

## POST-TRAVMATİK TÜRKÜLER\*

Murat Çağiltay

Kaygı

Yönetmen: Ceylan Özgün Özçelik

Senaryo: Ceylan Özgün Özçelik

Görüntü Yönetmeni: Radosław Ładczuk

Kurgu: Ahmet Can Çakırca

Oyuncular: Algi Eke, Özgür Çevik, Nazan Kesal, Kadir Çermik, Boncuk Yılmaz

2017 / 94' / Türkiye

*Kaygı*'ya ismini veren "kaygı" kavramı, filmi okurken ziyaret edilecek tüm odaların; alt, üst ve satır arası metinlerin kapısını açan bir anahtar niteliğinde. **Ceylan Özgün Özçelik** sinema yazarlığından gelen bir yönetmen ve analitik seyre verdiği kıymetle, seyircinin eline film daha başlamadan tutuşturuyor bu anahtarı.

Kaygı aslında insanı tehlikelerden koruyan, dikkatini tehditler yönünde uyarıcı, savunmaya, evrimsel bir hayatta kalma içgüdüsüne dayalı, mevcudiyeti sağlıklı bir his; ama filmdeki gibi nevrotik anksiyeteye (kaygı bozukluğuna) vardığı vakit psikoza yol açabiliyor. **Freud**'un korku ve kaygı hakkındaki çalışmasındaki "Anksiyete birçok önemli sorunun bir araya toplandığı bir düğüm noktası ve çözümü tüm ruhsal varlığımıza ışık tutacak bir bulmacadır" ifadesiyle *Kaygı*'ya baktığımızda, düğümü finalde çözülen bir bulmacaya dönüşüyor.

Bir bilgisayarda aynı anda iki antivirüs programı çalıştırıldığında, bunlar birbirlerini tehdit olarak algılayıp sorun yaratabilirler; nevrotik anksiyetede de benzer bir durum söz konusu: Kaygının koruma işlevi faaliyetleyken, kaygı kaynağının kişiye zarar verecek ağırlığa ulaşmasıyla birlikte ego riskli bir

---

\* Sekans Film Eleştirisi Yarışması 2019 Birincisi

savunma mekanizmasını devreye sokar ve yıpratıcı hatıranın bilinç düzeyinde durmasını engeller, bazen de tamamen unutturacak kadar sert baskılar. Ancak, travmatik anı hafızadan silinse bile, bilinç onu büyük bir tehlike şeklinde kodlamıştır ve kişiyi tehlide dair uyarmakla görevlendirdiği kaygısal enerji, koruyucu devinimine bilinçdışı devam eder. Travma sonrası stres bozukluğundaki yol ayrımının bir tarafında yüzleşme, diğerinde kaçınma vardır. Travmayı sağlıklı, mümkünse psikoterapi eşliğinde tartabilen, onunla yüzleşebilenler ortalama birkaç haftada atlatırken, aklına getirmeme, düşünmeme, unutmaya çalışma, kaçınma eğilimindekilerde iyileşme süresi daha uzundur. Kaygı hatırlatmaya, yüzleştirmeye programlıyken, ego kaçınmaya, unutturmaya, baskılamaya programlanır ve iki savunma mekanizması, bilgisayardaki antivirüs programları gibi, birbirleriyle çatışıp düğümlenirler. Hatırlanmayan bir olayın travmatik etkilerini hissetme, hatta anlamlandırılmayan bazı parçacıkların bilince düşmesi gibi, gerçeklik algısını zorlayacak neticeler doğabilir. Bu bağlamda post-travma, post-produksiyona benzer ve ruh dünyasının nasıl kurgulanacağı çatışmasında kalır travma mağduru. **Kaygı**'da Hasret'in kurguculuk yapması rastgele bir meslek seçimi değil, bilakis filmin esas meselesidir. Hasret sadece kaygıdan mustarip değil, kaygıdan taraftır da: Unuttuklarını hatırlama, haber görüntülerini ise yayınlama, yani yüzleşme ve yüzleştirme mücadelesi verir; onu baskılayan, unutturmaya, gizlemeye çalışan iç ve dış iktidarlara karşı.



“Geçmişten gelen sır”, özellikle dramatik yönü ağır basan gerilim senaryolarında sıkça karşılaştığımız, verimli bir formül. Filmde seyrettirilen zaman aralığının öncesindeki bir “sakıncalı” durumun mistifikasyonu; bazen karakter(ler)in bildiği ama seyirciden saklanan sırrın açığa çıkması (örneğin *A History of Violence* [David Cronenberg, 2005]) bazen hem karakter(ler)in hem de seyircinin bildiği ve diğerlerinden saklanan sırrın açığa çıkma ihtimaliyle yaratılan gerilim (örneğin maskeli süper kahraman filmlerinde kimliğin gizlenişi) bazen de ne seyirci ne de karakter(ler)in bildiği, film ilerledikçe polisiye metotlarla, sırra vâkıf birinin anlatışıyla veya sırdan kaynaklı bir etkinin belirmesiyle öğrenmemiz (örneğin *Rebecca* [Alfred Hitchcock, 1940] ya da *Dan Brown* uyarlamaları) gibi, çeşitli kullanımlarla faydalanılabilen ve *Kaygı*’nın bütünüyle üzerine inşa edildiği bir teknik. Filmde sırrı hatırlayabilen kimse yok, Hasret’in araştırmaları da sonuç vermiyor ve tek bir seçenek kalıyor: Bilinçdışının tehlikeli sularına yelken açmak, delirme riskini göze alıp sırrı keşfetmek.

“Bellek”, sinemanın en güçlü temalarından biri ve bellek yitimi de *Alain Resnais* filmlerinden *Bourne Serisi*’ne kadar, çok farklı senaryoların çıkış noktası. *Kaygı* da bellek bozulması, kayıp parçanın aranması hakkında; ama diğer hafıza kaybı senaryolarının pek yapmadığı bir hamlesi var: Film boyunca tek bir karakterin geçmişindeki gizemin çözülmesini izlerken, final *twist*’indeki açılımla, Hasret’in hafızası Türkiye’nin toplumsal hafızasına dönüşüyor ve izlediğimiz her şey sosyolojik anlamlar kazanıyor. Genellikle direkt değil, dolaylı bir edinimle biçimlenen toplumsal hafızada, medya ve resmi tarihin rolü büyük. Bilinci baskılayarak bireysel travmayı unutturan ego ile, medya, eğitim, kültür veya tarihçiliği, vb. baskılayarak toplumsal travmayı unutturan bürokrasi örtüşüyor; böylelikle film, hem bireysel hem de kamusal alandaki “kurgulanmış gerçeklik”i sorguluyor. İktidarın iletişim aygıtlarına hükmederek düşünce dünyamızı kurgulayışı, aynı egonun savunma mekanizması gibi, “kötü niyetli” kabul edilmez siyasal-sosyal bilimlerde. Toplumsal kohezyon ve sinerjinin yaratılması, huzur ve bütünlüğün sağlanması, millet şuuruyla hareket eden milyonların uyumu, vb. için çatışmasızlık hali, ortak miraslar, hamaset yüklü kahramanlık anlatıları, vatanseverlik öğretileri, birlikte ulaşılabilecek refah vaatleri gereklidir. Yani bürokratik iktidar da toplumun taşıyamayacağına inandığı, yüzleşmede risk gördüğü travmaları unutturur, sosyolojik fay hatlarına dokunmaz, hatta dokunanları cezalandırır; egonun baskılayışına benzer yöntemleri, aynı amaçla,

insanların iyiliği ve sistemin devamlılığı için kullanır. Ancak, toplumu bir kurgulanmış gerçekliğe hapsetmek, nevrotik anksiyetedeği gibi, çözülememiş sorunlarla yaşama, onları aşır ilerleyememe halini de getirebilir. Yönetmen **Özçelik** yüzleşme taraftarı ve filmi de bu bağlamda kuvvetli bir tez.

**Kaygı** feminist bir film, ama erkek cinsiyetiyle bir derdi yok; hatta Hasret'in sevgilisi Mehmet seyirciye çok yakın ve gayet "ideal hayat arkadaşı" iken (sempatik damat rolleriyle tanınan **Özgür Çevik**'in seçilmesi de bu amaca hizmet ediyor,) mesela iş yerindeki kadın temsilleri fena halde antipatikler. **Kaygı**'nın daha derin bir feminizmi var. Hasret travmanın üzerine yürüdükçe çevresindekiler (cinsiyetleri fark etmeksizin) onu kurtarmaya, öyle çetin bir mücadeleye girmekten, taşıyamayacağı bir yükü sırtlamaktan vazgeçirmeye çalışıyor, iyi niyetli bir "korumacı cinsiyetçilik" gösteriyorlar. Korumacı cinsiyetçilik, çünkü senaryoda her şeyi aynı bırakıp sadece cinsiyeti değiştirelim, Hasret olsun Hakkı, Hans veya Hector, rolü de erkeksi bir aktöre verelim: **Cüneyt Arkin, Robert De Niro, Vin Diesel** veya **Lee Marvin**... Çevresi onun hiç risk almayıp öylece oturması, yüzleşmekten kaçınması gerektiğini düşünmez, Hasret'e davranıldığı kadar ısrarcı olmaz; olursa da izleyici nezdinde yadırganır, asla Hasret'in arkadaşları kadar seyirci onayı almazlardı. Buradaki korumacı cinsiyetçilik ilginç bir yere varıyor, çünkü o tehlikeli içsel yolculuğa çıkıp çıkmaması ikileminde çevre, ego ve bürokrasinin söylemleri eşitleniyor: "Delireceksin, taşıyamazsın, yapma, konfor alanını terk etme, unut(turalım) gitsin." Yani iktidarı üç halka halinde genişleten bir paralellik söz konusu: İç dünyayı saran ego, etrafını saran sosyal çevre ve toplumu saran bürokrasi. (Nevrotik anksiyetenin görülme oranı kadınlarda daha yüksek, bu da meseleyi kadın çalışmalarına yaklaştırıyor.) Hasret ise onu iyi niyetle korumak isteyen ama anlamayı reddeden bütün bu iktidarlara "kapatıyor kapısını" ve evinde tek başına, anksiyetesiyle yalnız kalarak, bilinç düzeyine çağırıyor travmasını.

Endişe, kâbus, bürokrasi, iktidar, yabancılaşma... Kafkaesklik oranı yüksek bir anlatı **Kaygı**. Özellikle iş yeri ortamı, **Alan J. Pakula** tarzı bir politik-medyatik gerilimin ötesine geçerek, groteskleşerek, seyirciyi açıkça davet ediyor Kafkaesk yorumlamaya. Bütün gazetelerin aynı manşeti atması gibi ayrıntılar hayatın epeyce Kafkaeskleştiğini vurgularken, devasa şantiyelerin brütal etkisiyle İstanbul da bir Kafkaesk mekân halinde tasvir ediliyor. Travma sonrası stres bozukluğundaki depersonalizasyon ile, Fordist üretimde işçinin mesleğinden

uzaklaşması, yani Freudyen ve Marksist yabancılaşmanın bir arada kullanılmasıyla sağlanmış bir Kafkaesklik de mevcut. Kurgulanmış gerçeklikle nesnel gerçeklik arasındaki kopuşun, hem içsel hem de dışsal, Hasret'i her yandan sarması ve kendisini bir apartman dairesine kapatmasıyla **Polanski'nin** *Repulsion* (1965) veya *The Tenant*'ı (1976) gibi Kafkaesk filmleri çağrıştıran bir kafese giriyor.



**Polanski'nin** bu iki filminden etkiler taşıyan bir başka Kafkaesk yapım, **Coen'ler** imzalı *Barton Fink* (1991). *Kaygı*'daki ısınan duvarlar bize Barton'ın kaldığı otel odasını hatırlatıyor. Ancak final sürpriziyle beraber o sıcak duvarların gerçeküstü değil, gerçeğe dair bir hatırlayış olduğunu öğrendüğümüzde, hakikat yüzümüze bir tokat misali çarpıyor. Karşımıza *Barton Fink*'teki gibi bir Dantevari cehennem, veya korku filmlerindeki gibi Hasret'e saldırıp onu "çılgık kraliçesi"ne dönüştürecek yaratıklar falan çıkmıyor. Duvarlar sahiden yanmıştır ve travma sonrası hatıralar o kadar canlıdır ki, yaygın bir semptomla yeniden yaşanmaya, çeşitli dimağlarda tekrar tekrar, sönmeksizin yanmaya devam etmektedir. Böylelikle film boyunca seyrettiğimiz düşük kontrastlı, "duman" tonlarındaki sınırlı renk paleti de anlam kazanıyor; "Hasret" ismi de.

Elindeki bol malzemeye rağmen, seyircisini tavlama, ona haz vermek adına hiçbir şey yapmıyor *Kaygı*. İki genç sevgili bir evde yalnızlar, fakat tek bir küçük romantizm bile izlemiyoruz. Psikolojik gerilim türünde, ama seyirciyi soluksuz sürükleyen bir **Hitchcock** *suspense*'i işlemiyor; hatta akışkanlığı sıkıntılı ve "Keşke Hollywood matematiğiyle çalışan bir kurgucuya kestirilseymiş!" dedirtiyor. Lokomotif merak duygusu, ancak taşıyamıyor seyirciyi, merakı canlı tutacak şoklamalar yetersiz. *Repulsion*'daki **Catherine Deneuve** apartman

dairesinde kâbuslarla yüzleşirken, aynı zamanda seyirciye (dönemi için) çok erotik bir arzu nesnesi izletir **Polanski**. Fakat **Kaygı**'nın güzel kahramanıyla seyirci arasında, neredeyse ondan bunaltacak kadar açık bir mesafe var. Nitekim Hasret özdeşleşmesi zor bir karakter, çünkü ona ne olup bittiğini kendisi bile bilmiyor ve huysuz bir kadını takip ediyoruz *steadicam*'le. **The Babadook**'un görüntü yönetmeni **Radek Ładczuk**'un nitelikli kamerasından faydalanılıyor, lakin görsel ziyafet amaçlayan bir resimsel arayış yok...

Son sahneye geldiğimizde, **Kaygı**'nın bunlardan farklı, neredeyse belgeselciliğe yakın derdini anlıyor ve o gözle bakıp yönetmenin içsel, çevresel ve bürokratik iktidar halkalarını, geçmiş ve bugünü, yüzleş(tir)me-unut(tur)ma ikilemini, psikolojik ve sosyolojik travmaları, medya-toplum ilişkisini, feminist teoriyi ve günümüz Türkiye'sini... tek bir karakterin anksiyete sağaltma öyküsüne sığdırmadaki becerisini görerek tüm hikayeyi tekrardan ele alıyor, parçaları yerine oturtuyor, notunu yükseltiyoruz. Travmatik olayı kimsenin hatırlamayışı ise filmin kendi evrenine ait, distopik bir fikir, çünkü gerçekte unutulmuş değil. **Kaygı**'da Hasret'lerin tamamen baskılandığı ve belleklerin sadece iktidarlarca kurgulandığı bir toplumu seyrediyor, ancak o ana dek aslında bir distopya izlediğimizi de finalde öğreniyoruz. Film seyrinde homojen hazlar arayanların böyle bir anlatıyı sevebilmesi mümkün değil; ancak yaklaşımları, duyarlılığı, cesareti ve yaratıcılığıyla, ağır bir meseleyi, duygu sömürsüne dönüştürmeden işleyişindeki zekâyla, kalıcı olacağı muhakkak, dolu bir ilk film.