerler. Eşi, Kemal'e bir yerlere gittikleri zaman Rıza'ya da haber vermelerini ve bu şekilde Rıza'nın kafasını dağıtabileceğini ifade eder.

Rıza, Serpil'in arkasında yürürken ona seslenen aktarın sahibini duymaz. Serpil'i iş yerine kadar takip eder ve patronuna Serpil'e tost yaptırdığını söyler. Aktar, Rıza'ya sabah onu gördüğünü, seslendiğini ancak Rıza'nın Serpil'in peşinden giderken aktarı duymadığını söyler. Rıza'ya Serpil ile çok yakışacaklarını, bu fırsatı kaçırmaması gerektiğini ve ona vereceği tüyoları uygulamasını da belirtir.

Rıza kahveye gider ve bir arkadaşının yanına oturur. Arkadaşı Rıza'nın yüzünden mutluluk aktığını ve sebebinin ne olduğunu sorar. Rıza, evleneceğini ancak kimle evleneceğini sonra açıklayacağını ifade eder. Arkadaşı Kemal, Rıza'yı akşam yemeğine davet eder.

Rıza, bir buket çiçek alır ve onu akşam yemeğine davet eden arkadaş Kemal'e gider. Kırmızı çiçekleri adama verir ve bakışlırlar. Kemal, eşi ve Rıza sofraya otururlar ve çorba olarak mercimek çorbası olduğunu duyan Rıza, “ - *Ben mercimek içmem ki gaz yapıyor, annem hiç yedirmezdi bana.* ” der. Emine'nin bu çorbayı çok güzel yaptığını söyleyen Kemal'e karşılık olarak Rıza, “ - *Gaz yapıyor, annem kızar sonra* ” diye yanıtlar. Rıza'nın çorba içmeyeceğini anlayan Emine, yemek olarak patlıcan yemeği olduğunu söylediğinde Rıza, “ - *Ben patlıcan yemem ki* ” der ve bu defa Kemal iyice gerilir. Rıza “ - *Patlıcan da nikotin var. Annem bana nikotini yasakladı.* ” der. Bunun üzerine Emine durumu toparlamak için makarna olduğunu söyler. Rıza, makarnaya bayıldığını yanında yoğurtta olup olmadığını sorar. Emine mutfaktan yoğurt alıp gelir, tadına bakan Rıza yoğurdun sarımsaksız olduğunu ve annesinin hep yoğurda sarımsak koyduğunu söyler. Kemal bu seferde yoğurdu sarımsaksız yemesini belittğinde ise Rıza, masayı yerle bir eder. Onu sevmediklerini belirterek ağlamaya başlar ve annesi gibi yapamadıkları için onlara söylenerek gider.

Anlatıcı, Rıza'nın ruh durumunun dengesiz bir hal aldığını, bir yanıla Serpil ile evlenip mutlu bir yuva kurmanın hayalindeyken diğer yandan dengesiz davranışlarıyla

etrafındaki insanların kalbini kırdığını ifade eder. Rıza bu durumdayken gelen sürpriz bir misafir ile içindeki süreçlerin ne olacağına dair merak unsuru oluşturulur.

Rıza, evinde otururken zil çalar ve Remzi (Rıza'nın kardeşi) isimli biri gelir. Rıza, nerden çıktığını ona sorduğunda Remzi, onları özlediğini ve hem hava değişimi olsun istediğini hem de annesini görmek için geldiğini belirtir. Rıza, annesinin mezarlıkta olduğunu söylediğinde Remzi, annesine bir şey mi olduğunu sorar, bunun üzerine Rıza, annesinin öldüğünü söyler. Remzi, annesinin öldüğü haberini vermediği için ona sitem eder ve Rıza isim var deyip yan odaya geçer. Mutfığa geçen Remzi, oranın dağınık ve kirli durumunu görünce temizlemek ister ancak Rıza buna tepki gösterir. Daha sonra evdeki hiçbir şeye dokunmaması için Remzi'yi uyarır. Pencereye giderek dışarı bakan Remzi, yoldan geçen Serpil ve oğlunu görünce mahalleye güzel insanların taşındığını belirtir. Rıza, bu durum karşısında Remzi'nin boğazına sarılıp onu öldüreceğini söyler ve Serpil'e tost yaptırdığını ifade eder. Remzi, bu duruma şaşırır ve evden çıkar.

Kahvede, kalabalık içerisinde ortada oturan adam Bükreş ile Varşova arasında araç kullanırken başına gelenler ile ilgili bir anısını anlatırken Rıza, Serpil'i iş yerinde gözler. Serpil bu durumu fark eder ve Rıza oradan ayrılır. Kahvedeki adamın anlattıkları duyulmaya devam eder. Kahvedeki adam, sağ tarafı komple uçurum olan ve buzlanmış yolda yaptığı yolculuk esnasında önünde giden otobüsün virajı alamayıp defalarca kendi etrafında dönerek uçurumdan aşağı yuvarlandığını söyler. Bu esnada Rıza, denize doğru bakmakta ardından ilerleyen saatlerde gece olduğunda, çöp konteynırının önünde doğruca konteynıra bakarken görülür. Kamyonu sağa çekip otobüsün yanına giderek ilk iş şoföre baktığını ve şoförün alnından yukarısının olmadığını, beynin dışarıda kaldığını ifade eder. Adamın bu duruma rağmen ölmediğini, başının üstünün lastiğin dibinde olduğunu görüp başı adama uzattığı söyler. Kahvedeki insanlar bu duruma şaşırır. Anlatan adam, olayın henüz bitmediğini kafasını ters takan adamın düzeltmek için elini kafasına götürdüğünde kollarının da ters olduğunu fark ettiğini söyler. Kahvedeki adamın anlattıkları devam ederken kahvenin kapısında Rıza belirir.

Remzi, aktarın işletmecisi Lokman ile birlikte dükkanın önünde oturur. Lokman, Remzi'ye baş sağlığı diler ve mahalledeki tek değişimin Serpil isimli kadının taşınması olduğunu belirtir. Ardından, Rıza'nın Serpil'e takıntılı olduğunu da ekler. Remzi, yolda giderken Kemal'in eş ve kızı ile karşılaşır. Kadın, Remzi'ye annesinin cenazesini kastederek gelmediğini söyler. Remzi ise Rıza'nın haber vermediğini söylediğinde kadın, Rıza'nın bu aralar tuhaflaştığını, kendisine de dikkat etmesi gerektiğini belirtir.

Rıza, kendi kendine söylenerek çok sevdiğini onun da (Serpil'i kastederek) kendisini sevmesi gerektiğini belirtir. Rıza demir köprüden geçerken arkasında askeri kıyafetli ve silahlı biri yerde sürünerek onu takip eder. Rıza arkasını döndüğünde adam, ayağa kalkarak onu hatırlayıp hatırlamadığını sorar. Rıza, annesinin öldüğü gece olan oyuncak askerin o olduğunu belirtir. Bu sırada asker “ - *Ben her zaman her yerde varım abi. Sen yokken bile ben vardım.*” der ve Rıza “ - *Ben yoksam hiçbir şey yoktur. Ben olmazsam da hiçbir şey olmaz.*” der. Asker ise bir şeyleri anlaması gerektiğini belirtirken Rıza arkasını döner ve annesi karşısındadır. Annesinin orada ne aradığını soran Rıza'ya onu merak ettiğini, özlediğini ve onsuz yalnız olduğunu ifade eder. Asker havaya bir el ateş eder, bir anda Rıza'nın annesi ve asker kaybolur. Rıza, sağa sola bakar ve bağırarak koşar. Caddede koşan Rıza soluklanmak için durduğunda kocaman kırmızı bir balık görür ve ağlamaya başlar.

Rıza, annesinin kıyafetlerini giyip, başörtüsünü takarak annesinin yatağında annesiymiş gibi konuşmaya başlar ve buna karşılık olarak kendi ses tonuyla annesinin sorduklarını da yanıtlar. Yemeklerin güzel olduğuna dair annesiymiş gibi Rıza oğluna teşekkür eder. Annesinin ses tonu ile Remzi'nin geldiğini ve neden bunu ona söylemediğini sorarken Rıza, onu sevmediğini sebebinin de Serpil'e güzel demesi olduğunu belirtir. Bu sırada Remzi arkadan gelir ve annesinin kıyafetleriyle Rıza'yı görünce şok olur, odadan çıkar. Rıza, elinde bıçak ve üzerinde annesinin kıyafetleri ile Remzi'nin yanına koltuğa oturur. Remzi, çok korktuğunu ve şakanın sırası olmadığını söyler. Rıza, “ - *Yavrum, sen abinin kadınına güzel mi dedin çocuğum.*” diyerek bıçağı Remzi'ye saplar. Rıza birden yerinden kalkarak “ - *Anne, anne, anne ne yaptın sen?*” diyerek onu öldürdüğünü belirtir. Rıza, annesinin ses tonuyla dediklerini yaptığında hapse girmeyeceğini belirtir. Pencereden gün ışığı girer ve halının üzerinde annesinin kıyafetleri ile uyuyan Rıza ayağa kalkar, evde odaları gezinerek “ - *Remzi.*” diye seslenir. Banyoda kanlar içindeki Remzi'yi görünce “ - *Ben yapmadım.*” diye bağırarak ağlamaya başlar.

Komşular yüzleri karanlık bir şekilde, ne yapacağı belli olmadığı için Rıza'ya karşı her an tetikte olduklarını, Rıza'nın kendini toparlayamadığını ve kardeşi Remzi geldiğinde daha da tuhaflaştığını belirtirler. Anlatıcı, tuhafiye dükkanı görüntüsü önünde, Rıza'nın dönüşüm hikayesinin umulduğu gibi gitmediğini, başka birine dönüştüğünü ve bir beden içinde iki ruhu taşıyarak acılar çektiğini belirtir. Anlatıcı, Rıza'nın Serpil'den de vazgeçmediğini ekler. Anlatıcı görüntüden kaybolduktan sonra Serpil, tuhafiye

dukkânında iplik bakarken Rıza birden arkasında belirir. Serpil, Rıza'ya kardeşinin geldiğini belirtirken Rıza onun gelip sonrada gittiğini ifade eder. Rıza, ilk geldiğinde ona yardım ettiğini, şimdi de kendisinin bir şeye ihtiyacı olursa Serpil'den yardım isteyip isteyemeyeceğini sorar. Ardından olabileceğini söyleyen Serpil'den telefon numarasını ister. Serpil elinde simit poşetiyle iş yerine doğru giderken Rıza onu takip eder. Rıza'nın karşısına Serpil'in iş yerindeki patronu çıkar ve adam burada ne aradığını sorduğunda Rıza onu tersleyerek gider. Patronu Serpil'e delinin birinin sürekli onun arkasından geldiğini, kapının önünde dikilip dükkanı seyrettiğini ifade eder. Bu duruma şaşırان Serpil'e patron, imalı bir şekilde bunun bu şekilde devam edemeyeceğini belirtir.

Rıza, evinde iken telefonuyla Serpil'i arar ve Serpil telefonu açtığıında konuşmadan telefonu kapatır. Serpil onu geri aradığında Rıza, yanlışlıkla aradığını ancak Serpil'in aramasının iyi olduğunu belirtir. Durumu garipseyen Serpil telefonu kapatır. Rıza, gece vakti yeniden Serpil'i telefon ile üç defa arar Serpil telefonu açtığıında yanıt vermez. Serpil duruma sinirlenir ve perdeyi aralayıp Rıza'nın evine doğru bakar. Rıza, Serpil'i görünce pencerenin ayrılır. Yine annesi ile hayali bir konuşma gerçekleştirmeye başlar. Annesine, kendisinin geldiğini ve Serpil ile telefonla konuşmaya başladıklarını, ona bunun için kızıp kızmadığını soruyormuş gibi yaparken kendine yanıt olarak annesinin ses tonuyla “ - *Yok yavrum niye kızıyorum çocuğum. Sen onunla evlendin artık, sizin çocuğunuz bile var.* ” der. Durumu onaylayan Rıza ise annesine, Serpil'in onu üzmesi durumunda haber vermesini tembihler. Rıza, çocuksu bir ses tonu ve ifadeyle “ - *Benim annem güzel annem.* ” şarkısını söyler ve uyur.

Kemal ve eşi Emine, evlerinde uzanmışken Rıza ile ilgili deli olduğuna dair kendi aralarında konuşur. Rıza, sabah vakti kahvaltı hazırlayıp masaya iki tabak koyar ve annesi varmış gibi onunla sohbet eder. Rıza, evlendiği için annesini hiçbir zaman yalnız bırakmayacağını belirtir. Rıza, damatlığını giyip dışarı çıkar ve kahveye gider. İnsanlara evlendiğini ve çocuğu bile olduğunu söyler.

Rıza'nın komşularından bir kadın Rıza'nın evindeki kokudan rahatsız olup zili çalar ve kimse kapıyı açmaz. Rıza, kahvedekilere eve gidip hanımını kontrol edeceğini söylediğinde kahvedekiler onun arkasından olmayan hanımı için eve döndüğünü söylerler.

Komsu kadın, Rıza'nın evinin önünde muhtar ile konuşurken muhtar ise polisi çağıracağını belirtir. Komsu kadın gittikten sonra muhtar, evden koku geldiğini ve evde yaşayanın dengesinin bozuk olduğunu polise iletir. Rıza, üstünde damatlık ile

sokakta Serpil'i telefonu ile arar. İlk aramada Serpil telefona yanıt alamayınca Rıza'nın ikinci aramasında telefonu meşgule atar.

Polis, Rıza'nın evinin önünde bekleyen muhtarın yanına gelir ve çilingir ile kapıyı açarlar. Polisler evi kontrol eder ve Remzi'nin cesedi ile karşılaşrlar. Polisin biri kahvede oturan amirinin yanına gelir ve bir delinin abisini öldürdüğünü belirtir. Amiri, katilin derdinin ne olduğunu sorunca polis memuru düz bir manyak olduğunu söylediğinde amiri ise memleketin yarısının manyak olduğunu ifade edip tavla oynamaya başlarlar.

Serpil'in patronu bir parkta bankta otururken elindeki bir yüzüğe bakıp onu cebine koyar. Serpil geldiğinde onunla bir şeyler konuşmak istediğini belirten patronu, öncesinde birer sigara içmeyi teklif eder. Ardından tek taş yüzüğü Serpil'e uzatır. Arkalarında beliren Rıza, onu aldattığını, evli ve çocuklu olduklarını belirterek Serpil'in patronunun (Erol) kafasına, elindeki taşla vurur. Serpil, kaçmaya çalışır ancak yolda onu yakalayan Rıza ise Serpil'i de sesi kesilene kadar taşla vurur. Ardından Rıza, Serpil'i çöp konteynırının içine yerleştirir ve oradan ayrılır. Bir temizlik görevlisi yolları süpürürken çöp konteynırındaki Serpil'i görünce oradan hızlıca uzaklaşır. Ekranda, Rıza'nın öldürdükleri görülür ve anlatıcı çıkarak Rıza'nın dönüşümünü bir manyak olarak gerçekleştirdiğini söyler ve onun gibi daha nice manyakların olduğunu, bunu anlamak için de çevreye daha dikkatli bakılması gerektiğini, gerekirse de bir aynaya bakılarak yapılmasını belirtir. Jenerik akar.

4.1.4.2. *Karakter yapısı*

“Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) filminde ana karakter olan Rıza, *medeni durum* olarak bekar bir adamdır. *Fizyolojik durum* olarak, elli iki yaşında, ortalama boy ve kiloda, renkli gözlüdür. *Sosyolojik durum* olarak karakter dikkate alındığında, belediyede temizlik görevlisi olarak çalışırken yaşadığı travmatik bir durum sonrasında annesini kaybetme korkusuyla emekliliğe ayrılır. Daha sonra zamanının çoğunu annesi ile geçiren karakter, ara sıra alışveriş yaptığı esnaflarla ve kahvehanede bulunan arkadaşlarıyla sınırlı bir iletişime sahiptir. Karakter, annesine olan bağımlılığı nedeniyle kendi aşk hayatını askıya alır ancak karşı binalarına taşınan Serpil karakteriyle tanıştıktan sonra ona takıntı derecesinde bir ilgi duyar. Karakter, *psikolojik durum* olarak takıntılı, dengesiz davranışları olan, özellikle annesinin ölümünden sonra paranoyaklık seviyesine varan bir ruh haline dönüşür. Rıza, saldırgan davranışlar sergilemekle birlikte platonik

aşk yaşadığı Serpil'e paranoyak ve takıntılı düşünceleri nedeniyle kardeşi Remzi'yi ve Serpil'i öldürür.

4.1.4.3. *Zaman ve mekan*

“Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) filminin zamanı, belediyede temizlik görevlisi olarak çalışan Rıza'nın çöp konteynırında bir kadın cesedi görüp değişim ve dönüşüm geçirerek emekliliğe ayrıldığı ve bu süreçte karşuya taşınan komsusu Serpil'e takıntı boyutunda ilgi duyup bir kıskançlık sonucu Serpil'i öldürerek aynı çöp konteynırına kadın cesedi attığı bir döngüyü içerir.

Filmde zamansal düzen dikkate alındığında hiyerarşik yapı içerisine karakterin gündüz düşünün dahil olduğu gözlemlenir. Geri ya da ileri atlamaların olduğu zamansal hareketler filmde yer almaz ancak anlatıcının müdahale ederek bilgiler sunduğu ayrıca Rıza karakterinin komsularının da birer anlatıcı olarak Rıza ile ilişkilerini ara bilgiler olarak verdikleri zamansal müdahaleler söz konusudur. Buna ek olarak filmde, tekrar eden iki defa akvaryumun kırılması görülür ve içerisinde balık vardır. Zamansal sıklık olarak pekiştirme yapıldığı söylenebilir. Rıza'nın annesinin ölümünden sonra Rıza demir bir köprüden geçerken annesini karşısında tekrar görür ve annesi birden yok olur. Bu durumda annesine seslenerek koşan Rıza, bir caddede soluklanmak için durduğunda turuncu balığın cadde boyu kadar büyüdüğü ve balığın da nefes alıp vermeye çalıştığı görülür. Filmin öykü ve olay örgüsü süresi çöp konteynırının içerisinde bir kadın cesedini bulup şaşırان Rıza'nın aynı konteynıra kendisinin öldürüp bir kadın cesedi atmasını kapsar. Filmin ekran süresi 73 dakikadır.

Filmin mekanları dikkate alındığında kadın cesedi bulunan çöp konteynırının olduğu sokak, Rıza'nın evi, kahvehane, aktar dükkanı, Serpil'in isyeri, Serpil'in evi, deniz kıyısı, demir köprü olarak sıralanabilir. Mekanlar filmin evrenine uygun olarak doğal mekanlardır. İç ve dış mekanlar birlikte filmde görülür.

Sonuç olarak “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) filminde zaman düzeni olarak zamandizinsel yapıya bir dış anlatıcı ve Rıza ile ilişkili komsuları da anlatıcı olarak müdahale eder. Filmin zamansal düzeninde Rıza'nın gündüz düşü yer alır. Zamansal sıklık olarak mekanlar filmin evrenine ait olan doğal mekanlardır. Ayrıca filmde, tekrar eden iki defa akvaryumun kırılmasının olduğu görülür ve içerisinde turuncu balık vardır. Zamansal sıklık olarak pekiştirme yapıldığı belirtilebilir. Rıza'nın annesinin ölümünden

sonra Rıza demir bir köprüden geçerken annesini karşısında tekrar görür ve annesi birden yok olur. Bu durumda annesine seslenerek koşan Rıza, bir caddede soluklanmak için durduğunda turuncu balığın cadde boyu kadar büyüdüğü ve balığın da nefes alıp vermeye çalıştığı görülür. Karakterle balık özdeşleşir.

4.1.4.4. *Filmin komedi türü ve mizah özellikleri*

Filmde, Rıza bir kahvehanede sigarasını yakıp çayını karıştırır. Bu esnada oradaki arkadaşları ona sataşır ve içlerinden biri “ - *Kıskanmayın adamı be.*” deyip gülüşürler. Bir derdi olup olmadığını ona sorarlar. Rıza hem emekli olduğunu, hem de anasının başında olduğunu, ne derdi olacağını belirtir. Bu sırada biri ona “ - *Helal sana Rıza abi.*” diyerek Rıza’ya ironi yapar. Arkadaşları onu balık tutmaya çağırır, Rıza ise onların geç döndüğünü annesinin o saate kadar acıktığını söyler. Bu sırada insanlar gülüşürler.

Rıza, aktarın yanında iken aktar, onu sabah yeni komşusu Serpil’in peşinden koşarken gördüğünü söyler ve onunla dalga geçer. Hemen ardından onu Serpil ile yakınlaşması için yüreklendirir. Aktar, ona tüyo vereceğini söyleyerek güler.

Rıza damatlığını giyip kahvehaneye gider. Rıza’yı damatlığıyla görenler şaşırır. İki arkadaşının masasına oturan Rıza, hanımını gidip kontrol edeceğini söyleyerek oradan ayrılır. Masada oturan adamlardan biri “ - *Olmayan hanımını ziyarete gidiyor*” dediğinde ise diğeri “ - *Bir de Sebo’ya palavracı derler bak herif nasıl sıkıyor.*” Diye karşılık vererek gülüşürler.

Sonuç olarak “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) filmde komedi ve mizah unsurlarının yer aldığını belirtmek mümkündür. Rıza, annesi ile ilişkisi nedeniyle kahvehanedeki arkadaşları tarafından alaya alındığı görülür. Ayrıca aktardaki adam onun Serpil ile evlenmesi için Rıza’yı cesaretlendirirken ayrıca onunla alay eder.

4.1.4.5. *Filmde travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları*

Filmde bulgularan travma unsurları:

“Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) filmde ana karakter olan ve belediyede temizlik görevlisi olan Rıza, iş arkadaşı ile sohbet ederek sokağı temizlemektedir. Arkadaşı Rıza’ya “ - *Ya Rıza Abi niye öyle diyorsun, sonuçta annen o senin*” der ve Rıza da ona “ - *Ya tamam annem, zaten hayatta bir annem var bir de Eskişehir’de kardeşim*

Remzi. Başka da hiç kimsem yok, annem kıskanıyor. Benim de emekliliğim geliyor, yaşım geçti zaten ben de evlenip böyle çoluk çocuk sahibi olup bir yuva kurmak istiyorum ama olmuyor işte ya, ne deyim. Sana bir sır vereyim mi? Damatlık bile aldım kendime.” der. Arkadaşı, o zaman evlenmesini ve annesini de yanına almasını belirtir. Buna karşılık olarak Rıza “ - *Ya kadınları bilmiyor musun Allah aşkına, kim yaşlı kayınvalide ile oturmak ister. Geçinemezler, huzursuzluk çıkar ya*” diye yanıtlar. Bu durumda ne yapacağını soran adama Rıza “ - *Vallahi bilmiyorum, en fazla annemin ölmesini bekleyeceğim. Yapacak başka da bir şey yok.*” diyerek çöp konteynırının yanına gelir. Aşağıdaki görselde Rıza, çöp konteynırının içindeki bir kadın cesedini görür ve Rıza karakterinin değişimine dair filmdeki travmatik ilk belirtidir.



Görsel 39. “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) Filminde Rıza'nın Çöp Konteynırındaki Ceset ile İlgili Travmaya Yönelik Belirti

Rıza evine geldiğinde, koltukta hareketsizce oturan annesine seslenir ve Serpil'i ertesi gün işe kendisinin bırakacağını belirtir. Annesi ise Rıza'nın yalvarışlarına rağmen ona yanıt vermez. Rıza, ertesi gün eve gelip hala koltukta hareketsizce duran annesine seslenir ancak yine yanıt alamaz. Dokunduğunda soğuk olduğunun farkına varıp annesinin üşüdüğünü düşünüp üstünü örter. Rıza, pencereden dışarı bakar Serpil'i gördükten sonra da annesine Serpil'in camdan baktığını ve karşılık verip vermemesi gerektiğini sorar ancak yanıt alamaz. Bu sırada Rıza'nın annesinin başı yana doğru düşer ve Rıza komşularının da duyabileceği bir şiddette “ - *Anne*” diye bağırır. Rıza'nın annesi ölmüştür. Bu durum annesine bağımlı bir karakter olan Rıza için travmatik bir nitelik

taşımaktadır. Aşağıda görselde Rıza'nın annesinin öldüğünü fark ettiği sahne planı yer almaktadır.



Görsel 40. “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) Filminde Rıza'nın Annesinin Ölümü ile İlgili Travmaya Yönelik Belirti

Filmde Rıza karakterinin, F. Ruppert'in travma tiplerine göre *Varoluşsal Travma* ve *Kayıp Travması* yaşadığı söylenebilir. Ölüm korkusu ile birlikte ele alınabilecek varoluşsal travma, Rıza karakterinin sokak temizlediği bir gün konteynırın içinde gördüğü kadın cesedi ile filmsel anlatı yapısındaki olay örgüsünde bir belirti olarak sunulur. Rıza karakterinin, aynı zamanda sevilen bir kişinin kaybı sonucu ortaya çıkan Kayıp Travması yaşadığı da belirtilebilir. Rıza, hayatının büyük bir kısmında yer alan, varlığını alıştığı, bağlı hatta bağımlı olduğu annesini kaybeder.

Tablo 9. “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) Filminde Travma ve Ego Savunma Mekanizmaları İlişki Tablosu

Travma ve Ego Savunma Mekanizmaları İlişkisi	
Film Adı: “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018)	
Karakter Bilgisi: Rıza	
Travma İle İlişkili Ego Savunma Mekanizmaları:	Travma İle İlişkisi Bulunamayan Ego Savunma Mekanizmaları:
Gerileme	Düş Kurma
Yadsıma (İnkar)	

Filmde bulgularanan ego savunma mekanizmaları:

“Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) filminin ana karakteri olan Rıza, film boyunca gerileme, yadsıma (inkar) ve dış kurma savunma mekanizmalarını kullanmıştır. Savunma mekanizmaları işlevsel olarak uyumlanmak için kullanılabilirdiği gibi benlikte kaygı yaratacak durumlarla yüzleşmekten kaçınmak için de kullanılabilmektedir.

Rıza'nın film anlatısında travma ile ilişkilendirilebilen *gerileme ve yadsıma (inkar)* savunma mekanizmalarının varlığından söz edilebilir. Filmdeki belirtiler dikkate alınarak Rıza'nın çöp konteynirinde gördüğü kadın cesedinin ardından yaşadığı travmaya dair gerileme savunma mekanizması geliştirdiği söylenebilir. Bu savunma mekanizması ile birlikte Rıza'nın annesinin onayını almadan herhangi bir şey yapamadığı, çocuksu davranışlar sergilediği görülür. Ayrıca annesi ile ilişkisi bağımlılık derecesine varan Rıza'nın annesinin ölümüyle yaşadığı travmanın ardından yadsıma (inkar) savunma mekanizmasını kullandığı da söylenebilir. Filmdeki belirtiler dikkate alındığında Rıza'nın ölen annesinin mezarına gidip onu eve gelmeye ikna etmeye çalışması, kahvaltı hazırlayıp annesi karşısındaymış, gibi ona bir şeyler yedirmeye çalışması, annesinin kıyafetlerini giyip annesiyle karşılıklı bir diyalog gerçekleştirme çabaları ele alınabilir.

Tablo⁵⁶ 10. Sinemada Karakterler/Öznelere İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu - “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018)

Film Bilgisi:	“Gerçek Kesit: Manyak (Ünlü, 2018)			
Karakter Bilgisi:	Rıza			
Savunma Mekanizmaları	Bağlam Sorusu/Soruları	Evet	Hayır	Açıklama (karakter, sahne vb.)
Bastırma Repression	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, tehlike yaratan veya acı veren duygu ve düşünceleri bilinçdışına itmekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, yaşamının önceki yıllarında deneyimlediği, ona acı veren yaşantıların bilinçdışında gizleyerek daha sonra bunlardan etkilenmekte midir?			
Yadsıma, İnkâr Denial	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, benliğini koruma altına alabilmek için gerçeklerle (dış kaynaklı, vb.) yüzleşmekten kaçınmakta mıdır? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, benliğinde kaygı yaratacak gerçekleri göz ardı etmekte midir?	X		- Rıza'nın mezarlıkta, ölen annesini eve gelmeye ikna etme çabası - Rıza'nın evdeki koltuk başında, ölen annesi oradaymış gibi konuşması - Rıza evde iken ölen annesinin kıyafetlerini giyerek onunla konuşması - Rıza evdeki kahvaltıda annesi masadaymış gibi servis açıp ona yemek yedirmesi
Neden Bulma, Akla Uygunlaştırma Rationalization	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, toplum normlarına uygun olmayan davranışlarını haklı göstermek için neden bulmakta mıdır? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, gerçekleştiremediği amaçların yarattığı hayal kırıklıklarını azaltmak için davranışlarını akla uygunlaştırmaya çabalamakta mıdır?			
Yansıma Projection	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, kendinde kabul etmediği veya benliğine yabancı bulduğu yanları, parçaları başkalarına yansıtmakta mıdır?			

⁵⁶Savunma mekanizmaları soruları ile sinemada karakter/özne bilgisinin açığa çıkarılmasında, ilgili filmin anlatı yapısı (ana-yan karakter bağlantısı dahilinde) ve biçim öğeleri ilişkilendirilip dikkate alınabilmektedir.

Ödünleme	Compensation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, zayıf yönlerini gizlemek için farklı olumlu özelliklerini ön plana çıkarmaya çabalamakta mıdır?			
Yüceltme	Sublimation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, libidinal ve saldırgan dürtülerini toplumsal açıdan kabul gören alanlara yönlendirmekte midir?			
İçleştirme, İç Atım	Introjection	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, herhangi bir bireyi ya da topluluğun niteliklerini ve inançlarını (karşıt olan veya olmayan) öz benliğine dahil ederek kişiliğinin bir parçası haline getirmekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, erişim kuramadığı (anlaşamadığı, yüz yüze ifade edemediği) bir kişi ya da nesneyi içe atarak (içsel diyalog kurarak vb.) onunla iletişim kurma yoluna gitmekte midir?			
Yer Değiştirme, Yön Değiştirme	Displacement	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, doğrudan hedefe yönlendiremediği libidinal veya saldırgan arzuları kendine göre daha az kaygı yaratan ya da yaratmayan başka hedeflere yönlendirmekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, ağır çabasma yaşadığı bilinçdışı düşüncelerden dolayı nedenini bilmediği bir fobi geliştirmekte midir?			
Duygudasıjk-Boyun Eğme	Sympathy-Submission	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, insanların onayını almak için kendinden ödün verip insanları memnun etme çabasına girmekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, karşı taraftan gelecek zarar önlemek için boyun eğme davranışı sergilemekte midir?			
Özgecilik	Altruism	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, kendi arzularını doyumak yerine başkalarının arzularını doyumaya ve bunlar üzerinden doyumuna ulaşmaya çabalamakta mıdır?			
Yapıp-Bozma	Undoing	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, hoşuna gitmeyen duygu ve düşüncelerden uzaklaşmak için törensiz/büyüsel/davranışsal vb. önütler gerçekleştirilmekte midir?			
Karşı Tepki Oluşturma	Reaction Formation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, nefret duygularını beslediği diğer kişilere dair duygularını gizlemek için karşıt tepki oluşturmaktadır mıdır?			
Dış Kurma	Fantasy	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, karşılanmamış gereksinimlerini dış kurma yoluyla doyumaya çalışmakta mıdır?	X		- Rıza'nın, Serpil oğlunu okula bırakırken onları takip etmesi ve Serpil ile karşılaşınca dış kurması
Gerileme	Regression	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, var olan koşullara uyum sağlayamayıp kendini güvende hissettiği geçmiş bir döneme dönerek, o yaşam dönemine ait davranışlar sergileyip denge sağlamaya çabalamakta mıdır?	X		- Rıza, annesi ile yan yana uzanırken Rıza'nın çocuğu ifadeleri
Fiksasyon	Fixation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, bir gelişim döneminde gereksinimlerinin aşırı doyurulması veya doyurulmaması sebebiyle o dönemin kişilik özelliklerine takılıp kalmakta mıdır?			
Mizah	Humor	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, zorlandığı ya da hoşnut olmadığı durumlar karşısında şaka yolu ile baş etmeye çalışmakta mıdır?			
Bölme	Splitting	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, genel geçer değerlerin varlığını savunup kendi çıkarları doğrultusunda bunların tam aksi olan durumları uygulamakta mıdır? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, herhangi bir durum karşısında çelişkili davranışlar/ ifadeler göstermekte midir?			
Kendine Yönelme, Kendine-Karşı Döndürme	Turning toward one's self	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, çeşitli nedenlerle dışsal bir nesneye yönlendiremediği olumsuz duygu ve tutumlarını kendine yöneltebilir mi?			
Çözülme	Dissociation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, zihindeki olay ve yaşantılardan koparak başka biriyim, gibi davranışlar göstermekte midir? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, aşırı derecede zorlandığı acı ve korku barındıran durumlar veya olaylar karşısında sanki olası-durumu kendi yaşamıyormuş ve dışarıdan izleyen biriyim gibi davranmakta mıdır?			
Tersine-Çevirme	Reverse-Inversion	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, karşıdan beklediği ihtiyacı alamadığında bunu kendisi sağlayarak bilinçdışı bir özdeşim yoluyla doyumuna ulaşmakta mıdır?			
Düşünselleştirme	Intellectualization	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, duygularına dair bilşel düzeyde açıklamalarda bulunurken bu duyguların bilfiil ifade etmekte kaçınmakta mıdır? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, anlarının ve yaşantılarının asıl duygusal kaynağına inmek yerine bunları yok saymadan bilşel düzeyde ele almayı tercih etmekte midir?			
Yalıtma	Isolation	- Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, yaşadığı bir olaya dair bilşel ayrıntıları hatırlayıp duygusal ayrıntı ve tepkilerinden kendini soyutlamakta mıdır? - Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, dışardan gelen etkenlerden dolayı hayal kırıklığı yaşamamak için kendi duygusal ihtiyaçlarını yok sayıp kendini duygusal olarak soyutlamakta mıdır?			

Tablo 10 (Devam). Sinemada Karakterler/Özneler İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu - "Gerçek Kesit: Manyak" (Unlü, 2018)

Gerileme

"Gerçek Kesit: Manyak" (Unlü, 2018) filminde Rıza karakteri belediyede temizlik görevlisi olarak çalışmaktadır. Arkadaşı ile sokağı temizlerken evlenip aile kurmak istediğini, annesinin ona karşı olan aşırı düşkünlüğünden rahatsız olduğunu ve bu durumdan kaynaklı evlenemediğini belirtir. Rıza, iş arkadaşı ile sohbet ederek bir sokağı temizledikleri esnada çöp konteynirinin içinde ceset görür. Bu durum Rıza'nın bir dönüşüm geçirmesine sebep olur. Annesinin ona olan aşırı düşkünlüğünden ve bencilliklerinden rahatsız olduğunu belirtirken Rıza, bu dönüşüm sonrası annesi ile daha çok ilgilenebilmek için emekliliğe ayrılır. Onun onayı dışındaki davranışları yapmaktan çekinmeye, çocuk gibi konuşmaya, onay alamadığında ağlamaya başlar. Rıza, yaşadığı travma sonucu koşullara ayak uyduramayıp kendini güvende hissettiği geçmiş bir dönem

ait davranışlar sergilemekte yani gerileme savunma mekanizmasını kullanmaktadır denilebilir. Karakterin bu dönüşümü ile ilgili film anlatı yapısındaki belirtiler sırasıyla verilmiştir. Rıza, kendi evinde annesiyle yan yana uzanmaktadır. Annesi onun saçını okşarken Rıza, çocukça bir ifade ile “ - Benim annemi kışkanıyolay, ben de onlara na na yaptım, uf oldular.” der ve annesi “ - Aferin benim oğluma, anasının kuzusu.” der. Aşağıdaki görselde Rıza'nın gerileme savunma mekanizmasına dair ilk belirtisinin kadrajı yer almaktadır.



Görsel 41. “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) Filminde Gerileme Ego Savunma Mekanizması ile Rıza ve Annesi, Evde, Birinci Belirti

“Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, var olan koşullara uyum sağlayamayıp kendini güvende hissettiği geçmiş bir döneme dönerek, o yaşam dönemine ait davranışlar sergileyip denge sağlamaya çabalamakta mıdır?” sorusunun yanıtı evet olmaktadır. Filmde Rıza karakteri, yaşadığı travmanın ardından kendini güvende hissettiği yaşam dönemine ait davranışlar sergilemekte ve benliğini koruma altına almaya çabalamaktadır denilebilir.

Düş Kurma

Oğlunu okula götürürken Serpil, Rıza tarafından takip edilir. Serpil, oğlunu okula bıraktıktan sonra Rıza ile yüz yüze gelir ve tanışırlar. Aralarında geçen kısa bir muhabbetin ardından Rıza Serpil'e bakarak düş kurar. Aşağıdaki görsel, Rıza'nın Serpil'e bakarak ondan etkilendiği ve düş kurmaya başladığı sahnedir.



Görsel 42. “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) Filminde Düş Kurma Ego Savunma Mekanizması ile Rıza ve Serpil, Serpil’in Oğlunun Okul Önü

Aşağıda solda yer alan görselde Rıza, evlerindeki koltukta annesi ve Serpil ile birbirlerine sarıldıklarını görür. Rıza, aşağıda sağda yer alan görselde ise Serpil ile deniz kenarında bakışır ve öpmek için ona yaklaşır. Aşağıdaki iki görselde de aralarında yer alan Rıza’nın annesi boşluğa bakar. Rıza Serpil’e gülümseyerek bakarken bunları hayal eder.



Görsel 43, 44. “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) Filminde Düş Kurma Ego Savunma Mekanizması ile Rıza’nın Düşü, Rıza, Annesi ve Serpil, Ev ve Deniz Kıyısı

“Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, karşılanmamış gereksinimlerini düş kurma yoluyla doyurmaya çalışmakta mıdır?” sorusunun yanıtı evet olmaktadır. Karakter, doyurulmamış gereksinimlerini imgelem yoluyla karşılamaya çalışmakta olup düş kurma savunma mekanizmasını kullanmaktadır denilebilir.

Yadsıma (İnkar)

Belediyede temizlik görevlisi olarak çalışan Rıza, temizlik yaptığı bir gün çöp konteynırının içine atılmış bir kadın cesedi ile karşılaşır. Bu karşılaşmadan önce evlenip yuva kurmak isteyen ve bu duruma annesinin ona olan düşkünlüğünün engel olduğunu düşünürken Rıza'nın bu bakış açısı cesedi gördükten sonra tamamen değişir. Rıza, annesi ile daha iyi ilgilenebilmek için emekliliğe ayrılır ve evlenme fikrinden evleneceği kadının annesini üzme ihtimalinden dolayı vazgeçer. Bu büyük değişimin ardından kendini annesine adayan Rıza, bir anda annesini kaybeder. Hayatında çok büyük yere sahip olan annesini kaybetmesi Rıza için oldukça travmatik bir etki yaratır. Gerçeklerle yüzleşemeyen Rıza, annesinin öldüğünü inkar edip annesi hayattaymış gibi davranışlar sergilemeye devam eder. Benliğinde kaygı yaratan gerçekleri göz ardı eden ve yüzleşmekten kaçınan Rıza, yadsıma (inkar) savunma mekanizmasını kullanmaktadır denilebilir. Bu savunma mekanizmasının film anlatı yapısındaki olay örgüsünde kullanıldığına dair belirtiler aşağıda sırasıyla verilmiştir.

Rıza, annesinin mezarının başına gelir ve annesine “ - *Anne, küs müsün bana? Bak küs değilsen niye konuşmuyorsun ya? Bak ben buradayım. Bak bana bak ben şimdi eve gidiyorum, akşama gel tamam mı? Bak bekliyorum. Çok güzel yemek de yapıcım. Bekliyorum bak vallahi kızarım bak.* ” der ve ağlamaya başlar. Aşağıda görselde Rıza'nın annesinin mezarında annesi ile konuşup onu akşam eve gelmeye ikna etmeye çabaladığı çekim planı sunulmuştur.



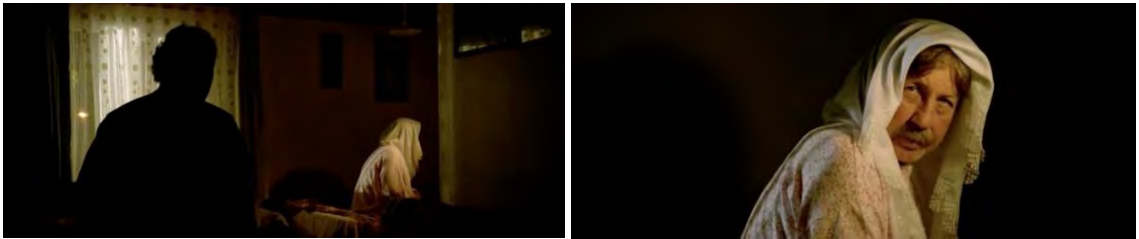
Görsel 45. “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) Filminde Yadsıma (İnkar) Ego Savunma Mekanizması ile Rıza, Mezarlık, Birinci Belirti

Bir diğ er yadsıma (inkar) ego savunma mekanizmasına dair görsel ise aşağıda Rıza'nın evindeki koltuk önünde sanki annesi oradaymış, ve onun dizlerinin dibine  okm Ő, gibi annesi ile sohbet ettiğ i sahnedir. Rıza, “ - *Annecik bak yaramaz oğlun geldi. Saçlarımı mı okşıycan, okşa o zaman hadi.*” diyerek “ - *Benim annem güzel annem.*” Şarkısını söylemeye başlar.



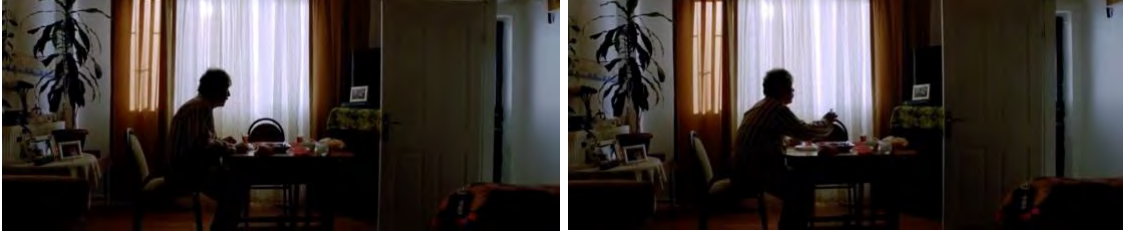
Görsel 46. “*Gerçek Kesit: Manyak*” ( nl , 2018) Filminde Yadsıma ( nkar) Ego Savunma Mekanizması ile Rıza, Evde,  kinci Belirti

Annesinin ölümünü inkar eden Rıza, aŐağdaki görselde görüldüğü gibi annesinin kıyafetlerini giyip, başörtüsünü takarak annesinin yatağında annesiyymiŐ, gibi konuşmaya başlar ve buna karşılık olarak kendi ses tonuyla annesinin sorduklarını da yanıtlar.



Görsel 47, 48. “*Gerçek Kesit: Manyak*” ( nl , 2018) Filminde Yadsıma ( nkar) Ego Savunma Mekanizması ile Rıza, Evde,   nc  Belirti

Rıza, sabah vakti kahvaltı hazırlayıp masaya iki tabak koyar ve annesi varmış, gibi onunla sohbet eder. AŐağda görselde sunulan çekim planında Rıza annesine bir Şeyler yedirmeye çalışır. Rıza, evlendiğ  için annesini hiçbir zaman yalnız bırakmayacağın  belirtir.



Görsel 49, 50. “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) Filminde Yadsıma (İnkar) Ego Savunma Mekanizması ile Rıza , Evde, Dördüncü Belirti

“Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, benliğini koruma altına alabilmek için gerçeklerle (dış kaynaklı, vb.) yüzleşmekten kaçınmakta mıdır? ve “Filmdeki belirtiler dikkate alınarak karakter, benliğinde kaygı yaratacak gerçekleri göz ardı etmekte midir?” soruları evet olarak yanıtlanmaktadır. Karakter benliğinde kaygı yaratan anne kaybı ile yüzleşmekten kaçınmakta, yadsıma (inkar) savunma mekanizmasını kullanmaktadır denilebilir.

4.1.4.6. Filmin yapısı

“Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) filminin yapısı içerisinde, çalışma kapsamında dikkate alınan travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları arasındaki ilişkiler çözümlenmektedir. Bu doğrultuda ilgili filmin; mizansen, sinematografi, kurgu ve ses öğeleri analiz edilmektedir.

4.1.4.6.1. Mizansen

“Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) filminde mizansen dikkate alındığında filmin dekoru olarak doğal dekor mekanları gösterilebilir. Filmde yer alan dekorlar kadın cesedi bulunan çöp konteynırının olduğu sokak, Rıza'nın evi, kahvehane, aktar dükkanı, Serpil'in isyeri, Serpil'in evi, deniz kıyısı, demir köprü olarak belirtilebilir. Bunlar arasından ön plana çıkan çöp konteynırını, filmin ana karakteri olan Rıza'nın bir ceset ile karşılaştığı yerdir ve bu onun travması olur.

Filmin ana karakteri olan Rıza'nın kostümü günlük kıyafetleridir. Ayrıca karakterin kendini evli zannederek giydiği ve insanlara bunun sergisini yaptığı bir damatlığı vardır.

Filmdeki ışık unsurları dikkate alındığında doğal ışığın aydınlatma biçimi olarak tercih edildiği görülür. Işığın niteliği genellikle yumuşak ve yayılmıştır. Kaynağı ise filmin evreninde olan gün ışığı, iç mekanlar olarak ise iç mekan aydınlatmaları olduğu söylenebilir. Rıza'nın annesinin ölümünün ardından iç mekan olarak kendi evinde kullanılan sert ışık yüksek kontrast niteliğindedir. Işığın rengi olarak sıcak renklerin hakim olduğu atmosfer söz konusudur.

Filmin sahneleme özellikleri dikkate alındığında karakterin annesine düşkün, kendi halinde bir yapısı olduğu ancak mahallesine yeni taşınan Serpil adında bir komşusunu kafasında kurduğu ve takıntı boyutuna varan bir ilişkisi söylenebilir. Rıza'nın bağımlısı olduğu annesi onun beklemediği bir anda ölür ve Rıza bu durum karşısında büyük bir şok tepkisi verir. Annesinin ölümünü yadsıyan Rıza, evde annesi varmış gibi yaşar. Onunla ilgilenmeye çalışan arkadaşlarından biri onu yemeğe davet eder. Rıza yemeğe gittiğinde, annesinin ona yaptığı gibi yemek yapamadıkları için onlara söylenir ve ardından öfkeyle masayı dağıtır. Annesinin ölümünü yadsıyan Rıza, ayrıca onun kıyafetlerini giyip annesi gibi konuşur ve yanıt verirken çocuksu ifadelerde bulunur.

Sonuç olarak filmin mizansen yapısında öne çıkan dekor yapısı, doğal mekanlardan oluşur. Bunlar arasından çöp konteynırı, Rıza'nın ölü ceset ile karşılaştığı ve onda travma yaratan yerdir. Karakterin kostümü günlük kıyafetleri olarak gösterilebilir. Karakter kendini evlendiğine ve hatta çocuğu olduğuna inandırdığı için damatlığa sahiptir. Damatlığını giyip kahvehane gibi yerlere giderek arkadaşlarına evli olduğunu ispat etmeye çalışır. Ancak öyle bir durum söz konusu değildir. Filmin ışık yapısı doğal aydınlatma biçimleri ile yer edinir. Mekanlardaki ışığın niteliği yumuşak ve yaygındır. Kaynağı ise filmin evrenine uygun gün ışığıdır. Karakterin evindeki iç aydınlatmada ise annesi öldükten sonra genellikle sert ışıklı ortamlarla görüldüğü söylenebilir. Filmin sahneleme aşamasında karakter annesine düşkün ve takıntılı bir yapı ile ön plana çıkar. Annesi öldükten sonra onun ölümünü inkar eder ve o hala yaşıyormuş, gibi evde onun kılığına girerek davranır.

4.1.4.6.2. Sinematografi

“Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) filminde sinematografik olarak fotoğrafik imge incelendiğinde tonlama alanının komşuların anlatıcı olarak yer aldığı ara sahnelerde yüksek kontrastlık ile yüzleri karanlığa düşecek şekilde, sadece isim bilgileri görülerek

Rıza hakkında düşüncelerini seyirciye aktarırlar. Rıza'nın annesinin ölümünden sonra evinin iç tonlama alanının kontrastlığının yüksek yapısı ile dikkat çeker. Filmin olay örgüsü içerisindeki akışta yer alan sahnelerde normal kabul edilebilecek kontrastlık değerleri ile verilir.

Filmde hareket hızı ile ilgili olarak Rıza, ölmüş annesini bir demir köprüde görünüp kaybolmasının ardından sokakta koşar ve nefes nefese kaldığı bir anda ağır çekimlerin yer aldığı görülür. Ardından cadde boyu kocaman bir balık yolda nefes alıp verir. Perspektif olarak ise üç temel ölçek çeşidinin (genel, orta, yakın) kullanılmasıyla sahneler oluşturulur ve alan derinlikleri düşüktür. Filmde çerçeveleme açısı ise karşı açı olarak karakter ile mesafe kurar. Çerçevenin ekran içi mekanı ön plandadır. Sahne çekim süreleri, olay örgüsünün gerçekleşme zamanıyla örtüşür.

Sonuç olarak fotoğrafik imgenin tonlama alanı Rıza'nın annesinin ölümünden sonra iç mekanların yüksek kontrastlığı olarak yer aldığı dikkat çekmektedir. Bu durum annesinin ölümünün Rıza'da yarattığı travmasına yönelik inkarı ile ilişkilendirilebilir. Bu durum karakterin gerilimini yansıtır. Filmde hareket hızı ile ilgili olarak Rıza, ölmüş annesini bir demir köprüde görünüp kaybolmasının ardından sokakta koşar. Nefes nefese kaldığı bir anda ağır çekimlerin yer aldığı görülür. Ardından cadde boyu uzanan kocaman bir balık yolda nefes alıp verir. Filmin çerçevelemesinde karakterin seviyesi olan karşı açılara yer verilir. Çekim açıları genel, orta ve dar açı temeline göre uygulanır ve alan derinlikleri perspektiflerde düşüktür. Net alan ortamı fazladır ve filmde belli noktaların odağa çekilme durumları yok denecek kadar azdır. Akvaryumun kırılmasıyla turuncu balığın odağının film sahnelerinde birkaç tekrarı söz konusudur. Filmde karakterin kırmızı balık ile özdeşleştiği ve annesinin ölümüne yönelik travmasına bir gönderme bulundurduğu söylenebilir.

4.1.4.6.3. *Kurgu*

“Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) filminin kurgu ile ilgili çekimler arası birleştirme şekilleri dikkate alındığında genel olarak kesmelerin tercih edildiği belirtilebilir. Kurgunun prensiplerinden biri olan grafikte çekimler arası uyum bulunur. Çekimlerin ritminde Rıza'nın annesinin ölümünden sonra çekim uzunluklarının arttırılıp ağır çekimle travmatik gerginliğine yer verilir.

Rıza'nın arkadaşı Kemal, kahvede otururken Rıza'yı akşam yemeğine davet eder. Yemeğe giden Rıza, ona hazırlanan yemekleri beğenmez ve annesinin ona hazırladığı gibi olmadığını, onu sevmediklerini belirterek sofrayı dağıtır. Bu sırada çekimler, kamera açısına göre Rıza masanın ortasında ve kamerasın karşı açısı olarak konumlandırılmıştır. Kemal, kamera açısına göre solda, Kemal'in eşi ise sağda olacak şekildedir. Yemeğin servis edilişi sırasında Kemal'in kamera açısı değiştirilir ve aks kırılarak Kemal ters açıdan verilir ve sağ tarafta gösterilir. 180⁰ kuralı filmin ilgili sahnesinde kırılır. Sahnelerin devamlılık kurgusu değiştirilerek olaya boyut katılmaktadır. Rıza'nın annesinin ölümüne yönelik travmasının belirtisi olarak yer alan ilgili sahnedeki aks karşı açıdan da çekim ile desteklenmiştir. Annesinin ölümüne yönelik gel-gitleri olan karakter ile kamera açıları farklı kurgusal yerleştirmelerle birlikte, karakterin yaşadığı karmaşık duygu durumuna katkı sunmaktadır.

Filmde, olay örgüsü içerisinde duraksamalar yaratarak olay-durum anlatıcılığı yapan bir anlatıcıya yer verilir. Filmin zamansal akışındaki bir müdahale olarak belirtilebilir. Aynı durum, anlatıcı olarak komşular için de gerçekleşir.

Filmde, anlatıcı kadın yer alır. Kadın, olay örgüsüne yönelik özet bilgilere filmin geçiş noktalarında yer verir. Aşağıdaki görselde de yer aldığı gibi sahnede görünerek karakterin değişim ve dönüşümden bahsedip Rıza'nın yaşadığı süreçleri izleyiciye ön bilgi olarak sunar.



Görsel 51. “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) Filminde Anlatıcı

Rıza, pencereden dışarı bakar ve Serpil'in evini gözler. Bu sırada annesinin yanına gelip Serpil'in ona baktığını, kendisinin de bakıp bakamayacağı sorarken annesini başı

koltuğun bir tarafına doğru eğilir ve annesi ölmüştür. Bu sırada Rıza, “ - Anne.” diye bağırmaya başlar. Rızanın komşuları, yüzleri karanlıkta kalacak şekilde kameraya karşı Rıza'nın üzüntü sürecini aktarır. Anlatıcı, Rıza mezarlıkta iken annesini kaybetmiş olmasının üzüntüsünü bir diegetik olmayan bir yapı olarak arkada Rıza'nın mezarlıktaki görüntüsü ve önünde bir anlatıcı ile sunar. Aşağıdaki görsellerde bu durumun komşular üzerinde yarattığı Rıza ile ilgili ilişkilerine ait anlatımları içerir.



Görsel 52, 53. “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) Filminde Anlatıcı Komşular

Sonuç olarak filmde, kurgu ile ilgili çekimlerdeki birleştirmeler dikkate alındığında genel olarak kesmelerin tercih edildiği söylenebilir. Çekimlerin ritminde Rıza'nın annesinin ölümünden sonra çekim uzunluklarının arttırılıp ağır çekimle travmatik gerginlik yansıtılır. Filmdeki çekimlere örnek olarak Rıza'nın arkadaşının yanındaki yemek sahnesi gösterilebilir. Kamera açısına göre Rıza masanın ortasında ve kameranın karşı açısı olarak konumlanır. Kemal, kamera açısına göre solda, Kemal'in eşi ise sağda yer alır. Yemeğin servis edilmesi sırasında Kemal'in kamera açısında aks kırılır ve Kemal ters açıdan görünür. 180⁰ kuralının kırıldığı filmin ilgili sahnesinde gerginlik ortamı sağlamaya bir örnektir. Filmde, olay örgüsü içerisinde duraksamalar yaratarak olay-durum anlatıcılığı yapan bir anlatıcı yer edinir. Filmin zamansal akışına bir müdahale olarak bu durum gösterilebilir. Aynı durum, anlatıcı olarak komşular için de yapılır.

4.1.4.6.4. Ses

“Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) filminde Rıza, annesinin ölümünü kabul edemez ve bu durum karşısında arkadaşlarıyla tartışır. Filmdeki iki ayrı sahnede de Rıza, annesinin öldüğünü kabul etmeyerek annesine yüksek bir sesle bağırır. Sesin algısal olarak filmdeki bazı sahnelerde yükseldiği belirtilebilir. Bu şekilde gerginliğin sağlanmasına katkıda bulunulur.

Serpil, oğlunu okula götürürken Rıza onlardan habersiz onları okulun önüne kadar takip eder. Oğlunu okula bırakan Serpil, arkasını döndüğünde Rıza ile karşılaşır. Serpil tostlar için Rıza'ya teşekkür eder. Karşılaşma esnasında her iki karakterin de ağzı oynamazken diyalog devam eder. Buna ek olarak bu sahnede iki karakterin birbirine bakması sırasında diegetik olup iç ses unsurlarına yer verilir. Bu sırada Rıza Serpil ile gündüz düşü görür. Ego savunma mekanizmalarından düş kurma savunma mekanizması olarak bu durum gerçekleşir. Rıza, evlerindeki koltukta annesi ve Serpil ile birbirlerine sarıldıklarını, ardından birlikte sahil kenarında olduklarını görmektedir. Bu sırada diegetik olmayan bir sesle düşününe devam eder. Film evrenine ait olmayan bir ses düşe eklenen ses vardır. Serpil'in iyi günler dilemesiyle kendine gelen Rıza gündüz düşünden uyanır.

Rıza, eve geldiğinde koltukta oturan annesinin dizine başını koyar ve Serpil'e tost yaptırdığını, bir sonraki gün işe onu kendisinin bırakacağını söyler. Bir müddet sonra annesinden ses alamayınca “ - Anne” diye ona tedirgin bir şekilde seslenir. Diegetik olarak gök gürlmesi ve diegetik olmayan gerilim efekt sesi duyulur. Gök gürlmesinden sonra yağmur yağar. Rıza, Serpil'den habersiz onu takip eder ve o Serpil iş yerine ulaştığında “ - Hih, Serpil'i işe bıraktım, şimdi gidip biraz dolaşayım ben” der. Evine döndüğünde annesi hala hareketsizdir. Eline dokunduğunda, buz gibi olduğunu ve üşümüş, olabileceğini belirterek koltukta oturan annesini örter. Pencereden dışarı bakar. Serpil'in evini gözler. Bu sırada annesinin yanına gelip Serpil'in ona baktığını, kendisinin de bakıp bakamayacağı sorarken annesini başı koltuğun bir tarafına doğru eğilir. Bu sırada Rıza, “ - Anne.” diye bağırmağa başlar. Rızanın annesi ölmüştür. Anlatıcı, Rıza mezarlıkta iken annesini kaybetmiş olmasının üzüntüsünü aktarır. Diegetik olmayan bir unsur olarak anlatıcı ve diegetik bir unsur olmayan ses efekti ile olay dramatize edilir.

Sonuç olarak filmde, sesin algısal işlevi olarak yükselmelerden söz etmek mümkündür. Özellikle filmde gerginliğin artırılması işlevi olarak kullanıldığı görülür. Filmde yer alan gündüz düşünde diegetik olmayan yani filmsel evrenden bağımsız ses efektlerinden söz edilebilir. Rıza'nın Serpil'i takip edip karşılaştıkları okul önünde selamlaşmanın ardından Rıza gündüz düşü görür. İlgili gündüz düşü, ego savunma mekanizmalarından düş kurma savunma mekanizması özelliğidir. Kişilerin hayatlarında gerçekleştiremedikleri arzu veya beklentilerini içerir. Rıza, Serpil'i düşünde görürken duyulan diegetik olmayan ses ortam atmosferine katkı sunar. Ayrıca filmde, Rıza'nın annesinin ölümü ile ilgili sekansta öncelikle Rıza annesinin öldüğünü kabul etmez ve ona,

Serpil'i iŒe bırakacağından bahseder. Yanıt vermeyen annesine tepki göstermek için tepki gösterdiğinde gök gürlemesi duyulur ve bu durum filmin evrenine ait diegetik bir sestir. Gök grlemesinin ardındaki sahnede de yağmur yağar. Ayrıca sahnede, diegetik olmayan ses efekti olarak gerilim sesine de yer evrilir. İkinci gün Rıza, annesinin koltukta oturur vaziyetteki halinin devrilmesiyle birlikte Œok yaŒayarak gerilir ve aynı Œekilde diegetik olmayan ses efektine yer verilir. Ardından sahnede bir dıŒ anlatıcı olarak kadın görülür ve diegetik olmayan bir dıŒ ses olarak durumları özetler. Dolayısıyla filmde, diegetik olan ve olmayan ses efektlerinin kullanımlarından söz etmek mümkündür denilebilir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışma kapsamında, “İtirazım Var” (Unlü, 2014), “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) ve “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) filmlerinin çözümlemelerindeki bulgu sonuçları ve çalışmanın önerilerine yer verilmiştir.

5.1. Sonuç

“İtirazım Var” (Ünlü, 2014) filminde çalışma kapsamında dikkate alınan amaç sorularına yönelik sonuçlar aşağıda yer almaktadır.

- Onur Unlü sinemasındaki “İtirazım Var” (Unlü, 2014) filminde travma unsurları ne şekilde yer almaktadır?

Filmdeki ana karakter olan Selman, bağlama çalıp alevi deyişleri söyleyen, siyaset bilimleri okumuş, ve antropolojide yüksek lisans yapmış, bir imamdır. İmamı olduğu camide namaz kıldığı esnada gerçekleşen bir cinayetin ardından kendini hiç tahmin etmediği süreçlerin içinde bulur ve mecburen cinayetin izlerini sürmeye başlar. Film boyunca Selman’ın hayatıyla ilgili üç defa, kızı ve eşi yanında iken gerçekleşen bir kazaya dair flashback unsuruna yer verilir. Bu flasbacklerden ilki kazaya dair araştırmalarından rahatsız olan iki adamdan yediği yumruk ile, ikincisi kızı Zeynep’in kaçırıldığı gün camide onunla ilgili telefon beklerken ve üçüncüsü ise kafasına sıkılan bir mermi sonucu denize düştüğünde gerçekleşir. Selman’ın ölümün kıyısından döndüğü ve eşini kaybettiği ayrıntıların verildiği kaza ile ilgili flashbacklerden anlaşıldığı üzere F. Ruppert’in travma tipleri olarak belirttiği modellerden *Kayıp Travması* yaşadığı söyleyebilir. Ayrıca Selman film boyunca Salih Kalyoncu, Olga (Rus kadın), Ferdi’nin (Rus kadının kocası) ölümlerine şahit olur ve kendisi de kafasından vurulur ancak merminin sıyrması ile kurtulur. Üç farklı kişinin ölümüne tanık olan ve kendisi de ölüm ile burun buruna gelen Selman’ın F. Ruppert’in travma tipleri olarak belirttiği modellerden *Varoluşsal Travma* yaşadığı da belirtilebilir.

- Onur Unlü sinemasındaki “İtirazım Var” (Unlü, 2014) filminde travmalarla ilişkili ego savunma mekanizmaları karakterlerde nasıl gerçekleşmektedir?

Filmde ana karakter olan Selman, yaşadığı flashbackler ile gösterilen ve eşini kaybettiği kaza ile ilgili yüzleşmekten kaçındığı ve bastırma ego savunma mekanizmasını kullandığı söylenebilir. Film anlatı yapısı içindeki olay örgüsünde geçen diyaloglarda kendini duygusal olarak korumak için kendini kitaplara verip dış dünyaya kapattığını yani yalıtma ego savunma mekanizmasını kullandığı da ifade edilebilir. Ayrıca film boyunca kendine dair travmatik unsurların varlığı flashbackler ile anlaşılabilir, uç ayrı kişinin ölümüne tanık olan, hüznü hikayelere tanık olan ve şiddete maruz kalan Selman'ın bunlarla baş edebilmek için mizah savunma mekanizmasını kullandığı da eklenebilir. Filmde Travma ile ilişkili ego savunma mekanizmaları; Bastırma, Yalıtma, Mizah olarak sıralanabilir. Ayrıca filmde travma ile ilişkisi bulunamayan ego savunma mekanizmalarına yer verildiği belirtilebilir. Bunlar; Yer Değiştirme, Yüceltme, Mizah, Bölme, Neden Bulma (Akla Uygunlaştırma) olarak sıralanabilir.

- Onur Unlü sinemasındaki “İtirazım Var” (Unlü, 2014) filminde travma ve ego savunma mekanizmaları film anlatı yapısı ve biçiminde nasıl inşa edilmektedir?

“İtirazım Var” (Unlü, 2014) filminin *zamandizinsel düzen* hiyerarşik yapıda gitmemektedir, geriye doğru dönüşlerle (flashback) gerçekleştirilen süreçler söz konusudur. Filmsel zamanda sıklık olarak tekrar eden flashbacklerle travmaya vurgular yapılmaktadır. Filmde, travmalarla ilişkili ego savunma mekanizmaları olan bastırma, mizah, yalıtma savunma mekanizmaları, flashbacklerle ve flashbacklerin olmadığı film olay örgüsündeki zaman düzeninde verilebilmektedir. Ancak, filmdeki karakterlerin *mekana (uzam)* dair travma ile ilişkilendirilen durumları bulunmamaktadır.

Filmde, travma ile ilişkilendirilen *mizansen unsurları* dikkate alındığında, dekorda; çalgı aleti olarak karakterin kullandığı bağlama, makyajda; filmin büyük bölümünde karakterin burnundaki bandajla ve filmde travmayla ilişkilendirilen karakterin kafasında önceden kalma yara izleri ile, ışıktaki; flashbacklerde yer alan sert ve keskin ışıkların kullanımı ile yoğun kontrastlığa sahip ve zamansal geri dönüşlerde ışığın yönü karakter ve olayın aksiyonuna yöneliktir. Sahnelemede ise özellikle travmayla ilişkili flashback öncesi ve sonrası karakterin yakın çekimlerde görünen yüz ifadelerine odaklanılmakta ve karakterin gergin, öfkeli, üzgün ve şok ifadelerinin ön plana çıktığı görülebilmektedir. Filmde, travmayla ilgili mizansen unsurlarında vurgulanan bulguların tamamında ego savunma mekanizmaları olarak ön plana çıkan bastırma, mizah ve yalıtma

savunma mekanizmaları kodları yer almaktadır. Bunlar, yukarıda belirtildiği gibi dekor, makyaj, ışık ve sahnelemede yer edinmektedir.

Filmde *sinematografik unsurlar*, travma belirtilerinin olduğu sahnelerde tonlama alanı olarak birinci ve ikinci flashbackte kontrastlıkların düşürülerek ve belirsizliği ön plana çıkarıldığı yönüyle yer edinirken, üçüncü flashbackte ise geçmiş, yaşantının bilgisi netliğe kavuşturulmak istendiğinden kontrastlığın arttırıldığı belirtilebilir. Filmdeki ana karakterin savunma mekanizmaları; bastırma ile flashbackler, mizah ile filmin geneli ve yalıtma ile Selman ve Efrahim'in diyaloglarının yer aldığı sahneler olarak süreçlerin şekillendiği görülür. Filmde hareket hızı, travma belirtilerinin olduğu flashback sahnelerinde ağır ve hızlı çekim tercihlerinin bir arada sunularak ve izleyiciyi düşündürmeye yönelik yer verilerek gerçekleştirildiği söylenebilir. Filmdeki perspektif anlayışı olarak, travma ile ilgili zamansal geri dönüşlerde orta ve detay çekimlerin ağırlıklı olarak süreci odağa almaya yönelik olduğu söylenebilir. Film çekim süresi olarak ise ana karakter olan Selman'ın öznel zamanı üzerine kurulu olduğu ifade edilebilir.

Filmde *kurgu* yapısı dikkate alındığında, çekimlerin birleştirilmesinde kullanılan kesme ve zincirlemelerin çoğunlukla söz konusu olduğu belirtilebilir. Özellikle filmde, cinayeti gerçekleştiren kişi hakkındaki sürecin akıbetinin aksiyon sahnelerinde kesmeler, travma belirtileri olan flashback sahnelerinde ise zincirlemeler tercih edilir. Filmin kurgusunda yer alan grafik işleyişi ise, çekimlerde uyumlu biçimde yer alır. Filmdeki ana karakterlerin kadrajlardaki konumlanışlarında bu durumu, genel ve detay çekimlerle görmek mümkündür. Filmin ritmik yapısında tempolu olarak birbirini takip eden bir işleyiş vardır. Özellikle cinayetin keşfinde bu süreç söz konusudur. Filmde yer alan travmayla ilişkili sahnelere çekimler olarak geniş yer verilmesiyle süre uzun işler. Filmde aksiyonu gerçekleştiren cinayet olan Salih Kalyoncu'nun öldürülmesi ile ilgili olay örgüsü takibi ile ilgili flashbackte (travmadan bağımsız) ise çekim sürelerinin kısa ve çekim sayılarının uzun olmasıyla temponun hızlı olduğu belirtilebilir. Ana karakter olan Selman'ın süreçlerine yönelik eşinin öldürülmesi ile ilgili üç travma belirtisi mevcuttur. Söz konusu üç travma belirtisinin olduğu flashbackler öncesinde bastırma ego savunma mekanizması gözlemlenir. Mizah savunma mekanizmasının ise filmin tamamına sirayet eden süreçlerde zamandizinsel süreçte ortaya çıktığı belirtilebilir. Yalıtma savunma mekanizması ise filmde yan karakter olan Efrahim ile ana karakter Selman arasında geçen deniz kıyısı diyalogunda ilerleyen zamandizinsel düzleme uygun şekilde yer verilir. Bu belirtilerin dışında Selman karakteri ile filmin olay örgüsündeki cinayetin çözümünde

travmadan bağımsız olarak bir flashbacke daha yer verilir. Filmin yan karakteri olan Gökhan'ın ise geçmişte yaşamış olduğu istismardan dolayı travması bir flashback ile yer alır. Sonuç olarak filmde ana ve yan karakterlerde flashback kullanımları, travmadan bağımsız ve travma barındıran unsurlar olarak görüldüğü ifade edilebilir.

Filmde, diegetik olan bir iç ses örneği olarak Selman'ın diyalogları yer bulur. Bu durum, Selman'ın eşinin ölümüne yönelik travmasıyla ilişkilendirilmektedir. Ayrıca Selman, bağlamıyla Bir Derdim Var Bin Dermana Değişmem şarkısını çalıp söyler. Bu, filmin evrenine ait olarak dışsal diegetik bir ses olarak ifade edilebilir. Selman'ın hayatına yönelik travmasında, flashbacklerle verilen ses efektlerinin gerilimi arttırmakla birlikte diegetik olmayan bir ses unsuru olduğu da belirtilebilir. Filmde travmalarla ilişkili ve travmalardan bağımsız olan ego savunma mekanizmalarında ses efektlerinin etki yaratma unsuru olarak kullanıldığı söylenebilir. Filmde, diegetik olmayan unsur örnekleri olarak, Eşrefoğlu Al Haberi, İtirazım Var, Bir Tipiye Yakalandım şarkılarına yer verilir.

- Onur Unlü sinemasındaki “İtirazım Var” (Unlü, 2014) filminde komedi türü ve mizah ne şekilde işlenmektedir?

Filmde, komedi ve mizah unsurları barındıran diyalogların olduğu ve bunların olay örgüsü çerçevesinde gerçekleştiği belirtilebilir. Film geneline yayılan mizah unsuru filmde çoğunlukla tercih edildiği gözlemlenir. Diyaloglarda, filmsel ses unsurlarının desteklediği sahne ve sekans içlerinde ana karakter olan Selman'ın ironi yaptığı, karşısındaki insanlarla konuşurken esprili imalarda bulunduğu ortamlar söz konusu olur.

- Onur Unlü sinemasındaki “İtirazım Var” (Unlü, 2014) filminde komedi türü ve mizah ile travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları ne şekilde ilişkilendirilmektedir?

Filmdeki travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları ile komedi ve mizah unsurları iç içe verilmektedir. Filmde bunu destekleyen bir öğe ise diegetik olmayan seslerdir. Selman karakterinin film boyunca mizah savunma mekanizması kullandığı söylenebilir.

Çalışmanın bir diğer çözümlene filmi olan “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filminde, çalışma kapsamında dikkate alınan amaç sorularına yönelik sonuçlar aşağıda yer almaktadır.

- Onur Ünlü sinemasındaki “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filminde travma unsurları ne şekilde yer almaktadır?

Filmdeki ana karakter olan Salim, cinayet masasında çalışan, eşinden ayrı ve bir kız çocuğu babasıdır. Salim, yakın zamanda görme yetisini kaybedeceğini öğrenir. Bunu öğrendiği süreçte bir cinayeti araştırırken tanıdığı görme engelli Handan’a kör olma ile ilgili sorduğu sorulardan, eski eşi Hülya ile aralarında geçen diyaloglardan bu zorlantılar gözlemlenebilir. Filmde Salim’in annesinin de görme engelli olduğu bilgisi verilir. Görme yetisini kaybedecek olmasının Salim için zorlayıcı bir travmatik bir unsur olduğu söylenebilir. Doktoru beynin görme merkezine birkaç ay içinde sinyal göndermeyi bırakacağını ve sakin bir hayat yaşamaya başlaması gerektiğini ifade ettiğinde Salim, Burhaniye’ye yerleşeceğini ve Sezgin KOÇAK isimli bir arkadaşı ile çay bahçesi ileteceklerini belirtir. Burhaniye’ye yerleşme hayalleri kurduğu ve asker arkadaşı olarak anlattığı Sezgin’den filmin başka aşamalarında da söz eder. Ancak Salim’in elbise dolabının kapagında asılı bir fotoğrafta Sezgin’in aslında geçmişte öldüğü anlaşılır. Temel yaşam becerilerinden birini kaybedeceğini öğrenen ve hatta filmin son sahnesinde kaybettiğini gördüğümüz Salim, aynı zamanda film boyunca sevdiğini belirttiği asker arkadaşı Sezgin’i kaybetmiştir. Filmde Salim karakterinin, F. Ruppert’in travma tiplerine göre Kayıp Travması yaşadığı ifade edilebilir.

Ayrıca filmde Salim’in annesinin görme engelli olan bir genelev çalışanı olduğu, Salim’in istenmeyen bir ilişkiden doğduğu ve babası ile herhangi bir ilişki kurmadığı da gözlemlenir. Annesi ve Salim arasında geçen bir diyalogda babasının öldürüldüğü de anlaşılır. Annenin çocuğun ihtiyaçlarını göremeyecek bir konumda olması, baba kaybı ve istenmeyen bir çocuk olarak babası ile ilişkisinin olmayışı gibi sebeplerle ebeveynlerinden gerekli bakım ve desteği alamayan Salim, hayal kırıklıkları olan, bulanık duygular içerisinde ve çaresiz bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki belirtiler dikkate alındığında F. Ruppert’in travma tiplerine göre bağlanma travması yaşadığı da belirtilebilir.

- Onur Unlü sinemasındaki “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü; 2017) filminde travmalarla ilişkili ego savunma mekanizmaları karakterlerde nasıl gerçekleşmektedir?

Filmin ana karakteri olan Salim, görme yetisini kaybedeceğini söyleyen doktor tarafından sakin bir hayat yaşamaya adım atması gerektiği konusunda uyarılır. Buna dair yanıt olarak Burhaniye’de asker arkadaşı Sezgin ile birlikte çay bahçesi işletmeyi planladıklarını ifade eder. Bu planından iş arkadaşı Nihal’e de bahseden Salim, evindeki elbise dolabından kıyafet alırken dolabın üzerinde görülen ve Sezgin Koçak’a ait bir fotoğrafta “SEZGİN KOÇAK 1988-2009” yazmakta olduğu görülür. Film boyunca gelecek planları kurduğu ve insanlara anlattığı asker arkadaşı Sezgin Koçak aslında ölmüştür. Salim’in bu ölümü görmezden geldiği ve gelecek planları kurmaya devam ettiği anlaşılır. Filmdeki belirtiler dikkate alındığında travma ile ilişkili olarak yadsıma (inkar) savunma mekanizması kullandığı söylenebilir. Ayrıca filmde Salim karakterini travma ile ilişkili olmayan ego savunma mekanizmalarından düş kurma ego savunma mekanizmasını kullandığı da ifade edilebilir.

- Onur Unlü sinemasındaki “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü; 2017) filminde travma ve ego savunma mekanizmaları film anlatı yapısı ve biçiminde nasıl inşa edilmektedir?

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü; 2017) filminin *zamandizinsel* düzeninde anlatım olarak herhangi bir ileri ya da geri dönüşlerin olduğu atlamalardan söz edilemez ancak filmsel zamanın ritmik ilerleyişinin önünde müdahaleler vardır. Film anlatısındaki zamanda, olay örgüsünde Salim karakterinin iki defa gündüz düşü kurduğu ve bu sahnelerin zamansal düzenin dışına çıkılan sahneleri barındırdığı görülür. Gündüz düşleri düş kurma ego savunma mekanizması olarak ele alınabilir. Ayrıca filmde, zamansal sıklık olarak iki defa tekrar eden sahnelerin olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Salim’in Handan’ı merak edip amiri Nihal’e karakolda sorduğu sahne olarak bu durum gösterilebilir. Zamansal sıklık olarak filmdeki zamandizinsel süreç müdahale yapılarak pekiştirme rolü üstlenen özellik ortaya koyulmuş olur.

Filmin *mekansal* işlevi irdelendiğinde ise iç ve dış mekanların filmde diegetik evrene (filmin olağan, filme ait olan evreni) uygun mekanlar tercih edildiği söylenebilir. Mekanın karakterdeki psikolojik etkisi dikkate alındığında ise köprü ve genelev gösterilebilir. Köprü, Salim’in çekirdek ailesinde kuramadığı ilişkisini annesi ve babası

ile olan sorunu üzerinden ilişkilendirdiği söylenebilir. Genelev ise Salim'in anne-baba figürü olarak dağılmış, geniş ailesi ile yüzleştiği ve tek gecelik ilişkiden Salim'in dünyaya geldiği mekandır. Babası ise önceden, silahla defalarca kursunlanarak öldürülmüştür. Filmde, anne-baba figürlerinin bu şekilde yer aldığı görülür ancak Salim karakteri ile travmatik bir bağ kurulduğu söylenemez. Karakterin dünyasındaki anlatı üzerinden bakıldığında Salim'in kendine asıl dert edindiği durum, birlikte çay bahçesi işletmeyi düşündüğü askerlik arkadaşı Sezgin Koçak ile yaptığı planı gerçekleştiremeyeceği üzerinedir çünkü arkadaşı ölmüştür ancak karakter bu ölümü kabul etmez, inkar eder. Dolayısıyla filmde, karakterin ana travması olarak yer edinen askerlik arkadaşının ölümü ile mekânsal bir ilişki kurulmaz. Karakter, görme yetisini kaybedeceğinin farkındadır ve görmeyen annesi ile genelevdedir ayrıca köprü yanında ilişkileneemediği eski eşi ile daha sonra Leyla'yı takip ederken köprüünün üzerinde iken tamamen görme yetisini kaybeder. Filmde Salim'in görme yetisini kaybedeceği süreci bir travma olarak yer alır ancak bu travması olay örgüsünde filmin merkeze alınmaz.

Filmde *mizansen* yapısı dikkate alındığında, *dekor* olarak filmsel evrene uygun doğal mekanların tercih edildiği söylenebilir. *Kostüm* olarak görme engelinden dolayı Handan tarafından güneş, gözlüğü kullanıldığı gözlemlenir. *Makyaj* olarak filmde Salim'in görme yetisini kaybetme sürecindeki gözünün kanama ve kanlanma şekilleri gerçekçidir. *Işık* olarak yüksek kontrastlı, sert ve doğrudan aydınlatma söz konusudur. Doğal ışık kaynağı olan güneşle dış ve bazı sahnelerdeki iç mekan ışıklar gösterilir. Bu durumun, görme yetisini travma unsuru olarak gösterme ve buna dikkat çekme amacıyla yapıldığı belirtilebilir. Salim'in filmde *sahneleme* olarak yer aldığı göz sorununa yönelik ifadeleri ilgisiz ve soguktur. Karakter görme engeline ilerleyen süreçlerde yakalanacağı bilir ve Handan'ı gözlemlemesi sonucu ağlaması söz konusudur. Handan, görme yetisini kaybetmiş ve yaşamını ona göre sürdüren bir kadındır. Filmin ilerleyen sekanslarında Salim'in gözünü kaybetmesi onun için travma unsuru olarak şekillenir. Karakter, köprüünün üzerindeyken gözünü tamamen kaybettiğinde şiddetli bir şekilde ağlar. Filmde travma unsuru olarak gösterilen ve anlatıda özellikle vurgulanan ise karakterin asker arkadaşının ölümüne yönelik yadsımasıdır. Karakterin kendi gözü ile ilgili sorunu da ikinci planda kalır. Ayrıca karakter savunma mekanizması olarak iki defa gündüz düşü yaşar. Handan ile olan ilkinde, Beni Görüyor Musun Derneğinde sert ışık kaynağı olan güneşin onları vurgulaması üzerinedir. Handan görme engellidir. Salim, doktorun ifadesiyle birkaç aya kadar o da görme yetisini kaybedecektir. Salimin ikinci düşü ise

Leyla ile gerçekleşir. Bu düşte ise Leyla görmeyen bir kadındır. Bu düş sırasında da karanlık tonlarla ortamın ışığı oluşturulur. Işığın niteliği yumuşaktır. Işığın rengi ise sıcak renklerden olan sarı ile yer edinir.

Filmin sinematografisinde ise fotoğrafik imgenin tonlama alanı olarak yüksek ve düşük kontrastlı sahne ve sekanslara yer verildiği belirtilebilir. Filmde Salim'in gündüz düşleri buna örnek olarak verilebilir. İlgili gündüz düşleri, savunma mekanizmalarından düş kurma ego savunma mekanizması olarak ifade edilebilir. Filmdeki hareket hızı incelendiğinde, Salim'in Handan ile olan gündüz düşündeki ağır çekimlerden söz etmek mümkündür. Ayrıca hareket hızına bir diğer örnek olarak Salim'in gözü ile ilgili doktorunun sakin bir hayat yaşaması gerektiğine dair söylemleri esnasında iki elinde elinde iki silah ile Salim'in ağır çekimde ateş ediyor oluşu verilebilir. Selman'ın görme yetisini kaybedeceği haberi onun travması olarak belirtilebilir.

Filmde *kurgusal* birleşmeler çoğunlukla kesmeler ile sağlanır ve sahneler arası geçişler hızlıdır. Filmde Salim'in gözü ile ilgili sorun için inzivaya çekilmesi gerektiği bilgisi ağır tempoda sunulur. Yine zamansal ritim dikkate alındığında Handan ile ilgili olan düşü ağır tempoda verilir. Filmde anlatı yapısına dahil olan iki gündüz düşü yer alır. Ego savunma mekanizmalarından düş kurma savunma mekanizması olan bu iki durumda zamansal düzen bakımından dikkate alınır. Bunlara ek olarak birkaç ay içinde görme engelli olacağını öğrenen Salim, gizlice görme engelli olan Handan'ın evine girip onu izler. Evde biri olduğunun farkına varan Handan'ın çaresizliği karşısında Salim, ağlamaya başlar ancak fark edilmemek adına ağzını sıkıca eliyle kapatır ve bir sonraki planda kendi evinde görünen Salim ağlamaya devam eder. Burada duygunun devamlılığı mekânsal geçişler ile sağlanır.

Filmde *ses* unsurlarına bakıldığında filmde diegetik olan ses ve müzikler görülebildiği gibi diegetik olmayan ses ve müziklere de filmde yer almaktadır. Özellikle düş kurma ego savunma mekanizmalarının bulunduğu sahnelerden Salim'in Handan ile olan düşünde filme ait olan diegetik müzik söz konusudur. Salim'in Leyla ile olan düşünde ise sesin tınısını da oluşturan bir diegetik olmayan yani filmin evreninin dışından gelen ses efekti bulunur.

- Onur Unlü sinemasındaki “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) filminde komedi türü ve mizah ne şekilde işlenmektedir?

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) filminde komedi ve mizah unsurları dikkate alındığında, ana karakter olan Salim’in durum ve diyaloglarında geçen konuşmalar gösterilebilir. Handan’ın eşi Murat Soylu’nun cinayetiyle ilgili ilk sorgusunda belirttiği ifadeler arasında Salim’in ona üç defa “ - *Estahfurullah.*” demesi örnek olarak gösterilebilir. Söz konusu bu diyaloglar ile ilgili Salim’in amiri Nihal, daha sonra Salim’e bu diyalogları anlatarak güler ve Handan’ın bu durumu “*teşkilatta estağfurullah masası diye bir bölüm olduğunu sanacak*” diye belirterek alay eder.

Bir başka örnek olarak Handan’ın evinin yakınında şoför Suat tarafından silahla vurulan Salim, yerde yuvarlanırken Tohumlar Fidana şarkısı diegetik olmayan bir müzik olarak duyulur ve Salim yerde yuvarlanır. Bu sırada Salim’in yüzü tebessüm içindedir. Bu durum, Salim’in silahla vurulmasına rağmen yerde yuvarlanırken güler tepkisini içerir. Dolayısıyla filmde, komedi ve mizah ile ilişkilendirilebilecek sahnelerin olduğu ve alay, ironi, şakalaşma vb. şekillerde gerçekleştiği belirtilebilir.

- Onur Unlü sinemasındaki “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) filminde komedi türü ve mizah ile travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları ne şekilde ilişkilendirilmektedir?

Filmde Salim karakterinin komedi ve mizah ile ilişkili olarak, annesiyle genelevde konuşurken, silahla defalarca vurularak öldürülen babasının konusu geçtiğinde ikisi de duruma gülerken hiciv eder. Filmde karakter, babasıyla duygusal olarak ilişkilenebilir. Filmin ana travmatik unsuru, Salim karakterinin askerlik arkadaşı Sezgin Koçak’ın ölümüdür. Filmde karakter bu ölümü yadsır. Dolayısıyla buna dair filmde, komedi ve mizah barındıran travmatik ilişki kurulamaz. Film dikkate alındığında, ironi, alay vb. unsurlarla çeşitli sahnelerde gülünerek gerçekleşen olay ve durumların komedi türü ve mizah anlayışları çerçevesinde travma ile bağ kurulmadığı söylenebilir.

Filmde, ego savunma mekanizmalarından olan düş kurma iki defa görülür. Söz konusu düş kurma savunma mekanizmasının ilkinde Salim’den silahı alan Handan, Salim’in göğsüne dayasını silahın tetiğini gülümseyerek çeker. Silahla bir şakalaşma vardır ve sahnenin devamında düş içerisinde yakınlaşırlar. İkinci düş kurmada ise Leyla’nın korktuğu sırada evin dış kapısından içeri giren Salim, Leyla ile sarılarak ona, hala korkup korkmadığını sorduğunda Leyla ise, silahı olduğundan korkmadığını belirtir.

Salim, silahını isteyip istemediğini ona sorduğunda Leyla silahı alır ve kendi kafasına dayayarak tetiği çeker. Silahın şarjörü boştur ve Leyla silahla şakalaştıktan sonra yatakta yakınlaşırlar. Bu iki savunma mekanizmasında da komedi ve mizahla ilişkilendirilebilen şakalaşma yoluyla ilişki kurulduğu belirtilebilir.

Çalışmadaki “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) filminde, çalışma kapsamında dikkate alınan amaç sorularına yönelik sonuçlar aşağıda yer almaktadır.

- Onur Unlü sinemasındaki “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2017) filminde travma unsurları ne şekilde yer almaktadır?

Filmin ana karakteri olan Rıza, belediyede temizlik görevlisi olarak çalışan, bekar ve annesi ile yaşayan biridir. Filmin başlangıç sahnesinde arkadaşıyla sohbet ederek sokağı temizlemektedir ve bu sohbet esnasında Rıza, yaşının geçtiğini evlenip yuva kurmak istediğini ancak yaşlı annesinin onu bu durumdan ötürü kıskandığını ve müsaade etmediğini, evlenmesi için tek yolun annesinin ölümünü beklemek olduğunu dile getirir. Bu sohbet esnasında çöp konteynırında ölü bir kadın görürler ve bu Rıza için hayatını dönüştüren travmatik etkiye sahip bir olay olarak nitelendirilebilir. Bu olaydan önce annesinin ona bağımlılığından şikayet eden ve evlenmek isteyen Rıza için durumlar tam tersi bir hale dönüşür. Rıza, annesini kaybetme korkusu yaşamaya başlar, annesine bağımlı bir hale gelir ve onun onayını almadan hareket edemez. Ayrıca annesi ile daha çok zaman geçirebilmek için emekliliğe de ayrılır. Filmde ana karakter olarak yer alan Rıza karakterinin, F. Ruppert’in travma tiplerine göre Varoluşsal Travma ve Kayıp Travması yaşadığı söylenebilir. Varoluşsal travma ölüm korkusu ile beraber ele alınabilir. Rıza karakterinin sokak temizlediği bir gün konteynırın içinde gördüğü kadın cesedi ile filmsel anlatı yapısındaki olay örgüsünde bir belirti olarak görülür. Rıza karakterinin, aynı zamanda sevilen ve hatta bağımlı hale gelen bir kişi olan annesini kaybetmesi sonucu ortaya çıkan Kayıp Travması yaşadığı da belirtilebilir.

- Onur Unlü sinemasındaki “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2017) filminde travmalarla ilişkili ego savunma mekanizmaları karakterlerde nasıl gerçekleşmektedir?

Filmin an karakteri olan Rıza'nın çöp konteynırında gördüğü kadın cesedinin ardından yaşadığı travma ile birlikte gerileme savunma mekanizması geliştirdiği söylenebilir. Rıza'nın geliştirdiği bu savunma mekanizmasında annesinin onayını almadan herhangi bir şey yapamadığı, çocuksu davranışlar sergilediği gözlemlenir. Ayrıca annesi ile bağımlılık düzeyine varan bir ilişkisi olan Rıza'nın, annesinin ölümüyle yaşadığı travmanın ardından yadsıma (inkar) savunma mekanizmasını kullandığı da söylenebilir. Rıza'nın yadsıma (inkar) ego savunma mekanizmasına dair ölen annesinin mezarına gidip onu eve gelmeye ikna etmeye çabaları, kahvaltı hazırlayıp annesi karşısındaymış gibi ona bir şeyler yedirmeye çalışması, annesinin kıyafetlerini giyip annesiyle karşılıklı bir diyalog gerçekleştiriyormuş gibi rol yaptığı sahneler ele alınabilir.

- Onur Unlu sinemasındaki “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlu, 2017) filminde travma ve ego savunma mekanizmaları film anlatı yapısı ve biçiminde nasıl inşa edilmektedir?

Filmde *zaman* düzeni olarak yapıya bir dış anlatıcı ve Rıza ile ilişkili komşuları anlatıcı olarak müdahale eder. Filmin zamansal düzeninde Rıza'nın gündüz düşünün yer aldığı belirtilebilir. Zamansal sıklık olarak *mekanlar* filmin evrenine ait olan doğal mekanlardır ve filmde, iki defa tekrar eden akvaryumun kırılmasının olduğu görülür ve içerisinde turuncu balık vardır. Zamansal sıklık olarak pekiştirme yapıldığı görülür. Rıza'nın annesinin ölümünden sonra Rıza demir bir köprüden geçerken annesini karşısında görür ve annesi onu merak ettiğini ve özlediğini söyledikten sonra birden yok olur. Bu durumda annesine seslenerek koşup oradan ayrılan Rıza, bir caddede soluklanmak için durduğunda turuncu balığın cadde boyu kadar büyüdüğü ve balığın da nefes alıp vermeye çalıştığı görülür. Balık Rıza ile özdeşleştirilir.

Filmin *mizansen* yapısında öne çıkan dekor, doğal mekanlar olarak yer alır. Bunlar arasından çöp konteynırı, Rıza'nın ölü ceset ile karşılaştığı ve onda travma oluşturan yerdir. Karakterin kostümü günlük kıyafetleridir. Karakter kendini evlendiğine ve hatta çocuğu olduğuna inandırdığı için damatlık olarak kendi sosyal çevresi olan kahvehane gibi yerlere giderek arkadaşlarına evli olduğunu ispatlamaya çalışır. Ancak öyle bir şey söz konusu değildir. Filmin ışık yapısı doğal aydınlatma olarak yer alır ve karakterin bulunduğu mekanlardaki ışığın niteliği yumuşak ve yaygındır. Kaynağı ise filmin evrenine uygun olarak gün ışığıdır. Karakterin evindeki iç aydınlatmanın ise Rıza'nın annesi öldükten sonra çoğunlukla sert ışıklı ortamlarıyla şekillenir. Filmin girişteki

bilgilendirme aşamasında karakter annesine düşkün ve takıntılı bir yapı ile ön plandadır. Rıza, annesi öldükten sonra onun ölümünü inkar eder ve o hala yaşıyormuş gibi evde onun kılığına girerek çeşitli davranışlarda bulunur.

Filmin *sinematografisi* dikkate alındığında fotoğrafik imgenin tonlama alanı Rıza'nın annesinin ölümünden sonra iç mekanların yüksek kontrastlığı olarak yer aldığı görülmektedir. Bu durum annesinin ölümünün Rıza'da yarattığı travmasına dair inkarı ile ilişkilendirilebilir. Bu durum karakterin gerilimini ortaya koyar. Filmde hareket hızı ile ilgili olarak Rıza, ölmüş annesinin bir demir köprüde görünüp ortadan kaybolmasının ardından sokakta koşar. Nefes nefese kaldığı bir anda ağır çekimlerin yer aldığı gözlemlenir. Ardından cadde boyu uzanmış olan kocaman bir balık yolda soluk alıp verir. Filmin çerçevelemesinde karakterin seviyesi olan karşı açılara yer verildiği görülür. Çekim açıları genel, orta ve dar açı temeline göre yer alır ve alan derinlikleri perspektiflerde düşüktür. Net alan ortamı fazladır ve filmde vurgulanmak istenen noktaların odağa çekilme durumları yok denilecek kadar azdır. Akvaryumun yere düşüp kırılmasıyla turuncu balığın odağının film sahnelerinde birkaç tekrarı söz konusudur. Filmde karakterin kırmızı balık ile özdeşleşip annesinin ölümüne yönelik travmasına bir gönderme olduğu söylenebilir.

Filmde, *kurgu* ile ilgili çekimlerdeki birleştirmeler dikkate alındığında genel olarak tercihen kesmelerin kullanıldığı söylenebilir. Çekimlerin ritminde Rıza'nın annesinin ölümünden sonra çekim uzunluklarının arttırılıp ağır çekimle travmatik gerginlik açığa çıkarılmaya çalışılır. Filmdeki çekimlere örnek olarak Rıza'nın arkadaşının yanındaki yemek sahnesi verilebilir. Kamera açısına göre Rıza masanın ortasında yer alır ve kameranin karşı açısı olarak konumlanır. Kemal, kamera açısına göre solda, Kemal'in eşi ise sağda bulunur. Yemeğin servis edilmesi sırasında Kemal'in kamera açısında aks kırılır ve Kemal ters açıdadır. 180° kuralının kırıldığı filmin ilgili sahnesinde gerginlik ortamı sağlamaya yönelik bir örnektir. Filmde, olay örgüsü içerisinde duraksamalar yaratarak olay-durum anlatıcılığı yapan bir anlatıcı söz konusudur. Filmin zamansal akışına bir müdahale olarak bu durum örnek gösterilebilir. Aynı durum, anlatıcı olarak komşular için de söylenebilir.

Filmde, *sesin* algısal işlevi olarak yükselmelerin olduğunu ifade etmek mümkündür. Özellikle filmde gerginliğin artırılması işlevi olarak kullanıldığı söylenebilir. Filmde yer alan gündüz düşünde diegetik olmayan yani filmsel evrenden bağımsız ses efektlerinden bahsetmek mümkündür. Rıza'nın Serpil'i takip edip

karşılaştıkları okul önünde selamlaşmanın ardından Rıza gündüz düşü görmektedir. Söz konusu gündüz düşü, ego savunma mekanizmalarından düş kurma savunma mekanizması özelliğidir. Düş kurma savunma mekanizmaları, kişilerin hayatlarında isteyim ancak gerçekleştiremedikleri arzu veya beklentilerini içerir. Rıza, Serpil'i düşünde görürken duyulan diegetik olmayan ses ortam atmosferine katkı sağlar. Ayrıca filmde, Rıza'nın annesinin ölümü ile ilgili sekansta öncelikle Rıza, annesinin öldüğünü kabul etmemektedir ve ona, Serpil'i işe bırakacağından söz eder. Yanıt vermeyen annesine tepki göstermek için sesini yükselttiğinde gök gürlemesi duyulur ve bu durum filmin evrenine ait diegetik bir sestir. Gök gürlemesinin ardındaki sahnede ise yağmur yağdığı görülür. Ayrıca sahnede, diegetik olmayan ses efekti olarak gerilim sesine de yer verildiği söylenebilir. Ertesi gün Rıza, annesinin koltukta oturur vaziyetteki halinin devrilmesiyle birlikte şok yaşayarak gerilir ve aynı şekilde diegetik olmayan ses efektine yer verilir. Filmin sonunda, başında olduğu gibi sahnede bir dış anlatıcı kadın görülür ve diegetik olmayan bir dış ses olarak durumları özetler. Dolayısıyla filmde, diegetik olan ve olmayan ses efektlerinin kullanımlarından söz etmek mümkündür.

- Onur Ünlü sinemasındaki “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2017) filminde komedi türü ve mizah ne şekilde işlenmektedir?

Filmde komedi ve mizah unsurlarının yer aldığını belirtmek mümkündür. Rıza, annesi ile ilişkisi nedeniyle kahvehanedeki arkadaşları tarafından alaya alındığı söylenebilir. Buna ek olarak aktardaki adam onun Serpil ile evlenmesi için Rıza'yı cesaretlendirirken ayrıca onunla alay eder.

- Onur Ünlü sinemasındaki “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2017) filminde komedi türü ve mizah ile travma unsurları ve ego savunma mekanizmaları ne şekilde ilişkilendirilmektedir?

Filmde, komedi ve mizah ile travma ve ego savunma mekanizmaları arasında bağ kuran herhangi bir unsur gözlemlendiği söylenemez.

“*Sinemada Travma: Onur Ünlü Sineması Örneği*” başlıklı çalışma kapsamında dikkate alınan filmler ile ulaşılan bulgu sonuçlarına, aşağıda düzenlenen tabloda yer verilmiştir.

Tablo 11. “Sinemada Travma: Onur Ünlü Sineması Örneği” Başlıklı Çalışmanın Bulgu ve Sonuçlarının Değerlendirme Tablosu

Film Adı	“İtirazım Var” (Ünlü, 2014)	“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017)	“Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018)
Filmde Karakter Bilgisi	Selman	Salim	Rıza
Filmde Travma Unsurları	<i>Merkeze Alınan:</i> Es, ölümü (Travma tipi: Kayıp travması).	<i>Merkeze Alınan:</i> Askerlik arkadaşı ölümü (Travma tipi: Kayıp travması).	<i>Merkeze Alınan:</i> Annenin ölümü (Travma tipi: Kayıp travması).
	<i>Merkeze Alınmayan:</i> Şiddet görme, kız çocuğu kaçırılması.	<i>Merkeze Alınmayan:</i> Görme yetisinin kaybı, annenin genelevde yaşaması ve babanın öldürülmesi (Travma tipi: Bağlanma travması).	<i>Merkeze Alınmayan:</i> Çöp konteynırındaki kadın cesedi ile ölüm korkusu (Travma tipi: Varoluşsal travma).
Filmde Ego Savunma Mekanizmaları	<i>Travma ile İlişkili:</i> Bastırma, yalıtma, mizah	<i>Travma ile İlişkili:</i> Yadsıma (İnkar).	<i>Travma ile İlişkili:</i> Gerileme, Yadsıma (İnkar).
	<i>Travma ile İlişkisi Bulunmayan:</i> Yer değiştirme, yüceltme, mizah, bölme, neden bulma (akla uygunlaştırma).	<i>Travma ile İlişkisi Bulunmayan:</i> Düş kurma.	<i>Travma ile İlişkisi Bulunmayan:</i> Düş Kurma.
Filmde Travma Unsurları ve Ego Savunma Mekanizmalarının Film Anlatı Yapısı ve Biçemi ile İlişkisi	<i>Zaman:</i> Zamandizinsel düzende değişimler; tekrar eden sahne sıklıkları, geçişler (flashback).	<i>Zaman:</i> Zamandizinsel düzende değişimler; düş kurma ile olay örgüsü eklemeleri, tekrar eden sahne sıklıkları.	<i>Zaman:</i> Zamandizinsel düzende değişimler; düş kurma ile olay örgüsü eklemeleri, anlatıcı kadın, anlatıcı komşular, tekrar eden sahne sıklıkları.
	<i>Mekan:</i> Dolaylı olarak mekan ilişkileri; cami, cadde, yol vd.	<i>Mekan:</i> Doğrudan kurulan mekan ilişkileri; köprü, genelev, göz muayehanesi, yol vd.	<i>Mekan:</i> Doğrudan kurulan mekan ilişkileri; ev, çöp konteynırının bulunduğu sokak, kahvehane vd.
	<i>Mizansen:</i> Dekor, makyaj, ışık, sahneleme.	<i>Mizansen:</i> Kostüm, makyaj, ışık, sahneleme.	<i>Mizansen:</i> Dekor ile filmsel mekanlar, kostüm, ışık, sahneleme.
	<i>Sinematografi:</i> Fotografik imgenin kapsamı (tonlama, hareket hızı), çerçeveleme ve görüntü süresi.	<i>Sinematografi:</i> Fotografik imgenin kapsamı (tonlama, hareket hızı), çerçeveleme (alt-üst açılar) ve görüntü süresi.	<i>Sinematografi:</i> Fotografik imgenin kapsam (tonlama ve hareket hızı), çerçeveleme ve görüntü süresi.
	<i>Kurgu:</i> Çekim birleştirmeleri (kesme, zincirleme), kurgu boyutları, flashback vb.	<i>Kurgu:</i> Çekim birleştirmeleri (kesme), kurgu boyutları vb.	<i>Kurgu:</i> Çekim birleştirmeleri (kesme), kurgu boyutları (aks kırılması, anlatıcı bölümleri) vb.
	<i>Ses:</i> Sesin algısal ve boyutsal olarak diegetik olan ve olmayan sesleri ve efektleri, müzik.	<i>Ses:</i> Sesin algısal ve boyutsal olarak diegetik olan ve olmayan sesleri ve efektleri, müzik.	<i>Ses:</i> Sesin algısal ve boyutsal olarak diegetik olan ve olmayan sesleri ve efektleri.
	Filmde Komedi Türü ve Mizah Özelliklerinin Travma ve Ego Savunma Mekanizmaları ile İlişkisi	<i>Komedi Türü ve Mizah Özellikleri:</i> Olay örgüsü çerçevesindeki diyaloglar ve devinimler.	<i>Komedi Türü ve Mizah Özellikleri:</i> Olay örgüsü çerçevesindeki diyaloglar ve devinimler.
<i>Komedi Türü ve Mizah Özelliklerinin Travma ve Ego Savunma Mekanizmaları ile İlişkisi:</i> Doğrudan ilişkili mizah, diyalog ve devinimlerdeki komedi unsurları.		<i>Komedi Türü ve Mizah Özelliklerinin Travma ve Ego Savunma Mekanizmaları ile İlişkisi:</i> Diyalog ve devinimlerdeki komedi ve mizah unsurları.	<i>Komedi Türü ve Mizah Özelliklerinin Travma ve Ego Savunma Mekanizmaları ile İlişkisi:</i> Doğrudan bir ilişki gözlenmemektedir.

“*Sinemada Travma: Onur Ünlü Sineması Örneği*” başlıklı çalışma kapsamında bulgu sonuçları değerlendirildiğinde, Onur Ünlü sineması özelindeki örneklem alınan filmlerde:

- Filmlerde travma unsuru barındıran durumların söz konusu olduğunu belirtmek mümkündür. Travma durumları, çeşitlilik içererek film anlatısındaki olay örgülerinde karakterlerle merkeze alınan ve alınmayanlar olarak görülebilmektedir. Filmlerde merkeze alınan travma tipinin kayıp travması olduğu ifade edilebilir. Film anlatısındaki olay örgüsünde merkeze alınmayanlar olarak bağlanma travması ve varoluşsal travmadan söz bahsedilebilir. İlgili bulgular karakterlerin devinimleriyle dikkate alındığında, ana karakterler ile görülebildiği gibi, yan karakterlerde ve yan karakterlerin ana karakterlerle ilişkilerinde de açığa çıkarılabilmektedir.

- Filmlerde travmalarla ilişkili olarak ve ilişkisi olmayacak şekilde ego savunma mekanizmaları söz konusudur. Filmlerde travma belirtileriyle ilişkili; bastırma, yalıtma, mizah, yadsıma (inkar) ve gerileme olarak beş farklı ego savunma mekanizmasının görüldüğü belirtilebilir. Filmlerdeki travma durumlarıyla ilişkisi bulunmayan; yer değiştirme, yüceltme, mizah, bölme, neden bulma (akla uygunlaştırma) ve dış kurma olarak altı ego savunma mekanizmasının görüldüğünü ifade etmek mümkündür.

- Filmlerde travma ile ego savunma mekanizmalarının işlenişi, filmlerin anlatı yapılarındaki karakterler ve film biçemi ile desteklenerek gerçekleşmektedir. Filmlerdeki zaman ve mekanlar, mizansen, sinematografi, kurgu ve ses öğeleri karakterlerle birlikte bulgular alanlarıdır. İlgili unsurlar filmlerde travma ve ego savunma mekanizmalarıyla aktif olarak ilişkilendirilebilmektedir. Özellikle filmlerde, mizansen ile ilişkili karakter sahnelemeleri ön plana çıkmakta, ışığın bir aydınlatma aracı olarak dramatik etkiye katkısı görülebilmektedir. Filmlerdeki sinematografik unsurların birer fotografik imge olarak tonlama alanları ve filmdeki sahnelerin hareket hızları odağa vurgular sağlamaktadır. Kurgu yapıları dikkate alındığında “İtirazım Var” (Ünlü, 2014) filmde, zamandizinsel geri dönüşlerin (flashback) ağırlıklı olarak anlatı yapısını şekillendirilme gücünü ön plana çıkardığı görülebilmektedir. “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Ünlü, 2017) filminde zamandizinsel yapı olay örgüsü düzleminde ilerlerken olay örgüsündeki olayların gerçekleşme zamanındaki atlamaları ve gündüz düşü olarak ana karakterin düşünsel/duygusal bilgisi aktarılır. “Gerçek Kesit: Manyak” (Ünlü, 2018) filminde ise zamansal yapı olay örgüsünün düzleminde ilerlerken ana karakterin gündüz düşü ile

bilgilendirmelere yer verilir. Ayrıca bu filmde öne çıkan ve film anlatı yapısında olay örgüsünün ara anlatıcılarla (kadın dış anlatıcı, filmdeki komşu rolleriyle diğer anlatıcılar) desteklendiği kurgusal düzenlemeler söz konusudur. Çözümleme kapsamındaki örneklem filmlerin tamamında, sesin travma ve ego savunma mekanizmalarıyla diegetik olan ve diegetik olmayan ses ve ses efektleri ile ön plana çıktığı belirtilebilir.

- Çalışma kapsamındaki örneklem filmlerde komedi ve mizah unsurlarının yer aldığı belirtilebilir. Söz konusu filmlerde, olay örgüsü çerçevesindeki diyalog ve devinimler buna örnekler olarak gösterilebilir. “Gerçek Kesit: Manyak” (Unlü, 2018) filminde, travma ve ego savunma mekanizmalarıyla doğrudan kurulan komedi veya mizah durumları görülememektedir. Travma ve ego savunma mekanizmaları ile doğrudan ilişkili olarak “İtirazım Var” (Unlü, 2014) ve “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” (Unlü, 2017) filmlerinde ise ses unsurları olarak diyalog ve diegetik olan/olmayan sesler/ses efektleri komedi ve mizah unsurlarını destekleyebilmektedir. Ayrıca karakterlerin devinimlerde de komedi ve mizah durumları gözlemlenebilmektedir.

5.2. Öneriler

Travmanın; toplumları ilgilendiren özelliklere sahip olabildiği gibi, toplumları meydana getiren bireyleri de değiştirip dönüştüren, birçok yönüyle etkileyen özellikleri bulunabilmektedir. Bireysel travmalar çeşitli unsurlara bağlı olarak gelişebilir ve bunun yanı sıra farklı travma tiplerinin var olduğu da ifade edilebilir. Bireylerin bu travmalara bağlı olarak benliklerini koruma altına almak için birtakım savunma mekanizmaları geliştirdikleri Sigmund Freud’un Psikanalitik Kuram’ı ile açığa çıkarılmıştır. Bu kurama göre savunma mekanizmaları travmatik olayla ya da durumla baş edebilmek, yüzleşmekten kaçınmak ya da yadsımaya sebep olabildiği gibi aynı zamanda bireylerin uyum sağlama yönünü pekiştirebilmek için de kullanılabilir. Psikanalitik kuramın içinde yer alan savunma mekanizmaları çeşitli sanat yapıtlarında bulgulanabilir. Bunlardan biri disiplinler arası çalışmaya uygun bir zemin sağlayan sinemadır. Sinema ve psikanalizin ortak yönü, insana dair bir yorum alanı sunabilmeleridir, denilebilir. Çalışma kapsamında oluşturulan “*Sinemada Karakterler/Öznelere İçin Ego Savunma Mekanizmaları Değerlendirme Soru Tablosu*” nda, 22 ego savunma mekanizması ve 32 adet soru yer almaktadır. Bu tablo ile, söz konusu çalışmada olduğu gibi birçok filmde ya da yönetmen sinemasında, çeşitli anlatımsal ya da biçimsel veya biçimsel öğeleri ile karakterlerin

kullandığı ego savunma mekanizmaları bulgulanabilir. Bu bulgular ana veya yan karaktere dair önemli anekdotlar sunabilir. Hatta, çalışma kapsamında sinema alanı ile ilgili ortaya koyulan ego savunma mekanizmaları değerlendirme tablosu, ileriki aşamalarda yapılacak çalışmalarla geçerlik-güvenirlik bakımından da ilerletilebilir.

Bu çalışmanın, sinema ve psikanalizin bir arada olduğu nitelikli nice çalışmalara katkı sunması dilekleriyle...

Bir yol,
bir yerden çıkarak,
bir yönde gidebilmekse;
bir yer,
bir yöne doğru oluşabilecek
bir yolun başıysa
- ve sonunda varılacak yer,
o yolun sonuysa -;
bir yön de, bir yer ile katedilen bir yol
arasındaki bir devinmeysen;
yerinden kalkarak
bir yöne doğru
bir yola çıkıp giden
- yerinden çıkacak bir yöne doğru yol alan -
kişi, yürüyordur...

(Aruoba, 1994, s. 95).

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akkaya, S. N. (2013). *Türk Sinemasında Psikanalitik Yolculuk*. İstanbul: Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alay, O. (2019). Mizah Kavramı ve Mizahın Tarihsel Süreci. *Türk Dili*, vol.116, no.808, 22-30.
- Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S. & Yıldırım, E. (2012). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri SPSS Uygulamalı*. İstanbul: Sakarya Yayıncılık.
- Andrews, G., Pollock, C. & Stewart, G. (1989). The Determination of Defense Style by Questionnaire. *Archives of General Psychiatry*, 46, 455-460.
- Andrews, G., Singh, M. & Bond, M. (1993). The Defense Style Questionnaire. *Journal of Mental Disorders*, 181, 246-256.
- Aristoteles (2008). *Poetika*. (Çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aruoba, O. (1994). *Yürüme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aslan, H. (Yapımcı) ve Unlü, O. (Yönetmen). (2017). *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok*. [Film]. Türkiye: Limon Yapım.
- Aslanyürek, S. (2014). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Aziz, A. (2017). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri*. Ankara: Nobel.
- Başol, O. (2017). *Senaryo Kitabı, Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (Çev: İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Becerikli, R. (2020). *Türk Sinemasında Anlatı ve Karakter Açısından Birey*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Bergson, H. (2018). *Yaratıcı Tekamül*. (Çev: M. S. Tunç). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Bergson, H. (2019). *Metafizik Dersleri Uzay-Zaman-Madde*. (Çev: B. G. Besiktaslıyan). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bodur, E. F. (1999). *Defense Style Questionnaire (Savunma Biçimleri Testi) Ego Savunma Mekanizmaları Testinin Türkçe Formu Dil Eşdeğerliliği, Güvenirlik ve Geçerlilik Çalışması*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.

- Bond, M., Gardner, S. T. & Christian, J. (1983). Empirical Study of Self-Rated Defense Styles. *Archives of General Psychiatry*, 40, 333-338.
- Bora, A. (2019). *Çocukluk Çağı Örselenmelerindeki Savunma Mekanizmaları ve Duygu Düzenleme Güçlüğü'nün Borderline ve Narsisistik Kişilik Örgütlenmeleri Üzerindeki Etkisinin İncelenmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Cerrahpaşa Adli Tıp Enstitüsü.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film Sanatı Bir Giriş*. (Çev: E. Yılmaz, E. S. Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Botz-Bornstein, T. (2014). *Filmler ve Rüyalar, Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-wai*. (Çev: C. Soydemir). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev: A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Brecht, B. (2011). *Ekip Tiyatro*. (Çev: K. Şipal). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Briere, J. N. ve Scott, C. (2016). Travma Nedir? J. N. Briere ve C. Scott (Ed.), *Travma Terapisinin İlkeleri, Belirtiler, Değerlendirme ve Tedavi İçin Bir Kılavuz* içinde (s. 3-16). (Çev: B. D. Genç). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Briere, J. N. ve Scott, C. (2016). Travmanın Etkileri. J. N. Briere, C. Scott ve J. Jones (Ed.), *Travma Terapisinin İlkeleri, Belirtiler, Değerlendirme ve Tedavi İçin Bir Kılavuz* içinde (s. 17-52). (Çev: B. D. Genç). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Burhan Aytekin, A. (2013). *Onur Ünlü Filmlerinin Gerçeküstücü Sinema Bağlamında İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Callak, Y. (2019). *Psikolojik Belirtiler ile Savunma Mekanizmaları Arasındaki İlişkide Şemaların Aracı Rolü*. İstanbul: İstanbul Gelişim Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cantekin, D. (2020). Travma ile İlişkili Bozukluklar. E. Tuna ve O. Öncül-Demir (Ed.), *DSM-5'e Göre Anormal Psikoloji* içinde (s. 225-255). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Cengiz Vurdu, S. (2017). *Hollywood Sinemasında Romantik Komedi Türünün Türk Sinemasına Yansıması: 2000 Sonrası Filmlerin Karşılaştırmalı Analizi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem, Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev: Ö. Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayım.

- Chion, M. (2003). *Bir Senaryo Yazmak*. (Çev: N. Tanyolaç Öztokat). Agora: İstanbul.
- Clark, A. J. (1998). *Defense Mechanisms in the Counseling Process*. California: SAGE Publications, Inc.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (Çev: C. Soydemir). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Corey, G. (2008). *Psikolojik Danışma, Psikoterapi Kuram ve Uygulamaları*. (Çev: T. Ergene). Ankara: Mentis Yayıncılık.
- Corrigan, T. ve White, P. (2012). *The Film Experience, An Introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's.
- Cramer, P. (2000). Defense mechanisms in psychology today: Further processes for adaptation. *American Psychologist*, 55 (6), 637–646. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.55.6.637>.
- Cramer, P. (2015). Understanding Defense Mechanisms. *Psychodynamic Psychiatry*, 43 (4), 523-552. <https://doi.org/10.1521/pdps.2015.43.4.523>.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I Hareket-İmge*. (Çev: S. Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Demirtas, A. S. (2021). Carl G. Jung, Analitik Psikoloji. B. Çapri (Ed.). *Geçmişten Günümüze Kişilik Kuramları* içinde (s. 63-103). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Derin, S. (2021). Analitik Psikoloji: C. Jung. D. Gençtanırım Kurt ve E. Çetinkaya Yıldız (Ed.). *Kişilik Kuramları, Gerçek Yaşamdan Kişilik Analizi Örnekleriyle* içinde (s. 103-147). Ankara: Pegem Akademi.
- Egri, L. (2012). *Piyas Yazma Sanatı*. (Çev: S. Taşer). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eisenstein, S. M. (1984). *Film Duyumu*. (Çev: N. Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Erçetingöz, A. (2019). *2010 Sonrası Türk Sinemasında Yönetmen Odaklı Filmlerde Zaman-Mekan-Hareket Kavramlarının İncelenmesi*. Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Field, S. (2020). *Senaryo Yazımının Temelleri*. (Çev: S. Erol). İstanbul: Alfa.
- Fischer, E. (2022). *Sanatın Gerekliği*. (Çev: C. Çapan). İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Freud, A. (2011). *Ben ve Savunma Mekanizmaları*. (Çev: Y. Erim). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (1998). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*. (Çev: E. Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.

- Gabbard, G. O. ve Gabbard, K. (2014). *Psikiyatri ve Sinema*. (Çev: Y. Eradam ve H. Satılmışoğlu). İstanbul: Okuyan Us.
- Geçtan, E. (1997). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Geçtan, E. (2020). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi, Yöntem Hakkında Bir Deneme*. (Çev: F. B. Aydar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gezgin, C. (2017). *Türk Komedi Sinemasında Mizahın Dönüşümü*. Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Giannette, L. (2018). *Understanding Movies*. Boston: Pearson.
- Güçlü, İ. (2019). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Teknik-Yaklaşım-Uygulama*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Gündes, S. (2003). *Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları*. İstanbul: İnkılap.
- Gürbüz, S. ve Şahin, F. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Felsefe-Yöntem-Analiz*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Gürkan, H. (2015). *Karşı Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Gürün O. A. (1991). *Psikoloji Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Hockley, L. (2004). *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım*. (Çev: S. Gündes). İstanbul: Es Yayınları.
- Horney, K. (1995). *Çağımızın Nevrotik Kişiliği*. Ankara: Oteki Yayınevi.
- Husrevoglu, T. (2019). *2010 Sonrası Türk Sinemasında Komedi Türü: Onur Ünlü Sineması Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Indick, W. (2011). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji*. (Çev: E. Yılmaz ve Y. Karaarslan). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Karakıs, E. (2018). *Yeni Güney Kora Sinemasında Psikanalizm: Kim Ki-Duk, Lee Chanh-Dong ve Park Chan-Wook Filmlerinin Ruhbilimsel Çözümlemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karakütük, Y. (2010). *Türk Sinemasında Psikanalitik Arayışlar*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Kelav, C. S. (2019). *Korku Filmlerinde Belirsizlik İmgesi, The Conjuring Filminin Psikanalitik Yöntemle Analizi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kırklar, A. (2017). *Onur Ünlü, Bir Sürü Endişe*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. (Çev: F. Ertınaz, A. Güney, Z. Ozen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı, E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Lee Cori, J. (2022). *Travmayı İyileştirmek*. (Çev: B. S. Haktanır). İstanbul: Koridor Yayıncılık.
- Levine, H. B. (2022). Travma, Süreç ve Temsil. M. Tanık Sivri (Ed.), *Uluslararası Psikanaliz Yıllığı 2022: Travma içinde* (s. 57-76). (Çev: A. Day, A. Kuruoğlu, A. D. Ülkümen, B. Habip, E. Salman, G. Köksal, M. Tanık Sivri, N. Erdem, N. Taşkıntuna, S. Postacı, T. Acemoğlu). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema Göstergibilimi*. (Çev: O. Özügül). Ankara: Nirengi Kitap.
- Makal, O. (1995). *100 Filimde Başlangıçtan Günümüze Güldürü/Komedi Filmleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Mascelli, J. V. (2014). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. (Çev: H. Gür). Ankara: İmge Kitabevi.
- McGowan, T. ve Kunkle, S. (2014). *Lacan ve Çağdaş Sinema*. T. McGowan ve S. Kunkle (Ed.). (Çev: Y. Ertuğrul ve C. Turan). İstanbul: Say Yayınları.
- McWilliams, N. (2020). *Psikanalitik Tanı: Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak*. (Çev: E. Kalem). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Mencütekin, M. (2014). *Lacan ve Sinema Sanatı*. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.
- Mercan, S. (2011). Anna Freud (1895-1982) ve Benlik Psikolojisi. A. A. Köşkdere (Ed.). *Psikanalitik Psikoterapiler, Temel Kavramlar, Kuramlar ve Yöntemler içinde* (s. 89-94). Ankara: Türkiye Psikiyatri Derneği Yayınları.
- Monson, C. M. ve Friedman, M. J. (2018), Travmayı Anlamaya Dönüş, Travmaya Yönelik Bilişsel-Davranışçı Yaklaşımlara Genel Bir Bakış. V. M. Follette ve J. I. Ruzek (Ed.), *Travmaya Yönelik Bilişsel-Davranışçı Terapiler içinde* (s. 25-42). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Oluk Ersümer, A. (2014). *Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah*. Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Öngören, F. (1998). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Ozakkas, T. (2011). *Bütüncül Psikoterapi*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, M. O. (1997). *Ruh Sağlığı ve Bozuklukları*. Ankara: Hekimler Yayın Birliği.
- Öztürk, M. O. (2020). *Psikanaliz ve Psikoterapi*. Ankara: Türkiye Psikiyatri Derneği Yayınları.
- Parkan, M. (2015). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Paz, O. (1993). *Modern İnsan ve Edebiyat*. (Çev: T. Ilgaz). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ruppert, F. (2014). *Ruhtaki Bölünmeler, Aile Diziminden Travma Konstelasyonlarına*. (Çev: F. Zengin). İstanbul: Kaknus Yayınları.
- Ruppert, F. (2014). *Travma, Bağlanma ve Aile Konstelasyonları, Ruhun Yaralarını Anlamak ve İyileştirmek*. (Çev: F. Zengin). İstanbul: Kaknus Yayınları.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş, Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*. (Çev: E. S. Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Solmus, T. (2015). *Travma Psikolojisi, Hayatımızın Kırılma Anları*. Ankara: Nobel Yaşam.
- Solmus, T. (2018). *Türk Sinemasında Psikoloji ve Anormal Davranışlar*. İstanbul: Es Yayınları.
- Sönmez, S. (2012). *Toplumsal Bellek ve Sinema: Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller*. Doktora Tezi. Eskişehir. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sönmez, S. (2015). *Filmlerle Hatırlamak, Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sunal, A. K. (1998). *Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema, 2000 Sonrası Türkiye Belgesellerinde Gerçek - Temsil İlişkileri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Süngü, B. (Yapımcı) ve Unlü, O. (Yönetmen). (2018). *Gerçek Kesit: Manyak*. [Film]. Türkiye: Mor Koyun.
- Teksoy, R. (2012). *Rekin Teksoy'un Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.
- Terbas, O. (2015). *Sinema ve Psikanaliz 2, Kayıp ve Zaman*. O. Terbas, (Ed.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Terbas, O. (2019). *Sinema ve Psikanaliz, Filmler ve Bilinçdışı*. O. Terbas, (Ed.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Toprak, M. (2013). *Film Dili Kurgu*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tura, S. M. (2021). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tükel, R. ve Şahin, S. (2011). İlkel Savunma Düzenekleri. A. A. Köşkdere (Ed.). *Psikanalitik Psikoterapiler, Temel Kavramlar, Kuramlar ve Yöntemler* içinde (s. 212-220). Ankara: Türkiye Psikiyatri Derneği Yayınları.
- Tükel, R. (2011). Gelişmiş Savunma Düzenekleri. A. A. Köşkdere (Ed.). *Psikanalitik Psikoterapiler, Temel Kavramlar, Kuramlar ve Yöntemler* içinde (s. 221-229). Ankara: Türkiye Psikiyatri Derneği Yayınları.
- Usta, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Unlü, O. (Yapımcı ve Yönetmen). (2014). *İtirazım Var*. [Film]. Türkiye: U10 Film.
- Vaillant, G. E. (1992). *Ego Mechanisms of Defense: A Guide for Clinicians and Researchers*. Washington, DC: American Psychiatric Press, Inc.
- Vaillant, G. E. (1994). Ego Mechanisms of Defense and Personality Psychopathology. *Journal of Abnormal Psychology*, 103 (1), 44–50. <https://doi.org/10.1037/0021-843X.103.1.44>.
- Vardar, B. (2014). Aydınlatma. S. Yıldız (Ed.). *Sinema Dili, Beyazperdeyi Yaratanlar* içinde (s. 217-282). İstanbul: Su Yayınevi.
- Wedding, D. ve Niemiec, R. M. (2016). *Sinema ve Akıl Sağlığı, Psikopatolojileri Anlamak İçin Filmlerden Yararlanmak*. (Çev: R. A. Aratan). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Yalsızuçanlar, S. (2014). *Rüya Sineması*. İstanbul: Palto Yayınevi.
- Yardımcı, İ. (2010). Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri. *Uşak Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*. 3(2), 1-41.
- Yazgan İnanç, B., Bilgin, M., Kılıç Atıcı, M. (2007). *Gelişim Psikolojisi, Çocuk ve Ergen Gelişimi*. Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Yazgan İnanç, B. ve Yerlikaya, E. E. (2014). *Kişilik Kuramları*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, S. (2014). *Sinematografik Anlatım*. İstanbul: Su Yayınevi.

- Yılmaz, N., Gençöz, T., AK, M. (2007). Savunma Biçimleri Testi'nin Psikometrik Özellikleri: Güvenilirlik ve Geçerlik Çalışması. *Türk Psikiyatri Dergisi*, 18 (3), 244-253.
- Yılmaz, T. (2019). Ruhsal bozuklukların tanısall ve sayımsal el kitabının (DSM) son iki baskısı arasındaki değişikliklerin incelenmesi. T. Yılmaz (Ed.), *Psikoloji, Sosyoloji ve Coğrafya Bakış Açısından Sağlık* içinde (s. 1-19). Ankara: Berikan Yayıncılık.
- Yüksel, S. E. (2016). *Travma Anlatıları, Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantezi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Zupancic, A. (2011). *Komedi: Sonsuzun Fiziği*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- http-1: <https://www.apa.org/topics/trauma/> (Erişim tarihi: 20.05.2021).
- http-2: <https://estss.org/> (Erişim tarihi: 26.02.2022).
- http-3: <https://www.tandfonline.com/loi/zept20> (Erişim tarihi: 26.02.2022).
- http-4: <https://doi.org/10.1080/20008198.2022.2066458> (Erişim tarihi: 26.02.2022).
- http-5: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLjQMEeEDuy2sm3w50Wd-mGuzIsuwv5gCU> (Erişim tarihi: 26.02.2022).
- http-6: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> (Erişim tarihi: 20.05.2021).
- http-7: <https://www.apa.org/> (Erişim tarihi: 28.02.2022).
- http-8: <https://www.wpanet.org/> (Erişim tarihi: 28.02.2022).
- http-9: <https://psikiyatri.org.tr/> (Erişim tarihi: 28.02.2022).
- http-10: <http://www.psikolog.org.tr/tr/> (Erişim tarihi: 28.02.2022).
- http-11: <https://www.efpa.eu/> (Erişim tarihi: 28.02.2022).
- http-12: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Erişim tarihi: 25.05.2021).
- http-13: <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/7946/onur-unlu> (Erişim tarihi: 24.01.2022).
- http-14: <https://www.imdb.com/name/nm1729447/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).
- http-15: <https://boxofficeturkiye.com/kisi/onur-unlu--732> (Erişim tarihi: 02.05.2023).
- http-16: <https://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatci-169553/filmografi/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).
- http-17: <https://eksisinema.com/roportaj-onur-unlu-sen-aydinlatirsin-geceyi/> (Erişim tarihi: 27.05.2021).

http-18: <https://psikheblog.wixsite.com/psyche/post/topografi%CC%87k-ve-yapisal-kuram#:~:text=TOPOGRAF%C4%B0K%20KURAM%3A&text=Freud%2C%20ruhsal%20yap%C4%B1y%C4%B1%20belirli%20d%C3%BCzeylere,ise%20ruhsal%20yap%C4%B1n%C4%B1n%20buzda%C4%9F%C4%B1na%20benzetilmesidir> (Erişim tarihi: 04.05.2021).

http-19: <https://toad.halileksi.net/> (Erişim tarihi: 15.03.2022).

http-20: <https://www.psikolojisozlugu.com/> (Erişim Tarihi: 08.01.2023)

http-21: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/> (Erişim Tarihi: 08.01.2023).

http-22: <https://www.psikolojisozlugu.com/fixation-saplanma> (Erişim Tarihi: 11.05.2023).

http-23: <https://www.apatramadivision.org/> (Erişim tarihi: 25.02.2022).

http-24: <https://estss.org/> (Erişim tarihi: 25.02.2022).

http-25: <https://travma.org/> (Erişim tarihi: 25.02.2022).

http-26: <https://travmacalismalari.org/> (Erişim tarihi: 25.02.2022).

http-27: <https://tarde.org.tr/> (Erişim tarihi: 25.02.2022).

http-28: https://tr.wikipedia.org/wiki/Mental_Bozukluklar%C4%B1n_Tan%C4%B1sal_ve_Say%C4%B1msal_El_Kitab%C4%B1 (Erişim tarihi: 22.05.2023).

http-29: <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/7946/onur-unlu> (Erişim tarihi: 24.01.2022)

http-30: <https://www.imdb.com/name/nm1729447/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-31: <https://boxofficeturkiye.com/kisi/onur-unlu--732> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-32: <https://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatci-169553/filmografi/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-33: <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/7946/onur-unlu> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-34: <https://www.imdb.com/name/nm1729447/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-35: <https://boxofficeturkiye.com/kisi/onur-unlu--732> (Erişim tarihi: 02.05.2023).

http-36: <https://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatci-169553/filmografi/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-37: <https://ankara.baskenthastaneleri.com/tr/doktorlarimiz/gamze-ozcurumez-bilgili/189> (Erişim Tarihi: 11.01.2023).

http-38: <https://csd.columbia.edu/people/ozge-karadag> (Erişim Tarihi: 11.01.2023).

http-39: <https://www.altanessizoglu.com/> (Erişim Tarihi: 11.01.2023).

http-40: <https://www.istanbulpsikanalizderneği.com/tr/hakkimizda/analistler> (Erişim Tarihi: 11.01.2023).

http-41: <https://toad.halileksi.net/> (Erişim tarihi: 15.03.2022).

http-42: <https://www.apa.org/> (Erişim tarihi: 09.05.2022).

http-43: <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/7946/onur-unlu> (Erişim Tarihi: 24.11.2020).

http-44: <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/7946/onur-unlu> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-45: <https://www.imdb.com/name/nm1729447/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-46: <https://boxofficeturkiye.com/kisi/onur-unlu--732> (Erişim tarihi: 02.05.2023).

http-47: <https://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatci-169553/filmografi/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-48: <https://www.imdb.com/name/nm1729447/#director> (Erişim Tarihi: 25.06.2022).

http-49: <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/7946/onur-unlu> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-50: <https://www.imdb.com/name/nm1729447/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-51: <https://boxofficeturkiye.com/kisi/onur-unlu--732> (Erişim tarihi: 02.05.2023).

http-52: <https://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatci-169553/filmografi/> (Erişim tarihi: 24.01.2022).

http-53: https://www.imdb.com/title/tt3646462/mediaviewer/rm3245324545/?ref_=tt_ov_i (Erişim Tarihi: 10.04.2023).

http-54: https://www.imdb.com/title/tt3646462/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm (Erişim Tarihi: 10.04.2023).

http-55: <https://www.imdb.com/title/tt7439220/mediaviewer/rm2630951936/> (Erişim Tarihi: 01.05.2023).

http-56: https://www.imdb.com/title/tt7439220/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm (Erişim Tarihi: 01.05.2023).

http-57: <https://www.imdb.com/title/tt8053258/mediaviewer/rm523848448/> (Erişim Tarihi: 10.05.2023).

http-58: https://www.imdb.com/title/tt8053258/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm (Erişim Tarihi: 15.05.2023).

EKLER

Ek 1: Ego Savunma Mekanizmaları Literatür Tablosu

Ek 1⁵⁷. Ego Savunma Mekanizmaları Literatür Tablosu (Freud, 2011; Vaillant, 1994; Cramer, 2000; McWilliams, 2020; Clark, 1998; Corey, 2008; Indick, 2011; Öztürk, 1997; Geçtan, 1997; Özakkas, 2011; Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014; Tükel ve Şahin, 2011; Tükel, 2011).

	Anna Freud	George E. Vaillant	Phebe Cramer	Nancy McWilliams	Arthur J. Clark	Gerald Corey	William Indick	M. Orhan Öztürk	Engin Geçtan	Tabir Özakkas	Banu Yazgan İnanç ve Eşef Ercüment Yerlikaya	Rasit Tükel, Seda Şahin	Rasit Tükel
1	Bastırma	-Psychotic defenses: (Psikotik savunmalar) Denial (of external reality) İnkâr (dış gerçekliğin inkarı)	-High adaptive: (Yüksek uyumsal) Altruism (Özgecilik)	-Birincil savunma süreçleri: Aşırı geri-çekilme	Denial (Yadsıma, inkâr)	Baskılama (Repression)	Bastırma	Bastırma (Repression, refoulement)	Baskı (Repression)	Bastırma (Repression ve supresyon)	Bastırma (Repression)	-İlkel Savunma Düzenekleri : Bölme	-Gelişmiş Savunma Düzenekleri : Bastırma
2	Gerileme	Distortion (of external reality) Çarpıtma (dış gerçekliğin çarpıtılması)	Humor (Mizah)	İnkâr	Displacement (Yer değiştirme, yön değiştirme)	Yadsıma, inkâr (Denial)	İnkâr	Yadsıma, inkâr (Denial)	Yadsıma-düşleme (Denial-phantasy)	İçe atım (Introjection)	Yansıtma (Projection)	Tümgüçlülük	Gerileme
3	Tepki oluşturma	-Immature defenses: (Olgunlaşmamış savunmalar) Passive aggression (Pasif saldırganlık)	Sublimation (Yüceltme)	Tümgüçlü kontrol	Identifikation (Özdeşleşme)	Karşıt tepki gelişime (Reaction formation)	Özdeşleşme	Yansıtma (Projection)	Neden bulma (Rationalization)	Bölme (Splitting)	Yer değiştirme (Displacement)	İlkel İdealleştirme ve Değersizleştirme	Yapma-Bozma
4	Yapıp bozma	Acting out (Dışa vurma/ eyleme dönme)	Suppression (Bastırma)	Aşırı idealizasyon ve değersizleştirme	Isolation (Yalıtma)	Yansıtma (Projection)	Yüceltme	İçe-atım (Introjection)	Yansıtma (Projection)	İdealleştirme	Akla uygulanışma (Rationalization)	İçe atım ve yansıtma	Yalıtma
5	Yansıtma	Dissociation (Çözülme)	-Mental inhibitions: (Zihinsel kısıtlamalar) Displacement (Yer değiştirme)	Yansıtma, İçe-atma, Yansıtımlı özdeşim	Projection (Yansıtma)	Yer değiştirme (Displacement)	Gerileme	Bölünme (Splitting)	Ödünleme (Compensation)	Devalüasyon	Karşıt tepki gelişime (Reaction formation)	Yansıtımlı özdeşim	Karşıt tepki oluşuma
6	İçe yansıtma	Projection (Yansıtma)	Dissociation (Çözülme)	Ego bölünmesi	Rationalization (Neden bulma, akla uygulanışma)	Mantığa bürümeye (Rationalization)	Tepki oluşumu	Çözülme (Dissociation)	Yüceltme (Sublimation)	Yer değiştirme (Displacement)	Gerileme (Regression)	Yadsıma	Yer değiştirme
7	Yalıtma	Autistic fantasy (Otistik fantezi)	Intellectualization (Düşünselleştirme)	Bedenselleştirme	Reaction formation (Karşıt tepki oluşuma)	Yüceltme (Sublimation)	Yer değiştirme	Yer değiştirme (Displacement)	Özdeşleşme (Identification)	Baska şeye yönelme	Yüceltme (Sublimation)		Karşıtına çevirme ve kendine yönelme
8	Kendine yöneltilme	Devaluation (Değersizleştirme)	Isolation (Yalıtma)	Eyleme-koyma (Savunmacı sahneye koyma)	Regression (Gerileme)	Gerileme (Regression)	Akıcılaştırma	Kendine yöneltilme (Turning toward one's self)	İçleşme (Introjection)	Kendine yöneltilme	Yadsıma, inkâr (Denial)		Düşünselleştirme
9	Karşıtına çevirme	Idealization (İdealleştirme)	Repression (Bastırma)	Cinselleştirme (İlgüdüselleştirme)	Repression (Bastırma)	İçe yansıtma (Introjection)	Yansıtma	Akla uygulanışma (Rationalization)	Yön değiştirme (Displacement)	Yansıtma	Düş kurma (Fantasy)		Akıcılaştırma
10	Yüceltme ya da Yer değiştirme	Splitting (Bölme)	Undoing (Yapıp-bozma)	Aşırı disosiyasyon	Undoing (Yapıp-bozma)	Özdeşleşme (Identification)	İzolasyon	Karşıt-tepkikurma (Reaction-formation)	Duygusalılık (Sympathy) - Boyun eğme (Submission)	Özdeşim (Identification)	Özdeşleşme (Identification)		Baskılama
11		Neurotic (intermediate) defenses: (Nevrotik-orta düzey-savunmalar) Intellectualization (Düşünselleştirme)	-Minor image-distorting: (Küçük imaj çarpıtma) Devaluation (Değersizleştirme)	-İkincil savunma süreçleri: Bastırma		Ödünleme (Compensation)	Freudcu dil stürmesi	Düşünselleştirme (Intellectualization)	Duygusal soyutlanma (Emotional insulation)	Yansıtımlı özdeşim (Projective identification)	Yapma-bozma (Undoing)		Yüceltme

⁵⁷ Not: Tabloda yer alan ego savunma mekanizmaları arasından Vaillant'ın (1994), Cramer'in (2000) ve Clark'ın (1998) belirttiği mekanizmalar, literatürden İngilizce dili ile alınmış, Türkçe karşılıkları ise aşağıdaki kaynaklardan faydalanarak ve genel literatür dikkate alınarak düzenlenmiştir: Prof. Dr. Sirel Karakas Psikoloji Sözlüğü: <https://www.psikolojisoszlugu.com/> (Erişim Tarihi: 08.01.2023). Çeviri sözlüğü: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s/%C3%B6z%C3%B9k%C3%B9k/ingilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/> (Erişim Tarihi: 08.01.2023).

12		Isolation (Yalıtma)	İdealization (İdealleştirme)	Gerileme			Espriler	Yalıtma (Isolation)	Yapma-bozma (Undoing)	Reaksiyon-formasyon			
13		Repression (Bastırma)	Omnipotence (Tümgüçlülük/ her şeye kadırlık)	Duygulanmanın yalıtılması				Döndürme (Conversion)	Karşı-tepki oluşturma (Reaction-formation)	Yadıma (İnkar)			
14		Reaction formation (Karşı tepki oluşturma)	-Disavowal: (Reddetme) Denial (İnkar)	Dışsınelleştirme				Somutlaştırma (Concretization)	Dönüşme (Conversion)	İzolasyon (Yalıtma)			
15		Displacement (Yer değiştirme)	Projection (Yansıtma)	Akileleştirme				Yapıp-bozma (Undoing)	Somatizasyon (Somatization)	Rasyonalizm (Aktifleştirme)			
16		Somatization (Bedenselleştirme)	Rationalization (neden bulma/akla uygunlaştırma)	Ahlaksallaştırma				Saplanma (Fixation)		Dağılma (Disosiyasyon)			
17		Undoing (Yapıp-bozma)	-Major image-distorting: (Büyük imaj çarpıtma) Autistic fantasy (Otistik fantezi)	Bölmeleme				Gerileme (Regression)		Yap-boz			
18		Rationalization (Neden bulma, akla uygunlaştırma)	Projective identification (Yansıtmalı özdeşleşme)	Yapıp-bozma				Dış-kurma (Fantasy-formation, day-dreaming)		Entelektüalizasyon			
19		-Mature defenses: (Olgun savunmalar) Suppression (Bastırma)	Splitting (Bölme)	Kendine-karşı-döndürme				Özdeşim (Identification)		Somutlaştırma			
20		Altruism (Özgeçilik)	-Action: (Eylem) Acting out (Dışa vurma, eyleme dökmeye)	Yer-değiştirme				Yansıtmalı özdeşim (Projective identification)		Dönüştürme (Konversiyon)			
21		Humor (Mizah)	Apathetic withdrawal (Kayıtsız geri çekilme)	Karşı-tepki oluşturma				Yücelleştirme (Sublimation)		Hayal ve rüya			
22		Sublimation (Yüceltme)	Passive aggression (Pasif saldırganlık)	Tersine-çevirme						Saplanma			
23			-Defensive dysregulation: (Savunma amaçlı düzensizlik) Projection (delusional) (Yansıtma) (sanrısall)	Özdeşim						Gerileme			
24			Denial (psychotic) (İnkar) (psikotik)	Yüceltme						Yüceltme			
25			Distortion (psychotic) (Çarpıtma) (psikotik)	Mizah									

Ek 1 (Devam). Ego Savunma Mekanizmaları Literatür Tablosu (Freud, 2011; Vaillant, 1994; Cramer, 2000; McWilliams, 2020; Clark, 1998; Corey, 2008; Indick, 2011; Öztürk, 1997; Geçtan, 1997; Özakkaş, 2011; Yazgan İnanç ve Yerlikaya, 2014; Tükel ve Şahin, 2011; Tükel, 2011).

Ek 2: Savunma Biçimleri Testi (SBT-40)^{58 59} Örneği

Savunma Biçimleri Testi

Lütfen her ifadeyi dikkatle okuyup, bunların size uygunluğunu yan tarafında 1 den 9 a kadar derecelendirilmiş, skala üzerinde seçtiğiniz dereceyi çarpı şeklinde (×) işaretlemek suretiyle gösteriniz.

1. Başkalarına yardım etmek hoşuma gider, yardım etmem engellenirse üzülürüm.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

2. Bir sorunum olduğunda, onunla uğraşacak vaktim olana kadar o sorunu düşünmemeyi becerebilirim.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

3. Endişemin üstesinden gelmek için yapıcı ve yaratıcı şeylerle uğraşırım (resim, el işi, ağaç oyma) Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

4. Arada bir bugün yapmam gereken işleri yarına bırakırım.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

5. Kendime çok kolay gülerim.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

6. İnsanlar bana kötü davranmaya eğilimlidir.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

7. Birisi beni soyup paramı çalsa, onun cezalandırılmasını değil ona yardım edilmesini isterim.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

8. Hoş olmayan gerçekleri, hiç yokmuşlar gibi görmezlikten gelirim.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

9. Süpermen' mişim gibi tehlikelere aldırmam.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

10. İnsanlara, sandıkları kadar önemli olmadıklarını gösterebilme yeteneğimle gurur duyarım.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

11. Bir şey canımı sıktığında, çoğu kez düşüncesizce ve tepkisel davranırım.

⁵⁸ (Andrews, Singh, & Bond, 1993; Yılmaz, Gençöz & AK, 2007, s. 244-253; Bodur, 1999; Bora, 2019, s. 235-237; Callak, 2019, s. 133-135).

⁵⁹ Literatürde güncel olarak geçerliliği kabul edilen Savunma Biçimleri Testi (SBT-40), psikoloji, psikiyatri vb. bilim alanlarında kullanılabilir. Çalışma kapsamına ise sinema çözümlemesine uygun olmadığı için bu ve benzeri testler dahil edilememektedir! Sinema filmleri dikkate alındığında, tamamlanmış birer yapıt olan filmlerin göstergeleri yani belirtileri, ilgili filmin karakterleri incelenerek çözümlenebilmektedir. Bu nedenle, sinema alanında bulguların sağlanması için filmlerdeki karakterlere/özelere yönelik bir tablo çalışması gerçekleştirilmiştir.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

12. Hayatım yolunda gitmediğinde bedensel rahatsızlıklara yakalanırım.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

13. Çok tutuk bir insanım.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

14. Her zaman doğruyu söylemem.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun 236

15. Sorunsuz bir yaşam sürdürmemi sağlayacak özel yeteneklerim var.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

16. Seçimlerde bazen haklarında çok az şey bildiğim kişilere oy veririm.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

17. Birçok şeyi gerçek yaşamımdan çok hayalimde çözerim.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

18. Hiçbir şeyden korkmam

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

19. Bazen bir melek olduğumu, bazen de bir şeytan olduğumu düşünürüm.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

20. Kırıldığımda açıkça saldırgan olurum.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

21. Her zaman, tanıdığım birinin koruyucu melek gibi olduğunu hissederim.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

22. Bana göre, insanlar ya iyi ya da kötüdürler.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

23. Patronum beni kızdırırsa, ondan hıncımı çıkarmak için ya işimde hata yaparım ya da işi yavaşlatırım.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

24. Her şeyi yapabilecek güçte, aynı zamanda son derece adil ve dürüst olan bir tanıdığım var.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

25. Serbest bıraktığımda, yaptığım işi etkileyebilecek olan duygularımı kontrol edebilirim.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

26. Genellikle, aslında acı verici olan bir durumun gülünç yanını görebilirim.

Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun

27. Hoslanmadığım bir iş yaptığımda başım ağrır.
Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun
28. Sık sık, kendimi kesinlikle kızmam gereken insanlara iyi davranırken bulurum.
Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun
29. Hayatta, haksızlığa uğruyor olduğuma eminim.
Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun
30. Sınav veya iş görüşmesi gibi zor bir durumla karşılaşacağımı bildiğimde, bunun nasıl olabileceğini hayal eder ve başa çıkmak için planlar yaparım.
Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun 237
31. Doktorlar benim derdimin ne olduğunu hiçbir zaman gerçekten anlamıyorlar.
Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun
32. Haklarım için mücadele ettikten sonra, girişken davrandığımdan dolayı özür dilemeye eğilimliyimdir.
Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun
33. Üzüntülü veya endişeli olduğumda yemek yemek beni rahatlatır.
Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun
34. Sık sık duygularımı göstermediğim söylenir.
Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun
35. Eğer üzüleceğimi önceden tahmin edebilirim, onunla daha iyi baş edebilirim.
Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun
36. Ne kadar yakınırsam yakınyım, hiçbir zaman tatmin edici bir yanıt alamıyorum.
Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun
37. Yoğun duyguların yaşanması gereken durumlarda, genellikle hiçbir şey hissetmediğimi fark ediyorum.
Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun
38. Kendimi elimdeki işe vermek, beni üzüntülü veya endişeli olmaktan korur.
Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun
39. Bir bunalım içinde olsaydım, aynı türden sorunu olan birini arardım.
Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun
40. Eğer saldırganca bir düşüncem olursa, bunu telafi etmek için bir şey yapma ihtiyacı duyarım.
Bana hiç uygun değil 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Bana çok uygun