



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**AMERİKAN SİNEMASINDA ANTİ-KAHRAMAN
ARKETİPİNİN ROLÜ VE YENİ TEMSİL BİÇİMLERİ**

Ece EROL

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Mehmet TOPLU**

**DOKTORA TEZİ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

MAYIS 2023



**AMERİKAN SİNEMASINDA ANTİ-KAHRAMAN ARKETİPİNİN ROLÜ
VE YENİ TEMSİL BİÇİMLERİ**

Ece EROL

DOKTORA TEZİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

MAYIS 2023

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Ece EROL

24/05/2023

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Anabilim Dalı, Radyo, Televizyon ve Sinema Programı doktora öğrencisi Ece EROL tarafından hazırlanan Amerikan Sinemasında Anti-Kahraman Arketipinin Rolü ve Yeni Temsil Biçimleri başlıklı tez çalışması, 28/04/2023 tarih ve saat 10:30'da yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile DOKTORA TEZİ olarak **KABUL** edilmiştir.

	Kabul	Red
Prof. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE	☒	☐
Prof. Dr. Mehmet TOPLU	☒	☐
Prof. Dr. Şebnem PALA GÜZEL	☒	☐
Prof. Dr. Gülcan SEÇKİN	☒	☐
Prof. Dr. Demet H. SOMUNCUOĞLU ÖZERBAŞ	☒	☐

AMERIKAN SINEMASINDA ANTI-KAHRAMAN ARKETİPİNİN ROLÜ VE YENİ
TEMSİL BİÇİMLERİ
(Doktora Tezi)

Ece EROL

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Mayıs 2023

ÖZET

Bu çalışma, geleneksel dünya mantığından kopuşu ve yeniliği onaylayan modernitenin bir sonucu olarak ortaya çıkan anti-kahraman arketipini, Amerikan sineması üzerinden incelemektedir. Tüm dünyayı etkisi altına alan ve Amerikan toplumunda köklü dönüşümlere yol açan siyasal, ekonomik ve kültürel kırılma noktaları çalışmanın merkezine alınarak, anti-kahraman arketipinin tarihsel gelişimi, bu süreçte kendini Amerikan toplumuna ne derece adapte edebildiği ve temsil biçiminin ne tür dönüşümler yaşadığı bu çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada, Amerikan sinemasında yer alan *The Public Enemy* (Wellman, 1931), *Citizen Kane* (Welles, 1941), *Rebel Without a Cause* (Ray, 1955), *Bonnie And Clyde* (Penn, 1967), *Taxi Driver* (Scorsese, 1976), *Fight Club* (Fincher, 1999), *American Psycho* (Harron, 2000) ve *Nightcrawler* (Gilroy, 2014) filmlerindeki anti-kahraman arketipleri, hem bireysel hem de toplumsal bağlamda psikanalitik bir zemine oturtularak üretildikleri dönemsel yapı çerçevesinde analiz edilmiştir. Anti-kahraman arketipinin ana hatlarının ortaya konulmasında psikanalizden faydalanılmış ve bu arketipin kamusal alan içerisinde nasıl özneleştiği sosyolojik çözümleme ile ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çözümlemeler sonucunda, anti-kahraman arketipinin üretildiği dönem ile doğrudan ilintili bir biçimde tasvir edildiği ve günbegün kapitalist düzenin bireyler üzerinde yarattığı hasarların eklenerek anti-kahraman üzerinde varoluş bunalımını tetiklediği gözlemlenmiştir. Bunun yanı sıra anti-kahramanın Amerikan toplumunda sistemin içinden sistemi eleştiren bir aracı olarak konumlandırıldığı saptanmıştır. Anti-kahraman arketipi, geçmişten günümüze dek temsil biçimlerinde her ne kadar kimi ortak özelliklere sahip olsa dahi, üretildiği her dönemde farklı dinamikler karşısında kendi ahlaki anlayışını, toplumla ve birey olma çabası ile mücadelesindeki yöntemini değiştirmiştir. Bu nedenle verilen örnekler üzerinden bu arketipin çok yönlü yapısı ve Amerikan sinemasındaki yolculuğu multidisipliner bir yaklaşımla sunulmaya çalışılmıştır.

Bilim Kodu : 115702
Anahtar Kelimeler : Anti-kahraman, Carl Gustav Jung, Psikanaliz, Amerikan Sineması, Analitik Psikoloji
Sayfa Adedi : 341
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Mehmet TOPLU

THE ROLE OF THE ANTI-HERO ARCHETYPE AND NEW REPRESENTATIONS IN
AMERICAN CINEMA

(Ph. D. Thesis)

Ece EROL

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

May 2023

ABSTRACT

This study examines the anti-hero archetype, which emerged as a result of the break with the traditional world logic and the modernity that approves innovation, through American cinema. The historical development of the anti-hero archetype, the extent to which it adapted itself to the American society in this process and what kind of transformations it experienced in the form of representation, by taking the political, economic and cultural breaking points that affected the whole world and causing radical transformations in American society, are the main purpose of this study. forms. In this direction, in this study, *The Public Enemy* (Wellman, 1931), *Citizen Kane* (Welles, 1941), *Rebel Without a Cause* (Ray, 1955), *Bonnie And Clyde* (Penn, 1967), *Taxi Driver* (Scorsese, 1976)), *Fight Club* (Fincher, 1999), *American Psycho* (Harron, 2000) and *Nightcrawler* (Gilroy, 2014) were analyzed within the framework of the periodical structure in which they were produced by being placed on a psychoanalytic basis both individually and socially. Psychoanalysis was used to reveal the main lines of the anti-hero archetype and it was tried to be revealed by sociological analysis how this archetype became subject in the public sphere. As a result of the analyzes, it has been observed that the anti-hero archetype is depicted in direct relation with the period in which it was produced, and that the damage caused by the capitalist order on individuals day by day is articulated and triggers the existential crisis on the anti-hero. In addition, it has been determined that the anti-hero is positioned as a tool that criticizes the system from within the system in American society. Although the anti-hero archetype has some common features in the forms of representation from the past to the present, it has changed its moral understanding in the face of different dynamics in every period of its production, its method in its struggle with the society and the effort to be an individual. For this reason, through the examples given, the versatile structure of this archetype and its journey in American cinema have been tried to be presented with a multidisciplinary approach.

Science Code : 115702
Key Words : Anti-hero, Carl Gustav Jung, Psychoanalysis, American Cinema,
Analytical Psychology
Page Number : 341
Supervisor : Prof. Dr. Mehmet TOPLU

TEŞEKKÜR

Öncelikle, bu çalışmayı sahiplenerek beni motive eden ve zorlu çalışma koşullarım boyunca benden yardımlarını, güler yüzünü ve katkılarını esirgemeyen ve bu uzun yolculukta beni sonsuz cesaretlendirerek çalışma azmimi canlı tutan değerli danışman hocam Prof. Dr. Mehmet TOPLU'ya,

Tez izleme komitesi olarak çalışmamın her aşamasında desteklerini, bilgi, eleştiri ve yönlendirmelerini hiç esirgemeyen değerli hocalarım Prof. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE ve Prof. Dr. Demet H. SOMUNCUOĞLU ÖZERBAŞ'a,

Bu çalışmanın biçimlenmesinde yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Gülcan SEÇKİN ve Prof. Dr. Şebnem PALA GÜZEL'e,

Uzun yıllara dayanan doktora sürecimde; hem ders dönemini hem de tez sürecini bana kolaylaştıran, tüm zorlukları el birliği ile aştığımız, aklına ne zaman ihtiyaç duysam her daim hazır, dostluğuyla bu sürecin iyi kilerinden biri olan Emre ERTÜRK'e,

Yalnızca doktora sürecinde değil tanıştığımız ve dost olduğumuz günden bu yana hayatın tüm aşamalarında yanımda ve bana destek olan Başak GENÇSOY'a,

Yüksek lisans döneminden bu yana nerede olursa olsun her tıkandığım ve daraldığım noktada yardımına koşan, beni motive eden ve manevi desteğini esirgemeyen Tuğba KULA'ya,

Hem okul hem iş koşturmacasında benimle yalnızca kahvesini değil; bilgisini, dostluğunu, tüm inceliklerini ve heyecanımı son ana dek paylaşan Hülya ERGÜT'e,

Öğrencilik ve tez sürecimde ne zaman ihtiyacım olsa bana sabır ve güler yüzle yardımcı olan Görkem YANIK'a,

Tüm eğitim hayatım boyunca bana çok rahat bir hareket alanı tanıyan ve her koşulda beni sonsuz destekleyen, kahrımı çeken, tüm anlayış ve fedakârlıkları için değerli annem Nurhan EROL'a,

Doktora yapmamı en çok isteyen ve sabırla bekleyen, her yorgunluğumda elimden tutup kaldıran ve yola yeniden eskisinden de şevkle çıkmamı sağlayan babam Mehmet ZEKİ EROL'a (bu tezi sana ithaf ediyorum),

Her daim aklına ve çalışkanlığına hayran kaldığım, bu süreçte beni toparlayan, pratik mler sunan ve hoşgörüsünü benden hiç eksik etmeyen azimli kardeşim Murat EROL’a,

Minnettarlığımı belirtir, en içten teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	viii
TABLolar LİSTESİ.....	xiv
ŞEKİLLER LİSTESİ	xv
RESİMLER LİSTESİ	xvi
1. GİRİŞ	1
2. MODERNİZM VE ANTİ-KAHRAMAN ARKETİPİNİN DOĞUŞU	17
2.1. Modernite ve Modernizm.....	18
2.2. Modernizm ve Kentsoyluluk	22
2.3. Modernizm ve Yabancılaşma	24
2.4. Modernizm ve Yeni Kentin Kimliği.....	26
2.4.1. Kapitalist Kent.....	30
2.4.2. Kent Mekânı ve Kamusal Alan	31
2.5. Post-Modernizm	35
2.5.1. Post-Modernizm ve Kent.....	37
2.6. Kahramandan Anti-Kahramana Geçiş.....	38
2.6.1. Kahraman Arketipi	38
2.6.1.1. Vladimir Propp ve masalın biçimbilimi'nde kahraman	42
2.6.1.2. Joseph Campbell ve kahramanın yolculuğu.....	46
2.7. Anti-kahraman Arketipi.....	50
2.7.1. Mitolojide Anti-Kahraman	55
2.7.2. Edebiyatta Anti-Kahraman	57
2.7.3. Sinemada Anti-Kahraman	58

3. ZEITGEIST YENİ ‘ZAMANIN RUHU’ VE ANTİ-KAHRAMAN.....	63
3.1. 1930’larda ABD Sineması ve Anti-Kahraman.....	64
3.2. 1940’larda ABD Sineması ve Anti-Kahraman.....	65
3.3. 1950’lerde ABD Sineması ve Anti-Kahraman.....	67
3.4. 1960’larda ABD Sineması ve Anti-Kahraman.....	69
3.5. 1970’lerde ABD Sineması ve Anti-Kahraman.....	72
3.6. 1980’lerde ABD Sineması ve Anti-Kahraman.....	76
3.7. 1990’larda ABD Sineması ve Anti-Kahraman.....	81
3.8. 2000’lerde ABD Sineması ve Anti-Kahraman.....	83
3.9. Anti-Kahramanın Karanlık Üçlüsü	87
3.9.1. Narsisizm	88
3.9.2. Psikopati	92
3.9.3. Makyavelizm	94
4. CARL GUSTAV JUNG’UN DÖRT ARKETİPİ VE ANALİTİK PSİKOLOJİ .	101
4.1. Analitik Psikoloji Kuramı	103
4.2. Kolektif Bilinç Dışı	104
4.3. Arketip Teorisi	107
4.3.1. Arketip	109
4.3.2. Psişe	111
4.3.2.1. Persona.....	113
4.3.2.2. Gölge.....	115
4.3.2.3. Anima ve animus	118
4.3.2.4. Benlik.....	123
5. JUNG’CU YAKLAŞIM ÇATISINDA FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ	127
5.1. The Public Enemy Filminin Analizi.....	129
5.1.1. 1929 Ekonomik Buhranı ve Amerikan Toplumu	129

5.1.2. The Public Enemy Filminde Toplumsal Yaşam alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan.....	134
5.1.3. The Public Enemy Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi ...	138
5.1.3.1. Anti-kahramanın anima arketipi.....	138
5.1.3.2. Anti-kahramanda gölge arketipi.....	143
5.1.3.3. Anti-kahramanda persona arketipi	148
5.1.3.4. Anti-kahramanda benlik arketipi.....	151
5.1.4. The Public Enemy Filminde Anti-Kahraman	152
5.2. Citizen Kane Filminin Analizi.....	155
5.2.1. 1939-1945 İkinci Dünya Savaşı ve Amerikan Toplumu	155
5.2.2. Citizen Kane Filminde Toplumsal Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan.....	160
5.2.3. Citizen Kane Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi.....	164
5.2.3.1. Anti-kahramanın anima arketipi.....	164
5.2.3.2. Anti-kahramanın gölge arketipi	168
5.2.3.3. Anti-kahramanın persona arketipi.....	173
5.2.3.4. Anti-kahramanın benlik arketipi.....	174
5.2.4. Citizen Kane Filminde Anti-Kahraman.....	176
5.3. Rebel Without a Cause Filminin Analizi	178
5.3.1. 1947-1991 Soğuk Savaş Dönemi ve Amerikan Toplumu	178
5.3.2. Rebel Without a Cause Filminde Toplumsal Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan.....	183
5.3.3. Rebel Without a Cause Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi	186
5.3.3.1. Anti-kahramanın anima arketipi	186
5.3.3.2. Anti-kahramanda gölge arketipi	190
5.3.3.3. Anti-kahramanda persona arketipi.....	193

5.3.3.4. Anti-kahramanda benlik arketipi	194
5.3.4. Rebel Without a Cause Filminde Anti-Kahraman.....	195
5.4. Bonnie and Clyde Filminin Analizi.....	198
5.4.1. 1934-1966 Hays Yönetmeliği (Film Üretim Yasası) ve Amerikan Toplumu.....	198
5.4.2. Bonnie and Clyde Filminde Toplumsal Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan	202
5.4.3. Bonnie and Clyde Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi	204
5.4.3.1. Anti-kahramanın anima arketipi	204
5.4.3.2. Anti-kahramanın gölge arketipi	207
5.4.3.3. Anti-kahramanın persona arketipi	211
5.4.3.4. Anti-kahramanın benlik arketipi.....	213
5.4.4. Bonnie and Clyde Filminde Anti-Kahraman.....	214
5.5. Taxi Driver Filminin Analizi.....	216
5.5.1. 1955-1975 Vietnam Savaşı Dönemi ve Amerikan Toplumu	216
5.5.2. Taxi Driver Filminde Toplumsal Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan	221
5.5.3. Taxi Driver Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi	224
5.5.3.1. Anti-kahramanın anima arketipi.....	224
5.5.3.2. Anti-kahramanın gölge arketipi	227
5.5.3.3. Anti-kahramanın persona arketipi.....	229
5.5.3.4. Anti-kahramanın benlik arketipi	230
5.5.4. Taxi Driver Filminde Anti-Kahraman.....	233
5.6. 2000'li Yıllar ve Amerikan Toplumu.....	236
5.6.1. Fight Club Filminin Analizi.....	240
5.6.2. Fight Club Filminde Toplumsal Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan.....	240

5.6.3. Fight Club Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi.....	242
5.6.3.1. Anti-kahramanın anima arketipi.....	242
5.6.3.2. Anti-kahramanın gölge arketipi	242
5.6.3.3. Anti-kahramanın persona arketipi.....	246
5.6.3.4. Anti-kahramanın benlik arketipi	247
5.6.4. Fight Club Filminde Anti-Kahraman.....	249
5.7. American Psycho Filminin Analizi	251
5.7.1. American Psycho Filminde Toplumsal Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan.....	251
5.7.2. American Psycho Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi.....	253
5.7.2.1. Anti-kahramanın anima arketipi.....	254
5.7.2.2. Anti-kahramanın gölge arketipi	256
5.7.2.3. Anti-kahramanın persona arketipi.....	261
5.7.2.4. Anti-kahramanın benlik arketipi	262
5.7.3. American Psycho Filminde Anti-Kahraman	265
5.8. Nightcrawler Filminin Analizi	267
5.8.1. Nightcrawler Filminde Toplumsal Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan.....	267
5.8.2. Nightcrawler Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi.....	269
5.8.2.1. Anti-kahramanın anima arketipi.....	269
5.8.2.2. Anti-kahramanın gölge arketipi	271
5.8.2.3. Anti-kahramanın persona arketipi.....	275
5.8.2.4. Anti-kahramanın benlik arketipi	276
5.8.3. Nightcrawler Filminde Anti-Kahraman.....	278
5.9. Bulgular ve Yorum.....	280
6. SONUÇ	287
KAYNAKLAR	299

EKLER.....	309
EK-1. The Public Enemy Filminin Künyesi	310
EK-2. The Public Enemy Filminin Konusu	311
EK-3. Citizen KANE Filminin Künyesi.....	312
EK-4. Citizen Kane Filminin Konusu	313
EK-5. Rebel Without a Cause Filminin Künyesi	315
EK-6. Rebel Without a Cause Filminin Konusu	316
EK-7. Bonnie and Clyde Filminin Künyesi	317
EK-8. Bonnie and Clyde Filminin Konusu	318
EK-9. Taxi Driver Filminin Künyesi	320
EK-10. Taxi Driver Filminin Konusu	321
EK-11. Fight Club Filminin Künyesi	322
EK-12. Fight Club Filminin Konusu.....	323
EK-13. American Psycho Filminin Künyesi	325
EK-14. American Psycho Filminin Konusu.....	326
EK-15. Nightcrawler Filminin Künyesi	328
EK-16. Nightcrawler Filminin Konusu	329
EK-17. Tablo 5.2. - 1930’lu Yıllardan İtibaren Amerikan Sinemasında Anti-Kahramanlar	331
ÖZGEÇMİŞ	341

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo	Sayfa
Tablo 5.1. Anti-kahramanın Dönem Analizi	281



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 2.1. Kahraman, Anti-Kahraman ve Kötü Adam Figürlerinin Özellikleri	53
Şekil 4.1. Bilinç dışının Bölümleri.....	106
Şekil 4.2. Jung'un Psişe'si, Katmanları ve Ögeler.....	112
Şekil 4.3. Jung'ın Ruhsal İlişkiler Düzeni	115



RESİMLER LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 5.1.	135
Resim 5.2.	136
Resim 5.3.	137
Resim 5.4.	161
Resim 5.5.	162
Resim 5.6.	163
Resim 5.7.	184
Resim 5.8.	184
Resim 5.9.	185
Resim 5.10.	203
Resim 5.11.	203
Resim 5.12.	222
Resim 5.13.	223
Resim 5.14.	223
Resim 5.15.	241
Resim 5.16.	252
Resim 5.17.	252
Resim 5.18.	253
Resim 5.19.	267
Resim 5.20.	268
Resim 5.21.	268

1. GİRİŞ

Sinema, *Age of Innovation* (İcatlar Çağı) olarak nitelendirilen zengin bir yüzyılın ürünüdür. 1895 yılında August ve Louis Lumiere kardeşler filmi kaydedebilen, üzerinde geliştirilebilen ve yansıtabilen *Cinematographe*'ı icat etmiş ve bu icat teknolojinin de aracılığı ile biçim ve içerik açısından pek çok dönüşüm geçirerek günümüze kadar gelebilmeyi başarmıştır. Başlangıçta insanların eğlence anlayışında farklı bir pencere açan sinema, geleceği olmayan “ilginç” bir yenilik olarak görülmüştür. Ancak bu sanat dalı, zaman içerisinde çok kültürlü bir yapıya dönüşerek ve hatırı sayılır bir güç unsuru olarak, her çağda kendini yalnızca teknolojik olarak değil endüstriyel ve sanatsal olarak da 128 yıl boyunca var etmiştir.

Toplumsal yaşamda bireyin kişiliği, içinde yaşadığı grup ve ortam tarafından belirlenir. Sanatçılar da bu toplumsal yapının bir üyesi olarak eserlerini, yaşadıkları toplumdan aldıkları ve algıladıkları ölçüde kendi bakış açıları ile ortaya koyarlar. Bu doğrultudan bakıldığında sanatın, toplumsal bir ürün olduğu söylenebilir. Yine bu nedendir ki sanatın toplumsal yaşamdan soyutlanarak varlığını sürdürebileceğini düşünmek pek de mümkün değildir (Adanır, 2003: 15).

İcat edildiği günden bugüne dek sinema, içerisinde bulunduğu toplumların günlük yaşam pratiklerine, inançlarına ve dinamiklerine şahit olmuştur. Bu etkileşim hâli her dönemde sinemayı kendi toplumunun bir aynası olarak yansıtmada önemli bir aracı konumuna getirmiştir. Toplumsal olarak yaşanan her değişim ve dönüşüm anlarında sinema, seyircisine kimi zaman bir rehber kimi zaman da bir eleştiri mekanizması olmuştur. Bu yönüyle bir sanat dalı olarak sinema, her dönemde içerisinde yaşadığı topluma uyum sağlayarak ve onu gözetleyerek muhakkak bir çift söz söyleyebilecek –Sessiz Sinema Dönemi de dâhil- bir sanat olarak karşımıza çıkar. Sinema bu minvalde, toplumun ve onun en çekirdek parçası olan bireyin “meselesi”ni içselleştiren de bir sanattır.

Toplumsal yapı ve zihinsel yapı birbirinden ayrılması güç, iç içe geçmiş kavramlar bütünüdür. Sistematiik düşünüşün en derin bilinçaltında inildiğindeyse, zihniyet ve dünyaya bakış açısının oluşturduğu bir mantık yatar. Bu nedenle üretilen her eserde sanatçı, kendi dünya görüşü ve zihniyetinden izler bırakır. Toplumsal yaşamın tüm çeşitliliğini sinemada görmek bu sebeple mümkündür. Sanatçının yaşadıkları ve hissettiklerinin bir dışı vurumu olan sinema, toplumsal olarak duygu ve

düşünce birliğini sağladığında, egemen ideolojiyi de harekete geçirir. Böyle bir durumda egemen ideoloji bu sanat yapıtlarını ve savunduğu anlayışı ya durdurur ya da onu “nötralize” eder (Adanır, 2003: 16-17).

17. yüzyıldan itibaren Avrupa’da tüm dünyayı etkisi altına alan kültürel, ekonomik ve siyasal gelişmeler, toplumsal dönüşümleri zaruri kılmıştır. Bilimsel Devrimler Çağı ile temel bilimler ilerlemiş, bireylerin otoritenin anlamını sorgulamaya başlaması sonucu olarak da Siyasal Devrim’ler gerçekleşmiştir. Öte yandan laiklik düşüncesinin başı çektiği Kültürel Devrim ise analitik düşünceyi farklı bir boyuta taşımıştır. 18. yüzyıla gelindiğinde İngiltere’nin öncülüğünde gerçekleşen Sanayi Devrimi, hızlı üretim sistemlerine geçişi sağlamasının yanı sıra kapitalizm olarak adlandırılan yeni bir sistemi de beraberinde getirmiştir. Tüm bu gelişmeler, Avrupa’da modernite kavramının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Modernitenin savunduğu geleneksellikten kopuş anlayışı hızla tüm dünyaya yayılmış ve modernite toplumsal yapılar ve sistemler üzerinde gitgide belirleyici bir konuma erişmiştir. Geleneksel toplumların modernite düzeyine ulaşmalarını sağlayan yapı ise bir analitik paradigma olan modernleşmedir (Özay, 2022: 3).

Modernliğin ortaya çıkışı ile birlikte geleneğin yeniden yorumlanması kaçınılmaz olmasına rağmen terazinin “geçmiş” kısmı, “gelecek” kısmından daha büyük bir ağırlığa sahip olmuştur. Günlük yaşam pratikleri, bu “yeni” anlayışa karşın eski gelenekleri ile sınırlı kalmıştır. Ancak zaman içerisinde düşünce ve eylemin mütemadiyen bu gelişime ayak uydurması ile sistem kendini modernleşmeye adapte etmeyi başarabilmiştir. Sanayi Devrimi’nin bir sonucu olarak ortaya çıkan sanayi toplumu da bilimi ve uygarlığı ön plana çıkarmıştır. Toplumsal ve kültürel yapının yeniden şekillenmesine eş zamanlı olarak ayak uyduran kentleşme, bu büyük dönüşümün boyutunu bir basamak daha güçlendirmiştir. Modern toplumsal yaşamın, kültürel ve mekânsal uygulamaları bu yeni dönem ışığında incelenip reform edilmiştir.

Toplumsal uygulamalar, hemen hemen tüm kültürlerde onlara ilham veren ve besleyen keşiflerin ışığında durmaksızın değiştirilmişlerdir. Mamafih uzlaşımların gözden geçirilmesi işleminin rasyonel dünyaya teknolojik müdahaleyi de kapsayarak insan yaşamının tüm yönlerini içerecek biçimde köktenci olması, modernlik dönemine tekabül etmektedir. Modernliğin çıkış noktası yeniye olan bir özlem, bir açlık olarak görülse de bu düşünüş tam anlamıyla doğru değildir. Modernliği asıl belirleyen şey;

yeninin salt yeni olduđu sebebi ile kucaklanması deęil, geniř çapta bir dűřünűmsellik beklentisidir (Giddens, 1992: 40-41). Bu dűřünűmsellik ise 20. yűzyılda tűm sanat ve edebiyat alanlarında kendini gűstermiř ve kısa bir sűre içerisinde pek çok stil ve tűrű kapsamıřtır. Ancak burada řunu da belirtmekte fayda vardır ki modernizm, modern çaęa (19. yűzyılın sonları ile 20. yűzyılın bařları arasındaki sűre) űncűlűk eden belirli bir stile atıfta bulunur. űte yandan modernite bu tarihsel dűnemi ve ona eřlik eden kűltűrel deęiřimleri (sanayileřme, kentleřme, teknolojik ilerleme gibi) tanımlayan sosyolojik bir kavramdır. űrneęin, modern çaęda űretilen tűm filmler için “modern” nitelendirmesi yapılırsa dahi hepsi modernist deęildir.

Modernizm, 1800’lerin sonundan itibaren bařlamıř ve kűresel çapta derin bir etki yaratmıřtır. Bu kűltűrel hareket, toplumun tűm kesimlerinde kendini gűsterirken, sanatçıları da eserlerinde geleneksel olandan farklı bir anlatım tűrűne teřvik etmiřtir. Sinema, bu etkileřim aęına katılan bir sanat dalı olarak yűnetmenleri, eserleri űzerinde anlam yaratmanın yeni yollarını aramaya teřvik etmiřtir. Birinci Dűnya Savařı ile modernist edebiyatta gűrűlen kűklű kimi dűnűřűmler, sinema űzerinde de etkili olmuřtur. űnkű sinema, o dűnemlerde toplumun içinde bulunduęu buhranı, edebi eser uyarlamalarından yararlanarak ifade etmektedir. Savařın yarattıęı genel karamsarlık havası, eski deęerlere ve inançlara olan baęlılıęın űkűřű, toplumu yeni bir dűnemin bekledięinin habercisi olmuřtur. Kapitalizmin olumsuz etkileri ve yol açtıęı mental rahatsızlıklar; toplum içerisinde varoluř sancılarını tetiklemiř ve bireyler űzerinde hayatın giderek anlamsızlařması űnce edebi eserlere, ardından edebi uyarlamalar ile sinemaya aktarılmıřtır.

İkinci Dűnya Savařı’ndan bu yana sosyal bilimciler için modernlik ve modern toplum kavramları ve bu olayları doęuran sűreler, űnemli bir arařtırma konusu olmuřtur. Ancak geliřme ve modernleřme arasındaki temel fark dikkate deęer bir ayrıma sahiptir. űyle ki “geliřme” kavramı ekonomik bűyűmeye iřaret ederken, “modernleřme” terimi ekonomik geliřme ile ortaya çıkan çeřitli sosyo-kűltűrel sűrelere karřılık gelir (Berger vd., 1985: 16).

Modernizmin etkisi 19. yűzyılın sonlarına doęru azalmıř ve 20. yűzyılda post-modernizmin sanata ve kűltűrel hareketlere yeni bir soluk getirmesi ile son bulmuřtur. Post-modernizm, merkezine sanatçının eserinin ardındaki anlamın ya da amacın, sanatın kendisinden daha űnemli olduęunu savunan bir dűstura sahiptir. Post-modern

sanattaki deneysel eğilimler sanat yapmak için hem entelektüel hem de maddi koşulları yaratan genel, kültürel ve sosyal bağlamın zemininde yorumlanmıştır. 1960'lı yılların bir ürünü olan post-modernizm, modernizmin yoğun bir yanılsaması ve belli başlı kalıpların sınırlarını zorlama hâlidir. Diğer bir deyişle, 1960'ların post-modernizmi, 1950'lerin kısıtlamalarından kurtulmanın bir sonucudur. Post-modernizm hem geçmişe hem de geleceğe uzanır ve materyalizm, bireycilik, öz bilinç, ahlakçılık, apolitikleşme, Soğuk Savaş Dönemi'ni ve her yere nüfuz eden ikiyüzlülük ruhunu reddeder. Post-modernizm aynı zamanda ulusal bir fenomen değildir. Yalnızca modaya ait bir kült de değildir. Sanatta, müzikte ve edebiyatta kültür ve medeniyetin ne olduğu, ne olması gerektiği ve ne olabileceğine dair kavramların geniş ve kapsamlı bir düzenlemesidir. Amerika Birleşik Devletleri bu kültürel ve sanatsal hareketin merkezi olarak gösterilebilir. Ancak post-modernizmin ilerlemesine eşlik eden yapı-söküm teorileri çoğunlukla Avrupa kökenlidir (Hoffmann, 2005: 14-15).

20. yüzyılın başlarında Amerika'da modern şehre karşı toplumsal tepkiler baş göstermiştir. Kapitalizmin bir sonucu olarak birey yalnızlaşmış, kendine yabancılaşmış ve köklerinden uzaklaşmıştır. Toprağa dayanan ekonominin Endüstri Devrimi sonucunda ticarete endeksli bir ekonomiye dönüşmesi, sınıfsal ayrımların gitgide derinleşmesine yol açmıştır. Bu durum, birey üzerinde olumlu olduğu kadar olumsuz da pek çok problemi beraberinde getirmiştir. Kapitalist üretim süreci, önce bireyin, ardından toplumun homojen yapısını kaybetmesinde önemli bir rol oynamıştır. Hayatta kalmak ve yaşamını sürdürebilmek için çalışan insan, her yeni gereksinimine karşı yeni araçlar meydana getirmek zorunda kalmıştır. Maddi koşulların dönüşümü, bireyin kendini sorgulama ve içinde yaşadığı topluma yabancılaşma sürecinin de başlangıcı olmuştur. Birey yalnızlaşarak kendini toplumdan soyutlamış ve bu soyutlamanın yol açtığı yalnızlık her yanını kuşatmıştır. Modernleşmenin getirdiği bu ruhsal kaos sonucunda, insanın kendi emeği ve nesnel koşulları üzerinde hâkimiyetini kaybetmesi bu dönemin en temel olumsuzluklarından biridir. Birey, bu bozulma ve yozlaşmaya karşı tepkisini kimi zaman özel alanından çıkarak, kamusal alana intikal etmede ve toplu bir biçimde örgütlenerek hareket etmede bulmuştur. Bu bağlamda kamusal alanlar; toplumun içerisinde bulunduğu çıkmazda sesini duyurmaya çalıştığı, genel yarara ilişkin meseleler hakkında herhangi bir kısıtlamaya tabi olmadan, toplanma, örgütlenme, kanaatlerini dile getirebilme ve yayınlama özgürlüklerini sergileyebildikleri yerler olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Tüm bu keşmekeş içerisinde, modern dünyanın kaosa şahitlik eden sinema ve film endüstrisi, rotasını toplumsal gerçekliğe çevirmiştir. Bugün dahi sinema endüstrisinde dünyanın en çok film üreten ve dağıtan şirketlerine sahip ve büyük bir pazar olma özelliğini koruyan Hollywood’da, bu süreçte parçalanmış gerçeklik anlayışını yansıtmak için geleneksel anlatısından uzaklaşmıştır. Özellikle, post-modernizmin sunduğu yeni anlatım biçimleri, Hollywood’un klasik anlatısına alternatif olarak modern anlatıyı geliştirmesine yol açmıştır. Bu durumun önemli bir etkeni olan yazınsal çalışmalar, film çalışmalarının da önem kazanmasında etkili bir rol oynamıştır.

Hollywood sinemasında olup bitenlerin çoğunluğu esasen ideolojiktir. Ancak Hollywood’un bir ürünü olan tüm gerçekçi anlatı ürünleri, ayrıntılı bir biçimde derinlere inildiğinde ideolojik değildir. Çünkü tek bir sinemasal ideoloji, farklı tarihsel dönemleri karşılayamayacağı gibi farklı toplumsal koşulları da kapsamada yetersiz kalır. Buna ek olarak kendine özgü söylem ve temsil stratejilerinin de gözden kaçmasına yol açar (Kellner, 2010: 18).

Post-modern anlatı, geleneksel anlatıyı da bünyesine katarak, yeni ve kendine has bir sinema dili oluşturmuştur. Bu yeniliğin kendini gösterdiği bir başka unsur, anlatı içerisindeki karakterlerin önem sıralamasının değişimidir. Post-modern Hollywood filmleri, modern anlatıdan izler taşısa dahi bilhassa “kahraman” anlatısının yapısını, içinde bulunduğu tarihsel dönem çerçevesinde değerlendirmiştir. Yalnızca modern ve post-modern dönemde değil, günümüzde de geçerliliğini sürdüren kahraman arketipi, zaman içerisinde eski önemini yitirmiştir. Tam da bu noktada, Amerikan sineması kahramana alternatif olabilecek ve onun kadar ilgi çekebilecek bir arketip olan anti-kahramanı anlatının odağına yerleştirmiştir.

Bu çalışmanın ana ekseninde bulunan anti-kahramanın yolculuğu ve anlatısı, post-modern dönem içerisinde kendine adeta bir “yuva” bularak, kendini ifade edebilme imkânına sahip olmuştur (Erdemir, 2009: 23). Kahraman arketipi, Amerika’nın zaman içerisinde yaşadığı savaşlar, ekonomik çöküntüler, siyasi skandallar ve toplumsal buhranlarla birlikte cazibesini kaybetmiştir. Hollywood, statükosunu koruyabilmek adına her dönemde kahraman figürünü ileri sürse de izleyici kendinden bir şeyler arar olmuş ve bunu beyaz perdede görmek istemiştir. Post-modern yaşamın etkisi, kahraman arketipinin dönüşümünde önemli bir unsur

olarak karşımıza çıkmaktadır. Her kahraman figürü, içerisinde bulunduğu tarihsel döneme uysun ya da uymasın, Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nda bahsettiği üzere aynı rotayı izler. Ancak anti-kahraman arketipi, içinde yaşadığı dönemi kendi bakış açısı ile yansıtmamasından dolayı kahramanda olduğu gibi belirlenmiş uğrak noktalara sahip değildir. Yine bu arketip, kendi macerasında istemsizce de olsa topluma eleştirel bir gözle bakarak; yozlaşmışlığa, çarpık düzene, yabancılaşmaya ve Amerikan toplumundaki kültürel değerlerin gitgide önemini yitirmesine işaret ederek farkındalık yaratır. Mamafih anti-kahramanlar yolculuklarına statükonun muhafazası için çıkmazlar; aksine kendi çıkarlarının ters düştüğü bireysel ilişkiler çerçevesinde bu eyleme karar verirler ve intikam alma noktasında harekete geçerler. Anti-kahramanların bu hedefe ulaşmada hangi yöntemleri kullandıkları ve bu mücadele içerisinde kendilerini nasıl var ettikleri çalışma içerisinde aydınlatılması amaçlanan konulardan biridir.

Günümüzde kahraman miti denildiğinde, ilk akla gelen film endüstrisidir. Ancak gerçekçi ve süper güçlerden ziyade; herhangi bir birey gibi acı çeken, çelişkileri olan ve iyi-kötü arasında gidip gelen karakterler seyirci için zamanla daha tercih edilir olmuştur. Kahraman anlatılarının en önemli ögesi olan kapitalist kent, anti-kahraman için de somut bir delil olarak izleyiciye sunulur. Kapitalist kent statükonun koruyucusu olan kahramanlar için devamlılığı muhakkak sürdürülmesi gereken ve korunan bir unsurdur. Ancak anti-kahraman, kapitalizmin bireye verdiği zararı, şehrin caddelerinde ve sokaklarında gezerek bizzat göstermektedir. Anti-kahramanı kahramandan ayıran en belirgin ayrım onun toplum içerisinde herhangi üstün güçleri olmayan sıradan bir birey olmasından kaynaklıdır. Bu bağlamda çalışma kapsamında kamusal alan, tarihsel arka plan eşliğinde anti-kahramanın yorumlanmasında önemli bir analiz aracı olarak ele alınmıştır.

Akademik çalışmalara bakıldığında “kahraman” arketipi günümüzde çoğunlukla süper kahramanlar üzerinden işlenmiştir. Çünkü Hollywood, yalnızca kahraman figürünün seyirci açısından yetersiz kaldığının bilincine varmış ve eskiye nazaran yeni nesil için kahraman figürünü daha da donanımlı bir hâle getirmiştir. Bu esnada tıpkı süper kahramanlar gibi anti-kahramanlar da yeni Hollywood sinemasındaki yerini sağlamlaştırmıştır. Özellikle son dönemlerde sinemanın yanı sıra edebiyat ve tiyatrodan da anti-kahraman arketipi eskiye nazaran daha fazla yer almaya başlamıştır. Buna

binaen, kahraman anlatısındaki dönüşüm hem yüksek lisans hem de doktora çalışmalarında son yıllarda fazlalaşmıştır. Mamafih YÖK Tez Merkezi, Tez Arşivi ve YÖK Akademik üzerinden yapılan aramaların sonucunda anti-kahraman arketipinin sinemadan ziyade, edebiyat üzerinden işlendiği görülmektedir. Bu bağlamda anti-kahramanın televizyondaki yeri üzerine 5 adet yüksek lisans tezi saptanmış ve 2015 yılında yalnızca bir adet (John Carpenter Sinemasında Anti-Kahraman) Hollywood sineması üzerinden anti-kahraman arketipinin analizine rastlanmıştır. Bu nedenle, Amerikan sineması açısından bakıldığında anti-kahraman arketipi üzerine yeterli herhangi bir akademik çalışma bulunmadığı aşikârdır. Tam da bu noktada yazılan bu tez çalışmasının; Amerikan toplumuna etki etmiş kültürel, siyasal ve ekonomik gelişmelerin Hollywood üzerindeki yansımalarını tespit etme ve anti-kahraman arketipinin bu süreçlerdeki konumunu belirleyebilme açısından nadir çalışmalardan biri olarak literatüre katkı sağlayacağı umulmaktadır.

Sinema, zaman içerisinde farklı disiplinlerle iş birliği yaparak seyirciyle olan etki ve ilgi alanını genişletmiştir. Bu disiplinlerden biri olan psikolojinin, sinema ile olan ilişkisinin başlangıcı 20. yüzyılın başlarına dayanmaktadır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı, sinema ve psikanalizin gidişatını dramatik bir biçimde değiştirmiştir. Savaşın etkilerinden yıpranan Avrupa sineması önemini kaybetmiş ve Hollywood'un film endüstrisinde hâkimiyetini küresel çapta genişletmesini sağlamıştır. Savaş ve sonrasındaki yıkıcı etkiler, psikanaliz için önemli bir araştırma alanı olmuştur. 20. yüzyılın ardından sinemada, hasta-terapist ilişkilerinin sıklıkla işlenmiş ve psikiyatristlerin merkezde olduğu filmler dramatik bir biçimde artmıştır (Kotan, 2022: 6). İnsan davranışlarının doğasını anlama ve anlamlandırma üzerine eğilen psikoloji, sinema ile bütünleştğinde karmaşık kişilik yapılarının da kilit noktasını oluşturur. Öyle ki bir yandan film anlatıları aracılığıyla psikolojinin kuram, kavram, hastalık, tedavi yöntemleri ele alınırken; diğer yandan psikoloji, kendine has ve özerk tarafları ile temsil olanağını genişletmiştir.

Sinema ve psikoloji, birbirleri için adeta birer cazibe merkezidir. Her ikisini çekici kılan temel etmen, bireydeki herhangi bir psikolojik rahatsızlığın ya da patolojik tüm sorunların filmler yoluyla anlaşılabilmesinin mümkün olduğu gerçeğidir. Sinema yine bu açıdan bakıldığında seyirciyi bilgilendiren mühim bir anlatı aracıdır (Kotan, 2022: 7). Sinema seyirciye bir anlamda yalnızca kendini temsil eden

görüntüler sunar ve ona ruhsal bir portre çizer. Görüntülerin izleyici üzerinde yarattığı kişisel ve duygusal tepkiler, ruhsal yansımalar yaratmaktadır. Hatta Luke Hockley'e göre (2020: 12) “*görüntü, tamamıyla ruhsalbilimsel bir durumun sıkıştırılıp küçültülmüş anlatımıdır*”. Buradan yola çıkılarak bu tezde, anti-kahraman arketipinin, psişesini anlamak ve yine bu arketipin birey-toplum ilişkilerindeki problematik yapıyı çözümleyebilmek amacıyla psikanalitik kuram tercih edilmiştir. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi üzerinden psikanalizi konu edinen çalışmalar araştırıldığında, tüm bölümler dâhil olmak üzere yalnızca 45 adet yüksek lisans ve doktora tezine rastlanmaktadır.

Amerikan film endüstrisi, 1910’lardan günümüze dek, toplumun tanık olduğu sayısız tarihi olaya işaret etmiştir. Örneğin, 1929 Ekonomik Buhranı, Birinci Dünya Savaşı, Soğuk Savaş, Watergate Skandalı, 1960’ların özgürlük mücadeleleri, Vietnam Savaşı, Soğuk Savaş, 11 Eylül Saldırıları gibi gelişmeler, Hollywood’u derinden etkilemekle kalmamış aynı zamanda sinemada yeni türlerin (*film noir*) de ortaya çıkmasına yol açmıştır. Hollywood sinemasında post-modernizmin etkisinin yankıları sürerken, süregelen siyasi ve toplumsal hareketliliğin yarattığı kaos ortamı, yeni türlerin yanı sıra izleyicilerin rahatlıkla özdeşleşebileceği yeni karakterlerin ön plana çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Çalışmanın merkezinde yer alan ve bu karakterlerden biri olan anti-kahramanın, geleneksel kahramanlık meziyetlerinden yoksun olması onu son dönemde popüler yapan ana unsurdur. Kimi zaman toplumdaki serzenişin cesur bir neferi gibi görünen bu arketip çoğunlukla hikâyesinin sonunda ya giriştiği davada başarısız olur ya da öldürülür. Bu nedenle anti-kahraman arketipi özelinde Hollywood sinemasının derinlemesine analizi, tarihsel olarak Amerikan toplumun yaşadığı travmatik durumlarda bireysel kaygının belirlenebilmesi açısından önemlidir. Yine bu bağlamda bu doktora çalışması, Amerikan toplumundaki gelişmelerin bireyler üzerinde miras bıraktığı travmaların, onarılmaz hasarların ve değişen değerler sisteminin neler olduğunun tespit edilebilmesi açısından önem taşımaktadır. Çünkü Hollywood, tüm dünyada hatırı sayılır bir güce sahiptir ve bu arketiplerin ruhsal bağlamda çözümlemesi, Amerikan toplumundaki pek çok psikolojik alt metnin çözümlemesine de olanak tanıyacaktır. Diğer bir deyişle, anti-kahraman arketipinin psikanalitik boyutta irdelenmesi ve 1930-2015 yılları arasındaki bu arketiplerin dönüşümünün analiz edilmesi kaygısı bu tezi diğer akademik çalışmalardan ayıran önemli bir husustur.

Yukarıdaki bilgiler ışığında ilgili çalışmaya dair temel problem ve alt problemler aşağıdaki gibi oluşturulmuştur:

1. Amerikan sinemasında yer alan anti-kahraman arketipinin, Amerikan toplumunda 1930-2015 yılları arasında yaşanan siyasal, kültürel ve toplumsal yapı karşısında kendini nasıl inşa ettiği bu tezin ana problemidir. Bununla birlikte alt problemler şu şekilde sıralanabilir:

- Anti-kahraman arketipinin bu süreçteki temsil biçimlerinde dönüşen unsurlar nelerdir?
- Anti-kahraman arketipi, Amerikan toplumundaki kırılma noktalarından ne ölçüde etkilenmiştir?
- Anti-kahraman arketipi 1930-2015 yılları arasında kendini inşa sürecinde hangi yöntemleri kullanmıştır?
- Hollywood’da anti-kahraman arketipleri motivasyonlarını hangi etmenlerden alırlar?
- Amerikan sinemasında anti-kahraman tasvirleri hangi toplumsal statüde yer almıştır ve süreç içerisinde bu konumları değişim göstermiş midir?

Bu çalışmanın örneklemini, 1900’lü yıllardan günümüze gelene değin, Amerikan toplumunda kırılma noktası olarak kabul edilen 6 farklı dönemin filmleri ile sınırlandırılmıştır. Anti-kahramanlar, Amerikan sinemasına *Pulp Magazine* dergilerinden uyarlanan gangsterler aracılığı ile girmiştir. Bu nedenle 1930’lu yıllar, anti-kahramanların ilk örneklerini tahlil edebilme açısından başlangıç noktası olarak alınmıştır. İlgili filmler dönemleri ile sıralanacak olursa:

-1929 Ekonomik Buhran Dönemi’ne ait seçilen film 1931 yılında William A. Wellman’ın *The Public Enemy* (Halk düşmanı): hem ilk gangster anti-kahraman uyarlamalarından biri olması hem de filmin dönemsel bağlamda Ekonomik Buhran’ın öncesi ve sonrasını içermesi,

-1939-1945 İkinci Dünya Savaşı Dönemi’ne ait seçilen film 1941 yapımı Orson Welles yönetmenliğindeki *Citizen Kane* (Yurttaş Kane): filmin İkinci Dünya Savaşı sürecinde geçmesi ve filmin anti-kahramanının o dönemin Amerikan siyasi hayatına benzer süreçlerden geçmesi,

-1955-1975 Vietnam Savaşı Dönemi'ne dair ele alınan film 1976 yılında Martin Scorsese'nin çektiği *Taxi Driver* (Taksi Şoförü): filmin anti-kahramanının Vietnam Savaşı'ndan dönen bir asker olması ve Vietnam Savaşı'nın bireyde yarattığı olumsuzlukların ana karakter üzerinden incelenebilmesi,

-1934-1966 Hays Yönetmeliği Dönemi için seçilen film Arthur Penn'e ait 1967 yapımı *Bonnie and Clyde* (Bonnie ve Clyde): Hays Yönetmeliği'nin Hollywood'a uyguladığı sansürün anti-kahraman üzerinden eleştirilmesi,

-1947-1991 Soğuk Savaş Dönemi'ne ithafen Nicolas Ray'in 1955 yılında yönettiği *Rebel Without a Cause* (Asi Gençlik): Soğuk Savaş dönemindeki paranoyaların, aile içi dönüşen rollerin ve genç kuşağın hareketliliğinin film içerisinde işlenmesi,

-Milenyum öncesi ve sonrası için seçilen filmler ise 1999 yılında David Fincher tarafından yönetilen *Fight Club*: 1990'lı yıllardaki tüketim toplumunun Amerikan kültürüne yansması,

2000 yılında yönetmenliğini Mary Harron'un üstlendiği *American Psycho* (Amerikan Sapığı): metropol yaşantının bireydeki olumsuz etkileri,

2014 yılında Dan Gilroy tarafından çekilen *Nightcrawler* (Gece Vurgunu): anti-kahraman üzerinden 2000'li yıllarda etik kavramının sorgulanması sebebi ile seçilmiştir. Bu filmler aracılığıyla seçilen tarihlere tekabül eden savaşlar, buhranlar ya da yasakların Hollywood sinemasına ve anti-kahraman arketipine ne derece yansıdığı bu tez kapsamında analiz edilmiştir.

Hollywood küresel bir sinema olması müsebbibi ile çeşitli kültürleri de içerisinde barındıran bir sinemadır. Bilhassa Birinci Dünya Savaşı sonrası sosyal sorunların sinemaya yansıtılmasında, kitlesel halk farklı şekillerde tasvir edilmiştir. Kitlelerin birbirleri ile kültür alışverişi yaptıkları kamusal alanlar bu nedenle gerek sinematografik, gerekse anlatı içerisinde büyük önem arz etmektedir. Özellikle 1930'lu yıllara gelindiğinde filmlerde kitlelerin, yurttaşlar olarak ön plana çıkarıldığını görürüz. Ancak ilerleyen zamanda Amerika'daki kamusal alanların, modern dünyanın sistematik bir yozlaşmaya maruz kaldığının uyarısı filmler aracılığıyla yansıtılmaya başlanmıştır. Yeni kitlelerin istek ve ihtiyaçları doğrultusunda biçim değiştiren kamusal alanlar, yalnızlaşmış ve kendi kültürüne yabancılaşmış bireylerden oluşan

soyutlanmış bir kolektivitinin parçası hâline gelmiştir. Bu noktada anti-kahraman arketipi Hollywood'da, Amerika'nın çeşitli eyaletlerindeki kişisel yolculuğunu sürdürürken bir yandan da yozlaşmanın ve çürümenin ana kaynağını işaret etmesi bakımından önemlidir. Tez kapsamında tayin edilen tarihsel dönemlere ait filmler, bu bakış açısı ile değerlendirilmiş ve filmlerdeki kamusal alanlar anti-kahramanın işaret ettiği ana problemin ne olduğunun tespit edilebilmesi bakımından detaylandırılmıştır.

Anti-kahramanlar kendi ahlaki kodlarına sahiptirler. Bu ahlaki yaklaşımı sergilerken de toplumun onları konumlandığı yere bir tepki olarak olayları değerlendirir ve etik kaygı gütmeyen hareket ederler. Bu nedenle araştırma içerisinde sosyolojik çözümleme önemli bir yere sahiptir. Çünkü bu çözümleme tekniği ile toplum salt ırk, cinsiyet ve sınıf kategorilerinde ele alınmaz aynı zamanda toplumu oluşturan bireylerin değer yargılarının, normlarının, ideallerinin ve dünya görüşlerinin de altı çizilir. Yine sosyolojik eleştiri *“büyük ölçüde betimleyicidir; eser hakkında bir değer yargısı taşımaz, durumu tespit etmekle yetinir. Ama bazen de normatif olur ve değer yargıları verir”* (Moran, 2002: 86).

Yine tez kapsamında sosyolojik çözümleme ile birlikte anti-kahramanların dış dünyasının analizinin yanı sıra psikanalitik yöntemle iç dünyasının da çözülmesi, bu tezi diğerlerinden ayıran bir çalışma yapmaktadır. Bu tez çalışması, İsveçli psikiyatr Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji kuramı çatısında şekillendirilmiştir. Jungçu kuram, Freudçu psikolojinin adeta bir detaylandırmasıdır. Bu nedenle, tez kapsamında bir bakıma post-Freudçu bir yaklaşımdan yararlanılmıştır. Çalışmanın odak noktası anti-kahraman arketipidir. Jung, arketip kavramını ilk ortaya atan psikiyatr olarak mitlerdeki belli başlı temel arketipleri saptaması açısından da çalışma için büyük bir önem taşımaktadır.

Şüphesiz ki Freud psikanaliz biliminin kurucusu olarak bu alana damgasını vurmuş bir mihenk taşıdır. Ancak Jung, Freud'un temellendirdiği çoğu şeye katılırken analitik psikoloji kuramını oluştururken, ondan bazı yönlerde radikal bir biçimde ayrılmıştır. Jung, imgenin önceliğine vurgu yapar ve Freud'un (ve onu takip eden meslektaşlarının) çalışmalarının ardındaki pozitivist kuramsal varsayımlardan farklı bir psikolojik temel oluşturur. Yine Jung'un psikanalize kattığı en büyük farklılık düşünümelliğin önemini kabul eden bir ruh (psişe) yaklaşımını benimsemesidir. Jung için psişe, bilimin yalnızca nesnesi değil aynı zamanda konusudur. Ancak şunu da

belirtmek gerekir ki Jung'un analitik psikoloji kuramı kendi başına eksiksiz bir kuram değildir.

Bilinç dışının keşfi Freud'un öncülüğünde olmuştur ve Freud bu bastırılmış olan bilinç dışının altındaki etmenlerle psişenin determinizmine dikkat çekmiştir. Bu durum psişik yapının (id, ego ve süper ego) sürekli gerilim içerisinde olduğu, karmaşık bir psişenin doğuşuna yol açmıştır. Jung'un Freud'dan ayrıldığı nokta, onun psişeyi yalnızca psikolojik olarak determinist bir biçimde tanımlamamasıdır. Jung için psişe daha dinamiktir. Diğer bir yandan Freud'a göre bilinç dışı bilinçten ortaya çıkarken, Jung bu önermeye karşı çıkar ve bilinç dışının egodan bağımsız bir biçimde kendi özerk gelişimini sağladığını iddia eder. Jung'a göre aslen bilincin tamamlayıcısı bilinç dışıdır. Jungcu bir yaklaşım, imaja dayanır ve Jung psikolojik olarak yaşam içerisinde baskın bir güç olarak bilinç dışına daha fazla önem verilmesini destekler.

Bilinç dışı Jung'un psikanaliz çalışmalarının merkezinde yer almaktadır. Jung, bilinç alanına hiçbir sınırlandırma getirilemeyeceğinin ve onun sonsuz biçimde kendini var edebilmeye muktedir olduğunun altını çizer. Bu tez kapsamında da Hollywood üzerinden çözümlenen filmlerde, anti-kahramanların Jungcu bakış açısıyla çözümlenmesi sebebi ile bilinç dışı, arketipler açısından mühim bir yere sahiptir.

Jung için bir diğer önemli kavram, kolektif bilinç dışıdır. Kolektif bilinç dışı evrensel bir niteliğe sahiptir ve kökeni atalarımızdan gelen kalıtsal ve içgüdüsel kalıplardan oluşur. Bu “*ortak bilinç dışında kişisel hiçbir şey yoktur; bu en azından bir insan topluluğuna, daha çok bir ulusa, hatta bütün insanlığa aittir*” (Jung, 2006: 232). Bir psişeyi oluşturan 4 önemli arketip vardır. Bunlar; *persona*, *benlik*, *anima-animus* ve *gölge*dir. Kolektif bilinç dışında, *anima-animus* ve *gölge* yer alır. Bilince eriştiğimizde *persona* kendini gösterir. Kişisel bilinç dışında ise *benlik*'e rastlarız. Her anti-kahraman arketipi, bireyleşme yolculuğunda ve toplumsal ilişkiler çerçevesinde problematik birtakım özellikler sergiler. Bu problemin kaynağına inebilmek amacı ile çalışmada, Jung'un 4 arketipi temel alınmıştır.

Jung ve Freud dışında insan davranışlarını ve zihinsel süreçleri anlamlandırmak amacıyla bilinçaltı temelli duygulara ve düşüncelere ağırlık veren diğer psikanalistler Alfred Adler, Melanie Klein, Donald Winnicott ve Jacques Marie Êmile Lacan olarak sıralanabilir. Çocuk psikolojisi üzerine eğilen bu psikanalistlerin yanı sıra Lacan, psikanaliz ve dilbilim çalışmalarını bütünlüklü olarak ele alır ve

bilinçaltının da bir dil gibi yapılanmış olduğunu savunur. Yine Lacan, Freud'un kullandığı benlik kavramını özne olarak yorumlamıştır (Cebeci, 2004: 276). Lacan, bilinç dışını insan davranışlarını derinden etkileyen güçlü bir etken olarak tanımlar ve psişenin temeline fanteziyi koyar. Hatta insanın zihinsel dünyasının dil ve sembolik düzlemeler yoluyla oluştuğunu savunur. Ancak Jung, insanın zihinsel dünyasının daha derinine inebilmek için evrensel semboller ve arketiplerden yararlanır. Bu bağlamda, tez kapsamında hem anti-kahraman arketipinin psişe odaklı çözümlemesini yapabilmek hem de onların kolektif bilinç dışındaki yansımalarını analiz edebilmek maksadı ile Jungçu psikanalitik çözümleme tercih edilmiştir.

Jung, arketip sözcüğünü Yunanca arketipi sözcüğüne karşılık gelen St. Augustin'in "Ana Düşünceler" kavramından esinlenerek kullanmıştır (Jung, 2006a: 46). Arketipler "*bir yer ve durumun imgesidir ve o yer ve durumun kendisinden kaynaklı bir zorlayıcılıkları vardır*" (Jung, 2005: 12). Sanatçılar eserlerinde arketipleri kullandıklarında, otomatik olarak toplumun bilinçaltına da hitap ederler. Arketipler, toplumsal bilinçaltının ortaya çıkarılması açısından da analizi önemli figürlerdir. Çünkü her arketip kendi *Zeitgeist* (Zamanın Ruhu)'inin bir ürünü olarak içerisinde yaşadığı topluluğun kolektif bilinçaltına sahiptir. Bu nedenle 1900'lü yıllardan günümüze, Amerikan toplumunu ve Hollywood'u daha iyi kavrayabilmek ve kolektif bilinçaltını ortaya koyabilmek açısından arketiplerin analizi önemlidir.

Jung'un *Dört Arketip* isimli eserinde yer alan *persona*, *anima-animus*, *gölge* ve *benlik* arketipleri bir bireyin, bireyselleşmesi ve tamamlanabilmesi açısından önemlidir. Birey ne kadar olumlu yönlerini kabullenip, olumsuz yönleri ile bilinç düzeyinde yüzleşirse, benlik arketipini tamamlamada o derece başarılı olur. Bu dört arketipi kısaca ifade etmek gerekirse:

-*Anima ve Animus*: Erkeğin bilinç dışındaki bütünleyici ögesinde yer alan dişi imgeye "anima" denilmektedir. Aynı şekilde kadının bilinç dışındaki bütünleyici öge de "animus"tur (Jung, 2005: 13). Birey kendi anima ve animusu ile ne kadar uyumluysa, karşı cinsle olan ilişkisi de o derece sağlıklıdır.

-*Gölge*: Bireyin ilk tanışması ve kendisine entegre etmesi gereken arketipsel öge gölgedir. Jung'un deyişiyle insan kişiliğinin karanlık yönü, gölgesidir ve gölgesi tarafından ele geçirilen bir birey, daima kendi ışığından mahrum kalır ve kendi tuzağının esiri olur (Jung, 2005: 13-57).

-*Persona*: Bireyin dünya ile ilişkilerinde sergilediği veyahut uyum sağladığı bir maske olan persona, bireyle bütünleştiği anda tehlikeli bir hal alır (Jung, 2005: 55). Bu nedenle bir anlamda persona, bireyin kendi olduğu şeyi yansıtmaması değil, toplumun kendisinin ondan beklediği şeyi taklit etmesi olarak da tanımlanabilir.

-*Benlik (Kendilik, öz)*: Benlik, beynimizin ve zihnimizin temel dürtülerini ortak paydada bütünleştiren ve hem davranışsal eylemlere, hem de psikolojik deneyimlere yol açan doğuştan gelen dinamik bir yapıdır. İnsan ruhunun psişesinin tümü benlik arketipidir.

Son olarak bu tez çalışması, film analizleri ile birlikte toplamda dört kategoriye ayrılmaktadır. İlk bölümde, anti-kahraman arketipinin ortaya çıkmasına vesile olan modernite kavramı ve modernitenin hangi koşulların bir ürünü olduğu açıklanmaya çalışılmış, ardından modernitenin sağladığı toplumsal, siyasi ve felsefi yapılanmayı temel alarak oluşan modernizmin ne olduğu ve yeni dünya düzeninde bireyin ve kentin dönüşümündeki rolüne bakılmıştır. Devamında, modernizmden sonra gelen post-modernizm kavramı açıklanmış ve post-modernizmin, modernizmle birlikte yeniye adapte olmaya çalışan insanın çağa ayak uydurma mücadelesi ve yaşam alanının zaruri dönüşümü anlatılmıştır. Ardından, anti-kahraman arketipinin, kahraman arketipinden yola çıkılarak oluşturulduğu varsayıldığından kahraman arketipi, Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* ve Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi* üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Birinci bölümün son kısmında ise anti-kahraman arketipinin tarihi; mitoloji, edebiyat ve sinema üçgeninde detaylı bir biçimde ele alınmıştır.

İkinci bölümde, 1930'lardan başlayarak günümüze değin her on yıllık dönemde, Amerikan toplumundaki ekonomik, toplumsal ve siyasi gelişmelerin neler olduğu ve bu aksiyonların Hollywood'daki yansımalarının anti-kahramanların dönüşümündeki rolü ayrıntılandırılarak anlatılmıştır. Anti-kahramanların bu on yıllık periyotlara ne derece uyum sağladığı ve yaşadığı dönemi yansıtabildiği de yine bu bölümün önemli bir parçasını oluşturmuştur. Sonrasında anti-kahraman arketipine ait olduğu öne sürülen Karanlık Üçlü, (Psikopati, Makyavelizm ve Narsisizm) film çözümlemelerinde gözlemlenecek olması hasebiyle, kavramsal olarak anlatılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, anti-kahraman arketipinin psikanalitik yöntem doğrultusunda incelenecek olması sebebi ile Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji

kuramı ve bu kuramda yer alan kolektif bilinç dışı, arketip teorisi ve psişe ayrıntıları ile açıklanmaya çalışılmış, ardından Jung'un dört ana arketip olarak adlandırdığı *gölge*, *persona*, *anima/animus* ve *benlik* arketipleri ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır.

Çalışmanın son bölümünde ise, analitik psikoloji kuramının film çözümlemesindeki önemine değinilmesinden sonra, ilk üç bölümde ele alınan kavramlardan da yararlanılarak 1930'lardan itibaren 2015 yılına değin Amerikan toplumunda kırılmalara yol açmış 6 döneme ait filmler, sosyolojik analizden de faydalanarak Jung'un analitik psikoloji kuramı ile ayrıntılı bir biçimde çözümlenmiştir. Bu bölümde öncelikle örneklem olarak seçilen filmler şu şekilde sıralanabilir: *The Public Enemy* (Wellman, 1931), *Citizen Kane* (Welles, 1941), *Rebel Without a Cause* (Ray, 1955), *Bonnie and Clyde* (Penn, 1967), *Taxi Driver* (Scorsese, 1976), *Fight Club* (1999, David Fincher), *American Psycho* (Harron, 2000) ve *Nightcrawler* (Gilroy, 2014). Seçilen bu filmler doğrultusunda, Amerikan toplumunu derinden etkilemiş kırılma noktalarında anti-kahramanın tutumu, toplum içerisindeki yeri ve varoluş mücadelesi Hollywood sineması üzerinden sorgulanmıştır.



2. MODERNİZM VE ANTİ-KAHRAMAN ARKETİPİNİN DOĞUŞU

Anti-kahraman arketipi, ilkel zamanlardan bu yana mitolojik anlatıların içerisinde yer almaktadır. Ancak Antik Çağ anlatılarındaki yeri ona karakteristik bir özellik atfetmediğinden dolayı ya “kahraman”ın karşısındaki “kötü adam” ile karıştırılmış, ya da olay örgüsünde kahramanı ön plana çıkaran “rakip figür” olarak karşımıza çıkmıştır. Ne var ki anti-kahraman, modernite ile birlikte muğlak olan tanımlamalarından sıyrılmayı başarabilmiştir. Bu bağlamda modernite, anti-kahraman arketipinin kendini ifade edebildiği bir dönüm noktası olarak önem arz etmektedir.

Modernite genel bir perspektiften bakıldığında 17. yüzyıldan itibaren Avrupa’da meydana gelen ekonomik, siyasi ve toplumsal dönüşümleri ifade etmektedir. Moderniteye geçiş dört temel devrim aracılığı ile olmuştur ve bu gelişmeler aynı zamanda modern dünyanın temelini de hazırlayan önemli tarihsel dönüm noktalarıdır. 17. yüzyılda Newton ile başlayan Bilimsel Devrimler Çağı, hareket yasaları ve optik bilimi ile sonraki nesile ışık tutarak bu alandaki temel referanslardan biri olmuştur. Bu gelişmeler aynı zamanda fizik, matematik, astronomi ve biyoloji gibi temel bilimlerin ilerlemesinde de önemli bir yere sahiptir. Siyasal Devrim, demokrasinin yükselişi ile başlayan ve insanların otoritenin anlamını sorguladığı bir dönemin ürünüdür. Kültür Devrimi’nde ise laiklik düşüncesi ön plandadır. Aynı zamanda Kültür Devrimi, sosyal ve politik temeldeki analitik düşünceyle de yakından ilişkilidir. Modernitenin temel bileşenlerinden bir diğeri ise endüstride, makineler ve hızlı üretim sistemlerine geçişi sağlayan ve 18. yüzyılda İngiltere’nin öncülüğünde gerçekleşen Sanayi Devrimi’dir (Görgün, 2018: 5).

Edebiyat, resim, müzik, heykel ve mimari gibi pek çok sanat dalı, yaşanan bu devrimler ile birlikte kültürel yeniliğe eşlik etmiştir. Modernite, fikri minvalde temelini Aydınlanma Çağı’ndan almaktadır. Aydınlanma Çağı’nın temel hedefi olan “ilerleme” düşüncesi ise modernitenin kalbidir. Tam da bu nedenle “ilerleme” taahhüdü sunan modernite, tüm toplumlar tarafından memnuniyetle kucaklanmıştır. Ancak ilerleme iddiası ile yola çıkan modernite anlayışı; bir taraftan insanlık tarihinde başat bir dönüşüme neden olduysa da, öte yandan tüm toplumlarda acılarla dolu bir tarihin de müsebbibi olmuştur (Erol, 2016: 52-64).

Modernitenin yol açtığı bu dönüşümden kabilesinin ve davasının asil kurtarıcıları olan kahraman figürleri de nasibini almıştır. Tanrı tarafından çağırılan ve

olağanüstü yeteneklere sahip olan kahraman, modernite ile birlikte tanrısal kudretten arındırılmaya başlamıştır. Böylece kahraman arketipi, zaman içerisinde gökyüzünden yeryüzüne indirilmiştir. Cezalandırılan ve Tanrılar tarafından yeryüzüne sürgün edilen kahraman, eski önemini kaybettikçe yeni arketiplerin arayışı da hızla artmıştır. Daha kusurlu ve bir anlamda toplumun duyulmayan sesi olarak bu ihtiyaca karşılık gelen anti-kahraman böylece önem kazanmıştır. Yüzyıllar boyunca fark edilmeden edebi formlara sızan bu arketip, nihayet modernite ile birlikte kendini gösterebilme imkânı bulmuştur (Santas, 2008: 157). Anti-kahraman krizlerle dolu bir modernitenin paradoksal resmidir. Bu nedenle, moderniteyi ve onun temelini oluşturduğu modernizmi anlamak anti-kahramanı çözümleyebilmek açısından büyük önem taşımaktadır.

2.1. Modernite ve Modernizm

Modern¹ kelimesi köken olarak Latince '*modernus*' "adaba ve usule uygun, ölçülü, zamana göre" sözcüğünden alıntılanarak, Fransızca '*moderne*' yani, "şimdiki zamana ait, asri" sözcüğünden dilimize geçmiştir. Türk Dil Kurumu'na göre modern² sözcüğü çağdaş ve çağcıl olarak tanımlanmıştır. Latince *modernus* kelimesi 5.yüzyılda Hristiyanlık dönemi ile pagan dönemini birbirinden ayıran ve farklı dönem ruhlarına işaret eden bir yapıyı vurgulamak amacıyla kullanılmıştır (Kızılçelik, 1996). Ancak buradaki modernleşme anlayışı "tek bir zamanlama, tek bir yön ve kaçınılmaz bir son" döngüsünü içerisinde barındırır (Therborn, 1996: 61). *Modernistan* evrilerek günümüze kadar gelen modern kelimesi, her ne kadar "*modo*"³dan şimdinin zamanına aitmiş gibi görünsede, 'modern' kendi döneminin şimdiye ait olanını kapsamaktadır (Yiğitler, 2019: 241). 5. yüzyılda geleneksel olan "eski" bertaraf edilmiş, ve *an*'a vurgu yapan "yeni"nin tanımlanmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu doğrultuda yeni kelimesi, modern olana eklenerek ilerlemiş olanı anlamına katmıştır. Bu nedenle ilerleme, moderniteyi harekete geçiren kilit bir dinamik olarak kabul edilebilir.

Modernite, Kıta Avrupası'nda yaklaşık olarak 17. yüzyıl ve 18. yüzyıl civarında kendini gösteren ve ardından adeta bir domino taşı gibi tüm dünyaya yayılan toplumsal değerler sistemi ya da organizasyonu olarak tanımlanabilir. Geniş bir perspektiften

¹ Erişim tarihi 01.10.2021 www.etimolojiturkce.com.

² Erişim tarihi 01.10.2021 www.sozluk.gov.tr.

³ Latince kökenli "Hemen şimdi" anlamına gelen kelime.

bakıldığında modernite, “*gelenek ile karşıtlık ve ondan kopuşun; bireysel, toplumsal ve politik alanların tamamındaki dönüşümü veya değişim*” olarak da kabul edilebilir (Akbaş, 2013: 5). Modernite ilk kez Charles Baudelaire tarafından 19. yüzyıl ortalarında kullanılan bir kavramdır. *The Painter of Modern Life* isimli makalesinde Baudelaire, modernliği; sanatta modaya uygun, geçici ve raslantısal, ebedi ve değişmez olanın aksi olarak tanımlar. Endüstrileşme, kentleşme ve sekülerleşmenin yarattığı değişimlerle ortaya çıkan çözülmenin ardından, yeniden şekillenme ve parçalanmanın getirdiği hızlı değişimdir. Bu toplumsal değişim yüzyılın başında Emile Durkheim, Max Weber ve Ferdinand Tönnies gibi sosyologlar tarafından kuramlaştırılır. 20. yüzyılın ilk yarısında ise Frankfurt Okulu’nun eleştirel kuramcılarında olan Theodor Adorno, Max Horkheimer ve Walter Benjamin moderniteyi yazılarında konu edinir (Childs, 2017: 15).

20. yüzyılda Batılı eleştirmenler, edebiyatçılar ve tarih yazarları tarafından kimi zaman birbirinin ikamesi olarak kullanılan modern ve modernite kelimeleri, önceki yüzyılların tüm gelenek ve göreneklerinden farklı bir anlam ve değer kümesine sahiptir. Modernite bir anlamda insan deneyimlerinin ve çağdaş yaşam pratiklerinin bir bütünüdür. Bununla birlikte modernite, Kıta Avrupası ve Britanya için modern yaşamın da bir tezahürüdür. Art Berman (1994: 3) *Preface to Modernism* isimli kitabında moderniteyi şu şekilde tanımlamıştır:

“Modernite sözcüğü toplumun teorik temelleri, uygulamaları ve amaçları ile ilgili belli başlı değerleri, inançları ve eğilimleri belirtmek için kullanılır. Modernite, geniş spektrumlu entelektüel hareketleri, siyasi yönelimleri ve sosyo-ekonomik eğilimleri bünyesinde barındırır. 17. yüzyılın ortalarında ortaya atılan bu kavram ‘şimdi’nin benzeri görülmemiş bir çağı başlattığı üzerine kuruludur. Bu çağ geçmişin bir devamı ya da değiştirilmiş bir versiyonu değil eşsiz bir çağa işaret eder. Öz bilinçliliğin yeni bir biçimi olarak da kabul edilebilen modernite, tarihe yalnızca bir farkındalık biçimi olarak değil aynı zamanda bir iktidar biçimi olarak da müdahale etmektedir”.

Aydınlanma Çağı’nın ardından toplumsal hayatta görülen büyük çaptaki değişimler modernitenin ayak sesleridir. Kuralları koyucu ve yaratıcı Tanrı anlayışı, artık geçerliliğini yitirmiştir. Bu tutum ve inanç, artık modern öncesi toplumlara has bir egemen düşüncedir. Samir Amin (2014: 9) moderniteyi şöyle tanımlamaktadır:

“Gelenek’ten bir kopuş demek olan modernite Rönesans’tan itibaren Avrupa’da ortaya çıktı. O zamana kadar tribüter [haraççı] ideolojinin geçerliliği söz konusuydu. (Söz konusu ideoloji, haraca dayalı üretim tarzının ideolojisi ve feodalizm de onun bir varyantıdır.) Modernite insanların bireysel ve kolektif

(toplumlar) olarak tarihlerini yaptıkları ilkesine dayanır. Oysa o zamana kadar başka yerlerde olduğu gibi Avrupa’da da tarihi, Tanrı’nın (veya doğaüstü güçlerin) yaptığı düşüncesi geçerliydi”.

Yeni çağ kaçınılmaz olarak kendi tarihsel, toplumsal ve ekonomik değerlerini ve geleneklerini yaratır. Bu yeni gelenekler, Aydınlanma Çağı sonrasında başlayarak 20. yüzyılın başlarına kadar devam eden modern dönemin kültürel çerçevesinin de belirlenmesinde önemli bir rol oynar. 1800’lerin sonlarından itibaren görülen tamamen yeni bir gerçekliğe yöneliş, köklü değişimler ve eğilimler modernitenin yapısının kavramsallaşmasında etkili olmuştur. Durkheim, Simmel ve Parsons gibi sosyologlar moderniteyi savunmuş ve modernliği, ustalaşmanın, sıradanlıktan kopuşun, bireyselleşmenin, kompleks olanın, sözleşme üzerine kurulu ilişkilerin, bilime dayalı aklın ve teknolojinin egemen olduğu bir yaşam biçimi olarak tanımlamışlardır.

Modern, toplumda köklü bir kırılmanın ardından meydana gelenin adıdır ve bireylere olduğu kadar çevresine de etki eder. Tarımsal dünyayı geride bırakan modern dünya, yerini yeni dünya görüşüne bırakmıştır.

“Descartes’ın insan bilincini kesin bilginin (evidantia) yegâne dayanağı olarak göstermesiyle başlayan evrenin merkezindeki insan düşüncesi, modern düşüncenin yapı taşı haline gelmiştir. Böylece artık insan, doğa-insan ikiliğini aşmakta, düzenin asıl mimarı olmaktadır. Bu ise düşünce tarihinde modernlik serüvenini başlatan devrimdir” Kanadıkırık, 2019: 29).

Modernliği besleyen unsurlar şu şekilde sıralanabilir: Kapitalizm, sanayicilik, kent merkezlilik, bürokrasi, teknoloji ve ulus-devlet. Modernlik, kuralcı olan ve geleneksel olana başkaldırır. Sanat, bilim ve ahlak gibi alanlar 18.yüzyılda birbirlerinden ayrılmış, Kant’ın başı çektiği –*bilme ve inanmanın birbirlerinden ayrıldığı*- modernlik projesinin önemli bir parçasını oluşturmuştur (Kızılcıkelik, 1994: 88). Marshall Berman (1994: 29) modernliğin tarihinin kendine has olduğunu savunmuş ve onu üç döneme ayırmıştır. İlk dönem 16. yüzyıldan itibaren başlar ve 18. yüzyılın başına değin uzanır. Bu dönemde bireyler modern hayatı henüz keşfetmektedir. İkinci dönemde ise Fransız İhtilali (1789)’nin devrimci yankıları ile başlar. Bu geniş etki alanında, modern kamu kendiliğinden dramatik bir şekilde meydana gelmiştir. Zamanın ruhunu sahiplenen bu devrimci kamu, toplumsal olandan siyasal olana değin tüm bireylere hayatın her alanında dönüşüme açık bir çağda yaşıyor olmanın heyecanını aşılar. Son dönem 20. yüzyılı kapsar. Bu süreçte modernleşme

artık dünyanın her yerine yayılmış ve ilerlemeci modern dünya kültürü hem sanat, hem de düşünce minvalinde kayda değer başarılar sağlamıştır.

Modern olanın ya da modernitenin bir ideoloji haline getirilmesi olarak modernizm ise ilk olarak 18. yüzyılın başlarında modern zamanların karakteristik eğilimlerini belirtmek amacıyla kullanılmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde ise anlamına modern görüşler, stiller ve ifade biçimleri ekleyerek kapsamını genişletmiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğru modernizm, Katolik Kilisesi'ndeki ilerici eğilimlere atıfta bulunur. Öyle ki bu kavram Thomas Hardy'nin *Tess of the D'Urbervilles* isimli eserinde, istenmeyen endüstriyel bir 'modernizm sancısı' olarak tanımlanır (Childs, 2017: 13-14). Ancak burada modern durumun tek bir ülke, ya da tek bir zamanla sınırlandırılmayacağını da belirtmek gerekir. Ülkelerin ve insanların değişiklik gösterdiği gibi modern deneyim de farklılıklarlar içerir Bu nedenle, tek bir modernizm anlayışından bahsetmek yanlış olacaktır. Çünkü modernizmin tam olarak ne olduğunu ve hangi süreçleri kapsadığını söylemek pek çok unsuru aynı anda dışlamak anlamına gelir.

Batı'nın modernlik ideolojisinin dayandığı kul-Tanrı ilişkisinde dengeler değişmiş, Tanrı'nın yasa yapıcı yetkisini akıl almıştır. Bu doğrultuda modernizmi benimseyenler yüce bir varlığın kudretinin toplumsal, tarihsel ya da günlük yaşam pratiklerindeki belirleyiciliğine eleştirel bir bakış açısıyla bakarlar. Alain Touraine bu durumu şöyle açıklamıştır:

“...Aklın zaferiyle özdeşleştirilen modernitenin ideolojisi olarak modernizm, Touraine'e göre bir anti-hümanizmdir. Zira 'insan fikrinin Tanrı fikrini dayatan ruh fikrine bağlı' olmasından dolayı, her türlü vahiy ve ahlaksal ilkenin reddedilmesi neticesinde ortaya çıkan boşluk, insanın yalnızca yurttışa, Tanrı sevgisinin dayanışmaya, vicdanın yasalara tahvil edilmesi ve hukukçularla idarecilerin peygamberlerin yerini almasıyla doldurulur. Böylece modernizmin Varlık'ın merkezine yerleştirdiği iki unsurdan özne (birey), tümelde eritilir, akılcılaştırma karşısında yok edilir. Ayrıca akılcılaştırılmış bir toplum yaratma girişimi de başarısızlıkla sonuçlanır, zira toplumsal yaşam iktidar ve çıkar çatışmalarıyla parçalanmıştır. Touraine'e göre bu, modernlikle modernleşmenin arasının açılmasıdır” (Touraine'den aktaran Kanadıkırık, 2019: 29-30).

Modernizm, bir aydınlanma projesi bağlamından bakıldığında kesintisiz ve doğrusal bir ilerleme anlayışına sahiptir. İlerleme dinamiğinin amacı, Aydınlanma felsefesine göre ideal toplum düzenini oluşturmaktır. Modernizm, Rönesans ve Reformdan başlayarak Aydınlanma Çağı'na kadar olan süreçte düşünsel düzlem, bilim

ve bilginin demistifikasyonudur. Bu bağlamda bilim ve bilgilenme din temelli bir süreç olmaktan çıkarak, akıl temelli bir insan özelliği olma konumuna gelmiştir (Şaylan, 1996: 18).

2.2. Modernizm ve Kentsoyluluk

Modern hayat aslen; modern politika ile psikolojiyi, modern endüstri ile tinselliği tek bir biçimde ele alırken, modern egemen sınıflar ile modern işçi sınıfını tek bir yaşam alanındaki tecrübe ortaklığı olarak görür. Karl Marx modernliği iki kısma ayırır: ekonomi ve politikada modernleşme ve sanat, kültür ve duyarlılıkta modernizm. Marx'ın bu ayrımında ağırlıklı olarak modernleşme üzerinde durduğu açıkça ortadadır. Bu nedenle Marx ve modernistler iki ayrı dünyanın insanı olarak kabul edilir. Kimi yazarlara göre Marksizm, modernist ruhun altında ezilmiş ölü bir ağırlıktan ibaretken, kimileri içinse Marx'ın fikirleri modernist savunuculardan daha gerçektir (Berman, 2013: 126).

Sanayi Devrimi ile birlikte köhne ulusal sanayiler önemini kaybetmiştir. Yerini insanoğlu için ölüm kalım meselesi haline gelen yeni sanayiler ve uzak diyarlardaki ham maddeleri işleyen makineler almıştır. İçeride kapanıklılık ve kendi kendine yetebilme hali artık tümüyle dönüşmüş, çok yönlü ve ulusların karşılıklı birbirine bağımlı oldukları bir hâle gelmiştir. Ucuz meta malları ve yok olup gitmekten korkan uluslar, bu tehdit karşısında burjuvazinin üretim tarzına tabi olmak zorunda kalmış ve kendi uygarlık anlayışını benimseten bir doktrin belirlemiştir (Marx ve Engels, 2016: 16-17).

Marx, söylemlerinde bir yandan burjuvaziye yüceltirken, diğer yandan onun tehlikeli olduğunu altını çizerek. Kısaca Marksizm, modernizm ile burjuvazi arasında diyalektik bir bağa sahiptir. Burjuvazi kendinden önceki kutsanan bireyin faaliyetini pratiğe çevirmiştir. Yapımı uzun zaman alan tarihi yapıların yerini hızla yükselen gökdelenler almıştır. Burjuvazi, içinde artan dinamizmini tek bir amaç uğruna harcar: Para kazanmak ve her seferinde bir öncekinden daha fazla kazanabilmek.

Marx ve Engels, kentsoyluların yani kapitalist sınıfın modernleşme sürecinde devrimci bir role sahip olduğunu düşünmektedir. Hatta bunu “*modern devlette yürütme, tüm burjuvazinin ortak işlerini yöneten bir komiteden başka bir şey değildir*” görüşüyle desteklemişlerdir (Kanadıkırık, 2019: 40). Marx, burjuvaziye halkın uçsuz bucaksız refah idealini para ile sınırladığına inanır. Bu noktadan hareketle

modernizmin doğuşuna neden olan kapitalizm, zaman içerisinde modernizmi baltalayan bir hâle dönüşmüştür denilebilir.

Komünist Manifesto'da Marx, katı olan her şeyin buharlaşmasından bahsederken aslında kutsal olan her şeyin dünyevileşmesini eleştirir. Önceden Tanrı'nın bildiğini, şimdi insan bilmektedir. 19. yüzyıl maddeciliğinin yarattığı yüzleşme süreci Marx için adeta tarihsel bir drama ve travmaya neden olmuştur. Bireyler ise topyekûn bu sürecin hem öznesi hem de nesnesidir.

“Peşlerinde kadim ve hürmete şayan bir önyargılar ve kanaatler silsilesini sürükleyen tüm durgun, donuk ilişkiler silinip süpürülüyor; yeni ortaya çıkan her şey daha kemikleşmeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp gidiyor, kutsal olan her şey buharlaşıp gidiyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve en sonunda insanlar hayatlarının gerçek koşullarıyla ve diğer insanlarla ilişkileriyle... yüzleşmeye zorlanıyor” (Berman, 2013: 35).

Burjuvazi bir yandan insanı kendi ve çevresi ile yüzleşmeye davet ederken, diğer yandan onun gelişimine ve mütemadiyen dönüşümüne hizmet eder. Toplumsal hayatın en ufak alanında dahi, durmaksızın bir altüst oluş ve yeniden yapılanma güdüsü açığa çıkmıştır. Bu yıkım ve yeniden yapım, Marx'ın işaret ettiği üzere burjuva ekonomisinin işleyişinin temel motorudur. Bu ekonomik çemberin içerisinde bulunan her birey, var olan bu acımasız rekabetin hayatta kalanı olmak için mücadele etmek zorundadır. Tüm bu girdap ve paradoks içerisindeki yaşam mücadelesi içinde olan birey, kendini evinde hissetme arzusu taşımaktadır. Berman bu durumu şöyle ifade etmiştir:

“Modernizmi, modern insanların modernleşmenin nesneleri oldukları kadar özneleri de olmak, modern dünyada sıkıca tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini bu dünyada evde hissetmek için giriştikleri çabalar olarak tanımlıyorum” (Berman, 2013: 11).

Modernleşme sürecinde birey, karşılaştığı olgu ve olaylar karşısında bilinçsel açıdan da değişime uğramıştır. Kentsoylulukla birlikte, bireysel ve toplumsal beklentiler eş zamanlı olarak değişmiştir. Toplumsallaşma sürecinde ihtiyaçların ve önemsenen olguların dönüşümü bunun en önemli göstergesi olarak görülebilir. Burjuva çağını diğer çağlardan ayıran en temel unsur, bu dönüşüm ve hız kesmeyen değişim sürecidir. Bu süreçte kabul edilmiş, yer etmiş olan her şey, değerler de dâhil olmak üzere bir kenara itilmiştir.

Her ne kadar modernleşme, bünyesinde zenginlik ve çok yönlülük gibi olumluluklar barındırsa da bireylerin yaşayışlarında olumsuz birtakım etkilere de sahiptir. Öncelikle modernite insan hakları kavramını ve bu doğrultuda atılan adımların başlangıcını oluşturmuştur. Kul hakkı kavramına karşı, insan haklarını getirmiş ve bu çatı altında kadınlara, çocuklara ve engelli hakları gibi konulara hassasiyetle yaklaşmıştır. Ancak sürekli devinim halindeki insan yaşamı üzerinde bazı olumsuzlukları beraberinde getirmiştir. Örneğin, insan ve kutsal olan arasındaki bağ zayıflatılmış, hatta koparılmıştır. Bu nedenle birey hem toplum içerisinde, hem de kendi iç dünyasında bölünmüş ve parçalanmıştır. Değerlerine olan yabancılaşmanın akabinde çevresine olan yalnızlaşma, bireylerin toplumsal yaşamlarındaki ilişkilerinde tahribata neden olmuştur.

En güçlüsünden en zayıfına kadar olan her bir burjuva, bu değişim rüzgârının baskısında kalmıştır. Bu zorunluluk hali onların ayakta durabilmesi ve işinin bekası için şarttır. Kontrol artık kendi iradesi ile değişime direnen bireylerden piyasa sahiplerine geçmiştir. Bir bütün olarak ele alındığında burjuvazi, mevcudiyetini sürdürebilmek adına üretim araçlarında durmaksızın bir reform gerçekleştirmelidir. Bir diğer deyişle, *“üretim koşulları ve onlarla birlikte tüm toplumsal koşul ve ilişkiler yayılmaya ve onunla dönüşmeye mahkûmdur”*. (Berman, 2013: 135).

2.3. Modernizm ve Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramı, ilk kez Hegel tarafından kullanılmıştır. Kimi yazarlara göre bu kelime Hristiyanlıktaki ilk günah ya da kefaret anlamı ile aynı doktrine sahiptir. Bir diğer anlamı ise Batı düşüncesindeki Ahd-i Atık'te yer alan putperestliktir. Hegel için yabancılaşma, tabiattaki mutlak zihnin(*geist*), yabancılaşmaya uğramış bir şeklidir. Hegel'den önce böyle bir kavramın varlığına rastlansa dahi; ayrıntılı olarak ilk kez G. W. Hegel, L. Feuerbach ve Karl Marx tarafından bu kavram detaylı olarak ele alınmış ve disiplinler içerisinde önemli bir hareket noktası haline gelmiştir. Feuerbach, Hegel'in insanın kendisine bizzat yabancılaşabileceği inancına katılır ve yaratıcıyı kendine yabancılaşmaya uğramış insan olarak tanımlar. Öyle ki Feuerbach'a göre insan, kendinden üstün bir varlığa boyun eğdiğinde asıl o zaman kendine yabancılaşmaktadır (Uçar, 2016: 235-236).

Karl Marx, çağdaş siyasal-iktisadi olgu ile işçinin yoksulluğu arasında ters orantı kurmuştur. Üretilen zenginliğin artışı, aynı şekilde işçinin yoksulluğunun artmasına da

neden olmaktadır. Marx için toplumsal yaşam içerisinde başlayan yabancılaşma, üretim araçlarının özel mülkiyetinin yarattığı koşullara bağlıdır. Marx, yabancılaşmayı iki biçimde ele alır. İlki, insanların çalışma koşullarına ve karşılıklı ilişkilerine dayanan, doğrudan doğruya özel mülkiyet rejiminden ileri gelir. İkincisi olan iktisadi yabancılaşma ise toplumsal ilişkilerin çeşitli maddi ve tinsel alanlarındaki yabancılaşmadır (Marx, 2011: 8).

İşçinin nesnel bir özlüğe ve niteliğe sahip olmasının yolu, bir nesneyi üretmesinden geçmektedir. Ancak üretilen nesne, işçinin karşısına “*yabancı bir varlık, üreticiden bağımsız bir güç*” olarak getirildiğinden işçi emeğine yabancılaşır. Nesne, ona emek veren üreticisine değil kapitalizme gider. Sermaye, Marx için insan emeğinden ve üretkenliğinden çıkan nesnenin, üretim etkinliği olmayanların eline geçmesinden ibarettir. Buradan hareketle ne kadar çok nesne üretimi, o kadar çok yabancılaşmayı getirir denilebilir. Böylece işçi kendi ürünü olan sermayenin egemenliği altına girer. Sermaye güçlendikçe işçi yoksullaşır. Bu orantısız denge ise emeğin yabancılaşmasını daha somut hâle getirir. Emeğin yabancılaşmasının temelinde ise özel mülkiyet yatmaktadır. Marx’a göre (2011: 9) “*özel mülkiyet yabancılaşmış emeğin somut ve özetlenmiş bir dışavurumu*”dur.

Sanayi Devrimi sonrası feodalitenin yerini alan şehirleşme, yeni hayat tarzını da beraberinde getirir. Bununla birlikte birey, kendi özgürlüğüne yönelirken sekülerizmi ve araçsal aklı ön plana çıkarır. Ancak devrimin ardında kentsoyluluğun yarattığı emeğe yabancılaşma, anlamsızlık ve toplumsal çözülme hissi birbirlerine eklemlenerek ruhunu kaybeden bireyin oluşmasına zemin hazırlar. Tam da bu noktada Marx, geçmiş çağlarda kaybolan insanlığın kendini yeniden toparlayacağı, üreteceği ve bulacağına inanır. Marx’a göre insan eğer bir ‘tür’ olarak var olabiliyorsa bunu emek gücüne borçludur. Çünkü insan bu şekilde ihtiyaçlarını karşılar ve potansiyelini geliştirebilir. Ancak bu durum üretimin her türünün nesneleşmesi ile neticelenmiştir.

“Kapitalizmde üretimin meyveleri, başkalarının yarattığı artığa el koyan ve böylece yabancılaşmış emeği doğuran işverenlere aittir. Marx, bu türdeki emeğe dört ayırıcı özellik atfeder: işçinin, bir hayvan değil, insana özgü olan kendi “türsel özü”nden yabancılaşması; kapitalizmin emeği, toplumsal bir ilişki olmaktan çıkarıp, pazarda alınıp satılan bir meta durumuna düşürmesinden dolayı işçiler arasında görülen yabancılaşma; işçinin, kapitalist sınıf tarafından el konulup kendi denetiminden çıkması nedeniyle ürününden yabancılaşması; son olarak da, işçinin üretim eyleminden yabancılaşması, böylece işin, artık ya

çok az içsel tatmin sunması ya da hiç sunmaması yüzünden anlamsız bir faaliyet olmaya başlaması” (Marshall, 2005: 799).

Max Weber yabancılaşma olgusuna hem çalışan hem de işgörenin kişisel davranışını yitirmesi hem de üretim yaptığı oranda değer görmesinin bir sonucu olarak tanımlar. Emile Durkheim için yabancılaşma toplum yaşamındaki bir buhran halidir. Durkheim yabancılaşma teriminden ziyade “anomi” (kuralsızlık) kavramını kullanmayı tercih etmiştir. Eric Fromm ise bu kavramı Marx gibi iktisadi ve siyasi bir eksenle ele almıştır. Fromm’a göre yabancılaşma “rahatsızlık”tır. Bu rahatsızlık Fromm için hem toplumsal hem de bireyseldir (Girgin, 2022: 154). Genel itibarıyla bakıldığında bu kavram, birey ve toplum arasında tatmin edici bağların inşa edilmesi üzerine değil, bireyin kişiliğindeki şahsına münhasır yanların, çoğunluğun baskısı ile yok edilmesi olarak kabul edilebilir (Alkan, 1983: 189).

2.4. Modernizm ve Yeni Kentin Kimliği

Sanayi Devrimi’nin ardından feodalitenin çöküşü ile birlikte, köyden kente hızlı bir akış başlamıştır. Bireyler, modernizmle başlayan “yeni” serüvene, ekonomik ve toplumsal yaşamda da hızla entegre olabilmenin çabası içerisine girmiştir. Bu nedenle gerek kültürel, gerekse toplumsal dönüşümlerden bahsederken, kentleşme olgusunun da içine alınmadığı bir modernizm anlayışı eksik kalacaktır. Modernizmin yücelttiği birey, kentin hızlı çeşitliliği ve sınırlı olanakları ile yüzleşerek kendi öznelliğini güçlendirme çabasına girmiştir.

“Burjuvazi kırsal alanı kentin boyunduruğuna soktu. Koca koca kentler yarattı, kırsal nüfusa oranla kent nüfusunu büyük ölçüde artırdı ve böylece nüfusun hatırı sayılır bir parçasını kır hayatının yalıtılmışlığından kurtardı” (Marx ve Engels, 2016: 46).

Kent kültürü insana tek başına yaşama olanağı sunmuş, böylece birey modernizm içinde bireylik kavramını güçlendirme imkânına sahip olmuştur. Bununla birlikte, öteki insanlarla ilişki kurma zorunluluğunun da ortadan kalkması bireyi kendi kendine yetebilen bir hâle dönüştürmüştür.

“Modern hayatın girdabı birçok kaynaktan beslenegelmiştir. Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekelci iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni

hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme....” (Berman, 2013: 28).

Kapitalizm 16. yüzyılda, Kuzeybatı Avrupa sahilleri ve İngiltere adasında kendini gösterdikten sonra, hızla dünyanın her yerine yayılmıştır. Ancak onu asıl dönüştüren aksiyon 19. yüzyıldaki Sanayi Devrimi’dir. Endüstrileşme, kapitalizme yeni bir boyut kazandırırken eş zamanlı olarak onun olgunlaşmasında büyük bir rol oynamıştır. Bunun bir sonucu olarak, yeni toplumsal sınıflar doğmuş ve emekçi sınıfı, emeği ile toplum içindeki yerini almıştır. Kırdan kente yaşanan yoğun göç şehirde adeta bir kaosa neden olmuştur. Bu durum kent mekânının yeniden düzenlenmesini de beraberinde getirmiştir. Yine bu minvalde 19. ve 20. yüzyılın başlangıcı, kentlerin çehresinin yeniden inşa edilmesi açısından önem taşır. David Harvey bu dönemi şöyle tarif etmektedir: “*evlerin ve kentlerin açık açık ‘içinde yaşanacak makineler’ olarak düşünülebildiği bir dönemdi*” (Harvey, 1999: 46).

Kentleşmenin doğru planlamadığı yerde çarpık kentleşme sorunu gün yüzüne çıkmış, bu durum ekonomik, sosyal ve kültürel alanda pek çok probleme sebep olmuştur. Kentleşmenin hızla artması, önü alınamayan göçün getirdiği işsizlik sorunu, konut problemi gibi etkenler beraberinde hem fiziki, hem de toplumsal yapıda tahribatlara yol açmıştır. Bu hızla yayılma durumu, kentlerdeki asayişin sağlanmasını da zorlaştırmıştır. Kontrol edilemeyen göç ve göçle birlikte artan suç oranları toplumların ve hızla büyümekte olan kentlerin ana problemlerinden biri olmuştur (Özdemir, 2018).

Kentleşme pek çokları için medeni varoluşun bir koşulu, hatta insan başarısının bir anıtıdır. Balzac şehirleşmeyi şöyle tanımlar: “*Kentsel yaşamın ihtişamı ve sefaleti hiçbir zaman demokratik olarak yurttaşlar arasında eşit ölçülerde dağıtılmasalar da her zaman var olacaklardır*” (Scott, 2017: 1). Zaman içerisinde kapitalizmin şehirleşmedeki etkileri, sürekli genişleyen coğrafi alana istinaden istikrarlı bir şekilde yayılmıştır. Ancak 18. yüzyıldan sonra giderek artan ve geri döndürülemez biçimde yükselişe geçen kentleşme ve sosyal ilişkiler bir yana, özel mülkiyet ilişkileri kapitalizmin elindeki en büyük güç olur. Adeta “saldırgan kentleşme” olarak adlandırabileceğimiz bu dinamik, dünyanın en ücra köşelerindeki yaşamları da etkisi altına alır (Scott, 2017: 3).

19. yüzyılda kentler artık büyük sanayi merkezlerine dönüşmüş ve 20. Yüzyıla gelindiğinde kentsel gelişmeler dış ülkelere kadar etkisini genişletmişti. Bu sebeple 19. ve 20. yüzyıl, kentleşme yüzyılları olarak kabul edilmektedir. Kentleşme beraberinde göçü de getirmiş ve kentsoylular için ilk başlarda büyük tehlike gibi görünen işçi sınıfı, kentlerde eriyerek kapitalizmin dışlilerini çeviren bir yapı halini almıştır. Hızlı sanayileşme sürecinde birbiri ile yarış haline giren ülkelerin kentleşme düzeylerine bakıldığında, ekonomik yapı ve üretim biçimindeki farklılaşma kentsel mekânlarda da açıkça gözlemlenebilmektedir. Sanayi toplumu olabilme mücadelesinde bunun getirilerine uygun olarak meslek, eğitim düzeyi, yaş, toplumsal statü ve gelir beraberinde toplumsal tabakalaşmayı da getirmiştir. Buna binaen farklı toplumsal tabakaların kent mekânı içinde bir arada oluşu, yerleşim yerlerinde homojen alanların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kırdan kente göç eden bireyler, sanayileşmiş toplumlarda başlangıçta merkezi iş bölgelerine en yakın olan yerleri tercih etmiştir. Böylece kısıtlı imkânlarla da olsa hayatını sürdürmüş, ardından ücreti yüksek işlere geçiş yaparak düzenli konutlara taşınabilme alternatifine sahip olmuştur (Keskin, 2020: 41-42).

18. yüzyılda başlayan Sanayi Devrimi, böylelikle sosyal ve siyasal anlamda tüm dünyadaki bireylerin yaşamlarında önemli dönüşümlere neden olmuştur. Sanayileşmenin yarattığı yeni iş olanakları, emek istihdamı ve sunulan hizmetler, kırdan yaşayanlar için adeta bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Nüfusta görülen bu önlenemez artış, 19. yüzyıla gelindiğinde ise pek çok Avrupa ve Kuzey Amerika kentindeki endüstrileşme ile birlikte, kentli kitleyi etkileyecek sorunu da beraberinde getirmiştir. Bu dönem güvenlik, kirlilik, atıkların toplanması ve barınma gibi sorunları da beraberinde getirmiştir. 18. yüzyıl ve 19. yüzyılda kentleşme tüm hızıyla sürerken, kentlerin sorunlarına dair tepkiler toplum içerisinde gün geçtikçe artar hâle gelmiştir. Kent, artık “yaşayan bir organizma” olarak görülmektedir. Bu nedenle birtakım yenilikler ve düzenlemelere gidilmesi kaçınılmaz olmuştur (Keleş ve Alacadağlı: 2021: 211).

İnsanın bilişsel ve ruhsal mülkünün, maddi mülk ile ikame edilmesi Carl Gustav Jung’a göre (2011: 38) bilimsel ve teknolojik başarıların, rasyonalist ve materyalist madde dünyası ile uyumlanmasıyla gerçekleşmiştir. Ancak bu durum insanlığın zihinsel ve ruhsal mülkünü yok etme tehdidini de beraberinde getirmiştir. Artan insan

yoğunluğu, insan ilişkilerini fiziksel olarak yakın, ancak toplumsal olarak uzak bir hâle dönüştürmüştür. Böylece birey giderek doğal dünyadan uzaklaşmıştır. Toplum içindeki zenginlik ve yoksulluk, görkem ve sefalet, düzen ve kaos arasındaki farkın açılmasının yanı sıra farklı kültürel, dinsel ve etnik kökenli kitlelerin, kente olan yoğun göçü kentlerde asayişin sağlanmasını da güçleştirmiştir.

Modernleşmenin ardından kentsel yaşantıya odaklanılması ve bunun yarattığı sorunlar, hem Batılı ülkelerde, hem de gelişmekte olan ülkelerde kendini göstermiştir. Kentleşme süreci bireyler üzerinde yabancılaşma, yalnızlaşma ve çeşitli psikolojik sorunların da zeminini oluşturmuştur. Kente ait olabilme ve ona uyum sağlayabilme sürecinde birey, ruhsal ve psikolojik olarak tahribata uğramıştır. Tek başına, her türlü imkâna sahip bir hayat sunan kent, metropol içerisinde bireyi yalnızlığa itmiştir. Metropol hayatının gelgeç temasları, bireyi güvensizliğe ve mesafeli olmaya zorlamıştır. Kentte yaşayan aileler, kırsal yaşamdakinin aksine daha minimal bir çekirdek aile düzeninde yaşarlar. Aile bireyleri yaşamlarını idame ettirebilmek adına çalışma sürecinde birbirlerinden uzakta zaman geçirirler ve bu durum aile bağlarının zayıflamasına neden olur. Toplu yaşamdan çıkış bireyselliği, içe kapanıklığı, daha az sosyalleşmeyi getirmiştir. Sevgi bağlarında görülen azalma evliliklere de yansımıştır. Evlilik dışı ilişkiler, ayrı çiftler ve artan boşanma oranları çocukların psikolojisinde derin izler bırakmakmıştır. Kentli aile çocukları için her türlü imkâna sahip olmasına rağmen -bilhassa eğitim, öğretim ve maddi yolla elde edilen pek çok olanak-, aile yapısındaki iletişim gitgide azalmıştır. Dostoyevski *Yeraltından Notlar* isimli eserinde bu mesafeyi şöyle açıklamıştır:

“İnsanın her şeyden önce yaratıcı bir hayvan olduğunu kabul ediyorum. Evet, onun yazgısında, bir amaca doğru bilinçli olarak koşmak, mühendislikle iştiğal etmek vardır; yani, ezeli ve ebedi olarak, biteviye yeni yollar inşa etmek. ... İnsan, yollar yapmayı sever, bu su götürmez. Ama ... amacına ulaşmak ve inşa ettiği yapıyı tamamlamaktan içgüdüsel olarak duyduğu korku olmasın bunun sebebi? Nereden biliyorsunuz, belki de o muazzam yapıyı yalnızca uzaktan seviyor ve yakından bakmak bile istemiyordur. Belki de onu yalnızca inşa etmek istiyor, ama içinde yaşamak istemiyordur” (Dostoyevski’den aktaran Berman, 2013: 12-13).

Berman (2013: 12) modernizmi ve kentleşmeyi aslında bireyin kendini evinde hissetmesi için yaşadığı bir mücadele olarak görür. Ancak bireyin başardığı ve kurduğu bu düzen içinde en yaratıcı olanı dahi, süregelen yaşamda kaçma isteği doğuracak hapishaneler ya da kabirlerdir. Modern zamanın insanları, göç ile birlikte

geleneksel değerlerini ve eski yaşam dinamiklerini terk etmiştir. Dinsel algısı ve toplumsal ilişki biçimi de dönüşüme uğramıştır. Artık etkinlik olarak farklı bir türde ve statüdedir. Feodal yapının içinde sıkışıp kalmış, sınırlı etkinliği olan ve tarımsal faaliyette bulunan birey, kentte daha farklı bir yaşam sürmeye başlamıştır. Yaşam mücadelesi artık modern birey için daha hızlı ve teknolojik bir akıştadır.

Bireyin merkezi, geçmişte kapitalizmin ilk süreci boyunca doğanın yeniden yapılanması için insan emeği ile sermaye üretimini hedefleyen iş yükü tarafından ele geçirilmiştir. Modern bireyin yaşamının merkezinde iş vardır. Zygmunt Bauman’a göre iş, (2015: 98-99) *“O, zenginlik ile yoksulluk, özerklik ile bağımlılık, yüksek toplumsal statü ile düşük toplumsal statü, özgüvenin varlığı ile yokluğu arasındaki farkı yaratır”*. Aynı zamanda iş, modern bireyin bireysel davranışının da bir yönlendiricisidir. Kapitalist sistem, kentli bireyi vaat ettiği hazzla yönelik tatmini karşılamak şöyle dursun, onu kendi devamı için bir araç olarak kullanır.

2.4.1. Kapitalist Kent

Kentler 20. Yüzyılın en önemli olgularından biridir. Bununla birlikte sınıf ve üretim ilişkileri kentlerin oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Diğer bir yandan, kapitalizm ve üretim ilişkileri kentlerdeki ekonomik sistemin bel kemiğidir. Bu çerçeveden bakıldığında kentler; yaşam pratiklerinin gerçekteştirildiği yerlerin dışında, üretim faaliyetlerinin ve dinamiklerinin toplumsal bir ürünüdür denilebilir. Bu nedenle kentler, hem üretim hem de tüketim faaliyetlerinin gerçekteştirildiği mekânlar olarak etraflıca irdelenmesi gereken yaşam alanlarıdır. Kent kapitalist toplumlarda endüstrinin yoğun olduğu, artı değerin üretildiği ve ticaretin her mecrada kendini öne çıkardığı rant alanları olması müsebbibi ile de büyük önem taşımaktadır. Endüstri Devrimi’nin bir sonucu olarak ortaya çıkan fabrikaların, kentlerin her alanına orantısız bir biçimde yığılması, kentsel yapının dönüşümünü zorunlu kılmıştır. Kapitalizm ve kent ilişkisinde bu zorunlu dönüşümün ardından dengeler değişmiş, kapitalizm kentin belirleyicisi olmuş, kent ise kapitalizme yön vericisi konumuna geçmiştir. Üretim ilişkilerindeki hızlı artış ile paralel olarak kentler, endüstrileşmeye ayak uydurma çabasına girmiştir. Diğer bir yandan kapitalizm, farklı sanayi kentlerinin oluşmasına da yol açmıştır. Kapitalizmin meydana getirdiği bu kalabalık kentler, tüm fiziksel çevrenin ve toplumsal koşulların yeniden örgütlenmesine yol açmıştır (Koç, 2010).

Kapitalizmin kentlere getirdiği eşitsiz tahakküm ilişkileri, kentsel ve fiziksel bozulmaların önünü açmıştır. Kapitalist toplum, üst sınıf sermayenin ve emeğin egemenliğine sahip olan topluluktur. Daha somut bir ifade ile kapitalistler sınıfı, çalışma sürecine hâkimdir ve bu süreci kâr üretmek amacı ile organize eder. Öte yandan emekçi, yalnızca piyasada bir meta olarak satılması gereken emek gücü üzerinde kontrol sahibidir. Öyle ki şehirler artık yalnızca kapitalizmle ilişkili olarak değil, kapitalizm için kurucu unsur olarak da kendini var etmektedir. Toplum içerisinde yaşanan sınıf mücadelesi ve kent merkezlerine olan göçün artışı pek çok sorunu da beraberinde getirmiştir. Kapitalizmin gölgesinde yaşanan sınıf mücadelesi, aslen kent mēkanının önemli bir parçasıdır. Ticari kent ya da diğer bir adıyla metropol, bireyleri iş, ikamet, ekonomi gibi alanlarda her geçen gün zorlamakta ve artan fiziksel ayırım sonucu kent, üst ve orta sınıfın yaşam merkezi haline gelmektedir. Bu nedenle yoksul halk banliyölere itilmiş ve sınıf çatışmasının belirginleşmesinde kayda değer bir rol oynamıştır.

2.4.2. Kent Mekânı ve Kamusal Alan

İnsanoğlu bilinçli veyahut bilinç dışı bir biçimde öncelikle “kutsal olan ve kutsal olmayan”ın ayrımını yapmıştır. Ardından bu kavramların kamusal ve özel olarak ayrışması ise Antik Yunan dönemine kadar uzanmaktadır. Başlangıçta, Antik Yunan’da daha önce eşi benzeri görülmemiş olan siyasi örgütlenme biçimi ‘şehir devleti’ olarak adlandırılmış, Yunan şehir devletlerinin inşası ile de ‘*oikos*’ ve ‘*koine*’ olarak nitelendirilen iki farklı yaşam alanı ortaya çıkmıştır. Ancak bu iki kavram her ne kadar birbirinden ayrı da olsa, sürekli etkileşim içerisinde. Günümüz kamusal alan kavramına karşılık gelen *koine*, özgür yurttaşların paylaşım yaptıkları ortak alandır. *Oikos* ise kısaca bireylerin yaşamlarını idame ettirdikleri özel alana tekabül etmektedir (Habermas, 2004: 60). Antik Yunan’da kamusal alan, bireylerin kendilerini gerçekleştirebilme imkânı bulabildiği önemli bir alandır. Özgür bir birey olan ve yurttaşlık statüsüne erişmiş kişiler ancak bu alanda yer alabilme ayrıcalığına sahiptir (Yılmaz, 2006).

17. yüzyıl ile beraber mimarinin de değişimi ile özel alan olarak adlandırılan ev-hanelerin avlu anlayışı, yerini yeni kamusal mēkan olarak kabul edilen salonlara bırakmıştır. Bireylerin davetler aracılığı ile sosyalleştiği ve bu minvalde kamusal toplulukları oluşturduğu bir mekân olarak karşımıza çıkan salonlar, Jürgen

Habermas’a göre (2004: 119-120) burjuva çekirdek ailesinin üyelerini hem toplum içerisinde, hem de toplumdan özerk bir biçimde gerçekleştirmelerine olanak sağlar.

“... kamusal alan kavramının zorluğu, kendi içinde iki ayrı anlam boyutunu örerek içermesinden kaynaklanıyor: Birinci yönüyle, mekânsal bir kavram: toplumsal yaşantımız içinde fikirlerin, ifadelerin ve tecrübenin üretildiği, açığa çıktığı, paylaşıldığı, dolanıp yayıldığı ve müzakere edildiği toplumsal alanları (kamusal mekanlar); bu süreçte ‘ortaya çıkan’ anlam muhtevasını (kamuoyu, kültür, tecrübe); ve bu anlam üretim sürecini oluşturan ya da bu süreç içinde oluşan kolektif gövdeleri (ulusal birimlerden, ulus altı birliklere ve giderek ulus üstü ve küresel düzleme dek uzanan kamuları) tanımlıyor” (Özbek, 2004:40).

Kamusal alan kavramı yurttaşların bir araya gelerek iletişime geçtiği ortak bir konuşma ya da tartışma alanıdır (Habermas, 2004:119). Habermas’ın kamusal alan kavramı burjuvazinin ortaya çıkış döneminde şekillenmeye başlamış ve burjuvazinin güç kazanması ile 17. ve 18. yüzyılda toplumun burjuvazi çemberinde, statükoya karşı eşitlikçi bir düzlemde hem eleştirel, hem de rasyonel bir tartışma alanı olarak görülmüştür. Katılımcıların çokluğu tartışılan konularının zenginleşmesine katkıda bulunur. Yine kamusal alan, başlangıcındaki tüm ayrıştırıcı yapısına rağmen herkesin ulaşabileceği bir alan olarak karşımıza çıkar (Habermas, 1997: 106-107). Habermas’ın kamusal alanı kamusal meselelere dair hiçbir kısıtlama olmadan, gerçekçi ve dengeli bir tartışma idealine sahiptir. Bu tartışma ortamı herkesin erişebileceği ve herkesin katılım sağlayabileceği, salt özel çıkarlara hizmet etmeyen statüye dair farklılıkları dengeleyici bir müzakereyi içermektedir. Tüm bu koşullar sağlandığında ise ortak iyiye yönelik bir konsensüs ortamı (kamuoyu) sağlanabilecektir. Ancak burjuva-dışı olarak görülen bireylerin bu ortama rahatlıkla erişebilmesi, ortaya “toplumsal sorun” olarak baş gösteren bir sınıf mücadelesini doğurmuştur (Habermas, 2004: 106).

Hannah Arendt kamusal alana Antik Yunan’daki Polis çerçevesinden bakar. Arendt, Polis’i odak noktasına alarak bireylerin ortak etkileşimlerinin emek, eylem ve iş olarak davranışsal boyutta alanları, özel ve kamusal olarak ikiye ayırır. Yine Arendt, için yapılan her eylemin bir insanlık durumuna karşılık geldiği ve belirli bir farkındalık düzeyine tekabül ettiği söylenebilir. Bu bağlamda emek ve iş, insan bilincini geliştiren ve insanın kendisini yeniden üretmesinde önemli rol oynayan faktörlerdir. İnsan, emeği ile kendini yenilerken iş ile yeni nesneler üretir. Bu iki unsur, aynı zamanda hanenin devamlılığını ve yapısını sağlamaktadır. Bir yurttaş Arendt’a göre (Uygun, 2003: 74-75) hane içinde devamlılığı sağlayıp hane dışında (Polis) bu bağlardan özgürleşebildiği ölçüde özgürdür. Arendt, bireylerin bir araya gelerek ortak yaşama

arzularını adlandırmak amacıyla iletişim ve etkileşime geçme alanı olarak gördüğü kamusal alanın modern zamanda önemini kaybettiğini savunur. Kamusal etkileşim her geçen gün yok olmaktadır. Arendt'ın kamusal alan yaklaşımı bu bağlamda bireysel olarak kim olduğunu anlama ve ortaya koyabilme açısından önem taşır. Bunu anlayabilmenin yolu ise Arendt için kamusal alandan geçmektedir. Bu alan bireye özgür olmanın ve insani değerlerden faydalabilmenin kapısını aralar. Böylece birey kendi özgünlüğünü sergileyebilme fırsatına erişmiş olur (Onat, 2000: 27). Hannah Arendt iki boyutlu kamu alanı modeli üzerinde durur. Bunlardan ilki *agonistik*, diğeri ise *birleşimsel model*dir. *Agonistik* kamu alanı modeli, herhangi bir kahramanın kamu alanında kendini sergileyebilmesi ve üstün yeteneklerini göstermesidir. *Birleşimsel* modelde ise gündemin kimler aracılığıyla ve kimler tarafından belirlendiği muğlaktır. Bu nedenle gündem belirsizdir (Karadağ, 2003).

“Agonistik görüşe göre, kamusal alan, ahlaki ve politik büyüklüğün, kahramanlığın ve bütünlüğün ortaya çıktığı ve sergilendiği görünüm alanını temsil eder. Bu alan, birinin tanınma, öncelik ve beğeni kazanma için rekabet ettiği bir rekabet alanıdır. Nihayetinde insanın boşunallığına ve insani olan her şeyin geçişine karşı garanti aradığı bir alandır” (Benhabib, 1996: 93).

Bu bağlamda Hannah Arendt, Antik Yunan'ın kendine has siyasal deneyimlerini bir taraftan idealleştirirken, diğer yandan bireyin varoluş mücadelesinde kendini keşfetmesini de işaret etmiştir. Ancak Antik Yunan'ın kamusal alanı, yalnızca mülkiyet sahibi erkeklerin erişimine açıktır. Buna karşın Hannah Arendt, kamusal alanı kavramsallaştırırken ortak bir dünya üzerinden hareket eder. Arendt'ın kamusal alan modelinin Antik Yunan ile benzerliği, yalnızca politik bir dünyada var olabileceğinden gelir. Buna mukabil, modernleşme ve artan toplumsalın yarattığı politik alan, kahramanlıkla sınırlandırılmayacak kadar geniş bir kamusal alan yaratmıştır (Yükselbaba, 2008).

Kamusal alan ve özel alanın ayrımı 17. yüzyılın sonlarına doğru günümüzdeki hali ile ele alınmaya başlanmıştır. Kamusal sözcüğü modern anlamına 18. yüzyılda erişmiş, kamusal alanı kimlerin kapsadığı ve kamuya nerelerin dâhil olduğu hakkında tartışmalar hız kazanmıştır. Başlangıçta kamusal alan, her yurttaş tarafından denetlenebilir bir alanı tasvir ederken, özel alan yurttaşların ailesi ve arkadaşlarını kapsayan sınırlı bir yaşam çemberini kapsamaktadır. Ancak zamanla kamusal alanın sınırları genişlemiş, ailenin ve arkadaşların yanı sıra, tanıdık ve yabancıların da müdahil olduğu ortak bir alan olarak benimsenmiştir (Sennett, 2010: 32-33). Richard

Sennett, kamusal alan kavramını, özel alan üzerinden şekillenen bir yapı olarak görmüştür. Yine Sennett, kamusal alan ve özel alan ayrımındaki bulanıklık, devamında yurttaşların/bireylerin kamusal alandaki aktör vasfını kaybetmesine yol açtığını ve kamusal insanın çöküşünü hazırladığını savunur (Sennett, 2010: 143). Sennett için kamusal alan cadde, meydan gibi maddi alanları içerir. Kentin ruhu kamusal alanın dinamikleri ile birlikte yeniden şekillenir ve dönüşür (Sennett, 2013: 78).

Küreselleşme ile ekonomik gelişmelerin hız kazanması, özelleştirmelerin artması kamusal alanlar üzerinde önemli bir dönüşümü gerektiren faktörler olarak karşımıza çıkar. Kamusallık ve kamusal yaşam için kentlinin, kentsel mekân ile olan iletişimi ve ilişkisi kentin günlük dinamiğinin sürdürülebilirliği açısından önemlidir. Kamusal alan kavramı aynı zamanda insanın toplumsal yaşamının kamusal boyutunu oluşturan tüm yerler ve faaliyetleri içerisine alan bir kavramdır (Madanipour, 2003: 25).

Kentsel mekânlar, halk tarafından kolayca erişilebilen, yapılaşmış ya da doğal olan tüm çevresel alanlara karşılık gelmektedir. Tüm caddeler, meydanlar, yollar, konut yerleşimlerinin bulunduğu mekânlar, parklar ve açık mekânlar da bu yerleri kapsamaktadır. Kentler, yine aynı minvalde içinde yaşayan toplumun kimliğinin de birer simgesidir. Günlük aktiviteler ile düzenin sağlandığı bu cazibe merkezleri bireyler için hem bir sığınak, hem de korunaklı bir zevk ve konfor alanıdır.

Kentsel mekânın kalitesi hayatımızın da kalitesini etkilemektedir. Bir kentin kullanıcıları olarak hepimiz hangi yaşta olursak olalım ya da nerede yaşarsak yaşayalım kapıdan dışarıya her adım atışımızda kentsel mekânı kullanırız (İnceoğlu ve Aytuğ, 2009).

Kapitalizm, bilhassa kamusal alan olarak görülen kentlerin kapsadığı caddeler, sokaklar ve meydanlarda kendini göstermiştir. Sennett'in da ifade ettiği somut yaşam alanı olan kentler, kapitalizm ile birlikte dönüşerek mevcut statükonun sürdürülmesinde önemli bir rol oynamıştır (Şahin, 2020). Toplumsal olarak bakıldığında “kente ait olma bilinci” ve “ortak kamusal bellek” alanı olan kentler her dönemde sosyal, kültürel, ekonomik ve ideolojik bağlamda kentsel dokuya nüfuz ederek bireylerin birbirleri ile olan ilişkilerini, yaşamlarını ve düşünüş biçimlerini etkiler. Geleneksel anlamda kamusal alan olarak kabul edilen kentler tarihi, estetik ve sosyal bakımdan kolektif belleğin oluşumunda da önemli bir yere sahiptir. Tüm bu

etkenlerin yanı sıra kentler, modernizm ile beraber toplumsal, ekonomik, siyasal ve psikolojik olarak bireyler için bir örgütlenme yeri olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle tarih sahnesinde kentlerin şahit olduğu ayaklanmalar, mücadeleler ve çatışmalar zaman zaman sağlıksız koşullara, hastalıklara ve salgınlara yol açmıştır. Sürekli büyüyen kamusal alanlar, yeniden düzenlemeyi ve tasarımı gerektirmektedir (Kedik, 2011).

2.5. Post-Modernizm

Post-modernizm terimi ilk kez 1939 yılında ünlü İngiliz tarihçi Arnold Toynbee'nin "*A Study of History*" isimli eserinde kullanılmıştır. Toynbee, 1918 yılında 1. Dünya Savaşı'nın hemen ardından modern dönemin sonunun geldiğini düşünen yazarların yanı sıra, post-modern dönemin başlangıcını 1918 ve 1939 yılları arasında olduğunu varsaymıştır (Esposti, 1998: 3). Marksist eleştirmenler ise post-modernizmin başlangıcını, 1960'ların sonu olarak kabul etmektedir. Ancak kimi eleştirmenler post-modernizmin 1970'ler ve 1980'lerde başladığını savunarak, Fransız post-yapısalcılığı ile post-modernizmin doğuşunu ilişkilendirir (Kepnes, 1996: 14). Post-modernizm üzerine yapılan tanımlamalardan bazıları şunlardır:

1-) Josh McDowell'a göre "Post-modern terimi ilk olarak 1930'larda, hâlihazırda sürmekte olan büyük bir tarihsel geçişe atıfta bulunmak ve sanattaki belli başlı gelişmelerin tanımı olarak ortaya çıkmıştır".

2-) Stanley Grenz'e göre "Post-modernizm, modernizmi başaran ve bir dereceye kadar onun yerini alan felsefe olmasının yanı sıra yüzyıllardır süren Hristiyan dünya görüşüne meydan okuyan bir düşünce tarzıdır".

3-) Ronald Nash'e göre "Post-modernizm adı, Aydınlanma Çağı sırasında düşünürler tarafından ve bu fikirlerin savunucuları tarafından öğretildiği varsayılan inançları reddeden çağdaş bir hareketi ifade eder" (Proctor, 2012: 16).

Post-modernizm, başlangıçta bir sanat hareketinin adı iken (Erdemir, 2009), 1960'larda ve 1970'lerde kapsamını ve etkisini genişleterek 1980'lerde popüler ve moda olan bir kültürel hareket haline gelmiştir. Uzun bir geçiş döneminin ardından bu kavram, 1990'larda akademikleştirilmiş ve bir yaşam tarzı, dünya görüşü olarak varlığını sürdürmüştür. Diğer tüm 'izm'ler gibi görünse de post-modernizm, tüm basit tanımlara meydan okuyan bir kavramdır. Terim sanatta, mimaride, tasarımda, edebi

kurguda, tiyatrodan, dansa, müzik biçimlerinde, felsefi fikirlerden, bilimsel görüşlere ve örgütsel yapılara kadar her şeyi kapsayan bir yapıya atıfta bulunur (Wilterdink, 2002).

“Post-modern kavramındaki ‘post’ sözcüğü modern dönemin sonrasına, ötesine geçildiğini anlatır. Bu anlatı gerçekte, akılla, mantıkla, kimlikle, nesnellikle, evrenselle, evrensel gelişmeyle, özgürlükle, mücadeleyle, egemenlikle, toplum ve toplum değişimiyle ilişkili olarak, aydınlanmacıların, Marksist ve pozitivist yaklaşımların açıklamalarını soruşturur ve artık geçerli olmadığını belirtir. Bu açıklamaların yerine, görece bir temele sahip olmayan, çok farklılıklara sahip, istikrarsız belirgin olmayan, sınıf politikalarının yerini kimlik politikalarının aldığı, her şeyin esnekleştiği ve sınırların kalktığı, şence oyunun egemen olduğu bir dünya anlayışı sunar” (Erdoğan ve Alemdar, 2010: 415).

Post-modernizm çok çeşitli disiplinlerde kendini gösteren bir kavram olduğu için net bir tanımlamasının yapılması zordur. Post-modernizmin temel özellikleri bütünlük, rasyonalite, özcülük ve evrensellik eleştirileridir. Post-modernizm kimi eleştirmenlere göre modernizmden bir kopuştur. Bir kısım eleştirmenler ise post-modernizmi, modernizmin rafine edilmiş ileri bir boyutu olarak tanımlar. Tüm bu süreçte aklın geçerliliğini yitirdiği, ideolojilerin kendini tükettiği, mekân ve zaman kavramlarının sarsıldığı düşünülmektedir (Yıldız, 2015). En nihayetinde teorisyen Jean-François Lyotard, 1979 yılında *La Condition Post-moderne* isimli çalışmasında post-modernizmi “büyük anlatıların yıkıma uğradığı bir durum/anlatılara duyulan inançsızlık” olarak tanımlar. Bu cümle ondan sonraki post-modernistler için adeta bir slogan haline dönüşür. Bu yıkımın ya da inançsızlığın en büyük etkeni, bilimdeki ilerlemelerle birlikte bilgiye her an, her şekilde ulaşılabilmesi olmuştur. Yine bu bağlamda bilgi elde edildikçe, büyük anlatılar önemini kaybeder. Lyotard, bu iddiaları savunurken Nietzsche’ci bir yaklaşım benimsemiştir. Çünkü Nietzsche, Batı metafiziğinin tüm büyük anlatılarına karşı durarak onların sonunu ilan etmiştir. Lyotard’da, tıpkı Nietzsche gibi toplumsal düzeni bir kalıba sığdıran ve ona mutabık olan tüm teorilerin değerini kaybettiğini iddia eder. Böylece post-modernizm, moderniteye karşı adeta bir hesaplaşmaya girer. 20. yüzyılın ortasından itibaren bilim ve teknikteki gelişmeler doğrultusunda meydana gelen yeni düşünce yapısı, eylemlerin sonuçlarına daha fazla odaklanır. Post-modern durumda, bireyler ilerleme ve gelişmeye olumsuz bir bakış açısıyla yaklaşır. Büyük anlatılar pozitif bir dünya resmederken, post-modernizm bu rüyayı bir çıkmaz olarak nitelendirir. Tam da bu nedenle post-modernizm büyük anlatıların hükmünü kaybettiğini savunurken

tutunabileceği ve kendini meşrulaştırabileceği kimi söylemlere ihtiyaç duyar (Bingöl, 2021: 90-91). Anthony Giddens'a göre (1994: 46) post-modernizm eğer belirli bir tür üzerinden gidilecekse edebiyat, resim, plastik sanat ve mimarideki üslup ve akımlara işaret etmektedir. Ayrıca Giddens ilerlemeden bahsederken teleolojiye yer vermez. O, bu dönemi modernliğin kurumlarından uzaklaşıp, yeni ve farklı bir toplumsal düzen olarak niteler (Giddens, 1994: 47).

Post-modernizm üzerine yapılan tanımlamaları toparlayacak olursak post-modernizm; modernizmin getirdiği yeniliği yadsır, edebiyatta, mimaride ve çeşitli sanat dallarında daha özgür ve cesur ürünleri, üreticisinin kendi kuralları çerçevesinde oluşturmaya izin verir. Modern alanda ilerleyen topluma, farklı bir bakış açısıyla düşünmesini ve yeni bir yol izlemesini salık verir. Modernizmin hükmünden kurtulmak, bireyciliği ve farklılığı ön plana çıkarır. Bu durum post-modernizmi oluşturan önemli unsurların başında gelmektedir. Post-modernizm, gerçekliğe salt akıl yoluyla ulaşmayı reddeder. Gerçeklik post-modernizm için tam olarak belirlenemez ve farklı yorumlara açıktır. Koşulların değişkenliği ise gerçekliğe bakışı daha şüpheli bir hâle çevirmektedir.

2.5.1. Post-Modernizm ve Kent

20. yüzyıl ile birlikte artan kentleşme ve kentlere yapılan dramatik göçler, toplum içerisindeki güvenliği ve konsensüsü sarsıcı boyutlara gelmiştir. Şehirler sürekli bir değişim halindedir ve gelişmiş dünyadaki modern şehirlerin çoğunun kökleri Sanayi Devrimi'ne dayanmaktadır. Sanayi kentinden post-modern kente geçişte ortaya çıkan yeni kentsel formlar ve kentin gelişen işlevleri ise insanların gelişen ihtiyaçlarının ve tüketim kalıplarının bir ürünü olarak karşımıza çıkar. 1970'lerin başından itibaren sanayileşme, hizmet ekonomisi ve kentsel politika, kentlerin biçim ve işlevlerinde önemli değişikliklere yol açmıştır. Bununla birlikte küreselleşme ile birlikte şehirler yalnızca kendi kırsal çevrelerinden değil dünyanın dört bir yanından göçmenleri kendine çeker hâle gelmiştir. Böylece banliyöleşme ve karşı-kentleşme artmış; tiyatrolar, sinemalar, restoranlar gibi çekici kamusal alanlar şehrin merkezinde kalmıştır. Post-modern kentleşme süreci, 20. yüzyılın son çeyreğinde şehirlerde meydana gelen büyük dönüşümlerin özetleyici bir tasviri olarak da tanımlanabilir (Soja, 1995: 40).

Post-modernizmin kent olgusuna etkilerine bakıldığında, bireylere samimi yetsiz ve demoralize olmuş bir toplumu miras bıraktığı söylenebilir. Şehirlerdeki güvenlik açığı bireylerin psikolojilerine etki etmiş; yalnız, kendine yabancılaşmış ve öz güvensiz bir kesimi de beraberinde getirmiştir. Kentlerdeki sınıf farklılıkları sosyo-ekonomik eşitsizlik, cinsiyet ve ırka göre ayrımcılığın yaşanması post-modern kentin karanlık yüzünü oluşturmaktadır.

Post-modernizm insanların dünya görüşlerinde köklü değişikliklere yol açmıştır. Bu değişimler dünya çapındaki toplumlarda ekonomik, politik ve sosyal yaşamı yeniden yapılandırma boyutuna kadar uzanmaktadır. Öyle ki kültürel çeşitliliğin ve göçün meydana getirdiği geniş yelpazede, kimlikler de kimi zaman marjinalleşmiş ve kentteki yaşam üzerinde etkili olmuştur.

2.6. Kahramandan Anti-Kahramana Geçiş

Anti-kahraman arketipi geçmişten günümüze kadar incelendiğinde literatürde henüz tek bir anlama sahip değildir. Ancak en yalın hali ile anti-kahraman, çoğunlukla “*kahraman karşıtı*” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle anti-kahraman arketipinin daha iyi anlaşılabilmesi ve onu diğer figürlerden ayıran özelliklerin neler olduğunun çözümlenebilmesi amacıyla, öncelikle kahraman arketipinin ne olduğuna değinmek yerinde olacaktır. Gerek sözlü, gerek yazılı kültürde toplumsal ve kültürel yaşamın bu karaktere hem entelektüel, hem de ideolojik etkisi, onun bilhassa Hollywood sinemasındaki konumunun saptanabilirliği açısından önemlidir.

2.6.1. Kahraman Arketipi

Kahraman figürü, anti-kahraman arketipinin temelini oluşturur. Bu nedenle kahraman teriminin ne olduğu, anti-kahramanı daha iyi anlayabilmek ve ona geniş bir perspektifte bakabilmek açısından önemlidir. Ayrıca kahramanlar, anti-kahramanların kültürel ve ideolojik kodlarının mirasçısıdır. Türk Dil Kurumu’na göre kahraman⁴ “*savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlılık gösteren kimse, yiğit, bir olayda önemli yeri olan kişi*” şeklinde tanımlanmaktadır. Kahramanlığa özgü yazılmış en eski eser Sümerlilerin *Gilgamiş Destanı*’dır. Bir diğer yazılı eser ise Batı edebiyatındaki Homeros’un *Ilyada*’sıdır. (Kadiroğlu, 2014: 19). Bir başka tanımda ise kahraman cesur, yeni ve iyi şeyler yaparak birçok insanın takdirini kazanmış kişidir. Northrop

⁴ Erişim tarihi 15.08.2021 <https://sozluk.gov.tr>.

Frye’in *Eleştirinin Anatomisi* kitabındaki kahraman tanımı şu şekildedir: “*Tür bakımından diğer insanlardan ve onların çevresindeki insanlardan nispeten daha üstün olan kahramanlar, ilahi yaradılışıdır ve onlar hakkındaki bir hikâye bir tanrı hakkındaki hikâyeyeyle ortak özellikler taşıyarak mit haline dönüşür*” (Frye’den aktaran Tilbe, 2019: 144).

Kahraman, Joseph Campbell’a göre (2013: 30-31) “*yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarla çatışarak onları aşmış ve genel geçerliği olan, olağan insani biçimlere ulaşmış kadın ya da erkek*”tir. Kahramanlar sıradan insanların konfor alanlarından çıkamadıkları güvenli alanı terk edip, bilinmeyene ve tanınmayana atılmaktan korkmayan cesur kişilerdir. İnsanlar, güvenli bir yaşam içerisinde elde ettiği ve sahip olduğu şeyleri kaybetmeme çizgisinde kahramandan ayrılırlar. Çünkü kahramanlar için sahip olmanın bir önemi yoktur. Onlar, sahip olduklarını amaçları uğruna feda etmeye hazırdırlar. Kahramanlar ile sıradan insanları birbirlerinden ayıran bir diğer unsur ise doğuştan kahramanlara bahsedilen güçtür. Bu güç onun başlangıçtan itibaren seçilmiş kişi olduğunun göstergesidir (Erdemir, 2009).

“Efsane yaratanlar, genellikle dünyanın büyük kahramanlarını sadece benzerlerini sınırlayan ufukları aşan ve aynı cesaret ve şans sahibi herhangi bir insanın bulabileceği kadar ödülle dönmüş olan insanlar olarak görmeyi yeğlememiştir. Tersine, eğilim, genellikle kahramana doğum, hatta rahme düşme anından başlayarak sıra dışı güçler bağışlamak yönünde olmuştur. Kahramanın yaşamının tamamı, büyük asıl macera doruk noktası olmak üzere bir mucizeler geçidi olarak gösterilmiştir” (Campbell, 2013: 348).

Kahramanların çoğu özünde iyidir, ancak bu iyiliği muhafaza edebilmek adına kimi zaman iç ve dış güçler tarafından sınanmaya maruz kalırlar. Yine de her hikâyenin sonunda iyilik galip gelir ve kahraman kazanır. Çünkü kahraman idealize edilmiş benliğimizi temsil eder. Kahraman arketipi pek çok masalda, hikâyede ve efsanede yer almıştır. En sık rastlanan şekliyle bu arketipin macerası şöyle özetlenebilir:

“Kahraman ana vatanından ayrılıp yola çıkar, uzunca bir yolculuk ettikten sonra uzak bir ülkeye varır. O ülkede kahramanın başından pek çok zorlu macera geçer, nihayetinde kahraman bir ödül kazanarak ülkesine geri döner. Bu dönüşün ardından kahraman, ana vatanında sosyal ve psikolojik olarak daha güçlü ve muteberdir. Bu modele birbiriyle iletişimi olmayan çok farklı toplum ve kültürlerde rastlanmaktadır” (akt. Çelik, 2019).

Kahraman, ister gülünç ister budala olsun, ister Yunan isterse barbar olsun, ister kibar ister Yahudi olsun Campbell’a göre bu unsurların yolculuklarındaki değişime

olan etkisi yok denecek kadar azdır. Halk masallarında kahramanın eylemleri fiziksel olarak karşımıza çıkar ve döngüyü ahlaksal bir çerçevede ele alır. Tüm bunlara rağmen maceranın özünde yer alan kahramanın, sonunda zafer olan yolcuğundaki sıralamada çok az değişiklik görülür. Böyle bir arketipin tasavvurları, fikirleri, ilhamları ve düşünceleri insan yaşamında kendini yeniden var eder. Bu nedenledir ki kahramanlar yenilmez olmasının yanı sıra yetenekçe sıradan insanlardan üstündür. Kahraman, mevcut akışında yer aldığı toplumdan kendini tekrar tekrar yaratır. Faniliği, onu modern bir insan olarak gösterse dahi, ebediyeti –kusursuzlaşmış, muğlak, evrensel insan olarak- yeniden doğuşundan gelir. Kahraman, her defasında dönüşerek kendini yeniden var eder ve yenilenmiş yaşamdan çıkardığı dersi insanoğluna gösterir. Onu biricik yapan nokta da tam olarak budur (Campbell, 2013: 31).

Campbell kahramanları iki kategoride ele alır. Bunlardan ilki yerel kahramanlar ve evrensel kahramanlar, diğeri ise sıradan kahraman ve seçilmiş kahramanlardır. Yerel kahramanların mesajlarını ilettikleri hedef kitleleri tek bir halkla sınırlıdır. Ancak evrensel kahramanların mesajları tüm insanlığı ilgilendirir. Yerel kahraman, daha bireysel çapta üstünlüğe sahipken, evrensel kahraman macerasının sonunda topluma, onları yenileyecek olan araçları getirir. Sıradan kahraman, kahramanlığını ispat etmek için bir sınava tabi tutulur. Fakat seçilmiş olan kahraman, böyle bir engelle karşılaşmaz ve hata yapmaz (Erdemir, 2009).

Klasik kahramanlar en yüksek sosyal idealleri, değerleri ve nitelikleri temsil ederler. Bu nedenle güçlü bir rol modellerdir. Toplum içerisinde ahlaki davranış kalıplarını somutlaştırırlar. Kahramanı kimi zaman “ahlaki bir ayna” olarak topluma hizmet ederken, kimi zaman da toplum içerisindeki uyuşmazlıklara çözüm üretirken görürüz. Filozof ve yazar Andrew Bernstein⁵’a göre kahramanın dört temel yönü şu şekildedir: 1) Ahlaki boyut, 2) Yetenekler ve Cesaret, 3) Engellere karşı durabilme yetisi, 4) Pratik başarısızlık durumunda dahi manevi zaferi elde ediş.

Kahraman arketipinin çekiciliği, izleyicinin neden bu güçlü sembolün peşinden gittiği ve bu arketiple nasıl özdeşleştiği üzerine yapılan çalışmalar, farklı disiplinlerde de araştırma konusu olmuştur. Bunlardan biri olan psikanalist Carl Gustav Jung, kahraman arketipini bilinçsizlik üzerindeki bilinçli zekânın ve egonun gücünü

⁵ Erişim tarihi 12.02.2021 <https://www.capitalismmagazine.com/2004/09/the-philosophical-foundations-of-heroism/>

kişileştirdiği bir figür olarak görür. Ona göre kahramanlar bireylerin cesaretini, iradesini, enerjisini ve kendi öyküsünü başlatacak ilk adımı atabilme kapasitelerini sembolize etmektedirler. Kahramanın kişiliğinde ve hikâyesinde var olan tutarlılık, bireylere süreklilik duygusu aşılır. Bilinç içerisinde, adeta bir eşik bekçisi görevi görerek hangi düşüncelerin, duyguların ve hatıraların bilince girebileceğine karar verir. Örneğin, bir kahramanın düşmanı ile mücadele edip onu öldürmemesi; metaforik olarak bilinçli egonun, bilinçsizliğin güçleri ile nasıl savaştığının bir göstergesidir. Kahraman paradoksal olarak kötülüğü nihai olarak yenerek zafere erişemez. Tamamlanmış bir insan ve tam olarak olgunlaşmış bir kişiliğe sahip olabilmek için karanlık yanını yok etmek yerine onunla uzlaşmalıdır. Jung, gölge arketipinin bireydeki tezahürünü “insanın temel içgüdülerinin, birincil duygularının (öfke, neşe, üzüntü, korku vb.) ve yaratıcılığının somutlaşmış hali” olarak tanımlar. Jung’a göre karanlık içgüdüler kötü değildir, onlar insanın hayatta kalmasında önemli bir etkiye sahip olan gerçekçi iç görülerdir. Bu nedenle gölge ve ego arasında bir iş birliğine varılmalıdır. Ancak bu çaba her zaman olumlu sonuç vermez. Bir noktada kahramanın bireysel olarak kendini tamamlama yolculuğu, hikâyenin sonunda hep diğer insanlara dönüşüyle sonuçlanır. Campbell kahramanın dönüşünü, yenilenmiş yaşamdan öğrendiği dersi öğretmek amacıyla dönüşü olarak yorumlar. Kahramanın meydan okuması aslen iki boyutludur. Bunlardan ilki kendisiyle yüzleşmek için meydan okuması, diğeri ise toplulukla yüzleşmek için meydan okumasıdır. Plencner, Kralovicova ve Stropko’ya göre (2014: 85) göre iyi bir kahraman tanımına uyan en önemli figür Hz. İsa’dır. Mesih, en büyük kurtarıcıdır. Çünkü kendini yenmenin yanı sıra dünyayı da yenmiştir. Mesih aynı zamanda evrensel bir ilahı ve onun insan doğasını da temsil eder (İsa Mesih). Mesihsel özelliklere sahip bir kahraman okuyucunun ya da izleyicinin gözünde kayda değer bir hayranlık oluşturabilir. Ancak böyle bir kahraman, anti-kahramanla zıt özelliklere sahiptir. Her ne kadar kötülüğün her türlü temsil eden bir figür kimi zaman seyircide hayranlık ve empati oluştursa dahi, kendini arkasındakileri düşünmeden feda edebilecek insanlığın hizmetine adanmış Mesihçi bir kahraman daha çok tercih edilir. Northrop Frye, kahraman figürünü güç tipine göre beşe ayırmıştır. Frye’a göre (1957: 33-34) kahraman ortalama bir insandan ya daha zayıf, ya daha güçlü, ya da onunla eşit özelliklere sahiptir.

1-) *Üstün Kahraman*: Mitsel bir figürdür. Karşılaştığı zorluk derecesine göre ya üstün bir kahramana ya da ilahi bir varlığa (Tanrıya) dönüşür. Bunun başlıca örnekleri: Roma Tanrıları'nın Pantheon'u ve Yüzüklerin Efendisi'ndeki Gandalf'tır.

2-) *Romantik Kahraman*: Çoğunlukla halk masallarında yer alır. İnsanlarla kıyaslandığında kısmi derecede üstünlükleri vardır. Bu tip kahramanlara örnek olarak, Beowulf ve Achilles gösterilebilir.

3-) *Yüksek Mimetik Sahibi Kahraman*: Yalnızca kendi halkları üzerinde, liderlik ve kendini ifade etmede üstündürler. Genellikle otorite figürleri olarak tasvir edilirler. Kral Lear, Oedipus ve Aragorn mimetik kahramanlara örnektir.

4-) *Düşük Mimetik Sahibi Kahraman*: Sıradan hayatlarını bir amaç için terk eden sıradan insanlardır. Bilbo Baggins ve Harry Potter bu kahraman tipine örnektir. Düşük mimetik kahramanlar, çevresindeki insanlarla eşit özelliklere sahip olmasından dolayı sosyal olarak daha inandırıcı bir konumda yer alırlar.

5-) *İronik Kahraman*: İronik kahraman geçmiş kahraman modellemelerinin dışındadır. İronik kahraman, diğer kahraman biçimleriyle aynı amacı benimsemez ve aynı hedefin peşinde koşmaz. Kimi zaman bir anti-kahramanı karakterize eder. The Dark Tower'daki Randall Flagg ve The Witcher'daki Rivialı Geralt ironik kahramana örnek olarak verilebilir.

İbrahim Taha *Heroism in Literature: A Semiotic Model* isimli makalesinde kahraman ve anti-kahraman türünün yanı sıra üçüncü bir kahramandan bahseder (Taha, 2002: 112). Taha, kahraman ve anti-kahraman arasında sürüklenen bir karakteri tanımlamak için “yarı kahraman” kavramını kullanır. Yarı-kahramanlar, anlatının gri alanlarına ulaşırlar. Bu nedenle yeni bir kategoride yer alırlar. Karmaşık bir kahraman olmasına rağmen, okuyucuda ya da izleyicide olumlu bir izlenim bırakmayı başarır.

2.6.1.1. Vladimir Propp ve masalın biçimbilimi'nde kahraman

Rus biçim bilimcilerinin önemli isimlerinden olan Vladimir Propp dilbilim, göstergebilim, halkbilgisi, insanbilim, anlatı çözümlemesi, budunbilim gibi pek çok alanda çalışmalar yapmış, 20. yüzyılın başlarında metin analizi alanında da orijinal bir yaklaşım olan yapısalcılığın temellerini atmıştır. Sosyal bilimlere anlamak, kategorize etmek ve çözümleme yapabilmek adına Propp'un yöntemi, 20. yüzyılın son yıllarında oldukça tercih edilen bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte Propp'un

masallar üzerindeki çalışmaları, sosyal bilim tahlillerinde yeni bir anlayış ve yaklaşımın da öncüsü olmuştur (Ölmez, 2015). Vladimir Propp kendinden önceki masal analizlerine eleştirel bir şekilde yaklaşmıştır. Propp'a göre bir masalın kaynağını ve ortaya çıktığı yeri anlayabilmek için, öncelikle masalın tanımına inilmeli ve masalın ne olduğu bilinmelidir. Kimi araştırmacılar motifleri, masalın en küçük ve değişmez yapı taşları olarak görür. Ancak Propp, bu duruma karşı çıkararak motiflerin de bölünebilir bir yapıya sahip olduğunu ve çeşitli formlarda kendini yeniden ürettiğini savunmuştur.

Bu bağlamda *Masalın Biçimbilimi* (1928), Propp'un çalışmaları arasında önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmasında Propp, Rus Halk Masalları'nın içerisinde olağanüstü olanları analiz etmiş ve bu masalların temel yapılarının neler olduğunu araştırmıştır. Propp'a göre dünyada tüm masallar aynı yapısal dizime sahiptir. Ancak değişen kültür ve zamanla birlikte masallar, birbirlerinden farklı özellikler sergilemeye başlamışlardır. Propp, olağanüstü masalların iki belirgin özelliğinden etkilenmiş ve halk masallarını da bu iki özellik üzerinden kıyaslamıştır. Bunlardan ilki; masalların çok renkli oluşu ve olağanüstü çeşitlilik içermesi, diğeri ise tüm bu olağanüstü çeşitliliğin alt tabanında tek bir biçimin yatmasıdır (Uğur ve Günaydın, 2018).

Propp'a göre tüm dünyadaki masalarda benzerlik sorunu, ancak masal incelemeleriyle giderilebilir. Olağanüstü masallardaki benzer yapıyı keşfeden Propp, Rus halk masallarını meydana getiren ortak yapı biçimlerini ve karakterlerini de analiz etmiştir. Bu inceleme sonucunda ise yapıyı, altı bölüme ayırmıştır. Hazırlık, karışıklık, gidiş, dövuş, dönüş ve tekrar tanıma. Propp, masalarda 31 işlev olduğunu ileri sürer. İşlev, Propp için bir karakterin olay örgüsü içindeki taşıdığı anlamdır. İşlevler masalın sürekli öğeleridir ve işlevlerin dizilimi her zaman aynıdır.

Hazırlık

- 1-)Aileden birisi evden uzaklaşır (*Uzaklaşma*).
- 2) Kahramana bir kural ya da bir yasak koyulur (*Yasaklama*).
- 3-)Yasak/kural çiğnenir (*Yasağı çiğneme*).
- 4-)Kötü adam araştırma yapar (*Soruşturma*).
- 5-)Kötü adam kurbanı hakkında bilgi toplar (*Bilgi toplama*).

6-)Kötü adam kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu kandırmayı dener (Aldatma).

Karışıklık

7-)Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmana yardım etmiş olur (Suça Teşvik).

8-)Kötü adam aile bireylerinden birine zarar verir (Kötülük).

9-)Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gider (Aracılık, Geçiş anı).

10-)Arayıcı-kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir (Karşıt eylemin başlangıcı).

11-)Kahraman evinden ayrılır (Gidiş).

12-)Kahraman büyülmüş bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sinama, bir sorgulama, bir saldırı, vb. ile karşılaşır (Bağışçının ilk işlevi).

13-)Kahraman ilerde kendisine bağışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir (Kahramanın tepkisi).

14-)Büyülmüş nesne kahramana verilir (Büyülmüş nesnenin alınması).

15-)Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür (İki krallık arasında yolculuk).

Çatışma

16-)Kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelir (Çatışma).

17-)Kahraman özel bir işaret edinir (Özel işaret).

18-)Saldırgan yenik düşer (Zafer).

19-)Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır (Giderme).

Dönüş

20-)Kahraman geri döner (Geri dönüş).

21-)Kahraman izlenir (İzleme).

22-)Kahramanın yardımına koşulur (Yardım).

23-)Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da bir başka ülkeye varır (Kimliğini gizleyerek gelme).

24-)Düzmece bir kahraman asılsız savlar sürer (Asılsız savlar).

25-)Kahramana güç bir iş önerilir (Güç iş).

26-)Güç iş yerine getirilir (Güç işi yerine getirme).

Tanınma

27-)Kahraman tanınır (Tanıma).

28-)Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar (Ortaya çıkarma).

29-)Kahraman yeni bir görünüm kazanır (Biçim değiştirme).

30-)Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır (Cezalandırma).

31-)Kahraman evlenir ve tahta çıkar (Evlenme) (Propp, 1985: 31-65).

Rus biçimciliği, metine çoğunlukla dizgisel özellikleri açısından bakar. Örneğin J. M. Adam, Propp'un uyarladığı bu süreçteki işlevleri en çekirdek anlatısal birim olarak kabul etmiştir. “Bir anlatı içerisinde bir ya da birden çok sayıda cümleden oluşmuş temel nitelikli bir sözce yer alır. Bu temel dizim ‘anlatısal önerme’ adını alır. Bir işlev, onu gerçekleştiren ya da ona maruz kalan kişi-özne temelinde tanımlanabilir; işlevlerin bir anlatı içinde birbirine zincirlenebilmesi için ancak dış dünyaya ait bir özneye ilişkilendirilmesi gerekir” (Adam’dan aktaran Öztokat, 2005: 66-67). Ancak kimi göstergebilimciler bu yöntemdeki işlevi yetersiz ya da fazla bulmuştur. Örneğin, Fransız göstergebilimci Claude Bremond, Propp’un bu mirasından esinlenerek kendi olay dizgesini oluşturmuştur. Bremond’a göre Propp’un ‘işlev’ine tekabül eden kavram, bir öznenin olay örgüsü içindeki eyleminin anlamlılığıdır. Yine Bremond’a göre eylem üç aşamada gerçekleşir: *güçüllük, eyleme geçme ve sonuç*. Hikâyedeki karakterler de eylem çerçevelerinde iki tür varlık sergilerler: İlki karakterin olayların etkisinde kalarak edilden bir tutumu tercih etmesi ve yazgısına boyun eğmesi, diğeri ise karakterin etkin bir kişilik özelliği sergileyerek çevresindekileri yönlendirerek olayların akışına müdahale edebilmesidir. Bir anlatıda kahraman olabilmek için ikinci yolu takip etmek yani etken bir rol üstlenmek şarttır (Bremond’dan aktaran Öztokat, 2005: 68).

2.6.1.2. Joseph Campbell ve kahramanın yolculuğu

Joseph Campbell, 1949 yılında yazdığı *The Hero With a Thousand Faces* (Kahramanın Sonsuz Yolculuğu) isimli eserinde, mitosların eski ya da ölü birer anlatı olmadığını, hâlen günümüzde de canlı ve geçerli anlatılar olarak varlığını koruduğunu savunmuştur. Campbell için mitler, adeta insanların yaşamlarını nasıl sürdürmeleri gerektiğini gösteren bir kılavuz, kültürel normları öğrenmek için bir ipucudur. Bu nedenle Kahramanın Sonsuz Yolculuğu'nda, mitosların nasıl okunması gerektiği üzerinde hassasiyetle durmuştur. Çünkü onun için insanın kendini keşfetme ve dönüştürme arzusu zorlu bir yolculuktur. Bu yolculuk boyunca eski öyküler, yaşamımızın duygusal olguları ile gerçek bağlantılar oluşturarak birer köprü görevi görmektedir. Campbell mitosların yalnızca zamansal değil, mekânsal ve coğrafi olarak da evrensel olduklarının altını çizer. Bu bakımdan Carl Gustav Jung'un, arketip formülüyle benzeşmektedir. Yerel olarak çeşitli anlamlara sahip olsa da, arketipler evrensel bağlamda aynı kültürün içeriklerini yansıtırlar. Campbell bu hususta, Hz. İsa'yı örnek gösterir (Campbell, 2013: 390). Campbell, İsa figürünü evrensel anlamda bir bakireden doğan, ölen ve dirilen tanrı motifinin yerel düzeyde farklı kimliklerle tanımlanması ele almıştır. Bu figür Hristiyanlar için İsa, Grekler için Adonis, Anadolu'da Atti ve Mezopotamya'da Tammuz'dur. Yine de İsa Mesih, sayısız farklı kimliğine rağmen arketip olarak evrensel bir inanışa sahiptir (Tecimer, 2005: 106-107).

Farklı kültür ve coğrafyaların kendine has masalları, öyküleri ve destanları olsa da, anlatılan her hikâye özünde bir diğeri ile benzerlik göstermektedir. Buna rağmen insanoğlu her daim şekil değiştirerek kendini yeniden var eden, ancak buna rağmen olağanüstü bir biçimde aynı kalmayı başarabilen bu karakterlere ve masallardaki olay örgülerine merak duygusunu da içerisinde barındırır (Campbell, 2013: 13).

Adolf Bastian (1826- 1905) arketipler üzerine yaptığı çalışmayı şu şekilde tanımlamıştır:

“Bastian arketiplerin yerel ve tarihsel dönüşümlerini ‘etnik görüşler’ (volkergedanke) ve doğrudan arketipleri de ‘temel görüşler’ (elementargedanke) olarak adlandırmıştı. Gerçekten de Alman antropolog Bastian, yaşam boyu sürdürdüğü çalışmaların sonucunda, ‘Tüm dünya üzerinde mitoslar hep aynı temel düşüncelere göre yapılandırılmışlardır’, şeklinde bir açıklama yapmıştır” (Bastian'dan aktaran Tecimer, 2005: 108).

Campbell aynı zamanda Jung'un arketip terimini Bastian'dan esinlenerek kullandığını ve geliştirdiğini söyler. Ancak Bastian kendi geliştirdiği kuramda arketip kavramından hiç söz etmemiştir. Jung'da, her ne kadar arketip kavramını geliştirirken Bastian'ın fikirlerinden esinlenmişse de asıl fikir öncüsü olarak Nietzsche'yi merkezine almıştır. Buna bağlı olarak Jung, arketipleri temel düşüncenin kendisi ve kolektif bilinç dışının yapı taşları olarak görür.

“Dr. Jung'un belirttiği gibi (Psychology and Religion, par. 89), arketipler kuramı kesinlikle onun yaratımı değildir. Nietzsche ile karşılaştırm: “Uykumuzda ve düşlerimizde insanlığın bütün düşüncelerinden geçeriz.... Düş bizi insan kültürünün erken devrelerine geri götürür ve onu daha iyi anlamamıza yardımcı olur” (Campbell, 2013: 28-29).

Arketip kavramını başarılı bir şekilde mitoslara uyarlayan Campbell, kahramanın yolculuğu üzerine hep aynı döngüyü izlediği konusunda hemfikirdir. Olaylar ve yerler sınırsız çeşitliliğe sahip olsa dahi, yeryüzündeki tüm mitosların aynı şemayı takip ettiğini savunur. Bunlara da, 1939 yılında James Joyce tarafından yazılan *Finnegans Wake* (Finneganın Vahı)'ten esinlenerek *Monomitos* adını verir. Campbell için tüm mitoslar tek ve aynı öykünün aslında değişik versiyonları olarak karşımıza çıkar (Campbell'dan aktaran Tecimer, 2005: 107-108).

Monomit kuramına göre, anlatılmış olan her hikâyede yer alan aşamalar birbiri ile benzerlik taşımaktadır. Campbell (2013: 13) kahramanın yolculuğunda aslen, sıradan insanın kahraman olma sürecinde geçmesi gereken aşamaları formüle etmiştir. Yine Campbell, anlatılan her hikâyenin aynı nüansları içeren, tek dokulu bir hikâye olduğunun da altını çizer. Bu savı üzerine Campbell, farklı kültürler ve dönemlerde yüze yakın hikâyeyi analiz etmiş ve tüm hikâyelerin aynı doğrultuda ve aynı yöntemle işlendiğini kanıtlamıştır.

Campbell'a göre kahramanın mitolojik macerasının sıralaması şu şekildedir: *ayrılma-erginlenme-dönüş*. Campbell bu döngüyü *Monomitin* çekirdek birimi olarak görür. “Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner” (Campbell, 2013: 42-48). Ona göre bu yolculuk evrensel maceranın klasik aşamalarıdır. Bu döngüyü takip eden bir birey, çağdaş yaşamın imgelerini

anlamlandırmaktan ziyade insan ruhunun kapasitesini, güçlerini ve bilgeliğini idrak eder. Tüm hikâyelerde ortak izlenen gidişat Campbell için şu şekildedir:

İlk Aşama: Ayrılma – Yola Çıkma

- 1) *Maceraya Çağrı:* Çağrı pek çok şekilde başlayabilir. Bir hata ya da bir şans olarak birey beklenmedik bir dünya ile karşılaşır. Ardından anlamlandıramadığı güçler ile bir ilişkiye sürüklenir. Çağrı kimi zaman bir ‘haberci’ ile birlikte gelir. Ancak ister büyük, ister küçük olsun çağrı her daim bir dönüşüme tekabül eder. Bireyin alışmış olduğu idealler, kavramlar ve duygusal kalıplar artık ona yetmez. Bu nedenle de yeni bir eşiği aşması gerekir. Kimi zaman bireye rehber olmak üzere bir figür eşlik eder. Kahraman bir müddet eski alışkanlıklarına dönse dahi bu uğraşları artık sonuç vermez. Bu evre aslen benliğin uyanmasındaki ilk aşama olarak kabul edilir.
- 2) *Çağrının Reddedilişi:* Çağrının reddi macerayı olumsuzla çevirir. Çağrı bilinmeyen bir alana yapılan davettir. Bu nedenle de ürkütücüdür. Kahraman günlük yaşam rutinini ve rahatını bozmak istemez ve bu sebeple çağrıyı reddeder.
- 3) *Doğüstü Yardım:* Çağrıyı kabul eden kahramana yolculuğunun ilk durağında ona rehberlik edecek (kimi zaman bu bir tılsım, kimi zaman da onu düşmanıyla mücadeleye hazırlama şeklinde olur) koruyucu bir figür eşlik eder. Bu figür çoğu zaman yaşlı bir erkek ya da kadın olabilir. Örneğin *Hercules’e* (Herkül, Ron Clements, John Musker, 1997) yaşlı erkek bir keçi olan Phil (Danny DeVito) yardımcı olmuştur. Bu figür kaderin iyi kaplı koruyucu gücünü temsil eder. Yolculuk boyunca kahraman bilinç dışının tüm güçleri ile birlikte hareket eder. Doğa Ana’da bu zor görevi destekleyici niteliktedir.
- 4) *İlk Eşiğin Aşılması:* Yolculuğu başlamış olan kahraman, eşik muhafızına gelinceye dek ilerler. Eşik muhafızının arkasında karanlık ve bilinmeyen bir dünya vardır. Bu dünya kahramanın sonsuz evrenini ya da yaşam ufkunu sınırlar. Kahraman, ancak bu muhafızı aşarak yolculuğuna canlı bir şekilde devam eder ya da ölümlük noktasını.

- 5) *Balınanın Karnı-Gecenin Diyarına Geçiş:* Büyülü eşikten geçiş, diğer bir deyişle yeniden doğum alanına geçiştir. Balina karnı da ‘rahmi’ simgeler. Kahraman bu evrede eşiğin gücüne sahip olur ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyende kaybolur. Bu motif, genellikle eşikten geçişin bir nevi kendini yok etme biçimini de vurgulamaktadır.

İkinci Aşama: Erginlenmenin Sınavları ve Zaferleri

- 1) *Sınavlar Yolu- Tanrıların Tehlikeli Yönü:* Eşiği aşan kahraman bir dizi sınava tabi tutulmak üzere, akışkan ve muğlak biçimlerin düş dünyasına doğru yol alır. Bu alanda mucizevi sınavlar ve işkencelerle dolu bir tasvir göze çarpar. Kahraman bu aşamada kendine eşlik eden figürün ona tavsiye ettiği tılsımları, becerileri ya da gizli araçları kullanır.
- 2) *Tanrıçayla Karşılaşma- Mutluluğun Yeniden Elde Edilmesi:* Genellikle tüm engeller aşıp düşmanlar yenilgiye uğratıldığında, başarılı kahramanın ödülü Dünyanın Kraliçe Tanrıçası’yla yapılan mistik evliliktir. Bu ödül için yaşanan kriz, ister kozmosun orta noktası olsun isterse dünyanın öteki ucundaki herhangi bir varış yeri olsun aslen kalbin en derin noktasındaki karanlığı temsil eder.
- 3) *Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın:* Tanrıçayla olan evlilik kahramanın yaşam ustalığının adeta bir kanıtıdır. Çünkü kadın yaşamdır.
- 4) *Babanın Gönlünü Alma:* Baba benliğin temsil edildiği yerdir. Kahraman babanın ego-yıkıcı erginleyişini bertaraf etse de sonunda anne ve babanın özde aynı olduğunun bilincine varır.
- 5) *Tanrılaştırma:* Ruhani kimliğini pekiştiren kahraman, dünyevi kimliğini öldürür böylece yeniden doğuş ve yüce bir hal ile kendini yeniden var eder. Artık aşkın bir gerçekliğin içerisinde, cennettedir.
- 6) *Nihai Ödül:* Maceranın başarıyla tamamlanması aslında kahramanın doğuştan kral ve üstün biri olduğunun altını çizer. Sıradan olan kahraman çeşitli sınavlara tabi tutulur, ancak seçilmiş olan kahraman herhangi bir engelle karşılaşmaz. Tüm yolculuk nihai ödülü kazanmak içindir. Bu ödül kimi zaman yaşam iksiri, kimi zaman da kutsal kâse gibi farklı sembollerle karşımıza çıkar. Yaşam çeşmesi artık kahramanın çekirdeğidir.

Üçüncü Aşama: Dönüş

- 1) *Dönüşün Reddedilişi:* Kahraman tüm engelleri aşmış nihai ödülü almıştır. Sonraki aşamada onu dönüştüren bu maceradan geri dönmektir. Ancak bu sorumluluk kahraman tarafından sıkça reddedilmiştir. Kahraman sınırsız huzur içerisindeki konforlu ve ruhani alanını bırakıp dönmek istemez.
- 2) *Büyülü Kaçış:* Zaferi elde eden kahraman, tanrı ya da tanrıça tarafından kutsanır ve toplumun yeniden yapılanması gibi başka bir kutsal görevle dünyaya tekrar gönderilir. Bu aşamada kimi zaman elinde bir iksir ya da ganimet olur. Bu dönüş yolculuğunda çeşitli engeller ve kurtulma mücadeleleri de işi karmaşıktırabilir.
- 3) *Dışarıdan Gelen Kurtuluş:* Kahraman kendini keşfetmek için çıktığı doğaüstü yolculukta dışarıdan yardım alabilir. Çünkü mevcut bulunduğu yerdeki saadet, bilinçli halin benlik parçalanması amacıyla kolaylıkla bırakılmaz. Yapılan çağrıya karşılık bulamayan kişi şok yaşar ancak bir şekilde kurtarma gerçekleşir ve kahraman geri döner.
- 4) *Dönüş Eşiğinin Aşılması:* Bu aşamada kahraman binlerce kez doğrusu ya da yanlışıyla insanoğluna öğretilmiş ve öğrenilmiş bir şeyi kendi deneyimleri doğrultusunda dönüştürerek aktarmalıdır. Ancak bu durum kahramanın en zor görevidir. Çünkü yeni öğretiyi aydınlık dünyanın diline uyarlaması ve taşıması gerekmektedir.
- 5) *İki Dünyanın Ustası:* Nietzsche ‘Kozmik bir dansçı ağırlığını tek bir noktaya koymaz, onu bir konumdan diğerine adeta sıçratır’ der. Kahraman da böyledir. Her iki dünyanın erdemlerini ve ilkelerini birbirine karıştırmadan öğrenir. İki boyut arasında gidip gelme onun becerisidir.
- 6) *Yaşama Özgürlüğü:* Kahraman artık ölüm korkusundan sıyrılmış, daha özgür ve tüm korkularından azat olmuş bir biçimde bütünsel bir özgürlüğe kavuşmuştur. Geçmişi ve geleceği tamamen silerek, sonsuzluğu şimdide yaşar (Campbell’den aktaran Çelik, 2019: 28-31).

2.7. Anti-kahraman Arketipi

Kökenleri mitoloji ve Antik Çağ edebiyatına kadar uzanan kahramanlık olgusu, insanlığın varoluşundan itibaren yazılı-sözlü tüm anlatılarda kendini göstermiştir.

Buna binaen kahraman miti, dünya edebiyatının sıklıkla ele aldığı ve ana konu edindiği önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözel anlatı içersinde, kendine kayda değer bir yer edinmiş toplumsal kahraman, modernitenin doğuşu ile birlikte dönüşüm sürecine girmiştir. Bir yandan Endüstri Devrimi’ni takip eden gelişmeler sonucu yeni sınıfların ortaya çıkması ve bu sınıfların sosyal ilişki dinamikleri; diğer yandan bilim merkezli akıl çağı dönemi ile kahraman ve onu kahraman yapan özelliklerin kırılmalara uğraması kahraman figüründeki değişimi zorunlu kılmıştır.

Her çağ kendi kahramanlık anlayışını yaratsa dahi, kahramanlığa atfedilen değerler değişmemiştir. Varoluş sancıları içinde küllerinden doğan kahraman, süregelen her dönemde kendine önemli bir yer edinmiştir. Ancak zaman içerisinde Dostoyevski’ye göre bu kahraman, “*yaşamla bağını az ya da çok kaybetmiş, kör topal idare eden insanları*”nda deyim yerindeyse temsilini gerekli kılmıştır. Anti-kahraman arketipi ilk kez Fyodor Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar (1864)* isimli kitabında kullanılmıştır. Ardından hızla film sektörü, televizyon dizileri ve romanlar gibi farklı mecralarda popüler hâle gelmiştir (Tilbe, 2019: 150).

Yeni Yunan Komedyaları’na uzanan “*yetersiz, bön, kaba, patavatsız, sakar, aptal, beceriksiz ve palyaçovari tipler*” olarak tanımlanan anti-kahramanlar, tarihte eski bir yere sahiptir. Geleneksel kahraman anlayışına has ‘*güç, cesaret ve beceriklilik*’ gibi özellikler anti-kahramanda sınırlı bir biçimde kendini gösterir. Kahraman hikâyelerinin aksine anti-kahraman, yolculuğunda başarısız olmakla lanetlenmiştir. Bu durum adeta onun kaderidir. Bir terim olarak anti-kahramanın bilinen ilk kullanımı oldukça eskilere dayanmaktadır. 18.yüzyıla değin uzanan bu arketip, ilk kez *Merriam-Webster* ve *Oxford English Dictionary* sözlüğüne göre 1714 yılında karşımıza çıkmaktadır. *Oxford*’a göre ise bu arketipin ilk geçtiği kaynak İngiliz yazar Richard Steele’in *The Lover* (1715) isimli eseridir. Eserin ilk baskısında bu anti-kahraman figürü ‘*anti-hero*’ olarak yer almış, ardından 1789 yılındaki baskısında ‘*anti-hero*’ olarak güncellenmiştir (Austen, 2021: 286). Britannica⁶’da anti-kahramanın tanımı şu şekilde yapılmıştır:

“Anti-kahraman, özellikle kahramanca niteliklerden yoksun bir dramanın veya anlatının kahramanıdır. Bu karakter türü Yunan dramatistler zamanından bu yana edebiyatta ortaya çıkmış ve tüm ulusların edebi eserlerinde zaman zaman ortaya çıkarak varlığını sürdürmüştür. Miguel de

⁶ Erişim tarihi 13.02.2022 <https://www.britannica.com/art/antihero>

Cervantes'in Don Kişot isimli eserinin başkarakteri olan Don Kişot, anti-kahramana bir örnektir. Bir diğer örnek ise Henry Fielding 'in Tom Jones isimli eseridir (1749)"

1992 yılına gelindiğinde *American Heritage Dictionary*, anti-kahramanı “*anlatı içindeki kahramanca nitelikleri bulunmayan karakter*” olarak tanımlamıştır. *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*'nin 11. Baskısında ise anti-kahramandan “*kahramanca niteliklerden yoksun bir başkahraman (protagonist)*” olarak bahsedilmiştir. Kahramanı kahraman kılan, güçlü ve savaşçı yönleridir. Anti-kahraman olmak içinse “sivri dilli” olmak yeterlidir (aktaran Özünel, 2008: 25).

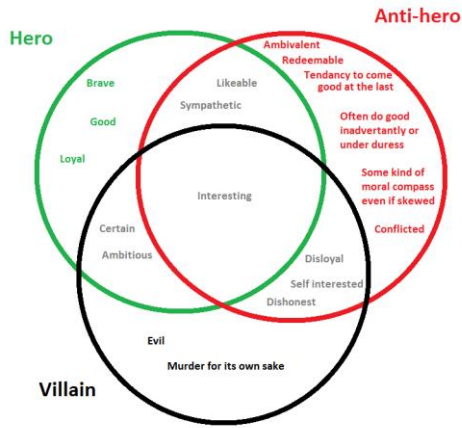
“Günümüzde anti-kahramanlar, kurnazlık ve sivri dillilik yanında fiziksel güç de kullanılmaktadırlar. Özellikle çizgi romanlarda ve sinemada karşılaşılan anti-kahraman tipleri bu bakımdan çarpıcı sayılabilir....Bu kahramanların kimileri yalnızca kurnazlıkları ve sinsilikleri ile bu tanımı hak ederken, kimileri de fiziksel güçlerini abartılı bir biçimde ön plana çıkaran karakterler olarak bize ulaşırlar” (Özünel, 2008: 25-26).

Anti-kahramanlar bir başka deyişle herhangi bir prensip sahibi olmayan, pragmatist, toplumun farklı katmanlarıyla yaşayan ancak buna karşın hep yalnız olan, etrafındaki herkese/her şeye inancını ve güvenini yitirmiş, keşmekeş dünyanın hayatta kalmaya çalışanlarıdır. Geniş bir perspektiften bakıldığında eskiye dair anti-kahraman tanımları onun eylemsel özelliğine vurgu yapmış ve örtük bir biçimde onu “kötü adam”la eşdeğer olarak görmüştür. Ancak bir karakterin kahraman ya da anti-kahraman olarak nitelendirilebilmesi için asıl ölçüt, anlatı içindeki baskı ve tehlike altında yaptığı ahlaki seçimlerdir. Anti-kahramanlar yaşadıkları toplum içinde tanınanların aksine; kendi değerlerini tanımlamaya ve yorumlamaya çalışan ve kendi ahlaki pusulasının rehberliğinde yaşayan arketiplerdir (Kinnaird, 2013).

Tıpkı insanoğlunun günlük yaşantısında bir amaç uğruna seçim yapmak zorunda kalması gibi anti-kahramanlarda her anlatıda ahlaki bir seçim yapmak zorunda kalırlar. Bu durum onları seyirciyle ya da okuyucuyla özdeşleştiren önemli bir faktördür. Bir romanın en büyük gereksinimi olan kahramanın kontrastı olan anti-kahraman, bir kurtarıcı ya da lider olarak onurlandırılmasa bile aslen başarısızlığı ve makûs talihiyle ödüllendirilen bir kimsedir (Kadiroğlu, 2014: 5). 1605 yılında Miguel de Cervantes'in kaleme aldığı *Don Quixote* (Don Kişot) buna örnek olarak gösterilebilir (Özünel,

2008: 26). Pikaresk⁷ geleneğinin en bilinen anti-kahramanı olan Don Kişot, maceraperest ve serseri bir anti-kahramandır (Kadiroğlu, 2014: 7).

Kimi anlatılar iyiliğin timsali, cesur ve asil bir kahraman üzerine kuruludur. Bu tür geleneksel anlatılara alternatif olarak kimi hikâyeler de anti-kahramanı odak noktası yaparak işleri değiştirir. Anti-kahramanlar, kahramanlara nazaran destansı bir öykünün parçası değildirler. Çoğunlukla iyi ve kötü arasında kalan ve karmaşık karakteristik özellikler sergileyen bir yapıya sahiptirler. Her ne kadar kötülüğe olan eğilimleri görece fazla da olsa, anti-kahraman figürü “kötü adam”dan farklıdır. Geleneksel kahramanla tek ortak noktaları, her ikisinin de kendilerine verilen görevi tamamlamasıdır. Her ne kadar tarihten günümüze gelene değin bu arketipin geçişken sınırlar içerisinde tasviri onu net bir tanımlamadan uzaklaştırırsa da, anti-kahramanlar gün geçtikçe hikâyelerde dominant bir role sahip olmaktadır.



Şekil 2.1. Kahraman, Anti-Kahraman ve Kötü Adam Figürlerinin Özellikleri⁸

Şekil 1.1.'e göre kahraman, anti-kahraman ve kötü adamın birbirlerinden ayrılan yönleri ve ortak yanları şu şekilde sıralanabilir:

Kahraman: Cesur, iyi, sadık (sempatik, sevimli ve ilginç),(kararludur ve hırslıdır).

⁷ Pikaresk roman türü İspanya'da ortaya çıkmış, kır yaşamını konu edinen ve şövalye romanlarına bir tepki olarak kendini göstermiş, toplumun aşağı tabakalarında düzenbaz, dalavereci, ancak becerikli kurnaz bir karakterin serüvenlerini işleyen bir roman biçimi (Çoraklı, 2002:-23).

⁸ Erişim tarihi: 12.03.2021 <http://mark---lawrence.blogspot.com/2013/06/we-dont-need-another-hero.html>

Anti-kahraman: Kararsız, affedilebilir, iyi olma eğilimli, genellikle baskı altındakene ya da yanlışlıkla iyi şeyler yapan, çarpık bile olsa bir çeşit ahlaki pusulası olan, karmaşık, (sadakatsiz, bencil ve düzenbazdır), (sempatik, sevimli ve ilginçtir).

Kötü Adam: Şeytanidir, kendi için cinayet işler (kararlıdır, hırslıdır), (sadakatsizdir, bencildir ve düzenbazdır).

Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*’daki anti-kahraman arketipi kendini şu şekilde tanımlar, “*Bırakın kötülüğü, aslında hiçbir şeyi tam olarak beceremedim: Ne iyi, ne kötü, ne alçak, ne onurlu, ne kahraman ne de böceğin tekiyim*” (Dostoyevski, 2018: 14). Anti-kahramanların genel yapısı da bu arada kalmışlık üzerine kurulmuştur.

“Anti-kahraman günümüzde kötü kahraman ve karşıt-zıt kahraman ile karıştırılmakta ya da bu isimlendirmelerle anlatılmaya çalışılmaktadır. Ancak tüm bu isimlendirmeler anti-kahramanın zaten karmaşık olan doğasını daha da karmaşık hâle getirir. Kötü kahraman (kişi, karakter) genellikle ana kahramanın karşısına konumlandırılan suç işlemeye, kötülük yapmaya meyilli, merhametsiz ve zalim bir karaktere sahip olan kişilerdir. Karşıt-zıt kahraman (karşı-muhafif kişi) ise yine ana kahramanın karşısına konumlandırılan ve onu engellemeye, yıpratmaya, yolundan döndürmeye çalışan, genellikle ikinci derecede önemli kişilere denir” (Tilbe, 2019: 152).

Anti-kahramanlar “*gaddarlık, acımasızlık, alaycılık, bencillik, bağınazlık, kötümserlik ve toplum değerlerini küçümseme*” gibi kötü karakterlere has özellikleri, amaçlarına giden yolda çekinmeden sergilerler (Özpay, 2015: 4). Ancak tüm bu olumsuz özelliklerine rağmen kötü olamayacak kadar iyi, kahraman olamayacak kadar da kötüdürler. İyi karakterler ile kötü karakterlerin kesiştiği tüm gri alanlar, anti-kahramanların yaşam alanıdır. Bu saf iyilik ve kötülük halinin heterojen karışımı ile anti-kahraman bireyin içinde yaşadığı dünyayı meşrulaştırarak hayatını anlamlandırır. Çünkü insanlar, sisteme karşı duran bir işçinin ya da toplumdan tecrit edilmiş olan bir bireyin yeniden varoluş çabasını gördüklerinde, kendilerini bu karakter ile özdeşleştirerek onların bu yolculuklarında ona eşlik etmeye daha meyillidirler (Gedik, 2016: 46-47).

İnsanlığın varış noktasında başlayan yeni bir döngüde, anlatılar içinde yer alan kahramanların diğer bir deyişle kurtarıcılarının, beklentiyi karşılamakta zorluk çektiği noktada insanoğlu anti-kahraman arketipini kucaklamıştır. Çünkü artık yaşanan dünyada tüm gizemler gücünü yitirmiş ve kahraman sembolleri de artık bireylerin ruhunu eskisi kadar çekmemeye başlamıştır. Eylem artık amacını yitirmiştir. Bu

zamana kadar görmezden gelinen, yok sayılan, yenik anti-kahraman, böylece kendini ön plana çıkarma fırsatına erişir (Kadiroğlu, 2014: 22).

Marshall Berman'a göre (2013: 27-28) modern hayatın girdabı, çeşitli kaynaklardan beslenmektedir. Hayatın tüm temposu hızlanmış, milyonlarca insan atalarından kalma köklerinden koparılmış, siyasal ve ekonomik alana direnç oluşmuş, yeni ortamlar yaratılırken eskiye dair ne varsa yok edilmiş ve bunun sonucunda bireylerin hayatlarında keskin dalgalanmalar yaratan bu süreç 20.yüzyılda "modernleşme" olarak adlandırılmıştır. İşte tam da bu noktada oluşan yeni dünya düzeninde ve sürecindeki özne, modernleşmenin nesnesi olmuştur. Süregelen tarihsel akış özneye, kendini değiştiren dünyayı dönüştürebilmesi için güç atfetmiştir. Ancak bu gücü verirken özneye sahip olduğu, bildiği ve olduğu her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortam bırakmıştır (Berman, 2013: 27-28).

"Tarihin böylesi dönüm noktalarında, gelişme yarışında tıpkı vahşi bir ormanda olduğu gibi yan yana, , çoğu zaman birbiriyle kaynaşmış, ihtişamla ve çok yönlü büyüyen, didinen bir çeşit tropik ritim kendini açığa vurur....Artık paylaşılan değerler değil, hep yeni 'niçinler' vardır; yanlış anlama ve karşılıklı saygısızlığın yeni bir ittifakı; düşüş, kokuşma ve en üstün arzular dehşet verici bir biçimde bir araya gelir. Soyun dehası sağlıklı olanın ve yozlaşmışın bütün bereketiyle dolup taşar; ilkbahar ve güzün o uğursuz biraradalığı..." (Berman, 2013: 36-37).

Anti-kahraman, tam da böyle bir yüzyıla tanıklık etmektedir. Değişen sosyo-kültürel ortam, kahramanlık ideallerini dönüştürürken, anti-kahramanı yapbozun bir parçası olmaktan çıkarıp toplumsal resmin tamamı yapar (Tilbe, 2019: 155).

2.7.1. Mitolojide Anti-Kahraman

Rus bilgin Valentin Khalizev, Homeros'un Troya Savaşı'nı anlatan İlyada destanındaki Thersit'ten, mitolojideki ilk anti-kahraman olarak bahsetmektedir. Bu eser aynı zamanda M.Ö. 7. ya da 8. yüzyılda yazıldığı düşünülen, Antik Yunan edebiyatının temel eserlerinden biri olarak da kabul edilir. Thersit, Achilles ve Odysseus'un rakibidir. Halkın mahrum bırakılmış hakları adına aristokrat düzene karşı duruşu, onu anti-kahraman yapan özelliklerin başında gelir. Homeros Thersit'i karikatürize ve trajikomik bir karakter olarak betimler. Bu noktadan bakıldığında, anti-kahramanın ilk tarihsel özelliği "eğlenceli" bir mizaca sahip oluşudur (Januszkiewicz, 2012).

Homeros Thersit'i kusurlu bir adam olarak tanımlar. Çirkin ve komik fiziksel görünüşüne, canavarca fiziğine, inatçılığına ek olarak kaprisli bir karakterdir. Bu

kırılgan ruhu kahramanlık karşısı bir davranışla bütünleştiren Homeros, Thersit'i özellikle İlyada'nın dünyasından ve ideolojisinden çok farklı bir yere koymuştur. Bu nedenle Homeros'un ilk anti-kahraman arketipinin bir modelini oluşturmuş olduğu kabul edilmektedir. Thersit, İlyada destanında düşük sosyal statüye ve sınıfa sahip bir adam olarak sunulur (Postlethwaite, 1998). Buradan yola çıkılarak soylu Homeros destanının, anti-kahraman Thersit'e istenmeyen bir kişi olarak yaklaştığı söylenebilir.

Homeros'un destanında resmedilen anti-kahraman figürü çirkindir. Bunun altında, şair ve anlatıcı Homeros'un çirkinlik gerçeğini, kişileştirilmiş bir çirkinlikle sunmak istemesi yatmaktadır. Thersit çirkin görünümlü ve nahoş bir karakter olmasının yanı sıra, Odesa tarafından hem sözlü, hem de fiziksel olarak toplum içinde aşağılanır. Dayak yediğinde askerler tarafından alay edilir ve hakarete uğrar. Bu unsurlar Thersit'i bir anti-kahraman olarak nitelemede önemlidir. Aynı zamanda sınıf çatışmasının da anti-kahraman üzerinden yorumlanması, ilk anti-kahraman imajının oluşturulmasına bir referans olarak düşünülebilir (Stuurman, 2004: 177).

Bir diğer anti-kahraman örneği, M.Ö. 1800'de yazılmış ve Mezopotamya'dan günümüze kadar ulaşmış Gılgamış Destanı'ndaki Enkidu karakteridir. Destanın ilk metinleri, Gılgamış'ın Uruk'u fiilen yönetmesinden yaklaşık 500 yıl sonraya aittir. Destan, kusurlu kahraman olarak adlandırılan Enkidu, canavar Humbaba ve intikam peşindeki Mezopotamya mitolojisindeki kahraman Gılgamış'ın savaştığı efsanevi canavar Gök Boğası üzerine kuruludur. Zalim Gılgamış'ın Uruk'un kadınlarını rahatsız etmesi ve genç erkeklere saldırması üzerine Tanrılar, Gılgamış'ın aşırılıklarını kontrol altına alabilmek amacıyla Enkidu'yu gönderir. Ancak Gılgamış, Enkidu'yu da boyunduruğu altına alır. İştar'ın Gök Boğası'nı şehri yok etmek üzere gönderdiğinde, Enkidu boğayı yener ve Uruk'u kurtarır. Ancak şansı yaver gitmez ve Tanrılar tarafından Enkidu ölüme mahkûm edilir (Tilly, 2011: 2).

Anti-kahramanların mitolojik ve destansı anlatılarda:

-Sınıf farklılıklarını vurgulamada,

-Toplum içerisinde dışlanan ve alay edilen bireyin temsilinde,

-Düzene karşı duran ancak bunu toplumun ve statükonun sürdürülebilmesi uğruna değil kişisel çıkarları için gerçekleştiren bir hicivci olarak aracı olması önem taşımaktadır. Tüm bu özellikler, kendi çağına uygun olarak, anti-kahraman arketipinin

fiziksel yapısında farklılıklar gösterse de karakteristik olarak kendini korumayı başarmıştır.

2.7.2. Edebiyatta Anti-Kahraman

Anti-kahraman arketipinin edebiyattaki kökenine, çalışmanın sınırlılıkları bakımından Amerikan edebiyatı üzerinden gidilmiştir. Çünkü Amerikan edebiyatı, anti-kahraman arketipinin ilk ortaya çıktığı dönemde diğer herhangi bir ülkenin edebiyatından daha merkezi bir konumdadır. Tez kapsamında bir diğer Amerikan edebiyatına odaklanılma sebebi, Amerikan Sineması'na uyarlanan anti-kahraman arketipinin çoğunlukla Amerikan edebiyatı üzerinden şekillenmesidir.

Anti-kahraman her ne kadar destanlar ve mitolojik anlatılar içerisinde karşımıza çıksa dahi, yazınsal olarak ilk kez 18. yüzyılda kendini var etmiş bir arketiptir. Amerikan popüler kültüründeki anti kahraman, başlangıçta kompleks/karmaşık bir karakter olarak 1800'lerin sonlarına doğru Amerikan pazarlarında ucuz kağıt hamurundan üretilen *Pulp Magazine* (Ucuz Kurgu) dergilerinde kendini göstermiştir. Bu kurgulardaki dedektif karakterler, Amerikan sinemasının yıllar sonra sinemaya uyarlayacağı anti-kahramanların da öncüleri olmuştur. Dedektif anti-kahramanlar alışlagelmiş dedektiflerden farklı olarak “iyi” olan için savaşıırken, doğası gereği kötülüğe de meylederler. Klasik dedektif figürünün yozlaşmış temsiliinde bu karakterler, adalete karşı bir yükümlülüğü bir kenara bırakmış ve maddi kazanca yönelmişlerdir. 1920'lerde ve 1930'larda büyük ilgi gören bu yayınlar, 2. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte dağıtım sorunları sonucu piyasada pazar düşüşüne uğramıştır⁹.

Ulusal anti-kahraman figürü, 1960'lı yıllara gelindiğinde Amerikan romanları için önemli bir karakter haline gelmiştir. Vietnam Savaşı, buna müteakip barışçıl hareketler, sivil haklar için mücadele, LSD gibi halüsinojenik ilaçların geniş çapta kullanımı, hippie gençliğinin özgürlükçü duruşu gibi etkenler bu dönemde halkın otoriteye olan isyanında başı çeken gelişmeler olmuştur. Bu iklim içerisinde yazılan romanların pek çoğu Amerikan Sineması'na da uyarlanmış olması sebebi ile önem taşımaktadır. Örneğin, *The Man Who Fell Earth* (1963), *Little Big Man* (1964), *Cool Hand Luke* (1966) gibi zamanın popüler romanları anti-kahramanlar için sinemada

⁹ Erişim tarihi: 21.05.2022 <https://medium.com/straight-up-movies/morality-in-the-media-the-antihero-in-popular-culture-1592a1a2dc92>

olgunlaşma ve kültürel birer simge haline gelmede büyük rol oynamıştır. Anti-kahramanlar bu dönemde ele alınan anlatılarda geleneksel kahramanlık figürlerine bir yandan kafa tutarken, bir yandan da toplumun değer sistemlerini eleştirmiştir.

Bir diğer açıdan bakıldığında 1. Dünya Savaşı'nın toplum üzerindeki tahribatı sonucu, gerçekliğin doğası değişmiş ve insanlar teknoloji karşısındaki güce yenilerek yetersiz kalmıştır. Bu nedenle modern anti-kahramanın kökenleri modernist Amerikan romanlarında yatmaktadır denilebilir. Değişen toplum, kahramanlık modelinin de değişimini zorunlu kılmıştır. Klasik destanlarda başlayan bu değişim zamanla trajediler, romanlar gibi edebi türleri de etkisi altına almıştır. Bu durum 20. yüzyılın kültürel duyarlılığının da önemli bir göstergesidir (Neimneh, 2013).

2.7.3. Sinemada Anti-Kahraman

Kapitalizmin bir yaşam biçimi olarak günlük hayata yerleşmesiyle birlikte, kendine ve çevresine yabancılaşan insan, artık birey olmanın dayanılmaz acısını duymaktadır. İnsanlığa olan inancı sarsan gelişmeler, 21.yüzyılda da devam etmiştir. Irak Savaşı, Enron Skandalı, Katrina Kasırgası, ekonomik durgunluk ve Boston Maratonu bombalı saldırısı bireyin gerçek mutluluğa ne kadar uzakta olduğunu bir kez daha göstermiştir. Küresel çapta tüm dünyayı etkisi altına alan olaylar silsilesinden Amerikan toplumu da nasibini almış ve bu gerçekliği anlatılarına da yansıtmıştır. Hollywood'da sahiciliğin beyaz perdeye aktarılmasında ise anti-kahraman arketipi önemli bir role sahiptir. Nihayetinde, inandırıcı ve bireyin kendisiyle ilişkilendirilebilir bir karakterle kurduğu etkileşim Hollywood için büyük önem arz eder. Böylece klasik anlatıda bir kırılma noktası yaşayan Hollywood, modern anlatılarında vasat yaşamları, kusurlu insanları ve hayal kırıklığı yaratan gerçeklikleri ön plana çıkarır. Klasik anlatının kusursuz kahramanları, izleyicinin hikâyeye olan inancını gün geçtikçe sekteye uğratmaktadır. 1930'lu yıllardan itibaren Amerika'da yaşanan buhranlar, savaşlar, suikastler gibi olumsuzluklar; çağını gözlemleyen ve tahlil eden film yapımcılarının da dikkatini çekmiş, böylece beyaz perde de zayıflıktan, pasiflikten, adaletsizlikten ve başarısızlıktan muzdarip karakterlere daha fazla yer verilmeye başlanmıştır. Böylece Hollywood, yalnızca kendi için yaşayan ve kaderine boyun eğerken toplumdaki en hakkaniyetsiz yaşam mücadelelerini apaçık sergileyen anti-kahramanlara kendi hikâyelerini anlatabilme olanağı sunmuştur.

Yine bu dönemde sinemanın karşısındaki en büyük tehlike televizyondur. Özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası göç eden aileler, uygun ölçekli eğlence arayışlarına bir çözüm olarak televizyonu tercih ederler. Televizyonun yaygınlaşması ile birlikte sinema, seyircisinin büyük bir bölümünü kaybeder. Stüdyoların bu kritik teknolojik gelişme ile mücadelesi ve sonrasında yaşanan ekonomik kriz, doğrudan sinema endüstrisini stüdyoların dışında daha evrensel filmler üretmeye yöneltmiştir. Stüdyo sisteminin ve buna bağlı olan yapım mantığının tamamen ortadan kalkması, anlatı dilini de köklü bir değişikliğe uğratmıştır.

“Bu dönüşüme, toplumsal atmosferi belirleyen yurttaşlık hakları, kadın hakları, yeni sol ve marjinal gençlik hareketleri de eşlik etmektedir. Ekonominin de nispeten bir refah durumunda olduğu ABD toplumunda yukarıda adı geçen toplumsal hareketler içinden yurttaşlık hakları (özellikle Afrika kökenli Amerikan vatandaşlarının kimlik ve temsil bağlamında elde ettiği kazanımlar) ve kadın hakları hareketleri ön plana çıkmış ve sonraki yıllarda varlıklarını korumuşlardır” (Bakır ve Onat, 2015: 94-95).

Hollywood’da meydana gelen film yapımcılığı uygulamalarındaki bu tarihi ve politik gelişmeler, film karakterlerinin yaratımı, temsili ve onun film içerisindeki gelişimini de derinden etkilemiştir. Çünkü yeni jenerasyon Vietnam Savaşı ve eşitlik yanlısı, ırk ve toplumsal cinsiyet protestoları ile birlikte siyasallaşmış, pasif konumdan daha özgürlükçü aktif bir nesile evrilmiştir. Bu dönüşüm aslında yeni jenerasyonun talebidir (King, 2017: 11) Bir anlamda Soğuk Savaş döneminde Amerika’da ortaya çıkan protesto kültürünün edebiyata, sanata, tiyatroya ve sinemaya yansımalarıdır. 1955 yılında çekilen *Rebel Without a Cause* (Asi Gençlik, Nicholas Ray) gibi revizyonist Western denemelerine rağmen, Hollywood stüdyoları muhafazakar kalmaya bir müddet daha devam eder. Hollywood stüdyo sahiplerinin asıl amacı hangi dönemde olursa olsun kâr elde etmektir. Bu nedenle birçoğu klasik döngüden çıkılmasına ve yeni üretim stillerinin denenmesine sıcak bakmamıştır. Ancak düşen gişe hasılatları, stüdyo patronlarını harekete geçirmiş yeni ve genç izleyici kitlesinin taleplerini ciddiye almak zorunda bırakmıştır. Yeni nesil, Hollywood film yapımcılarından büyük bütçeli müzikaller yerine, toplumsal gerçekliğin aynası olan hikâyeler, gerçek mekânlar ve sıradan oyuncular talep eder.

1960’lı yıllarda meydana gelen Hollywood stüdyolarının çöküşü, film yapımcılarını Amerikan toplumunda meydana gelen politik ve ideolojik popüler değişime ayak uydurmayı zorunlu hâle getirmiştir. Amerikan kurum ve değerlerinin

sorgulanması için artık daha cesur bir sinema anlayışına ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaçlar doğrultusunda stüdyodaki hâkim yapı biçimi, değişerek kendini klasik Hollywood sinemasından uzaklaştırır. Yönetmenlerin ön plana çıktığı bu dönem de asıl amaç stüdyoları film yapım sürecinde devre dışı bırakarak ekonomik krizin önüne geçmektir. Bu durum stüdyo yöneticilerinin gücünü önemli ölçüde azaltmıştır. 1960'ların sonunda her türlü alternatife açık hâle gelen ve hızla para kaybeden stüdyolar için bu yeni yönelim, adeta bir kurtarıcı olur ve hızla benimsenir. “1969, 1970 ve 1971’de Hollywood’un içinde bulunduğu finansal kriz, stüdyo şeflerinin kafalarını o kadar karıştırmıştı ki o kadar çaresizlerdi ki yönetmenlere destek vermeye hazırdılar. Bu dönemde ortaya atılacak her fikir için kapıları açtı” (Erensoy, 2012: 26-27).

İtalyan yönetmen Sergio Leone çektiği *Il buono, il brutto, il cattivo* (İyi, Kötü ve Çirkin, 1966) filmi böyle bir dönemde çekilerek sinemasal anti-kahraman figürünün oluşmasına öncülük eder. Leone’nin kullandığı çekim teknikleri -özellikle yakın plan yüz çekimleri-, sinematografik anlatımdaki başarısı, savaş sonrası Amerikan sinemasının Avrupa stili ile kendini harmanlayarak hem finansal, hem de teknik açıdan zenginleşmesine neden olur. 20. yüzyıl boyunca Western türü filmler, Amerikan film tarihinde kendine önemli bir yer edinir. Özellikle anti-kahramanların oluşumunda, Western türünün “bireysel adalet arayışındaki yalnız silahşörleri”, auteur yönetmenler tarafından birtakım revizyonlarla Hollywood’daki diğer türlere de adapte edilir (Tüysüz, 2017: 276). Bu bağlamda geleneksel “iyi adam” hegemonyasına meydan okuyan bir “anti-kahraman” olarak Clint Eastwood, yeni Amerikan sineması dönemindeki önemli bir kırılmayı da beraberinde getirmiştir denilebilir.

1970’lere gelindiğinde, film stüdyoları genç yönetmenlere tanıdığı özgürlüğün bir kısmını geri almak zorunda kalmışlardır. Ancak bu durum Francis Ford Coppola ve Michael Cimino gibi genç yönetmenlere, auteur yönetmenliğin kapılarını aralayan önemli bir dönüm noktası olmuştur. Giderek artan yapım maliyetleri ve stüdyo patronlarının ekonomik kaygılarının yarattığı baskı altındaki yönetmenler, çareyi geleneksel anlatı tarzını terk edip kendi tarzlarını yaratmada bulur. Böylece genç izleyici kitlesine de istedikleri doğrultuda filmler üretebilme imkânına sahip olmuşlardır. Film yapım sürecinde ortaya çıkan bu yaratıcılık hali ile oluşan külliyat,

zaman içerisinde anti-kahraman arketipinin de içerik olarak zenginleşmesiyle sonuçlanır.

Yine bu dönemde yaratıcı yönetmenler kendi stillerini anti-kahraman arketipi üzerinden geliştirmiştir. Böylece anti-kahramanların farklı mizaçları seyircinin ilgisini çeker. Yönetmenlere tanınan bu özgürlük alanı, oyuncuların da yaratıcılık sınırlarını zorlayan performans denemeleri için uygun bir zemindir. Stüdyoların aktör/aktrislerle belirli sayıda yapılan sözleşmelerin sona ermesi ile birlikte ticari kaygılar, yerini sanatsal karakter oyunculuğunun dramatik akışına bırakır. Bu bağlamda anti kahramanın yolculuğu hem metinsel ve hem tematik olarak derinleşir. Senaryodaki karakterler, oyuncuların varoluş kaygıları ile birleştikçe kişiye özgü bir kimlik açığa çıkmaya başlar. Bu durum karakteri yaratan oyuncu için kendine özgürlük sunar ve sürekli gelişim gösteren bir dünyada Yeni Hollywood filmlerinde kendini gösterir.

1970'lerde Amerika'da Al Pacino, Robert De Niro, Dustin Hoffman gibi metot oyuncularının yarattığı anti-kahramanlar, her yönüyle dikkat çeken birer ekol haline gelmeye başlar. 20. yüzyılda Hollywood, bir yandan Amerikan Rüyası'nı besleyecek işler üretirken, diğer yandan toplumda kenara itilmişlerin çaresizliklerini, umutlarını ve varoluş mücadelelerini anlatan anti-kahramanlara yönelirler (King, 2017: 18).



3. ZEITGEIST YENİ ‘ZAMANIN RUHU’ VE ANTI-KAHRAMAN

Her nesil bulunduğu zamanın kendine ait kültür anlayışını barındırmaktadır. Bu durum Almanca ‘*Zeitgeist*’ olarak adlandırılır. *Zeit* “zaman” anlamına gelirken, *geist* “ruh” kelimesinin karşılığıdır. Kısaca *zeitgeist* “zamanın ruhu” ya da “çağın ruhu” anlamına gelmektedir. *Zeitgeist*, Hegel’in felsefesindeki mutlak, idea ve tin kavramlarının özünü oluşturmaktadır. Geniş çaplı olarak bakıldığında bulunduğu çağın siyaset, edebiyat, kültür ve sanat gibi tüm alanlarında etkisini gösterir. Johann Gottfried Herder 1769 yılında bu kelimeyi Almanca’ya kazandırmıştır. Ardından Hegel, *zeitgeist* kelimesini *Tinin Görüngübilimi* isimli makalesinde kullanmıştır. Bu makalede *zeitgeist*, belirli bir döneme ait sosyo-kültürel yönleri, etiği, felsefeyi ve politikayı tanımlamak için kullanılmıştır. Hegel için bu kavram, kişinin kendi zamanının bilincinde olmasını ifade etmektedir. Birey, içinde bulunduğu dönemi en yüksek farkındalıkla yaşarken, eleştirel bir bakış açısıyla da değerlendirebilmelidir (Klikauer, 2016: 25). *Zeitgeist* her çağın kendine has bir tavrı, kendine has bir bakışı ve kendine has bir duruşu olduğunu savunur (Antmen, 2009: 15). Bir kültürün ya da toplumun kendine has ruhu ise *ethos* olarak adlandırılmaktadır. *Zeitgeist* ve *ethos* bir topluluğun dönemsel analizi yapılırken hem zamanın ruhunu anlayabilmek, hem de pratiklerini çözümleyebilmek açısından önemlidir. *Zeitgeist* ruhuna sahip bir bakış açısı için her çağ, kendinden önceki tüm gelenekleri ve kültürel kalıpları geçersiz kılan bir ruhla karakterize edilir. Bu tutum kolektif insanlığın kendini yeni bir ifade ediş biçimi olarak görülebilir. Sanatsal ve kültürel her faaliyetin yaratıcısı, kendi zamanına özgü bir ruha sahiptir.

Anti-kahramanlar kendi zamanına ayak uydurmaya çalışan karakterlerdir. Bu nedenle de dinamik ve sürekli gelişime açık bir kişilik yapısına sahiptirler. Her kültür kendine ait bir anti-kahraman yaratır. Bu doğrultuda anti-kahraman, kültürler arası farklılıkları da açığa çıkaran bir misyona sahiptir. Çünkü her kültür, kendi çağının ruhunu yansıtan eserler ortaya koyar. Ancak kimi zaman anti-kahraman da kendini yaratan sanatçının fikirleri ile uyumlanmayabilir.

“Bu karakter sosyal bir yaratım değildir. O, yazarın kendi kişisel eseridir. Her zaman şaşkın, aksi, alaycı, hüsrana uğramış ve erkekçe ya da gafletle kendi kişisel toplumunu eleştiren kodları oluşturmaya çalışan biri olarak sunulur. Kimi zaman kavrayış eksikliğinden dolayı gülünç bir hâle düşer, kimi zaman da cesur bir gözü kara gibi davranır. Zayıf ya da cesur, zeki ya da şaşkın ne olursa olsun,

bir anti-kahramanın tek değişmez özelliği hikâyedeki varış noktasını asla kestirememesidir” (Seigneuret, 1988: 59-60).

Anti kahraman ve *zeitgeist* ayrılmaz bir bütün olarak düşünülebilir. Çünkü anti-kahramanın kişiliğini oluşturan şey kendi çağının ruhudur. Her çağın kendine has üslubu, ruhu ve kültür anlayışı olması sebebiyle anti-kahramanları, tek bir dönem üzerinden ele almak yanlış olacaktır. Çünkü her evre kendine has dinamiklere sahiptir. Bu nedenle, tezin bu bölümünde on yıllık periyotlar halinde Amerikan toplumuna etki eden dönüm noktalarına değinilmiş ve bu dönüşüm esnasında anti-kahramanın toplum içerisindeki konumu belirlenmeye çalışılmıştır. Anti-kahramanlar, Amerikan sinemasında 1920 ve 1930’lu yıllarda popüler olan *Pulp Magazine*’lerden uyarlanan arketipler olması müsebbibi ile Hollywood ve anti-kahraman arketiplerine dair analizler 1930’lu yıllardan itibaren ele alınmıştır.

3.1. 1930’larda ABD Sineması ve Anti-Kahraman

1930’lu yıllarda Hollywood, 1929 Büyük Buhranı’nın etkisi altındaydı. 1920’lerin sonunda yaşanan büyük göçler sonrası yerel gazetelerin köşe yazılarında yer alan gangster hikâyelerinin popüleritesinin artması, film yapımcılarının da ilgisini çekti. Hollywood, bu hikâyeleri anti-kahramanlar aracılığıyla teker teker sinemaya uyarlamaya başladı. Gangsterler, hapisaneler ve mafyatik ilişkilerin beyaz perdeye yansması işe yaradı ve bu sayede Major Companies olarak adlandırılan Walt Disney Pictures, Warner Bros, Universal Pictures, Columbia Picture, Paramount Pictures gibi başlıca film stüdyoları, 1930’lu yıllarda ve onu takip eden on yıl boyunca 500 ila 700 uzun metraj filmi finanse edebildi. Gangster filmlerindeki anti-kahramanlar seyirci tarafından sevilmişti, böylece gangster anti-kahraman ve şehir arasındaki karmaşık ilişkinin sinemaya uyarlanması bu anlatıyı popüler hâle getirdi. Bu durum aslen Buhran’ın bir alegorisiydi. Modernitenin sonucu olarak, insanların mekânsal hâkimiyeti kaybetmesi aile dramları ve çeteler üzerinden anlatıldı.

Gangster filmleri, 1930’lardaki Amerikan Rüyası’nın kirlenmiş versiyonlarıydı. Filmlerdeki anlatılarda anti-kahramanlar çoğunlukla erkekti. Abartılı erkeksi bir saldırganlığın sergilendiği bu filmlerin sonunda anti-kahraman, ya ölüme ya da umutsuzluğa mahkûm ediliyordu. Kadınlar ise çoğunlukla kenarda duran eşler, ya da metresler olarak anti-kahramana hizmet etmekle görevliydi (Kimmel ve Aronson, 2004: 333). Al Capone’nun ilham verdiği *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931)’da

Edward G. Robinson, Caesar Enrico Bandello'ya hayat vermiş, böylece Hollywood'un ilk anti-kahramanlarından biri olarak sinema tarihindeki yerini almıştı. Al Capone'un ardından anti-kahramanlara olan ilgi artmıştı. Paul Muni'nin Tony Camonte rolünde olduğu *Scarface* (Howard Hawks, 1932) ile anti-kahraman, beyaz perdedeki yerini sağlamlaştırdı. Sonrasında çekilen *The Public Enemy* (William A. Wellman)'de anti-kahraman rolündeki James Cagney, otoriteden nefret eden ve saygınlığı sıkıcı bulan İrlandalı bir Amerikalı gangsteri canlandırdı. Bu üç film, sinematografik başarısının yanı sıra, 1930-1932 yılında çekilen doksandan fazla gangster filminin de öncüsü oldu (Starr, 1997: 251).

1930'lu yılların en çarpıcı anti-kahramanlarından biri de *The Petrified Forest* (Archie Mayo, 1936) filminde hapisten kaçan bir hükümlüyü oynayan Humphrey Bogart (Duke Mantee)'tı. İleriki yıllarda ise Errol Flynn doğruluğun davasını güden bir hırsız olarak *The Adventures of Robin Hood* (Michael Curtiz, William Keighley, 1938) filminde düzen karşıtı bir anti-kahramanı canlandırdı.

Anti-kahramanlar, 1930-1940 arasındaki süreçte Büyük Buhran'ın ve gangster hikâyelerinin de etkisi ile sert bir mizaca sahiptirler. Bu dönem aralığındaki asıl meseleleri ise toplumsal vicdana seslenmektir. Bunu yapmak için de herhangi bir bedel ödemekten çekinmezler. Şehirdeki yozlaşma, anti-kahramanı isyana sürükleyen önemli faktörlerden biridir. Döneme damga vurmuş Al Capone'nun da etkisi ile mafyatik bir lider olarak karşımıza çıkarlar. Statükoya karşı duruşları da yine bu dönemde kendini göstermiştir.

3.2. 1940'larda ABD Sineması ve Anti-Kahraman

Hollywood'da *film-noir* (kara film) türünün ortaya çıkışı ile birlikte, karanlık dünyanın yozlaşmış karakterleri ve anlatıları 1940'lı yıllara damgasını vurmuştur. 1940'ların başından 1950'lerin sonuna dek süren 'klasik *film noir* dönemi'nin ahlaki açıdan kafası karışık kahramanları, artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını altını çizirken, savaşın harap ettiği bir toplumun gerçek karanlığını da gün yüzüne çıkarırlar. Kara film türü pek çok farklı türe de ilham kaynağı olması nedeniyle, çoğu eleştirmen tarafından bir tür olarak değil bir hareket olarak nitelendirilmiştir.

Amerikan sinema endüstrisi *noirlar* ile dolup taşarken, anti-kahramanlar da bu siyah-beyaz *noirların* içerisinde yerini sağlamlaştırma imkânı bulmuştur. Örneğin Orson Welles 1941 yılında *Citizen Kane* filminde, Amerika ve Avrupa'da faşizmin

yükselişinin sivri bir eleştirisini yaparken eş zamanlı olarak trajik ve romantik bir anti-kahramanı canlandırmıştır. Pek çok yönden günümüz anti-kahramanları ile ortak özellikler sergileyen Charles Foster Kane (Orson Welles), genç yaşta annesinden ayrılarak kendi ideallerinin peşine düşen bir karakter olarak izleyicinin anti-kahramana duyulan “savunmasız bireyin gücü olma” duygusunu yakalamayı başarır. Bu sayede seyirci kendini Kane, karakterine yakın hisseder. Kane’ni anti-kahraman yapan aksiyon, ikinci eşi Susan Alexander’a sadistçe yaklaşımı ve kendinden başka kimseyi sevmemesidir. Tam da bu noktada anti-kahramanın seyircide yarattığı, kişilik bilmecesini çözme isteği ve bu karmaşık psikolojiye duyulan ilgi çoğu film yapımcısının ilgisini çeker. Bu minvalde *Citizen Kane* günümüzde hâlen tartışmaya açık olan şu soruların da 1940’lı yıllarda cevabını vermektedir:

-İzleyicinin anti-kahraman arketipine olan ilgisinin altında yatan gerçeklik nedir?

-Anti-kahramanlar gerçek güçlerini nereden alırlar?

Anti-kahramanların karmaşık kişilik yapıları ve tutumlarının kökeninde yatan travmatik psikolojileri, seyircinin onları “anlama arzusu”nu tetikleyen önemli bir etkidir. Bu sayede izleyici, karakterle birlikte onun yolculuğunda edilgen konumdan etken bir kavrayış sahasına geçmiş olur. Anti-kahramanlar seyircinin adeta “rubik küp”leridir. Güçlerini, seyirciyi oyuna dâhil etmesinden alırlar. Anti-kahraman seyirciye bir yandan hikâyesine ortak olma imkânı tanırken diğer yandan kendi bilmecesini çözebilmede ona yol gösterir.

1930-1940 yılları arasındaki on yıllık süreçte anti-kahraman arketipine Hollywood’da en çok hayat veren aktör Humphrey Bogart’tır. Bogart, *To Have and Have Not* (Howard Hawks, 1944) filminde İkinci Dünya Savaşı sırasında kiralık bir kaptanı canlandırır. Ardından 1946 yılında çekilen *The Big Sleep* filminde ise Philip Marlowe karakteri ile özel bir dedektifi oynamıştır. Bilhassa Marlowe karakterinin soğuk ve mesafeli duruşu, esprili kişiliği, kötü alışkanlıkları ve narsist tavrı, *noir*ın anti-kahramanla buluştuğu ilk duraklardan biri olarak kabul edilir. (Cottrell, 2015: 154). Bu on yıllık periyotta anti-kahramanlar *film noir* türünün etkisi altında kimi zaman bir dedektif, kimi zaman bir hırsız olarak 30’lu yılların gangster figüründen biraz da olsa sıyrılmayı başarabilmiştir. *Noir* türü anti-kahramana kanun dışı bir figür

olmasa da, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki çürümüşlüğü farklı karakterler aracılığıyla da anlatabilme özgürlüğünü vermiştir.

3.3. 1950'lerde ABD Sineması ve Anti-Kahraman

2. Dünya Savaşı'nın ardından Production Code (Film Üretim Yasası) ile birlikte, film endüstrisinde ahlaki içerik, her zamankinden daha büyük öneme sahip olur. Bu dönemde Hollywood sinemasına karamsarlık, gerilim ve öfke hâkimdir. Şehrin göbeğinde sinemaya giden yerleşik nüfus, 1950'lerde banliyölere yerleşir. Banliyöden film izlemek amacıyla merkeze gelmenin masraflı olması, sinema seyircisinde ciddi bir düşüşe neden olur. Hollywood, banliyö izleyicilerini geri kazanabilmek amacıyla, film yapım sürecinde teknolojiyi her zamankinden fazla devreye sokar. Örneğin, sinematik renkler daha yoğun kullanılır (*Ben Hur*, William Wyler, 1959) ya da egzotik çekim mekânlarına caz müzik eklenir (*Sudden Fear*, Elmer Bernstein, 1952- *Vertigo*, Bernard Herrmann, 1958-*The Joker is Wild*, Charles Vidor, 1975). Kore Savaşı ve 2. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan dünya hâkimiyetindeki dengelerin değişimi ve Komünist blokla birlikte artan gerilim, Amerika Birleşik Devletleri'nde kültürel baskının hissedilmesine neden olur (Pomerance, 2005: 2-3).

Televizyon, 1950'lerde Amerikan sinemasındaki hasılatın azalmasındaki en önemli teknolojik gelişmedir. İç pazarın küçülmesi, film üretim ve dağıtımında dış pazarın önemi daha da artırır. Bu sebeple stüdyoların ürettiği filmlerin dış dünyaya dağıtımı önemli bir yer tutmaya başlar. B-Tipi filmler 1950'lerde ön plana çıkar. Ancak Hollywood, klasik anlatı üslubunu sürdürmekte kararlıdır. Bu dönemde sinemacılar ve film yıldızları çekilen filmler üzerinde daha baskın bir hâle gelir (Lev, 2003: 9).

Hollywood yine bu dönemde, genç izleyici kitlesinin istediği isyankâr ve heyecan verici idolleri ön plana çıkarır. James Dean, Paul Newman, Marlon Brando gibi aktörler bir yana, kadın anti-kahramanlar da, Hollywood'da kendini göstermeye başlar. Böylece Ava Gardner, Kim Novak ve Marilyn Monroe kadın anti-kahramanların ilkleri arasında yerini alır. Amerikan sineması, gençlerin yeni tarzına ve anti-otoriter duruşa kendini hızla adapte etmiştir. *Showbiz* (eğlence endüstrisi) gençlerin duygularını ifade etmede ve yaymada önemli bir rol oynar. Amerikan filmleri de bu asi ve isyankâr gençliği, yarattığı anti-kahraman temsilleri ile destekler. *The Wild One* (Laslo Benedek, 1953) ve *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955)

gibi filmlerde Marlon Brando ve James Dean gençlerin geleceğe yönelik hayal kırıklıklarını temsil eden ikonik anti-kahramanlardır. Kısıtlayıcı kurallara isyan eden anti-kahramanlar, 1950’lerde Marlon Brando’nun klişeleşmiş repliği ile ünlenir “*Neye isyan ediyorsun?*” (Fenemore, 2009: 71).

Alan Ladd, 1940’lardan sonra, 1950’lerin de anti-kahraman figürü olmaya devam eder. Ladd, *Shane* (George Stevens, 1953)’de şiddete karşı olan ancak baronlar ve paralı askerler sebebiyle şiddet kullanmak zorunda kalan bir anti-kahramanı canlandırır. Jimmy Stewart ya da Gary Cooper gibi kahramanların yerini artık gitgide James Dean, Marlon Brando ve Alan Ladd gibi anti-kahramanlar almaya başlar. Western türünde de Amerikan mitinin en önemli temsilcileri anti-kahramanlardır (Wishard, 2003: 164). *The Searchers* (John Ford, 1956)’da John Wayne aşırı erkeksi unsurlar barındıran, başıboş ve yalnız bir anti-kahramanı canlandırır. Filmin sonunda eşi Martha’nın öldürülmesinden dolayı o kadar acı çekmektedir ki artık toplumun içinde kendine bir yer bulamaz. John Wayne tipik anti-kahramanlar gibi duygusal diyaloglara girmez, hatta *Comanche* isimli örgütü bulmak için evini ve ailesini, savunmasız bir şekilde bırakır ve gider. Bu aksiyon, anti-kahramanların duygusallığa yer vermeyen, aynı zamanda duygularını ifade etmede sessiz kalan arketipler olduklarının açık bir göstergesidir (Stafford, 2007: 75).

1950’li yıllar *Rock and Roll* türünün ortaya çıktığı ve Hollywood’a kadar etkisini hissettirdiği yıllardır. ABC Paramount Pictures başkanı Leonard Goldenson, genç izleyicileri düzenli müşteriler haline getirmek amacıyla, yeni genç yıldızları sinemaya kazandırmaya çalışır. Böylece anti-kahramanların da yelpazesi genişlemiş olur. Örneğin Elvis Presley, *Jailhouse Rock* (Richard Thorpe, 1957)’da barda kavga ederek hapse düşen ve blues müziğe olan yeteneğini keşfeden asi bir anti-kahramanı canlandırmıştır. Rock’n Roll, Hollywood’un o dönemdeki yalnızlığı ile bütüleşen isyancı bir ruhu barındırır. Rock’n Roll’un anti-kahramanla olan özdeşleşmesi sonucu, gençlik kültürünün asi ruhu hayat bulur. Aynı yıl Elia Kazan’ın yönettiği *A Face in the Crowd* filminde Andy Griffith, hapisanede gitarıyla blues çalan sarhoş, çapkın bir anti-kahramana hayat verir. Ancak Andy Griffith gerçek bir sanatçıdan çok, ticari bir sahtekârdır ve şöhretini etrafındaki herkesi manipüle ederek sömürmek için kullanır. Ancak sonunda hem aşk hayatı, hem de kariyeri paramparça olur (Biesen, 2014: 131).

Bu dönemde ortaya çıkan anti-kahramanlar; isyankar, otorite karşıtı, asi, şiddete meyilli, tarz olarak dönem gençliğinden esinlenmiş, erkeksi unsurların ağırlıkta olduğu, bağımlılıkları olan, yalnız ve başıboş karakterler olarak özetlenebilir.

3.4. 1960'larda ABD Sineması ve Anti-Kahraman

Avrupa ve Amerika'da ikonik anti-kahraman figürünün ortaya çıkışı 1959-1965 yıllarında yayınlanan *Rawhide* dizisi ile olmuştur. Clint Eastwood'un canlandığı Rowdy Yates karakteri, 1960'lı yılların adeta anti-kahraman arketipinin bir simgesi haline gelmiştir (King, 2017: 13). Western türündeki bu televizyon dizisinin anti karakteri, *Spagetti Western* denilen ve 1960-1975 yılları arasında Avrupa'da, çoğu İtalyan yapımcı ve yönetmenler tarafından çekilmiş *Western* filmlerine de ilham kaynağı olur.

“1960'lı yılların başlarında İkinci Dünya Savaşı ve onu takip eden Soğuk Savaş'ı geride bırakmakta olan ABD'de reaksiyoner bir alt kültür yeşermekte. Hippi kavramıyla, beraberinde sigara kadar yaygın marijuanasıyla, Katmandu'ya giden 'çiçek çocukları'yla, giderek artan Vietnam Savaşı karşıtlığıyla, sonradan 1968 Kuşağı diye adlandırılacak bir genç toplum oluşmaktaydı...Hızlı ve müthiş bir özgürleşme var. Son yirmi sene Amerikan sinemasına nefes aldırmayan sansürü artık kimse takmıyor, muhafazakarlaşma yerini hayattan keyif almak üzere kurulan bir düzene bırakıyor...İşte bu sosyal devrimin ve beraberinde getirdiği özgürleşme duygusunun Amerikan sinemasına da çok ciddi bir biçimde yansındığını, karşıtlığını bulduğunu görüyoruz” (Dönmez, 2016: 106).

Klasik stüdyo geleneklerinin ve anlatı formlarının kökten sarsıldığı böyle bir dönemde, düşük bütçeyle çekilmiş ancak gişe hasılatı olarak yeterince tatmin edici olan (*Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Kim Korkar Hain Kurttan, Mike Nichols, 1966), *Bonnie and Clyde* (Bonnie ve Clyde, Arthur Penn, 1967) ve *The Graduate* (Aşk Mevsimi, Mike Nichols, 1967) vb.) bu filmler, sinemada anti-kahramanın yerini daha da sağlamlaştırır. Onları klasik Hollywood filmlerinden ayıran temel özellik, durağan olmayan hegemonik erkeklik biçimlerinin geniş bir skalada seyirciye sunulmasıdır. Böylece yüksek maliyetli yapım şirketleri de sosyal ve politik etmenlerden nasibini alan küçük bütçeli prodüksiyonların izinden gitmeye başlar.

“Bir önceki dönem, televizyonun gelmesi ile birlikte belli bir bocalamadan sonra, sinema sektörünün bu durumla nasıl başa çıktığını ve koşulları nasıl lehine çevirdiğini gösteren bir dönem olmuştur...Sinema endüstrisi bir yandan televizyonla kurduğu ortaklıkları daha da ileri götürerek sürdürürken, bir yandan da, yeni bir teknoloji olan videodan yararlanarak kendine yeni bir kazanç kapısı yaratmayı başarmıştır” (Çelenk, 2006: 82).

1960'lar Hollywood ana akım sinemasında yönetmenler ve film yapımcılarının "auteur" olarak, türlere yeni bir yön verme çabası ile başlar. Asıl amaç, izleyicinin stilistik bakışına yenilik eklemektir. 1960'ların izleyici kitlesinin yarısından çoğu 16-24 yaş aralığındadır. Yeni izleyici kitlesinin Amerikan sinemasından beklentisi, çağdaş meseleler ve çağdaş tutumların beyaz perdeye aktarılmasıdır. Bu doğrultuda Hollywood, konuları yaratıcı bir şekilde ele alan şiddet ve cinselliğin sınırlarını zorlayan filmleri ardı ardına çekmeye başlar. 2. Dünya Savaşı'nın ardından gençleşen izleyici kitlesinin zevkleri ve beklentileri, sanatsal tutkulara ve yeniliklere açık bir haldedir. Kimi henüz üniversiteden yeni mezun olmuş film yapımcılarının çalışmaları "Yeni Hollywood" olarak adlandırılan bu döneme damgasını vurur. *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1964), *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) gibi kült sayılan filmler bu dönemin zengin içeriklerine katkıda bulunarak dikkate değer bir külliyat oluşmasında büyük rol oynar. 1960'lı yılların filmlerini özel kılan, Amerikan tarihinin İç Savaş'tan bu yana en çalkantılı döneme sahne olmasıdır. John F. Kennedy suikastı, Ronald Reagan seçimleri, Sivil Haklar mücadelesi, Vietnam Savaşı, kadınlar ve eşcinseller için kurtuluş hareketleri, Watergate skandalı gibi gelişmeler sosyo-politik şoklara tepki olarak çok çeşitli filmlerin ortaya çıkmasına yol açar. Çeşitli estetik akımlar, düşük bütçeli filmlere dâhil edilirken; ana akım Hollywood, ticari bir filmi neyin oluşturduğu sorusunun tanımını genişletir (Worland, 2018: 2-3).

1895 yılından, 1960'lara kadar Amerika Birleşik Devletleri'nde sinema endüstrisinde yalnızca yirmi film, 10 milyon doların üzerinde hasılat elde etmiştir. Bu nedenle 1960-1969 yılları arasında üretilen altmış film, bu miktarı aşan brüt kazanca sahip olması açısından önemlidir. Yine de sinema için en büyük tehdit hâlen televizyondur. 1950'lerde her hanenin %2'sinde televizyon varken, 1960'larda bu oran %86'lara çıkmıştır. Bu nedenle çekilen filmler Hollywood için bir kurtarma çabasına dönüşür. (Monaco, 2001: 11-16).

Hollywood'un bu çalkantılı döneminde, 1960'lar yeni aktörler için önemli bir fırsat sunar. Bilhassa 1967'den 1969'a kadar olan süreçte, Hollywood, günümüzde de ilgi gören pek çok aktörün ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. 1960'lar boyunca, popüler yıldız oyuncular bir yandan yapımcı olarak da kendini göstermeye başlar.

Yeteneklerini ve kariyerlerini film yönetmenliklerine doğru çevirirler. Popüler erkek yıldızların oynadığı Amerikan filmlerdeki karakterler, artık daha karanlık ve karmaşık anti-kahramanlara doğru kaymıştır. Bu doğrultuda Yeni Hollywood'da "erkeklik" temsilleri de büyük önem taşır. Daha sağlamcı, bireysel ve saldırgan erkek tipleri bu on yıllık süreçte, Hollywood'da revaçtadır. Bu karakterlere gösterilen rağbet, ardı arkası kesilmeyen bir dizi çözülmesi zor ve asi anti-kahramanın Amerikan sinemasında daha fazla yer almasına neden olur. Bu yıldızların başında Paul Newman, Robert Redford, Warren Beatty ve Steve McQueen gelmektedir. Aynı zamanda, sayılan bu aktörler Hollywood'un klasik döneminden beri var olan anti-kahraman arketipinin imajını ve misyonunu da tazeler. Dustin Hoffman, Gene Hackman'la birlikte Hollywood'da anti-kahraman arketipinin önemini artıran önemli isimler olarak sayılabilir. 1960'larda Hollywood, başarısının büyük bir bölümünü bu aktörler sayesinde sağlamıştır (Monaco, 2001: 140).

1963 yapımı *Hud* (Martin Ritt)'da, Hud Bannon (Paul Newman) 20. yüzyıl Batılısı, savaşçı özelliklere sahip bir anti-kahramandır. Hud, adeta anti-kahramanın olgunlaşma döneminin habercisidir. Silahlardan ve rakiplerinden arındırılmış bu kahraman arketipi Yeni Hollywood'un dönüşen anti-kahramanıdır. Newman, *Hud*'ın ardından, *Cool Hand Luke* (Stuart Rosenberg, 1967) ve *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969) gibi filmlerde de anti-kahramanı canlandırır. Böylece anti-kahraman arketipi, Hollywood sinemasında önemli bir figür haline gelir.

1963 yılı büyük ölçüde Amerikan kültüründe bir dönüm noktasıdır. Başkan Kennedy'nin suikaste uğraması bunun en önemli etkenlerinden biridir (Maddrey, 2016: 92). 1960'ların anti-kahramanları, Orta Amerika'nın kızgın ruhunun ve inatçı umudunun bir yansımasıdır. Savaşan düzende acı çeken anti-kahramanlar, Hollywood'un altın çocuklarının çekicilikleri ile toplumsal kabulüne sunulur. Bu arketipler aslen uyumsuzluğun ana akım versiyonlarıdır (Wiedenfeld, 2022: 76).

Bonnie and Clyde (Arthur Penn, 1967)'in anti-kahramanı Warren Beatty'nin filmdeki anti-otoriter rolü, filmin gişe başarısında büyük bir etkiye sahip olmuştur. Film, aynı zamanda ağır çekim teknikleri ve şiddet unsurlarıyla da döneme damgasını vurur. Bir diğer yandan *Bonnie and Clyde* pek çok yönden 1960'ların yönetmenlerinin özgürlüğü ilan ettiklerinin bir bildirgesidir. Ardından eski tarz bir Western olan *True Grit* (Henry Hathaway, 1969)'de Rooster Cogburn (John Wayne), modernize edilmiş

bir anti-kahramanı canlandırır. *Butch Cassidy and the Sundance Kid* ile birlikte *True Grit*'te geleneksel haydutların yerine sarhoş, komik ve sempatik anti-kahramanlara ağırlık vermiştir. Dustin Hoffman, 1969 yapımı *Midnight Cowboy* (John Schlesinger)'da canlandığı anti-kahraman Ratso karakterini şu şekilde tanımlamıştır “*Ratso rolünü oynamam kimileri için bir kariyer hatasıydı. Ancak bilhassa toplumun içerisinde ‘tam bir pislik’ olarak atfedilen kişiyi temsil etmek benim için büyüleyiciydi*” (Lenburg, 2001: 55).

1960’ların anti-kahramanları Western haydutlarına da yeni bir bakış açısı getirmiş, öfkeli ancak umudunu yitirmemiş arketipler olarak resmedilmişlerdir. Anti-kahramanlar, yine bu dönemde toplumsal kabul açısından daha bireyci bir felsefe benimseyerek değişen Amerikan ideolojisinin temsilcileridir. Modern kahraman yol ayrımına girmişken, anti-kahraman bu dönemde kendi sınırlarını çeşitli alanlarda (edebiyat, tiyatro vs.) çizen bir arketip olarak karşımıza çıkar. Birey ve toplum arasında geç dönem kahramanları seyirciyi toplumla bütünleştirirken, anti-kahraman bireyi toplumdan uzaklaştırarak onun isyankâr ve eleştirel yanını ortaya çıkarmayı amaçlar.

3.5. 1970’lerde ABD Sineması ve Anti-Kahraman

Hollywood sineması 1967 yılından itibaren “Yeni Hollywood” dönemi olarak adlandırılan periyoda girdikten sonra, stüdyoların bağımsız pazara hitap edebilmesi adına gençleşme ve genç kitleye hitap etmeye çalışmıştır. 1970’lerin başlarında meydana gelen ve Amerikan toplumunu derinden sarsan toplumsal hareketler, krizler ve dönüşümler de popüler kültürün zeminini oluşturmuş, bu durum Amerikan sinemasının başlıca meselesi olmuştur. Amerika Birleşik Devletleri’ndeki siyasi ve popüler kültür ilişkisi, 1970’lerde zirveye çıkar. Ancak mesele yalnızca güncel olayları takip eden temalar ve olay örgüleri değildir. Politik dinamikler ve kültürel enerjinin seyirciye aktarımındaki alginın değiştirilmesi bu dönemde önem kazanmıştır. Örneğin, Vietnam Savaşı ile ilgili resmi görüntüler ve söylemler gerçek dünya ile uyumsuzluk içerisinde. Bu tutarsızlığın belirgin bir hâle gelmesi, geleneksel olarak tüm temsil araçlarının toplum tarafından sorgulanmasına yol açar. Topluma yansıtılanın ne kadar gerçeklik taşıdığı, önemli bir mesele haline gelir. Bu esnada Amerikan toplumundaki fikir birliği de çıkmaza girmiş, genel kabul görmüş “gerçekçilik” anlayışı tartışmalara yol açmıştır.

1970’lerde film stüdyoları genç yönetmenlere tanıdığı özgürlüğün bir kısmını geri almak zorunda kalır. Ancak bu durum Francis Ford Coppola ve Michael Cimino gibi genç yönetmenlere *auteur* yönetmenliğin kapılarını aralayan önemli bir dönüm noktası olur. Giderek artan yapım maliyetleri ve stüdyo patronlarının ekonomik kaygılarının yarattığı baskı altında yönetmenler, çareyi geleneksel anlatı tarzını terk edip kendi üsluplarını yaratmada bulurlar. Film yapım sürecinde ortaya çıkan bu yaratıcılık hali, zaman içerisinde anti-kahraman arketipinin de içerik olarak zenginleşmesi ile sonuçlanır. Bu süreçte yaratıcı yönetmenler kendi stillerini geliştirirken, anti-kahraman arketipi de anlatı içerisinde günbegün kendine has bir kimliğe bürünür. Yönetmenlerin yanı sıra, oyuncular da bu yaratım sürecine eşlik ederler.

Yeni Amerikan sineması yönetmenleri (Orson Welles ve Alfred Hitchcock gibi) kendine özgü üsluplarını oluştururken, bir yandan Klasik Hollywood’un estetiğinden yararlanmış, bir yandan da Avrupa sinemasından (özelikle İtalyan Neo-Realizmi ve Fransız Yeni Dalgası) ilham almışlardır. Örneğin, Martin Scorsese filmlerindeki realizmi, Jean Rouch’un Dziga Vertov’un Kino-Pravda’sından esinlenerek oluşturduğu Cinéma vérité (gerçek sinema) belgesel film yapımı tarzını kullanarak sağlamıştır. Scorsese, *Main Streets* (Arka Sokaklar, 1973) filminde gerçekçilik akımından aldığı ilhamı beyaz perdeye aktarır. Çekimlerde kullandığı el kamerası ile hikâyenin hatlarını zenginleştirdiği gibi seslendirme ve sahne kullanımıyla da yeni Amerikan sinemasının ne denli geniş bir skalaya sahip olduğunu da gösterir (King, 2017: 15). Yönetmenlere tanınan bu özgürlük alanı, oyuncuların da yaratıcılık sınırlarını zorlayan performans denemeleri için uygun bir zemin oluşturmuştur. Stüdyoların aktör/aktrislerle belirli sayıda yapılan sözleşmelerinin sona ermesi ile birlikte ticari kaygılar, yerini sanatsal karakter oyunculuklarının dramatik akışına bırakır. Bu bağlamda anti-kahramanın yolculuğu hem metinsel ve hem tematik olarak derinleşmiştir. Senaryodaki karakterler, oyuncuların varoluş kaygıları ile birleştikçe, kişiye özgü bir kimlik açığa çıkmaya başlar. Bu durum karakteri yaratan oyuncu için kendine has ve sürekli gelişim gösteren yeni Hollywood filmlerinde harmanlanır.

1970’lerde kahraman, yavaş yavaş mitsel özelliklerinden sıyrılır ve toplumun içerisine iner. *One Flew Over The Cuckoo’s Nest* (Guguk Kuşu, Milos Forman, 1975) filminde olduğu gibi çoğunlukla sosyal sistemle mücadele eden ya da *The French*

Connection (Kanunun Kuvveti, William Friedkin, 1971)'daki gibi kendini suç ve sosyal problemlerin içerisinde bulan karakterler bu dönemde ön plandadır. Amerikan toplumundaki siyasi istikrarsızlık da yine bu süreçte Hollywood'un yakın markajına girmiştir (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974 – *All The President's Men*, Alan J. Pakula, 1976 vb.). Vietnam Savaşı'nın ağır sinematografik tasvirleri, kahraman anlayışının dönüşümüne yol açar. *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) ve *Apocalypse* (Francis Ford Coppola, 1979) gibi filmlerin sert atmosferi halkı adeta büyüler. Savaşın yarattığı buhranın bireye yansması ve ahlaki çatışmaların otantik yollu temsili, toplumsal farkındalığın artmasına önemli ölçüde katkıda bulunur.

Amerikan filmleri 1960'ların başlarından itibaren çok sayıda yeni sinematografik unsuru, 1970'lerdeki gerçekçilik akımı ile bir araya getirir. Başta New York'ta olmak üzere, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki huzursuzluğun estetik olarak ifade edilebilmesi ve özgünlüğün sağlanması, yapımcılar ve yönetmenler tarafından önemli bir mesele haline gelmiştir. 1960'lar Hollywood'una damga vuran “Kişiselcilik”, 1970'lerde yerini “Sinematik Gerçekçilik”e bırakmıştır. Böylece Amerikan sineması, kendi adına yaşanan krizlerden alternatif bir çıkış yolu bulmuştur. Bu doğrultuda seyirci taleplerini de dikkate alarak estetik, aynı zamanda “modernist” bir perspektifte toplumun bir aynası olarak kendine yeni bir üslup belirler. Amerikan toplumundaki bu güvensizlik ortamı filmlerdeki gerçeklik algısının da kırılmasına yol açmıştır. Tüm film endüstrisi kısa bir süre içerisinde bu yeni gerçekliğin dışavurum akımına kendini adapte eder. Yapımcılardan yönetmenlere, senaristlerden oyunculara kadar bu radikal uyanışa tüm Amerikan film endüstrisi gönüllü olarak katılır. Warren Beatty, Jack Nicholson, Al Pacino, Dustin Hoffman, Gene Hackman, Robert De Niro böylesi bir Amerikan toplumunun içerisinde, yer aldıkları filmlerde anti-kahraman rolleri ile kariyerlerini sağlamlaştırma imkânı bulmuştur (Horwath, 2004: 12-14).

Gerçekçilik akımından nasibini alan yeni Hollywood, oyunculuk ilke ve standartlarında da kendini yeniler. Modern anti-kahraman arketipinin en belirgin hali 1976 yılında Martin Scorsese'nin *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) filminde vücut bulur. *Taxi Driver*, 1970'lerde metropol hayatın egemenliği altındaki insanların yaşadığı yalnızlık ve yabancılaşmayı konu alır.

“ Yabancılaşmış insan, kalbi yerine aklı ile hareket eder ve her şey onun için donuktur, herkes gözünde aynı değersizliktedir ve heyecan duyulacak hiç bir şey yoktur. Birey ya bu duruma alışacak Wiz (Travis'in taksiden arkadaşı) gibi ve

nesnel kültürün içerisinde silikleşip kaybolacaktır ya da Travis gibi bu durumdan kurtulmak için mücadele edecektir. Yani, bireyin önünde iki seçenek oluşmaktadır. Ya metropoldeki diğer insanlar gibi aklı ile hareket ederek gittikçe topluma uyumlu hâle gelecektir veya bu yalnızlıktan ve yabancılaşmadan kurtulmak için mücadele edecektir” (Aksu, 2019: 49).

Travis Bickle’in ahlaki dejenerasyon sonucu yaşadığı yabancılaşma ve yalnızlaşma, Amerikan toplumundaki bireysel sancının 1970’lerdeki yansımasıdır. Ancak izleyici tarafından Travis’i hatırı sayılır bir anti-kahraman yapan şey onun da herkes gibi kusurlarının olmasıdır. Ölümsüz çoğu kahraman figürüne karşın o, sıradan bir insandır ve “kahraman” olabilme savaşı sonunda anti-kahramana dönüşmüştür. Başarısızlığın filmdeki karakterlere özgü değil, insana has olması deneyimi, anti-kahramanları Hollywood’da yükselişe geçirir. Bu arketipin toplumsal kısıtlamaları ve dayatılan beklentileri reddetmesi, seyirciyi bir nevi özgürleştirmiştir. Metot oyunculuğunu benimseyen Robert De Niro karakterle seyirciyi özdeşleştirebilmek, aynı zamanda somut yaşam gerçeğini ortaya koyabilmek adına günde 15 saat taksi kullanarak ve mental rahatsızlıklar üzerine çalışarak anti-kahramanın yaratıcılık sürecini bilinçli bir şekilde yönlendirmiştir. Böylece metot oyunculuğunun verdiği yaratıcı özgürlük alanı ile anti-kahramanlar, yeni Hollywood sinemasında ardı ardına boy göstermeye başlar.

“Metot’a göre, oyuncu, bir duyguyu harekete geçirmek için istediği koşulu kullanabilir. Oyuncu duyguyu nasıl yakalarsa yakalasın, seyirci bunu anlayamaz. Seyirci, oyuncunun zihninden geçenleri, duygularını harekete geçiren kaynağı bilemez (Easty, 1989: 67) Oyuncunun, istenen duyguyu harekete geçirmek için, oyunun koşulları yerine kişisel koşulları kullanması, seyirci tarafından ayırt edilemez” (Easty’dan aktaran Özüaydın, 2013: 27).

1970’lerde Amerika’da Vietnam Savaşı’nın izlerinin yanı sıra Pentagon yolsuzluk belgeleri, Watergate skandalı gibi yolsuzluk olaylarının toplumda yarattığı kriz ortamında anti-kahramanlar, her yönüyle dikkat çeken birer ekol haline gelmeye başlar.

1971 yapımı *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick)’ın anti-kahramanı Alex, dönemin ahlaki ikircikliğini başlangıçta Nierzschean Übermensch (üst insan) olarak seyirciye gösterir. Ardından karşı koyamadığı şiddete ve cinselliğe olan düşkünlüğünü herhangi bir sempati ya da pişmanlık duymadan tüm çıplaklığıyla sergiler. Alex, tipik kahramanın kısıtlandığı her şeyden özgürdür. Organik ve mekanik olarak üretilmiş ahlak arasında inşa edilen bir şehirde özgürce dolaşır. 70’lerdeki özgür iradenin

azalması ve özerk insanın ölümü Alex üzerinden işlenir. Ardından gelen *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971)'deki Clint Eastwood (Harry), *Billy Jack* (Tom Laughlin, 1971)'de Tom Laughlin (BillyJack), *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972)'da Al Pacino (Michael Corleone) anti-kahraman arketipinin Hollywood'da devamlılığını pekiştiren önemli aktörler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Vietnam Savaşı'nın 1975'le bitmesi üzerine, beyaz perdede Vietnam askerinin travması da popüler bir anlatı haline gelir. *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)'da Robert De Niro (Travis Bickle), *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) bunlardan başlıcalarıdır. Kitlesele kolektif güvensizliğin doğurduğu asi kahraman, Hollywood için günümüze kadar gelen bir arketip olarak kabulünü 1970'li yıllarda sağlamıştır. Bu arketip, bir nevi beyaz perdede hükümete karşı toplumsal bir protesto aracıdır. Amerikan toplumu 1960'lı yıllara nazaran, 1970'lerde daha asi ve saldırgan bir imaj çizmektedir. *Apocalypse Now*'da uyandırılan insanlık ve ordunun karmaşık vizyonu, Martin Sheen'in kimlik sorgulaması üzerinden ele alınır. Yine bu dönemde anti-kahramanlar yetersizlikleri ile yüzleşir. Bu yüzleşme onları daha fazla güç peşinde koşmaya ve bu yolda ruhsuzlaşmaya doğru götürmüştür. Hayatlarında onlara yol gösterebilecek olan ne kadar karakter varsa onları terk ederler. *The Conversation* (Francis Ford Coppola, 1974) filmindeki Harry Caul (Gene Hackman)'un paranoyak, takıntılı ve yalnız bir anti-kahraman oluşu buna örnek olarak gösterilebilir. Bu dönemde anti-kahramanlar şiddetten, haydutluktan, hırsızlıktan, zarar vermekten, kimi zaman tecavüz etmekten dahi kaçınmazlar. Acımasız, ruhsuz ve bir o kadar da topluma ve hükümete karşı öfkeli dirler. 1970'lerde anti-kahraman arketipinin asıl meselesi toplum adına hesap sormak ve sisteme meydan okumaktır.

3.6. 1980'lerde ABD Sineması ve Anti-Kahraman

1980'li yıllara gelindiğinde post-modernizm, her alanda olduğu gibi Amerikan sinemasını da etkisi altına almıştır. Nostaljik unsurlar, geçmişe duyulan özlem, kaybolan köklerle şimdinin birleşimi, gerçeğin ne olduğu ve temsilleri, tüketim kültürü, kaygı, yabancılaşma, öfke ve uzaklaşmanın getirdiği kaotik duygusal evren artık Hollywood'un yeni gözdesidir (Erdemir, 2009: 26). Videonun yaygınlaşması ile birlikte elektronik sinemanın önemi hızla artar. Bağımsız küçük şirketler bir yana, video pazarında görülen arz-talep ilişkisinin artışı büyük şirketleri de harekete geçirir.

Film pazarında yaşanan bu hareketlenme film yapım olanaklarını da yeniden canlandırır. 1970'lerdeki yenilikçi hareketin etkileri, 1980'lere gelindiğinde bağımsız yenilikçi sinemayı canlandıran önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu yeni özgürlük ortamında David Lynch, Joel ve Ethan Coen gibi genç yönetmenler kendi üslup ve yorumlarını filmlerinde özgürce sergileyebilme imkânına sahip olurlar (Megep, 2011: 37).

Hollywood 1960'lardan 1980'lere kadar olan dönemde tecimsel yapısı nedeniyle klasik anlatı yapısından vazgeçememiştir. Ancak 1980'li yıllarda modernizm, sinemaya yeni motifler ve kurallar dayattıkça Hollywood bu duruma daha fazla kayıtsız kalamaz ve eski anlatının yerini yeni bir sinema yaklaşımı alır. *“Bu anlayışta süreksizlik, kopukluk, çokanlamlılık ve yüzeyselliğin ön planda olduğu filmler üretilmiştir”*. Post-modern dönem, birden fazla disipline ev sahipliği yaparken, disiplinler arası ilişkilere ve türlerin birbirleri ile kaynaşmasına da imkân tanımıştır (Uğur ve Altay, 2018: 100).

Post-modern sanat anlayışı tüm sanat dallarında etkisini göstermiş ve yeni bir biçim yaratmıştır. Ancak bu biçimsel yenilik, her ne kadar yönetmenlerin auteur olma yolundaki kendilerine has üsluplarına uçsuz bucaksız bir çalışma alanı tanımış olsa da, post-modern dünyada pastişin kaçınılmaz olduğu yadsınamaz bir gerçektir.

“Body Heat (Sıcak Vücutlar, Lawrence Kasdan, 1981) adlı film; The Postman Always Rings Twice (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar, Tay Garnett, 1946) ya da Double Indemnity (Çifte Tazminat, Billy Wilder, 1944) filmlerinin ‘uzak bir’ tekrarıdır. Sıcak Vücutlar’da, Postacı Kapıyı İki Kere Çalar’ın eski sahnelerinin imalı ve kaçamak çalıntıları pastişin özelliği olarak verilmektedir. Pastiche yapılan eski filmin çok iyi bilinen ve üzerinde yıllar geçtiği halde hala konuşulan ateşli sahneleri, Sıcak Vücutlar’da görülmektedir. Postacı Kapıyı İki Kere Çalar’da tamirci ve benzinlik sahibinin karısı arasındaki meşhur sahneler, Sıcak Vücutlar’da da avukat ve iş adamının karısı arasında geçmektedir. Aynı biçimde, genç ve güzel kadının, yakışıklı aşığıyla birlikte, para sahibi ama yaşlı olan kocasını öldürme planı da Sıcak Vücutlar’da alıntılanmaktadır” (İspir, 2011: 85).

Bu dönemin yönetmenleri yalnızca kendi çağlarını değil, aynı zamanda 1970’li yılların gişe rekorları kırmış filmlerini de özümsemiştir. Örneğin, çekilen bir dedektif filmi, yalnızca *The Big Sleep* (Birleşen Kalpler, Howard Hawks, 1946) ile değil, aynı zamanda *Chinatown* (Çin Mahallesi, Roman Polanski, 1974) ile de rekabet edebilir hâle gelmiştir. Bunun en önemli sebebi, seyircinin hafızasının Tabula-rasa konumundan çıkıp, belli bir farkındalık ve birikimle dolmuş olmasıdır. Amerikan

sinemasın bu dönemdeki anlayışı şu şekilde özetlenebilir: *“Eğer daha fazlasını elde etmek istiyorsanız geçmişle boy ölçüşebilecek kadar köklerine bağlı, geleceğe bırakabilecek kadar da çağının biricigi olmak zorundasınız.”*

Yeni yönetmenler yalnızca eski Amerikan sineması ile rekabet etmemiş, aynı zamanda yeni Hollywood ile de kendilerini bir mücadele içerisinde görmüştür. Bu nedenle, genç yönetmenler sürekli şahsına münhasırlıkla, geçmişin mirası arasında çift etkili bir yaratıcılık sürecinin içinden geçmiştir. Bu nedenle yeni yönetmenler için Lucas Spielberg, Ridley Scott, James Cameron gibi usta yönetmenler, aşılması gereken önemli bir çıta olarak görülmüştür (Bordwell, 2016: 54-55).

Psikolojik sorunların, aile içi ilişkilerin, gençlik bunalımlarının revaçta olduğu konular bu dönemde de işlenmeye devam etmiştir. Ancak seyirciyi asıl büyüleyen şey, 1980’lerin büyük düşünüyü yansıtmada başı çeken George Lucas ve Steven Spielberg’in Hollywood’a kattığı, kendinden önce eşi benzeri görülmemiş bilim-kurgu filmleridir. Bu dönemdeki aksiyon filmleri de “comics” çizgi-roman geleneğine dayanmaktadır. Bu iş birliği ile insan aklına gelebilecek her türlü düş ve fantezi, beyaz perdeye aktarılmıştır. Robotlar, yaratıklar ve eriyen insanlar sinemaya ilgisini kaybetmiş olan seyirciyi yeniden harekete geçirir. Bu davet yalnızca seyirciyi kendine çekmekle kalmaz, aynı zamanda kimi yan sanayi alanlarının da gelişimine katkıda bulunur (Tshritler, cüzdanlar vs.) (Önal, 1994: 23-24).

“İzleyicinin bu tür filmlere yönelmesinin en önemli nedeni Spielberg gibi yönetmenlerin, izleyicilerin sığınacakları güvenli bir ideolojik liman vaat ederek o sırada gereksinim duydukları ideolojik ihtiyaçlara cevap veren ya da bu ihtiyaçlara biçim veren öykü ve görüntülerden oluşan filmler yapması oldu. Özellikle Spielberg’in yaptığı filmlerin görüntü ve öykülerinin ifade ediliş ve dünyada varoluş şekilleri ile izleyicinin, rahattan daha fazlasını yani isteneni filmler içinde bulmasını sağladılar. Bu filmler izleyicilerine hiç de rahat olmayan bir dünyada rahat bir ortamı, tatmin olan istekleri hatta filmin kendi hayali yapısı içindeki dünya ile birey arasında bir ilişki bile kurar” (Önal, 1994: 24-25).

Bu değişim döneminin temsil ettiği fikir, post-klasik Hollywood film tarihinin de hemen hemen tüm anlatılarında kendini gösterir. Hollywood için yapılan değerlendirmelerde film eleştirmenlerinin de genel kanısı Amerikan film endüstrisinin 1969 ve 1980 yıllarının, sinemaya sesin gelişinden bu yana yaşanmış herhangi tarihi bir dönemden daha fazla dönüşüm geçirdiğidir. Dolayısıyla 1960’lardan sonraki dönem Hollywood film yapım pratiklerinin, ideolojilerinin, izleyicilerinin ve

filmlerinin yeni Hollywood açısından devasa bir kırılmaya uğradığının da kanıtıdır. Bu devrim niteliğindeki dönüşümün başlıca nedenleri: büyük stüdyoların ciddi mali sıkıntılar yaşaması ve bu stüdyoların uluslararası holdingler tarafından devir alınmaya başlaması, Film Üretim Yasası'nın sona ermesi ve yerini Sinema Filmleri Derneği'nin alması, Amerikan rating sistemi, geçmişte başarılı olan pek çok türe olan rağbetin gözle görülür biçimde (özellikle western ve müzikal) düşüşü, değişen izleyici demografisi, Hollywood filmlerindeki cinsellik, suçluluk ve politika ile ilgili tutum değişiklikleri olarak sayılabilir. Genç Film Okulu Kuşağı ve auteur yönetmenler, yine bu dönemin film karakterlerine de kendi sonlarını seçme imkânı tanımıştır (Kendrick, 2009: 22).

1980'lerde sinemaya giden seyircinin demografisi, 1970'lerin anti-kahraman anlayışında büyük bir değişimi zorunlu kılar. Öyle ki yirmi beş yaşın altındaki izleyici kitlesi Vietnam kuşağının asker karşıtı tutumuna ilgisiz kalmıştır. Bu nedenle Amerikan film yapımcıları “anarşi” temasını çıkış yolu olarak görürler. Örneğin, *An Officer and a Gentleman* (Taylor Hackford, 1982)'in film hasılatı, genç kitlenin romantizm ve pozitivizme olan ilgisini bir kez daha kanıtlar (Denisoff ve Romanowski, 2016: 537). Dustin Hoffman ve Jack Nicholson tarafından canlandırılan yeni Hollywood anti-kahramanları, açgözlü dünyaya meydan okumaya bu dönemde de devam eder (Cogan ve Gencarelli, 2015: 144).

Blade Runner (Ridley Scott, 1982), *A Clockwork Orange* filminden sonra 1980'lerde karşımıza çıkan ve odağına anti-kahramanı alan bir diğer filmidir (Powderly, 2002: 367). Mel Gibson'ın başrolünde olduğu *Mad Max* (George Miller, 1979) ve *Mad Max 2* (George Miller, 1981) ya da *Escape from New York* (John Carpenter, 1981) filmindeki Kurt Russell, parodi bir anti-kahramandır. Ancak *Blade Runner* (1982)'daki Harrison Ford, izleyiciye onlar gibi parodi bir arketip sunmaz. Çoğunlukla 1980'lerin anti-kahramanları ahlaki kodlara ve kendi gündemlerine sadıktır (Brooker, 2005: 45). Amerika Birleşik Devletleri'nin 39. Başkanı olan Jimmy Carter, o dönemde ulusa hitaben yaptığı konuşmada dönemi “Ruhun Krizi” olarak nitelemiştir. Tam da bu noktada *Blade Runner*, içinde bulunduğu toplumun ruhsal krizini bilim-kurgu türüyle harmanlamış, kasvetli solgun bir şehirde asık suratlı anti-kahraman Deckard üzerinden toplumu analiz etmiştir. Yine bu dönemde alışlagelmiş gangster tipler, mafya ya da düzen karşıtı bir arketip yerine yıldızlararası seyahat,

dünya dışı koloniler ve insanlardan neredeyse ayırt edilemeyen androidler anti-kahramanının çehresini değiştirmiştir. Olay örgüsü, artık küçük bir kasabadaki yolsuzluklar ya da çete savaşlarından ziyade daha büyük bir dünyada geçer. Bu nedenle anti-kahraman arketipi de 1980’li yıllarda yalnızca yaşanan dünyaya ait olmanın yanı sıra, sınırlarını zorlayan gelecek tasvirinin önemli bir parçası olarak anlatıda yerini alır (Riper, 2017: 19). Bunun bir diğer örneği ise 1984 yılında James Cameron tarafından çekilen *The Terminator*’ün anti-kahramanı Arnold Schwarzenegger’dir. Schwarzenegger, cyborg bir anti-kahraman olarak “zayıfları koruyan, yasayı temsil eden aynı zamanda doğa yasalarından ve gerçeklik ilkesinden etkilenmeyen narsist bir arketip” olarak boy gösterir. 1980’lerin çoğunlukla aksiyon filmlerinde yer alan anti-kahramanlar *Lethal Weapon* (Richard Donner, 1987) örneğinde de olduğu üzere, hareket noktalarını acıdan alır. 1980’li yılların filmlerine bakıldığında “acı, intikamı haklı çıkaran hatta talep eden bir unsurdur” (Kendrick, 2009: 85).

1980’li yıllar Hollywood için bir toparlanma dönemi olarak adlandırılabilir. Hays Yönetmeliği’nin sona ermesi kadın ve erkek temsillerinde özgürleşmeye yol açmıştır. Bu nedenle yapımcı, yönetmen ve senaristler filmlerde daha sansürsüz temsillere yer verir. Böylece 1960’larda başlayan Amerikan toplumundaki ahlaki çöküşün bir sonucu olarak yükselişe geçen anti-kahraman arketipi de kendini daha rahat ifade edebilme imkânına sahip olmuştur. Hays Yönetmeliği beyaz perde de dil ve davranış çatısı altında müstehçen dansları, cinsel imaları, uyuşturucu kullanımını, sansasyonel şiddeti hatta dinle ilgili küçük düşürücü her türlü imayı yasaklamıştır. Ancak ahlaki yozlaşmanın altında yatan sebeplerin, beyaz perdeye aktarılmaması toplumun bilinçlendirilmesi açısından engelleyici bir tutumdur. 1980’ler Hollywood’u şiddet, suç ve ahlaki dejenerasyon tasvirlerine anti-kahraman figürünü de diğer karakterlere eklemleyerek devam etmiştir (Dowler ve Antonowicz, 2022: 49).

Aksiyon filmlerinin revaçta olduğu 1980’lerde, anti-kahraman arketipinde büyük ölçüde bir tutku kaybı olduğunu söylemek mümkündür. Bu iklimin yaratılmasında bilim-kurgu filmlerinin de etkisi yadsınamayacak kadar çoktur. Yine bu dönemde anti-kahraman figürü, kimi zaman android, kimi zaman da cyborg olarak karşımıza çıkar. 1940’ların *hard-boiled* dedektif figürü 1980’lerdeki bilim-kurgu türü ile iş birliği yaparak kendini güncellemiştir. Gösteri ve aksiyonun artışı, anti-kahraman

figüründeki duygusal ve tematik anlamda azalmayı beraberinde getirmiştir. Hays Yönetmeliği'nin sona ermesinin etkileri senarist, yapımcı ve yönetmenleri yaşanan dünyadan farklı evrenlere hikâyelerini aktarmada daha özgür kılmış, bu da anti-kahraman figürünün sunumunda geniş bir yelpazeye olanak yaratmıştır.

3.7. 1990'larda ABD Sineması ve Anti-Kahraman

1990'larda Soğuk Savaş'ın sona ermesi ile birlikte, Amerikan toplumunda önemli bir kültürel değişim baş göstermiştir. Amerikan toplumu Berlin Duvarı'nın çöküşünü, yerleşik kutupsal anlatının ve ideolojinin çöküşü ile bağdaştırmıştır. Klonlama, sanal gerçeklik, internet ve CGI sinematografisi gibi teknolojik yenilikler 1990'larda daha çok önem kazanmıştır. Yaşanan kutupluluk hali, beyaz perdeye de yansımıştır. Amerikan toplumunda; gerçek ile yanılsama, orijinal olana karşı türev, otantik ile yapay gibi kutupsal yapılar, tıpkı Berlin Duvarı gibi aşılması gerekli görülen zıtlıklardır. Dönemin kültürel yorumcularından olan Albert Borgmann çağın ruh halini şu şekilde tanımlamıştır “*Sanki kendimizi gerçeklikten çıkarmış ve anlamaya, şekillendirmeye çalıştığımız evrende yalnızca nesnelleştirilmiş ve reddedilmiş versiyonlarımızı bırakmış gibiyiz*” (Borgmann'dan aktaran Laist, 2016: 2).

1990'larda Amerikan toplumundaki iç çatışmalar Hollywood filmlerine de yansımış, saldırganlığın gerçekçiliği ve çekiciliği, en çıplak haliyle pek çok filmde yer almıştır. Ahlaki karmaşanın artışı, filmlerdeki kanlı ve şiddet dolu sahnelerin çoğalmasına neden olmuştur. Bunlara örnek olarak *The Silence of the Lamb* filmindeki anti-kahraman Anthony Hopkins, *Pulp Fiction*'daki Samuel Jackson, *Natural Born Killers*'daki Woody Harrelson verilebilir. 1990'ların anti-kahraman figürü geçmişe kıyasla daha saldırgan ve öfkeli. Haklı olmanın intikamını alırken, keskin bir acımasızlık göstermekten de çekinmez. Anti-kahraman bu dönemdeki cazibesini savunmasız oluşundan alır. Çünkü artık erkeğe atfedilen güçlü imaj yapı-bozuma uğratılmıştır (Masters, 2018: 256).

1990'larda anti-kahraman arketipinde kadınlara da sıklıkla yer verilmiştir. *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991)'deki Geena Davis, *Election* (Alexander Payne, 1999)'daki Reese Witherspoon, *Batman Returns* (Tim Burton, 1992)'deki Michelle Pfeiffer bunlardan başlıcalarıdır.

1980'li yıllarda yönetmen John Carpenter tarafından çekilen *Escape from New York* (1981)'un devam serisi *Escape from L. A.* (1996)'de Kurt Russell, isteksiz bir

anti-kahramanı canlandırır. Russell bu film ile birlikte, diğer aktörler gibi anti-kahraman figürünün kült bir hâle gelmesinde önemli bir rol oynamıştır (Booker, 2020: 161). Booker (2020: 45) 1990'ların anti-kahraman figürünü şöyle tarif etmiştir:

“Snake Plisskin, Harrison Ford’un ya da Mel Gibson’ın canlandığı anti-kahraman rollerinden daha katı bir tutum sergiler. Aslen Plisskin karakteri bir parodidir. Ancak ahlak kuralları kendinden önceki anti-kahramanlara nazaran daha keskin bir yapıdadır. Plisskin’in ardından gelen Fortress’te Christopher Lambert (1993), No Escape Ray’de Ray Liotta (1994), Judge Dredd’de Sylvester Stallone (1995), Strange Days’de Ralph Fiennes (1995), Twelve Monkeys (1995) ve The Fifth Element’te (1997) Bruce Willis, Dark City’de William Hurt (1998), Soldier’da Kurt Russell (1998) gibi anti-kahramanlar da bireysel ahlaki pusulalarına sıkı sıkıya bağlı olarak karşımıza çıkar”.

Kahraman figürünün kimlik krizi yaşadığı yerde, anti-kahraman kendini ortaya koyabilme imkânına sahip olmuştur. Anti-kahramanlar eylemlerinde ahlaki nedenlere sarılmazlar. Örneğin *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1995)’daki Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) siyahi bir anti-kahraman olarak basmakalıp kahramanlara meydan okur. Winnfield zeki, cesur ve aynı zamanda baştan çıkarıcı bir çekiciliğe sahiptir. Ancak psikopatik ruh halinin yanı sıra, patronuna karşı savunmasız bir duruş sergiler.

Yine 1990’lardaki anti-kahramanların çoğunda psikolojik rahatsızlıklar göze çarpar. Kimi açıkça psikopati özellikler sergilerken, kimi de anti-sosyal kişilik bozukluğu ya da şizoid kişilik bozukluğuna sahiptir. Sylvester Stallone’nun 1995 yılında canlandığı Judge Dredd (*Judge Dredd*, Yargıç, Danny Cannon) karakteri narsistik kişilik bozukluğu semptomları gösterirken, *The Crow* (Ölümsüz Aşk, Alex Proyas, 1994)’un anti-kahramanı olan Eric (Brandon Lee) majör depresif bozukluğa sahiptir (Spivey ve Knowlton, 2008: 61). 1999 yılında David Fincher tarafından filme alınan *Fight Club*’da anti-kahraman Tyler Durden, Amerikan erkeklik anlayışındaki kırılmalara değinir. Şiddet ve eşcinsellik, idealize edilmiş ikinci bir benlik aracılığıyla seyirciye aktarılır. Burada anti-kahraman ego ve alter ego arasındaki dengeyi sağlayamamasından dolayı çok benlilik, çoklu kişilik bozukluğu gibi ruhsal hasarlara sahiptir. Yine Hollywood’da şiddet teması Kevin Spacey’nin 1999 yılında anti-kahramanı canlandığı *American Beauty* (Sam Mendes)’de kendini açıkça gösterir. Filmde, çağdaş Amerikan erkekliğindeki krizler, toplumsal olarak anti-kahramanın kendi kendini yok etmesi ya da düşüşü üzerinden nihilist bir biçimde resmedilmiştir.

1990'lar özetle, anti-kahramanların daha nihilist, daha maskülen temsillerin kırılmaya uğradığı, şiddet unsurunun en yalın haliyle sergilendiği ve şiddetin kendini ifade ediş biçimi olarak kullanıldığı bir periyottur. Hays Yönetmeliği'nin sonlanması, kadın anti-kahramanların 1990'larda beyaz perdede daha fazla yer almasına yol açmıştır. Anti-kahramanların suç ve aksiyon türlerinden ziyade, bilhassa bilim-kurgu türünde kendini var etmeleri, onları yaşanan dünyanın sınırlarından çıkarmıştır. Vietnam Savaşı'nın izleri anti-kahramanlara psikopati, narsisizm ve kişilik bozukluğu olarak dönmüş ve bu ruhsal bozukluk hali zaman içerisinde bu arketiplerin vazgeçilmez bir unsuru olarak tam da bu dönemde yer etmiştir. Anti-kahraman arketipi bu dönemde de kendine toplumsal olarak onaylanmış legal bir meslek grubunda var edemez, edebilse de çoğunlukla anlatının sonunda kendini ve toplumdaki yerini imha eder. Yine bu dönemde çağdaş Amerikan sinemasında erkeklik krizi anti-kahramanı da etkisi altına almış, temsildeki sert erkek imajını sarsmıştır. Yine 1990'larda anti-kahramanlar savunmasız, bir anlamda pejmürde (*The Big Lebowski*, Joel-Ethan Coen, 1998) hallerinden ödün vermeyen nihilist yanlarına sahip çıkarken, kimi zaman da (*Pulp Fiction*) takım elbise giyip patronlarına ihanet eden sadakatsiz sosyopat olarak değişken karakterlerini beyaz perdeye taşımıştır.

3.8. 2000'lerde ABD Sineması ve Anti-Kahraman

1960'lardan günümüze kadar Amerika Birleşik Devletleri ekonomik, kültürel ve siyasi olarak pek çok kaotik aksiyona sahne olmuştur. Bu bağlamda ABD'deki film ve medya kültürü, yaşanan bu kaotik ortamın etkisinde kalmıştır. Çekilen filmler kimi zaman Amerikan toplumunun politik tavrını ortaya koysa dahi, kimi zaman yapımcılar ya da yönetmenler siyasi motifleri sergilemekten kaçınmıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde Bush-Cheney yönetimi sağcı bir politika izlemiş, 11 Eylül 2001 (New York ve Washington) Terör Saldırıları'nın ardından, Amerika toplumsal olarak sivil özgürlük ve teröre karşı savaşı ön plana almıştır. Hollywood bu toplumsal hareketlilikten üzerine düşen payı almış ve "teröre karşı savaşta" vatansever filmler üretmeye başlamıştır. Böylece Vietnam Savaşı'ndan bu yana Hollywood film endüstrisi, 2000'li yıllarda terörizm, savaş ve militarizm gibi konulara yeniden eğilmiş; cinsiyet, ırk, sınıf ve din gibi konuları da toplumsal mücadeleye dâhil etmiştir (Kellner, 2010: 8). 11 Eylül olayları ve peşi sıra gelen Afganistan ve Irak'taki çatışmalar üzerine 2000'li yılların devamında yaşanan ekonomik gerileme, Büyük

Buhran'dan bu yana Amerikan toplumunu ulus olarak ortak bir amaç üzerinde birleştiren ilk büyük ve yaygın toplumsal kriz olarak görülür (Gates, 2011: 44).

Eleştirmenlere göre, Hollywood film endüstrisinin kendini revize etmesindeki bir diğer faktör ekonomik olarak kendini tehdit altında hissetmesidir. Vatanseverlik ve topyekûn mücadelenin yanı sıra, 2000'lerde Hollywood "çok satılan kitaplar" olarak adlandırılan çizgi roman ve televizyon uyarlamalarını beyaz perdeye taşımış, klasikleşmiş filmlerin yeniden yapımlarına ağırlık vermiştir (Roche, 2014: 18). Örneğin, *American Psycho* (Mary Harron, 2000) Wall Street'te yaşanan krizi ve dönemin psikopatik ruhaniyetini "açgözlülük iyidir" teması üzerinden resmeder. Filmin anti-kahramanı Patrick Bateman, öfkeli bir psikopat olarak modern kültürün yarattığı hayal kırıklıkları ve toplumun huzursuzluğunu karakteri aracılığıyla seyirciye aktarır (Mone, 2007: 79). Bateman, hicivci bir biçimde kapitalizmi ve tüketimci iş adamını eleştirir. Anti-kahraman arketipi geçmişe nazaran daha dağınık ve saplantılı bir profil çizer. Film eleştirmenlerince bu dönemdeki erkeklik temsilleri ve imgeleri, kadın temsillerinden çok daha acımasızdır. Christa Mahalik bu durumu şöyle ifade etmiştir:

"American Psycho'da anti-kahramanın temel sorunu kendini uygarlaştırabilecek bir kadınla ilişki kuramayışıdır. Başkasını mutlu etmek elbette kendinizi mutlu etmekten daha zordur. Patrick'in sekreteri Jean ona 'Hiç birini mutlu etmek istediniz mi? Diye sorar. Ancak Bateman o kadar meşguldür ki soruyu duymaz. Bu dönemin anti-kahramanının sorunu tam da bu'dur. Duy(a)mamak" (Mahalik, 2010: 212).

"Özne" olma süreci ister ergenlik çağı için, isterse yetişkin bir birey için olsun 2000'lerde anlatının önemli bir parçasıdır. *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001)'nin anti-kahramanı Donnie, psikotik rahatsızlığı sebebiyle ergen bir gencin özne olma sürecindeki yolculuğunu anlatır. Donnie Darko bir karakter olarak algısal ve zihinsel bakımdan dengesizdir. Ayrıca topluluk içerisinde uyum sorunu yaşamaktadır. Bu özellik onu anti-kahramana en çok yaklaştıran unsur olarak gösterilebilir. *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003)'deki kadın anti-kahraman Uma Thurman ise klasik bir arketip yerine soğukkanlı bir katil olarak karşımıza çıkar.

Yine bu dönemde anti-kahraman arketipleri kılıç, ateşli silahlar ve hançer gibi pek çok zarar verici aletin kullanımında ustalaşmıştır. Buna örnek olarak 2004 yılında Jonathan Hensleigh tarafından çekilen *The Punisher* verilebilir. Filmde anti-kahraman olarak karşımıza çıkan Frank Castle (Thomas Jane), *Rambo* ya da *James Bond*

serilerinin aksiyon karakterleri kadar silah kullanmada usta değildir (Dudenhoeffer, 2017: 142). Anti-kahraman kendini ifade ederken isyan ve şiddeti kullanır. Bilhassa 2000'ler üzerinden değerlendirildiğinde isyan temasının anti-kahraman üzerinden resmedildiği film *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005)'dır. İsyen devrimi doğurmuş ve anti-kahramanı toplumda işaret ettiği yozlaşmaya karşı ayaklanmayı başlatmıştır. Filmin anti-kahramanı V (Hugo Weaving) şiddet kullanmaktan çekinmez. Arsenikle piskopos Anthony Lilliman'ı tuzağa düşürerek öldürür, kavga esnasında birini bıçaklar, diğerlerini yakar, kimisini delilik noktasına gelinceye kadar işkence eder. 2000'lerden sonra anti-kahraman arketipinde yaptığı eylemlerden dolayı pişmanlık görülmez. Kapitalist sisteme ve statükoya süper kahramanlar ne kadar hizmet ediyorsa, anti-kahraman da sonuna kadar kendi bildiği yöntemlerle karşı çıkar (Grantham, 2015: 65).

Anti-kahramanlar kimi zaman çevresindekileri etkisi altına alabilmek adına etik davranış biçimlerine başvurabilir. Örneğin *The Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, 2013)'te anti-kahraman Jodan Belfort (Leonardo Dicaprio) çalışanlarına umut ve iyimserlik aşılar. Ancak Belfort etik liderlik özelliklerinden önemli ölçüde yoksundur ve hikâyenin sonunda her anti-kahramanda olduğu gibi kendine zarar verir. Özellikle Martin Scorsese'nin anti-kahramanları *Godfellas*, *Casino*, *The Irishman*'de olduğu gibi para ve güç odaklıdır. Hatta bu uğurda her türlü illegal yola başvururlar (Kenny, 2020: 128). Kadın anti-kahramanlar içerisinde en karmaşık sayılabilecek karakter *The Girl with Dragon Tattoo* (David Fincher, 2011)'daki Lisbeth Salander (Rooney Mara)'dır. Davranışı, yaşam tarzı, hatta görünüşü onu bir psikopat gibi göstermektedir. Salander'in davranışlarının çoğu toplumla uyumsuzluk içindedir. Salander, toplumsal kuralları ve normları hiçe sayan bir anti-sosyaldır. Yasa dışı davranışlarda bulunur, dolandırıcılık, vergi kaçakçılığı, kimlik hırsızlığı gibi suçlara karışır. Salander, şiddet kullanmaktan da çekinmez. Her ne kadar psikopatik özelliklere sahip olsa da, kimi zaman vicdanı devreye girer (Rosenberg ve O' Neill, 2011: 148-149). 2014 yılında Dan Gilroy tarafından çekilen *Nightcrawler* (Gece Vurgunu) anti-kahraman figürüne daha iddialı bir boyut kazandırmıştır. Nispeten fantastik roman uyarlamalarından doğan anti-kahraman, artık halkın içinden ve sıradan biri olarak karşımıza çıkar. Fantastik evrenin distopik dünyasından, içinde yaşadığımız dünyaya indirgenir. Filmde Louis Bloom (Jake Gyllenhaal) çaldığı eşyaları hurdacıya satan bir hırsızdır. Bir gece trafik kazası sonucu olay yerinde gördüğü kameraman onun hayatını değiştirir

ve hiç fikir sahibi olmadığı bir mesleğe giriş yapar. Kısa sürede mükemmelleştiği istihbarat muhabirliği, onu diğer anti-kahramanlardan ayırır. Sosyopat kişiliğinin aksine çalışkanlığı, kibarlığı ve azmi onu sempatikleştirir. Muhabirlik işi Bloom'un hem cebindeki, hem de içindeki boşluğu doldurmaya başlar. İzleyicinin Lou gibi bir anti-kahramanla özdeşleşmesini sağlayan en etkili unsur budur "Hayatın sillesini yemek". Frank Furedi bu durumu şöyle açıklamıştır: "*Günümüzde risk alma korkusu kahramanı değil kurbanı alkışlayan bir toplum yarattı....Sonuçta ortaya çıkan çaresiz bireyi avutmak için kendisine, krizler ve felaketlerle dolu bu dünyada hayatta kalmakla bile büyük bir iş başardığı söyleniyor*" (Furedi, 2014: 41).

Psikolojik rahatsızlıklar anti-kahraman arketiplerinde sıklıkla görülür. Milenyumda da bu hasarların devam ettiğini görürüz. Örneğin *The Wolverine* (James Mangold, 2013)'de şizoid kişilik bozukluğu göze çarparken, *Venom* (Ruben Fleischer, 2018)'un anti-kahramanı olan Eddie Brock'ta tek bedende çoklu kişilik bozukluğu dikkati çekmektedir. *Joker* (Todd Phillips, 2019)'in anti-kahramanı ise majör depresif bozukluğa sahiptir. Yine 2000'lerde eylemsizlik, başarısızlık, uyum sağlayamama, tecrit edilmişlik gibi kavramlar sebep-sonuç ilişkisi bağlamında anti-kahramanlar üzerinden ele alınmıştır. Tüm bu pasiflik ve eylemsizlik gibi negatif yönlerine rağmen anti-kahramanlar toplumu dönüştürmede kayda değer bir etkiye sahiptir (Akyıldız, 2014: 20). Toplumsal hayatın dışına itilmişliği, topluma yabancılaşması ve kimlik arayışı anti-kahramanı zaman içerisinde bu atalet haline sürüklemiştir. Anti-kahramanlar çoğunlukla çalkantılar ve belirsizliklerle dolu modern çağın içinde varoluşunu sorgular. Bunun bir sonucu olarak günümüzde de evrenle baş edemeyen, yalnız ve uyumsuz anti-kahramanlar bu özelliklerini sürdürmektedir (Tilbe, 2019: 155).

Tüm bu bilgiler ışığında Milenyum ile birlikte anti-kahramana beyaz yakalı mesleki konumda daha fazla yer verilmiş ve kapitalist düzene olan isyan ve öfke çoğunlukla bu meslek grupları üzerinden beyaz perdeye aktarılmıştır. Vatanseverlik hizmetini gerekli kılan Hollywood'a karşı anti-kahraman, nüktedan bir bakış açısıyla yaklaşmış ancak bu inanca bağlı kalmamıştır. Asıl meselenin Milenyum ile birlikte ortaya çıktığı söylenebilir. Çünkü bu dönemde anti-kahramanı izleyici ile ortak paydada buluşturan ana unsur "Kendi çağında özne olabilme sıkıntısıdır". Daha hicivci

bir yöntemle kapitalist düzene karşı gelirler. Dağınık, saplantılı ve anti-sosyal yapıları 2000'lerden itibaren daha belirgin bir hâle gelmiştir.

3.9. Anti-Kahramanın Karanlık Üçlüsü

Peter Jonason vd. (2012) *The Antihero in Popular Culture: Life History Theory and the Dark Triad Personality Traits* isimli makalelerinde modern anti-kahramanların çoğunda görülen “Narsisizm, psikopati ve Makyavelizm”den oluşan ve kişiliğin karanlık tarafını temsil eden üç bileşenden bahsetmişlerdir. *Karanlık Üçlü (Dark Triad)* olarak adlandırılan bu kavram ilk kez Delroy L. Paulhus ve Kevin M. Williams (2002)'in, *The Dark Triad of personality: Narcissism, Machiavellianism, and psychopathy* isimli makalelerinde ortaya atılmıştır. Duygusal kayıtsızlık, ikiyüzlülük ve saldırganlığın ön planda olduğu bu kişilik özellikleri modernizmin yarattığı kusurlu kahramanla bireyleri daha iyi özdeşleşebilme noktasında birleştirir. Makyavelizm, narsisizm ve psikopatinin ortak özellikleri “*bencillik, insan ilişkilerinin yüzeysel çıkar ve menfaat odaklı olması, uyumsuzluk, manipülasyona başvurma ve amaç odaklılık*” olarak sıralanabilir (Özsoy ve Ardıç, 2017). Anti-kahramanların günümüzde bu kadar popüler olmasının başlıca sebebi olarak görülen bu Karanlık Üçlü kişilik yapısı; James Bond, House M. D., Walter White gibi popüler televizyon dizi ve filmlerde de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu karakterleri anti-kahraman olarak popüler hâle getiren insan doğasında var olan kusurları yumuşatılmış bir biçimde sergilemeleri ve bu duruşlarının onları uyumsuzluğa değil hayatta kalmaya teşvik etmeleridir.

Jonason vd. göre (2012) bu karanlık karakteristik özellikleri somutlaştıran medya ve edebiyat anti-kahramanları, günümüzde yaygın bir popülerlik kazanmıştır. Örneğin en ünlü anti-kahramanlardan biri olarak günümüze kadar pek çok kez devam serisi çekilen *James Bond* karakteri Ian Fleming'in kitaplarından uyarlanmış ünlü bir anti-kahramandır. James Bond İngiliz Hükümeti ile iş birliği içerisinde faaliyet gösterse de toplum tarafından kodlanmış yasaklar serisi (örneğin cinayet) ona uygulanmamıştır. Bond gerektiğinde görevin tamamlanabilmesi ve toplumun huzuru için suçluları öldürmekten çekinmez. Sinemaya uyarlandığı günden bu yana James Bond karakterine hayat veren her oyuncu farklı bakış açıları sunsa da, Bond günümüze kadar karanlık üçlü ile tutarlı bir profil izlemiştir. Karanlık Üçlü'den biri olan psikopati, James Bond'un hemen hemen tüm serilerinde karşımıza çıkar. Düşmanlarını

büyük bir soğukkanlılıkla, ikonik hâle gelmiş tabancasıyla öldürmesi ve düşmanlarına karşı kaba kuvvetten kaçınmaması onun bu psikolojik eğiliminin en net göstergesi olarak sayılabilir.

Karanlık Üçlü'ye sahip olan karakterler, anında ödül ve hazza dayanan hızlı bir yaşam stratejisi benimsemiştir. Bunun yanı sıra her anti-kahraman, başından geçen herhangi bir travma ile bu döngüye girebilir. Örneğin Bruce Wayne'in *Batman*'e dönüşmesini tetikleyen unsur, onun çocukken ailesinin katledilmesine tanık olmasıdır. Bu sahne Tim Burton'ın *Batman*'inden (1989), Christopher Nolan'ın *Batman* serilerine (*Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008), *The Dark Knight Rises* (2012)) kadar işlenen bir trajedidir. *Batman* bu evrim sürecinde asosyaldır. Bu durumun tek kırıldığı yer, uzun yıllar yanlarında çalışan yardımcısı Alfred'le olan ilişkisidir (Jonason vd., 2012)

Karanlık Üçlü, her ne kadar farklı bireylerde kendine özgü davranışlara, tavırlara ve eğilimlere sebebiyet verse de üçü de aynı kusurlu karakter yapısının bir bütünü oluşturur. Çalışmanın bu kısmında Karanlık Üçlü'yü oluşturan parçaların her birinin kökenlerine inilerek anti-kahraman arketipinin anatomisi çözümlenmeye çalışılmıştır.

3.9.1. Narsisizm

Narsisizmin kişilik özelliği olarak kabul edilmesinin üzerine yapılan çalışmalar uzun bir geçmişe sahiptir. Terim, bir havuzda kendi yansımasına âşık olan Narcissus efsanesinden türetilmiştir. İlk kez Ovidius'un şiirinde kullanılan bu kavram, Havelack Ellis'in 1898 yılındaki yazısı ile birlikte psikoloji alanına giriş yapar. Öyle ki Ellis, bu kavramı "*cinsel duyguların kendine hayranlık içinde yedirilmesi*" olarak kullanmıştır. Kavram daha sonra Freud ile beraber 1914 yılından itibaren cinsellik ile ilişkilendirilmiştir (Oğuz, 2016).

Freud'a göre narsisizm, libidonun kişinin kendi benliğine yönelmesiyle meydana gelmektedir. Yine Freud'a göre narsisizm, birincil narsisizm ve ikincil narsisizm olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Birincil narsisizm, gelişim sürecindeki çocuğun dış dünyadan kopamayışından kaynaklı olarak kendisini sevgi nesnesi olarak görmesidir. İkincil narsisizm ise gelişim döneminde aranan sevgi nesnesinin bulunamayışı ve libidonun yeniden kendi benliğine dönüşünü ifade eder. Karen Horney (1939) "*New Ways in Psychoanalysis*" isimli kitabında narsisizmi, kendini

sevme biçiminden çok kendine yabancılaşmanın bir göstergesi olarak tanımlar. Bu tip eğilimleri olan bireylerin kendilerine ve başkalarına karşı yabancılaştıklarını savunur. Dış dünyadaki sevgi nesnesini kaybeden birey, kendi hakkındaki illüzyonlara tutunur. Diğer bir anlamda narsisizm Horney'e göre benliğin gerçek dışı şişirilmiş bir balona sıkı sıkıya bağlanmasıdır. Bu nedenledir ki Horney, patolojik narsisizm ile sağlıklı benlik saygısını iki ayrı öge olarak değerlendirir (Horney'den aktaran Demirci ve Ekşi, 2017).

Narsisizm, psikoloji alanında yapılan çalışmalar ile birlikte ele alındığında kişilik özelliği olarak görülür. Yapılan çalışmalarda bu kavram alt-klinik olarak değerlendirilerek ölçümler yapılmıştır. Psikiyatri ve klinik psikoloji olarak bakıldığında ise narsisizm, bir tür kişilik bozukluğu olarak değerlendirilmiştir. Narsistlerin temel özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

Niteliklerin abartılması: Narsist kişiliğe sahip olan bireyler, kendilerine sahip oldukları niteliklerden daha öte bir benlik atfederler. Her ne kadar her narsist birey bu özellikleri karşılamasa da kendilerini toplum içerisinde yegâne ve ayrıcalıklı olarak görürler.

Başkalarının üzerinde otorite kurma eğilimi: Narsistler, kendilerini bir otorite olarak görerek çevresindeki insanlar üzerinde hâkimiyet kurma ve takip edilme güdüsüyle hareket ederler. Etrafındaki küçük kitleleri büyütebilme amacıyla sözlerinin dinlenmesini ve kural koyucu kimlikleri ile kendilerine biat edilmesini isterler. Bu nedenle narsist kişiler, liderlik vasfına yatkın kişiler olarak karşımıza çıkar.

Teşhircilik: Narsistler, imkân buldukça sahip oldukları nesneleri ya da özneleri (takıntılı bir biçimde) teşhir etmekten kaçınmazlar. Bu onların otoritelerini sağlamlaştırma biçimleridir. Kısaca bir nevi güç gösterisi ve kendini öteki gözünde yüceltme taktiğidir.

Diğer insanları küçük görme eğilimi: Narsistlere göre toplumun içerisinde yegâne acı çeken ve ezilen taraf kendileridir. Bu da onları eşsiz ve diğer insanlardan üstün kılar. Bu nedenle narsistlerin çözümlenebilmesi ancak kendi gibi 'özel' sayılabilecek insanlarla mümkündür. Anlaşılamayan bir narsist için mutlaka diğer insanlar donanımsız ve tecrübesizdir.

Güç elde etme arzusu: Narsisizmin temelinde psikolojik ihtiyaçların karşılanamaması yatar. Bu nedenle narsist birey bu eksikliği giderebilmek ve bastırabilmek adına güce her insandan daha fazla önem verir. Bu minvalde narsistler için güçlü olmak ve bu gücü koruyabilmek büyük önem taşır.

İlgi görme isteği: Narsistler tüm ilgiyi üzerlerinde toplamak isterler bu nedenle dikkat çekici hiçbir eylemden kaçınmazlar.

Eleştirilere kapalı olma: Kendilerini diğer bireylerden üstün gören narsistler, başkaları tarafından da eleştiriye kapalıdırlar. Böyle bir durumda agresyon göstermeleri ve şiddete başvurmaları olasıdır.

Bencillik: Amaç odaklı olan narsistlerin davranışlarının temelinde kendi kişisel menfaatleri yatar. Toplumu ya da diğer bireyleri önemsemezler.

Yalan söyleme eğilimi: Narsistler kişisel menfaatleri ve diğer bireyleri etkisi altında tutabilme uğruna sıklıkla yalana başvururlar. Dürüstlüğün ve inanılabilirliğin öneminden çok kendi amaçlarının gerçekleştirilebilmesi onlar için birincil önemdedir (Özsoy ve Ardıç, 2017).

Karanlık Üçlü'yü oluşturan Makyavelizm ve psikopatiye nazaran, narsisizm aslen insanoğlunun kendini benzersiz görme, her yerde ve koşulda özel hissettirilme ve üstünlük duygusunun bir yansımasıdır. Narsistler doğaları gereği kendilerine diğer bireylerden farklı olarak özel bir konumda görürler. Bu da onları, sahip oldukları çevrede saygınlığı ve hayranlığı daha çok hak ettikleri düşüncesinde birleştiren bir etmen olarak karşımıza çıkar. Son zamanlarda yapılan çalışmalarda narsisizm, kendi içinde büyüklenmeci narsisizm ve kırılğan narsisizm olarak ikiye ayrılmıştır.

James Bond, beyaz perdede narsisizmin yalnızca örneklerinden biridir. Bond, her filminde kusursuz bir şekilde giyinir, en pahalı arabalara biner ve son moda saatler ve takım elbiselerle (smokinlerle) kendini görünür kılar. Görünür olmadığı zamanlarda ise *Die Another Day* (Başka Gün Öl, 2002, Lee Tamahori) ve *The World is not Enough* (Dünya Yetmez, 1999, Michael Apted) filmlerinde olduğu gibi ya bir Aston Martins ya bir BMW ya da hükümetin son teknolojik aracı uçaksavarları kullanır. Dış görünüşü her durumda büyük önem arz eder. *American Psycho* ve *Pulp Fiction*'nin anti-kahramanları da narsistik kişilik yapısına örnek olarak gösterilebilir (Jonason vd.,

2012). Hayatın her alanında olduğu gibi ister kurgusal, ister yaşamın içinden bir narsisti çekici kılanın unsurlar şu şekilde sıralanabilir:

-Narsistler, usta bir izlenim yönlendiricisidirler: Kendini beğenmiş kişilikleri ve yoğun öz saplantılı benlikleri ile narsistler, ilk izlenimleri yönetmede oldukça başarılıdırlar. Etkisi altına almak istedikleri kişileri ya da toplulukları iyi analiz ettikten sonra her anlamda dikkat çekici bir görünüş ile kılık kıyafetlerini dizayn ederler. Toplum içerisinde görsel farklılıklarıyla ayırt edilebilir bir tarza sahiptirler. Dahası narsistlerin saplantılı bir ilk izlenim bırakma arzusu, küstah tavırları ve çoğunlukla bunu mizahla harmanlamaları onları ikna etmek istedikleri figürleri etkisi altına almada önem taşır. Şaşırtıcı olmayan bir biçimde medyaya verdikleri demeçlerde muhteşem bir retoriğe sahip olmaları ve örtük anlam dünyaları da onları bir fenomen haline getirir. Bunun Hollywood'daki en bariz örneklerinden biri 1989 yılında Tim Burton tarafından çekilen *Batman* filmindeki anti-kahraman Joker (Jack Nicholson)'dir. Joker sıra dışı giyimi, Batman'i televizyon aracılığıyla yaptığı davetkâr çağrı ve Gotham'ın ortasında düzenlediği devasa balonlarla dolu para dağıtan kutlaması onu narsist bir arketip olarak nitelendirmede yeterlidir.

-Narsistler başkalarının başarılarını manipüle eder ve bu durumu kendi lehine çevirerek itibarlarını artırır: Narsistler başarısızlıklarını asla kabul etmezler. Düşmanlarının başarılarını da toplum karşısında hızla manipüle ederek, itibarlarını düşürür ve durumu kendi lehine çevirirler. Kişisel itibar ve saygınlıkları her şeyden önce gelir. Kendilerini eylemlerinde “Tarihin yeniden yazıcısı” olarak görürler. Özel olduklarına dair inançları tamdır. Onlar, başarılarından bağımsız olarak sadece saf halleriyle övgüyü hak ettiklerine inanırlar.

-Narsistler basmakalıp liderlik stereotiplerine uygun hareket ederler: Liderlerin etkili olabilmedeki öncül şartlarından bazıları aşırı özgüven ve karizmadır. Anti-kahramanlarda ise bunlara ek olarak, bencillik ve güvenilmezlik gibi özellikler açıkça gözlemlenebilir. Mizahi yönleriyle birleşen bu unsurlar onları zirveye çıkarabilecekken, onlar için fedakârlık yerine egoizm üstün gelir. Bu durum anti-kahramanın narsistlik derecesiyle de yakından ilişkilidir. Nitekim küçük bir narsisizm derecesi, liderlik için tehlike oluşturmaz. Ancak anti-kahramanların o ihtişamlı ilk izlenimleri, çekicilikleri ve yaydıkları güven, kısa süre içerisinde kibirli bir savunmaya ve ahlaki bir kopuşa doğru yönelir.

Hollywood'un narsist anti-kahramanlarından biri olarak sayılan Robert Redford narsistik anti-kahraman arketipine örnek olarak gösterilebilir. Ses getiren *Butch Cassidy and the Sundance* (Sonsuz Ölüm, 1969, George Roy Hill) ve *Downhill Racer* (Büyük Şampiyon, 1969, Michael Ritchie) filmlerinin hemen ardından, narsistik ve manipülatif bir yarışçı olarak *Little Fauss and Big Halsy* (Küçük Fauss, Büyük Halsy, 1970, Sidney J. Furie)'de bu özellikleri pekiştirir (Allen, 2021: 59).

3.9.2. Psikopati

Psikopati kavramı ilk kez Fransız psikiyatrist Philippe Pinel'in "*Mania Sans Delire*" ifadesi ile 19. yüzyılda kullanılmıştır. Pinel, bu terimi ile "*hiçbir psikopatik belirtisi olmayan ve entelektüel kapasitesi normal olan kişilerdeki ahlaki değer eksikliği ve kontrol edilmeyen davranışlar*" olarak tanımlamıştır. 20. yüzyılda ise bu terim, Harvey Cleckley'in *Mask of Sanity* isimli eserinde "*kişilerarası, duygusal ve davranışsal özelliklerin etkileşimiyle ortaya çıkan bir kavram*" olarak tanımlanmıştır (Murat ve Börü, 2019). Bir başka ifade ile psikopati, duygu yoksunluğunun, dürtüsel anti-sosyal davranışın ve suça yatkınlık ile karakterize bir kişilik bozukluğunun bireydeki yansımasıdır. Yapılan araştırmalarda psikopati genel nüfusun %1'inde görülmektedir. Psikopatik bireyler, psikopatik olmayanlara oranla suç işleme eğilimine %50 daha fazla sahiptir. Bu durumun temelden anlaşılabilmesi için psikolojik ve nörobiyolojik etkenlerin yanı sıra, insan sosyal davranışlarının da derinlemesine araştırılması önem arz etmektedir (Ün, Akbaş ve Erbaş, 2018).

Psikologlar psikopatiyi; anti sosyal davranışlar, sığ duygulanım, ben merkezlik, istismarcılık, manipülatiflik, agresyon, düşük empati ve dürtülerine hâkim olamama olarak tanımlamışlardır. Narsisizmin psikolojik yanı kadar, psikopati de uzun yıllar boyunca hem klinik, hem de bireysel etkileşim araştırmalarına psikologlar tarafından tabi tutularak kapsamlı bir şekilde incelenmiştir (Jonason vd, 2012). Psikopatiye sahip bireylerin gösterdikleri özellikler şu şekilde sıralanabilir:

- Ahlak dışı davranma eğilimi,
- İnsanları küçümseme, onlarla alay etme eğilimi,
- Vicdan azabı çekmeme ve duygusuz olma eğilimi,
- Yüzeysel insan ilişkileri, uzun dönemli ilişkileri sürdürememe, başkalarına bağlılık ve sadakat göstermeme,

-Agresif davranış sergileme eğilimi, sabırsızlık, sıkılganlık ve uyumsuzluk,

-İnsan ilişkilerine çok fazla önem vermeme ve genellikle başkaları ile iyi geçinmede zorluk çekme,

-Sıkça dürtüsel (fevri) davranışlar sergileme (Özsoy ve Ardiç, 2017).

Psikopati ve sosyopati birbirine karıştırılabilen iki kavram olduklarından dolayı ikisi arasındaki farkları sıralamak, karakter analizleri açısından tez içerisinde önemli bir yere sahiptir. Bu minvalde her ikisi de birçok benzer davranışa sahip olsa da, duygusal seviyede farklılık göstermektedirler. Bunlar özellikle: duyarlılık, içselleştirici psikopatoloji, motivasyon şekilleri ve dürtüsellik olarak sıralanabilir. Psikopatik bireyler için hedefe ulaşmada anti-sosyal davranışların yanı sıra saldırganlık da kendini gösterir. Psikopatide birey gerçekleştireceği eylemi önceden planlar ve duygusal olarak sonuçlarından etkilenmez. Sosyopatide ise birey, yüksek reaktif saldırganlık ve dürtü odaklı anti sosyal davranışlar sergilemektedir. Sosyopati, dürtüsellikğin yanı sıra duygusal düzensizlikle de ilişkilendirilir (Ün, Akbaş ve Erbaş, 2018).

Psikopati aslen anti-sosyal kişilik bozukluğunun daha da ilerlemiş halidir. Heyecan arayışı, dürtüsellik ve endişe psikopatiyi tetikleyen unsurların başında gelir. Psikopatlar da, narsistler gibi kendilerini toplumdan üstün olarak görürler. Duygu yoksunluğu ve vicdan eksikliği psikopatilerde sıkça görülür. Normal insandan farklı olarak psikopatlar korku ve utanç duygusu yok denecek kadar azdır. Hedeflerinin sonuçlarının neye yol açacağıyla ilgilenmezler, yalnızca amaçlarına ulaşmak üzerine karar mekanizmalarını yoğunlaştırırlar. Sorumsuzlukları ve hilekârlıklarına karşı asla pişmanlık duymazlar. İnsanlara yaşattıkları duygusal ve bedensel acılara karşı kayıtsızlardır. Toplum içerisinde diledikleri gibi hareket ederler. Tek önemsedikleri kendi ihtiyaçlarını ve arzularını tatmin etmektir.

“Psikopatların en belirgin özellikleri empati duygusundan yoksun olmaları ve vicdan eksikliğidir. Bu kişiler çoğu durumda bencil, amaç odaklı, umursamaz, duygusuz ve duyarsızdır. Başkalarının acı ve kaygılarını içselleştirmezler hatta gerçek anlamda başkaları için üzülmezler. Sadece sosyal ilişkilerini sürdürülebilir kılmak için çevreye merhametli ve duyarlıymış gibi görünmektedirler. Ancak esasen bu kişiler, manipülatif, bencil, çıkarıcı ve diğerkamlıktan uzak kimselerdir” (Alankaya ve Akpınar, 2017).

Araştırmacılar psikopatinin iki boyutu üzerinde dururlar. Bunlardan ilki, birincil ya da araçsal psikopatidir. Bu faktörde psikopatik bireyde düşük empati, kişilerarası

anti sosyallik ve üstünkörü duygu durumu gözlemlenmektedir. İkinci faktör ise ikincil ya da düşmanca/tepkisel psikopatidir. Bu boyutta psikopatik bireyde sosyal olarak manipülatif ve sapkın hareketler yoğunluklu olarak göze çarpar. Saldırganlık ve dürtüsellikğin ön planda olduğu bu psikopati türü, nevrotik psikopati olarak da adlandırılmaktadır. Psikopatlar normal insanlara oranla daha dışa dönük ve açık sözlüdür. Psikopati sahibi birey ikili ilişkilerinde sıklıkla aldatma, cinsel saldırı, karşı tarafa şiddet, başkasının partnerini elinden alma gibi davranışlar sergiler. Bu iki boyut Bailey (2015)’e göre şöyle tasvir edilmiştir:

“Psikopati; birincil psikopati ve ikincil psikopati olarak ikiye ayrılmaktadır. Birincil psikopati yalan söylemeye olan eğilimi, pişmanlık duygusunun olmayışını, vurdumduymazlığı, hile yapmaya yatkınlığı, bencilliği, küstahlığı ve acımasızlığı içerir. İkincil psikopati ise dürtülerine hâkim olamamayı, hayal kırıklığına karşı tahammülsüzlüğü, uzun vadeli hedeflere karşı uzak davranışları ve anti-sosyal yaşam tarzını kapsamaktadır. Ayrıca psikoloji yazınında yüksek seviyede birincil psikopatiye eğilimli ve düşük seviyede ikincil psikopatiye eğilimli bireyleri tanımlamak için “başarılı psikopatlar” terimi kullanılmaktadır” (Bailey’den aktaran Murat ve Börü, 2019).

Yapılan araştırmalarda Karanlık Üçlü’yu oluşturan üç kavramdan Makyavelizm ve narsisizm cinsiyet farklılıkları olarak daha az benzer özellikler sergilerken, psikopati her iki cinsiyet türünde de büyük oranda birbirinden ayrılır. Bu durumun, kortizon seviyesinin kadınlarda ve erkeklerde farklı seyretmesinden kaynaklıdır. Bunun yanı sıra testosteron seviyesinin yüksek agresyona neden olmasından da kaynaklı olabileceği araştırmacılar tarafından öne sürülmüştür. Amerikan sinemasında büyük ses getiren 2001 yapımı *Hannibal* (2001, Ridley Scott) filmi, sinema tarihinin en meşhur psikopatlarından birini içerisinde barındırır. *Hannibal Rising* (*Hannibal Doğuyor*, 2007, Peter Webber) filmi hariç tüm *Hannibal* serilerindeki Hannibal karakteri, psikopat bir caniyi anlatır. Bir diğer psikopatik anti-kahramansa *Joker* (Todd Phillips, 2019)’dır. Kimi zaman karikatürize bir hilekâr, kimi zaman da kötücül bir üst akıl olarak karşımıza çıkan Joker, kötülüğün, değişen siyasi ve felsefi anlamlarının da vücut bulduğu popüler bir kültür figürü olarak zaman içerisinde şekilden şekile girer.

3.9.3. Makyavelizm

Makyavelizm kavram olarak ilk kez 1513 yılında Niccolo Machiavelli’nin yazmış olduğu *The Prince* (*Prens/Hükümdar*) isimli eserde geçmektedir. Makyavelizm, manipülatif ve çıkarıcı davranışların yanı sıra, samimiyetsizliği ve duyarsızlığı da kapsayan kişilik özelliklerinin tümüne verilen addır. Aslen kitap, siyasi

iktidarı kurmanın ve sürdürmenin nasıl olması gerektiği ile ilgili stratejiler bütünü olarak kaleme alınmıştır. Yapılan araştırmalar sonucu Machiavelli tarafından uygulanmasını önerdiği bu stratejiler, taktikler ve bakış açılarının birçok insanda var olan karakteristik bir özellik ile uyumlu olduğu görüldüğünde, bu tarz bireysel farklılıklara sahip kişisel özellikler “*Makyavelizm*” olarak tanımlanmıştır (Özsoy ve Ardıç, 2017).

Makyavelci kişilik tıpkı narsisizm gibi yıllar boyunca çeşitli psikologların üzerinde durduğu önemli bir araştırmalara konu olmuştur. Oldukça pragmatik ve geleneksel sosyal erdemlerden yoksun stratejiler bütünü olan Makyavelizm, temel kavram olarak “*amaca giden her yol mübahtır*” mottosunu esas alır. Kavram aslen 1990'lara kadar ilgi görmemiş, ancak daha sonra araştırmacılar tarafından yoğun bir şekilde kişilik analizlerinde kullanılmaya başlanmıştır. Narsisizm ve psikopatiyle de yakından ilişkilendirilen Makyavelcilik üç ana bileşenle kendini karakterize etmektedir: sinizm, manipülatiflik ve amaçların araçları haklı çıkardığı görüşü (Jonason vd., 2012).

Makyavelist birey, amaçlarını gerçekleştirebilmek ve kişisel çıkarlarını en yüksek seviyede tatmin edebilmek amacıyla her türlü yola başvurabilir. Richard Christie ve Florence L. Geis (1970) *Studies in Machiavellianism* isimli kitabında Makyavelizmin daha iyi anlaşılabilmesi için çeşitli kilit özelliklerden bahsetmişlerdir:

-Makyavelistler kişisel çıkarların en üst seviyede karşılanabilmesi amacıyla yalan söylemekten ve hile yapmaktan kaçınmazlar.

-Makyavelistler kişisel amaçların gerçekleştirilebilmesi amacıyla bu uğurda önemli kişilere yağcılık yapmaktan çekinmezler. Çıkarları uğruna bu amaçlarını tehlikeye atmamak için işlerine yarayan kişilerle de çatışmayı kolay kolay göze almazlar.

-Makyavelistler, çevresinde bulunan insanlara karşı hem güçlerini kaybetmemek, hem de onları daha iyi yönlendirebilmek adına gerçeği söylemekten kaçınırlar. Onlar için asıl yönetim biçimi karşılarındakinin duymak istediklerini dile getirmekten geçer.

-Makyavelistlere göre insanlar, güvenilirmez varlıklardır ve zorlanmadıkları sürece harekete geçmeyen bir doğaya sahiptirler. Bu nedenle insan doğası tehlikelidir ve asla güvenilmemelidir.

-Makyavelistler için her şey, herkese söylenmez. Bunun en büyük nedeni kafalarında oluşturdukları çıkar tablosunun gün gelip kendi aleyhlerine dönmesidir. Paylaşım yaptıkları kişilere çok dikkat ederler, çünkü onlar için dostluk ve güven kavramları kendi çıkarlarından daha öncelikli değildir.

-Makyavelistlerin en temel ve ayırt edici özelliklerinden biri de manipölasyondur. Kişisel menfaatleri uğruna kişileri ve olayları kolaylıkla manipöl ederler (Christie ve Geis, 1970: 77).

“Makyavelist kişilik özelliğine sahip bireyler, bireysel amaçların gerçekleşmesi için yalan, hile, kurnazlık ve dalkavukluk gibi taktiklere başvurmaktadır. Bu kişilerin insan ilişkileri genelde yüzeysel ve çıkar odaklıdır. Başkalarına çoğu durumda tam anlamıyla güvenmekten kaçınırlar ve sırlarını başkalarına anlatmayı akıllıca bulmazlar. Amaçlara ulaşmak için etik dışı işlere başvurma ve geleneksel ahlaki ihlal etme gibi araçlara da başvurabilirler” (Alankaya ve Akpınar, 2017).

Christie ve Geis 1960’ların sonlarına doğru yaptıkları araştırmada ‘Düşük Makyavelizm’ ve ‘Yüksek Makyavelizm’ olmak üzere iki tür Makyavelist kişilik özelliği saptamışlardır. Düşük Makyavelistler yüksek derecede itaatkârdır. Bu tip bireylerde Makyavelist eğilim düşüktür. Yüksek Makyavelistlere oranla onlar için para, güç, statü ve rekabet gibi unsurlar düşük motive edici unsurlardır. Kazanmak, onlar için her şey demek değildir ve Yüksek Makyavelistler’e oranla daha etik standartlara sahiptirler. Yüksek Makyavelistler’se son derece manipölatif olarak kabul edilmekle birlikte, kolay kolay ikna edilemezler. Onlar için hedefe ulaşma ve başarılı olma her şeydir. Yüksek Makyavelist kişiliğe sahip bireyler, insanların zaaflarından yola çıkarak, onları hedeflerine ulaşmada bir araç olarak kullanırlar. Topluma ve aileye değer vermezler. Rekabetçi ve her ne pahasına olursa olsun kazanmaya odaklıdırlar. Bu uğurda güçlü bir oto-kontrole sahiptirler. Yüksek Makyavelist bireyler, kendi çıkarları doğrultusunda amaçlarına ulaşabilmek için etik olmayan davranışlara yönelmekten çekinmezler (Christie ve Geis, 1970: 228).

Günümüzde televizyondan bilgisayar oyunlarına kadar her türlü mecrada izleyici, tipik kahramanın kötü adamı yenme çatışmasına karşı ilgisini kaybetmiştir. Geçmişin ahlaki açıdan dik duran kahramanlarının yenilgisi, izleyici ile kahraman

arasında bir mesafeye neden olmuştur. Kimi araştırmacılara göre bu durum asıl sebebi sinizmdir. Sinizm (kinizm, sinisizm) kavramı ilk kez Antik Yunan'da bir düşünce biçimi ve yaşam tarzı olarak ortaya çıkmıştır. “Sinik” kelimesi köken olarak Yunanca “köpek” anlamındaki “kyön” kelimesi ile ilişkilendirilmiş ve Atina'da doktrinlerin öğretildiği, Sokratesçi okullardan biri de olan “Sinik Okul” isminden türetilmiştir. Yalnızca kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden ve bu amaç doğrultusunda karşısındaki herkesi çıkarıcı olarak değerlendiren bireylere “sinik”, bunu kavramsal olarak açıklamaya da “sinizm” denilmektedir (Murat ve Börü, 2019). Tarihte en meşhur sinik, Sinoplu Diogenes olarak geçmektedir. Diogenes gündüzleri gece lambasıyla dolaşır. Bu durumun sebebini soranlara ise “*dürüst bir adam arıyorum*” der. Bu cevap tarihte Diogenes'in ünlenmesine yol açmıştır. Sinizm kelimesinin Yunanca köpek anlamı ile ilişkilendirilmesi de Diyojen'in bir fıncının içerisinde ilkel bir ortamda köpek gibi yaşamasından kaynaklanmıştır (Çakıcı ve Doğan, 2014). Bu bağlamda sinizm en basit haliyle bakıldığında bireylerdeki güvensizlik olarak adlandırılabilir.

“Sinizm; kişiye, gruba, ideolojiye, sosyal topluluk ve kurumlara yönelik güven eksikliğini, aynı zamanda bu unsurlara karşı küçümsemeyi, umutsuzluğu ve hayal kırıklığını içeren bir tutumu yansıtır. Bir başka ifadeyle sinizm, kişinin çalıştığı örgütteki doğruluk, dürüstlük, içtenlik, adalet unsurlarının eksik olduğu düşüncesine dayanır. Sinizm, kelime anlamı olarak kuşkuculuk, güvensizlik, kötümserlik, olumsuzluk gibi kelimelerle yakın anlamlar içermesine rağmen, modern yorumunda, kişinin “kusur bulan, zor beğenen, tenkit eden” ifadeleri daha baskındır. Sinik bireyler, örgüt içinde gerçekleşen olaylar için kötümser tahminler yapmaya eğilimlidirler; aşağılama, güvensizlik, kızgınlık, ümitsizlik, eleştirme vb. kötümser duygular yaşarlar. Sinizm; aşağılama, güvensizlik gibi kavramlarla ilişkilendirilir ve sinizm hakkındaki genel kanı doğruluk, içtenlik, dürüstlük gibi değerlerin kişisel çıkarlar uğruna feda edildiği yönündedir” (Murat ve Börü, 2019).

Hollywood'un en sevilen sinik ve huysuz anti-kahramanlarının başında Al Pacino gelmektedir. Güven sağlama konusunda ilk izlenim her zaman büyük önem taşır. Al Pacino'da yer aldığı filmlerde kapıdan ilk girdiği anda seyircide bu güveni sağlamayı başarır. Francis Ford Coppola'nın 1972 yılında çektiği ve büyük ses getiren *The Godfather(Baba)*'daki rolüyle Pacino, siyah takım elbisesi ve hafif kambur duruşuyla sinik bir anti-kahramanı canlandırmıştır.

Anti-kahramanlar her ne kadar yeni ortaya çıkmış bir karakter olmasa da günümüz sinema, televizyon ve video oyunlarında her zamankinden daha fazla yer

almaktadır. Geleneksel kahramanların yerini henüz dolduramamaları da, izleyici için bu “ahlaki açıdan lekeli” karakterler, günümüzde büyük bir yere sahiptir. Peki, neden ahlaki açıdan pür-ü pak olan kahramanlardan ziyade bu leke tutmuş, ahlaki pusulasına gölge düşmüş anti-kahramanlar bu alanı gitgide işgal eder hâle gelmiştir? Son zamanlarda “anti kahraman” terimi, halkın bilincinde ve iletişim literatüründe değişime uğramıştır. Buna binaen Neelam Sidhar Wright (2015) tezinde kahraman, anti kahraman ve kötü adam karakterlerini yeniden tanımlar. Bu tanımlamanın içerisine Makyavelizm’i de dâhil etmiştir. Wright’a göre (2015: 2-3):

Geleneksel Kahraman: Eylemlerinin çoğu ya da tamamı ahlaki olarak gerekçelendirilebilen ve hukuki sınırlar çerçevesinde olan kahramanlardır. Bunlara örnek olarak Star Wars’daki Luke Skywalker ve Superman verilebilir.

Geleneksel Anti-Kahraman: Adaletsiz ve yozlaşmış bir sistemin içerisinde otoriteye ve gerektiğinde yasaya meydan okumanın gerektiği bir dünyada yaşayan ve eylemlerini ona göre düzenleyen kahramanlardır. Dirty Harry ve Robin Hood bu anti-kahramanlara örnek olarak verilebilir.

Makyavelist Anti-Kahraman: Genellikle seyircilerin sempati duyduğu, adaletsizliğe karşı savaşan ancak çoğu zaman haksız ve ahlak dışı eylemlerde bulunan bencil, çıkarıcı motivasyonlarla beslenen anti-kahramandır. Bu anti kahramana verilebilecek en iyi örnekler: Dexter, Revenge (Emily Thorne), Breaking Bad (Walter White), The Sopranos (Tony Soprano), House of Cards (Francis Urquhart) ve Dangerous Liaisons (Tehlikeli İlişkiler, Stephen Frears, 1988) filmindeki Marquise de Merteuil (Glenn Close)’dir.

Ahlaki Olarak Yozlaşmış Kötü Adam: Bu kötü adamı anti-kahramandan ayıran belli başlı özellikler vardır. Bunlardan ilki bir anti-kahraman her zaman seyircinin gözünde sempatiye sahiptir. Yozlaşmış kötü adamlar neredeyse hiçbir zaman gerçekleştirdikleri eylemlerde kamu yararını düşünmezler. Adaletsiz ve ahlak dışı eylemleri, onları anti-kahramanlardan keskin bir biçimde ayırır.

Makyavelist anti-kahramanlar geleneksel anti-kahramanlara nazaran ahlaki olarak daha problematik bir yapıya sahiptir. Eylemleri kimi zaman makul bir nedene dayanabilir. Makyavelist anti-kahramanlar küresel adaleti sağlamak için eylemde bulunmazlar. Onlar daha çok kendi bencil hedefleri doğrultusunda hareket ederler. Makyavelist anti-kahramanlar kötü adam olmanın tehlikeli sınırına oldukça

yaklaşabilen karakterlerdir. Yaptıklarını telafi edici bir yön mutlaka bulurlar. Ancak onları geleneksel anti-kahramandan ayıran şey, geleneksel anti-kahramanların asla adalete Makyavelistler kadar kayıtsız kalmamalarıdır.





4. CARL GUSTAV JUNG'UN DÖRT ARKETİPİ VE ANALİTİK PSİKOLOJİ

Carl Gustav Jung psikoloji disiplininin meşruiyet kazanmasında Sigmund Freud ve Alfred Adler ile birlikte önemli isimlerin başında gelmektedir. İsviçre’de küçük bir kasabada doğan Jung, papaz bir babanın oğludur. Ciddi anlamda bilimsel araştırmalarına 1903 yılında yaptığı çağrışım deneyleri ile başlar. Yaptığı bu deneyler kendi nitelendirmesi ile doğa bilimi üzerine ilk çalışmalarıdır. 1905 yılında, Zürih Üniversitesi’nde ders vermesinin yanı sıra, bir psikiyatri kliniğinde uzman hekim olarak da görev alır. Freud, Jung’un her zaman yakın markajındadır. Öyle ki 1907 yılında yayınlanan ilk kitabı *Dementia Praecox’un Psikolojisi*’ni öncelikli olarak Freud’a göndermiştir. Aynı yıl Freud’un Jung’u daveti üzerine, ikilinin Viyana’da uzun süren görüşmeleri, alana yeni kavramlar kazandıracak gelişmelerin başlangıcı olur. Bu görüşmeler ışığında Jung, Freud’un da desteği ile Jung Uluslararası Psikanaliz Derneği’nin ilk başkanı seçilir. Başlangıçta Jung, Freud’un etkisinde kalarak onun yazılarını ve düşüncelerini takip eder (Kavut, 2020). Freud’a göre Jung, onun veliahtıdır. Ancak ilerleyen zamanlarda Jung’un görüş ve düşünceleri, Freud’unkinden ayrılır ve Freud’un tüm direktmelerine rağmen Jung, kendi öğretilerinin peşinden giderek çağının en gözde psikoloğu olmayı başarır. Başlangıçta kolektif ve bireysel arketipler üzerine yoğunlaşan Jung, “Analitik Psikoloji” kuramını geliştirir ve bu ekol altında kendi görüş ve düşüncelerini üretir. “*Persona, Gölge, Anima, Animus, Benlik*” gibi kavramları barındıran bu kuram, aslen Jung psikolojisinin tümünü kapsayan bir çatı olarak ortaya çıkmıştır. Jung’un yaklaşımları psikoloji alanında en kapsamlı ve bilinen model olmasına karşın, diğer meslektaşları tarafından karmaşıklık ve belirsizlik yönünden eleştirel bir bakış açısının odağı olur. Öyle ki psikolojiye aşina olan hatta bu alanda uzmanlaşmış kişiler bile, onun üzerine yaptıkları araştırmalarda Jungçu psikolojinin kavramlarını aktarmada ve sınırlarını belirlemede hâlen zorluk yaşamaktadır. Yaşadığı dönemde de bunun bilincinde olan Jung, bu karmaşıklığı bir zorunluluk olarak görmüş ve teorik anlamda derinlemesine inilmenin başka bir yolu olmadığını savunmuştur (Gülcan, 2020: 88).

Jung, Freud’dan ayrıldığı noktaları 1959 yılında John Freeman’in aracılığıyla yapılan röportajda açıkça belirtmiştir. Bu röportaja göre Jung¹⁰, Freud’la olan etkileşimden keskin biçimde ayrıldıkları noktayı ‘libido’ yani cinsellik olarak belirler.

¹⁰ Erişim tarihi: 17.06.2022 https://www.youtube.com/watch?v=7SaJrWV_qss

Freud tüm zihinsel yapının merkezine libidoyu koymuştur. Ancak Jung, Analitik Psikoloji kuramının merkezine libidoyu yerleştirmez. Libido onun için tek ve en güçlü unsur değildir. Zihinsel yapıda bir diğer unsur, insanın gelişim sürecine dairdir. Freud gelişim sürecinde en etkili ve önemli dönemi ‘Çocukluk’ dönemi olarak belirlerken, Jung bu dönemin merkezine ‘Orta Yaş’ dönemini koyar.

“Bastırmanın içeriğine geldiğimde durum farklılaştı. Bu konuda Freud’un düşüncelerine katılamıyordum. Bastırmayı cinsel bir travmaya bağlıyordu. Mesleki deneyimlerim bana nevrozda cinselliğin ikincil bir rol oynamadığını, örneğin, topluma uyum sağlama, yaşamın acı gerçeklerinin verdiği baskı ve prestij gibi öğelerin daha ön planda olduklarını göstermişti. Daha sonra Freud’a bu tür vakalar sundum ama o cinsellikten başka bir etken kabul etmiyordu. Bu da bana yetmiyordu” (Değirmenci, 2020: 532).

Carl Gustav Jung, doksanı aşkın makalesi ve otuz kitabı ile dünyanın pek çok bölgesinde birbirinden farklı alanlarda psikolojiye katkı sağlayan, önemli çalışmalara imza atmıştır. Stuart Douglas’a göre (2018: 72) Jung’un bu alanda göze çarpan ve en çok bilinen kavramları, arketip ve kolektif bilinç dışıdır. ‘Gölge, anima/animus ve ben’ de en iyi bilinen arketipleri olmakla birlikte dışa dönük ve içe dönük psikolojik tipler, kompleksin birey üzerindeki etkisi, Jung’un çalışmalarında yoğunlaştığı psikolojik tiplerdir. Jung arketiplerin duygu, düşünce ve sezgilerini de irdelemiştir. Yine Douglas’a göre Jung, odak noktasına insanın psiko-spritüel gelişimini koyar. Bu süreçte insanın bireyleşmesi bilinç ve bilinç dışı, ego ve benlik gibi karşıtlıkların uzlaşımıyla sağlanabilir (Kavut, 2020).

Jung, kuramlarını oluştururken Freud’un Oidipus, rüyalar ve bilinçaltı gibi pek çok kuramından ilham almıştır. Jung aynı zamanda yalnızca Freud’un değil, Adler’in de bu kuramlara olan katkısına (aile ve çevre faktörleri) kayıtsız kalmamış, tüm bunlara ek olarak “kolektif bilinç dışı” ve “arketip” kavramlarını da bu çembere dâhil etmiştir. Jung’a göre bir insanı anlamak için salt bilinç dışı ve çevresine bakmak yetersizdir. O insanları anlamak için daha gerilere, tarihi devirlere doğru bakmanın savunucusudur.

“Jung’a göre en dipte başlayıp yukarı doğru çıkarsak şunları görürüz: 1-) Merkezdeki güç; 2-) Hayvan atalarımız; 3-) İlkel insan atalarımız; 4-) Irk toplulukları; 5-) Ulus; 6-) Oymak; 7-) Aile; 8-) Birey. Ortak bilinç dışı, insanoğlunun, her bireyin beyin yapısında yeniden doğan evrenin tüm ruhsal kalıtımını içerir” (Atlı, 2012).

Bu düşüncelerle birlikte 19. yüzyıldan sonra psikologların da bireye olan bakış açısında önemli bir değişiklik meydana gelir. Analitik psikologlar artık insan doğasına

doğru yönelmiş ve insan zihnindeki süreçlerde kopmalara neden olan doğal işleyişin ne olduğu üzerine eğilmişlerdir. Böylece bu alandaki sorunların kaynağına inmeyi amaçlamışlardır. *“Jung, insanın çevresini değiştiremeyeceğini, ancak kendisinin yaratmadığı dünya üzerindeki koşullarda, kendi doğasıyla barışarak mutlu yaşayabileceğini söylemiştir. Jung, makinelerle ve bilimle fazla meşgul olan insanın yaşamın anlamı ve amacı ile ilgili sorunlar yaşadığının da altını çizerek”* (Beytur, 2017: 5-6).

Tezde, Amerikan Sineması’ndaki anti kahramanlar, Carl Gustav Jung’un arketip teorisine göre ele alınacak ve Jungçu Analitik Psikoloji bağlamında bu arketipler analiz edilecektir. Bu sebeple, bu bölümde çözümlemelerin daha iyi anlaşılabilmesi açısından Jung’un kavramlarına odaklanılacaktır.

4.1. Analitik Psikoloji Kuramı

Carl Gustav Jung’a göre (2006: 86) insan sonsuzdur. Bu nedenle Jung çalışmalarında her ne kadar insanı, belirli sınırlar içerisine koymaktan ve onun haritasal bir tipografisini çıkarmaktan kaçınmış olsa da, düşüncelerini belirli bir sistemin içerisine oturtmaktan ve özetleyen bir ‘ekol’ kurmaktan uzak durmuştur. Ancak buna karşın Jung, analist bir hekimin başkalarından önce kendinin analizden geçmesini de savunan ilk kişidir. Klasik psikanaliz tekniği Jung’un tekniğinden pek çok bakımdan ayrılır. Bu sebeple Jung, kendi psikolojisine başlangıçta “Kompleks Psikolojisi”, son olarak da “Analitik Psikoloji” adını vermiştir. Bu teknik, ilerleyen süreçlerde psikanalistler arasında yaygınlaşır. Haftada beş kere hastayla analizler, hastanın divana uzanması ve analistin onu görmeyeceği bir yerde oturması neredeyse bu tedavinin vazgeçilmez unsurları haline gelir. Ancak Jung, bu tutuma karşıdır. Ona göre hasta ve hekimin iletişimi doğrudan ve aracısız olmalıdır. O, hastalarıyla haftada en fazla iki kere ya da hastanın durumuna göre bu görüşmeleri artırmanın doğruluğuna inanır. Başarısız bir psikanaliz, Jung için ciddi anlamda düş kırıklıklarına ve tehlikeye davetiye çıkarmaktır. Klasik psikanalizin en büyük dezavantajı hastanın edilgen rolünün aşırı derecede görünür kılınmasıdır. Çünkü bu durum, analistle hasta arasındaki uçurumu derinleştirerek, hastanın tedavi edilmesini güçleştirmektedir (Jung, 2006a: 87).

Analitik psikolojide terapist için en önemli ilke, önyargılardan uzak durarak hastanın bilinç dışının dikkatle gözlemlenmesidir. Analitik psikoterapide ise üç öge

öne çıkar. Bunlardan ilki yazgı ögesidir. Buna göre değiştirilemeyen şeyler kabul edilmelidir. Bir diğer öge, beceridir. İnsanın kendi içsel benliğine giden ve ona ulaşılan yollar bilinçli bir düzeyde açıklanabilir ve öğretilir. Son öge ise sanattır. Sanatta var olan duygu ve sezgi yoluyla bazı şeyleri bir araya getirebilme ve bütünleştirebilme yeteneği ile daha dinamik bir analitik psikoterapi elde edilebilir. Yalnızca yazgının olması terapistleği falcılığa dönüştürebilir. Aynı zamanda becerinin de tek başına ön planda olması terapistle mekanik kılar. Sanat yönünün aşırıya kaçması ise terapistle ‘çılgn bir terapistle’ haline çevirir (Geçtan, 1998: 203).

“Analitik psikoloji ve daha önceki psikolojiler arasındaki fark; analitik psikolojinin en zor ve karmaşık süreçlerin bile üstesinden gelmekten çekinmiyor olmasıdır. Diğer bir farklılık ise yöntem metodumuzda yatar. Özenle hazırlanmış bir laboratuvar ekipmanımız yoktur; bizim laboratuvarımız dünyadır. Testlerimiz insan yaşamının fiili, günlük oluşları ile ilgilidir, deneklerimiz ise hastalarımız, akrabalarımız, arkadaşlarımız ve sonunca ama son derece önemli olan kendimizizdir. Kader, deneyi uygulayanın rolünü oynar. Herhangi bir iğne ucu, yapay şok, sürpriz ışık ve laboratuvar deneyi için gereken araç gereç yoktur; bizim materyallerimizi gerçek hayatın umutları ve korkuları, acıları ve neşeleri, hataları ve başarıları sağlar” (Kavut, 2020).

Jung, geliştirmiş olduğı analitik psikoloji kuramını Freud’un psikanaliz kuramının temelleri üzerine inşa etmiştir. Yine Jung, bilincin varlığını kabul etmiş ve insan ruhunu üç bölümden oluşan bir yapı olarak görmüştür. Bunlar; kişisel bilinç dışı, kolektif bilinç dışı ve bilinçtir. Jung’un analitik psikolojisinde duyu işlevleri, duygusal fenomenler ve düşünce süreçleri gibi bireysel işlevler önceden ayrılır. Ancak öncesinde araştırma amacı için deneysel koşullara bırakılmaz. Bu tutum analitik psikolojiyi deneysel psikolojiden ayıran önemli bir noktadır. “*Analitik psikoloji, psişenin bütünlüklü yapısı ile daha çok doğal bir fenomen olarak ilgilenir*” (Kavut, 2020).

4.2. Kolektif Bilinç Dışı

Bilinç dışı kavramı ilk kez Sigmund Freud tarafından ortaya atılmıştır. Freud, geçmişte kalan deneyimlerin, hislerin ve anıların savunma mekanizmaları aracılığıyla bilinç dışına gönderildiğini iddia etmiştir. Jung ise, Freud’un bu tanımını kendi sınıflandırmasında bilinç dışının kişisel katmanı olarak görür. Ona göre daha derinde olan ve bütün insanlık tarafından ortak paylaşılan katman, kolektif bilinç dışıdır (Pehlivan, 2017).

Carl Gustav Jung’a göre (2006: 72) kolektif bilinç dışı birincil imgeler olarak adlandırdığı gizil imgeler topluluğundan meydana gelir. Bu imgeler de psişenin ilk gelişim aşamasını oluşturur ve insanlara atalarından aktarılır. Bu ırksal imgeler bir bakıma aynı zamanda insan öncesi evrimin de ürünüdürler. Bir başka deyişle, insanın vaktiyle ataları tarafından geliştirilmiş olan davranışlarının benzerlerini göstermeye sebep olan şey eğilimler ve gizilgüçlerdir. Örneğin karanlıktan ya da yılandan korkmak bize kuşaklar boyu atalarımızın yaşantısı sonucu aktarılmıştır ve beyin dokumuza işlenmiştir. Bu açıdan bakıldığında kolektif bilinç dışının evrimi aslen tarih boyunca insan bedeninin geçirmiş olduğu evrimle aynıdır. *“İnsan doğarken, belirli bazı düşünme, hissetme, algılama ve davranış eğilimlerini de birlikte getirir. Bu eğilimlerin ve gizil imgelerin gelişimi ve anlatım bulma yolları ise, bireyin kişisel yaşantıları tarafından biçimlendirilir”* (Geçtan, 1998: 176). Tıpkı yılandan korkan birey gibi kişinin belirli bir objeye olan eğilimi, ortak bilinç dışından geldiği için daha rahat bir biçimde kendine yer bulur. Gizil eğilim ortaya çıkabilmek için kimi zaman küçük uyaranlara, kimi zaman da daha şiddetli tek bir uyarana ihtiyaç duyar. Geçtan’a göre (1998: 176) zararsız dahi olsa birey ilk kez yılanla karşılaştığında korkmaktadır.

Jung (2006: 33) kolektif bilinç dışını *Analitik Psikoloji* kitabında şu şekilde ifade eder: *“Bir ada düşünelim: Adanın suyun yüzünde görülen bölümüne bilinç diyelim, suyun altında kalan bölümü kişisel bilinç dışı, yeryüzüne oturan tabanı ise, ortak bilinç dışı olsun”*. Kolektif bilinç dışında Jung’a göre kişiye özgü algılamalar yer almaz. *“Ortak biliçdışının içeriğini, bireysel BEN’imizin kendinin edindiği şeyler oluşturmaz; kalıtsal bir olgu, soydan gelen bir beyin yapısı sorunudur bu”* (Jung, 2006a: 33). Evrensel durumlara karşı kalıpsal tepkilerden bazıları şöyle örneklendirilebilir: aydınlık-karanlık, erkek-kadın, çocuk-anababa, tehlike, aşk-nefret, korku vb.

Kolektif bilinç dışının içeriği, arketipler terimiyle adlandırılmaktadır. Arketipler bağımsız yapılardır, ancak zaman zaman bir araya gelerek yeni alışımlar meydana getirebilirler. Örneğin, kahraman arketipi kötü adamla birleşerek ‘anti-kahraman’ı oluşturur. Ya da yine kahraman arketipi şeytan arketipi ile birlikte ‘acımasız lider’ tipinde bir insanı meydana getirebilir. Arketiplerin bir başka özelliği ise evrensel olmalarıdır. Mesela bir çocuk dünyanın neresinde doğarsa doğsun anne arketipini de dünyaya getirmektedir. (Geçtan, 1998: 177).



- | | |
|---|--------------------|
| I. Anılar | Kişisel bilinçdışı |
| I. Bastırılmış gereçler | |
| III. Coşkular | Ortak bilinçdışı |
| IV. Baskınlar | |
| V. Ortak bilinçdışının hiçbir zaman bilince çıkmayacak bölümü | |

4.1.1. Bilinç dışının Bölümleri (Jung, 2006a: 43).

“Gözlemlerime göre, bilinçli zihnin, ruhun orta yerinde olup olmaması ikinci derecede bir sorun; ancak bilinç dışı ruhun, kendisini aştığını, kendisini çepeçevre sardığını, bilincin kabul etmesi gerekir. Bilinç dışı içerik, onu, bir yandan geri fizyolojik durumlara, öte yandansa arketip verilerine bağlar. Oysa sezgiler, onu ileri doğru uzatır” (Jung, 2006a: 44).

106

Kolektif bilinç dışı aslen insanoğlunun deneyimlerinin haznesidir ve vücut bulması uzun yıllara tekabül eden bir dünyanın imgeleridir (Jung, 2006a: 44-169).

4.3. Arketip Teorisi

Bireydeki kolektif bilinç dışı, “arketip” adı verilen semboller ile kendini gösterebilme imkânı bulur. Biyolojik ihtiyaçlardan kaynaklı ilkel dürtülerimiz bizi içgüdülere götürürken, zihnin meydana getirdiği ilkel sembollerse bizi arketiplere götürmektedir. Carl Gustav Jung’un üzerinde ısrarla durduğu dört ana arketip vardır. Bunlar: *Gölge*, *Anima/Animus*, *Özben* ve *Persona* arketipleridir. *Persona*, bireyin toplum içerisinde sağlıklı bir iletişim sürdürebilmek amacıyla dış ortamda takındığı maskelerden ibarettir. Birey, persona aracılığıyla toplum içerisinde birey olabilme ve toplumun bir üyesi olabilme imkânına sahip olur. Animus ve anima ise cinsiyetle bağlantılı arketiplerdir. Bireyin ruhsal bütünlüğünü sağlamasında ve karşı cinsten birini anlamlandırmasında önemlidir. Her birey, az da olsa karşı cinsin özelliklerini barındırmalıdır. Buradan yola çıkan Jung’a göre; *anima*, erkeğin kadınsı yanını, *animus* da kadının erkeksi yanını temsil eder. Jung için bir diğer önemli arketip ise *gölge*dir. Gölge arketipi bireyin içinde bulunan karanlık ve uzlaşmaz yanıdır. Bu nedenle birey gölgeyi kendiyle bağdaştırmak istemez, onu yok sayar, kimi zaman da görmezden gelir. Ancak gölge bireyin yaratıcılığının tetikleyici bir unsuru olması müsebbibiyle önemlidir. Gölgesiyle barışık olamayan birey, toplumla uyum içinde yaşayamaz ve yalnız kalır. Gölge ile barışık olan birey, topluma daha kolay kanalize olur ve yaratıcı ruhunu besler. *Özben* arketipi ise kişisel bütünlüğü sağlar, uzlaştırıcıdır. Özben ne kadar zayıflarsa bireydeki ruhsal bölünmüşlük seviyesi o kadar fazlalaşır. Bireyin sağlıklı bir ruh dünyasına sahip olabilmesi için bütünlüğü tam anlamıyla sağlayabilen ve görevini eksiksiz yerine getirebilen bir özbene ihtiyacı vardır. Aslen Jungçu teoride tüm bu arketipler tek bir amaca hizmet ederler. Bu arketiplerin her birinin düzgün işlemesi sonucunda kişi, hem olgun, hem huzurlu, hem de bütünlüklü bir yapıda kişisel gelişimini tamamlayarak topluma rahatlıkla adapte olur. Bu arketiplerin analizi, insanların kendini tanımasında önemli bir rol oynamasının yanı sıra sinemasal kahramanların çözümlenmesinde de büyük bir analiz kaynağıdır. Edebi metinler haricinde sinemadaki karakterlerin, bu arketipler doğrultusunda incelenmesi hem anlatıdaki derin anlamın kavranmasında, hem de kahramanın bireyleşme sürecinin gözlemlenmesinde bize yardımcı olur (Atlı, 2012).

“Freud’un kendi görüşlerinin dışındaki görüşlere yönelik kapalı tutumu ve Jung’un eleştirel tavrı, en sonunda Jung’un Freudian ekolden ayrılıp kendi kuramını yaratmasına giden yolu açmıştır. Jung’un kendi öğretilerini bir arada topladığı “Analitik Psikoloji” kuramı, yeni bir yaklaşım olarak Freud’un psikanaliz kuramının üzerine inşa edilmiştir. Murat Ukray (2014)’a göre Jung, bu noktada Freud’un id, ego, süperegö gibi terimlerin terk “Psişe” olarak adlandırdığı zihni, içerisine “Persona, Gölge, Anima ve Animus, Ben (Self) ve Arketipler” gibi yeni kavramlar getirerek açıklamıştır” (Ukray’dan aktaran. Gülcan, 2020).

Jung, arketip ya da öz resim(*urbild*)’in belirli bir mitolojik imge ya da motif olarak anlaşılmasını eleştirir. Arketiplerin bilinçli tasavvurlar olduğunu iddia eder. Aynı zamanda arketiplerin bireyin bilincinde ortaya çıktıkları an, bir afallamaya sebebiyet verdiğini de ekler. Jung arketipleri kuşların yuva yapmaları ya da karıncaların örgütlü topluluklar kurmalarındaki içgüdüsel eylem gibi içgüdüsel bir eğilim olarak görür (Jung, 2009: 67). Nasıl insan vücudu uzun bir gelişim öyküsüne sahipse, aynı şekilde insan ruhu da böyle bir süreçten geçer. Jung vücut gibi ruhun da tarihten yoksun olmadığını savunur. Psikeyi de ruhun esasını oluşturan bir öge olarak niteler. Jung, anatomi aracılığıyla insan bedeni hakkında ne kadar bilgi sahibi olunuyorsa, rüyaların da o kadar ruhun anatomik işlevine katkısı olduğunu savunur. Jung, arketipini şöyle tanımlar (2009: 69-79):

“Bu arada içgüdülerle arketipler arasındaki ilişkiyi de anlatmalıyım: İçgüdü dediğimiz duyularımızla algılayabildiğimiz fizyolojik uyaranlardır. Ama aynı zamanda fanteziler şeklinde de ortaya çıkar ve varlıkların çoğu zaman sembolik resimlerle belli ederler. Benim arketip adını verdiğim, işte bu iç görüntülerdir. Kökenleri ise bilinmemektedir. Görünen her zaman, yeryüzünün her tarafında ortaya çıkıyor olmalarıdır. Bunların doğrudan atalardan gelerek mi yoksa göçler sonucu bir “çapraz döllenme” ile mi oluştuğu henüz araştırılmaya muhtaçtır....Arketiplerin özgül enerjilerini, onlara yoldaşlık eden özgün hayranlık yaşandığında fark edebiliriz. Arketiplerin sanki bir büyüsü varmış gibidir”.

Jung’a göre arketiplerin bireysel öyküleri bulunmaktadır. Birey kendi ruhuna egemen olduğunu zannetse de Jung’a göre durum hiç de öyle değildir. İnsan ruh hali ve duygularına egemen olamaz. Aynı zamanda bilinç dışı faktörlerin sayısız gizli yollardan kararlarına etki ettiğinin bilincine varmadığı sürece de bu egemenliğe erişemez. Bilinç dışı unsurlarsa varlığını arketiplerin özerkliklerine borçludur (Jung, 2009: 83).

4.3.1. Arketip

Carl Gustav Jung, arketip terimini Cicero, Plinius, Corpus Hermeticum ve Augustinus gibi klasik kaynaklardan almıştır. Prototip sözcüğüyle de eşanlamlı olarak kabul edilen arketipler, kolektif bilinç dışının da içeriğini oluşturur. Jung'un tanımını yaptığı arketipler şöyle sıralanabilir: *“doğum, yeniden dünyaya geliş, ölüm, güçlülük, sihir, kahraman, çocuk, üçkâğıtçı, akıllı ihtiyar, toprak ana, dev gibi imgeler, ağaçlar, güneş, ay, rüzgâr, ırmak, ateş ve hayvanlar gibi doğal objeler, yüzük ve silah”* (Geçtan, 1998: 177). Arketipler Jung'a göre mit geleneğiyle birlikte yaygınlaşmıştır ve mitolojik imgelerin analiz edilmesinde ve anlaşılabilmesinde anahtar bir role sahiptir. Arketip ilkesi kendinden öncelere dayanır. Yapılandırma kudretinin evrende bulunuş hali pek çok kuramda yer almıştır. Bu kuramlara verilebilecek ilk örneklerden biri ise Platon'un “idea”sı ile eş anlamlı bir kavram olan arketiplerdir. Arketipler bilinçten önce de vardır ve onu biçimlendirmede önemli bir rol oynar. Yine arketipler, bilinç halinden daha önceki yapısal biçimlerinde kendini göstermektedir. Çoğunlukla algılama ve anlama biçimlerinde etkili olurlar (Küçükhemek ve Serarslan, 2020).

Jung'a göre (2009: 79) arketiplerin kendi inisiyatifleri ve enerjileri vardır. Bu güçler sayesinde (kendi simgesel stillerinde) anlamlı bir yorumlama yapabilir ve kendi uyaranlarıyla herhangi bir duruma müdahil olabilirler. Ancak arketiplerin başına buyruk hareket etmeleri, bilinçli planların karıştırılıp engellenmesine ya da değiştirilmesine yol açar. Arketiplerin özgül enerjileri onlara büyümlü bir bakış atfeder (Jung, 2009: 79).

“Sahip oldukları enerji, belirli davranış ve dürtüleri zorunlu hâle getirir. Bu da, belirli koşullarda, sahip çıkıcı ve saplantılı bir güç (numenlik özelliği) kazanmalarına neden olur. Arketipler, içerikleri yani görünümüleri bakımından değil, yalnız biçimleri bakımından belirlenirler. Arketipsel bir imge, ancak bilincine varıldığında, bilinçli deneyin materyali ile doldurulduğunda içeriği bakımından belirlenir. Arketip kendi başına boştur, saf kalıptır, a priori verilen bir anlatım olanağıdır. Anlatımların kendileri kalıtımla aktarılamaz, yalnızca formlar aktarılır, bu bakımdan içgüdümlere benzerler, çünkü yalnızca biçimce belirlenmiştir” (Küçükhemek ve Serarslan, 2020).

Jung'a göre arketipler esasen bütün insanlığın ortak davranış özelliklerini ve sıradan deneyimlerinin başlatıcısı, denetleyicisi ve aracısı olan içkin nöro-psişik merkezler olarak da tanımlanabilir. Bu minvalde arketipler kendine uygun koşullarda sınıf, inanç, ırk, tarihsel dönem ve coğrafi konum ayırt etmeksizin insanlarda benzer düşüncelerin yanı sıra mitolojik motiflerin, imgelerin, duyguların ve düşüncelerin

meydana gelmesinde önemli bir etki sağlar denilebilir (Stevens, 2014: 72). Anthony Stevens’a göre arketipler, her biri kendine münhasır olan parmak izleridir. Arketiplerin kolektif olmaları, bir şeyin genel özelliklerine sahip olmalarından gelse de belirli görünümelerde içkindir. Örneğin, her bireyin parmak izi birbirinden farklı, kendine has ve eşsiz bir düzendedir. Stevens, bu nedenle hırsızlık yapacak bir bireyin yakalanmamak için eldiven takması gerektiğini söyler ve ekler *“Arketipler bir anlamda evrensel ve bireysel, eşsiz ve genel olanın bileşiminden meydana gelir; öyle ki tüm insanlığa özgüdürler fakat yine de her insanda farklı bir biçimde açığa çıkarlar”* (2014: 74).

Jung üzerine çalışmalar yapmış olan Carl S. Pearson ise Jung ile benzer görüşleri savunur ve *“arketiplerin psişedeki ve toplumsal sistemlerdeki derin yapılar”* olduğunu savunur. Pearson, arketip sözcüğünün kimi insanlara korkutucu geldiğinden bahseder. Ancak arketipler ona göre psişedeki ve toplumsal düzendeki derin yapılardan ibarettir. Nasıl ki hiçbir kar tanesi birbirine benzemiyorsa, arketipler de tıpkı onlar gibi kendine özgüdür. *“Arketipler psişenin fraktalleridir. Örneğin, cesaret ve yiğitlik gibi Savaşçı niteliklerini sergileyen her kişi farklıdır, ancak yine de biz her birinde Savaşçı özünü görüp tanırız. Siz arketipleri her zaman yararlanabileceğiniz içsel gizil güçler, müttefikler ya da rehberler olarak düşünebilirsiniz”* (Pearson, 2003: 45).

Bireyler dış dünyadaki imgelerle karşılaştığında ve o nesneleri daha çok tanıdıkça bu imgeler bilinçli bir gerçek halini alır. Bu yönden bakıldığında ise insan “boş bir sahife” olarak dünyaya gelmemektedir. Bilakis, doğduğu dünyaya aşık bir biçimde gizil imgelere, yani arketiplere sahip olarak doğar ve dünyaya geldiği ortama yabancılaşmaz. Jung’a göre arketipler bizim üzerimizde izler bırakır ve bizi büyüler. Birey yaşam serüveninde pek çok arketiple karşılaşır ve kendini zenginleştirir. Bireyler günlük hayatın akışında arketiplerin varlığından aracasız bir şekilde haberdar olmazlar. Arketipler insanlara rüyalar, masallar, mitoslar gibi anonim eserlerden ulaşır. Yani bireyler, rüyaları ve masalları ya da mitosları takip ederek arketipler hakkında bilgi sahibi olabilir (Gürses, 2007).

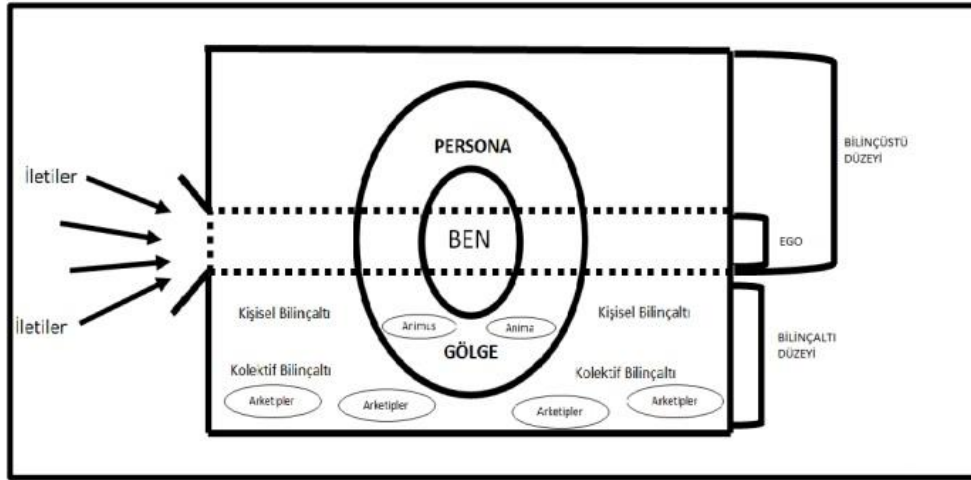
“Bir yandan dış dünyanın beklentilerine göre üstümüze geçirdiğimiz, içine sığmaya çalışırken çekiştirip durduğumuz kıyafetler, öte yandan zihnimizin ürettiği düşünceler, biyolojimizin dayattığı dürtüler, uykumuzda bile duyduğumuz derinlerden gelen gümbürtüler” (Jung, 2021: 5).

Jung'a göre arketipler yalnızca insana özgüdür. Bu nedenle arketiplerin çözümlenmesi insanların birbirini anlaması adına da büyük bir önem taşır. Jung, arketiplerin bilinçsizce bir köşeye itilip önemsiz görülmesinin, bireylerin zararına olduğunu savunur. Bu nedenle onları görmezden gelmek ya da önemsememek yerine çözümlemek gereklidir. Adeta bir buz dağı gibi arketipin görünenden ziyade görünmeyen kısmının çözümlenmesi gereklidir. Böylece birey kendi için ifade ettiği anlama ulaşabilir.

4.3.2. Psişe

Psişe aslen Yunanca ruh anlamına gelmektedir. Başlangıçtaki anlamı hayatın ilkesi iken günümüzde zihin, zihniyet ve ruh anlamında kullanılmaktadır. Jung'da ise psişe, hem bilinci hem de bilinç dışını kapsar. Jung, psişeyi varoluşun kendisiyle eş değer tutar. Psişe, Jung'a göre bizim bilincimizin dışındadır. Aynı zamanda psişe, zaman ve mekânla olan bağlantısına da ışık tutan bir niteliğe sahiptir. Psişe özünü insan aklının kategorilerinden çok daha ötesinde bir karanlıktan alır. Jung için kötü işleyen bir psişenin bedene de oldukça zararı vardır. Çünkü ona göre beden ve psişe, birbirinden ayrı varlıklar değildir. Her ikisi de aynı yaşamı paylaşmaktadır. Psişe kendini düşlerde, hastalıklı sanrılarda ve vizyonlarda açıkça ortaya koyar. Başlangıçta yansımalar halinde belirir. Örneğin, rüyalarda başkaları halinde görünür, vizyonlarda ise mekâna yansıtılmış gibi kendini gösterir (Jung, 2006b: 187-245).

Psişe birbirinden farklı biçimde ancak aynı zamanda etkileşim halindeki sistemlerden oluşmaktadır (Geçtan, 1998: 172). Jung'un psişe modeli en temel düzeyde Şekil 3.2.'de görüleceği gibi bilinçaltı düzeyi ve bilinçüstü düzeyi olmak üzere iki katmandan oluşmaktadır. Bilinçüstü düzeyinde yer alan *Ego*, adeta bir süzgeç görevi görerek gelen iletileri psişenin faydasına olacak şekilde elemekten geçirir. Böylece faydasız ya da önemsiz olan iletiler *Ego* aracılığıyla bilinçaltına gönderilir. Geri kalanlarsa bilinçüstü düzeyde kalır. Herhangi bir düşünce, anı ya da duygu, ego tarafından seçilmedikçe birey bunların varlığından haberdar olmaz. Egoya kadar ulaşan ruhsal olayların çoğu bilinçüstü düzeyde kendine yer bulabilir. Ego bireyin tahammül edemeyeceği derecede duygu, düşünce, anı ve algıların bir süzgecidir (Geçtan, 1998: 173).



Şekil 4.2. Jung'un Psişe'si, Katmanları ve Ögeler (Gülcan, 2020).

Egonun tanımını biraz daha açmak gerekirse, Jung'un çalışmalarında ego ve bilinci bir arada görürüz. Bu minvalde, bilincin çatısı altındaki yaşanmışlıklar ve zihinsel süreçler egonun tümüdür. Aynı zamanda insan kişiliğinin sürekliliğini de sağlama gibi önemli bir görevi vardır. Bu sayede birey dündeki ile aynı insan olduğunu hisseder (Geçtan, 1998: 173). Bilinci meydana getiren, onun var olmasını sağlayansa bilinçaltı (bilinç dışı)dır. Jung'a göre yaratıcı ve yok edici ruhun (psişenin) ortaya çıkmasındaki temel kaynak da bilinçaltıdır. Yaratıcı fikirlerin, ilham kaynaklarının da derinlerine inildiğinde beslendikleri kaynağın bilinçaltı olduğu görülür. Genel kanının aksine, bilinçaltının karanlık yönlerinin yanı sıra aydınlık yönleri de vardır.

Bireyleşmenin gerçekleşebilme kademesi egonun yaşantılara bilince ulaşması için geçit vermesinden geçer. Geçtan (1998: 173) bu durumu şu şekilde ifade eder:

“Egonun hangi tür yaşantılara geçit vereceği, bireye egemen olan zihin işlevi tarafından belirlenir. Eğer insan duygusal tipte ise ego daha çok sayıda duygunun bilince ulaşmasına geçit verir. Düşünmeye yönelik bir tipte, düşünceler öncelikle bilince kabul edilirler. Anksiyete yaratan düşünce ve anıların bilince geçmesi genellikle engellenir. Bilince ulaşan duygu, düşünce ve algıların sayısı, bir insanın bireyleşme oranına ve yaşantılarının yoğunluğuna bağlıdır. Yüksek düzeyde bireyleşmiş bir insanın egosu, daha fazla sayıda yaşantının bilince geçmesine olanak tanır. Güçlü yaşantılar egonun kapılarını zorlayarak bilince ulaşır, zayıf olanlar geri çevrilir.”

Psişe kavramını tanımlarken Jung, insanı bir bütün olarak görür. Kişiliğin birbirinden farklı yapılarda parçaların bir araya gelmesi görüşüne de karşı çıkar. Ona göre insan bütünleşmek için çaba harcamaz çünkü zaten böyle bir bütünlüğe sahip bir biçimde hayata gelmiştir. Yine de Jung, hayatının sonuna kadar yaptığı çalışmalarda,

bu bütünlüğün parçalanmasından imtina etmiş ve ona yeni boyutlar katmaya çalışmıştır. Psikanalistin asıl görevi de bütünlüğünü kaybetmiş ya da yitirmiş bireylerin bunu yeniden kazanmasına yardım etmek ve psişeyi kuvvetli temellere oturtup bireyin gelecekte tekrar böyle bir durumla karşı karşıya kalmasını engellemektir. “*Bir başka deyişle, psikanalizin amacı psikosentezdir*” (Geçtan, 1998: 171-172).

Jung için arketipler, dinamik imgelerdir ve nesnel psişenin bir parçasıdır. Tezin bu kısmında psişenin arketiple olan bağlantısının açıklanmasının ardından, Jung için kişiliğin oluşumunda önemli bir yere sahip olduğunu düşündüğü ve özel bir yer attığı dört arketip üzerinde durulacaktır.

4.3.2.1. Persona

Persona kelimesinin etimolojik kökeni Antik Yunan’a dayanmaktadır. Oyuncuların çeşitli sosyal rollere büründükleri zaman takındıkları maske anlamına gelir. Anthony Stevens’a göre persona şöyle tanımlanmaktadır:

“Nasıl ki her binanın bir cephesi var, her kişiliğin de bir personası (kelime anlamıyla Antik Yunan’da oyuncuların taktığı bir maske) vardır. Personamız, kendi kendimize yarattığımız ve başkalarının da bunu kabul edilebilir bulmasını umduğumuz bir formdur. Kimi zaman buna sosyal arketip ya da uyduculuk arketipi de denir. Personada her daim yapay bir yön bulunur; tıpkı en güzel eşyaların sergilendiği bir vitrin gibidir ya da egonun işe aldığı ve insanların hakkımızda güzel şeyler düşünmelerini sağlamaya çalışan bir halkla ilişkiler uzmanı gibi de düşünebiliriz; onu. “Biraz abartılı bir görüş olacak ama aslında persona gerçekte ne olmadığımızdır; kendimiz de dâhil başkalarının olduğumuzu sandıkları biri denebilir ona” (Stevens, 2014: 91).

Carl Gustav Jung’a göre persona diğer bir anlamda ise kişilik, bireyin dış dünyaya karşı genel ruhsal davranış biçimi olarak tanımlanır. Persona aslen BEN’in dış dünyaya dönük kısmını ifade eder. “*Persona, işlevsel bir komplekstir; uyum, ya da gerekli uygunluk için oluşmuştur*”. Bireyin toplumla olan ilişkisinde dengeyi sağlamada bir aracı olan persona, aynı zamanda bir uzlaşmacı olarak da önemli bir misyona sahiptir. Persona yalnızca ruhsal niteliklerle ilgilenmez aynı zamanda Jung’a göre toplumsal davranış biçimlerinden, mimiksel hareketlere kadar yürüyüşümüz, duruşumuz, yüz ifademiz, gülümsememiz ve dış görünüşümüzle de yakından ilişkilidir. Dış dünya ile uyumlu bir iç yaşam kurmuş bireyde persona, doğal ilişkileri sağlayan koruyucu bir kalkandır. Ancak kimi zaman birey, personasının ardına saklanarak gerçek yaradılışını gizler. Zamanla bu sinik hal, bireyin üzerine oturur ve

kendi maskesinin ardında yok olur. Bireyler için mevki veya ünvanla özdeşleşmek çekicidir. Hatta çoğu insan toplum tarafından kendine atfedilen saygınlıktan öteye gidemez. Bu nedenle maskenin ardında kişilik aramak Jung’a göre nafiledir. Tüm bu abartılmış, içi boş saygınlığın zemininde aslında acınası, personasına yenik düşmüş bir birey vardır. Mevkiinin ya da titrin veya boyalı gerçekliğin karşı konulmaz olması da bundandır. Bireyler için kişisel yetersizliğin bir yara bandıdır bu ögeler. Normal bir bilince sahip olan birey, doğru şekilde işleyen personasına kolaylıkla hükmedebilir. Hatta duruma göre bulunduğu ortamın koşullarına ayak uydurarak başka bir persona ile yer değiştirebilir. Personayı değiştirebilmek için öncelikli koşul, onun bilincinde olmaktadır (Jung, 2006a: 39-41).

Kimi zaman da birey personasını aşamaz ya da bu durumu önemsemez. Böyle bir durumda bireyleşme süreci engellenir ve birey toplum içerisinde kaba, huzursuzluk çıkaran, dünyadaki yerini sorgulayan eğilimler sergiler. Kişisel bilinç dışında yolculuğa çıkan kişi önce personasıyla tanışıp yüzleşmelidir (Küçükhemek ve Serarslan, 2020). Egonun şişmesi bireyde aşağılık duygusuna kapılmasına sebebiyet verir. Geliştirdiği amaçlara ulaşamayan birey kendinde yetersizlik hisseder ve bunun sonucunda çevresine yabancılaşır. Yabancılaşmaysa yalnızlığı doğurur. Jung, klinik gözlemleri sonucu pek çok başarıya imza atmış bireyde başarı sonrasında gelen anlamsızlık ve boşluk duygusuna değinir. Bu durumun tedavisi personanın söndürülmesinde ve bireyin gelişmemiş yönleriyle yüzleşmesinde olduğunu savunur (Geçtan, 1998: 179).

İnsanın dışadönük yüzü personadır. Örneğin, toplum beklentilerine katı bir şekilde riayet etmesi beklenen bir birey, şişmiş bir persona geliştirir. Böyle bir birey canlılıktan ve doğallıktan uzaklaşır, toplumun kontrolü altında adeta bir robot olarak varlığını sürdürür. Personanın gelişiminde bir diğer faktör de kişinin anne babasıdır. Yine Jung’a göre yalnızca toplum tarafından onaylanan insanın personası *kitle adamının personasıdır* (Jung, 2006a: 40). Persona bireyin ruhsal sağlığı için şarttır.

ve hâlen Freud'un etkisindeyken önemsenmeyen, ihmal edilen arzuları ve kişiliğin bastırılmış yanlarını betimlerken “ruhun gölge tarafı” ifadesini kullandığından bahseder. İlerleyen yıllarda çıkardığı *On the Psychology of the Unconscious* makalesinde ise Jung, bireysel gölgeyi öteki olarak ele alır. “*Öteki, aynı cinsten bilinç dışı kişilik, ayıplanan alt benlik, bizi utandıran ya da küçük düşüren öteki: “Gölge derken benliğin olumsuz tarafını kastediyorum. Saklamak istediğimiz tüm sevimsiz özelliklerin bireysel bilinç dışıyla birleşmesinin toplamı”* (Jung, 2006a: 110).

Jung’a göre gölge, gözle görülmeyen ancak ruhsal bütünlüğümüzün ayrılmaz bir parçasını oluşturan karanlık yanımız veya öteki yanımızı simgelemektedir. Yaşayan bir biçimin vücut bulabilmesi için derin bir gölgeye sahip olması gereklidir. Jung için gölge, bireyin ayrılmaz bir parçası ve varlığının kopmuş bir bölümüdür. Bu kopmuşluk haline nazaran birey, her zaman gölgesine bağlı kalır. Gölge arketipi birçok sanat alanında da karşımıza çıkar. Bireyin içindeki karanlık ve uzlaşmaz tarafı olan gölge, edebiyatta çoğunlukla bir hayvan olarak tasvir edilmektedir. Birey gölgeyi kendisiyle her ne kadar bağdaştırmak istemese de yaratıcılığının kaynağını oradan alması müsebbibiyle önemlidir. Görmezden gelinen, uzlaşlamayan bir gölge bireyi toplumsal bir uyumdan uzak tutar, yalnız bırakır. Gölgesiyle barışan birey, yaratıcılığın ve olgunluğun önünü açar (Atlı, 2012). Gölge ve birey yüzleşmesini Jung şöyle tarif eder:

“Gölgeyle karşılaştığında birey çoğu kez kendisine ait olduğu işlevsel ve davranışsal tipin farkına varır. Ayrılmış işlev ve az gelişmiş davranış tipi, Karanlık Yanımızdır; etik, estetik, ya da başka nedenlerden benimsemediğimiz bilinçli ilkelerimize karşıt diye bastırdığımız, yaradılışımızda var olan ortak eğilimdir. Birey yalnızca ana işlevini ayırtmışsa, dışa ve içe yönelik gerçeği yalnızca ruhun bu yanı ile kavıyorsa, öteki işlevler ister istemez aydınlığa çıkmayacak, ya da ‘gölge’ olarak kalacaktır” (Jung, 2006a: 70).

Bireyin içerisinde bulunduğu toplumda ne kadar dar ve kısıtlayıcılık hâkimse, bireydeki gölge de o denli geniş olacaktır. Bireyin en karanlık, en vahşi ve en ilkel yanı olan gölgenin kontrol mekanizması, psişenin merkezinde yer alan egodur. İnsan yaşamı boyunca çeşitli niteliklerini durmadan bastırmakla uğraşır. Bu nedenle gölge hiçbir zaman kendisini bilinç düzeyine çıkaramaz. Geçtan’a göre (1998: 180) gölge insanın hayvan yönünün bir parçasıdır ve kökenini evrim tarihinin gerilerinden itibaren almaktadır. Arketipler içerisinde en güçlü ve en tehlikelisidir. Bireyin toplum içerisinde var olabilmesi ve grup halinde yaşama ayak uydurabilmesi için öncelikle gölgesindeki hayvansı eğilimleri evcilleştirmesi gereklidir. Bu evcilleştirme de ancak

gölgenin eylemlerini bastırarak ve onun gücüne karşı durabilecek ve onu alt edebilecek bir persona geliştirebilmekle sağlanır. Birey hayvansı eğilimlerini bastırabildiği ölçüde uygarlaşmış sayılır. Ancak bunu yaparken de yaratıcılığından, iç görüşünden ve duygusallığından ödün verir. Benimsediği kültürün kendisine sağladığı imkânlarla karşı içgüdüsel yeteneklerini feda eder. Gölgeden arındırılmış bir yaşam yavan ve cılızdır.

Jung’a göre iki ayrı gölge vardır. Bunlardan ilki kişisel gölgedir. Kişisel gölge bireyin yaşamın başlangıcındaki ruhsal özelliklerini içerir. Diğer gölgeyse ortak gölgedir. Öteki bireylerle birlikte ortak bilinç dışı çatısının altında ve ona ait bir biçimdedir. *“Herkesin bir gölgesi vardır, bu, bireyin bilinçli yaşamında ne kadar az somutlaşmışsa, o kadar koyu ve yoğun olur”* (Jung, 2006a: 71-71). Birey yalnızca yansıtma aracılığıyla kendi iç süreçleriyle yüzleşir. Yansıtmalardan meydana gelen alışveriş sayesinde de birey kendi bilincine varır. Aynı şekilde birey kendi gölgesinin yansıtmasındaki transfer alışverişinde kendi problemleriyle yüzleşir ve yansıtmanın yok edici enerjisini olumlu enerjiye çevirir. Stevens ise gölgeyi şu şekilde ifade etmektedir:

“Gölge, kaçınılmaz biçimde personaya ait niteliklerin karşıtlarını barındırmaya başlar; gölge, adeta personanın yüzeysel yapmacıklığını ödünleme çabasındayken, persona da gölgenin anti-sosyal özelliklerini dengelemeye çalışır. Bu iki zır kişiliğin aynı kişide bir arada var oluşu yaşamda olduğu gibi edebiyatta da karşımıza çıkar: Yakışıklı ve zeki bir sosyete çapkını olan Dorian Gray, gizli karanlık yaşamının tüm yönlerini yansıtması nedeniyle kendi portresini hiç kimsenin göremeyeceği bir yerde saklar; Dr. Jekyll ve Bay Hyde aslında aynı kişidir, saygıdeğer bir doktorla dev bir canavar olmak arasında gider gelir” (Stevens, 2014: 93-94).

Kimi farklılıklarına rağmen gölge aslen Freud’un id kavramına benzetilebilir. Gölgenin fren mekanizması, psişenin merkez noktasında yer alan egodur. Egonun saf dışı kaldığı durumlardaysa gölge, bireyin tutumlarına ve davranışlarına etki eder. Gülcan (2020) buna örnek olarak *“Ne olduğunu anlamadım her şey birden gelişti”* ya da *“O kadar sinirlendim ki gözüüm kararmış”* dediğimiz durumları buna örnek gösterir. Gölge tam da bu gibi anlarda bilinçaltından sıyrılarak kendini bilinç düzeyinde göstermektedir. Gölge, hayvan atalarımızın ülkesine uzanmasından ötürü bilinç dışı geniş perspektifli bir tarihsel görünüm ortaya koyar. Suçlu, gizli ve bastırılmış olan kişilik günümüze değin kötülüğün kaynağı olarak (yani gölge) algılanmışsa da yakın ölçekten bakıldığında bu kadar basit bir tanımı hak etmemektedir. Bilinci

dengelemenin yanı sıra gölge salt ahlaki olarak tasvip edilmeyen eğilimleri içermez. Aynı zamanda normal içgüdüleri, gerçekçi görüşleri ve yaratıcı dürtüleri de bünyesinde barındırır.

“Kişinin aşağı düzeydeki yanı: Kişisel ve ruhsal öğeler toplamı: kişinin seçtiği bilinçli davranış ile uyumsuzluğu yüzünden, yaşamda anlatım yolu bulmasına izin verilmeyen, dolayısıyla bilinçdışında karşıt eğilimleri olan, büyük çapta özerk 'bölüntü kişilik' durumunda bir vücut olurlar. Gölgenin bilinci dengeleyici rolü vardır; bu bakımdan etkileri hem olumlu, hem de olumsuz olabilir....Gölge, kişinin kendinde benimsemediği, ama gene de kendini dolaylı dolaysız zorla benimsettirmeye çalıştığı her şeyi kişileştirir; örneğin aşağı karakter özellikleri ve başka uyumsuzluk eğilimleri” (Jung, 2006a: 406).

Gölge, bulanık bir arketiptir çünkü bilinçaltında bulunan pek çok nahoş ve müphem özellikleri barındırır. Bu belirsizlik kimi zaman olumsuz niteliklerle karşılaştırılmaktadır. Jung bunu şöyle ifade eder:

“Eğer modern insan bakışını kendi zihninin girintilerine çevirirse, orada memnuniyetle görmezden geleceği bir kaos ve karanlık keşfedecektir...yine de zihnimizin derinliklerinde bu kadar kötülükle karşılaşmamız bizim neredeyse bir katarsistir” (Jung’dan aktaran Bratton, 2004).

Bu bağlamda Jung; bilinçsiz zihnin potansiyellerini onlarla ilk kez karşılaşıldığında korkutucu olarak değerlendirse de aynı zamanda bilinçli düşüncenin temelini oluşturan bir kaynak olarak görür. Bu bastırılmış potansiyeller bir araya gelerek gölge arketipini oluşturur. Karakterin içindeki olumsuz dürtüler ve karmaşık ruh hali gölgeyi oluşturan niteliklerin başında gelir. Bu karakterler genellikle kahramanın karşısında yer alırlar. Kahramanın uğruna savaştığı ideallere de karşıdır. Gölge, hatırlamaktan ve başkaları tarafından hatırlatılmasından hoşlanmadığımız ancak çoğu kez aklımızın bir köşesinde yer alan ve en istenmeyen biçimde geri gelen savunmasız noktalardır. Bu kimi zaman yüzleşmekten korktuğumuz anılarımız, kimi zaman da dileklerimiz, korkularımız veya ihtiyaçlarımızı içerir. Bu nedenle sürekli olarak bilinçli yaşamımıza rahatsız edici bir biçimde müdahale ederler.

4.3.2.3. Anima ve animus

Anima ve animus, karşıt cinsiyetlerde bulunan kadın/erkek “ruh imgeleri”nin tezahürleridir. Anima ve animusa kısaca karşıt konumlar anlamına gelen *syzygy* de denmektedir. Latince anima insan ruhuna karşılık gelen ‘*soul*’ ile ilişkilendirilirken, animus ‘*spirit*’ insan dışı nesneleri de kapsayan ruh ile bağdaştırılır. Her iki kelime de

iç dünyaya, ruha ve maneviyata atıfta bulunur. Anima ve animus, gölgeden daha derin bilinçaltını temsil eden öznel kişiliklerdir. Anima ve animus içe uyum sağlarken, Persona dışa dönük uyum sağlar. Yine her ikisi “ben” ve iç dünya arasındaki işlevler iken, “persona” dış dünyaya aracılık eder. Anima ve animus deneyimlerle sonuçlanan ve bireylere kadınsı ya da erkeksi özellikler atfeden psişe bileşenleridir. Her birey kendi cinsiyetleri bağlamında farklı özelliklere sahiptir. Bu özellikler karşıt cinsiyet ile birleştirildiğinde Anima ve animus arketipleri ortaya çıkar.

“Karşılaştığımız çelişkili parçaların bataklığında kimliğimizi bulmak, derin ve bilinç dışı alana inmek demektir. Kişisel geçmişimizin, anılarımızın ve bize yakın olanların anılarının sınırlarının ötesine, tüm insan yaşamının altında yatan kolektif bilinçaltına –nesnel psişeye- gitmeliyiz. Egolarımızın kendi dünyalarının sınırlarını aşıp, kendi özel talepleri ve hedefleri ile ayırt edilen ‘Benlik’ ülkesine çekilmesine katlanmalıyız. Jung, onu ‘ruhun bilinç dışı alanı... insandan daha fazlası olan yaşayan Ruh’un kendini gösterdiği yer’ olarak tanımladı. Anima ve animus da bizi Ruh’la yüzleşmeye sürükleyen önemli parçalardır” (Ulanov, 1994: 13).

Jung’a göre (2005: 72) erkekteki ruh imgesi *Anima*, kadındaki ruh imgesi ise *Animus*’tur. Öte yandan Jung yazılarında (1980: 14) dişil animusu Eros ile eril animayı ise Logos ile eşleştirmektedir. Ruh imgesinin arketip figürü karşı cinsiyette ruhun bir tamamlayıcısıdır. İster kadın ister erkek olsun her iki cinsiyetteki birey, kişisel tepkilerini anima ve animusa yansıtır. Bunun yanı sıra kadın erkeğin, erkek de kadının kendindeki yaşantısını bu iki imgeye aktarır. Her nasıl gölge bireyin karşısındaki kişiyle yansıtılarak dışavuruluyor ise, bireylerin içerisindeki karşıt cinsiyetler de başkaları aracılığıyla ortaya çıkarılır. Bunu yaparken kimi zaman düşler kimi zaman da fanteziler ile diş görüntü yansıtılır.

Anima ve animus aslında ruhu ya da bir diğ er deyiş le iç sel tutumu kişileştirir. Bu şekilde birey karşı cinsin özelliklerini taşıyarak hem karşı cinsiyetin öğelerini içselleştirmiş hem de kendi ruhunun niteliklerini canlandırmış olur. Anima erkeklerde bulunan diş il yönü temsil eder ve bireyin kadınlarla olan deneyimlerinden beslenir. Ayrıca anne, sevgili, eş gibi farklı figürlerle iletişimde önemli bir rol oynar. Anima ile bütünleşme, Jung için 4 ayrı evreden geçer. Bunlardan ilki Havva (ilkel anne-döllenecek bir şey), Eros (romantik âş ık-birey olarak bir anlam yükleme), Hz. Meryem (manevi anne-dini bağı lılık), Sofia (kiş ileştirilmiş bilgelik). Bu çerçeveden bakıldığında anima hem iyi bir yol gösterici, hem de bireyin olgunlaşmasındaki önemli unsurlardan biridir (Jung, 1980: 12). Bunların yanı sıra anima, erkeğin kadınlara karşı

tutkulu cazibesini veya nefretini gösterir. Jung edebiyatta anima için Troyalı Helen'i, Dante'nin Beatrice'ini ve Milton'un Eve figürlerini referans alır (Jung'dan aktaran Guerin vd., 1960: 181). Anima hem olumlu, hem de olumsuz niteliklere sahiptir. Bir erkeğin hayatında yanıltıcı hatta ölümcül bir unsur olabilir ya da erkeğin dünyayı keşfetmesinde ona bir yol arkadaşı olabilir. Steven Walker bu bağlamda animayı şöyle ifade eder:

“Kadınısı yönünün farkında olmayan bir erkek için anima, kolayca baştan çıkarıcı ve aldatıcı bir arketip olarak olumsuz bir rol oynayabilir. Odyssey'daki Circe gibi yardımcı bir figür olarak da karşımıza çıkarak bir adamı bilinmeyen derinliklerinde bir yolculuğa çıkarabilir. Ya da Dante'nin Beatrice'i gibi büyük bir ruhsal arayışın ilham kaynağı olabilir” (Walker, 2002: 47-49).

Jung, anima için *Black Books* isimli 1913 ve 1932 yılları arasında çıkan dergide şöyle bahsetmiştir “*Seni yalnızca kadının ruhu aracılığı ile buldum*” (Jung'dan aktaran Shamdasani, 2009: 49). Buradaki anima, Jung'un kendi ruhundaki kadın ruhu olan animadır. Anima Jung'un yoğun bir erotik aktarım ilişkisi içinde olduğu gerçek hayattaki bir kadın şeklinde ortaya çıkmıştır denilebilir (Jung, 1921: 807).

Jung, içsel psişik boyuta yaptığı tüm vurguya rağmen animanın ancak karşı cinsten bir partnerin mevcudiyeti yoluyla keşfedilebileceğini savunur. Çünkü yalnızca böyle bir ilişkide yansıtma gerçekleşir. Özlem Küskü'ye göre (2020: 42) anima, erkeğin bilinç dışındaki dişi ögedir. Aynı zamanda anima, erkeğin bilinç dışında var olan bir kolektif imajdır. Erkeğin ilk anima ile tanışması anne aracılığıyla gerçekleşir, ardından hayatına dâhil olan tüm kadınlar onun anima ruhunu besler. Böylece yüzyıllar boyunca aktarılan imajlar bütünü olarak kabul edilen anima, kolektif bilindışı kendini sürekli olarak genişleten bir yapıya da sahip olmuştur. Buna ek olarak erkekler, yaşamlarındaki kadın figürlere bilindışı olarak bu imajı yansıtırlar. Anima genellikle erkeklerin rüyalarında, fantezilerinde ya da imgelemlerinde karakterizasyon edilir. Bu nedenle anima, idealize edilmiş bir arketip imgesidir. Anima ile ilgili bir başka unsur ise benliğin bazı yönlerinin bir tezahürü olmasıdır. Bu kimi zaman genç ve güzel bir kadın olarak kendini gösterir, kimi zaman da yaşlı bilge bir kadın olarak kendini idealize eder. Bireyde kişiliğin yansıtılan bir parçasının çözülmesinde anima ve animus önemli ruh imgeleri olarak karşımıza çıkar.

Anima sıklıkla anne figürü ile bağlantılıdır. Buna ek olarak Jung (1980: 12-13) animayı şu şekilde tanımlar: “*Her anne ve her sevgili insandaki en derin gerçekliğe*

tekabül eden, her yerde hazır ve nazır bu görüntünün taşıyıcısı olmak zorunda kalır”. Her ne kadar bir ruh imgesi olarak düşünülse de anima, daha spesifik bir anlam içermektedir. Tıpkı ‘gölge’ gibi anima da iyi ve kötü yanlara sahiptir. Animanın olumlu ve olumsuz yönlerini etkileyen en önemli figür ise annedir. Kişi annesiyle olan ilişkisini olumsuz olarak nitelendirdiğinde anima tehlikeli yönlerini sergiler. Yunan destanı Odysseus’da animanın pek çok farklı yönü karşımıza çıkar. Örneğin, genç denizci erkekleri derin sulara çağırarak onların ölümüne neden olan Sirenler ya da deniz kızları, orman perileri, lamialar (Yunan mitolojisinde yarı yılan yarı kadın tasvir edilen ve erkeklerin kanını emen bir tür canavar) kötücül anima olarak gösterilebilir.

“Derin bilinç dışının ötekilğine ilişkin bu Jungcu terim, erkekler için rüyalarda ve fantezilerde bir kadın biçimiyle temsil edilir. Anima çok hamdır, kişisel egoya göre manyetik bir ‘öteki’dir. Baştan çıkarılmak veya tecavüze uğramak yerine onunla psikolojik olarak tanışabilir ve ilişki kurabilirse erkeğin gücü ve yaratıcılığı artar” (Leader, 2009).

Bireyleşme sürecinin bir parçası olan anima ile buluşma Jung için bir cesaret testidir. Anima arketipi, kimi zaman suda balıkçı ağına düşen, yarı insan yarı balık olan su perisidir. Animanın kötü olduğu kadar iyi yönü de vardır. Örneğin, yol gösterici bir Işık Tanrıçası olarak da anima kendini gösterebilir. Birey animası ile birlikte huysuz, kibirli ve kıskanç yönü ağır basar. Erkek animası onun karşı cinsle olan duygusal ilişkilerinde ağırlıklı olarak yön vericidir. Bireyin evlilik ve aşk hayatı anima aracılığı ile yönlendirilir. Anima yalnızca anne ya da eş gibi kadın figürleri üzerinden yansıtılmaz, aynı zamanda nesneler üzerinde de yansıtılabilir.

“Animanın bana söyledikleri derin bir kurnazlıkla doluydu. Bilinç dışının bu fantezilerini sanat olarak alsaydım, sanki bir film izliyormuşum gibi görsel algılardan daha fazla inanç taşımazlardı. Onlara karşı ahlaki bir yükümlülük hissetmezdim. Anima beni kolayca yanlış anlaşılmış bir sanatçı olduğuma ve sözde sanatsal doğamın bana gerçeği gözardı etme hakkı verdiğine inandırabilirdi. Sesini takip etmiş olsaydım bir gün bana ‘Yaptığın saçmalığın gerçekten sanat olduğunu mu düşünüyorsun? Hiç de değil!. Bir kadının bana içerden müdahale etmesi çok ilgimi çekti. Vardığım sonuç onun ilkel anlamda ‘ruh’ olması gerektiği ve ruha ‘anima’ adının verilmesinin nedenleri üzerine düşünmeye başladım. Neden kadınsı olarak düşünüldü? Daha sonra bu içsel kadın figürünün, bir erkeğin bilinçsizliğinde tipik veya arketipsel bir rol oynadığını görmeye başladım ve ona ‘anima’ adını verdim” (Jung, 1995: 210-225).

Bir erkek tanımlanmış bir kimliği ya da ‘gölge’si olmayan bir kadını hayal edebilir. Yine de anima her zaman bir kadın olarak rüyalarda görünmez, duygu ya da ruh hali üzerinden de kendine bir çıkış yolu bulabilir. Bu nedenle erkekteki duygusal

denge-sizliği de yaratan animadır. Ancak bu deneyim esnasında birey, animasını kontrol eden kadınsı tarafı asla kabul etmez (Feist ve Feist, 2002: 128). Anima erkek ruhundaki olumlu ya da olumsuz tüm kadınsı eğilimlerin kişileştirilmesidir. Animanın olumlu tarafında erkek duyarlılık, empati ve duygusal ilişkilerde denge sahibidir. Sezginin, duyguların, sevginin ve içgüdülerin merkezinde anima yatar. Bu özellikler sayesinde erkek hassas olan duygusal yanını geliştirebilir. Böylece saldırganlık yerine nazik ve anlayışlı bir birey olabilir. Kendini animasına yoğunlaştıran erkek animasını kontrol edemez. Bu durumda huzursuzluk, histeri, alınganlık ve aşırı duygusallık baş gösterir. Sürekli çevrenin onayını arayan, yaratıcılıktan yoksun, şikâyet etmeyi seven, izole, ben merkezli hatta mazoşist bir birey ortaya çıkar. Hatta bu durum kimi zaman erkekte fiziksel ve duygusal olarak şiddet yanlısı bir doğanın çıkmasına neden olur. Erkek bir birey ne ölçüde anima ögesini geliştirdiyse, yine o ölçüde yetişkin olarak adlandırılır. Anima bireyin daha fazla kendilik bilgisine, bütünlüğe ve bilgeliğe doğru büyümesinde temel bir işlev olarak görülebilir.

Jung'un psikanalitik analizinde tamamlayıcılık ve denge unsuru yaratan diğer arketip animustur. Animus da tıpkı anima gibi bireyin iç dünyası ve ruhla yakından ilişkilidir. Ruh, kişinin iç yaşamında karşı cinsi doğurarak bunu telafi eder. Bir kadında, karşıt cins erildir ve bu onun rasyonel düşünme işlevini düzenler. Jung'un animus olarak adlandırdığı bu arketip, kadın ruhunun doğru işleyişinde önem taşır. Animus, kadının içerisindeki eril prensibi düzenleyerek kadınları güçlendiren ve dönüştüren bir ruhtur. Animus kadındaki erkek ruhu olarak, kadının erkeklerle olan ilişkisi bağlamında deneyimlediği kendini gerçekleştirme, kendini kabul etme, otoriteyi keşfetme ve elde etme sürecinde önem taşır. Kadın ruhunun animusu ya da eril kompleksi, kadın temsili belirlenici özelliktedir. Animus da, anima gibi üç boyutludur. Baba figürünün yanı sıra kadının hayatına giren tüm erkeklerin kolektif imajı animusu oluşturur. Baba, eş, abi ya da erkek kardeş bu imajların oluşmasında etkilidir.

Animus özellikle "kutsal bir inanç" biçiminde tezahür eder. Bu inanç genellikle yüksek sesle ve ısrarla bireye iletilir. En feminen temsil edilen kadınlar dahi, animus aracılığıyla eşit derecede sert ve inatçı bir güce sahiptir. Animusun diğer bir özelliği istisnalara olan inanç eksikliğidir. Animus daha çok ya hep, ya hiç mantığında bireyi yönlendirir. Olumsuz animus kadında soğuk, yıkıcı yansımalar sebebiyet verir. Bu

durum kadında, başkalarına şiddet uygulama ya da şiddet uygulama isteğine sebep olur. Asıl tehlike bilinçsiz erili kişileştirmededir. Erkeksi yanını kontrol edemeyen kadın, karşı cinsle de ilişkilerinde sağlıklı tavırlar sergiler. Olumlu yandan bakıldığında animus yine anima gibi bireyselleşme aşamasında birey için büyük bir etkindir.

Bir kadın eğer animusuna bilinçli olarak ayak uydurabiliyor ve onu içselleştirebiliyorsa bu durum ona inisiyatif genişliği, cesaret, nesnellik ve ruhsal bilgelik katar. Kadın animusu ile bütünleşemediyse, psişesinde uyumsuzluğa yol açar ve onu bireyselleşmeye ulaşılmaktan alıkoyar. Jung bu durumu şöyle ifade etmektedir: *“Animus ışığa getirilmelidir. Çünkü ancak bu görev tamamlandığında zihin bilince gelebilir ve bilinç dışı süreçlere aşina olabilir”* (1938: 181).

“Gölge, mitolojide anima animus kadar iyi bilinen bir motif olmasına rağmen, her şeyden önce kişisel bilinci temsil eder. Bu nedenle içeriği çok fazla zorlamadan bilinçli hâle getirebilir. Bunda anima ve animustan farklıdır çünkü gölge, oldukça kolay görülüp tanınabilirken anima ve animus bilinçten çok daha uzaktadır ve normal koşullarda nadiren fark edilir. Biraz öz eleştiri ile kişi gölgenin ötesini görebilir. Ancak bir arketip olarak ortaya çıktığında anima ve animusu tanımak daha zordur” (Jung, 1980:10).

Animanın anne Eros’a tekabül etmesi gibi animus da babaya ait Logos’a tekabül eder. Erkeklerde ilişkinin işlevi olan Eros, genellikle Logos’tan daha az gelişmiştir. Kadınlarda ise Eros, onların gerçek doğasını tanımlar. Bir kadının Eros’u ne kadar arkadaş canlısı ve sevecen olursa olsun, animus tarafından yönetiliyorsa, dünyadaki hiçbir mantık onu sarsamaz (Jung, 1980: 15). Nihayetinde erkekteki anima ruhu gibi kadındaki animus da kolektif bilinç dışı, kişisel bilinç dışı ve bilinç arasında bir köprü görevi görür. Bu sebeple anima ve animus, psikolojideki ve mitolojideki eril ve dişil arketipleri anlamının anahtarıdır.

4.3.2.4. Benlik

Carl Gustav Jung benliği şöyle tanımlamıştır *“Çocukluğun bir özelliği de saflığı ve bilinçsizliği sayesinde benliğin, bütün insanın saf bireyselliği içinde yetişkinlikten daha eksiksiz bir resmini çizmesidir”* (1995: 244). Freud’a göre ego, bireyin benlik duygusunun merkezidir. Jung içinse bireysel varoluşun bilinçli deneyiminin temeli, benliğin bilinçsiz arketipinde yatar. Benlik bireyin varlığının bilinçsiz iç çekirdeğidir. Jung, Benlik adını (Sanskritçe=The Self) Hindu bir terim olan ‘Atman’dan alır. Atman, bireylerin özüne atıfta bulunur. Jung’a göre benlik kavramı metafizikten ziyade

psikolojik bir kavramdır. Birinci Dünya Savaşı döneminin hayalleri ve fantezileri Jung için önemli bir arketip yaratma sürecinde önemli bir yere sahiptir. 1918-1919'da Jung, geleneksel Sanskritçe ikonografik terimi kullanarak "mandalalar" adını verdiği küçük dairesel çizimler yapmaya başlar. Bir mandalada dairenin ve diyagramın ima edilen merkezi, bireyselliğin bilinçsiz çekirdek boyutunu sembolize etmektedir. Jung, kişilik bütünlüğü olarak adlandırdığı şeyin temsilleri olarak, bu çizimlerinden ilham alır. Böylece Jung için benliğin inşa süreci de başlamıştır. Jung, benliği "ilahi çocuk" ve türevleri üzerinden değerlendirmiştir. Doğu mistisizmindeki benlik bilincindeki fikirler ve imgeler, Jung'un benlik üzerine düşüncelerini şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır (1995: 196).

Benliğin evrensel boyutu onu Hinduların Atman'ı, Budistlerin Buda'sı, Yahudi Kabala'sındaki Tifereth'in sembolizmi ve Hristiyanlıktaki Mesih figürüyle ilişkilendirilebildiğinde daha da netleşir. Başlarda şüpheli yaklaştığı Doğu mistisizmi 1930'lu yıllarda Jung için önemli bir çalışma alanı olur. 1938 yılında yaptığı Hindistan gezisinin ardından, Doğu için "Benliğin Bilgeligi"nin özümsemez doğası olduğuna dair daha az şüphecî bir düşünce geliştirir. 1940'lara gelindiğinde ise Doğulu düşünme biçimlerine daha açık bir hâle gelmiş ve Doğu'nun bilgeligi ve mistisizminin bize çok şey söyleyebileceğini savunur (Jung, 1978: 184-185).

Benlik arketipi, Jung'un "*Bireyleşme Sürecinde Bir Çalışma*" isimli çalışmasında mandala üzerine yaptığı yorumda, örneklerini Doğu sembolizminin ve mitolojisinin hazinesinden alarak, Amerikalı bir kadının resminden ilham alarak ortaya çıkmıştır. Resimdeki mandala görüntüsünden etkilenen Jung, iç içe geçen küreleri birey olarak bütünleşmeye benzeterek benlik arketipini oluşturmuştur. Benliğin entegrasyonu kolay değildir. Aslında kimi zaman göz korkutucu boyutlara kadar gelebilir. Jung için bu durumu şöyle tarif eder "*şimşek gibi beklenmedik bir şekilde ve bazen de yıkıcı sonuçlarla bilince çarpar. Egoyu bir kenara iterek bir üst aşamaya yani kişinin bilinçli ve bilinçten oluşan bütünlüğüne yer açar. Bilinçsizdir ve sonuç olarak egonun çok ötesine uzanır*" (Jung, 1972: 20).

Benliğe ulaşmak kimi bireyler için önemli sayılabilecek psikolojik bir görevdir. Hatta bu görevi yerine getirip getirmemeleri, insanlığın geri kalanı için büyük bir önem taşımaktadır. Çünkü birkaç kişinin bile yaptığı şey kolektif zihinde iz bırakmakta ve değiştirilemez hâle gelmektedir. Gerçekten de bireyleşme süreci Jung için adeta dünya

barışının anahtarı denilebilecek kadar önemlidir. Çünkü Jung “*Birey değişmedikçe kitleler değişmez*” inancındadır (Jung, 1972: 65). Eğer dünya barışı ve refahı için bir adım atılacaksa öncelik bireyin benliğini bularak bireyleşme sürecini başarılı bir biçimde tamamlamasıdır. Ek olarak bu süreç eğer pek çok insanın hayatında tamamlanamazsa, Ben’in yokluğu ile sonuçlanacak ve toplum içerisinde uyumsuzluk yaşanacaktır.

Jung “*Keşfedilmemiş Benlik*” isimli eserinde benlik ve dünyanın, bilinç ve bilinçsizlik arasındaki trajik bölünmeyi iyileştirmede önemli bir görev üstlenebileceğinden bahseder (Jung, 1999: 15). Benlik, erkek ya da dişi veyahut her ikisinin bir arada bütünü oluşturan karşıtların birleşmesi olarak görünebilir. Örneğin Mesih, karşıtları birleştiren bir figürdür ve dolayısıyla benliğin yönlerini temsil eder. Benlik bir diğer anlamda bilinçaltının tüm yanlarını dengeler ve kişiliğin bütünlüğünü korumasında ve varlığını sürdürebilmesinde adeta bir omurga görevi görür. Kişiliğin tamamı ben tarafından temsil edilir ve birey benliğini keşfedebilirse kendini gerçekleştirmiş sayılır.

“Bir senfoni düşünün ego tüm rezervasyonlardan, biletlerden, otellerden, ulaşım ve yemeklerden sorumlu olan orkestra yöneticisidir. Yönetici açıkça müzikle bağlantılı değildir. Yöneticinin rolü şefinki (ben) ile aynı değildir. Orkestra şefi orkestranın çalacağı parçalardan sorumludur ancak yöneticinin yardımı da olmadan orkestra dinleyiciye ulaşamaz. Bu bağlamdan bakıldığında sağlıklı bir ego ile bütünleşmiş Benlik, bireyleşmiş insanda bu şekilde işlev görür” (Stafford, 2017: 206).

Kişi eğer kendini tanıyabilme aşamasına gelemeyse bu durum büyük oranda benlik arketipinin ego tarafından engellenmesi sebebiyledir. Birey kendini tanımaktan uzaklaştıkça da kendini gerçekleştiremez. Kendini gerçekleştirme aşaması da, uzun bir yolculuğu içerisinde barındırır. Bu nedenle Jung, ancak orta yaşlara gelindiğinde bireyin kendini tanıma olgunluğuna gelebileceğini savunmuştur. Kişiliği sağlamlaştıran ve tek bir bütün haline gelmesini sağlayan benlik iyi işlediğinde, birey çevresi ile uyum içerisinde hisseder. Bu durumda benlik arketipi görevini yerine getirmiştir. Ancak birey bulunduğu çevreden ve kendinden tedirginse ve huzursuz hissediyorsa, benlik görevini yerine getiremiyor demektir.



5. JUNG'CU YAKLAŞIM ÇATISINDA FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

Erken dönem 1980'lerde, psikanalitik film çalışmalarına olan ilgi hızla artmıştır. 1990'larda ise John Izod, Nicolas Roeg ve Luke Hockley gibi yazar ve psikanalistlerin Jungcu film çözümlemeleri ile hız kazanan film çalışmaları, Freudçu sinema kuramlarından az da olsa kendini özgürleştirebilmiştir. Psikanalitik kuram üzerinden yapılan film çözümlemelerinde “bakış kavramı” tam bir dönüşüme uğramış ve bu dönüşüm özne ile nesne, seyirci ile ekrandaki imgeler arasındaki ilişkiyi daraltma ve daha anlaşılabilir olma etkisi yaratmıştır (McGowan, 2003: 43). Ancak klasik bir Hollywood filmi söz konusu olduğunda bile sinemasal deneyimin radikal boyutu Lacancı film kuramı tarafından göz ardı edilmiştir. Analitik psikolojide, arketipsel imgelemenin tek, büyük, ölçülü ve gizemli durumu bakanın/seyircinin gözünde anlam kazanmaktadır. Aynı zamanda arketipler, etkisi ve derinliği sonucu film karakterlerinde de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle Hollywood, kolektif bilinç dışının da bir parçası olarak Amerikan toplumunu çözümlemede önemli bir yer tutmaktadır.

Psikolojik analiz yöntemi olarak filmler, bireyler için hem devamlılığı olan bir algılayıcı, hem de ifade edici oluşuna binaen özel bir anlamlandırma biçimini de beraberinde getirir (Sobchack, 2004: 149). 1970'lerde seyirci üzerinden film deneyimlerini saptayabilmek için kullanılan çoğu psikanalitik film kuramı yetersiz kalmıştır. Ancak Jung'un analitik psikoloji kuramı sayesinde, toplum içerisindeki bireysel ve kültürel olgunluğun analizi farklı bir boyut kazanmıştır. Zaten Jung için filmler de arketiplerden ve mitolojik motiflerden oluşmaktadır. Jung, bir filmde anlatının merkezine ulaşmak isteniyorsa, filmin içerisinde yer alan arketiplerin peşinden gitmenin doğru bir referans noktası olduğunu savunmaktadır.

Filmlerdeki karakterler, bizlere “*bir dizi kimlik ile ne yaptığımızı, neye ihtiyacımız olduğunu, geçmiş travmalarımızı ve kimlerle birlikte olduğumuzu*” sorgulamada önemli bir yol göstericidir. Bu minvalde ruhsal çözümleme, sinema üzerinden değerlendirildiğinde büyük bir önem taşımaktadır. Sinema deneyiminin gerçekleştiği salonlardaki yoğun odaklanabilme hali, bu psikolojik etkiyi daha da kolaylaştırmaktadır. Fotoğraf veya video, izleyicisine yalnızca onları temsil eden görüntüler sunar. Ancak sinema filmleri, izleyiciye tüm bunlara ek olarak ruhsal bir portre ile özdeşleşme imkânı da tanımaktadır.

“Bir filmin dışında kalan izleyici ya da bir romanın dışında sessiz bir okur olarak, içimizden bir gözlemci bizi karakterlerle, durum ve eylemlerle bağdaştırır ve bu ortamda fazlasıyla kişisel bir tepki veririz. Kendimizi bu karakterler ve durumlar içinde gördüğümüz ve tanımladığımız zaman, başka durumlarda kendimiz gibi göremediğimiz şeylere duyarlılık taşırız ve bunları o zaman algılarız” (Hockley, 2020: 11).

Yine Hockley’e göre (2020: 12) içimizdeki kişisel ve duygusal tepkimeyi tetikleyen şeylerden biri de görüntülerdir. Görüntüler, bireyde ruhsal yansımalarla yol açarlar. Jung, bunu anlayabilmek adına hastalarına resim yapmayı önermiş, böylece onların özel yaşamları hakkında bilgi sahibi olmayı amaçlamıştır. Böylece birey, hem daha yaratıcı bir imgelem gücüne sahip olmuş, hem de içinde bulunduğu ruh durumunun analizini mümkün kılmıştır. Jung’a göre görüntüler de ruh durumunun ya da diğer bir deyişle ruhsal bir durumun, sıkıştırılarak en minimal hâle getirilmiş anlatımlarıdır (Hockley, 2020: 12).

Filmler, popüler kültür ve modern toplumdaki arketipleri incelemek için verimli bir kaynaktır. Bu nedenle tezin bu bölümünde Amerikan toplumunda önemli dönüşümlere sebebiyet veren belirli dönemlere odaklanılmış ve bu dönemler içerisinde Hollywood’da çekilen filmlerdeki anti-kahramanlar, analitik psikoloji kuramını oluşturan temel arketipler çatısında analiz edilmiştir. Filmlerin analizinde, sosyolojik film eleştirisi bağlamında yine belirlenen dönemlerde Amerikan toplumunu etkisi altına almış ekonomik, siyasal ve kültürel gelişmeler ayrıntılandırılmıştır. Sosyolojik film eleştirisi aracılığı ile seçilen filmler, Amerikan toplumunun değer yargıları, normları, idealleri ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü olarak ele alınmış ve toplumsal yansımaların izi saptanmaya çalışılmıştır. Araştırmanın sınırlılığı bakımından 6 döneme indirgenen bu periyotlar şu şekilde sıralanabilir:

- 1-) 1929 Ekonomik Buhran Dönemi (*The Public Enemy* 1931)
- 2-) 1939-1945 İkinci Dünya Savaşı Dönemi (*Citizen Kane* 1941)
- 3-) 1947-1991 Soğuk Savaş Dönemi (*Rebel Without a Cause* 1955)
- 4-) 1934-1966 Hays Yönetmeliği Dönemi (*Bonnie and Clyde* 1967)
- 5-) 1955-1975 Vietnam Savaşı Dönemi (*Taxi Driver* 1976)
- 6-) 2000’ler (Pre Millennium *Fight Club* 1999 - *American Psycho* 2000 – *Nightcrawler* 2014)

5.1. *The Public Enemy* Filminin Analizi

Çalışmada, filmlerin toplum içerisindeki arketipleri incelemede önemli bir kaynak olduğu anlayışından yola çıkılarak, öncelikle 1929 Ekonomik Buhran dönemine ait *The Public Enemy* filmi analiz edilmiştir. Sosyolojik perspektifte filmin seçilen dönemle örtüşen unsurlarının daha iyi tahlil edilebilmesi açısından; Ekonomik Buhran'ın Amerikan toplumu üzerindeki yansımaları üzerine kısa bir bilgi verildikten sonra, film içerisinde kamusal alan ve anti-kahraman ilişkisi ve seçilen dönemin kent hayatına olan yansımaları analiz edilmeye çalışılmıştır. Son olarak, Jung'un Analitik Psikoloji kuramı çerçevesinde temel 4 arketip üzerinden anti-kahraman çözümlenmiştir.

5.1.1. 1929 Ekonomik Buhranı ve Amerikan Toplumu

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından (1919) Avrupa hatırı sayılır bir yükün altına girmiştir. Avrupa ekonomik olarak kendini toparlama sürecinde iken Amerika Birleşik Devletleri bu süreçten karlı çıkan taraf olmuştur. Amerika, savaştan önce Avrupalı üreticilerden borç alan bir ülke iken, savaş sonrası Avrupa'nın pazarlarına hâkim olan ve dış borç yükünü hafifleten bir güç haline gelmiştir. Bu gelişme ile birlikte teknoloji alanında da atılıma geçen Amerika bir yandan da üretim alanında gitgide seri ve modern bir merkez konumuna gelmiştir. Genel itibarıyla 1920'lerin sonlarına doğru tüm dünyada ekonomik minvalde bir iyileşme göze çarpmaktadır (Kurtoglu, 2015: 310).

Özellikle 1926-1927 yılları arasında bazı ülkeler için her ne kadar gerileme ve durgunluk dönemi olarak nitelendirilse de dünya ekonomisinde görülen hızlı gelişme (boom) hali, 1929 yılında ortaya çıkacak olan ekonomik buhranın öngörülebilmesini güçleştiren önemli bir faktör olarak karşımıza çıkar. 1929 Büyük Buhranı'na karşı ülkelerin aldığı önlemler mücadelede etkili olamamış hatta 1932 yılına kadar buhranın verdiği ekonomik tahribat artarak ve kesinleşerek devam etmiştir. Hem üretimin hem de fiyatların tavan yaptığı bu dönemin tetikleyicisi ise Amerika Birleşik Devletleri borsasında yaşanan ani çöküştür. Bu çöküş, tüm dünya piyasasını etkisi altına almakla beraber Wall Street'i ve milyonlarca yatırımcıyı yok ederek dünya tarihindeki en büyük ve en uzun ekonomik durgunluğun başlangıcı olmuştur.

Amerikan borsasında meydana gelen çöküşün ardından pek çok banka iflas etmeye başlamıştır. 1929 yılını izleyen yıllarda ise tüketici harcamaları ve

yatırımlarının düşmesi sonucu bu buhrana karşı başarısız olan şirketler işçileri işten çıkarırken, sanayi üretiminde ve istihdam sağlamada da büyük oranda düşüşe neden olmuştur. 1933 yılında gelindiğinde Büyük Büyük Buhran'ın yarattığı hasarın boyutları da büyümüş, 15 milyon Amerikalının işsiz kalması ve ülkedeki bankaların hemen hemen yarısının iflas etmesi ile sonuçlanmıştır. Yine de yaşanan bu büyük krizin tüm dünya üzerindeki etkisini yalnızca para sistemleri üzerinden değerlendirmek yanlış olacaktır. Amerikan ekonomisinde bilhassa 1929 yılının yaz aylarında, tüketici harcamaları yavaşlamış ve satılmayan mallar birikmeye başlamıştır. Yine aynı süreçte meydana gelen aşırı üretim sonucu tarımsal üretimdeki kriz de büyük buhranın oluşumundaki etkenlerden biri olmuştur

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika borçlu bir ülke olmaktan çıkmış tüm dünyanın en büyük alacaklısı haline gelmiştir. Böyle bir güce sahip olan Amerika, bu büyük kriz döneminde İngiltere ile birlikte dış borç veren iki ülkeden biridir. Buhran'a karşı alınan önlemlerin yetersiz kalışı ve geleneksel iktisadi politikanın çözüm önerilerinin durumu hafifletmeyişi Amerika'da dâhil olmak üzere pek çok ülkeyi siyasi önlemler de almaya itmiştir. Bu bağlamda 1933 yılı sonrasında kayda değer rejim değişiklikleri meydana gelmiştir (Tekeli ve İlkin, 1977: 3).

Büyük Buhran, kontrolsüz kapitalizme olan güveni sarsarak siyasete de sirayet eder. “Bırakınız yapsınlar ekonomisi” döneminde başkanı Herbert Hoover'ın (1929-1933) da savunduğu bir model olarak başarısız olmuştur. Başkan Hoover ve diğer Amerikan liderlerinin krizin kontrol altına alınacağına dair verdikleri vaatler yerine getirilmez ve 1933 yılına kadar işler daha da kötüye gitmeye devam eder. Bu arada ülkenin sanayi üretimi yarı yarıya düşmüş, artan sayıda evsiz insan Amerika'nın kasaba ve şehirlerinde gitgide çoğalır. Yine bu süreçte çok sayıda yatırımcı bankaların ödeme gücüne olan güvenini kaybetmiştir. Bankalar yetersiz nakit rezervlerini tamamlamak amacıyla kredileri tasfiye etmeye zorlaması da, ülke genelinde paniğin artmasına yol açmıştır. 1933 yılına gelindiğinde Amerika'da Büyük Buhran'ın büyük etkisi altında önemli bir dönemin de sonuna gelinir ve 1920'de başlayan *Prohibition Era* (ABD'de İçki Yasağı Dönemi) sona erer. Amerikan Anayasası'nın 18. Maddesindeki değişiklik ile başlayan “alkollü içecek üretimi, ithalat, nakliye ve satışının yasaklanmasını” içeren yasa, ülke genelinde on binlerce içki fabrikasının ve barın kapılarını kapatmasına neden olmuş; süregelen yıllarda yasa dışı içki üretiminin

ve satışının artmasının yanı sıra yasa dışı içki içme noktalarının da artmasına yol açmıştır. Her ne kadar organize suçlardaki artış ve çetelerden meydana gelen gangster ortamının güç kaybına neden olsa da, bu yasak kırsal alanlarda ve küçük kasabalarda gevşek bir biçimde geçerliliğini korur. Aşırı içki tüketimine bağlı hâkimiyetin artması ile kısa vadede başarılı gibi görülen bu yasa, uzun vadede içki içmek isteyenlerin daha yaratıcı yollara başvurusu ile etkisini kaybetmiştir. Aynı zamanda ülkedeki işçi sınıfı ve yoksulların yasak sırasında orta ve üst sınıf Amerikalıdan daha kısıtlı biçimde yüksek fiyatlı içkilere erişimi iki kesim arasındaki ayrımı daha da derinleştirmiştir. Yağmacılar yasa dışı alkol satışlarının karıyla zenginleşirken, vatandaşlara uyguladıkları şiddet ve baskılar da artmıştır. Büyük Buhran'ın etkisini gösterdiği yıllarda artık içki satışından kar elde edemeyen çoğu restoran kapılarını kapatır. Krizden etkilenen toplum, ülkenin yasalaştırılmış alkolün getireceği vergi gelirin ihtiyacı olduğunu savunur. Bilhassa patlayan yeraltı alkol endüstrisi ile vergi kaçakçılığı yapan Al Capone gibi gangsterlerin kontrolü altına giren şehirde yasağın temelde uygulanamaz olduğunun ve yürürlükten kaldırılması gerektiğinin de bir göstergesi haline gelir. Bu yasanın kaldırılmasına etki eden en önemli faktör ise Büyük Buhran'dır. Öyle ki dönemin başkan adayı Roosevelt seçim vaatlerinin içerisinde dahi bu yasaklamanın kaldırılacağından bahsetmiştir (Slavicek, 2009: 4-5).

Hoover, Buhran'ın etkilerini azaltmaya çalışırken; hükümet harcamalarının bu krizi sona erdireceğine söz veren Franklin D. Roosevelt (1933-1945) seçim sonrası başkanlığa getirilerek Keynesyen ekonomisi ile bu krizi kontrol altına alır ve Amerika'da 1920'den beri süren Alkol Yasağı'na son verir. Hoover'ın bu dönemdeki ekonomik politikasına göre, finansal kayıplar istihdamı değil elde edilen karı etkilemeli böylece tüketici harcamaları sürdürülerek gerilemenin durdurulması sağlanmalıdır. Roosevelt'in 1933 yılında başkanlığı kazandığı yıl içerisinde de buhranın etkisi hâlen sürmektedir. Roosevelt başkan olarak Amerika'nın başına geçtiğinde "New Deal" (Yeni Düzen) politikasını uygulamaya koymuştur. Böylece Amerika'daki mevcut dogmaların değişimi de kaçınılmaz hâle gelir. Bu Yeni Düzen politikası, toplumun Amerika Birleşik Devletleri'ndeki devlet işlerine karşı inanışlarını değiştirerek yeni bir devlet yorumlaması getirmiştir. Bir diğer deyişle, Büyük Buhran'ın sona ermesi için yalnızca ekonomik kararlarla kısıtlı kalınmamış aynı zamanda önemli siyasal düzenlemeleri beraberinde getirmiştir. Roosevelt'in başkanlığında Chicago ve New York bankaları kapılarını kapatır. Bu durumun bir

yansıması olarak, ilerleyen süreçte hemen hemen Amerika'daki tüm bankalar kapanır. Büyük Buhran, Amerika Birleşik Devletleri'nin o zamana dek görmediği bir biçimde devletin ekonomik hayatını hâkimiyeti almasına yol açmıştır. Buhrana karşı Amerika Birleşik Devletleri'nin çözümlerinin yalnızca ekonomik düzenlemelerle kısıtlamaması kısa sürede etkisini gösterir (Tekeli ve İlkin, 1977: 18-21).

Bu süreçte işsizliğin yaşandığı kırsal yaşam alanları ve kasabalarda, kitlesel göçler meydana gelir. Kitlesel göçler ise Amerikan mozağini yeniden şekillendirir. Yaşanan buhran, Amerika'daki toplumsal ve kültürel değişimi de zorunlu kılmaktadır. Her geçen gün yaşanan olumsuzluklar toplumun en küçük birimi olan aileleri de vurmuştur. Kriz sonrası işsiz kalan pek çok işçi masaya yiyecek koyabilmek amacıyla hırsızlığa başvurur. Bu durum ülkedeki suç oranındaki artışta etkili bir rol oynamıştır. Hükümete bildirilen yetersiz beslenme sayıları kadar intihar vakaları da gitgide artmaktadır. Sağlık hizmetlerindeki yetersizliğe ülkedeki alkolizm eşlik eder. 1933 yılında yasağın kalkması, halkın bu krizden kaçış noktası olarak içki ve tütün kullanımına yönelmesine yol açar. Yükseköğrenim çoğu Amerikalı genç için ulaşılmaz bir hâle gelmiştir. İşsizliğin artması sonucu pek çok Amerikan genci umutsuzluğa sürüklenir. Hükümet eğitime yapılan kamu harcamalarını da keskin bir şekilde azaltır ve birçok fon yetersizliği sebebi ile çoğu okul kapanır. Demografik¹¹ eğilimlerde de bu dönemde önemli değişiklikler gözlemlenmiştir. Amerika'daki geçim oranının ciddi bir biçimde düşüşü, ailelerin çocuklarının ek masraflarını karşılayamamasına yol açmıştır. Böylece doğum oranları da ekonomik kısıtlılıktan dolayı düşüş göstermiştir.

Buhran o kadar şiddetli ve uzun sürmüştür ki Amerika'daki pek çok insan Amerikan Rüyası'nın sonunun geldiğine inanır. Buhran sırasında Amerikan toplumu, bu durumun üstesinden gelebilmek için kenetlenmiştir. Özellikle Roosevelt'in "Yeni Düzen" politikası toplumun yeniden devlete güvenebileceklerinin bir tazminatı olmuştur. Roosevelt'in "Yeni Düzen"i tüm çabalarına rağmen, Büyük Buhran'da emtialara ve savaş malzemelerine olan talep artmıştır. Böylece 2. Dünya Savaşı'na giden yolun önü açılmıştır.

Yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen sanat, Amerika'daki puslu havanın dağılmasında önemli bir rol oynamıştır. Sinema filmleri, özellikle buhranın

¹¹ Erişim tarihi: 12.08.2022 www.ushistory.org

başlangıcından iki yıl önce çekilen *The Jazz Singer* (1927) ile sesli filmlere dönüşmüştür. Bu durum sinemanın popülaritesini büyük oranda artırır. Hatta 1920'ler bu gelişmenin ardından "Kükreyen Yirmili Yıllar" olarak anılmıştır. Kriz sonrası çöken ekonomi, ortalama vatandaşın kendini iyi hissedeceği ucuz eğlencelere yönelmesine yol açar. Kırsal ve kentsel bölünme keskin bir şekilde kendini belli ederken, 1920'lerin sonlarında dahi, hâlen pek çok kırsal Amerikalı elektrikten yoksundur. 1936 gibi geç bir tarihe kadar da çoğu kırsal çiftlik, elektrikten mahrum kalmıştır. Ancak eğlence anlayışı, bu sosyokültürel bölünmedeki uçurumu bir nebze olsun hafifletmiştir. İletişim ve eğlence teknolojisindeki gelişme, kültürel birleştirmeyi sağlar. Aynı tür ürünlerin tüketilmesi kentsel kültürün de birleşimine katkıda bulunur (Rust, 2021).

Buhran'ın yarattığı olumsuz atmosferin dağılmasında Hollywood önemli bir rol oynamıştır. Krizin yarattığı sıkıntılardan kurtulmak isteyen Amerikalılar cazibe, mizah ve aksiyon ararlar. "Yeni Düzen"de teknolojik olarak gelişen sinemada gişe rekorları kıran filmler ardı ardına gelmeye başlar. Hollywood'un topluma sağladığı bu psikolojik rol, morali bozuk bir ulusa adeta çıkış yolu olmuştur. Büyük Buhran'ın en derin hissedildiği zamanlarda dahi her hafta 60-80 milyon Amerikalı sinemaya gitmiştir. Gangsterler, politikacıların çaresizliği, fahişeler ve kanun adamları bu dönemde Hollywood'un ön plana çıkan karakterleridir. Roosevelt'in uygulamaya koyduğu "Yeni Düzen", toplumda yenilenmiş bir iyimserlik duygusu yaratmıştır. Hollywood bir anlamda hem bu olumlu tabloyu muhafaza etmiş, hem de kendi toplumunun bir aynası olarak seyirciye olan biteni göstermeye çalışmıştır. Yine bu dönemde Amerikalılar yolsuzluklara karşı duran ve Amerika'yı eski neşesine kavuşturmasını umduğu Frank Capra komedilerine ve dramalarına yönelir. Bununla birlikte dedektifler, Batılı kahramanlar, yasa ve düzen savunucuları Buhran'ın ikinci döneminde gangsterlerin yerini alır.

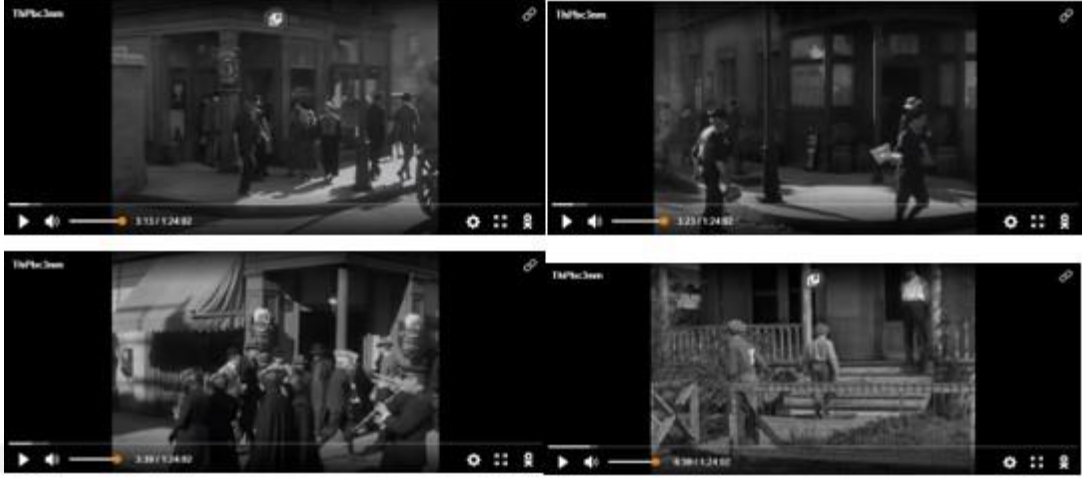
5.1.2. *The Public Enemy* Filminde Toplumsal Yaşam alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan

Kent bireylerin yaşam alanı ve ikâmetgah yeri olması hasebiyle içinde yaşayan toplumlar hakkında bize bilgi veren somut bir varlıktır. Toplumsal olmasının yanı sıra aynı zamanda bireysel yaşam alanlarını da içeren kentler, birbirinden farklı özelliklere ve büyüklüğe sahiptir. Kentlerin bünyesinde olan ve bireylerin etkileşime geçtiği sokaklar, parklar, meydanlar, kafeler, alışveriş mekânları toplumsal değerlerin oluşumunda önemlidir. Duygu ve düşünceler ile birlikte bireylerin amaçları ve davranışlarını da yansıtan kent olgusu, bir yandan da kültürlerin aktarıldığı ortak bir yapıdır.

1. Dünya Savaşı'ndan sonra pek çok Amerikalı, “yaygın suç” unsurunun toplumların tanımlayıcı bir parçası olduğunu kabul etmiştir. Suçun icra edildiği kentler ve kent mekânları da bu bağlamda Hollywood sineması için önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu nedenle 1930'lardaki Amerikan sineması bir ayna görevi üstlenerek stüdyolarını bu suç kültürünü hem daha gerçekçi bir boyutta sergileyebilmek, hem de gangsterleri gazete hikâyelerindeki projeksiyonundan çıkarabilmek adına gangster filmleri çekmeye başlamıştır.

The Public Enemy filmi, kent olgusu ve kamusal alan bağlamında incelendiğinde 1930'lar Amerika'sının toplumsal atmosferinin küçük çapta bir yansımasıdır denilebilir. Filmin başlangıcında kent meydanından kesitler görürüz. 1929 Ekonomik Buhranı ve bu durumun yarattığı Amerikan toplumunun alt ve üst katmanındaki keskin ayrım, Chicago sokaklarında hayat bulur. Filmin anti-kahramanı olan Tom Powers (James Cagney)'ın yoksul bir aileden lüks içinde yaşayan azılı bir gangstere dönüşmesinin ise en büyük tanığı kentin kamusal alanlarıdır. Tom Powers'ın yerleşik davranış kurallarına olan isyanı kamusal alanların (kent meydanı, gece kulübü, bar vb...) adeta her köşesinde kendini gösterir. Bu özellikleri onu hem kararlı ve lüks düşkün bir kentli, hem de kentin bir ürünü ve kent kültürünün coşkulu bir katılımcısı yapar. Dans kulüpleri, salonlar ve kabareler filmin ana karakteri Tom Powers'ın uğrak yerleridir. Tom Powers gerek küçüklüğünde, gerekse azılı bir gangsterken dahi kötü alışkanlıklar sergileyen bir anti-kahramandır. Kamusal ve özel alanlarda bunu çekinmeden gerçekleştirir. Amerikan toplumunda o döneme dair içki anlayışı, iki farklı kesimin görüşlerinden ibarettir. Bunlardan ilki ücretsiz eğlence arayan ve içki

içen etnik işçi sınıfı, ikincisi ise içkinin yasaklanma kanunu ile birlikte bu yasanın arkasında duran muhafazakârlar grubudur.



Resim 5.1.¹²

Tom Powers filmin isminde de yer aldığı üzere “kamusal” bir düşmandır. Çünkü yeraltı dünyasında dönen kaçak içki satışına dâhil olmuştur ve devletin topluma koyduğu kuralları hiçe sayar. Bu nedenle kent üzerinde Tom Powers hem bir kentlidir, hem de o kentin aykırısıdır. Savaştan yeni çıkan toplumun yeniden ayağa kalkabilme çabasını ise filmde sık sık gösterilen fabrikalar oluşturur. Tom Powers’ın başlangıçta kürk imalat fabrikasını soyması ve Bira Fabrikaları film içerisinde sıklıkla gösterilen alanlar arasındadır. Tüketim odaklı bir kentsel topluma da vurgu yapan bu fabrikalar toplumun gelişimine katkıda bulunurken kapitalizmin merkezinde bireyi de dönüştüren ana faktörlerin başında gelir.

¹² Erişim tarihi: 11.09.2022 www.filmmodu11.com



Resim 5.2.¹³

Büyük şehirlerden uzakta, banliyöde (örneğin Tom Powers'ın küçüklüğünün geçtiği ev) yaşayanlar da kitlesel ticaret kültürünün gelişime katkıda bulunmak için çaba sarf etmektedir. Filmdeki kentleşme ve modernleşme süreci (1909-1920) bireyin toplumla olan ilişkisinin yeniden yönlendirildiğini açıkça vurgular. Toplumun içinden kendine bir yer edinen ve gitgide çoğalan gangsterler toplumun kamusal alanlarında söz sahibi olmalarının yanı sıra büyük bir ikircikliğe de yol açmıştır. Sokaklar, kulüpler, kabareler özgürce gidilen yerler olmaktan çıkmış, artık gangsterlerin buluşma noktası olmuştur. Bu nedenle halk kendi kamusal alanında huzursuz ve güvensizdir. Kolluk kuvvetleri dahi yetersizdir. Örneğin Tom Powers, kolluk kuvvetlerden tarafından değil yine gangsterler tarafından öldürülür. Bu durum kamusal alanda kolluk kuvvetin zayıflığının da en büyük göstergesidir. Filmin başlarında gösterilen kalabalık şehir imajı, 1920'lere gelindiğinde tekinsiz ve sayılı insanın bulunduğu ortak alanlara dönüşmüştür. Kamusal alanlar kanun dışı iş yapan gangsterlerin ve çete üyelerinin adeta kendi mülkü haline gelmiştir. Bu bağlamda kent, sınıf katmanlarının değişimine ve dönüşümüne tanıklık eden önemli bir yapı taşıdır. Amerika'da 1930'lardaki düşünce, inanç ve değerler sistemindeki çürüme ile birlikte yaşanan ahlaki çöküş kamusal alanlara sirayet etmiştir.

Chicago, içerisinde barındırdığı bu karakterler ile gangsterler tarafından yönetilen şehirde; adam öldürmenin, hırsızlığın, vandalizmin, organize suçların ve şiddetin karanlık boyutlarını seyirciye gösterir. *The Public Enemy* ve Chicago ikilisi

¹³ Erişim tarihi: 11.09.2022 www.filmmodu11.com

“suç işinde başarılı olan her bireyin yaşam alanı” olarak tasvir edilmiştir. Tüm film çerçevesinden analiz edildiğinde Chicago, 1920’ler Amerikasının suç merkezidir. O dönemde dikkat çeken ‘mafyalar’ın bir simgesi haline gelen şehir; gangsterler tarafından satın alınan polisler, politikacılar ve yargıçların imparatorluğudur.



Resim 5.3.¹⁴

Yine bu dönemde hükümetin yasakladığı alkol, fuhuş, kumar gibi yasa dışı eylemlerin Amerika’da en çok yaşandığı yer de Chicago’dur. Prohibition Dönemi (1920’den 1933 yılına kadar ABD anayasasında yer alan ülke genelinde alkolün satılması, üretilmesi ve dağıtımının yasaklanması) Amerika’da kanun dışı kaçakçılığa yol açmış ve pek çok mafyanın yükselmesine neden olmuştur. Filmde anti-kahraman olan Tom Powers’da küçük bir banliyö evinden hırsızlık yaparak başladığı bu illegal yolu, içki kaçakçılığı ile devam ettirmiş ve kentteki ahengin, düzenin ve asayişin bozulmasına yol açmıştır.

Tüm bu veriler ışığında filmde işlenen kent ve toplum olgusu şu şekilde özetlenebilir: Ekonominin ve toplumsal yaşamın devamlılığını sağlayabilmek adına çalışan işçi sınıfının yerleşim yeri ve tüm bu yapıya sahip, lüks tüketimini illegal yollarla sağlayan gangsterlerin hâkimiyet alanı.

¹⁴ Erişim tarihi: 11.09.2022 www.filmmodu11.com

5.1.3. The Public Enemy Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi

Bu bölümde *The Public Enemy* filminde psikanalitik oluşumlar Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji kuramı çerçevesinde dört arketip üzerinden ele alınmış, böylelikle anti-kahramanın diğer arketiplerden ayrıldığı ana unsurlar ve bu arketipin bireysel ve toplumsal ilişkilerindeki sorunlu yapı kuramsal bir bağlamda incelenmiştir.

5.1.3.1. Anti-kahramanın anima arketipi

Tom Powers'ın daha çocukluk çağında dişil anlayışa gösterdiği uzlaşsız tavırlar onun anima arketipi hakkında önemli ipuçları verir. Tom, hem bir erkek ve hem de anti-kahraman olarak karşı cinse saygı duymaz ve karşı cinsle iyi ilişkiler kurmaya yanaşmaz. Bu nedenle anima arketipi ile içselleşmiş bir karakteri olduğu söylenemez. Animasına o kadar göz yumar ki karşı cinse fiziksel olarak zarar vermekten de kaçınmaz. Üstelik bu eksikliğini yakın arkadaşı Matt Doyle (Edward Woods)'i de suçlayarak pekiştirir. Öyle ki Matt ile birlikte bira içerken yanlarına gelen kızları önemsemez ve Matt'in kızlarla yakınlaşma çabasına karşı küçümseyici bir tavır takınır.

*Matt Doyle: Bana bir öpücük versene*¹⁵

Tom Powers: Kadınların peşinde dolanırsan olacağı budur!

Ya da Matt'in kız kardeşinin düşmesine sebep olurken Matt'in onu haksızlıkla itham etmesi üzerine:

Tom Powers: Ne önemi var, ne de olsa bir kız.

Diye cevap verir. Tom, bir anti-kahraman olarak karşı cinse karşı acımasızdır ve karşı cinsi hakir gördüğünü belirtmekten çekinmez. Örneğin Matt'in kardeşine şöyle seslenir:

*Tom Powers: Sen de matah biri değilsin.*¹⁶

Tom'un ruhundaki olumsuz eril davranış, dişil ilkeyi aşmış ve bastırmıştır. Böylece hayatına giren diğer karşı cins figürlerine karşı da şefkat göstermez ve anlayışlı olmaz.

¹⁵ 4:26

¹⁶ 6:17

Tom, ataerkil sistemin baskıcı tavrına da özgürleşimci bir tutum takınır. Babası Tom’u dövmeden önce Tom babası ile alay eder. Böylece sembolik olarak bu koşulla yüzleşirken, bilinçaltında isyankâr bir biçimde bireyselliğini sergiler. Ancak bu tutum animanın bir kez daha olumsuz yönde işleyişine sebep olur. Eril güç, animayı gitgide yok eder. Böylece anti-kahraman, karşı cinse empati yeteneğini de bu arketiple uzlaşmayarak minimuma indirir.

Tom’un animasıyla bütünleştiği ve dengede kaldığı tek figür annesidir. Mike’ın orduya yazılması üzerine annesi, Tom’un da onu bırakacağından endişelenir ve Tom’a sarılarak ağlar.

Tom’un Annesi: Gitmeyeceğine söz ver sen daha çok küçüksün. Baban sağ olsaydı bu kadar kaygılanmazdım¹⁷

Tom Powers: Beni dinle anne, gitmeyeceğim.

Tom’un animasının şekillendiği ilk yer büyük soygundan sonra Matt ile gittikleri kulüp ziyaretlerinde gerçekleşir. Tom, anima arketipine bu defa daha barışıktır. Karşı cinsi manipüle etmek amacıyla eyleme geçer. Kulüpteki masada iki kadın ve iki erkek masada oturmuşlardır. Erkekler sarhoştur. Matt ve Tom’un dikkatini çeken masadaki kadınları tavlama üzere Matt kadınlardan birini dansa kaldırır. Tom’da garsonları çağırarak masadaki iki sarhoş adamı dışarı attırır. Tom ilk kez güler yüzlü ve naziktir. Anima bu kez olumlu yönde Tom’a tezahür etmiştir. Erkek kişiliği açısından sevginin, duyguların ve sezgilerin kuvvetlendiği olumlu animanın işleyişi ile karşı cinsle uyumlu bir birliktelik sağlanır. Böylece birey animasının kendini dizginlemesi üzerine saldırganlığını bir yana bırakarak daha nazik, sıcak ve anlayışlı bir yaklaşım sergiler. Bu sahnede Tom tam da animası ile barışmıştır.

Tom Powers: Selam tatlım ne alırsın¹⁸

Kitty: Sen söyle koca adam

Tom Powers: Çekici birisin sanırım senden hoşlandım

Karşı cinse karşı flörtöz hareketleri ve yakınlaşmayı da ilk kez bu sahnede görürüz. Bilhassa sevgili ve eş ilişkilerinde anima annenin kötü ya da iyi yanlarını bilinç dışına işler. Anima arketipinin bilinç dışı etkisi sorgulandığında anne figürünün

¹⁷ 20:33

¹⁸ 32:55

akla gelmesi yakınlık gösterme, şefkat bekleme, anne karnındaki bütünleşmeden ötürüdür. Daha önceki bölümlerde ayrıntılandırılığı üzere anima figürü, çoğunlukla anne figürü ile ilişkilidir. Film boyunca Tom'un annesini bu sahneye kadar yalnızca iki kez görürüz. Ma Powers neşeli, duygusal ve çocuklarına düşkün bir annedir.

Tom'un animası Mike'ın aile yemeğinde onu yasa dışı işler ile ilgilendiğini açığa çıkarması ile zedelenir. Anne figürü bu konuya ve Tom'a karşı anlayışlı davranır. Ancak Tom evi terk eder ve kulüpte tanıştığı kadınla Washington Otel'e gider. Otelde Pençe Nathan ile telefonda konuşmasında kadından sıkıldığından bahseder. Asıl kadın figürü olan anne anima arketipinde gerçeklerin ortaya çıkması ile dengelerin bozulmasına yol açmıştır. Ancak Tom, bunu anne figürüne değil birlikte olduğu kadın figürüne yansıtır.

Kitty: Sofra hazır Tom¹⁹

Tom Powers: Evde içki yok mu?

Kitty: Kahvaltıdan önce olmaz tatlım

Tom Powers: Sana soran oldu mu? İçki var mı diye sordum

Kitty: Biliyorum Tom. Ama isterdim ki..

Tom Powers: İsteklerin hiç bitmiyor. Keşke dilek kuyusu olsaydın. O zaman seni bir kovaya koyup kuyuya atardık

Kitty: Belki benden daha iyi birini buldun

(Tom sinirlenir ve masadaki greyfurtu alarak Kitty'nin yüzüne vurur)

Duygusal empatiden yoksun olan Tom, gitgide şiddet eğilimli bir birey haline gelmektedir. Öz güven yoksunluğu ve reddedilme duygusu anima ile doğru orantılıdır. Birey, kolektif bilindişini ancak yansımalar şeklinde idrak eder. Toplumdan ve aileden soyutlanması Tom'un animasına dolaylı olarak kadınlarla olan ilişkilerinde tezahür etmiştir. Animanın negatif yönleri olan kontrol edilemezlik, sürekli dış onay ihtiyacı, empati yoksunluğu ve mazoşist yaklaşımlar anti-kahramanın dişil unsurunu yadsımasına hatta bilinç dışında derinlere itmesine neden olmuştur. Aynı zamanda anima arketipi geleneksel olarak bir kadına atfedilen tüm niteliklerinden oluşur. Tom için hassasiyet ve duygusallığın tam anlamıyla bilinçaltına itilmesi de bu arketiple

¹⁹ 45:56

yüzleşemediğinin bir göstergesidir. Psişenin (ruhun) kontraseksüel doğasını kabul etmek ancak bunu saldırgan bir biçimde ortaya koymak bireyi, gerçek benliğini deneyimlemeye de uzaklaştırır.

Tom, Pençe Nathan tarafından aranarak yeni bir bira dağıtım işi alır. Otel odasında Kitty'le tartışmasından sonra Matt ile yola çıktığında arabayı durdurur ve hiç tanımadığı bir kadını arabaya davet eder. Tom'un bu hiç tanımadığı kadına karşı tavrı Kitty'e olan yaklaşımının tam zıttıdır. Flörtöz ve kibar bir biçimde onunla iletişim kurar, ona iltifat eder ve onu yüceltir. İsminin Gwen Allen olduğunu öğrendiğimiz sahnede Gwen arabadan iner ve Tom'un telefonunu alır. Tom dönüşte yol boyunca Matt ile Gwen hakkında konuşur ve geçen diyalogda Matt'e Kitty'den sıkıldığından bahseder. Anima bir nevi "iç şeytan"dır. Eğer iç şeytan bastırılmazsa bireyi kontrol edici bir hal alır. Hikâye ilerledikçe Tom gölgelerini oluşturmaktadır. Kadınlarla küçük bir çocukken bile konuşmaktan haz etmeyen Tom, sahte para ve lüks ile tanıştığında sadakatsiz çapkın bir erkeğe dönüşür. Animası ile ancak çıkarları doğrultusunda denge kurar. Bu tutum, benliğiyle de uzlaşamadığının bir kanıtıdır.

Matt, Tom ve Pençe Nathan bir sonraki sahnede kulübe giderler. Matt tanıştıkları kız olan Mamie ile evlenmiştir. Mamie masada Matt'e ne kadar mutlu olduğundan bahseder ve Kitty ile Tom'un ilişkisini sorar.

Mamie: Tom ve Kitty'yi düşünüyordum²⁰

Matt Doyle: Onlar farklı sanırım Tom evlenecek erkeklerden değil

Mamie: Evet, sanırım değil

Jung' göre her erkek kendi animasına (yani doğuştan olgunluk evresine kadar karşılaştığı kadın figürleri ile oluşturduğu kadın yönüne) uyan kadınları evlenmek için tercih eder. Tom tipik bir anti-kahraman gibi aile kurmayı istemez. Benliği ve gölgesi ile barışamaması ise bu durumun en temel sebebidir. Anti-kahramanlar yalnız kalmaya olan arzularının yanı sıra sorumluluk sahibi olmayı da reddederler. Evlenseler dahi eşlerini anlamak ve dengeli bir ilişki kurmak konusunda gölge ve anima arketipleri ile uyumsuzlukları sonucu başarısız olacaklardır.

²⁰ 51:16

Jung’a göre bir erkeğin karşı cinsle romantik bir ilişki kurması, onun içindeki kadın figürünü yansıtmaları ile gerçekleşir. Ancak Tom Powers duygusal bir ilişkiden kaçınır. Kitty’nin ardından tanıştığı Gwen ile de duygusal bir ilişki istemez. Romantik ilişkiler Tom için sıgıdır.

Gwen Allen: Senden hoşlanıyorum Tommy. Belki gereğinden de fazla²¹

Tom Powers: Biliyorsun tüm arkadaşlarım aramızdaki ilişkinin onlarınkinden farklı olduğunu düşünüyor. Beni iyi tanıyorlar ve romantik sıg bir ilişkiye girmemi beklemiyorlar.

Gwen Allen: Seninle romantik ve sıg bir ilişkimiz mi var?

Tom Powers: Hayır, ben...

Gwen Allen: Nereye gidiyorsun?

Tom Powers: Gidiyorum

Gwen Allen: Sen şımarık bir çocuksun Tommy. Birçok şey istiyorsun ve istediğini alana kadar durmuyorsun

(Gwen Tom’u engeller ve kucağına oturur)

Gwen Allen: Benim utangaç çocuğum. Tanıdığım erkeklerden farklısın. Bugüne kadar karşılaştığım erkekler çok kibar, çok nazik ve çok düşünceli. Birçok kadın bu tipleri sever diğerlerinden korkuyorlar sanırım. Ben de öyleydim galiba ama sen çok güçlüsün. Sen vermezsin alırsın. Tommy seni ölesiye sevebilirim

Tom uzunca bir süre animanın temsil ettiği kadına karşı direnir. Ancak bu sahnede adeta bir anne-oğul ilişkisi gibi uysal, itaatkâr bir anti-kahraman görürüz. Jung bunu şöyle ifade eder: “Bir erkeğin animasına karşı koyması normaldir, çünkü daha önce söylediğim gibi anima o ana kadar bilinçli hayattan uzak tutulmuş eğilimler ve içindeki unsurlarla birlikte bilinç dışını temsil etmektedir” (2006: 293).

Filmin sonlarına doğru Schemer ve çetesinden saklanmak için Paddy Ryan’ın kızı da dâhil olmak üzere bir evde Tom, Matt ve çete üyesi 3 kişi saklanırlar. Gece Paddy Ryan’ın kızı Tom’u sarhoş eder ve onun yatağına giderek ona yakınlaşır. Sabah uyandıklarında Ryan’ın kızı bunu Tom’a hatırlattığında Tom onu tokatlar ve evden

²¹ 59:45

çıkar. Jung animusun düşünce hali üretirken, animanın da ruh hali ürettiğini savunur. Tom'un bu tutumu onu hırçınlaştırır. Tom Ryan'ın kızını gece reddetmiştir. İrade gücünün kapsamı ve şiddeti Jung'a göre (2006: 35) bilinç alanının genişliğine ve gelişmişlik düzeyine göre farklılık göstermektedir. Eğer birey gölge de dâhil olmak üzere diğer dört ana arketipi bilinç yüzeyine çıkarabilirse kendini gerçekleştirmiş olur. Gölge arketipi ile bütünleşen Tom, menfaatlerine uymayan davranışlara karşı doğasındaki şiddeti cezalandırmak üzere kullanır. Bu eylemin ya da gölgenin bilinçten geri itilmesi ve tek başına bırakılması müsebbibi ile her olayda tekrarlanır ve Tom Powers gölgesini aydınlatamaz.

5.1.3.2. Anti-kahramanda gölge arketipi

Tom Powers (James Cagney)'ı filmin başlangıcında 14-15 yaşlarında bir ergen olarak görürüz. Bira içer, kız arkadaşlarını paten kayarken düşürür. Hatta yakın arkadaşı Matt'in kız kardeşi onu şöyle tanımlar:

Molly Doyle: Şehirdeki en kötü çocuk sensin²²

Ya da soygundan sonra organizatör Aksak Larry'nin cenazesinde Larry'nin annesinin arkadaşı Tom ve etrafındakiler için şu söylemde bulunur:

Larry'nin annesi: Larry iyi bir çocuktur.²³

Larry'nin annesinin arkadaşı: Kötü arkadaşları vardı, hepsi bu

Tom daha ergenken hırsızlık yapmakta ve yalan söylemektedir. Ancak bu durumu asla kabul etmez. Babasından eylemleri sebebiyle dayak yer ancak bu onu durdurmaz. Kumar oynanan 'Kırmızı Meşe Kulübü'ne arkadaşı Matt'le birlikte giderek çaldıkları saatleri satarak üçkâğıtçılardan komisyon alırlar. Tom aynı zamanda insanlara hakaret etmekten de çekinmez. Pazarlık yaptığı adama şöyle seslenir:

Tom Powers: Haydi, kıvırmayı bırak İri Burun²⁴

Ya da 1915 yılında ergenlikten çıkmış bir adam olarak tekrar kulübe gittiğinde abisi Mike'ı soran adama Mike'tan şöyle bahseder:

²² 5:36

²³ 16:19

²⁴ 8:58

Tom Powers: Boş ver o aptalı!

'Kuzeybatı Kürk Ticaret Şirketi'ni soymadan önce Matt'le ona verilen silah ikisine de kendilerini iyi hissettirir. Böylece gölge arketipini daha çok derinleştiren ve ona kanalize olan bir anti-kahraman görürüz. Büyük soygun öncesi Matt korkarken, Tom korkusuzca onu cesaretlendirir.

*Matt Doyle: Çok korkuyorum.*²⁵

Tom Powers: Haydi, korkacak bir şey yok

Tom büyük soygun esnasında yakalandığında kolluk kuvvetle silahlı çatışmaya girmekten çekinmez. Aksak Larry'nin cenazesine katıldığında gölgesi sebebiyle kaçmak zorunda kalan Tom'u üzerindeki korkuyu atmış bir şekilde görürüz.

Gölge arketipi toplumun olumsuz ya da kabul edilmeyen özelliklerini içerir. Bu nedenle birey bilinç dışı benliğin karanlık yanını ya da kişiliğin toplum tarafından kabul edilmeyen kısmını görmezden gelme veya gizleme ihtiyacı duyar. Gölgesini savunan birey ona daha çok bağlanır. Mike'ın orduya yazılmasında geçen diyalogda Mike, Tom'a suç işlediği üzerine konuşmalar duyduğundan bahseder. Ancak Tom bunu alaycı bir biçimde inkâr eder.

*Mike Powers: Sana tek bir şey söyleyeceğim iyi bir işin var ve bu aşağılık adamlara takılman gerekmiyor*²⁶

Tom Powers: Akşam okuluna gidip şiir okumamı mı istersin?

Mike Powers: Ben yanlış bir şey yapmıyorum

Tom Powers: Sen öyle san. O kadar akıllı değilsin. Kitaplar her şeyi saklayamıyor

Mike Powers: Yalancı. Örtbas etmeye çalışıyorsun

Birey ne kadar inkâr ederse etsin gölgesinden kaçamaz. Bilinçaltımızın özünde inkâr ettiğimiz ancak asla kurtulamadığımız parçalardan oluşan gölgelerimiz vardır. Gölgenin farkında olduğumuz ölçüde tehdit edici ve yabancılaştırıcı unsurları dengeleyebiliriz. Yansıtma ile sevmediğimiz bir yanımız bilinçsizce bize hatırlatıldığında orantısız bir şekilde saldırırız. Ancak bu tutum sahip olunan

²⁵ 13:36

²⁶ 23:03

gölgenin “daha da karartılması”na yol açar. Tom’da suç işlediğinin yüzüne vurulmasından sonra abisi Mike’ı tramvay şirketinde hırsızlık yapmakla suçlar ve ona fiziksel şiddet uygular.

Daha fazla para için Paddy ile anlaşılan Tom, Matt ve iki kişi ile birlikte içki mahzeninden içki çalarlar. Savaş sonrası içkinin pahalalanması ve Tom’un bu durumu kendi çıkarına yönlendirmesi sonucu gölge arketipi koyulaşır. Zengin ve fakirin kolektifteki kabulüne Tom, hırsızlık yaparak ve bundan zevk alarak direniş gösterir. Paddy’nin Tom’un hakkına düşen parayı ona takdim ettiğindeki sevinci gölgesinin onu ne kadar ele geçirdiğinin bir kanıtıdır.

*Paddy Ryan (Robert Emmett O’Connor): Paddy ile çalışmaktan memnun musun?*²⁷

Tom Powers: Bu kadar çok parayla ne yapılır (Gülümser)

Paddy Ryan: Bu daha başlangıç. Sizi üne ve paraya boğacağım.

Tom Powers: Dediğin her şey bana uyar Paddy.

Gölgenin daha karanlık bir hâle gelmesi büyük soygundan hemen sonradır. Tom, lüks arabasından inerek mekânda çalışan şoförleri aşağılar. Persona arketipi bu sahnede maskesini indirir ve Tom’u kendine bile yetemeyen kıskanç bir bireyden, kibirli ve şımarık bir anti-kahramana dönüştürür. Maddi ve manevi güç, gölgenin Powers’daki egemenliğinin yegâne unsurudur.

*George (Mekânın şoförü): Vay, Bay Tom ve Bay Matt.*²⁸

Matt: Merhaba George işler nasıl?

George: Yoğun bir gece

(George arabanın gazına hızlı bir biçimde basar)

Tom Powers: Hey ahmak. Viteslere dikkat! Ford değil bu

George: Tamam patron

Tom, Paddy ile yeni anlaşmasının ardından Bay Leehman’ın biralarını birahanelere satmaktadır. Sürekli gittikleri Kızıl Kulüp’teki Steve’den, sattıkları

²⁷ 28:48

²⁸ 30:40

biradan bir bardak vermesini ister ancak gelen kendi birası değil başka yerden alınmış ucuz bir biradır. Bunu fark eden Tom, Steve'in suratına birayı tükürür. Gölge arketiplerine bir yenisini daha ekleyen Tom, içgüdüsel, hayvani ve hırçın yanını hemcinsine göstermekten çekinmez. Artık karanlık yönü tamamıyla serbest kalmıştır. Ardından Steve'e kaba kuvvet uygular. Söylediğini yaptırmak için ilkel içgüdülerini devreye sokar. Gölgenin baskısı bireyi daha da yıkıcı ve tehlikeli yapar. Steve'i tartaklayan Tom oradan ayrılmadan dükkâna zarar verir. Bu vandal eylemler Tom'u gölgesi ile uzlaşmaktan uzaklaştırır.

Mike'ın ordudan döndüğünde düzenlenen yemekte Tom'un annesine politika ile uğraştığına dair yalan söylediğini görürüz. Kendine ve çevreye karşı yalancılık da gölge arketiplerinden biridir. Gölgeler diğer insanlara ve yakın çevremize yansıtılır. Tıpkı Tom'un yaptığı illegal işleri ailesine saygıdeğer bir biçimde sunması gibi... Gölgesini görmezden gelmek, bireyi tehlikeli bir biçimde raydan çıkarabilir. Burada Tom'u anti-kahraman yapan unsurlarına acımasızlık da eklenir. Şiddete olan meyli yalnızca kendi çıkarları çatıştığındadır. Toplum adına sistemi korumak gibi bir gailisi de yoktur. Aksine toplumdaki çürümüşlüğün odak noktasında olarak bu yozlaşmışlığa toplumun dikkatini çeker.

Arketipler kimi zaman birlikte hareket ederler. Mike'ın ordudan gelişi adına düzenlenen yemekte Mike, Tom ve Matt'in getirdiği birayı içmez ve elinin tersiyle iter. Tom'a, annesi ve kız arkadaşının da olduğu sofrada 'Katil' der. Tom alaycı bir biçimde Mike'a bakar ve onun da insan öldürerek madalya aldığını belirtir. Hilebaz arketipi ve gölge arketipi burada birlikte hareket ederler. Hilebaz, kurnaz ve alaycıdır. Anti-kahramanların alaycı ve kurnaz yönü bu arketipin bir eseridir.

Tom, evi terk eder. Ertesi sabah kaldığı otelin sabah kahvaltısında Kitty'i azarlar ve ona şiddet uygular. Herhangi bir yükümlülüğe sahip olmama hali bireyi çapkın, ince düşünmeyen ve bağlanmaya uzak bir karaktere yönlendirebilir. Tom'un gölge arketipine bu sahnede bir yenisini daha eklenmiştir, sadakatsizlik... Tom Kitty'e karşı acıma duygusu hissetmez. Hatta kavgadan sonra Matt ile arabayla gezerken hiç tanımadıkları bir kadına laf atar ve onu arabaya alır. İçinde yaşadığı toplum Tom'u kabul etmez çünkü o bir yasa dışı çalışandır. Tom kendi ile yüzleşmekten korktuğu için gölge yanını yücelttikçe personasına yenilerini ekler. Gölgenin gücü Tom'un iradesinden daha fazladır.

Sonraki sahnede Tom, Matt ve Pençe Nathan'ı kulüpte görürüz. Matt Mamie ile evlenmiştir. Tom ve Matt eski iş ortakları İri Burun'u görür ve kulübü terk ederek onun peşinden gider. Üçü arasındaki diyalogda Tom gölgesi ile yüzleşir ve ilk kez tüm gölge yanlarını açık eder.

Tom Powers: Halletmemiz gereken bir iş var²⁹

İri Burun: Kızgın değilsin değil mi Tom? Ben her zaman arkadaşınızım

Tom Powers: Elbette. Kandırmayı, çalmayı ve öldürmeyi bize sen öğrettin. Sonra bizi terk ettin

Matt Doyle: Sen olmasaydın şimdi namuslu bir hayat sürebilirdir

Tom Powers: Elbette. Tramvayda bilet kesiyor olabilirdir

Kanun dışı işleri ve zalim bir anti-kahraman olmayı ilk iş ortaklarından öğrendiklerini dile getirse de Tom bunu pişmanlık içerisinde söylemez. Ancak Benlik arketipine en yaklaştığı an burasıdır. Personasına sıkı sıkı sarılan Tom, benliğinden uzaklaşmıştır. Gölge ile yüzleşme Tom'u değiştirmez. Ancak anlık olarak katarsisi sağlayabilir. Bunun en büyük nedeni Tom'un karanlığı ile mücadele edebilme amacının olmayışıdır. Sonraki sahnede ona zarar vermemesi için yalvaran İri Burun'u acımasızca döver. İri Burun onu insafsızlıkla suçlar. Geçmişte onlara çaldığı parçayı çalmak için piyanonun başına geçer. Ancak Tom tam bu esnada silahını çıkarır ve onu büyük bir gurur ve alaycılıkla öldürür. Gölge arketipinin en ilkel ve şiddet dolu yanı Tom'u tamamiyle ele geçirmiştir.

Pençe Nathan attan düşerek ölmüştür. Tom, Nathan'ın bindiği atı satın alır ve onu silahıyla öldürür. Gölge arketipi ile çepeçevre sarmalanan Tom, cinayetin her türlüünü benimsemiştir. Cinayet, savaş ve katliamlar bireylerdeki gölge arketipinin bir sonucudur. Anti-kahraman Tom da kendini inandırmış hatta ve hatta işlediği cinayetlerin haklı bir sebebi olduğuna kendini ikna etmiştir.

Nathan'ın ölümünden sonra saklandıkları evden çıkan Tom'un arkasından Matt de gider. Sokakta Matt hâlen iyi arkadaş olup olmadıklarını sorgular. Kaldıkları evin tam karşısına konuşlanan Schemer'in adamları Matt ve Tom'a ateş açarlar. Matt ölür. Onu uzaktan izleyen Tom ise sadece gülümsemekle yetinir. Tam anlamıyla ilgisiz,

²⁹ 54:09

kayıtsız ve umursamazdır. Gölgesini yadsıyan ve görmezden gelen Tom için bu kötülük hali daha çetin bir hal almıştır.

5.1.3.3. Anti-kahramanda persona arketipi

Filmin anti-kahramanı olan Tom Powers'ın gerçek benliğini maskeleymeye başladığı 1915 yılında, kendisinin aksine abisi Mike'ın okuması ve çalışmasına küçümseyerek bakar. Jung için bilinç dışındaki her kişileştirme, kişiliğe kimi zaman hayat verirken kimi zaman da onu taşlaşmaya ya da fiziksel ölüme sürükleyebilir. Tom para kazanmanın ve variyetli olmanın yolunun hırsızlıktan geçtiğini düşünür. Çünkü filmdeki bir diğer persona arketipi Tom'un Amerikan Rüyası'nı yaşayan kesimin aksine karanlıkta kalmış alt kültürdür. Bu banliyö yaşantısı bir anlamda görmezlikten gelinmeye de adeta karşı duruş sergiler. Ancak Tom, polislere olan korkusunu maskeler.

Bir diğer yandan Tom Powers'ın personası aile ilişkilerinde de ortaya çıkar. Toplumsal değerleri hiçe saydığını anne ve babasına karşı maskeler. Hatta arkadaşları onu hırsızlık yaptığını ailesine söylememesi için uyarır. Büyük soygun öncesi ise korkudan titremesine rağmen kürkçü dükkânını soyma girişiminden vazgeçmez.

Tom, Mike'ın orduya yazıldığını öğrendiğinde onun odasına çıkar. Abisi ile konuşmalarında Tom, Mike'ın her daim ondan şanslı olduğunu söyler. Tam da bu kertede Tom sürekli küçümsediği Mike'a karşı aslında hayranlık beslediğini ve onu kıskandığını kabul eder. Personasının bu zamana kadar göstermediği yüzü bu sahnede ortaya çıkar. Tom bilinçaltında Mike'ı kıskanmaktadır. Ancak bunu, Mike'ı aşağılayarak ve toplum içinde küçük düşürerek maskeler. Kişilik tehdit unsurunu ortadan kaldırdığında birey, duygusal olarak koyduğu mesafeye de son verir.

Bir diğer persona arketipi Tom'un Paddy ile iş birliği sonucu kazandığı para ile terzide kendine kıyafet diktirirken terziye yaklaşımıdır. Tom, kibirli ve ezici bir yapıdadır. Bunu küçüklüğünden bu yana kız arkadaşlarına, abisine ya da çevresindeki erkek figürlerine göstermekten çekinmez. Ancak burada dikkat edilecek bir diğer husus Tom'un lükse olan düşkünlüğünü o ana kadar maskeleyesidir. Maskesini indirmesi onun böyle bir fırsatı ele geçirmesine bağlıdır. Kendisine karşı son derece kibar olan terziye kaba bir üslup kullanır. Alt sınıfta olmak onun personasını tetiklemiştir. Kendi dış çevresindeki eksikliği benliği ile bütünleşememesine neden

olmuştur. Gölge ve personanın bu sahnedeki birleşimi ile de ahlaki kırılma gün yüzüne çıkar.

Terzi: Şu kaslara bakın³⁰

Tom Powers: Çabuk ol yoksa o kasları karnında çalıştırırım

Terzi: Peki efendim

Tom Powers büyük soygunu yaptıktan sonra toplum içinde takındığı personasını indirir. Artık patron Tom'dur ve talimat alan değil, talimatları veren olmuştur. Böylece personası ile bastırdığı kibir ortaya çıkar. Kendini yetersiz görmesi, gururunu ve kibrini tetikler.

Tom'un kaçakçılık işinden annesine bahsetmemesi de personasını güçlendirir. Kaçakçılık işinden siyaset olarak bahseder. Birey ve topluluk arasındaki maske olan persona bir kez daha devreye girmiştir. Gerçeklikten kaçmak Tom'un topluma olan adaptasyonunu zedeler ve ben'liğin gelişimini engeller.

Mike Powers: Tom neler yapıyor Pat? Annem politikayla uğraştığını söyledi³¹

Subay Pat Burke: Öyle mi? Dahası var. Tom ve Matt Washington Arms Otel'de birkaç kızla takılıyor. İşin kötü tarafı annesine yalan söylüyor. Dürüst yoldan başarılı olduğunu sanmasına izin veriyor. Ama yakalanması kesinlikle an meselesi. O zaman zavallı annenin kalbi kırılacak.

Mike Powers: İyi de ne iş yapıyor?

Subay Pat Burke: Bira. Yasa dışı. Hepsi bu değil Paddy'nin çetesine katıldılar ve çok acımasızlar

Negatif duygular ve davranışların toplamı olan gölge arketipi içerisinde öfke, kıskançlık, yalan söyleme, şehvet, açgözlülük, suç eğilimi ve yasa dışı olarak toplum tarafından kabul görmüş işleri ve durumları kapsar. Bunlar keşfedilmemiş bir alan olarak bireyde yer alır. Ta ki bilincin kullanımına sunulan yeni seçeneklerin tercihleri yapılarına dek. Psişenin ego yapısını koruyan savunma mekanizmaları parçalandığında bireyde kimlik krizi meydana gelebilir.

³⁰ 29:14

³¹ 39:16

Mike'ın ordudan dönüşünün ardından ailece kutlama yemeği verilir. Tom ve Matt orada adeta bir siyasetçi gibi giyinmiş, beyefendi bir tavır içerisinde. Kaçakçılığı bilinçaltında engelleyen Tom, tekrardan uzlaşmaktan kaçtığı personası ile güçlü bir bağ kurmaktadır. Çünkü gerçekleştirdiği eylem toplum tarafından kabul edilmeyen ve saygınlığı olmayan bir dolandırıcılıktan ibarettir.

Tom, İri Burun'u öldürdükten sonra aldığı parayı annesine götürür. Bu aralar çok çalıştığını söyleyerek annesine hâlen saygın bir siyasetçi olduğunu kabul ettirmeye çalışır. Burada personasının arkasına tam anlamıyla saklanan bir Tom görürüz. Kendi yalanına inanmıştır. Bu da onun maskesinin ardından hayata bakmasını perçinlemiştir. Anne figürü ile personası yakından ilişkilidir. Tom annesine parayı verdiği esnada Mike gelir ve aralarında şu konuşma geçer:

*Mike Powers: Bu ne anne?*³²

Ma Powers: Bir şeyler almam için Tommy verdi. Ne kadar iyi değil mi?

Tom Powers: Senin kazanabileceğinden daha fazla

Mike Powers: Paranı istemiyoruz anneme ben bakarım

Tom Powers: Haftada 25 sentle mi?

Mike Powers: Annem şampanya içmiyor. Şunu kafana sok bu evde yerin yok. Bu para kanlı, kanlı para istemiyoruz

Tom Powers: Yine annemin arkasına saklanıyorsun

Mike Powers: Makineli tüfeğin arkasına saklanmaktan iyidir

(Tom alaycı bir şekilde gülümser)

Tom Powers: Ben gidiyorum anne

Mike Powers: Paranı almayı unutma

Tom Powers: Paranın benim için önemi yok

Mike Powers: Evet sanırım yok. Kalbin ve aklın olmadığı için yalnızca paran var. İhtiyacın olacak

³² 57:50

Tom'un topluma adapte olabilmek için takındığı maske abisi Mike'da etkili olmaz. Ancak annesine bunu kabullendirmiştir. Mike hikâyede adeta Tom'un her yanılsında karşısına çıkan olumlu bir benlik arketipidir. İkisi siyah ve beyaz kadar zıttır. Özellikle Mike ve Tom'un birlikte olduğu sahnelerde Tom'un gölgesi ve personası daha net ortaya çıkar. Mike Tom'un personasını altüst eder.

Matt'in Schemer'in adamları tarafından öldürülmesinin ardından Tom kendine silah alır ve Schemer'in bulunduğu *Batı Kimya Şirketi*'ne giderek Schemer ve adamlarına ateş açar. Kendisi de vurulmuştur. Kendini dükkândan dışarı yaralı bir halde atar ve yağmurda zar zor yürümeye başlar. Kendi başına kanlar içinde kıvranırken takındığı maskeyi indirir ve şöyle söyler:

Tom Powers: O kadar dayanıklı değilim³³

Tom kendini ailesi ve topluma karşı güçlü ve itibarlı bir birey gibi tanıtmış da olsa filmin sonunda en nihayetinde öyle olmadığını kabul eder. Ancak bu personası ile barıştığı anlamına gelmez. Bir anlamda günah çıkartmadır. Ardından Tom'u hastanede görürüz. Başı ve vücudunun çoğu yeri sargıdadır. Annesi, Mike ve Mike'ın sevgilisi onu görmeye gelirler. Tom ve Mike arasında geçen diyalogda:

Tom Powers: Sana söylemek istediğim bir şey var Mike. Üzgünüm³⁴

Mike Powers: Neden üzgünsün

Tom Powers: Üzgünüm işte

Tom neden üzgün olduğundan bahsetmez. Neden pişmanlık duyduğunu ve neden Mike'a karşı haksızlık yaptığını itiraf etmez. Yalnızca üzgünüm der. Güçlü görünme çabası maskesini bir kez daha takmasına sebep olmuştur.

5.1.3.4. Anti-kahramanda benlik arketipi

Benlik arketipi öncelikle persona arketipi ile doğrudan gölge ve anima ile, dolaylı olarak da bireyin kendini tamamladığı ve bilinçli-bilinç dışını dengeye oturttuğu arketiptir. Kişiliğin bütünleşmesi halinde benlik arketipi kendini gerçekleştirmiş olur. Birey, bu süreçte benlik ile yakın ilişkisi olan egoyu kontrol altına alarak bireyleşme sürecini yönlendirir. Kimlik bilinci oluşturma “süreklilik” isteyen

³³ 1:16:00

³⁴ 1:17:31

bir süreçtir. Bu nedenle birey tüm arketipler ile dengeli ve barışık bir biçimde hareket etmelidir. Tom Powers egosuna yenik düşmüş ve gölgesi ile yüzleşmemiş bir karakterdir. Toplumsal ahlak kurallarını hiçe sayar. Jung bunu şöyle açıklamıştır: *“Toplumsal kendisi bireyleşmemiş insanlar tarafından oluşturulduğu sürece, tamamen acımasız bireycilerin merhametine kalacaktır”* (Jung, 1999: 83). Tom karakteri kolektif düşünceye katılmaz. Genel ahlaka uygun olan ya da genel ahlakça kabul edilen eylemlere karşı kafa tutar. Oluşturduğu kimlik, onun bu bilincini harekete geçiren her davranışında bireyleşme sürecini uzatır. Tom Powers toplumsal olan doğrunun peşinden giden bir birey değildir. Aksine doyumsuz ve acımasız bir yapıya sahiptir. En yakın arkadaşı Matt öldürüldüğünde dahi gülümser.

5.1.4. The Public Enemy Filminde Anti-Kahraman

Tom Powers, sanayileşmenin ve modernizmin kendini baskın olarak hissettirdiği 1900’lerin başında Amerika Birleşik Devletleri’nde daha gençken en yakın arkadaşı Mike ile alkol alıp, hırsızlık yapmaktadır. Karşı cinse olan kaba tavrı ve ilgisizliği göze çarpan karakteristik özellikleri arasında yer alır. Anti-kahraman özellikleri henüz daha ergenken bile kendini göstermektedir. Pasif bir anne figürüne sahiptir. Baba figürü ise serttir ve Tom’a fiziksel şiddet uygular. Annesi bu duruma sessiz kalır, ancak Tom babası şiddet uygularken bile alaycı ve kibirlidir. Arkadaşı Mike ile birlikte küçüklükten olgun bir adama dönüştükleri süre zarfında mütemadiyen bara giderek çalıntı eşyaları satarlar. Bardaki kaçakçılarla iş birliği yapmaktan çekinmez. Delikanlılık çağına da yasa dışı işlere devam eder. Kumar oynanan mekânlarda bulunup illegal işlere karışır. Argo konuşur, aşağılar ve abisini düzgün bir hayata sahip olmasından dolayı içten içe kıskanır. Kısa yoldan zengin olmanın peşindedir. Büyük soygunlarda silah kullanır ve birini vurmaktan çekinmez. Dâhil olduğu soygunlar büyüdükçe azılı gangster çetelerinin önemli bir üyesi olur. Hayatta yalnızca annesine karşı anlayışlıdır ve yalnızca annesini önemser. Adeta bir “anne kuzusu”dur. 1. Dünya Savaşı çıktığında abisi gibi orduya yazılmaz. Sorumluluk sahibi değildir. Vatanseverliği geri plandadır. En yakın arkadaşı Matt’de kendi gibi bir anti-kahramandır. Bütün işlerini birlikte yaparlar. Lüks ve ihtişama düşkündür. Para kazandıkça pahalı mekânlara giderek kendini ispatlamak ister. Takım elbisesi altında herkese kendini bir politikacı olarak tanıtsa da aslen bir kaçakçı ve gangsterdir. Gece kulübünde tanıştığı Mamie’ye sadık değildir. İlişki adamı da değildir. Yalnızca elde

edip karşı cinsi kandırana dek iltifat eder, ancak sonrasında hevesi geçince fiziksel şiddet dahi uygulamaktan çekinmez. Pişman olmaz ve suçluluk duymaz. Mamie'yi aldattığı Gwen'e de sadık kalmamıştır. Ukala ve çekicidir. Hayatında duygusal bir ilişkiye yer yoktur. Bunu dile getirmekten çekinmez. Bulaştığı kirli işlerden asla dönmez. Aksine bu işlerin içerisinde hükmeden olmayı ister. Annesine politikacı olduğuna dair yalanlar söyler. Kendi ahlaki anlayışının ve kurallarının dışına çıkmaz. Gitgide yozlaşmış sistemin çarklısından biri olur. Ortak çalıştıkları gangster arkadaşı öldürülünce intikam alır. Ardından Matt'de gangster savaşlarında ölünce Tom kendini feda edercesine Schemer Çetesi ile çatışmaya girer. Sonrasında çete tarafından hastaneden kaçırılarak öldürülür.

Güç, ün ve para onu anti-kahraman yapan önemli iki unsurdur. Bu uğurda tüm toplumsal değerlerini bir kenara bırakır. Tom Powers Büyük Buhran'ın ardından kendini Hollywood'da inşa edebilmiş bir anti-kahramandır. Genellikle intikam için cinayet işler. İstedikini elde etme ve onu alma tutkusu onu sistem tarafından cezalandırılmaya mahkûm eder. Bu bağlamda Powers hevesle girdiği suç dünyasından, yine o dünya aracılığıyla kaçınılmaz bir şekilde yok edilir.

“Filmin sonunda rakip gangsterler tarafından ailesine teslim edilen Tom Powers, mumya gibi sarılmış bir halde kapının eşiğinde durmaktadır. Mike kapıyı açtığında yüz üstü yere düşer. Dehşetle baktığı gözler bandajların arasından görünmektedir. Artık her yönden güçsüzdür. Muazzam bir ironidir bu çünkü iktidar açlığının sonucu ona pahalıya patlamıştır. *The Public Enemy*'i film *noir*dan ayıran en önemli unsur varoluşsal bir anti-kahraman barındırmasıdır” (Hanson, 2008: 149).

Anti-kahramanlarda görülen narsistik yapıyı Tom'da da görürüz. Tom başta abisi Mike karşı ciddi boyutta narsist tavırlar sergiler. Mike'ın yanı sıra karşısına çıkan herkese tepeden bakarak bu tavrı sürdürür. Daha küçük bir çocukken bile Matt'in kız kardeşine babasının hapiste olduğuna dair hakaret eder ve onu küçümser. Arzu ettiği otorite ve parayı elde edebilmek için tüm Makyavelist özellikleri sergiler. Bu bir hırsızlık da olabilir, bir insanı öldürmek de... Tom'da alaycılığın aksine psikopatik tavırları ileri boyutlarda görmeyiz. Yalnızca çete arkadaşları öldürüldüğünde kendi canı pahasına da olsa karşı çetenin arasına girmesi ya da abisi Mike ile kirli para üzerine kavgalarındaki tepkileri minimum boyutlarda psikopatiye örnek verilebilir. Tüm film boyunca Tom Powers'ın sergilediği anti-kahraman özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- Karizmatik
- Ukala
- Kötü alışkanlıklar (Alkol)
- Sorumsuz
- Katil
- Şiddet yanlısı
- Makyavelist
- Narsist
- Alaycı
- Korkak
- Ben merkezli
- Varoluşçu
- Üne ve maddiyata önem veren
- Kendi ahlaki anlayışına sahip
- Otorite figürlerine ve topluma isyankâr
- Mücadeleci
- Anti-sosyal
- Yalancı
- Hırsız
- İnatçı
- Meydan okuyucu.

5.2. *Citizen Kane* Filminin Analizi

Çalışmanın bu bölümünde İkinci Dünya Savaşı döneminde Amerikan toplumu ve anti-kahramana olan yansıması hem kamusal alan bağlamında çözümlenmiş hem de dört arketip üzerinden anti-kahraman analiz edilmiştir.

5.2.1. 1939-1945 İkinci Dünya Savaşı ve Amerikan Toplumu

Büyük Buhran'ın ve onun yarattığı ekonomik korumacılık politikaları İkinci Dünya Savaşı'na yol açan pek çok faktörden biri olmuştur. Buhran'ın başladığı 1929 yılından itibaren devam eden süreçte tüketici harcamaları ve yatırımlar düşmüş, ekonomiye yenilen başarısız şirketler işçileri işten çıkarmak zorunda kalmıştır. Bu durum sanayi üretiminde ve istihdamda keskin düşüslere de yol açmıştır. 15 milyon Amerikalının işsiz kaldığı 30'ların ilk yıllarında bankaların da yarısı iflas etmiştir. Ekonomi, Amerika dâhil olmak üzere tüm dünyada bir güven kaybının başlangıcı olmuştur. Bu süreçte yaşanan olaylar toplumsal gerilimlerin de zeminini oluşturmuştur. Roosevelt'in başkan seçilmesi ile yavaş yavaş iyileşmeye başlayan koşullar 1940'lara doğru tam anlamıyla bir sonuç verememiştir.

Büyük Buhran'ın son yıllarına doğru çok sayıda diktatör yükselişe geçer. Japonya, Almanya ve İtalya uzun süredir çektikleri bu ekonomik sıkıntıdan kurtulabilmek amacıyla eski refah günlerine onları geri döndürebilecek liderlerin peşinden gitmeyi tek çare olarak görmüşlerdir. Parlak bir gelecek vaadi, bu ülkeler için büyük önem taşımaktadır. Böylece Adolf Hitler, Joseph Stalin ve Benito Mussolini iktidara gelebilmek adına propagandalarında ülkelerinin bir zamanlar olduğu gibi güçlü bir hâle döneceğinin garantisini vermişlerdir. Tüm bunların ardından halkın güvenini kazanan siyasi liderler ülkelerinin başına geçtiklerinde tüm kararlar üzerinde tam kontrole sahip birer diktatör olmuşlardır (Lee, 2008: 155).

1939 yılında Almanya'nın Polonya'yı işgali ile başlayan İkinci Dünya Savaşı'na Amerika, 1941 yılında Japonya'nın Pearl Harbor saldırısından sonra dâhil olana kadar tarafsız kalmıştır. Amerikan deniz üssüne yapılan saldırı üzerine ulus savaşa hazırlanırken tüm Amerikalılar da seferber olarak harekete geçer. Bu bağlamda Amerikan toplumu için savaşın getireceği olumsuz etkiler, yalnızca orduyu değil tüm Amerikan halkını da bu psikolojik savaşa hazırlıklı olmayı gerektirmektedir. Böylece İkinci Dünya Savaşı, Amerikalılar için meşakkatli bir seferberliği de beraberinde getirir. Orduya katılamayan siviller savaşta önemli bir rol oynamış ve yoğun hükümet

propagandasının bir parçası olarak Amerikan toplumunu çalışmaya ve savaşımaya teşvik etmişlerdir. Bir yandan siviller, savaş süresince endüstrilerde çalışarak silahlı kuvvetlere de yardım etmişlerdir. Büyük Buhran'ın zayıflattığı Amerika, Winston Churchill'in mevcut gemi, uçak ve diğer askeri teçhizat kaybına karşın Roosevelt'ten yardım istemesi ise yön değiştirir. Böylece devreye giren Ödünç Verme – Kiralama Yasası'nın onaylanması ile Amerikan ekonomisi rotasını savaş zamanı ekonomisine çevirir. Bu yasa ile Amerika'daki pek çok işletme tüketim mallarının üretiminden, savaş malzemeleri ve askeri araçların üretimine geçer. Amerikan şirketleri büyük bir hızla silah, uçak, tank ve diğer askeri malzemelerin üretimi ile iş istihdamını da artırır. Böylece buhran zamanı işsiz kalan pek çok Amerikalı yeniden iş gücünün bir parçası olmuştur. Pearl Harbor'a yapılan saldırının hemen ardından milyonlarca gencin orduya katılması geride birçok istihdam alanı bırakmıştır. Bu minvalde Amerika, daha önce istihdam fırsatından mahrum bırakılan vatandaşlara da iş olanağı sağlamış olur. Kadınların yaratılan bu iş gücüne olan katkısı da Amerika'nın topyekûn seferberliğinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Erkeklere mahsus olarak görülen tüm iş kollarında artık kadınlar da yer almaya başlamıştır.

Ekonomik minvalde yaşanan bu gelişmelerin yanı sıra tarım endüstrisinde de işgücü sıkıntısı baş gösterir. Birçok Amerikalı çiftçi ve tarım işçisinin orduya katılması ülkenin çiftliklerinin boş kalmasına neden olmuştur. Böylece Roosevelt'in *Bracero Anlaşması* ile Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eden Meksikalı işçiler, ülkenin çiftliklerinde çalışma imkânına sahip olur. Bu bağlamda savaş, üretime geçişi artırarak ekonomiyi buhran döneminden kurtaran bir kırılma noktası yaratmıştır. Amerikan hükümeti üretimi bir yandan teşvik ederken, diğer yandan fiyatları kontrol altına almak için piyasada sıkı federal kontroller gerçekleştirmiştir. Siviller, genellikle bahçelerde ve arsalarda kurulan çiftlikler olan "*Zafer Bahçeleri*" yaratmaya teşvik edilmiştir (Kallen, 2000: 43-45). Ulusta kıtlık yaşanmaması adına gıda kaynağına olan ihtiyaca yardımcı olmak için okul çağındaki çocuklar çiftliklerde çalışmaya başlamıştır. Toplumsal dayanışma hali, toplumsal uyumu da beraberinde getirerek varlıklı bir toplumun temelini oluşturmuştur.

İkinci Dünya Savaşı Amerikan toplumunun karakteristiğini kökten değiştirmiş ve özellikle ekonomi, ırk ve sınıf konularında önemli bir dönüşümün başlangıcı da olmuştur. Olumlu sonuçlar yıkıcı sonuçlarla dengelemiş olduğundan, Amerikalıların bu savaşı “Güzel zamanlar” olarak tanımlaması yanlış olarak nitelendirilemez. Savaş zamanı seri üretim tekniklerinin daha da geliştirilmesi ekonomide önemli bir itici güç olarak kabul edilebilir. Öyle ki Amerika Birleşik Devletleri’nin dünyadaki hâkimiyeti 1941-1945 yılları arasında üç kat artmıştır (Wynn, 1996).

Savaş esnasında karne zorluğuyla başa çıkmaları gereken Amerikan vatandaşları kıtlıklarla karşı karşıya kalırlar. Savaşın aile üzerindeki daha gözlemlenebilir etkileri arasında genç erkeklerin sivil hayattan kopup orduya katılmalarıdır. Pek çok aile bu nedenle babasız kalmış, kadınlar da iş gücüne katkıda bulunmak için seferber olunca çocuklar ihmal edilmiştir. Bu durum çocuk suçlu oranındaki artışı tetiklemiş; evlilik ve doğum oranındaki düşüşlerin de ana nedeni olmuştur. Erkeklerin evlerinden ayrılması kamusal alanlardaki asayişin gitgide bozulmasına neden olmuştur (Burgess, 1942).

İkinci Dünya Savaşı’nın kültürel anlamda kazanımlarından biri de Sivil Haklar hareketlerini başlatmasıdır. İkinci Dünya Savaşı Afrikalı Amerikalıların, Amerikan vatandaşları ile eşit sayıldığı ilk savaştır. Ancak savaş sonrasında Jim Crow Yasaları sebebiyle onlara aynı saygınlık gösterilmemiştir. Yine de pek çok asker savaşta gördükleri saygıyı yeniden kazanabilmek adına Sivil Haklar mücadelesi vermekten geri durmamıştır. Bu anlamda, İkinci Dünya Savaşı Amerikan gücünün, iradesinin ve yaratıcılığının en büyük sınavı olarak da görülebilir. Sivil Haklar Hareketi’nin, Kadın Hakları Hareketi’nin, yaygın üniversite eğitiminin sağlanmasının ve sağlık sigortası gibi hakların kökleri bu savaş ile birlikte atılmış böylece Amerikan toplumunda ve kültüründe kalıcı değişikliklerin tohumları atılmıştır (Stur, 2019: 1-5).

Amerikan toplumunun en büyük dönüştürücü olaylardan biri olan bu savaşta, aileler uzun süre ayrı kalmış ve çoğu hanedeki baba figürü savaş sebebi ile kaybedilmiştir. Yine pek çok çocuk yaşadıkları bölgelerde savaşın ve bombalamaların travmatik yüzü ile karşı karşıya kalarak bu dehşete tanık olmuştur. Savaşta bombalama nedeniyle çoğu konut tahrip edilmiştir.

1944 yılında Amerika’da yapılan başkanlık seçiminde D. Roosevelt, New York valisi Thomas E. Dewey’i yenerek dördüncü dönemini güvence altına alır. 1944’te başkanlık ve kongre seçimlerinin baskın meseleleri, adaylar arasında savaşın kovuşturulması ve Amerika Birleşik Devletleri’nin savaşın yarattığı ve yaratacağı zorluklarla başa çıkma eğilimi ve yetkinliğidir.

Tüm bunların yanı sıra İkinci Dünya Savaşı, Amerikan vatandaşlarının izledikleri filmlerden dinledikleri müziklere kadar yaşamın her alanına dokunmuştur. Amerikan toplumunu motive edebilmek adına filmler, çizgi romanlar, sanat eserleri de dâhil tüm ulus harekete geçmiştir. Dahası bu eserler ve yaratıcıları için savaş artık bu iş birliğinin bir parçası olmuştur. 1941 yılına kadar savaşa girme tedirginliği Amerikan toplumunda sürekli işlenen bir temadır. Ancak savaş sonrası bu tema neredeyse her sanatsal ortama ve eğlence biçimine yayılmıştır. Birçok savaş zamanı yazarı, aktörü ve sanatçısı ulusu için bu katkılardan daha fazlasını yapmak istemiştir. Pearl Harbor baskınından kısa bir süre sonra, eğlence endüstrisi harekete geçmiş ve bu yardımı yapabilmek adına gönüllü kuruluşlar oluşmaya başlamıştır. Örneğin, 1942 yılının Nisan ayında pek çok Amerikan yıldızının kurduğu Hollywood Savaş Faaliyetleri Komitesi; federal hükümet, büyük film stüdyoları ve Amerika Birleşik Devletleri’ndeki binlerce tiyatro iş birliği içerisine girmiştir. Komite üyeleri, tahvil mitinglerinde, askeri eğitim kamplarında ve hastanelerde gösteriler yaparak savaşa destek sağlama sözü verir. Clark Gable, Bette Davis, Carole Lombard, Dale Evans komiteye katılan ünlüler arasındadır. Kimi yıldızlara bu gösteriler için ücret ödenirken, bir kısmı ise ücretsiz çalışmıştır (Mullenbach, 2013: 199). Savaşın sonunda bu komite 4 bine yakın yıldız, 40’a yakın kısa film üretmiştir.

Savaşın yaşandığı dönemde Hollywood’da hâlen geçerli olan Hays Yasası, stüdyoları politik konulardan uzaklaştırmaya çalışsa da film yapımcılarının kimi vicdani nedenlerle, kimi ise çıkarları nedeniyle savaştan ve siyasetten kaçamayarak bunu filmlerine yansıtmışlardır. Hays Ofisi’nin istatistikleri, Hollywood’un dünyanın geri kalanı ile pek ilgilenmediğini vurgulamıştır. Savaşın patlat verdiğinde dahi bu katı tutumundan vazgeçmeyerek bir bildiri yayınlar. Bu bildiride özellikle ‘nefret’ temasının olduğu hiçbir döngüyü kabul etmedikleri, sinema filmlerinin temel ve birincil amacının eğlence olduğunun altını çizmiştir. Ancak Hollywood savaş halindeki bir dünya ile karşı karşıya kaldığından dolayı bu ultimatolar geçerliliğini

yitirmiştir. Faşizmin yükselişi, Amerikan film endüstrisine dramatik film senaryoları için önemli fırsatlar sunmuştur. Savaş, Hollywood'un hem dünya pazarındaki yükselişi için, hem de hali hazırdaki prodüksiyonların yeniden yapılanması için de eşsiz bir fırsattır. Hays Yasası'nın katı kurallarına rağmen pek çok film savaşın dehşetini beyaz perdeye taşımıştır. Bazı stüdyolar açıkça "eğlencenin keyifli ve karlı akışı"nın yanında, toplumsal gerçekliği de işaret etmekten çekinmemişlerdir (Koppes ve Black, 1990: 20-34).

Hollywood'da savaş sırasında çekilen filmlerin çoğu ulusal bir amaç duygusunu pekiştiren, vatanseverliği aşılayan temalardır. Yine çekilen filmler, savaş yıllarının tahribatını, Amerikan vatandaşlı olarak sıkı bir vatanseverliği, topyekûn çabayı ve bireysel fedakârlıkların değerini vurgulamıştır. Kimi zaman Hollywood, İkinci Dünya Savaşı'nı farklı etnik kökenlerden oluşan askerlerin bir araya getirildiği, savaş alanında mukavemetlerinin sınındığı ve özel bir savaş olarak orada bulunmanın Amerikan vatandaşı olarak bir onur olduğunun altını çizmişlerdir. Pek çok Hollywood filminde bu savaşa aktif olarak katkıda bulunan kadınlara da yer verilmiştir. Kadınlar kimi zaman hemşire, kimi zaman da evlerinde ordudaki oğlunu ya da eşini bekleyen sabırlı anneler olarak tasvir edilmiştir.

Hollywood'un ordudaki askerler için düzenlediği film gösterimleri sayesinde askerlerin morali güçlenmiş, kardeşlik ve birliktelik duyguları pekiştirilmiştir. Bir diğer yandan Amerikan Sineması, vatanseverliği aşılamanın yanı sıra askerlerin ve sivillerin gündelik yaşamda karşılaştıkları travmatik olaylardan da geçici olarak kurtulmalarını sağlamaya çalışmıştır. Yine bu dönemde filmler, ordudan dönen askerlerin topluma olan adaptasyonunu da hızlandırıcı bir güce sahip olmuştur. Hollywood yine bu dönemde ordudaki askerlerin eğitiminin de önemli bir parçası haline gelmiştir. Hollywood'un Savaş Faaliyetleri Komitesi (*War Activities Committee*) film gösterimlerinin askerler için ülkedeki koşullarla teması sürdürmenin bir yolu olarak tanımlamıştır. İkinci Dünya Savaşı döneminde çeşitli gazeteler savaş filmleri üzerine araştırmalar yapmışlardır. Bunlardan biri olan *Motion Picture Herald* gazetesi cephedeki askerlerin savaş filmlerini sevmediklerini, eğitim kamplarında ise yalnızca bu filmlerin tercih edildiğini iddia etmiştir. Bunun en büyük nedeni gerçekten savaşın içerisinde olan askerlerin, filmlerdeki set ortamında yansıtılan savaş atmosferinin yanlış tasvir edildiğini düşünmeleri idi (Fagelson, 2001).

Amerikan hükümeti, yine bu dönemde Hollywood'un eğitici ve eğlendirici işlevindeki başarısını propaganda aracı olarak da kullanmanın faydalı olacağına karar verir. Başkan Roosevelt, dönemin ünlü aktörü Frank Capra ile birlikte pek çok yapımcı ve oyuncuya ülkedeki topyekûn seferberlik için film siparişinde bulunur. Kracauer propagandanın etkili olabilmesinin formülünü şöyle tanımlar: *“Propagandanın etkili olabilmesi için muhakeme gücünü kafadan çok mide kaslarını etkilemeye yatkın olan imalar ve teşviklerle desteklenmesi gerekir”* (Kracauer, 1997: 160). Dönemin ABD Genelkurmay Başkanı olan George G. Marshall ve Capra arasındaki görüşmede Hollywood'dan istenen şey, Amerika'nın neden savaşta olduğunun halka anlatılmasıdır. Ancak daha da önemlisi, Marshall'ın talebi üzerine bu filmlerde Amerikan vatandaşının üstünlüğünün vurgulanmasıdır. Bu bağlamda Hollywood, diğer kitle iletişim araçları gibi savaş süresince kitle iknasının da bir aracı olmuştur.

5.2.2. *Citizen Kane* Filminde Toplumsal Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan

Citizen Kane'de, Charles Foster Kane'nin sahip olduğu 'imparatorluk ve şatafatlı' hayatın temsili için 1940'ların apartmanları, fabrikaları ve altın madenlerini görürüz. Filmin geçtiği yer aslen kurgusal bir şehir olan Xanada'dır. Ancak film Amerika'nın üç farklı eyaletinde çekilmiştir. Kane'nin çocukluğunun geçtiği yer Colorado'dur. Bir medya patronu haline geldiği ve lüks yaşantısını sürdürmeye başladığı yer New York'tur. Yaşlılığının ve Susan'la oturduğu sürecin çekildiği ev Florida'dır. 1940'lı yıllarda Amerika, İkinci Dünya Savaşı'nın en yıpratıcı sürecindedir. Bu bağlamda bu dönem tüm dünyayı etkilediği gibi film endüstrisinde de bir dizi değişime de yol açmıştır. Filmde İkinci Dünya Savaşı'nın dehşetini görmeyiz. Daha çok değişen sosyo-kültürel bağlamı Kane'nin medya patronluğundan ele alarak variyetli yalnız bir adama dönüşü anlatının merkezindedir. Bilhassa 1940'ların getirdiği varoluşsal keyifsizlik mekânlara ve kamusal alanlara yansıtılmıştır. Kane'nin düzenlediği partiler dönemin ürkütücü boyuttaki yönelim bozukluğunun da adeta bir portresidir. Ahlaki belirsizlik *film noir* ile birlikte görünür hâle gelmiş, Orson Welles'de bu unsuru ana karakter ve çevresi üzerinden işlemiştir. Sokaklardaki tehditkâr savaş soğukluğu ise Kane'nin görkemli şatosunda ele alınmıştır. Yüksek kontrastlar kamusal alanlarda *chiaroscuro* ile belirginleştirilmiş ve

keskin ışık kullanımı ile kent hayatı ve toplum yapısındaki dejenerasyon vurgulanmıştır.



Resim 5.4.³⁵

Toplumsal huzursuzluk 1940’ların ana teması olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin açılışındaki adeta bir anıt mezarlığı andıran terk edilmiş şato, Kane’nin trajik çaresizliğinin bir temsilidir. Dönemin toplumsal akışını yönlendiren gazete binaları filmde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Kane’nin sahibi olduğu Inquirer Gazetesi ve çalışma alanındaki toplum ilişkileri ön plandadır. Kane’nin çocukluğunun geçtiği pansiyon ve sonradan yaptırdığı görkemli şato “kırsal alanların bekâretinin yok edilmesi” ve “kırsal alanın düşüşü”nün bir yansımasıdır.

³⁵ Erişim tarihi: 1.11.2022 www.kultfilmler.com



Resim 5.5.³⁶

Endüstrileşmenin izlerini Kane'nin sahip olduğu fabrikalardan, market ve kâğıt zincilerinden, büyük gökdelen yapılardan deneyimleriz. Modernizmle birlikte değişen kent figüründe Amerika; işçilere, zenginlere, dolandırıcılara ve varietli siyasetçilere ev sahipliği yapar. Özellikle yeraltı mafyalarının ve siyasetçilerin sahip oldukları gösterişli gece kulüpleri, oteller, apartmanlar ve restoranlar kenti keskin bir biçimde toplumsal olarak ayırır. Filmde Union Square'ın kalabalığı kırdan kente göçen düzensiz şehirleşmenin de bir göstergesidir. Amerika'nın zaman içerisinde bir cazibe merkezi haline gelmesi ile birlikte şehirlerde gerçekleşen iş ve konut topluluğu da bu durumun bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

³⁶ Erişim tarihi: 1.11.2022 www.kultfilmler.com



Resim 5.6.³⁷

Amerika Birleşik Devletleri'nde 1940'larla birlikte hızlanan kentleşme oranı bireylerin günlük yaşam deneyimlerinin de değişimine yol açmıştır. Filmde basın binasının yer aldığı New York'da, politik yaşam ve faaliyetler baskındır. Dönemin kaos ortamı da bu mekanlarda kendini gösterir. Özellikle seçime dair siyasetçilerin öne çıktığı seçim alanları ve medyanın gözle görülür biçimde artan önemi, kamu ve özel binaların önlerinde vurgulanmıştır. Dönemin Amerikan Başkanı Franklin D. Roosevelt'in seçim ve siyasi tanınma faaliyetlerinin aynısını Kane'de de görürüz. Kane'de tıpkı Roosevelt gibi sistemi kontrol edebilmek ve her grubun oyunu kazanabilmek adına seçim binalarında ve halka ulaşabileceği kent meydanlarında konuşmalar yapar. Tıpkı Roosevelt'in rakibi Wendell Willkie'yi alt ettiği gibi Kane'de Jim Gettys ile seçim yarışına girer. Bu minvalde kent Kane'nin egosunun ve hırslarının da temsilidir. Tüm şehre sahip olmak ister. Bu isteğinin en büyük aracısı ise kamusal alanlardır. Kalabalık meydanlarda, hükümet binalarında toplulukla iletişime geçerek muvaffak olmayı hedefler. Bir diğer kamusal alan olarak opera binası Kane'nin sanatsal yanını değil "hükmetme" arzusunun sembolüdür. Kane kamusal alanı toplumun ortak yararı için kullanmaz. Sosyalleştiği ve kültürel etkileşimler kurduğu ortamlarla yapay bir ilişki içerisindedir. Bu nedenle Kane'nin kent ve kamusal alan ile olan ilişkisi, kendi yalnızlığını kalabalığa çevirerek güvence altına alma eğiliminin bir

³⁷ Erişim tarihi: 1.11.2022 www.kultfilmler.com

yansımasıdır. Tüm servetine rağmen Kane, bu alanları siyasi ve sosyal çevresini manipüle etme aracı olarak kullanır.

5.2.3. *Citizen Kane* Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi

Çalışmanın bu bölümünde *Citizen Kane* filminin anti-kahramanı psikanalitik yöntem düzleminde analiz edilmiştir.

5.2.3.1. Anti-kahramanın anima arketipi

Kane'nin anima arketipi ile olan ilişkisine dair ilk veriyi öldükten sonra haber manşetlerinde görürüz.

Haber Bülteni: Özel hayatı daha çok ilgi çekiyordu. İki kez evlendi ve iki kez boşandı. Önce bir başkanın yeğeni. Onu 1916'da terk eden Emily Norton 1918'de oğulları ile birlikte trafik kazasında öldü. İlk evliliğinden 16 yıl ve ilk boşanmasından iki hafta sonra Kane şarkıcı Susan Alexander ile New Jersey belediye binasında evlendi. İkinci eşi, sadece bir kere operada söyleyen Susan Alexander için Kane Chicago Şehir Operası'nı inşa ettirdi. Susan, Kane'i boşamadan önce yarısı tamamlanmıştı³⁸

İlk eşini aldatmasının ardından şarkıcı Susan Alexander ile evlenen Kane'i Susan'nın terk etmesi anima arketipini zedeler. Kane'nin ya anne figüründe ya da o güne kadar hayatına girmiş kadın figürlerinde anima oluşumu olumsuz yönde ilerlemiştir. Kane, Susan'la bilinç dışı bir özdeşleşme yaşayamadığı için evlilikleri son bulmuştur. Jung, evlilikte olan başarısızlığı psikolojik minvalde şöyle açıklar:

“Dışadönüklük ile içedönüklük arasında aynı zamanda bir denge ilişkisi de vardır. Bilinç, dışadönük olduğu zaman, bilinç dışı içedönüktür; bilinç içedönükse, bilinç dışı dışadönüktür. Tipler arasındaki değişiklik, evlilik anlaşmazlıklarının, ana baba ile çocuklar arasındaki çatışmaların, dostlar arasındaki sürtüşmelerin, hatta toplumsal ve siyasal anlaşmazlıkların esas psikolojik temelidir. Bu gibi durumlarda, bireyin kendi ruhunda bulunup da farkında olmadığı her şey, nesneye yansıtılmıştır; birey, yansıtılmış içeriği tanımadığı sürece de o nesneye yükler bütün benimsemediklerini” (Jung, 2006a: 38).

Anima arketipi aşk ve evlilik bağlamında ortaya çıkar ve bireyin yaşama uyum sağlamasına yardımcı olmasının yanı sıra onu tamamlayıcı bir unsur olarak kendini var eder. Ancak Kane için bu doğrultuda animada ruhsal bir dengesizlik ve bütünleşmenin gerçekleşmeyişi açıkça görülmektedir.

³⁸ 08:50

Geri dönüş sahnesi ile Kane'nin çocukluğunu gördüğümüz sekansta Mary Kane (annesi)'i görürüz. Mary, Kane'i daha iyi bir eğitim için Bay Thatcher ile birlikte Chicago'ya göndermek üzere bir evrak imzalar. Bayan Mary korumacı, otoriter ve soğukkanlıdır. Ancak Kane'e fazlasıyla bağlıdır. Kane, Bay Thatcher'dan kaçmak için elindeki kızıağı ona doğru fırlatır. Babasının Kane'e sinirlenmesi üzerine Mary, Kane'e sarılır.

*Thatcher: Kızaklar insanlara vurmaya değil, binip kaymaya yarar*³⁹

Charles Kane: Anne! (Annesine doğru koşar)

Kane'nin Babası: Üzgünüm, Bay Thatcher. Bu çocuk temiz bir sopa istiyor.

Mary Kane: Demek böyle düşünüyorsun.

Kane'nin Babası: Evet.

Mary Kane: İşte bu yüzden senin ona dokunamayacağın bir yerde yetiştirilecek.

Anima arketipi birey daha doğmadan önce onun zihninde yer alır. Anne erkeğin ilk imagosu olduğu için onun kişisel gelişiminde önemli bir rol oynar. Eril benlik sağlam bir şekilde gelişene kadar anima arketipi tam anlamıyla ortaya çıkmaz. Erkek çocuğun anne ile olan karşılıklı dinamiği bu bağlamda önem taşır. Çünkü anne ile olan ilişki animanın temel bileşenini oluşturur. Bilincin ataerkil eril gelişimi, anima figürünün gelişiminde zeminedir. Ancak anatomik cinsiyet farklılığı sebebiyle bir erkek çocuğun anne kompleksi, hiçbir zaman saf haliyle ortaya çıkmaz.

“Anne arketipi, mitolojinin ilkel annesi ya da ‘toprak anası’ ile Batı geleneklerinde Havva, Meryem, kilise, orman, ulus ya da okyanus gibi daha az kişisel sembollerle ifade edilir. Jung’a göre anne arketipi tarafından ihtiyaçları karşılanmaya biri ya hayatını kilisede rahatlık arayarak, ya kendini anavatanı ile özdeşleştirerek ya da Meryem figürüne karşı ibadet ederek ya da denizde yaşamayı seçerek huzuru bulacaktır” (akt. Murthy: 2017: 37).

Filmin başında Charles Kane kendini “Ben Amerikayım” diye tanımlar. Anavatanı ile özdeşleşme halinin zeminini oluşturan bilinçaltı, tam da bu noktada anne figürü ile bağlantılıdır.

³⁹ 22:36

Kane evliliğinin ilk zamanlarında eşi Emily'e vakit ayırmaktadır. Ancak zaman ilerledikçe iş yerinde vakit geçirmek onun için daha önemli bir hâle gelir. Bu durumdan rahatsız olan Emily, Kane'e söylenir.

*Emily: Neden doğrudan gazeteye gitmen gerekiyor?*⁴⁰

Charles Kane: Bir gazeteci ile evlenmemeliydin. Denizcilerden bile kötüdür onlar. Sana hayranım

Emily: Charles gazetecilerin de uyuması gerekir.

Emily: Charles dün gece beni ne kadar beklettiğini biliyor musun? Hani gazeteye on dakika için gitmiştin? Gazetede gecenin bir yarısı ne yapıyorsun?

Charles Kane: Sevgilim senin tek rakibin Inquirer'dir.

Üreme ile bağlantısı olması hasebiyle evlilik, aynı zamanda kolektif bir ilişki olarak da görülebilir. Jung için evlilik genellikle basit ve karmaşık bir ortaklığa sahiptir. Evlilik içerisinde daha basit olan kişilik, daha karmaşık olan kişi tarafından kuşatılır ve sarmalanır. Böylece kapsanan olarak Jung'un adlandırdığı şey ile nesne arasında bir ilişki kurulur. "Kapsanan kişi, tamamen evliliğin sınırları içinde yaşadığını hisseder; evli olduğu partnere karşı tutumu değişmez; evlilik dışında hiçbir temel yükümlülük ve bağlayıcı menfaat yoktur" (Jung, 1991: 332).

Susan ile olan birlikteliği esprili bir biçimde başlamıştır. Leland'ın muhabire olan anlatımından öğrendiğimiz kadarı ile ilk akşam Susan'ın dişi ağrımış ve Kane ona sevecen bir şekilde yaklaşarak ağrısını geçirmeye çalışmıştır. Anima arketipi ile oluşturduğu figürlerden bir yenisi de Susan karakteri ile olur. Susan'a karşı espritüeldir. Ağrısını unutması için duvara gölge oyunu yaparak onu eğlendirir. Birlikte gülerler. Kane'nin çocuksu yönünü ilk kez burada görürüz. Bu yanını yalnızca Susan'a açar. Ona annesinden bahseder. Gençliğini aradığını söyler.

*Charles Kane: En güzel Pazar kıyafetimi berbat etmeden önce ne yapıyordum biliyor musunuz?*⁴¹

Susan: Bahse girerim ki bu sizin en iyi Pazar kıyafetiniz değil. Bir sürü vardır

⁴⁰ 52:17

⁴¹ 58:25

Charles Kane: Batı Manhattan Gümrük Deposu'na gençliğimi aramaya gidiyordum. Annem öleli çok oluyor. Eşyaları bu depoya konulmuştu. Koyacak başka bir yer yoktu. Bu akşam gidip bir göz atacaktım. Duygusal bir yolculuk.

Burada benlik arketipi anima arketipi ile birleşerek hareket etmiştir. Kane, Susan'a karşı toplumda takındığı maskeyi takmaz. Kendi gibi olduğu, kendiliğe yaklaştığı tek yer Susan'ın yanıdır.

Susan ve Kane'nin evlilikleri yalnızca Kane'nin isteğine göre şekillenir. Xanadu'daki şatolarında Susan sürekli yapboz yapmaktadır. Kane bu yalnızlığı sever. Susan'da yalnızdır hatta intihar ettikten sonra şarkıcılığı bırakan Susan, şatoda sıkıldığı için New York'a gitmeyi teklif etse de Kane bu talebi reddeder. Piknik için gittikleri çadırdaki Kane ve Susan arasında gergin bir konuşmaya şahit oluruz:

Susan: Bana birçok şey verdin. Ama bunların senin için hiçbir anlamı yoktu.⁴²

Charles Kane: Çadırdasın sevgilim evde değil. Sesini yükseltmene gerek yok seni iyi duyuyorum.

Susan: Bana bir bilezik vermekle, kargoyla getirtip hiç görmeyeceğin bir heykele 100 bin dolar vermek arasında ne fark var. Hepsi paranın marifeti hiçbir anlamı yok. Bana hiçbir zaman önemsendiğin bir şey vermedin.

Charles Kane: Buna son vermeni istiyorum.

Susan: Durmayacağım. Bana hayatında hiçbir şey vermedin. Beni sana bir şey vermem için satın almak istedin.

Charles Kane: Ne yaptıysam seni sevdiğim için yaptım

Susan: Beni sevmiyorsun. Seni sevmemi istiyorsun. Ne istersen söyle, senindir. (Charles Susan'a tokat atar). Üzgün olduğunu söyleme

Charles Kane: Değilim.

Bu tartışmanın ardından Susan evi terk eder. Kane yozlaşmış gücünün kurbanı olmuştur. Susan'a gitmemesi için yalvarsa da bunu yine kendi egosunu tatmin etmek için teklif etmiştir. Kane'nin anne figürü ile olan deneyiminin azlığı anima figüründeki

⁴² 1:42:25

sorunun temelidir. Bu durum onun ilk eşi de dâhil olmak üzere ikinci eşi ile olan temel anlaşmazlığın sebebidir.

5.2.3.2. Anti-kahramanın gölge arketipi

Anti-kahraman Kane Foster'ın gölge arketipi filmin başlangıcında komite üyeleri ile Foster'ın tartışmasında kendini gösterir. Komite üyesi Wall Street üyelerinden Walter Thatcher, Kane hakkında komiteye hazırladığı yazıda onun karanlık yönlerini sıralar:

Walter Parks Thatcher: Bay Charles Foster Kane, toplumsal konulardaki görüşleriyle ve tehlikeli tavırlarıyla Amerikan özel mülk geleneklerine, özel teşebbüs ve serbest rekabete saldırmaya devam etti. O aslında tam anlamıyla bir komünisttir⁴³

Ardından Union Square'da halka hoparlörle şu duyuru yapılır:

*Duyuru: Charles Foster Kane kelimeleri bu topraklardaki her çalışan için bir tehdittir.*⁴⁴

Kane gölge arketipi tarafından ele geçirilmiş ve bunu tüm karanlığıyla Amerika'ya basın patronu olarak yansıtmıştır. Tüm Amerikan halkı Kane'i acımasız ve kanun dışı bir patron olarak niteler. Jung, bu durumu şöyle açıklar:

“Bireyin kişisel psikolojisi sadece ince bir deri tabakası gibidir. Kolektif psikoloji ise okyanustaki bir dalgacı... Tüm yaşamımızı değiştiren, yaşadığımız dünyayı değiştiren, tarih yazan güçlü faktör kolektif ruh durumudur. Bu ruh durumu da bilinçten tamamıyla ayrı bir biçimde hareket eder. Bu nedenle arketipler büyük belirleyici güçlerdir, gerçek olayları meydana getirirler. Örneğin 1. Dünya Savaşı'ndan önce tüm insanlar 'Artık savaş yapmayacağız ve bunun olmasına izin vermeyecek kadar makulüz. Ticaretimiz ve finansımız uluslararası düzeyde o kadar barış içerisindeki ki savaş kesinlikle söz konusu değil' demiştir. Ancak insanoğlu şimdi tarihin en muhteşem savaşını başlatmıştır” (Jung, 1980: 162).

Amerika'nın 2. Dünya Savaşı'na katılımı pek çok açıdan olduğu gibi kolektif bilinç ve gölge arketipinin karanlığı anlamında da güçlü bir etkiye sahiptir. Dünyanın en güçlü ülkelerinden biri olan Amerika, bu gücü olumsuz yönde kullanmış ve kendi toplumundaki huzursuzluğun bizzat yaratıcısı olmuştur. Kane'de toplumda buna

⁴³ 07:20

⁴⁴ 07:42

katkısı olan önemli bir figürdür. 1895 -1941 yılları arasında yaptığı savaş haberleri ve Amerika'nın savaşa girişini destekleyişi halkın ona olan nefretinin ana kaynağıdır.

Kane'nin ölümünün ardından haberlerde şu anons geçer:

*Haber Bülteni: Kane'in gazetelerinde 40 yıl boyunca taraf olmadığı tek bir toplumsal olay, şahsen desteklemediği ya da saldırmadığı tek bir kişi yer almadı*⁴⁵

Kane'nin ego ve bilinç gücü ile gölgesini yönetimi hakkında bu haber bir uyarıcıdır. Ruh durumunun bir parçası olan gölge arketipinin anti-kahramandaki baskınlığının da işaretçisidir.

Inquirer Dergisi'nin başına geçtikten sonra gazetenin tirajı gözle görülür biçimde artmıştır. Kane bunu kutlamak için çalışanlarına yemekli bir davet verir.

*Charles Kane: İspanya'ya savaş açacak mıyız?*⁴⁶

Gazeteci: Inquirer çoktan açtı

Charles Kane: Seni suratsız züppe anarşist.

Kane istediği cevabı alamadığında kabalaşmış ve çalışanına hakaret etmiştir. Şehvete düşkünlük, şiddete olan meyil, öfke gibi unsurlar gölgeye aittir. Kane başarılı oldukça küstahlaşır ve gölge arketipiyle yüzleşmek yerine onunla birlikte hareket eder. Ahlaki bir sorumluluğu da içerisinde barındıran gölge, ego ile doğru orantılıdır. Kane'nin egosu gitgide kontrolden çıkmaktadır. Bu da gölgesi ile hesaplaşmasını engeller.

Bay Leland ile görüşmeye giden Jerry Thompson Kane'nin en yakın arkadaşından Rosebud'ın ne olduğunu öğrenmeye çalışır. Aralarındaki diyalogda Kane'nin kaba davranışları en yakın arkadaşı tarafından da onaylanmıştır.

*Leland: Ben onun en eski dostuyum ve bana karşı hep domuz gibi davrandı. Charles kaba biri değildi ama yaptıkları kabacaydı. Belki de dostu değildim. Öyleyse hiç dostu olmamıştır. Belki de ben sizin bugünkü tabirinizle yalakasıydım*⁴⁷

⁴⁵ 08:30

⁴⁶ 42:19

⁴⁷ 49:51

Barbarca davranış ya da kabalık dışarıdan dayatılmaz, içten kaynaklanır. Bu nedenle medeni değerlerin terk edilmesi bireyi gölgenin en kötü halinin egemenliğine maruz bırakır. Jung bu durumu birey üzerinden değerlendirdiğinde şu sonuca varmıştır: “*Bu davranışlar aslında kişisel yatkınlıklarımızın da en önemli habercileridir*”. Gölge arketipi bir etiğe sahip değildir. Tıpkı bir ‘hayvan’ gibi kimi zaman şefkatle yavrularını sever, kimi zaman da vahşice avlanır.

Kane, Emily ile evliliğinde gitgide kendini başkandan üstün görerek kibirlenen bir karaktere bürünür. Kane’e göre başkan kendisi olmalıdır. Bunu Emily’e söylemekten çekinmez. Gazetedeki ılımlı yaklaşımı, yerini daha yaptırımcı bir yapıya bırakır.

Emily: Gerçekten Charles, insanlar...⁴⁸

Charles Kane: Ben ne dersem onu düşünürler.

Kane’nin gölgesi ile bütünleşmesinin en önemli faktörü Inquirer’in yükselişidir. Leland’ın da söylemi ile “*Herkesin tüm seçmenlerin onu sevmesini ister. Tüm bunları onun için yapmıştır. Hayattan tek istediği sevgidir*”⁴⁹ İlkel insan bilincinin unsurları manipülasyon, güç takıntısı, kibir, tahakküm dürtüsü ve kıskançlıktır. Kane’nin en belirgin gölgesi kibirdir.

Leland: Bu sevgiyi kaybetti. Bakın onun verecek hiçbir sevgisi yoktu. Charlie Kane’i severdi elbette. Hem de içtenlikle. Ve annesi, sanırım annesini hep sevdi.⁵⁰

Muhabir Thompson: Ya ikinci karısı Susan?

Leland: Charlie ona ne derdi bilir misin? Onunla tanıştığının ertesi günü bana ondan bahsetti. Onun Amerikan toplumunun bir kesiti olduğunu söyledi. Elinde değildi. Kızda onu çeken bir şey vardı.

Kane bu aniden yükselişinin yarattığı gölge arketipinin karanlığı ile yüzleşmekten uzaktır. Gölgesini dönüştürmek istemez. Egosu bu yüzleşmeye engel olur. Yalnızca kendi sevilme ister ancak hayatta tek sevdiği varlık annesidir.

⁴⁸ 53:47

⁴⁹ 54:25

⁵⁰ 54:46

Kane ve gölge arketipinin tam anlamıyla bütünleşmesi onun vali başkanlığına seçim aşamasında gerçekleşir. Inquirer aniden yükselmiştir ve eyaletin kurtuluşu halk tarafından Charles Kane üzerinden düşünülmektedir. Kane, Jim W. Gettys'i alt edebilmek adına seçim arenasında acımasızca konuşur, çünkü Kane için amaca giden her yol artık mübahtır.

Charles Kane: Şeytani Jim W. Gettys'in kurduğu siyaset ağının seviyesizliğini namussuzluğunu göstermek için. Bu çete şimdi bu eyaletin hükümetini tamamen kontrol altına almıştır. Şimdiye kadar hiçbir vaatte bulunmadım. Çünkü bu son haftalara kadar seçilme umudum yoktu. Ama şimdi, umuttan da fazlasına sahibim. Jim Gettys için şans yoktur. Bütün bağımsız anketler benim seçileceğimiz gösteriyor.⁵¹

Kane narsist ve makyavelist bir karaktere sahiptir. Inquirer'da doğruluğun ve objektifliğin yanında olan bir kahramanken seçim döneminde anti-kahramana dönüşür. Vahşilik ve kaos gölgeyi besler. Nefret ve saldırganlık da gölgenin derinleşmesine yol açar. Kane kendi gölgesinin pasif bir kurbandır. Gölgesine itaat eder.

Jim Gettys, Kane'nin Susan ile olan yakınlaşmasından haberdar olmuştur ve Susan'a zorla bir mektup yazdırarak eşi Emily'e gönderir. Emily, seçim konuşmasının ardından Kane ile birlikte Susan'ın evine gider. Jim'de oradadır. Kane ve Susan'nın ilişkilerini bildiğini ve seçimden çekilmesi gerektiğini yoksa tüm gazetelere bu ilişkiyi servis edeceğini söyler. Kane, bunu kabul etmez ve Jim'i şiddet kullanmakla tehdit eder:

*Charles Kane: Seçilene kadar beklemeyeceğim önce boynunu kıracağım*⁵²

Charles Kane, topluma karşı dürüstlüğü savunurken kendi özelinde sadık değildir. Bu ortaya çıktığında psikopatik tavırlar sergiler. Kapana kısılan Kane'nin gölgesi daha kötü ve yıkıcı olmuştur. Jung bu durumu şöyle ifade eder:

“İnsan ne kadar çok iyi, uyumlu ve kusursuz olmaya çalışırsa o zaman gölge; kara, kötü ve daha yıkıcı olmak için bir irade geliştirir. İnsanlar bunu göremez. Her zaman harika olmak için çabalar ve sonra anlayamadıkları korkunç yıkıcı şeylerin olduğunu keşfederler ve bu tür gerçeklerin kedileriyle bir ilgisi olduğunu ya inkâr ederler ya da sorumluluğu başka yere kaydırmaya çalışırlar. Gerçek şu ki kişi, mükemmel olma kapasitesinin ötesine geçmeye kalktığında, gölge cehenneme iner ve şeytan olur. Çünkü doğa ve hakikat açısından kendinin de üstünde olmak, kendinin altında olmak kadar günahtır” (Jung, 1997: 569).

⁵¹ 1:01:56

⁵² 1:05:44

Seçimi kaybeden Kane'nin yanına Leland gelir. Sarhoştur ve Kane'nin hatalarını yüzüne vurur. Kane'nin başlangıçta yoksulları savunmasından bahseder ve sözünde durmadığını belirtir.

*Leland: Kendin dışında hiçbir şeyi umursamıyorsun. İnsanları senin onları çok sevdiğine, onların da seni sevmesi gerektiğine inandırırıyorsun. Ancak sevgiyi kendi koşullarında istiyorsun. Senin kurallarına göre oynanması gerekiyor.*⁵³

Egonun istekliliği, seçimi ve niyeti yeterince derinden incelenirse, kişi karanlık yanına daha çabuk ulaşır. Gölge, egonun yörüngesinde son derece bencil, iradeli, duygusuz ve kontrolcü olma kapasitesi ise görünür bir hâle gelir. Egoist kişi ne pahasına olursa olsun güç ve zevk için kişisel arzularını yerine getirmeye niyetlidir. Egonun içindeki bu karanlık kalp kötülüğün saf halidir. Kane'de gölge arketipindeki tüm katmanları benimsemiştir. Bu özellikler bir dereceye kadar bilinçli bir hâle gelir ve kişi onunla bütünleşirse, ortalama bir bireyden çok daha farklı özellikler sergiler.

Susan'nın şarkı söylemedeki yetersizliği üzerine Kane Susan'a müzik eğitmen, tutmuştur. Ancak müzik eğitmeni Susan'ın yetersizliğinden bahsederken Kane bunu duyar ve aralarında şöyle bir diyalog geçer:

*Charles Kane: Siz onun sesini eğitmek için buradasınız Bay Matiste. Başka bir şey için değil!*⁵⁴

Matiste: Ama Bay Kane müzik dünyasının maskarası olacağım. Düşünecekler ki

Charles Kane: İnsanların ne düşüneceğiyle mi ilgileniyorsunuz? Sizi biraz aydınlatayım. İnsanların ne düşüneceği konusunda otorite benim. Örneğin gazeteler. Burasıyla San Francisco arasında birkaç gazete çıkarıyorum.

Kane'nin bilinçaltındaki hâkimiyet anlayışı ve tüm Amerika'ya karşı otorite olma isteği ön plana çıkmıştır. Gölge arketipi en karanlık ve gizemli olan kişiliğin parçasıdır. Bunun en büyük nedeni öfke, kıskançlık, hırs, kin ve intikam gibi pek çok olumsuz ve ahlaksız eylemi beraberinde getirmesidir. Gölge, gerçek benliğe ya da kişiliğe zıt bir kalıp yargıdır. İdeal kişinin aksidir. Kane'de başlarda Inquirer'dayken yoksulların yanında olan ve empati kurabilen bir karakterdir. Ancak işleri büyüyünce

⁵³ 1:14:06

⁵⁴ 1:27:43

kendini gölge yanına teslim eder ve bu yanını çevresindeki bireylere yansıtmaya başlar.

Kane, Susan'ı her ne kadar başarısız da olsa, operada şarkı söylemeye devam etmesi için zorlar. Susan bunu istemez ancak Kane, Susan her sahneye çıktığında Inquirer'a Susan'ı öven yazılar yazdırır. Gölgeyi bastırmanın tehlikeli olduğunu savunan Jung, bu durumun bireyde nevrozlar yaratarak bir dizi psikolojik soruna neden olacağını altını çizer. Kane'de gölgesini görmezden gelerek patlamaya hazır bir iç kargaşanın eşiğine gelir.

5.2.3.3. Anti-kahramanın persona arketipi

Anti-kahraman Kane'nin persona arketipi olan ilişkisini ilk kez 1939 yılında televizyon ekranlarına röportaj verirken görürüz. Kane, pahalı kıyafetler içerisinde güçlü ve güvenilir bir basın patronu olarak demeçler vermektedir. Ancak imparatorluğu çoktan zarar görmüştür ve batmaktadır. Kendini topluma karşı sözünün geçtiği bir lider olarak maskeler.

*Muhabir: Avrupa'da savaş olasılığı üzerine ne düşünüyorsunuz?*⁵⁵

Charles Kane: İngiltere, Fransa, Almanya ve İtalya'nın liderleriyle konuştum. Medeniyetin sonu anlamına gelecek bir projeye girişmeyecek kadar zekiler. Benim sözüme güvenebilirsiniz, savaş olmayacak

Burada Kane, personasına gölge arketipini de katmış böylece birey olarak dünyaya kendini uyumlu ve barış canlısı bir birey olarak ifade etmiştir. Ancak Kane Amerika'nın savaşa girmesini sonuna kadar destekler. Bireyde persona arketipi aşırı yoğun olduğunda gerçek kişiliği tanınmayacak bir şekile bürünür. Takınılan bu sosyal maske Kane'nin karakterindeki dünyaya adapte olma yolundaki sahteliğin göstergesidir.

Kane, çoğunlukla otoriter bir kişilik ve saygıdeğer bir siyasetçi olduğu konusunda personasına başvurur. Sosyal dünyaya söz geçirebilmek için de resmi bir role bürünür. Gölge ve persona arketipi birlikte hareket ettiğinde gölge gizlenir, persona kendini açık eder. Biri mantıklıysa diğeri duygusaldır. Ego gerçek hayatta

⁵⁵ 11:25

taklit ettiği rollerle özdeşleşir. Susan'nın intiharından sonra gelen doktorla Kane arasındaki diyalog şu şekildedir:

*Charles Kane: Bayan Kane'in nasıl bu kadar aptalca bir hata yaptığını anlamıyorum. Dr. Wagner'in verdiği sakinleştiricinin şişesi daha büyüktü. Yeni opera hazırlıklarının gerilimi onu allak bullak etti.*⁵⁶

İyi bir siyasetçi ve sözü geçen bir gazeteci olma egosu da Kane'i ele geçirmiştir. Ancak bu durum Susan'ın intihar etmesi ile sonuçlanmıştır. Yine de Kane, egosu ile hareket ederek Susan'ın yanlış ilaç aldığını söyler. Kane, toplumda zalimliği ile tanınmamak için personasına her daim sıkı sıkıya sarılır.

5.2.3.4. Anti-kahramanın benlik arketipi

Charles Foster Kane, fakir bir gençken annesine verilen maden ocaklarının tapusu ile zenginleşmiştir. Politikayla birebir içli dışlı olan Kane, her daim ikinci adam olmuş ve halk onu asla başkan olarak seçmemiştir. Seçimden bir hafta önce gazetede Kane'nin Susan ile yakalanması politik kariyerini sonsuza dek silmiştir. Jung bunu şöyle tanımlar “*Otorite gücünü artırır, birey aynı oranda zayıflar ve çaresizleşir. Bu gibi sosyal koşulların mevcut olduğu ve geliştiği her yerde zorbalığa giden yol da açılmış olur*” (Jung, 1958: 86).

Kane 25 yaşını geçtikten sonra Inquirer Dergisi'ni almıştır ve Public Transit Şirketi'ne karşı bir kampanya yürütmektedir. Onu görmeye gelen Thatcher, Kane'i Transit Şirketi'ne karşı gazetesinin aleyinde yazdığı yazılarına bir son vermesi gerektiğini söyler. Ancak Kane Thatcher'a şirkete karşı kullanabileceği olumsuz bir şey olup olmadığını sorduğunda Thatcher onun da bu şirketin hissedarı olduğunu söyler. Buradaki diyalogda Kane, Thatcher'a karşısında iki ayrı kişiyle konuştuğundan bahseder.

Charles Kane: Sorun iki ayrı kişiyle konuştuğunuzun farkında olmamanız. Public Transit'in 82.364 hissesinin sahibi Charles Foster Kane olarak gördüğünüz gibi sahip olduklarım hakkında bir fikrim var. Sizi tüm kalbimle anlıyorum. Kane alçağın biridir. Gazetesinin kapatılması gerekir. Gazeteyi boykot etmek için bir komite kurulmalı. Böyle bir komite kurabilerseniz, benim adıma 1000 dolarlık bir bağış yazabilirsiniz. Öte yandan ben Inquirer'in sahibiyim. Görevim gereği size küçük bir sır vereceğim. Bu toplumun çalışanlarınınpara çalgını korsanlar tarafından soyulmadığını görmek bana

⁵⁶ 1:36:26

mutluluk verir. Onların çıkarlarını kollayan yok diye soyulmalarına seyirci kalamam. Bunu yapacak adam benim param ve mülküm var.⁵⁷

Kane, bilinçte variyetli her şeye sahip olan Charles Foster Kane'i reddetmiş ve kendini Inquirer'in sahibi olarak 'Ben' arketipi ile özdeşleştirmiştir. Jung bu durumu şöyle açıklar: “Birey kendini ruhen yeniden yaratamazsa, toplum da yaratamaz, çünkü toplum kurtuluşu arayan bireylerin toplamından oluşur” (Jung, 1999: 84).

Kane, bireysel gelişimine karşı yenilgisini 1929 yılında iflas ettikten sonra Bay Bernstein'e itiraf eder.

Charles Kane: Biliyor musunuz Bay Bernstein, bu kadar zengin olmasaydım gerçekten büyük bir adam olabilirdim⁵⁸

Bay Bernstein: Ne olmak isterdiniz?

Charles Kane: Sizin nefret ettiğiniz her şey!

Kane, parayı bilinçaltında hiçbir zaman sevmemiş ve kabul etmemiştir. Bir birey olarak tamamlanamamasının en büyük nedeni de ona göre varyettir. İflas edene kadar hiçbir yatırım yapmamıştır. Bu da para akışının ve refahını sürdürmenin onun için önemli olmadığının en büyük kanıtı olarak gösterilebilir. Jung, insan bilincini kırılgan ve parçalanmaya meyilli olarak ifade eder. Bu kırılganlık ve devamında gelen parçalanma, bilince ulaşan farkındalığı da görmezden gelmeye neden olur. Böylece birey Jung'un kendiliğini oluşturan süreçlerine sağlıklı bir şekilde uymayarak yolunu kaybeder.

Leland'ın ifadeleri boyunca öğreniriz ki Kane, hep sevmeye ihtiyacı olan ancak bunu kendi kuralları ile gerçekleştiren bir bireydir. Sevgi vermeden sevgi almak Kane'nin insanlarla iletişim kurma yoludur. İsteddiği herhangi bir şey gerçekleşmediğinde hırçınlaşır. Toplumda Susan'a olan çocuksu yanını tamamıyla gizler. Sert, dürüst ve korumacı bir politikacı imajı sergiler. Bu maske onu topluma sevdirmeyince gücünü kullanarak kendini zorla sevdirmeye çalışır. Susan'ın opera ve tiyatrodaki başarısızlığını örtbas edebilmek için ona bir Opera Binası yaptırır. Bu tutum her ne kadar fedakârlık ve özveri gibi görünse de Kane bunu yalnızca kendini topluma ve Susan'a kanıtlamak için yapmıştır. O, her şeye gücü yetebilen bir adam olmanın peşindedir. Personası asla kişiliği ile tamamlanamaz. Egosu, gölgesi ile

⁵⁷ 25:56

⁵⁸ 29:23

yüzleşmesine izin vermediğinden kendi içindeki karanlıktan kurtulamaz. Leland muhabir Thompson'a Kane'nin öldüğü Xanada'daki lüks şatosundan şöyle bahseder:

*Leland: Dünya onu hayal kırıklığına uğrattınca o da kendi dünyasını yaptı*⁵⁹

Kane, kendi öznesini koruyamamıştır. Birey personayı güçlü bir psikolojik gelişim bağlamında yaratıcı bir şekilde kullandığında, kişiliğini tamamlayabilir. Persona, ego ve dünya arasında psişik bir kabuktur. Bireyin yalnızca nesnelerle etkileşiminin bir ürünü değildir. Persona aynı zamanda bireyin nesnelere yönelik yansımalarını da içerir. Bu bağlamda Kane'nin Susan için yaptırdığı opera binası aslen Kane'nin topluma takındığı güç maskesinin somutlaştırılmış bir yansımasıdır.

Kane, Susan'ı operada şarkı söylemeye zorladığında gücünü gözle görülür biçimde kötüye kullandığını görürüz. Egosu her şeyin önüne geçmiş ve gölge arketipi kendi olmaktan Kane'i alıkoymuştur. Kane çoğunlukla kendini iki benlikli olarak görür: zengin Charles Kane ve Inquirer'ın sahibi Kane... Birey olarak benliğe erişme ve kimliğini tamamlaması zalimlik üzerinden ilerler. Bilince çıkan hiçbir olumlu arketipe yanıt vermez.

5.2.4. Citizen Kane Filminde Anti-Kahraman

Charles Kane Foster, bir anti-kahraman olarak 8 yaşında annesinin üzerinden büyük bir mirasa konar ve ailesinden alınarak iyi bir eğitim görmesi için Amerika'ya gönderilir. 25 yaşına geldiğinde Thatcher and Company şirketinin başına geçer. Anne figürü Charles için oldukça önemlidir ancak Kane, baba figürüne uzak ve tepkilidir. Kane, anti-sosyaldır ancak bu durumu kurduğu gazetede kırmaya çalışır. Başlangıçta yardımsever ve alt kültürün yanında olan bir medya patronuyken, zamanla etrafındakilere daha acımasız ve gaddar bir tutum sergiler. Ün ve güç saplantısı onu kaba bir anti-kahramana dönüştürür. Karizmatiktir. Başlangıçta çoğu konuya karşı da alaycıdır. Öz güven eksikliğini bu ün ve tanınmışlık ile kapatmak ister.

Alçak gönüllü, adaletli, sorumluluk sahibi, çalışkan, nazik ve disiplinli biridir Kane. Fakat hırsları onu kibirli biri haline getirir. Gitgide tüm Amerika'yı ele geçirmek ve tüm kıtaya sözünü dinletmek ister. Bu narsist tavrını benmerkezciliği izler. Severe evlendiği Emily'e başlangıçta vakit ayırıp, iltifatlar ederken ilerleyen süreçte onu görmezden gelir. Emily'i Susan ile aldatması ise onu koyu bir anti-kahramana çeviren

⁵⁹ 1:24:21

özelliklerden biridir. Gösterişi, lüksü ve ihtişamı sever. Otoritenin yalnızca kendi olmasını ister. Tüm variyetine rağmen Kane yapayalnız bir adamdır. Etrafındaki insanları üzmekten sakınmaz. Susan'ı operada söyletebilmek için ona Opera Binası yaptırır. Bu Makyavelist tavrı Susan'ı Xanadu'da yaptırdığı şatoda adeta hapsetmesine ve onu da kendi gibi yalnızlaştırmasına kadar gider.

Kane'de psikopatik davranışları pek görmeyiz. Hatta anti-kahramanların pek çoğuna göre sorumluluk sahibi bir bireydir. Fakat Susan'a karşı sadistçe tutumu onun vicdanını kaybetmesine neden olur. En yakın arkadaşının işine kendi çıkarına uymadığı için son verir. Alkol kullanır ve egosunu tatmin etmek için büyük partiler ya da piknikler düzenler. Kendi adına söylenen şarkılardan zevk alır. Seçimlere aday olur ancak Susan ile yaşadığı ahlaksız durum gazetede manşet olunca kaybeder. Takıntılıdır. Dönemin Amerikan siyasi gelişmelerinin yansıtıldığı filmde Kane, çağının ruhu ile bütünleşmiştir.

“*Yurttaş Kane* (1941) filmindeki Charles Foster Kane birçok yönden çağdaş anti-kahramanlar için bir arketiptir. Kane'e bazen, örneğin genç yaşta annesinden koparıldığında kesinlikle sempati duyuyor ve gazete aracılığıyla yerleşik seçkinlere meydan okurken genç idealizmine hayran kalıyoruz. Ancak ikinci eşi Susan Alexander'a sadistçe muamelesi ve kendi şartları dışında başkalarını sevememesi, bizi filmin sonunda artık onu umursamayacağımız bir noktaya kadar getiriyor” (Riis ve Taylor, 2019: 98).

Zenginlik Kane'e öz güven ve duygusal anlamda bütünleşme sağlamaz. İdealist bir medya patronu iken sosyal çevresini manipüle edebilmek adına gücünü kötüye kullanır. Bir anti-kahraman olarak Kane'ni karizmatik yapan şey onun güç arayışıdır. Ancak bu güç arayışı hayatının sonlarında sevdiği kadınları ve en yakın arkadaşlarını kaybetmesi ile sonuçlanır. 1940'lar Amerika'sı, siyasi seçimlerin ve 2. Dünya Savaşı'nda kendi çıkarlarının korunmasının ön plana çıktığı yıllardır. Yine 1940'ta Amerika Birleşik Devletleri başkanlık seçimlerinde Başkan Franklin D. Roosevelt, Cumhurîyetçi Wendell Willkie'yi yenerek tekrardan seçilmiştir. Charles Kane'de bu dönemdeki siyasi etkileri tüm özellikleri ile yansıtabilmiş bir anti-kahramandır.

Genel bir değerlendirme yapıldığında *Citizen Kane* filmindeki anti-kahramanın özellikleri şu şekilde sıralanabilir.

-Karizmatik

-Yalnız

- Varoluşçu
- Alaycı
- Özgüvensiz
- Güç ve ün düşkünlü
- Hırslı
- Makyavelist
- Narsist
- Kötü alışkanlıklar (Alkol, puro)
- Yalancı
- Kendi ahlaki kodları olan
- Kibirli
- Megaloman
- Ben merkezli
- Ukala
- Acımasız.

5.3. *Rebel Without a Cause* Filminin Analizi

Çalışmanın bu bölümünde *Rebel Without a Cause* filmi; Soğuk Savaş dönemi boyunca Amerikan toplumunda yaşanan siyasal, ekonomik ve kültürel gelişmeler ele alınmış, buna ek olarak film içerisindeki kamusal alan ve anti-kahraman ilişkisine değinilerek anti-kahramanın psikanalitik analizi yapılmıştır.

5.3.1. 1947-1991 Soğuk Savaş Dönemi ve Amerikan Toplumu

1947-1991 yılları arasında yaşanan Soğuk Savaş, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşamın her alanına etkisini bırakan önemli bir kırılma noktasıdır. Soğuk Savaş terimi aslen ABD ve Sovyetler Birliği arasında yaşanan siyasal gerginlik ve askeri rekabet olarak tanımlanabilir. Yine bu terim, İkinci Dünya Savaşı'nın

ardından kullanılan bir benzetme de olsa 1947 yılında Bernard M. Baruch Güney Carolina Temsilciler Meclisi'nde kullanılması ile Amerikan gazeteleri ve dergileri tarafından benimsenmiştir. Önceleri Soğuk Savaş'tan Sovyetler Birliği sorumlu tutulurken, Vietnam Savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri'nin komünist yayılmacılığa karşı tutumunda halkın özdeki amacın özgürlük ve demokrasi olduğu inancı sarsılması ile Soğuk Savaş'ın kökenleri yeniden araştırmaların odak noktası olmuştur. Truman Doktrini'nin ilan edilmesi ile başlayan savaş Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB)'nin dağılması ile son bulmuştur. Truman Doktrini ile beraber Amerika Birleşik Devletleri stratejik bağlamda önemli gördüğü bölgelerde komünizme karşı mücadelesine destek vermeyi dış politika ilkesinin bir parçası haline getirmiştir. Ancak bu politikanın nihai hali Çin Devrimi ve Sovyetler Birliği'nin ilk atom bombası denemesinden sonra gerçekleşmiştir (Akdan, 2020: 19-22).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra SSCB, ABD ile ilişkilerini düzelterek adına hiçbir atılımda bulunmamış ve savaştan kaynaklanan büyük ölçüdeki kayıplarını geri kazanmaya odaklanmıştır. Böylece Amerikan kapitalizmi ile Sovyet komünizmi arasındaki savaş esnasında görmezden gelinen ideolojik farklılıklar gün yüzüne çıkmıştır. Vietnam Savaşı'nın sona ermesinden on yıl sonra Amerika komünist hükümetlerin yükselişini önleme amacını yenilemiş ve Ronald Reagan tarafından askeri gücünü komünist ayaklanmaları bastırmak üzere kullanmıştır. 1940'ların başında elde edilen hızlı SSCB zaferleri, Amerika'yı temelden sarısa da 1980'lerin sonlarında Sovyet ekonomisi çökmeye başlamış ve 1990'ların başında SSCB dağılmıştır. Sovyetler Birliği'nin çöküşü, Amerikan kültüründe askeri gücü yücelten önemli bir olaydır. Bir yandan da Amerika'daki her türlü siyasi ve ekonomik reformun da öncüsü olmuştur (Rust, 2021).

Soğuk Savaş, Amerika Birleşik Devletleri başkanlarının da değişiminde önemli etkilere sahip olmuştur. İç ve dış güçlerin başkanlık seçimlerindeki etkisi de azımsanmayacak kadar çoktur. Bu nedenle Amerika, Soğuk Savaş süresince Harry S: Truman (1945-1953), Dwight D. Eisenhower (1953-1961), John F. Kennedy (1961-1963), Lyndon B. Johnson (1963-1969), Richard Nixon (1969- 1974), Gerald Ford (1974-1977), Jimmy Carter (1977-1981), Ronald Reagan (1981-1989) ve George H. W. Bush (1989-1993) gibi pek çok başkana şahitlik etmiştir. Bireysel ilişkilerde olduğu kadar anti-komünist idealler konusunda fikir birliği, başta devlet çalışanları

olmak üzere herkes için önemli bir norm haline gelmiştir. Amerikalı her vatandaşın bilhassa da hükümette yer alan bürokratlardan karı bir anti-komünist tavır beklenmiştir.

1950’li yıllar Amerikan toplumu için ekonomik olarak refah dönemidir. Dünyanın dört bir yanındaki birçok ülke, Amerikan yaşam biçimi ve kültürünü örnek almıştır. Ancak Amerika bu refaha rağmen komünizmin yayılması ve atom bombasının yarattığı tedirginliği hep hissetmiştir. Bu durum dönemin kültürel tüm ürünlerinde kendini göstermiştir. Paranoyak ve isyankâr tavır o dönem Amerikan kimliğinin bir parçası haline gelmiştir. Bilhassa Amerikan gençleri “olan” ve “olması gereken” arasındaki karmaşıklığa bir cevap aramaktadır. Bu genç topluluklar belirgin bir biçimde demokratik idealler sergilemelerine karşın, uyum sağlamakta zorluk yaşamaktaydı. Sisteme karşı bu bireycilik anlayışı gençler arasında hızla yayılmış ve bu isyancı gençler, boyun eğmenin ve hükümetin zalimce taleplerine karşı direnç göstermekte kararlıydı. Bu bağlamda Soğuk Savaş, aynı zamanda yeni bir “kimlik” anlayışını da beraberinde getirmiştir. Bu yeni kimlik anlayışı, Amerikan kültürü aracılığıyla da geniş çapta ve etkili bir biçimde yayılmıştır. Bu nedenle 1950’ler “İsyan Çağı” olarak da kabul edilmiştir. Bunun temel nedeni Amerika Birleşik Devletleri’nin kendini demokratik ve kendi kaderini kendi tayin eden bir ulus olarak tanımlamasıydı. Bu söylem Amerika’da ikili düşünce yapısının oluşmasında etkili oldu: ilki kimlik ya da isyan Amerikası, diğeri ise Fordist kitle kültürünün nesne dünyasında somutlaştığı şekliyle bunu kabul eden “riayet” Amerikası... (Medovoi, 2005: 32-34).

Soğuk Savaş sırasında aile ile devlet arasındaki ilişki yön değiştirmiştir. Amerika için önemli bir tehdit unsuru olan komünizmin karşısına panzehir olarak çekirdek aile gösterilmiştir. Refah devletinin yürürlüğe girmesi ile birlikte, aileler bir kez daha toplumsal düzeni sağlamak üzere harekete geçmiş ve bu sorumluluğu üstlenmişlerdir. Soğuk Savaş esnasında Amerika, kültürel normları ve sivil erdemi orta sınıf ailelere emanet etmiştir. Tüketim malları ile dolu Amerikan haneleri kapitalizmin adeta bir zaferidir. Hükümet çekirdek ailelere pek çok konuda destek olurken, evli olmayan kişiler bu kolaylıklardan faydalanamıyorlardı. Çekirdek aile bu anlamda Amerikan toplumunun adeta bir siperiydi. Bu siper olma görevini yerine getirmeyen bireylerse toplumsal saygıdan mahrum bırakılıyor ve mesleki açıdan ilerlemelerine engel olunuyordu (May, 2003).

Soğuk Savaş döneminde Amerika’da ebeveynler, öğretmenler ve otorite figürleri sürekli olarak toplumun ve ulusun istikrarını sağlamak üzere düzen ve itaatın altını çizmişlerdir. Ancak bu toplumsal kurallara uymayı reddeden asi Amerikan gençleri kimi zaman ebeveynlere itaatsizlik ederek, kimi zaman yasaları çiğneyerek, kimi zaman da alkol kullanarak bu toplumsal düzen dayatmasına karşı çıktılar. Dönemin çocuk suçlularının çoğunun cinsiyeti erkek de olsa kadın suçlular da azımsanmayacak kadar çoktur. Amerikan gençlerindeki anti-sosyal davranışlar da yine bu dönemde yaygındır. Çocuk suçluluğunun en ciddi biçimleri savaş sonrası Amerika Birleşik Devletleri’nde fiilen yükselişte olup olmadığına bakılmaksızın, Amerikalılar Soğuk Savaş döneminde çocuk suçluluğu konusuna takıntılı bir hâle gelmiştir. Savaş döneminde Amerikan ailelerindeki çocukların başkaldırı ya da kural ihlalleri ebeveynlere otoritelerinin tehdit altında olduğunu hissettirmiştir. Bu meydan okuma Amerika için de bir tehdit oluşturduğu için, savaş bağlamında çocuk ve ergen itaatsizliği bu dönemde farklı bir öneme sahip olmuştur. Yine bu dönemde Amerikalı yetişkinler gençlerin kurallara uymasını ve kabul edilemez davranışlarda bulunmamasını istiyordu. Topluma karşı isyandan korkan aileler sorgusuz sualsiz bir itaat bekliyorlardı. Bu nedenle Soğuk Savaş döneminde Amerikan toplumu, isyana değer veren ancak genç suçluların da Amerikan toplumunu istikrarsızlaştırmasını engellemek arasında ince bir çizgide devam etti (Kordas, 2016: 135-142).

Ekonomik olarak Soğuk Savaş döneminde Amerikan hükümeti serbest piyasa kapitalizmini savunmuştur. Bir diğer yandan da hem Sovyetler Birliği, hem de Amerika Birleşik Devletleri kendi vatandaşları tarafından daha fazla özgürlük talebi ile karşılaştı. Bu durum daha önce de belirtildiği gibi Amerikan toplumu için kapitalizmin getirdiği yeniliği ve zenginliği savunmak anlamına geliyordu. Tüketim kültürü bu bağlamdan bakıldığında Amerikan yaşam tarzının komünizme karşı üstünlüğünü sağlayan ve Amerika’nın diğer uluslara bağımsız olma konusunda önderlik ettiği konumunu sağlamlaştırmasında önemli bir rol oynadı (Foner, 2009: 878).

Amerika Birleşik Devletleri, Soğuk Savaş’ı kendi açısından büyük gelişmeler kat ederek kazandı. Teknolojik ilerlemeler ve ekonomisinin daha da güçlenmesi Amerika’yı tüm dünya ülkeleri arasında üstün bir konuma getirdi. Amerika, araştırma ve geliştirmeye yüksek miktarda yatırımlar yaptı ve teknolojinin geliştirilmesi ile

istihdam da artmış oldu. Öyle ki Amerika gayrisafi milli hasıla 1948'den 1989'a kadar yılda ortalama %3,1 oranında arttı (Bordo, Goldin ve White, 1998: 349). Ekonomi, Amerika Birleşik Devletleri'nin müdahalesinden fayda sağlasa da bilhassa savaş esnasında ulusun nükleer bir saldırı ile karşı karşıya kalma korkusu nedeniyle bu olumlu gelişme göz ardı edildi.

Amerika'da yaşanan bu paranoya, hükümetten sivillere kadar herkesi sarmış olsa da Amerika, Soğuk Savaş'tan hem siyasi hem ekonomik hem de teknolojik olarak güçlenerek çıkmıştır. Bu bağlamda Amerikan toplumu, her zamankinden daha fazla birlik ve beraberlik için kenetlenmiş ve motivasyonunu bu bütünleşmeden almıştır.

Paranoya, Soğuk Savaş'ta Amerikan toplumunun her kesimine etki etmiş önemli bir unsurdur. Dolayısıyla bu psikolojik durum dönemin tüm kültürel üretimlerine de yansımıştır. Genç neslin nükleer savaş konusundaki endişeleri dönemin müziklerinde (Rock&Roll), filmlerinde ve edebiyatında kendini açıkça hissettiriyordu. Yine bu savaşın yarattığı paranoya, Amerikan Sineması'nda iki önemli türün ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bilim-kurgu ve Casus Gerilim (*Spy Thriller*) türü Soğuk Savaş'ın yarattığı casusluk ve işgal korkusunun bir ürünüydü. Komplo teorilerinin ve UFO çağıının da başlangıcıydı bu savaş. 1950'lerde üretilen çok sayıdaki edebi eserde ve Hollywood'da bilim-kurgu aracılığı ile Amerikan toplumunun endişeleri işleniyordu. Uzaylı istilasına pek çok filme konu olmuştu. Bu istila anlatıları aslen Sovyet'lerden gelecek herhangi bir istilânın mecazi olarak tanımlanmasıydı. Soğuk Savaş ideolojisinin ürünleri kurgusal dünyalarda hayat buluyordu (Burton, 2003: 5). Pek çok film eleştirmeni ve tarihçi, 1950'lerin bilim-kurgu filmlerinin kolektif huzursuzluk ve sosyal kaygının kültürel belgeleri olduğunu altını çizdi. Bu filmler çoğunlukla "Soğuk Savaş kaygıları", "nükleer terör" ve "McCarthyçi korkular" etrafında döndü (Smith, 2014: 239-240).

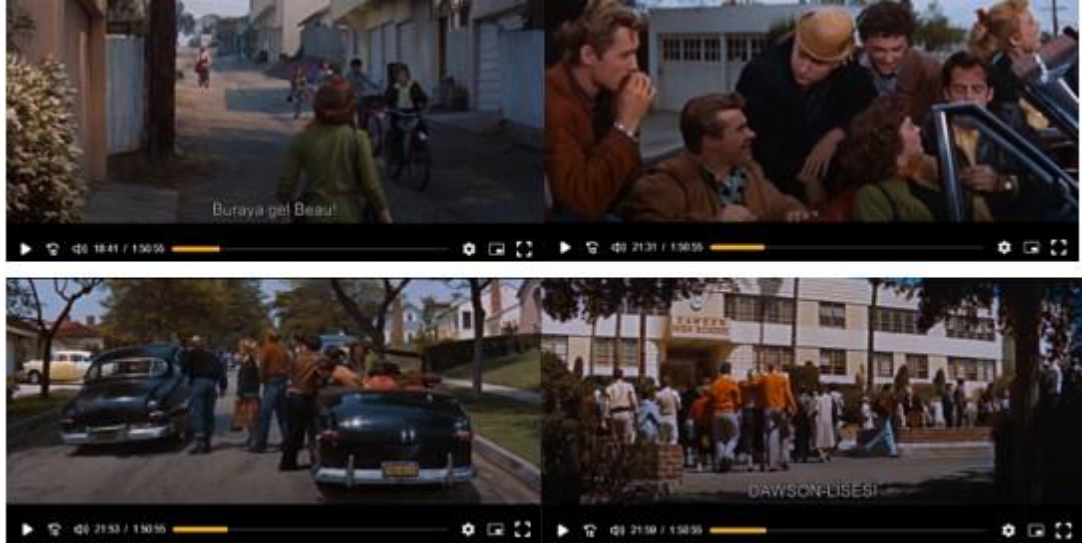
19. yüzyıldan itibaren teleskopun geliştirilmesi ile birlikte artan gökyüzü merakı, olağandışı hava olaylarının görülmesini mümkün hâle getirdi. Öyle ki dönemin komple teorileri, Amerikan toplumunu "perde arkasında bir şeyler dönüyor" olabileceğine inandırmıştı. Bu minvalde savaş Amerikalıları hükümetten ve bürokrasiden giderek uzaklaştırdı. Bu durum, toplumun kaygılarının artmasında ve yalnızlaşmasında önemli bir rol oynadı. Kendi kendine kalmış Amerikan vatandaşının temelinde hükümete olan inancın sarsılması yatıyordu (Burton, 2003: 10).

1960'lı yılların sonlarına doğru biçimsel bağlamdaki yenilikler ve toplumsal uyanış taşıyan filmler artış göstermiştir. Bunun ne önemli etkeni ise özgürlükçü ve radikal akımların bir nebze de olsa rahatlaması gösterilebilir. Soğuk Savaş esnasında göz ardı edilen radikal toplumsal ve siyasi sorunlar, tekrardan popüler filmlerin ana konusu arasına girmiştir. Soğuk Savaş döneminin ruhunda “*kiniklik, halinden hoşnut bir bölülük ve zorlama bir iyimserlik*” hâkimdir (Ryan ve Kellner, 2010: 25-44). Diğer bir yandan Hollywood'da bu savaşın etkisi ile babaerkil bir mantelite benimsenmiş, hasımla beraber yaşamının yegâne yolunun saldırganlık ve yok etme tehdidini sürekli sıcak tutmaktan geçtiğine inanılmıştır (Ryan ve Kellner, 2010: 324).

Soğuk Savaş'ın sonlarına doğru Hollywood, uzay temalı bilim-kurgu filmlerinde gelecekteki dünya düzenine dair bir yol haritası sunar. Bu durum yine savaşın bitimine yakın Amerika'nın karşı karşıya kaldığı kimlik krizini aşmak ve yeni dünya düzeninin nasıl görüneceğini filmler aracılığı ile yön vermek istemesinden kaynaklıdır. Tüm bunlar göz önüne alındığında Hollywood, bilinçli ya da bilinçsiz olarak filmlerinde Soğuk Savaş ideolojisinin bir yansıtıcısıydı. Amerikan toplumunun Soğuk Savaş'a nasıl yaklaşması gerektiğinin bir yönlendiricisi olarak Hollywood, görüşleri şekillendirmede önemli bir rol oynadı.

5.3.2. *Rebel Without a Cause* Filminde Toplumsal Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan

Filmde kent imajı, anti-kahramanın aslında sorunlarını da birlikte götürdüğü bir mekân olarak karşımıza çıkar. 1955 yılında çekilen film, dönemin orta sınıf Amerika'sında gerçekleşir. Banliyö kültürünün vurgulandığı küçük bir kasabada yaşayan Jim Stark ve okul arkadaşları 50'li yılların isyankâr ruhunu resmederler. Bu anlamda kent, Amerika için çok daha geniş ve daha büyük bir isyanın sembolüdür.



Resim 5.7.⁶⁰

1955 yılı Amerika’da büyük bir sosyal dönüşümün tarihidir. Amerikan Sineması’nda genç figürler bu tarihten önce kentsel gecekondu ortamlarındaki suçlular olarak tasvir edilmiştir. Ancak bu filmde duygusal olarak kafası karışmış orta sınıf bir banliyö gençliği hakkında sosyal bir portre karşımıza çıkar. O dönemin ebeveynlik eleştirisi ve nesiller arasındaki farklılıklar da filmin merkezinde yer almaktadır.



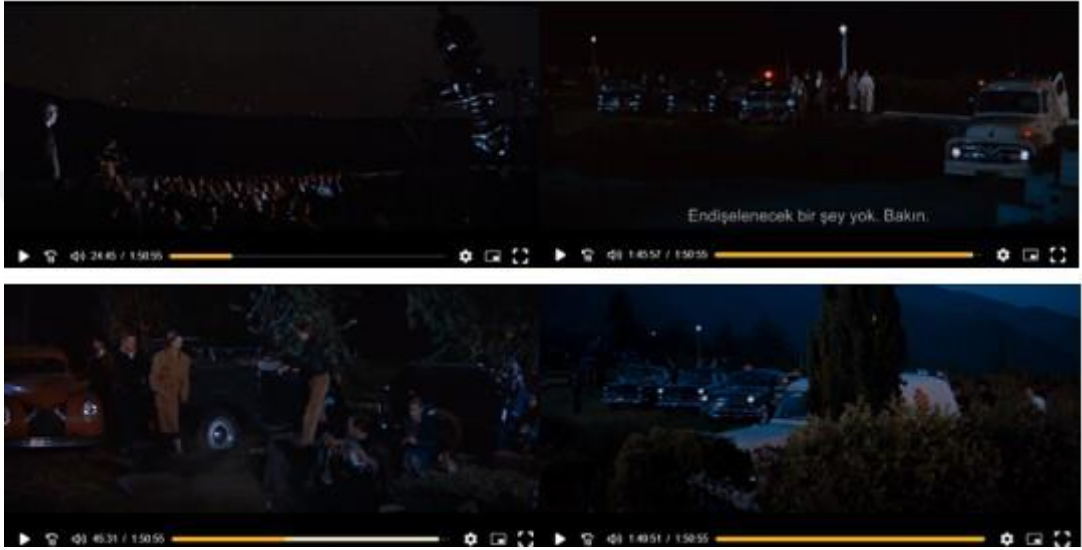
Resim 5.8.⁶¹

Filmde kamusal alan olarak Dawson Lisesi’ni, gençlerin toplanarak araba yarışı yaptığı parkları ve mütemadiyen polis arabalarının olduğu kent meydanlarını görürüz.

⁶⁰ Erişim tarihi: 01.01.2023 www.tamfilmizle.com

⁶¹ Erişim tarihi: 01.01.2023 www.tamfilmizle.com

Polis arabalarının sıklığı kentteki huzursuzluğun başlıca uyarıcısı olarak karşımıza çıkar. Kamusal alanlar filmde gençlerin otoritelerini kurduğu mekânlardır. Bu nedenle dönemin Amerikan gençliğinin sesini duyurmak istediği açıkça gösterilmiştir. Filmde gençliğin varoluş çabası, kamusal alanlarda sahnelenmiştir. Gençlerin Amerika'ya olan isyanı, filmde kasabaya indirgenerek yumuşatılmış bir biçimde ele alınmıştır. Yine bu dönemde gençlere ailelerinin açmadığı özgürlük alanlarını, terkedilmiş şatolar ve parklar açmaktadır.



Resim 5.9.⁶²

Filmde verilmek istenen bir diğer mesaj da zayıf veya eksik ebeveyn otoritesinin sosyal felaketlere yol açmasıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrası özgür olmak isteyen genç nesile karşı hükümetin otoritesi ve ebeveyn baskısı, Amerika için bir gereklilik haline gelmiştir. Ayrıca hükümet ailelerden şunu talep eder: *“Sosyal düzenin sağlanması ve suç oranının düşüşü ancak ebeveynler aracılığıyla olur”*. 1950’li yıllarda gençler için isyan, başlı başına bir erdemdir ve kent bu erdemin en önemli aracısıdır. Bir diğer bağlamda anti-kahramanın (Jim Stark) kimlik bunalımını en iyi yansıtan ve ona kucak açan yer kasabadır. Bu minvalde kamusal alanlar filmde isyanın en bariz temsili olarak karşımıza çıkar.

⁶² Erişim tarihi: 01.01.2023 www.tamfilmizle.com

5.3.3. *Rebel Without a Cause* Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi

Çalışmanın bu bölümünde filmin anti-kahramanı Jim Stark, Jung'un dört arketipi zemininde çözümlenmiştir.

5.3.3.1. Anti-kahramanın anima arketipi

Jim Stark'ın anima bağlamında ilk iletişime geçtiği figür annesidir. Ancak Jim, karakolda onu almak için gelen annesine bağırır ve onu deli ettiklerini söyler.

*Jim Stark: Beni deli ediyorsunuz*⁶³

Carol Stark: Ne?

Jim Stark: Sen bir şey söylüyorsun (babasını işaret ederek) o başka bir şey. Sonra herkes tam tersini söylüyor

Carol Stark: Ne biçim konuşuyorsun

Büyükanne Stark: Kime çektiği anlaşılıyor

Jim Stark: Birisi onun mide ilacına zehir karıştırmalı

Jim anne figürü ile anlaşamaz. Ancak anima arketipinin şekillenmesindeki en önemli figürlerden biri annedir. Jung bunu şöyle tanımlamıştır: “*Anima arketipi, erkek psikolojisinde annenin psikolojisiyle başta iç içedir*” (2005: 23). Büyükanne Stark da Jim'in bu aksi yanını annesi Carol'a benzetir. Jim, annesine karşı hırçın ve isyankar bir profil çizer ve onun ölümünü isteyecek kadar gölge arketipi ile iş birliği içerisinde. Jung'a göre (2005: 56) anima, dünyaya sırt çeviren bireyler için oynak, ölçüsüz, kontrolsüz, insafsız, şirret, yalancı ve şeytani bir animayı doğurabilir.

Jim Stark'ın anima arketipine karşı dengeyi sağlayamaması, anne figürüne duyduğu nefretten dolayıdır. Polis memuru babasını sevip sevmediğini sorduğunda şöyle cevap verir:

*Jim Stark: Babamı incitmek istemiyorum, belki de tek çare ölmek. Babam bir kerecik olsun annemi yere serebilme cesareti gösterseydi o zaman belki annem tatmin olup dırdır etmeyi keserdi. Çünkü babamı eziyorlar. Bir şey söyleyeyim mi hayatta onun gibi olmak istemem*⁶⁴

Ray Fremick: Ödle mi?

⁶³ 11:00

⁶⁴ 15:43

Jim Stark: Ruhumu mu okumuyorsunuz değil mi?

Jim'in bilinçaltında yatan anne figürüne karşı duyduğu şiddet eylemidir. Ancak bunu babasının yapmasını ister. Çünkü babası kendini Jim'e göre ezdirmektedir. Şiddet ona göre tek çözüm yoludur.

Jim eve dönmek üzere polis memurunun odasından çıkar. O esnada büyükannesi Jim'i koruyucu cümleler sarf etse de bunların hepsinin birer yalan olması üzerine Jim onu tersler:

*Büyükanne Stark: Memur bey bu çok talihsiz bir olay. Bir hata yapmış şimdi pişman. Bir daha böyle bir şey olmayacak. O hep çok tatlı bir çocuk olmuştur*⁶⁵

Jim Stark: Büyükanne bir daha yalan söylersen taşa dönüşeceksin

Persona arketipi bir çocuktan beklenen davranışların sıralanması ile karşı karşıya kalmıştır. Ancak bir çocuktan beklenen persona özdeşleşmesi asıl tehlikeli olandır. En basit işi dahi doğal bir şekilde yapamaz. Buradaki persona aslen bireyin gerçekte olduğu şeyden ziyade, başkalarının ve kendisinin toplumda ona biçtiği rolün olduğu şeydir. Persona ve anima arketipi burada birlikte hareket eder. Fakat anima arketipi hem anne, hem de büyükanne aracılığı ile olumsuz bir figüre doğru evrilmektedir. Frank Stark'ın polis memuruna puro ikram etmesi üzerine polis memuru bu teklifi reddeder. Frank biraz daha ısrar edince devreye Carol Stark girer ve eşini tersler. Jim bu davranış üzerine polis memuruna bakarak söylediklerinin doğruluğunu onaylatır bir biçimde gülümser. Baskıcı bir anne figürü, animanın dengelenmesinde bireyde istenmeyen davranışların ortaya çıkmasında etkilidir. Bilhassa ikili ilişkilerde bu durum açıkça gözlemlenebilir.

Jim okulun ilk gününde karakolda gördüğü ve karakolda aynasını sakladığı Judy ile karşılaşır. Yanına giderek onunla birlikte okula gitmek isteyip istemediğini sorar. Bunu nazik ve kibar bir biçimde yapmıştır. Ancak Judy onu aşağılar:

*Jim Stark: Hey Dawson Lisesi nerede?*⁶⁶

Judy: Univesity Tenth Sokağında

Jim Stark: Sağ ol

⁶⁵ 17:56

⁶⁶ 20:36

Judy: Kitaplarımı mı taşımak istiyorsun?

Jim Stark: Arabam var benimle gelmek ister misin?

Judy: Ben çocuklarla gidiyorum

Jim Stark: Ona şüphe yok

Judy: Biliyor musun bence sen tam bir gerzeksin

Jim Stark: Ben de senden hoşlandım

Animanın anne arketipinden ayrıldığı ilk sahne burasıdır. Jim, annesinin aksine daha sakin ve kibardır. Anima arketipi anne figüründen bağımsız düşünülemez. Jim'in aynı anda hem çok yumuşak, hem de çok sert olan mizacının altında yatan nedenlerde biri de karşılaştığı anne figürünün anima arketipine olan olumsuz etkisidir. Anti-kahraman Jim için bilinç dışının kişileştirilmesi bu anlamda zordur.

Jim, Buzz'la yaptığı "tavuk yarışı" sonucunda Buzz uçurumdan arabayla yuvarlanarak ölmüştür. Jim eve gelip anne ve babasından başının belada olduğunu söyleyerek yardım ister. Eve geldiğinde annesi ona şefkatli bir biçimde sarılır ancak bu olayı öğrendiğinde Jim'e öfkelenir:

Jim Stark: Bir çalıntı araba kullanıyordum.⁶⁷

Carol Stark: Aman ne güzel! Bana bunu yapmaktan zevk mi alıyorsun?

Frank Stark: Bırak da anlatsın!

Carol Stark: Onu doğururken neredeyse ölüyordum, hatırlıyor musun?

Jim Stark: Baba bu bir onur meselesi demiştim.

Jung cinsiyet farklılığından dolayı anne kompleksinin erkekte saf olmadığını savunur. Anne kompleksi erkekte kendini hadım etme, delirme ve erken ölüm gibi psikolojik sonuçlara yol açar. "Bu nedenle erkekte, kimliğin olgunlaşması ve basit ilişkiler süreci, cinsel çekim ya da itmenin iç içe geçmesi ile sonuçlanır" (Jung, 2005: 25). Oğul erkekliğini baskın bir biçimde ifade eder. Carol ve Jim arasında geçen bu diyalog da Jung'u destekler niteliktedir.

⁶⁷ 1:00:07

Jim, Buzz'ın ölümünün ardından karakola kendini ihbar etmek için gider ancak Ray Fremick'i bulamaz. Karakolda Judy'i arar ancak Judy'nin babası telefonu Judy'e vermez. Jim eve döndüğünde kapının önünde Judy'i onu beklerken bulur. Judy söyledikleri için Jim'den özür diler ve hiç kimsenin dürüst olmadığını söyler. Ardından Jim, Judy'e şunları söyler:

*Jim Stark: Bu sabah uyandım. Güneş pırıl pırıl parlıyordu. Her şey güzeldi. Ve gördüğüm ilk şey sendin. Sonra dedim ki müthiş bir gün olacak, iyisi mi tadını çıkar. Çünkü yarın bir hiç olacaksın*⁶⁸

Jim bunları söyledikten sonra Judy'i öper. Jung bu yakınlaşmayı arketipsel olarak şöyle açıklar:

“Gölgeye bilincin yansımasıyla, karanlıkta kalan aydınlığa alınır. Daha ileri aşamada cinsiyetler arası ötekiliğin de çözümleneceği ve aşılabacağı bir karşılaşma belirleyicidir: Erkek, bilinç dışında bütünleyici öge olarak yer alan dişi imgesi (anima) ile tanışır. Bu çift cinsellik biyolojik bir gerçektir... Her erkek, içinde, o ya da bu kadına ait olmayan sonsuz bir kadın imgesi taşır. Bu imge özünde bilinç dışıdır ve erkeğin organik sistemindeki asıl kadın biçiminin, yani bir arketipin, kalıtsal bir ögesidir. Bu asıl resim, kadınlığın tüm atasal deneyimlerinin ve o güne dek kadınlığın bıraktığı izlerin bir birikiminden oluşur. İmge bilinç dışı olduğu için sevilene bilinçsizce yansıtılır. Tutkuya ya da nefrete neden olan budur” (Jung, 2005: 13).

Jim, Judy ile John'un gözlemevinin uzağındaki terk edilmiş şatoya gider. John'da onların peşinden gider ve üçü harabe olan eve sığınır. Merdivenlerde Jim, Judy'e tutkuyla sarılır. Jim'in anima yansıması onu daha uysal ve romantik bir hâle çevirmiştir. Böylece Jim animası ile bütünleşir. Bu arzunun karşılıklı olması ile Jim'in bireyselleşme süreci de hız kazanır.

Terk edilmiş şatoda John uyuduktan sonra Jim ve Judy birbirlerine olan duygularını itiraf ederler.

*Judy: Birini sevmek böyle bir şey mi?*⁶⁹

Jim Stark: Bilmem

Judy: Sence bir kız nasıl birini ister?

Jim Stark: Bir erkek

⁶⁸ 1:10:39

⁶⁹ 1:25:50

Judy: Ama nazik ve şefkatli olabilen bir erkek. Senin gibi. Yanında olmasını istediğinde kaçmayan biri. Güçlü olmak budur

Jim Stark: Artık yalnız kalmayacağız hiçbir zaman. Sen ve ben

Judy: Birini seviyorum. Şimdiye kadar sürekli beni sevecek birini aradım durdum. Şimdi ben birini seviyorum. Ne de kolaymış. Neden bu kadar kolay

Jim Stark: Bilmem. Benim için de kolay.

Judy: Seni seviyorum Jim. Bunu söylerken ciddiylim.

Jim Stark: Bunu duyduğuma sevindim.

(Judy’i öper)

Jim bu sahnede animası ile tamamıyla dengeye ulaşmıştır. Jung’a göre (2006: 101) aşk bireyin sorunlarını ve çatışmalarını sanıldığından daha hızlı bir etkiyle çözebilmektedir. Aşk kendi başına psişik bir gerçektir (2006: 335). Anima bireyin tamamlanmasında önemli arketiplerden biridir. Genç bir bireyin anima arketipini sergileme biçimi daha canlı ve dinamiktir. Jim’de animasını yansıtırken bu canlılık ve dinamizmi görürüz ancak duygularını ifade etmeye gelince kendine engeller.

5.3.3.2. Anti-kahramanda gölge arketipi

Filmin açılış sahnesinde anti-kahramanımız Jim Stark (James Dean)’ı Polis Karakolu 6. Şube Çocuk Suçları Bölümü’ne iki polis eşliğinde kapıdan zorla içeri sokulmak isterken görürüz. Elinde bez bir ayıcık vardır. Polisler arasında Jim’in üzeri aranırken şu diyaloga şahit oluruz:

Polis Şefi 1: 12. Sokaktaki kavgaya mı karışmış?⁷⁰

Polis Şefi 2: Yo, sadece sarhoş

Jim’in ilk karşılaştığımız gölge arketipi daha gençken içki içmeye başlamasıdır. Çünkü bu eylem bireyin hem kendini, hem de etrafını tehdit eden ahlaksal bir sorundur. Bir sonraki sahnede Judy’nin gitmeden sandalyeye düşürdüğü aynayı gören Jim Stark onu gizlice alır ve cebine koyar. Bu sahnede de bir diğer gölge arketipi olan hırsızlığı görürüz.

⁷⁰ 01:53

Karakolda Jim Stark'ın anne ve babası ile olan tartışması sonucu polis memuru Ray Fremick Jim'i sorguya çeker. Ancak tam bu esnada odada ani bir hareketle Jim, polis memuruna saldırır ve kaba kuvvet uygular. Jim'in kendisine duyduğu öfke, şiddet aktarımı ile dışa yansır. Gölgesi ile yüzleşmekten ziyade Jim, bu arketiple özdeşleşir. Jim'in gölgesi ile bütünleşmesi sebebiyle ailesi sürekli bulundukları yerden taşınmak zorunda kalmıştır. Böylece Jim'i koruyacak ve arkadaş edinmesini sağlayacaklardır. Jim, bu esnada hapse girmek için polis memurunun masasını yumruklar ve masaya tekme atar. Şiddet aktarımı yalnızca canlıya değil, önüne çıkan her şeyedir. Anti-kahramandaki bilinçsiz bir şekilde fiziksel ve ruhsal boyuttaki şiddet yanlılığı, bilinçaltı kişiliğinin ilk katmanı olan gölge arketipinin olumsuz bir biçimde dışavurumuyla kendini gösterir.

Okul arkadaşı olan belalı Buzz Gunderson'ın gözlemevi çıkışında Jim'in arabasının tekerini bıçakla patlatması ve sözlü tacizinden sonra Jim, ona verilen bıçakla Buzz'a saldırır. Buzz da Jim'e, küçük bıçak darbeleri ile zarar verir. Kavganın sonunda Jim, Buzz'ın bıçağını elinden almayı başarır ve kendi elindeki bıçağı Buzz'ın boynuna dayar. Jung'a göre (2005: 170) bilinç dışı fiziksel olaylarla benzeştiği için arketipler çoğunlukla yansıtıldıklarında belirginleşirler. Çünkü yansıtımlar bilinç dışıdır. Bu sahnede gitgide Jim Stark'ta gölge arketipinin belirginleştiğini görürüz. Arketipler çok güçlü etkilere sahiptir ve kontrol edilemediklerinde toplum içerisinde bireyi daha zorlu bir hâle getirirler. Jim Stark'ta şiddetten ve kaba kuvvetten her ne kadar uzak durmaya çalışsa da, kendisine "ödlek" denmesinden sonra tetiklenir ve gölgesini kontrol edemez. Yansıtmayı kişileştiren birey için bu eylemler, onu saf kötü olarak nitelendirmek için yetersizdir. Ancak şeytansı bir tarafının olduğunu da gösterir.

Buzz'ın ölümünün ardından bunu ailesine itiraf eden Jim kendi gölgesiyle ilk kez yüzleşir:

Jim Stark: Şimdiye kadar hiç doğru bir şey yapmadım. Yıllardır duygusal sorunlarımla boğuşuyorum. Durmadan bir şeyleri kanıtlayarak ve güçlüymiş gibi yaparak devam edemezsin⁷¹

⁷¹ 1:01:38

Bu noktada Jim Stark gölgesi ile barışır ve persona arketipinin maskesini indirir. Sürekli güçlü görünmek ve korkak olmadığını kanıtlama çabası onun en karanlık gölgelerini oluşturan ve toplum içerisinde maske takmasına sebep olan yegâne unsurdur. Birey gölge yanını kabul ettiğinde, doğuştan bütün olan benliğini yeniden oluşturur. Kendilik, birey olmak da bu olumsuz gölge yanları tanımak ile gerçekleşir. Bu durum aynı zamanda bireye ironik bir güç de sağlar. Ancak Jim tüm bu itirafları yaparken babası sözünü keser ve Jim sinirlenir. Onu dinlemediğini söyler ve polise gidip her şeyi itiraf edeceğini belirtir. Bunun üzerine Jason Stark’la aralarında şu diyalog geçer:

*Jason Stark: Hayatın boyunca idealist olamazsın. Kimse sana teşekkür etmez.*⁷²

Carol Stark: Polise gitmeni istemiyorum neden tek suçlu sen olasın?

Jim Stark: Ama ben suçluyum, hepimiz suçluyuz!

Jason Stark: Yanlış bir şey yaptığının farkındasın önemli olan da bu

Jim Stark: Gerçeği saptıramazsın

Birey eğer kendiliğini gerçekleştirmek istiyorsa önce bunu toplumsal olarak kabul görmüş ahlaki değerleri yerine getirerek yapar. Gölgeyi hiçe saymak ya da onu ekarte etmek de umulmadık sonuçlara neden olur. Buradaki bir diğer unsur ise Jim Stark’ın anne ve babasının onun gölge yanını koyulaştıran figürler olmasıdır. Jim her ne kadar manevi zayıflığından dolayı acı çeken yanını kendini sevebilmek adına itiraf etse de anne ve baba figürü bunu engeller.

Jim’in polise gitmesine engel olan Carol’a karşı Jim babasından yardım ister ve ona arka çıkmasını söyler. Ancak Jason Stark tek kelime etmez. Bunun üzerine Jim ona saldırır ve döver. Her ne kadar gölge yanı ile uzlaşmaya çalışsa da, ona engel olan anne figürü dışında baba figürü de vardır. Aslen Jason Stark’ın Carol Stark’tan korkması, Jim’in bilinçaltında yer etmiş ve onu her seferinde kötü eylemlere sürükleyen ‘ödlek’ kelimesinin ana kaynağıdır. Jim’in annesi Carl onun animasına zarar verirken, babası Jason’da onun gölgesinin koyulaşmasında olumsuz bir figürdür.

⁷² 1:02:00

5.3.3.3. Anti-kahramanda persona arketipi

Jim Stark'ın toplumsal olarak uygunsuz davranışı sebebiyle karakola düşmesinin ardından polis memuru Ray Fremick ile yaptığı konuşmada personası ile açık açık yüzleştiğini görürüz.

Jim Stark: Eğer bir gün, kafam karışık olmasaydı, her şeyden utanmasaydım,. Bir yerlere ait olduğumu hissedebilirdim.⁷³

Ray Fremick: Senden tek bir ricam var, eğer yine için kaynamaya başlarsa başını belaya sokmadan önce bana gelir misin? Canın konuşmak isterse buraya gel ve muhabbet et. Bu bazen ailenle konuşmaktan daha kolay olur

Jim'in dış dünyaya karşı yansıttığı personası öfke ve nefret doludur. Jung için persona işlevsel bir komplekstir ve uyum ya da gerekli uygunluk için oluşmuştur (2005: 39). Ancak Jim Stark başta kendisi olmak üzere ailesi ve çevresindekilerle uyumsuzluk içerisindedir. Personası ile yüzleşmesi onda kalıcı bir denge yaratmaz. Aidiyetsizlik duygusu onun hem ruhsal hem insani ilişkilerini düzenlemesinde zorluk yaratır. Persona, ben'in tamamlayıcısıdır. Burada şunu da belirtmekte fayda vardır ki persona arketipinin işlevsel olarak kompleksi sadece dış dünya ile ilişkilidir (2005: 40). Toplumdan evvel Jim, kendi çekirdek ailesi ile uzlaşamaz ve personasına daha filmin başlangıcında yenik düşer.

Jim Stark topluma karşı taktığı personasında aslen güçlü ya da cesur bir birey olmadığını düşündüğü için kendini ispatlama gereği duyar. Bunun için hiçbir kavgadan kaçınmaz. Bu Jim'e göre toplumda güçlü olduğunu kanıtlayan en önemli eylemdir.

Jim ve anima arketipinin ilk figürü olan anne Carol Stark, sürekli bir çatışma içerisindedir. İletişim kurarken her iki birey de aralarında personalarını belirginleştirir. Jim, Carol'a daima güçlü ve birey olmuş bir ergen gibi davranırken; Carol, Jim'i kullanarak kendi yetersizliklerini örter. Sürekli şehir değiştirmeleri aslında Jim'in değil, Carol'ın otoritesini her daim evdekilerin üzerinde hissettirebilmek ve yaptırımcı yanını sergileyebilmek adınadır. Buzz'ın ölümünün ardından polise gitmek isteyen

⁷³ 16:57

Jim'e engel olan Carol yeniden taşınacaklarını söyler. Ardından anne oğul arasındaki şu konuşmaya şahit oluruz:

Jim Stark: Yine beni bahane olarak kullanma⁷⁴

Carol Stark: Kullanmıyorum ki

Jim Stark: Kendinle yüzleşemediğinde beni suçluyorsun

Carol Stark: Bu doğru değil

Jim Stark: Sorun ya bende oluyor ya komşularda. Anne ben bir kez olsun doğru şeyi yapmak istiyorum. Ve yine benden kaçmanı istemiyorum

Böylece Jim, annesine karşı ilk kez hem kendiyle, hem annesinin personasıyla yüzleşen bir itirafta bulunmuştur. Persona, çevrenin koşullarıyla bireyin içyapısal gereksinimi arasında bir uzlaşmadır (Jung, 2006a: 41). Jim de iç dengesini bulabilmek için Carol'dan yardım ister. Ancak bunu her zaman olduğu gibi kibar ve anlayışlı bir biçimde değil öfkeyle yapar. Çünkü anima arketipi de figürel olarak sorunludur.

Annesinin bu duruma razı gelmemesi üzerine Jim karakola gider ancak itiraf etmek üzere polis şefini bulamaz. Judy ile buluşurlar ve John'un ona bahsettiği terk edilmiş eve giderler. Jim'in hikâye boyunca personasındaki maskesinden uzaklaştığı iki kişi vardır. Yakın arkadaşı John ve Judy. Judy'e anima arketipinin uyumundan dolayı maskesini indirir ve kendi gibi olur. Ne John'a ne de Judy'e karşı dış dünyaya takındığı uzlaşma çabası için maskesini kullanmaz ve kendini saklama gereği duymaz. Bu minvalde personası, Jim'e bireyleşmenin de önünü açar.

5.3.3.4. Anti-kahramanda benlik arketipi

Yaşamın en derin sırlarından biri olarak kabul edilen psike, Jung'a göre (2005: 38) tüm canlı varlıklar gibi kendine has bir yapıya ve unsurlara sahiptir. Bireyin Ben arketipi ile barışık olması aynı zamanda egosu ile de uyumlu olmasına bağlıdır. Ego ve Benlik çatışmadığında birey kendini gerçekleştirebilir. Ben arketipi diğer arketiplerin birbirleri ve kendileri ile olan sağlıklı işleyiş ile dengeye gelir. Böylece birey, kendi ile bütünleşebilmiş olur. Jim Stark kendini gerçekleştirmenin onurunu korumaktan geçtiğini düşünür. Buzz ile kavgasının ardından davet edildiği düelloya

⁷⁴ 1:03:40

gidip gitmemek arasında kalmıştır. Bunu babası ile olan diyalogda üstü kapalı bir biçimde şöyle dile getirir:

*Jim Stark: Diyelim ki bir şey yapman gerekiyor. Bir yere gitmen...ve orada bir şey yapman gerekiyor. Bu şey de çok tehlikeli. Ama bir onur meselesi. Ve kendini kanıtlaman gerekiyor. Ne yapardın?*⁷⁵

Frank Stark: Yoksa bu soru bir tuzak mı?

Jim Stark: Hayır, sen olsan ne yapardın?

Frank Stark: Karar vermekte acele etmezdim.

Jim Stark: Erkek gibi davranmak zorundaysan ne yapardın?

Benlik arketipinin gerçekleşebilmesi için birey egosunu kontrol altına alarak personası ile takındığı maskeyi indirmeli ve gölge yanıyla barışmalıdır. Filmde anti-kahraman olan Jim Stark benliğini tamamlayabilmenin yolunu onur meselesi olarak gördüğü “tavuk yarışı”na katılmakta bulur. Kendini ancak bu şekilde kanıtlayabilecektir. Benlik arketipi kendini gerçekleştirebilmek için bilinç ve bilinçaltını bir araya getirir. Jung’a göre (2005: 14) içkin ve aşkın olan benliktir. Bireyin Buddha’ya ulaşması gibi benlik kavramı da ruhsal bir bütünlüğü ifade eder. Jim Stark kendisine ‘ödlek’ denilmesinden sonra bilinçaltında benliğini sergileyebileceği eylemlere girişmektedir. Bu hâlen onun bir birey olarak kendini tamamlayamadığının göstergesi olarak da görülebilir. Filmin başlangıcında karakola düşme nedeni de bir başkası tarafından ödlek olarak nitelendirildiği içindir. Bunun ardından yeni tanıştığı Buzz’ın da ona ödlek olarak ithamda bulunması bu yarayı tetikler ve yarışa katılır. Kendiliğini ispatlama çabası, benliğini tamamlama çabası ile eş değerdir. Ancak bilinç ve bilinçaltı henüz Jim Stark için tam anlamıyla gerçekleşmemiştir. Jung bunu şöyle tarif eder: “Bireyleşmenin ‘kendiliğin’ en büyük psikik tehlikesi, Ben-bilincinin Kendilik ile özdeşleşmesidir. Çünkü bilinci çözülmekle tehdit eden bir şişkinliğe neden olur” (2005: 75).

5.3.4. Rebel Without a Cause Filminde Anti-Kahraman

Filmin anti-kahramanı Jim Stark henüz 16 yaşında olan bir ergendir. Filmin başında onu oyuncak bir maymuna sarılmış şekilde yol üzerinde görürüz. Alkol

⁷⁵ 42:20

almıştır ve başı sürekli kolluk kuvvetleri ile derttedir. Tipik anti-kahraman alaycılığını Jim Stark'ta da görürüz. Polislerle konuşurken alaycı ve korkusuzdur. Baba figürü ile aralarında keskin otorite sorunları vardır. Anne figürü ise bencil ve anlayışsızdır. Evdeki baba figürünün anne rolünü üstlenmesi ve maskülen tavrı yıkıma uğratması, Jim'in isyankârlığının merkezinde yer alır. Karakolda tanıştığı Judy'e karşı nazik ve yardım sever davranır. Diğer anti-kahraman figürleri gibi duygusal ilişkiden ve duygularından kaçınmaz.

Jim'in arkadaşları ile uyumsuzluğu sebebi ile ailesi her gittiği şehirden taşınmak zorunda kalmıştır. Sosyal değildir ancak kendini sürekli ispatlama ve benliğini ortaya koyma girişimlerinden de kaçınmaz. Karakolda üşüyen John'a ceketini verecek kadar da merhametlidir. John diğer anti-kahraman figürlerinden farklı olarak ona yardımcı olacak anti-kahramanlarla arkadaşlık etmez. Örneğin Jim, onu hep iyi olana sürüklemeye çalışır ve korur. Bu korumacılık hali Jim'de de hem John'a hem de sevgilisi olan Judy'e karşı mevcuttur. Jim, sevdiklerine sahip çıkan bir yapıya sahiptir.

“James Dean, filmin vizyona girmesine bir ay kala Kaliforniya'da bir araba kazasında öldü. Dean'in ilk başrol olacağı bu filmdeki trajik ölüm bu filmin seyirci sayısının daha da artmasına neden oldu. Filmde Jim Stark bir anti-kahraman olarak geleneksel otorite figürlerine –ebeveynler, polis, öğretmenler- isyanda merkezi bir konumda yer aldı. Seyirciden özdeşleşmenin beklendiği yer Stark'ın kara kara düşünen ergen kafa karışıklığı ve endişesine ortak olunmasıydı” (Prigge, 2016: 88).

Yine de Jim her anti-kahraman figüründe olduğu gibi yaşadığı topluma kendini ait hissetmez. Gerekğinde vandal tavırlar sergiler. Kalabalık Amerikan toplumunun içerisinde Jim, yalnızlık çeker. Filmin başındaki oyuncak maymuna sarılması da bunun en belirgin örneği olarak gösterilebilir. Zamansız öfke patlamaları yaşar, bilhassa ailesi ile iletişim kurarken. Ancak doğru olanı yapmaya da bir ergen olarak meyillidir. Baba figürü asla Jim'in arkasında olmaz. Bu da onun kendini yalnız hissetmesinin başlıca sebeplerindendir.

“Stark'ı daha ergenken karizmatik bir anti-kahraman yapan şey ideolojik olarak belirlenmiş toplumsal rolleri ve bireysel kimlikleri reddetmesiydi. Statükoya körü körüne uydukları için ebeveynlerinden nefret ediyordu ama yağcı alt kültürün alternatif kodlarını da aynı derece reddederek kendini tamamen bu alt kültürden soyutluyordu. Ancak bu sorunu anti-kahramanı bir kız arkadaş ile ödüllendirerek ve ebeveynleri ile sonunda bir uzlaşmayla çözen ana akım bir melodram olarak tamamladı” (Leeuwen, 2019: 76).

Romantik ve şakacıdır. Yanlışlıkla yarış esnasında ölen arkadaşı için üzülür. Eline aldığı tek silah John'un kılıdır ve John'u içinde bulunduğu sıkıntıdan kurtarmak maksatlıdır. Bu doğrultudan bakıldığında Jim Stark genel geçer anti-kahraman arketiplerinden bir nebze olsun farklılık göstermektedir. 1950'li yıllarda Amerikan gençleri dönemin siyasi isyankâr ruhunun sesi olmuştur. Böylece radikal boykotlarda, protesto gösterilerinde ve seslerini duyurabilecekleri isyanlarda gençlerin sesi daha yüksek çıkmıştır. Jim Stark'ta 1950'lerin ruhuna uyum sağlayan ve onların adeta bir temsili olarak sinemaya aktarılan bir anti-kahramandır.

Kendine korkak denildiğinde bunun aksini ispatlamak için Makyavelist bir tavırla ne pahasına olursa olsun hareket eder. Fakat Jim Stark'ın narsist ya da psikopatik yanını pek görmeyiz. Jim Stark'ın tüm bu değerlendirmeler ışığında bir anti-kahraman arketipi olarak sergilediği özellikler şu şekilde sıralanabilir:

- Alaycı
- Alkolik
- Merhametli
- Hırsızlık, gaspçılık ve vandalizm
- Aidiyetsiz
- Yalnız
- Kavgacı
- Öfkeli
- Vicdanlı
- Romantik
- Duygusal
- Amnezi
- Makyavelist
- Varoluşçu.

5.4. *Bonnie and Clyde* Filminin Analizi

Hays Yönetmeliği 1934-1966 yılları arasında Amerika’da yürürlükte kalmış ve Hollywood üzerinde oto-sansür uygulamaları içerisinde en çok tepki çeken yasaklamalardan biri olmuştur. Çalışmada, Hays Yönetmeliği’nin gerçekleştiği dönemde Amerikan toplumunun yapısı ele alındıktan sonra, film içerisinde yer alan kamusal alanlara değinilmiştir. Ardından yine Jung’un arketipleri üzerinden filmin anti-kahramanı Clyde Barrow analiz edilmiştir.

5.4.1. 1934-1966 Hays Yönetmeliği (Film Üretim Yasası) ve Amerikan Toplumu

Film Üretim Yasası 1934-1966 yıllarında yürürlüğe girmeden önce, Amerikan Sineması’nda sansürsüz bir biçimde cinsellik, uyuşturucu kullanımı ve gangsterlerin yarattıkları şiddet ortamı filmlerde özgürce sahneleniyordu. Özellikle dönemin Amerikan gazetelerinde yer alan gangster hikâyeleri ve şehir fotoğrafları, ülkedeki yozlaşmayı ve sapkınlıkları da çekinmeden göstermekteydi. Amerikan Rüyası’nın aslında o kadar da masum olmayan yönü, 1920’lerde toplumun ilgisini üzerine çekti. Hollywood’da Amerika’nın bu karanlık yüzünü beyaz perdeye aktarmaktan çekinmedi ve bu sayede kitleleri sinemaya yönlendirmede önemli bir kaynağı da değerlendirmiş oldu. Büyük Buhran’a doğru Amerika’nın sosyo-politik çehresi değişiyor ve seyirci bu karanlık dünyayı daha yakından tanımanın heyecanı ile gösterime giren filmlere yoğun bir ilgi gösteriyordu.

Bir yandan Mae West, Barbara Stanwyck Jean Harlow ve Marlene Dietrich gibi Hollywood’un ünlü aktrisleri beyaz perdede çekinmeden cazibelerini sergilerken, diğer yandan Edward G. Robinson, Paul Muni ve James Cagney gibi aktörler dönemin anlatılarıyla paralellik gösteren hikâyelere sahip filmlerde mafya patronlarını ve gangsterleri canlandırıyordu. Beyaz perdedeki çeteler gerçek hayattaki temsilcileri gibi Amerika’nın kentsel ortamını terörize etti. Diğer yandan Hollywood yolsuzluk, şiddet ve kaçakçılığı alternatif zengin olma modeli olarak seyirciye göstererek adeta bir “suç okulu” oldu. Fakat suç unsuru yüceltilirken, Amerika’daki kolluk kuvvetleri de güçsüzleştiriliyordu (Black, 1991).

Bu esnada Amerika’da 1920’li yıllar “Kükreyen Yirmiler” olarak adlandırıldı. Caz Çağı olarak da bilinen 1920’li yıllar, Amerika için ekonomik refahın doruklarında olduğu yıllardı. Modernleşen Amerika’nın şehirleri ve kasabaları da bu sosyal değişime hızla kendini adapte etmişti. Tekstil, tütün ve mobilya fabrikalarının gitgide

artması sanayinin hızlı gelişimine katkıda bulunuyordu. Öyle ki şehir hayatındaki bu iş alanındaki artışın cazibesine kapılan kırsal kesim, fabrikalarda düzenli bir maaş alabilmek adına çiftliklerini terk ediyorlardı. Ekonomik refahın yanı sıra sendikalar da yükselişe geçmişti. Bu ahenkli Amerikan hayatı, Amerika Birleşik Devletleri'nin 18. Anayasa Değişikliği'ni kabul etmesi ve Yasaklama Çağı'nın (Prohibition Era) başlamasıyla sona erdi. Değişiklik, alkollü içeceklerin üretimini, satışını ve taşınmasını yasaklıyordu. Diğer bir yandan yine bu dönemde Amerika'da ırk sorunları ve azınlıklar için hak konuları gündemdeydi. Bununla birlikte sinemadaki sessizlik 1927 yılında *The Jazz Singer* filmi ile son bulmuş, bu teknolojik gelişme pek çok (sansür) tartışmayı da beraberinde getirmişti. 1920'lerin sonlarına doğru Büyük Buhran'ın Amerika'yı etkisi altına alması ve 1929 yılında borsanın çöküşü Amerika'daki refah ortamını yerle bir etti. Böylece değişim ve büyüme çağı olarak da adlandırılan 1920'ler sona erdi.

Amerikan toplumu Buhran'ın etkisinden bir nebze olsun kurtulabilmek amacıyla sinemaya yönelmişti. 1930'ların ortalarında Amerika'nın toplam nüfusunun yarısı her hafta sinemaya gidiyordu. Sinemalarda gösterime giren filmlerin çoğunluğu Katolik Kilisesi'ni rahatsız etmiş ve ahlaka aykırı olarak nitelendirilmişti. Bu ahlaka aykırı görünen filmlere yanıt olarak yine Katolik Kilisesi'nin kontrolü altındaki *Legion of Decency* (Katolik izleyiciler için filmlerdeki zararlı olabilecek içeriği belirlemeye yönelik kurulmuş bir dernek) gibi dini yapılanmalar, Amerikan Sineması'nda tasvir edilen ve "uygunsuz" olarak algıladıkları filmleri protesto ettiler. Papa XI. Pius, Amerika Birleşik Devletleri başpiskoposlarına ve piskoposlarına "Hollywood'un saf sevgiyi, evliliğe saygıyı ve aile sevgisini yok ettiğini ve üretilen filmlerin toplumun ahlak yapısına uygun olması gerektiğini" vurgulayan bir ültimatonda bulundu. Bununla birlikte Pius, filmlerin kitaplardan daha beter bir kötülük olduğunu, bu tip "uygunsuz" filmlerin kendi işlerine yeterince zarar verdiğini de iddia etti (Greene ve Morash, 2005: 90).

Yine bu dönemde gösterime giren filmlerin Amerikan gençliği üzerinde korkutucu etkiler bırakabileceğinden endişe duyan ebeveynler, çocuklarının zalim ve birer suçlu adayı olarak büyüyeceğinden korkmuşlardır. Hükümet bu kargaşayı önleyebilmek adına 1910'larda ve 1920'lerde olduğu gibi beyaz perdeye devlet sansürü getirmiştir. Bu otosansürün ana merkezi ise New York'ta kurulan Film Üretim

Yasası Mercii oldu. Film Üretim Yasası Mercii'nin kadrosunu koyu bir Cumhuriyetçi olan Will H. Hays ve çoğunluğu film endüstrisi dışından olan üyeler oluşturunuyordu.

11 Ağustos 1934 yılında yürürlüğe giren Hays Yasası'nın genel ilkeleri şunlardı:

1-) Görenlerin ahlaki standartlarını düşürecek film üretilemez. Bu nedenle seyircinin ilgisi asla suç, yanlış yönlendirme, kötülüğe ve günaha davet etme gibi unsurlara yönlendirilmemelidir.

2-) Yalnızca drama ve eğlencenin gereklerine tabii olan doğru yaşam standartları izleyicilere sunulacaktır.

3-) Doğa ya da insani olan hiçbir hukuki kuralla alay edilemez ve ihlali sempatik gösterilemez.

Bu genel ilkelerin yanı sıra yasanın ikinci kısmında bir filmde tasvir edilemeyecek unsurların listesi yer almaktaydı. Bunlar *Kanuna Karşı Suçlar, Cinsiyet, Kabalık, Müstehcenlik, Küfür, Kostüm, Danslar, Din, Mekânlar, Ulusal Duygular ve İtici Özneler*'di. Film Üretim Yasası bir anlamda, sinema filmi yapımında mümkün olan en yüksek ahlaki ve sanatsal standartlardı (Schatz, 2004: 86). Hays Yasası İdaresi'nden onay mührü almayan filmler 25.000\$ para cezası ödemek zorunda bırakıldı. Aynı zamanda bu filmler, MPPDA ülkedeki her sinemayı Big Five stüdyoları aracılığı ile kontrol ettiğinden dolayı sinemalarda kâr elde edemedi (Black, 1989).

Yasanın ilk dört yılı Pre-Code (1927-1934) dönemi olarak geçti. Kurallar, 1934 yılında *Legion of Decency* tarafından Joseph Ignatius Breen'e verilene kadar katı bir biçimde uygulanmadı. Ancak sonrasında Hays Yasası Hollywood için bir yaşam biçimi haline geldi. Ancak tüm bu otosansüre rağmen Hollywood, 1960'lara kadar gişe rekorları kıran filmler üretmekten geri kalmadı. 1948 yılında Yüksek Mahkeme, sinema salonları ve film stüdyoları sahipliklerini dağıtma kararı aldı ve her türden yabancı filmin Amerika'da gösterimine izin verdi. Film Üretim Yasası, İtalyan Neo-realizmi ve Fransız Yeni Dalgası'nı içeren filmlerin Amerika'ya girişi ile birlikte zayıfladı. Bu nedenle kendini revize etme gereği duydu. Zaman içerisinde Hollywood'da, 1930'lu yıllarda tehdit unsuru olarak görülen şeyler artık daha az önem arz eder hâle geldi. Hollywood, gitgide kötülükle dolu olan ve Amerikan gençliğine suç kültürü yaratan imajından sıyrılıyordu. Hays Yasası'nın en katı biçimde uygulandığı 1950'li yıllarda dahi, film yapımcıları görünüşte yasanın getirdiği tüm

yasaklara uydular. Ancak filmlerinin alt metinlerinde bu yasayı protesto etmeye devam ettiler. Bu bağlamda Hays Yasası ile filmler her ne kadar katı düzenlemeler ve uygulamalara tabii olsa da, uygulandığı dönemler boyunca filmler üzerindeki ahlaki sınırları belirlemede istediği etkiyi gösteremedi. Tüm yapımcılar, izleyicinin ilgisini canlı tutabilmek adına sınırları elinden geldiğince esnetmeye yönelik girişimlerde bulundular. Kuralların etkisini asıl kaybetmeye başladığı periyotta bile (1950’lerin ortalarından 1968’e kadar) kademeli olarak filmlerde bu kurallar üstü kapalı bir biçimde ihlal edildi. 1960’lı yıllarda Amerikan Sinema Filmleri Derneği (MPAA), filmleri çocuklar ve yetişkinler olmak üzere ikiye ayıracak bir sınıflandırma sistemi üzerinde durmaya başladı. Bu durum Hays Yasası’nın hızla terk edilmesinin önünü açtı. Bunun en önemli nedeni Amerikan toplumunun, sansürlenmiş konulara takıntılı bir hal alarak bu yasaya direniş göstermesiydi. Kurallar etkisini kaybettikçe film yapımcıları da bu meydan okumaya dâhil oldular. Böylece 1968 yılında Amerikan Sinema Filmleri Derneği derecelendirme sistemine geçti ve Film Üretim Yasası sona erdi (Swiston, 2015: 10-13).

Film Üretim Yasası boyunca Amerika Birleşik Devletleri’nde sırasıyla Franklin D. Roosevelt, Harry S. Truman ve Dwight D. Eisenhower başkanlık yaptılar. Yine, yasanın geçerlilik süresi boyunca Amerika; Büyük Buhran, İkinci Dünya Savaşı, Vietnam Savaşı ve Soğuk Savaş gibi pek çok siyasi, ekonomik ve toplumsal sarsılmalara tanık oldu. Tüm bu dönemler boyunca Hollywood, Hays Yasası’nın sınırlarını zorlamaktan geri durmadı. Öyle ki savaş dönemleri boyunca dahi Hays komisyonu, Hollywood’a sinemanın yalnızca bir eğlence aracı olduğunu unutmaması ve toplumu iç karartıcı gerçekliklerle yüzleştirmemesi konusunda sert uyarılarda bulundu. Komisyona göre savaşın ve Amerikan askerlerinin “nahoş durumları”nın tasviri düşmana yardımcı oluyordu. Böylece modern savaş filmleri, neredeyse kan akmayan ruhsuz bir mücadelenin sıradan görüntülerine dönüştü (Early, 2003: 38).

İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Hays komisyonu her ne kadar yönetmeliklerini baskın bir biçimde uygulamaya çalışsa da, Amerikan film yapımcıları savaştan hemen sonra dünyaya karamsar gözle bakan savaş gazilerinin tasvirinden geri kalmadılar. İhanet, cinayet ve intikam, filmlerde kendini tekrar eden temalar haline geldi. Savaştan dönen askerlerin sorunları ise yine en çok işlenen konular arasındaydı. Savaşlar, savaşların yıpratmış Amerikan toplumu ve film yönetmenleri arasında

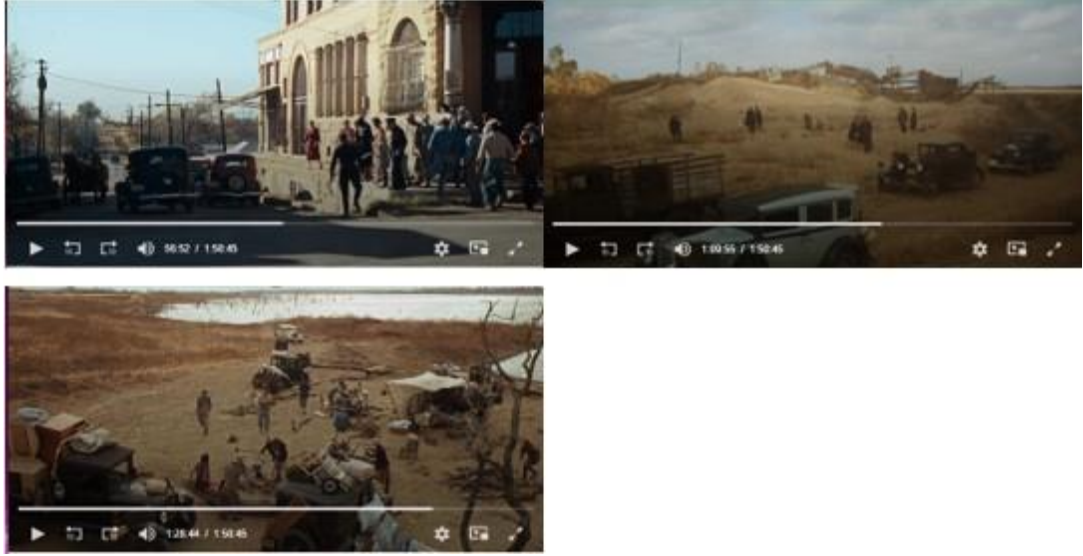
karanlık bir ruh hali hüküm sürüyordu. Savaşın yarattığı ve topluma adeta salıverdiği buhranın korkusu filmlerin de odak noktasıydı. Süregelen dönemde Amerika’da değişen ekonomik, kültürel ve ahlaki iklim ortamı Hays komisyonunun sürekli olarak gözetimindeydi.

Bu bağlamdan bakıldığında 1910’larda ve 1920’lerde Hollywood’a yönelik çıkan olumsuz pek çok skandalın sinema endüstrisini, hükümet tarafından bir oto sansüre maruz bıraktığı ve Hristiyan ya da diğer dini gruplardan gelen boykotların yasanın 1934 yılından itibaren daha katı bir biçimde uygulanmasına yol açtığı söylenebilir. 1950’ler ve 1960’lar boyunca Amerikan toplumunda meydana gelen sosyal ve kültürel değişimler bu yasanın oluşturulduğu dönemdeki önemini kaybetmesinde büyük rol oynamıştır. Aynı zamanda Film Üretim Yasası, uygulandığı süreç boyunca üretilen filmlerde biçim ve içerik açısından yadsınamaz bir etkiye sahip olmuştur.

5.4.2. *Bonnie and Clyde* Filminde Toplumsal Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan

Film başlangıçta Dallas olmak üzere pek çok küçük eyalette geçmektedir. Ancak kamusal alana dair pek az mekânla karşılaşırız. Kamusal alanlar çoğunlukla Bonnie ve Clyde için soygun mekânlarıdır.

Film her ne kadar 1967 yapımı da olsa, 1930’lu yıllarda gerçekleşmiş ve Amerika’nın kanun kaçaklarına ev sahipliği yaptığı bir döneme göndermede bulunmaktadır. Bu dönemdeki küçük ama samimi kasabalar Bonnie ve Clyde’ın uğradıkları duraklarda kendini gösterir.



Resim 5.10.⁷⁶

Örneğin, Moss'un babası eşi vefat etmiş ve oğlunu korumaya çalışan bireysel olarak fedakârlıkta bulunan bir babadır. 1930'ların İkinci Dünya Savaşı'na doğru giden Amerika'sında toprağının fakiri ama kimseye boyun eğmeyen, sadık, dış otoriteye güvensiz ancak aileye ve akrabaya sonsuz güvenen adamın temsilidir. Kırsal ve küçük kasabaların kanun kaçaklarına teslim olması 1960'lı yıllarda bu filmle hicvedilmiştir.



Resim 5.11.⁷⁷

⁷⁶ Erişim tarihi: 29. 02.2023 www.dizibox.tv

⁷⁷ Erişim tarihi: 29. 02.2023 www.dizibox.tv

Haydutluk ve gangsterlik Amerikan toplumunun artan sanayileşmesi ile artmıştır. Bir diğer yandan da küçük kasabalardaki kültürel, politik, sosyal ve demografik referans noktaları şehirlere kaymıştır. Filmde şehirlerdeki insan kalabalığının yanı sıra göze çarpan otomobiller yeni kentleşme çağındaki Amerika'yı karakterize etmektedir.

5.4.3. *Bonnie and Clyde* Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi

Çalışmanın bu bölümünde Clyde Barrow'un bireysel ve toplumsal problematik yapısı Carl Gustav Jung'un arketipleri aracılığı ile çözümlenmiştir.

5.4.3.1. Anti-kahramanın anima arketipi

Clyde'in anima arketipinin Bonnie ile olan ilişkisi üzerinden şekilleneceğinin sinyallerini filmin açılışındaki metinlerden anlarız. Bonnie, evde sıkılmış yataкта uzanmaktadır. Camdan baktığında Clyde'ı arabalarını çalmaya çalışırken yakalar ve aşağı yanına iner. Clyde, onu şehre birlikte gitmeye davet eder ve Bonnie'ye karşı dürüst olur. Eyalet hapisanesinde olduğunu ve silahlı soygundan hapiste yattığını gizlemez. Bonnie'ye gayet sevecen ve kibar bir yaklaşım sergiler.

Şehre gittiklerinde Clyde, market soygunundan sonra bir araba çalar ve Bonnie ile kaçarlar. Kaçtıkları esnada Bonnie, Clyde'ı ihtirasla öpmeye başlar. Clyde bu durumdan rahatsız olur, arabayı durdurur ve Bonnie'yi kenara ittirir.

*Clyde: Pekâlâ sana hemen söylesem daha iyi. Benim aşkla pek işim olmaz. Bunun seninle hiçbir ilgisi yok. Bu işin hiç hayrını görmedim de. Hiçbir sorunun yok, oğlanlardan hoşlanmam.*⁷⁸

Bonnie: İyisi mi sen beni artık eve götür

Clyde: Dur bir dakika. Bütün istediğin aygırlara hizmet etmekse Dallas'a dönüp hayatının sonuna kadar orada kalırsın. Daha iyilerine layıksın. Bunun da farkındasın, işte bu yüzden benimle geliyorsun. Kentin her köşesinde bir âşık bulabilirsin. Ha garson ol ha pamuk topla umursamazlar. Ama ben umursarım!

Clyde'in anima arketipindeki sorun geçmiş ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Anne figürüne dair hiçbir şey görmeyiz. Ancak kendi itirafı ile geçmişte yaşadığı duygusal ilişkiler ona hiçbir şey kazandırmamıştır. Kibirlenir ve hırçınlaşır. Egosu

⁷⁸ 09:11

onun Bonnie için en iyi erkek olabileceğini söylemektedir. Jung bunu şöyle ifade eder: *“Anima dışa dönük olduğunda oynak, ölçsüz, keyfi, kontrolsüz, duygusal bazen demonca sezgisel, insafsız, şirret, yalancı, riyakâr ve mistiktir”* (Jung, 2005: 156).

Clyde sürekli kendini Bonnie’ye iyi bir soyguncu olarak kanıtlamak ister. Bonnie ile soymak üzere gittikleri banka üç hafta önce iflas etmiştir. Banka veznedarını silahı ile dışarı çıkarır ve tüm bu olanları Bonnie’ye de itiraf etmesini ister. Öz güvensizliği, bilinçaltında kendini kabullendirme arzusunu tetiklemiştir. Bonnie bu olaya kahkahalarla güler. Ancak Clyde arabayı hızla ve öfkeyle sürerek oradan uzaklaşır. Sınırlayıcı inanç burada devreye girer. Bireyin tüm hayatını etkileyen ona neyi yapıp neyi yapmaması gerektiğin söyleyen ve tüm davranışlarını yönlendiren şey sınırlayıcı inançtır. Bunlar hayatta en çok isteyip de sahip olamadığımız şeylerin müsebbibidir. Bireye yeterince iyi olmadığını fısıldayan şeydir. Clyde’ın da yapabildiğini gösterme güdüsü ve bunu ispatlama yöntemi gölgesi aracılığıylaadır.

Moss ve Bonnie ile olan banka soygunundan sonra Clyde, saklandıkları pansiyonda Bonnie’ye annesinin evine dönmesi gerektiğini söyler.

*Clyde: İşler kızışacak, beni tanıyorlar ancak sen sıyrabilirsin. Benimle vedalaşmanı istiyorum. Seni otobüse bindirip annenin yanına yollayacağım. Çünkü benim için çok önemlisin ve seni beraberimde sürüklemem.*⁷⁹

Clyde, Bonnie’yi sahiplenir. Ona önemli olduğunu söyler ve gerçekten de onu önemser. Nihayet Clyde animası ile uzlaşmaya başlamıştır. Anima tek bir figürde kendini kişileştirebilir. Clyde, Bonnie’yi öpmeye başlar ancak bir anda yataktayken onu yeniden ittirir ve onunla birlikte olmaz. “En azından yalancı değilim” der. Animanın derin sorunu Clyde’ın onunla uzlaşmasına yeniden izin vermez. Egosu dürüst olduğuna onu ikna eder ve bunu haklı bir savunma gibi kullanır.

⁷⁹ 30:09

Clyde: Sana pek sevişmeyi bilmem demiştim⁸⁰

Cinsel içgüdülere uyma ya da onları inkâr etme veyahut baskılama, içsel ihtiyaçlar ve dış talepler arasında psikolojik olarak ayırma neden olur. Öyle ki anima da bu karşı cinse olan isteğin bastırılmasından zarar görür. Clyde'da kompleksinin yarattığı korku ile birlikte cinsel içgüdülerine bir ket vurur. Ancak bu tutum animasını ve psişesini kendi ile uyumsuz bir hâle sokar. Cinsel kompleks nedensel değildir ve doğası gereği paradoksaldır. Clyde'ın yaşadığı bu kompleks de bilinç dışından kaynaklanır. Bilince ulaştığında ise onu reddeder.

Buck ve eşinin de gelmesi ile yeni bir ev kiralarlar. Bonnie, Clyde'ın ilgisizliğinden rahatsız olur ve onu odaya çeker.

Bonnie: Pekâlâ tatlım. Hiç benimle yalnız kalmak istediğin oluyor mu? ⁸¹

Clyde: Bana hep yalnızmışız gibi geliyor

Bonnie: Öyle mi gerçekten

Clyde: Ben acıktım.

Aralarındaki bu diyalogtan sonra Clyde odayı terk eder. Bonnie ile ilişkiye girmekten yine kaçınır. Kiraladıkları ev polis baskınına uğradıktan sonra polislerle silahlı çatışmaya giren Clyde, Buck ve Moss kaçarlar. Buck'un eşi Blanche kendini kaybeder. Bonnie arabada Blanche'e bağırır ve Clyde'la konuşmak istediğini söyler.

Bonnie: Kurtul ondan

Clyde: Yapamam o Buck'ın karısı.

Bonnie: Öyleyse ikisinden de kurtul.

Clyde: Neden? Derdin ne senin?

Bonnie: Derdim o kadın işte. O alt tarafı köylü, beyinsiz, aptal bir köylü karının teki. Kafasında beyin namına bir şey yok.

Clyde: Seni daha iyi yapan ne? Seni bu kadar özel yapan ne? Alt tarafı Dallaslı bir garsondun. Zamanını kamyon şoförlerine takılarak geçiriyordun.

⁸⁰ 33:43

⁸¹ 43:02

Bonnie: Sus! O büyük Clyde Barrow sen de tıpkı ağabeyin gibisin. Cahil, eğitimsiz, andaval. Seninle ilgili özel olan tek şey sevişmekle alakası tuhaf fikirlerin. Tabii ona sevişmek denirse.

Bonnie Clyde'ın eksikliğini sonunda yüzüne vurmuştur. Clyde bu sözler üzerine arkasına dönerek uzaklaşır. Bonnie peşinden gider ve ondan özür diler. En güçlü hisler ve semptomlar en güçlü komplekslerle bağlantılıdır. Animanın zayıf yanı Clyde için yeniden yara almıştır.

Bonnie annesi ile görüşükten sonra pansiyona döner. Blanche ve Bonnie odada tartışır. Ardından Moss ve Blanche yemeğe giderler. Odada yalnız kalan Bonnie ve Clyde arasında şu diyalog geçer:

Bonnie: Ah sevgilim. Canım o kadar sıkkın ki⁸²

Clyde: Annenin söyledikleri yüzünden mi?

Bonnie: Ne annesi? O artık sadece yaşlı bir kadın. Benim annem yok. Ailem de yok.

Clyde: Senin ailen benim.

Bonnie: Biliyor musun bu işe başladığımızda gerçekten bir yerlere gideceğimizi düşünüyordum. Ama hepsi buymuş. Sadece gidiyoruz işte

Clyde: Seni seviyorum.

Clyde'ın cinsel olarak sorunlu doğasına rağmen Bonnie onu terk etmemiştir. Yine de Clyde'ın şefkatli kollarında kalmaya devam eder. Fiziksel olarak tatmin olamayan ruhunu Clyde'ın animasının sakinleştirici tavrı yatıştırır.

5.4.3.2. Anti-kahramanın gölge arketipi

Clyde Barrow daha gençken gölge arketipine yenilmiş bir birey olarak hırsızlık ve soyguna adı karışmıştır. “Gölge kişinin kendisiyle ilgili reddettiği her şeyi temsil eder ancak her an doğrudan ya da dolaylı biçimde kişinin karşısına dikilir. Örneğin kişinin başedemediği eğilimleri ya da kişiliğinin kötü yönleri hep beynini kemirir” (Hockley, 2020: 96).

⁸² 1:15:54

Clyde hapiste yatmasına rağmen gölgesine yeniden yenik düşmüş ve Bonnie'nin annesinin arabasını çalmaya çalışmıştır. Gölge öznenin kendisi hakkında kabul etmeyi reddettiği her şeyi kişileştirir. Aynı zamanda gölge, küçük zayıflıklardan ve zaafılardan değil şeytani bir dinamizmden meydana gelir. Clyde'da gölgesi ile daha ergenken yüzleşmeyi reddetmiş ve şeytani dürtülerini beslemiş bir anti-kahramandır.

Clyde Bonnie'ye soymaya çalıştığı arabayı almayı düşündüğünü söyler.

*Bonnie: Yaşlı bir bayanın arabasını çalmaya kalkmak ha?*⁸³

Clyde: Yapma ya. Ne diyorsun sen? Bir tane satın almayı düşünüyorum.

Bonnie: Hadi be. Araba almayı bırak, yemek yiyecek paran bile yoktur.

Gölgeler kabul edilmedikçe birey gelişemez. Kendi benliğini ve kimliğini tamamlayamaz. Clyde kendiyle barışık olmayan ve bunu gölge arketipi ile kapatmaya çalışan bir bireydir. Kişiliğinde baskın olan boyut açık ara gölgedir.

Bonnie ile şehre gelen Clyde, ona hapisanede yatmasının dışında bir itirafta daha bulunur:

*Clyde: Sağ ayağımı görüyor musun? İki parmağımı baltayla doğradım.*⁸⁴

Bonnie: Ama neden?

Clyde: Hapiste işlerden sıyırmak için. Görmek ister misin??

Clyde bunu bir övünç meselesi olarak anlatır. Gölgesinden duyduğu kıvanç ve pişman olmama hali yüzüne yansımaktadır. Egosu gölgesi ile yüzleşmesine en büyük engeldir. Gölgenin gitgide artan gücü Clyde'ı yönlendirmektedir. Olumsuz eylemlerinden ayrılmak yerine kendi gölgesinin en derin bölgelerini adeta keşfe çıkmış gibidir.

Gölgesini yansıtacak bir ortak olan Bonnie, Clyde'ı silahını kullanması için ikna eder. Clyde'da şehirdeki marketi soyar ve tüm paraları alarak Bonnie ile kaçır. Marketçiye ateş açar ve yeni bir araba çalarak Bonnie ile kaçarlar. Clyde suçluluk, sorumluluk ve toplumsal değerlere asla ayak uydurmaz. Kanun dışı işlerden hapiste yatması egosunu alt etmesine yetmemiştir. Gölge arketipinin en büyük korkusu bireyin

⁸³ 04:03

⁸⁴ 05:58

terk edilmesidir. Clyde’da, Bonnie’nin onu terk edeceği korkusuyla söylediğini yapar. Böylece gölgesini ayrılmaz bir parçası olarak kendine monte eder.

Her ikisi de şehirde birlikte yemek yer ve araba çalıp terk edilmiş bir evde konaklarlar. Sabah olduğunda Clyde, Bonnie’ye atış talimi yaptırır. Clyde, silah kullanmada adeta bir uzmandır. Clyde’ın gölgesi nefret ve saldırganlığı da içermektedir. Gölge bilinçaltının koyu köşelerinde belirli bir müddet beklediğinde bunu içselleştirerek yanılsatıcı bir yaşama dönüşür. Bu nedenle Clyde’ın gölgesine doğru eğilimi ve suç işlemediği her an onu daha büyük patlamaya hazırlar. Aslında gölgesini sergileyeceği anın provasını yaparlar Bonnie ile Clyde.

*Clyde: İyi değilim en iyisiyim!*⁸⁵

Bonnie: Ve alçakgönüllüsün

Terk edilmiş evin eski sahipleri gelir ve eve bankanın haciz koyduğunu söyler. Adamın arabada çocukları ve eşi de vardır. Clyde, adamı rahatlatmak için silahını banka tabelasına doğrultur ve tabelayı vurur. Sonrasında silahı adama verir. İsminin Otis Harris olduğunu öğrendiğimiz adam, yardımcısı ile birlikte pencerelere ateş açarlar. Adamla vedalaşırken Clyde, Bonnie ve kendisini banka soyguncusu olarak tanıtır. Gölge artık adeta ipini koparmış bir biçimde kolektif bir hâle bürünür. Gölgesini reddeden Clyde, sönüklüğünü bu kanun dışı iş ile taçlandırır. Eğer bir birey gölgesi ile uzlaşmak istiyorsa bilinçaltında maskeleydiği kişinin kim olduğu ve gerçek kişiliğini ayırt etmelidir.

Başarısız banka soyma girişimlerinden sonra parasız ve aç kalan Bonnie ve Clyde, yol üzerindeki bir marketi soyarlar. O sırada bu hırsızlığı önlemek amacıyla mahallenin esnafından bir adam elinde baltayla Clyde’a saldırır. Clyde da karşılık olarak ona ateş açar ve onu döver. Kanlar içinde arabaya atlayarak kaçır. Carl Jung hassas bireylerin önemsiz eylemleri dahi içselleştirdiği ve olumsuz bir tepki vermeye daha meyilli olduğundan bahseder. Clyde Bonnie’ye dövdüğü adamı öldürmek istemediğinden bahseder. Ancak bu eylemi yapmaktan kendini alıkoymaz. Bilinçaltına hükmedemez.

Otomobillerini tamir için gittikleri yerde çırak olarak çalışan C. W. Moss’u yanlarına alırlar. Ancak soygun işini kıvıracabileceğinden de emin olmak için Moss’tan

⁸⁵ 14:21

bunu kanıtlamasını isterler. Moss, dükkândaki tüm parayı alır ve Clyde'in otomobiline biner. Kişisel gölge bireyin kendine has gölgesi olmasına rağmen, kolektif gölge toplumun tümüne ait olan gölgedir. Clyde, kendi bireysel gölgesini büyüterek kolektif bir gölge oluşturmaya çalışmaktadır.

Yanlarına Moss'u da alan Bonnie ve Clyde şehre inerek yeni bir banka soygunu yaparlar. Bu noktada kişisel gölge o denli büyür ki artık kişisel olmaktan çıkar ve kolektif bir hâle bürünür. Clyde, arkadaşlık kurduğu herkesi kendi karanlığına ve gölgesine çeker. Onların kendi gölge arketiplerini de çıkarmasına aracılık eder. Jung'a göre bu durum şöyle ifade edilmektedir (aktaran Hockley, 2020: 155):

“Gölge, geçilmesi dar bir kapı ya da koridordur; derin kuyulara giren kimse için bu acıdan kurtulmak söz konusu olamaz. Ancak kişinin kim olduğunu anlaması için kendini bilmesi gerekir. Kapının gerisinde yalnızca belirsizlik bulunması çok şaşırtıcıdır... yaşamın yüzdüğü sular... sempatik sistemin ve her şeyin ruhunun başladığı yerdir “

Clyde'in da soygunculuktan başka meziyeti yoktur. Kendini tamamlayabileceği ve benlik arketipi ile bütünleşebileceği bir uğraşı yoktur. Bu nedenle kendi karanlığına etrafındaki bireyleri de dâhil eder. O karanlık içerisinde bilinçaltında her soygunu büyük bir öz güvenle ve egoyla gerçekleştirerek kimliğini var etmeye çalışır. Gölgenin olduğu yerde ego, karanlığın olduğu yerde de aydınlık muhakkak vardır. Önemli olan bireyin bu iki zıtlığı dengeye oturarak psişesi ile barışmasıdır.

Clyde kaçarken arabaya tutunup onları durdurmak isteyen banka görevlisini yüzünden vururarak öldürür. Gölge arketipini, yansıtılan diğer insanlarda, şeylerde ve yerlerde görürüz. Ancak Carl Jung gölgenin peşine düşüldüğünde ona sahip olunmadığını bilakis onun bireye sahip olduğunu vurgular. Öyleyse başlangıçta dışarda aranan gölge aslında içeridedir. Clyde'mın gölgesi de gitgide kendi yelpazesini geliştiren bir hâle gelmiştir. İçten dışa taşan bir gölge projeksiyonu asla bilince ulaşamaz. Clyde içsel çatışmasını bilince taşıyamaz ve bunu dışa yansıtır.

Clyde mola verdiklerinde onları yakalamaya çalışan bir polis şefini kısıvrak yakalar, apoletlerini söker ve ellerini bağlar ve ona şiddet uygular. Egosu, gölgesini gitgide koyulaştırmıştır. Gölge tüm benliğe meydan okuyan ahlaki bir sorundur. Çünkü kayda değer bir ahlaki çaba olmadan hiç kimse gölgenin bilincine varamaz. Bunun bilincine varmak, kişiliğin karanlık yönlerinin mevcut ve gerçek olduğunu kabul etmeyi içerir. Bu eylem her yönden kendini bilmenin ve benlik arketipine

ulaşmanın ön koşuludur. Clyde'da gölgesini dizginlemek istemez, gölgesinin önüne çıkan her şeyi yok etmeye ve onu aşağılamaya çalışır. Çünkü gölge onu temel olarak yönlendiren asıl arketiptir. Barrow Çetesi polis şefinin ellerini bağlayıp gazetelere dağıtmak üzere şefin fotoğraflarını çekerler. Bonnie şefi dudağından öper ve şef Bonnie'nin suratına tükürür. Buna sinirlenen Clyde şefi döver ve onu bir kayığa koyarak açığa doğru ittirir. Şiddet de Clyde'ın banka soygunu gibi sıklıkla başvurduğu bir eylemdir artık. Hırçın, tahmin edilemez ve öfkeli yanı eylemleri ilerledikçe dozunu artırır.

Moss soygunlar sonrası yaralanan Bonnie ve Clyde'ı kendi evine götürür. Balkonda Moss, Clyde'a gazetede çıkan haberleri okur.

Moss: Diyor ki Clyde can çekişen ağabeyini bırakıp kaçtı.⁸⁶

Clyde: Nereye? Kaçmak ne demek? Ben nasıl ağabeyimi ölüme terk edermişim Onu bıraktığımda çoktan ölmüştü! Kaçmışmış. Gazeteler! Biz burada yarı ölü yatar vaziyetteyken Grand Prairie Ulusal Bankası'nı bize soydurdular. Herhalde bunu da şans eseri üstümüze atmışlardır. Sana şunu söyleyim. İyileşir iyileşmez o bankayı soyacağız! Orayı ele geçireceğiz!

Clyde artık tamamen kontrolden çıkmış bir gölgeye sahiptir. Gölge genel olarak ahlak dışı ve itibarsız bir niteliğe sahiptir. Yine gölge, egonun niyet etme, isteme ve savunma operasyonlarının bilinçsiz tarafıdır. Tabiri caize egonun arka yüzüdür. Ego, dünyaya uyum sağlarken ve dünyayla başa çıkarken, ahlaki bir çatışmaya düşmeden yapamayacağı çirkin eylemleri gerçekleştirmek için bilinçsizce gölgeyi kullanır. Clyde'da aile ilişkilerinde dahi olsa egosundan asla taviz vermez. Eğer egonun niyeti yeterince derinden gözlemlenebilirse kişi karanlık âlemlere kendini teslim eder. Clyde tamamen egoisttir ve ne pahasına olursa olsun güç ve zevk için kişisel arzularını yerine getirmeye niyetlidir.

5.4.3.3. Anti-kahramanın persona arketipi

Filmde Clyde'ın personasını gösterebileceği bir topluluğu, Bonnie'nin ailesi ile buluşmasına kadar göremeyiz. Öyle ki Clyde topluluk içerisine ya banka soymak için, ya da market soygunu yapmak için karışır. Anti-sosyaldir. Böylece gizleyeceği,

⁸⁶ 1:32:21

topluma karışıp uyum sağlayabileceği bir karşılaşma yaşanmaz. Bonnie'nin annesi Clyde'a gazetede çıkan haberlerden endişe duyduğundan bahseder.

*Bonnie'nin Annesi: Biliyor musun Clyde gazetelerde hepinizle ilgili çıkan şeyleri okuyorum ve çok korkuyorum.*⁸⁷

Clyde: Bakın Bayan Parker, o gazetelerde okuduğunu her şeye inanmayın. O laflar kanun adamlarının. Bizi büyük gösteriyorlar ki yakalandığımızda onlar da büyük görünsün. Ama bizi yakalayamayacaklar. Kaçmak banka soymaktan bile iyi becerdiğim bir şey. O gazetelerde yazılanların yarısını yapmış olsaydık şimdiye milyoner olmuştuk. Ben sırf para kazanmak için yavrumu tehlikeye atmam. Hele bu güvensiz zamanda. Hatta bir iş vardı. Hani hatırlarsınız biz o zaman tereyağından kıl çeker gibi 2000 dolar kazanabilirdik. Ben arabayı park ettim ve o polisleri gördüm. Sonra kendi kendime dedim ki burada Bonnie'ye bir zarar gelebilir. Böylece oradan ayrıldık parayı oracıkta bıraktım. Şu sıkıntı bir bitsin bu işi bırakacağız. Geçen gece Bonnie ile konuşuyorduk. Yerleşip bir yuvamızın olacağı zamanlar hakkında ve bana şöyle dedi "Biliyor musun canım annemden 5 kilometre uzakta yaşamaya dayanamıyorum"

Clyde maskesini Bonnie'nin annesine karşı takmıştır. Bonnie ile aralarında asla böyle bir konuşma gerçekleşmez. Yalnızca Bayan Parker'ı ikna etmek ve kaldığı yerden Bonnie ile devam etmek için maskesini takar ve yalan söyler. Bonnie'nin ve annesinin duymak istediklerini dile getirir. Yaptığı kanun dışı işlere karşı ise asla personasını devreye sokmaz. Bilakis bu onun yaptığı en mükemmel iştir. Hatta Clyde, kanun dışı işler yapmakla öyle bütünleşmiştir ki kendi benliğini gözden geçirir. Jung bu durumu şöyle ifade eder:

"Persona kişinin uyarılma yöntemidir ya da olaylarla baş ettiğini varsaydığı tutumdur. Diyelim, her uğraşın kendine özgü bir persona biçimi vardır...çevrenin o kişileri zorladığı bir davranış biçimi vardır ve o kişi kendisinden beklenen davranış biçimine ulaşmaya çabalar. Burada persona ile özdeşleşme tehlikesi söz konusudur. Diyelim bir profesör ders kitaplarıyla, bir tenor sesiyle özdeşleşir. Bu noktada bu profesöre zarar verilmiştir ve kişi bundan böyle biyografisiyle yaşar. Biraz abartmak gerekirse, persona gerçekte olmayan yüzümüzdür ancak kişinin kendisi ve başkaları bu yüzü bilir ve tanır" (aktaran Hockley, 2020: 96).

⁸⁷ 1:12:19

Clyde Barrow, Bonnie ile olan ilişkisinde erkek olarak kendini ispatlayamamıştır. Bunu Bonnie'ye karşı ruhsuz ve duygusuz bir adam personası takınarak gösterir. Ancak tüm banka soyma eylemlerinde ve market hırsızlıklarından maskülen tavrı bu eksikliği bilinçaltında telafi edici boyutta gösterir. Kendini birey olarak kanıtladığı ve toplum içerisinde varolmuş hissettiği tek mecra soygun yaptığı ve gücünü sergileyebildiği topluluklardır. Bu kimi zaman bankada bir gişe memurudur, kimi zamansa köhne bir marketteki satıcıdır. Anti-sosyalliği, gölgesine yenik düşmesi ve gölgeyle yüzleşmemesinden ileri gelir. Clyde personasını yalnızca abisi Huck, Moss ve Bonnie varken takınmaz. Bu küçük aile ortamından çıktığı her an egosuna yenik düşer.

5.4.3.4. Anti-kahramanın benlik arketipi

Clyde'in bireyleşme sürecinin ana merkezinde cinsel kompleksleri yatar. Buna bağlı olarak da arketiplerinin önüne çıkan en büyük engel egolarıdır. Bütünlüğe ulaşma mücadelesinde birey ahlaki yönleri ile sorunlarını çözmeli ve kendi üzerindeki baskıyı ekarte etmelidir. Fakat Clyde, kompleksleri ile bütünleşmek yerine onu gölge arketipine yoğunlaştırır. Elbette ki bireyde noksanlıklar var olmalıdır ki ruh kendini bütünleştirebilsin ve zıtlıklarla dengeli bir benliğe sahip olabilsin. Yüzleşmenin acısı olmadıkça, gelişme ve yükselme de olmaz (Hockley, 2020: 67). Ancak Clyde bunu başaramamış bir bireydir.

Bireyleşme aslen varsayılan bir duruma öncelik vermek ve bunu vurgulamaktır (Hockley, 2020: 66). Clyde Barrow'un benlik arketipi iç savaşlarla doludur. Cinayet işler ancak öldürmek istemez. Ya da banka soyar ancak çiftçinin kendi hakkı olan parayı almaz. İyi ve kötü insan olmanın ayrımında psişesiyle barışamaz. Bu nedenle film boyunca bu vicdani duygusal tepkilerini sıklıkla görürüz.

Filmin sonunda Bonnie ve Clyde birlikte olurlar ve aralarında geçen diyalog Clyde'in kendiliğine yeni bir boyut getirir.

Clyde: Hey kendini nasıl hissediyorsun? Yani olması gerektiği gibi mi hani şeyden sonra? Eh, bu iyiydi değil mi? Bak ben düşündüm de sorsam iyi olur çünkü başka türlü nereden bileceğim ki⁸⁸

⁸⁸ 1:41:41

Bonnie: Çok güzeldi.

Clyde: Yapabildim değil mi? Yani gerçekten de yapabildim işte. Bu hiç hesapta yoktu (Mutlulukla ayakkabılarını birbirine vurur ardından akşam onları aynı yatakta ilk kez görürüz)

Bonnie: Clyde neden benimle evlenmek istiyorsun ki?

Clyde: Seni namuslu bir kadın yapmak için.

Bonnie: Eğer bir mucize olsaydı da yarın sabah elimizi kolumuzu buradan sallayarak çıkıp, her şeyi baştan tertemiz başlayabilseydik ne yapardın? Sabıkamız ve peşimizde kimse olmadan.

Clyde: Herhalde her şeyi farklı yapardım. Öncelikle işlerimizi çevirdiğimiz eyalette yaşamazdım. Bir başka eyalette yaşar ve orada pis işlere bulaşmazdık. Banka soyamak istediğimizde de öteki eyalete giderdik.

Bonnie ve Clyde arasındaki ilişkinin yaşanması Clyde'ın bilincinde varoluşunu kutsamış ve hayatı daha anlamlı kılmıştır. Öyle ki gölgesine o ana kadar boyun eğen Clyde, tüm bunlara set çekebileceği bir gelecek hayaline kadar varlık sürecine güvenmiştir. Jung'a göre bu durum ödünleme olarak adlandırılmıştır. Ödünleme psişede denge kurmayı ya da dengeyi sürdürmeyi amaçlayan doğal bir süreçtir. Ancak Clyde için bu bilinçli yönelim yeniden kendini gölge arketipine çevirir ve farklı bir eyalette dahi olsalar banka soyacağını itiraf eder.

En nihayetinde sonunda anima arketipi ile uzlaşsa da gölge arketipi ve persona arketipi hâlen uyumsuzdur. Bu bağlamda bireyleşme tüm arketipler çerçevesinde bireyde bir uyum ister ki birey kendini tanıyabilsin ve psişesindeki dengeyi oturtabilsin. Clyde'ın egoları benliğini düzenlemedeki en büyük engeldir. Ego, kendilikten önce bilinç ve bilinçaltı arasında bir katalizör görevi görmesi müsebbibi ile ruhun aydınlanmasında önemli bir unsurdur. Clyde ruhunu bir bütün olarak temsil edebilecek bilinç ve bilinç dışı dengesini sağlayamamıştır.

5.4.4. Bonnie and Clyde Filminde Anti-Kahraman

Clyde Barrow banka soygunundan yakalanmış ve hapisten yeni çıkmış bir anti-kahraman olarak karşımıza çıkar. Film boyunca anti-sosyal bir profil çizer. Topluluk içerisine yalnızca soygun ya da hırsızlık yaptığında karışır. Bonnie ile karşılaşana dek

yalnızdır ancak onunla da ciddi bir ilişkiden kaçınır. Sorumluluk sahibi değildir. Bunun en büyük örneği hapisanede verilen görevleri yapmamak için iki ayak parmağını kesmesi olarak gösterilebilir. Anti-otoriter bir kanun kaçağıdır. Bonnie'yi başlangıçta kendi yansıması olarak gördüğü için yanına alır. Ancak daha sonra Bonnie'ye âşık olur ve onunla bir yuva kurmak ister.

Clyde tüm bu olumsuz özelliklerinin yanı sıra ün ve şöhrete düşkündür. Bonnie'nin ikisini anlatan şiirlerini herkes okusun diye gazeteye gönderir. Her tanıştığı kişiye kendini banka soyguncusu olarak tanıtır. Öz güven eksikliği ve varoluş sancıları vardır. Kibirlidir, en iyi soyguncu ve en iyi kaçak olarak kendini nitelendirir. Banka soygunundan sonra arabaya atlayan adamı alnından vurur ancak buna pişman olur. Bir katildir ancak sıradan bir halk katilidir. Kimi zaman vicdanı ağır basar. Örneğin banka soygununda çiftçiye kendi parasının olduğunu öğrendiğinde parasını almaz. Ancak onu durdurmaya çalışan market çalışanını öldüresiye döver. Bu bağlamda şiddet yanlısı olduğunu da söyleyebiliriz. Abisi Buck'ı da kendi çetesine katar. Zenginlik adına Makyavelist ve kanun dışı bir yol izler. Kendine ait ahlaki kodları vardır.

Bonnie'nin annesiyle görüşmek istemesi üzerine onları buluşturur. Bonnie'nin annesi bu kanun dışı yollarından rahatsız olduğunu dile getirdiğinde ise ülkedeki en iyi kaçağın kendisi olduğunu söyleyebilecek kadar da narsisttir. Clyde'da psikopatik tavırlar pek görmeyiz. Ancak her anti-kahramanda olduğu gibi o da olaylara alaycı bir tutumla yaklaşır. Otoriteye karşı meydan okur ancak kolluk kuvvetleri tarafından öldürülür. Pek çok sosyal norma da meydan okur ancak hırsızlık ve soygun yapmaktan asla vazgeçmez. Diğer anti-kahramanlara oranla daha cesur bir yapıya sahiptir. Clyde filmin sonuna dek bir anti-kahraman olarak sürekli ezilen konumda tasvir edilmiştir. Amerikan filmlerindeki romantizm 1960'larda anti-kahramanın bağımsızlığında yatmaktadır. Bu bağlamda Clyde Barrow'un anti-kahraman özelliklerine bakacak olursak:

-Anti-sosyal

-Yalancı

-Kötü alışkanlıklar (Alkol)

-Makyavelist

- Narsist
- Varoluşçu
- Otorite karşıtı
- Kendi ahlaki kodları olan
- Katil
- Yalnız
- Alaycı
- Sorumsuz
- Şiddet yanlısı
- Cesur
- Üne ve maddiyata önem veren
- Bencil
- Mücadele yolları kanun dışı
- İnatçı
- Meydan okuyucu olarak sıralanabilir.

5.5. *Taxi Driver* Filminin Analizi

Vietnam Savaşı Amerikan tarihinde, Amerikan toplumunda kalıcı travmalar bırakan önemli bir savaştır. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde Vietnam Savaşı süresince Amerikan toplumunun yapısı ele alınmış ardından, *Taxi Driver* filmindeki kamusal alanların toplum ve birey üzerindeki yansımaları analiz edilmiştir. Son olarak da *Taxi Driver* filminin anti-kahramanı Jungcu bir analize tabi tutulmuştur.

5.5.1. 1955-1975 Vietnam Savaşı Dönemi ve Amerikan Toplumu

Vietnam Savaşı bir diğer ismiyle İkinci Çinhindi Savaşı, 1955-1975 yılları arasında gerçekleşmiş ve Amerika'nın yenilgisi ile sonuçlanmıştır. Bu savaş, Amerikan toplumunda hem ekonomik hem de kültürel pek çok alanda kırılmalara

neden olmuştur. Toplam 20 yıl süren bu savaş süresine beş Amerikan başkanı eşlik etmiştir: Dwight D. Eisenhower (1953-1961), John F. Kennedy (1961-1963), Lyndon B. Johnson (1963-1969), Richard Nixon (1969-1974), Gerald Ford (1974-1977). Amerika'nın Vietnam'a müdahalesinin kökenleri İkinci Dünya Savaşı'nın kökenlerine kadar dayanmaktadır. 19. yüzyıldan beri Fransız sömürge yönetiminin altında olan Vietnam, İkinci Dünya Savaşı'nda Japon kuvvetleri tarafından işgal edilmiştir. Böylece hem Fransız sömürgeciliğine hem de Japon işgalcilere karşı savaş açmak üzere siyasi lider Ho Chi Minh "Vietnam Bağımsız Birliği"ni kurmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nda kaybeden Japonya Vietnam'dan güçlerini geri çekmiştir. Fransa ise bölgenin kontrolünü yeniden ele geçirmek üzere 1949 yılında Vietnam devletini kurmuştur. Bu nedenle Vietnam Savaşı bir anlamda Amerika Birleşik Devletleri'ne ait bir savaş olarak nitelendirilse de nedenleri Vietnam'ın Fransız sömürgeciliğine kadar uzanan bir savaştır. Kuzey ve Güney Vietnam topraklarını komünist bir hükümet altında birleştirmeyi amaçlayan milliyetçiler ile komünizmin yayılmasına engel olmak isteyen Güney Vietnamlılara yardım eden Amerika Birleşik Devletleri arasındadır. Mamafih Amerika'nın savaşa giriş sebebi komünistlerin yalnızca Güney Vietnam'ı değil, diğer ülkeleri de ele geçirmesini engellemek amaçlıdır. Çünkü bir ülkede komünizmin olması durumunda komşu ülkenin de bu görüşü benimseyeceği ve bu durumun bir domino taşı etkisi yaratacağı Amerika'nın korkularından başlıcasıdır. Bu bağlamda Amerika, Güney Vietnam Hükümeti'ne yardım etmek maksadı ile para, malzeme ve askeri yardımda bulunarak komünizmin dünya çapında yayılmasını durdurmak istemektedir.

7 Ağustos 1964 yılında ABD Kongresi dönemin başkanı Lyndon B. Johnson'a savaşa girme yetkisi veren Tonkin Körfez Kararı'nı onaylamıştır. Kongreden kısa bir süre sonra Johnson'a savaşa girmek üzerine daha da geniş yetkiler tanıyan kararın ertesi yılı Rolling Thunder Operasyonu kod adı ile bombardıman baskınlarına başlar. Mart 1965'te Johnson, Amerikan halkının da desteğini alarak ABD muharebe kuvvetlerini Vietnam'daki savaşa gönderdi (Türel, 2017: 116). 1967'ye gelindiğinde Vietnam'daki Amerikan birliklerinin sayısı 500.000'e yaklaşıyordu ve Amerika Birleşik Devletleri'nin kayıpları⁸⁹ 15 bin ölü ve 109 bin yaralıya ulaşmıştır. Savaşın uzamasıyla birlikte kimi askerler, hükümetin onları orada tutma nedenlerine ve

⁸⁹ Erişim tarihi: 05.02.2023 www.history.com/topics/vietnam-war

Washington'ın savaşın kazanılacağına dair yinelenen iddialarına güvenmemeye başlamışlardır.

Vietnam Savaşı Amerikalılar için her şeyden önce yenilgiyle sonuçlanan en uzun askeri çatışmadır. Uzun ve maliyetli olan bu savaşta, 58 binden fazla Amerikalı hayatını kaybetmiş ve onlarca asker kalıcı olarak sakat kalmıştır. Vietnam'ın, Amerika'ya verdiği tahribat bununla da sınırlı değildir. Aynı zamanda ABD ekonomisine de ciddi zararlar vermiştir. Savaşın bedelini ödemek amacıyla vergileri yükseltmekten yana olmayan Başkan Johnson, bir enflasyon döngüsünün de başlangıcını oluşturur. Savaş sürerken orduya yapılan yardımlar ülkenin üretim kapasitelerini zorlayarak sanayi sektöründe dengesizliklere yol açmıştır. Tüketim malları üretecek olan fabrikalar gitgide ordunun ihtiyaçlarını karşılamak üzere üretime geçer. Bu durum hükümetin ekonomiye dair politikasında eleştirilere neden olur. Bununla birlikte hükümetin askeri harcamaları Amerikan ekonomisini zorlayacak hâle gelmiştir. Yurt içi sosyal harcamalar askeri harcamalar ile birleşince bütçe açıkları enflasyonu körüklemiştir. Kendinden önceki savaşlara oranla Amerika'da Vietnam Savaşı döneminde olduğu kadar enflasyona tanık olmamıştır. Elbette ki Vietnam Savaşı yaşanan bu büyük enflasyonun tek nedeni değildir. Ancak bu enflasyona katkıda bulunan önemli bir faktördür. Bu gelişmeler ile birlikte savaş karşıtı duygular ve hükümete karşı olan memnuniyetsizlik Amerikan halkının hükümete inancını sarsmıştır. John F. Kennedy, artan ekonomik harcamayı Keynesyen ekonomi yerine, vergi artışıyla finanse etmek ister. Ancak bu karar da ekonominin düzelmesi için yeterli kalmamıştır. Kennedy, Keynesyen politikayı benimseyerek kişisel ve kurumsal gelir vergilerini düşürür. Bu uygulama ile birkaç yıl içerisinde işsizlik oranları düşmüş ve Keynesci iktisatçılar vergi indiriminin başarısını kutlamışlardır (Rockoff, 2012: 286).

Savaş aynı zamanda Amerikalıları, bilhassa baby boomer kuşağını hükümete ve otoriteye karşı daha alaycı ve güvensiz biri haline getirmiştir. Savaş sürecinde toplumda protestolar patlak verir. Bu protestolar başlangıçta küçük çapta olsa da, savaş devam ettikçe büyüyerek daha fazla Amerikan vatandaşını kapsayacak hâle gelir. Savaşı sona erdirmeyi uman barış aktivistleri tarafından düzenlenen bu protestolar, Amerika'nın pek çok eyaletinde (Washington DC ve New York gibi) gerçekleştirilir. Mamafih protestolar büyüdükçe gitgide kontrolden çıkan bir hal aldı ve protestocular

ile kolluk kuvvetleri arasında huzursuzluğa neden olur. Pek çok aktivist bu sebeple askerler tarafından tutuklanmıştır. Protestolar Amerika Birleşik Devletleri'nin iç sahasında bölünmelere ve kaosa neden olduğu için kolluk kuvvetleri tarafından yaralanmış ya da öldürülmüştür. Amerikan toplumunda oluşan bu protesto kültürü Amerikan askerlerinin trajik ölümüne ve hükümete karşı oluşan bir isyandır. Özellikle genç nüfusun yer aldığı bu protestolar toplumda derin bir farkındalık yaratmıştır. Savaşın uzun sürmesi ve yüksek ölüm oranları, savaşın doğru bir karar olmadığına da altını çizmiştir.

Yüzyıllar boyunca insanlar film, müzik ya da sanat eserlerini kendilerini ifade etmenin bir aracı olarak kullanmışlardır. 1960 sonrası Amerika'da yaşanan ekonomik, politik ve sosyal çalkantılar halkın bu krizden bir nebze olsun kurtulabilmesi açısından da önemliydi. Bu mücadele zamanlarında Amerikan popüler kültür ürünlerini incelemek aslen Amerikan toplumunun da savaş esnasındaki tutumunu anlayabilmede en büyük yardımcı unsurlardan biridir. Sivil Haklar, İfade Özgürlüğü ve Savaş Karşıtı Hareket'in ön plana çıktığı Vietnam Savaşı'nda, üniversite öğrencilerinin protestoları kampüslerinden sokaklarda kadar yayılmıştır. Savaş karşıtları kendilerini yalnızca protestolarla değil, ürettikleri şarkılarla da savaşa tepkilerini koymuşlardır. Savaş sırasında müzik büyük bir amaca hizmet ederken, bu durum sinema sektörünü de harekete geçirmiştir.

Savaşa dair 1960'lardan 21. yüzyılın ilk yıllarına dek 400'den fazla film, televizyon dizisi ve belgesel çekilir. Birinci Dünya Savaşı, bir neslin ortak bir amaç için bir araya geldiği "iyi savaş" ise, Vietnam ülkeyi bölen ve Amerikan toplumunda travmalar yaratan "kötü savaş"tır. Bu filmlerin çoğunda ölüm, hayal kırıklığı ve askerlerin beklentileri ile savaşın acımasız gerçekleri arasındaki farklar konu edilir. Ancak Amerikan Sineması'nda Vietnam üzerine çekilen filmlerin kimi savaş yanlısı bir politika izlerken, kimi de savaş karşıtı olan protestocuları karalamaktadır. Bir yandan da yine bu dönemde yapımcı ve yönetmenler hükümet politikaları ve yetkililerini eleştiren temaları ele almışlardır. Askerler, insanlık dışı bir savaş makinasının kurbanı olarak tasvir edilmiştir. Yine de Vietnam'daki Amerika Birleşik Devletleri politikalarını desteklesin ya da karşı çıksın, bu filmlerdeki ortak konu sivil hükümet yetkililerine yönelik bir küçümsemedir (Schulzinger, 2006: 153).

Amerika'nın Vietnam'a olan bağılılığı arttıkça, Hollywood savaş filmlerine nasıl yön vereceği konusunda kararsız kalmıştır. Amerikan müdahalesinin başlamasından beri yapımcılar, kahraman Amerikalıların ve acımasız Komünist Vietnamlıların muzaffer tasvirlerinden kaçınmışlardır. Öyle ki Vietnam temalı filmler üzerine yazılar yazan Albert Auster ve Leonard Quart 1988'de Hollywoon'un bu tutumunu şöyle dile getirmiştir “*Çoğu yapımcı, hatta en vatansever 22 yapımcı bile savaş yanlış filmler yapmaktan nefret ediyordu*” (Schulzinger, 2006: 154).

Amerika Birleşik Devletleri politikasının o dönemdeki en büyük sorunu kendini tüm dünyaya karşı kanıtlamaktır. Ancak Vietnam Savaşı'nın (hele ki yoksul bir halka karşı) kaybedilmesi Amerika'yı diğer tüm ülkelerin gözünde başarısız ve güçsüz gösterecektir. Bu nedenle asıl mesele Vietnam'ın kazanılması değil Amerika'nın kendisidir. Bu sebeptendir ki savaşın Amerika'nın imajını yerle bir etmesi sebebiyle yıkımı büyük olmuştur (Büker, 1997: 104). Hollywood, Vietnam'ı “ideolojik yapıların araştırıldığı ve tartışıldığı bir ortam” olarak benimsemiştir. Çoğunlukla gün batımlarının, kardeşlik kutlamalarının ve iyiye karşı kötülüğün galip geldiği İkinci Dünya Savaşı filmlerinin aksine Vietnam'ın sinemadaki tasvirleri Amerika'daki en travmatik ve tartışmalı tarihsel hafızanın örnekleridir (Dittmat ve Michaud, 2000: 22).

İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD hükümeti Hollywood'u savaş çabalarına dâhil etmiş ve film stüdyoları, Amerikan askerini iyiye ve kötülüğe, özgürlüğe ve faşizme karşı cesur ve istekli askerler olarak tasvir etmiştir. Ancak Vietnam Savaşı ile birlikte İkinci Dünya Savaşı sırasında seyirciye sunulan karakterler, artık geçerliliğini yitirmiştir. Savaşın bitiminden birkaç yıl sonra yapımcı ve yönetmenler “Vietnam Gazisi”ni sık sık işleyen karakterleri içeren filmler yapmaya başlarlar. Ticari film endüstrisi Vietnam Savaşı'nın doğrudan temsillerinden büyük ölçüde kaçınmıştır. Öyle ki Vietnam gazileri, evlerine döndüklerinde geçit törenleri ya da kutlamalarla karşılanmamışlardır. Hatta kimi zaman bu savaşı emperyalizmde kanlı bir tatbikattan başka bir şey olarak görmeyen toplum tarafından küçümseyici bir tavırla karşı karşıya gelmişlerdir. Sıcak bir eve dönüşün aksine Vietnam gazileri *The Taxi Driver* (1976) ya da *Rolling Thunder* (1977) gibi filmlerle, hayal kırıklığına uğramış kimi zaman deli ve suçlu olan erkekler olarak tasvir edilmişlerdir (Haas, Christensen ve Haas, 2015: 185).

Savaşın bittiği dönemde halk Vietnam'ı anlayabilmek için Hollywood'dan savaş hakkında daha fazlasını ister. Ancak sonrasında çekilen filmlerde Hollywood "mücadeleyi depolitize etmek, onu bir erkeklik sınavına sokmak, bir geçiş ayinine ya da kişisel bir davaya dönüştürme" eğilimindedir ve savaşın kendisinin ahlaki ve politik sorunları üzerine açık yorumlar yapmaktan kaçınmıştır. Bunun yerine, bir bireyin Vietnam deneyimine verdiği kişisel tepkilere ve ardından yeni bir başlangıç yaptığı hayatına odaklanma eğilimini merkezine alır (Dittmar ve Michaud, 2000: 147).

Bu bağlamdan bakıldığında 20. yüzyılda Vietnam Savaşı idealize edilmiş öz-imağı ciddi bir şekilde yeniden biçimlendirmiştir. Askerlerin kaybedilen savaş sonrası yaşadıkları travma sonrası stres bozuklukları kolektif duyguların bir uzantısı olarak Amerikan toplumunu derinden etkilemiştir. Vietnam Savaşı'nın son yıllarında, sinema endüstrisinin de gelişmesi ile birlikte özel efektlerle dolu şiddet sinemasına yönelim artmış ve travma söylemini inşa etmek ve kullanmak bir sinema stratejisi haline gelmiştir. Vietnam Savaşı, ulusun hayali kimliğini ve hüküm süren toplumsal cinsiyet normlarını yeniden şekillendirmiştir. Bununla birlikte Vietnam Savaşı *"yalnızca Amerikan teknolojisinin ve küresel gücünün değil, aynı zamanda Amerikan erkekliğinin ve onun dışıl olanla ilişkisinin imajını da yeniden şekillendirmiştir"*. Aslen bu savaş bir ulusun kendini anlatılaştırma sürecini de sekteye uğratmıştır. Kimi sinema eleştirmenleri bu durumu *"bir masalın çöküşü"* olarak tanımlamıştır. Hollywood için bu savaş üstesinden gelinmesi gereken bir sendromdu. Bu ulusal travmayı bir nebze olsun hafifletebilmek de yine Amerikan sinemasına düşen bir görevdi. Böylece feda edilen erkek kahramanların bedenleri ulusal kurtuluş ve yenilenmenin birer yatıştırıcısı olarak beyaz perdede yerini aldı (King, 2012: 43-44).

5.5.2. Taxi Driver Filminde Toplumsal Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan

New York'un kamusal alanları henüz savaştan dönen Travis Bickle için kirli yerlerdir. Ancak fiziksel kirlilikten çok insanlardaki kirlilik Travis'i rahatsız etmektedir. Başlangıçta Travis'in uğradığı restoranlar farklı ırkların bir arada olduğu ve sınıf ayrımının keskin bir biçimde kendini belli ettiği mekânlar olarak karşımıza çıkar. Kamusal alanlar filmde yozlaşmışlığı temsil eder. Gündüz kalabalığın ve keşmekeşin yeri olan New York caddeleri, gece bir ticarethaneye dönüşür. Filmde Travis Bickle kamusal alanı şöyle tarif etmiştir:

*Travis Bickle: Gece olunca bütün hayvanlar dışarıdadır. Fahişeler, hırsızlar, uğursuzlar, ibneler, hapçılar, keşler. Hasta ruhlu satılmışlar. Bir gün bir yağmur yağacak ve bütün pislikleri temizleyecek.*⁹⁰



Resim 5.12.⁹¹

Filmde yağmur ve su sürekli tekrar eden unsurlardır. Bu, Vietnam Savaşı'nın ardından toplumun yaşadığı acıları, işsizliği, suçu ve yozlaşmayı silmeye çalışan bir unsurdur. *Taxi Driver* bir şehir filmidir. Şehrin de insan gibi yaşayan bir organizma olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Toplumun derinden hissettiği ıstırapı ve yabancılaşmayı alt kültürde yoğun bir biçimde hissedilir. Film bu noktada mevzu edindiği bu problematik yapıyı şehrin ve kamusal alanların merkezine çeker.

⁹⁰ 06:20

⁹¹ Erişim tarihi: 10.02.2023 www.kultfilmler.com



Resim 5.13.⁹²

Modernitenin doğduğu yer olan şehir, sanayileşmenin ardından kapitalizmin kendini var ettiği biricik alan olarak karşımıza çıkar. Amerika’da bu modernitenin bireyi kökten değiştirdiği ülkelerin başında gelir. Film, kendine yabancılaşan ve yalnızlaşan insanın caddelerde, seçim meydanlarında, sinemalarda kendini arama yolculuğuna tanıklık eder.



Resim 5.14.⁹³

⁹² Erişim tarihi: 10.02.2023 www.kultfilmler.com

⁹³ Erişim tarihi: 10.02.2023 www.kultfilmler.com

Travis kamusal alanlarda taksisinin içinde kendini tüm bu olumsuzluklara karşı izole eder. İzole ettikçe yalnızlaşır ve kendine yabancılaşır. Bu yalnızlığını ve anti-sosyalliğini kıldığı tek yer müstehcen filmlerin oynatıldığı sinemalardır. Travis, Vietnam Savaşı'nın yaralarını ahlaklı ve doğru bir birey olma çabası içerisinde başlatsa da başarısız olur. Küçük ve kasvetli odasında kamusal alanlara uyum sağlayabilme provaları gerçekleştirir.

Geceleri taksi ile çıktığı şehrin caddelerinde farklı ırkların dağınık ve zapt edilemez suç ve şiddetine tanık olur. Kendi evinde dahi huzur bulamayan Travis, dışarıda da sorunlar ve haksızlıklar arasında hapsolür. Yine filmde New York'un ücra semtlerinden şehrin göbeğine kadar uzanan yasaların, normların ve değerlerin kayboluşuna tanık oluruz.

Filmde kamusal alanlardan biri olan meydanlar, seçim propagandası yapılan mecralar olarak karşımıza çıkar. Filmin yapım yılı olan 1976 Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Gerald Ford ve Jimmy Carter arasında olan başkanlık seçimleri ile aynı yıla tekabül etmektedir. Travis'de, Charles Palantine'ı başlangıçta destekler. Ancak bunun Betsy'nin Palantine'nın kampanyasında çalışmasından dolayı olduğunu öğreniriz. Daha sonra Palantine'a olan eğilimi bir saplantıya dönüşür ve Palantine'ı parkta seçim konuşması yaparken öldürmeye kalkışır. Travis'de eleştirdiği ve temizlemek istediği New York'un içinde kirlenmiştir.

5.5.3. *Taxi Driver* Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi

Çalışmanın bu bölümünde *Taxi Driver*'ın anti-kahramanı Travis Bickle'in savaşın yarattığı travmalar zemininde arketipler aracılığıyla çözümlenmiştir.

5.5.3.1. Anti-kahramanın anima arketipi

Travis'in ilk karşı cinsle olan etkileşimi sinema gişesinde çalışan kadınla olur. Ancak kadın onu tersler. Ardından kendi iç sesi aracılığıyla Betsy ile tanışma hikâyesini öğreniriz.

*Travis Bickle: Onu ilk kez Palantine'in reklam kampanyası merkezinde gördüm. Beyaz bir elbise giyyordu. Bu pisliğin ortasında bir melek gibi görünüyordu. Yalnız. Ona dokunamıyorlar.*⁹⁴

⁹⁴ 10:23

Travis, Betsy’i adeta bir tanrıça gibi görür. Bilinçaltında ona dokunmak ister. Betsy, Travis’in hayallerindeki kadındır. Onun anima arketipini tamamlayan ve ona doğru bir eş olabileceğini düşündüğü ulaşılmaz bir kadın figürü... Betsy aynı zamanda Travis’in animasını dengeleyerek onun zihnini sakinleştiren bir kadındır. Anima arketipi bir anlamda hayatta bireyin yolunu bulabilmesine yardımcı olabilen bir içsel rehberdir. Tüm psişik niteliklerin kişileştirildiği de bir arketiptir. Bir nevi kendi iç kilisenizde kendi değerlerinizin rahibi olarak işlev görmenize yardımcı olur. Anima doğru yönlendirildiği takdirde bireye hem bir hizmetkâr, hem de bir rahip olarak yol gösterici olur.

Travis, Betsy ile tanışmak için Kampanya ofisine girer ve Betsy’e gönüllü olmak istediğini söyler. Tom duruma müdahale ederek Betsy’nin yanından Travis’i uzaklaştırır. Ancak Travis, Betsy’e gönüllü kampanya görevlisi olmak istediğini belirtir.

Betsy: Neden bana gönüllü olmak istiyorsun?⁹⁵

Travis: Çünkü sen şimdiye kadar gördüğüm en güzel kadınsın.

Betsy: Teşekkür ederim. Palantine hakkında ne düşünüyorsun? Başkan olması için gönüllü çalışmak istediğin adam.

Travis: Onun politikasını bilmiyorum ama eminim iyidir.

Betsy: Vergi konusundaki yaklaşımları nasıl sence?

Travis: Pek iyi bilmiyorum ama eminim iyidir.

Betsy: Emin misin? Burada beraber çalışırız gece gündüz.

Travis: Ben gece taksicilik yaptığım için gündüz çalışmam zor.

Betsy: Peki esas olarak ne istiyorsun?

Travis: Benimle kahve içip çörek yemek ister misin?

Betsy: Neden?

Travis: Neden mi? Nedenini söyleyeyim. Bence sen yalnızsın. Buradan çok geçerim ve seni görürüm. Etrafında çok insan olur. Masanın üstünde bu telefonları ve ıvır zıvırları görürüm. Boş şeyler. Ve içeri girip seninle

⁹⁵95 20:41

tanıştığımda gözlerinde mutsuzluğuna nasıl nasıl katlanmaya çalıştığını gördüm. Bence bir şeye ihtiyacın var. Bu bir arkadaş da olabilir.

Betsy: Arkadaşım mı olacaksın?

Travis: Ne dersin? Burada durup bunu sormak pek kolay değil. Beş dakika yeter dışarda şurada. Ben seni korurum.

Travis Betsy'e karşı kibar davranır. Ancak bilinçaltında ona karşı hisleri takıntılıdır. Onu takip ederek her gün Palantine'ı dikizlemesi bu takıntısının örneği olarak gösterilebilir. Travis ve anima arketipi Betsy'e karşı nazik ve koruyucu bir biçimde kendini gösterir. Dışının tüm atasal deneyimlerinin bir bileşimi olan anima, Travis'te uyumlu bir eril figürü yaratmıştır. Animanın uyumu insan ilişkilerinde kontraseksüel partnere yansıtılır, böylece erkek de kadının bilinçaltının taşıyıcısı olur. Bu yansımalar diğer kişiyle olan duygusal bağı da güçlendirici bir faktördür. Travis'de yalnızdır ve Betsy'nin yalnızlığı onun dikkatini çekmiştir.

Travis, Betsy ile buluşmaya her gidişinde bordo bir takım elbise giyer. Anne figürüne dair hiçbir bilgiye filmin başlangıcında erişemeyiz. Anima arketipi karşı cinsle romantik bir ilişki kurabilmede birey için önemlidir. Anima bir anlamda bireyi romantik olarak partnere yansıtma ihtiyacını doğuran şeydir. Ancak bu sadece mükemmel ya da ideal eşin bir vizyonu değildir. Aynı zamanda karşı cinsten nasıl olduğunuzu hayal ettiğiniz ve kendi hayat hikâyenize yakın bir partnerle bütünleşme isteğinizdir. Travis'de, Betsy'de kendi yalnızlığını görür.

Travis kahveden sonra Betsy'le buluşma planının ardından ona Kris Kristof'un albümünü alarak hediye eder. Ardından onu müstehcen bir sinema filmine götürür. Betsy filmi rahatsız olur ve sinemayı terk eder.

Betsy: Gitmem lazım.⁹⁶

Travis: Neden?

Betsy: Buraya neden geldim bilmiyorum. Bu filmlerden hoşlanmam.

Travis: Şey..Ben..Bu filmler hakkında böyle düşündüğünü bilmiyordum.

Betsy: Hep bu tip filmlere mi gidersin?

⁹⁶ 35:51

Travis: Evet, gelirim ve o kadar da kötü değildir.

Betsy: Beni buraya getirmen, bana “hadi yatalım” demekten farksız.

Travis: Seni başka filmlere de götürebilirim. Konularını bilmiyorum ama istersen başka yerlere de gideriz.

Betsy: Biz farklıyız.

Travis, kendi yalnızlığını kapattığı yere Betsy’de götürür çünkü onun da yalnızlığını örtmek ister. Farklı olduklarını söylediğinde ise Betsy’i kolundan çekerek agresifleşir. Bu animanın olumsuz tezahürüdür. Betsy’e karşı geliştirdiği bağımlılık onu sevgiden acıya çevirir. Terk edilme, reddedilme, utanç, suçluluk gibi kavramlar animanın hiç istenmeyen yönünün ortaya çıkmasını tetikler. Bir dereceye kadar anima toplum içinde taktığımız sosyal maskenin bütünlüğünü tehdit eder.

5.5.3.2. Anti-kahramanın gölge arketipi

Travis Betsy’i gördüğü günden itibaren kampanya binasının önüne giderek onu dikizler. Jung bu durumu şöyle ifade eder:

“Gölge, içgörü ve iyi niyetle bir dereceye kadar bilinçli kişiliğe özümsenebilsede deneyim ve ahlaki denetime karşı en inatçı direnişi sunan ve etkilemenin neredeyse imkânsız olduğu bazı özelliklerin olduğunu söylemek mümkündür. Bu direnişler genellikle öyle kabul edilmeyen yansımalarla bağlantılıdır ve bunların tanınması olağanın ötesinde ahlaki bir başarıdır. Gölgeye özgü bazı özellikler, kişinin kendi kişisel nitelikleri olarak çok fazla zorluk çekmeden tanınabilirken, bu durumda hem içgörü hem de iyi niyet boşunadır çünkü duygunun nedeni, hiçbir şüpheye yer bırakmayacak şekilde diğer kişide yatmaktadır “(Jung’dan aktaran Tacey: 2012: 159).

Ahlaki doğruluktan ve şahsiyetten yana olan Travis, gözetlemek gibi bir eylemi yapmaktan ve Betsy’e rahatsızlık vermekten çekinmez. Kampanya binasının karşısında onu görececek bir açıda durur ve camını açarak onu izler. Ancak Betsy’nin durumu uzun zamandır fark ettiğini arkadaşı Tom’a söylemesi üzerine Tom, Travis’i uyarmak için dışarı çıkar. Ancak Travis korkarak kaçır.

Betsy ile tanıştıktan sonra birlikte gittikleri restoranda Betsy ona bir şarkı ithaf eder. Burada Travis gölge arketipi ile uzlaşmıştır.

*Betsy: Bana ne hatırlattın biliyor musun? Hani bir şarkı var ya Kris Kristofferson'ın. O bir peygamberdir, hem peygamber hem saldırgan. Yarı gerçek yarı kurgu. Ayaklı bir aykırıdır.*⁹⁷

Travis: Benden mi bahsediyorsun?

Betsy: Başka kimden bahsediyor olabilirim?

Travis: Saldırgan değilim hiçbir şeye saldırmadım.

Betsy: Sadec eaykırı olmaktan bahseden kısmı.

Travis başlangıçta sakin ve etik değerlerine bağlı bir karakterdir. Betsy ile olan anima arketipinin uyumlu yansıması, onu gölge arketipi ile de barıştırmıştır. Böylece hem animanın hem de gölgenin bilinçli ilişkisi Travis'i olumsuz etkilerden arındırmıştır. Travis, aykırı bir birey olmasına karşın Betsy'e oldukça sahiplenici yaklaşır. İş arkadaşı Tom'dan onu kıskanır.

Gölge arketipi Betsy'le gittiği sinemada Betsy'nin onu terk etmesi üzerine kendini gösterir. Sanrılar görmeye başlar. Betsy'e gönderdiği çiçeklerin geri gönderilmesi üzerine Travis'in evinde yayılan çürüme kokusu onu rahatsız eder. Bunu ifade ederken kendini kanser olarak nitelendirir. Psikopatik birey zihninde inşa ettiği sanrıları ile kendinde olumsuz duygular uyandırmaktadır. Psikopatik deneyim sanrılar aracılığıyla yıpratıcı bir biçimde bilince nüfuz eder ve kaotik duygusal eylemlere yol açabilir.

*Travis: Çiçek de yolladım ama şanslı olamadım. Ama ilk görüşmenin dışında diğer telefonlarımı açmadı. Çiçeklerin kokusu beni daha da hasta etmişti. Baş ağrım giderek arttı. Sanırım mide kanserim var. İnsan hissettiği kadar sağlıklıdır.*⁹⁸

Betsy'nin onunla görüşmemesi gölgesini daha da tetikler. Palantine'ı basar ve Betsy'e hesap sorar. Betsy'i korumak isteyen Tom'a şiddet uygulamaya kalkar. Akşam yeniden taksiye çıkar ve sonrasında arkadaşları ile buluşur.

⁹⁷ 26:43

⁹⁸ 38:33

*Travis: Şimdi fark ediyorum. O da diğerleri gibiymiş, soğuk ve mesafeli. İnsanların çoğu böyledir. Hele kadınlar. Sanki birlik olmuşlar.*⁹⁹

Travis arkadaşı Wiz'e dışarı çıkmak istediğini ve aklında kötü fikirler olduğunu söyler. Betsy'e ulaşamamak onun gölgesini derinleştirmiştir ve bu durum bilince çıkmaktadır. Andy isimli bir yabancından bir çanta dolusu silah alır. Öldürme içgüdüğü gölgenin türlerinden biridir. Travis'in bilinçaltında bastırdığı ve personasını takındığı esas maskesi de budur. İçindeki canavarı artık bastırmaz. İç monologlarında bunu açıkça görürüz. Bu noktada Travis, kendine yakın olarak hissettiği hayatı deneyimlemek isteyen ve bunu gölgesi ile başarabileceğine inanan ikinci bir benliğe sahiptir.

Hem öğrenilmiş hem de içgüdüsel değerler sistemi doğru yönlendirilirse bireyi motive edici bir etkiye sahiptir. Bu nedenle eylemler keyfi, anlamsız ya da rastgele değildir. Bilinçaltında yatanın bir dışavurumudur. Travis takıntılı/obsesif bir biçimde odasında Charles Palantine'nin gazete küpülerini asmıştır. Aldığı silahları onun resimlerine doğrultur ve nişan alır. Ardından aynada kendini seyreder. Karar verme mekanizmasının gitgide çığırından çıktığını bu sahnede görürüz. Kendine silahları daha hızlı kullanabilmek için bir donanım yapar. Çizmesine bıçak bantlar.

Gizli Servis ajanına kendini Henry Krinkle olarak tanıtmaması ile patolojik bir yalancı oluşuna şahit oluruz. Gölgesi onu sanrılara ve kişilik bozukluklarına doğru götürmektedir. Bilinç gitgide devre dışı kalır. Travis kendi hayatı üzerinde güç sahibi değildir. O tutsaktır ve onu gölgesinin şeytani yanları yönlendirmektedir.

Travis akşam üzeri uğradığı markette soyguna tanık olur. Hırsız hiç düşünmeden silahıyla vurur. Market görevlisine ise ruhsatının olmadığını söyler. Böylece ilk cinayetini işlemiştir. İzole olmak ve yalnızlık sonucu Travis'in içindeki canavar ortaya çıkmıştır. Gölge arketipi derin bir biçimde Travis'te kontrol sahibidir. Travis'de ona gönüllü bir biçimde eşlik eder. Bilince ulaşamayan gölge kolektif bakış açısı ile bakıldığında kontrol eksikliğinden Travis'e kendini kaybettirir.

5.5.3.3. Anti-kahramanın persona arketipi

Travis'in en belirgin persona arketipi taksisine aldığı müşterileri ile olan ilişkisinde yatmaktadır. Gece hayatının kirliliği ve yozlaşmışlığına tanık olan Travis,

⁹⁹ 39:55

kuralları ve değerleri olan biridir. Ancak şahit olduklarına karşı maskesini takar ve yorum yapmaz, müdahale etmez. Yalnızca dinler ve gözlemler. Taksisi onu dış çevreden koruyan bir sığınaktır. Böylece kirlenmiş New York'tan uzaklaşır ve kendini korur, yalnızlığını korur. Yalnızlığını ancak düzenli olarak gittiği müstehcen sinema filmleri ile kırar. Orada sinema seyircileri ile kalabalığa karışır.

Gizli Servis ajanına kendini farklı bir kimlikle tanıttıktan sonra kendi hakkında şöyle der:

Travis: Kalabalıkta çok iyiyimdir¹⁰⁰

Travis kalabalıktan kaçan bir bireydir. Zorunlu anonimlik hali taksi şoförlüğü yapmasından kaynaklıdır. Ancak ne kalabalıkta, ne de bireysel ilişkilerinde başarısızdır. Arkadaşlarının yanında sessizdir. Yorum yapmaz ve onların konularına dâhil olmaz.

5.5.3.4. Anti-kahramanın benlik arketipi

Filmin başlangıcında taksi durağındaki işveren, Bickle'a sicilinin temiz olup olmadığını sorar. Burada Bickle'ın bireyleşmesinde önemli olarak kabul ettiği ilk değerle karşılaşırız.

İşveren: Şehrin kuzeyinde çalışır mısın? Güney Bronx, Harlem¹⁰¹

Bickle: Her zaman ve her yerde çalışırım

İşveren: Yahudi bayramlarında?

Bickle: Her zaman her yerde

İşveren: Sicilin nasıl?

Bickle: Temiz. Ahlakım gibi tertemiz.

Benlik arketipi kişinin ahlaki olarak doğruluğu merkeze aldığı unsurlardan biridir. Daha geniş bir tanım yapılması gerekirse benlik, bireyin ahlaki yargılarını ifade etmedeki ve uygulamadaki alanıdır. Birey ahlaki benlik duygusunu ya da öz kimliğini oluşturan ideallere göre hareket ederek motive olduğu ölçüde kendini gerçekleştirir. Ahlaki değerleri ve eylemleri arasındaki tutarlılık da onların kim olduklarının

¹⁰⁰ 1:03:42

¹⁰¹ 02:56

anahtarıdır. Ahlaki davranışı geliştirmede ise kişinin ahlaki yargıları ve benlik duygusu arasındaki uyum önemlidir. Travis Bickle’da benliğin merkezine ahlaki yargılarını koymuş ve bunu dile getirmekten haz duymuştur. Ahlaki hedefler benliğin merkezinde yer almaktadır.

*Travis Bickle: Kahretsin. Günler geçip gidiyor ama bir türlü bitmiyor. Hayatım boyunca güzel bir yere gitmek istedim. Birinin kendi isteklerini baltalamak istemesini anlayamıyorum. Bence bir insan herkes gibi bir şahsiyet olmalı.*¹⁰²

Benliğin anlamı çok yönlüdür. Travis’in de benlik anlayışı kendi iç sesi ile muhakeme edilir. Böylece bu tutum, benliğine erişme ve birey olma sürecinde hem karakteri hem de seyirciyi tanıklık etmesinde önemli bir rol oynar. Travis için manevi ve ahlaki boyut birey olma yolunda önemli bir yere sahiptir. Benlik arketipi günlükte birlikte bilince ulaştırılır. Böylece Travis’in aradığı erdemli yaşam arayışının içsel serzenişi onu benlik arketipi ile özdeşleştirmektedir. Günlük aslında arketipsel benlik bilgisini geliştirme anlamında öz-bilgiyi geliştirmek ve aydınlatmak için bir araçtır.

Travis’in kendine tek dürüst olduğu yer günlüğüdür. Betsy’den ayrılınca gece taksiye çıkmaya devam eder. Ufak bir kaza yaşadığı kadını taksiyle takip eder. Takip sonrası kadının bir erkekle buluştuğunu görür ve sinirlenir. .

*Travis: Yalnızlık, hayatım boyunca nereye gitsem peşimi bırakmadı; barda, arabada, kaldırımında, dükkânda, her yerde. Kaçış yok ben Tanrı’nın bir yalnızıyım.*¹⁰³

Yalnızlık ve izole olma hali Travis için bir kırılma anına kadar ahlaki bir birey olmasına yardımcıdır. Ancak ne zaman ki Betsy’den ayrılır ve yeniden yalnızlığına gömülür, o zaman kendi benliğine alternatif bir Bickle yaratır. Bunu gölge arketipi ile bütünleştirir. Ona göre sosyal olmanın ve hayata karışmanın yegâne yolu illegal yollardan geçer. Tıpkı Travis gibi gelişmemiş fikirler, arzular ve komplekslere sahip bireylerin karakterleri olumsuz bir varoluş sancısına bireyi sürükler.

Travis seçim konuşması için gittiği meydana Palantine’nın Gizli Servis korumalarından birine kendini farklı bir kimlikte tanıtır. Böylece kimlik bunalımı ve kendi benliğiyle özdeşleşmekten ne kadar uzaklaştığını görürüz.

¹⁰² 10:03

¹⁰³ 53:13

Travis: Gizli Servis 'e girmek zor mudur?¹⁰⁴

Ajan: Neden

Travis: Sadece merak ettim, çünkü başarılı olabilirim. Çok iyi gözlemciyimdir. Ben bahriyeliydim. Kalabalıkta çok iyiyim.

Ajan: Bak, gerçekten ilgileniyorsan, bana adını ve adresini ver sana bilgi ve başvuru formu gönderelim. Ne dersin

Travis: Neden olmasın. Adım Henry Krinkle. 154 Hopper Caddesi. Fair Lawn New Jersey.

Anima arketipi ile olan uyumsuzluğu onu daha da yalnız kılmıştır. Karşılaştığı kadınlar tarafından reddedilmesi onu kendi benliği ile olan uzlaşıdan uzaklaştırır ve sahte benliklere büründürür. Bu tutum onu giderek paranoyak bir hâle sokar. Travis artık uyanık sanrılar gören bir karakterdir. Ayna karşısında kendini olası bir kavgaya hazırlar. Böylece ikonik bir geri dönüş sergileyebilecek güce ulaşacaktır. Jung bu bölünmüş benlik üzerine şunu ifade eder:

“Yaşam yolcusu kendisini tanıma (bilinçlenme) serüveninde –optimal koşullarda- pek çok arketipsel karşılaşmayla artar, zenginleşir. Ancak birleşme/bütünleşme sürecinin nihai hedefi ruhun merkezi olan “Ruh”tur, içkin ve aşkın olan kendiliktir. Bütünleşme, her zaman dönüşüm ile birliktedir. Kendindeki ötekini özümsemiş olan insan aynı kalamaz; dünya görüşü ve modelinde, dolayısıyla da yaşamında sarsıcı bir değişim kaçınılmazdır” (Jung, 2005: 14).

Travis anne babasına yazdığı mektupta kendinden şöyle bahseder:

Travis: Sevgili anne ve babacığım temmuz sadece sizin evlilik yıl dönümünüz değil babalar gününü ve annemin doğum gününü de getiriyor. Kesin tarihleri hatırlayamadığım için kusura bakmayın bu kart hepsinin yerine geçsin. Geçen yıl söz vermiştim ama adresimi yine gönderemediğim için üzgünüm. Ne var ki işimin hassaslığı gereği hükümet sıkı gizlilik emrediyor. Anlayış göstereceğinizi biliyorum. Sağlığım yerinde ve iyi para kazanıyorum. Birkaç aydır bir kızla çıkıyorum. Görseniz gurur duyarsınız. Adı Betsy ancak daha fazla bilgi veremem. Umarım bu kart elinize ulaştığınızda benim kadar sizde iyisinizdir¹⁰⁵

Travis sahte benliği ile bu sefer de Gizli Servis ajanı olmuştur. Narsistik yapısı kendini övmeyi meşrulaştırır. Betsy'nin ondan ayrılmasını ailesine gönderdiği yılbaşı kartında reddeder ve hâlen devam eden bir ilişki gibi anlatır. Kendi ile gurur duyulan bir birey olma arayışı içerisinde. Benliğin özerk bir psikik faktör olarak kendini

¹⁰⁴ 1:03:36

¹⁰⁵ 1:12:09

gerçekleştirme arzusu egonun üzerinde hiçbir kontrolün olmadığı bilinç dışı içerik ile uyarılır. Bu, nevrozu tetikler ve kişiliğin daha büyük bir güçle şişirilmiş yalancı bir özdeşleşmesiyle sonuçlanır.

Travis Bickle, film boyunca sosyal kimliğini bulmaya ve hayatı üzerinde kontrol sağlamaya çalışır. Personası onu topluma dışadönük ve uyumlu bir birey olarak tanıtır. Bireysel değerler Travis için bilhassa önemlidir. Benlik arketipi ile filmin sonlarına doğru uyumlanmaya çalışsa da toplumun illegal olarak kabul ettiği yöntemlerle kendi adaletini sağlar. Betsy ile olan son konuşmasında animasının hâlen uyumsuz bir yanı olduğunu kanıtlar. Onu önemsemez sorularına cevap vermez. Gölge arketipi her ne kadar yatışmış gibi görünse de Travis çoklu kişilik bozukluğuna sahiptir ve devamında ne tür bir kimlik sergileyeceği netleşmeden film sonlanır. Vietnam Savaşı'nın toplumda yarattığı bunalım ve yozlaşmayı tek başına temizlemeye çalışması da benlik arketipini hizaya getiremez. Betsy'i bırakıp taksisini sürer ve dikiz aynasından bakar. Gecenin karanlığına doğru ilerlerken tedirgin hali ve bakışları onun psikolojik olarak hasta bir birey olduğunu ve döngüsünün yeniden başladığını işaret eder.

5.5.4. Taxi Driver Filminde Anti-Kahraman

Filmin anti-kahramanı olan Travis Bickle, Vietnam Savaşı'ndan dönmüş bir denizcidir. Uyku problemlerini aşabilmek amacıyla ilaç kullanır. Filmde Vietnam Savaşı'nın yıkıcı etkilerini derinden hissederiz. Travis, sabah taksi çıkışlarında alkol alır ve anti-sosyallliğini bir nebze olsun unutabilmek adına porno filmlere gider. Sinemadaki kalabalık onun kendini sosyalleştirdiği tek yerdir. Bir anti-kahraman olarak genellikle yalnızdır. Taksisine binen müşteriler ile film boyunca asla diyaloga girmez, yalnızca onları gözlemler. Ahlaki yozlaşmışlığın ve kokuşmuşluğun kendi yöntemleri ile üstesinden gelmeye çalışır. Kendi ahlaki normları ve kuralları vardır. Kendini rahatça ifade edebildiği tek yer günlüğüdür. Karşı cinsle olan her girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. Siyasete olan ilgisi yalnızca Betsy üzerinden şekillenir. Vietnam Savaşı'nın toplumsal olarak tahribatına kendi yöntemleri ile son vermek ister. Yalnızlığı ve varoluş sancısı onu gitgide takıntılı ve psikopatik bir bireye dönüştürür. Amerikan sokaklarındaki ahlaki yozlaşma onun asıl meselesi haline gelir. Topluma karşı duyarlıdır. Anne ve baba figüründen kopuktur. Toplum içerisinde takındığı maskeyi anne ve babasına karşı da kullanır.

Travis için ahlaklı bir birey olmak, saygın bir birey olmaktan önemlidir. Kolluk kuvvetlerinin ve hükümetin yapmadığını Travis kendi başına yapmak ister. Bunu gerçekleştirebilmek için önce kendine bir düzine silah alır. Ardından bu sistemin içerisinde olan herkesi, başta başkan aday olmak üzere öldürmek üzere yola çıkar. Takıntıları bir yandan onu rahat bırakmaz. Silaha sahip olup ayna karşısına geçtiğinde narsist hareketler sergiler. Sahte öz güven yaratarak düşmanlarının karşısına geçtiği anın provasını yapar. Çizmelerine bağladığı bıçaklar ve hızlı silah çekmek için hazırladığı sistemler onun amacı uğruna gözünü kararttığının da bir kanıtıdır. Alışveriş yaptığı markete gittiğinde karşılaştığı hırsızlık olayına kayıtsız kalmaz ve soyguncuyu düşünmeden silahıyla vurur. Hayat kadını olan Iris'i bu sistemin içerisinden kurtarabilmek için Makyavelist bir yaklaşım sergiler. Iris'e birikimini teklif eder ancak yolundan dönmeyişi ile kanun dışı bir biçimde fuhuş çetesinin tüm liderlerini öldürür.

“Anti-kahraman, saygın bir kültürü yöneten kod ve adetleri halüsinasyonlar olarak algılayan kişi olarak tanımlanabilir. Şiddet, anti-kahraman tarafından iktidarın halüsinasyonel yapılarını kırmak için sıklıkla kullanılan bir araçtır. Travis Bickle duyarsızlaşmış, açgözlü asalaklar şehrinde kalan tek hassas ve asil birey olarak karşımıza çıkar” (Rojek, 2001: 161).

Başkan aday Charles Palantine'ı öldürmek üzere giderken saçlarını mohikanlar gibi kestirir. Psikopatik davranışlar sonucu Gizli Servis'in dikkatini çeker ve bu girişiminde başarısız olur. Şiddete olan meylini bu noktadan sonra daha net ortaya koyar. Adeta iki farklı Travis görürüz. Çoklu kişilik bozukluğuna sahiptir. Kimi zaman kendini farklı kimliklerle insanlara tanıtır. Betsy'e karşı çekingen davranışları, reddedildikten sonra zor kullanmaya kadar gider. Şiddet uyguladığı ve öldürdüğü insanlara karşı vicdan azabı duymaz. Bu bağlamda acımasız ve duygusuzdur.

Travis Bickle için hayat ya siyah ya beyazdır. Bir insan ya ahlaklı ya da ahlaksızdır, ya da ya doğru ya da yanlıştır. Ancak içinde yaşadığı şehirde durumun böyle olmadığını bir kez daha görür. İnsanlarla çevrelenmiş büyük bir şehirde Travis yalnızlık çekmektedir. Onu tanıyan ve anlayan hiç kimse yoktur. Çevresinde ne kadar insan olursa olsun edindiği deneyim onu mütemadiyen yalnızlıkla sınırlar. Vietnam Savaşı'nın travmalarından, saplantılarından ve takıntılarından nasıl kurtulacağını bilemeyen bir anti-kahramandır Travis. Hem yalnız olmamak ister hem de içinde bulunduğu toplumdan kendini tecrit etmek ister. Betsy'i de kendi gibi yalnız ve çevresi tarafından dokunulmaz bir kadın olduğu için hayatına almak ister. Yalnızlığına son vermekten ziyade iki kişilik bir yalnızlığı yaşamak istemesi Betsy'i ondan uzaklaştırır.

Betsy'nin onu terk etmesi Travis'in takıntılarını daha da tetikler. Yalnızlığın ve izolasyonun kendine verdiği acıyla mücadele ederken dikkatini kendi iç çatışmasından toplumsal iç çatışmaya verir.

Kapitalizmin, ticarileşmenin ve tüketim kültürünün sonuçlarının topluma olan etkisi birey üzerinden Travis'e üzerinden işlenmiştir. Modernizmin yıkıcı etkileri, savaşların bireyler üzerindeki sarsıcı yönü Travis'i sarmalamıştır. Bu minvalde Travis 1960'lı yılların zamanını avuçlarında tutan bir anti-kahraman olarak kabul edilebilir. Bir anlamda o batık dünyanın Amerika'ya olan jestidir. Fuhuş çetesinin ölümünden sonra halk için bir kahraman olarak geri döner. Ancak bu onu kahramandan çok bir anti-kahraman yapmanın ötesine gidemez. Filmin son sahnesinde taksisinin dikiz aynasından kameraya bakar ve psikopatik bir biçimde gülümser. Bu Travis'in kanun tanımaz bir isyankâr halinin devamlılığını anlatır. Filmin sonunda Travis Bickle başlangıçta sergilediği sıradan bireysel özelliklerden sıyrılarak çok yönlü bir metinle bizi baş başa bırakır. Film doğrultusunda Travis Bickle'in anti-kahraman arketipine dair özellikleri şöyledir:

- Alkolik
- Sanrıları olan
- Makyavelist
- Psikopatik
- Narsist
- Yalancı
- Kendi ahlaki değerleri olan
- Varoluşçu
- Obsesif
- Takıntılı
- Topluma ve otorite figürlerine karşı isyankâr
- Anti-sosyal

-Kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden

-Alaycı

-Katil

-Şiddet yanlısı

-Duygusal

-Korkak

-Mücadelesini kanun dışı yollarla çözen

-İnatçı

-Meydan Okuyucu.

5.6. 2000'li Yıllar ve Amerikan Toplumu

Milenyum'a girmeden önce Amerikan toplumunda çeşitli siyasi, kültürel ve ekonomik değişimler baş göstermiştir. Soğuk Savaş'ın sona ermesinin ardından, ABD'nin uluslararası politikalarında da değişiklikler olmuştur. Öyle ki bu dönemde ABD'nin dünya liderliğindeki konumu sarsıntıya uğramış ve bu durum pek çok sorunuda beraberinde getirmiştir. Bunlar arasında yoksulluk, ırkçılık ve suç oranlarındaki artış gösterilebilir. Ayrıca, 1990'larda teknolojik gelişmeler hız kazanmış ve internetin yeni iletişim araçları arasına girmesi Amerikan toplumunda kültürel ve sosyal dönüşümü zorunlu kılmıştır. 1990'ların sonlarına doğru, ABD ekonomi yeniden atağa geçerek hızla büyümüş ve teknolojik gelişmeler ile birlikte yeni sektörler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde bilhassa finans ve hizmet sektörlerinin yanı sıra bilgi teknolojileri gibi sektörler de ön plana çıkmıştır.

2000'li yıllar Amerika için ekonomik gücün, teknolojik gelişmelerin ve siyasi hiyerarşinin geleneksel kurallarının yeniden yazıldığı önemli bir dönemeçtir. 21. yüzyılın ilk on yılında Amerika Birleşik Devletleri gerek siyasi, gerek ekonomik, gerekse kültürel olarak zorunlu bir dönüşüm geçirmiştir. Bu süreçte meydana gelen terör saldırıları, konut erimesi, ciddi ekonomik durgunluk, işsizlik oranlarındaki artış ve Amerikan borsasındaki gerileme, çetrefilli geçen dönemin başlıca sebepleri olarak gösterilebilir. 2000'lerden bu yana Amerikan nüfusundaki 26 milyondan fazla artışın

sonucu olarak yoksulluk oranı da artmıştır (Jacobsen ve Mather, 2010). Ancak tüm bu olumsuzluklara rağmen, Amerikan toplumundaki değişimin hızı ve büyüklüğü, onu dünya ülkeleri arasında hali hazırda güçlü bir konumda tutmaya yetmektedir.

Amerika Birleşik Devletleri 2000’den günümüze gelene dek dört başkana tanıklık etmiştir: George W. Bush (2001-2009), Barack Obama (2009-2017), Donald Trump (2017-2021) ve Joe Biden (2021-halen). Milenyum’a seçimle giren Amerika, tarihinde görülmemiş bir sonuçla karşı karşıya kalır. Bu seçim 112 yıl sonra bir başkanın halk oylamasında kaybettiği, ancak seçim oylamasını kazanmak için yeterli eyalette oy kazandığı ilk seçim olmuştur. Ardından seçilen Barack Obama, Amerika tarihinde başkan olarak seçilen ilk siyahi olarak yerini aldıktan sonra Bush’un tek taraflı dış politika anlayışını terk etmiş ve yerine çok taraflı anlayışı benimseyerek Amerika Birleşik Devletleri’nin İslam dünyasındaki imajını düzeltmeye çalışmıştır (Erşen, 2014: 74). Bunun yanı sıra Bush’un miras bıraktığı uluslararası ekonomik krizi ve Amerika’nın kendi içinde mücadele ettiği ekonomik sıkıntıları aşabilmek amacıyla iç politikalara ağırlık vermiştir. Bu amaçla G-20 ile olumlu ilişkiler yürüterek, krizin Amerikan toplumuna olan etkisini en aza indirmeye uğraşmıştır (Çoban, 2022: 45). Barack Obama’dan sonra seçilen Donald Trump’ın başkanlık seçimlerini kazanması ile Amerika Birleşik Devletleri iç politikasında önemli değişikliklere gitmiştir. Trump yönetimi esnasında Amerika’da göçmenlik politikalarından, ticaret, sağlık ve iklim politikalarına kadar pek çok konuda radikal kararlar alınmıştır. Bilhassa 2008-2012 yılları arasında yaşanan Küresel Ekonomik Kriz sonrası devreye sokulan korumacı ticaret anlayışı kur mücadelelerinin başlıca tetikleyicisi olmuştur. Böylece Amerika’da kur savaşlarının yerini ticaret savaşları almıştır. Yine bu dönemde Trump’ın, pek çok ülkeye karşı çekinmeden ticaret savaşlarını başlatması, dünya ekonomisi ve ticaretindeki büyümeye sekte vurmuştur (Şanlı ve Ateş, 2020).

11 Eylül 2001’de Amerika’yı derinden sarsan Dünya Ticaret Merkezi (İkiz Kuleler) ve Pentagon’a yapılan uçaklı saldırılar, bu dönemde Amerika’nın siyasi ve ahlaki kaosuna dair önemli bir gösterge olarak kabul edilebilir. Terör saldırılarının ardından Amerika’daki dengeler hızla değişerek yeni bir istikrar ve uyum politikası geliştirilmiştir. Bu kırılma anı bir anlamda Amerika için “çevremizdeki dünyayı yeniden düzenleyelim” çağrısıdır. Diğer bir yandan küresel gücün Kuzey Amerika ve Batı Avrupa’dan koparıldığına dair de önemli bir işarettir. Yaşanan bu terör saldırısı,

Amerikan toplumunda Pearl Harbor'dakine benzer bir ruh hali bırakmıştır. Buna nedenle Amerika Birleşik Devletleri, 11 Eylül saldırıları sonrasında terörle mücadele konusunda önemli adımlar atmıştır. Hükümet, *Patriot Yasası* (Terörle Mücadele Yasası) ile beraberinde çıkardığı yasalarla güvenlik önlemlerini artırma yoluna gitmiştir. Ancak bazı kesimler tarafından bu yasalar, kişisel özgürlüklerin kısıtlanması olarak eleştirilmiştir. Yalnızca Amerika değil, İngiltere de başta olmak üzere pek çok Batılı devlet bu tedbirleri kendi ülkelerine uyarlayarak uygulamaya koymuştur. Böylece kolluk kuvvetleri ve istihbarat birimlerinin görev ve yetkileri her ülkede büyük oranda artmıştır. Bu nedenle 11 Eylül saldırıları, Amerika için terörle mücadelede bir milat olmasının yanı sıra örnek teşkil eden bir uygulamanın da başlangıcı olmuştur (Turhan ve Aksu, 2011).

Yine bu dönemde Bush Doktrini'nin bir parçası olarak Amerika, terörle mücadele kapsamında Irak ve Afganistan'a asker göndermiştir. Üstün askeri teknolojisi ve gücüne karşın bu iki savaşın beklenenden fazla uzun sürmesi, Amerikan ekonomisini zarara sokmuş ve Amerika Birleşik Devletleri hegemonyasının sorgulanmasına yol açmıştır. Bu bağlamda Irak ve Afganistan savaşları, Amerika Birleşik Devletleri'nin küresel gücünü de olumsuz yönde etkilemiştir (Çomak, 2011: 301).

2000'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'ndeki aile hayatı ve yaşam standartları önemli ölçüde değişiklik göstermiştir. Özellikle 1964'te savaş sonrası baby boom kuşağının sona ermesinin ardından, evlenme yaşı giderek düşmüş ve evliliklerde çocuk doğurma oranı azalmıştır. Yine bu dönemde, evlilik dışı çocuk doğurma oranı ve boşanma oranları yükselmiştir. Örneğin 2008 yılında Amerika'da 25 ila 29 yaş aralığındaki kadınların %48'i ve erkeklerin %61'i hiç evlenmemiştir. Yapılan araştırmalara göre Amerikan erkeklerinin evlilik oranlarını en çok etkileyen etmen ekonomik refahlarıdır. Bu nedenle erkeklerin istihdamını orantısız bir şekilde etkileyen ekonomik krizler, evlilik kurumunda da çöküşe yol açmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki genç yetişkinler bu yüzyılda evlenmekten ziyade daha çok birlikte yaşamaktadırlar. Bu durumun bir sonucu olarak da evlilik dışı gerçekleşen doğumlar büyük oranda artış göstermiştir. Öyle ki araştırmalara göre 2006 yılında Amerika'daki tüm doğumların %39'u evlilik dışı gerçekleşmiştir (Jacobsen ve Mather, 2022). Çoklu aile yapısı da Amerika'da bu yüzyılda yaygınlaşmıştır. Geleneksel olan

aile yapısının yanında tek ebeveynli aileler, eşcinsel çiftlerin aileleri ve çok kuşaklı aileler bu yapının çeşitliliğine örnek olarak gösterilebilir. Kültürel ve sosyal yapıya da doğrudan etkisi olan göçmen ailelerin artması Amerika’da aile düzenindeki değişimin bir parçasıdır. Bu nedendir ki Milenyum ile birlikte Amerika’daki aile yapısı oldukça çeşitlenmiştir.

Kapitalizm, 21. yüzyılda da Amerika’nın ekonomik sistemini belirleyen temel faktördür. Kapitalizmin bir sonucu olarak yine bu dönemde Amerika’da gelir eşitsizliği artmıştır. Ancak 21. yüzyılda Amerikan kapitalizmi, herkes için büyüme ve refah ortamı vaat etmeye devam etmiştir. Bilhassa özel sektör, Amerika’nın kapitalist modelinin merkezinde yer almıştır. Girişimciler ve yatırımcılara sunulan imkânlar rekabetçi pazarı körüklemiş böylece ticaret, yatırım, teknoloji, tıp ve sermaye piyasaları gibi alanlarda küresel olarak ilgili yeniliklerin çoğalmasına da olanak tanımıştır. İnovasyon ve teknolojik gelişmeler de bu yüzyılda ekonomik büyümeye ve istihdam sağlamaya katkıda bulunan başat faktörlerin başında gelmektedir.

Dijital teknolojilerin yükselişi ile birlikte, Amerika’nın kültürel yelpazesi büyük ölçüde çeşitlenmiştir. Böylece dijital medya, sanat, müzik, film ve televizyon endüstrisindeki yenilikler Amerikan kültürünü yeniden tanımlamayı gerekli kılmıştır. Yaygınlaşan dijitalleşme ile beraber, internet ve akıllı cihazlar ile bunları işlevsel kılan yazılım teknolojisi bireylere sürekli iletişim halinde olma ve mobilizasyon imkânı tanımıştır (Uğurhan, 2022: 173).

Amerikan kültürünün dijital teknolojiler ve küreselleşmenin de etkisi ile büyük bir değişim geçirmesi, Hollywood’u da etkisi altına almıştır. Özellikle bu teknolojik gelişmeler, sinema üretim ve dağıtım süreçlerini kayda değer biçimde hızlandırmıştır. Dijital görüntüleme teknolojileri ve 3 boyutlu sinema, izleyicilere daha zengin ve etkileyici bir deneyim imkânı sunmuştur. Pek çok genç yönetmen yine bu dönemde kendini daha özgür bir biçimde ifade ederek kendi tarzlarını yaratmışlardır. Tarih boyunca farklı kültürlerin etkisi ile şekillenen Hollywood, yine bu yüzyılda farklı kültürlerden yönetmenlerin ortaya çıkması ve farklı toplumsal konuların ele alınması ile çeşitliliğini artırmıştır. İlaveten 21. yüzyılda dördüncü kuşak Amerikalı yapımcı ve yönetmenler sinemanın sınırlarını keşfetmekten çekinmemiştir (Monaco, 2018: 430).

Hollywood 21. yüzyılda daha gözü kara bir imaj sergiler. Vietnam Savaşı esnasında film yapımcıları bu savaşla ilgili film yapmaktan kaçınmış, ancak savaş sona

erdikten yıllar sonra bu gerçekliği beyaz perdeye aktaracak filmler çekmişlerdir. Mamafih, Milenyum çağından itibaren Hollywood, daha şeffaf bir politika izleyerek Irak ve Afganistan savaşlarını sığağı sığağına sinematik ekrana uyarlamıştır. Özellikle kurgusal filmler, Irak halkının yaşadığı kâbusu ve bunun Amerikalı askerler üzerindeki etkilerini ele almıştır. 11 Eylül sonrasında da pek çok film üzeri kapalı ya da açık bir biçimde terör saldırılarının toplumda yarattığı travmayı aktarmaya çalışmıştır. Bu çerçeveden bakıldığında 2000 sonrası Hollywood'da yaratılan temsiller hem yatıştırıcı, hem de toplumu uyarıcı bir işlev görmektedir (Topçu, 2010: 158-159). Bunların dışında terörizm, militarizm, çevre krizi, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, cinsellik ve din gibi harareti temalar 21. yüzyılda Hollywood'un yakın markajında yer almaktadır (Kellner, 2010: 13).

Yüzyılda Amerika yoğun siyasi, ekonomik ve toplumsal mücadelelere tanık olmuştur. Hollywood sineması da tam bu olayların merkezinde yer almıştır. İçinde bulunduğu dönemin kaygılarını, korkularını ve beklentilerini sinematik vizyonda seyircisine aktarmaktan çekinmeyen Hollywood, aynı zamanda geçmiş dönemlerde kendine uygulanan sansürlere de adeta meydan okuyarak kendini özgürleştirmiştir (Kellner, 2010: 322).

5.6.1. *Fight Club* Filminin Analizi

Bu bölümde *Fight Club* filminin anti-kahramanı Tyler Durden'in kamusal alan ile olan ilişkisine değinilmiş ve Amerikan toplumundaki yeri saptanmaya çalışılmıştır.

5.6.2. *Fight Club* Filminde Toplumsal Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan

Fight Club, ABD'nin Delaware eyaletine bağlı olan Wilmington şehrinde çekilmiştir. Ancak film içerisinde anlatıcının Tyler'ı aradığı ve iş sebebi ile gittiği yerler haricinde şehir bilgisi geçmez. Kamusal alanlar film içerisinde Tyler ve anlatıcının Dövüş Kulübünü kurduğu, anlatıcının alter egosunu şiddetli bir biçimde ortaya çıkaran ve onu dönüştüren mekânlar olarak karşımıza çıkar.



Resim 5.15.¹⁰⁶

Anlatıcı, IKEA kataloğundan aldığı ürünlerle döşediği evini havaya uçurur ve terk edilmiş bir malikâne kiralar. Bununla birlikte sokaklar, parklar, bar ve şehir meydanları onun asıl yaşam alanı (evi), benliğini ortaya çıkardığı mecralar olur. Bunun yanı sıra film, Amerika'daki tüketim kültürüne de eleştirel bir bakış sunar. Bunu yaparken de kamusal alanlardan yararlanır. Tyler ve anlatıcının tüketim kültürünün Amerikan toplumuna olumsuz etkisini ve toplumun yozlaşmasına dikkat çektiği Dövuş Kulüp'leri Lou'nun bodrum katından başlayarak şehrin tüm köşelerine yayılması ile işlenmiştir. Kulübe katılan üyeler kimliklerini ve amaçlarını bulmak için vahşi bir hareketin içerisinde kendilerini bulurlar. Bu arayış makyavelist bir biçimde Amerika'daki düzeni bozarak kendini tanıyan bir toplum yaratmaya hizmet etmek amacı taşımaktadır.

Film, bir bakıma kamusal alan kavramının 1990'lı yıllardaki dönüşümüne de işaret etmektedir. Öyle ki kamusal alan kavramı, herkesin kullanımına açık ve herkesin katılabileceği bir alanken, 90'larda bu alanlar yalnızca tüketim kültürü tarafından kontrol edilen ve tüketicilerin kullanımına açık mekânlar olarak gösterilir. İnsanların kendilerine yabancılaşmalarının en etken faktörlerinden biri de tam olarak bu dönüşümdür.

¹⁰⁶ Erişim tarihi: 10.03.2023 www.kultfilmler.com

5.6.3. *Fight Club* Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi

Çalışmanın bu bölümünde filmin anti-kahramanı Tyler Durden, Jung'un dört arketipi bağlamında çözümlenmiştir.

5.6.3.1. Anti-kahramanın anima arketipi

Tyler'ın anima arketipi onun Marla'yı intihar etmekten kurtarması ile gün yüzüne çıkar. Tyler, Marla'yı apartmana gelen polislerden korur. Devamında ise metruk eve giderler ve birlikte olurlar. Marla'nın ayık kalması için ona yemek hazırlar. Bu minvalde Tyler, anima arketipi ile uyumlu bir birlikteliğe sahiptir. Ancak anlatıcıya Marla'dan bahsederken şu ifadeleri kullanır:

*Tyler: O, ev hayvanı kılığında vahşi bir hayvan ondan uzak dur.*¹⁰⁷

Anlatıcı: Marla'nın bir sevgiliye değil sosyal hizmetler uzmanına ihtiyacı var.

Tyler: Biz aşk değil, spor yapıyoruz.

Böylece tıpkı diğer anti-kahramanlar gibi ilişki anlayışının Tyler için de geçerli olmadığını görürüz. Yüzeysel bir ilişki onun sorunlu animasının göstergesidir. Tyler ve Marla birlikte olduktan sonra kapıyı açan Tyler anlatıcıya “Devam etmek ister misin” diye sorar. Marla kiminle konuştuğunu sorduğunda ise onu tersler.

*Marla: Kiminle konuşuyordun sen?*¹⁰⁸

Tyler: Kapa çeneni!

Anlatıcının aksine Tyler kaba biridir. Animası ile denge kurmak adına hiçbir çaba göstermez. Marla ile olan ilişkisi ilerledikçe ondan sıkılır ve anlatıcıya ondan kurtulmasını ister.

5.6.3.2. Anti-kahramanın gölge arketipi

Filmin anti-kahramanı, açılış sahnesinde elinde silahla anlatıcıyı bağlamış bir biçimde karşımıza çıkar. Anlatıcının ağzına silah dayayarak sorular sormaktadır. Şehirdeki binaların kolonlarına yüksek miktarda patlayıcı yerleştirmiştir.

¹⁰⁷ 52:47

¹⁰⁸ 54:48

Tyler Durden: 2,5 dakika...Neler başardığımızı bir düşün ¹⁰⁹

Jung, gölgenin bireyin içerisinde mutlaka bulunan ve onu bastırmaktan çok yüzleşilmesi gereken bir arketip olarak görür. Gölge bastırıldıkça, yayılır ve kontrol edilmesi güç bir hâle gelir. Birey, ne kadar gölge arketipi ile dengede olursa o derece birey olabilmede aşama kaydeder. Tyler'ın elindeki silah, onun gölge arketipinin ilk yansımasıdır. Silah, güç ve kontrol sembolü olarak psikolojik bir savunma aracıdır. Bastırılmış yok etme dürtüsü bu bağlamda açığa çıkmaktadır.

Tyler ve anlatıcının ilk karşılaştığı sahnede Tyler, anlatıcıya çaresiz olduğunu söyler:

Tyler Durden: Gülüşünde iğrenç bir çaresizlik var... Eşit miktarda benzin ve portakal suyunun napalm yaptığını biliyor muydun? ¹¹⁰

Anlatıcı: Hayır bilmiyordum bu doğru mu?

Tyler Durden: Evet, evdeki maddelerle her türlü patlayıcıyı yapmak mümkündür.

Tyler'ın sabun üreticisi olmasının yanı sıra patlayıcılarla da ilgili olduğunu görürüz. Yasa dışı işler onun gölgesinin bir diğer unsurudur. Patlayıcı üretimi gibi şiddet içeren eylemler bastırılmış öfkenin birer yansımasıdır. Böylece Tyler'ın karanlık yönü anlatıcıyı da oyuna dâhil eder. Tyler aslen anlatıcının bastırılmış bilinç dışının bir parçasıdır. Bu nedenle anlatıcının gölge yanı olan arketip bir karakter olarak ayrı bir biçimde karşımıza çıkar.

Anlatıcı, evinin yanmasının akabinde Tyler ile Lou's Tavern Bar'da buluşur. Tyler, anlatıcı ile birlikte alkol alır. Ardından barın çıkışında Tyler, anlatıcının ona vurmasını ister. Şiddete olan meyli onun gölgesinin en bariz göstergelerinden biridir. Yanındakini de buna ortak olmaya davet eder.

Tyler: Bana hemen bütün gücünle vur. ¹¹¹

Anlatıcı: Ne?

Tyler: Bunu istiyorum hemen.

¹⁰⁹ 3:00

¹¹⁰ 23:16

¹¹¹ 32:23

Anlatıcı: Ama neden.

Tyler: Yara izim olmadan ölmek istemiyorum. Hevesim geçmeden vur bir tane.

Fiziksel ve ruhsal şiddet Jung'un gölge arketipinde önemlidir. Gece ve gündüz ayrımı da öyle. Tyler geceleri çalışır. Jung bunu şu şekilde ifade etmiştir:

“Jungcu yaklaşıma göre, söylenbilimsel konumda, bir yeraltı dünyası temsil edilmektedir geceyle. Ancak ruhsal olarak ruh durumunun gölge bölümü dile getirilir. Başka biçimde dile getirilirse, gündüz yaşantısı ‘olağan’ ve ‘iyi’ yönleri temsil eder ve ruhsalbilimsel açıdan kahramanın bilinciyle eşitir. Oysa gece ‘kötülükler’ zamanıdır ve onun bastırılmış gölgeler dünyasını yansıtır” (Jung’dan aktaran Hockley, 2020: 85).

Tyler ve anlatıcı her gece Lou’nun yerinin önünde kavga etmeye başlarlar. Gün geçtikçe onlarla birlikte kavgaya karışan kişi sayısı artmaktadır. Bu durum artık bir müsabakaya dönüşmüştür. Tyler gölgesine boyun eğerek şiddetini besler. Bu şiddet eyleminin toplu hâle dönüşmesi ile birlikte Lou’nun deposunda Tyler ve anlatıcı “Dövüş Kulübü”nü kurarlar. Tyler artık gölgesinin esiri olmuştur. Dövüş Kulübü’nün liderliğini üstlenerek gölgesi ile olan yüzleşmesini reddeder. Yalnızca kendi gölgesini tetiklemekle kalmaz, çevresinde olan herkesi de bu gölgeye ortak eder. Kolektif bir gölge oluşturur.

Tyler aynı zamanda yalancıdır. Dövüş Kulübü’nde anlatıcının yaralanmasının ardından hastaneye giderler ve onun merdivenden düştüğünü söyler.

*Tyler: Merdivenden düştün.*¹¹²

Anlatıcı: Merdivenden düştüm.

Jung için gölge arketipi yansıtılabilir. Bu bağlamda Tyler’ın sözleri anlatıcıda karşılık bulmaktadır. Böylece gölgeyi de paylaşırlar.

Tyler’ın bir diğer gölgesi hırsızlıktır. Anlatıcı ile birlikte sabun yapabilmek adına liposuction merkezine giderler ve atık insan yağlarını çalarlar. Tyler tümüyle gölgesine boyun eğmiş ve onun talimatları doğrultusunda hareket etmektedir. Karanlığı ile özdeşleşir. Anlatıcının elini sabun yapımında kimyasal madde ile yakar. Anlatıcıyı tokatlar ve ona şiddet uygular. Şiddet uygularken bir yandan anlatıcının Tanrı’ya olan inancını sorgular.

¹¹² 46:43

Tyler: Beni dinle. Tanrı'nın senden hoşlanmadığı olasılığını düşün. O seni hiç istemiyor. Hatta büyük olasılıkla senden nefret ediyor. Bu başına gelebilecek en kötü şey değil. O'na ihtiyacımız yok. Laneti ve affedilmeyi boş ver. Biz Tanrı'nın istenmeyen çocuklarıyız...Sadece her şeyi kaybettikten sonra özgür kalabiliriz.

113

Özgürlüğün formülü Tyler için tüm kötülüğü sonuna kadar benimseyip bunu içselleştirmekten geçmektedir.

Dövüş Kulübü gün geçtikçe daha fazla kişiye ulaşmış ve hatırı sayılır bir kalabalığa erişmiştir. Tyler kulübün lideridir. Kulübün üyelerini örgütleyici konuşmalar yaparak statükoyu eleştirir:

Tyler: Nefret ettiğimiz işlerde çalışıp gereksiz şeyler alıyoruz. Bizler tarihin ortanca çocuklarıyız. Bir amacımız ya da yerimiz yok. Ne büyük savaşı yaşadık ne de büyük buhranı..Bizlerin savaşı ruhani bir savaş. En büyük buhranlarımız hayatlarımız...ve o yüzden çok çok kızgınız ¹¹⁴

Tyler, yalnızca kendinin değil kendi neslinin de ruhunun acı çektiğini ve buna yönlendirildiğini iddia eder. Aslında gölgenin asıl sorumlusu statükodur. Tyler'ın örgütlemeleri kulübe gelenlere verdiği talimatlarla devam eder.

Tyler: Bu hafta hepinize ev ödevi. Hiç tanımadığınız biriyle kavga çıkaracaksınız. Kavga çıkaracak ve kaybedeceksiniz. ¹¹⁵

Tyler'ın kulübe gelenlere dağıttığı ev ödevleri yalnızca kavga çıkarmakla sınırlı değildir. Şehirdeki asayiş bozmak ve şehre zarar vermek gibi toplumsal yaşantıyı bozucu her türlü eylemi hafta sonları dövüş sonunda gelen kişilere zarfla dağıtır.

Tyler, Dövüş Kulübü eğitimi verebilmek için evin deposuna ranzalar koyar. Kapıya gelen her adayı da tüm şeffaflığı ile değerlendirerek ya kulübe kabul eder ya da ona hakaretler savurarak gönderir. Kabalık Tyler'ın gölgesinden yalnızca biridir.

¹¹³ 1:03:20

¹¹⁴ 1:10:36

¹¹⁵ 1:14:48

*Tyler: Çok yaşlısın şişko adam. Göğüslerinde çok büyük defol git buradan*¹¹⁶

Eğitmek için aldığı adayların saçını kazıtır. Ardından onlara kaba kuvvet kullanarak hakaretlerine devam eder.

*Tyler: Uzaya fırlatılacak bir maymun gibi hazır. Bir uzay maymunu gelişmek için kurban olmaya hazır biri.*¹¹⁷

*Tyler: Dinleyin sürüngenler özel değilsiniz. Sizler güzel ya da eşi olmayan kar tanesi de değilsiniz.*¹¹⁸

Tyler ve Kıyamet Projesi ekibi garson kılığına girerek Umut Projesi'nin oteldeki tanıtımına katılırlar. Tyler ve ekibin geri kalan üyeleri emniyet müdürünü tuvalette rehin alırlar. Tyler, müdüre soruşturmayı durdurması için onu tehdit eder.

Tyler: Merhaba, detaylı soruşturmayı durduracaksın bir yeraltı örgütü yok diyeceksin. Aksi halde sana zarar verecekler. 1:34:18

Filmin sonunda Tyler'ın anlatıcının alter egosu olmasını öğrenmemiz ile aslında Tyler'ın tüm gölgelerinin anlatıcının gölgeleri olduğunu görürüz. Anlatıcının olamadığı her şey Tyler'dır. Buradan yola çıkarak anlatıcının doğasının daha çok karanlık yanına meyilli olduğu ve gölge arketipi ile de bilinçte yüzleşmekten ziyade ona boyun eğdiği bir dengesizlik olduğu söylenebilir. Gölge arketipi anlatıcının birey olmada en büyük engellerinden biridir.

5.6.3.3. Anti-kahramanın persona arketipi

Tyler'ın persona arketipi ile anlatıcıyla birlikte kaldıkları evde geçmişlerinden bahsettikleri esnada karşılaşırız.

Tyler: Benim babam hiç üniversiteye gitmedi. O yüzden benim gitmem önemliydi. Mezun oldum ve onu arayıp sordum “Şimdi ne yapayım?” dedi ki “Kendine iş bul”. 25 yaşındayım her yıl bir kere arıyorum. “Baba şimdi ne yapayım?”, “Bilmiyorum, evlen mesela”. Biz kadınlar tarafından büyütülmüş bir erkek nesliyiz. Başka bir kadının aradığımız şey olduğunu hiç sanmıyorum.

119

¹¹⁶ 1:29:36

¹¹⁷ 1:30:07

¹¹⁸ 1:30:39

¹¹⁹ 39:57

Tyler aslında anne figüründen başka bir figüre ihtiyacı olmadığından bahseder. Bir birey olarak kendi ile yüzleşir.

Bir diğer yüzleşme sahnesi ise anlatıcı ile Dövüş Kulübü'nü kurduktan sonra otobüste geçmektedir. Anlatıcı Gucci reklamındaki iç çamaşırılı erkeği göstererek bir erkeğin böyle düzgün ve kaslı bir fiziğe sahip olup olmaması gerektiğini anlatıcıya sorar.

*Tyler: Kendini geliştirmek bir mastürbasyondur. Şimdi de kendini yok etmek.*¹²⁰

Tyler burada Dövüş Kulübü'nü neden kurduğunu itiraf etmiştir. Kendini geliştirmek ve toplumda bir birey olabilmek adına kendini yok etmeye ama aynı zamanda yok olmamak için mücadele etmeye çalışıyordur. Onun toplum içerisinde birey olabilmesi Dövüş Kulübü'nde kendini her kavgada ispatlayabilmesi ile gerçekleşir. Bu nedenle tüm personasını Tyler olarak kullanır ve onunla bütünleşir. Hatta öyle ki bu bütünleşme onu Tyler'ı arayacak kadar sarmalamıştır.

5.6.3.4. Anti-kahramanın benlik arketipi

Anlatıcı, evinin yanmasının akabinde Tyler ile Lou's Tavern Bar'da buluşur. Tyler, anlatıcı ile birlikte alkol alır ve insanın ne olduğunu, kim olduğunu sorgular. Bu diyalog benlik arketipinin uyumu açısından önemlidir.

*Tyler Durden: Duvet nedir biliyor musun?*¹²¹

Anlatıcı: Rahatlatıcı.

Tyler Durden: Bir battaniye. Sadece bir battaniye. Peki biz bunu neden biliyoruz? Avcı, toplayıcı insan anlamında hayatta kalmamız için gerekli mi? Hayır. Öyleyse biz neyiz?

Anlatıcı: Sadece tüketici.

Tyler Durden: Evet, biz tüketiciyiz. Tutkulu bir yaşam tarzının yan ürünleriyiz.

Tyler bu sahnede bireyin toplum içerisindeki yerini sorgular. Kendilik arketipi kişinin tam potansiyelini ve bütünlüğünü temsil eder. Tyler burada bireyin bütünlüğünün ne olduğunu sorgulayarak iç dünyasındaki bütünlüğü ve dengeyi tamamlamaya çalışır. Jung, benlik arketipinde bireyin kendini tanıması için

¹²⁰ 45:16

¹²¹ 30:01

benliklerini keşfetmeleri gerektiğini savunur. Bu, onların gerçek potansiyellerini açığa çıkarır. Ancak tam da bu noktada anlatıcıya şunu söyler:

*Tyler Durden: Bence bütün olmaya kalkışma, mükemmel olmaya hiç çalışma...
Bırakalım her şey düşeceği yere düşsün*¹²²

Bütünlük benliğin önemli bir parçasını oluşturur. Jung, benliği kişiliğin bütünlüğü olarak görür. Ancak Tyler bu bağlamda yeniden bu arketipten uzaklaşır. Bilhassa bu arketipi oluştururken esinlendiği mandala figürü bütünlük arzusunun temsilidir. Böylece Tyler, kişiliğin bilinç halinin ve bilinçaltının birleşimini yadsır.

Filmin sonunda anlatıcı araba kazasının ardından Tyler'ı evde göremez ve onu aramaya başlar. Tyler'ın her gittiği rotayı takip ederek izini sürer. En nihayetinde benlik arketipi tüm yalınlığı ile kendini gösterir. Tyler Durden anlatıcının alter egosudur. Kurmaca bir anti-kahramandır. Anlatıcının olmak istediği her şeydir. Sıra dışı giyimi, cesareti, monoton olmayan hayatı, statükoya olan isyanı, tüketim kültürünün Amerikan toplumundaki uyarıcısı ve erkeklik krizinin yegâne eleştiricisi...

*Tyler: Otur!*¹²³

Anlatıcı: Cevap ver! Neden beni sen sanıyorlar.

Tyler: Bence biliyorsun. Neden seni benimle karıştırırsınlar ki? Anladın.

Anlatıcı: Hayır! Çünkü biz aynı kişiyiz.

Tyler: Evet, öyle. Hayatını değiştirmek istedim. Bunu kendin yapamıyordun. Olmak istediğin her şey oldum. Görünmek istediğin gibi görünüyor, istediğin gibi sevişiyordum. Zekiyim, yetenekliyim ve asıl önemlisi senin olmadığın kadar özgürüm.

Anlatıcı: Bu imkansız bu çılgınlık. Artık dinlemeyeceğim seni sen delisin.

Tyler: Hayır, deli olan sensin.

Jung için bilinç psikolojik olarak bireyin tümünü kapsar. Tüm bu keşmekeş ve kaybolmuşluk ortasında anlatıcı birden Tyler ile aynı kişi olduğunun bilincine varır. Tyler'ın onu bir tutsak olarak nitelendirmesinden kendi payına düşen hürriyeti en azından bu bağlamda sağlamış olur. Kapitalist sistemi yok etmek isteyen Kıyamet

¹²² 30:43

¹²³ 1:52:36

Projesi'ni durdurmak üzere harekete geçer. Gölge arketipi ile iş birliğinde olması onu daha tehlikeli bir hâle büründürmüştür. Ancak ne zaman ki Tyler ile “bir” olduğu bilincine varır, o an bilincinin kontrolünü de yeniden ele geçirir. Filmin son sahnesinde kendini vurur ve metaforik olarak zihnindeki Tyler'dan kurtulur. Böylece birey olma yolundaki adımı atmıştır.

5.6.4. *Fight Club* Filminde Anti-Kahraman

Dövüş Kulübü'nün anti-kahramanı Tyler Durden, küreselleşme, kapitalizm ve fütursuz tüketime karşı toplumu örgütleyen ve bunu yaparken de kendi ahlaki kuralları çerçevesinde hareket eden bir arketiptir. Şiddet ve yıkıcı terör eylemleri aracılığıyla kendini yeniden keşfetme yolculuğuna çıkmış bir grubun da lideridir. Dövüş Kulübü'nün üyeleri hayal kırıklığına uğramış ve kendine yabancılaşmış bireylerden oluşur. Tyler Durden, gizemli kişiliği ile anlatıcı ve bu üyelere tüketim toplumunun bireylerde açtığı yaraları tek tek hatırlatır. Bu bağlamda diğer anti-kahraman arketiplerine göre toplumsal bilince sahip olduğu söylenebilir. Ancak Tyler, anlatıcının alter egosu olması müsebbibi ile 1990'lı yıllardaki anti-kahramanın ikircikli yapısına işaret eder (Sotirakopoulos, 2021: 65).

Tyler Durden, 1990'lı yıllara dair toplumsal düzen ve otantik erkekliğin yok olduğunun ve erkek kimliğinin yeniden inşa edilmesi gerekliliğinin de bir anti-kahraman olarak altını çizer. Tyler, kurmaca bir anti-kahraman olarak kapitalizmin tabir-i caizse evcilleştirilmiş bir erkekliğin krizi olarak topluma sunulduğu gerçekliğini hievmetmek ve onu yadsımakla özdeşleşir. Tyler için şiddet, nihai bir dildir. Oluşturduğu Kıyamet Projesi ile organize yasa dışı kavgaların büyümesi de bunun bir göstergesidir. Düzen ve kontrolün altüst edilmesi ve bu doğrultuda gerçekleştirilen vandalizm Tyler aracılığı ile eril kimliğin bir isyanı olarak karşımıza çıkar (Ross, 2014: 131-132).

Bu bağlamda Tyler, 20. yüzyılın sonlarına doğru erkekliği meta temelli yaşam tarzları aracılığı ile yaptığı ve kadınların iş gücündeki artan rolü ile Amerika'daki erkeksi üretici ve kadınsı tüketici arasındaki geleneksel kabul görmüş anlayışa başkaldırır. 1990'lı yıllarda Amerikan toplumu şiddetin artışını kınarken bile şiddet ve silah kullanımı her zamankinden daha fazla haneye girdi. Erkeklerin, erkeklik krizi ile karşı karşıya kaldığı bu dönemde geleneksel erkeklik kodlarına artık değer verilmemeye başlandı. 1993 yılında Amerika'da Brady Yasası ile otuzdan fazla

eyalette silah taşıma hakkı kısıtlandı. Bu çerçeveden bakıldığında Tyler Durden kendi zamanının ve üretildiği toplumun yansıması olmakla kalmamış; anarşik, mazoşist bir nihilist olarak kırılmaya uğrayan toplumsal yapıya da kendi yöntemleri ile müdahale ederek toplum bilincini harekete geçirmeye çalışmıştır. Ancak her anti-kahraman gibi bunu yaparken kendi ahlaki kurallarını kullanmıştır.

1990'lı yıllara kadar anti-kahraman arketipleri benlikleri ile uyum sağlayamayan, birey olma yolunda gölge ve personası ile fazlasıyla bütünleşmiş karakterler olarak karşımıza çıkar. Ancak Tyler Durden (alter ego olarak) aslında tüm bu korkuların, uyumsuzlukların, toplumdan dışlanmışlıkların tabir-i caizse ete kemiğe bürünmüş bir hâli olarak sunulur. Film Chuck Palahniuk'un aynı isimli romanından (1996) uyarlanmıştır. Anti-kahramanlar edebiyat uzantılı arketipler olarak geçmişten günümüze bir anlamda Hollywood'un bu geleneği sürdürdüğü de açıkça görülmektedir. Film doğrultusunda Tyler Durden'in kurmaca bir anti-kahraman olarak özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- Makyavelist
- Hırsızlık, gaspçılık ve vandalizm
- Narsist
- Cesur
- Psikopatik
- Yalancı
- Kendi ahlaki değerleri olan
- Takıntılı
- Mazoşist
- Obsesif
- Topluma ve otorite figürlerine karşı isyankâr
- Şiddet yanlısı
- Mücadelesini kanun dışı yollarla çözen

-İnatçı

-Meydan okuyucu

-Kötü alışkanlıklara sahip (alkol, sigara vb.).

5.7. *American Psycho* Filminin Analizi

Milenyum çağı ile birlikte Amerikan toplumundaki teknolojik gelişmeler, kültürel yapının değişmesinde mühim bir yere sahiptir. Bununla birlikte yaşanan terör olayları, ekonomik krizler ve siyasi gelişmeler toplumsal iklimin farklılaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Çalışmanın bu bölümünde 2000’li yıllarda Amerikan toplum yapısı ele alınmış ardından *American Psycho* ve *Nightcrawler* fillerindeki kamusal alan ve birey ilişkisi analiz edilmiştir. Milenyumun anti-kahramanlarını daha iyi analiz edebilmek amacıyla 2000’li yıllara dair iki örneklem seçilmiştir. Bu bağlamda sosyolojik atmosfere değinildikten sonra filmlerdeki anti-kahramanlar dört arketip zemininde çözümlenmiştir.

5.7.1. *American Psycho* Filminde Toplumsal Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan

American Psycho filminde kent ve kamusal alan anti-kahramanı dönüştürmesi müsebbibi ile önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, New York’ta geçmesine karşında tüm Amerika’nın 2000’li yıllardaki kapitalizm anlayışını ve bireylere olan etkisini açıkça seyirciye gösterir. Görkemli, lüks ve şatafatlı kamusal alanlar bireylerin kendilerine yabancılaştığı ve kimlik problemlerine tanık olan yerlerdir. Varoluşçuluğun sancıları kent ve kamusal mekân üzerinden işlenmiştir. Patrick Bateman, milenyumun sömürü aracılığıyla bireyi şeyleştirmeye zorladığı bir anti-kahramandır. Gittiği restoranlar, cafeler, gece kulüpleri kendine yabancılaşmış ve yozlaşmışlığın adeta bir aynasıdır. Anti-kahramanı psikopat bir özneye çeviren kent, ilerleyen zamanlarda şiddetin sınırlarını zorlayabileceği bir deneyim yuvasına dönüşür. Patrick Bateman ve arkadaşları kendilerini kamusal alanlar üzerinden tanımlarlar. Mezun oldukları Harvard ve Yale Üniversiteleri, zar zor yer bulabildikleri Nell’in Yeri, Dorsia ve Flutie onlar için kendilerini ispat edebildikleri, güç rekabetini sürdürebildikleri yerlerdir.



Resim 5.16.¹²⁴

Diğer yandan kamusal alanlar (parklar ve bahçeler gibi) filmde adalet anlayışının da sorgulandığı ve anti-kahramanın kendi adalet anlayışını uygulamaya koyduğu yerler olarak karşımıza çıkar. Eşitsizliğin başladığı yer köhne yerlerdir. Patrick için yoksullaşma ve sınıf anlayışı bir tercih meselesidir. Sokakta başlayan eşitsizliği sona erdirmek de yine anti-kahraman tarafından gerçekleştirilir. Bu bağlamda kent yoksulluğun, suçun ve dejenerasyonun birbirini tetiklediği alandır.



Resim 5.17.¹²⁵

¹²⁴ Erişim tarihi: 21.02.203 www.filmmax.org

¹²⁵ Erişim tarihi: 21.02.203 www.filmmax.org

Bilhassa yirminci yüzyılın son yıllarındaki neo-liberal ekonomik ilkelerin güçlü bir biçimde uygulanması sınıf eşitsizliğinin artışına yol açmıştır. Kent sayısındaki ve kent nüfusundaki artış filmde restoranlarda zenginliğini sergileyen üst kesim üzerinden işlenir. Ekonomik refah bireyi aidiyetten yoksunlaştırmıştır. Patrick’de 21. yüzyılın kentleşmesinin avantaj ve deavantajlarını anti-kahramana dönüştürerek deneyimler.



Resim 5.18.¹²⁶

Kentleşmenin beraberinde getirdiği aşırı kalabalık ve kirli çevreyi; Patrick’in geceleri limuzini ile gezmeye çıktığı ara sokaklarda ya da hayat kadınlarının bulunduğu semtlerde görürüz. Kentleşmedeki keskin ayrım buralarda kendini belli eder. Örneğin Dorsia’da baştan aşağı marka giyen bürokratlar bu tür kamusal alanları servetlerini yarıştıracak bir ortam olarak kullanırlar. New York zenginlerin ve iyi okullardan mezun olan beyaz yakalıların yeridir. Ancak filmdeki karakterlerin hemen hepsi kentleşmenin düzensizliğinin psikolojik olumsuzluklarından nasibini almıştır. Uyuşturucu, içki, depresyon, suç ve aile parçalanmaları bunların en önemli kanıtıdır.

5.7.2. American Psycho Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi

Bu bölümde filmin anti-kahramanı Patrick Bateman, Carl Gustav Jung’un anima, gölge, persona ve benlik arketipleri ile psikanalitik olarak çözümlenmiştir.

¹²⁶ Erişim tarihi: 21.02.2023 www.filmmax.org

5.7.2.1. Anti-kahramanın anima arketipi

Patrick Bateman'nın anima arketipi ile ilk somut karşılaşma ofis çıkışı arabada onu Evelyn ile gördüğümüz sahnede başlar. Evelyn onun nişanlısıdır. Bateman arabada kulaklıkla müzik dinlemektedir. Evelyn, pahalı çikolatalar ve güller için sipariş vermekle meşguldür. Bateman içinden söylenmektedir:

Evelyn: Ve yüzlerce gül istiyorum. Ve bir sürü de çikolatalı trüf Godiva'dan olsun ve açılmış istiridyeler istiyorum.¹²⁷

Bateman (İç ses): Robert Palmer'in yeni kasetini dinlemeye çalışıyorumama sözde nişanlım Evelyn kulağımın dibinde vızıldayıp duruyor.

Evelyn: Annie Leibovitz. Düğün için Annie Leibovitz'i tutalım. Bir de video için birini bulalım. Patrick bunu yapmalıyız.

Bateman: Neyi yapmalıyız

Evelyn: Evlenmeli ve bir düğün yapmalıyız.

Bateman: Olmaz işten vakit ayıramam.

Evelyn: Baban şirketin sahibi sayılır istediğini yaparsın şaşkın şey.

Bateman: Bunu konuşmak istemiyorum.

Evelyn: O işten de nefret ediyorum zaten. Neden istifa etmiyorsun anlamıyorum.

Bateman: Çünkü çevreme uyum sağlamak istiyorum.

Bateman tahammülsüzdür. Evelyn'e karşı davranışları da öfkeli ve sevgisizdir. Nişanlısı olmasına rağmen uzak durmaktadır. Buradan hareketle Bateman'nın ilk karşılaştığı anne figüründe ya da sonraki kadın figürlerinde sorunlu bir ilişki yaşadığı sonucuna varılabilir. Anima arketipi de bilinçli seçimlerin altında yatan bilinçsiz bir düşünce ve davranış tarzının ana metaforudur. Bu nedenle Bateman'nın dişil yanı ile özdeşleşemediğini görürüz.

Bateman: Sri Lanka'dan çok daha mühim sorunlar var.¹²⁸

Bryce: Mesela?

¹²⁷ 09:21

¹²⁸ 11:35

Bateman: Irkçılığı bitirmemiz gerekiyor bir defa, nükleer silahlanmayı yavaşlatmamız, terörizm ve dünyadaki açlığı bitirmemiz gerekiyor. Evsizlere yemek ve barınma sağlamamız, ırksal ayrımcılığa karşı durup insan haklarını geliştirmemiz ve kadınların eşitlik haklarını artırmamız gerekiyor. Geleneksel ahlaki değerlere dönüşü teşvik etmemiz gerekiyor. Ve en önemlisi gençler arasında toplumsal duyarlılığı öne çıkarıp materyalizmi bitirmemiz gerekiyor.

Patrick Bateman kendine karşı dahi dürüst olmayan ve bilinçaltında topluma kendini entegre edebilmek adına duyarlı vatandaş maskesi takan bir karakterdir. Bu anlamda personasının arkasına saklanan bir Bateman görürüz. Topluma uyum sağlamak amacıyla, kendini toplumun beklentilerine göre şekillendirmektedir. Böylece varoluş çabasını persona ile kanıtlayarak başarıya ulaştırır. Bateman toplum ile arasındaki uzlaşmayı bu şekilde gerçekleştirmektedir.

Patrick arkadaş grubundaki Courtney ile cinsel bir birliktelik yaşamaktadır. Courtney’de yine aynı arkadaş grubundan olan Luis ile nişanlıdır. Akşam Courtney’i Dorsia Restoran’a götürmek için arar. O esnada evde porno izlemektedir. Bir erkeğin yaratıcılığı ve ilham kaynağı anima arketipinin ifadesidir. Patrick porno izleyerek cinsel olarak yaratıcılığını artırır ve animası ile iletişime geçer. Yerinden edilmiş bir animaya sahip erkek açgözlü, benmerkezci ve yaratıcı olmayan, karamsar duygular sergiler. Patrick arabada Courtney’le ilgilenmez. Onun tek ilgilendiği şey kendisi ve egosudur. O kadar yüksek bir egoya sahiptir ki gölgesi, animası ve benliği çatışma halindedir.

Patrick yalnızca sekreteri Jean ve Luis’in nişanlısı Courtney ile iyi geçinir. Onun dışında hayatına giren tüm kadınları ya öldürür ya işkence eder ya da önemsemez. Courtney’e birlikte olduklarında ona iltifat eder. İçten içe Luis ile nişanlanmasını kıskanır. Jean’i akşam yemeğine çıkarmadan önce onu evine davet eder. Anima arketipi ile özdeşleştiği diğer kadın olan Jean’e ilk kez dürüst olur ve ona karşı maskesini indirir. Öldürmek için yeltense de bundan vazgeçer. Birlikte otururlarken Evelyn Pat’i arar. Jean bu duruma bozulur.

*Jean: Evelyn miydi o Hala görüşüyor musunuz? Özür dilerim bunu sormak haddim değil. Gitmemi ister misin?*¹²⁹

¹²⁹ 1:03:29

Patrick: Evet. Kendimi kontrol edebileceğimi sanmıyorum.

Jean: Gitmem gerekiyor biliyorum. Müsait olmayan erkeklere kapılmak gibi bir huyum var. Sen gitmemi istiyor musun

Patrick: Sanıyorum ki eğer kalırsan kötü şeyler olacak. Seni incitebilirim. İncinmek istemezsin değil mi?

Jean: Hayır sanırım istemem. Canım yansın istemem

Bu anlamda Patrick animası ile son derece uyumsuz bir karakter sergiler. Animasındaki uyumsuzluğu hayatındaki hemen hemen tüm kadınlara karşı sadist düşüncelerinden görülebilir.

5.7.2.2. Anti-kahramanın gölge arketipi

Filmin başlangıç sahnesinde lüks bir restoranda Patrick Bateman'ı arkadaşları ile masada görürüz. Hepsi viski içmektedir ve argo konuşurlar.

Arkadaşı 1: Tuvalet kokain çekmek için uygun değil¹³⁰

Arkadaşı 2: Oradaki Paul Allen olduğuna emin misin?

Arkadaşı 3: Evet, eminim dangoz. Fisher grubu bunun müşterisi

Arkadaşı 2: Ballı 'Yahudi' pislik

Restoranın ardından Patrick ve arkadaşları striptiz kulübe gider. Patrick barmen kızıdan bir içki ister ve kuponu uzatır. Barmen kız kuponun geçmediğini ve nakit istediğini belirtir. Bunun üzerine Bateman sinirlenir ve barmen arkasını döndüğünde ona kabaca söylenir:

Patrick Bateman: Çirkin yellozun tekisin. Seni öldüresiye bıçaklamak ve kanınla oynamak istiyorum¹³¹

Bu söylem ile birlikte Bateman'nın gölge arketipinin yoğunluğu psikopatik bir biçimde karşımıza çıkar. Şiddete olan meyli, gölge arketipinin nefret ve yıkıcılığını harekete geçirir. Öyle ki bireyin bu gölge tarafı psikanalitik boyutta incelendiğinde ilkel dürtülerimizin bir sonucudur. Cinsel dürtüler, hedonizm, mazoşizm ve sadizm bunlara örnek olarak verilebilir. Egonun baskın ideolojisine ve kimliğine meydan

¹³⁰ 02:47

¹³¹ 04:23

okuyabilmek gölgenin bu yanını, kısaca “gölgede yaşayan arzular”ı ehlileştirir. Bateman’ın da gölgesinin temelinde öldürme güdüsü yatar. Aslında barmen kızla değil doğrudan gölge ile konuşur bu nedenle de idealize edilmiş egoyu göremez..

Alkol de Bateman’ın gölge arketipini oluşturan önemli bir unsurdur. Çünkü alkol bireyde uygunsuz ve kötü olduğuna inanılan davranışları harekete geçirir. Gölge yanının birey tarafından iyi tespit edilebilmesi için hangi durumlarda karanlık dürtülerin ortaya çıktığına bakılmalıdır. Bateman’da restoranda içki içtikten sonra gece kulübünde ahlaksız benliği ile bütünleşir.

Sonraki sahnede Bateman kuru temizlemede çalışan kadınla tartışmaktadır. Verdiği çarşafın tam olarak temizlenmediğini görünce sinirlenir ve kadına küfür eder.

*Bateman: Hanımefendi, o **** çenenizi kapamazsanız sizi gebertirim. Bu salak kahpeyle başa çıkamıyorum.*¹³²

Gölge arketipi ile yüzleşmek ve gölge benliğini kabul etmek birey için zor bir süreçtir. Öfke ve şiddete olan eğilimin sergilenmesi bu yüzleşmeyi geciktirir. Gölgeyle yüzleşmek için öncelikle birey ilk etapta bilinçsiz davranıştan kaçınmalı ve kendini haklı çıkarmaktan vazgeçmelidir.

Bir diğer gölge arketipi Patrick’in yaptırımcı yanıdır. Courtney ile yemeğe çıktıklarında Courtney’nin kendi yemeğini seçmesine izin vermez. Aksine onun yiyeceklerini de kendisi seçer ve bundan hoşnut olur.

*Patrick Bateman: Courtney, sen tütsülenmiş ördek ve kabak pürelili yerfıstığı çorbası alıyorsun. New York Matinee, bu çorba için “oynak ama gizemli bir yemek” demiş. Bayılacaksın. Sonra da menekşe ve çam fıstıklı kırlangıç balığı. Bence çorbadan sonra güzel gidecektir.*¹³³

Patrick’in en koyu gölgesi ise iş çıkışı ara sokakta bir dilenciye öldürmesinde kendini gösterir. Patrick bir katildir. Acımasızca kendinden düşük seviyede birini “seninle hiçbir ortak yanımız yok” diyerek öldürür.

*Patrick Bateman: Selam ben Pat Bateman. Biraz para ister misin yemek falan.*¹³⁴

¹³² 13:32

¹³³ 16:59

¹³⁴ 20:40

Dilenci: Tabii

Patrick Bateman: Hava da soğuk değil mi? Niye bir işe girmiyorsun? Madem bu kadar açsın niye bir işe girmiyorsun?

Dilenci: İşimi kaybettim

Patrick Bateman: Neden? İçki mi? Bu yüzden mi kaybettin? Şirket bilgilerini mi sattın? Şaka şaka. Adın ne bakalım senin

Dilenci: Al.

Patrick Bateman: Ne? Bağır biraz!

Dilenci: Al.

Patrick Bateman: Git allahın cezası bir iş bul, Al. Olumsuz düşünüyorsun. Sana engel olan bu. Kendine bir çeki düzen ver. Sana yardım edeceğim.

Dilenci: Çok naziksiniz beyefendi. Siz çok nazik bir adamsınız.

Patrick Bateman: Önemli değil. Anlarım ben.

Dilenci: Lütfen bana ne yapacağımı söyleyin. Bana yardım etmeniz lazım. Çok üşüdüm açım.

Patrick Bateman: Ne kadar kötü koktuğunun farkında mısın? Bok gibi kokuyorsun farkında mısın? Al, kusura bakma. Seninle ortak hiçbir yanıml yok.

(Patrick çantasından bıçağını çıkarır ve Al'i defalarca bıçaklar. Ardından onu tekmeler)

Patrick Bateman gücüyle özdeşleşmiş ve onu kötüye kullanmıştır. Gölge Pat'e sahip olmuştur. Bateman gücünü başlangıçta nazik ve makul bir varlık gibi kullanmış ancak gölgeye teslim olduktan sonra adeta vahşi bir canavara dönüşmüştür. Bateman sürekli olarak patlamaya hazır bir volkan gibidir. Gücünü kontrol edemediğinde ise çevresindeki herkesi yok edecek bir hâle bürünür. Gölge, bilince ulaşmayı engeller. Böylece Pateman aklını ve sağduyusunu kaybeder. Bu bilinçsiz parçalar birliği bireyle birlikte yaşamak ister. Gölge adeta bir sinema projektörü gibi kendini bir başka bireyde gösterebilir. Tıpkı Al ve Pat'te olduğu gibi güçlü ve güçsüz ayrımının keskin olduğu yerlerde, bir insana bir kuruma hatta bir ülkeye yansıtılabilir. Kendi güvensizliğini başkalarının üzerinde tatmin eden Pat, bunu sadistçe ve canice yapar.

Patrick, Noel partisinden sonra iş arkadaşı Paul Allen ile çıktığı yemekte garsona bağırır ve onu tehdit eder. Kendinden aşağıda olan herkese karşı nefret duymaktadır. Gölgenin Pat'i yönettiği açıkça ortadadır.

*Garson: Spesyalleri saymamı ister misiniz?*¹³⁵

Patrick Bateman: Dalağını kaybetmek istemiyorsan, hayır!

Gölge arketipi ne kadar toplumdan sakladığımız yüzümüz ise, persona arketipi topluma karşı takındığımız sevimli yüzümüzdür. Persona ve gölge birbirinden ayrılmaz. Gölge egonun özdeşleşmediği her şeyi somutlaştırır. Patrick'in kendinde oluşturmaya çalıştığı ideal kişilik de saldırgan dürtülerini gizler. Ancak bu dürtüler her geçen gün eylemsel bir biçimde kendini somutlaştırmaktadır. Bateman, Paul Allen'a kendini farklı bir isimle tanıtmıştır: Marcus Halberstram. Yemek esnasında Patrick Allen'a bir itirafta bulunur ancak Allen bunu ciddiye almaz.

*Patrick Bateman: Ben kızları parçalara ayırmaktan hoşlanırım. Oldukça deli olduğumu biliyor muydun?*¹³⁶

Pat farklı bir kimlikle yalan söyler ve kışkırdığı Allen'ı ağına düşürebilmek için benliğini ikiye bölerek gölgesi ile hareket eder. Benliğin reddedilmiş tarafını içeren gölge bağımlılık geliştirmiştir. Narsisizm ile beraber kendini adeta bir İsa gibi tüm insanlıktan üstün görür. Sonraki sahnede Allen'ı eve götüren Pat ona baltayla saldırarak onu öldürür. Patrick içindeki kötülüğü yönlendirmekten acizdir. Bateman "Tanrılık" ve benliğin, iyilik ve kötülüğün ötesindedir. Allen'ın cesedi önünde purosunu yakar, bacak bacak üstüne atar ve adeta Tanrı'lığını ilan eder.

Patrick evde spor yaparken kadınları öldüren testereli bir katilin videosunu izlemektedir. Bilinçaltında enerjisini ve yaratıcılığını bu çılgınlardan ve acı çeken kadınlardan aldığı açıktır. Bireyin gölge arketipi ile bütünleşememesi, kişisel tatminini engelleyebilir ve farklı biçimlerde ortaya çıkarak sorun yaratabilir. Patrick'in kıskançlık dürtüleri ve çevresine karşı üstünlük çabası duygusal tepkilerinde onu karamsar ve öngörülemez bir hâle getirmiştir. Aşağılık kompleksi ile intikam duygusu onu saldırgan bir birey haline getirmiştir. Bu "kanlı öfke" hali onun gölgesini daha da koyulaştırır.

¹³⁵ 20:11

¹³⁶ 26:15

Donald Kimball yeniden Patrick'i sorgulamak için iş yerine geldiğinde Patrick Paul'ü en son gördüğü yer sorulduğunda yalan söyler. Ardından Donald kalkmak üzereyken çantasından Huey Lewis'in bir albümünü çıkarır. Patrick'in özel ilgi alanı müzik gruplarıdır. Şarkıların sözlerini, çıktıkları tarihleri ve sözlerinin içeriklerini ezbere bilmektedir. Ancak Donald'ın gösterdiği albüme kayıtsız kalır.

*Donald Kimball: Huey Lewis and the News. Harika bir albüm. Buraya gelirken aldım. Duymuş muydunuz?*¹³⁷

Patrick Bateman: Hiç duymadım. Yani şarkıcıları pek sevmem.

Donald Kimball: Müzikle çok aranız yok, ha?

Patrick Bateman: Hayır, müziği severim. Sadece Huey'i fazla zenci buluyorum.

Bateman o ana kadar ırkçı söylemleri tamamen reddeden bir karakterken dedektife zencilerden rahatsız olduğunu söyler. Müziğe olan takıntısı hakkında da gerçekçi değildir. Gölge arketipini besleyerek şeytani yönünü güçlendirir.

Bateman arkadaşı ile gittiği gece kulübünün tuvaletinde kokain kullanmaktan çekinmez. Yalnızca gölgenin karanlık yönlerini ortaya çıkaran ve onu bilince getiren kişi nevroz ve depresyondan kendini kurtarabilir. Bateman kulüpte tanıştığı bir modeli gecenin sonunda eve götürür. Ertesi gün kadının saçının bir tutamı elindedir ve iş yerinde onunla oynamaktadır. İçimizde reddettiğimiz herhangi bir parça psişede bize geri döner. Kişisel gölge de bu reddedilen parçaların bir koleksiyonudur. Tıpkı Patrick'in sarışın kadınları öldürerek bir koleksiyon sahibi olması gibi... Olumsuz ve çevreye zarar veren obsesif takıntılar da gölgenin bir başka katmanıdır. Bu durum bilince ulaşmadıkça bireyde sürekli tekrarlanır. Yansıtmayı yapan bilinçli özne değil bilinç dışıdır. Dolayısıyla kişi ve bilinç dışı arasındaki ilişkide egonun illüzyonları onun bu durumu fark etmesini geciktirir.

Patrick gece kulübünde tanıştığı kadını öldürdükten sonra ertesi gün Jean'i yemeğe çıkarmak ister. Jean bunu kabul eder ve yemekten önce Patrick'e gitmek üzere anlaşılır. Akşam Jean'i Patrick'in evinde görürüz. Muhabbet ettikleri esnada Patrick buzdolabının kapağını açar ve gece kulübünde tanışıp eve götürdüğü kadının kafatası poşetinin içinde görürüz. Patrick'in psişesi ve bilinçaltı cinayet işlemeyi

¹³⁷ 51:23

deneyimlemekten vazgeçmez. Aksine bu istek adeta ilkel bir yeme dürtüsü gibi onun hayatında sadomazoşist bir yer edinmiştir. Böylece Patrick kendi zincirlerinden kurtularak, içindeki canavarı özgürleştirir. Yok etme ve yok edilme arzusu gölgenin bir uzantısıdır. Patrick’de gölgenin bu arzularına boyun eğer ve bu arzuları yatıştırır. Ancak bilinçli iradeyi devre dışı bırakır. Bunu Jean ile aralarında geçen şu diyalogda görürüz:

Patrick Bateman: Jean sorbe alır mısın?¹³⁸

Jean: Teşekkür ederim, çok isterim. Sen de biraz alır mısın?

Patrick: Ben diyeteyim ama teşekkür ederim.

Jean: Kilo vermene gerek yok ki. Şaka yapıyorsun değil mi? Harika görünüyorsun oldukça sıkı.

Patrick: İnsan her zaman daha ince ve daha güzel olabilir.

Jean: İstersen yemeğe çıkmayabiliriz. İradeni zorlamak istemem.

Patrick: Yok, Önemli değil. Zaten irademe hâkim olmakta çok da iyi sayılmam.

5.7.2.3. Anti-kahramanın persona arketipi

Bateman’ın personası Evelyn ile birlikte gittikleri yemekte Bateman’ın masadakilere karşı yaptığı konuşmada açıkça sergilenir. Bateman için dünya hafife alınacak, duyarsız kalınacak bir yer değildir ve o tüm problemlerin hassas bir savunucusu gibi hareket etmektedir. Personada birey asla gerçek bir kişilik sergilemez. Toplum içindeki görünümünde bilinçaltındaki çarpık kişiliği maskeler.

Patrick, Paul Allen’ı öldürdükten sonra iş yerine gelen dedektif Donald Kimball’a karşı son derece sakın ve profesyonelce masum olduğuna dair yalanlar söyler. Birini öldürmek toplum tarafından kabul edilemez bir eylemdir. Ancak Patrick toplumun ahlaki değerleri ya da kurallarını önemsemez. Onun tek önemseddiği şey kendi saygınlığıdır. Personasını bu bağlamda asla indirmez. Bu tutum onun dürtüsel, yaralı, kompleksli ve izole parçasını gizlediği bir yöntemidir. O, bireylere bağılıktan çok kendi oluşturduğu sahte benliğe bağlıdır. Bu nedenle Pateman’ın personası ile yarattığı dış dünyaya karşı tutumu tamamiyle maskeden ibarettir.

¹³⁸ 59:37

5.7.2.4. Anti-kahramanın benlik arketipi

Benlik arketipi filmin başlangıcında Bateman'ın iç sesi ile birlikte ortaya çıkar.

Bateman: Benim adım Patrick Bateman. 27 yaşındayım. Dengeli beslenme ve sıkı bir egzersiz programı ile vücudumla ilgilenmem gerektiğine inanıyorum. Sabahları eğer yüzüm şişmişse, mekiğimi çekerken yüzüme buz torbası koyuyorum. Artık bin mekik çekebiliyorum. Buz torbasını aldıktan sonra gözenek temizleyici losyon sürüyorum. Duşta, suyla aktivite olan temizleme jeli kullanıyorum. Sonra da bal-bademli vücut sabunu. Yüzüme ise arındırıcı jel. Sonra ise bitkisel naneli yüz maskesi uyguluyorum. Bu, ben diğer hazırlıklarımı yaparken 10 dakika yüzümde kalıyor. Mutlaka alkolsüz ya da az alkollü traş sonrası losyonu kullanırım. Çünkü alkol yüzü kurutur ve sizi yaşlı gösterir. Sonra nemlendirici ve sonra yaşlanma karşıtı göz balsamı. Ve en son olarak da nemlendirici koruyucu losyon. Bir Patrick Bateman görüntüsü var. Soyut bir kavram ancak gerçek bir ben yok. Sadece bir varlık, yanıltıcı bir şey. Soğuk bakışlarımı gizleyebilsem de ve elimi sıkıp elinizi sıktığımı hissetseniz de ve hatta hayat tarzlarımızın bir bakıma kıyaslanabilir olduğunu hissetseniz bile ben aslında yokum.

Bateman'ın benliği yani kendilik kavramı tıpkı Charles Foster Kane'de olduğu gibi farklı bir benlik üzerinden kabule geçiştir. Asıl benliğini reddederek, oluşturduğu sahte benliğe inanır. Jung'a göre (1999: 107) “Birey büyük bir özenle benliğini sorgulama ve kendini tanıma çabasına gönüllü olmalıdır. Eğer bu niyetinde sebat eder ve kararlılık gösterirse, yalnızca kendi hakkında bazı önemli gerçekleri keşfetmekle kalmayacak, aynı zamanda psikolojik bir kazanç da elde edecektir”. Bu doğrultuda Bateman benlik arketipini sorgulamaz çünkü toplum için personası ile birlikte farklı bir benlik yaratmıştır. Bu nedenle filmin başlangıcından itibaren ana karakterin psikolojik sorunları olduğunu da söylemek mümkündür. Yaratılan sahte kendilik, çevresinin dikkatini çekme ve saygınlık kazanma üzerinedir. Ancak hissedilen bu ilgi de sahte olması sebebiyle –sahte benliğin yansıması- hiçbir zaman gerçek bir bilincin temellerini atamaz.

Al'i öldürdükten sonra Patrick'i masaj yaptırırken görürüz. Huzurludur ve rahattır. Pişmanlık hissetmez. Masaj yapan kıza bakarken iç sesini duyarız:

*Patrick Bateman: Bir insanın tüm karakteristiklerine sahibim. Et, kan, deri, saç...Ama açgözlülük ve iğrenme dışında tek bir belirgin, fark edilir duyguya sahip değilim. İçimde korkunç bir şeyler oluyor ve ben sebebini bilmiyorum. Geceleri yaşadığım kana susamışığım gündüzlerime de taşar oldu. Ölümcül ve çıldıracakmış gibi hissediyorum. Sanırım aklıselim maskem yüzümden düşmek üzere.*¹³⁹

Gölge arketipi ile benlik arketipine eşlik ederek Patrick'in kendiliğini bulmasına engel olur. Bilinçaltında yarattığı toplum tarafından “doğru” insan benliği ve personası her an düşmek üzeredir. Gölgeyi bastırmak ya da görmezden gelmek onu daha kontrol edilemez bir arketip haline getirir. Bu nedenle bilinçaltındaki düşünceleri nevrotik bir biçimde bireyde açığa çıkar. Patrick artık psişesine de zarar vermektedir. Gölgenin kabul edilmeyişi benliğe kalıcı zararlar vermektedir. Bilhassa olumsuz benlik hali tedavi edilmezse depresyon ve anksiyete gibi semptomlar üretebilir. Patrick varolmanın önkoşulu olan bilinçten yoksundur.

Patrick Paul Allen'ı öldürdükten sonra gece yarısı sokaktan bulduğu bir hayat kadını arabasına alır. Telefonla 20'li yaşlarında sarışın bir kadın daha ister. Kendini kadınlara Paul Allen olarak tanıtır ve Wall Street'te çalıştığını söyler. Kadınlara Sabrina ve Christie diyerek seslenir. Onlarla ilişkiye girer ve bunu videoya alır. Aynadan kendini izler. Adeta bir Tanrı edasıyla kaslarını gösterir ve kadınlara komutlar verir. Gecenin sonunda kadınları kesici aletlerle yaralar ve evlerine gönderir. Bateman başlangıçtan bu yana içgüdüsel eylemler sergiler. İş arkadaşlarıyla pahalı restoranlarda yemek yer, farklı kadınlarla cinsel ilişkiye girer ve hayal bile edilemeyecek şiddet eylemleri sergiler. Bateman'ın çocukluğuna dair hiçbir bilgi yoktur. Yalnızca Paul Allen ile yemek yediği sahnede anne ve babasının ayrı olduğunu öğreniriz. Bu minvalde içgüdüleri dış çevrenin etkisiyle saptırılmıştır. Var olana dair bilinçli farkındalığımız ve süregelen kişisel kimliğimizi içeren bilinç alanının merkezi olan ego, iç ve dış dünya arasındaki bağlantı noktasındadır. Düşüncelerin, sezgilerin ve duyguların düzenleyicisidir. Egonun erken gelişim sürecinde benlik önemli bir yere sahiptir. Anlamı algılar ve değerlendirir. Ancak benlik egodan çok daha büyüktür. Patrick'in egosunu da şekillendiren şey içinde yaşadığı mükemmellik rekabeti içindeki dünyadır.

¹³⁹ 23:04

Patrick'ın öldürme arzusu ve cinayetleri fazlaştıkça kontrolden çıkar. Evelyn ile buluştuğunda ondan ayrılmak istediğini söyler.

Patrick Bateman: Ciddi manadaki cinai aktivitelerde bulunma ihtiyacım düzelecek boyutta değil.¹⁴⁰

Kendi ile yüzleşmiştir ancak bu onun benliğini tamamladığı anlamına gelmez. Tam tersi benlik arketipine ve kendini bireyleştirebilme sürecine oldukça uzaktır. Bu itiraf bilinç dışında özgür kalma ve cinayetlerine rahatlıkla devam edebilme adınadır.

Filmin sonunda Bateman'ın tüm işlediği cinayetlerin birer sanrıdan ibaret olduğunu öğreniriz. Arkadaşları ile buluşup içki içen Bateman'ın iç sesi şunları söyler:

Patrick Bateman: Aşılacak bir engel kalmadı. Kontrol edilemez ve delirmiş olanla, vahşi ve kötü olanla, sebep olduğum tüm kargaşayla ve buna karşı olan belirgin kıfayetsizlikle olan tüm ortak noktalarımı artık geride bıraktım. İstirabım daimi ve keskin ve kimse için daha iyi bir dünya ümit etmiyorum. Hatta ıstırabımın başkalarına da bulaşmasını istiyorum. Kimsenin kurtulmamasını istiyorum. Bunları itiraf ettiğim halde arınmış değilim. Cezam, benden kaçmaya devam ediyor ve ben kendime dair daha derin bir bilgi kazanmıyorum. Anlattıklarımın hiçbir yeni bilgi çıkartılamaz. Bu itirafın hiçbir manası yok.¹⁴¹

Benlik arketipine en çok yaklaştığı an bile aslında bireyleşmeden, birey olabilmeden ne kadar uzakta olduğunu bu sahnede açıkça görürüz. Bateman kapitalizmin ağına yakalanan ve borderline kişilik bozukluğu olan bir Amerikan vatandaşıdır. Kendi olabilmek için önce “kendini bilmek” ve psişede bunu özümseyebilmek gereklidir. Ancak Patrick, film boyunca kendi dışında pek çok farklı kimliği benimser. Egosu gölgesinin önüne geçmiş ve süper egosunu en ahlaksız fantezilerini gerçekleştirmek için bir kimliğe adeta adapte etmiştir. Gerçeklik ve fanteziyi, bilinç ve bilinç dışını ayıramayacak kadar birey olabilme yetisini kaybetmiştir. Kendini gerçekleştirmekten bu sebeple uzaktır ve yabancılaşmanın sancıları ve sanrıları tüm hayatını sarmalamıştır. Kötü bir karakter olarak film sürecinde karşımıza çıksa da, kişilik bozukluğunun ortaya çıkışı tüm dengeleri altüst ederek onu bir anti-kahraman yapar.

¹⁴⁰ 1:16:47

¹⁴¹ 1:36:05

5.7.3. *American Psycho* Filminde Anti-Kahraman

Milenyumun anti-kahramanı olan Patrick Bateman, filmin açılışında lüks bir restoranda arkadaşları ile birlikte alkol almaktadır. Lükse olan düşkünlüğü bu bağlamda ilk göze çarpan özelliği olarak karşımıza çıkar. Gece kulübünde alkol kullanır ve arkadaşları ile oldukça argo konuşur. Karanlık fantezileri vardır. Sakinleşmek için ilaç kullandığına şahit oluruz. Film boyunca Patrick kendinden daha üstün ya da daha alt kültürde olan kim varsa bir şekilde öldürür. Genellikle sinirlidir ancak bunu maskeler.

Wall Street ekonomisinin psikopatik doğası ve New York'un açgözlü şirketlerinin ahlaki bir hicvidir Patrick Bateman. Patrick'i gündüzleri iş toplantıları ve anlaşmalar yaparken görürüz. Ancak gece Amerika'nın karanlık sokaklarında Bateman'da karanlık yönünü açığa çıkarır. Öfkeli bir psikopat olan Bateman, birlikte iş yaptığı seçkinlere kendini adapte etmeye çalışsa da belli bir süre sonra Wall Street camiasından daha farklı psikopatik bir portre çizer.

Patrick 2000'li yılların başlangıcında en koyu anti-kahraman olarak kabul edilebilir. Kadınlarla ilişkiye girdikten sonra mazoşist bir biçimde onları öldürür. İyi bir işe sahiptir. Ancak kafasındaki saplantılardan film boyunca kurtulamaz. Bu onu her seferinde daha agresif bir anti-kahramana dönüştürür. Etrafı kalabalıkmış gibi görünse de yapayalnızdır. Nişanlısıyla ilgilenmez. Ciddi bir ilişki hayatında istemez. Kadınlar ona göre sadece öldürülecek birer objedir. Kendini farklı kimliklerle tanıtır. Çoklu kişilik bozukluğuna sahiptir. Dışarıya karşı kendini olduğundan farklı ve üstün olarak tanıtabilmek adına düzenli bakım ritüelleri yaptırır. Uyuşturucu kullanır. Yakın arkadaşı yoktur.

Çevresindeki insanlara karşı kabadır. Aciz olan bir sokak dilencisini kendisi ile eşit olmadığı için öldürür ve döver. Şiddete aşırı meyillidir. Öldürmek istediği kişileri bir şekilde tuzağa düşürür ve Makyavelist bir biçimde onlara istediklerini yaptırdıktan sonra onları canice öldürür. Çoğu zaman yalan söyler. Narsist ve psikopatik özellikleri iş arkadaşlarının kartvizitlerini gördüğünde ya da birini öldürmeye yakın belirgin bir biçimde kendini gösterir. Kendini kaybetme derecesine geldiğinde vandallıktan kaçınmaz. Merhametsiz, geçimsiz ve kavgacıdır. Kişilik bozukluğuna bağlı olarak halüsinasyonlar görür. Bu minvalde Patrick Bateman'ın bir anti-kahraman olarak sergilediği özellikler ise:

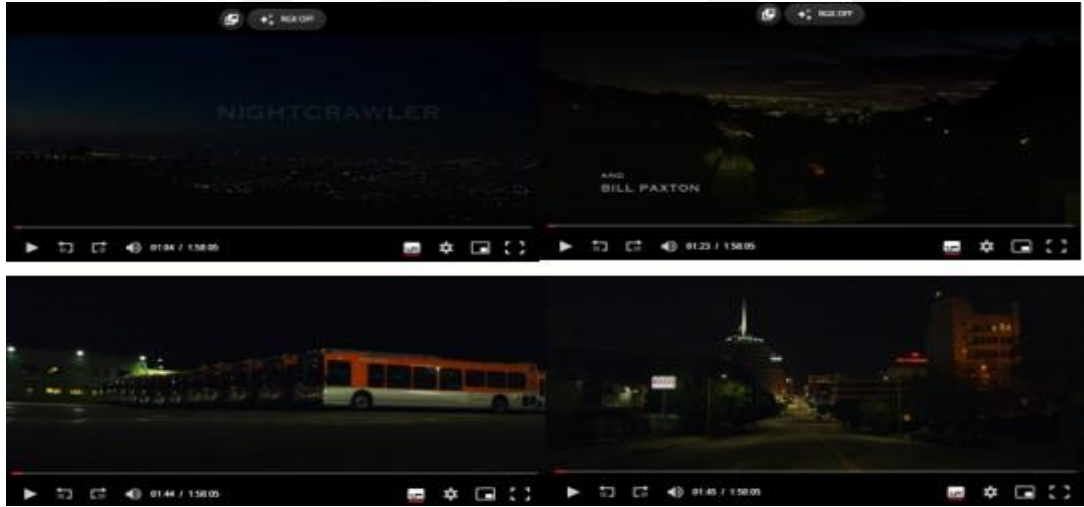
- Anti-sosyal
- Makyavelist
- Narsist
- Psikopatik
- Kötü alışkanlıklar (Kokain, puro, alkol)
- Yalancı
- Vandal
- Kaba
- Kıskanç
- Kişilik bozukluğuna sahip
- Mazoşist
- Sadist
- Lük ve şöhret düşkünü
- Kendi ahlaki kodları olan
- Yaptırımcı
- Katil
- Acımasız
- Merhametsiz
- Takıntılı
- Rekabetçi
- Kibirli olarak tanımlanabilir.

5.8. *Nightcrawler* Filminin Analizi

Bu bölümde filmin anti-kahramanı Louis Bloom'un kamusal alan ile olan ilişkisine değinilmiş ve kapitalist düzen içerisinde Amerikan toplumundaki yeri saptanmaya çalışılmıştır.

5.8.1. *Nightcrawler* Filminde Toplumsal Yaşam Alanı Olarak Kent ve Kamusal Alan

Filmde kamusal alanlar Lou Bloom'un haber ürettiği yerler olarak önemli bir konuma sahiptir. Louis kamusal alanları insanlarla iletişim kurmak ya da kültürel alışverişi sağlamak adına kullanmaz, bilakis polis telsizinden öğrendiği olay mahallerinde haber değeri taşıyan bir mekân olarak konumlandırır. Louis yalnızlaşmış ve toplumdan kendini aslen tecrit etmiş bir anti-kahramandır. Kapitalist düzenin yalnızlaştırdığı bireyin en belirgin örneklerinden biridir Lou. Parklarda, cadde köşelerinde, restoranlarda ve barlarda işlenen suçlara ve cinayetlere gitgide tepkisiz kalır. Kamusal alanlar aslında kirli Los Angeles kentinin birer tanığıdır. Gündüzleri kalabalık bir cazibe merkezi iken geceleri o ışıltının içerisinde bir suç yuvasıdır.

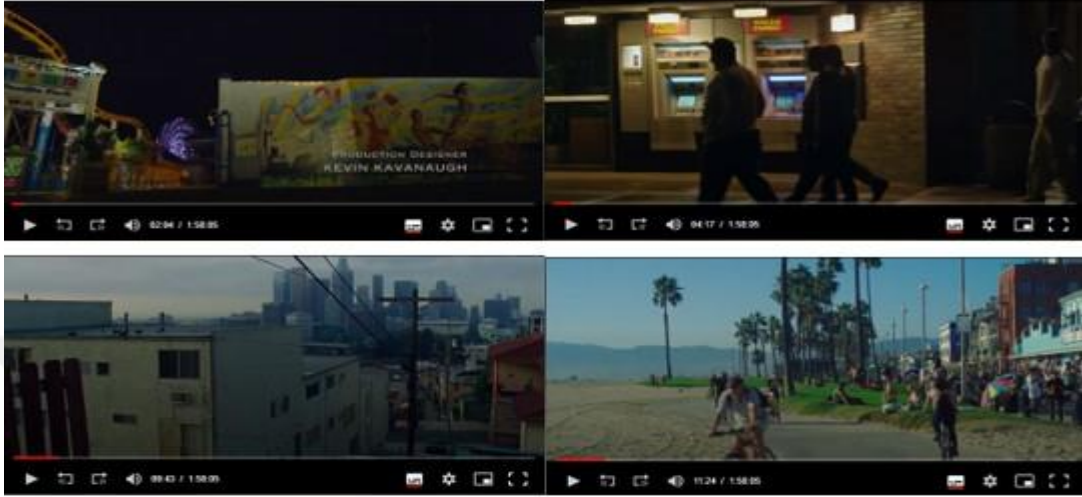


Resim 5.19.¹⁴²

Filmde Amerika'nın iki ayrı kutuplaşmış statüsü de kamusal alan üzerinden işlenmektedir. Bir taraftan kendini topluma entegre edememiş, aidiyetsiz bir kesim olan seçkinler; diğer yandan hâkimiyeti elinde tutan burjuvazinin seçkinleri. Lou'nun yanında işe başlayan Rick de tıpkı bu aidiyetsiz ve köksüzleşmiş bireylerden biridir.

¹⁴² Erişim tarihi: 11.02.2023 www.kultfilmler.com

Lou onu tüm Los Angeles şehrinin sokaklarında gezdirirken hak ettiği parayı vermez. Rick de hem gördükleri hem de Lou'nun önlenemez tehlikeli hırslarına karşı tepkisiz kalır. Tepkisini ortaya koyduğunda ise sessiz kaldığı olay mahallerinden biri olan işlek bir caddede öldürülür.



Resim 5.20.¹⁴³

Bu bağlamdan bakıldığında *Nightcrawler*, Amerika'nın 2000'li yıllardaki toplumsal yozlaşmasına dair farklı bir okuma sunar. Kamusal alanda bir kimlik edinme ve saygın bir birey olma çabası Louis Bloom üzerinden işlenmiştir.



Resim 5.21.¹⁴⁴

¹⁴³ Erişim tarihi: 11.02.2023 www.kultfilmler.com

¹⁴⁴ Erişim tarihi: 11.02.2023 www.kultfilmler.com

Yine bu çerçeveden bakacak olursak Lou, anti-kahraman olarak Amerikan toplumuna da bir öz eleştiride bulunur. Kentin sokakları, dokusu ve yaşanmışlığı anbean kapitalist düzenin çürümüş ilişkilerine şahitlik etmektedir. Hissizleşen ve tepkisiz kalan bireyler bu yozlaşmadan çıkar elde ederek kamusal alanı “dağınık ve kirli bir mekân” olarak inşa eder. Amerikan toplumunun filmin çekildiği döneme dair siyasal, toplumsal ve kültürel eleştirisi anti-kahraman aracılığı ile resmedilmiştir.

5.8.2. Nightcrawler Filminde Anti-Kahramanın Psikanalitik Analizi

Çalışmanın bu bölümünde filmin anti-kahramanı Louis Bloom Jungçu arketip kuramı düzleminde çözümlenmiştir.

5.8.2.1. Anti-kahramanın anima arketipi

Louis’in hayatında bir partner başlangıçta görmeyiz. Tek başına yaşamaktadır. Ailesi hakkında da konuşmaz. Ancak haberini sattığı kanaldaki haber yönetmeni Nina Romina’ya karşı kibar davranır. Muhabir olarak kendini geliştiren Lou’nun öz güveni de artmıştır. Nina’ya dışarı çıkmayı teklif eder. Ancak Nina reddeder.

*Lou: Cabanita, Meksika’nın en otantik lezzetlerini bünyesinde barındırıyor. Benimle gelmek ister misin? Birlikte güzel vakit geçirebiliriz.*¹⁴⁵

Nina: Sağ ol ama işim var.

Lou: Cumartesi izin günün değil mi?

Nina: Çalıştığım insanlarla çıkmak prensiplerime aykırı. Ayrıca annen yaşındayım.

Lou: Olgun kadınlardan hoşlanırım. Hem birlikte çalışmıyoruz sana görüntü satıyorum.

Lou, Nina’yı yemeğe çıkarma konusunda ısrarcıdır. Onun mesleki etiğine olan saygısını ve prensiplerini önemsemez. Hırsları ve elde etme arzusu animasını yönlendirir. Lou’nun anima figürünü oluşturan hiçbir figüre film boyunca rastlamayız.

Nina her ne kadar Lou’yu ilk teklifinde reddetmiş olsa dahi sonraki sahnede onları şık bir Meksika restoranında görürüz. Lou, Nina’ya iltifatlar eder.

¹⁴⁵ 43:40

*Lou: Bahse varım günün her saati güzel görünüyorsundur. Hatta Lisa Meys 'den daha güzel olduğunu söyleyebilirim. Gözündeki koyu makyajı seviyorum. Ayrıca kokuna bayılıyorum.*¹⁴⁶

Nina, Lou için anima gelişiminin dört aşamasından Havva ve Helen'e tekabül eder. Havva'nın arzu nesnesi olma hali ile Helen'nin dünyevi başarı ve erdemi, Louis'in animasının basamaklarıdır.

*Lou: Aslına bakarsan şu anda bana ayak uydurabilecek ve hayatı paylaşabileceğim birisini arıyorum. Tıpkı seninle aynı işi ve vakti paylaştığımız gibi. Liste uzar gider ama anlamışsındır.*¹⁴⁷

Nina: Umarım birini bulursun.

Lou: İşin aslı şu ben zaten çoktan bulduğumu düşünüyorum.

Nina: Pekâlâ bunu kibar bir şekilde yapacağım. Seninle yemeğe çıkmam tamamen mesleki nezaket icabıdır Lou.

Lou: Yalnız olmanın güzel tarafları olduğu kesin. Çalışmak ve plan yapmak gibi şeyler için kendine bolca vakit ayırabiliyorsun. Ama bu tip yemekler veya ciddi bir ilişkin olmuyor.

Nina: Nereye varmaya çalışıyorsun?

Lou: Bunu istiyorum. Seninle. Tıpkı senin işini ve sigortanı kaybetmemeyi istediğin gibi.

Lou, Nina'yı işi ile tehdit etmekten çekinmez. Onu kendi yolları ile ikna edemeyince zorbalıkla elde etmeye çalışır. Animasının karanlık yanı burada kırılmaya uğrar. Kibarlığı ve centilmenliği bir kenara bırakarak Nina'ya şantaj yapar. Nina'nın iki haftalık sözleşme süresinin olduğunu ve çarpıcı haberler getirmemezse ayrılacağını öğrenmiştir. Böylece kendi ahlaki anlayışını devreye sokar: kazan-kazan. Gölge arketipi animası üzerinde de egemenlik kurmaktadır. Bu nedenle yalnızlığının kırılmaya uğradığı an, animasının da karanlık yönünü ortaya çıkar.

¹⁴⁶ 47:17

¹⁴⁷ 48:37

5.8.2.2. Anti-kahramanın gölge arketipi

Filmin başlangıç sahnesindeki Amerika'nın ısıltılı ancak boş sokakları ile panoramik görünümünün ardından anti-kahraman Louis yasak bölgedeki telleri kesmektedir. Bu eylem daha ilk izlenim olarak anti-kahramanın gölgesine bir göndermede bulunur. Toplumsal olarak yasaklanmış bir bölgeye izinsiz girme, kanuna aykırılıkta rahatlık ve yalan Lou için önemsenmeyen bir kuraldır. Lou, gelen polis memurlarına girişin yasak olduğunu bilmediğini söyler ancak polisler her yerde olan tabelaları işaret ederler. Böylece anti-kahramanın ilk gölgesi gün yüzüne çıkar.

Polis Memuru: Ne işin var burada?¹⁴⁸

Louis: Yolumu kaybettim.

Polis Memuru: Burası yasak bölge.

Louis: Bunu bilmiyordum. Hiçbir yerde tabela yok.

Polis Memuru: Her yer tabela dolu. Kimliğini görebilir miyim?

Louis: Neden?

Polis Memuru: Çünkü geride kırık bir kapı var ve izinsiz giriş yapmışsın.

Louis: Özür dilerim efendim. O kapı açıktı. Ben de buradan dönüş vardır diye düşündüm.

Gölge arketipi ilk kez Carl Gustav Jung tarafından benlikle ilişkilendirilmiştir. Jung, gölge arketipinin sosyal hayat ile ilgili olarak psişenin içerisini yansıttığını savunur. Kişisel gölgeler Jung için bilinçli egoya karşıttır. Bu nedenle psişenin sorun yaratan en büyük kısmı gölgedir. Bireyi peşinden sürükleyen gölge, en derin anlamıyla bir canavar kuyruğu gibidir. Bu nedenle kuyruk kesildiğinde kimi zaman iyileştirici bir eylem yapılmış olur. Bireyin psişik dünyasındaki gölgeleri ile yüzleşmesi onun ahlaki bir yükümlülüğüdür. Çünkü bunu yapmamak sosyal hayata olumsuz bir yansıma doğuracaktır (McLean ve Leibing, 2007: 4).

Louis bu minvalden bakıldığında gölge arketipinin derinliğini hem yalan söyleyerek, hem kanuna karşı çıkarak, hem gasp ederek, hem de şiddet uygulayarak filmin başlangıcında sergilemiştir. Arabada kolundaki saate gururla bakar. Bagajda ise

¹⁴⁸ 03:05

kestiği dikenli telleri çaldığını görürüz. Louis'in gölgesi ahlaki kararlarını engelleyen bir boyuttur. Bu nedenle gölgesi tarafından ele geçirildiği hikâyenin başlangıcında açıkça vurgulanır.

Şahit olduğu trafik kazasını çekerek satan kameramanlar Louis'in dikkatini çeker. Önce kameramanlara birlikte çalışmayı teklif eder ancak reddedilir. Ardından Los Angeles sahilinde bisiklet çalarak kamera ve polis telsizi alır. Makyavelist yanı gölgesinden güç bulmuştur. Louis'in gölge arketipi hırslarının da karanlığını tetikleyici boyuttur. Bu nedenle bilinç gölgenin kölesi haline gelmiştir. Bireyin kendiyle birlikte taşıdığı gölge, ilerledikçe kendini kurban etmeye kadar gider. Gerçek dışı fanteziler, planlar ve komplolar da gölgenin açığa çıkmasında önemli bir anahtar rol oynar. İş bulamayan Louis yeniden hırsızlık yapar ve amacına ulaşır.

Habercilik üzerine merakı ve KWLA kanalına haberini satması üzerine ilan verir. Açılan ilana başvuran Rick'e kendini şirket sahibi olarak tanıtır. Toplumda saygın bir yer edinmenin en kolay yolu Lou için şirket sahibi bir patron olabilmektedir.

*Lou: Kendine bir kariyer çizebilmen için sana şirketimin bünyesine katılma şansı tanıyorum. Stajyerlerimin birçoğunu da çok geçmeden kadroya alırım zaten.*¹⁴⁹

Jung her zaman personayı dışsal bir işlev olarak bilinç dışı işlevlerinden ayırır. Birey, persona sayesinde kendi ve etrafındaki insanlar arasında sahte bir set çeker. Böylece kendine özerk ancak gerçek olmayan bir kimlik yaratır. Tıpkı Louis'in işsiz bir adamken kendini medya patronu olarak tanıtmaya gibi... Bireyin dünyaya yansıttığı toplumsal yüz aslen onun bilinçaltındaki yüzüdür. Lou'nun da gerçek doğasını gizlemek adına tasarladığı maske tüm hâkimiyeti elinde tutan üst düzey bir yönetici kimliğidir.

Lou, Rick'le birlikte çalışmaya başlar ve polis telsizinden verilen anonslara doğru giderlerken öfkeli ve psikopatik tavırlar sergiler. Rick bu durumdan rahatsız olmuştur. Lou'nun o ana kadar ortaya çıkmayan bilinçaltındaki zayıf ezme ve hâkimiyet arzusu Rick'in yanında su yüzüne çıkar. Böylece Lou gölge paletine bir yenisini daha ekler. Öfke, açgözlülük ve zorbalık bilinçten gizlenen ve bireyin kendinde inkâr ettiği gölgenin bir parçasıdır.

¹⁴⁹ 26:35

Lou, Rick’le ikinci işinde bir vurulma olayını kameraya alır. Kurbanın evine izinsiz girer ve onlara ait olan bir mektubu çalar. Bu usülsüz haber kaydını kanala götürür ve izin aldığını söyleyerek haberi servis eder. Lou için amaca giden her yol mubahtır. Makyavelist sınırlarını gitgide zorlar.

Peşi sıra gelen haberlerinin satılması üzerin Lou kendine lüks bir araba alır. Ancak koşullarının iyileşmesi onu kibirli bir bireye dönüştürmüştür. Bunu ilk yansıttığı kişi Rick’tir. Başka bir birey üzerinden tatmin olma ve zayıfı ezme güdüsü Lou’da gitgide kontrolsüz bir tutumun habercisidir.

*Lou: Rick, kendini geliştirmenden çok memnunum. İyi iş çıkarıyorsun. Ama az önce arabama benzin damlatarak boyasını kaldırdın. Bu konuda kendine biraz çekidüzen vermeni istiyorum. Çünkü bir daha buna benzer bir şey görürsem anında işine son veririm.*¹⁵⁰

Kibir bireyleşme sürecine engeldir. Kişinin karakteristiği gölgeye ne kadar yaklaşır, benliğinin parçalarını oluşturan unsurlardan biri yok olur. Bu da kaybolan dengenin bir sonucu olarak psişeyi şeytani olana doğru yönlendirir. Lou’nun hırsını sergilediği bir başka sahne ise Nina ile çıktığı yemekteki itirafıdır.

*Nina: Muhabir mi olmak istiyorsun? Çoğunuz yayına çıkmak ister*¹⁵¹

Lou: Ben istemiyorum. Ben kameraların ve kanalın sahibi olmak istiyorum. İşler yolunda gidiyor ama benim gözüm daha yükseklerde. Rekabette bir adım öne geçerek risk almak istiyorum. Ve gelişimimi tamamlamak için finansal desteğe ihtiyacım var.

Rick Lou’dan zam ister ancak Lou yalan söyleyerek her ikisinin de asgari ücrette kazandığını ve zam hak edecek bir şey yapmadığını ekler. Ancak uçak kazası haberine yetişememeleri Lou’ya pahalıya patlar. Evinde ayna karşısında kendine hâkim olamaz ve psikopatik tavırlar sergileyerek aynayı kırar.

Rakibi olan muhabir Joe Loder’ın olay yerine ondan önce gitmesini engellemek için onun aracının frenlerini devre dışı bırakır. Böylece Lou Makyavelist ve kötücül yanının kontrolünü tamamen kaybetmiştir. Lou, gece trafik kazasını kaydetmek için gittiği kişinin Joe Loder olduğunu görür ve soğukkanlılıkla onu ve aracını çeker. Rick

¹⁵⁰ 39:06

¹⁵¹ 48:06

bu durumu yadırgayarak onun meslektaşları olduğunu ve bu haberin doğru olmadığını söyler. Ancak Lou onu dinlemez. Gölgesi Lou’yu tümüyle kuşatmıştır. Böylece benlik arketipi ile tamamlanması gitgide imkânsız hâle gelmektedir.

*Rick: Gel buraya dostum. O bizden biri*¹⁵²

Lou: Artık değil Rick. Biz profesyoneliz. Kolay satılır.

Üçlü cinayet haberini KWLA satarken Nina ile anlaşmasında artık narsist bir birey karşımıza çıkar.

*Lou: Şu andan itibaren yakaladığım her haberin sunucuların tarafından itibarlaştırılmasını istiyorum. Şirketimin adı Video Prodüksiyon Haberleri, Profesyonel Haberalma Servisi. Bu şekilde okunacak ve bu şekilde söylenecek. Ayrıca bir adım ileri geçip ekibinle tanışmak istiyorum. Kanal müdürü, moderatör ve sunucularınla tanışıp ikili ilişkilerimi kuvvetlendireceğim. Hepsiyle bu sabah tanışmak istiyorum. Beni götüreceksin ve Video Prodüksiyon Haberleri’nin başkanı olarak tanıtacaksın. Ve onlara eski haberlerimden bahsedeceksin. Daha bitmedi. Fiyat pazarlıklarımız da bir son bulsun. Bu bize zamandan tasarruf sağlar. Bundan böyle bir fiyat belirttiğimde onun en düşük fiyatım olduğunu bil. Ve o rakamı üzerinde çok kafa patlatarak hesapladığımdan emin olabilirsin. Şimdi bunları istiyorum diyorsam bunları istiyorum demektir ve tekrar etmek zorunda kalmak istemiyorum.*¹⁵³

Jung’un bakış açısına göre kıskançlık ve narsistik öfke bireyin gölge arketipi ile ilişkilendirilir. Kişinin gölge yönlerine katlanabilmesi için belli bir olgunluk ve esneklik gerekmektedir. Ancak narsistik kişilikler bunu yapamazlar, çünkü gölgenin küçücük bir parçasını bile kabul etmek “Ben mükemmel değilim dolayısıyla tüm varlığım kesinlikle değersiz” anlamına gelir (Jacoby, 2017: 133). Lou’da tıpkı bu narsistik yanı sebebiyle kendi gölgesi ile yüzleşemez hatta gölgenin kendisini yönetmesine gönüllü olarak izin verir. Çünkü gölge arketipi onu ideallerine ulaştıracak yegâne şeydir. Nina’yı tehdit etmesi ve tüm kanaldaki yetkililerle tanışmak istemesi kendini ön plana atarak narsisizmini tatmin etme duygusundan gelir. Psişesindeki sancılı hal, Lou’yu güvenli alanda görme konusunda ısrarcıdır. Lou’daki varoluş

¹⁵² 1:00:17

¹⁵³ 1:11:44

sorunu onu öz eleştirel düşünceden uzaklaştırır. Böylece bilince ulaşan her türlü farkındalık engellenir.

Lou son olarak üçlü cinayetin katillerinin peşine düşer. Rick ondan maaşına zam istediğinde rahatsız olur. Ancak katillerin üzerine koyulan miktarı duyunca Lou'dan ödülün yarısını ister. Lou katilin birinin kaçmasının ardından onu takibe başlar. Polis arabası tarafından devrilen jipte Lou, Rick'e adamın öldüğü yalanını söyler ve onu çekmesi için arabaya doğru gönderir. Ancak katil ölmemiştir ve Rick'i vurarak öldürür. Lou, Rick'in yanına giderek duygusuz ve acımasızca onu da haberinin bir malzemesi yapar. Sadistik boyuta ulaşan gölge tümüyle kontrolden çıkmış ve birinin ölümüne yol açacak kadar önlenemez bir boyuta gelmiştir.

5.8.2.3. Anti-kahramanın persona arketipi

Louis toplum içerisindeki ilk personasını hurdacıdan iş talebinde bulunduğu anda kendini tanıtırken takınır. Hırslı ve iş etiği olan bir birey profili çizer. Tamirhanede çalışmasını kendine referans olarak sayar. Kapkaççılığı göz ardı eder ve öz saygının günümüzde ne kadar değersizleştirildiğini savunur. Güvenilir bir birey imajı çizse de eylemleri kanun dışıdır.

Habercilik Lou'nun tümüyle radarına girdikten sonra birlikte çalışmak üzere yanına birini almak ister. İnternete verdiği ilan üzerine gelen Rick'e kendini bir yapımcı olarak tanıtır. Böylece toplumda saygın bir yeri olduğu izlenimi yaratır.

*Louis: Vaziyet şu bir elemanımı kaybettim ve yerine yeni birini arıyorum.*¹⁵⁴

Rick: İlanda işin içeriğinden pek bahsetmemişsiniz.

Louis: Şanslı biri için iyi bir fırsat. Eski iş deneyimlerinden bahset

Rick: Eski işlerim birkaç ay çevre düzenlemede çalıştım. Bahar nezlem olduğunu öğrenince bırakmak zorunda kaldım.

Louis: Başka iş?

Rick: Biraz orada biraz burada.

Louis: Seni neden işe alayım?

¹⁵⁴ 24:13

Louis, iş görüşmesi yaparken masada kâğıt ve kalemle adeta bir müdür edasındadır. Kendine ait olmayan, çıkarıcı bir patron olarak Rick’e sorular sorar ve notlar alır. Kişilik bölünmesi çoğunlukla egosunu aşağılayıcı durumlardan kaçındığı esnada ortaya çıkar. Dürüst insanların yalan söylediğinden bahsederken personasını indirir. Çünkü topluma dair tüm dürüst olduğu anlarda reddedilmiştir. Güçlü egosu personasını devreye sokar. İnsanların “ne düşündüğüne dair” kaygıları vardır. Bu durum hem benliğini tamamlamasının önüne geçer hem de gölgesini güçlendirerek personası ile bütünleşmesine neden olur.

Lou: Bu gece başlayabilir misin?¹⁵⁵

Rick: Ne yapacağıma bağlı?

Lou: Oldukça başarılı bir haber programı yapıyorum. Son dakika haberlerini yayınlıyoruz. Bu sabah araba gaspıyla ilgili haberimi izlemiştir.

Başarılı bir birey olmak Lou’nun bilinçaltındaki en derin arzudur. Nihayet bunu farklı bir kimlikle gerçekleştirir ve kendi ile gurur duyar. Ancak bu sahte bir imajdır. Persona arketipi bastırılmış bireyselliğin dışavurumudur. Lou’da bu toplumsal beklentiye karşılık verebilmek adına bilince ulaşan kendi benliği ile uyum sağlamada başarılı olamaz. Kolektif ideallere uyum sağlama adına kendi benliğinden ödün verir.

5.8.2.4. Anti-kahramanın benlik arketipi

Louis, toplumsal olarak kabul görmeyen bir ahlak anlayışına sahiptir. Hırsızlık yapar ve onları hurdacıya satar. Ancak hurdacı ile yaptığı konuşmada benliğini ortaya koymak istediğini aslında dürüst biri olduğunu dile getirir.

Louis: Afedersiniz efendim. Bir iş arıyorum. Hatta bir şeyler öğrenerek kendimi geliştirebileceğim bir iş istiyorum. Sen kimsin dersiniz, çalışkan biriyimdir. Gözümü yükeklere dikerim ve ısrarcı olduğum söylenir. Kendimi kandırmıyorum efendim. Özsaygılı bireyler yetiştirmek okullarda çok popüler olabilir. Eskiden olsa bunun gerekliliğine katılırdım ancak günümüz çalışma kültüründe iş ahlakına eskisi kadar değer verilmediğinin farkındayım. Ben şuna inanıyorum efendim. Sadece gecesini gündüzüne katan çalışanların başına iyi şeyler gelir. Ve sizin gibi zirveye erişmiş insanlar gökten zembille oraya

¹⁵⁵ 26:10

*inmemiştir. Mottom şu: Piyangoyu kazanmak istiyorsan önce bilet alacak parayı kazanman gerek. Tamirhanede çalıştığımдан bahsetmiş miydim? Ne diyorsunuz? Yarın başlayabilirim. Hatta isterseniz bu gece bile olur.*¹⁵⁶

Hurdacı: Yanımda bir hırsız çalıştırmam.

Bireyin kendi benliğini gerçekleştirme bir dizi arketipik imgenin birleşmesi ile mümkündür. Bu tamamlanma sürecinin ilk basamağında egoya yakın olan gölge arketipi ve kişisel bilinçaltıdır. Bu unsurlar aynı zamanda öz benliğin ilk temsili olarak karşımıza çıkar. Louis her ne kadar toplum tarafından dışlanan bir birey olsa da, bilinçaltında topluma entegre olmuş başarılı bir kişiliğin özlemi yatmaktadır. Bir meslek sahibi olarak para kazanmanın onu birey olarak konumlandırarak yegâne şey olduğunu düşünür. Böylece kendini gerçekleştirme yolculuğunun ilk adımı da başlamış olacaktır. Ancak gölgesinin uzantıları onu toplumdan soyutlayan bir birey olmasına yol açar. Geçmişte öz saygıya ve iş etiğine olan inancı kaybolduysa da gece gündüz çalışmayı teklif etmekten kaçınmaz. Bozulan sisteme adeta meydan okur. Böylece kendi ahlaki anlayışını bir hırsız da olsa savunmaktan çekinmez.

Louis haber kanalı ile iş birliği yapmaya başlaması üzerine bir birey olarak kendini gösterebilme ve kanıtlayabilme imkânına sahip olur. Program haber yönetmeni Nina Romina'ya hiçbir eğitimi olmadığından bahseder. Bu akademik eksiklik halini ise internet üzerinden telafi ettiğinden bahseder. Kendini geliştirmek ve toplumda var olabilmek adına sınırlarını zorlar.

Lou: Mesela geçen yıl, çevrimiçi bir eğitim programına katılmışım ve oradan şunu öğrendim: Bir işe başlamadan önce planın olmak zorunda. Neyin peşinden gittiğin kadar niye onun peşinden gittiğin de önemli. Site şunu tavsiye ediyordu: “Neye odaklanacağınıza karar vermeden önce aşağıdaki soruyu cevaplandırın.” Soru şuydu: “Neyi yapmayı seviyorum?” Güçlü ve zayıf yönlerinin listesini çıkarman öneriliyordu. Hangi konuda iyiyim, hangi konuda iyi değilim? Belki iyi yönlerimi daha da geliştirmek istiyordumdur. Belki de zayıf yönlerimi güçlendirmek istiyordumdur. Yakın zamanda listemi yeniden

¹⁵⁶ 05:11

*hazırladım. Ve televizyon haberciliğinin hem severek yapabileceğim hem de başarılı olabileceğim bir iş olduğunu düşünüyorum.*¹⁵⁷

Benlik ruhtaki en büyük güçtür. Bu minvalde Louis gölgesi ve kendi ile ilk kez yüzleşmiş ve zayıf olan yanlarını güçlendirmek üzere harekete geçmiştir. Çünkü benlik arketipinin karanlık yanı kişiliğin yıkıma uğramasında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Gölge ile bütünleşme hali benlik için atılan önemli bir adımdır. Lou için dile getirdiği itirafla, bilinç devreye girmiş ve benlikle uzlaşma süreci ortaya çıkmıştır.

Ancak sonuç olarak Lou'nun her türlü iyimser çabasına rağmen gölgesine yenilmesi ve gölgesinin esiri olması onu benlik arketipinde tamamlanmış olmaktan uzaklaştırır. Personası ve bilince ulaşan tüm gerçekliği reddedip kendi “sosyopat krallığı”nda tüm bireyler üzerinde hâkimiyet kurma çabası da bu tamamlanmayı engellemiştir.

5.8.3. *Nightcrawler* Filminde Anti-Kahraman

Louis Bloom tıpkı diğer anti-kahramanlar gibi yalnız bir karakterdir. Filmin açılış sahnesinden itibaren hayatına çıkar sağlayamadığı hiç kimseyi hayatına dâhil etmez. İstediklerini elde edebilmek adına yalan söylemekten ve kanun dışı eylemler yapmaktan da çekinmez. Amaca giden her yol Louis için mubahtır ve bu yönüyle Makyavelist yanını çekinmeden ortaya koyar, bu birlikte çalıştığı iş arkadaşının ölümüne yol açsa bile...Bir diğer anti-kahramanlar ile olan ortak özelliği ise kendi ahlaki kurallarının olmasıdır. Çok çalışmanın her zaman iyi bir mevki getirdiğine inanır. Ancak o, bunu kendi kestirme yolları ile daha kısa sürede halletmeye çalışır. Bunun için kimi zaman hırsızlık yapar kimi zamansa gasp eder.

Kendinden önceki anti-kahramanlar gibi hayatının her alanında –ister özel ister iş yaşamı olsun- karşısına çıkan herkese meydan okur. Hırslı ve azimli bir karakterdir. Ancak gölge yönü ile yüzleşmek yerine onun esiri olur. Toplumsal statüye ve lükse önem verir. Zengin bir iş adamı ya da büyük bir medya patronu olmak en büyük idealidir. Mamafih bunu daha öyle olmadan personası ile tamamlar.

Elde edemediği her şey için psikopatik tavırlar sergiler. Çoklu kişilik bozukluğunun başlangıç emareleri açıkça film boyunca görülür. Kendini olmadığı biri

¹⁵⁷ 34:49

gibi tanıtmak Lou'nun başlıca mental problemleri arasındadır. Öfkesini dizginleyemez ve bu onu kural tanımaz bir birey haline getirir. İlgilendiği her şeye karşı –bu bir birey de olabilir, herhangi bir iş koluda- meraklı ve araştırmacıdır. Diğer anti-kahramanlar gibi sempatik yanı onu toplumda kötü adam figüründen ayırır. Birini öldürmeye yetecek kadar cesareti olmasa da bunu planlayacak zekâyâ sahiptir. Takıntılı yapısının yanı sıra kibirlidir. Yanında çalışan Rick'e karşı bencil, adaletsiz ve narsisttir.

Lou'da filmin başından sonuna dek varoluş sancıları açıkça gözlemlenir. Lou'nun herhangi bir etik anlayışı yoktur. Ancak manipülatif tavırları ile çevresindeki herkesi etkisi altına almayı başarır. Kapitalist toplumun yalnızlaşmış ve yabancılaşmış anti-kahramanını tasvir eder. Çekici ve karizmatik tavrı Nina'yı etkisi altına alsa da Lou yalnızca kendi hırslarının peşindedir. Hayatını paylaşabileceği bir karşı cins aramaz, aksine onu daha iyi bir statüye getirebilecek kim varsa onun tecrübelerinden faydalanmak adına yakınında olmak ister. Film boyunca Louis Bloom'un anti-kahraman arketipine ait sergilediği özellikler şu şekilde sıralanabilir:

- Manipülatif
- Yalancı
- Psikopat
- Makyavelist
- Narsist
- Acımasız
- Varoluşçu
- Kanun dışı eylemlere meyilli
- Saldırgan ve kavgacı
- Kendi ahlaki kodları olan
- Yalnız
- Kişilik bozukluğu olan
- Kural tanımaz

-Takıntılı

-Kibirli

-Bencil

-Meydan okuyucu

-Gözlemci ve araştırmacı.

5.9. Bulgular ve Yorum

	1929 Ekonomik Buhranı	1939-1945 İkinci Dünya Savaşı	1934-1966 Film Üretim Yasası	1947-1991 Soğuk Savaş	1955- 1975 Vietnam Savaşı	Pre-Millennium ve 2000'ler		
Film/Anti- Kahraman	<i>The Public Enemy</i> 1931 / Tom Powers	<i>Citizen Kane</i> 1941 / Charles Kane Foster	<i>Bonnie and Clyde</i> 1967 / Clyde Barrow	<i>Rebel Without a Cause</i> 1955 / Jim Stark	<i>Taxi Driver</i> 1976 / Travis Bickle	<i>Fight Club</i> 1999 / Tyler Durden	<i>American Psycho</i> 2000 / Patrick Bateman	<i>Night Crawler</i> 2014 / Louis Bloom
Dönemin ABD Başkanları	Herbert Hoover, Franklin D. Roosevelt,	Franklin D. Roosevelt,	Franklin D. Roosevelt, Harry S. Truman, Dwight D. Eisenhower, John F. Kennedy, Lyndon B. Johnson	Harry S. Truman, Dwight D. Eisenhower, John F. Kennedy, Lyndon B. Johnson, Richard Nixon, Gerald Ford, Jimmy Carter, Ronald Reagan, George H. W. Bush	Harry S. Truman, Dwight D. Eisenhow er, John F. Kennedy, Lydon B. Johnson, Richard Nixon	George Bush, Barack Obama, Donald Trump, Joe Biden		
Filmde Döneme Ait Bulgular	Ekonomik kriz, İşsizlik, İlçki Yasası, Organize Suçlar, Alkol Tüketiminde Artış, Eğitimin zorlaşması, Psikolojik çöküş	Ekonomik kriz, İşsizlik, Seçim Süreci, Propaganda	Organize suçlar, Toplumsal yozlaşma (Madde bağımlılığı, müstehcenlik, din)	Paranoya ve isyan, Bireycilik, Kimlik Arayışı, Kapitalizm, Çekirdek Aile, Otorite ve İtaat, Suç, Teknolojik ilerleme Narsisizm, Makyavelizm	Ekonomi k kriz, Otoriteye karşı güvensizli k, Protesto/ Eylem, Travma, Seçim Süreci Psikopati, Narsisizm, Makyavelizm	Teknolojik ilerleme, İşsizlik, Kapitalizm, Yeni bireycilik, Tüketim Toplumu Toplumsal yozlaşma		
Anti- Kahramanın Karanlık Üçlüsü	Psikopati, Narsisizm, Makyavelizm	Psikopati, Narsisizm, Makyavelizm	Psikopati, Narsisizm, Makyavelizm					
Anti- Kahramanın Toplumdaki Konumu/ Statüsü	Gangster	Medya Patronu	Kanun kaçağı (Hırsız, cinayet)	Öğrenci	Taksici	Beyaz Yakalı	İş adamı	Kamerama n
Anti- Kahramanın Amacı	Alt sınıftan üst sınıfa geçiş	Amerika'y a hükmedebi lmek	Alt sınıftan üst sınıfa geçiş	Özgürlük, eşitlik	Toplumsal düzen, eşitlik	Tüketim toplumunu n yozlaşmas ma engel olmak	Kusursuzluk, Mükemmeliyetçilik	
Anti- Kahramanın Sistem Eleştirisi	Sosyal eşitsizlik	Yabancılaş ma	Sosyal eşitsizlik	Birey ve otorite	Sosyal eşitsizlik	Sosyal eşitsizlik Toplumsal yozlaşma ve yabancılaşma		

Anti-Kahramanın Motivasyonu	Hırsızlık, cinayet, yasa dışı işler	Maddiyat	Hırsızlık, cinayet	Kaba kuvvet	Kaba kuvvet, cinayet	Alter Ego	Kaba kuvvet, Cinayet	Komplo Teorileri
Anti-kahramanın Karşı Cinsle Olan İlişkisi	Kitty, Gwen Allen	Emily (İlk eş), Susan Alexander (İkinci Eş)	Bonnie Parker	Judy	Betsy	Marla Singer	Evelyn Williams (Nişanlı), Jean	Nina Romina

Tablo 5.1. Anti-kahramanın Dönem Analizi

Yukarıda tablo 5.1.'e göre, irdelenen filmlerdeki anti-kahramanların beyaz perdeye aktarıldıkları dönemlerin toplumsal gelişmelerine ne derece paralellik gösterdikleri, var olan amaçları, motivasyonları, sistem eleştirileri ve toplum içerisindeki konumları görülmektedir. Tablodan da anlaşılacağı üzere anti-kahramanlar, üretildikleri tarihsel sürecin ayrılmaz birer parçasıdır. Tüm dünyayı etkisi altına alan savaşlar, ekonomik krizler, siyasal kaoslar ve hak mücadelelerinin tam ortasında olmasa da, anti-kahraman Amerikan toplumunda bu olayların sirayet ettiği alanların gözlemcisi ve eleştirmenidir. Bunu kimi zaman toplumun en üst sınıfındaki bir iş adamı olarak, kimi zaman da alt kültürde yaşayan toplumun dışladığı bir gangster olarak yapar.

Tom Powers, *The Public Enemy*'de Ekonomik Buhran'ın anti-kahraman olarak, Amerika'da o dönemin ekonomik kriz periyotlarına bire bir tanık olmuştur. Bunun yanı sıra 1929'lu yıllardaki işsizlikten etkilenerek dönemin organize suç çetesine katılmış ve azılı bir gangster haline gelmiştir. Aynı şekilde alt kesim ve üst kesim arasındaki büyük uçurumun bir sonucu olarak, kanun dışı kazancının bir kısmını ailesine yardım etmede kullanır. Dönemin İçki Yasağı'nı yine filmde Tom Powers'ın kaçak alkol satışında görürüz. Eğitimdeki zorluklar Tom'un abisi Mike üzerinden işlenir. Tom, Sınıf eşitsizliğine kendi ahlaki anlayışı ile isyan eder ve otoriteye karşı durur. 1920'lerin popüler yeraltı suç faaliyetleri ve yasa dışı (hırsızlık, gasp, vandalizm) eylemleri Tom Powers'ın hikâyesinin merkezindedir. Charles Kane Foster ise İkinci Dünya Savaşı Amerika'sının önemli bir parçasıdır. Bilhassa İkinci Dünya Savaşı için büyük önem taşıyan propaganda, *Citizen Kane*'de Kane'nin siyasi yanını vurgulamada sıklıkla kullanılmıştır. Kane, eşzamanlı olarak Amerika'daki başkanlık seçiminin (Franklin D. Roosevelt ve Wendell Willkie 1940) ve savaş yıllarının anti-kahramanıdır. Filmde o dönemde ön plana çıkan Kadın Hakları ya da Sivil Haklar üzerine bir vurgu görmeyiz. Ancak İkinci Dünya Savaşı'na Amerika'nın dâhil olup olmayacağı açıkça Kane üzerinden değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra Kane'nin başkanlık seçimiindeki propaganda ortamı onu, çekildiği dönemle bütünleştiren yegâne

faktörlerden biridir. Savaşın getirisi olan melankoli ve yalnızlık hali, yine Kane üzerinden vurgulanan önemli temalardır. Anti-kahraman olarak Kane, Amerika'ya sözünü geçirmek, hatta Amerika'ya sahip olmak ister. Bu minvalde Kane de Powers gibi kendi dönemini yansıtan bir anti-kahraman olarak kabul edilebilir. Kane ve Powers'dan farklı olarak Clyde Barrow, beyaz perdeye aktarıldığı döneme başkaldıran bir anti-kahraman olarak karşımıza çıkar. Filmin çekildiği yıllarda Hays Yasası hâlen devam etmektedir. Ancak *Bonnie and Clyde* bu yasayı tümüyle hiçe sayar. Film içerdiği müstehcen sahneler ve rahatsız edici boyuttaki şiddet görüntüleri ile adeta yasaya meydan okur. Bu bağlamdan bakıldığında Clyde Barrow kendi dönemine “kafa tutan” bir anti-kahramandır. Film, yasağın uygulanmaya başladığı 1930'lu yılların gangster anlatılarına göndermede bulunur. Bunu yaparken de merkezine Clyde Barrow'u yerleştirir. Barrow, sinemanın topluma kötü örnek olmakla suçlandığı yıllarda hükümeti sert bir dille eleştirmekten çekinmez. Suçu organize ederek sınıf eşitsizliğine ve işsizliğin getirisi olan yoksulluğa karşı durur. Bu bağlamda anti-kahramanlar yalnızca kendi dönemine boyun eğen figürler olarak değil, dönemin yasaklarını alaşağı eden ve devrim yaratan isyankâr arketipler olarak da karşımıza çıkmaktadır. 1947'de başlayan Soğuk Savaş döneminde ise Jim Stark alışlageldik anti-kahraman arketiplerinden farklılık gösterir. Henüz genç bir öğrenci olan Stark, dönemin düzen ve itaat komutlarına tümüyle karşı çıkar. Soğuk Savaş döneminin Amerika'sında çekirdek bir ailede yaşayan Stark, ebeveynlerini sorgulayarak farklılaşan cinsiyet rollerine de göndermede bulunur. Sosyal çevresinde ise kimlik arayışını sürdürerek bireycilik anlayışını pekiştirir. Kapitalizmin bireyler üzerindeki olumsuz etkisini isyankâr tavırları ile tasvir eder. Yine bu dönemde çocuk suçları Amerika'da artış göstermiştir. Stark ve arkadaşları da kanun dışı eylemlerde bulunarak Amerikan toplumunun mevcut durumuna işaret ederler. Teknolojik gelişmelerin yaşandığı Soğuk Savaş zamanında bilhassa uzay bilimleri filmde işlenen unsurlardan biridir. Paranoya hali, tüm Amerika'yı etkisi altına alan bir unsur olarak Jim Stark ve çevresinde de film içerisinde sıklıkla karşımıza çıkar. Özgür olma çabası ve toplumsal düzene olan isyanı, Jim Stark'ı kendi zamanı ile birleştirir. Bir diğer dönem anti-kahramanı olan Travis Bickle, Vietnam Savaşı'nda bulunmuş ve savaşın travmalarını bire bir yaşayan bir arketiptir. Bickle, savaşın Amerikan toplumuna verdiği hasarı bireysel olarak tasvir eder. Savaşa ayrılan bütçe Amerika'da ekonomik krize neden olmuş ve gelir eşitsizliği Amerika'yı iki farklı yaşantı biçimine zorlamıştır. Fakir olan

daha da fakirleşmiş, zengin ve fakir arasındaki uçurum artmıştır. Savaştan yenik çıkan Amerikan askerleri Amerika'ya döndüklerinde iş arayışına koyularak yeniden toplumun birer üyesi olabilmeye çalışmışlardır. Travis de bunlardan biridir. Askerden döndüğünde uyku problemi yaşar ve travmalarının üstesinden gelebilmek adına ilaç kullanır. Vietnam Savaşı esnasında Amerika'da protesto kültürü yeniden canlanmıştır. Travis, bu protestoların tam merkezindedir hatta başkan adayını öldürmeye kalkışır. Amerikan toplumundaki otoriteye güvensizlik Travis üzerinden resmedilmiştir. Filmin anti-kahramanı Travis, Vietnam Savaşı'nın toplumdaki kaotik ortamını göstermekle kalmaz, aynı zamanda bu enkaza müdahalede bulunur. Bu nedenle anti-kahraman, kimi zaman kahraman vari özellikler gösteren ancak bunu yaparken yanlış yöntemler kullanan bir arketip olarak da karşımıza çıkmaktadır. Tyler Durden 1990'larda Amerika'daki tüketim kültürünün yarattığı yozlaşmayı, yalnızlaşmayı ve yabancılaşmayı odağına almıştır. Durden, tüketim toplumunun yarattığı bu ortama karşı bir direniş hareketi oluşturur. Asıl amacı insanların kendilerini yeniden keşfetmelerini sağlamak ve gerçek benliklerine ulaşmalarına yardımcı olmaktır. Ancak bunu her anti-kahraman arketipi gibi kendi usulsüz yöntemleri ile yapar. Bu nedenle kurduğu Dövüş Kulübü ileriki süreçte kontrolsüz bir hâle gelir. Amerikan toplumundaki varoluş sancıları ve varoluş sorgusu, alışıl gelmedik bir biçimde anlatıcının alter egosu üzerinden işlenmiştir. Patrick Bateman ve Louis Bloom, Milenyum Çağı'nın anti-kahramanlarıdır. Dönemin Amerika'sında teknolojik ilerleme her iki filmde de ön plandadır. Kapitalist düzen bireyi yozlaştırmıştır. Patrick ve Louis kapitalizmin sancılarını ve sanrılarını bizzat yaşayan anti-kahramanlardır. Her iki filmde de Afganistan-Irak Savaşları'nı ya da 11 Eylül Saldırıları'nı görmeyiz. Anti-kahramanlar kendi hikâyelerinde çoğunlukla kendi dönemlerinin bireysel hasarları ile baş etmeye çalışırlar. Örneğin Louis, ekonomik eşitsizliğin artması ve işsizliğin çoğalmasından muzdarip olan bir anti-kahramandır. Patrick ise kapitalizmin bireyde yarattığı topluma yabancılaşmanın ve yalnızlığın mental boyuttaki rahatsızlıklarını tasvir eder. Bu bağlamda incelenen filmlerde, her anti-kahraman doğrudan ya da dolaylı olarak kendi yaşadığı dönemin özelliklerini kişisel yolculuklarında barındırdığını söyleyebiliriz.

Karanlık üçlü olan narsisizm, psikopati ve Makyavelizm analiz edilen filmlerdeki anti-kahramanların hemen hemen hepsinde görülmüştür. Ancak Jim Stark'da psikopati unsuru yok denecek kadar azdır. Bu nedenle anti-kahramanların

insan ilişkilerindeki uyumsuzlukları, sahip oldukları bu üç kişilik özelliklerinden kaynaklanmaktadır denilebilir.

Anti-kahramanlar toplumun her birimine nüfuz etmiş olan otoriteye inançsızlıkla tek başlarına mücadele ederler. Ancak her seferinde sonuç, başarısızlıktır. Kendi çıkarları için olan zaferi kazansalar dahi toplumun genelinde arzu ettikleri emellere ulaşamazlar. Bunun en büyük nedeni gölge arketipini kullanarak motivasyon kaynaklarında toplumun dışladığı yöntemleri seçmeleridir. Tom Powers toplum içinde saygınlık kazanmayı cinayet ve yasa dışı işlerle sağlamaya çalışırken, Kane büyük varyeti ile bu saygınlığı satın alabileceğine inanır. Clyde içinse saygınlığın yolu hırsızlık yapmaktan geçer. Jim Stark toplumda kendini kabul ettirme çabasını kesici aletler kullandığı kaba kuvvette arar. Tyler Durden toplumsal düzeni bozan bir Dövüş Kulübü kurar. Travis ve Patrick eşitliği sağlamak amacıyla cinayet işlerler. Louis Bloom, kapitalist düzende saygınlığı ahlaki değerlerin hiçe sayılması ile sağlamaya çalışır.

Tüm anti-kahramanların var olan sistemle ilgili muhakkak bir eleştirisi vardır. Bu çoğunlukla sosyal eşitsizlik üzerinedir. Tom Powers, Clyde Barrow, Patrick Bateman, Travis Bickle ve Lou Bloom sosyal eşitsizlik ile tek başına savaşıyor. Bu mücadelede ise her biri kendi imkânını seferber etmekten çekinmez. Örneğin Travis, ekonomik eşitsizliğin bir getirisi olan hayat kadını kurtarıyor cebindeki tüm parayı silahlara yatırıyor. Louis Bloom, Amerika'daki düşük istihdama karşı tüm kazancını kamera ve ekipmana yatırarak kendi işini kuruyor. Bir anlamda Lou kendi istihdamını kendisi yaratıyor. Clyde Barrow ise geçimini hükümetin bankalarını soyarak sağlar. Tyler Durden, yozlaşmış topluma karşı toplu hareket eder ve şiddete dayalı bir kulüp kurar. Patrick Bateman, fakirleri ve kendinden iyi olan herkesi öldürür, böylece sınıf eşitliğini etrafındaki bireyleri yok ederek sağlamaya çalışır.

Anti-kahramanların personalarını en çok kullandığı unsur toplumdaki konumlarıdır. Örneğin Tom Powers ve Clyde Barrow kanun kaçağıdır. Ancak bunu, bir övünç kaynağı olarak topluma yansıtırlar. Charles Kane ve Patrick Bateman, iş adamı ve medya patronu olmalarına rağmen bunu iç dünyalarındaki fırtınaları maskelemek üzere kullanırlar. Kendi kimlikleri ile aralarına en çok giren de bu toplumsal statüleridir. Travis ve Lou Bloom, orta sınıf bir taksici ve kameramandır. Travis, Vietnam Savaşı'nın travmasını taksisinde izole olarak gizler. Bloom, mesleğini

tüm narsist ve psikopat yanını sergileyebileceği bir araç olarak kullanır. Jim Stark ise otoriteye olan isyanını kanun dışı eylemler sergileyerek gösterir. Tyler Durden anlatıcının alter egosu olarak kendine özgü bir karizması olan, cesur, çekici ve asi bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Anlatıcı, personasını bu şekilde gösterir. Depresyonda olan ve sistemin esiri olmuş bir birey yerine daha radikal, sıra dışı ve kitleleri peşinden sürükleyen isyankar bir ruh onun personasının en belirgin hâlidir.

Analiz edilen filmlerdeki bir diğer husus Jungcu ana arketiplerden biri olan animadır. Seçilen filmlerdeki anti-kahramanlar karşı cinsle olan ilişkilerinde süreklilik gösterememişlerdir. Örneğin Tom Powers başlangıçta Kitty ile olan ilişkisinde kibar bir figürken, ilerleyen süreçte ona kötü davranır ve ona ihanet eder. Hayranlık duyduğu Gwen Allen’la da ciddi bir ilişki kurmaktan kaçınır. Kane Foster, iki evliliğinde de başarısız olmuştur. İlk eşi olan Emily’i, Susan Alexander ile aldatır. Ancak onunla da işler umduğu gibi gitmez. Travis, savaşın travmaları ile boğuşurken topluma adapte olmakta zorlanır. Bu durum onun özel hayatına da sirayet etmiştir. Takside gördüğü Betsy ile tanışıp flört ederken işleri berbat eder. Clyde Barrow’un Bonnie ile olan ilişkisi başlarda daha çok organize suç üzerinedir. İlerleyen dönemde Bonnie’ye karşı duygularını kabul etmez ve onunla ciddi birliktelik yaşamaktan kaçınır. Ancak çete dağılıp baş başa kaldıklarında onu sevdiğini ve evlenmek istediğini söylese de bu gerçekleşmez. Patrick Bateman, bencil ve kendine odaklı bir karakterdir. Hayatında herhangi bir kadının varlığına dahi tahammülü yoktur. Kadınlar onun için “öldürülmesi gereken” cinsel objelerdir. Nişanlısı olan Evelyn Williams’ı aldatır. Sekreteri Jean’e karşı da duygularını geri plana atar. Louis Bloom’un ilişkisi ise yalnızca çıkar üzerine kuruludur. Toplum içerisinde saygın bir kimliğe ulaşabilmek için Nina Romina’yı baştan çıkarır. Mamafih, Lou’nun Nina’ya olan hayranlığı kendi çıkarlarına ters düştüğü anda sona erer. Analiz edilen anti-kahramanlar içerisinde duygusal bir ilişkiye en açık olan tek figür Jim Stark’tır. Judy ile olan bağı saf ve çıkarsızdır. Duygusal olarak kendini ifade etmekten çekinmez. Her ne kadar Stark, incelenen diğer anti-kahramanlara göre daha sağlıklı bir anima arketipine sahip olsa da, anti-kahramanların geri kalanında bu arketip benlik oluşumunda önemli bir engel teşkil etmektedir.

Jung’un kolektif bilinç dışındaki dört arketip üzerine ele alınan anti-kahramanların benlik arketipi; persona, anima ve gölge arketiplerinin uyumuna

bağlıdır. İncelenen tüm anti-kahramanlarda, anima, persona ve gölge aşırılık içermektedir. Bu nedenledir ki Tom Powers'dan Louis Bloom'a kadar tüm anti-kahramanlar benlikleri ile bütünleşemeyen, kişilikleri ile uyum ve denge sağlayamayan karakterler olarak karşımıza çıkar. Benlik, bireyin bilinç hali ile bilinçaltının bir bütünüdür. Ancak görülmektedir ki bu bütünlük hali, anti-kahraman arketiplerinde belirlenen dönemlerin hiçbirinde sağlanamamıştır.

Kahraman arketiplerinden anti-kahramanlar üzerine aktarılan kimi özellikler çözümlenen filmlerdeki anti-kahramanlar aracılığı ile şu şekilde sıralanabilir: *Üstün Kahraman*'ın cesareti (anti-kahramanda süreksizlik gösterir), *Romantik Kahraman*'ın kısmi üstünlüğü (anti-kahramanlar diğer arketiplere göre kullandıkları yöntemler açısından daha kurnaz bir yaklaşım sergiler), *Yüksek Mimetik Sahibi Kahraman* liderdik (anti-kahramanın kendi davasında az sayıda kişiye önderlik etmesi onları), *Düşük Mimetik Sahibi Kahraman* bir amaç uğruna bulunduğu yeri terk etme (anti-kahraman bunu kalıcı olarak yapmaz, geçici bir süreliğine bulunduğu yeri terk eder), *İronik Kahraman* farklı bir hedefin peşinde koşması (anti-kahraman bunu toplumun çıkarları için değil kendi bireysel intikam planı için yapar).

Anti-kahramanların hepsi kendi yolculuklarının sonunda ya öldürülmüş ya da amaçladıkları toplum idealinde başarısız olmuştur. Öyle ki kahramandan onları ayıran bir diğer faktörün yolculukların sonunda mevcut otoriteye yenilmeleri olduğu söylenebilir. Ancak bu döğü 2000'li yıllarda kırılmalara uğramıştır.

6. SONUÇ

Antik Yunan'dan bu yana, mitolojik anlatılarda ve edebi eserlerde karakter en önemli unsurlardan biridir. Hikâyedeki olay örgüsü çoğu zaman ana karakter etrafında şekillenir ve yönlendirilir. Genellikle ana karakter, diğer karakterlerden daha üstün özelliklere sahip bir biçimde ele alınır. Bu karakter ise çoğu anlatıda “kahraman”dır. Ancak modernite ile birlikte kahramanın gösterdiği cesaret, idealizm ve ahlak gibi geleneksel kahramanlık niteliklerinden yoksun bir yan karakterin de ana karakter olabileceği anlayışı kabul görmeye başlamıştır. Modernite ile birlikte dönüşen kahraman algısı, öncelikle kendini modern romanlarda göstermiştir.

Manevi ve kültürel olarak geleneksel kahramanların doğaüstü gücünden yoksun olan modern insan, daha esnek ve kusurları olan anti-kahramanı yaratmıştır. Erken dönemde anti-kahraman öncelikle kendini mitolojik destanlarda göstermiş, ardından Antik Yunan'dan bu yana pek çok formda (Byronic kahraman, Pikaresk kahraman, Gotik kahraman, Romantik Kahraman) varlığını sürdürmüştür. Üretildikleri döneme uygun olarak farklı özellikler sergileyen anti-kahraman formları; öncelikle Batı'da, sonrasında ise modernleşen Batı dışı toplumlarda görülmeye başlanmıştır. Her nesil, kendi *Zeitgeist*'ine ideal olduğunu düşündüğü modellemeyi yaratarak bu arketipi zenginleştirmiştir. Bu nedenle başlangıcından bu yana anti-kahramanı tam olarak betimleyen bir tasvir yapılamamıştır. Ancak 20. yüzyılda, anti-kahraman arketipi zaman içerisinde her dönemde kendine atfedilen özelliklerden beslenerek kahramandan bağımsız bir biçimde şahsına münhasır bir form oluşturabilmiştir.

Modernitenin temelini oluşturan Rönesans, Reform, Aydınlanma, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi gibi tüm dünyayı etkisi altına alan gelişmeler, geleneksel kahraman anlayışının dönüşümünün de başlıca nedenleridir. Bu gelişmeleri takip eden ve yeni insanı, toplumu ve yaşamı kökünden değiştiren 20. yüzyıldaki Dünya Savaşları'nın yarattığı hayal kırıklıkları, bilimsel ve teknolojik buluşlar, kapitalizm, cinsiyet rollerindeki değişiklikler ve tüketim kültürü gibi etkenler anti-kahramanın daha da görünür olmasında etkili olmuştur. Ancak her ne kadar 20. yüzyılda kendine has özelliklerle ayırt edilebilir olsa da anti-kahramanlar karmaşık paradokslardır. Bu girift yapının asıl nedeni, yaşadıkları her dönemde farklı toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmelerin üzerlerinde bıraktıkları travmalardır. Öyle ki anti-kahraman, kahraman figürüne kıyasla daha çok gündelik hayatın içine karışan, bu nedenle de

dönemin ruhunu, değerlerini ve sosyal rolünü eleştirel bir düşünceyle içselleştiren bir arketiptir. Onu kahramandan asıl özgürleştiren ve esaretinden kurtaran unsur, kendi içsel varlığına olan inancında yatar.

Edebiyat, içerdığı karakterler ve ele aldığı temalarla sinemaya her zaman ilham kaynağı olmuştur. Eski zamanlardan bu yana farklı türler arasındaki etkileşim ve kültürel mirasların aktarımı, sinemanın zenginleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. 20. yüzyıldaki edebi eserlerin sinemaya uyarlanması ile anti-kahraman arketipi de nihayet kendini görsel olarak ifade edebileceği bir mecraya sahip olmuştur. Sinemadaki ilk anti-kahraman arketipi, “kasabayı kurtaran yalnız kovboy” olarak Western türünde ortaya çıkmıştır. Batılı anti-kahraman, başlangıçta kahramanın korumaya çalıştığı statükoyu istikrarsızlaştırır, ahlaki olarak sistemde eleştirdiği bireyleri öldürür ve toplumdaki sıradan konumuna devam ederek kendi yoluna gider. Başlangıçta anti-kahraman, kanun ve düzeni yeniden kurmanın kendi işi olmadığını varsayarak bu değerleri muhafaza etmenin peşine düşmez. Ancak toplumsal dinamiklerdeki dengelerin sürekli değişimi, anti-kahraman arketipini bu stabil olay akışından çıkarır. Böylece bu arketip, zaman içerisinde farklı hikayelerde ve sosyal konumlarda bulunarak Hollywood’da önemli bir toplumsal eleştiri aracı olmuştur. Amerikan sinemasında gün geçtikçe tutulan bu figür, günümüze gelene değin kendi hikâyesini anlatabilecek kadar önemli bir konuma erişmiştir.

Tüm bu argümanlar doğrultusunda, bu tez çalışmasında Hollywood için sürekli tekrarlanan bir arketip olarak anti-kahraman, çalışmanın örnekleminde merkezi bir noktaya konulmuş; tarihsel olarak Amerikan toplumunu etkisi altına alan savaşlar, buhranlar, otosansürler, toplumsal hareketler karşısında bu arketipin kendini nasıl inşa ettiği, gelişimi ve farklılaşması multidisipliner bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu noktada ilgili çalışmanın özellikle kuramsal çerçevesinde anti-kahraman arketipinin karakteristik özelliklerinin, psişesinin ve çevresi ile olan iletişimindeki kusurların daha iyi anlaşılabilmesi adına analitik psikoloji kuramı tercih edilmiştir. Anti-kahramanın karşı cinsle olan iletişimi, personası, karanlık yanı ve özben ile uyumu, yine bu çalışmada bilinç, bilinç dışı ve kolektif bilinç dışı üçgeninde ortaya konulmuştur. Dönemsel olarak Amerikan toplumundaki atmosfer, sosyolojik yaklaşımla analiz edilmiştir. Bu süreçte belirlenen altı döneme paralel olarak seçilen film örneklerinden

yararlanılmış, anti-kahraman arketipine münhasır olan pek çok özellik farklı sinematik detaylarla ortaya konulmuştur.

Bu minvalde varılan sonuçları anti-kahramanın beyaz perdeye aktarıldığı dönemle olan ilişkisi, anti-kahramanın sistemle olan ilişkisi ve anti-kahramanın aile-birey-toplum üçgenindeki konumu bağlamında üç eksenle sırasıyla ele alabiliriz.

Çalışmada anti-kahraman arketipi üretildikleri dönem çatısı altında incelendiğinde; Amerika'nın toplumsal yapısında ve kültüründe önemli dönüşümler yaratan modernizm, post-modernizm, Dünya Savaşları, Ekonomik Buhran, Hak Hareketleri, kilise etkisi ile Hollywood'a uygulanan dönemseller otosansürler, teknolojik gelişmeler, gençlik hareketleri, çevre ve iklim sorunlarının her birinin Hollywood anti-kahramanları üzerinde doğrudan bir etkisi olduğu saptanmıştır. Öyle ki bu anti-kahramanlar Travis Bickle gibi kimi zaman Vietnam Savaşı'nda Amerika için savaşmış kimi zaman da Charles Foster Kane gibi başkanlık seçimlerinde dönemini hicveden bir başkan adayı olmuştur. Büyük Buhran sonrası Amerikan ekonomisini sarsan zincirleme gelişmelerden muzdarip olan ve tüm dünyayı etkisi altına alan bu küresel olaydan azılı bir gangster olarak çıkan Tom Powers da bunlardan biridir. Anti-kahramanlar belirlenen altı döneme uygun olarak seçilen filmlerde; Amerikan toplumundaki travmaların, eşitsizliklerin ve sosyo-kültürel ortamdaki yozlaşmanın eleştirel bir figürü olmakla kalmayıp bunu bireysel ölçekte değiştirmeye çalışmıştır. Ekonomik Buhran'ın yanı sıra Vietnam Savaşı, İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş'ın Amerika'daki ekonomik eşitsizliği daha da körüklediği aşîkârdır. Bu eşitsizlik, anti-kahramanı toplumun her katmanındaki konumunda rahatsız etmiş ve isyana yöneltmiştir. Vatanseverlik bağlamında anti-kahramanlar Charles Kane Foster'da olduğu gibi Amerika'yı sahiplenmek ister. Ancak anti-kahraman sistemin içerisindeki tek başına başlattığı bu isyankâr eylemin devamını getiremez. Bu ona kolektif bilinç dışından aktarılan bir "yetersizlik" halidir. Kapitalist kent, Sanayi Devrimi'nin olanak tanıdığı sanayileşmeyi ve beraberinde getirdiği yeni iş olanaklarını ve emek istihdamını bireylere eşit ölçüde sunmada yetersiz kalmıştır. Bu hayal kırıklığı 21. yüzyılda dahi Amerikan toplumunun bir sorunu olarak incelenen filmlerde karşımıza çıkmıştır. Örneğin Louis Bloom, Amerika'da tüm mücadelesine rağmen işsiz kalmıştır. Ya da hapisten çıkan Clyde Barrow, hapisten çıkan bir suçlu olarak hayatına devam edebilmek amacıyla soygunculuğa devam eder. İşsizlik, Rüya Şehri

olan Amerika’da toplumun bir ferdi olan anti-kahramanın da ana meselelerinden biridir. Şüphesiz anti-kahramanlar yasa dışı eylemlere meyilli karakterler olsa da Amerika’nın toplumsal şartlarına boyun eğmek yerine kendi ahlaki normlarını oluşturarak karşılaştıkları güçlüklerle mücadele ederler. Örneğin Tyler Durden tüketim toplumunu ve varoluş sancısı çeken bireyi aydınlatabilmek adına Dövüş Kulübü’nü oluşturmuştur. Bu bağlamda yine bu arketipin kahraman vari bir cesarete sahip olduğu söylenebilir. Anti-kahraman mevcut düzene karşı meydan okumaktan çekinmez. Yine söylenebilir ki modernizmle başlayan yeni kent ve buna bağlı olarak yeni kimliğin yarattığı sorunlar, günümüze gelene değin bu arketipin suç potansiyelini de artırmıştır.

Buna ek olarak, modern kentlerin 20. yüzyıl ile beraber daha yoğun göç alışı, nüfus artışı, siyasal, kültürel ve ekonomik sermayenin akış alanları olması ile birlikte büyük bir evrim geçirmiştir. Yine bu bağlamda, büyük kentler yerlerini metropolitan alanlara bırakarak insani ve sosyal yaşam döngüsünün hızla arttığı yerleşim bölgeleri hâline gelmiştir. Yaşanan bu gelişmeler sonucu Amerikan toplumundaki bireyler, gelgeç toplumsal ilişkiler kurmaya başlamış ve topluma karşı mesafeli, güvensiz ve içe kapanık hâle gelmişlerdir. Teknolojinin ilerlemesi ile birlikte daha hızlı ve yüzeysel bir akışa geçen toplumda kapitalizm tek güç haline gelmiş ve küreselleşen dünyada bireylerin yaşamları birbirine benzer bir hâl almıştır. Bu bireysellik; varoluş sancılarını, bencilliği, acımasızlığı ve merhametsizliği de beraberinde getirmiştir. Anti-kahramanların film analizlerinin yapıldığı her dönemde, kapitalizmin bu yüzü arketipler üzerinde açıkça görülmektedir. Anti-kahraman kimi zaman kapitalist kenti huzursuz eden ana faktörlerden biri olarak da karşımıza çıkar. Toplumun ona itibar göstermediği yerde, kendi itibarını Makavelist bir düşünüşle sağlayabilir. İncelenen filmler doğrultusunda her anti-kahraman bir şekilde kendi toplumunda fark edilmeyi arzu etmiş hatta toplumun bütünü üzerinde hâkimiyet kurmak istemiştir. Ancak bu çabaları yalnızca kendi çevreleri ile sınırlı kalmıştır.

Karamsarlık, varoluş bunalımı, umutsuzluk ve depresyon, kapitalizmin bireyin ruhuna işlediği kirli hislerdir. İncelenen filmlerde bu ruh hali anti-kahramanların hemen hepsinde gözlenmiştir. Özellikle gölge arketipleri ile yüzleşememeleri, bu olumsuz ruh hallerinin başlıca sebebidir. Düzeni değiştirebileceklerine olan inançları ise süreklilik arz etmez. Örneğin Patrick Bateman, kapitalist düzenin bireyde yarattığı

onarılmaz hasarın bir tezahürüdür. Modernleşmenin devamında gelen post-modern toplum, anti-kahramanların kimlik bunalımlarını ve anksiyetelerini ileriye taşıyarak kalıcı mental bozukluklara yol açmıştır. Kendi kimliğini bulma yolculuğunda analiz edilen filmlerde anti-kahramanların çoğu günün sonunda bu emeline ulaşamamıştır. Tom Powers ve Clyde Barrow öldürülür, Patrick Bateman akıl sağlığını yitirir, Travis Bickle sahte bir halk kahramanı olarak kendi kısır döngüsüne devam eder ve Tyler Durden'dan kurtulmak isteyen anlatıcı kendini vurur.

Anti-kahramanlar üzerinde saptanan bir diğer kategori ekseni onların otorite/sistem ile olan ilişkileridir. İncelenen filmler çerçevesinde hiçbir anti-kahraman kendi döneminin otoritesine boyun eğmemiş ve otoritenin dayattığı normları kabul etmemiştir. Öyle ki bu reddediş hâli kimi zaman statükoyu tehdit edici boyutlara kadar uzanmıştır. Ancak her seferinde bu durum, kitlesel çapta olmadığı için başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Çünkü anti-kahramanlar kitleleri peşinden sürükleyecek ve onları yönlendirebilecek hareketlilikte, kararlılıkta ve baskınlıkta değildir. Örneğin, Travis Bickle'ın şehirdeki çürümüşlüğü yok etme girişimi yalnızca tek bir fuhuş çetesi ile sınırlı kalmıştır. Köklü değişiklikler yapabilmek için toplu hareket etmenin mantığı, bireysel düşünen ve harekete geçen anti-kahraman için geçerli değildir. Bütünün içerisinde yalnızca bir parçaya odaklanan bu arketip, amacını gerçekleştirdikten sonra geçici bireysel otoritesini siyasi otoriteye yeniden teslim ederek topluluğa karışır. Sisteme meydan okumadaki başarısı yüzeyseldir. Bu durumun asıl kökenleri ise modernitede yatmaktadır. Modernitenin imajı yüceltmesi ve bireyin imajın içeriğinden çok ambalajına takılı kalması tüketim hırsını pekiştirmiştir. Analiz edilen filmler çerçevesinde ele alınan tüm anti-kahramanlar, güce tapınan arketiplerdir. Bu nedenle her biri var olan sistemin değişmesini arzu eder ancak bunu başaramayınca sistemin içerisinde hâkimiyet kurabilen bireyler olmakla yetinmiştir.

Aile-toplum-birey üçgeninde, incelenen filmlerde anti-kahramanların her biri işledikleri yasa dışı eylemlerden dolayı toplumdan dışlanan özneler olarak saptanmıştır. Belirtmek gerekir ki bu eylemler, anti-kahramanın saf kötü oluşu ile ilintili değildir. Anti-kahramanlar, kendi ahlaki kuralları ve geliştirdikleri kendilerine has adalet anlayışları sebebi ile bu yola başvururlar. Toplumsal yozlaşmaya olan tepkilerini, kendilerine ve çevreye zarar vererek gösterirler. Tom Powers'dan Louis Bloom'a kadar çözümlenen tüm karakterler kendi dönemlerinde suça bulaşmış ve

suçun bir parçası olmuştur. Bu nedenle seçilen dönemlerin her birinde görülmüştür ki cinayet, hırsızlık ve şiddet anti-kahramanın bir anlamda sistemden intikam alma biçimidir. Onları kötü adam olmaktan ayıran özellikleri ise vicdanlarıdır. Örneğin Clyde Barrow, soygundan sonra öldürdüğü market çalışanı için Bonnie'ye onu öldürmek istemediğinden bahsederek günah çıkartır. Ya da Jim Stark, en yakın arkadaşının ölümüne giden yolda ona engel olamamanın vicdan azabını duyar. Ancak Patrick Bateman ve Louis Bloom gibi son dönem temsillerinde açıkça görülmüştür ki anti-kahramanlar bu vicdani yanlarını görmezden gelmişlerdir. Bu durum kapitalizmin yarattığı acımasız rekabet ortamının sonucu olarak karşımıza çıkar. Anti-kahramanlar her dönemde güce tapınan arketiplerdir. Gücün her türü onlar için caziptir. Bunu elde edebilmek uğruna etrafındakileri kullanmaktan çekinmezler. Egosantrik yapıları ile asla empati kurmazlar. Amaca giden her yol onlar için mubahtır. İncelenen filmlerdeki her bir anti-kahramanda arzu tatmini, onları bu Maknyavelist tutuma götüren ana etkindir. Bunu yaparlarken özne tasavvurunu bir anlamda nesneleştirirler. Günlük yaşantılarında kalabalığın içerisinde yer alsalar dahi her biri aslen anti-sosyal kişilik bozukluğuna sahiptir. Özellikle yeni temsil biçimlerinde Travis Bickle, Tyler Durden, Patrick Bateman ve Louis Bloom'da bu yalnızlık açıkça gözlemlenmiştir. Tespit edilen bir diğer önemli husus, 1930 ve 1950 süreçleri içerisindeki anti-kahraman arketiplerinin, geçmiş ve gelecek kaygılarından ziyade "an"a odaklanmalarıdır. Planlı hareket kabiliyetinden yoksun olmaları onları başarısızlığa götüren nedenlerden biri olarak gözlemlenmiştir. Ancak son dönemdeki arketipler daha gelecek odaklı ve daha planlı hareket edebilen bir kişilik sergilemişlerdir. Bir diğer yandan anti-kahraman özne üzerinden modernitenin eleştirisini yapar ve otoritenin gücünü bireysel eylemleri ile seyirciye sorgulatar. Bu uğurda risk almaktan çekinmeyen, cesur bir profil sergileseler de eylemlerinin sonuçlarını üstlenme konusunda korkaktırlar.

Toplum ve anti-kahraman ilişkisi minvalinde tezde ele alınan bir diğer husus kamusal alan kavramıdır. Kamusal alanlar çözümlenen filmlerin her birinde anti-kahraman için dönüştürülmesi gereken mekânlar olarak tasvir edilmiştir. Aidyetsizlikleri, kimlik bunalımları ve uyumsuzlukları bu alanlarda kendini gösterir. Anti-kahramanlar için kamusal alanlar kitleleri ve şehri gözlemledikleri ve dönüştürmeyi arzu ettikleri tekinsiz yapılardır. Filmler çerçevesinde bakıldığında kamusal alan ve anti-kahraman ikilisi anlatının önemli bir parçası olarak her dönemde karşımıza çıkmıştır. Bu alanlar kimi zaman seçim propagandalarının yapıldığı kent

meydanları kimi zaman da Vietnam Savaşı sonrası yozlaşmış New York sokakları olarak karşımıza çıkar. Analiz edilen filmlerin her birinde anti-kahramanlar kamusal alanlardaki yozlaşma, başkalaşma ve yalnızlaşmaya işaret ederek voyaristik bir bakışla seyirciyi ikna etmeye çalışır. Günün sonunda anti-kahraman, kamusal alanların “ideal kent” formatına ne kadar uzakta olduğunun da tanığı olur. Tam da bu noktada anti-kahraman eylemsizlik ve harekete geçiş arasında bir karara varır. Ancak belirtmek gerekir ki anti-kahraman bu eylemleri toplum için değil kendi için yapar.

Anti-kahraman ve aile ilişkisi ekseninde bakıldığında, incelenen filmlerde önemli farklılıklar gözlemlenmiştir. Özellikle 1930 ve 1950’li yıllardaki anti-kahramanların anne, baba, ağabey/kız kardeş gibi aile üyeleri onların birey olma yolculuklarında çatışma yaşadıkları figürlerdir. Anti-kahraman, dış çatışmanın doğurduğu isyankâr tavrı ilk olarak çekirdek aile sergiler. Örneğin Jim Stark’ın anne ve baba figürü ile olan çatışması, aile içerisinde toplumsal cinsiyet rollerindeki değişime bir tepkidir. Baba-oğul arasındaki çatışma bu arketiplerin gölgelerini daha da derinleştirmiştir. Clyde Barrow, Travis Bickle, Patrick Bateman ve Louis Bloom’un ailelerini film süresince hiçbir biçimde görmeyiz. Buradan yola çıkarak yeni temsil biçimlerinde anti-kahramanlar, Amerikan toplumundaki çekirdek aileden ve köklerden kopuşun da birer simgesidir denilebilir. Aynı zamanda bu arketipler 20. yüzyılın sonlarına doğru geleneksel aile yapısının sona erdiği ve kapitalist düzenin herkesi bireyselliğe sürüklediğine de dikkat çekerler. Bu durum aslen modern insanın da beyaz perdedeki bir tezahürüdür. Bir diğer anti-kahraman ve aile ilişkisi noktasında dikkat çeken husus sevgisizliktir. Ailede başlayan ve pekişen bir unsur olarak sevgi, anti-kahramanların en noksan yönlerinden biridir. İncelenen filmlerdeki arketiplerde “kendi öz benliğe duyulan aşk/sevgi” dışında bir sevgi anlayışı yoktur. Son yıllardaki anti-kahraman arketiplerinde ise anne figürüne olan bağlılık ve sevgiyi görmeyiz. Ancak yine de anti-kahramanların her biri yaptıkları eylemlerde, ailenin ve toplumun hem sevgisini hem de ilgisini kazanmayı amaçlar. Jim Stark haricinde hiçbir anti-kahraman arketipinde aileye ve topluma duyulan sevgiyi görmeyiz. Öznenin kendini gerçekleştirmedeki engellerinden biri sevgisizliktir. Sevgisizlik aynı zamanda yeni temsil biçimlerinde arketipin eylemlerini daha da sertleştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmıştır. Anti-kahramanın seyircinin dikkatini çekmeye çalıştığı başka bir unsur da budur. Sevgisizliğe işaret ederken kendi de bu durumdan muzdariptir. Post-

modernizmin bir getirisi olan yaşam tarzında yaşanan deformasyon, son dönemde anti-kahraman arketipini tümüyle kuşatmıştır.

Anti-kahramanın birey olma yolcuğu ise bu tezde incelenmiş bir diğer kategoridir. İncelenen filmler doğrultusunda, eski ve yeni temsiller üzerinde bu yolculukta yöntemsel olarak farklılıklar saptanmıştır. Tom Powers ile başlayan süreçte birey olma yolculuğu daha dağınık biçimde ilerler. Öyle ki anti-kahraman için toplum içerisinde saygın bir birey olmak “Tanrısal bir konumda olmak” ile eş anlamlıdır. İster azılı bir gangster, ister Amerika’da varietli bir medya patronu olsun anti-kahraman, toplumun hem korktuğu hem de ulaşamadığı/ulaşmaya gıpta ettiği bir konumda olmanın peşindedir. Aydınlanma Çağı’nın akla ve bilime olan yakınlığı, Tanrı’yı öldürüp modern özneyi yeniden tanımlaması çerçevesinde anti-kahraman Tanrısal kudreti üstlenmek ister. Mafafih 1930’dan 2000’lere gelindiğinde anti-kahraman bu kudrete muktedir olmadığını kabullenerek, bu Tanrısal hâkimiyet isteğini yalnızca kendi çevresine hükmedebilmek adına arzular. Ancak bu süreçte incelenen anti-kahramanlar çerçevesinde stabil kalan tek ortak nokta, her birinin kendilerinden başka hiç kimseye inançlarının olmayışındır. Yine 2000’li yıllardaki temsillerde, tüketim toplumu ve tüketim kültürü içerisinde kimliğini inşa etmeye çalışan anti-kahraman figüründe dissosiyatif kimlik bozuklukları gözlemlenmiştir. Örneğin Patrick Bateman ve Louis Bloom, sosyal çevrelerinde pek çok kez kendilerini farklı kimliklerle tanıtmıştır. Ne var ki çözümlenen filmlerin 1930-1970 yılları arasındaki anti-kahraman arketiplerinde böyle bir kişilik karmaşasına tanık olmayız.

Psikanalitik zeminde incelenen filmler doğrultusunda, anti-kahraman arketipinin Joseph Campbell’ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*’nda kahraman arketipine dair tespit ettiği süreklilik arz eden yolculuk döngüsü, anti-kahraman arketipinde karşımıza çıkmaz. Anti-kahramanlar her ne kadar kısmi de olsa benzer yönere doğru hareket etseler de dönemsel meselelerinin ve bu meseleyi ele alış yöntemlerinin farklılıklarından dolayı bu döngüyü sağlayamazlar. Örneğin, *The Public Enemy*’de anti-kahraman Tom Powers yasa dışı azılı bir gangster olarak rotasını daha korkusuzca çizen ancak yolculuğunun nereye varacağını bilen ve en nihayetinde de öldürülen bir mafyadır. Ya da *Bonnie and Clyde*’in anti-kahramanı Clyde Barrow’da tıpkı Powers gibi kanunları hiçe sayan azılı bir suçlu olarak adımlarını atar ve sonucunda öldürülür. Ancak 1941 yılında çekilen *Citizen Kane*’de Charles Foster Kane’nin yolculuğu her

ne kadar cesur adımlara sahipmiş gibi görünse de yalnızlıktan ve başarısızlıktan korkan bir rota izler. Kane gibi bir diğer örnek ise *Taxi Driver*’ın anti-kahramanı Travis Bickle’dir. Bickle, yalnızlık ve başarısızlık sonucu eyleme geçer ancak sonuçta yine yalnız bir adam olarak hayatına devam eder. Sahte bir kahraman olarak görülse de aslen toplumu dönüştürme ve temizlemede başarısız olmuştur. Mamafih *Fight Club* ile birlikte anti-kahramanların makus kaderini kendi benliğini imha ederek dahi olsa bulma çabası, önemli bir dönüm noktasını işaret etmektedir. 1990’lı yıllardan itibaren anti-kahramanlar çoğunlukla toplumun beyaz yakalı üyeleri olarak tasvir edilmişlerdir. Geçmişteki örneklerine göre daha hırslı ve daha mücadeleci bir tavır sergilerler. Öyle ki *Nightcrawler* filminin anti-kahramanı olan Lou Bloom varmak istediği noktaya kendi yöntemleri ile ulaşarak çözümlenen filmler içerisinde başarılı olan tek anti-kahraman arketipi olarak gösterilebilir.

Anti-kahramanlar sıklıkla kimi eylemleri sebebi ile kötü adam (*villain*) ile karıştırılmaktadır. Ancak tez kapsamında çözümlenen filmler aracılığıyla söylenebilir ki anti-kahramanlar; kahramanlık vasıflarından yoksun, kendine özgü bir çekiciliği ve doğası olan, vicdanlı arketiplerdir. İster kasti ister tesadüfi olsun anti-kahraman arketipi, çoğunlukla işlediği cinayetten ya da bir bireye zarar vermekten dolayı suçluluk duyar. Fakat *villain* karakterde bu vicdan azabı ve pişmanlık karşımıza çıkmaz. Bu nedenle anti-kahraman arketipleri *semi-hero* olarak da adlandırılmaktadır. Tez kapsamı içerisinde saptanan bir diğer husus ise kadın anti-kahraman arketiplerinin ortaya çıkışının İkinci Dünya Savaşı sonrasına tekabül etmesidir. İkinci Dünya Savaşı esnasında Amerika’daki kadın gücünün önem kazanması, Hollywood’u da etkisi altına almış ve kadın anti-kahramanların ortaya çıkmasına yol açmıştır. 1950’lerden itibaren kadın anti-kahramanlar Hollywood’da kendine daha fazla yer edinebilmiştir. Özellikle 1960’larda feminist hareketin yükselişi ile birlikte kadınlara yüklenen basmakalıp rollerden sıyrılmayı başararak (ev kadını, anne ya da *femme fatale*) daha özgürleştirici ve güçlü bir profil çizmişlerdir.

Tez kapsamında, anti-kahramanların kişiliklerinin işleyişi ve psişeleri ile uyumları Gustav Jung’un analitik psikoloji kuramı ile çözümlenmiştir. Dört arketip merceğinde (*gölge, anima, persona, benlik*) analiz edilen anti-kahramanların her birinde, bu arketipler ile dengeli bir bütünlük yaşamadığı, bilinç ve bilinç dışındaki uyumsuzluklarının bu dört arketipin kontrolsüzlüğünden kaynaklandığı saptanmıştır.

Sırası ile değinmek gerekirse; yine bu arketiplerin hemen hepsi gölge arketiplerine boyun eğen, hatta onu daha da derinleştirmeye meyilli karakterlerdir. Hiçbiri gölgesi ile yüzleşmeye yanaşmaz böylece bilinçaltlarındaki karanlık güçlerin esiri olurlar. Bununla birlikte anti-kahramanlarda görülen çoklu kişilik bozukluğu aslen onların ego ve alter egoları arasındaki dengeyi sağlayamamasından kaynaklıdır. Kimliklerinin önünde duran en büyük engel, toplumdaki aidiyetsizliklerinden mütevellit personalarına sıkı sıkıya bağlı oluşlarıdır. Çünkü persona bireyin kamusal yüzüdür. Bireysel bilinç ve toplum arasındaki ilişkilerin ana kaynağıdır. Analiz edilen tüm filmlerde ki anti-kahramanlar, toplumsal talepleri karşılamada ve saygınlık kazanmada bu maskelerine başvurmuşlardır. Dışarıda takındıkları maskeler, bireysel yolculukları boyunca benimsedikleri ve öyle olduklarına inandıkları kendilerinden bir parça haline gelmiştir. Anima arketipi Tom Powers, Charles Kane Foster ve Jim Stark gibi örneklerde anne figürünün gözlemlenebilir olmasından dolayı arketiplerin bilinçaltlarındaki ilk kadın figürünü görebilmek açısından kolaylık sağlamasının yanı sıra yeni temsil biçimlerindeki aileden kopuşla gizlenen anne figürü arketiplerin anima temeline inmede bu bağlamda yetersiz kalmıştır. Ancak söylenebilir ki ele alınan filmlerdeki her anti-kahraman anne figürü görünür olsun ya da olmasın, anima arketipi ile büyük bir uyumsuzluk içerisindedir. Bu uyumsuzluk onların karşı cinsle olan ilişkilerinde başarısız olmalarındaki yegâne unsurdur. Benlik arketipi bireyin psikolojik olarak olgunlaşmasının ve kendini keşfetmesinin önemli bir parçasıdır. Benliğin tamamlanabilmesi de diğer arketipler ile uyumu sağlamayı gerektirir. Ancak incelenen tüm anti-kahramanların gölgesinde, personasında ve animasındaki sorunlar, onların benliklerini tamamlama ve benlikleri ile uyum içinde yaşamasının önündeki en büyük engeldir. Yine analizin sonuçlarına göre tüm anti-kahramanlarda ağır basan arketipler gölge ve personadır.

Sonuç olarak anti-kahramanlar odak alınarak analiz edilen sekiz film doğrultusunda bu arketiplerin, 1930'lu yıllardan 2015 yılına kadarki temsillerinde karakteristik bakımdan belli başlı farklılıklar gözlemlense dahi Western türündeki ilk örneklerinden izleri hâlen muhafaza ettikleri saptanmıştır. Bununla birlikte yine son dönemdeki temsilleri kapitalist düzenin rekabetçi yapısında var olabilmek için daha çok çabalayan ve nihayet kısmen de olsa bunu başaran arketiplere dönüşmüşlerdir. Ancak geçmişten günümüze uzanan süreçte toplumsal kırılma anlarında (savaşlar, buhranlar, siyasi seçimler, hak hareketleri, kapitalizm gibi...) tepkilerini koymaktan

çekinmeyen bu arketipler, eylemsel olarak toplumu dönüştürme konusunda hâlen başarısızdır. Milenyum çağı ile birlikte anti-kahraman arketipi, Amerikan kapitalizminin bireyde yarattığı yıkıcı etkilerden nasibini bir biçimde, toplumu ve materyalizmi eleştirir. Bu duruşu ile aynı zamanda modernitenin bütüncü (holistik) yanını eleştirir ve post-modernitenin kültürel çoğulculuk söylemi üzerinden kendini çözümlemeye seyirciyi davet eder. Temsildeki bu dönüşüm hali, onların hâlen tek bir tanıma sığdırılamayacak esneklikte oluşunun da yegâne kanıtı olarak gösterilebilir. Anti-kahramanlar kendi dönemlerinin bir anlamda aynalarıdır. İncelenen filmlerde görülmüştür ki bu arketipler üretildikleri her dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik bağlamda izlerini taşımaktadırlar. Anti-kahraman, Hollywood'da Amerikan toplumunun yalnızca küçük bir parçasını temsil ettiğinden dolayı eylemleri ve sergilediği kişilik özellikleri bakımından anlamı bütün içerisinde aranmalıdır. Geçtiğimiz son birkaç on yıllık süreçte, Hollywood'da anti-kahraman arketipine ayrılan alan gitgide çoğalmıştır. Bu tez çalışması popülerleşen bu arketip için bakış açılarından yalnızca birini oluşturmaktadır ve güncellenen yeni çalışmalar için katkı sağlayacağı umulmaktadır.



KAYNAKLAR

- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Akbaş, B. A. (2013). “*Modernite ve Alegori*”, (1. Baskı), Yalnızgöz Yayınları: Edirne.
- Akdan, T. (2020). *Soğuk Savaş ve Türkiye'nin Batı'ya Yönelişi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aksu, H. A. (2019). *Metropoldeki Yabancılaşma Probleminin Sinemada Temsili: Taxi Driver* (Yüksek Lisans Tezi). Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Ankara.
- Akyıldız, B. (2014). Eylemsizlik ve Anti Kahramanların Dönüştürücü Gücü Üzerine. *Humanitas*, 4, 17-29.
- Alankaya, Ş. ve Akpınar, S. (2017). “*Sinema Filmlerindeki Muhasebeci Karakterlerinin Kişilik Özellikleri: Hollywood Filmleri İncelemesi*”, *Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Bilimi Dergisi*, 5 (3), 235-255.
- Alkan, T. (1983). *Saldırganlık, Önyargı ve Yabancı Düşmanlığı*. İstanbul: Hil Yayın.
- Allen, M. (2021). *Robert Redford and American Cinema: Modern Film Stardom and Politics of Celebrity*. (First Published). London: Bloomsbury Publishing Plc, 59.
- Amin, S. (2014). *Modernite, Demokrasi ve Din: Kültüralizmlerin Eleştirisi*, (1. Baskı), İstanbul: Yordam Kitap Basın ve Yayın Tic. Ltd. Şti.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (İkinci Baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atlı, F. (2012). “*Edebi Metnin ve Yaratıcılığın Kaynağına Ulaşan Yol: Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi*”, *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume*, 7 (3), 257-273.
- Austen, J. (2021). *Lady Susan, the Watsons, and Sanditon: Unfinished Fictions and Other Writings*. United Kingdom: Oxford University Press.
- Avineri, S. (2003). *Hegel's Theory of the Modern State*, (First Ed. 1972), Cambridge: Cambridge University Press.
- Bakır, B. ve Onat, E. S. (2015). Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 89-102.
- Bauman, Z. (2015). *Özgürlük*, (Çev. Kübra Eren), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benhabib, S. (1996). Models of Public Sphere. Craig Calhoun (Ed.), *Habermas and Public Sphere* içinde (s. 73-87). Cambridge: M.I.T Press.
- Berger, P. P., Betger, B., Kellner, H. (1985). *Modernleşme ve Bilinç*. (C. Cerit, Çev.). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Berman, A. (1994). *Preface to Modernism*. Chicago: University of Illinois Press.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (Çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker), İletişim Yayınları: İstanbul.
- Beytur, T. (2017). *Carl Gustav Jung'da Bilinçli Davranış ve İçgüdü*, Yüksek Lisans Tezi, Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Kırklareli, 5-6.
- Biesen, S. C. (2014). *Music in the Shadows: Noir Musical Films*. USA: Johns Hopkins University Press.
- Bingöl, U. (2021). *Post-modernizm ve Şiir Üzerine: Dijital Çağda Pusulası Bozulan Şiir*. İstanbul: Dün, Bugün Yarın Yayınları.
- Black, G. D. (1989). Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940, *Film History*, 3(3), 167-189.

- Black, G. D. (1991). Censorship: An Historical Interpretation, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 6(1), 167-185.
- Booker, M. K. (2020). *History Dictionary of Science Fiction Cinema*. London: Rowman & Littlefield.
- Bordo, M. D., Goldin, C. ve White, E. N. (1998). *The Defining Moment: The Great Depression and the American Economy in the Twentieth Century*. USA: The University of Chicago Press.
- Bordwell, D. (2016). *Hollywood'un Film Dili* (Çev. Zahit Atam, Barış Tanyeri ve Yusuf Can Ekinci). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bratton, A. G. (2004). *Antihero: Jung and the Art of Storytelling*, Honor Projects, Illinois Wesleyan University, United States, 1-20.
- Brooker, W. (2005). *The Blade Runner Experience: The Legacy of a Science fiction Classic*. USA: Columbia University Press.
- Burgess, E. W. (1942). The Effect of War on the American Family. *American Journal of Sociology*, 48(3), 343-352.
- Burton, S. (2003). *Paranoia and Popular Culture in Cold War America*. (Student Thesis, paper). Western Oregon University.
- Büker, S. (1997). *Onat Kutlar'a Armağan (Sinema Yazıları)*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Childs, P. (2017). *Modernism*, (Third Ed.), New York: Routledge.
- Christie, R. ve Geis, F. L. (1970). *Studies in Machiavellianism*. UK: Academic Press.
- Cogan, B. & Gencarelli, T. (2015). *Baby Boomers and Popular Culture: An Inquiry into America's Most Powerful Generation*. England: Oxford.
- Cottrell, R. C. (2015). *Icons of American Popular Culture: From P.T. Barnum to Jennifer Lopez*. USA: Routledge.
- Çakıcı, A. ve Doğan, S. (2014). "Örgütsel Sinizmin İş Performansına Etkisi: Meslek Yüksekokullarında Bir Araştırma", *Doğuş Üniversitesi Dergisi*, 15 (1), 79-89.
- Çelik, K. (2019). *Evrenin Muhafızları Olarak Hollywood'un Süper Kahramanları*. (Yayımlanmış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- Çoban, A. (2022). *ABD'nin Barack Obama Dönemi Suriye Politikası*. Ankara: Astana Yayınları.
- Çomak, H. (2011). *Dünya Jeopolitiğinde Türkiye*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Çoraklı, Ş. (2002). Pikaresk Roman ve "Pikaro" Jakob". *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(23), 23-32.
- Değirmenci, H. (2020). "Analitik Psikoloji Kuramı Bağlamında Nazan Bekiroğlu'nun 'Nar Ağacı' Romanındaki Kişilik Tipleri", *Kesit Akademi Dergisi*, 6 (25), 528-542.
- Demirci, İ. ve Ekşi, F. (2017). "Büyükleme Narsisizmin İki Farklı Yüzü: Narsistik Hayranlık ve Rekabetin Mutlulukla İlişkisi", *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 46, 37-58.
- Denisoff, R. S. ve Romanowski, W. D. (2016). *Risky Business: Rock in Film*. USA: Routledge.
- Dittmar, L. ve Michaud, G. (2000). *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. USA: Rutgers University Press.
- Dostoyevski, F. (2018). *Yeraltından Notlar*. (Çev. N. Yıldırım). İstanbul: Yordam Kitap. (Orijinal yayın tarihi, 1864).

- Douglas, S. (2018). *The Apocalypse of the Reluctant Gnostics: Carl J. Jung and K. Dick*. New York: Routledge.
- Dowler, K. ve Antonowicz, D. (2022). *Corporate Wrongdoing on Film: The 'Public Be Damned'*. New York: Routledge.
- Dönmez, B. U. (2016). *Mithat Alam Sinemayı Seven Adam*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Dudenhoefter, L. (2017). *Anatomy of the Superhero Film*. USA: Palgrave Macmillan.
- Early, E. (2003). *The War Veteran in Film*. USA: McFarland & Company.
- Edward, T. (2006). *Cultures of Masculinity*. London & New York: Routledge.
- Erdemir, F. (2009). Post-modern Sinemada Kahramanın Dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı:35, 21-40.
- Erdoğan, İ., Alemdar, K. (2010). *Öteki Kuram*. Ankara: Pozitif Matbaacılık.
- Erensoy, Ş. F. (2012). *Hollywood'dan İndiewood'a Amerikan Sineması'nın Değişimi* (Yüksek Lisans Tezi, T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). Erişim adresi:<https://openaccess.iku.edu.tr/bitstream/handle/11413/715/SirinFulyaErensoyYLtez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Erol, P. Ö. (2016). Modernite Projesinin Kökenleri, Dinamikleri ve Sonu. *Sosyoloji Dergisi*, 33, 49-66.
- Erşen, E. (2014). Rusya'nın Suriye Politikası: Fırsatlar, Riskler ve Tehditler. Hasan B. Yalçın ve Burhanettin Duran (Ed.), *Küresel ve Bölgesel Aktörlerin Suriye Stratejileri içinde* (149-174), İstanbul: SETA Yayınları.
- Esposti, C. D. (1998). *Post-modernism in the Cinema*. United States: Berghahn Books.
- Fagelson, W. F. (2001). Fighting Films: The Everyday Tactics of World War II Soldiers. *Cinema Journal*, 40(3), 94-112.
- Feist, J., Feist, G. (2002). *Theories of Personality*. New York: McGraw-Hill Companies.
- Fenemore, M. (2009). *Sex, Thugs and Rock'n Roll: Teenage Rebels in Cold-War East Germany*. Germany: Berghahn Books.
- Foner, E. (2009). *Give me Liberty!: an American History*. New York: Norton and Company.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Furedi, F. (2014). *Korku Kültürü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gates, P. (2014). *Detecting Women: Gender and the Hollywood Detective Film*. Albany: New York Press.
- Geçtan, E. (1998). *Psikanaliz ve Sonrası*. (Sekizinci Baskı). Remzi Kitabevi: İstanbul, 171-172.
- Gedik, E. (2016). Bir Tüketim Kültürü Ürünü Olarak Anti-Kahraman Erkek İmajları. *Vira Verita Dergisi*, Sayı: 4, 37-58.
- Giddens, A. (1994). *Modernizmin Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Girgin, S. (2022). *Eğitimde Örgütsel Davranış*. İstanbul: Efe Akademik Yayıncılık.
- Görgün, M. (2018). The Parallelism Between the Dynamics of Migration and Modernization. Işıl Zeynep Turkan İpek ve Gökçe Bayındır (Ed.), *International Migration and Challenges in the Beginning of the Twenty-First Century içinde* (s. 1-8). London: Lexington Books.
- Grantham, M. (2015). *The Transhuman Antihero: Paradoxal Protagonists of Speculative Fiction from Mary Shelly to Richard Morgan*. USA: McFarland & Company, Inc.

- Greene, N. ve Morash, C. (2005). *Irish Theatre on Tour*. Ireland: Carysfort Press.
- Guerin, W., Labor, E., Morgan, L., Reesman, J. C., Willingham, J. R. (1960). *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York: Harper and Row.
- Gülcan, C. (2020). “Psikolojik Tipler ve Jung Psikolojisi Üzerine Bir Değerlendirme”, *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (23), 566-579.
- Gürses, İ. (2007). “Jung’cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Simurg Örneği”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16 (1) , 77-96.
- Haas, E., Christensen, T., Haas, P. J. (2015). *Projecting Politics: Political Messages in American Films*. New York: Routledge.
- Habermas, J. (2004). *Kamusal Alan*. Meral Özbek (Ed.), *Kamusal Alan içinde* (s.95-103). İstanbul: Hil Yayınları.
- Hanson, P. (2008). *This Side of Despair: How the Movies and American Life Intersected During the Great Depression*. USA: Fairleigh Dickinson University Press.
- Harvey, D. (1999), *Post-modernliğin Durumu*, (Çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları.
- Hockley, L. (2020). *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım* (S. Gündeş Çev.). İstanbul: Es Yayınları.
- Horwath, A. (2004). The Impure Cinema: New Hollywood 1967-1976. Howath, A., Elsaesser, T. ve King, N. (Ed.) *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s içinde* (12-14). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- İnceoğlu, M., Aytağ, A. (2009). Kentsel Mekan ve Kalite Kavramı. *Megaron Jorunal*, 4(3), 131-146.
- İspir, N. (2011). Sinemada Post-modern Arayışlar. *Atatürk İletişim Dergisi*. Sayı:2, 81-99.
- Jacobsen, L. A. ve Mather, M. (2010). U. S. Economic and Social Trends since 2000, *Population Reference Bureau*, 65(1), 2-15.
- Jacoby, M. (2017). *Individuation and Narcissism: The psychology of self in Jung and Kohut*, New York: Routledge.
- Januszkiewicz, M. (2012), The Horizon of Modernity: the Antihero as a Notion in Literary Anthropology, *Teksty Drugie*, (2), ss.164-180.
- Jonason, P. K., Webster, G. D., Schmitt, D. P., Li, N. P. Ve Crysel, L. (2012). The Antihero in Popular Culture: Life History Theory and The Dark Triad Personality Traits. *Review of General Psychology*, 16, 192.
- Jung, C. G. (1921). *Psikolojide Tipler*. Nur Nirven (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (1968). *The Relations Between the Ego and the Unconscious*. New York: Pantheon Books.
- Jung, C. G. (1972). *Mandala Symbolism*. New Jersey: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1978). *Psychology and the East*. New Jersey: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1980). *Collected Works of C. G. Jung, Volume 12: Psychology and Alchemy*. New York: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1980). *Collected Works of C. G. Jung, Volume 9 (Part 1): Archetypes and the Collective Unconscious*. New York: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1980). *Volume 18: The Symbolic Life: Miscellaneous Writings*. USA: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1991). *Collected Works of C. G. Jung, Volume 17: Development of Personality*. New York: Princeton University Press.

- Jung, C. G. (1995). *Memories, Dreams, Reflections*. Hollanda: Fontana Press.
- Jung, C. G. (1997). *Visions: Notes of the Seminar Given in 1930-1934 by C. G. Jung*. USA: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1999). *Keşfedilmemiş Benlik*. (B. İlhan Çev.). İstanbul: İlhan Yayınevi.
- Jung, C. G. (2006a). *Analitik Psikoloji* (Çev. Ender Gürol). Payel Yayınevi, (Eserin orijinali 1990’da yayımlandı), 86-245.
- Jung, C. G. (2006b). *The Undiscovered Self: The Dilemma of the Individual in Modern Society*. London: Penguin Publishing Group.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve Sembolleri*. (Çev. Ali Nahit Babaoğlu). İstanbul: Okuyan Us Yayınları. (Eserin orijinali 1964’te yayımlandı), 67-83.
- Jung, C. G. (2021). *Dışa Bakan Rüya Görür İçer Bakan Uyanır* (Çev. Özlem Küskü). İstanbul: Destek Yayınları.
- Kadiroğlu, M. (2014). *Savaş Sonrası (1950-1960) İngiliz Tiyatrosunda Anti-Kahraman* (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Ankara.
- Kallen, S. A. (2000). *The War at Home*. San Diego: Lucent Books.
- Kanadıkırık, H. (2019). *Rusya ve İran’da Klasik İmparatorluk ve Siyasal Modernleşme: Patrimonyalizm*, (1. Baskı), İstanbul: Hiper yayın.
- Karadağ, A. (2003). Kamusal Alan Modelleri: Çoğulcu Perspektiften Bir Değerlendirme. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 58 (3), 171-195.
- Kavut, S. (2020). “Carl Gustav Jung: Kavramları, Kuramları ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme”, *International Journal of Cultural and Social Studies*, 6 (2), 681-695.
- Kedik, A. S. (2011). Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 229-240.
- Keleş, R. ve Alacadağlı, E.(2021). *Sivil Toplum Demokrasi ve Kent Yönetimi*, Ankara: Astana Yayınları.
- Kellner, D. M. (2010). *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. USA: Wiley – Blackwell.
- Kendrick, J. (2009). *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema*. USA: Southern Illinois University Press.
- Kenny, G. (2020). *Made Man The Story of Goodfellas*. USA: Hanover Square Press.
- Kepnes, S. (1996). *Interpreting Judaism in a Post-modern Age*. United States: New York University Press.
- Keskin, E. B. (2020). *Kentleşme ve Ailenin Değişimi*, (1. Baskı), İstanbul: Dün Bugün yarın Yayınları.
- Kızılçelik, S. (1994). “Post-modernizm: ‘Modernlik Projesine’ Bir Başkaldırı”, *Türkiye Günlüğü*, Sayı:30, ss.86-96.
- Kızılçelik, S. (1994). “Post-modernizm: Modernlik Projesine Bir Başkaldırı”, *Türkiye Günlüğü*, S(30), ss.86-96.
- Kimmel, M. ve Aronson, A. (Ed.). (2004). *Men and Masculinities: A- J* (First Edition). United States of America: ABC-CLIO, Inc.
- King, C. S. (2012). *Washed in Blood: Male Sacrifice, Trauma, and the Cinema*. USA: Rutgers University Press.
- King, R. H. (2017). The New Hollywood Cinema Antihero: the findings of a macro study towards a nuanced definition of complex heroes. *Published by Working Papers Film & TV Studies, CIMS-Centre for Cinema and Media Studies, Department of Communication Sciences*. Ghent University, Belgium. Erişim Adresi: www.cims.ugent.be

- Kinnaird, B. A. (2013, September 26). Anti-Heroes: Is There a Goodness of Purpose? [Psychology Today] Erişim adresi: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-hero-in-you/201309/anti-heroes-is-there-goodness-purpose>
- Klikauer, T. (2016). *Hegel's Moral Corporation*, (1st Ed.), England: Palgrave Macmillan.
- Koç, T. (2010). Kapitalist Kent Olgusu ve Kentsel Siyaset Üzerine Yaklaşımlar. *Eğitim Bilim Toplum Dergisi*, 8(29), 39-52.
- Koppes, C. R. ve Black, G. D. (1990). *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War 2 Movies*. USA: University of California Press.
- Kordas, A. M. (2016). *The Politics of Childhodd in Cold War America*. USA: Routledge.
- Kotan, S. (2022). *Kişilik Bozukluklarının Sinemada Temsili*. İstanbul: Eğitim Yayınevi.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press.
- Kurtoğlu, R. (2015). *Türkiye Ekonomisi (1838-2010) Mali Bağımsızlık-Büyüme Krizler ve Siyasi Sonuçları*, Ankara: Orion Yayınları.
- Küçükhemek, M. ve Serarslan, M. (2020). "Arketipsel Eleştiri Bağlamında Tender Mercies Filminde Bireyleşme", *SineFilozofi Dergisi*, Özel Sayı, 550-569.
- Küskü, Ö. (2020). *Carl Gustav Jung- Dışar Bakan Rüya Görür İçe Bakan Uyanır*. İstanbul: Destek Yayınevi.
- Laist, R. (2016). *Cinema of Simulation: Hyperreal Hollywood in the Long 1990s*. Great Britain: Bloomsbury Academic Plc.
- Leader, C. (2009). The Odyssey-a Jungian Perspective: Individuation and Meeting with the Archetypes of the Collective Unconscious. *British Journal of Psychotherapy*, 25 (4), 506-519.
- Lee, S. J. (2008). *European Dictatorships, 1918-1945*. New York: Routledge.
- Leeuwen, E. V. (2019). *House of Usher*. Great Britain: Auteur.
- Lenburg, J. (2001). *Dustin Hoffman: Hollywood's Antihero*. USA: St. Martins Press.
- Lev, P. (2003). *Transforming the Screen, 1950-1959*. London: University of California Press.
- Madanipour, A. (2003). *Public and Private Spaces of the City*. London: Routledge.
- Maddrey, J. (2016). *The Quick, The Death and the Revived: The Many Lives of the Western Film*. USA: Mc Farland and Company.
- Mahalik, C. (2010). *Merchants, Barons, Sellers and Suits: The Changing Images of the Businessman Through Literature*. UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev. Osman Akınhay ve Derya Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, K. (2011). *1844 Elyazmaları Ekonomi Politik ve Felsefe*, (Çev. Kenan Somer), (4. Baskı), Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (2016). *Komünist Manifesto*, (Çev. Nail Satlıgan), (4. Basım), İstanbul: Yordam Kitabevi.
- Masters, R. A. (2018). *To Be a Man: A Guide to True Masculine Power*. Colorado: Sounds True Inc.
- May, E. T. (2003). "Family Values": The Uses and Abuses of American Family History. *Revue Française Detudes Americaines*, 97, 7-22.

- McGowan, T. (2003). Looking fort he Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes. *Cinema Journal*, 42(3), 27-47.
- McLean, A. ve Leibing, A. (2007). *The Shadow Side of Fieldwork: Exploring the Blurred Borders between Ethnography and Life*, USA: Blackwell Publishing.
- Medovoi, L. (2005). *Rebels: Youth and the Cold War Origins of Identity*. USA: Duke University Press.
- Megep. (2011). *Amerikan Sineması*. Erişim adresi: http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Amerikan%20Sineması.pdf
- Monaco, J. (2018). *Bir Film Nasıl Okunur?* Tufan Göbekçin (Çev.). İstanbul: ALFA Yayıncılık.
- Monaco, P. (2001). *The Sixties: 1960-1969*. England: University of California Press.
- Mone, J. (2007). *The Sword from the Scabbard*. USA: Lulu.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mullenbach, C. (2013). *Double Victory: How African American Women Broke Race and Gender Barriers to Help Win World War 2*. USA: Chicago Review Press.
- Murat, G. ve Börü, D. E. (2019). “Çalışanların Yöneticilerine İlişkin Algıladıkları Psikopati Özelliklerinin Sergiledikleri Sinik Davranışlar Üzerindeki Etkisi”, *Marmara Üniversitesi Öneri Dergisi*, 5(51), 128-146.
- Murthy, K. M. (2017). *Ernest Hemingway’s Code Hero in Pursuit of Self*. USA: Laxmi Book Publication.
- Neimneh, S. (2013). The Anti-Hero in Modernist Fiction: From Irony to Cultural Renewal. *A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 46(4), 75-90.
- Oğuz, T. (2016). Çağdaş Narkisisos’lar: Facebook Kullanım Alışkanlıkları ve Narsisizm. *Selçuk İletişim*, 9(2), 51-68.
- Onat, N. (2000). *Kamusal Alan ve Sınırları*. İstanbul: Durak Yayınevi.
- Önal, H. (1994). *1980 Sonrası ABD Sineması ve Yeni Eğilimler* (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir). Erişim adresi: <https://www.tsa.org.tr/tr/tez/tezgoster/469/1980-sonrasi-abd-sineması-ve-yeni-egilimler>
- Özay, M. (2022). Modernite ve Modernizm, *TÜBİTAK Bilim ve Toplum Başkanlığı Popüler Bilim Yayınları*. Erişim adresi: https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/modernite_ve_modernizm
- Özbek, M. (Ed.) (2004). *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özdemir, E. (2018). Modernizm, Kentleşme ve Türkiye, *Akdeniz Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü Dergisi*, (4), 79-96.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özpay, O. (2015). *John Carpenter Sinemasında Anti Kahraman*. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anasanat Dalı, İstanbul.
- Özsoy, E. ve Ardıç, K. (2017). “Karanlık Üçlü’nün (Narsisizm, Makyavelizm ve Psikopati) İş Tatminine Etkisinin İncelenmesi”. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Yönetim ve Ekonomi Dergisi*, 24(2), 391-406.
- Öztokat, N. T. (2005). *Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar*. İstanbul: Multilingual.
- Özüaydın, N. U. (2013). Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu’nun aralarındaki Temel Farklar Açısından Karşılaştırılması. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 35(1), 23-36.
- Özünel, E. Ö. (2008). Hoca Nasrettin, Kahraman mı Anti-Kahraman mı, Hilebaz mı, Bilge mi?. *Milli Folklor Dergisi*, Sayı: 78, 22-27.

- Pearson, C. S. (2003). *İçimizdeki Kahraman: Yaşadığımız Altı Arketip* (Çev. S. Ayanbaşı). Akasha Yayınları (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı), 45.
- Pehlivan, B. M. (2017). "Kültür, Kolektif Bilinç dışı ve Semboller: Miyazaki ve 'Ruhların Kaçışı' Üzerine Bir İnceleme", *Erciyes İletişim Dergisi*, 5 (1), 362-378.
- Pelister, T. G. (2016). "Othello'da İlkel Kavramı Bağlamında Gölge Arketipi", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (15), 99-109.
- Pomerance, M. (2005). *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*. USA: Rutgers University Press.
- Postlethwaite, N. (1988), Thersites in the Iliad, *Greece & Rome*, 35(2), ss.123-136.
- Powderly, K. G. (2002). *One Faith-Many Transitions: World-Views in Church History*. USA: Writers Club Press.
- Prigge, M. J. (2016). *Outlaws, Rebels, & Vixens: Motion Picture Censorship in Milwaukee*. Winconsin: Conway Street Press.
- Proctor, B. (2012). *A Definition and Critique of Post-modernism*. United States of America: Xulon Press.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Bilim, Felsefe, Sanat Yayınları.
- Riis, J., Taylor, A. (2019). *Screening Charachters: Theories of Character in Film, Television, and Interactive Media*. New York: Routledge.
- Riper, A. B. W. (2017). *Teaching History with Science Fiction Films*. USA: Rowman & Littlefield.
- Roche, D. (2014). *Making and Remaking Horror in the 1970s and 2000s: Why Don't They Do It Like They Used To?*. USA: University Press of Mississippi.
- Rojek, C. (2001). *Celebrity*. Londra: Libanus Press.
- Rosenberg, R. ve O'Neill, S. (2011). *The Psychology of the Girl with the Dragon Tattoo: Understanding Lisbeth and Stieg Larsson'sw Millenium Trilogy*. Texas: BenBella Books.
- Rust, O. (2021, Aralık 18). The Cold War: Sociocultural Effects in the United States. *The Collector*. 9 Şubat 2023 tarihinde, www.thecollector.com/sociocultural-effects-of-the-cold-war/ adresinden erişildi.
- Rust, O. (2021, Ekim 18). The Sociocultural Impact of the Great Depression. *The Collector*. 1 Şubat 2023 tarihinde, [The Sociocultural Impact of the Great Depression \(thecollector.com\)](http://TheSocioculturalImpactoftheGreatDepression(thecollector.com)) adresinden erişildi.
- Santas, C. (2008). *The Epic in Film: Myth to Blockbuster*. USA: Rowman & Littlefield Publishers.
- Schatz, T. (2004). *Hollywood: Social dimensions: Technology, Regulation and the Audience*. USA: Routledge.
- Schulzinger, R. D. (2006). *A Time for Peace: The Legacy of the Vietnam War*. USA: Oxford University Press.
- Scott, A. J. (2017). *The Constitution of the City: Economy, Society, and Urbanization*, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Seigneuret, J. C. (1988). *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, London: Greenwood Press.
- Sennett, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shamdasani, S. (2015). "S. W." And C. G. Jung: Mediumship, psychiatry and serial exemplarity, *History of Psychiatry*, 26 (3), 288-302.
- Slavicek, L. C. (2009). *The Prohibition Era*, USA: Infobase Publishing.

- Smith, J. (2014). *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds*. USA: University of California Press.
- Sobchack, V. (2004). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Soja, E. W. (1995). Post-modern Urbanization: The Six Restructuring of Los Angeles. Kathie Gibson ve Sophie Watson (Ed.), *Post-modern Cities and Spaces* içinde (s. 131-134). New York: Wiley-Blackwell.
- Spivey, M., & Knowlton, S. (2008). Anti-Heroism in the Continuum of Good and Evil. In R. S. Rosenberg, *The Psychology of Superheroes*. Dallas, Texas, U.S.A.: BenBella Books.
- Stafford, G. (2017). *Wisdom Walking: Pilgrimage as a Way of Life*. U.S.A: Church Publishing.
- Stafford, R. (2007). *Understanding Audiences and the Film Industry*. London: British Film Institute.
- Starr, K. (1997). *The Dream Endures: California Enters the 1940s* (First Edition). Oxford University Press: USA.
- Steiner, G. (2013). *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism*. New York: Open Road.
- Stevens, A. (2014). *Jung* (Çev. Ayda Çayır). Kaknüs Yayınları (Eserin orijinali 1999'da yayımlandı), 72.
- Stur, H. (2019). *The U.S. Military and Civil Rights Since World War II*. USA: Praeger.
- Stuurman, S. (2004). The Voice of Thersites: Reflections on the Origins of the Idea of Equality, *Journal of the History of Ideas*, 65(2), ss.171-189.
- Swiston, K. (2015, 28 February). The Hays Production Code: A Success or Failure Apush, s.10-13.
- Şahin, Ç. (2020). Kapitalizm-Mêkan İlişkisi: Fordist 'Sanayi/İşçi' Kenti ile Post-Fordist 'Küresel/Hizmet' Kenti Karşılaştırması Üzerinden Bir Değerlendirme. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, 79, 237-275.
- Şanlı, O. ve Ateş, İ. (2020). ABD-Çin Odaklı Ticaret ve Kur Savaşlarının Dünya Ekonomisi Üzerine Etkileri. *Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 75-101.
- Şaylan, G. (1996). Çağdaş Düşünce Akımları: Post-modernizm, (Ders Notları), TODAİE Yayınları: Ankara.
- Tacey, D. (2012). *The Jung Reader*. New York: Routledge.
- Taha, İ. (2002). Heroism in Literature: A Semiotic Model. *The American Journal of Semiotics*, 18(4), s. 107-126.
- Tecimer, Ö. (2005). *Sinemada Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B Yayınları.
- Tekeli, İ. ve İlkin, S. (1977). *1929 Dünya Buhranında Türkiye'nin İktisadi Politika Arayışları*, Ankara: ODTÜ.
- Therborn, G. (1996). "Modernlik Yoluyla Modernliğe Giden Yollar", *Post-modernizm ve İslam Küreselleşme ve Oryantalizm*, (Der: Abdullah Topçuoğlu-Yasin Aktay), Vadi Yayınları: Ankara.
- Tilbe, T. T. (2019). Antik Kahramandan Anti-Kahramana: Kahraman Kavramının Kökeni ve Gelişimi. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*, 6(1), 142-158.
- Tilly, C. (2011), *Cities and States in World History*, M. Hanagan & C. Tilly (Ed.), *Contention and Trust in Cities and States*, (s. 2-18), USA: Springer.
- Topçu, Y. G. (Ed.) (2010). *Hollywood'a Yeniden Bakmak*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

- Turhan, F. ve Aksu, M. (2011). 11 Eylül Sonrası ABD’de Özgürlük ve Güvenlik Dengesi Açısından Terörü Önleme Amaçlı Tedbirler / Özellikle Patriot Kanunu ile Getirilen Kısıtlamalar, *Hukuk Fakültesi Dergisi*, 1(1), 47-90.
- Türel, O. (2017). *Küresel Tarihçe, 1945-79*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Tüysüz, D. (2017). Amerikan Uygarlığı Kuruluş Mitinin İnşası Bağlamında Western Filmlerinde Ceza ve Adalet Anlayışı. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(1), 266-280.
- Uçar, Ş. (2016). Alienation (Yabancılaşma), *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 0 (4), 235-247.
- Uğur, U. Ve Altay, S. (2018). Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan sineması Drakula. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. Sayı:40, 89-116.
- Uğurhan, Y. Z. C. (2022). *Dijitalleşme Bağlamında Birey, Toplum ve İletişim*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Ulanov, A., Ulanov, B. (1994). *Transforming Sexuality: The Archetypal World of Anima and Animus*. Boston: Shambala Publication.
- Uygun, O. (2003). *Demokrasinin Tarihsel, Felsefi ve Ahlaki Boyutları*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Ün, M., Akbaş, Y. ve Erbaş, O. (2018). “Psikopati”, *FNG & Bilim Tıp Dergisi*, 4 (4), 225-228.
- Ross, K. (2014). *The Handbook of Gender; Sex, and Media*. UK: John Wiley & Sons Ltd.
- Sotirakopoulos, N. (2021). *Identity Politics and Tribalism*. UK: Andrews UK Limited.
- Walker, S. (2002). *Jung and the Jungians on Myth*. New York: Routledge.
- Wiedenfeld, G. (2022). *Hollywood Sports Movies and the American Dream*. USA: Oxford Press.
- Wilterdink, N. A. (2002). The Sociogenesis of Post-modernism. *European Journal of Sociology*, 43(2), 190-216.
- Wishard, W. V. D. (2003). *Between Two Ages: The 21st Century and the Crisis of Meaning*. USA: Xlibris.
- Worland, R. (2018). *Searching for New Frontiers: Hollywood Films in the 1960s*. India: Wiley Blackwell.
- Wright, N. S. (2015). *Bollywood and Postmodernism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wynn, N. A. (1996). The Good War: The Second World War and American Society. *Journal of Contemporary History*, 31(3), 463-482.
- Yıldız, H. (2015). Post-modernizm Nedir?. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (13), 1-15.
- Yılmaz, Z. (2006). Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımının Tarihsel Temelleri. *KKEFD/JOKKEF*, 14, 360-371.
- Yiğitler, A. (2018). *Gelecek Sizsiniz*. İstanbul: Deniz Matbaa.
- Yükselbaba, Ü. (2008). Kamusal Alan Modelleri ve Bu Modellerin Bağlamları. *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, 66 (2), 227-271.



EK-1. The Public Enemy Filminin Künyesi

Yönetmen: William A. Wellman

Senaryo: Kubec Glasmon, John Bright, Harvey F. Thew

Süre: 1 saat 23 dakika.

Tür: Suç, dram.

Yapım Yılı: 1931

Oyuncular: James Cagney (Tom Powers), Jean Harlow (Gwen Allen), Edward Woods (Matt Doyle), Joan Blondell (Mamie), Donald Cook (Mike Powers), Berly Mercer (Ma Powers).

EK-2. The Public Enemy Filminin Konusu

1909’lu yılların Amerika’sında geçen film, Tom Powers’ın azılı bir gangster olma hikâyesini anlatır. Tom Powers daha gençken alkol kullanımına başlamış, çalıntı saat ve objeleri el altından arkadaşı Matt ile birlikte satmaya başlamıştır. Gittikleri kulüpte “İri Burun” lakaplı bir kaçakçı ile anlaşılan Matt ve Tom, ilk büyük hırsızlık işlerini 1915 yılında Larry Dalton ile birlikte Kürkçü Dükkânı’na yapar. Polise yakalanan çetede arkadaşlarından biri ölür. Akabinde Tom ve Matt saklanırlar. 1917 yılında ikiliyi sigara kaçakçılığı yaparken görürüz. Tom’un abisi Mike orduya yazılır. Tom ve Mike birbirlerine tamamen zıt karakterlerdir. Mike, tramvay şirketinde çalışıp geceleri okula giden bir gençken, Tom yasa dışı işler yaparak geçimini sağlar. Annesine kendini politikacı olarak tanıtır. 1920 yılında Birinci Dünya Savaşı’nın ardından içki yasağı kanunu ile Tom ve arkadaşları içki kaçakçılığı işine girerler. Kaçakçılıktan kazandıkları para ile lüks bir hayata başlayan Tom ve Matt, gece kulübünde Kitty ve Mamie isimli iki kadınla tanışır. Yeni patronları olan Paddy Ryan, kaçakçılık ekibine Pençe Nathan lakaplı birini daha ekler. Bu sırada Matt kulüpte tanıştığı Mamie ile evlenir. Ancak Tom, Kitty’e sadakatsizdir ve onu sevgilisi olarak görmez. Lüks arabalarında yeni kaçakçılık işi için görüşmeye giderlerken Tom, gösterişli bir kadın olan Gwen Allen’la tanışır. Kitty’i terk ederek Gwen’le görüşmeye başlar ancak Tom Powers hiçbir zaman ciddi ilişkiden yana değildir. Bu esnada Pençe Nathan lakaplı gangster atından düşerek ölmüştür. Paddy’nin bu olayla birlikte çetesi zayıflar ve rakipleri olan Schemer Çetesi onlara savaş açar. Paddy, Tom ve ekibine saklanmaları için bir ev ayarlar. Bu esnada Schemer Çetesi Paddy’nin mekânını bombalar. Saklandıkları yerden çıkan Matt, Schemer Çetesi tarafından öldürülür. İntikam almak için giden Tom, Schemer Çetesini mekânlarında basar ve onlara ateş açar. Yaralanan Tom hastaneye kaldırılır. Ailesi onu görmeye gelir. Bu sırada Mike ve Tom’un arasındaki buzlar erir ve Tom eve döneceğini söyler. Ancak Schemer çetesi Tom’u hastaneden kaçıtır ve öldürerek evinin kapısının önüne bırakır. Filmin sonunda “*Tüm gansterlerin sonu Tom Powers gibidir. Halk düşmanı bir insan ya da bir karakter değildir er ya da geç bizler tarafından yani halk tarafından çözülmesi gereken bir sorundur*” yazısını görürüz.

EK-3. Citizen KANE Filminin Künyesi

Yönetmen: Orson Welles

Senaryo: Herman Mankiewicz, Orson Welles, John Houseman

Süre: 1 saat 59 dakika

Tür: Dram

Yapım Yılı: 1941

Oyuncular: Orson Welles (Kane), Joseph Cotten (Jedediah Leland), Dorothy Comingore (Susan Alexander Kane), William Alland (Jerry Thompson), Agnes Moorehead (Mary Kane), Harry Shannon (Kane'nin babası).

EK-4. Citizen Kane Filminin Konusu

Film kasvetli bir havada tellere asılmış ‘İçeri Girilmez’ tabelası ile açılır. Ardından Kane malikânesinin görkemli yapısı ve bahçesini görürüz. Şatonun içerisinde kimliği gösterilmeyen bir adam son söz olarak ‘Rosebud’ diyerek elindeki kar küresini düşürür. Odaya hemşire gelir ve üzerini örter. Haberlerde Charles Foster Kane’nin 1941 yılında öldüğünü duyarız. Kane Amerika’nın Kubilay Han’ı olarak nitelendirilmektedir. Xanadu’daki eşsiz görkemli sarayı paha biçilemez ve Piramit’lerden bu yana yapılan en şatafatlı yapı olarak betimlenir. Kane, Amerika’da 1941’e kadar gelmiş geçmiş en büyük basın patronudur. Ölmeden önce 37 gazete, iki basın grubu ve bir radyo ağının sahibi olduğunu haberlerden öğreniriz. Kane’nin apartmanları, maden ocakları ve fabrikaları vardır. Malikâne, Mary Kane’e pansiyon parasını ödeyemeyen bir müşterinin karşılık olarak değersiz gördüğü madenin tapusunu vermesi ile gerçekleşmiştir. Ardından bu büyük variyetin çöküşü 1929 yılında büyük Büyük Buhran’ın ilk yıllarında Kane’nin bir gazetesi kapanmasının ardından 4 yıl içerisinde kariyerindeki hızlı düşüş ile başlar. 11 Kane gazetesi birleşmiş, satılmış ya da kapatılmıştır. 1939 yılında Kane Amerikan halkına ithafen yapılan röportajda savaş yanlısı olmadığını söyler ve Amerika’nın da savaşta yer almayacağına dair garanti verir. Haber bülteni sona erdiğinde gazeteciler bu hayat hikâyesinin Kane’i tam olarak yansıtmadığı üzerine hemfikirdir. Onun son sözü olan ‘Rosebud’ın ne anlama geldiğini araştırmanın daha makul olduğunu ve bu kelimenin onun hayatının bir özeti olabileceğini düşünürler. Jerry Thomson isimli gazeteci bu kelimenin ne anlama geldiğini sorgulamak üzere görevlendirilir. Son eşi Susan Alexander’a gider ancak Susan sarhoştur ve konuşmayı reddeder. Ardından Jerry Kane’nin günlüğünü okumak üzere Walter Parks Thatcher’a gider. Bay Thatcher’ın Kane ile ilgili yazdığı sayfaları okumaya başlar. 1871 yılında Kane ile tanıştığını yazmıştır ve flashback ile 1871 yılına gideriz. Karlı bir gündür Kane malikânelerinin önünde kartopu oynayıp kızığa binmektedir. Annesi onu dikkatli olması için uyarır. Bay Thatcher, Kane’nin annesi (Mary) ve babası ile imzalanması gereken bir evrak üzerine konuşmaktadır. Kane bir banka tarafından aylık 50.000 dolar ailesine yatırılmak üzere eğitim almaya gönderilecek, 25 yaşında da tüm paraya sahip olacaktır. Fred Graves borcunu maden olarak ödedikten sonra para ele geçen para değerlenmiş ve aileye yüklü bir miktar olarak dönmüştür. Kane, Thatcher’la tanıştıktan sonra annesi ona akşam yolculuğa çıkacağını söyler. Sonraki sahnede

Kane'i 25 yaşında görürüz ve ona kalan yüklü miktardaki para ilgisini çekmemektedir. Kane, Amerika'da icrada olan bir gazeteyi almak için Thatcher'a mektup yazar. Inquirer dergisini alır ve Public Transit şirketinin hissedarı olur. 1929 yılının kışında Kane tüm gazete ve basımevlerindeki yetkilerini devretmiştir. Jerry, Bernstein'in yanına gider ve Kane'nin son sözü olan 'Rosebud' ile ilgili ondan bilgi almaya çalışır. Ancak Bernstein'da bilmemektedir. Bernstein Kane'le ilgili anısını hatırlar ve Bay Leland'dan bahseder. Leland Kane'nin en yakın arkadaşıdır. Inquirer'e birlikte başlarlar. İleriki zamanlarda gazete tirajı artınca Chronicle Gazetesi'nin tüm çalışanlarını Kane yanına alır ve güçlü bir ekip kurar. Fransa ziyaretinden sonra Kane, ABD Başkanı'nın yeğeni Emily Monroe Norton ile nişanlandığını kendi gazetesinde yayınlamasını istediği için bu haberi Bayan Townsend'e verir.

Sonraki sahnede Bernstein, Kane hakkında Jerry'e bu kadar bilgi verebileceğini ve Leland ile görüşmesi gerektiğini söyler. Leland geçmişe dönerek onun Emily ile olan evliliğini anlatır. Ardından Kane'nin Susan ile tanışmasını ve vali başkanlığı adaylığını görürüz. Ancak Jim W. Gettys, Kane'nin Susan ile ilişkisini öğrenir ve ona şantaj yaparak ilişkilerini gazetelerde yayınlatır. Kane seçimi kaybeder. Ardından Susan ile evlenir ve ona operada şarkı söylemesi için bir opera binası yaptırır. Leland'ı ise Susan hakkında olumsuz bir eleştiri yaptı diye Inquirer'dan kovar. Thompson devamında tekrar Susan ile görüşmeye gider. Susan ona Kane ile olan evliliklerini ve onu nasıl terk ettiğini anlatır. Ardından hizmetçisi olan Raymond'a Thompson'ı yönlendirir. Filmin sonunda Rosebud'ın aslında Kane'nin çocukluk kızıağı olduğunu öğreniriz.

EK-5. Rebel Without a Cause Filminin Künyesi

Yönetmen: Nicholas Ray

Senaryo: Stewart Stern ve Irving Shulman

Süre: 1 saat 50 dakika.

Tür: Dram

Yapım Yılı: 1955

Oyuncular: James Dean (Jim Stark), Natalie Wood (Judy), Sal Mineo (John ‘Plato’ Crawford), Ann Doran (Carol Stark), Jim Backus (Frank Stark), Corey Allen (Buzz Gunderson), William Hopper (Judy’nin babası), Rochelle Hudson (Judy’nin annesi), Edward Platt (Ray Fremick), Virginia Brissac (Jim’in anneannesi).

EK-6. Rebel Without a Cause Filminin Konusu

Jim Stark 16 yaşında arkadaşları ile anlaşmakta güçlük çeken ve sürekli kanun dışı olaylara karışan sorunlu bir ergendir. Jim'in bu sorunlu yapısı sebebiyle annesi Carol Stark ve babası Jason Stark bulundukları yerden sürekli taşınmak zorunda kalırlar. Son taşındıkları kasabada Jim, alkol alır ve polisler tarafından yakalanarak karakola götürülür. Filmin diğer yardımcı başrollerini de karakolda görürüz. John silahla köpekleri vurması sebebiyle, Judy ise evden kaçtığı için polisler tarafından karakola getirilmiştir. Dawson Lisesi'ne başlayan Jim, karakolda gördüğü John ve Judy ile arkadaşlık kurar. Okulun çete lideri Buzz Gunderson, Jim'i kendini kanıtlamak üzere 'tavuk yarışı' adı verilen bir araba yarışına davet eder. Buzz ve Jim o gece tüm okulun katıldığı bir dağ yamacında çalıntı arabalarla yarışır. Ancak uçurumun kenarına geldiğinde Buzz, ceketinin kapıya sıkışması ile arabadan kendini atamaz ve uçurumdan yuvarlanarak ölür. Jim, olayın ardından Buzz'ın kız arkadaşı Judy'i ve John'u alarak evlerine bırakır. Jim eve döndüğünde ailesine bu olaydan bahseder ve karakola gidip itiraf edeceğini söyler. Ancak ailesi ona tamamen karşı çıkar. Jim, ailesini dinlemez ve karakola gider fakat polis memuru olan Ray Fremick'i bulamaz. Karakol kapısında çetenin diğer üyeleri Jim'i görür ve onları ihbar edeceğinden şüphelenirler. Jim ve Judy, John'un onlara bahsettiği gözlemevinin yakınındaki şatoya giderek saklanırlar. John'da arkalarından gelir. Çete üyeleri Jim'in evine baskın yapar ancak onu bulamaz. Bu vesile ile Jim'in ailesi onun peşinde olduklarını öğrenir ve polise haber verir. Çete, John'un da evine giderek adres defterini alır ve şatoyu basar. John uyuduğu esnada şatoyu keşfe çıkan Judy ve Jim arasında duygusal bir ilişki yaşanır. Çete üyeleri şatoya geldiklerinde John'u uyurken yakalar. John onlarla mücadele eder. Evden çıkmadan aldığı silahı ile onlardan birini vurur. Jim ve Judy'e onu yalnız bıraktıkları için kızar. Şatoya polislerin gelmesi ile John kaçır. Gözlemevine giden John'un peşinden giden Jim ve Judy, onu polislere teslim etmek ister. Ancak John'u gözlemevinden çıkardıkları esnada polis John'u vurarak öldürür.

EK-7. Bonnie and Clyde Filminin Künyesi

Yönetmen: Arthur Penn

Senaryo: David Newman, Robert Benton, Robert Towne

Süre: 1 saat 51 dakika

Tür: Aksiyon, Suç

Yapım Yılı: 1967

Oyuncular: Warren Beatty (Clyde Barrow), Faye Dunaway (Bonnie Parker), Michael J. Pollard (C. W. Moss), Gene Hackman (Buck Barrow), Estelle Parsons (Blanche), Denver Pyle (Frank Hamer).

EK-8. Bonnie and Clyde Filminin Konusu

Filmin açılışında Bonnie Parker ve Clyde Barrow hakkında yazılar karşımıza çıkar. Bonnie Parker, Teksas doğumludur ve Batı Dallas'a taşınmıştır. Suç hayatına atılmadan önce bir kafede çalışmıştır. Clyde Barrow ise çiftçi bir ailenin oğludur. Gençliğinde küçük hırsızlıklar yapmış ve bir benzin istasyonu soymuştur. Silahlı soygundan iki yıl hapis yatmış, ardından 1931 yılında iyi halden serbest bırakılmıştır. Bonnie, Clyde'ı annesinin arabasını çalarken yakalar ardından ona birlikte şehre gitmeyi teklif eder. Şehirde Clyde, Bonnie'nin isteği üzerine silahını kullanarak market soyar. Market sahibine de ateş açar. Arabada Bonnie onu öper ancak Clyde arabayı durdurarak onu ittirir. Bonnie'ye kanun dışı işler yapmak için ortaklık teklif eder. Bir kafede yemek yerler ardından da geldikleri çalıntı arabayı orada bırakıp başka bir araba çalarak yola devam ederler. Clyde, Bonnie ile kaldıkları köhne evde Bonnie'ye atış talimi yaptırır. Evin eski sahibi gelir ve eve bankanın haciz koyduğunu söyler. Clyde, Bonnie ve kendisini banka soyguncusu olarak tanıtır. Ardından Bonnie ve Clyde ilk banka soygunlarını yapmak üzere yola çıkarlar. Ancak banka üç hafta önce iflas etmiştir. Aç kalan Clyde ve Bonnie, yol üzerinde bir marketi soyarken Clyde'ı yakalamak üzere kasapta çalışan adam market çalışanının yardımına yetişir. Clyde ona ateş eder ve onu döver. Polisler dövülen adama hastanede sabikalıların resimlerini gösterirler. Adam Clyde'ı resminden tanıyarak polisler o olduğunu işaret eder. Bonnie ve Clyde yeni bir banka soyma deneyimi için şehre giderler. Moss, onlara şoförlük yapar ve onları bekler. Soygundan sonra onları durdurmak için araba camlarına atlayan banka görevlisi Clyde tarafından yüzünden vurulur. Gittikleri pansiyonda Clyde, Bonnie ile yaptığı konuşmada soygunda görüldüklerini ve artık ayrılmaları gerektiğini söyler. Bonnie boynunda bir sürü altın kolye ile şarkı söylemektedir. Clyde'ın abisi Buck eşi ile birlikte onların kaldıkları eve gelirler. Buck'da hapisaneden çıkmıştır. Buck ve Clyde kardeşler ilk kez annesi ve ablasından bahsederler. Birlikte Missouri'ye kaçma planı yaparlar. Mamafih rota tahmin ettikleri gibi ilerlemez ve ilk uğrak noktalarında ev kiralarlar. Akşam Moss, Buck ve Clyde birlikte oyun oynarlar. Bonnie sıkılmıştır. Marketten alışveriş sipariş ederler. Marketçi çocuk evdeki durumdan şüphelenir ve onları ihbar eder. Ardından gelen polis ekibi ile Clyde çetesi silahlı çatışmaya girer, bu esnada üç polis ölür. Buck arabada kaçarlarken haklarında çıkan gazete yazısını okur. Artık kimlikleri tamamen ifşa olmuştur. Mola verdiklerinde onları yakalamaya çalışan şerifi yakalarlar ve şerifin fotoğraflarını

ekerler. Barrow etesi Buck, Bonnie ve Clyde olarak yeni bir banka soyar. Kaçarken peşlerine polisler takılır ancak polisleri atlatıp Oklahoma'ya ulaşmayı başarırlar. Banka soygunu sonrası paranın dağıtımında Blanche da kendi payını ister ancak o işe hiç müdahil olmamıştır. Kaçtıkları araba yağ akıtmaktadır ve başka bir araba çalarlar. Araba sahibi onları takip eder. Polise haber vermeleri gerektiğini düşünüp geri dönerler ancak bu sefer de Clyde, onları takip ederek arabadan indirir ve silahla kendi arabalarına binmeye zorlar. Bir müddet birlikte yol aldıktan sonra arabadan Velma ve Eugene'i arabadan indirirler. Bonnie annesini görmek için kaçır. Clyde onu yakaladığında annesi ile onu buluşturacağını söyler. Annesi ile görüştüğünde Clyde yalanlar söyler. Yeniden pansiyona giderler ve Bonnie ile Blanche tartışır. Ardından tavuk yemeye giderler. Tavukuda Moss'un belindeki silahı gören bir adam şerifi arayarak onları ihbar eder. Kaldıkları pansiyonu polisler basar ve karşılıklı çatışmaya girerler. Buck başından vurulur, Blanche ise gözlerinden. Buck ertesini gün polislerle girilen çapraz ateşte ölür. Blanche de yakalanır. Moss, Bonnie ve Clyde kaçmayı başarırlar. Bonnie'de vurulur ancak Clyde bir araba çalar ve kaçır. Moss, Clyde ve Bonnie'yi evine götürür. Babası ise onları ihbar eder ve filmin sonunda Bonnie ve Clyde polisler tarafından öldürölür.

EK-9. Taxi Driver Filminin Künyesi

Yönetmen: Martin Scorsese

Senaryo: Paul Schrader

Süre: 1 saat 54 dakika.

Tür: Suç, Dram.

Yapım Yılı: 1976

Oyuncular: Robert De Niro (Travis Bickle), Jodie Foster (Iris), Cybill Shepherd (Betsy), Albert Brooks (Tom), Diahnne Abbott (Concession Girl).

EK-10. Taxi Driver Filminin Konusu

Travis Bickle Vietnam Savaşı'nda bahriyeli olarak görev yapmış ve ordudaki görevini tamamlayarak Amerika'ya dönmüştür. Döner dönmez takside işe başlamak için başvuruda bulunur ve işe alınır. Geceleri uyku problemi çekmektedir. Bu problemlerini yenebilmek amacıyla alkol ve ilaç kullanır. Yolda karşısında çıkan Betsy'e âşık olur. Betsy, dönemin başbakan adayı Charles Palantine için kampanyada görev yapmaktadır. Betsy ve Travis'in buluşmaları pek Travis'in umduğu gibi gitmez. Gündüzleri taksi çıkışı gittiği porno filmlere Betsy'de götürür. Betsy bu durumdan rahatsız olur ve Travis ile bir daha görüşmez. Travis yalnızlığının artması üzerine kendine yeni bir kimlik edinmek üzere harekete geçer. Bir valiz dolusu silah alır. Silahları üzerinde taşıyabilmek amacıyla belirli düzenekler inşa eder. Çizmelerine kesici bıçaklar bantlar. Tüm bunlar toplum içerisindeki yeni kimliği için bir başlangıçtır. Travis'in iç dünyasını tuttuğu günlükten öğreniriz. Travis alışveriş yapmak için gittiği markette soyguna şahit olur ve hırsızın silahını çekerek öldürür. Ardından hayat kadını olan Iris'i bu mesleği yapmaktan alıkoymak için harekete geçer. Iris'e birikimlerini vermeyi teklif eder ancak reddedilir. Travis, Iris bu işi bırakmayınca çareyi fuhuş çetesini öldürmekte bulur. Sonrasında toplum içerisinde adeta bir kahraman olarak ceza çekmeden taksisine devam eder. Filmin sonunda arabasına binen Betsy'e karşı kayıtsız kalır ve yoluna devam eder.

EK-11. Fight Club Filminin Künyesi

Yönetmen: David Fincher.

Senaryo: Chuck Palahniuk, Jim Uhls

Süre: 2 saat 19 dakika.

Tür: Dram

Yapım Yılı: 1999

Oyuncular: Brad Pitt (Tyler Durden), Edward Norton (Anlatıcı), Meat Loaf (Robert Paulsen), Helena Bonham Carter (Marla Singer).

EK-12. Fight Club Filminin Konusu

Film, anlatıcı (Edward Norton)'nın Tyler Durden (Brad Pitt) ile bir binanın en üst katında şehrin çeşitli yerlerinin kolonlarına yerleştirdikleri bombanın patlamasını bekledikleri diyalogla açılır. Ardından anlatıcıyı, testis kanseri olan bir terapi grubunda görürüz. Sonrasında yeniden bir flashback ile gruba katılmadan önceki anlatıcının hayatını görürüz. Anlatıcı, 6 aydır uyumamıştır. İşten eve, evden işe gitmektedir. narkolepsiye sahiptir, garip yerlerde uyanmaktadır. Doktora gider ve kendisine uyku ilacı vermesini ister ancak doktor bunu reddeder ve doğal yollardan uyuması gerektiğini söyler. Anlatıcı, doktora acı çektiğini söyler ve doktor salı geceleri testis kanseri olan gruba gidip acının ne anlama geldiğini görmesi gerektiğini önerir. Böylece bu gruba nasıl dâhil olduğunu öğreniriz. Gruba katıldıktan sonra anlatıcı uymaya başlar. Ardından bu durumun sürebilmesi için tüm gruplara katılır. Bu esnada testis kanseri grubunda Marla Singer ile tanışır. Onu gördükten sonra tekrar uyku problemleri baş gösterir. Marla da tüm gruplara katılmaktadır ancak anlatıcı Marla ile bir arada olmamak amacıyla günleri bölüştürür ve birbirlerine telefonlarını verirler. Anlatıcıyı sürekli iş seyahatinde görürüz böylece anlatıcının mesleğinin otomobil geri çağırma uzmanı olduğunu öğreniriz. Tyler Durden ile bu iş seyahatlerinden birinde tanışır. Anlatıcı seyahat dönüşü evinin yandığını görür. Evine giremeyen anlatıcı, Marla'yı arar ancak telefonu kapatır. Akabinde telefon kulübesinde dururken Tyler Durden onu arar. Tyler ve anlatıcı Lou's Tavern Bar'da buluşurlar ve sohbet ederler. Ardından anlatıcı Tyler'in evine gider. Anlatıcı bu esnada Tyler Durden'in kim olduğundan bahseder. Tyler'in, geceleri çalışan part-time bir projektörcü olduğunu öğreniriz. Aynı zamanda beş yıldızlı bir otelde garsonluk yapmaktadır. Barın önünde Tyler ve anlatıcı kavga ederler. Ardından yıkılmak üzere olan eski köhne bir apartman dairesindeki Tyler'in evine geçerler. Tyler ve anlatıcıyı her akşam Lou's Tavern Bar çıkışı kavga ederken görürüz. Anlatıcı işe şiş ve mor gözlerle gitmektedir. Bu sokakta dövüş hâli her gece devam eder. Bir süre sonra Tyler ve anlatıcı Lou'nun barının deposunda dövüş kulübünü kurarlar. 8 hafta sonra Marla anlatıcıyı arar ve ona neden destek gruplarına gelmediğini sorar. Uyku ilacı içtiğini ve intihar nasıl bir deneyim olduğundan bahseder. Anlatıcı, telefon ahizesini bırakarak gider. Tyler ahizeyi alır ve ardından onu Marla'nın evinde görürüz. Marla'nın intihar etmesini engellemek için evine gitmiştir. Tyler ve Marla bir süre birlikte olurlar ancak Tyler ondan sıkılır ve anlatıcıya onu evden göndermesini ister. Akşamında Tyler ve anlatıcı liposuction

kliniğine giderek insan yağlarından sabun yapmak için çöpten yağ atıklarını çalarlar. Dövüş Kulübü gitgide popüler hâle gelmiş ve kulübe katılanların sayısı hızla artmıştır. Bu esnada Tyler kulüptekilere şehrin asayişini bozan görevler vermektedir. Tüm bunların üzerine Tyler evinde eğitim vermek üzere adaylar seçer ve küçük çapta bir ordu kurmaya çalışır. Bu projenin ismini ise ‘Kıyamet Projesi’ koyar. Tyler’ın yanında eğitim görenler şehirde yangın çıkarır ve haberlere konu olur. Şehirdeki düzeni ve asayiş bozan bu ekip gittikçe büyür. Anlatıcı, araba kazasının ardından Tyler’ı evde bulamayınca onu aramaya başlar. Tyler’ın gittiği her yere gider ve onu sorar. Ancak sonuç olarak Tyler’ın kendi alter egosu olduğu gerçeği ile yüzleşir. Filmin sonunda anlatıcı kendini vurarak içindeki Tyler’ı metaforik bağlamda öldürür.



EK-13. American Psycho Filminin Künyesi

Yönetmen: Mary Harron

Senaryo: Bret Easton Ellis, Mary Harron, Guinevere Turner

Süre: 1 saat 42 dakika

Tür: Suç, dram.

Yapım Yılı: 2000

Oyuncular: Christian Bale (Patrick Bateman), Justin Theroux (Timoty Bryce), Josh Lucas (Craig McDermott), Bill Sage (David Van Patten), Chloe Sevigny (Jean), Reese Witherspoon (Evelyn Williams).

EK-14. American Psycho Filminin Konusu

Patrick Bateman New York'ta yaşayan zengin bir borsacıdır. Filmin başlangıcında Bateman ve arkadaşlarını lüks bir restoranda görürüz. Alkol alan borsacı grubu bir yandan da rakipleri olan Paul Allen'ı izlemektedir. Yemekten sonra bir gece kulübüne giden Patrick, barmen kıza içki kuponunu uzatır ancak geçersiz olduğunu öğrenince sinirlenir. Barmen kıızı bu hareketinden dolayı öldürmek ister. Ertesi gün Bateman'ı evinde her gün düzenli olarak yaptığı duş ve spor ritüellerini gerçekleştirirken görürüz. New York'un Batı Yakası'nda yaşamaktadır. Babası şirketin hissedarı olmasından dolayı lüks içinde yaşar. İş yerinde sekreteri Jean ile flörtöz bir ilişkileri vardır. Akşam yemeğinde Evelyn'nin nişanlısı olduğunu öğreniriz. Ancak Evelyn ile olan ilişkisi Patrick için bir şey ifade etmez. Evelyn, Patrick ile düğün organizasyonu yapmaktadır ancak Patrick istemez. Yemekte borsacı diğer arkadaşları ve eşleri de vardır. Garip ilişkiler ağının ilk göstergesi bu masada karşımıza çıkar. Courtney ve Luis evlidir ancak Courtney'in Patrick ile de gizli bir birlikteliği vardır. Ertesi gün iş yerinde tüm borsacılar kendileri için yaptırdıkları kartvizitleri gösterirler. Patrick kendi kartvizitini yetersiz görür ve sinirlenir. Devamında Patrick akşam yürüyüşünde ıssız bir sokaktaki dilenci Al'i bıçaklayarak öldürür. Tüm ekibi tekrar yılbaşı partisinde görürüz. Partide Paul Allen da vardır. Patrick ona kendini Marcus Halberstram olarak tanıtmıştır. Mekânın çıkışında Patrick, Paul'a farklı bir yerde yemek yemeyi teklif eder. Paul ile yemekten sonra Patrick onu evine çağırır ve öldürür. Ertesi gün Donald Kimball, Paul'ün ölümünü araştırmak amacıyla Patrick'in ofisine gider ve onu sorguya çeker. Strese giren Bateman akşam eskort bir kıızı arabasına alır ve başka bir eskortla evinde ilişkiye girer. Kadınlara kendini Paul Allen olarak tanıtır. Onlara gecenin sonunda işkence eder ve evlerine gönderir. Sonraki sahnede lüks bir otel lobisinde Patrick ve arkadaşları içki içmektedir. Luis kendi kartvizitini gösterdiğinde Patrick kıskanır ve onu öldürmek için tuvalette peşinden gider ancak yapamaz. Donald yeniden Patrick'in ofisine gelir. Paul'ün nerede olduğunu sorar ancak Pat bilmediğini söyler. Ardından Courtney'in evine giderek onunla birlikte olur. Akşamında ise gece kulübünde Patrick'i borsacı arkadaşları ile kokain kullanırken görürüz. Orada tanıştıkları sarışın bir mankeni Patrick evine götürür ve öldürür. Sabahında Patrick, Jean'i akşam yemeğe davet eder. Yemekten önce bir şeyler içmek için eve gelen Jean'i de öldürmek ister ancak başaramaz. Dedektif Donald ve Patrick birlikte yemek yerler ve sorgu sonrası Patrick köşeye sıkışır. Strese girdiğinde psikopatik eylemleri daha da artar. Akşam bir

önceki gece görüştüğü eskort kızı yeniden arabaya alarak Paul'ün evine götürür. Arkadaşı olarak tanıttığı Elizabeth ile eskort kızın birlikte olmasını ister. Ardından Elizabeth ve eskortu öldürür. Patrick tüm bu ilişki eylemlerlerini videoya çekmektedir. Ertesi gün Pat, Evelyn'den ayrılır. Akşam para çekmek üzere gittiği bankamatikte yaşlı bir kadını öldürür. Panikle evine gitmektedir ve o esnada kapıdaki görevliyi de başından vurur. Pat kendini takip eden polisler de ateş açarak polislerden birini öldürür. İş yerindeki odasına gider ve avukatını arayarak işlediği tüm cinayetleri itiraf eder. Ertesi gün Paul Allen'nın evine gittiğinde cesetlerden eser yoktur ve ev kiraya verilmektedir. Pat şaşırır. Arkadaşları ile buluşmaya gider ve avukatını görür ancak avukatı Paul ile geçen hafta iki kez görüştüğünü söyler ve Patrick'e güler. Tüm bu cinayetlerin aslında Patrick Bateman'nın borderline kişilik bozukluğu sebebi ile gördüğü sanrılardan ibaret olduğunu öğreniriz.

EK-15. Nightcrawler Filminin Künyesi

Yönetmen: Dan Gilroy.

Senaryo: Dan Gilroy.

Süre: 1 saat 57 dakika.

Tür: Dram, Suç.

Yapım Yılı: 2014.

Oyuncular: Jake Gyllenhaal (Louis Bloom), Rene Russo (Nina Romina), Bill Paxton (Joe Loder), Riz Ahmed (Rick), Kent Shocknek (Kent Shocknek).

EK-16. Nightcrawler Filminin Konusu

Film, Amerika'nın bir banliyösünde anti-kahraman Louis Bloom'un yasak bölgeye ait tel örgüleri kesmesi ile başlar. Ardından polisler gelerek Louis'e ne aradığını sorar. Louis ise kimliğini isteyen polis memurunu döver ve onun saatini alarak olay yerinden uzaklaşır. Arabasında giderken kestiği dikenli telleri de bagajında görürüz. Hurdacıya gider ve çaldığı malları satmak üzere şantiye çalışanı ile görüşür. İş aradığını ve iş istediğini söyler. Hurdacı onu bir hırsız olduğu için işe kabul etmez. Dönüş yolunda Louis bir trafik kazasına şahit olur. Olay yerine gelen kameramanlar dikkatini çeker ve onlara da eleman arayıp aramadıklarını sorar. Ancak kameraman ihtiyaç olmadığını söyler. Louis sabah haberlerinde karşılaştığı olayın haberlerde verilir verilmeyeceğini araştırırken KWL A isimli kanalda şahit olduğu trafik kazasını görür. Ertesi gün Los Angeles sahilinde bisiklet çalar ve kamera almak için bisikleti satar. Polis telsizi ve kamera alan Louis, gece ihbar yapılan tüm yerlere gider ve görüntü almaya çalışır. Son gittiği yerde gaspçılığa ait bir vurulmaya tanık olur ve görüntüleri satmak üzere KWL A'ye gider. Görüntüleri izleyen haber yönetmeni Nina Romina, haber editörü Frank Cruise'u yanına çağırır ve Louis'i tanıtır. Görüntüleri satın alan kanal artık bulduğu her haberi kendilerine getirmesi şartıyla Lou ile anlaşmaya varır. Lou evine döndüğünde sabah haberlerini takip eder. Polis telsizlerinin kodlarını not eder ve araştırmalar yapar. Evde televizyon izlerken kendi kendine psikopatik tavırlar sergiler. İnternete verdiği stajyer ilanı üzerine ertesi gün bir restoranda yapımcı gibi kendini tanıtarak Rick'i işe alır. Ancak ilk olay mahalline gidişleri Rick sebebi ile gecikir ve Lou bu duruma aşırı tepki gösterir. Louis habere ulaşabilmek adına kanun dışı yollara başvurur. Bir sonraki vurulma olayında haneye izinsiz girerek görüntüler alır ve haber kanalına servis eder. Nina Romina Lou'nun muhabirliğinden memnundur ve Lou'nun geceleri haber peşinde koşma serüveni devam eder. Kısa bir süre sonra Louis elde ettiği kazançla kendine lüks bir araba alır. Ardından artan özgüveni sayesinde Nina'yı yemeğe davet eder. Joe Loder isimli muhabir Lou'ya ortak iş yapmayı teklif etse de Lou kendi başına çalışmaktan memnun olduğunu dile getirerek teklifi geri çevirir. Fakat uçak kazasını kaçırmaması üzerine işler çılgıncıdan çıkar. Lou, rakibi olan muhabir Joe Loder'ı alt edebilmek adına aracının frenlerini devre dışı bırakır. Ardından polis telsizinde anons edilen trafik kazası olayının Joe Loder'ın olduğunu görür ve onu da haber yapmaktan çekinmez. Lou, bunun ardından üçlü cinayet mahalline polislerden önce giderek çekimler yapar. KWL A'dan satmak için yüklü bir miktar ister ve her

haberinin sunucular tarafından itibarlaştırılmasını ister. Louis'in evine gelen dedektifler katillerin kim olduğunu sorduğunda Lou yalan söyler ve bu bilgileri kendine saklar. Fakat kayıtlarında kim oldukları ve araç plakaları yazmaktadır. Lou internetten yaptığı araştırma sonucunda katillerin adresini bulur ve peşlerine düşer. Katillerin gittikleri restoranda polise onları ihbar eder. Biri polisler tarafından öldürülür ancak diğer katil kaçır. Peşinden giden Lou ve Rick arabada kazancı yarı yarıya bölüşme üzerine anlaşmaya varırlar. Fakat Lou bu durumdan hiç memnun değildir. Katilin arabası polis tarafından devrildiğinde Lou, Rick'i adamın öldüğünü söyleyerek kamerası ile çekmesi için gönderir ve katil Rick'i vurarak öldürür. Lou için Rick de artık bir haber malzemesi olmuştur. Kayda aldıklarını KWLA'ye götürür ve satar. Dedektifler Lou'yu sorgulasa da bir sonuca varamazlar. Filmin sonunda Lou kendine iki adet yayın aracı almıştır. Karşısında üç adet stajyere mesleğe olan bağlılığının öneminden bahseder ve yeni bir haber yakalamak üzere yola çıkarlar.

EK-17. Tablo 5.2. - 1930’lu Yıllardan İtibaren Amerikan Sinemasında Anti-Kahramanlar

Karakter	Film	Aktör / Aktris	Yıl	Tür
Tom Powers	<i>The Public Enemy</i>	James Cagney	1931	Suç, Dram
Caesar Enrico “Rico” Bandello / “Little Caesar”	<i>Little Caesar</i>	Edward G. Robinson	1931	Suç, Dram
Tony	<i>Scarface</i>	Paul Muni	1932	Suç, Dram
Duke Mantee	<i>The Petrified Forest</i>	Humphrey Bogart	1936	Dram
Sir Robin of Locksley, Robin Hood	<i>The Adventures of Robin Hood</i>	Errol Flynn	1938	Macera, Aksiyon
Charles Foster Kane	<i>Citizen Kane</i>	Orson Welles	1941	Dram
Ed Beaumont	<i>The Glass Key</i>	Alan Ladd	1942	Film Noir, Suç
Harry Morgan	<i>To Have and Have Not</i>	Humphrey Bogart	1944	Macera, Film Noir
Philip Marlowe	<i>The Big Sleep</i>	Humphrey Bogart	1946	Suç, Noir
Fred C. Dobbs	<i>The Treasure of the Sierra Madre</i>	Humphrey Bogart	1948	Western, Dram
Arthur “Cody” Jarrett	<i>White Heat</i>	James Cagney	1948	Film Noir, Suç
Michael J. ‘Mike’ McComb	<i>Silver River</i>	Errol Flynn	1948	Western, Romantik
Midge Kelly	<i>Champion</i>	Kirk Douglas	1949	Film Noir, Drama
Johnny Strabler	<i>The Wild One</i>	Marlon Brando	1953	Film Noir, Drama
Shane	<i>Shane</i>	Alan Ladd	1953	Dram, Western
Jim Stark	<i>Rebel Without a Cause</i>	James Dean	1955	Dram, Romantik
Ethan Edwards	<i>The Searchers</i>	John Wayne	1956	Western, Dram

Larry Rhodes	<i>A Face in the Crowd</i>	Andy Griffith	1957	Dram, Müzik
Vince Everett	<i>Jailhouse Rock</i>	Elvis Presley	1957	Dram, Müzikal
Norman Bates	<i>Psycho</i>	Anthony Perkins	1960	Korku, Gerilim
Hud Bannon	<i>Hud</i>	Paul Newman	1963	Western, Dram
Man with No Name	<i>A Fistful of Dollars (İtalya, İspanya, Batı Almanya)</i>	Clint Eastwood	1964	Western, Dram
Man with No Name	<i>For a Few Dollars More (")</i>	Clint Eastwood	1965	Western, Spagetti Western
Bonnie Parker	<i>Bonnie and Clyde</i>	Warren Beatty	1967	Polisiye, Dram
Clyde Barrow	"	Faye Dunaway	1967	"
Luke Jackson	<i>Cool Hand Luke</i>	Paul Newman	1967	Dram, Suç
Lt. Frank Bullitt	<i>Bullitt</i>	Steve McQueen	1968	Aksiyon, Polisiye
Rooster Cogburn	<i>True Grit</i>	John Wayne	1969	Western, Dram
Burch Cassidy	<i>Butch Cassidy and the Sundance Kid</i>	Paul Newman	1969	Western, Dram
Sundance Kid	"	Robert Redford	1969	"
Ratso Rizzo	<i>Midnight Cowboy</i>	Dustin Hoffman	1969	Dram
Alex DeLarge	<i>A Clockwork Orange</i>	Malcolm McDowell	1971	Suç, Dram
Dirty Harry	<i>Dirty Harry</i>	Clint Eastwood	1971	Aksiyon, Gerilim
Michael Corleone	<i>The Godfather</i>	Al Pacino	1972	Suç, Dram
Youngblood Priest	<i>Super Fly</i>	Ron O'Neal	1972	Suç, Aksiyon
Eddie "Fingers" Coyle	<i>The Friends of Eddie Coyle</i>	Robert Mitchum	1973	Suç, Gerilim
Dirty Harry	<i>Magnum Force</i>	Clint Eastwood	1973	Aksiyon, Gerilim
Michael Corleone	<i>The Godfather Part 2</i>	Al Pacino	1974	Suç, Dram
Herry Caul	<i>The Conversation</i>	Gene Hackman	1974	Dram

Bennie	<i>Bring me the Head of Alfredo Garcia</i>	Warren Oates	1974	Aksiyon, Suç, Dram
Lenny	<i>Lenny</i>	Dustin Hoffman	1974	Biyografi, Dram
Rooster Cogburn	<i>Rooster Cogburn</i>	John Wayne	1975	Western, Aksiyon, Macera
Randle McMurphy	<i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	Jack Nicholson	1975	Dram, Komedi
Sonny Wortzik	<i>Dog Day Afternoon</i>	Al Pacino	1975	Suç, Dram
Quint	<i>Jaws</i>	Robert Shaw	1975	Macera, Gerilim
Carrie White	<i>Carrie</i>	Sissy Spacek	1976	Korku, Gerilim
Travis Bickle	<i>Taxi Driver</i>	Robert De Niro	1976	Dram
Dirty Harry	<i>The Enforcer</i>	Clint Eastwood	1976	Aksiyon, Gerilim
Michael	<i>The Deer Hunter</i>	Robert De Niro	1978	Dram
Captain Benjamin Willard	<i>Apocalypse Now</i>	Martin Sheen	1979	Dram, Savaş
Max	<i>Mad Max</i>	Mel Gibson	1979	Aksiyon, Macera, Bilim-Kurgu
Bo "Bandit" Darville	<i>Smokey and the Bandit 1-2-3</i>	Burt Reynolds	1977 - 1983	Komedi, Aksiyon
Jake LaMotta	<i>Raging Bull</i>	Robert De Niro	1980	Dram
Jack Torrance	<i>The Shining</i>	Jack Nicholson	1980	Korku
Snake Plissken	<i>Escape from New York</i>	Kurt Russell	1981	Aksiyon, Bilim Kurgu
Max	<i>Mad Max II: The Road Warrior</i>	Mel Gibson	1981	Aksiyon, Macera, Bilim-Kurgu
Snake Plissken	<i>Escape from New York</i>	Kurt Russel	1981	Aksiyon, Macera
Rick Deckard	<i>Blade Runner / Blade Runner 2049</i>	Harrison Ford	1982	Aksiyon, Bilim Kurgu

Rupert Pupkin	<i>The King of Comedy</i>	Robert De Niro	1982	Suç, Kara Mizah
John Rambo	<i>Rambo</i>	Sylvester Stallone	1982 - 2018	Aksiyon, Macera
Tony Montana	<i>Scarface</i>	Al Pacino	1983	Suç, Dram
Dirty Harry	<i>Sudden Impact</i>	Clint Eastwood	1983	Aksiyon, Gerilim
T-800 "Model 101"	<i>The Terminator</i>	Arnold Schwarzenegger	1984	Aksiyon, Bilim Kurgu
Wes Block	<i>Tightrope</i>	Clint Eastwood	1984	Suç, Gizem, Gerilim
Gordon Gekko	<i>Wall Street-Wall Street: Money Never Sleeps</i>	Michael Douglas	1987 - 2010	Suç, Drama
Betelgeuse	<i>Beetlejuice</i>	Michael Keaton	1988	Komedi, Fantastik
Frank Drebin	<i>The Naked Gun</i>	Leslie Nielsen	1988	Komedi
John McClane	<i>Die Hard Serisi</i>	Bruce Willis	1988 - 2013	Aksiyon, Gerilim
Mookie	<i>Do the Right Thing</i>	Spike Lee	1989	Dram, Komedi
Veronica Sawyer	<i>Heathers</i>	Winona Ryder	1989	Komedi
Jason "J.D." Dean	"	Christian Slater	1989	"
Frank Castle	<i>The Punisher</i>	Dolph Lundgren	1989	Aksiyon
Peyton Westlake	<i>Darkman</i>	Liam Neeson	1990	Aksiyon, Korku
Michael Corleone	<i>The Godfather Part 3</i>	Al Pacino	1990	Suç, Dram
Henry Hill	<i>Goodfellas</i>	Ray Liotta	1990	Suç, Dram
Thelma Yvonne Dickinson	<i>Thelma & Louise</i>	Geena Davis	1991	Suç, Dram
Louise elizabeth Sawyer	"	Susan Saradon	1991	"
Dr. Hannibal Lecter	<i>The Silence of the Lambs</i>	Anthony Hopkins	1991	Gerilim, Korku

Selina Kyle	<i>Batman Returns</i>	Michelle Pfeiffer	1992	Aksiyon, Macera
Blade Brown	<i>Class Act</i>	Christopher Martin	1992	Komedi
Kevin “O-Dog” Anderson	<i>Menace 2 Society</i>	Larenz Tate	1993	Suç, Dram
William Foster	<i>Falling Down</i>	Michael Douglas	1993	Aksiyon, Suç
John Henry	<i>Fortress</i>	Christopher Lambert	1993	Aksiyon
Eric Draven	<i>The Crow</i>	Brandon Lee	1994	Aksiyon, Fantastik
Jules Winnfield	<i>Pulp Fiction</i>	Samuel L. Jackson	1994	Suç, Dram
Vincent Vega	”	John Travolta	1994	”
Mickey Knox	<i>Natural Born Killers</i>	Woody Harrelson	1994	Suç, Dram
Mallory Wilson Knox	”	Juliette Lewis	1994	”
J. T. Robbins	<i>No Escape</i>	Ray Liotta	1994	Aksiyon
Neil McCauley	<i>Heat</i>	Robert De Niro	1995	Suç, Polisiye
Ernest Palmer	<i>Get Shorty</i>	John Travolta	1995	Komedi, Suç
Roger “Verbal” Kint	<i>The Usual Suspects</i>	Kevin Spacey	1995	Gerilim, Suç
Brodie Bruce	<i>Mallrats</i>	Jason Lee	1995	Komedi, Romantik
Judge Dredd	<i>Judge Dredd</i>	Sylvester Stallone	1995	Aksiyon, Suç, Bilim-Kurgu
Lenny Nero	<i>Strange Days</i>	Ralph Fiennes	1995	Suç, Dram, Bilim, Kurgu
James Cole	<i>Twelve Monkeys</i>	Bruce Willis	1995	Bilim-Kurgu
Seth Gecko	<i>From Dusk Till Dawn</i>	George Clooney	1996	Korku, Aksiyon
Snake Plissken	<i>Escape from L.A.</i>	Kurt Russell	1996	Aksiyon, Bilim Kurgu
Korben Dallas	<i>The Fifth Element</i>	Bruce Willis	1997	Aksiyon, Macera,

				Bilim- kurgu
Raoul Duke	<i>Fear and Loathing in Las Vegas</i>	Johnny Depp	1998	Komedi, Kült
Derek Vineyard	<i>American History X</i>	Edward Norton	1998	Suç, Dram
Jeffrey “The Dude” Lebowski	<i>The Big Lebowski</i>	Jeff Bridges	1998	Komedi, Suç
Frank Bumstead	<i>Dark City</i>	William Hurt	1998	Fantastik , Gizem, Bilim- kurgu
Todd 3465	<i>Soldier</i>	Kurt Russell	1998	Aksiyon, Dram, Bilim- Kurgu
Lester Burnham	<i>American Beauty</i>	Kevin Spacey	1999	Romanti k, Komedi
Tracy Flick	<i>Election</i>	Reese Witherspoon	1999	Romanti k, Komedi
Tom Ripley	<i>The Talented Mr. Ripley</i>	Matt Damon	1999	Gerilim, Suç
Tyler Durden	<i>Fight Club</i>	Brad Pitt	1999	Gerilim, Dram
The McMannus Brothers	<i>The Boondock Saints</i>	Norman Reedus, Sean Patrick	1999	Aksiyon, Gerilim
Patrick Bateman	<i>American Psycho</i>	Christian Bale	2000	Korku
Magneto	<i>X-Men, X2, X-Men: The Last Stand</i>	Ian Mckellen	2000 - 2006	Aksiyon, Macera
Logan / Wolverine	<i>X-Men, X2, X-Men: First Class, X-Men: The Last Stand, X-Men Origins: Wolverine, The Wolverine, X-Men: Days of Future Past, X-Men: Days of Future Past, X-Men: Apocalypse, Logan</i>	Hugh Jackman	2000 - 2017	Aksiyon, Macera
Ginger Fitzgerald	<i>Ginger Snaps, Ginger Snaps 2: Unleashed, Ginger Snaps Back: The Beginning</i>	Katharine Isabelle	2000 - 2004	Korku, Dram
Alonzo Harris	<i>Training Day</i>	Denzel Washington	2001	Suç, Gerilim

Donnie Darko	<i>Donnie Darko</i>	Jake Gyllenhaal	2001	Bilim Kurgu, Fantastik
Severus Snape	<i>Harry Potter</i>	Alan Rickman	2001 - 2011	Fantastik
Dominic Toretto	<i>The Fast and the Furious Film Serisi</i>	Vin Diesel	2001 -...	Aksiyon, Suç
Jimmy "B-Rabbit" Smith, Jr.	<i>8 Mile</i>	Eminem	2002	Dram, Müzikal
Jason Bourne	<i>Bourne Film Serisi</i>	Matt Damon	2002	Aksiyon, Gerilim
Beatrix Kiddo	<i>Kill Bill: Volume 1</i>	Uma Thurman	2003	Aksiyon, Suç
Willie Soke	<i>Bad Santa, Bad Santa 2</i>	Billy Bob Thornton	2003 - 2016	Komedi, Kara Mizah
Jack Sparrow	<i>Pirates of the Caribbean</i>	Johnny Depp	2003 - 2017	Macera, Aksiyon
Harley Quinn	<i>Suicide Squad</i>	Margot Robbie	2016 -...	Aksiyon, Macera
Regina George	<i>Mean Girls</i>	Rachel McAdams	2004	Komedi, Gençlik
Hellyboy	<i>Hellboy</i>	Ron Perlman	2004	Aksiyon, Fantastik
Frank Castle	<i>The Punisher</i>	Thomas Jane	2004	Aksiyon
John Constantine	<i>Constantine</i>	Keanu Reeves	2005	Dram, Aksiyon
Djay	<i>Hustle & Flow</i>	Terrence Howard	2005	Suç, Dram
Madea	<i>Diary of a Mad Black Woman</i>	Tyler Perry	2005	Komedi, Dram
King Kong	<i>King Kong</i>	Andy Serkis	2005	Dram, Aksiyon
John Wydell	<i>The Devil's Rejects</i>	William Forsythe	2005	Suç, Korku, Western
V	<i>V for Vendetta</i>	Hugo Weaving	2005	Aksiyon, Dram
Colin Sullivan	<i>The Departed</i>	Matt Damon	2006	Suç, Dram, Korku
Chev Chelios	<i>Crank, Crank: High Voltage</i>	Jason Statham	2006 - 2009	Aksiyon, Suç Korku

Robert Ford	<i>The Assassination of Jesse James by the coward Robert Ford</i>	Casey Affleck	2007	Biyografi , Suç, Dram
Daniel Plianview	<i>There Will Be Blood</i>	Daniel Day-Lewis	2007	Dram
The Joker	<i>The Dark Knight</i>	Heath Ledger	2008	Aksiyon, Suç, Dram
Hellboy	<i>Hellboy 2: The Golden Army</i>	Ron Perlman	2008	Aksiyon, Macera
Frank Castle	<i>Punisher: War Zone</i>	Ray Stevenson	2008	Aksiyon, Suç, Dram
Tony Stark /Iron Man	<i>Marvel cinematic Universe</i>	Robert Downey Jr.	2008 - 2021	Aksiyon, Macera
Indiana Jones	<i>Indiana Jones Serisi</i>	Harrison ford	1981 -...	Aksiyon, Macera
Terence McDonadh	<i>Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans</i>	Nicolas Cage	2009	Suç, Dram, Korku
Sherlock Holmes	<i>Sherlock Holmes</i>	Robert Downey Jr.	2009	Aksiyon, Macera
Mark Zuckerberg	<i>The Social Network</i>	Jesse Eisenberg	2010	Biyografi , Dram
Steven Jay Russell	<i>I Love You Phillip Morris</i>	Jim Carrey	2010	Biyografi , Suç
Rooster Cogburn	<i>True Grit</i>	Jeff Bridges	2010	Dram, Western
Machete	<i>Machete, Machete Kills</i>	Danny Trejo	2010 - 2013	Aksiyon, Suç, Korku
Lisbeth Salander	<i>The Girl with the Dragon Tattoo</i>	Rooney Mara	2011	Suç, Dram
The Driver	<i>Drive</i>	Ryan Gosling	2011	Aksiyon, Dram
Sherlock Holmes	<i>Sherlock Holmes: A Game of Shadows</i>	Robert Downey Jr.	2011	Aksiyon, Macera
Young Magneto	<i>X-Men: First Class, X-Men: Days of Future Past, X- Men: Apocalypse, Dark Phoenix, X-Men: Dark Phoenix</i>	Michael Fassbender	2011 -...	Aksiyon, Macera
Loki	<i>Marvel Cinematic Universe</i>	Tom Hiddleston	2011 -...	Aksiyon, Macera
Bucky Barnes	”	Sebastian Stan	2011 -...	”
Django	<i>Django Unchained</i>	Jamie Foxx	2012	Dram, Western

Barnabas Collins	<i>Dark Shadows</i>	Johnny Depp	2012	Komedi, Fantastik , Korku
Selina Kyle	<i>The Dark Knight Rises</i>	Anne Hathaway	2012	Aksiyon, Suç, Dram
Jack Reacher	<i>Jack Reacher, Jack Reacher: Never Go Back</i>	Tom Cruise	2012 - 2016	Aksiyon
Parker	<i>Parker</i>	Jason Statham	2013	Aksiyon, Suç, Gerilim
Ron Woodroof	<i>Dallas Buyers Club</i>	Matthew McConaughey	2013	Biyografi , Dram
Jordan Belfort	<i>The Wolf of Wall Street</i>	Leonardo DiCaprio	2013	Biyografi , Komedi, Suç
Thranduil	<i>The Hobbit: The Desolation of Smaug, The Hobbit: The Battle of the Five Armies</i>	Lee Pace	2013 - 2014	Macera, Fantastik
Louis “Lou” Bloom	<i>Nightcrawler</i>	Jake Gyllenhaal	2014	Suç, Dram, Gerilim
Abel Morales	<i>A Most Violent Year</i>	Oscar Isaac	2014	Aksiyon, Suç, Dram
Riggan Thomson	<i>Birdman</i>	Michael Keaton	2014	Komedi, Dram
Maleficent	<i>Maleficent</i>	Angelina Jolie	2014	Macera, Fantastik
John Wick	<i>John Wick Serisi</i>	Keanu Reeves	2014 - 2019	Aksiyon, Suç, Gerilim
Max Rockatansky	<i>Mad Max: Fury Road</i>	Tom Hardy	2015	Aksiyon, Macera
Ben Solo	<i>Star Wars Serisi</i>	Adam Driver	2015 - 2019	Aksiyon, Macera, Fantastik
Han Solo	<i>Star Wars</i>	Harrison Ford	1977 - 2018	”
Gloria	<i>Colossal</i>	Anne Hathaway	2016	Dram, Fantastik
Willie Soke	<i>Bad Santa 2</i>	Billy Bob Thornton	2016	Suç, Dram, Komedi

Wade Wilson / Deadpool	<i>Deadpool</i>	Ryan Reynolds	2016	Aksiyon, Macera, Komedi
Valkyrie	<i>Thor: Ragnarok</i>	Tessa Thompson	2017	Aksiyon, Macera, Komedi
Lady Bird	<i>Lady Bird</i>	Saoirse Ronan	2017	Komedi, Dram
Venom	<i>Venom</i>	Tom Hardy	2018	Aksiyon, Macera, Bilim-kurgu
N'Jadaka / Erik "Killmonger" Stevens	<i>Black Panther</i>	Michael B. Jordan	2018	Aksiyon, Macera, Bilim-kurgu
Wade Wilson	<i>Deadpool 2</i>	Ryan Reynolds	2018	Aksiyon, Macera, Komedi
The Joker	<i>Joker</i>	Joaquin Phoenix	2019	Suç, Dram, Gerilim
Howard Ratner	<i>Uncut Gems</i>	Adam Sandler	2019	Suç, Dram, Gerilim
Maleficent	<i>Maleficent: Mistress of Evil</i>	Angelina Jolie	2019	Macera, Fantastik
Harley Quinn	<i>Birds of Prey</i>	Margot Robbie	2020	Aksiyon, Macera, Komedi
Venom	<i>Venom: Let There Be Carnage</i>	Tom Hardy	2021	Aksiyon, Macera, Bilim-Kurgu

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Erol, Ece
Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi / Radyo, Sinema ve Televizyon	2018
Lisans	Ankara Üniversitesi / İletişim Fakültesi Radyo, Sinema ve Televizyon	2010
Lise	Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	2001

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2018-Halen	TRT Eğitim ve Araştırma Daire Başkanlığı	Uzman

Yabancı Dil

İngilizce



