

ROMAN POLANSKI'NİN APARTMAN ÜÇLEMESİNE PSİKANALİTİK BİR BAKIŞ

Pelin Oduncu*

Özet

Bu makalede, Polonyalı yönetmen Roman Polanski'nin Apartman Üçlemesi psikanaliz kuramının temel kavramları eşliğinde, bilinçaltı süreçler ve kent hayatının bu süreçlere etkisi bağlamında analiz edilmiştir. Çalışmada psikanaliz yöntem kullanılırken, kuramın öncülerinden Sigmund Freud, kuramı kültür ve dil ilişkisi bağlamında ele alan Jacques Lacan ve Lacan'dan yola çıkarak birçok filmi yorumlayan Slavoj Žižek'in temel kavramları açıklanarak film okuması yapılmıştır. Bu bağlamda araştırma kapsamına psikanaliz kuramının temel kavramları, auteur yönetmen olarak Polanski ve üçlemede yer alan filmler (Repulsion, 1965), (Rosemary's Baby, 1968), (The Tenant, 1976) dâhil edilmiştir. Çalışmada yönetmenin ve bireyin içinde bulunduğu toplumsal koşullar ve bilhassa kentlerdeki apartman yaşamının bilinçaltına ve davranışlara etki edip etmediği sorularına yanıt aranmıştır. Bu bağlamda söz konusu filmlerin konusu, karakterleri ve barındırdıkları ortak anlamlar incelenmiş ve analiz sonucunda içinde bulunulan çevrenin yönetmenin bilinçaltına, dolayısıyla filmlerine ve bu bağlamda bireyin bilinçaltının kent yaşamından etkilendiği gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Apartman, Auteur, Film, Polanski, Psikanaliz

ROMAN POLANSKI'S PSYCOANALYTIC PERSPECTIVE ON APARTMENT TRILOGY

Abstract

In this article, the Polish director Roman Polanski's "Apartment Trilogy" was analyzed through subconscious processes in the context of the basic concepts of psychoanalytic theory and the effects of urban life on

*Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

these processes. While Psychoanalysis was used in the study, film analysis was done Sigmund Freud was one of the forerunners of the theory, Jacques Lacan, who took the theory in the context of culture and language relations, and Slavoj Zizek, who interpreted many films from Lacan. In this context, basic concepts of psychoanalysis theory are included in the research, biography of the director and films in the trilogy (Repulsion, 1965), (Rosemary's Baby, 1968), (The Tenant, 1976). In the study, it was sought to answer the question of whether the life of the film's director and especially in the cities the individual in the apartment, has an effect on the subconscious and the behavior. In this context, the biography of the director is briefly mentioned and the common meaning of the films are discussed.

Keywords: Apartment, Auteur, Film, Polanski, Psychoanalysis

GİRİŞ

Sinema, özneler aracılığıyla hikâyeler anlatan kurmaca niteliği ya da tarihe tanıklık etmeyi sağlayan belgesel niteliği fark etmeksizin, anlattığı hikâyelerle birçok farklı alanı kapsayan, yedinci sanat olarak kabul edilir. Sinemasal dilin ve filmlerin özünde yarattığı etkileri düşünüldüğünde, sinemanın yine özneyi merkezine alan psikanalizle yollarının kesişmesi rastlantısal değildir

Lumiere Kardeşlerin ilk film gösterimini gerçekleştirdikleri 1896 yılı, Freud'un da "psikanaliz" kavramını ilk kez kullandığı yıl olarak bilinir. 1925 yılında Freud, bir filme senaryo yazması için gelen teklifi reddeder. Erdoğan'ın (1996: 241-250) da vurguladığı gibi, Freud'un yazacağı senaryoların iş yapabileceği düşüncesinin ardında yatan etkenlerden biri, seyircinin film izleme sırasında yürüttüğü bilişsel (cognitive) işlemlere kıyasla, bilinç dışında olup bitenlerin belki de daha önemli olduğuydu. Bu anlamda sinemanın da psikanaliz gibi bilinç dışı süreçleri önemsediği yorumu yapılabilir.

1975 yılında "Psikanaliz ve Sinema" özel sayısıyla çıkan

“Communications” dergisinde yer alan fetişizm, skopofilia ve Lacan gibi kavramlar sinemanın bilinçaltı süreçlerle açıklanabilmesinin yolunu açar (Stam, 2014: 170-171). Böylece psikanalizin kurucusu Freud ve onu dilbilim ile sentezleyen Lacan gibi birçok teorisyenin katkılarıyla psikanalitik sinema teorisi günümüze kadar gelir.

Psikanalitik teorisyenler, psikanalizin kavramları ile sinemayı aydınlatırken; Louis Baudry, Christian Metz, ve Jean Louis Comolli gibi düşünürler özellikle gelişen sinema teknikleri aracılığıyla gerçeklik etkisi ve özdeşleşme konularıyla ilgilenirler. Baudry, gerçeklik ve sinema ile ilgili çalışmalarında, Platon'un mağara alegorisi ile sinema aygıtı arasındaki benzerliği vurgular (Stam, 2014: 173). Söz konusu yaklaşımlar, sinema ve psikanalizin temeli olan özne ve gerçeklik kavramlarına farklı bakış açıları kazandırarak, kendilerinden sonra gelecek olan çalışmaların önünü açmış olur.

Sinema teorisinde psikanaliz kurama geçişle beraber Bazin'in “pencere”, Mitry'in “çerçeve” olarak adlandırdığı sinema perdesi; Lacan'ın ayna evresi ya da psikanalizin ilgi alanı olan “düş” görme süreci ile açıklanmaya başlanır. İlk kez Baudry'in kullandığı “ayna” benzetmesi, sinema salonunda seyircinin ekrana yansıyan dünya ile kendi dünyası arasında kurduğu imgesel işlev olarak ifade edilir. Bu anlamda imgesel ve gerçek olanı birbirinden ayıramayan seyirci “ayna evresi”ndeki yanılsamayı yaşar (Türkoğlu, 2014: 144 -148). Bir başka teorisyen Metz' de, film izlemekten alınan hazzı değinerek, narsistik haz ile görüntüden alınan hazzı karşılaştırır (Arslan, 2009: 19). Bu işleviyle sinema, gerek izleyicilerdeki etkisi, gerekse gelişen teknolojiyle birlikte gerçeklik etkisinin tartışıldığı zihinsel bir faaliyet olarak, psikanaliz kuramının kavramlarıyla farklı bir boyuta ulaşır.

Lacan ve “ayna evresi”nden söz etmişken, sinemada feminist yaklaşımların özellikle Lacan'ın yorumlarından yola çıkarak filmleri eleştirdiğine değinmek yerinde olacaktır. Sinemada feminist kuram, özellikle egemen sinemanın yarattığı karakterlerin cinsiyet temelli

olduğuna dikkat çeker (Stam, 2014: 174). Psikanalizin kavramlarından yola çıkan feminist film eleştirmenleri, kadının filmlerde “arzu nesnesi” olarak erkeğin bakışı altında konumlandırıldığını vurgular (Türkoğlu, 2014: 154). Feminist film kuramının altını çizdiği bu cinsiyet ayrımı özellikle “gaze” (bakış) konusuyla yakından ilişkilidir.

Bu alanda önemli çalışmalarda bulunan Laura Mulvey, sinema salonunda film izleme deneyiminin izleyicide oluşturduğu hazza vurgu yapar. Mulvey (1997: 4), bakışı dikizleme ve gözetleme konuları ekseninde işlerken, izleyicinin bir yandan gösterilen filme baktığının farkında olduğuna, diğer yandan da sinema salonunun sahip olduğu koşullar aracılığıyla kendini “zel bir dünyada” hissettiği yanılığına dikkat çeker.

Sinema ve psikanalizin “zne” ile olan ilişkisi, film analizlerinde önemli bir noktadır. Nitekim zellikle Aydınlanma süreciyle ne çıkmaya başlayan özne, psikanaliz kuramda kendisiyle özdeş olduğu yanılığı içinde ele alınır (Bakır, 2009: 10). Bu yanılığıyı ilk ortaya koyan kişilerden Freud; onu yeniden yorumlayıp, kültür ve dil bağlamında geliştiren Lacan'ın kavramları ve Slovaj Zizek 'in klasik sinemadan başlayarak, Lacancı psikanaliz kurama uzanan çalışmaları filmlerin psikanalitik zmlemesine ve görünmeyen anlamların irdelenmesine ışık tutar.

Yönetmen Polanski her filminde psikolojik süreçler ve kent yaşamı arasında bağ kurarak, psikanalitik kavramlar aracılığıyla okunmaya uygun örnekler ortaya koyar. Yönetmenin Apartman lemesi olarak bilinen *Repulsion* (1965), *Rosemary's Baby* (1968), *The Tenant* (1976) filmleri psikanalitik film kuramının unsurlarını hem karakter hem de mizansen yönünden sıkça işler. Psikanaliz kuramın öncülü Freud'un yaklaşımı ve onun çalışmalarına farklı bir bakış kazandıran Lacan'ın yanı sıra; özellikle sinema, felsefe, ve psikanalitik kuram için önemli çalışmalara imza atan Zizek üzerinden söz konusu filmlerin bilinç dışı süreçlerle açıklanmaya çalışılması, çalışmanın hedefini oluşturur.**1.**

1-Psikanalitik Kuram ve Sinema

On dokuzuncu yüzyılda sinemanın yanı sıra, Sigmund Freud'un öncülüğünde bireyin zihinsel süreçlerinin bilinç dışı unsurlarla ilişkisini anlamaya yönelik, psikanaliz düşünce akımının gelişmesi, filmlere farklı bir çerçeveden bakmayı mümkün kılar.

Freud, öznenin kendisiyle bütün olduğu yanılsamasını ortaya çıkaran ilk düşünürlerdendir. Bireyin arzularının, bilinç dışına bastırılmasına neden olan fizyolojik faktörleri açıklayan Freud, psikanaliz kurama birçok kavram kazandırırken, Jacques Lacan ise Freud'u yorumlayarak, kuramın yapısalcılıkla birleşmesini sağlar (Tura, 1996: 40-76). Bilinç dışı süreçleri kültür ve dil gibi unsurlarla açıklayan Lacan gibi düşünürler kurama çeşitli bakış açıları kazandırarak, ele alınan çalışmaların farklı perspektiflerden okunmasına ve analiz edilmesine olanak tanır. Bu anlamda Lacan ve Derrida gibi filozoflardan etkilenen Slavoj Zizek'in psikanalitik yorumları, bu olanaklara iyi bir örnek oluşturur. 1970'lerde Lacan'ın teorileri üzerine çalışan bir grubun üyesi olan Zizek'e göre, bugünkü politik tutsaklığı anlamak için psikanaliz de Marksizm kadar önemlidir (Want- Piero, 2015: 10-22). Zizek, psikanaliz kurama politik bir bakış açısı kazandırarak, farklı okumalara da kapı aralar.

Çalışmanın son bölümünde analiz edilen filmlerin psikanalitik unsurlarla açıklanmasında, söz konusu kuramcılarının çalışmaları önem teşkil eder. Bu bölümde kuramı geliştirip, katkı sağlayan Freud, Lacan ve Zizek'in psikanalitik kurama dair görüşlerine kısaca yer verilmiştir.

1.1 “Ben”in Ardındaki Özne: Sigmund Freud

Sigmund Freud'un öncesinde bilinç dışından bahseden teorisyenler bulunsa da, psikanaliz kuram özellikle Freud'un çalışmalarıyla önem kazanmaya başlar. Freud'un, on dokuzuncu yüzyılda yaptığı çalışmalarla ivme kazanan, hem bir teori hem de bir tedavi yöntemi olan psikanaliz kuram ancak yirminci yüzyılda akademide ses getirir. 6 Mayıs 1856 tarihinde Moravia'nın Freiberg kentinde doğan

Sigmund Freud, Tıp Fakültesinde okuduktan sonra Viyana'da bir hastanede doktorluk yapar. Paris'te sinir hastalıkları konusunda eğitim alan Freud, “Yaşamım ve Psikanaliz” kitabında hayatını, psikanalizin temellerini, ruh hastalıkları ve tedavisindeki kendi bulduğu yeni yöntemi anlatır (Freud, 1994b: 4). Freud, öznenin kendisiyle özdeş olduğunun bir yanılsama olduğunu ortaya koyan ilk isim olur (Bakır, 2008: 10). Zira Freud, Aydınlanma dönemiyle ön plana çıkan insan aklına ve bilincine farklı bir taraftan bakarak, bilinç dışı süreçlerin varlığına göndermede bulunur. Ondan sonra gelen kuramcılar, Freud'un ortaya koyduğu kavramları geliştirerek ve zaman zaman tartışarak kurama yeni boyutlar kazandırırılar.

Psikanaliz kuramı; zihnin yapısı, psişik ögeler ve kişiliğin gelişimi konularının incelenmesine dayanır. Kuramın anahtar kavramlarından biri olan “ruhsal aygıt”, Freud'un insan zihnini tasvir ettiği bir terimdir. Buna göre Freud, insan dürtülerinin sürekli bastırıldığını ifade ederek zihni yani ruhsal aygıtı üç bölüme ayırır: Bilinçaltı (bilinç dışı), ön bilinç ve bilinç (Bakır, 2008: 19). Bilinçaltı dikkatimizi yoğunlaştırmadığımız algılarımız, refleksif davranışlarımız gibi nitelikleri kapsarken, bilinç dışı içinde yaşadığımız toplumun sınırladığı, bastırılmak zorunda olunan arzuların bilincin dışına atıldığı süreci niteler (Tura, 1996: 40). Böylelikle Freud, insan davranışlarını bu tür zihinsel faaliyetlerle açıklayarak, bireyin yapmış olduğu her davranışın bilinçli olmadığını altını çizer. Nitekim bu yorumu, sinemada karakterlerin bazı davranışlarını aydınlatarak, çok boyutlu bir analizi olanaklı kılar.

Psikanalizin bir başka önemli kavramı olan dürtüler de, sinemadaki bazı temsilleri anlama konusunda yardımcı olan terimlerdenidir. Freud'a göre “Trieb” (dürtü), hayvani olan içgüdülerden farklı olarak, daha insani ve kültürel bir niteliktedir. Doyuma ulaşmak isteyen dürtünün karşısına çıkan “bastırma” yanıt toplumun kabul etmediği bu arzuların ertelenmesi ya da unutulmaya çalışılması, dürtüleri sapmaya uğratar. Bedensel ve ruhsal olanın tam ortasında bulunan dürtüler,

uğradıkları bu sapmayla doyuma ulaşmak için egoyu kullanarak gerçeklik ve haz arasında aracı kullanmış olur (Bakır, 2008: 19-24). Buradan anlaşılacağı üzere, dürtüler ruhsal aygıtın doğal akışı içinde gerçeklik denen kültürel evreyle çatıştıklarında, bastırılarak bilinç dışına atılır. Böylece dürtü, insan zihninde kalıcı olarak yok edilmediği için yaşamın bir anında özneyi tekrar tehdit edilebilir. Nitekim Freud (1994b: 8), “düş bir gizin açığa vurulması, ama eksik terimlerle açığa vurulmasıdır” derken bastırılarak bilinç dışına atılan arzuların, rüyalarda kendini göstereceğine işaret eder. Bilinç dışının düşlerde simgesel bir anlatımla ortaya çıkmasıyla, filmdeki sinematografik anlatım arasında benzerlik kurulabilir (Adanır, 2003:64). Bu yorum, yönetmenin bilinç dışını aktarabilmesinde bir araç niteliği taşıyan sinemanın olanaklarına da değinmiş olur.

Psikanaliz kuramda, özellikle Ben ve Es adı verilen iki kavramın ilişkisi önem arz eder. “Ben” ruhsal aygıtın görünen kısmı yani ön cephesini oluştururken, 'Es' görünmeyen arka cepheyi niteler. Freud'a göre (1994a: 23-27) 'Ben', 'Es'in gerçeklik ilkesiyle düzenlenmiş bir şekli olarak, Es'in istekleri tarafından yönlendirilir ve doyurulmadığı takdirde kişide sıkıntı yaratır. Dış dünya ve Es arasında denge kurmaya zorlanan Ben, ya doyumdan vazgeçer ya da yerine başka bir şey koyma yoluna gider. Diğer bir deyişle gerçeklik ilkesi, haz ilkesinden gelen istek ve arzuları sürekli kontrol altında tutmaya çalışır.

Psikanaliz kuram genel anlamda gelişimin üç evresi üzerinde yoğunlaşır: Oral, Anal ve Fallik dönem. Öznenin doğumuyla başlayan Oral dönem sekiz aya kadar olan süreci kapsar., Benlik ve dış dünya arasındaki ilişkinin henüz görülmediği, oto-erotik bir dönem olan Oral dönemi temsil eden yetişkin özellikleri; edilginlik, merak, cömertlik, sigaraya eğilim, yemeğe düşkünlük gibi unsurlardır. Anal dönemde, çocuğun kendi bedeni dışında libidosu nesneye yönelmeye başlarken, annenin rolü çocuğa toplumsal kuralları öğretmektir. Bu dönem; paranoya, psikopat karakterler, obsesif bozukluklar, aşırı titizlik gibi

patolojilerle tanımlanır (Deutsch ve Krauss, 1986: 226-230). Tura (1996: 43-44), Anal dönemin ardından gelen Fallik dönemde, libidinal dürtülerin karşı cinsten ebeveyne yöneldiği erkek çocuğun, “Oidipus” olarak adlandırılan bir çıkmaza girdiğini belirtir. Freud (1993a:50), Oidipus kompleksini bütün nevrozların temeli olarak görür. Buna göre kız çocuk eskiden bir penise sahip ve bu penisin ondan alındığı imgelemesiyle libidosunu babaya yönelterek, penisin yerine çocuk sahibi olmayı koyarken; erkek çocuk annesine yönelen libidosu ile babasına saldırgan davranışlarda bulunur. Bu süreçte erkek, babası tarafından cezalandırılacağını düşünürken -kastasyona maruz kalırken- anneden vazgeçerek babasıyla özdeşleşir (Tura, 1996: 44). Bu anlamıyla bireyin geçirdiği psikoseksüel evreler, onun ileriki yaşamında karakterini şekillendiren unsurlar olarak karşısına çıkar. Sinemada bazı karakterlerin bu evreler üzerinden değerlendirilmesi, onların iç dünyalarına rahatlıkla ulaşabilmeyi sağlar.

Sonuç olarak Sigmund Freud'un özneye yüklediği fizyolojik anlamlarla bilinçaltını aydınlatırken, sinemada yaratılan bazı karakterlerin de ruhsal aygıtlarını açıklamaya olanak tanır. Ayrıca filmlerin gerek düş gibi bir hikâye anlatması, gerek uyku ve hayal görme arasında kalan izleyicinin durumu gibi faktörler, Freud'un psikanaliz kuramı ile ilişkili bir yorumu mümkün kılar.

Freud'un psikanalizini temel alarak kuramı geliştiren Jacques Lacan'da söz konusu kavramları kültürel yapı ile birleştğinde sinema ile ilişkisi daha derin ve görünür hale gelir. Bu anlamda çalışmanın sonraki bölümünde Lacan bağlamında psikanaliz kurama kısaca değinilmiştir.

1.2. Bakış (Gaze) Altında Kurulan Özne: Jacques Lacan

Jacques Lacan'ın 1950 ve 60'lı yıllarda ortaya koyduğu çalışmalar, psikanaliz kuramı kültür ve dil gibi simgesel süreçlerle açıklaması bakımından önemlidir. Lacan post yapısalcı bir yaklaşımla, benliğin kurulması sürecini Freud'daki fizyolojik dürtülerden, dil ve kültürün alanına taşır (Smith ve Riley, 2016: 290). Bu anlamda Lacan psikanaliz kuramı, yapısal dilbilim ile birleştirilerek Freud'un teorisindeki boşlukları doldurur.

Psikanalitik sinema teorisine farklı bir yorum kazandıran Lacancı kuram için dil, bilinçaltının temel yapı taşıdır (Stam, 2014: 171-2). Ona göre insanın dille kurduğu ilişkinin kaçınılmaz sonucu olan bilinç dışı, insanların asıl gerçekliklerinin bulunduğu bir alan olarak karşımıza çıkar. Filmlerinde tıpkı dil gibi kültürel bir malzeme olduğu düşünülürse, karakterlerin Freud'un fizyolojik süreçlerine ilaveten, Lacan'ın kültürel evreniyle açıklanması daha derin analizlerin yapılmasını sağlar. Baker (1996: 15)' e göre, bilinç dışının iki temel unsurunu Lacan, metafor ve metonimi ile açıklar. Metaforu bastırma edimi ve bir gösterenin (dilbilimsel bir kavram) yerine, onunla eş zamanlı başka bir gösterenin yerleştirilmesi şeklinde tanımlar (Tura, 1996: 55). Özellikle psikanalitik film eleştirisine açık olan filmlerde nesne ve imgelerin bu şekilde kullanımına sıkça rastlanır. Bu anlamda Lacan, psikanalitik film kuramının önünü açan kavramlarıyla, görüntülerin ve öykülerin altında yatan anlamlara ışık tutar.

Lacan'la beraber psikanalitik film okumalarında metin ve izleyici ilişkisi özellikle ön plana çıkmaya başlar. Zira film, gösteren olarak ele alınırken, model olarak Lacan'ın “ayna evresi” terimi kullanılır. Ayna evresi, sinema perdesinin karşılığı olarak yanılısama ve ikili gerçekliği oluşturan bir unsur olarak karşımıza çıkar (Türkoğlu, 2014: 144). Freud'un “Oral”, “Anal” ve “Fallik” dönemine; Lacancı kuramda “İmgesel”, “Simgesel” ve “Gerçek” evreler olarak rastlanılır. İmge evresi, sözü edilen Ayna evresi olarak özne-ben'in (moi) oluşum aşamasına denk düşerken, aynı zamanda çocuğun ego ideali'ni (Freud'da ideal-ego'yu) gerçekleştirdiği bir evreyi temsil eder. Kısaca ego'nun id 'den ayrılarak kendini ve bilinçaltını oluşturduğu bu evrede, çocuğun annesi ve kendi bedeniyle kurduğu tam ve bütün bir özne olduğu yanılısaması ortaya çıkar. Bu anlamda Lacan'ın İmgesel evresinde, organizma kendi benliğini aynadan izlediği bir yanılısama durumuyla, asıl beni ile aynadaki beni arasında bölünür. Söz konusu bu evre öznenin yetişkinliğinde de bazı karakteristik özelliklerin oluşmasına neden olur.

Kendini aynadan tanıyabilen özne, dil ile tanıştığı simgesel evrene geçtiği zaman “öteki”nin yani aynadaki imgesinin arama sürecine girerek, bu imgenin yokluğu gerçeğiyle karşılaştığında eksiklik duygusu hisseder (Türkoğlu, 2014: 149). Nitekim bu eksiklik duygusu özneyi hayatı boyunca takip eder. Aynı durum, Lacancı film okumalarında sinema perdesinde yaşanır. Zira izleyici, filmin hem kurgusal olduğunu bilir hem de filmin içine girerek, karakterlerle ya da olayla özdeşleşir. Öznenin simgesel evrene geçmesiyle, dil ve kültürün alanına dâhil olması kadar “Babanın Yasası” ile tanışması da önemlidir. Bakır (2008: 28) kavramın, “biyolojik bir babaya değil ama kültürel babaya gönderme yap[tığını]” dile getirir. Zira, “baba” burada kültür, kurallar, yasalar ve yasakların adıdır. Babanın yasası ile karşılaşan erkek çocuk, annesiyle olan ilişkisinden uzaklaşarak, onunla özdeş olduğu algısını yitirir. Demek ki, öznenin simgesel yani kültürel aşamaya girmesi, kendini Babanın Yasası(Adı) üzerinden -yasaklar, kurallar- tanımlamasına yol açar. Böylece çocuk, hem baba hem de dil ve kültürle, bastırmak zorunda kaldığı bazı arzularını bilinç dışına atarak, asıl Ben'ini saklar.

Bowie (2007: 95)'e göre Freud, gerçeği insan zihninin dışında bir yerde görür. Oysa Lacan'ın gerçeği, simgesel düzenin dışında yer alan hem zihinsel hem de maddi dünyada yer alır. O halde gerçeklik Freud'da bilinç dışında yer alan unsurlar olarak okunurken, Lacan için bilinç dışındaki bu gerçeklik, maddi dünyayla kurduğumuz ilişki ve simgeler düzeyinde var olur. Buradan Lacan'ın kültürel ve bütüncül bir gerçeğe daha yakın olduğu anlaşılabilir.

Sonuç olarak Lacan, simgesel düzeni, bireyleri şekillendiren ve sınırlandıran bir makine olarak görürken; özellikle Hollywood gibi klasik anlatı sineması, karakterlerin bu sınırlandırmaya boyun eğmeleri için gerekli olan imgeler dünyasını üreten bir araca dönüşür (McGowan ve Kuunkle, 2014: 12-14). Bu imgeler dünyasının merkezinde bulunan sinema, Zizek'in farklı yorumlarıyla birlikte yeni bir bakış açısı kazanır. Öznenin içinde bulunduğu durumu ve geçirdiği süreçleri ideolojik olarak

yorumlayan Slavoj Zizek'in, özellikle Lacan'ın kavramları üzerinden yola çıkması, hem politik hem de sinematografik bir okumaya olanak tanır. İlerleyen bölümlerde analizi yapılacak Apartman Üçlemesinin, toplumun içinde şizofreniye doğru yol alan karakterleri düşünüldüğünde, Zizek'in yorumları söz konusu filmlerin daha iyi analiz edilmesini sağlar.

1.3. Özneye “Yamuk Bakmak”: Slavoj Zizek

1949 yılında Slovenya'nın başkenti Ljubljana'da doğan Slavoj Zizek, üniversite eğitimini sosyoloji ve felsefe alanında, Ljubljana Sanat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde tamamlar. Hayatı boyunca Yugoslavya'nın bu küçük başkentinde yaşayan Zizek, ikinci doktorasını psikanaliz bölümünde yaparak, Jacques Lacan'ın asistanı Jacques Alain Miller çalışır. Bu çalışmaların neticesinde 1970'lerde Slovenya'da Kuramsal Psikanaliz Derneği'ni kurar. Slovenya Lacan ekolünün öncüsü olarak Zizek ve diğer üyeler, incelemelerini klasik ve modern felsefe; güç ve ideoloji; kültür ve sanat gibi alanlarda Lacancı kuramın analizine dayandırır. Zizek'in sosyoloji ve felsefe arka planına sahip eğitimi ve farklı sanat dallarına olan ilgisi aynı zamanda psikanaliz kurama yeni bakış açıları kazandırır.

Lacan, Derrida, Foucault gibi filozofları okumasıyla Zizek, psikanaliz ile kolektivist politikayı birleştirmek için çaba gösterir. Gençlik yıllarında sinema salonunda çokça vakit geçirmesi, özellikle Hollywood sineması olmak üzere sinema alanında büyük bilgi birikimi edinmesini sağlayarak; Charlie Chaplin'den günümüz gişe filmlerine uzanan eleştiriler ve çalışmalar ortaya koymasını sağlar (K. Want ve Piero, 2015: 5-16). Zizek, bu entelektüel birikimi ve özellikle Lacancı bakış açısıyla ortaya koyduğu eserleri düşünüldüğünde, psikanalitik film kuramında önemli bir yer edinir.

Psikanalitik film çözümlmelerine “yamuk bakmak” adı verilen bir yöntem ile başlayan Zizek, bu yöntemi Lacan'a dayandırır. Lacan'ın “anamorfoz” kavramına göre, bir nesneye ancak yandan, çarpık bir biçimde bakıldığında gerçek şekli algılanırken; doğrudan bir bakış,

boşluktan başka hiçbir şey gösteremez (Zizek, 2011b: 124). Zizek, anamorfoz yöntemiyle; önceden kurgulanmış bakışla birlikte gelen, iktidarın belirlenmiş iletisini çözmeyi ve bu kurgulanmış bakışı, kurgusuza çevirmenin yolunu arar.

Buna göre Zizek, tasarımlanmamış anlık bakışın önemsiz görüntüsünün altında gerçeklik, ruh yansıması gibi çok katmanlı bir yapı bulunduğu işaret eder (Rigel, 2005: 300-305). Böylece Zizek, görüntü ve olaylara “tasarımlanmamış” bir bakış atarak, ideolojik perspektifle psikanalizin kavramlarını birleştirir. Psikanaliz kuramının siyaset, politika hatta ekonomi gibi alanlarla iç içe geçmesini sağlar.

Lacancı kuramın kavramlarına sık sık başvuran Zizek, öncülü olan Marx'ın “septom” (bastırılanın geri dönüşü) kavramına da yine Lacan üzerinden yeni bakış açıları kazandırır. Marx'ın metalara yaklaşımı ile Freud'un rüyaları yorumlama tarzında temel bir benzerlik vardır. Şöyle ki, Freud'un rüyaların ardındaki gerçeklerden ziyade, rüyaların neden örtük olduğuna dayanan çalışmaları, metalar içinde geçerlidir. Yani amaç, metanın ardında kalan gerçeklere erişmek değil, metanın neden bir meta değeri biçimini aldığını açıklamaktır (Zizek, 2011a: 27). Kavramın Zizek'e göre en genel tanımı, “bilinç dışının pozitif ontolojik koşulu, bir şeyin simgeleştirilmemiş kalmak zorunda olması”dır (Zizek, 2005: 68). Bu haliyle septom dil tarafından sembolize edilmemiş bir şey olarak anlaşılırken, bu simgeleştirmeme hali, bilinç dışının varlığına ilişkin doğal bir durumdur. Kısaca bir septomun ardında yatan gizil süreçlere dikkat çekmek yerine, onun neden septom olduğu tartışılmalıdır.

Zizek, psikanalitik film teorisinde oldukça önemli olan özdeşleşme kavramına da açıklamalar getirir. Özdeşleşme Lacancı bir terim olup, bireyin hayatı boyunca içine girdiği evrelerde, tek bir konumda sabit kalmadığına, farklı özdeşlik konumları ile farklı bir “ben” kurabildiğine göndermede bulunur. Tıpkı bir film boyunca gerek izleyicilerin, gerekse karakterlerin farklı konumlara ve düşüncelere dâhil olması gibi. Burada önemli olan Lacan'ın “point de capiton” olarak

adlandırdığı, bireyin özneleşme sürecini anlattığı grafikdir. Gösterilen ve gösteren zincirinin niyetle kesiştiği bu grafikte “niyet zinciri iki tarafından keserek öznenin oluşumunun yolunu” açarken özne hem kendisiyle özdeş olamayacağını anlayan yarılmış bir özne hem de gerçek anlamda bir imkânsız bir özne olarak temsil edilir (Bakır, 2008: 50-52). Böylece özne, izleyici ya da öykünün karakteri hikâyenin gidişatına göre, farklı özneleşme konumlarına doğru yol alır. “Point de capiton, öznenin gösterene “dikildiği” noktadır. Aynı zamanda da bireyi, ona belli ana-gösterenle (“Komünizm”, ”Tanrı”, “Özgürlük”, “Amerika”) seslenerek özne olmaya çağırır noktadır. Kısacası gösteren zincirinin özneleşme noktasıdır” (Zizek: 2011a: 118). Bu tanımdan anlaşılacağı üzere, özdeşleşme, hikâyenin ya da yaşamın bireye bazı değerlerle seslendiği noktalarda özneleşme halidir.

Özneleşme sürecinden bahsetmişken bu sürece eşlik eden “Büyük Öteki”ne de değinmek gerekir. Kavramı, Frank Capra'nın *It's a Wonderful Life* (1946) filmiyle örnekleyen Zizek, kendini tüm kasabayı kurtarmaya adanmış kahramanın üzerindeki kasabanın bakışını, Büyük Öteki olarak tanımlar. Buna göre kahraman ya da özne aslında başkalarının fantezileri üzerinden kendi davranışlarını şekillendirir. Nitekim Öteki'nin bakışını kaybettiğinde kahraman intihar eder (Bakır, 2008: 57). Böylece Büyük Öteki, toplumsal kurallar, yasalar ve düzenin kendisi olarak, Lacancı Baba'nın Yasası kavramına içkinleşerek bireyin, kendini tanıma ve özneleşme sürecine doğrudan etki eder.

Ötekinde bizi 'rahatsız eden' travmatik öğeler aslında bizim fantezilerimizle kurular. Jacques Lacan'ın “objet-petit-a” olarak adlandırdığı bu fanteziler bir bakıma “artık-haz” dır (Zizek, 1996:67). Bir başka deyişle gayet sıradan, gündelik bir nesnenin “şey” olması ile bir arzumuzu harekete geçiren ulaşılmaz artığın/fazlanın boşluğudur (Zizek, 2005: 180). Bu anlamda “objet-petit-a”, gerçekte çok sıradan bir olay, olgu ya da nesne olan şeyin kendi hazzımızın yönlendirmesiyle, kafamızda kurduğumuz fanteziler aracılığıyla ulaşılmaz bir şey haline

gelmesidir. Bu ulaşılmazlık, Öteki'nin arzusunun peşinde koşan öznenin, içinde bulunduğu süreci de akla getirir. Slavoj Zizek'in, psikolojik süreçleri sadece fizyolojik etkenlere sabitlememesi, öznenin her zaman Öteki tarafından kurulmadığını, bazen kendi kendinden sorumlu olduğunu belirtmesi psikanalitik eleştirinin perspektifini genişletir. Zizek (1996: 64-5)'in, “günümüzün tipik öznesi, bir yandan her tür toplumsal ideolojiye alaycı bir güvensizlik gösterirken, bir yandan da kendini hiç kısıtlamaksızın ötekinin komploları, tehditleri ve hazzının aşırı formları hakkında paranoyak fanteziler kuran kişidir” ifadesi, çalışmanın son bölümünde analiz edilen filmlerin karakterlerini de aydınlatır. Bu anlamda çalışmanın sonraki kısmında, yukarıda açıklanan teorisyenler bağlamında, Roman Polanski'ye auteur-yönetmen kapsamında yer verilip, yönetmenin “Apartman” üçlemesi analiz edilmiştir.

2. Auteur-Yönetmen Bağlamında Polanski ve Apartman üçlemesi

Yönetmen Roman Polanski, yönettiği çoğu filmde kendine özgü sinema anlayışını ortaya koyarak, bu filmlere kendi üslubunu tanımlayan ortak özellikler yükler. Bu anlamda yönetmene geçmeden önce auteur kavramına göz atmak ve Polanski'nin neden bu tanımın içine dahil olduğunu açıklamak yerinde olur.

Fransız sinema dergisi Cahiers du Cinema'daki bir grubun yazılarına dayanan Auteur teorisi, özellikle François Truffaut'un “A Certain Tendency In French Cinema” (1954) başlıklı yazısıyla öne plana çıkmaya başlar. Bu yazı, yönetmenin filme katkı sağladığı ve kendi sinematik anlayışını yansıttığı bazı filmlerin eleştirisine ve övgüsüne dayanır. Bu anlamda “bir otör, stüdyo sistemi içindeki ticari baskılara karşın, bir filme kendi damgasını vurabilen kişidir; bu kişi, genellikle bir yönetmendir” (Butler, 2011: 39- 40). Bu eleştiri, sinemada yönetmenin varlığı ve önemine dikkat çekerken, yönetmenin de git gide filmin yapım aşamasında önemli söz sahibi haline gelmesini sağlar.

Dergideki yazılarıyla auteur kuramı başlatan Bazin, Truffaut,

Gadard ve Chabrol gibi eleştirmen ve yazarlar, özellikle İtalya'da gelişen ve savaş sonrası filmciliğin zengin örneklerini yansıtan filmlere dair düşünceler geliştirirler (Odabaş, 2015: 156). Sinema kuramcısı Andre Bazin, yönetmenleri sadece teknik çözümler üreten kişiler olması dışında, aynı zamanda belli stilistik eğilimleriyle anan, stil ve anlatıda özgürce seçim yapabilen sanatçılar olarak eleştiren ilk kişidir. Ardından film yönetmenleriyle ilgili ilk kuramsal tez yazar-sinemacı Alexandre Astruc tarafından ortaya atılır. Astruc, yönetmenin çalışmasının yaratıcılığını, yazarın yaratıcılığına benzeterek, filmi hem yönetmenin hem de yazarın düşünce ve duygularının dışavurumu olarak ele alır (Kovacs, 2011: 231). Böylece Astruc, o zamana kadar yönetmenin daha geri planda olduğu anlayışını tersyüz ederek, onu yazarla eşdeğer görür. Bu görüşle birlikte yönetmenler yaratıcılıklarını filme aktaran kişiler olarak, kendine has üsluplarıyla tanımlanır.

Truffaut geleneksel senaryo yazarlarının sinemasına olumsuz eleştiriler getirirken; ona göre yeni film, yönetmenin kişiliğinden izler barındıran, koşullar ne olursa olsun yönetmenin yaratıcı yeteneğini ortaya koyan nitelikte olmalıdır (Stam,2014: 95). Bu anlamda Truffaut, filmin yapım sürecinin koşullarından ziyade yönetmenin yeteneğine yoğunlaşır. Yönetmen, yeteneği ile filmin mizanseni üzerinde kendi stilini ve eleştirel düşüncesini ortaya koymaktan sorumludur. Kovacs (2011: 236)'a göre Truffaut tarzı bu eleştirel stil, bir bakıma “kendini yansıtmaya” yani auteurun sinema aygıtı ile bireysel ilişkisi, filmi üzerine düşünmesidir.

Yönetmen Roman Polanski'nin ilk uzun metrajlı *Knife In The Water* (Suda Bıçak, 1962) filminden günümüze uzanan filmografisi düşünüldüğünde onu bir “auteur” (otör) olarak tanımlamak mümkündür. 1933 yılında Paris'te doğan Polonyalı Fransız yönetmen Roman Polanski, çocukluğundan, yönetmen olduğu erişkinlik dönemine kadar zorlu yaşam koşullarına tanık olur.Üç yaşındayken Yahudi olan annesi, Nazi kamplarından Auschwitz' de ölürken, babası da Avusturya'daki Mauthausen kampından sağ kurtulmayı başarır. 1944 yılına kadar,

Krakow gettosunda Polonyalı bir ailenin yanında yaşayan Polanski, “Ben hayatta kaldım çünkü pek bir Yahudi gibi görünmedim” diyerek hayatta kalabilmesinin nedenini Hristiyan gibi görünmesine bağlar. Yönetmenin yaşadığı kötü olaylara; 1968 yılında evlendiği oyuncu eşi Sharon Tate'in vahşice öldürülmesi ve 1977 yılında, Samantha Geimer adında on üç yaşındaki bir kıza cinsel istismar uyguladığı gerekçesiyle tutuklanması da eklenir. Çocuklukta yaşanan olayların psikanalitik film kuramına göre, yönetmenin çektiği filmler üzerinde etki ettiği görüşü, Polanski'nin filmlerinde bu izlerin aranmasını mümkün kılar.

Polanski, sinemayla olan bağıını ilk olarak 1954'te Lodz'daki Polonya Ulusal Sinema Okulu'nda aldığı eğitimle kurar. Burada birçok kısa film ve belgesel üreten yönetmen, mezuniyetinden sonra da çoğu Andrzej Wajda'nın çalışması olan birçok filmde (Lotna 1959, Masum Sansürcüler 1960 ve Samson 1961) rol alır . Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi 1962 yılında yönetmenliğini yaptığı, En İyi Yabancı Film dalında Oscar'a aday olan Knife In The Water (Suda Bıçak) filmidir. Yönetmenin otörlüğünü ortaya koyduğu, küçük bir teknede üç kişinin yaşadığı gerilimi yansıtan ve psikanalitik unsurlar barındıran ilk filmidir. Güç ilişkilerine ve cinselliğe değinen film, hem konusu, hem çekim teknikleri hem de kullandığı psikanalitik sembollerle yönetmenin bir sonraki filmlerinde kullanacağı tarza kapı aralar. Yönetmenin filmleri değişen konu ve karakterlerine karşın değişmeyen Polanski imzası taşır. Nitekim 1974 yılında çektiği Chinatown (Çin Mahallesi), dedektiflik izleğini altında karmaşık aile ve iş ilişkilerine yer vererek ,“oidipus kompleksi”nden izler taşır.

İd, ego, süperego gibi psikanalitik unsurların alttan alta işlendiği filmleriyle Polanski, yaratıcı yönetmen olarak, kamerayla psikanaliz kurama atıfta bulunan bir ilişki kurar. Bunun en belirgin örneğini, 2013'te çektiği Venus In Fur (Kürklü Venüs) filminde görmek mümkündür. Zira

¹<http://www.hollywoodreporter.com/features/holocaust-survivors/roman-polanski/>

²<http://www.antraktsinema.com/makale.php?id=428>, <http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/roman-polanski-the-truth-about-his-notorious-sex-crime-949106.html>

³<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34681667>

film sadomazoşist bir ilişkiyi konu edinirken; yönetmen filmi, tiyatro oyunu ve gerçek hayatın birbirine geçtiği bir üslupla, “persona” kavramına gönderme yaparak ele alır. 2002 yılında yönetmenin çok ses getiren Holokost draması *The Pianist* (2002), Nazi işgali altındaki Polonya'ya bir piyanist üzerinden ışık tutar. Nazi işgali ve Polonya, Polanski'nin kendi anılarında da yer edinen iki unsur olarak, yönetmenin psikolojik drama yönünde yarattığı mizansenler arasına eklenir.

Yönetmen Polanski'nin imzasını taşıyan niteliklerden biri de karakterlerini klostrufobik sayılabilecek alanlara sıkıştırmasıdır. *Knife In The Water*'la onları göl ve tekneye yerleştiren yönetmen; “Apartman” üçlemesi ve *Carnage* (2011) filmleri ile apartman dairelerine kapatır. Dar alanlarda, kentlerde, toplumun içinde paranoyaya doğru giden; gizli ve örtük maceralar peşinde koşarak gizemli olaylara tanık olan karakterleriyle Polanski, psikanaliz kuramın kavramlarını örtük bir tarzda kendi hayal dünyası ile birleştirip kameraya aktaran bir auteur olarak okunabilir.

Çalışmanın bir sonraki bölümü olan “Apartman” üçlemesinde, yönetmenin metafizik imgelerden ziyade; insanı en çok tanıdığı, bildiği ve gündelik yaşamında karşılaştığı insandan korkutması otörlüğüne gönderme yapar. Polanski'nin yaşamı ve bilinçaltının sinemasına etkisi düşünüldüğünde, genelde ele aldığı konuların şehir hayatı ve kültürel sürecin, dürtüler aracılığıyla bireyi çıkmaza sürüklediği temaların olması doğal karşılanır. Bir sonraki bölümde söz konusu üçleme, ele alınan bilgilerin ışığında analiz edilmiştir.

2.1. Ruhsal Aygıttaki Çatlak: Repulsion (Tiksinti, 1965)

Catherine Deneuve'in (Carol) başrolünü oynadığı *Tiksinti* filmi, yönetmen Roman Polanski'nin 1965 yılında siyah beyaz çektiği bir film olarak, “Apartman” üçlemesinin ilk ayağını oluşturur. Film, asosyal bir karakter olan Carol'un ablasının tatile çıkması ile birlikte evde geçirdiği gerilim dolu günleri konu edinir.

Ablasıyla aynı evde yaşayan Carol; güzellik salonunda çalışan,

tüm güzelliğine karşın soğuk bir yapıya sahip, genç ve takıntılı bir kadındır. Carol'un cinselliğe ve erkeklere karşı belirgin çekimserliğinin tam aksine, insani ilişkilerinde daha sosyal olan ablası evli bir adamla beraberdir. Film bu iki kız kardeşin farklı iç dünyalarını bir çizgiyle ayırarak, çocukluğunda yaşadığı travmayla şekillenen Carol karakterine ışık tutar. Babası tarafından çocukken tecavüze uğraması sonucu bilinçaltında oluşan hasar, ablasının tatile çıkması ile yalnız kalan Carol'un beynindeki kurgularla birleşerek, günden güne şizofreniye dönüşür.

Filmin açılış sahnesinde Polanski, jenerikte akan yazılar eşliğinde, yakın planda Carol'un tek gözünü gösterir. Kamerayla hiç göz göze gelmeyen Carol'un başka bir noktaya odaklanmış durumu, ikinci bir bakıştan, “ötekenden” kaçışını akla getirir. Güzelliği ile Freudyen bir açıdan “bakılan” konumda olan Carol, izleyicilerin “gözünü diktiği” bir karakter olarak, ikinci kez bakılan bir konuma yerleşir. Carol'un bakışları, güzelliğinin altında sakladığı şeylerden bir parça gibidir. Zizekçi bir yöntemle bütünlüğü olan bu bedene yamuk bakıldığında (mecazi anlamda), altından apayrı anlamlar çıkar.

Daha ilk dakikalarda seyirciyi, güzellik salonunda yaşlı bir kadına manikür yapan Carol'la kadının eli arasındaki tezatlık karşılar. Genç ve yaşlı iki elin buluşması, akla bebeğin annesiyle kurduğu hayali bütünlük ve yanılısamayı getirir. Bu “çatlaklık ve buruşukluk” filmin geneline yayılmış bir kodun ilk göstereni olarak Carol'un ruhundaki çatlakların da habercisidir. Bu çatlaklarla dolu ruhuyla Carol'un tek huzur bulduğu yer, yattığı odanın penceresinden görünen kilisedir. Zira, beyaz giyimli rahibeler bir yandan Carol'un dünyasındaki en temiz ve onu en çok rahatlatan simgeler, bir yandan da Lacancı bir perspektifle “asıl ben”in bilinç dışına atıldığı simgesel evrenin kuralları olarak okunabilir. Zizek'in yorumladığı özdeşleşme grafiğine göre, özneye içine girdiği evrelerde çeşitli “gösterenler” ile seslenildiği (ki kilise çanının bu seslenme işlevini üstlenir) ve öznenin bu noktalarla her defasında yeniden özdeşleştiği

“point de capiton” burada “din, Tanrı, ahlak, dürüstlük, saflık” olarak özdeşim noktalarını oluşturur.

Roman Polanski'nin filmlerinde sıkça kullandığı yöntemlerden biri, nesnelere psikolojik anlamlar yüklemesidir. Bu anlamda filmde dikkat çeken nesnelere biri çürümüş tavşan, diğeri ise usturadır. Akşam yemeği için ayrılan tavşanın çürümüş bedeni, Carol'un hastalıklı ruhu ile özdeşleşir. Zizek'in perspektifinden bu tavşan “fallik” bir nesne olarak özneye ait olmayan “sarkma yapan” ve en normal görünen şeyin arkasında yatan “başkalık” olarak karşımıza çıkar. Küçük Carol, çocukluğunda tıpkı bu tavşan gibi babasının arzusunun kurbanı haline gelmiş ve hem bedeni hem de ruhu tavşan gibi çürümüştür. Lacancı tabirle, bilinenden yola çıkarak bilinmeyen anlatıldığı metaforlardan biri olan ustura; erkeğe ait bir nesne olarak Carol'un yaşadığı cinsel istismara gönderme yapar. Ablasının sevgilisine ait bu usturanın, banyoda genç kadının diş fırçasını koyduğu bardakta durması kadını tiksindirir. Carol'un büyük bir tehdit unsuru olan bu ustura, Öteki'nin “arzusunun cisimleşmiş hali” dir. Nitekim adama ait bu bıçak kadının onu eline almasıyla “V” şeklinde açılarak yine Carol'un cinsel organına bir gönderme yaparak, kadının bedeni ve bilinçaltının adamın tehdidi altında olduğunu gösterir.

Polanski, filmin ana teması altında işlenen ensest ilişkiyi bir bakıma yılan balıkları hikâyesi üzerinden anlatır. Carol'un ablası ve sevgilisi, Sağlık Bakanı'nın lavabosundan çıkan yılan balığı haberiyle dalga geçerler. Haberde seçilen hayvanın özellikle yılan balığı olması, şekli ve kötülüğü çağrıştırmaları nedeniyle bir penisle özdeşim kurarak, kadının bilinçaltına bir göndermede bulunur. Ayrıca olayın Sağlık Bakanı'nın evinde yaşanıyor olması da Bakan görünümü altında aileye olan güveni sorgulatan bir durumdur. Polanski bu istismarı son sahnedeki aile fotoğrafıyla aydınlatır. Sadece baba ve kızın bulunduğu açının aydınlatıldığı fotoğrafta Carol'un korkuyla babasına bakışı, kadının bilinçaltındaki korkunç tecavüz olayına gönderme yapar.

Karakterlerini genelde mekânlara sıkıştırıp, bu mekânların onlarda yarattığı psikolojik etkileri yansıtan Polanski, Tiksinti'de apartman yaşamının insanda yarattığı huzursuzluk, sıkışmışlık, gözetim gibi temaları işler. Tatile çıkan ablasının ardından evde tek kalan Carol'u çepeçevre saran ve sıkıştıran duvarların gitgide çatlaması, karakterin paranoyaya gidişine işarettir. Kadının canı sıkıldığında duvarlara yaslanması, bir yandan ruhundaki keyfi bir isteğe işaretken, bir yandan da ona zarar veren korkunç bir şeye dönüşür. Bu da akla Lacancı bir terim olan “sinthome” u getirir. Zizek (2011a: 91) sinthome'u “iğrenç bir keyfe tanıklık eden korkunç bedensel bir işaret” olarak ifade eder.

Tiksinti, her sekansında dil, kültür, ailevi değerlere olan güven, öteki ve onun arzusu, apartmanların tekinsizliği gibi konularını barındıran bir film olarak; seyirciye bilinçaltındaki sırların, duvarların çatlaklarından içeri girerek, yalnızlaşan birey üzerinde tahakküm kurabileceğini gösterir. Öteki' nin bakışı altında özneleşen insanın, fizyolojik ve simgesel süreçlerin gereği olarak “bastırdığı şeylerin geri dönüşü”nü işler. Polanski'nin 1966 Berlin Film Festivali Altın Ayı ödülüne layık görülen bu filmi, yönetmenin ardından çektiği Rosemary's Baby (1968) ve The Tenant (1976) eserleriyle de otörlüğünü pekiştirmesine olanak tanır.

2. 2. “Öteki”nin Bebekleri: Rosemary's Baby (Rosemary'nin Bebeği, 1968)

Rosemary's Baby (1968), yönetmen Roman Polanski'nin, Ira Levin'in aynı adlı romanının uyarlaması olarak çektiği “Apartman” üçlemesinin ikinci filmidir. Film, eşiyile New York'ta bir apartman dairesine yerleşen Rosemary'nin, eşi ve komşularının işbirliği sonucu bebeğinin şeytana sunulmasını anlatır.

Hamile bir kadının, komşularının aracılık ettiği ünlü bir doktora güvenmesi ve sonucunda hiç beklemediği olaylarla karşılaşmasından yola

⁴Thalidomide, 1950'lerde, Alman bir ilaç şirketinin Avrupa'da ilk güvenli uyku hâpi olarak satılan talidomid geliştirmesiyle, dünyanın dört bir yanında binlerce çocuğun flipper benzeri, ağır bedensel engellerle doğmasına sebep olduğu olaydır. <http://www.nytimes.com/2013/09/23/booming/the-death-and-afterlife-of-thalidomide.html>

çıkan yönetmen, tıp tarihinin en kara lekesi sayılan Thalidomide faciasına da gönderme yapar.

Polanski karakter seçimi ve oluşturduğu mizansenle, izleyiciye başından sonuna kadar şüphe duyacağı bir oyunun içine sokar. Rosemary ince yapılı, mavi iri gözleriyle inançlı, güzel ve saf bir kadındır. Eşi Guy Woodhouse ise oyunculuk yapan, bencil ve ünlü bir oyuncu olmak için eşini ihmal eden bir adamdır. Yeni komşuları Roman ve Minnie Castevet; son derece çağdaş görünen, yardımsever, hayat dolu yaşlı bir çifttir. Minnie, rengârenk kostümleri, renkli makyajları ve tokalarıyla esprili ve yaşlı bir kadın olarak zararsız görünürken, eşi Roman da, oyuncu ve tiyatrocunun tanıdık çevresiyle özellikle Guy için ideal bir komşudur. Castevetler, açlıktan ölürken sokakta bulup yanlarına aldıkları Terry adında genç bir kadınla yaşarlar. Filmde yer alan bir diğer karakter, Woodhouseların eski komşusu olan ve özellikle Rosemary'le olan diyaloglarında hikâyeyi değiştiren Hutch'dır. Doktor Saperstein ise filmin sonuna kadar gizemini korurken, sosyete doktoru olmasından dolayı güvenilir görünür. Karakterlerin tümü bireyin içinde yaşadığı dünyada özellikle metropollerde karşımıza çıkan komşular, gruplar ve ilişkileri samimiyetle yansıtırken, bir yandan da metropol hayatının getirdiği “güvensizlik”, “tedirginlik”, “yabancılık” hislerinin temsilidir.

Film, Manhattan ve Central Park'ın üstünde dolaşan bir hava çekimiyle başlayıp, New York sembolü The Dakota'ya ve son olarak mimari yapısıyla gotik ve tarihi havası olan bir yapı üzerine uzanır. Bu sahnelerde yönetmen bizi yüksek, karmakarışık binaların bulunduğu boğucu ve kasvetli bir kentin içine sokarak, aslında apartman dairesinde yaşanan tikel bir olayı, tüm şehre hatta tüm insanlığa geneller. Polanski'nin mekân olarak sıkça kullandığı kentler ve apartman daireleri, bu anlamda izleyende sıkışmışlık hissi uyandıracak kadar bireyi içine alan ve kuşatan alanlar olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla kent yaşamı bireyin bellek ve bilinçaltısıyla yakından ilişkilidir.

Kamusal alanlar, geçmiş, bugün ve gelecek arasında kurulan ilişkilerin en kritik bağlayıcı noktalarıdır. Geçmiş ile kurulan ilişki,

gelecek ile kurulacak ilişki içinde referans noktaları oluşturur. Dolayısıyla, bu alanlar kentler için kimlik kurucu noktalar olmasının ötesinde, o toplumun kolektif belleğini ve kentlilik bilincini yansıtan, özgün yaşam alanları olarak ortaya çıkmaktadırlar (Çalpak, 2012: 36).

Mekânın bu şekilde kullanımı, akla bireyi kültüre ve dile girişle sınırlayan, ona “toplumsal” olarak seslenen, mahremiyetini duvar ve kapıların ardına saklayan simgesel evreyi çağırıştırır.

Woodhouse çifti, eski komşuları Hutch'ın geçmişte yaşanan kötü olaylardan bahsetmesine rağmen, “Kara Bramford” diye anılan bir apartman dairesine taşınır. Apartmanın böyle anılmasının nedeni, daha önce Marcato adında şeytan çağırımlarıyla ünlü büyücü bir adamın burada yaşamış olması ve Trench kız kardeşlerin, burada çocukları pişirip yemiş olması gibi korkunç olayları barındırmasıdır. Nitekim genç çiftin tuttuğu 7. dairenin eski kiracısı da uzun süre komada kaldıktan sonra ölmüştür. Fakat Rosemary'e göre, “her apartmanda korkunç şeyler olur”. Verilen cevap Zizek (1996: 64-65)'in kapital insan tanımını akla getirir: “Günümüzün tipik öznesi, bir yandan her tür toplumsal ideolojiye alaycı bir güvensizlik gösterirken, bir yandan da kendini hiç kısıtlamaksızın Ötekinin komploları, tehditleri ve hazzının aşırı formları hakkında paranoyak fanteziler kuran kişidir”.

Kamusal bir alan olarak apartmanlarda birbirleri hakkında hiçbir şey bilmeyen bireyler için “bakış” önemlidir. Zira göz, bu birbirine yabancı insanların “ötekiler” hakkında bir fikir sahibi olmasını sağlayan organdır. Öteki”nin bakışı ve arzusu altında özneleşme ve davranışları yönlendirme süreci apartman yaşamının bir parçasıdır. Polanski bir auteur yönetmen olarak ötekinin bu bakışıyla insanı, metafizikten olandan ziyade insandan korkutur. Örneğin; Terry'nin ölümünden sonra Castevetlere üzülen Rosemary ve eşi onlarla vakit geçirirken aynı zamanda samimi olmaktan da korkarlar. Romantik bir yemekte çalan zil, kitap okurken gelen komşular... İnsanın kapalı bir kutu içinde apartman kurallarıyla yaşaması ve gözetim duygusu, kişinin paranoyak olması için yeterlidir.

Eşiyle akşam yemeğinde Rosemary, komşularının ikram ettiği

tatlıyı yedikten sonra bir rüya görür. Bu rüyada Rosemary, “sadece Katoliklerin girebildiği” bir gemidedir. Geminin aşağı katına indiğinde, kocasının onu soyup tecavüz ettiği sırada şeytanla göz göze gelir. Bu sırada etrafında hayatında karşılaştığı herkes “Büyük Öteki” olarak kadını kuşatma altına alır. Eşiyle soğuk bir ilişki yaşayan Rosemary, bilinçaltında daha farklı fanteziler barındırırken, Guy'ın o gece “içkili olduğu” bahanesiyle, karısı uyurken gerçekten onunla birlikte olması, süperregonun etkisini yitirdiği durumlarda, dürtülerin kendini meydana çıkardığını gösterir. Bakır (2008: 31), ister bastırılınsın ister yüceltilsin, dürtünün etkisinin tam olarak yok olmadığını, ego üzerindeki baskısının devam ederek rüyalar ve fanteziler aracılığıyla kendini gösterdiğini belirtir. Bu aynı zamanda tüm girişimlere rağmen geri dönen, dilin söylemediği yani sembole dökülmemiş bir şey olan “semptom” kavramına da gönderme yapar.

Hutch'ın ölümünden sonra kitaptaki şifreleri çözen Rosemary, komşusu Roman'ın aslında büyücü Marcato'nun oğlu olduğunu öğrenir. Filmin başında gördüğümüz evin kilere açılan gizli kapısı, filmin sonunda gerçeğe açılır. Guy Woodhouse çok istediği rolü alan bir oyuncuya, satanist olan komşularına bebeği vermesi karşılığında, büyü yaptırarak adamı kör ettirmiş ve yerine geçmiştir.

Film lüks eşyalarıyla evinde oyalanan saf bir kadının hazlarını; şeytandan doğan bir bebeğe annelik yapmak isteyecek kadar kültürün ya da süperregonun akışına kendini bırakan özneyi; çarpık ve karmaşık binaların ardına saklanan Es'i sorgular. Rosemary's Baby, yönetmen Roman Polanski'ye 41. Akademi Ödülleri'nde en iyi uyarlama senaryo adaylığı kazandırır.

2.3. Deliliğe Açılan Pencere: The Tenant (Kiracı, 1976)

Başrolünde yönetmen Polanski'nin bulunduğu (Trelskovsky), The Tenant (1976) Apartman Üçlemesinin son filmidir. Psikolojik gerilim türündeki film, Trelskovsky adında bir gencin, intihar eden bir kadının dairesine taşınması sonucu yavaş yavaş onun yerine geçmesini konu alır.

Bu filmle Polanski, hem yönetmenliği hem de oyunculuğundaki hünere göstererek, başarısını Palme d'Or ödülüyle pekiştirir.

Film, Trelovsky'nin intihar eden genç bir kadının, Polanski imzası taşıyan kasvetli apartman dairesini tutmasıyla başlar. Trelovsky oldukça temiz, düzenli ve uyumlu bir adamdır. Tuvalet giderken bile telefon etmeyi bahane edecek kadar kibar, dilenciye bozuk olmadığı için banknotlarını verecek kadar “saf” yani başka dünyanın adamıdır. Zira bu adam bir yandan ahlaklı ve düzenli hayatıyla, bir yandan da bastırılmış duygularıyla egonun temsilidir. Ve izleyici film boyunca bu adamın, süpergoyu niteleyen apartman sakinlerinin baskılarıyla geçireceği dönüşüme şahit olur.

Trelovsky'nin küçük dairesinde tek özgürlük alanı dışarıyı (bir bakıma id'i) temsil eden penceresidir. Penceresi karşı binanın ortak tuvalet alanına bakar. Trelovsky bu cama her bakışında, başkalarının da kendine bakması sonucu “bakılan” konumuna yerleşir. Bu durum bakan ile bakılanın iç içe geçtiği, özne ve nesnenin birbiri içine yerleştiği Lacancı bir yoruma olanak tanır. Ayrıca Zizek'in (2011a: 122), imgesel özdeşleşmenin Öteki'nin bakışı (gaze) altında kurulduğu yorumunu da akla getirir.

Rosemary's Baby filminde camdan atlayan Terry'nin yerine, bu kez eski kiracı Simone geçer. Özellikle Apartman Üçlemesinde durup dururken intihar eden ya da cinnet geçiren kişilerin yer alması apartman hayatının görünmeyen yüzünü resmeder. Simone'un ölümüyle Trelovsky küçük ve boğucu daireye taşınır. Giysi dolabında kadının bir elbisesini görüp atmayı düşünse de kendi kıyafetlerinin yanına koyar. Bu sahneyle Trelovsky, filmin sonunda dönüşeceği Simone'a ikinci kez adım atar (ilki evine taşınması). Kendisine kızın her sabah gittiği kafede, onun içtiği sıcak çikolata ya da sigara önerilen Trelovsky, her an şizofreniye bir adım daha yaklaşırken, bunun sebebi Lacancı perspektifle kültürel bir boyut kazanır. Genç adam özüne inmeye çalıştığı anlarda bu kültürel baskı, (sinemada Simone'un arkadaşıyla öpüşürken arka

koltuktaki adamın bakışları gibi) açığa çıkar. Bunun yanı sıra cenazede Stella'yı gördüğünde kilisenin, üstünde bir baskı oluşturarak suçluluk duygusu hissettirmesi de yaşamdaki süpergonun her an ensemizde olduğunu gösterir. Zira bu gözetim ve denetim duygusu Trelkovski'ye yakında en ufak cinsel bir anını bile ev sahibinin istekleri doğrultusunda yaşatacaktır.

Merak ve fantezilerde bu kalabalık apartman dairelerinde iş başındadır. Tiksinti'nin son sahnesinde daireye meraklı gözlerle giren apartman sakinleri gibi; Kiracı'da da merak hem komşular hem de bireyin kafasında kurduğu fanteziler bağlamında önemlidir. Trelkovsky, duvarda gördüğü küçük deliğe merakla bakarken eski kiracının dişini bulur. Bu diş filmin ve önceki hayatın sırrı olarak “objet petit a” kavramına gönderme yapar. Diş, adamı da kadına bağlayan bir köprü işlevi görür.

Filmin devamında binadan rahatsızlık verdiği gerekçesiyle atılmak istenen Madam Gaderian, sakat kızıyla birlikte Trelkovsky'e çıkararak esas gürültüyü başkasının yaptığını söyler. Saçları iki yandan toplu, bir çocuğu andıran bu kadın (id'in bir temsilcisi) ve Trelkovsky'nin Simone yüzünün kendisidir. Saygınlık ve kaliteyle özdeşlik kurulan bu apartmanda Polanski'nin diğer filmlerinde olduğu gibi kişiyi suça, deliliğe, cinnete götüren süpergo ya da “gerçeklik”; id'in temsilcisi olan bu kadını, binadan atmak isteyince kadın dairelere dışkısını bırakır. Psikanaliz kuramda bu edim, çocuğun kendini ilk gerçekleştirdiği evre olarak bilinir. Bakır (2008: 32-33), Freud'un anal döneme ilişkin görüşlerini yorumlayarak, dışkıların bir armağan özelliği taşıdığını, yasak ve yapılmaması gereken her şeyin anal döneme özgü olduğunu ifade eder.

Trelkovsky, bu küçücük dairesinde üstündeki tüm gözetim ve baskı unsurlarının alkışları eşliğinde nihayet kendini çift kişiliği ile camdan atar. Üstelik bu atlayış iki kere yaptığı bir atlayıştır. Filmde normal olan ve anormalleştirilen, daha sonra anormal olduğu için suçlanan ve “hasta” gözyle bakılan kişiler dünyadan dışlanmıştır. Bunun ilk örneğini, lezbiyen Simone, ikinci örneğini Trelkovsky gösterir.

Normal bir insanın şizofreniye doğru yolculuğuna tanık eden Polanski, izleyeni kişinin apartman dairelerinde ne kadar önlem alırsa alsın, dışarıdan daha tehlikeli bir yaşam sürdüğüne tanık eder. Sürekli mekân değiştiren, kapıların arkasına dolaplar koyan genç adam beynini susturamadığı için baskılarla birlikte ikinci bir kişiye dönüşür. Böylece bilinçaltı kişinin üzerini tahtayla kapatıp çivi çakamayacağı kadar dirençli ve güçlü bir aygıt olarak karşımıza çıkar.

SONUÇ

Sinema, gerek izleyici, gerekse yarattığı karakterler bakımından tıpkı psikanaliz kuram gibi özneyi ve öznenin içinde bulunduğu kültürel evreni kamera aracılığıyla aktarmaya çalışır. Bu anlamda filmler üzerinden psikanalitik okuma yapmak, izleyenle karakterleri bağlayan bir köprü olurken, filmlerin de daha iyi anlaşılmasını sağlar. Yönetmen Polanski'nin gerek kişisel yaşamı, gerekse bireyin bilinçaltı ve kent yaşamını konu edindiği Apartman Üçlemesi sinemada psikanalitik kuramın nasıl işlendiğine uygun bir örnektir.

Bu çalışmada yönetmen Roman Polanski'nin Apartman Üçlemesi, internet üzerinden izlenip, yönetmenin otörlüğü üzerinden, apartmanlarda dört duvar arasında yaşayan bireylerin bilinçaltına kısaca göz atılmıştır. Psikanalizin bazı kavramları göz önüne alındığında, bireyin içinde yetiştiği çevrenin, onun psikolojisinde ve davranışlarında bir takım değişikliklere yol açtığı gözlenmiştir.

Lacancı simgesel evrenin öznedede oluşturduğu sınırlılık ve kısıtlılığın, Freud' un Ben ve Es arasında kalan bireye dair açıklamaların ve Zizek'in "öteki" nin arzusu altında kurulan bireye yaptığı göndermelerin, söz konusu filmlerin ortak ard alanını oluşturduğu görülmüştür. Tiksinti filminde ensest bir ilişkinin karakterde yarattığı travma üzerinden, bireyin hayatı boyunca çocukluğunda yaşadıklarını bilinçaltında sakladığına ulaşılmıştır.

Bireyin özellikle kent hayatının bir sembolü olan apartmanlarda,

kültürel süreçlerin etkisiyle "ruhsal aygıtı" nı şekillendirmesini temsil eden Rosemary'nin Bebeği filmi de çevresel faktörler ve bilinçaltı ilişkisini gözler önüne sermiştir. İntihar eden insanların, tekinsiz komşuların, dairelerde meydana gelen vahşetlerin, çocuklukta yaşanan travmaların psikanalitik bir kavram olan "bastırılanın geri dönüşü" ile yakından ilişkili olduğu görülmüştür. Özellikle Kiracı filmi ile gözetlenme ve dikizlenme altındaki karakterin intihara giden ruhsal değişimi, toplumsal yaşam ve psikolojik süreçler arasındaki ilişkiyi daha derinden işlemiştir.

Sonuç olarak, Apartman Üçlemesinin her üç filminde de gözetim duygusu, apartman yaşamı, güvensizlik, Öteki'nin komploları gibi konular ortak temaları oluştururken, psikanalitik kuramın temel kavramlarının sinemada nasıl vücut bulduğunu ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2003), Sinemada Anlam ve Anlatım, Alfa Yayınları: İstanbul
- Arslan, U. (2009) Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı, Kültür ve İletişim, Sayı:12(1) (9-38)
- Baker, U. (1996) Ignoramus = Bilmiyoruz: Bilinç dışının Bir Eleştirisine Doğru, Toplum ve Bilim, Say:70 (241-250)
- Bakır, B. (2008), Sinema ve Psikanaliz, Hayalet kitap: İstanbul
- Bowie, M. (2007), Lacan, (Çev. V. Pekel Şener), Dost Kitabevi: Ankara
- Butler, A. M. (2011), Film Çalışmaları, (Çev. A. Toprak), Kalkedon Yayınları: İstanbul
- Çalak, I. E. (2012). Kentsel Ve Kolektif Belleğin Sürekliliği Bağlamında Kamusal Mekânlar: ULAP Platz Örneği, Almanya. Tasarım+ kuram dergisi, 8(13), 34-47.
- Deutsch, M., Krauss, R. M. (1986) Psikoseksüel Gelişim Evreleri, Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi (Çeviren:Bekir Onur) Cilt: 19 Sayı: 1 (225-237)
- Erdoğan, N. (1996), "Sinema ve Psikanaliz" Toplum ve Bilim 70 241-249.
- Freud, S. (1994b) Psikanaliz Üzerine (Türkçesi: A. A. Öneş) Say Yayınları: İstanbul
- Freud, S. (1993a) Cinsiyet Üzerine, (Türkçesi: A. A. Öneş), Say Yayınları: İstanbul
- Freud, S. (1996) Düşlerin Yorumu, (Çev. E. Kapkı), Payel Yayınevi: İstanbul
- Freud, S. (1994a) Kendi Kendine Psikanaliz, (Çev. T. Büyükören), Düşünen Adam Yayınları: İstanbul
- McGowan T., Kunkle, S., (2014) Lacan ve Çağdaş Sinema Sanatı, (Çev. Y. Ertuğrul ve C. Turan), Say Yayınları: Ankara Cad.
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması, (Çev. N. Abisel), 25,21
- Odabaş, B. (2015) Andre Bazin, Sinema Kuramları-I Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar içinde, Zeynep Özarslan (ed.), Su Yay: İstanbul
- Rigel, N., (2005), Lacan'ın Çekiciyle Put Kırma: Slavoj Zizek, Kadife Karanlık 1 içinde, Su Yay.: İstanbul

Stam, R. (2014), Sinema Teorisine Giriş, (Çev. S. Salman, Ç. Asatekin) Ayrıntı: İstanbul

Smith P, Riley A, (2016) Kültürel Kurama Giriş, (Çev: S. Güzelsarı ve İ. Gündoğdu), Dipnot Yayınları: Ankara

Tura, S. M. (1996). Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Ayrıntı: İstanbul

Türkoğlu, N. (2014) Psikanaliz ve Sinema Üzerine, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar içinde, (Der. Murat İri), Derin Yayınları: İstanbul (143-156)

Kovacs, A. B. (2010), Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması,1950 -1980, (Çev.E. Yılmaz), De-ki Basım: Ankara

Zizek, S. (2005) Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş, (Çev. T.Birkan), Metis: İstanbul

Zizek, S. (2011a) İdeolojinin Yüce Nesnesi, (Çev. T.nBirkan), Metis: İstanbul

Zizek, S. (1996), Müstehcen Efendi, Toplum ve Bilim, Güz, Sayı: 70,(s.64-77), (s.s:319)

Zizek, S. (2011b) Kırılğan Temas: Slavoj Zizek'ten Seçme Yazılar, (Çevir. T. Birkan), Metis: İstanbul

Want, Kul.C ve Piero, (2015), Slavoj Zizek, (Çev.E. Keskinsoy ve B.Somay), NTV Yay: İstanbul

İNTERNET ADRESLERİ

<http://www.antraktsinema.com/makale.php?id=428> erişim tarihi: 10. 03.2017

<http://www.biography.com/people/roman-polanski-9443411#wife-sharon-tates-murder> erişim tarihi: 10. 03.2017

<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34681667> erişim tarihi: 10. 03.2017

<http://www.hollywoodreporter.com/features/holocaust-survivors/roman-polanski/> erişim tarihi: 10. 03.2017

<http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/roman-polanski-the-truth-about-his-notorious-sex-crime-949106.html> erişim tarihi: 10. 03.2017

<http://www.nytimes.com/2013/09/23/booming/the-death-and-afterlife-of-thalidomide.html> erişim tarihi:05.02.2017