

Deri-Ben'likten Psişik Sarmala: Tiksinti'de (1965) Mekan ve Abject İlişkisi

Evrım Nacar*

Özet

Roman Polanski'nin *Apartman Üçlemesi*'nde kent hayatının bir sembolü olan apartmanlar, dışarısının tacizkar ve ihlalcı yapılanmasını içeriye sızdırarak ruhsal aygıtı şekillendiren "tekinsiz" yapılar olarak ele alınmıştır. *Apartman Üçlemesi*'nde milyonlarca Polonyalı'nın katledilmesine sebep olmuş Nasyonal sosyalist rejim ve savaş sonrasında ülkeyi 44 yıl uydu devlet olarak kullanan totaliter Sovyet rejimi, "içerisi" ve "dışarısı" ayrımıyla ilişkilendirilmektedir. Üçlemenin ilk filmi *Tiksinti* (1965) iğrenmenin psişik mekanizması üzerinde durmasıyla diğer filmlerden ayrılmaktadır. Filmin baş karakteri Carol, erkeklere ve erkekliği çağrıştıran nesnelere karşı zapt edilmez bir iğrenme hissine sahiptir. Bu bağlamda Carol'ın "dışarısı"nı erkeklerle ve erkeklik kodlarıyla bağdaştırarak kendisini dışarıdan soyutlama çabası, bedeninin içerisi ve dışarısı ayrımının ben'lik oluşumuna etkisini irdeleyen psikanalitik kavramlarla ele alınmıştır. Sigmund Freud'un tuhaf ve aynı zamanda tanıdıklık hissine karşı kullandığı "tekinsiz" kavramı; Julia Kristeva'nın iğrenç olanın kimliği, düzeni ve sistemi tehdit edici yapısını öne çıkaran "abject" kavramı, Didier Anzieu'nun derinin içi ve dışı arasındaki sınırın, öznenin nesneyle ve ötekiyle olan ilişkisini belirlediğini öne sürdüğü "deri-ben" kavramı ile filmin okuması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tiksinti, Psikanaliz, Abject, Kristeva, Polanski, Deri-Ben, Tekinsiz

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-2935-4609>

E-mail : nacarevrım@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.732931

Geliş Tarihi - *Recieved*: 06.05.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.10.2020

From the Skin-Ego to Psychic Spiral: The Relationship Between Space and Abject in *Repulsion* (1965)

Evrım Nacar*

Abstract

The apartments, a symbol of urban life in the Apartment Trilogy by Roman Polanski, have been elaborated as uncanny structures that allow the abusive and the infringing structuring of the outside to infiltrate and shape the psychic apparatus. In The Apartment Trilogy, National Socialist regime that had caused the murder of millions of Poles and the totalitarian Soviet regime that had used the country as a satellite state for 44 years after the war are associated through the distinction of "inside" and "outside". The first movie of the trilogy, Repulsion (1965) differs from the other two by putting emphasize on the psychical mechanism of disgust. The protagonist Carol feels an uncontrollable sense of disgust towards men and objects associated with masculinity. In this context, Carol's endeavor of isolating herself from the outside by associating men and masculinity codes with the "outside" is addressed with concepts that scrutinize the effect of the body's perception of inside and outside. The movie is evaluated through the perspectives of Sigmund Freud's "uncanny" concept that he uses within the context of a sense that is both strange and familiar, Julia Kristeva's "abject" concept that gives prominence to the identity and order of what is disgusting and the threat it poses to the system, and Didier Anzieu's "skin-ego" concept which stipulates that the limit between the inside and outside of the skin is determined by the relations the subject has with the object and with the others.

Key Words: *Repulsion, Psychoanalysis, Abject, Kristeva, Polanski, The Skin-Ego, Uncanny*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-2935-4609>

E-mail : nacarevrım@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.732931

Geliş Tarihi - *Received*: 06.05.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.10.2020

Giriş

Polonya Sinemasının Tarihsel Arka Planı

İkinci Dünya Savaşı'nın kıvılcımının çakıldığı bölge olarak bilinen Polonya, 1939 ve 1945 yılları arasında saldırıya uğramış, toprakları Nazi ve Sovyet güçleri tarafından işgal edilmiştir (Feher ve Heller, 1996: 9). Polonya, bağımsızlığını ilan ettiği 1990 gibi geç bir tarihe kadar dehşetin, trajedinin ve travmaların merkezi olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Polonya'daki Sovyet rejiminin düşürüldüğü 1989 yılına kadar ülkede Stalinizmin ayrıştırımcı ve yok edici kimliğini açığa çıkaran en önemli güçlerden biri sinema olmuştur (Miller, 2010: 63).

Kolektif bilincin karanlık taraflarına eğilen sorunun toplumun baskı ve şiddet mekanizmalarında olduğuna inanan ve kötülük problemine dikkat çeken yönetmenler, filmlerinde komünist rejimin topluma uyguladığı baskıları ve rejimin anti demokratik yapısını eleştirmiş, toplumda kolektif bir bilinç yaratmak için uğraşmıştır (Nowell-Smith, 2008: 718). Polonya'nın yaşadığı bu süreç bölge halklarının yeni kimlik arayışlarını da beraberinde getirmiştir (Feher ve Heller, 1996: 10). Polonya'da kimlik karmaşasının en çok görünür olduğu alan sinema olmuştur (Haltof, 2019: 220).

Savaştan büyük zarar gören Varşova yerine Łódź kentinde, 1948 yılında, günümüzde hâlâ dünyanın sayılı film okulları arasında gösterilen Łódź Film Okulu kurulur. Łódź Film Okulu'nun kuruluşu, Polonya film endüstrisinin gelişmesi adına atılmış en önemli adımlardan biri olur. Łódź Film Okulu'nda Andrzej Wajda, Roman Polanski, Krzysztof Kieślowski, Jerzy Skolimowski, Andrzej Munk, Kazimierz Kutz gibi Polonya sinemasının en başarılı yönetmen ve sinematografı yetiştirilmiştir (Haltof, 2019: 1-2).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Polonyalı yönetmenler, Holokost'u ve ulusal tarihi merkeze alarak, Polonya halkının İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşadıkları acıları perdeye yansıtırlar (Kovács, 2010: 300). Yönetmenler yaşanan bedensel acıları ve ruhsal travmaları hikayeleştirerek kolektif bir belleğin iz sürücüleri olurlar. Polonya sineması İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tarihsel olarak üç jenerasyona ayrılır. Birinci jenerasyon, İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra ortaya çıkan, Aleksander Ford ve Wanda Jakubowska'nın sosyalist gerçekçi filmlerinin dahil edildiği dönemdir. İkinci jenerasyon, Polonya Film Okulu olarak bilinen Andrzej Wajda'nın ve Andrzej Munk'un öncülüğünü yaptığı ve o dönemde milyonlarca kişiyi sinema salonlarına çeken kahraman temalı, vatansever film ekolüdür. Üçüncü jenerasyon Roman Polanski, Jerzy Skolimowski ve Krzysztof Zanussi'nin dahil edildiği dönemdir. Üçüncü jenerasyonun özellikle 1960-70'li yıllarda çektikleri filmlerde, faşizmin ve totaliter rejimin yarattığı psikolojik etkiler karakterlerin hareketlerine, içe dönük hallerine, mental bozukluklarına, histeri krizlerine, çılgınlıklarına ve kontrolsüz davranışlarına yansımıştır. Bu dönemde biçim olarak Fransız Yeni Dalga etkisi görülür. Kontrast oluşturacak ışık kullanımı, deneysel çekim açıları ve kamera hareketleri de, Polonya sinemasının ilk modern sinema dönemi olan, üçüncü jenerasyon döneminde görülür (Haltof, 2019: 191). Üçüncü jenerasyon yönetmenleri ülkenin ulusal tarihini merkeze alan ve kahramanları öne çıkaran vatansever geleneği terk ederek karakterlerin psikolojik durumlarını ve kişisel ikilemlerini öne çıkarırlar.

Caligari'den Hitler'e (2011) kitabının giriş yazısında S. Kracauer'ın yöntemini değerlendiren L. Quaresima'ya göre, "bir milletin filmlerinin tekniği, film öykülerinin içeriği ve filmlerin gelişmesi yalnızca o milletin psikolojik durumuyla ilişkili olarak anlaşılabilir." Psikanalitik yaklaşım iki düzeyde işler, "birinci düzeyde film her şeyden önce toplumsal bir semptomdur." Filmler gizli zihinsel süreçler için ipuçları sağlarlar ve içsel itkilerin dışa yansımalarıdır. Sinema toplumsal bir tanıklıktır. Sinemanın ufku bir kültürün bilinçdışıdır. İkinci düzeyde, filmler politik birer metindir ve filmleri yorumlayabilmek için kolektif ruh mekânizmasına başvurulur (2010: xxiii). Yahudi bir aileden gelen Polanski, çocukluk dönemine denk gelen İkinci Dünya Savaşı'nı ağır şekilde deneyimlemiştir. Annesi Auschwitz kampında öldürülmüştür. Polanski savaş süresince Kraków'un kırsal bölgelerindeki evlere sığınarak hayatta kalmaya çalışmıştır (Haltof, 2019: 157). İlk uzun metraj filmi *Sudaki Bıçak* (1962) Sovyet rejiminden ağır eleştiriler almıştır. Demir Perde'nin gölgesinde film çekmenin güçlüğünü anlayan yönetmen, *Tiksinti* (*Repulsion*, 1965) projesini gerçekleştirmek için Londra'ya gitmiştir. Bu bağlamda *Tiksinti*'de baş karakterin geliştirdiği psikozlar¹, İkinci

¹ Psikotik bozukluklara sahip kişiler, gerçeklikle subjektif algılarını ayırt etmekte zorlanırlar. Dış dünyadan koparak idrak, düşünce, konuşma ve davranış problemleri gösterebilirler (Freud, 2015).

Dünya Savaşı'ndan sonra totaliter Stalinist rejimin Polonya toplumuna olan etkileri göz önüne alınarak değerlendirilecektir.

Korku Türünde Psikotik ve Histerik Kadın Stereotipinin İnşası

“Abject”, “deri-ben” ve “tekinsiz” kavramlarıyla incelenmeye çalışılacak olan *Tiksinti* filminde “dışarı”nın otoriter baskıları sonucunda, iç dünyasında yarattığı erkek imgesinin ihlalciliği karşısında aklını yitiren bir kadının hikayesi anlatılmaktadır. *Tiksinti* korku türüne dahil edilmektedir. Carol (Catherine Deneuve) korku türünden alışık olduğumuz zihinsel hastalıklarının kadının doğasında var olan bir şeymiş gibi gösterildiği ve dişil cinselliğin vahşi taraflarının seyirlik hale getirildiği kadın stereotipine uygun bir karakterdir.

Barbara Creed'e göre sinemada geleneksel aile içi dinamiklerin tartışılmaya başlandığı yıllarda, “evin içi” seyircinin bakışı tarafından istila edildiğinde toplumsal stereotipler ortaya çıkar. Bu tür stereotipler kırıldığında, patriarkanın kendisi tehdit altında kalır (1993: 143). Dışarıda şeytani ve güzel olan kadın stereotipi, ev içinde ruhsal çöküntü yaşar. Şizofreni ve histeri geleneksel psikanalitik kuramda olduğu gibi ana akım filmlerde de kadın davranışına “yakışan” bir durum olarak tasvir edilir (1993: 30-35). Anneke Smelik'e göre dişi figüre karşı beğeni ve tiksinti duyma durumu, tekinsizlikle yakından ilişkili psişik bir konfigürasyonda aranmalıdır (2008: 172). Dışarıda güzel, cazibeli aynı zamanda tehlikeli, şeytani femme-fatale stereotipinde sıklıkla rastlanan “kadının şeytani doğası” vurgusu, erkek egemen düzenin kadınların doğasını yaratma çabasıyla ortaya çıkmıştır. Creed'e göre kadın cinselliğinin fallus merkezli olarak kurgulandığı filmlerde, zihinsel hastalıklar ile kadın cinselliği birbirlerini destekler ve birlikte sunulur. Kadınlarda zihinsel rahatsızlık, kadın kimliğinin doğasında var olan bir şeymiş gibi gösterilir (1986: 44-45). Bu bağlamda Londra'da yaşayan Belçikalı bir genç kadın olan *Tiksinti*'nin baş karakteri Carol'ın dışarıdaki itaatkar ve “ılımlı” halleriyle, içerideki saldırgan ve hezeyanlı halleri arasındaki farklılık dikkat çekicidir. Filmdeki gerilim hissiyatı, kadının “dişil” rolünden ayrılmasından kaynaklanır. Dışarıda güzel, uyumlu ve cazibeli bir genç kadın olan Carol'ın ruhsal bozuklukları ve psikotik semptomları evin içinde ortaya çıkar.

Baş karakter dairenin dışarısındaki ele geçirici çoğunluğa karşı direnmeye çalışır. Carol dışarısına karşı korunmaya çalışırken, kendisini eve kapatır, bir zaman sonra kendisini eve karşı mücadele ederken bulur. Ev kademeli olarak tekinsizleşir, dışarıdan daha tehlikeli bir hale gelir. Eviyle algısal mücadelesi devam ettikçe karakter de abject'e dönüşür.

Ana akım filmlerde şizofreni stereotipleştirilerek temsil edilir. Ana akım filmlerde, genellikle cinsiyeti erkek olan dâhiler, psikozdan muzdariptir. Söz konusu filmlerde şizofreni, beklenmedik bir gelişme olarak karşımıza çıkar. Şizofreninin işleniş ve sunuluş biçimleri filmlerde birbirine benzer (Aracena, 2012: 38-39). Şizofreninin alışıldık sunumunun tersine *Tiksinti*'de karakterin hayali gerçekliklere inandığı bilgisi izleyiciye çok önceden verilir. Kabusvari görüntülerin birer hezeyan olduğunu biliriz. Hikayenin sürprizsiz sunumuna rağmen evi istila eden tecavüzcü erkek figürü ve duvardan çıkan erkek elleri, gerginlik hissini arttırır. Algıyı çarpıtmak için kullanılan çekim teknikleri, nesnelere, karaktere yapılan yakın çekimler, nesnelere yüksek sesi ve sessizlik, tansiyonu yükselten diğer öğelerdir.

Korku türü kurgulanışına bağlı olarak ataerkil sosyal normları tekrarlama veya sosyal normların çözülüşünü gösterebilme gücüne sahiptir (Dieci, 2018: 6-7). *Tiksinti*'de kurgulanmış kimlik, ataerkinin özenle inşa ettiği kabın sınırı dışına taşıdığı abject hale gelir. Žižek'e göre korku filmlerinde içerisi ile dışarısının ayrımı, içerisinin fazlalılığını, yani fantezi mekanını içerir. Bu “fazla mekan”, korku ve gerilim türünün değişmez motifidir (2019: 32). Korku türü, cinsiyet mesajlarını doğallaştırılarak sunmaktadır. Kadınlar mağdurdan mağdur edene dönüştürüldüğünde, canavarlaştırıldığında veya dişil bir katil olduğunda yaratılan dehşet, korku türünden alışık olduğumuz kadının şeytani doğası ve kadını cadılaştırma politikalarının bir ürünüdür (Creed, 1993: 1-2). Carol psikotik bozukluğa sahip bir kadın karakter olarak kurgulanarak canavarlaştırılır. Carol iki yüze sahiptir. Görünen yanıltıcı, çekici yüz ve erkeklere karşı gösterdiği, ölümcül, vahşi yüz. Carol'ın çekici yüzü dışarıya karşı bir maske olarak kurgulanmıştır.

Farklılığın İnşası: Psşik Bir Korku Olarak Abject ve Deri-Ben

Toplumsal cinsiyet araştırmaları, feminist ve postmodern söylemle bağlantılı olarak dilbilim ve psikanaliz üzerine çalışmalar yürüten Julia Kristeva, hastalarıyla yaptığı seanslar sonucunda iç organların, vct salgılarının ve bedenın dışarıya atma işlevlerinin beden ve kimlik üzerindeki etkisine yoğunlaşmıştır (Kristeva, 2017: 17). Kristeva, *Korkunun Gleri: İğrençlik zerine Bir Deneme* kitabını 1980’de yayınlamıştır. Bu kitapta abject’e neden olan psşik süreçleri detaylıca açıklamıştır.

Türkçe yazılan makalelerde abject kelime anlamı olarak “tikinti”, “iğrençlik”, “zillet” veya “bedensel atık” karşılığı olarak kullanılmıştır (olak, 2011: 38). Kadının i dünyasını, bedenini, toplum içerisindeki sosyolojik konumunu anlamaya ve sorgulamaya aan Kristeva, abject kuramı ile kimlik, sınırdalık, beden, cinsellik, beden atıkları, müstehcenlik, ölüm, mahremiyet ve şiddet gibi kavramları irdelemiştir.

Kristeva’ya göre insanın kendi nesneliliğine kavuşması, kendisinde iğrenme duygusu yaratan abject ile yzleşmesiyle başlar. Abject bizi biz yapan aynı zamanda bizim bedenimizi kirltetendir. Abjeksiyon (abjection) ise bedenın sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlayarak gerçekleştirilen bir işleyiştir. Bir toplumunun nesnelleşmesi için abject olandan kurtulmak ve ayrışmak gerekmektedir. Kimliğin ve kültürün bir parçası olan bir şeyin “dışarı” çıkarılıp, ataerkil ve totaliter toplumsal yapılanma tarafından değerlendirmeye tabi tutularak ötekiliğe itilmesi, abject’in toplumsaldaki karşılığını oluşturur (2014: 14-20).

Vcdn içine alınabilen (yiyecek) olarak et; vct kayıpları olarak kan, dışkı, idrar, tırnak, vct akıntıları, tükürük iğrenmeye neden olur. Ben’i dışkıdan ve kirden ayıran, mide bulantısı hissi ve spazmdır. rme, enfeksiyon, hastalık, ceset abject’in farklı formları olarak sağlıklı ve bütünlüklü bedenın dışında konumlanmış tehlikeyi temsil ederler. Kristeva ceseti ve rmeyi yaşayana ölümün sınırlarını hatırlattığı için abject’e dahil eder. Kristeva’ya göre yaşayan beden canlılığını bu sınırlardan alır. Ben-olmayanın tehdit ettiği benlik; ölümün tehdit ettiği yaşam. Öznenin karşı karşıya kaldığı kendi bedeninden iğrenme tehlikesi, bir farklılıklar sistemi olan simgesel düzeni tehlikeye atar. Abject, kirlilik ya da hastalık değildir. Bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. Sınırlara ve konumlara itibar etmeyendir. Arada ve muğlaktır (2014: 15-16).

İnsanın kendi nesneliliğine kavuşabilmesi için kendisinde iğrenme duygusu yaratan ve vcdnden fırlattığı abject ile yüzleşmesi gerekmektedir. Abject bizi biz yapan aynı zamanda bizim bedenimizi kirltetendir (Kristeva, 2014: 17). Abject’in toplumsalda olumsuz ötekini anlamaya yönelik vurgusu ile 1919 yılında Sigmund Freud tarafından tanımlanan “unheimlich” (tekinsiz) ile Didier Anzieu’nun “deri-benlik” kavramları ile ilişkilendirilmektedir. Tekinsiz, aşına olduğumuz bir mekanın veya bir kişinin içinde yatan karanlık, rahatsız edici ve dengesiz, kayęı uyandıran yndr (Freud, 1919). Bu “tuhaf-tanıdık” yn, öznenin kendi dış(kı)ladığı şey olarak abject kavramında kişinin aşına olduğu, ancak kendi bedeninden kopsa da yüzleşmek istemediği, kurtulmak istediği beden atıkları olarak cisimleşir.

Kavramın toplumsaldaki karşılığını bulmak için kavramı Kristeva’dan önce dillendiren Georges Bataille’ı hatırlamak yerinde olacaktır.² Bataille’in ölümün ve erotizmin birliğini aşırlıkta aradığı karanlık evreninde abject, bedenın safralarından toplumun safralarına kadar uzanan, fahişeleri, akıl hastalarını, aylakları içine alan bir toplumsal zillet yapılanmasıdır. Bataille’a göre (1993) iğrenme hissi, abject’i dışlama ediminin yeterince güçlü bir şekilde yerine getirelemediği durumlarda ortaya çıkar.

Polonya halkının kendisinde toplumsal zillet cisimleşmiştir. İkinici Dünya Savaşı’nda Nazi faşizminin ırksal ayıklama sistemi ve Sovyet rejiminin “biz” ve “siz” ahlakı, ırksal olarak kendilerinden olmayan ve politik olarak kendileri gibi düşünmeyen kişileri abject olarak görmelerine ve bu kişileri yok etme çabalarına yol açmıştır. Savaş süresince ve savaştan

² Kristeva, G. Bataille’in *Oeuvres Completes* (1979) kitabında abject olandan bahsettiği bölümü *Korkunun Gleri*’nde aktarmıştır: “Abject, basitçe, iğrenç şeylerin dışlanmasına ilişkin buyurucu edimi (ki bu edim kolektif varoluşun temelini oluşturur) yeterince güçlü bir şekilde yerine getirmeye muktedir olamamaktadır. [...] Dışlama edimi toplumsal ya da kutsal hkmranlıkta aynı anlama sahip olsa da onunla aynı planda yer almaz. Dışlama edimi, hükümranlık gibi kişilerin değil, tam olarak şeylerin alanında konumlanır” (2014: 74).

sonra Sovyet Komünizmi ve Alman Nazizmi arasında sınırda kalan, kimliği parçalanan, uzun bir süre ulus devlet kimliğini oturtamayan, savaş ve sonrasında büyük acılara şahit olmuş Polonya, abject'in arada kalmışlığına ve sınırdalılığına sahiptir.

*Tiksinti'*de kadını ele geçirmeye çalışan erkek sanrıları, Polonya hakkında korku ve paranoya hissi yaratmış Nazi güçleri ve totaliter Sovyet rejimi bağlamında okunabilmektedir (Nowell-Smith, 2008: 720). Žižek'e göre aldanmanın tek yolu, simgesel düzen ile aramıza mesafe koymaktır, yani psikotik bir konumu benimsemektir. Bir psikotik simgesel düzene aldanmayan bir öznedir (2019: 111). *Tiksinti'*nin baş karakteri Carol, simgesel düzene aldanmayan ve ayak uyduramayan bir psikotiktir. Anlamın olmadığı, gerçekliğin yaratılmadığı bir evde, Carol'ın kendini eve kapatması, evin sınırını ihlal eden herkesin felaketi olur. Carol'ın eve sığınmasının nedeni, bilinmeze kapılıp gitmemek için, kapalı bir otantik evren yaratma isteğidir. Filmde dışarı ile karakterin ruhsal yaşantısını kapsayan içerisini bir "deri" ile ayıran "ev" dir.

"Abject"'i, "deri-ben" kavramıyla, sınırın "içi" ve "dışı" ve sınır ihlalini ele alış biçimindeki benzerlikle ilişkilendirmek mümkündür. Deri-ben de yabancı bir şeyin içimizde dıştan içe, içten dışa gidiş geliş aralığında olmasına, bu psikik süreçte ben'in oturmasına bir ad verme girişimidir. Samuel Beckett (2010) buna "adlandırılmayan" derken, Heidegger'e göre (2004: 20) ben, bilinmeyenin ortasındaki en evrensel ve en boş kavramdır. Ben'in "içerisi" ve "dışarı" arasında salınma süreci her tanım girişimine direnir. Psikanalizde ise Slavoj Žižek, dışın içselleştirilmesi sürecini "dış-mahrem" kavramı ile açıklamıştır (2002: 195). Kristeva bu içten dışa, dıştan içe gidiş geliş sırasında insanın kişiliğinin oluşma sürecini "abject" olarak adlandırmış, Anzieu ise "deri-ben" kavramını geliştirmiştir.

Deri, Anzieu için tükenmez bir araştırma konusu, ilgi ve söylem nesnesi olmuştur. Anzieu'ye göre deri-ben'in toksik bir işlevi vardır. Deri-ben, tıpkı abject gibi "ötekinin belleği ve anısıyla karşılaşmaktan ve onlara ilişkin her türlü anımsamadan kaçmaya kışkırtan özyıkımcı" bir yüzleşme biçimidir. Deri-benlik ruhun sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlayarak gerçekleştirilen bir işlemdir (2008: 33). Deri soluk alır, terler, salgılar ve dışarı atar. Yapısından dışarıya bir şeyler attıkça rahatlar. İnsan derisi, dışarıdan bir gözlemciye, kişisel tarihe, etnik kökene, yaşa ve cinsiyete göre değişiklik gösterir. Bu bağlamda deri, kişiye özgü ayırt edici fiziksel özellikler sunar (2008: 50- 53).

Anzieu'ye göre derinin incecik tabakasının altındakinin ortaya çıkması, insanın en büyük korkularından biridir (2008: 49). Derinin bilinmezliği abjeksiyona (abjection) neden olur. Deri, abject'in bertaraf edilmesi işlevini gören yaşamsal bir tabakadır. İnceliğiyle, incinebilirliği, kökensel ıstırapı ama aynı zamanda uyum sağlama ve evrimleşme konusundaki esnekliği ifade eder. Deri-ben, ruhun sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlayarak gerçekleştirilen bir işlemdir. Sembolik evren, ilk derinin anne derisi olduğunu ben'e hatırlatır. Bu nedenle yaşamı boyunca ben'in karşılaştığı ilk büyük tehdit anneye olan bağılılığıdır (Anzieu, 2008: 53). Deri tıpkı abject gibi dış gerçeklik ile bedenini içini ayıran ara ve aidiyetsiz bir yapıya sahiptir.

Dışarı attığımız şey, öznelerarası sembolik ağda edindiğimiz ve gerçek konumumuzu tanımlayan yerdir. Žižek'e göre dışarı sembolik düzenin kendisidir (2019: 104). *Tiksinti'*de dışarı ile içerisini "deri" ile ayıran evin duvarlarıdır. Kamusal alan ve özel alan ayrımı yalnızca zihindeki kategorilerden ibaret olduğunu kanıtlarcasına filmde bu ayrım ortadan kalkar. İçerisi ile dışarı arasındaki bu uyumsuzluk, evin "tekinsiz" mimarisinden de kaynaklanır.

*Tiksinti'*de ev, Carol'ın dışarının tehlikelerinden kendisini yalıtım için sığındığı bir tür "zar", bir tür korunma alanıdır. Carol evin içerisinde vakit geçirdikçe dışarıdaki insanların kendisine bir komplo kurduğunu, kendilerini delirtmeye veya öldürmeye çalıştığını düşünerek paranoid şizofreni belirtileri göstermeye başlar. Bu belirtiler bir zaman sonra semptomla dönüşür. Carol, romantik ilişkilere ve sosyal yaşantıya pek fazla önem vermez. Erkekler ve erkekliği çağrıştıran nesnelere Carol'da iğrenme duygusu yaratır. Özellikle ona dokunmaya, onu öpmeye çalışan veya kendi yaşam alanını ihlal eden erkeklere karşı yoğun bir tiksinti hisseder. Colin (John Fraser) ve kız kardeşi Helen'in (Yvonne Furneaux) evli erkek arkadaşı Michael (Ian Hendry) onda iğrenme duygusuna yol açar.

Carol'ın erkeklere karşı olan tiksinti duygusu nedeniyle yalnızca kadınların çalıştığı ve kadın müşterilerin geldiği bir güzellik merkezinde manikürcülük yapmayı tercih etmiş

olduğu sonucu çıkarılır. Genç kadın, her ne kadar erkeklere oldukça mesafeli olsa da çevresindeki erkeklerin ilgisini çekmektedir. Erkekler Carol ile ilgilendikçe onun bulantı hissi artar. Carol'ın erkeklere karşı geliştirdiği yoğun iğrenme hissiyatı, ilk olarak kardeşinin sevgilisine (Michael) verdiği tepkilerden anlaşılır. Michael'ın evdeki varlığından ve başta tıraş usturası olmak üzere ona ait olan tüm nesnelere tiksindir. Carol, Michael'ı banyoda usturayla tıraş olurken gördüğünde yoğun bir tikslenme hissine kapılır. Michael, usturasını Carol'ın dış fırçasını koyduğu bardağa koymuştur. Carol bunu fark ettiğinde karşı koyamadığı tikslenme duygusu nedeniyle, o nesnelere bir daha yüzleşmemek adına yalnızca usturayı değil, dış fırçasını ve bardağı da çöpe atar.

Kristeva'nın mekan poetiğine göre banyo bir arınma, arındırma, purifikasyon mekanıdır. Abject ile de fiziksel olarak en sık banyoda yüzleşilir. Banyo ve tuvalet, insanın kendi bedeninden çıkan sıvılarla veya dışkıyla tek başına yüzleşmek zorunda kaldığı bir mekandır. Abject ile yüzleşme ve abject'i bertaraf etme mekanında, Carol'ın sıklıkla bir erkekle karşılaşması, abject'i bertaraf etme sürecini kesintiye uğratar. Erkeğin bir arınma mekanında bulunması, o mekana sürülen bir lekedir (Dieci, 2018: 8).

Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema* (Sapığın Sinema Rehberi, Sophie Fiennes, 2006) filminde *The Conversation* (Francis Ford Coppola, 1974) filminin banyoda geçen sahnesini yorumlarken, sifonun çalışmaması ve klozetten kirli suyun dışarıya doğru taşması durumundaki psikik işleyiş sürecini açıklar:

Tuvalette sifonu çektiğimizde dışkılar bir şekilde kendi gerçekliğimizden çıkıp başka bir dünyaya doğru kaybolur. Fenomenolojik olarak algılasak başka bir ölü dünyaya, başka bir realiteye, yani başlangıçta kaotik olan bir realiteye doğru kaybolurlar. Kuşkusuz asıl korkunç olan da sifonun çalışmaması durumunda bu nesnelere, bu kalıntıların, bu dışkısız kalıntıların farklı bir düzlemde çıkıp geri dönmesi olasılığıdır (*The Pervert's Guide to Cinema*, 2006).

Tiksinti' de de Polanski, ne nesne ne de özne olan "şey"lerin eşliğiyle oynar. Carol'ın bilindışındaki dışsal kalıntılar farklı bir düzlemde çıkarak kadının evini istila eder. Bu istila biçimi ironik olarak erkek bedeninde cisimleşir. Filmin başlarında Carol kendi halinde ve "zararsız" bir kadın izlenimi verirken, işten eve döndüğü bir anda kaldırımdaki çatlağa uzun uzun bakar. Carol saplantılı şekilde evin duvarındaki çatlakları seyreder. Mutfak duvarındaki çatlaktan oldukça rahatsız olur. Kız kardeşine mutfak duvarındaki çatlağı bir an önce kapatılmak istediğini söyler (*Tiksinti*, 1965). Çok geçmeden kurtulmak ve bertaraf etmek istediği şeyin istilasına uğrar. Hezeyanları arttıkça duvardaki çatlaklar iri yarıklara dönüşür, bütün evi sarar. Yarıklardan çıkan erkek elleri kadının bedenini ele geçirir. Kaldırımda görülen çatlak, daha sonra evin duvarlarını ikiye bölen çatlaklar ve yarıklar açık şekilde, kadının bölünen ruh halinin ilk sembolik ifadeleridir.

Carl G. Jung'a göre bilinç kendini kötülüğün cazibesinden yalnızca sağlıklı bir psikik gelişim mümkün olduğunda kurtarabilir. Ancak insanın karanlık ve kötülüğe meyilli tarafı hiçbir zaman buharlaşıp uçmaz. Karanlık ve kötülüğe meyilli taraf, bilinçdışına doğru çekilir. Bilinçte her şey yolunda olduğu sürece orada kalır. Ama bilinç, kritik ve kuşkulu durumlarla sarsıldığında o zaman insanın karanlık tarafının, "gölge"sinin, yok olup gitmediği anlaşılır (2009: 132). Her bireyin kişiliğinin karanlık tarafı olarak tanımlanan "gölge" tespit ve teşhis edilemez (Jung, 2009: 113). Filmin başlarında Carol kendi halinde, sorumluluk sahibi bir genç kadın iken, yalnız kalma korkusu nedeniyle evde yalnız başına vakit geçirmek zorunda kaldığında, karanlık ve kötülüğe meyilli tarafı, bastırılmış çocukluk anılarının travmatik etkisiyle erkek bedeni ve erkek eli hezeyanları ile ortaya çıkar. Gerçeklik ve gerçek dışı ayırt edilemez hale gelir. Carol, hem kendisi hem de çevresi için oldukça tehlikeli hale gelir. En nihayetinde de evine, bir anlamda "iç deney" alanına kendi arzusu dışında, "zorla" giren iki erkeği de öldürür.

Carol'ın ilk nevrotik belirtisi filmin başında manikür yaparken müşterisinin derisine büyülenmiş gibi bakmasıyla; ilk psikotik belirtisi yine manikür yaptığı sırada, müşterisinin tırnak etini koparma arzusuyla ortaya çıkar.³ Manikür yaparken yaşlı kadının tırnak etini koparır ve kadının bedeninden çıkan kan karşısında büyülenmiş gibi katatonik bir hal alır.

³ Nevroz, zorlanma ve stres, bireyin psikolojik yapısındaki çatışmalar, çeşitli gelişim bozuklukları, bedensel ve kalıtsal rahatsızlıklar ile aşırı kaygı gibi sebeplerle ortaya çıkabilmektedir. Psikolojide nevroz hastalarına nevrotik denmektedir. Nevroz hastaları toplum içinde yaşamlarını sürdürmekte güçlük çekmezler. Nevrozlar ileri derece kişilik bozulmasına sebebiyet vermemektedirler. Psikoz hastaları ise sık sık gerçeklikle kendi sübjektif algısını ayırt etmekte zorlanır (Freud, 2015).

Haz ilkesi “gerçeklik” ilkesine galip gelmeye, psikoz ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu olaydan sonra iş yerinde şüphe uyandıran Carol, çantasında çürümüş bir tavşan kafası taşıdığı için iş arkadaşı tarafından fark edilmesi üzerine kendisini tamamen eve kapatır ve bir daha işe gitmez.

Dış Dünyanın Dışlanması ve Deri Altına Sızan Delilik

Dışarı Carol’ın anhedonisini⁴ tetikler. Carol hiçbir şeyden haz alamaz. İş arkadaşlarıyla ve kendisinden hoşlanan erkeklerle iletişim kurmaktan kaçınır. Dış dünya, kadının kendisine hiçbir şeyden haz alamayışını hatırlatır. Žižek’e göre konuşmak, sosyalleşmenin kaynağıdır. İnsan bir konuşan hayvan olduğu için şiddetten vazgeçişin ve insan olmanın özünü tanımlayabilir (2018: 64). Carol konuşmaz, mümkün olduğunca az iletişim kurar. Žižek’den yola çıkarak yorumlayacak olursak Carol’ın sessizliği, insan olmanın özünü kaybetmenin ve şiddete dönüşünün başlangıcını oluşturur.

Carol, kız kardeşi erkek arkadaşıyla birlikte İtalya’ya tatile gittikten sonra dış dünyadan korunmak için kendisini eve kapatır. Odasında güvende hissettiğini düşünse de evde yalnız kaldıkça şiddeti artan bir psikoz geliştirir. Daha önce işe gidip gelirken, kaldırımda gördüğü çatlakları evin duvarlarında görmeye başlar, gitgide dış dünyadan kopar. Duvardaki yarıklarla birlikte deri altına sızan delilik, paranoid şizofreni olarak baş gösterir.

Carol evin içerisinde vakit geçirdikçe, kendisini dış dünyadan koruduğunu sandığı duvarlar onun için tehdit edici hale gelir. Dışarı ile içerisini ayıran deri benzeri duvarlar psikozun şiddetiyle artık onun için bir işkence aracına dönüşür. Böylelikle dışarı ile iç benlik arasındaki sınırlar parçalara ayrılır.

Carol kendisini eve hapsedtikten sonra, evin içini kendisine ait bir cehennem dönüştürür. Psikoz, karakter zaman ve mekan kavramını yitirene kadar gitgide daha ağır bir boyuta evrilir. Carol yatağa girdiğinde evde tek olmasına rağmen ayak sesleri duymaya başlar ve duyulan ayak sesleri günler geçtikçe onun yatağına zorla giren ve ona tecavüz eden bir erkek figürüne dönüşür.

İğrendirici olan aynı zamanda büyüleyici ve korkutucudur. İğrendirici olan büyülediği kadar acı vericidir. Kristeva’ya göre iğrenç hoyrat bir acıdır. Harap olmuş bir “özne-ben” in kabullenmek zorunda olduğu bir acıdır (2014: 14). Carroll (1990), iğrenmeyi özne ve nesne arasındaki, benlik ve benlik dışı arasındaki bir sınır olarak tanımlar. İğrenme hissi, üstesinden gelinmesi ve dönüştürülmesi gereken, ben ve öteki arasında salınan bir şeydir.

“Deri-ben”in özneleşme sürecinde olduğu gibi, bebeğin anne bedene dokunarak onun bir atığı olduğunu duyumsaması ve anne bedenden ayrılarak özelliğini kazanmasına benzer şekilde *Tiksinti*’de doku ve yüzeyle yapılan vurgu dikkat çekicidir. Film ve izleyici arasındaki bu taktik deney, dudak, tırnak ve yüze yapılan yakın planlarla; hayvan ve insan derisi dokusuna yapılan yakın planlarla hissettirilir.

İtalyan yönetmen Pier Paolo Pasolini’nin çok konuşulan filmi, *Salò le 120 giornate di Sodoma* (*Salo ya da Sodom’un 120 Günü*, Pier Paolo Pasolini, 1975) filmi veya Michael Haneke’nin *Funny Games* (*Ölümcül Oyunlar*, Michael Haneke, 1997) filmi iğrenme-korkuya (disgust-horror) örnek verilebilir. Bu filmlerde iğrencin paradoksu, trajedinin paradoksu ile ilişkilidir. İronik bir söylemle “dünyanın en pislik film yönetmeni” (Anafarta, 1998: 8) mottosuyla ünlenen, *Pink Flamingos* (*Pembe Flamingolar*, John Waters, 1972) filminde gerçek beden atıkları kullanan ve *Polyester* (*John Waters, John Waters, 1981*) filminin gösterimi sırasında sinema salonlarında “kötü koku” deneyleri yapan John Waters’ın filmlerinde iğrenç, mide bulandırıcı mizahi malzeme olarak kullanılır. Waters filmlerinde iğrencin paradoksu, “kokuşmuş” Amerikan alkültürü içinde karakterlerin başına gelen traji-komik olaylar ile ilişkilidir.

Tiksinti’de ise iğrendirme hissi, nesnelere ve mekan ile yaratılır. Filmin görsel estetiği ve doku(n)sal yapısı izleyicinin psikik yapılanmasını tehdit etme niyetindedir. *Tiksinti*, aklın ve bedenin (derinin) ötesine geçme korkusu üzerinde durur. Film aklı yitirmeye olan korkuyu

⁴Anhedoni (haz yitimi), psikolojide normalde zevk alınması gereken sosyal faaliyetlerden zevk alamama, yaşamdan keyif alamama hali için kullanılır. Anhedoni, daha çok psikotik depresyon ve şizofreninin negatif belirtileri arasında yer alır (Velasco ve Blanco, 2015: 37).

ve kontrolden çıkmaya başlayan bedeni sorgulatr. Bu vesileyle delilik korkusu ile yaşamının etkileri üzerine düşündürür.

Fenomenolojik açıdan delilik, öznenin kontrolünü tamamen ele geçirici olmasıyla tehdit ediciyken, iğrenme geçici bir deneyimdir (Laine, 2011: 44). *Tiksinti*'de Carol'ın hissettiği iğrenme, sadece erkeklere karşı değil, bunun ötesinde genel olarak dünyaya karşı olan bir iğrenmedir. Carol kendisi için toplum tarafından tanımlanan eş ve annelik gibi rollerden kendisine toplum tarafından yakıştırılan "güvenli bir sığınak" bulamamıştır. Carol'ın iğrenme hissi, onun evlilik ve annelik gibi sosyal kategoriye girmek istemeyen karakterinden de kaynaklanır (Laine, 2011: 39). Helena Goscilo, *Tiksinti*'yi erkeğin kadın bedenini araçsallaştırması üzerinden okur. Goscilo'ya göre Carol'ın iğrenmesi toplumsal cinsiyete dayalı bir kültürel kimliğe karşı bir iğrenmedir. Carol'ın erkeklerle ilişki kurma konusundaki isteksizliği vücuduna iğrenme şeklinde nüfuz eder (2006: 30).

Anne ve baba ile olan ilişkisinin çocuk açısından ruhsallığı kurucu niteliği vardır. Oidipus sürecinde, başlangıçta bebek anne ile füzyon halindedir. İlk iğdiş edilme sırasında, baba bir üçüncü olarak araya girer ve anne ile bebek arasındaki ilişkiyi kesintiye uğratar. Baba, anne ile bebek arasındaki göbek bağına keserek, anneyi bebekten ararak çocuğun simgesel ulaşmasının önünü açar. İnsanın ruhsallığının dile ve simgelere ulaşabilmesi, kendini toplumun bir parçası olarak duyumsamasıyla ilişkilidir. Fallik dönemde çocuk hem cinsiyet farkını, hem de ensest yaşağını içselleştirerek, sağlıklı ruhsal gelişimin temellerini oturtur. (Erdem, 2012a: 59). *Tiksinti*'de bu süreçler kesintiye uğrar. Babanın evrenine geçiş kesintiye uğrar, simgesellik ve dilsellik, ruhsallığı kurucu yönde işlev görmez. Haz ilkesinin gerçeklik ilkesine galip geldiği filmde gerçeklerin çarpıtıldığı bir evren yaratılır. Bu bağlamda film ilkel ruhsal aygıtın simgesel düzenle olan çatışmasını sahneye koyar.

Kristeva'ya göre kendisine ve çevresine zarar verme eğiliminde olmayan hastalar terk edildiklerinde veya yalnız bırakıldıklarında tehlikeli hale gelebilmektedirler (2014: 20). Carol, evde yalnız başına geçirdiği süre boyunca başkalaşım geçirir. İç dünyasının dış gerçekle ilişkisizliği, evdeki yalnızlığında, tehlikeli bir zamandırılıkta askıda kalır. Kız kardeşinin tatile gitmesini istemediği için onunla konuşmaya çalışan Carol'ın söylemlerinden yalnız kalmaktan ne kadar korktuğu anlaşılmaktadır.

Ev, kültür, cinsiyet ve köken fark etmeksizin pek çok kişi için ruhsal bir inziva alanıdır. Ancak filmde ev, Carol'ın yaşam ile ölüm dürtüsünü karşı karşıya getiren bir handikapa dönüşür. Ev, ölümün ve yaşamın bir araya geldiği ve en nihayetinde ölümün yaşama galip geldiği, çocukluğun erişkinliğe geçişe müsaade etmediği tehlikeli bir alana dönüşür.

İğrenme hissinin temel dayanağı, özneye bir tehdit oluşturması üzerine kuruludur (Kristeva, 2014). Filmde dar koridorlar, karanlık, tekinsiz ev içi mekanlar, algı bozukluğu hissi yaratacak şekilde dar mekanlarda kullanılan geniş açılı lensler, nesnelere yapılan yakın çekimler abject'in filmin duyusal çekirdek olarak kurduğu yapının en önemli parçalarıdır.

İnsan evinde rahat hisseder, "kendi gibi" olur. "Yuva" insanın regrese olmasına en müsait alandır. Carol'ın cenin pozisyonunda kıvrılıp yatması, tırnağını yemesi, yiyecekleri bir çocuk gibi tüketmesi, çocukluk korkuları ve takıntılarının fiziksel belirtileridir. Kadın, yetişkinliğe geçiş sürecini tamamlayamamış, psişik olarak regresyona uğramıştır. Genç, yetişkin birinin aksine Carol, bir çocuğun zihinsel seviyesine ve davranışlarına sahiptir. Babanın simgesel sisteminde, olgunluk saldırganlığın tamamen bünyeden sökülüp atılmasını temsil ediyorsa Carol hiç olgunlaşmamıştır.

Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorileri: Ve Ayna Çatladı* (2008), kitabının "Filmin Göbek Deliği: Dışkı ve Maskeleye Üzerine" bölümünde abject'in karakter olarak cisimleştiği filmleri ele alır. Smelik, Jane Campion'un *Sweetie* (1989) filminde aile içindeki düzeni bozan, aileye uyum sağlayamayan kadın karakteri (Dawn) abject olarak yorumlar. Smelik'e göre filmdeki kadın, tanıdık olmaktan çıkarılmıştır, tekinsizdir ve tamamen olumsuz ötekine dönüşmüştür (2008: 173). Carol da Dawn gibi aileye ve iş yerine uyum sağlayamayan, huzursuzluk yaratandır. İş yerindekilerce, kız kardeşi ve kız kardeşinin erkek arkadaşı tarafından olumsuz ötekine dönüştürülmüştür.

Carol'ın dairesi kendi kontrolünün ötesinde şekillendirilmiş zihnin bir analogisi olarak okunabilir. Benlik ve benlik dışı arasındaki sınırlar, özne ve nesne arasındaki sınır, içeride ve dışarıda olan Carol'ın dairesinde çözülmektedir. Abject, ben ve ben olmayanın sınırlarını ihlal eder.

Freud'un kavramsallaştırdığı "uncanny" (tekinsiz), evin dışında olmayan kişinin evin içinde en yakınındakilerde sezindiği bir histir. Korku evin içinde olan bir şeyden, tanıdık, aşına olan bir şeyden kaynaklanmaktadır (Freud, 1919).

Korunaklı bir alan gibi görünen ev aynı zamanda manipülasyona ve psikolojik dönüşüme en uygun alandır. Ev, patriarkanın kültürel iklime yayılma sürecinin bir katalizörüdür. Ev, çeşitli ideolojileri sergilemek ve uygulamak için güçlü bir metaforudur. Zaman içerisinde eve dair kültürel algılar, evin insanlar için ne ifade ettiği değişmiştir. Ancak evin kadınlıkla ilişkilendirilme biçimleri tarihsel olarak değişmemiştir. *Poetics of Space*'de (1994), Gaston Bachelard, evi bir güvenlik yeri olarak tanımlamıştır. Bachelard'a göre ev, hayalleri kuran, hayalciyi koruyan ve içinde hayalcinin huzur içinde hayal görmesine izin veren kapalı bir alandır. Eve ait bir yorum da Oliver Marc'dan gelmiştir. *Psychology of The House* (1977) kitabında, vücuda benzeyen bir evden bahseder ve evin kendisine ait bir psikolojisinin olabileceğine dikkat çeker. Marc'a göre ev, bir iç alan olarak kadınlığı çağırıştırır, doğumun ve üremenin maternal yapısına benzer.

The Architecture Uncanny: The Modern Unhomely (1992) kitabında Anthony Vidler, evin bedensel yapısının tehlikeli olduğunu ve insanda kaygı yaratma gücüne sahip olduğunu iddia eder. Vidler, Freud'un "tekinsiz" makalesinin mekansal okumasını yapar. Vidler'e göre bir kavram olarak tekinsiz, metaforik evini, iç alanlarda bulur. Estetik boyutta mekansal tekinsiz, rahatsız edici bir belirsizlik uyandırmak için gerçek ve gerçek olmayanın sınırlarını kesin olarak belirleyemeyen zihinsel bir yansıtma durumunun bir temsilidir.

Apartman Üçlemesi'nin bütün filmlerinde ev ve apartman boyut değiştiren dengesiz bir yapıya sahiptir. Filmlerde komşu kavramı önemli bir yer tutar. Üç filmde de tekinsizlik duygusu hem mekanlardan hem de komşulardan kaynaklı olarak hissedilir. Karakterlerin başkalaşım geçirerek akli dengesini kaybettiği evler, her fırsatta meraklı komşular tarafından gözetlenmektedir. Komşular evin içine girer çıkar, evde yaşayanlarla muhabbet eder ama aynı zamanda şüphe uyandırır. Komşulardan şüphelenilir ama bilinç düzeyinde nedeni kavranamaz. Evdekilerin komşular tarafından gözetleniyor ve dinleniyor olması, gözetleme ve denetleme mekanizmaları ile uzun yıllar Polonya'yı etkisi altında tutmuş Sovyet uydu rejiminin gözetleme ve denetleme mekanizmalarıyla ilişkilendirilebilir.

Tiksinti'de bilinen, güvenilir bir yuva olan "ev" kendisinin tersine dönüşür ve Carol için tehlikeli ve ele geçirici bir hal alır. Kendisini dışarıdan izole etmek için eve kapatır. Fakat her ne kadar izole etse de dışarının ihlalciliğinden kaçamaz ve iç endişeleri dairenin kendisine yansır.

Tiksinti'de klostrofobik ve karanlık mekan kullanımına bağlı olarak fantazmatik gerçek ile gerçek dışı, kabuslar ve halüsinasyonlar iç içe geçer. Önce evin duvarları çatlamaya başlar, sonra çatlayan duvarlardan çıkan erkek elleri kadının bedenini ele geçirmeye çalışır. Carol için evin tüm duvarları dış dünyaya karşı bir barikattir. Ancak "dış dünya" dışarıda kalmayı reddeder ve erkek elleri sanrıları olarak evin içine nüfuz eder.

Erkek elleri saldırgan, yıkıcı, tehlikeli olarak evi istila eder. Erkek bedenleri, evin mitos evrenine zorla dahil olduğunda, saldırganlık da içeri alınmış olur. Çocukluk travmaları, sokakta atılan laflar, sokaktaki delici, tacizci bakışlar, kız kardeşiyle sevişme seslerini duyduğu adam, peşine takılan adam, kendisine tecavüz etmeye çalışan ev sahibi gibi durumlar birleşince Carol, erkeklere karşı dizginlenemez bir tiksinti duygusu geliştirir. Bu duyguyu onları yok ederek bertaraf etmeye çalışır.

Ev yaşayan bir beden haline gelir. Mimari bir yapı, zihinsel (bilinçli) bir yapıya dönüşür. Ev git gide Carol'ın deliliğine içeriden davet eden bir mekana, Carol'ın deliliğini amaçlayarak bilinçli bir kasıtlı hareket eden yapıya dönüşür (Laine, 2011: 41). Dar ve karanlık koridordaki duvarlar çatlar, duvarların formu değişir. Duvarlar, zar veya deri gibi esnek bir yapıya bürünür. Evin kendisi abject bir gövdeye, duvarlar nefes alıp veren, canlı bir yapıya dönüşür. Duvarlar, kanamaya ve terlemeye başlar. Carol'ın delüzyonlarının şiddeti, duvarların bir deri gibi yarılan ve kanayan bir yapıya bürünmesi, duvarlarda oluşan büyük yarıklar ve bu yarıklardan çıkan erkek elleri ve aynı zamanda dairenin çeşitli odalarında meydana gelen algısal çarpıtmalarla anlaşılır. Delüzyon nedeniyle algısal olarak dairenin koridoru banyoya kadar uzar. Banyoya girdiğinde Carol, kendi vücudunu orantısız şekilde, çarpık ve büyük olarak algılar. Küvet de olduğundan çok daha büyük görünür. Banyo duvarları da çarpık olarak görünür.

Carol, hezeyan içindeyken destek arayışı içerisinde bir duvara yaslanır. Yaslandığı anda duvar bir deriye dönüşür. Daha sonraki bir sahnede karanlık ve dar koridor boyunca duvarlardan eller fırlar. Kadının tüm bedenini ele geçirmeye çalışır.

Ev Carol'ın yaşadığı deneyimin bir parçasını taşır. Ev filmin başında aydınlık ve düzenliken, Carol aklını yitirdikçe karanlıklaşıyor ve tekinsizleşir. Yalnızca dairenin içindeki yiyecekler değil dairenin kendisi de çürümeye başlar. Çatlaklar, yarıklar, kırışıklıklar, çizgiler, yiyeceklerin dokuları, yüz derileri, sakallarını kestiği ustura, kıllar, saçlar, yara izleri, deriden fışkıran kan, pürüzlü insan derilerine yapılan yakın çekimler dikkat çeker. Filmde dar alanda geniş açılı lens kullanımı gibi deneysel tekniklerle izleyicinin evi, halüsinasyon gören Carol'ın gözünden algılayabilmesi sağlanmıştır. Kadının gerginliği arttıkça aydınlatmanın sertliği de artar. Sabit kameranın kullanıldığı sahnelerde, kamera alçak bir seviyeye konumlandırılmış ve böylece klostrofobik his arttırılmıştır.

Filmde yakın plan çekimler sık sık kullanılmıştır. Nesnelere ve karakterin yüzüne sıklıkla yakın plan çekimle bakılmıştır. Dış mekan sahnelerinde de protagonistin yüz ifadeleri yakın plan çekimlerle vurgulanmıştır. Yakın plan çekimler ile kamera kadının ruh halleriyle rahatsız edici bir yakınlık kurmuştur. Carol'un zihinsel çöküşünü hissettirmek için kamera karaktere daha çok yakınlaşır. Bu sayede kadının iç dünyasındaki gerginlik, yakın plandaki yüz hareketlerinden anlaşılabilir. Carol'ın dudağını ısırması, sık sık burnunu kaşınması ne yapacağını bilmemenin yarattığı tedirginliğin dışavurumları olarak yorumlanabilir.

Oral, üretral ve anal sadizm dönemlerindeki yeme, parçalanma, yakma, yıkma düşlemleri, tahrip edilmiş ve intikam peşinde olan korkutucu nesnelere dönüşür (Başer, 2010: 25). Carol'ın evinde de benzer şekilde, kadının sürekli kendi yansımaları gördüğü içsel sadistik, tekinsiz nesnelere kaygısını daha fazla arttırır. Filmde bireyin ruhsallığı açısından fobik nesne olarak tanımlanacak tekinsiz nesnelere mevcudiyeti, tekrar tekrar aynı nesnelere kadraja alınarak hatırlatılır.

Az pişmiş ve kaldıkça çürüyen ölü tavşan ve filizlenen patatesler, Carol'ın kademeli olarak aklını yitirilişine eşlik eder. Carol yemek yemez, yıkanmaz, evi temizlemez ve evin içerisinde hülyalı dolaşmanın dışında pek bir şey yapmaz. Carol'ın durumu kötüleştikçe evdeki yiyecekler kokuşur ve iğrenç bir hal alır. Kadın, evde vakit geçirdikçe ev, bir yuvadan ziyade karanlık bir mağaraya dönüşür.

Filmdeki iğrenme hissi erkekliği çağrıştıran nesnelere ilgili olduğu kadar yiyeceklerle de ilişkilidir. Yiyeceklerin başında yemek için pişirilen daha sonra yemekten vazgeçilerek çürümeye bırakılan tavşan gelir. İzleyicide iğrenmeye sebep olan çürümüş tavşan eti, film boyunca belirli aralıklarla gösterilir. Polanski'nin ailesinin Yahudi olduğu düşünüldüğünde, Yahudi inancına göre tavşanın murdarlık sembolü olması da önemli bir ayrıntıdır. Yahudi inancına göre tavşan eti koşer değil, haramdır.

Filmde kendini sürekli olarak tekrar eden imgeler arasında çürümüş tavşan eti, filizlenen patatesler, sokak çalgıcıları ve çatlayan duvarlar bulunur. Yarı karanlıkta bırakılan aile fotoğrafı ile birlikte bu nesnelere Carol'ın parçalanmışlığının habercisidirler. Filmde nesnelere yakın plan çekimlerden bakılır. Yiyeceklerin çürümekte olan yüzeyleri, tıpkı Carol'ın çalıştığı güzellik merkezine gelen yaşlı kadınların yüz derileri ve el derileri gibi yakın planlar ile gösterilir. *Tiksinti* böylece nesnelere ve insan bedenine yakından bakmanın iğrendirici bir deneyim olduğunu bize hatırlatır.

Filmde somut nesne ile simge, somut nesnelere ile soyutlamalar, dışsal olanla içsel olan geçişgendir. Eve yapılan her ihlal, ölümle sonuçlanır. Carol'ın egosunun bir uzantısı olan evin dışarısından içeriye doğru gerçekleşen ihlaller ile kadının benliği de yarılr.

Sesin Kullanımı ve Sessizlik Üzerine

Tiksinti'de çok az diyalog vardır. Carol az konuşur, mekanik hareketlere, ifadelerle sahiptir. Sessizlik tetikleyicidir ve çok anlamlıdır. Evdeki sessizlik, iğrenme ve delilik etkisini izleyiciye geçiren bir araçtır. Sessizlik, işitsel tetikleyiciler olarak "dışarısının" "içeriye" açıldığı telefon sesi, kapı zili sesi, su damlası sesi, kilise çanı sesi, kilisenin bahçesinde gülüşen rahibelerin sesi ve saat sesi ile bozulur.

Dış dünyanın tacizkar öğelerini içeriye taşıyan bu sesler, uyarıcı seslerdir. İç dünyada oluşan ruhsal hareketler de sessel imgelerle temsil edilir. Dışarısının delici ses evreni, Carol'ın hezeyanların yoğunlaştığı sahnelerde yerini sessizliğe bırakır. Evin içerisine giren sesler, evin

boyut değiştiren dengesiz yapısındaki tekinsizliği arttırır. Bu sesler Carol'ın sessiz dnyasını aniden boler.

Carol'ın odasının penceresi kilisenin bahçesine bakar. Üzerinde beyaz kıyafetler olan rahibeler top oynar ve gülüşürler. Kilisenin dışarısının evin içerisinden daha "canlı" ve "yaşanabilir" şekilde gösterilmiş olması, Avrupa'nın en dindar toplumu olarak bilinen Polonya toplumuna yakından bakmak adına dikkat çekici bir ayrıntıdır. Ses ile ilgili dikkat çekici bir nokta da sokak çalgıcılarıdır. Sokak çalgıcıları filmde tekrar eden öğelerden bir diğeridir. İçlerinden birinin sürekli ters yürüdüğü, üç yoksul sokak çalgıcısının çaldığı neşeli müzik, "içeride" yaşanamayan hayatın "dışarıda" olduğunu bize bir kez daha hatırlatır.

Sessizlik bir tetikleyici olabilir. İnsanın bilinçdışı sessizlikle konuşabilir (Başer, 2010: 128). Sessizlik, ben'likte birçok şeyi tetikleyen anlamını taşır. Sadece susmak değil, fanteziler geliştirmek, hayallere kapılmak da insanı tetikler. Sessizlikle bile karşılaşsa yanıtı olmayan söz yoktur. Psikanalizin işlevselliğinin temel kaynağı budur (Başer, 2010: 142- 143).

Kameranın bize görüntüsel olarak gösteremediği dünya, insanın iç dnyasıdır. İç dünya bir dereceye kadar bilinçdışının derinliklerini içerir. Ancak ses ve bakış arasındaki ilişki sayesinde karakterin iç deneyimi, izleyici tarafından deneyimlenebilir hale gelir. *Tiksinti*, sanki bize iç gözlemlerimizle görme imkanı veren bir deneyim alanı sunar. Psikanalitik bakış açısıyla ses, Carol'ın içsel deneyimlerini güçlü şekilde seyirciye aktarır. Ses, kadının iç yaşantısı hakkında bize bilgi verir.

Filmin başında dairenin aydınlık olduğu zamanlarda caz müzik kullanılırken, kadının hezeyanı arttıka kakafonik davul sesine geçiş yapılır. Carol'ın delüzyon içerisinde olduğu sahnelerde, tüm olan bitene davul sesi eşlik eder.

Kişinin ailesiyle ilgi, alaka ve ilişki düzleminde yaşadığı yoksunluk ne kadar yoğun ve uzun süreli olursa sevgisizlik, kendi başına travmatik bir niteliğe bürünebilir (Erdem, 2012b: 90). Filmin sonundaki aile fotoğrafı, simgeleştirme süreçlerinin Carol daha küçükken tahrip edilmediğine dair ipucu verir. Carol'ın çocukluğunda yaşanan ve "dile getirilemeyen" acı verici deneyimini yorumlama işi seyirciye bırakılır.

Film Carol'ın gözlerinin yakın plan çekimiyle açılır. Benzer şekilde Carol'ın çocukluk fotoğrafındaki donuk yüz ifadesine ve gözlerine yapılan zoom ile de sonlanır. Bu iki çekim arasındaki operasyonel ve optik benzerlik Carol'ın çocukluğundan beri ciddi çöküntüler içerisinde olduğuna işaret eder. Ancak film açıkça çocuklukta yaşanan bir cinsel istismar konusunu ele almaz (Laine, 2011: 39). Aile fotoğrafında ilk dikkat çeken Carol'ın gözleridir. Kız çocuğu objektife bakmaz, belli bir noktaya kilitlenmiştir.

Gözlerin ruhun penceresi olduğunu söyleriz. Gözün ardında bir ruh yoksa, gözün ardındaki, yalnızca ölümler dnyasına ait bir uçurumdur (Žižek, 2019: 120). İç dnyası çocukluk travmalarıyla yıkılmış Carol'ın ruhunun aynası gözleridir. Carol'ın dnyayı kendi kurgusuna göre yeniden yaratma, parçaları birleştirmeye, yaşamı ölümün içine yeniden sokma çabası başarısızlıkla sonuçlanır.

Sonuç

Dışarı tarafından ele geçirilme korkusu ile başkalaşım geçiren bir kadının hikayesini anlatan *Tiksinti* filmi, Polanski'nin İkinci Dünya Savaşı dönemine denk gelen çocukluğunun, Polonyalı bir Yahudi olarak sürekli tecrit halinde geçirmesinin ve Polonya'daki Sovyet totaliter rejiminin gözetleme ve denetleme mekanizmalarının etkisi göz önüne alınarak incelenmeye çalışılmıştır. Zira *Roman Polanski: Wanted and Desired* (2008) belgeseli için Polanski ile yapılan röportajda İkinci Dünya Savaşı süresince ve sonrasında Sovyet totaliter rejiminin ilk filmleri üzerindeki etkisini dile getirmiştir.

Tiksinti'de Carol'ın içinde başkalaşım geçirdiği karanlık ve tekinsiz ev, filmin başlıca mekanı olarak kullanılmıştır. Carol bu mekana girdiğinde başkalaşım geçirmiş, tehlikeli hale gelmiştir. Dışarıyı içeriden ayıran evin duvarları, dışarıyı içeriye sızdıran bir deriye dönmüştür. Evin mimari yapısı ve evin içerisini sürekli gözetleyen komşular birer "tekinsiz" olarak ele alınmıştır.

Tiksinti, abject ve deri-ben temsilleri ile bedeninin sınırlarının kırılmalığını ve keyfiliğini hatırlatan bir filmidir. Filmdeki tekinsizlik hissi ve dışarının (erkeklerin) komploları gibi düşünceler karakterde psikotik bozukluklara yol açmıştır.

Sonuç olarak yapılan çalışmayla filmin baş karakteri ve mekanı merkeze alınmış, “abject”, “deri-ben” ve “tekinsiz” kavramları ile özneleşme süreçleri arasındaki ilişki ortaya konmuştur. “Dışarısının” karakter üzerindeki etkisi irdelenmiştir. *Tiksinti*, özne-ben’lik çemberinin çocukluk hatıralarında kırıldığı, içsel parçalanma hikâyelerinden biridir. Carol’ın gözlerinin yakın plan çekimiyle açılan film, Carol’ın çocukluk fotoğrafı üzerinden gözlerine yapılan vurgu ile sonlanır. Carol’ın çocukluğunda umutsuzluğa açılmış olan çember tekrar umutsuzluğa kapanır.

Kaynaklar

- Abraham, N. (Yapımcı) & Zenovich, M. (Yönetmen). (2008). *Roman Polanski: Wanted and Desired* [Belgesel]. ABD: HBO Documentary Films.
- Anafarta, O. (1998). Dünyanın En Pislik Film Yönetmeni: John Waters. *Geceyarısı Sineması*. 1, 8-12.
- Anzieu, D. (2008). *Deri-Ben*. N. Demiryontan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Aracena, Y. (2012). “Psychosis in Films: An Analysis of Stigma and the Portrayal in Feature Films.” New York: CUNY Academic Works.
- Başer, N. (2010). *Lacan*. İstanbul: Say.
- Bataille, G. (1993). “Abjection and Miserable Forms.” Y. Shafir (Çev.). *More & Less*, Pasadena, S, L (Ed.). BK: MIT.
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. M. Jolas (Çev.). ABD: Beacon.
- Beckett, S. (2010). *Üçleme*. U. Ün. (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bellville, H. (Yapımcı). & Polanski, R. (Yönetmen). (1976). *Le locataire* [Sinema Filmi]. FR: Marianne Production.
- Castle, W. (Yapımcı). & Polanski, R. (Yönetmen). (1968). *Rosemary’s Baby* [Sinema Filmi]. ABD: William Castle Production.
- Carroll, N. (1990). *Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. Abingdon: Routledge.
- Creed, B. (1986). “Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection”, *Screen*, Vol:27, Issue 1, 44-71.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Abingdon: Routledge.
- Çolak, B. (2011). “Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi - Dışarısı; Kiki Simith’in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection.” *Fe Dergi* 3 (1), 38-46.
- Dieci, E. (2018). *The Personal is Political: Enclosed Settings in Roman Polanski’s Apartment Trilogy* (Undergraduate research dissertation). Georgia Institute of Technology, Atlanta.
- Erdem, N. (2012a). “Puro Ne Zaman Purodur? G. Lanthimos’un Flmi Köpekdişi Üzerine”, *Sinema ve Psikanaliz*, Ö. Terbaş (Ed.), 55-67.
- Erdem, N. (2012b). “Hayatın Mırıltısı: R. Erdem’in Filmi Hayat Var Üzerine”, *Sinema ve Psikanaliz*, Ö. Terbaş (Ed.), 89-99.
- Feher, F. ve Heller, A. (1995). *Doğu Avrupa Devrimleri*. T. Demircan (Çev.). İstanbul: YKY.
- Fiennes, S., Misch, G., Rosenbaum, M. Ve Wieser, R. (Yapımcı), & Fiennes, S. (Yönetmen). (2006). *The Pervert’s Guide to Cinema* [Belgesel]. BK: Amoeba Film, Mischief Films.
- Freud, S. (1919). *The Uncanny, Imago*. A. Strachey (Trans.). Vol. 5, 1-21.
- Freud, S. (2015). *Psikanalize Giriş, Genel Nevroz Öğretisi*, A.C. İdemen. (Çev.). İstanbul: Cem.
- Haltorf, M. (2019). *Polish Cinema A History*. New York: Berghahn.

Goscilo, H. (2006). Polanski's Existential Body: As Somebody, Nobody and Anybody. *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World*. J. Orr., E. Ostrowska, (Ed.). London: Wallflower, 22-37.

Gutowski, G. (Yapımcı), & Polanski, R. (Yönetmen). (1965). *Repulsion* [Sinema Filmi]. BK: Compton Films.

Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*. A. Yardımlı. (Çev.). İstanbul: İdea.

Jung, C., G. (2009). *Dört Arketip*. Z. A. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Metis.

Kovâcs, A., B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. E. Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki.

Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. N. Tural (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Kristeva, J. (2017). *Ruhun Yeni Hastalıkları*. N. Tural (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Lacan, J. (2012). *Babanın Adları*. M. Erşen (Çev.). İstanbul: Monokl.

Laine, T. (2011). "Imprisoned in Disgust: Roman Polanski's *Repulsion*." *Film-Philosophy*. Vol. 15. No. 2., 36-50.

Marc, O. (1977). *Psychology of The House*. BK: Thames and Hudson.

Miller, J. (2010). *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. New York: I.B.Tauris

Nowell-Smith, G. (Ed.). (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. A. Fethi (Çev.). İstanbul: Kabalcı.

Quaresima, L. (2011). 2004 Baskısı İçin Giriş: Kracauer'ı Yeniden Okumak. *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, içinde. E. Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. D. Koç (Çev.). İstanbul: Agora.

Velasco ve Blanco (2015). *Anhedonia: Psychological Predictors, Neural Mechanisms And Clinical Treatment*. Options, Alexandra M. Columbus (Ed.), Vol:107107 S. 37-51. New York: Nova Science.

Vidler, A. (1992). *The Architecture Uncanny: The Modern Unhomely*. ABD: The MIT.

Žižek, S. (2018). *Şiddet*. A. Ergenç (Çev.). İstanbul: Encore.

Žižek, S. (2019). *Yamuk Bakmak*. T. Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

Žižek, S. (2002). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. T. Birkan. (Çev.). İstanbul: Metis.