

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

ERKEN DÖNEM ROMAN POLANSKİ SİNEMASINDA ÖDİPAL ÜÇGEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emre İZGİ

ANKARA - 2018

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI**

ERKEN DÖNEM ROMAN POLANSKI SİNEMASINDA ÖDİPAL ÜÇGEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EMRE İZGİ

TEZ DANIŞMANI

Yrd. Doç. Dr. Eren YÜKSEL

ANKARA - 2018

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

EMRE İZGİ

ERKEN DÖNEM ROMAN POLANSKİ SİNEMASINDA ÖDİPAL ÜÇGEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Eren Yüksel

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Yrd. Doç. Dr. Eren Yüksel

Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

Yrd. Doç. Dr. Ahmet Ortan

İmzası







Tez Sınavı Tarihi... 25.01.2018...

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (...../...../.....)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

EMRE İZGİ



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	i
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

FREUDYEN PSİKANALİZ, OEDİPUS KARMAŞASI ve SİNEMA İLİŞKİSİ

1.1. Psikanalizin Freudyen Hali	9
1.1.1. Freudyen Psikanalizde Genel Kavramlar	10
1.1.2. Topografik Model.....	12
1.1.3. Yapısal Model.....	15
1.1.4. Psikoseksüel Gelişim Kuramı.....	17
1.2. Oedipus Karmaşası ve Freudyen Teori İçerisindeki Seyri.....	21
1.2.1. Oedipus Karmaşası	21
1.2.2. Oedipus Karmaşasının Kronolojik Seyri	22
1.2.3. Hadım Edilme Karmaşası	32
1.2.4. Freudyen Oedipus Karmaşasına Yönelik Eleştiriler.....	33
1.3. Sinema, Freudyen Teori ve Ödipal Karmaşa İlişkisi	38
1.3.1. Psikanalitik Film Kuramına Genel Bir Bakış.....	38
1.3.2. Freud ve Sinema	40
1.3.3. Ödipal Yörüngenin	45

İKİNCİ BÖLÜM

ERKEN DÖNEM ROMAN POLANSKI SİNEMASINDA ÖDİPAL ÜÇGEN

2.1.Genel Hatlarıyla Roman Polanski Sineması.....	49
2.2. Erken Dönem Polanski Sinemasında Ödipal Üçgen.....	53
2.2.1. Baba ve Gölge Oğul.....	53
2.2.2. Nesne Anne	67
2.2.3. Ödipal Mücadelenin Kaybedenleri	82
SONUÇ.....	95
KAYNAKÇA.....	101
EK: İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ.....	114
ÖZET	118



GİRİŞ

Bu çalışmada, bir auteur olarak ele alınan Roman Polanski'nin erken dönem film örneklerinde, Freudyen ödipal kuramdan yola çıkılarak psikanalitik film çözümlemesi tekniği ile kurgusal erkek karakterlerin kişilik dinamikleri analiz edilmektedir. İncelenecek filmler özelinde, Polanski'nin erkeklik anlatısını inşa ederken Freudyen Oedipus karmaşası kavramından ne kadar ve nasıl etkilendiği, çalışmanın odağını oluşturmaktadır. Çalışma Oedipus karmaşası kavramını ele alırken, Sigmund Freud'un ödipal süreci biyolojik mekanizmalarla temellendirme eğilimini olduğu gibi kabul etmek yerine, ödipal cinsiyet örüntülerinin çocukluktaki fallik evrenin yanı sıra yetişkinlik evresini de kapsayacak biçimde genişletilip toplumsallaşma sürecinde yeniden ve yeniden kurulduğu argümanına yaslanmaktadır.

Çalışmada ayrıca, ödipal karmaşa kavramının, sinemada ödipal yörünge adı verilen anlatı formuna sahip filmler dışında kalan örneklerde de olay örgüsünü belirlemede rol oynayabileceğini, karakter dinamiklerini şekillendirmede etkin bir düşünsel referans olabileceğini göstermek hedeflenmektedir. Bu bağlamda çalışmada ele alınan filmlerde yer alan karakterlerin, farklı toplumlara ve farklı dönemlere ait olmalarına karşın, ataerkil ve heteronormatif düşünce, davranış ve pratiklerde ortaklaşmalarının nedenleri ve biçimleri psikanalitik bir çözümlemeyle anlaşılmaya çalışılmaktadır.

Çalışmada, ele alınan film örnekleri üzerinde, ödipal kuram bağlamında psikanalitik bir çözümleme yapmak amaçlanırken; heteronormatif ve ataerkil sistemlerin iktidar tarafını oluşturan erkekliğe ve bunun ödipal süreçle ilişkisine dair bir incelemenin, söz konusu sistem içerisindeki tahakküm dinamiklerini belirlemede yararlı olabileceği düşünülmektedir.

Bu çerçevede çalışmada, erken dönem Polanski sinemasında eril karakter ödipal dinamiklerini merkeze alan, *Sudaki Bıçak* (*Nóz W Wodzie*, 1962), *Bozuk Düzen* (*Cul-de-sac*, 1966), *Korkusuz Vampir Avcıları / Vampirlerin Dansı*¹ (*Fearless Vampire Killers/ Dance Of The Vampires*, 1967), *Ne?* (*Che?*, 1972) ve *Kiracı* (*Le Locataire*, 1976) filmleri ele alınmıştır. Uluslararası film çalışmaları literatüründe, ödipal kuram bağlamında ele alınmış erken dönem Polanski sineması örneklerinden *Kanlı Saltanat* (*The Tragedy of Macbeth*, 1971)² ve *Çin Mahallesi* (*Chinatown*, 1974)³ filmleri bu çalışmanın kapsamına dâhil edilmemiş; ödipal bağlamda daha az ele alınmış ya da hiç çalışılmamış eserlere yer verilmiştir. Tematik bütünlük bağlamında, eril ödipal örüntünün hâkim olduğu anlatılara odaklanılmış, diğer erken dönem filmleri olan *Tiksinti* (*Repulsion*, 1965) ve *Rosemary'nin Bebeği* (*Rosemary's Baby*, 1968), kadın ödipal dinamiklerini merkeze aldığı için çalışmanın sınırları içerisinde yer almamıştır.

Çalışmada auteur kuramından hareketle Roman Polanski, eserlerinde biçimsel ve düşünsel karakteristikler bulunan, yaratıcı bir yönetmen konumuna yerleştirilmektedir. Auteur kuramı, kuşkusuz film teorisinin en etkili kavramsallaştırmalarından biridir. Varlığını daha çok *Cahiers du Cinema* eleştirmenlerine borçlu olan bu kuram, eğlence sektörü ürünü olarak görünen “anaakım sinema”yı güzel sanatlar kanonu içine yerleştirmekte; yönetmeni tıpkı diğer sanat formlarında üretim yapan kişiler gibi tanımlamakta; eserlerine kişisel, estetik ve yazılı (authored) izler bırakan bir yaratıcı fail

¹ Literatürde, 1967 tarihli film için iki isim de kullanılmaktadır. Bu çalışmada *Korkusuz Vampir Avcıları* başlığı tercih edilecektir.

² Klasik William Shakespeare metinlerinden biri olan *Macbeth* ve Oedipus karmaşası arasındaki ilişkiyi ele alan eser sayısı oldukça fazladır. Bu çalışmaların çoğu, Freud'un, *Macbeth* ve *Lady Macbeth*'in aynı bireye ait dişil ve eril öğelerin bir yansıması olduğu; eserde bu öğelerin, farklı karakterler olarak canlandırıldığı yönündeki görüşü üzerinde şekillenir (1997b). Polanski'nin *Kanlı Saltanat* filmi, ödipal karmaşa temelinde çözümleyen araştırmalara rastlanmamışsa da özellikle uluslararası literatürde, drama ve tiyatro çalışmaları kapsamında ele alan makale sayısı oldukça fazladır. Oğuz Makal “Sinemada Shakespeare'in Tarihsel Kahramanları” isimi makalesinde, *Kanlı Saltanat*'a değindiği kısımda, filmi oyunculuk ve tragedyaya getirdiği yenilik açısından ele aldığı için bu makale drama çalışmaları kapsamında değerlendirilebilir (2007). Film çalışmaları bağlamında ele alan uluslararası çalışmalara örnek olarak ise; Crowl (1976), Deats (1986), Robinson (1994) verilebilir.

³ *Çin Mahallesi*'ni Oedipus karmaşası bağlamında ele alan önemli çalışmalardan bazıları: Belton (1991), McGinnis (1975), Gilmore (2007), Gamel (2001), Linderman (1982), Shetley (1999).

olarak konumlamaktadır (Moy, 2007: 72). Bu yaklaşım, filmi kolektif bir endüstri ürünü olarak görmekten çok, kişisellik vurgusunun ön plana çıktığı ve film kuramında yönetmenin özel konuma yerleştiği bir modele dayanmaktadır.

Andrew Sarris, auteur kuramını, yönetmenin nitelikleri doğrultusunda üç halkalı bir şemayla açıklar. Dıştaki halka teknik unsurlara, ortadaki halka kişisel üsluba ve iç halka ise içsel anlama işaret eder. Yönetmen bu anlamda, “bir teknisyen, bir stilist ve bir auteur” olarak üçlü bir uzmanlığın bileşimini ifade eder (Sarris, 2004: 563). Farklı yönetmenler, bahsi geçen üçlü yapının, farklı bir unsurunu ön plana çıkarabilir. Örneğin, Jean-Luc Godard teknik açıdan anaakım sinemadan belirgin bir kopuşu simgeler. Ya da Alfred Hitchcock, Frank Capra, John Ford gibi isimler uyuşum sinemasından ödünç alınmış teknikleri bolca kullansalar da “yaratıcı ifade ve yaratıcı denetim” kanalı ile kişisel üsluplarını film külliyatlarının bütün örneklerinde hissettirirler (Schatz, 2009: 524). Ingmar Bergman sinemasında belirli anlam ya da anlam sorgulamalarına denk gelen motifler dikkat çeker (Wood, 2012; Gado, 1986). Roberto Rossellini ya da Luchino Visconti’de farklı dönemlerde, üçlü halka modelinin farklı yanları belirginleşir (Sarris, 2004: 563). Ancak adı geçen örneklerin tümünde görülebileceği üzere, *auteur*, film üretim sürecini, belirli bir kişisellik katarak gerçekleştiren yönetmenleri tanımlamak için kullanılır.

Polonyalı yönetmen Roman Polanski, film kariyerine kendi ülkesinde başlamış olsa da ilk uzun metraj projesiyle ulus ötesi sinema camiasının dikkatini çekip bundan sonraki üretim sürecini Batı Avrupa’da ve ABD’de gerçekleştirmeyi tercih etmiştir. Polanski’nin farklı kültürel coğrafyalarda (Polonya, İngiltere, Fransa, ABD, İtalya gibi) ürettiği eserler, hem ilk dönem siyah-beyaz filmlerinde hem de renkli evrede, biçimsel ve anlamsal “ara tonları” ihmal etmeyen ama “karanlık alanları” önceleyen bir nitelik sergiler. Yönetmen, bu karanlık alanlarla bağlantılı olarak “dikizcilik, cinsel şiddet ve sürrealizm” ustası gibi nitelemelerle tanımlanır (Bird, 2002: 5). Polanski, erken dönem

çalışmalarında, anaakım sinema uylaşlarıyla daha mesafeli film örnekleri ortaya çıkarmış, ancak özellikle *Tess* (1979) filmiyle birlikte üretim sürecinde stüdyo etkisi artmış, popüler sinema uylaşmaları daha hissedilebilir hale gelmiştir. Polanski, Doğu Avrupa sinema geleneğiyle Batı yönelimlerini sentezlemeyi başararak hem anaakım sinema seyircisinin hem de sinefillerin ilgisini çekmiş, bu yanıyla da auteur sineması örneklerinin sadece sanat sineması seyircisine hitap ettiği inancını kıran örneklerden biri olmuştur.

Polanski'nin erken dönem filmlerinde, şiddet ve cinsellik temaları ile kameranın dikizci yanına yapılan vurgu, kurgusal karakterlerin kişilik dinamikleri ve iletişim motivasyonlarının analizinde toplumsal cinsiyet bağlamını önemli hale getirmektedir. Kadın, erkek ve "diğerleri" olarak konumlandırılan karakterlerin ilişki kurma biçimleri, toplumsal cinsiyet anlatılarının tahakküm eksenli inşasının altı çizilerek filmlere taşınmaktadır. Ayrıca karakter hezeyanlarına ya da filmin anlatı evreninin bir parçası olarak gerçeküstü temalara sıkça yer verilmesi, filmlerin anlamlandırılmasında, bilinç alanı kadar bilinçdışı dinamiklerinin de dikkate alınmasına davet çıkarmaktadır.

Türkçe film literatüründe, Roman Polanski sineması üzerine yazılmış akademik eser sayısı oldukça sınırlıdır. Çalışma gerçekleştirilirken yapılan tarama neticesinde, Polanski sinemasına odaklanan herhangi bir Türkçe kitaba rastlanmazken, bazı filmlerin kısmi olarak ele alındığı iki makaleyle karşılaşılmıştır. Bunlardan birincisi, Oğuz Makal'ın (2007) Shakespeare karakterlerinin sinemadaki izdüşümlerini derlediği tematik bir çalışma olan "Sinemada Shakespeare'in Tarihsel Kahramanları" isimli çalışmasıdır. Bu makalede, *Kanlı Saltanat* filmine, öykünün başkahramanı Macbeth'i nasıl betimlediği ve filmin tragedyya türüne yaklaşımı ele alınmıştır (Makal, 2007, s. 86-88). Polanski sinemasına değinen diğer bir çalışma ise, militarizm ve kadın ilişkisini analiz etmek üzere

İkinci Dünya Savaşı temalı üç filmi rastgele örneklem yoluyla seçen bir makaledir.⁴ Bu çalışmada *Piyanist* filmi, çok sınırlı bir kapsamda ve betimleyici bir çerçevede ele alınmış, analiz bulgularına yeterince yer verilmemiştir. Türkiye’de, Polanski sinemasına dair film çalışmaları alanında üretilmiş yüksek lisans ve doktora tezleri tarandığında ise yalnızca bir çalışmaya rastlanmıştır.⁵ Söz konusu yüksek lisans tezinin yazarı, *Kanlı Saltanat* filminde Carl Gustave Jung’un psikanaliz kuramıyla ilişkilendirdiği belirli sahneleri göstergebilimsel olarak analiz etmiştir. Çalışmada, ödipal kuram bağlamında bir tartışma yürütülmemiş, analiz psikanalitik çözümleme yerine göstergebilimi merkeze almış ve *Kanlı Saltanat* filmi Polanski sineması kanonu içinde değil tekil bir araştırma nesnesi olarak ele alınmıştır. Bu çalışma ise, Polanski sinemasının biçim ve anlatı ekseninde belirli ortaklıklar taşıyan bir film kümesi olduğu önermesinden yola çıkmıştır. Bu bütünlüğün içerisinde eril ödipal yapının ön plana çıktığı beş filmdeki ortak temalar psikanalitik film çözümleme tekniği ile üç başlık altında incelenmiştir.

Film anlatılarında bilinçdışının gerek diyalog gerek görselleştirme yoluyla, sıklıkla değinilen bir tema olması, psikanalizi film çözümleme yöntemi olarak özel bir yere koymaktadır. 1970’lerde psikanaliz ve film kuramı ilişkisi daha açık ve güçlü biçimde hissedilmeye başlanmışsa da bu dönem öncesi sinema çalışmalarında da psikanalizin izleri vardır (Arslan, 2009: 10). Psikanaliz “insan öznelliğini, cinselliğini ve bilinçdışını merkeze alan” çeşitli teorilerden oluşan bir disiplindir (Rose, 2007: 107). Psikanalitik kuramın, görsel olana yaklaşımı, film çalışmalarının da hareket noktasını belirlemiştir. Freudyen psikanalitik yaklaşıma göre görsellik, öznelliği belirleyen önemli bir unsurdur. Dolayısıyla görsel kültür ürünleri olarak filmlerin ifade ettiği anlam, öznellik ve bakış ilişkisinin de incelendiği psikanalitik kuram yardımıyla anlaşılır olabilmektedir.

⁴ Söz konusu makale için bkz. Ozan & Nergiz (2017).

⁵Söz konusu tez için bkz. Gümüş (2009).

Kültürel üretimin önemli bir unsuru olan görsel iletişim öğelerinin nasıl bir anlam taşıdıklarına yönelik analiz için çeşitli yöntemler ve yaklaşımlar bulunmaktadır. Görsel kültür ürünlerinin incelenmesi, modernleşme sonrası görme ve bilme kavramlarının özdeş olarak algılanması ile beraber önem kazanmış; Kartezyen perspektifçilik, modern evrede görsel modele hâkim olmuştur (Arslan, 2003: 42). Modern görme rejimi, aşkın bir özne olan gözün, nesnel bilgiye dolaysız biçimde ulaşması tezi üzerinde şekillenir. Öznenin bakışı, nesne üzerinde, Foucaultcu bir yaklaşımla ifade edilecek olursa, iktidar uygular. Pozitivist perspektifte olduğu gibi, öznenin bakışı nesneleştirmeye, bilgi nesnesi kılmaya, analiz yapmaya yarar. O halde bu durum, öznenin gözünü varoluşsal hiyerarşinin tam merkezine yerleştirir.

Pozitif bilimlerin modern dönem boyunca başat konumdaki bu söylem düzeninin pozitivism aracılığıyla sosyal bilimlere devşirilmesi, sosyal olgular için de özne/nesne sıralanışını bahsedildiği gibi yapmıştır. Gözün dünyaya hâkim, nesnel varsayılan konumu pozitivism'e getirilen eleştirilerle paralel olarak değişime uğramıştır. Sonraki çalışmalar Kartezyen perspektifçiliğin sabit, nesnel bir öznenin dünyayı objektif olarak algıladığı görüşüne karşı çıkmıştır. Ancak, Kartezyencilik ve pozitivism'in eleştirilerek görece terk edilmesi, görselliğin önemini postmodern dönemde de azaltmamış, görme ve bilme bağı zayıflasa da görsel deneyim yine ön planda olmuştur. Çalışmaların odağı görselin ideolojik kullanımı ve başka görme biçimleri üzerine kaymıştır (Haraway'den akt. Rose, 2007: 5).

Eleştirel görsel kültür çalışmalarında, görsel deneyimin bir karşı iktidar pratiği olarak da üretilebileceği ve egemen bakışın yerinden edilebileceği gibi yaklaşımlar sunulmaktadır. Örneğin, Manthia Diawara, özne konumlarını belirlemede söz sahibi olan etnisite, cinsiyet gibi unsurların; egemen (eril, beyaz) bakışın reddedilip başka bir izleme formunun ortaya çıkmasına yol açtığını iddia eder ve bu farklı bakışa sahip konumları "direnen izleyici" (resisting spectator) olarak niteler (1988). Egemeni onaylayan veya

karşı çıkan öznellikler, farklı görsel rotaları takip eder. Psikanalitik çözümleme, görsel ürün ve özne ilişkisini merkeze alması nedeniyle, iktidar ve direniş konusunda ipuçları sağlama arayışında işlevsel bir araç olma potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda çalışmanın incelediği filmlere dair ödipal kuram eksenli psikanalitik bir çözümlemenin; hem toplumsal cinsiyet örüntülerine hem de bilinçdışına dair öğelerin, başat birer unsur olarak kullanıldığını göstermek, söz konusu öğelerin birbiriyle bağlantılarını açığa çıkarmak ve eşzamanlılığını vurgulamak, bakış ile iktidar ilişkisini serimlemek açısından uygun bir yöntem olacağı düşünülmüştür.

Psikanalitik film çözümlemesine dair çeşitlenmeleri, analiz gerçekleştirilirken kavramsal çerçevenin geliştirilmesinde esas alınan kuramcının belirlediği düşünülür. Ancak temelde, çözümleyen eser ve eserdeki kurgusal özneleri mi yoksa yönetmenin kendisini mi merkeze aldığı konusu, çalışmanın niteliğini etkileyecek baskın bir unsurdur. Söz gelimi, teorik çerçevesi Freudyen kurama dayanan ve aynı eseri inceleyen iki çalışma, yönetmen öznesini ya da eserdeki kurgusal özneleri çalışmanın odağına almak konusunda farklılaştıkları takdirde, farklı bağlamlara işaret eden sonuçlar sunacaktırlar.

Elbette nitel bir yöntem olarak psikanalitik film çözümlemesi, aynı teorik çerçevede, aynı odak noktasıyla (yönetmen ya da kurgusal karakter), aynı araştırma nesnesini incelerken de araştırmacının öznel koşulları doğrultusunda birbirinden farklı sonuçlar ortaya çıkaracaktır. Ancak psikanalitik çözümlemede yönetmene ya da esere odaklanma konusundaki tercih, sonuçların farklılaşmasını belirlemekten ziyade sonuçların kavramsal bağlamda farklılaşmasını belirlemedeki etkinliği nedeniyle önemlidir. Yönetmen odaklı bir çalışma, medikal psikanalize yaklaşarak, yönetmenin özgül psikolojik koşullarına dair bir keşif için yararlı olabileceken; eserdeki kurgusal öznelere odaklanan bir çalışma, yönetmene dair bireysel çıkarımların ötesinde toplumsal ve kavramsal bağlamlara işaret eden sonuçlara ulaşabilir (Bakır, 2008: 34). Bu görüşler doğrultusunda bu çalışmada, kurgusal karakterlerin psikanalitik dinamiklerine

yoğunlaşmaktadır. Yönetmene dair zihinsel bir çözümleme denemesine girişilmemiş ancak, Polanski'nin yönetmenlik tercihleri doğrultusunda, toplumsal cinsiyet ve ödipal mekanizmalara yönelik tutumu netleştirilmeye çalışılmıştır.

Çalışma, kavramsal çerçeve ve film analizi olmak üzere iki bölümden meydana gelmektedir. İlk bölümde, öncelikle Freudyen kuramın genel bir çerçevesi oluşturulmuştur. Freudyen kuramın belirleyici kavramları olan topografik kuram, yapısal kuram ve psikoseksüel gelişim kuramı açıklanmıştır. Daha sonra psikoseksüel gelişim kuramının ve çoğu teorisyene göre Freudyen kuramın çekirdeğini oluşturan Oedipus karmaşası ayrı bir alt başlıkta ele alınmıştır. Freudyen Oedipus karmaşasıyla ilgili değerlendirmelerde, kavrama dair revizyonların sıklıkla göz ardı edilmesi nedeniyle meydana gelen yanlış anlaşılmalara engellemek amacıyla, kavramın Freudyen teori içindeki tarihsel gelişimine dair bir inceleme yürütülmüştür. Bölüm sonunda ise, bazı düşünürlerce ödipal karmaşanın bir parçası, bazılarınca da tamamlayıcısı olarak kabul edilen hadım edilme karmaşası kavramına değinilmiştir.

İkinci bölümde yukarıda adı geçen filmlerin, Freudyen ödipal kuram bağlamında analizi, elde edilen verileri üç başlık altında toplamaya imkân sağlamıştır. İlk olarak, ödipal karmaşanın bireyselden toplumsala uzanan yolculuğunda, baba ve oğul rollerini sürekli kıldığı ve bu süreklilik etrafında gelişen toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirdiği yönündeki görüş doğrultusunda, iktidar sahibi “baba” ve bu iktidara tabi “oğul” pozisyonlarının ilişki dinamikleri ele alınmıştır.

İkinci başlıkta, baba ve oğul pozisyonlarının işaretleyicilerinden biri olarak kadının nesneleştirilmesi ve “anne” rolüne zorlanması incelenmiş ve kadının nesneleştirilmesinin sinemadaki izdüşümlerinden biri olan dikizcilik, eril nazar bağlamında serimlenmiştir. Son olarak ise, baba olmak için bir mücadele sürecine girmeyen kurgusal erkek karakterlere toplumun nasıl bir baskı uyguladığı ve yönetmenin bu konudaki tutumuna değinilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

FREUDYEN PSİKANALİZ, OEDİPUS KARMAŞASI ve SİNEMA İLİŞKİSİ

1.1. Psikanalizin Freudyen Hali

Bilimi ve gündelik hayatı derinden etkileyerek modernist dünya algısında dönüşüme yol açan hareketler, onlara sıçrama tahtası niteliğinde destek verecek kuramsal sistemlere ihtiyaç duymuştur. Paradigma dönüşümlerinde pay sahibi en etkili teorisyenler içerisinde Freud, Darwin ve Kopernik⁶, köklü ve yaygın egosantrik dünya tasarımlarına darbe indirme konusunda ortaklık kurmuşlardır (Kellerman, 2009: 82; Bulle, 2008: 117; Money-Kyrle, 2015: 376). Üç isim de kendilerinden önceki dönemlerde hüküm süren, insanı evrenin merkezine yerleştiren ve özel bir yetkeyle imleyen kozmolojik reçeteler yerine, fiziksel mekanizmaların periferisinde yükselen farklı kültürlerin mirasçısı konumundaki insan portrelenmesine dayalı doktrinler ürettiler. Darwin ve Freud'un ortaklaştığı başka bir nokta ise geliştirdikleri teorilerin hem doğa bilimlerinin hem de sosyal bilimlerin doğrudan araştırma nesnesi olmasıdır. Böylesine bir kesişim, ortaya konan fikirlerin etki alanını ve gücünü önemli ölçüde arttırmakta, teorisyenlerin fikirlerinin kültürel üretimdeki payını her dönem güncel kılmaktadır.

Bahsi geçen kesişime dair temel örneklerden biri olan psikanalitik kuram, tıpta bir asır, film teorisinde ise (yoğun kullanımı dikkate alındığında) yaklaşık yarım asırlık geçmişe sahiptir ve çoğu kez kurucu ismi Sigmund Freud'la özdeşleştirilir (Thompson, 1994: XXI; Westen, 2001: 21; Antze, 2009: 96). 20. yüzyıl sakinlerinin kendilik algısındaki dominant form olan "psikolojik insan" kalıbı, Freud'un bilimsel literatüre olduğu kadar dile ve gündelik yaşama da nüfuz etmiş olan teorisinin sonuçlarından biridir

⁶ Freud, Darwin ve Kopernik'in modernist gerçekçilikte neden oldukları dönüşümle bilimde ve felsefede nasıl bir etki yarattıklarına dair detaylı bir inceleme için bkz. Weinert (2009).

(Weinert, 2009: 185). Freud'un toplumsal dizgelere kattığı çığır açıcı unsurlar, her yenilikte olduğu gibi birbiriyle çarpışan görüşlerin ortaya çıkmasına yol açmış; savlarına itiraz edenler ile kucak açanlar arasındaki tartışmalar güncelliğini hep korumuştur. Ortaya atıldığı günden itibaren düşünsel atmosferi etkilemiş bir kuramın müsebbibi olması nedeniyle 20. yüzyıla, "Freudyen yüzyıl" adı da verilir (Thurschwell, 2000: 1). Freud'un, yaşadığı dönemin egemen bilimsel paradigması olan pozitivismle ayrışması, sadece çoğunluğu zihinsel soyutlamalarla üretilmiş yapısal bir model çizmesi nedeniyle değil, aynı zamanda araştırma alanını hastalarıyla sınırlı tutmayıp kendi zihnine ve yaşamına dair çözümlenmelerle besleyerek araştıran özne ve araştırılan nesne ayrımını muğlaklaştırmasıyla ilgilidir.

1.1.1. Freudyen Psikanalizde Temel Kavramlar

1856 yılında Moravya'nın Freiberg kasabasında dünyaya gelen Sigmund Freud, dört yaşındayken hayatının büyük bir kısmını geçireceği Viyana'ya taşınır. 1881'de tıp doktoru derecesini alır, ancak psikiyatri dışındaki medikal alanlar ilgisini çekmemektedir. Viyana'da Ernst Brücke ile çalışan Sigmund Freud daha sonra Charcot'la⁷ çalışmak için Paris'e gider. Bir süre Berlin'de kaldıktan sonra 1886 yılında Viyana'ya tekrar döner (Freud, 2016: 10-17). 1889 yılında Nancy'de, birkaç haftalığına ziyaret ettiği Berheim ve Liebault ile çalışarak hipnotize edici telkin metodunda kendini geliştirir (Garrabe, 1999: 320). Aynı yılın sonunda, Breur'un geliştirip psikiyatriye kazandırdığı hipnoz yöntemini kullanmaya başlar ve 1895 yılında *Histeri Üzerine İncelemeler* yayımlanır. Kuramcının çalışma yaşamındaki bu erken süreç, hem Freudyen hem de Freud sonrası psikanalitik kuramın temel araştırma nesnesi konumundaki bilinçdışı olgusuna dair ilginin filizlendiği

⁷ Jean-Martin Charcot (1825-1893) modern nörolojinin kurucusu kabul edilir. Ernest Jones'un ve Peter Gay'in yazdığı Freud'a dair temel biyografik eserlerde, Charcot'un, Freud'un kuramsal çerçevesinin şekillenmesinde kilit rol oynadığı belirtilir. Kaynaklar için bkz. Jones (1953); Gay (2006).

ortamı tarifler. Özellikle Breur'la çalışmak, hastada bilincin yarattığı sansürün ötesine geçmeyi hedefleyen tedavi tekniğinin doğmasına yol açmıştır:

Hastaya bütün eleştirel tutumları bir kenara bırakmayı öğretmeyi hedefleyen teknik böylelikle doğdu. Teknik uygulandı, elde edilen malzeme değerlendirildi. Zihinsel determinizm postulatı, bir noktadan hareket eden her şeyin o çıkış noktasıyla bağlantılı olduğunu gösteriyordu. Hastanın aklına gelen her şeyi, sıkıcı, saçma, önemsiz ya da konuyla ilgisiz her şeyi dile getirmesini şart koşan “temel kural” ya da “serbest çağrışım”ın da çıkış noktası bu oldu. Fikirlerin yarattığı çağrışımların aynı zamanda baskı altındaki duyguların ortaya çıkarılmasını sağlıyordu. Freud bazen araştırmanın bazense tedavinin bir parçası olarak kabul edilen bu malzemenin yorumlanmasına psikanaliz adını verdi (Lagache, 2014: 14-15).

Freudyen kuramdaki en temel iddia, insan psikolojisinin “haz ilkesi” adı verilen, “bünyedeki gerilimin azaltılması yönünde acil eyleme geçme yönelimi” karakteristiğiyle tanımlanabilecek bir ilke tarafından düzenlendiğidir. Freud’a göre organizmanın hazza yönelmesi, sabitlik ilkesi denilen beden uyarımlarını oldukça az sayıda ve sabit düzeyde tutma biçimindeki biyolojik eğilim üzerinde şekillenir. Haz ilkesinin karşısında ise “gerçeklik ilkesi” yer alır ve bu ilke, organizmanın üzerindeki gerilimi hemen boşaltma yöneliminin vücut bütünlüğünü dışsal etmenlere karşı koruma itkisiyle ertelenmesi anlamına gelir. Gerçeklik ilkesi hazı terk etmez ancak çevresel koşulların haz sağlamaya uygun halde olup olmadığını gözetir (Freud, 2015a: 1-4).

Haz ilkesinin organizmada doğal ve verili halde bulunmasına karşılık gerçeklik ilkesinin yaşam deneyimiyle geliştirilmesi gerekir. Zihin, gerçeklik ilkesi gelişirken bireysel arzular ve çevresel faktörler arasındaki çatışmanın yarattığı yükü hafifletmek için “savunma mekanizmaları” adı verilen belirli teknikler kullanır. Bastırma, yansıtma, geri çekilme, yüceltme gibi tanımlanmış ve detaylandırılmış başlıklarda incelenen bu mekanizmalar, temel manada bireyin yaşamda karşılaştığı beş koşul sonucunda gelişir: “1-) olgunlaşma, 2-) dış dünyadan kaynaklanan ve düş kırıklığı ile sonuçlanan üzüntü verici sonuçlar, 3-) içsel çatışmalardan kaynaklanan üzüntü yaratıcı uyarılar, 4-) kişisel yetersizlikler ve 5-) sıkıntı (anxiety)” (Ersevim, 2008: 211).

Gerilimin azaltılması yönündeki eğilimler “içgüdü” adı verilen belirli yönelimler oluşturur. Bu yönelimlerin merkezinde “Eros” ismini alan üremeye yönelik içgüdü ve yıkıcı bir “saldırganlık içgüdüsü” bulunur (Freud, 1949: 148). İnsan yaşamının temelinde şehvet ve saldırganlık eğilimlerini yerleştiren bu model, “ikili içgüdü kuramı” şeklinde isimlendirilir. Freud’un teorik gelişimi içerisinde sırasıyla dört farklı zihinsel model ortaya koyduğu söylenebilir: psikanaliz öncesi model, topografik model, libidonarsisistik model ve yapısal model (Erwin, 2002: 542; Westen, 1998: 62). Ancak psikanalitik literatürde, erken dönemi topografik model anlatısıyla, 1923 sonrası dönemi ise yapısal modelle özdeşleştirme eğilimi yaygındır ve pek çok eser Freud’a dair zihinsel model sayısını ikiye indirir. Bahsi geçen iki zihinsel model ve kişilik temellendirmesinin merkezinde bulunan psikoseksüel gelişim kuramı Freudyan kuramın ana iskeletini oluşturmaktadır.

1.1.2. Topografik Model

1900 tarihli *Düşlerin Yorumu* başlıklı çalışmasında Freud, daha önce yapmadığı grafik bir modellemeyle insan zihnine dair bir harita çizer. Rüya görme sürecinden yola çıkarak psişik bir sansür mekanizması ortaya koyar ve bu mekanizmanın kabul edilmesi mümkün olmayan arzuların bastırılması işlevi gördüğünü dile getirir. Rüya görme eylemi, uyku sürecinde bu sansürleme mekanizmasının gücünün azalıp bastırılmış arzuların yer değiştirme, yoğunlaşma gibi işlemlerle görsel ve işitsel algıya dönüşmesi durumuna denk düşer. Freud, sansür mekanizmasıyla ilişkiler doğrultusunda konumlanan farklı bilişsel süreçlere dair bölgelerin bulunduğu bir metaforik zihin modeli oluşturur ve bu konumsal temellendirme, modele “topografik model” isminin verilmesine yol açar (Gedo & Goldberg, 1976: 22-23).

Topografik modelde zihin, bilincin yüzeyde yer aldığı üst üste binmiş üç bölüme ayrılır: 1-) bilinçdışı, 2-) bilinç öncesi ve 3-) bilinç. “Bilinçdışı”, içgüdüler ve temel itkilerin ertelenmiş tatminden bağımsız temsil edildiği ve haz ilkesine göre işleyen bölümdür. Bilincin düşünsel temsiller ve eylemlerle tatmin edeceği arzuların üretim yeridir. Ancak bilinçdışı, bilinç öncesi denilen daha yüksek bir sistem tarafından kontrol edilir. “Bilinç öncesi”, gerçekçi analizlerin, ahlaki değerlerin farkında olarak ve gerçeklik ilkesi doğrultusunda fonksiyon gören kısımdır. En önemli görevi, bilinçdışının kabul edilemez, zarar verici arzularını bastırması ve çeşitli savunma mekanizmalarıyla engellemesidir. Üçüncü ve en üstteki zihin bölgesi “Bilinç” ise, duyu verilerinin işlendiği ve bilinç öncesinin zihinsel tasarımlarının algılandığı yerdir. Topografik modelde içsel çatışma, bilinçdışı ile bilinç ve bilinç öncesi arasında gerçekleşir (Perlman & Brandell, 2011: 52).

Bilinçdışı, dinamik bir arzu üretim merkezi ve birincil zihinsel işlemlerin gerçekleştiği, sonuçların gözetilmediği, acil tatminin beklendiği kısımdır. Ahlaki ve toplumsal değerlerden yoksun bu bölgede mantıksal karşıtlıklar, sistematiklik ve zaman mefhumunun yer almayışı; arzunun sözcüklerle ifade edilmesi yerine bireysel ve idiosantrik⁸ (tekilmerkezli) işitsel-görsel sembollerle iletilmesine yol açar. Özellikle rüyalarda ortaya çıkan bu görsel sembollerin düşünsel karşılıklarına dair iz sürerken göz önünde bulundurulması gereken detaylardan biri “üst-belirlenim” nosyonudur. Üst-belirlenim ilkesine göre bir görsel sembol birçok kavrama işaret edebileceği gibi bir kavram birçok görsel sembole bölünebilir (Auchincloss, 2015: 74-75).

Bilinçdışı sözcüğünün kullanımına, Freud’dan önce de romantik ve mistik anlatılar başta olmak üzere, 20. yy. öncesi edebi ve felsefi metinlerde rastlanır ancak

⁸ Freud’un *id* kavramıyla merkez anlamına gelen *center* kelimesinin bileşiminden meydana gelen *idiosantrik* (idiocentric) sözcüğü, id merkezlilik anlamına gelir ve toplumsal bilimlerde, kişisel haz ve bireysel ihtiyaçların merkeze alındığı, diğerlerinin taleplerinin ikincilleştiği ya da yok sayıldığı durumları tanımlamak için kullanılır (Matsumoto, 2009: 247; VandenBos, 2015: 521).

Freud, mit konumundaki bu olguyu yapısal bir kuram içerisinde, varlığının nedenini klinik veriler ve kültürel fenomenlere dair ikna edici yorumlamalara dayandırarak özgün biçimde inşa etmiştir. Bilinçdışının kavramsallaştırılmasıyla, yüzyıllardır bilim dışı alanların uzmanlığına bırakılan rüya olgusu, bilimsel bir coğrafyaya davet edilmiş, kuram sistematikleştikçe rüyalar, empirik çalışmanın nesnesi haline gelmiştir (Fancher, 1990: 429). Freud'un psikanalitik kuramında, bilinçdışının bağlantısız ve sabit bir yapı olmayıp tam aksine hem kendi içerisinde hem de zihnin diğer kısımlarıyla ilişki kurma konusunda oldukça dinamik hareket ettiğini, bilincin yönelimlerinin temel kaynağı olduğunu ve iki kısım arasındaki etkileşimin süreklilik arz ettiğini unutmamak gerekir (Kissin, 1986: 176).

Bilinç öncesi teriminin kullanımı Freud'da iki şekilde karşımıza çıkar: 1-) topografik kullanımdaki bilinç ve bilinçdışı arasındaki yer, 2-) farklı zihinsel durumlar arasındaki bir yer gösterici. Bilinç öncesi, bilinçte hâlihazırda bulunmayan ancak dikkati yönelttiğimiz takdirde bilinç seviyesine ulaşabilecek verilerin depolandığı yerdir (Sandler vd., 2005: 67). Örneğin, kişiye ilk okuduğu kitabın ne olduğu sorulduğunda bahsi geçen veri genellikle bilinç seviyesinde mevcut değildir. Ancak dikkatin bu konuya yönlendirilerek hafızanın eşelenmesiyle gerekli bilgi bilinç seviyesine ulaşır. Bilinç öncesi, birçok bilginin, bilinç bölgesinde erişime hazır hale gelinceye kadar yer aldığı kısımdır.

Bilinç, çevresel farkındalığın ve mantıksal işleyişin alanı olduğu gibi uzlaşımın gerçeklikle ve dille bağlantısının da gerçekleştiği yerdir (Watts & Hook, 2009: 54). Rasyonel benlik algısı ve özgür irade bilincin kontrolündeki konulardır (Wake, 2008: 48). Bilinçdışıyla bilinç arasındaki çatışmayı çözmek için ortaya çıkan ve "kılık değiştirmiş uzlaşma oluşumları" biçiminde tanımlanan "semptomlar", bilincin asıl nedenleri çözümleyemediği gözlemleyebildiği belirtilerdir (Mitchell & Black, 2012: 19). Freud'un geliştirdiği terapi yönteminin temel amacı, bilinçdışındaki arzunun bilinç alanında deşifre

edilmesidir (Kokoszka, 2007: 71). Medikal psikanalizin varlık amacına paralel biçimde, kültürel psikanaliz pratiklerinde de hedef, toplumsal olgu ya da durumun ve sanatsal üretimin altında yatan motivasyonların keşfidir.

1.1.3. Yapısal Model

Ego ve İd (1923) isimli eserde ve Freud'un sonraki dönem çalışmalarında, zihinsel süreçleri betimlemek için topografik kişilik kuramı geri plana düşer ve "yapısal model" adıyla anılan yeni bir haritalama önem kazanır (Tonnesmann, 2005: 165). Yeniden üçlü bir ayrıma giden teorisyen, bu sefer daha karmaşık ilişkilerin olduğu ancak yine çatışmaya dayalı, diyalektik bir model ortaya koyar.

Freud'a göre üçlü modelin en derin kısmında yer alan "id" katmanı, yaşam amacının en dolaysız ve yalın haliyle bulunduğu bölümdür. İhtiyaçların acilen karşılanması dışında gözetmediği bir ilke yoktur. İdin ihtiyaçları "içgüdü" ve "itki" gibi isimler alır. Orta kısımdaki "ego", kaygı gibi araçlarla organizmayı canlı tutmak için gerekli stratejileri belirler. Dış dünyadan "en az çabayla en etkili tatmini sağlamak" için kullanılacak araçları keşfetmeye çalışır. Zihnin en dışsal katmanı "süperego" ise, içgüdülere ve dürtülere eklenecek yeni ihtiyaçlar meydana getirerek ego üzerindeki baskıyı arttırsa da idin haz arayışına sınırlar koyarak toplumsallaşma safhasında bireye yardım eder (Freud, 1949: 148).

İd, temelde organizmadaki gerilimi azaltma motivasyonu ile hareket eder çünkü gerilimin azalmasıyla stabil hale geldiği bir pozisyon biyolojik süreçlerin optimizasyonunu sağlar. Zihinsel bağlamda içgüdüsel ihtiyacın giderilmesi için gereken nesneye dair imajlar üretir. Haz ilkesinin kontrolü altındadır ve idin yönettiği bu mekanizmaya Freud "birincil süreç" adını verir (Boa, 2004: 84). İd, kabaca, topografik modeldeki bilinçdışıyı andırır (McWilliams & Weinberger, 2003: 257). Üremeye ve yıkıma dair içgüdüler ile

dürtülerin meydana geldiği bu bölgenin faaliyeti, bebeklerde ve çocuklarda daha kolay gözlemlenebilir durumdadır. İd, zihnin bedene en yakın katmanıdır ve çoğu zaman bedenle dolaysız bir ilişki kurar. İdin etkin olduğu alanlardan biri de rüyalardır. Rüyalar, ihtiyaç duyulan nesneye dair imajların “ayrıntılı bir çarpıtma işleminden geçirilerek”, realiteye dair fiziksel kurallar ihlal edilse de daha kabul edilebilir öykülere çevrilerek ifade kazandığı yerdir (Mitchell & Black, 2012: 9). Rüyalardan yola çıkarak bastırılan ve yön değiştiren arzulara ulaşma çabasının zorluğu, bireyi kabul edilemez arzuların koruma güdüsüyle hareket eden çarpıtma sürecinin gücüyle ilgilidir.

Birincil süreçler, organizma geriliminin giderilmesi için gerekli zihinsel imajları üretse de imajların işaret ettiği nesnelere somut halde elde edilemedikçe gerilim devam eder. Organizmanın reel nesnelere duyduğu ihtiyaç, dünyayla iletişime geçme zorunluluğu yaratır ve bu zorunluluk egoyu devreye sokar. Ego, duyu organları ve mantık fonksiyonuyla, idin yarattığı zihinsel imajlarla bireyin çevresindeki somut nesnelere arasındaki uygunluk ilişkisini denetler. Birincil sürecin çıktılarını doğrultusunda hareket ettiği için ego işlevi “ikincil süreç” adını alır. İd, haz ilkesi temelinde yapılırken ego gerçeklik ilkesine göre şekillenir (Geçtan, 2005: 43).

İd, “insani tutku”yu simgelerken ego, “insani mantık ve sağduyu”yu temsil eder (Holowchak, 2012: 20). Yapısal modelde, zihinsel bölgelere düşen iş dağılımı içerisinde egoya düşen pay en zor olanıdır. “İnatçı ve hoyrat bir atı yürütmeye çalışan binici” metaforundaki binici, egoya işaret eder. Ego, kaygı, rasyonel söylem ve deneyimle ne yapması gerektiğini bulmaya çalışır. Hoyrat at konumundaki id kontrol altında tutmaya çalışan ego bir yandan da süperego'nun buyurgan ve zorlayıcı yargılarına karşı kendini korumaya çabalar. Egonun id ile kurduğu ilişkide arabuluculuk misyonu iki yönlüdür. Bir yandan idin yarattığı libido akışı ile gerçeklik arasında ilişki kurmaya çabalarırken diğer yandan yönelimleri birbirine tamamen zıt id ve süperego ihtiyaçları arasında denge kurmaya çalışır (Gay, 2006: 413).

Egonun, taleplerini göz önünde bulundurmakla yükümlü olduğu zihnin bir diğer bölümü “süper ego”dur. İd ile arasında denge kurmaya çalışan ego, aynı çabayı süperego için de göstermek zorundadır. Süper ego çoğu zaman vicdanın temsilcisidir (Freud, 1994: 57-58). Bu anlamda içselleştirilmiş sosyal normları, değerleri ve idealleri simgeler. İdin alabildiğine bireysel libidinal hazlarına karşılık süperego sosyal davranışla gelen dolaylı bir tatmine işaret eder (De Berg, 2003: 52). Süper ego, bireyin narsisistik tatmin elde etmesini sağlayan “ego ideali”ni ihtiva eder ve büyük oranda çocukluk döneminde içselleştirilen ebeveyn eleştiri ve yargılarıyla yapılır (Dickerson, 2006: 53).

Freud, yapısal model kullanımıyla birlikte topografik model kullanımını geri plana atsa da topografik modelin kavramsal çerçevesinin daha açık ve belirli öğelerden meydana geliyor oluşu, bazı psikanalistlerin yapısal model yerine topografik modeli kullanmaya devam etmesine yol açmıştır (Chapman, 2007: X). Yapısal model ise özellikle “ego psikolojisi” başlığını alacak psikanaliz cephesinin kuramsal üretiminin ve tedavi tekniğinin temeli olacaktır.

1.1.4. Psikoseksüel Gelişim Kuramı

Freud, erken dönem çalışmalarından itibaren cinsellik ve nevrozlar arasında bir bağlantı kurmuş, psikolojik sorunların oluşumunda çocukluktaki bastırılmış cinsel arzuların önemli bir yeri olduğunu düşünmüştür. Hem hastaları üzerindeki çalışmalarında hem de kendine dair analizlerinde, çocuğun ebeveyne yönelmiş ve toplumsal sansürle karşılaşarak baskı altına alınmış cinsel arzularının yetişkinlik dönemi kişilik dinamiklerinde güçlü bir etkisi olduğunu fark etmiştir. Engin Geçtan’a göre hastalara dair gözlemlerle başlayan teorinin kapsamı, psikiyatrik tedavi almayan insanları da içine alan bir cinsel gelişim rotası izlemiş ve libidonun durak noktalarına göre şekillenen beş aşamalı bir model iddiası ortaya koymuştur (2005: 32). Doğumdan itibaren vücutta hazır

bulunan libido, yaşamın farklı periyotlarında farklı bölgelerin cinsel boyutta aktif hale gelmesine yol açar ve bu vücut kısımları “erojen bölge” ismini alır (Freud, 1997a: 80). Erogen bölge değişimleri neticesinde çocuğun geçirdiği gelişim aşamaları sırasıyla: oral, anal, fallik, latent ve genital evrelerdir.

Yaşamın ilk 12-18 ayı⁹, “oral evre” diye anılır ve bu evre libidinal enerjinin odak noktasının ağız ve çevresi olduğu aşamayı niteler (Cardwell & Flanagan, 2004: 144). Edilgenlik ve bağımlılık karakteristiğinin baskın olduğu bu erken evrede mevcut bulunan haz ilkesi yanında ego ve gerçeklik ilkesi de gelişmeye başlar. Her iki cinsiyet için de cinsel nesne annedir (Macmillan, 1997: 547). Enerjinin erken evrede ağızda toplanmasının temel biyolojik nedeni hem anne sütüyle beslenme hem de dişlerin çıkmaya başlamasıdır. Zamanla “cinsel doyumu tekrarlama ihtiyacı beslenme ihtiyacından ayrılır” (Freud, 1997a: 95). Eğer anne çocuğun bu yöndeki ihtiyaçlarını tatmin edemez ya da fazla doyuma ulaşmasına neden olursa çocuk gelişen kaygıyı bastırmak için yoğun bir enerji harcayacak, böylece ego gelişimi olumsuz etkilenecek, zayıf ve kırılgan bir karakter geliştirilecektir (Desmond, 2013: 36). Psikoseksüel gelişim aşamalarının her birinde gerçekleşebilecek bu aşırı tatmin ya da tatminsizlik durumuna “fiksasyon” adı verilir ve erken bir döneme dair davranışların yaşam boyu karakterde izler bırakması anlamına gelir (Nevid, 2012: 388). Oral fiksasyonun yetişkin dönemdeki örnekleri sigara alışkanlığı, aşırı yeme ya da içme eğilimi, gevezelik gibi ağız merkeze alan davranışlardır.

“Anal evre”, oral dönemin bitiminden 3 yaşa kadar devam eden evreyi kapsar ve libidinal enerjinin anal bölgeye odaklandığı süreci niteler. “Ağız bölgesi gibi anal bölge de yeri itibarıyla cinselliğin diğer bedensel işlevlere bağlanabileceği bir araç olmaya çok elverişlidir” (Freud, 1997a: 99). Dikkatin, özellikle tuvalet eğitimi etkisiyle, dışkılama

⁹ Konuya dair kaynakların bir kısmı oral evreyi 12. aya, bir kısmı da 18. aya kadar ele aldıkları için iki veri de kullanılmıştır.

işlevine yöneldiği bu evrede yaşanan problemlerin yetişkin karakterde yarattığı fiksasyon, düzen saplantısı, cimrilik ve katılık ya da kendini ihmal edercesine vericilik, cömertlik ve dağımlık gibi örneklerdir (Eyesenck, 2004: 447). Psikoseksüel gelişim kuramına göre normal yaşamında fiksasyon belirtileri göstermeyen bir çocuk ya da yetişkin birey de herhangi bir sebepten dolayı erken dönem gelişim aşamalarına dönebilir ve bu duruma “regresyon” adı verilir (Rizzuto, 2015: 68). Yetişkinlikte, özellikle zayıf bir egoya sahip bireylerin yaşadığı travmatik olayların savunma mekanizmalarını etkisiz kılmasının regresyonda etkili olduğu söylenebilir. Çocukluk döneminde ise aileye yeni katılan bebeğe yönelmiş ilgiyi geri kazanma gibi motivasyonlar regresyon sürecine yol açabilir.

3 ve 6 yaş arasındaki döneme “fallik evre” adı verilir ve bu dönemde genital bölge libidonun yeni gözdesidir. Freudyen teoriye göre kimlik kazanmada anahtar rol oynayan “Oedipus karmaşası”nın gerçekleştiği evre olduğu için bireyin tüm yaşamını etkileme kapasitesi açısından güçlü bir zaman dilimidir. Ayrıca ebeveynlerden birine yönelmiş cinsel ilginin diğer ebeveynle içsel bir çatışmayı alevlendirmesi, zihinde süper ego etkinliğini ön plana çıkarır (Martin & Fabes, 2009: 34). Bu döneme dair yetişkinlik fiksasyonları, genellikle otoriteyle problemler ve dengeli bir duygusal ilişkinin sürdürülememesi şeklinde tezahür eder. Ancak Freud, özellikle erken dönem çalışmalarında, maskülen kadınlara yakıştırdığı “erillik kompleksi”ni ya da feminen erkekliği ve bu durumlarla ilintilendirdiği eşcinselliği de fallik fiksasyon kategorisinde görme eğilimindedir (Ellis vd., 2009: 114). Dönemin adının Yunanca penis anlamına gelen *phallus* sözcüğünden gelmesi, penis yokluğunun ya da varlığının merkeze alındığı bir yaklaşımla ilgilidir ve Freud’a yöneltilen cinsiyetçilik ithamlarının temel savları, bu evre ve bu evrenin temel teması ödipal karmaşaya dairdir.

Ego, fallik evrenin vahşi ödipal mücadelesi atlatıldığında sonuçları sindirmeye başlar ve libidinal enerjide geri çekiliş gerçekleşir (Bernstein, 2011: 429). “Latent evre” ismini alan ve fallik evrenin bitiminden ergenliğe kadar devam eden dönemde çocukta

cinselliğe karşı duyulan ilgi azalır ve süper egonun da güçlenmiş olmasıyla toplumsal meseleler kişisel gündemi belirlemede daha etkin hale gelir. Ödipal ertesi bu evrede, çocuğun homo-sosyal arkadaş ortamlarına katılması, kız ve erkek çocuklarının farklı oyunlar ve becerilere yönelmesi; pozitif ödipal karmaşanın sonucu olan aynı cins ebeveynle özdeşleme durumuyla bağlantılı haldeki toplumsal rolleri güçlendirme çabalarıdır. Başarısız bir latent evre, ileride enerjinin beceri ve eğitime yönlendirilememesi ya da katı ve gelişime kapalı bir kişilik oluşumu gibi sonuçlar yaratır (Geçtan, 2005: 39). Freud'un psikoseksüel gelişim kuramıyla ilgili yazıları negatif ödipal karmaşa sonrasında deneyimlenen latent evreye dair bilgi içermez.

Ergenlikle başlayan ve genç yetişkinliğe kadar devam eden dönem “genital evre”dir ve psikoseksüel gelişimdeki son basamaktır. Bu evrede biyolojik olgunluk düzeyinin artması, hormonların daha fazla aktive olması, bedenin cinselliğe hazır hale gelmesi önceki evrelerin çatışmalarını yeniden gündeme getirir. “Genital dönem bu çatışmalara yeni çözüm yolları aranmasına olanak sağlar ve bu çözümler bulunabildiğinde yetişkin bir insan kimliği kazanılmış olur” (Geçtan, 2005: 40).

Psikoseksüel gelişim sürecinin dönüm noktası ödipal karmaşa sürecidir. “Ödipal kuram” adı da verilen Freudyen psikanalizin kalbindeki bu olgu, tekniğin ele aldığı vakayı analiz etmede başvurduğu temel referanstır.

1.2. Oedipus Karmaşası ve Freudyen Teori İçerisindeki Seyri

1.2.1. Oedipus Karmaşası

Freud'un, üç büyük Antik Yunan tragedya yazarından biri olan Sophokles'in M. Ö. 428¹⁰ yılında sergilenen oyunu *Kral Oedipus*'tan (*Oedipus Rex*) esinlenerek geliştirdiği "Oedipus karmaşası" (Oedipus kompleksi), psikanalitik kuramın başat (çoğu zaman "çekirdek" kabul edilen) tezlerinden biridir (Friedman & Downey, 2002: 87; Greenberg & Mitchell, 1983: 72; Kupfersmid, 2012: 27; Elliott, 2015: 15). Terim, psikoseksüel gelişim kuramına göre fallik dönem adı verilen evrede, çocuğun ebeveynlerinden birine sevecen hisler ve cinsel arzular beslerken diğerini rakip konumunda görüp ona düşmanca hisler geliştirmesi durumunu anlatır. Kurama göre, olumlu bağ kurulan taraf genellikle karşı cins ebeveynken olumsuz duyguların nesnesi aynı cins ebeveyn olmaktadır (Keitlen, 2003: 3).

Günümüz psikanaliz literatüründe, yaygın manada, fallik evredeki cinsel arzunun aynı cins ebeveyne, düşmanlığın karşı cins ebeveyne yöneldiği örnekler "negatif Oedipus karmaşası" adını alırken; klasik tanımda bahsi geçen durumlar içinse "pozitif Oedipus karmaşası" karşılığı kullanılmaktadır (Frosh, 2012: 81). Ancak hem Freud'un teorik üretim süreci içerisinde hem de Freud sonrası psikanaliz dağarcığında karmaşanın kapsamı ve çeşitlenmesine yönelik (özellikle cinsiyet bağlamında) birbirinden farklı yaklaşımlar söz konusudur. Bu farklılaşmalara rağmen Freud'un kurama dair ortaya koyduğu öncü fikirlerden günümüz akademik incelemelerine dek esas vurgu, erkek çocuğun anneye hissettiği cinsel arzu ve babayla giriştiği psikolojik mücadele

¹⁰ Oyunun geçmişi konusunda edebiyat tarihçileri arasında ihtilaf bulunsa da Kral Oedipus'un sahnelenme tarihi için M. Ö. 428 yılını gösteren kaynaklar için bkz. (Shankman, 2005: 44; Noble vd., 2013:85; Fischer-Lichte, 2002: 19).

üzerindedir. Karmaşanın sacayakları çocuk cinselliği tartışmaları içinde ortaya çıkmış, daha sonra yapısal bütünlük içerisinde, olgun bir kuram halinde sunulmuştur.

1.2.2. Oedipus Karmaşasının Kronolojik Seyri

1896'da, hayatı boyunca çetrefilli bir ilişkiye sahip olduğu babasını kaybeden Freud, aynı yıl Viyana'da sergilenen antik Yunan trajedisi *Kral Oedipus*'u (*Oedipus Rex*) seyrederek (Cohler, 1995: 284).¹¹ Yas durumu sonucunda babasıyla yaşadığı içsel hesaplaşma ve üzerinde çalıştığı vakaların ailevi niteliği ile oyunun yıkıcı ensest anlatısı arasında bir paralellik kuran Freud, 1897 yılının Mayıs ayında arkadaşı Wilhelm Fliess'e yazdığı bir mektupta “nevrozların bütünsel kurucu unsurunun” (integral constituent of neuroses) aynı cins ebeveyne duyulan düşmanlık olduğunu keşfettiğini yazar. Freud, “Oedipus” sözcüğünün henüz karmaşa kavramıyla birleşmediği, ancak sonraki bilimsel çalışmaların gidişatına dair haber verdiği bu ilk yazılı kaynakta, oto-analiz bulgularından yola çıkar. Annesine duyduğu ısrarcı sevgiye, babasına hissettiği düşmanca pozisyona ve karısı Martha'yla ilgili düşlere değinerek kişisel deneyimlerini savının hakikiliği konusunda delil kabul eder (akt. Britton, 1998: 30).

¹¹ Trajedinin hikâyesine özetle değinmek gerekirse Tanrı Apollo tarafından lanetlenen Oedipus'un yazgısı bir kâhin tarafından babasına bildirilir. Kâhinin, Oedipus'un gelecekte babasını öldürüp annesiyle evleneceğine dair kehaneti üzerine çocuk babası tarafından öldürülmesi için bir çobana verilir. Ancak çoban, bebeği öldürmemeyi tercih eder ve çocuklarından biriymiş gibi büyütür. Oedipus büyüdüğünde etrafındaki söylentilerden etkilenip gerçek ailesinin kim olduğunu öğrenmek için Delphi tapınağına gider. Kâhin, Oedipus'un babasını öldürüp annesiyle evleneceği yönünde bir kehanette bulunur. Biyolojik ebeveynleri sandığı çoban ve karısına zarar vermemek için onlardan kaçır ve Thebes şehrine gitmeye karar verir. Yolda karşı karşıya kaldığı babası Kral Laius'u efsanede belirtildiği gibi öldürür. Thebes şehrine geldiğinde efsanevi Sfenks'le karşılaşır ve şehir halkına azap çektiren canavarın bilmecelerine doğru cevap vererek intihar etmesine sağlar. Yıllar yılı Sfenks yüzünden acılar çekmiş halk, Oedipus'un ölen Laius'un yerine dul karısı Jacoste ile evlenerek yeni kral olmasına karar verir. Bunun üzerine biyolojik annesi Jacoste ile evlenen Oedipus'un iki erkek (Eteokles ve Polyneikes) iki de kız (Antigone ve Ismene) olmak üzere dört çocuğu dünyaya gelir. Ancak gün be gün Thebes şehrinde felaketlerin artması kuşku yaratar ve bu felaketlerin gerçek nedeninin anne ve oğlu arasındaki ensest evlilik olduğu anlaşılır. Bu gerçeğin açığa çıkması üzerine Jacoste kendini asar ve Oedipus karsının elbisesinden aldığı bir iğneyle gözlerini kör eder. Oğulları büyüyüp ülkeyi yönetmeye hazır olana kadar Thebes'te kalan Oedipus kızını Antigone'nin yardımıyla şehirden uzaklaştırır ve ölür. Üçleme şeklinde tasarlanan Kral Oedipus üçlemenin ilk oyunudur. Diğer ikisi ise sırayla Oedipus Kolons'ta ve Antigone'dir (Sophocles, 1941).

1899¹² yılında yayımlanan *Düşlerin Yorumu (Interpretation of Dreams)* Freud'un en ünlü ve önemli eseri kabul edilir (Marcus, 1999: 56; Quinodoz, 2005: 36; Sulloway, 1992: 320; Hergenhahn & Henley, 2013: 500). Psikanalizin renkli dünyasına giriş kapısı sayılabilecek kitap, yayımlanma tarihinden itibaren okuyucunun ve akademinin yoğun ilgisiyle karşılaşır. Düşlerin, haz ve gerçeklik ilkesi arasındaki mücadele sonucu meydana geldiğini söyleyen eser, düş imgelerinin bastırılmış arzulara (özellikle cinsellikle ilgili arzulara) dair semboller olduğunu iddia eder. Ona göre rüya sembollerine tutunarak bilinç alanına çıkmaya çabalayan bastırılmış arzuların psikanalitik tekniği kullanarak aydınlatılması, nevrotik bireyin sağaltımı açısından zaruridir. Freud'un görsel ve işitsel sembollerin sorunları keşfetmek için nasıl kullanılacağına dair örnekler verdiği bu eser, sembolizmin rastgele kullanılması, cinselliğin abartılması, bilim dışılık, metaforların gelişigüzeği yönünde eleştiriler alır (Kramer, 1994: 51).

Freud (1996), *Düşlerin Yorumu*'nda (1. Cilt), Kral Oedipus'un tarihi öyküsünü anlattıktan sonra kahramanın mücadelesinin evrensel bir mücadele biçimi olduğu saptamasında bulunur ve ekler: “Belki de ilk cinsel itkimizi annemize ve ilk nefretimizi, ilk öldürme isteğimizi babamıza yöneltmek bizim de yazgımız” (311). Eserde henüz “karmaşa” savı öne sürülme ve kuramsal anlamda bütünlük ortaya konulmasa da cinselliğin çocuksu boyutuna dair iddialı bir çıkış mevcuttur. Erkek çocuğun anneye duyduğu arzunun kökleri, ona göre, insan biyolojisinde saklı bir itkinin ürünüdür. Biyoloji bandıralı bu arzu, toplumsalın kendisine yüz çevirmesi nedeniyle karanlık dehlizlere itilir (312).

Freud, savının evrenselliğini, mitolojik göstergelerin yardımı dışında, iki farklı alandaki örneklerle iş birliği yaparak kanıtlamaya çalışır: Antropoloji ve edebiyat. Ona göre, erkeklerin anneleriyle ilgili cinsel rüyalar görmesi tarih boyunca sıklıkla

¹² Eser, 1899 Kasım ayında yayımlanmasına karşın yayınevi, eseri 1900 tarihiyle okuyucuya sunmuştur (Rennison, 2001: 44).

karşılaşılan, kaçamadıkları tatsız durumlardır. Bilincin, anneye seks yapmaya dair rüyaları kabul etmesi neredeyse imkânsız olduğundan rüyanın bireyde bıraktığı his, beklenen haliyle, öfke ve şaşkınlıktır. Bu tür rüyalar ve *Kral Oedipus* aynı arzu ikliminin üretimidir ki söz konusu düşler de tıpkı tragedya gibi bünyesinde babanın ölümü/öldürülmesi/yokluğu detayını barındırır (1996: 313).

Freud'a göre, anneye cinsel arzu duymayla ilgili sembolleştirmelere pek çok yerde rastlanabilir. Örneğin, Shakespeare'in ünlü eseri *Hamlet*'in (1600) üretim sürecinin kökleri de mevzu bahis cinsel salınımlara dairdir. Ancak *Kral Oedipus* ve *Hamlet* arasındaki ortaklık, ilk etapta kolaylıkla göze çarpmamaktadır. Çünkü insanın “çoşkusal yaşamındaki bastırmanın yüzyıllar içindeki ilerlemesi”, farklı dönemlerde ve farklı toplumlarda ortaya çıkmış arzu temsillerine dair türdeş kökenselliği keşfetmeyi zorlaştırmaktadır (Freud, 1996: 314). *Kral Oedipus*, antik döneme ait bir eser olduğundan arzuyu daha dolaysız, erkekleri rahatsız eden ensest içerikli rüyalara benzer bir formda ele alır. *Hamlet* ise zaman içerisinde gelişen ve güçlenen baskı mekanizmalarının kıskacında, arzuyu daha dolaylı biçimde stilize eder (314). Bu anlamda, *Hamlet*'in ödipal tasarımının ayırdına varmak daha incelikli bir teftiş gerektirir. Uygarlıkla doğru orantılı gelişen arzu diplomasisi, “doğamıza” dair olanın kabulünü zorlaştırmakta ve bastırdıklarımızla ilgili saptamaları güçleştirmektedir.

1905 yılında yayınlanan¹³ *Cinsellik Üzerine (Three Essays on Sexuality)* ise çocuk cinselliği kavramını, ilk defa birçok boyutuyla masaya yatırır. Özellikle dikkat çeken iddia, insanın dünyaya ilk geldiği dönemlerden itibaren bünyesinde cinsel itkileri taşıdığıdır. Bu itki, zaman içerisinde toplumsal bastırmalar neticesinde sönmekte, zaman zaman da bireysel girişimlerin yardımıyla dış sansürle giriştiği mücadelede galip taraf olmaktadır. Bu zikzaklı sürecin sistematüğünü belirlemek zor olsa da üç-dört yaş civarında

¹³ 1915 ve 1920 tarihlerinde ilk baskı gözden geçirilerek yayınlanmıştır.

cinsel dürtünün varlığı empirik gözleme açıktır (Freud, 1997a: 89). Freud'un şoke ediciliği, özellikle cinselliğe dair o güne dek var olan mevcut sağduyuyu yıkması ve bu konuda sistematik bir açıklama sunmasıdır.

Freud'un ifade ettiği gibi kendi yaşadığı dönem ve öncesinde, ergenlik evresine kadar bireyde cinselliğe dair bir ilginin bulunmadığına ve cinsel arzunun kendini sadece cinsel birleşmeye yönelik dışavurumlarla ifade ettiğine inanılırdı (1997a: 43). Oysaki Freud'a göre, cinsel itki (Eros) yaşamın tamamını etkileyen bir dinamo vasfı görür. Bu gerçeği dikkate almamak, özellikle nevrozlarla mücadelede zorluk yaratır. Çünkü cinselliğe dair ilginin çocukta bulunmayışı varsayımının psikolojik maliyeti oldukça ağırdır (1997a: 85). Yok sayılan bu ilginin yerine konan sahte yapılar, yetişkinlik evresindeki nevrozun gerçek sorumlularıdır.

Tüm bu yok saymalar ve baskılamalara rağmen çocukların, cinselliğin aslında ne olduğu yönündeki bir arayışa girmeleri kaçınılmazdır. Çocukların cinselle ilgili merakları neticesinde giriştikleri bilgi toplama sürecinin, yeni doğan bebeklerle karşılaşmayla zihinde beliren sevgi kaybı tehlikesi ya da bu varlığın nereden geldiğine dair merak gibi oldukça pratik ve gündelik hayata dayanan kökleri vardır. Cinselliğe, kadın-erkek arasındaki farklılığın sorgulanması yerine bu tür bir merakla girilmesinin altında, erkek çocuklarının tanıdıkları tüm kimselerin kendilerinininkine benzer bir genital yapıya sahip olduğuna inanmaları yatmaktadır. Freud, çocuğun bunun tersi bir durumla karşılaştığında tanık olduğu örneğe "eksiklik" yakıştırması yaptığını ancak bunu ilk etapta nasıl anlamlandırması gerektiğini bilemediğini iddia etmektedir. Freud, daha sonra bunun otorite konumundaki babanın neden olduğu bir "sakatlama" durumu olduğunu ileri sürer. Çocuk, babadan gelebileceğini düşündüğü hadım edilme tehlikesinin yarattığı korkuyla daha önce ısrar ettiği genital türdeşlik inancını terk eder (1997a: 110). Eserde, henüz Oedipus karmaşası tanımını kullanılmasa da hadım edilmeye dair bu korku "hadım edilme karmaşası" (iğdişlik kompleksi) olarak başlıklandırılır. Erkek çocuklarının,

kadınlarla genital türdeşlik yönündeki inancı iğdişlik korkusuyla terk etmeleri Freud için olumlu ve gerekli bir sonuçtur. Ancak, bu durum daha sonraki dönemlerde feminist görüşün ortaya koyduğu gibi erkekler için “kadın imgesi ve hadım edilmişliğin özdeşleşmesi” problemine zemin hazırlar.

Esere göre, ödipal süreç kız çocuklarında erkeklerden farklı bir seyir izler. Kız çocukları erkek çocuklarıyla aralarındaki genital farkı anladıklarında, kendilerini hadım edilmiş insan formunda algılar. Penise hâlâ sahip oldukları için “avantajlı” konumda gördükleri erkeklerin avantaj unsuru penise dair bir kıskançlık geliştirirler (Freud, 1997a: 111). Freud, genital farklılığın keşfedilmesinden sonra kız çocuklarında gelişen penis kıskançlığına dair bir nedensellik sunmaz. Savını sınırlı sayıdaki empirik gözlem üzerine şekillendirir. Ona göre, penise öykünme, hadım edilme kompleksinin kadınlardaki karşılığıdır ve çocukluk evresinde kız çocuklarının erkek kardeşleri gibi işeme iddiasında bulunmaları ya da yetişkinlik döneminde nesne seçiminin tamamlanıp cinsel birleşme yaşandıktan sonra kadınlarda baş gösteren eril nesneye yönelik sebepsiz öfke, fallik evrede ortaya çıkmış penis kıskançlığının uzantılarıdır. Küçük kız çocukları penis sahibi olma özlemlerini, önce babanın penisine sahip olma sonra da çocuk sahibi olma arzusuyla yer değiştirerek sonlandırır (1997a: 266). Bu yorumlardan yola çıktığımızda, ödipal karmaşanın sadece aile dinamiklerine dair bir açıklama olmadığını; aile, bireyler ve kurumlar arası ilişkilerin gerisinde yatan cinsiyet ilişkilerine dair bir odağının da bulunduğunu fark ederiz (Nicolson, 2012: 427).

Freud’a göre çocuk cinselliğinin varlığı dışında inkâr edilemez bir diğer gerçek de ensest arzulardır. Hatta ebeveyne duyulan arzu, beden cinsel birleşmeye tümüyle hazır olmadığı ergenlik öncesi evrede dahi çocukları genital anlamda uyaracak kadar yoğun olabilir. Burada çocuk libidosunun kendisi için en pratik yolu seçip yakınlarını arzu nesnesi konumunda ele alması söz konusudur. Ancak bedenin cinselliğe bütünüyle hazır hale gelebilmesi için ergenlik evresine ulaşması gerektiğinden, bu bekleme süresi

içerisinde, ensest ilgiye karşı uygulanan toplumsal müdahalenin içselleştirilmesi de sağlanmış olur. Toplumsallaşmayla edinilen ahlaki donanım çocuk tarafından kabul görür ancak çocuğun hayal dünyası, kendini fallik evreden gelen ebeveyne ilginin izdüğümlerinden koruyamaz. Anne-babanın seks yapmasına dair düşlemler, hoşlandığı yakınıyla flört etme ve hadım edilme tehdidi bu duruma dair örneklerdir. Belki de bu nedenle, “ergenlik dönemi fantezilerinin başlangıç noktası, çocuklukta terk edilen çocuksu cinsel araştırmalardır” (Freud, 1997a: 144-145). Kendilerinden yaşça büyük bireylere yönelen genç erkek ve kadınların bu eğilimi de libidonun ebeveyn yöneliminin kalıntılarından biridir. Özellikle erkeklerde sürekli anneye benzer bir kadını arama ya da anneye benzer kadınlardan nefret etme eğilimi de bu durumun sonuçlarıdır (198). Erkek çocuğun çoğu zaman arzu nesnesi, anne ikamesinden başka bir şey değildir (225). Ancak, toplumsallaşma sadece ensest yasağının edinilmesine değil bilinçdışında ebeveynle ilgili başka duyguların da vuku bulmasına zemin hazırlar. Seks işçiliği kavramını öğrenmenin getirdiği dehşet ve annesiyle bu “bayağı” kadın tipleri arasında cinsellik temelinde kurulan özdeşleştirmenin yarattığı aşağılama, bünyede mevcut bulunan annenin babayı tercih etmesine duyulan nefret yüküyle birleşir. Yoğun öfke, erkek için anneyi hem intikam hem de arzu nesnesi haline getirir. Bir yandan da ergen erkeğin, annenin tercih ettiği erkek konumundaki babayı model aldığı çocukluk dönemi özdeşleşmesiyle oluşturduğu ideal benliği daha fazla sergilemesine yol açar (227).

Freud, 1910 yılında yayımladığı iki çalışmayla teoriyi adlandırmaya ve bütünselleştirmeye yönelik esas hamlelerini yapar. *Psikanaliz Üzerine Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*'ta (2015b) cinsel boyutuyla birlikte kız çocuklarının annelerinin, erkek çocukların da babalarının yerlerini almayı arzuladıklarını, bu arzunun yarattığı negatif ve pozitif duyguların bilinçdışına itildiğini belirtir. Henüz “çekirdek karmaşa” (nuclear complex) adını verdiği bu duygunun, Oedipus efsanesinde ve daha önce *Düşlerin Yorumu*'nda, karmaşa adını vermeden bahsettiği Shakespeare'in *Hamlet* metninde de yer

aldığını yineler. Aynı tarihli *A Special Type of Choice of Object Made by Men (Erkeklerle Özgü Özel Bir Nesne Seçimi)* (1997c) isimli çalışmasında kavram, terminolojideki nihai adlandırması olan Oedipus karmaşası biçimini alır.¹⁴

Erkek çocuğun bilinçdışında, anneye duyulan arzunun yanında annenin babayı seçerek kendisine sadakatsiz davranmasının yarattığı öfkenin de yattığını yineler ve bir “aile romansı” diye nitelendirdiği olgunun erkek psikolojisindeki yerini netleştirmeye çalışır (Freud, 1957: 170-171). Çatışmalarla, romanslarla ve dramlarla dolu bir kişilik temellendirmesini yaşamın merkezine koymak, Freud’un yaşama dair yaklaşımının da bir göstergesidir. Onun yaşamı algılayış biçimi oldukça trajiktir ve insan yaşamının metaforik özeti de bir trajedi olacaktır (Ahbel-Rappe, 2008: 835).

Bu döneme kadarki çalışmalarında, kuramının genelinde olduğu gibi, ödipal sürece dair bilinç ve bilinçdışı arasındaki bölümlenmeyi ön planda tutan Freud, artık id, ego ve süper ego bağlantısına yönelir ve 1912-1913 yılında yayınlanan *Totem ve Tabu* (1971) eserinde de Oedipus kompleksiyle süper ego arasındaki bağlantıya odaklanır. Babadan gelebileceği düşünülen tehdidin süper egoyu güçlendirmedeki payı anlatılır. Freud, antropolojik verilerden yararlanarak Oedipus karmaşasıyla uygarlık tarihindeki olaylar arasındaki koşutlukların altını çizer. Uygarlığın erken evrelerine özgü bir düşünce formu olan totemizme dair ortaya koyduğu totem hayvanın öldürülmesinin ve aynı toteme ait bir kadınla seks yapmanın yasaklanmasının, ödipal arzunun, babayı öldürme ve anneye evlenme arzusunun bireyselden toplumsala dönüşmüş versiyonları olduğunu iddia eder (Freud, 1971: 191). Bu eserde daha sonra Lacan’ın daha fazla geliştireceği, “simgesel baba” tasarısının prototipinin olduğu söylenebilir. Hatta “Tanrı esasında yükseltilmiş babadan başka bir şey değildir” diyerek totemizmin ötesinde Avrasya kültürlerinin de temeline ödipal karmaşayı oturtur (212).

¹⁴ *Totem ve Tabu*’da (1971) baba karmaşası ismi kullanılmış olsa da sonraki çalışmalarda tekrar Oedipus karmaşası terimi tercih edilmiştir.

Freud, *Totem ve Tabu*'da ödipal karmaşa kavramını “baba kompleksi” terimiyle ele alır. Burada sözü geçen baba kompleksi ifadesinin, karmaşanın bütününden ziyade bir ögesinin vurgulanması anlamında kullanılmış olması olasıdır. Kuramının olgunlaşmasından sonra tekrar döneceği “ödipal karmaşa ve toplum ilişkisi”ne dair ilk fikirler burada karşımıza çıkar. Örneğin daha sonraki eserlerinde, ödipal sürece dair içsel çatışmanın sadece yüceltme adını verdiği savunma mekanizmasıyla toplumun kabul edebileceği bir kalıba dökülerek kültürel üretimin içine sokulmadığını, aynı zamanda salt ensest öyküler formunda da sıkça karşılaşılan bir tema olduğunu belirtir. Mitolojideki öykülerden yola çıkarak “yalnız Yunanlıların değil, bütün ulusların mitleri babayla kız, hatta anneyle oğul arasındaki sevi ilişkileriyle dolup taşmaktadır” saptamasında bulunur (Freud, 1994: 44).

1914 tarihli “History of The Psychoanalytic Movement” (Psikanalitik Hareketin Tarihi) başlıklı makalesinde, Oedipus karmaşasının salt maddi cinsellikten ziyade sembolik bir yapıya işaret ettiğini, bu sembolik yapının babayı öldürme arzusuyla yani “içselleştirilmiş baba”yı öldürüp bağımsızlığın kazanılması arzusuyla ilintili olduğunu dile getirir. Bu durum, ego ve kendini koruma güdüsüyle karşı karşıya gelen erotik ilginin çatışmasıdır (Freud, 2009: 33). Freud, konunun sadece nevroz durumuna özgü olmadığından, daha evrensel, “ölü ya da diri herkesi etkilemiş” bir mesele olduğundan bahseder (34). 1916 tarihli “Some Character Types Met with in Psychoanalytic Work” (Psikanalitik Çalışmada Karşılaşılan Bazı Karakter Tipleri) isimli makalesinde ise sanat ya da bilime dair bütün insani zihinsel kuvvetin Oedipus karmaşasıyla ilintili olduğunu ifade eder (Freud, 1997b: 175).

1918 yılında ilk defa, günümüzde “negatif Oedipus karmaşası” başlığını alan durum, “inverted Oedipus complex” ismiyle literatüre taşınır. Freud, çalışmalarına “Kurt Adam” rumuzuyla taşıyacağı bir hastasının kurtlarla ilgili rüyasından yola çıkar. Analizi sonucunda Freud, Ablası Nanya tarafından üç yaşındayken cinsel istismara maruz kalan

Kurt Adam'ın ödipal arzu nesnesinin anne değil de baba olduğu sonucuna ulaşır. Ödipal rotanın ise ablayla başlayıp babayla sonuçlanan bir seyirle ilerlediğini tespit eder (Geyskens, 2005: 80). Böylelikle ödipal arzu nesnesinin her zaman karşı cins ebeveyn olmadığını, aynı cins ebeveyne yönelik arzusunun da doğal bir süreç sonucu gelişebileceğini ifade ederek heteronormatif yaklaşımdan görece uzaklaşmıştır. Ancak, feminist psikanalizin önemli temsilcilerinden Juliet Mitchell (2000), Freud'un Kurt Adam vakasının hatalı olduğunu, Kurt Adam öyküsünde çocuğun en başında "erkeksi" ablasını zihninde bir erkek pozisyonunda canlandırdığını, arzusunun bu imaja yöneldiğini, istismar hikayesiyle ablanın şeytanileştirildiğini, bu yanıyla da analistin cinsiyetçi bir yaklaşım sergilediğini söyler (320-323). Konuya dair yaptığı açılımın cinsiyetçilikten uzaklaşma olduğu iddiası bu konuda da cinsiyetçi davrandığı yönünde eleştiri alır.

1919'dan sonraki metinlerde Oedipus karmaşası, artık Freudyen kuramın merkezinde yer alan, bütüncül bir sav formunda karşımıza çıkar (Simon & Blass, 2006: 165). Negatif ödipal karmaşa açılımının da etkisiyle, bu dönemde biseksüellik misyonu etrafında gelişen kuram, seçilen nesnenin karşı cins olma zorunluluğunu terk ettiği gibi tüm bireylerde arzusunun hem eril hem de dişil unsurlar taşıdığını ifade eder (166). Ancak Freud, kuramın en başından beri erkek ödipal sürecine odaklanıp, kız çocukların psikoseksüel gelişim dinamiklerini ortaya koyan açıklamalarda yetersiz kaldığının farkındadır. Bu eksikliğin temel nedeninin psikanalitik teoriyi geliştirmek için referans aldığı kültürel kaynakların yapısıyla ilgili olduğunu ifade eder. Toplumsal kurgunun öncelikli ilgisinin "oğlan çocuklarının penisi" etrafında toplanması, daha sonraki evrede de erkeğin ruhsal sürecini öncelemekte ve kız çocuklarını bir "karanlık kıta" belirsizliğinde bırakmaktadır (Freud, 1994: 41). Bu yorumla, hem kendi kuramına dair bir eksiklik itirafında bulunmakta hem de toplumsal yapıya dair genel bir ataerkillik eleştirisi dillendirmektedir. Freud, 1920 yılında revize ettiği *Cinsellik Üzerine* adlı kitabındaki bir dipnotta şöyle demektedir:

Haklı olarak, Oedipus kompleksinin nevrozların çekirdek kompleksi olduğu ve içeriklerinin özünü oluşturduğu söylenmektedir. Bu kompleks, sonradan ortaya çıkan sonuçlarıyla erişkinlerin cinselliğinde belirleyici bir rol oynayan çocuk cinselliğinin doruk noktasına karşılık gelir. Dünyaya gelen her birey, Oedipus kompleksiyle başa çıkma göreviyle karşı karşıyadır; bunu başaramayan her birey ise nevrozun kurbanı olur (Freud, 1997a: 146).¹⁵

Bu ifade Oedipus karmaşasının, çözüme kavuşmasından bağımsız hem nevrotik bireyler hem de sağlıklı görülen kişiler için çok temel bir aşama olduğunun altını çizer. Freud, 1926 yılında da erkek ve kız çocukların ebeveyne duydukları cinselliğin niteliğiyle ilgili şu açıklamada bulunur:

Oğlan için ilk seviyesi anne, kız için babadır. Oğlan tarafından baba, kız tarafından anne bozguncu rakip gözüyle görülür ve kendilerine, seyrek olmayarak aşırı düşmanlık beslenir. Beni yanlış anlamayınız lütfen! Söylemek istediğim, çocuğun kendisine daha çok yöneldiği anne ya da babasından beklediği yakınlık, biz yetişkinlerin anne-baba ve çocuk ilişkisinin özü diye baktığımız bir yakınlık değildir. Hayır! Psikanaliz, çocuğun bu yakınlıklar ötesinde, tabii kendi düşünüyene yeteneğinin elverdiği kadar, bizim şehvi doyumdan anladığımız her şeyi ele geçirme amacı güttüğünü açık seçik göstermektedir. Çocuğun cinsel birleşmenin içyüzünü asla sezemeyeceği ortadadır, bu birleşmeyi kendi yaşantılarından ve duyularından gelen tasarımlarla donatır, genellikle bir bebek doğurmak ya da bir bebek dünyaya getirmek ereğinde doruğuna ulaşır istekleri. Ancak buna ne yoldan ulaşacağı konusunda henüz bir fikri yoktur (Freud, 1994: 42).

Freud, Oedipus karmaşasının temel formunu bulmasından sonra yayımlanan eserlerde, karmaşanın bireysel ve toplumsal versiyonları ile yeniden üretimine dair örnekler sunar ve herhangi bir revizyona gitmez. Kuram, Freud sonrası evrede Klein ve Lacan gibi isimlerce farklı revizyonlarla ve geliştirmelerle ele alınır. Örneğin Melanie Klein, ödipal karmaşa konusuna “meme kıskançlığı” eklemesinde bulunarak durumu bambaşka bir noktaya taşımıştır (Green, 2004: 68). Lacan ise Freudyan kuram kavramlarını, bireysel ve biyolojik düzeylerde incelemek yerine toplumsal bağlamda ele almış, birçok terimi Freud’dan ödünç almış olsa da içerik anlamında reform yapmıştır.

¹⁵ Çevirinin alındığı metinde Oedipus yerine Odipus kelimesi kullanılsa da çalışmanın kavramsal bütünlüğü açısından doğrudan alıntıda Oedipus teriminin kullanılması uygun görülmüştür.

1.2.3. Hadım Edilme Karmaşası

Kimi zaman Oedipus karmaşasının bir parçası kimi zaman da ayrı bir yapı gibi ele alınan hadım edilme karmaşası, ödipal sürecin çocuklarda yarattığı olumsuz duyguların altını çizer. Freud'un hadım edilme karmaşasını ele aldığı en erken eser 1908 yılında yayınlanan "Küçük Hans" vakasının sonuç raporudur. Kadın ve erkek arasındaki anatomik farklılıkların keşfedildiği dönemde, yukarıda da bahsedildiği gibi, kadınlarda penis bulunmadığını öğrenen erkek çocukları, kadınların da kendileri gibi daha önce bir penise sahip oldukları ancak bu penisin onlardan alındığı varsayımını temel alır. Bu varsayım, erkek çocuklarında babaya düşmanlık hisleriyle birleşir ve kız çocuklarının penislerinin babaları tarafından zorla koparılıp alındığı ve aynı tehlikenin kendileri için de mümkün olabileceği korkusuyla pekişir. Baba tarafından hadım edilmeye dair bu korku, erkek çocuklarının "karakter gelişimleriyle cinsel yaşamlarının ileride izleyeceği doğrultu üzerinde" diğer tüm faktörlerden daha belirleyici bir etkide bulunur (Freud, 1994: 36). Anatomik farklılığın keşfi kız çocuklarında ise daha önce sahip oldukları penisin bir müdahale sonucu vücutlarından alındığı zannını yaratır. Bu zan, kız çocuklarında "penis kıskançlığı" adı verilen erkeklere duyulan bir haset hissi geliştirmekte, kıskançlık ve onlarla rekabete girme eğiliminin ortaya çıkmasına yol açmaktadır (Evans, 2006: 22).

Hadım edilme karmaşası, psikoseksüel gelişim basamaklarının üçüncüsü olan fallik evrenin ve ödipal karmaşanın sonuçlanması için kilit rol oynamaktadır. Hem kız hem de erkek çocuklarının bu dönemde penis sahibi olmamaya dair reel ya da tasarımsal bir korku içine girmeleri, penis yokluğunu katastrofik bir konu haline getirmektedir (Bates, 1998: 101). Sağlıklı bir birey bu katastrofik korkuyu aşıp hayatı kucaklayabilir. Ancak nevrotik bireylerde süper ego, hadım etme riski bulunan otoriter baba rolünü

üstlenerek katı cezalandırma işlevini yetişkinlik döneminde de sürdürür (Freud, 1994: 58).

Freudyen hadım edilme karmaşası kavramının “sert kayası,” her iki cinsiyette de dışılığın reddi savıdır. Penis yokluğunun kız ve erkek çocukları için bu denli merkezi bir noktaya alınması Freud’un cinsiyetçi bakış açısıyla ilintilenir (Green, 2004: 70). Ancak konuya dair göz ardı edilmemesi gereken bir nokta, Freud’un karanlığa itilmiş bir konuyu tartışmaya açması, bilim için bir araştırma nesnesi haline getirmesi ve psikanalizin açık uçluluğu ve yeni yorumlara imkân veren yapısı içerisinde cinsiyetçilikle mücadele için alan sağlamış olmasıdır.

1.2.4. Freudyen Oedipus Karmaşasına Yönelik Eleştiriler

Freudyen kuram, oluşmaya ve ifade edilmeye başladığı ilk zamanlardan beri ilgi görmüş olmasının yanı sıra önemli eleştiriler de almıştır. Kurama ilk tepki gösteren kesim, Freud’un yaşadığı dönemin hâkim paradigması olan pozitivist anlayışa mensup bilim insanları grubu olmuştur. 1896 yılında, histerinin nedenleri konusundaki bulgularını diğer hekimlerle paylaştığı bir etkinlikte, döneminin otorite bilim insanlarından Richard Kraft-Ebing, Freud’un ortaya koyduğu verileri “bilimsel bir peri masalı” olarak küçümsemiştir (Teber, 2003: 21). Kuramın oluşmaya başladığı ilk günlerden günümüze değin, peri masalı örneğinde olduğu gibi, psikiyatri alanından kurama dair eleştiriler, özellikle “bilimdışı olmak” ve “yeterli bulguya dayanmamak” argümanları üzerinden gerçekleşmiştir. Ancak eleştirilerin geldiği yer, psikiyatri alanıyla sınırlı kalmamış, sosyal bilimler ve felsefeden de farklı itirazlar yükselmiştir.

Lévi-Strauss, *Totem ve Tabu*’nun antropolojik çıkarımlarından yol çıkararak Oedipus karmaşasını bir mit olarak tanımlar. Ona göre Freud, şimdinin bulgularından hareket edip geçmişi ve geleceği genellemek ve evrenselleştirmek gibi bir yanılgıya

düſer. “Bireyoluſ soyoluſu yeniden üretmez (aksi türlüſü de mümkün değildir)”. Bu anlamda, Oedipus karmaſası, gerçeklere dayalı bir veri olmaktan ziyade antik zamanlardan beri var olan ama bastırılan bir düſe göndermede bulunur (Lévi-Strauss, 1969: 491). Freud’un ödipal süreci, aile içi dinamikler çerçevesinde ele almasına karſı çıkan Lévi-Strauss, ensest tabusunu toplumsal cinsiyet iliſkileri düzleminde değerlendirir.

Lévi-Strauss’un bulgularından yola çıkan Jacques Lacan, kuſkusuz, Freudyen kurama dair en büyük dokunuſu gerçekteſtirmiſtir. Oedipus karmaſası ve hadım edilme korkusunun merkezine, bedene ait bir uzuv olan penis yerine dilbilimsel ve toplumsal bağlamda inſa edilen *fallus* kavramını yerleſtirir. Freud’un kiſilik geliſimi için somut ve merkezi bir unsur olarak gördüğü penisi yerinden eder ve soyut ve imleyen bir fallus doktrini geliſtirir:

Freudcu doktrinde fallus, eğer fantezi sözcüğüyle imgesel bir etkiyi anlamak gerekiyor ise, bir fantezi değildir. Nesne sözcüğünden bir iliſkide ilginin yöneldiği gerçekliği anlamak gibi bir eğilim olduğu ölçüde, fallus bu doktrindeki haliyle bir nesne, (kısmi, içsel, iyi, kötü vs. bir nesne) hiç değildir. Simgelediği organla; penis ya da klitoris ile iliſkisi ise çok daha azdır. (...) Çünkü fallus bir imleyendir; analizin özne içi ekonomisinde iſlevi belki de gizem içinde tuttuğu ſeyin peçesini kaldırmak olan bir imleyen. Çünkü o, imleyen ağırlılığıyla imlenen etkilerini koſullandırmasından dolayı bu etkileri bütünlükleri içinde adlandırmaya adanmıſ imleyendir (Lacan, 1994: 51).

Lacan, fallus kavramına yeni bir boyut kazandırması gibi, Oedipus üçgeninin köſelerinden biri olan “anne”yi de farklı bağlamda ele alır. Anneye duyulan arzu, “öteki”ne duyulan ihtiyacı niteler (Lacan, 1994: 53). Lacan’a göre, özne kendini sadece öteki aracılığı ile edinmiſ olduğu dil ile tanımlayabilir (Lacan: 2001: 64; Žizek: 1996: 280). Bu anlamda, birey kendini var etmek için kendi olmayana mecburdur. Anneye duyulan arzu da ondan edindiği dil ile var ettiği ve esasında bir yabancılaſmaya dayalı benliğinin zorunlu istikametidir.

“Freud’a dönüş” ifadesiyle tanınan Lacan, bu sözle “Freud’un ne anlama geldiğine dönüş”ü kastetmektedir (2001: 89). Bu düşünceden hareketle, Freudyen kavramları yeniden tanımlayan Lacan, hadım edilme karmaşasını da ödipal sürece dair getirdiği yeni anlamlandırmaya paralel olarak simgesel bir noktaya taşımıştır. Fallusa sahip olmayı, tam da ötekini (anneyi) memnun etmek için talep eden birey (çocuk), annede fallus olmayışını kendinde olmayışı kadar önemser. Çünkü, “fallik imleyenin, damgası olduğu arzusunun ‘sahip olmak’teki eksiğinin tehdidi ya da özlemiyle bağlantısı,” ötekinin bu konudaki eksikliğidir (Lacan, 1994: 60). Bu nedenle hadım edilme karmaşası, Freud tarafından hazdan yoksun kalma kaygısıyla ilintilenirken, Lacan, kavramı varoluşsal ve narsisistik boyutta kavramsallaştırır.

Melanie Klein, psikanaliz çalışmalarında klinik bulgulara daha çok yer verir ve Freud’un yetişkinlerin çocukluk evresine ulaşmaya çalışarak geliştirdiği Oedipus karmaşasını bizzat çocuklarla çalışarak test eder. Çalışmaları sonucu, Freud’un psikoseksüel gelişim kuramında, fallik evreyi önceleyen yaklaşımına karşı çıkar ve ödipal öncesi dönemin önemini vurgular. Ona göre, nesne ilişkileri yaşamın başlangıcından beri vardır ve çocukta ilk nesne olan anne memesi temelinde, kötü (yetersiz beslenme) ve iyi (doyuran) bölünmesine bağlı olarak sevgi ve nefret kavramları gelişir (Klein, 1975a: 2). Öfke ve suçluluk, yaşamın ilk yılından itibaren çocukta gözlemlenebilir durumdadır ve Freud’un iddiasının aksine, suçluluk duygusunun oluşması için ödipal mücadelenin tamamlanıp, babanın içselleştirilmesiyle gelişen bir süperegö sürecine ihtiyaç yoktur (Klein, 1975b: 41). Süperegö ve Oedipus karmaşası fallik evreden önceki dönemde meydana gelir. Dışsallaştırılmış kötü ile içselleştirilmiş iyi arasındaki çatışma, ödipal evrenin başlamasına ön ayak olur (Klein, 1975c: 50). Bu anlamda iyi ve kötü kavramlarının çocukta belirmesi, anne göğsüyle ilgili deneyimden kaynaklanır. Kleinci kuramda, ödipal sürecin belirleyicisi penis ya da penis merkezli hadım edilme tehlikesi değil anne göğsü ve ona erişimdir.

Klein'in anneyi merkeze alan ödipal karmaşa yorumu, Jessica Benjamin, Nancy Chodorow ve Dorothy Dinnerstein gibi feminist düşünürleri derinden etkilemiştir. (Stanton, 1992: 294). Ataerkil işleyişi önceleyerek çözümlene yaptığı düşünülen Freud'a karşı anneyi ve kadın bedenini merkeze alan bir kuram ortaya koyan Klein'in yaklaşımı, eril perspektif bandıralı psikanalitik tasavvura yönelik bir itiraz olarak değerlendirilmiştir.

Luce Irigaray ise, Freudyen kuramı, ödipal öncesi evrede kız çocuğunun annesiyle kurduğu ilişkiyi önemsemediği için eleştirir. Ona göre erkek, arzu nesnesini "anne" olarak cisimleştirmesine rağmen, kız çocukluğundan anneliğe giden süreci yani bir annenin aslında ne anlama geldiğini görmezden gelir. Metaforik olarak erkeğin, kadın cinsel organına derinlemesine baktığı takdirde kör olacağına dair bir inanç geliştirdiğine, bu nedenle bakışını "penis şekline hürmetle" yarattığı fallomorfik temsillerle korumaya çalıştığını iddia eder (Irigaray, 1987: 80).

Irigaray'ın ilgi çekici iddialarından biri de erkeğin hiçbir zaman Oedipus karmaşasını çözemediği ve fallik evreden genital evreye geçişi sağlayamadığıdır. Fallik evrede, kaygılarından dolayı, kadın cinsel organının ve kadın cinselliğinin ne anlama geldiğini öğrenmekten kaçınan erkek, kadını hiçbir zaman anlamayacak, bu nedenden dolayı da kafasında erkek ve kadın kavramları yerine erkek ve hadım ikiliği olacaktır (Irigaray, 1987: 81). Freudyen kuramda genital evre, bedene dair net bir kavrayışın geliştiği evreye denk gelmektedir. Bu evrede, bireylerin kadın ve erkek bedenine dair bilgi seviyeleri olgunluk kazanır. Ancak Irigaray, erkeğin kadın bedenini tanımaya yönelik yeterli çabayı sarf etmemesinden dolayı, genital evrenin ayırt edici yanı olan beden kavrayışında yetkinlik noktasına ulaşamadığını, bu nedenle fallik evreyi tamamlayamadığını iddia eder.

Gilles Deleuze ve Félix Guattari, sadece Oedipus karmaşasını değil, Freudyen kuram ve psikanalizin tamamını reddetmektedir. Arzuyu cinsel haz kaynaklı bir olgu olarak değil, cinselliği arzunun bir türevi (her şey arzunun bir türevidir) olarak ele alırlar.

İtirazlarını, Oedipus karmaşasının kadın-erkek ikiliği (ikili dünya görüşü) üzerinden açıklanması, öz üretim kaynaklı arzu ve kişilik dinamiklerinin ebeveyn temelli bir üçgen kalıba sığdırılması, aktarımı reddeden psikoz durumlarının karmaşa dışına itilmesi, cinsel yetkinliğin genital bölgeyi merkeze alarak tanımlanması, genital dışılığın sapkın (parafili) kategorisine sokulması gibi nedenlerle gerekçelendirirler (Deleuze & Guattari, 2012).

Freudyen ödipal karmaşa kavramsallaştırmasına itirazların sayısı elbette arttırılabilir. Kuşkusuz kuram, arzuyu tanımlama konusuna fazlaca eğilip arzu üretim mekanizmalarının politik ve ekonomik yapısını ihmal etmiştir (Akay, 2016: 94). Freudyen kuramda, kavramsallaştırmaların eril zihin bandıralı bir dile ve açıklama sistematiğine dayanması, ikili dünya görüşü ekseni, bulguların biyoloji düzeyinde tartışılıp evrenselleştirmeye çalışılması, heteronormativitenin temel alınması gibi nedenlerden dolayı eleştiride bulunmak mümkündür. Ancak Freudyen kuram, tarihselliği içinde değerlendirildiğinde, kendine bilimsel literatürde yer açmaya çalışırken kaçınılmaz olarak dönemin egemen bilimsel jargonuna yaklaşma çabasına girmek zorunda kalmıştır. Bu nedenle, pozitivist bilim anlayışının ortaya konulan bulgularda talep ettiği anlama yerine açıklama fonksiyonelliği, evrensellik, toplumdan bağımsız işlerlik, geleceği ve doğayı denetim altına alma konusunda işe yararlılık gibi kriterlere yaklaşma gayreti edinmiştir. Ayrıca, modernitenin rasyonel akla indirgediği insanın irrasyonel yanlarını ortaya koyması oldukça önemli bir hamledir. Freudyen kuramın, arzu ve cinselliğe yaptığı vurgu, din ve devlet gibi kurumlarda babanın (erkeğin) öncelenmesi tespiti, insanın biseksüel doğası gibi kavramlar daha sonraki evrede özellikle toplumsal cinsiyet bazlı tahakkümü sorunsallaştırmak için yararlı kaynaklar sağlamıştır.

Oedipus ya da hadım edilme karmaşasının bilinçdışına dair bir fantezinin aşırı genellemesi mi yoksa Freud'un hastalarından topladığı verileri dâhice teorize etmesinin bir sonucu mu olduğu konusu hâlâ güncel bir tartışmadır (Bergmann, 2010: 538-539). Ancak, kültürel fenomenlerin Oedipus karmaşasıyla ilintilenerek ele alınması iki

bağlamda kolaylık sağlar. Öncelikle, evrensellik ya da insan doğasına dair içkinlik gibi yaftalamaları bir yana bıraktığımızda, bazı reel ya da kurgusal olayların meydana gelmesinde, şekillenmesinde ve ilerlemesinde ödipal kuramın güçlü bir etkisi olduğu söylenebilir. Özellikle film gibi kurgusal üretim türlerinde, üretimi yapanın kuramla ilişkisi kaçınılmaz olarak esere yansır ve filme dair anlamlandırma süreci ödipal temaların tespitiyle daha etkili bir şekilde yürütülür. İkinci olarak da ödipal karmaşa kavramının, teorik sıçramalara açık yapısı, tıpkı feminist ve queer akademisyenlerin birçok defa gerçekleştirdiği gibi, araştırma nesnesine dair farklı sorgulamalara zemin hazırlayacak ve akademik sürece yeni boyutlar katma olanağı sağlayacaktır.

Bu imkanlar nedeniyle, ödipal karmaşa kavramı, sinema çalışmalarının sac ayaklarından biri olan psikanalitik film kuramının her dönem eğildiği özel temalardan biri olmuştur. Ödipal karmaşa temelinde yürütülecek bir analiz için; psikanalitik film kuramının genel hatlarına göz gezdirmek, Freudyen kuram ve film kuramı arasındaki ortaklıkları ortaya koymak ve ödipal yörünge kavramını netleştirmek yarar sağlayacaktır.

1.3. Sinema, Freudyen Teori ve Ödipal Karmaşa İlişkisi

1.3.1. Psikanalitik Film Kuramına Genel Bir Bakış

19. yüzyılın sonlarında, sinema sanatıyla aynı dönemde ortaya çıkan psikanalizin bağımsız bir film çözümleme metodu olarak ele alınmaya başlanması görece geç bir tarihe denk gelir. Erken dönem klasik film kuramının gövdesi, genel olarak, sinemanın birincil işlevinin sanatsal üretimin belirleyici dinamiği olan estetik ifade konusunda sınırları zorlayarak yeni anlatım formları keşfetmek mi yoksa kameranın sağladığı mekanik imkanlardan gerçekliği kaydetmek, belgelemek ve aslına liyakat ekseninde onu yeniden üretmek için faydalanmak mı olduğu sorusuna verilen yanıtlar ekseninde gelişir.

Bu dönemde, Sergey Eisenstein, Lev Kuleshov, DzigaVertov, V. I. Pudovkin, Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance, Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim ve Bela Balazs gibi isimler film biçimini irdelemeyi temel uğraşı edinen kuramcılar ve uygulayıcılar olarak yer alır (Andrew, 2010). İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, André Bazin'in yazdığı makaleler, Siegfried Kracuer'le ortaklaşan görüşler barındırır. Bazin, sinemaya dair, estetiği önceleyen ve öznel form arayışlarına girişen kuramcılarını eleştirerek filmin gerçekliğe uygunluğunun temel kılavuz olması gerektiğini ileri sürer (Ray, 2001: 7). Bazin'in sinemanın neden gerçekçi olması gerektiğine dair ontolojik bir tartışma yürüttüğü *Sinema Nedir? (Qu'est-ce que le Cinéma?)* isimli eserinin giriş cümlesinde “Eğer plastik sanatlar psikanaliz ile incelenseydi, ölünün mumyalanması onun yaratımının temel faktörü olarak karşımıza çıkardı” diyerek film sanatının varlık nedenini psikanalitik bir çözümlemeyle anlamaya çalışmanın önemini imlemektedir (Bazin, 2011: 15). Bazin'le alevlenen gerçeklik tartışmaları kaçınılmaz olarak film ve ideolojik yapı arasındaki ilişkiyi gündeme getirir ve Althusser'in konuya dâhil oluşu, “Aygıt Kuramı”na zemin hazırlar. 1970'lerde, Lacancı psikanalitik kuramın ve yapısalcılığın etkisiyle “Laura Mulvey, Christian Metz, Jean-Louis Baudry ve Stephen Heath” gibi teorisyenler, sinemayı belirli bir özne konumunun (burjuva ve eril) *bakışıyla* kurulan bir aygıt olarak ele alırlar ve bu yaklaşım aygıt kuramı olarak adlandırılır (Russel, 2003: 121). Özellikle sınıf ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin altının çizildiği bu yaklaşım sonraki evrede, çağdaş film kuramı yaklaşımlarını da etkiler ve psikanaliz ve film kavramları sıklıkla birbirleriyle etkileşim kuran iki alan haline gelir.

McGowan, psikanalitik film kuramını “iki ayrı dalga” halinde formüle eder. İlk evre, 1960'lar sonunda ve 1970'ler başında Althusser'in Lacan yorumu çerçevesinde gelişen ve ideolojik eleştiriyi temel amaç olarak benimseyen, öncülüğünü Christian Metz, Jaun-Louis Baudry ve Laura Mulvey gibi isimlerin yaptığı aygıt kuramcılarının ön plana çıktığı evredir. İkinci dalga için de temel başvuru kaynağı yine Lacan olmakla birlikte

çalışmaların odak noktası, sinema ve ideoloji etkileşimini zedeleyen travma konusudur ve bu dönemde öne çıkan düşünürler Slavoj Žižek ve Joan Copjec'tir (McGowan, 2011).

Psikanalitik film teorisi için ana zemin Lacan olmakla birlikte; Lacan'ın birçok kavramsallaştırmayı Freudyen terimlerle yapması, sürrealist sinemacıların rüya-film benzerliğine yaptığı göndermeler ve Freud'un anlatıbilim için temel başvuru kaynaklarından biri olması, Freudyen psikanalitik kuramı film çalışmaları bağlamında önemli bir alan haline getirmiştir. Freudyen film kuramı adı verilebilecek bir kanon olmasa dahi, Freud film analizlerinde sıklıkla başvuru alan kaynaklardan biridir.

1.3.2. Freud ve Sinema

Freud'un, özellikle rüyalar kanalıyla ortaya çıkan imgeleri çözümleyerek psikolojik sorunların tedavisinin gerçekleştirilmesi fikriyle geliştirdiği psikanalizin odak noktası, bilinçdışı ve rüyalarlardır. Sinemanın görsel mevcudiyeti ile bilinçdışının rüya boyutu arasında iki önemli ortaklık söz konusudur. Öncelikle, imge iki alanın da kurucu unsurudur ve farklı çerçevelerin art arda gelişiyle (sesli dönemde işitsel veriler de eklenerek), katı ya da gevşek, bir olay örgüsü meydana getirir. İkinci olarak, tıpkı rüyaların daha önceki toplumsal engellenmelerin yarattığı görsel sonuçlar olması gibi, sinema da bir kültürel kitle anlatısı olarak yeniden üretime dayalı mekanizmalarla üretimi gerçekleştiren kişi ya da grubun önceki yaşam deneyimlerini referans alan bir sistemdir (Allen, 1997: 124).

Film çalışmalarının odak noktalarından biri olan metnin (kolektif rüyanın) çözümlenmesi ile izleyicinin arzusu/talebi/anlamlandırma süreci aynı zamanda Freudyen psikanalitik teorinin inceleme alanlarından biridir (Rose, 2007: 109-110). Freud'a göre bilinçdışı "küçük bir çocuğun dürtü ve içgüdülerinin kültürel kurallar ve değerler tarafından disipline edilmesi" sonucu yaratılmıştır (Rose, 2007:110). Film çalışmalarının

odaklandığı temel meselelerden biri olan öznellik, Freud'a göre yalnızca bilinç alanının kontrolünde değildir. Toplumsal yaşamda yer alabilmek adına uyulması gereken kuralların baskısı altında olduğu için insan dürtüleri bilinçdışına itilmektedir, bilinçdışı da kendini davranış ve söylemlerde belli edebilmektedir. Kurulmasında bilinçdışının önemli etkileri olan öznellik, bilinçdışının oluşum koşulları da dikkate alındığında kültürel bir olgu olarak belirmektedir: “(...) psikanaliz izleme sürecini özel bir şekilde kavrar. Bir görüntünün izleyicisi görüntüyle ilgilenen belli bir öznelliğe işaret eder. Ancak (...) öznellik izleyicinin gördüğü görüntülerin içine de gömülüdür” (Rose, 2007: 111). Görüntü hem bir mesaj taşımakta hem de metnin okuyucusunu belli bir izleme biçimine yönlendirmektedir. Freudyen psikanalitik kuram, bu iki süreçle de ilgilenir.

Psikanalizin görsel metin analizi için odaklandığı noktalar bilinçdışı, öznellik ve cinselliktir. Freud'a göre bilinçdışı, ayırdına varılabilen ve üzerinde kontrol sahibi olunan bilinçten farklı olarak doğrudan kavrayamadığımız duygulara tekabül etmekte ve bilinç aksaklıkları yoluyla fark edilebilir düzeye çıkmaktadır (Civitarese, 2016: 86). Freud'un geliştirdiği topografik kuram, uzun yıllar boyunca düşünce tarihinde etkili olmuş sabit ve bütüncül Kartezyen özne geleneğini yıkarak, bilinçdışı ve bilinç arasındaki etkileşim temelinde dinamik ve değişken bir özne modelini devreye sokmuştur. Freudyen psikanaliz, bilinçdışının kişiliği belirlemedeki gücünü ortaya koyarak bilinçle, rasyonellikle ve dolayısıyla nesnellikle ilintilenen göz ve bakışın da öznelliğini vurgulamıştır. Bakışın öznelliği film kuramının oluşum sürecinde en etkili tezlerden biridir. Fuery'ye göre özellikle, Laura Mulvey'nin bakışın öznelliğinden yola çıkarak geliştirdiği “eril nazar” adı verilen ve kültürel üretimin fallosantrik¹⁶ yapısı nedeniyle sinemada kadının nesneleştirilmesi anlamına gelen kavram, Freud'un öznelere bakış

¹⁶ Etimolojik olarak penis anlamına gelen “fallus” ve merkez anlamına gelen “center” sözcüklerinin birleşiminden meydana gelen fallosantrizm terimi, kadın-erkek ikliğine dayanan düşünce tasarımında erkeğe ve eril prensibe öncelik verilmesi anlamına gelir (Sandywell, 2011: 361).

aracılığıyla haz elde etmeleri ve bakış yoluyla sosyalleşmeleri olgusunu ifade eden “skopofili” kavramıyla oldukça ilintilidir (2009: 114).

Bakır’a göre, Freud’un geliştirdiği kuram aracılığıyla filmi ele almak iki farklı sonuç yaratabilir: Bunlardan birincisi eseri yönetmenin bir rüyası ya da fantezisi gibi kabul edip, filmdeki tüm detayları filmi üreten kişinin bilinçdışı boyutunu sergileyen görsel ve işitsel veriler olarak ele almaktır. Bu yaklaşımla film, bireysel bir fanteziye indirgenir ve film kaygıdan, korkudan, bastırılmış arzulardan kaçmak için bir araç haline alır. Nevrozunu geride bırakmak isteyen yönetmenin bir kurtuluş reçetesi olarak sarıldığı sanatsal ürünün kendisi ve kolektif bağlamı göz ardı edilir ve yönetmen çözümlenenin merkezinde yer alır. İkinci yaklaşım ise eserin kendisini önceler ve tekil yönetmen öznesi yerine eserde yer alan kurgusal öznelerle odaklanır (Bakır, 2008: 34). Bu yaklaşım, farklı özne durumlarına dair iç görü sağlama imkânı verir ve bireysel öznenin toplumsalla etkileşim sürecini incelemeyi kolaylaştırır.

Freudyen teori ve sinemanın ortaklaştığı konulardan biri de çocukluk dönemi düşünce ve imgelerinden derin biçimde etkilenmiş olmalarıdır (Lebeau, 2008: 102). Sinema kuruluşundan itibaren çocuk ve çocuksu olana yönelik bir ilgiyi bünyesinde taşır. Sinemanın gelişim çizgisinde öncül teknolojiler olarak kabul edilen fantazmagori, zootrop, kinetoskop gibi araçlar, kendi dönemleri içerisinde, çocukluk dönemi ilgilerinin ve oyunlarının devamı gibi algılanan araçlardır. Hareketsiz görüntüler vasıtasıyla hareket algısının yaratıldığı film medyumunun illüzyonik yapısı da illüzyon gösterilerinin seyircisinin genellikle çocuklar olduğu gerçeğini akla getirir. Film ve çocuksuluk arasındaki ilişki, film medyumunun eleştirilme gerekçelerinden biri dahi olmuştur. Örneğin Adorno, sinemanın çocuksu ve çocuklaştırıcı niteliği nedeniyle olgun bireyin eleştireliliğini ketlediğini öne sürer ve sinemaya dair olumsuz görüş ortaya koyar (akt. Leslie, 2012: 37). Freud’un gerçeklik ilkesi adını verdiği; yaş ilerledikçe toplumsal uzlaşma doğrultusunda belirlenen ortaklıkların bireysel haz üzerinde daha baskın bir güç haline

gelmesi durumu (2015a: 1-4), yetişkinlik ve gerçeklik teması arasındaki ilişkiyi vurgular. Olgunlaşmak, çoğu zaman, illüzyon ve hayali olana mesafe koymayla özdeşleştirilen bir süreçtir. Bu bağlamda, film seyircisi olmak olgunluk performansına kısa bir mola vermek anlamına da gelir. Söz gelimi erken dönem atraksiyonlar sinemasının ya da George Melies'in 1903 tarihli *Ay'a Seyahat (Le Voyage Dans La Lune)* filminin yarattığı haz, sinemanın sahip olduğu görsel hile imkânlarına duyulan ve çocuğun yeni tanıştığı Dünya'ya karşı hissettiği merakla benzeşen durumun sonucudur. Ayrıca sinemanın ilk günlerinden itibaren edebiyattaki "bildungsroman"¹⁷ (oluşum romanı) formundan etkilenen filmlerin üretimi ve bu türün *Yurttaş Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)*, *Forrest Gump (Forrest Gump, Robert Zemeckis, 1994)* gibi kült örnekler çıkarması ya da pek çok filmde çocukluk dönemi *flashback*'leriyle karakterin izleyiciye daha kapsamlı tanıtılmaya çalışılması, çocukluk dönemi ve kişilik arasında güçlü bağlar olduğu görüşünün Freudyen kuram kadar sinemada da (ana akım ya da sanat sineması) etkili olduğunu gösterir. Ayrıca çocuk imgesinin sinemaya taşınması, erotize edilmesi konusu da her dönem sinema ve etik tartışmalarının gündeminde yer alan temalardandır.

Freud'un edebiyat okuyucusu üzerine yaptığı yorumu sinemayı da kapsayacak şekilde genişlettiğimizde, izleyicinin eserle ilişki kurmasını sağlayan şeyin sadece filmin olay akışındaki belirsizliğin zihni uyarması olmadığını ("karakter ölecek mi yaşayacak mı?" gibi belirsizlikler), anlatıdaki belirli öğelerin okuyucuda bastırılmış uzun süreli korku ve kaygılarla etkileşime girmesi de olduğunu söyleyebiliriz (Steedman, 1995: 149).

Sinemanın görsel, işitsel, dramatik unsurlar ile hareket algısını bir arada bulundurması bilinçdışıyla etkileşim konusunda onu diğer sanat formları arasında özel bir yere koymaktadır. Filmlerin izleyiciyi duygusal olarak etkileme gücü, bireysel ve

¹⁷ "Bildungsroman", kahramanın çocukluktan olgunluğa ya da ölümüne dek deneyimlediği karakter gelişim süreçlerini okuyucu kronolojik biçimde aktaran, roman kahramanının bireyliğinin ve kişiliğinin sınırlarını keşfederken ahlaki ve toplumsal engellere dair içgörüsü de kazandığı roman türüne verilen isimdir (Meyer'den akt. Tward, :129).

özelleşmiş bir zihinsel koşul olan rüyanın duyguları aktive edici yanıyla benzeşir. McGinn, film izlemeyi rüya görme eyleminden ödünç alındığını belirtir (Film kuramında yaygın olarak dile getirilen bilinçdışına itilmiş olumsuz duyguların filmle etkileşime girerek bireysel anlamlandırma sürecine etki ettiği görüşü, Freudyen psikanalitik teorisinin bilinç alanına ait mantıksal akıl yürütmelerin bilinçdışından etkilendiği teziyle koşuttur.

1931 yılında Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi* isimli eserinde Freudyen kuramdan yola çıkarak “görsel bilinçdışı” (optical unconscious) kavramını geliştirir:

İnsan, nasıl psikanaliz vasıtasıyla bilinçdışının dürtüleri hakkında bilgi sahibi olabiliyorsa, bu yöntemler sayesinde de bu görsel bilinçdışı hakkında bilgi edinebilir. Yapı, hücre formları, bu teknikler aracılığıyla tıbbın gelişmesi -fotoğraf makinesi son kertede bunlarla (değişken bir manzaraya ya da duygu yayan bir portreye olduğundan) daha yakından ilintilidir. Fakat aynı zamanda fotoğraf, bu malzemeyle beraber görüntüler aleminin dışı vuran -berrak ama yine de hayallere sığınacak denli saklı- en ufak detaylarının belirlediği yansımalarını gözler önüne serecektir. Şimdi, fotoğrafta beliren bu yansımalar, ne kadar büyük ve formüle edilebilir bir şekle kavuşursa kavuşsun, teknoloji ile sihir arasındaki farklılığı bütünüyle tarihsel bir değişken olarak ortaya koyabilir durumdadır (Benjamin, 2013:12).

Rüyaların, bilincin arkada bıraktığı tortuları analiz etme olanağı vermesiyle fotoğrafın olay anında bilincin fark edemediği detayların daha sonra teftişe izin veren yapısı arasında ortaklık gören Benjamin, fotoğraf ve film kuramında daha sonra önemli bir yer edinecek konuyu Freudyen kuramdan esinlenerek ortaya koymuştur.

Freudyen kurama dair önemli bir detay olan hadım edilme karmaşası ise özellikle feminist film teorisinde, sinemasal üretimde erkek odaklı bakış açısının altını çizmek için kullanılmıştır. Örneğin, feminist film eleştirilerinin temel metinlerinden biri olarak kabul edilen, 1975 tarihli “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*) başlıklı makalesinde Laura Mulvey, kadının sinemada fetişleştirilen ve dikizlenen görsel haz nesnesi olarak sunulduğunu, bu tür bir temsil biçiminin sinema seyircisini erkek kimliğinde konumlanmaya zorladığını ve parçalanmış kadın imgesiyle eril seyirciye olayları denetleyebilme gücünün ve erotik bakışın aktif hazzının

yaşatıldığını ifade eder (Mulvey, 1999). Mulvey, ödipal dönemde erkek çocuğun kadınlarda penis olmadığını fark etmesiyle başlayan hadım edilme korkusunun, erkek kimliğinde kadın imgesine dair endişeyi sürekli kıldığını, dikizleme ve parçalama unsurlarının bu korkuyla baş edebilmek için belirlenmiş stratejiler olduğunu söyler. “Eril nazar” adı verilen bu yaygın olguya karşı yürütülen mücadele, feminist film teorisinin merkezinde yer alır.

1.3.3. Ödipal Yörünge

Ödipal yörünge “klasik Hollywood sinemasında erkek kahramanın izlediği yolu bir krizin çözümü ve sosyal istikrara yönelik bir hareketle başarılı veya başarısız bir biçimde tamamladığı geleneği” tarif etmektedir (Hayward, 2006: 286). Buna göre kahramanın filmdeki serüveni ödipal mücadeleyi, Stam’in deyişiyle, “erkek kahramanın baba ile alakalı kanunlarla ilgili sorunlarını aşmasına dair” öyküyü anlatmaktadır (2014: 178). Erkek kahramanın ödipal yolculuğu, Lacan’ın ayna evresi olarak tasvir ettiği dönemden sonra gelen, Freud’un ödipal dönem olarak adlandırdığı evrenin atlatılması ile ilgilidir. Lacan’ın ayna evresi kavrayışı, bir bebeğin aynada kendi varlığının ve bedensel bütünlüğünün farkına vardığı döneme tekabül edecek şekilde kurulmuştur. Bu evreyi imgesel düzeyden simgesele geçiş, yani konuşabilme gibi yeteneklerin kazanıldığı döneme gelinmesiyle beraber, ödipal evre takip eder. Ödipal yapıya göre birey bir bütünlük, tamamlanma arayışı içindedir. Annesiyle yeniden kurabileceği bir bütünleşme “Babanın Yasası” tarafından yasaklanmıştır. Bu nedenle erkek çocuk, babanın yasasının dışına çıkmadan, yani hadım edilme korkusu doğrultusunda, annesi dışında fakat yine onun gibi bir kadınla arzuladığı bu tamamlanmışlığa ulaşmayı ister (Vojkovic, 2009; McGowan, 2012). Sinemada da macera ve iktidar mücadelesi içindeki erkek kahraman filmin sonunda, tıpkı babası gibi, kendine bir eş bularak hayatını stabilize etmeye yönelir.

Ödipal yörünge, klasik anlatılarda eril olanın yüceltilmesi ve erkek kahraman vurgulanması üzerine geliştirilen feminist eleştirilerin de uğrağı olmuş konulardan biridir. Freud'un kadını penis kıskançlığı içerisinde, maskülen olanı arar konumda tarif etmesine karşı olarak, Silverman, dişillığın krizinin aktif çözümünün "narsistik ideallerini temsil eden erkekleri cisimleştirmek", yani nesne değil özne konumunda bulunan erkeği ego ideali haline getirmek olduğunu belirtmiştir (akt. Vojkovic, 2009: 182). Ancak Vojkovic'e göre, ana akım sinemanın en etkili türlerinden biri olan aksiyon filmlerindeki temsiller bakımından düşünüldüğünde, sinemada oluşturulan bu kadın karakterler de patriyarkaya hizmet etmektedir: "Bunlar 'maskülen' görevleri yerine getiren kadın aksiyon kahramanlarıdır: fiziksel olarak güçlüdürler, yüksek dövüş becerileri sergilerler, lider olarak hareket ederler ve patriyarkanın yasa ve düzenini sürdürür veya iyileştirirler. Daha da önemlisi, babanın evrenine kabul edildikleri ima edilircesine, ödipal yörüngenin içine yerleştirilmişlerdir" (2009: 182-183).

Ödipal yörüngenin nasıl işlendiği, film türlerini de birbirinden ayırt edici kılabilir. Buckland'e göre, "kara filmler, kötü *femme fatal* ve yabancılaştırılmış kahraman arasındaki mücadele olarak tarif edilebilir. Bazen kahraman yok edilir, fakat daha çok erkek kahraman *femme fatale*'in çekiciliğinin üstesinden gelir ve onu yok eder" (2002: 92). Kahramanın hayatını istikrara kavuşturmak yerine maceralı yolculuğuna devam ettiği western filmlerinde ise, "batı hala kazanılacak bir şey" olduğu için bu örüntü, bir başarısızlık veya mutsuz son olarak addedilmez (Hayward, 2006: 287).

Klasik anlatılarda, öznenin ödipal sürecini tamamlayıp tamamlayamadığının ele alınması, anlatının merkezidir. Geleneksel ödipal yörünge, çağdaş anlatı sinemasında izleyicinin farklılık beklentisinden dolayı, dönüşüme uğrayabilmektedir. "Psikanalitik senaryoya göre, oğulun 'kaderi' babanın yerini almaktır. Yeni Hollywood'da bu süreç artık işlememekte, ancak baba ve oğlu yine de sembolik evrenin iki merkezi kahramanı olarak kalmaktadır; oğul, babanın otoritesini içselleştirmek yerine bu otoriteyi yeniden

yaratmak durumundadır” (Vojkovic, 2009: 183). Babanın yerini almaya çalışan klasik oğul anlatılarının dönüşüme uğraması, seyirci beklentisindeki dönüşüm kadar, feminist ve queer düşüncenin, ataerkil bir zihinselliğin coğrafyasında üretilmiş hikayelere daha güçlü bir tepki ortaya koymasıyla da ilgilidir.

Ödipal yörünge kavramı, eril ödipal süreçle ilgili olarak tartışılmışsa da görece daha geç bir dönemde, dişil ödipal yörünge kavramı da literatürde ele alınmaya başlanmıştır. Hayward’ın da belirttiği gibi, kadın filmlerinde gözlemlenebilen bu yapı, annenin kız çocuğun ilk sevgi nesnesi olduğu görüşü üzerinde yapılır ve sevgi nesnesinin anneden babaya evrilme sürecine değinir. Birçok feminist teorisyen, Freudyen kuramın nesne dönüşümünü penis kıskançlığı temelinde izah etmesine karşı çıktığı için, dişil ödipal yörünge daha çok, Lacancı kuramın nesne değişimini, kadının “şeylerin toplumsal düzenine girmeye” zorlanması şeklinde açıklaması üzerine kuruludur (Hayward, 2012: 343). Ancak, dişil ödipal yörüngeyi, kadın kahramanın anneden özgürleşirken yeni sevgi nesnesi olarak sunulan babaya yani erkeğe bağlanmasını öngörmesi nedeniyle eleştiren görüşler de mevcuttur. Bu eleştirilere göre bağımsız bir kadın karakter yerine başka bir erkekle ilintilendirilen kadın temsillerinin sunulması sorunludur (Modleski’den akt. Hanson, 2007: 82).

Görüldüğü üzere, ödipal yörünge kavramı, anlatının genel yapısı hakkında önemli ve yaygın bir formu anlatmaktadır. Ancak, unutulmaması gereken nokta, bir film ödipal yörüngeyi izlemese dahi ödipal temalar film için kurucu unsur öneminde olabilir. Eril ödipal yörünge, daha çok klasik anlatı sinemasına ait bir yapıyı imler. Sanat sineması ve stüdyo dışı, bağımsız filmler genellikle bu yörüngeyi, bu uyuşumunu kullanmaz. Ancak söz konusu filmler çoğu zaman, ödipal izlek dışı vasıtalarla, ödipal süreç izlerine değinmeyi tercih eder. Bu bağlamda eken dönem Polanski sineması birçok sanat filmi ya da yeni Hollywood sineması gibi eril ödipal yörüngeyi takip etmez. Yönetmenin filmlerinde, engellerle mücadele edip sevdiği kadına ulaşarak istikrarlı bir yaşam tesis eden

kahramanların bulunduğu anlatılar inşa edilmez. Ancak erken dönem Polanski sineması, ödipal örüntülerin anlatıyı şekillendirme konusunda yoğun bir etkisi olduğu sonucuna ulaşılır. Bu nedenle çalışmanın bir sonraki bölümünde, bu etkiyi çözümleyebilmek amacıyla, Roman Polanski sinemasına ilişkin genel bir değerlendirme sunulmasının ardından yönetmenin erken dönem filmleri arasında yer alan *Sudaki Bıçak*, *Bozuk Düzen*, *Korkusuz Vampir Avcıları*, *Ne?* ve *Kiracı* filmleri ödipal ilişkiler doğrultusunda analiz edilecektir



İKİNCİ BÖLÜM

ERKEN DÖNEM ROMAN POLANSKI SİNEMASINDA ÖDİPAL ÜÇGEN

2.1. Genel Hatlarıyla Roman Polanski Sineması

Doğum adı Rajmund Roman Liebling¹⁸ olan ünlü yönetmen, 18 Ağustos 1933 tarihinde Paris'te Polonya göçmeni Yahudi¹⁹ bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir (Mayer, 2012: 305). İkinci Dünya Savaşı'na iki yıl kala, henüz dört yaşındayken ailesi Polonya'ya geri dönme kararı alır. Annesi Auschwitz'de hayatını kaybeder ve babası esir tutulduğu toplama kampından kurtulmayı zar zor başarır (Vickers, 2008: 80). *Piyaniist* (*The Pianist*, 2002) filmi dışında, doğrudan Nazileri ya da Yahudi soykırımını konu edinen bir film yapmamış olsa da küçük yaşlarda başından geçen bu deneyim, filmlere kimlik sorgusu, absürt-gotik atmosfer, gözetleme, denetim ve şiddet şeklinde yansımıştır. Gaz odasında kaybettiği annesine dair zihninde kalan imgeler, yönetmenin filmleri için seçeceği oyuncuların belirlenmesinde etkili olmuştur. *Çin Mahallesi*'nde Faye Dunaway'in yer alma nedenini, aktrisin, annesine dair anımsadığı az şeyden biri olan “geçmiş dönemlere ait güzelliğe” benzer bir yanının olması ve film için bu unsurun çok temel bir yerde durması olarak belirtir (Polanski'den akt. Maxfield, 1998: 102).

Polanski, 1950'ler sonunda kariyerine başladığı dönemde Fransız yeni dalgası Fransa'da yaptığı devrimi uluslararası boyuta taşımış, sinemaya dair farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Özellikle daha hızlı sürede ve daha düşük maliyetle film çekme eğiliminin yaygınlaştığı bu evrede, yabancılaşma unsurlarının yoğun kullanıldığı filmler başarılı

¹⁸ İsim olgusunun kimlik kavramıyla bağlantısı düşünüldüğünde Polanski'nin bilinçdışı meselelere sıklıkla atıfta bulunmasının nedeni anlaşılabilir. Babası soyadını Romanski yapmıştır (Mazierska, 2007:15).

¹⁹ Burada bahsi geçen Yahudilik, etnik/kültürel kimliğe dair bir nitelemedir. Kültürel olarak babası Yahudi'dir. Annesi ise Roman Katolik pratiklerin etkin olduğu yarı Yahudi bir ailede büyümüştür, Polanski'nin her iki ebeveyni de agnostiktir (Polanski, 1984: 122). 10 ve 15 yaşları arasında kendini Katolik olarak tanımlamış yönetmen, özellikle karısı Sharon Tate'in öldürülmesinden sonra mevcut tüm dini doktrinlerden “saçmalığa inanç” (faith in absurd) ismini verdiği bir tutumu benimsemiştir (449).

olarak kabul edilmektedir. Bu durum, Polanski'nin ilk filmi *Sudaki Bıçak*'ın çok kısa bir sürede ülkesi Polonya dışında da büyük ilgi görmesini sağlar. Ülkesinin bürokratik katılığıyla ilgili problemleri olan Polanski, hayatının gerçek “çağrı”sı sinema olsa da Batı'dan gelen “çağrı”ya da kayıtsız kalmaz (Ain-Krupa, 2010: 125). Polanski bu çağrı üzerine İngiltere'ye gider.

1965 yılında İngiltere'de çektiği *Tiksinti* filmi, yönetmenin ilk filmiyle kazandığı başarıyı perçinlediği gibi Polanski ve gerilim türü arasındaki ilişkinin de daimî olduğunu gözler önüne serer. John Orr'a göre *Tiksinti* filmi, duyuşal ve duygusal aşırılıklar üzerine kurulu bir filmdir. Filmin başkahramanı Carol cinselliğe karşı güçlü bir arzu hissetmekle birlikte, aynı konuya karşı felç eden bir tiksinti de duyar (Orr, 2006: 12-13). Polanski sinemasının sonraki dönem örneklerinde de bireyin aynı nesneye karşı birbiriyle çatışan güçlü duygulara sahip olması teması sıklıkla karşımıza çıkar. *Bozuk Düzen* filmi tamamlandıktan sonra *Korkusuz Vampir Avcıları*'nın çekimleri esnasında ABD'li yapımcılarla ilişki kurar ve 1960'lar sonunda ABD'ye gider.²⁰

1968 yılında ABD'de çektiği *Rosemary'nin Bebeği* gişede önemli bir hasılat elde eder. Bir önceki filmi olan *Korkusuz Vampir Avcıları*'nın setinde tanışıp evlendiği oyuncu Sharon Tate, *Rosemary'nin Bebeği* filminde satanizmi aşağıladığı gerekçesiyle Charles Manson tarikatı tarafından yönetmeni cezalandırmak amacıyla öldürülür. Öldürüldüğünde Tate hamiledir ve eşi ile çocuğunu kaybetmenin yarattığı öfkenin, yönetmenin bir sonraki filmi olan *Kanlı Saltanat*'ın kanlı ve vahşi atmosferinin temel nedeni olduğu düşünülür (Derry, 2009: 98).

1974 yılında çektiği *Çin Mahallesi* ise Polanski sinemasının en etkili örneklerinden biridir ve “tüm zamanların en iyi filmleri” listesinin gediklilerinden biri

²⁰ Paul Cronin'e göre Amerikan sinemasının Polanski üzerinde güçlü bir etkisi olsa da Polanski'nin ABD'ye karşı hisleri hep belirli bir muğlaklık taşır. Örneğin Paris'te geçen filmlerde hissedilebilir olan şehirle kurulan kişisel bağ burada yaşayan filmlerde hissedilmez (2005: XI).

olarak kabule edilir. *The Guardian* gazetesinde 2010 yılında yayınlanan bir makalede, sinema tarihi boyunca yapılmış en iyi film seçilen bu eser, kadın ve erkek ödipal süreçlerini politik yolsuzluklarla ve toplumsal “baba” konumlarıyla ilintileyen bir “yeni kara film” (neo-noir) örneği olarak adlandırılır (Pulver, 2010).

Roman Polanski, sinema kariyeri boyunca *9. Kapı* (*The Ninth Gate*, 1999), *Piyaniist*, *Oliver Twist* (*Oliver Twist*, 2005) ve *Hayalet Yazar* (*The Ghost Writer*, 2010) gibi geniş izleyici kitlelerine hitap eden filmlerin yanı sıra, ilk uzun metraj projesinde olduğu gibi az sayıda oyuncunun ve sınırlı mekânın tercih edildiği *Kürklü Venüs* (*La Vénus à la Fourrure*, 2013) gibi filmler yapmayı da sürdürür.

Genel olarak özel alanın “işgal”i konusunu sorunsallaştıran Polanski sineması; cinsel şiddet, kötülük, Diyonizyak isyan, dikizcilik, toplum dışılık gibi psikanalitik temalara çokça değinir (Bird, 2002). Kadınlık ve erkeliğe dair mizahi ve yabancılaştırıcı unsurların sıklıkla kullanıldığı Polanski sinemasında eril nazar oldukça baskındır. Ancak Ewa Mazierska’ya göre, Alfred Hitchcock gibi yönetmenlerin filmlerine oranla Polanski’nin anlatılarında eril nazar daha “dengeli” bir örüntüye sahiptir. Ona göre Polanski filmlerinde “erkekler kadınları izlemekten haz alır, kadınlar ise bu hazzın bedelini erkeklere ödetir” (Mazierska, 2007: 60). Denge gibi görülen bu örüntü, feminist perspektifle ele alındığında ataerkilliğin dozajının artması olarak da yorumlanabilir.

Polanski sinemasında dikkat çekici motiflerinden biri, karakterlerin iç mekânlara sıkışması durumudur. Yönetmenin filmlerinde, dış ve çoklu mekân tercihi yerine, kurgu ve sinematografi unsurlarının etkin kullanımıyla klostrfobi hissi yaratan iç mekânlar tercih edilir. Mark Cousins durumu şöyle özetler:

Bozuk Düzen, *Korkusuz Vampir Avcıları*, *Kanlı Saltanat* ve *9. Kapı*; kısmi olarak ya da tamamen şato gibi ‘gizemli coğrafyalar’da geçer ve film mekânı olarak bu tip unsurları kullanır. *Sudaki Bıçak*, *Korsanlar* (*Pirates*, 1986) ve *Acı Ay* (*Bitter Moon*, 1992) filmlerinin her biri tekne de geçer. *Tiksinti*, *Rosemary’nin Bebeği*, *Kiracı* ile *Ölüm ve Bakire* (*Death and The Maiden*, 1994); duvarları başkahramanlarına baskı yapan apartman dairelerinde geçer. *Sudaki Bıçak*, *Bozuk*

Düzen, Acı Ay ve Ölüm ve Bakire, (her biri aynı öykünün farklı versiyonlarıdır), gereğinden fazla yakınlaşan bir üçüncü kişinin varlığıyla huzursuz olan çiftlerin hikâyeleridir.

Estetik açıdan bakıldığında, Polanski'yi çağdaşı olan Truffaut, Ingmar Bergman, Michalengelo Antonioni ve Federico Fellini sanat sineması yönetmenlerinden ayıran nokta, yaşadığı dönemin genel eğilimlerinin aksine, kapalı, bütünleşik alanlara duyduğu ilgidir (Cousins, 2006: 3).

Polanski sinemasında öne çıkan bir diğer motif ise heteroseksüel ilişki dinamiklerinin sorunsallaştırılmasıdır. James Morrison'a göre Polanski'nin pek çok filmi heteroseksüel ilişkilerin faydacı beklentilerle nasıl modernize edildiğini araştırır. Mahremiyetin sığınağı olarak görülen evliliklerin sosyal güvenlik gerekçesiyle nasıl tetkik edildiğini anlatır. *Çin Mahallesi*'nin başkahramanı dedektif, evli çiftlerle ilgili aldatma hikâyelerini araştırmaktadır. *Çılgın ve Ölüm ile Bakire* de evli çiftler dış unsurlar tarafından tehdit edilir. *Sudaki Bıçak, Bozuk Düzen ve Acı Ay*'da modern hayatın koşullarına uymayan evlilikler söz konusudur (Morrison, 2007: 14). Heteronormatif ilişki dinamikleri, queer ya da feminist bir perspektifle ele alınmasa da Polanski sinemasında sıklıkla eleştirel bir incelemeye tabi tutulur.

Son olarak, Polanski sinemasında erken ve geç dönemler arasındaki ayrımın pek çok yönetimde olduğu gibi belirgin olmadığı söylenebilir. Ancak, film kariyerindeki başarıyla birlikte gelen ün ve ilişkiler ağı, özellikle anaakım sinema seyircisinin de büyük ilgi gösterdiği *Tess* filmi sonrası film üretim koşullarında farklılaşmalara yol açmıştır. Yönetmenin erken dönem çalışmaları, anaakım sinema uyuşmalarıyla daha mesafeli film örnekleri olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda auteur etkilerinin daha yoğun biçimde hissedildiği, eril ödipal karakter dinamiklerinin ön plana çıktığı *Sudaki Bıçak, Bozuk Düzen, Korkusuz Vampir Avcıları, Ne?* ve *Kiracı* filmleri bu çalışmada ele alınacak filmlerdir. Bu filmler, çalışmadan psikanalitik bir çözümlenmeye tabii tutulacak, bulgular baba ve gölge oğul, nesne anne ve ödipal mücadelenin kaybedenleri başlıkları altında sunulacaktır.

2.2. Erken Dönem Polanski Sinemasında Ödipal Üçgen

2.2.1. Baba ve Gölge Oğul

Freud için baba, hem aile içinde sahip olduğu güç bakımından hem de toplumsal otoritenin belirleyeni ve sahibi olduğundan ayrıcalıklı bir konumdadır. Örneğin, din ile baba arasında bir ilişki kuran Freud, dinin “insanlığın evrensel saplantı nevrozu olduğunu; çocukların saplantı nevrozu gibi onun da Oedipus kompleksinden, babayla olan ilişkiden” kaynaklandığını ileri sürer (2000: 27). Ya da farklı hükümdar türleri -monarşik devletin kralı, klan lideri, devlet başkanı- ve babanın zihinsel konumlanması arasında belli bağlantılar ortaya koyar (Freud, 1971). Ona göre toplumsal yapıların temel dinamiği, aile içerisinde baba etkisiyle meydana gelen psikolojik koşullanmalarda yatmaktadır. Ödipal evrede çocukta oluşan ve yetişkinlik döneminde de etkisini sürdüren zihinsel koşullanmalar, “baba”ya toplumsal güç ve öncelik sağlayan mekanizmaların altyapısını meydana getirir. Gerçeklik ilkesi fallik dönemin omnipotent baba imgesini aşındırsa da “baba”nın liderlik hakkını elinde bulundurduğu ve iktidarın asıl sahibi olduğu yönündeki inanca, çoğu zaman, zarar vermez (Tucker, 1998: 188-189).

Bu anlamda Freudyen kuram göz önünde bulundurularak yapılan sosyolojik tartışmaların kökenlerine dair bir akıl yürütme (tıpkı Freud’un toplumsal ve sanatsal meseleleri yorumlayışı gibi), toplumsal cinsiyet olgusuyla ödipal karmaşa arasında da paralellikler kurabilmeyi sağlar. Ödipal karmaşanın yansımalarına bakıldığında erkeklik ve şiddet arasındaki ilişki, kadının nesneleştirilmesi gibi olgular karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal hayatta ve kültürel ürünlerin şekillenmesinde ortaya çıkan sonuçlardan ilk göze çarpanı ise babanın egemen konumudur. Polanski sinemasında da baba konumundaki bireyler ve ona tabi olanlar arasındaki tahakküm ilişkisi son derece keskindir.

Polanski'nin ilk uzun metraj filmi *Sudaki Bıçak*, hafta sonunu değerlendirmek için marinaya giden orta yaşlı ve orta sınıfa mensup evli bir çiftin yaklaşık yirmi dört saat sürecek tatillerini konu alır. Yat tatillerine otostopçu genç bir erkeğin dâhil olmasıyla iki erkek arasında ortaya çıkan çatışma, film boyunca şiddetini arttırarak devam etmektedir. Filmin büyük bir kısmı yatta ve arabada, geri kalan az sayıdaki sahne ise yolda ve denizde geçmektedir. Film okulundan yakın tarihte mezun olmuş, yirmi sekiz yaşında bir yönetmenin, ilk uzun metraj projesinde bütçeyi kısıtlı tutmak için az oyuncu ve sınırlı mekân kullanıp bol aksiyonlu bir olay dizisi yerine sade bir örüntüyü tercih etmesi mecburi bir yönelim olarak düşünülebilir. Ancak bir yol öyküsü etrafında gelişmemesine rağmen filmde, mekân olarak araba ve yatın ön planda olması anlatının modernite deneyiminden yola çıktığına dair ipuçları vermektedir. Ferrante'nin de belirttiği gibi, gemi ve araba, sanayileşme döneminde doğayla mücadelede kazanılmış zaferin, dolayısıyla rasyonalitenin somut prototipleridir (2015: 343). Aybıza zamanda filmde, araçsal aklın erkeklikle ilintilenmesi, araçsal akıl ürünlerinin de zaman zaman erkeklığe dair niceliksel göstergeler olarak sergilenmesi sonucunu yaratmaktadır.

Erkeklığın rasyonellikle bağlantısının temellerini, Freudyen teoride, erkek kimliğinin kazanılmasında temel aşama olan ödipal mücadelenin talep ettiği babayla özdeşleşebilme durumunun, gerekli araçsal rasyonalitenin edinilmesi koşuluyla olan ilişkisinde bulabiliriz (Paradis, 2007: 40). Bu anlamda psikanalitik düzeyde baba-oğul mücadelesinin konu edinildiği *Sudaki Bıçak*'ta, araba ve yat seçimi mekân ve anlatının olay örüntüsü arasında uyum yaratır. Filmde adı geçen mekânların sahibi baba pozisyonundaki Andrzej'dir; film boyunca, oğul konumundaki genç otostopçunun yorumlarıyla, jestleriyle ve kamera açılarıyla babanın sahip olduklarına öykündüğünün altı çizilmektedir. Kadın da babanın sahip olduğu nesnelere biri olarak görülmektedir. Ödipal mücadelede babanın anneye "sahip olma durumu"na gıpta etme temelli bir dürtüdür otostopçunun temel motivasyonu. Babaya ait yatın -bir nesnenin- isminin

Christiana olması (filmde anneyi temsil eden karakter Krystna'dır) anlatının ödipal karmaşa boyutuna dair bir gösterge olarak okunabilir.

Araba ve yat göstergeleri, psikanalitik bağlamda, arzunun karşılanması için gerekli kaynağa erişim konusunda sağladıkları hız avantajıyla haz ilkesinin, “acil tatmin” talebine denk düşen bir ego yatırımına da işaret etmektedir. Tatmine erişim için sadece ayaklarını ve bedensel yetisini kullanan bir oğul/genç otostopçu, doğal olarak, kaynağa ulaşmak için kendinden çok daha hızlı araçlara sahip olan babaya öykünecektir. Bu araçlar babalık makamının cazibesini perçinleyecektir. Ayrıca hız, hadım edilme konusunda tedirginliği sürdüren egonun rahatlamasına da yardım edecektir. Kohut'a göre tedbirsizce tehlikeye atlama, hız rekabeti fallik kişiliğin bir sonucu olarak kabul edilmektedir (2009: 146). Hız temalı aksiyon sineması seyircisinin büyük çoğunluğunun erkeklerden oluştuğuna dair yaygın kanı; Freudyen psikanalitik yaklaşımla ele alındığında, heteroseksüel erkeğin heteroseksüel kadına göre daha dolaysız bir ödipal süreç geçirmesiyle ya da erkeğin, toplumsalın baskısına daha az maruz kalması nedeniyle haz ilkesiyle temasını daha yoğun sürdürmesi olgusuyla açıklanabilir.

Yapısal film çözümlemesinin durağan anlamlandırmalarının aksine, bir film ele alınan bağlama göre değişkenlik gösteren, çoklu anlamlar taşımaktadır (Ryan & Kellner, 2010: 18). *Sudaki Bıçak* filmindeki karakterlerin yaş, cinsiyet, meslek, beden ve diyalogları ile film mekânları birer gösterge olarak ele alındığında; sosyolojik, ideolojik ve psikanalitik düzeylerde farklı anlamlara karşılık gelecek farklı çatışmaların varlığından söz edilebilir. İdeolojik bir okumayla, filmdeki yat göstereninin 1950'ler sonu 60'lar başı Polonyası'na dair bir metafor olduğu; orta yaşlı koca Andrzej'in, filmin üretildiği dönem içerisinde, ülkedeki iki ana politik eğilimden iktidar koltuğundaki, geleneksel, sosyalist eğilimi temsil ettiği; genç otostopçunun ise liberal eğilimi, Batı Avrupa ve Amerika demokrasisine yönelme arzusuna sahip muhalif kanadı sembolize ettiği söylenebilir.

Film anlatısına eleştirel erkeklik merceğinden bakıldığında, R. W. Connell'ın ortaya koyduğu "hegemonik erkeklik" kuramı çerçevesinde, farklı sınıflara mensup iki farklı erkeklik tipolojisinin giriştikleri hegemonya mücadelesinde ortaklaştıkları ve zıtlaştıkları noktalar analizin odağı haline gelecektir. Çatışma bir ilişki formudur ve "farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz parçasıdır" (Connell, 1998: 245). Psikanalitik düzeyde ele alındığında ise anlatı, ödipal karmaşa bağlamında baba ve oğul rollerine soyunmuş iki erkeğin anne konumundaki kadın karaktere ulaşmak için verdiği mücadeleye karşılık gelmektedir. Farklı bağlamlar farklı okumalara yol açsa da bu okumalar birbiriyle ilişki halindedir. Örneğin, bu filmin (ve çalışmada ele alınacak diğer filmlerin) ödipal kuram çerçevesinde yorumlanması, erkekliğin baba-oğul ilişkisi modeliyle nasıl inşa edildiğine ve bu insanın toplumsal cinsiyet örüntülerinin kurucu ögesi olarak nasıl temel bir toplumsal model sağladığına dair sosyolojik ipuçları vermektedir.

İki erkek ve bir kadın oyuncunun başlıca rolleri canlandığı filmde, aktörlerden biri orta yaş grubunu diğeryise çocukluğu, gençlik dönemini işaret eder niteliktedir. Olgun erkeğin karısıyla paylaştığı yaşam alanına genç erkeği davet edişi psikanalitik çözümlemeyle ele alındığında, yetişkin, cinsel olgunluğa erişmiş erkeğin baba olmaya yönelişini simgelemektedir. Biyoloji ve toplumsalın iç içe geçtiği bir arenada, erkeklerin "oğul" sahibi olma arzusu, genetik bir zincirin ya da soyadı gibi toplumsal bir statünün devam ettirilmesi motivasyonlarını da taşımaktadır (Kunin, 1991: 41).

Filmde, üç oyuncu birlikte yolculuk etmeye başladıkları andan itibaren yönetmen karakter konumlarının altını çizer. Genç erkek karakter, arabanın arka koltuğunda meraklı sorular soran ve anne babasıyla yolculuğa çıkmış bir çocuk gibi resmedilir. Olgun erkek karakter ise, direksiyonu elinde tutmak ve ciddi bir yüz ifadesiyle yeri geldiğinde öfkelenmek ya da alaycı bir ifade takınmak gibi seyirciye alışık olduğu geleneksel baba davranışlarını hatırlatan eylemlerin failidir. Chodorow'a göre bazı kültürlerde erkeklik,

“yetişkin-çocuk ikiliği” şeklinde kalıba dökülür. Yetişin erkek olmak, küçük oğlan çocuğu olmanın, diğer erkekler tarafından aşağılanmanın karşıt halidir (2001: 255). Erkekler arası ilişki, erkek çocuklarının içinden geçmeye mecbur olduğu ödipal mücadelenin, toplumsal arenada yeniden performe edilmesi temelinde yürütülür. Araba sahnesindeki konumlandırma ya da teknede geçen sahnelerdeki ötekinden daha güçlü ve üstün olduğunu kanıtlayarak erkekliği ispat etme çabası, söz konusu ikilikle yakın ilişki içerisindedir.

Karakterler, marinaya geldiklerinde Andrzej direktifler vererek otostopçuyu yönlendirir. Çünkü yapılması gerekenleri önceden deneyimleyip uzmanlaştığını, artık öğreticilik yapabilecek yetkinlikte olduğunu düşünmektedir. Gencin asi ve başına buyruk kişiliği onu rahatsız eder ve disipline ihtiyacı olduğunu düşünür. Çünkü geçmişte o da disiplinli erkek eğitimcilerin tornasından geçmiştir. Baba rolüne soyunmuş başka erkekleri taklit etmiş ve onların davranışlarını içselleştirmiştir. Annenin “şefkat”ini almak yerine babanın iktidarını tercih etmiştir.

Erkekliğin deneyimli erkekler aracılığıyla homo-sosyal ortamlarda edinilmesi; pozitif ödipal karmaşanın, çocuğun aynı cins ebeveynle özdeşlemesine neden olduğu sürecin bir sonucudur. Homososyallik olgusunda, genç erkekler için davranış modeli oluşturan “üstat”lar (mentor) söz konusudur. Bu figürler, ataerkil toplumsal düzenin eril ortamlarında biyolojik baba rolüne paralel bir “simgesel baba” görevi üstlenir. Andrzej de böyle bir süreçten geçerek erkek olabilmiştir. Kendi deyimiyle eğitimcine -simgesel babaya- itaat ederek “adam” olmuştur. Erkeklik, babanın tekelindedir ve teknede baba konumundaki kişi Andrzej olduğuna göre, genç otostopçu da erkekliğe ulaşmak için onun/babanın dediklerine kulak vermeli ve ona itaat etmelidir. Bunun yanı sıra Andrzej, çocuğa karşı sert ve acımasız olmak zorundadır. Çünkü “babalar, oğullarını anlamak ve desteklemek amacıyla değil, onlara sorumluluklarını öğretmek ve oğullarının toplumdaki

kabul görmelerini sağlayacak erkeklik davranışlarını benimsetmek için onlarla baskı-otorite sağlama ilişkisi kurar” (Sancar, 2009: 126).

Film boyunca fallik imgeler birbiriyle yarış halindedir. Bu anlamda film, fallus merkezci bir dünyaya sahiptir. Bersani'nin de dikkat çektiği gibi fallus merkezcilik sadece kadını dışlamaz, erkek ve kadın iktidarının ötesinde daha güçlü bir egemenin varlığını görünmez kılar. Erkeğin iktidarsızlığının inkârı anlamına gelir (2016: 74). Babanın fallik konumunu simgeleyen en önemli nesne sahip olduğu yataın direğiiken genç erkeğinki ise filmin adında da vurgulanan bıçaktır. Anne, baba ve erkek çocuğun birlikte yemek hazırladığı sahnede çocuğun cebinden bıçağı çıkarışı, babaya fallik güç bağlamında bir meydan okumadır. Babanın bu fallik nesnenin ortaya konmasından duyduğu rahatsızlık yakın çekimle seyirciye açıkça hissettirilir. Filmin birçok sahnesinde tecrübesiz ama deneyime açık, meydan okuyan genç bir erkek görürüz. Meydan okuyuşa dair en önemli aksiyonlardan biri, genç erkeğin yat direğine tırmanıp Andrzej'e tepeden baktığı ve öznel çekim açısıyla bu bakışın izleyiciye aktarıldığı sahnede sergilenir. Metaforik olarak babanın, anneye ilişkideki hâkim pozisyonunu ele geçirmeye dair arzusu betimlenir. Andrzej'in bu harekete tepkisi ise genç erkeğe dayak atmaya yönelik gözdağı vermeye çalıştığı fiziksel şiddet tehdidi şeklinde ortaya çıkar. Filmin birçok sahnesinde, bir çekirdek aile içerisinde babanın otoritesine meydan okuyan erkek çocuğu ve bu meydan okuyuşlara öfkelenen baba figürünü hatırlatan mizansenlerle karşılaşırız.

Kadın karakter, iki erkek arasındaki çatışmanın anlamsızlığını vurguladığında ikisinden de olumsuz tepki görür ve iki adam, kadının erkeklere itiraz hakkı olamayacağı yönünde, ilişkilerinin temelinde yerleşmiş bir zihinsel yapıya sahip oldukları için Krystna'ya öfkelenirler. Freudyen psikanaliz doğrultusunda, ödipal karmaşanın eril cinsiyet kimlik gelişiminin temelinde yatan dinamik olmasından kaynaklanan erkekler arası düşmanlık, çatışma, rekabet, kadınlar üzerinde hüküm sürme gibi konuların bireysel

psikolojiden sosyal kurumlara genelleştiği tezine dair bir örnektir filmdeki ilişkiler (Gardiner, 2001: 112).

Andrzej, gençlik döneminde aldığı eğitimden bahsederken yaşadığı bir anekdotu anlatır. Öğretmeninin bir öykü anlatırken hata yaptığını, kendisinin bu durumu fark ettiğini ancak buna rağmen itiraz etmediğini ifade eder. Burada önemli olan nokta, eğitmenin öğrencilerden doğru ya da yanlış ayırt etmelerini değil, sadece otoritesine itaat etmelerini beklemesi ayrıntısıdır. “Oğlan çocuklarını erkek yapacak olan yöntem, eril otoritenin hiyerarşik formlarıdır. Demokratik ve kural dışı yaklaşımlar, erkeklerin özgürlüğüne ve toplumun dengesine zarar verecektir” (Gardiner, 2001: 110). Ancak baba ve oğul arasında, cinsiyet ve buna bağlı bir iktidar ortaklığı bulunmasına rağmen, nesil ve dolayısıyla anlayış farklılığı da her zaman mevcut olacaktır. Andrzej’in katı ve belirlenimci düşünce dünyası, otostopçunun esneklikten ve kuralsızlıktan yana seçimleriyle çatışmaktadır. Özellikle, toplumsal dönüşümün çok hızlı olduğu yirminci ve yirmi birinci yüzyılın bireylerinin arasında bu çatışmalar daha belirgin yaşanacaktır. “Baba’nın kendi değerlerini oğlunun yaşamına geçirmeye çalışması ve oğlunun da kendi yolunu keşfetmeye çalışması arasındaki gerilim modern baba-oğul ilişkisinin temelidir” (Sancar, 2009: 127).

Üç oyuncudan oluşan minimal kadro, Oedipus karmaşasını dikkat dağıtıcı etmenler olmadan sembolize etmek için oldukça makul bir seçimdir. Freud’un ortaya koyduğu psikanalitik terim, çocuğun fallik dönemde ebeveynlerinden birine sevgi beslerken diğerini rakip olarak görüp ona karşı düşmanca hisler beslemesi durumunu anlatır. Özellikle erkek çocuğun anneye karşı yoğun bir sevgi hissetmeye başlaması neticesinde babasıyla psikolojik bir mücadeleye girişmesi bu kavramla ilgili önemli bir olgudur. Abrevaya’nın da belirttiği gibi “baba, anneye arzuladığı nesneyi, yani fallusu verebilir çünkü genital anlamda erildir. Babanın eşine erilliğini sunabilmesi ve onun

cinsel arzusunu karşılayabilmesi de kadına yönelik bir armağandır. Fallus'a sahip olan eril bir baba olduğu ölçüde de erkek çocuğu babayla özdeşleşir" (2002: 25).

Filmin başlarında, anneyi simgeleyen Krystyna'ya ilgi duyan genç erkeğin teknenin direğini uzunca süzmesi öznel kamera açısı aracılığıyla özellikle vurgulanır. Erkek çocuk, babanın fallik gücünü simgeleyen tekne direğinin büyüklüğü karşısında çekimser kalmış ve kendi fallik gücünü ortaya koyup koymama konusunda bir karara varmaya çalışmıştır. Kendisinin sahip olduğu fallik güce dair bir imge olan işaret parmağıyla direğin boyutlarını karşılaştırır. Kendi gücünün zayıflığı karşısında ezilir. Aslında bu, aynı zamanda babayla özdeşleme de demektir. Erkek çocuk artık, babanın gücünü oluşturan fallik gücü elde etmeye uğraşmaktadır. Genç erkeğin yatın direğine hayranlıkla bakması babanın konumuna duyduğu özlemi simgeler. Filmdeki sahnelerden birinde, kamera açısıyla tekne direğinin çocuğun iki bacağı arasına yerleştirildiği görülür. Bu çerçeve, babayla özdeşleşme olgusunun görsel bir ifadesi gibidir. Babayla ödipal özdeşleme sonucu oluşan heteroseksüellik eril baskınlığı da bünyesinde taşır (Chodorow, 2001: 255). Çünkü bir iktidar savaşı sonucu elde edilir. Otostopçu, tekne gezisine katılmayı kabul ederek babayla mücadeleye girişen bir erkek çocuğu rolüne bürünür.

Bozuk Düzen filminde işgalci Richard ve ev sahibi Teresa ile George'un karşılaştıkları andan itibaren baba ve oğul rolleri bellidir. Richard baba, George ise oğuldur. *Sudaki Bıçak* filminde mal varlığının verdiği güçle baba konumuna yerleşen erkeğe paralel olarak bu filmde de silahı elinde tutan kişi baba rolüne soyunur. Film anlatılarında, erkekler arası baba ve oğul rollerinin dağılımı avantaj ilkesi doğrultusunda gerçekleşir. Kaynağa sahip erkek, baba rolünü üstlenir. Suçlu erkek Richard, baba konumuna yerleştiği için üçlü arasındaki ilişkide riayet edilecek kuralları belirleme gücü de ondadır. Anne rolündeki Teresa ve oğul rolündeki Teresa'nın kocası ona tabiidir. Diğer suçluyu arabadan çıkararak eve getirme sahnesinde, ev sahibi kadın ve erkeği itekleyerek yardım etmeye zorlar. Oğul rolündeki Georg'un kıyafetlerini giymesine izin vermez.

“Yolu ben göstereceğim” diyerek liderliği üstlenir. Oğul ve annenin fikirleri önemsenmez çünkü babalık, kontrolü tek elde tutmayı gerektirir, otonom ve totaliter liderlik vasfı görür. “Baba”, Ödipal mücadeleyi başarıyla tamamlayarak kazandığı erkekliği toplumsallaşmanın farklı alanlarında yeniden üretmiştir. Ödipal süreç mekanizmaları toplum tarafından yaygın ve sürekli bir şekilde performe edilir:

Farklı toplumsal ve kültürel bağlamlar içinde kabul edilen ve hâkim normlara bağlı olarak cinsiyeti kuran, bu kurguları ören ve bireyleri bu örgüler içinde şekillendiren çeşitli mekanizmalar vardır. Özgün işlevleriyle de ön plana çıkan, toplumsal hayatın en temel “ihtiyaçlarını”, gündelik yaşamın “vazgeçilmez” unsurlarını düzenleme konumuna sahip olan cinsiyetlendirme mekanizmaları toplumsal cinsiyet üretiminin çeşitli aşamalarında birbirini tamamlayan bir bütünlük oluşturur. Bu sarmal bütünlük, geometrik bir uyumu sağlamasa da, toplumsal kurumlar etrafında üretilen değerlerle içkinleşerek, cinsiyet rejimini ayakta tutar. Çocuk oyunları, okul takımları, spor oluşumları, arkadaş grupları, aile ortamı, iş alanları, askerlik hizmeti gibi onlarcası sıralanabilecek bu mekanizmalar, kadınları ve erkekleri cinsiyet kalıplar üzerinden ayırıştırır. Bu ayırışma aynı zamanda onların sosyal varoluş koşulu haline gelir. Bireylerin varlığı ancak, cinsiyetlendirilmiş muhayyel cemaatler içindeyken kabul edilir (Selek, 2008: 9-10).

Terasa, mutfakta çay hazırlarken baba Richard ve oğul George aksan nedeniyle bir tartışmaya girerler. Richard, George’un eleştirilerini ve rasyonel düzeyde yürüttüğü tartışmayı kabul edilemez bulur. Oğulun babayla böyle bir tartışmaya girme hakkını kendinde görmesi bir isyan belirtisidir ve tahakkümün yeniden sağlanması gerekir. Richard, George’un kendisini küçümsediğini söyleyerek tehdit edici biçimde ayağa kalkar. Yan yana geldiklerinde kafa hizalarına göre suçlunun yukarıda ev sahibinin aşağıda olduğu bir kompozisyonu tercih eder yönetmen. Suçlu, ayakta olduğu sahnede alt açı çekimle görüntülenir. Alt açıyla ekrana yansıtılan nesne, çoğunlukla sahnenin dominant figürüdür (Rowe & Wells, 2003: 72). Daha önceki tartışma esnasında Richard’ın sorusuna cevap vermeyi reddeden George, babanın iktidarından korkarak titrek bir sesle cevap verir. Richard, memnun şekilde Georg’un yanından ayrılıp sandalyesine döner. Tıpkı Francis Ford Copolla’nın *Baba (The Godfather, 1972)* filminde olduğu gibi suçlu ve güçlü baba pozisyonu söz konusudur. Öykünün idame ettireni,

direktif vereni odur. Yasaları ihlal etme ehliyeti ondadır (Mercan, 2012: 159). Richard, yasadışı eylemler gerçekleştiren biri olsa da George'la ilişkisini baba-oğul temelinde kurduğu için de kendi koyduğu kuralların ihlaline katlanamaz.

Richard, Teresa ve George'un yatak odasında ev sahiplerinin istememesine rağmen, izin almadan, pervasızca dolaşır. Bir baba olarak alan işgal etmek ve denetleme yapmakta özgürdür. Yatak odasından çıkarken kapıyı ev sahiplerinin üzerlerine kilitler. Daha sonra yatak odasına tekrar girip havlulara ve radyoya el koyar. Richard, yaralı suç ortağının ölmesi üzerine Teresa'yla cesedi gömmeye gider, eve döndüğünde matemden dolayı içki içmek ister ve diğerlerinin de ona eşlik etmesini talep eder. Alkol kullanmadığını söyleyen George'a, içki içmesini emreder. Keyfi bir istek de olsa, oğul babanın taleplerini yerine getirmek zorundadır. Kamera içki sahnesinde Richard'ı alt, George'u üst açılı çekimle görüntüleyerek baskın tarafın altını yeniden çizer. Alkol ve yetişkinlik arasında kurulan bağ göz önüne alındığında, Richard'ın George'u zorlaması oğulun baba tarafından erkeklığe hazırlanması biçiminde yorumlanabilir.

Suç ortağının cesedinin taşınması esnasında gözlüğü kırılan Richard, bu durumdan George'u mesul tutar. George suçlamaya itiraz ettiğinde de bir babanın çocuğunu cezalandırma biçimi olarak kullandığı en yaygın yöntemi tekrar eder ve George'un kulağını çeker, hemen sonrasında ise Georg'a ceset için mezar kazması yönünde emir verir. Babalık ve ev içi şiddet arasında oldukça güçlü bağlar vardır. Babalar bir kural koyucu olarak fiziksel şiddet uygulamayı verili kabul eder ve çoğu zaman bunun zorunlu bir yaptırım olduğunu ifade eder. Richard'ın Georg'u, kendi kazdığı mezara gömme mizansenini, ödipal dönem baba anksiyetesinin karikatürize edilmişidir.

Bozuk Düzen'de birçok sahnede Richard gözetleyen konumunda betimlenir. Richard, gözetleme işlemini dürbünle ya da çıplak gözle yapmaktadır. Kamera, birçok kere Richard'ın bakış açısıyla özdeşleşir. Baba pozisyonundaki Richard, yatak odasında neler olup bittiğini görmek için odayı denetleme hakkını kendinde gördüğü gibi

gözetlemeyi de iktidarını korumak için zorunlu bir edim olarak kabul eder. Baba ödipal sürecin başarılı galibi olarak aile içi ilişkilerde “denetim, otorite, disiplin ve bütçe”den sorumlu mercidir (Wahlström, 2010: 16). Ödipal dönemde hadım edilmeye dair korkuda, failin baba olacağı sanısı ile babanın gözetleyen ve denetleyen konumu arasında bir bağ vardır. Baba tarafından gözetlenmek ve denetim altında tutulmak, anneye duyulan arzunun yarattığı endişeyle birleştiğinde, yoğun bir hadım edilme korkusunun baş göstermesine yol açar.

Richard, Teresa ve George uyurken odalarına yine izinsizce girer ve George’un poposuna vurarak “Kalk artık, prenses!” diyerek onu uyandırır. Babaya tabi oğul, ödipal mücadeleyi tamamlayıp “erkeklik makamı”na terfi etmemiş olduğu için psikolojik ve fiziksel şiddetin nesnesi olma tehlikesi her zaman hayatında taşır. George’un, “gerçek” erkeklere has “kuvvetlilik, saldırganlık, cesaretlilik, maceraperestlik, bağımsızlık, kesin tavırlılık, egemenlik, rekabetçilik gibi vasıflara” sahip olmaması onu ataerkil perspektif doğrultusunda aşağı konum olan kadınlık seviyesine indirmektedir (Onur & Koyuncu, 2004: 42). Richard’ın George’a hitap etmek için kadınlığı çağrıştıran bir ifade kullanması, ataerkinin erkeği öncelemesi temelinde, ortamın tek erkeği olarak kendi egemenliğinin altını çizmesi amacına hizmet eder.

İşgal ettiği eve buluşacağı kişiler geldiğinde Richard, Teresa ve George’u üzerinde haç işareti olan bir mahzene kapatır. Kamera hareketli çekimle haç işaretinden içeri girerek karakterlerin mahsur kalmışlığını ve sıkışmışlığını gösterir. Tüm İbrahimi dinlerde olduğu gibi Hristiyanlık betimlemeleri, çözümlenmeleri ve felsefesi ataerkil örgütlenmeler üzerine kurulmuştur. Hristiyanlık için en temel doktrinlerden biri olan teslis öğretisi baba ve oğula büyük bir yer tahsis etmiş, ödipal yörüngede ilerleyen ve fallik merkezli bir öyküdür (Smith ve 1Ferstman, 1996: 46). Filmde anne/Teresa ve oğulun/Georg’un, babanın iktidarına teslim edilmişliği, kapısında Hristiyanlığın temel

ikonunun bulunduğu bir mahzen metaforuyla görselleştirilir ve babanın egemenliği ile din kurumu arasındaki bağın altı çizilir.

Korkusuz Vampir Avcıları filminde ise yaş ve statü bir gösterge olarak ele alındığında hikâyedeki profesörün baba, asistanın oğul rolünü üstlendiğini görürüz. Yabancı bir diyarda, “tuhaf” yabacılara karşı kurulan baba-oğul ittifakı hayatta kalmayı, kan emici ve gizemli vampirleri deşifre etme hedefine ulaşmayı zorunlu kılmaktadır. Psikanalitik kuramda Oedipus karmaşası oğula yönelik babadan kaynaklanan tehdidin altını çizse de oğul babanın hegemonyasını kabul ettikten sonra aile dışından bir kadınla evlilik yaparak babayla dayanışmayı seçecektir (Samuels, 1985: 134). Baba, ensest arzudan vazgeçmesi için çocuğu zorlarken ona hegemonyasını da kabul ettirerek kavga üzerine kurulu sosyal düzende, rakiplerle mücadelede avantaj sağlamak için bir yardımcı eleman kazanmak ister. Savaşta aynı düşmana karşı mücadele eden, kan bağıyla bir araya gelmiş aşiret ve klan sistemlerinin kurulması da bu temele oturtulabilir.

Çalışmada incelenen diğer filmlerden farklı olarak bu filmde anne rolünü üstlenen bir kadın ve bu kadını elde etmek için birbiriyle mücadele eden baba ve oğul rolü üstlenmiş karakterler yoktur. Sadece ödipal karmaşada kazandığı erkek kimliğini geliştirmeye çalışan bir oğulun babasıyla birlikte ortak düşmana karşı verdiği küçük çaplı bir savaş anlatılır. Profesörün asistanı Alfred, ensest yasağına itaat eden ve anneden vazgeçerek başka bir kadın uğruna çaba harcayan bir oğuldur. Ancak en baştan kabul edilmiş bir ast-üst ilişkisi söz konusudur. Oğul babanın hegemonyasına boyun eğmiştir. Bu hegemonyaya rağmen ödipal dönem korku ve arzuları zaman zaman yeniden canlanır. Filmin başlangıç sahnesi, babadan kurtulma fantezisi olarak alımlanabilir. Dondurucu bir kış günü profesörün bedeninin iklim koşullarına dayanamayarak neredeyse iflas etmesi, babadan kurtulmayı arzu eden bir oğulun düş dağarcığı örneklerinden birini hatırlatır. Hegemonyanın kabulü ve özdeşleşme ihtiyacı babaya duyulan sevgiyi beslerken hadım edilme tehlikesi ile beliren iktidar kaybı korkusu ve babanın anneyle ilişkisi nedeniyle

çocuğun cinsel arzularını ketlemesi ise nefret duygusunu köklendirir (Freud, 1971). Oğul ve baba arasındaki çift değerli bu duygu atmosferi, erkek kimliğiyle özdeşleşecek bireyin, kimlik algısıyla ilgili iç çatışmalarının başladığı yerdir. Bu anlamda erkek kimliği, kurulurken dahi bir içsel gerilim barındırır.

Filmde, sembolik babanın hegemonyasını kabul eden oğul rolündeki Alfred, geceleri soğuk algınlığı için babasının sırtına çay bardaklarıyla vakum yapar. Odasından dışarı çıkması gereken babasının ayakkabılarını giydirir. Kontun şatosunda baba pencereye sıkıştığında ona yardım edecek olan da oğuldur. Bilgiye sahip olan ve doğal olarak birlikte gerçekleştirilen operasyonun liderliğini üstlenen kişi ise babadır. Profesör ve Alfred, Kont Dracula'nın şatosunda sadece vampirliğe karşı değil negatif ödipal süreci kanıksamış bir aile yapısına karşı da mücadele yürütür. Kontun oğlu Herbert'in eşcinsel bir karakter oluşu, bu duruma babasından bir itirazın gelmeyişi ve heteroseksüel olmayan erkek karakterlerin anlatıda düşman tarafta konumlandırılması, anlatıya dair dikkat çekici detaylardan bazılarıdır. Freudyen teori pozitif ödipal karmaşa süreci dışında negatif bir sürecin yaşanabileceğini, iki sürecin, arzu nesnelere seçimi dışında farklı bir mekanizma olmadığını dile getirir ve ötekileştirmeye karşı kullanılacak bir argüman üretir de toplumsal algı pozitif ödipal sürecini önceler ve negatif ödipal süreci sapkın görme eğilimini sürdürür.²¹ Film de toplumsal algıya paralel olarak öteki, insan dışı, yok edilmesi gerekli varlıkları (vampirleri) negatif ödipal karmaşa süreciyle betimler.

Film, profesör ve asistan ilişkisindeki sembolik baba konumunun ya da hancı ile kızı; vampir kont ve oğul arasındaki ilişkide biyolojik babaların konumlarının ataerkil yapılanışına dair bir eleştiride bulunmaz. Yönetmen, baba tahakkümünü doğallaştırma

²¹ Freud, *Cinsellik Üzerine* isimli eserinde eşcinselliği bir inversiyon (inversion) olarak ele alır (1997a). Ancak daha sonraki çalışmalarında, insanın doğal cinsel yöneliminin biseksüellik olduğunu, eşcinsellik ve heteroseksüelliğin libidonun arzu nesnesi temelinde ulaştığı sonraki süreçler olduğunu ortaya koyar (Simon & Blass, 2006). Freud, kuramında genel olarak biyoloji temelli açıklamalar yapsa da olgunluk dönemi eserlerinde eşcinselliği patolojikleştirmez. Ayrıca, 1935 yılında, ABD'de, oğlunun eşcinsel olmasından dolayı endişelenen bir anneye yazdığı mektupta "eşcinsellik utanılacak bir şey değildir" diyerek eşcinselliği sapkınlaştırma eğilimine karşı çıkmıştır (1951).

niyetiyle hareket eder. Bu anlamda yönetmen, feminist film eleştirisinin “baskı ve eşitsizliğe dayalı bir sistemde hâkim konumda olmaktan türeyen patolojik bir dünya görüşü” olarak nitelediği bir tasarıma sahiptir (Ryan & Kellner, 2010: 235). Filmin parodi türünde oluşu, vampir filmlerine yönelik tür eleştirisi yanında ataerkillik gibi toplumsal konuları da taşlamaya uygun bir zemin hazırlar ancak Polanski bu konuyla ilgilenemez ya da ilgilenmeyi tercih etmez.

Ne? filminde, sembolik babanın oğul üzerindeki hâkimiyeti diğer filmler kadar geniş yer kaplamaz. Kadının baba konumundaki erkeklerle kurduğu ilişki, oğul konumundaki erkeklerle kurduğu ilişkiye nazaran kadın için daha zarar verici ve tehditkârdır. Elbette geleceğin babaları olacak oğullar, kadınla ilişkilerinde tahakküm pratiklerini kullanmayı sürdürürler ancak yönetmen, babanın hâkimiyet konusunda daha iddialı ve şiddet kullanmaya eğilimli olduğunu vurgulamaktadır. Nancy'nin oğul konumundaki erkeklerle ilişkisi daha az zarar vericidir ancak filmde sembolik baba konumundaki Alex, Nancy'yi bir delikten gözetler, denetler, özel alanını (odasını) işgal eder, standartlar belirler ve şiddet uygular. Alex hem kahvaltı masasında hem de Nancy'nin odasında, evdeki genç erkekleri kendisinin yetiştirdiğini söyleyerek baba pozisyonunda olduğunun altını çizer. Kuleyi yani fallik yapıyı “Benim küçük krallığım” diye tanıtır.

Filmde çok az yer kaplayan bir başka babalık modeli ise rahip rolündeki karakterle sunulur. Rahiple Nancy'nin denizde karşılaştığı sahnede, rahip kadının sorusunu dikkate almaz, sadece ön yargıları ekseninde kadına oradan uzaklaşması yönünde direktifler verir. Başka bir sahnede ise babanın da babası konumundaki yaşlı Noblart yemek masasında herkesin saygı duyduğu ve hâkim konumdaki erkek olarak konumlandırılır. Genç kadını gördüğünde “Kim bu küçük domuzcuk?” diye sorar ve daha sonra da tekerlekli sandalyesiyle kadını kovalar. Tacizi gerçekleştirme konusunda hiçbir

çekince hissetmez ve sonraki sahnede kadını telefonla arayarak kendi odasına gelmeye zorlar.

Anlatı, kadının kendisine ilgi duyan oğullar ve baba arasında, baba konumuna erişmiş bir erkeği (Alex'i) seçtiğini gösterir ve bu bağlamda Polanski, bir kez daha Freudyen kuramla ortaklaşır ve toplumsal hayata katılım için ödipal mücadelenin başarıyla atlatılması gerektiğini belirtir.

2.2.2. Nesne Anne

R. W. Connell, Freudyen psikanalizin önemini vurgularken şunları der:

Pek çok kişinin tersine Freud'un düşünce tarihindeki önemi, cinsellik temasını popülerleştirmesinden kaynaklanmaz. Onun asıl önemi, duygusal yaşam ve insan gelişimi hakkında yeni bilgi yığınları üreten ve analiz birimi olarak türler, beden veya sendrom yerine yaşam öyküsü üzerinde odaklanmaya yönelen bir araştırma yöntemini, yani "psikanaliz'i bulmasından kaynaklanır. Psikanalitik yaşam öyküsü, ilişkilerin ayrıntılarına, ailelerin şekillerine, kısacası duygusal gelişmenin toplumsal bağlamına dikkat gösterilmesini gerektirdi! Böylece psikanaliz, kadınlık ve erkekliğin toplumsal süreçler tarafından oluşturulmuş psikolojik biçimler olarak kapsamlı ve ayrıntılı bir şekilde açıklanmasını sağladı. İroniktir ki Freud'un amacı bu değildi —o, aslında psikolojiye biyolojik açıklamalar bulma umuduna sıkıca sarılmıştı ama yönteminin mantığı, kaçınılmaz olarak toplumsala doğru yöneldi (Connell, 1998: 53).

Bu yaklaşımdaki kadınlık ve erkekliğin psikolojik biçimlerinden yola çıktığımızda kaçınılmaz olarak sübjektif bakış kavramıyla karşılaşırız. İlk sevi nesnesi anneden, fallik evrede yoğun bir korkuyla uzaklaşmak, kadın imgesine dair erkeğin bilinçdışındaki kaygıyı yetişkinlik evresinde de saklı tutar. Erkek mümkün olduğunca hadım edilmişlik hali olarak konumlandığı kadın imgesinin verdiği endişeyle mücadele etmek için stratejiler geliştirir. Bu stratejilerin en önemlisi dikizcilik ve fetişleştirme aracılığıyla, kadını sadece kendi hareket alanı için kullanacağı bir edilgen nesneye dönüştürme halidir.

Korkusuz Vampir Avcıları filminin jeneriği, Ay'ın yüzeyinden Dünya'ya doğru gerçekleşen bir yolculuk temasıyla kurulmuştur. Eril nazar çerçevesinde biçimlenen göstergebilim literatürü, evrenin merkezine oturtulan Güneş'i erkeklikle ilişkilendirirken ötekiliği (uydulğu) temsil eden Ay'ı ise dişilikle özdeşleştirir (Thomas, 1999: 141). Bu anlamda rotanın Ay'dan uzaklaşma doğrultusunda olması, erkek kimliğinin kazanılması ya da güçlendirilmesi için girişilen bir mücadeleye göndermede bulunur. Jenerikte, kameranın Ay'ın yüzeyindeki kesintisiz hareketine, film ekibindeki kişilerin isimlerinin yanı sıra karikatürize edilmiş kan damlaları eşlik eder. Kameranın, Ay'dan Dünya'ya uzanan bir yol izlemesi, ödipal evrenin başarıyla tamamlanıp baba kimliğiyle özdeşleşmeyle gelen erkekliğin, "hadım edilmişlik anlamına gelen kadınlık halinden" uzaklaşmayı sağlaması ve artık kazanıldığı varsayılan erkekliğin toplumsal hayatta (Dünya'da) sınanması yönünde okunabilir. Bu yolculuk; Bourdieu'nun antropolojik veriler doğrultusunda tanımladığı ve farklı toplumlarda yaygın olduğu görülen, erkek çocuğun anneden ayrılma ritüellerini ve bireysel ya da topluluk tarafından organize edilen anneyle simbiyozun kırıldığına dair etkinlikleri imler (2001: 25). Kanın bir parodi unsuru olarak ele alınması ise iki farklı okumayı mümkün kılar. İlk olarak, şiddetin simgesi olarak görsel sanatlarda kendine yer bulan kan imgesinin yönetmen tarafından karikatürize edilmesi, eserin ödipal sürece dair mizahi bir yaklaşım sergilediğini ortaya koyar. Erkekliğin kazanılması ve sürdürülmesi için rekabet ve şiddete ihtiyaç duyan bireyler, gülünç bir sürecin özneleridir. İkinci okuma ise, acıya dair bir imgenin sevimlileştirilmesi ve komikleştirilmesi ile, korku filmleriyle özdeşleşmiş karakterler olan vampirleri parodi türünde ele alan filmin kendisi hakkında özdüşünsel (self-reflexive) bir göndermede bulunur.

Bozuk Düzen'de suçlunun kümesi parçalaması üzerine Teresa ve Richard arasında mutfakta bir tartışma çıkar ve bu tartışma esnasında Teresa mutfağını işgal edip kümesini dağıtan Richard'a "Erkek olsaydım bu işten kurtulamazdınız" der. Sahnedeki kadın, güç

sahibi olmayı erkeklikle özdeşleştirmiştir. Filmin önceki sahnelerinden birinde, kadın elbisesi giydirerek alay ettiği kocasını bu defa erkek olmamakla itham eder. “Erkek olsaydın beni aşağılamasına izin vermezdin” sitemini savurur. Bu sahne üzerinden toplumsal cinsiyet mekanizmalarına dair kadının kurucu ortaklığı eleştirisi okunabilmektedir. Kadın, sosyal anlamda kendisini daha güçsüz kıldığına inandığı toplumsal cinsiyetin dezavantajlarını elimine etmek ve iktidar sahibi olabilmek için erkeklikle ortaklık kurmaktadır. Bir erkeğin baba olabilmesi için “anne” olmaya uygun bir kadına ihtiyacı vardır. Anne olmaya uygun kadın ise erkeğin erkekliğini takdir edebilecek kişidir. Kadının erkeklik rolüyle girdiği takdir ilişkisinin sonuçları tam da ataerkil sistemin ihtiyaç duyduğu sigortadır. “Çünkü Bourdieu’nun ifadesiyle, ‘kadının ezilmişliğinde yeri doldurulamaz bir takdir biçimi’ mevcuttur. Erkeğin, kadının sunduğu takdir sayesinde gerçekten erkek haline büründüğünü vurgulayan Bourdieu, erkek olma sürecinin, kadının erkeğe sürekli baş eğmesinden ve takdirinden kopuk gelişmediğini ifade eder” (Bourdieu’den akt. Onur & Koyunlu, 2004: 35).

Bozuk Düzen filminde misafirler için yemeğin hazırlandığı sahnede, tavuk öldürmeye yanaşan bir erkek olmayınca, misafir kadın “Tavuk öldürecek bir erkek yok, ne güzel” diyerek ortamdaki erkekleri kışkırtmaya çalışır. Şiddet ve öldürme temasının “savaşçı” erkek mitiyle ilişkilendirilmesi, kadının kendisini ve ortamdaki diğer kadınları bu görevden muaf kılmaktadır. Enloe’nin de belirttiği gibi toplumsal cinsiyet bağlamında düzenlenen geleneksel iş bölümü, savaşma rolünü erkeklere verir (2014: 44-45). Bir anne modeli olarak kadının görevi erkeklerin öldürdüğü/avladığı hayvanı mutfakta pişirip yemeğe hazırlamaktır. Bir “anne” olarak sorumluluklarını yerine getirmesi, sadece toplumsal iş bölümü doğrultusunda payına düşen davranışları gerçekleştirmesiyle değil, aynı zamanda ilişki kurduğu baba ve oğullara kim olduklarını ve toplumsal cinsiyet rolleri doğrultusunda ne yapmaları gerektiğini hatırlatmasıyla ilişkilidir. Ödipal öncesi, çocuktaki “her şeyi bilen” anne algısının devamlılığı olarak görülebilecek bu davranış,

anne rolünden sıyrılmak isteyen kadınları aşağılayarak hizaya getirme gibi pratikleri de kapsar. Misafir kadın karakter, evden ayrılırken George’la giriştiği tartışmada Teresa’yı “önüne gelen her erkekle yatağa girebilecek bir orospu” olmakla itham eder. Bu itham hem baba konumuna tırmanmayı başaramamış George’u oğul konumundan çıkarmak için bir kışkırtmayı hem de annelik rolünde yalpaladığını düşündüğü Teresa’ya kendisi gibi olma yolunda bir daveti içerir.

Korkusuz Vampir Avcıları filminde donmak üzere olan profesörü uyandırmak için ayaklarını sıcak suyla ovma kararı alınır. Kararı veren erkeklerdir ancak ayakları yıkama görevi bir kadına düşer. Baba konumundaki profesörün ayaklarının yıkandığı legende oğlu temsil eden asistanın da ayakları yıkanmaktadır. Kadın ise baba ve oğulun ayaklarını yıkayan anne konumundadır. Ödipal öncesi evredeki annenin sağladığı hizmetler çocuk için duyusal hazların kaynağıdır (Segal, 1992: 103). Fallik evrede gerçekleşen cinsel nesne seçiminde anneye yönelme, önceki dönemde anne hizmetinden alınan hazla bağlantılıdır. Ancak ayak yıkama mizansenini, annenin verdiği hazzı imlemenin yanında toplumsal konumlandırma açısından kadının ikincilliğine dair bir göndermeyi de barındırır. Alfred’in bakışları, ayaklarını yıkayan kadının göğüslerine odaklanır. Göğüs, hem anneliğe hem de kadın bedeninin fetişleştirilmesine işaret eden yaygın görsel motiflerden biridir. Freudyen teoriden yola çıkan feminist film kuramlarınca ortaya konulan fetişleştirme kavramı, görsel olarak kadın bedeninin bütünlüklü bir form yerine göğüs, topuklu ayakkabı, dudak gibi parçalara ayrılarak sunulması anlamına gelir ve hadım edilme karmaşası nedeniyle kadın imgesinin erkekte yarattığı gerginliği azaltma amacı taşır (Nelmes, 2003: 265). Alfred’in bakışıyla özdeşleşen kamera, bakış açısı çekimle kadının göğüslerine odaklanır ve yakın planda bir süre bekler. Yönetmen, heteroseksüel erkek kimliği biçtiği izleyicisine skoptofilik haz yaratmayı hedefler.

Profesör ve asistanının kalacağı odanın tanıtıldığı sahnede, odadaki nesnelere teker teker gösterildikten sonra, banyoyu göstermek için kapı aralanır ve kamera küvette yıkanan bir kadına odaklanır. Kadın bu sahnede bir erkeğin diğer erkeklere sıraladığı bir dizi nesnenin sonuncusu olma işlevi görür. Her ne kadar baba kızının banyoda olduğunu bilmesede kendisi de bir erkek olan yönetmenin, diğer erkeklere haz vereceğini düşündüğü nesnelere sırasıyla gösterirken kadını da bu nesnelere içine yerleştirir; ödipal öncesi evrede annede tecessüm eden, daha sonra hadım edilme korkusuyla annenin sınırlarının genişletilmesiyle “kadın” halini almış arzu nesnesine gönderme yapar. Sahnenin sonunda, genç kadın babasının daha önce banyo yapmaması yönünde verdiği talimata uymadığı için dövülür. Profesör ve asistanının, kadının babası tarafından hırpalanışını anahtar deliğinden izlerken aldıkları keyif öznel kamera aracılığıyla seyirciye sunulur. Dikizci plan, sadece kadının kalçalarının görüldüğü bir kesmeyle sona erer. Çalışmada ele alınan filmlerde kadın bedenine dair bu dikizci yaklaşım Mulvey'nin sinemada hâkim bakış olarak imlediği ve “eril nazar” adını verdiği nosyonla açıklanabilir:

[Freudyen] Psikanalizin de yardımıyla [Mulvey'nin] geliştirdiği eril nazar (*male gaze*) teorisi, feminist film teorisinin en sık başvurulan paradigmalardan biri haline gelmiştir. Sinemanın büyüleyiciliği, psikanalitik olarak, Freud'a göre temel bir dürtü olan skopofili nosyonu, yani ‘görme arzusuyla’ açıklanabilir. Diğer bütün dürtüler gibi cinsel kaynaklı olan bu der *Schautreib* (görme merakı) dürtüsü, beyaz perdeden gözlerimizi alamamamızın sebebidir. Mulvey ayrıca, klasik sinemanın, dikizcilik ve narsisizm yapılarını öykü ve imgeyle bütünleştirerek bakma arzumuzu kamçıladığını da ekler. Dikizci görsel haz, nesne olarak kabul ettiğimiz bir başkasına (karakter, figür, durum) bakışla üretilirken, narsisistik görsel haz, imgeyle (görüntüdeki figürle) özdeşleşme yoluyla ortaya çıkabilir (Smelik, 2008: 4).

Film boyunca, erkek karakterlerin bakışları kadın bedenine odaklanmayı sürdürür ve kamera birçok defa erkek karakterlerin öznel bakış açısıyla özdeşleşir. Kontun hizmetkârı kambur karakterin hana uğradığı sahnede, ürkütücü ziyaretçiden korkan Alfred, kendisi gibi masanın altına saklanan han çalışanı kadın karakterin göğüslerini elleyerek onu taciz eder. Kadın bu durum karşısında, çocuğunu cezalandıran bir anne tavrı takınır ve Alfred'in ellerine vurur. Sonraki sahnede han sahibi, bir küfede peynir ezerken

yerleri temizleyen kadının kalçasını dikizler ve kamera da han sahibiyle birlikte kadının kalçalarına odaklanır. Filmdeki birçok erkek karakter gibi, vampirlerden biri de han sahibinin kızı Sarah'ın banyo yapışını çatıdan seyreder.

Bozuk Düzen'de Richard yardım almak için arabadan uzaklaştığında bir kadın ve bir erkeğin seviştiğini görür. Sevişen kadın Teresa'dır ve George'la ilişkisinde dominant taraftır. Film anlatısındaki baskınlığına paralel olarak sahilde genç bir erkekle seviştiği sahnede partnerinin üstünde yer alır. "Kadının üstte olması ise onun bu güç oyununu bir süreliğine oynamasına izin vermenin bir yoludur" (Bersani, 2016: 72). Kadının baskın olması sinemada kendini eril nazarın nesneleştirme eğiliminden korumasını sağlayamaz her zaman. Bu sahnede de kamera, sevişen iki bireyi görüntülerken kadının bedenine odaklanmayı seçer.

Terasa denize yüzmeye gittiğinde George ve Richard baş başa kalmışlardır. Baba figürü Richard, "Bunların hepsi orospu" diyerek kadınlar hakkındaki görüşlerini dile getirir. Bu görüş, ataerkil kültürel atmosferin ürünü eril bireyleri yüzyıllardır etkileyen ve bir tür zihinsel bölünme yaratan anne-fahişe dikotomisinden türemiş bir tepkidir. Fahişe ve anne figürüne atfettiği nitelikleri aynı arzu nesnesinde toplama eğilimi bir karmaşaya yol açmaktadır:

Öte yandan sevmenin ikinci önkoşulu -seçilen nesnenin bir yosmaya benzemesi koşulu- anne kompleksinden kaynaklı türeve inatla karşı çıkıyor gibidir. Erişkin birey bilinç düzeyinde annesini kusursuz ahlaki saflığa sahip bir insan olarak değerlendirmeye eğilimlidir ve dışarıdan geldiğinde son derece rahatsız edici olan, ya da kendi düşündüğü zaman çok acı verici olan ve annesinin bu yanını sorgulayan bazı düşünceler vardır. Bilinç düzeyinde karşıtlar çiftine bölünmüş olan şeyin birçok durumda bilinçdışı bir bütünlük halinde bulunduğunu çok önce keşfettiğimiz için, "anne" ile "fahişe" arasındaki keskin tezat ilişkisi, bizi bu iki kompleksin gelişim tarihçesini ve aralarındaki bilinçsiz ilişkiyi incelemeye sevk etmektedir (Freud, 1997a: 226).

Erkeğin kadına yönelik beklentilerinin birbiriyle çatışması, toplumsal arenada kadına yönelik öfke ve şiddet formunda ortaya çıkar. Psikanalitik anlamda, erkek,

kendiyle ilgili çözemediği çelişkili psikolojik yapının sorumlusu olarak kadını görür. Sorunun kendi kimliğini kurarken bilinçdışına ittiği uyumsuz beklentilerden kaynaklandığını inkâr eder.

Sudak Bıçak'ta, kadın karakterin temsili, ataerkil ideolojiyle uyumludur. Ancak Krystyna, cinsiyetin toplumsal performatif yanının da farkındadır. Erkeklerin ondan beklediği rolü oynamaya itiraz etmemekte ancak bu durumu sorgulamaktan da çekinmemektedir. Kadın öncelikle erkekler arası mücadelenin dışına itildiğinin bilincindedir. "Baba" olmak için birbirleriyle kıyasıya çarpışan iki erkeğin savaşında, rekabetin dışında yer almaktadır. Sembolik homososyal yapının farkındadır ve bu durumu gülünç bulmaktadır. Mücadelenin dışında olmak ona bir yargıç rolü de yükler. Ancak bu rol, onun için bir gurur kaynağı ya da iktidar statüsü değildir. O sadece, mümkün olduğunca bu tür anlamsız yarışlardan uzak kalmayı hedeflemektedir. Çekingen ya da idareyi ele almaktan kaçınan biri değildir. Birbiriyle yarışan erkekliklerin, doğruluk ya da yanlışlık konusunda birbirine eşit olduklarını bildiği için uzak durur. Sonuçta, iki erkeklik de özünde ataerkil sistemin ürettiği ortaklıkları içeren ve sadece biçimsel farklılıklar taşıyan yansımalarından ibarettir. Farklı heteroseksüel erkeklik biçimleri, hegemonik erkek olma arzusunda ortaklaşır.

Filmin jeneriğinde Krystyna'nın arabayı sürdüğü görülür. Direksiyonun Krystyna'da olması, kocasını rahatsız etmektedir. Beden dili ve sonraki cümleleri bu rahatsızlığı açıkça ortaya koyar. Direksiyonu elinde bulunduranın kadın olması, Andrzej'in bilinçdışında babalık pozisyonuna yönelik bir saldırı gibi anlamlandırılır. Kontrol etme ve yönlendirme görevini kadına teslim etmek, anneye tabi oğul rolüne geri dönmek demektir. Kocasının tacizine dayanamayan Krystyna, arabayı durdurur; direksiyondan kalkar ve yerini Andrzej'e bırakır. Öfkelidir ancak bir tartışmaya da girmek istemez. Krystyna kendisinden beklenileni yaptıktan sonra kocasının gerginliği de ortadan kalkar. Hatta kocası Krystyna'nın dudağına ufak bir öpücük kondurur.

Komutanın kendisine teslim edilmesi adına bir teşekkür mahiyetindedir bu öpücük. Daha sonra önlerine otostopçunun çıkmasıyla yaşanan gerginlikte Andrzej, kızgınlığını dindirme yolunu yine karısına çıkışmakta bulur. Direksiyonda olanın kendisi olduğu için şanslı olduklarını, arabayı süren Krystyna olsaydı otostopçunun ezilmiş olacağını söyler. Andrzej, anneye tabi oğul yerine, yeniden anneyi denetleyen baba konumuna terfi ettiği için huzurludur. Otostopçuyu ezme ihtimalini bahane etmesi, asıl nedenin bilinçdışı bir kaygı olduğunu ihmal edip, buna ilişkin bilişsel bir neden koyma çabasıdır. Bu çaba, psikolojide rasyonalizasyon adı verilen ve suçluluk duygusu yaratan bir davranışı bilişsel süreçlerle savunma mekanizmasıyla ilintilidir (Statt, 1998: 113).

Tekne sahnelerine dikkatlice bakıldığında ise Krystyna ve Andrzej arasındaki duygusal bağın yıpranmış, zayıflamış olduğu fark edilir. Film boyunca birbirlerine karşı yoğun tutku hissettiklerine dair bir işaret de görülmemektedir. Çubuk oyunu sırasında Krystyna'nın söylediği şarkının sözleri, "Ağacımız kalmadı, ay ve yıldızlarımız da" gibi dramatik tasvirlerle örülüdür ve bitmiş güzelliklere dair bir ağıt niteliğindedir. Şarkının sözlerindeki bitmişliğe dair metaforlar, karı koca ilişkisinin ışığını kaybetmesine, sıradanlaşmasına dairdir. Krystyna'nın şarkı söylediği ve Andrzej'in onu dinlemek yerine radyodan kulaklıkla bir maçı takip etmeyi tercih ettiği sahnede görüldüğü gibi ikisi arasındaki bağ tutkudan yoksundur. Çift sahip olduğu tutkuyu yitirdiği için Andrzej, Krystyna'yı sevdiği biri olarak görmekten ziyade üzerinde hak iddia ettiği bir nesne olarak konumlandırmaktadır. Kadının görevi, erkeğin "baba" konumuna eriştiğine ve bu konumdaki başarısını sürdürdüğüne dair bir belirleyen olmasıdır. İlişki, sadece toplumsal koşulların bir izdüşümü, Andrzej açısından aile lideri olarak erkek algısının içselleştirilmiş ve sorgulanmamış zorunluluğudur.

Otostopçunun denizde boğulduğunu düşündükleri kriz anında ise evli çift birbirlerine oldukça sert ancak düşüncelerini daha dürüstçe ortaya koyan ithamlar yöneltirler. Krystyna, erkeği gösteriş yapmak uğruna katile dönüşebilecek kadar

canavarlaşmakla suçlar. Andrzej ise evli olmasalardı kadının bir “fahişe” olacağını, dolayısıyla bugünkü toplumsal statüsünü kendisine borçlu olduğunu söyler. İthamlar, birbirilerine duydukları saygının da tükenmiş olduğunu göstermektedir.

Filmin finalinde arabada geçen sahnede, Krystyna kocasına otostopçuyla cinsel ilişki yaşadığını itiraf eder. Kocasısı ise görünürde durumun gerçek olma ihtimalini aklının ucuna bile getirmez, karısının şaka yaptığını iddia eder. Bu tür şakaları bir daha yapmadığı takdirde sorun kalmayacağını söyler. Krystyna kocasının bu gerçeği kabullenmeye hazır olmadığını fark eder. Özür diler ve bir daha böyle şakalar yapmayacağını söyler. Bu diyalog, evliliğin toplumsal temellerinin inkâr ve ikiyüzlülük politikası üzerine kurulmuş olduğunu da imlemektedir. Özellikle ataerkil sistemde erkeğin zayıflıklar ya da problemlerle yüzleşmek yerine, onları yok sayma politikalarını tercih ettiğini de ifade eder. Kadının arzuladığı fallusu, kendisi yerine başka bir erkeğin sunmuş olması erkeğin eriştiğini düşündüğü babalık imgesinde derin bir çatlak yaratmakta, ödipal dönem kaygılarının baskısını yoğun biçimde tekrar hissetmesine yol açmaktadır. Bu kaygılarla mücadele etmek yerine uzaklaşmayı tercih etmek, erkeğin egosunun birincil yönelimidir.

Krystyna'nın otostopçuyla kurduğu ilişkide ise yoğun bir bedensel tutku söz konusudur. Film boyunca kadının bedeniyle ilgilenen tek erkek otostopçudur. Örneğin şarkı söylediğinde kadını dinler, denizden döndüğü sahnede kadını üzdüğü için pişman olur ve özür diler. Ancak Krystyna genç adama karşı derin bir duygusallık hissetmemekte; bu duygusallık, şefkatten şehvete dönüşen anlık bir hissin ötesine geçememektedir. Çünkü Krystyna otostopçunun gelecekteki halinin kocasıyla aynı olacağını düşünmektedir. Otostopçu ve Krystyna arasındaki ilişki, otostopçunun Andrzej ile mücadelesinde ezildiğini hissettiği ve Krystyna'nın ona yardım etmeye giriştiği anlarda bozulur. Çünkü kadından alınacak bir yardım, baba olmaya uygun bir aday olduğunu ispatlama çabasına girişmiş bir erkek için kabul edilemez. Kadının yardımı

anne hizmetine ve korumasına muhtaç oğul rolünü kabul etmek demektir. Kendisinin de bir baba olduğunu kanıtlamaya çabalayan genç erkek için kadının yardımı o denli korkutucu bir durumdur ki, otostopçu ona baskı yapan Andrzej'den ziyade yardım eli uzatan Krystyna'ya kızar ve daha sert bir tepki gösterir.

Moderniteyle pekişen ataerkil sistem, kamusal ve özel alan arasında keskin bir ayrıma gidip kamusal alanın kontrolünü erkeklere bırakırken kadını özel alana hapseder. Buna bağlı olarak kadına atfedilen toplumsal sorumluluklar, annelik ve kadınlık konuları arasında sıkışıklık içinde örgütlenir. Bu toplumsal kurgu içerisinde, annelik ve kadınlığa dair kategoriler ise koruyuculuk ve anlayışlı olmak gibi duygusal motiflerle özdeşleştirilir. Krystyna, film boyunca kocasının anlamsız çıkışlarına anlayışlı bir kadın olarak karşılık vermeyi neredeyse hiç elden bırakmamış, otostopçuya karşı ise bir anne gibi hep şefkatli ve duyarlı olmuştur. Yemek hazırlamak, tekneye dolmuş suyu temizlemek gibi geleneksel kadın işleri olarak görülen aktiviteleri itirazsız bir şekilde yapmıştır. Ataerkil toplumsal yapı içerisinde kadına atfedilen doğurganlık, bakım, sevgi gibi roller ataerkil toplumsal insanın sonuçlarıdır. Kadın emeği genellikle kadını kamusal alandan uzak tutan, ev içi alanla sınırlandırılmıştır. Mellor'un da belirttiği gibi "Dahası, bu yapılanmada kadın emeği görünmez ve kaybolur. Fakat kadının bu konumu onun biyolojisi ile ilgili değil, sosyal konumu ile ilgilidir ve değişmesi mümkündür" (akt. Demir, 2013: 32).

Ne? filminde Polanski, kadını film boyunca nesneleştirmeyi ve fetişleştirmeyi diğer tüm filmlerine (bu çalışmanın kapsamı dışındaki filmleri de dahil olmak üzere) oranla daha yoğun biçimde yapar. Filmin başında Nancy, tecavüze uğradıktan sonra yırtık bir tişörtle tecavüzcü erkek grubundan kaçır ve bilmediği bir eve sığınır. Evin kalabalık ve grotesk atmosferi nedeniyle Nancy'nin davetli bir misafir olmadığı fark edilmez. Nancy, evin temizlik görevlilerinin kendisine yerleşmesi için sundukları odada yalnız kaldığında, yönetmen kadının çıplak kalmasını tercih eder. Bu sahnede ve diğer

sahnelerde, kadın karakterin göğüslerine odaklanan bir kamera kullanımı dikkat çeker. Freud'a göre göğüs, erkek çocukları için (elbette kız çocukları için de) bir arzu nesnesidir. Yeni doğan bebekte cinsel dürtü nüvelerinin hazır bulunması beslenme ve cinsel doyumu anne memesinde buluşturur. Daha sonra organ ve ona sahip kişi konusunda bütünsel bir algı kazandığında meme yitirilir ve latent evre boyunca libidonun bu eğilimi sönük kalır. Ergenlik dönemine girildiğinde, her çocuk cinsel arzu nesnesini anne memesi temelinde yeniden kurar. Bu nedenle "Nesnenin bulunması aslında bir yeniden bulmadır". Âşık olduğumuz ve arzu duyduğumuz kişi, form değiştirmiş bir anne memesi türevidir (Freud, 1997a, 140-141). Filmin baba figürü Alex, kahvaltı sahnesinde Nancy ile konuşurken göğüslerin hacmi kadar şeklinin de önemli olduğunu, bronzlaşmaması gerektiğini imleyen, bu anlamda arzu nesnesinin standartlarını belirleyen ve arzu nesnesi kadının bu standartlara uyması gerektiğini belirten ifadelerde bulunur. Kadının, bir nesne olarak, babanın belirlediği toplumsal kurallara riayet etmesi gerektiği gibi ideal bedensel ölçülere sahip olabilmek için de uğraşması gerekir. Erkek için babayı öldürüp anneyle buluşmanın en büyük ödülü; "sahip olacağı" kadının, erkeğin cinsel itkilerini eksiksiz karşılayacak bir formda olmasıdır. Nancy, filmde kendisine dayatılan hiçbir standarda güçlü bir karşı koyuş gerçekleştirmez. Oysa ki kadınlıkla ilgili standartların erkekler tarafından belirlendiği ataerkil düzende normlara uyma çabasından kendini kurtarabilmiş bir kadın, kadınlık sınavında başarılı olamama halini avantaja çevirebilir (Halberstam, 2013: 15). Standartlara uymanın reddi, erkekliğin iktidar konumunun reddidir. Çünkü ataerkil sistemdeki tüm standartlar erkek tarafından belirlenmektedir.

Nancy, çıplak bir şekilde yatağa girdikten sonra yatak odasının duvarında bir boşluk fark eder ve bu boşluğu kalemiyle kapatır. Ancak kadın uykuya daldığında kalem boşluktan çekilmiştir. Kadın, gözetleyen eril bir bakışın hedefi, kontrolü altındadır. Gözetleyen eril bakışın yöneldiği çıplaklığını elindeki günlüğüyle kapamaya çalışır. Tahakküm kuran, nesneleştiren bu bakışa günlüğüne yazdığı hisleriyle karşı çıkar. Erotize

etme pornografiyle ilişkilidir. Pornografi “cinsellikte erkek üstünlüğünü kurumsallaştırır, hâkimiyetin ve itaatkârlığın erotikleştirilmesi ile toplumsal erkek-kadın inşasını kaynaştırır” (MacKinnon’dan akt. Bersani, 2016: 69)

Ertesi gün buluşmak üzere ayrıldıklarında ve Nancy odasına döndüğünde, Alex’i odasında görür. Alex, Nancy’e sorma ihtiyacı duymamıştır ve buna dair özür de dilememiştir. İşgal hakkını elinde tutan babadır. Film boyunca kadının özel alanının işgali gibi erkek tacizi de bir mizah unsuru olarak karşımıza çıkar. Nancy, odasına izinsizce giren Alex’e sorunlarını çözebilmesi için bir kitap ismi yazarken Alex’in bakışları kadının kalçalarında. Terasta genç erkeklerle balık yediği sahnede başka bir kadınla seks yapıp yanına gelen erkek karakter, Nancy’ye dil hareketleriyle tacizde bulunur. Sivrisinek lakaplı erkek karakter ise Nancy ile tanışma esnasında, zıpkın aracılığıyla hem erkekliğe dair bir güç gösterisi hem de tehditkâr bir tavır sergiler. Zıpkın aracılığıyla fallusun sahibi olduğunu ispatlamaya çabalar. Kalabalık yemek sahnesinde, Noblart’ın geçirdiği fenalık esnasında, genç erkeklerden biri büyükbabaya yardım etmeye çalışan hemşireye cinsel tacizde bulunur. Nancy, neredeyse zorla, evin gerçek sahibi

Noblart’ın odasına getirilir. Nancy, Noblart’ın rahatsız olduğu sineği yakalamaya çalışırken Noblart da kadının bedenini göz hapsine alır. Daha sonra, hasta olduğu gerekçesiyle, kadının bacağına dokunmak istediğini söyler. Kadının göğüslerini ve vajinasını görmek ister. Tüm tacizleri, hastalığını kullanarak, manipülasyonla gerçekleştirir. Vajinayı gördükten sonra, “Evet, hatırlıyorum” diyerek ölür. Bu sahnedeki hatırlama eylemi, doğuma, nesne seçimi temelinde annenin vajinasıyla kurulu başat ilişkiye, Gustave Courbet’nin 1885 tarihli *Dünyanın Kaynağı (L’Origine du monde)* isimli eserine ve eserin başlığına yapılan bir referanstır. Psikanalitik kurama göre “insan cinselliğini büyük ölçüde biçimlendiren annenin bilinçdışı fantezisi” (Abrevaya, 2002: 20). Anne bedeniyle özdeşleştirilen ya da türdeş olduğu varsayılan bir bedene ilgi

göstermek doğal karşılanabilir. Ancak film, erkeğin bilinçdışıdaki anne özlemini tacizin meşruiyeti için kullanmakta, bir yaratılış zafiyeti olarak sunmaktadır.

Nancy ile flört eden genç erkek ise, kadının Alex'le ilişkisini kıskanmaktadır ve bu kıskançlığı saldırgan bir formda ifade eder. Aralarında cinsel ilişki yaşanıp yaşanmadığını öğrenmek için Nancy'ye "İyi vurdu mu sana?" der. Cinsellikte erkeğin penetre etmesini şiddet uygulaması olarak konumlamak, erkeğin şiddetini meşru kılmak için kullanılan nedenlerden biridir. Bu cinsiyetçi bakış açısına göre, penetre etme eylemi doğanın erkeğe bir hediyesidir ve haliyle erkeğin uyguladığı başka türlü şiddet formlarının da kabullenilmesi gerekmektedir.

Nancy'nin kahvaltı masasında Alex'le olduğu ya da denizde bir rahiple karşılaştığı sahnelerde, arka planda çeşitli çıplak kadın figürleri görülmektedir. Filmin kadın bedenine yönelik dikizci bakış açısına sahip olması nedeniyle, kadınlar çıplak dekoratif malzemeler olarak filmin çeşitli sahnelerine eklenmişlerdir. Ayrıca Nancy'nin rahiple tartıştığı sahnede, yukarıdan bir bravo sesi duyulur. Tanrı sesine dair bir gönderme olan bu işitsel öge, Tanrı sesi ve erkek sesinin özdeşleşmesi inancına dayanır. Ataerkil sistemin Tanrı'yı eril bir figür olarak betimleyişi, ödipal babanın iktidar konumuyla desteklenir.

Nancy, kulede Alex ile seviştikten sonra, hane içi üretimde bulunan ve dikiş, nakış gibi işler yapan "geleneksel kadın" pozuna bürünerek, sevişirken kullandıkları kaplan postunu diker. Bu esnada, Alex de terasta kayıtsız bir tavırla ufku seyrederek. Cinsel ilişki öncesi kadına karşı gösterdiği sıcaklık ve ilgili tavır kaybolmuştur. Nancy'nin onunla kalmak istediğini hisseden Alex "Artık gidebilirsin" diyerek onu kuleden kovar. Kadın, erkeğin ilgisini çekmek için kalçasını gösterir ancak erkek görmezden gelir. Fallik bir sembol olarak işlev gören kulenin hâkimiyeti erkeğindir ve kadın o ihtiyaç duyduğu kadar orada durabilir. Heteroseksüel erkek için kadın bir haz nesnesidir ve erkeğin haz ihtiyacı karşılandıktan sonra artık nesnesiyle vakit geçirmesinin bir anlamı kalmaz.

Kuledeki deneyiminden sonra Nancy odasına gelir ve evli bir çiftin, varlığını hiç dikkate almadan onun odasına yerleştiğini görür. Daha önce yaşadığı tecavüz girişiminde olduğu gibi rızasının bir önemi yoktur, bedeni gibi özel alanı da işgale açıktır. Odası işgal edildiği için sahile gider ve Ludwig van Beethoven'ın ünlü eseri *Ay Işığı Sonatı* eşliğinde, dişilik göstergesi, dolunay ışığında uyumaya çalışır. Uyandığında pantolonu çalınır, salonda uyuduğunda ise yaşlı bir adamın cinsel tacizine ve aşağılamalarına maruz kalır. Alex'i kulede ararken, kulede çalışan erkek boyacılardan biri, izin alma gereği duymadan, amaçsızca Nancy'nin bacaklarından birini maviye boyar. Onun için kadın, duvar gibi edilgen olması gereken bir nesne konumundadır. Kuleye Alex'le buluşmak için bir süreliğine gidip geri döndüğünde, daha önce tacizine uğradığı aynı yaşlı adamın günlüğünü izinsizce alıp sesli bir şekilde salondaki kalabalığa okuduğunu fark eder. Tüm bu sahnelerde kadının rızası dikkate alınmaz ve özel alanı sürekli işgal edilir. Nancy, hiçbir işgale karşı güçlü bir ses çıkartmaz. Kolaylıkla manipüle olur ve etken bir özne olamaz.

Nancy pantolonu çalındıktan sonra genç erkeklerden yardım istemek için odalarına gider. Odadaki erkek karakter, kadının Alex'le beraber olup olmadığını öğrenmek için "Seni lekeledi mi?" diye sorar. Nancy de "Evet, lekeledi" diye yanıtlar. Kadın cinselliği lekelenmeye eş tutulmuştur. Erkek sevgisini göstermek yerine kayıtsız davrandığını ifade eder ve bu durumu fark etmediği için kadını suçlar. "Ah kadın, zayıflıktır senin adın!" şeklinde teatral bir cümle söyler. Kadın karakter, yönetmen tarafından da düşmanlık içeren bir biçimde küçük düşürülür. Genç erkeğin "Seninle evlenmeyi düşünüyordum" dedikten sonra, "Uyuyacak yerin yoksa benim yanımda uyu" minvalinde bir teklifte bulunmasına Nancy teatral bir eda ile "Önce kendimi sana kanıtlamam lazım" der. Kadının tavrı oldukça irrasyonel ve yapaydır. Parodi sahnelerinde erkek karakterler hep muktedir, çocuksu yapıları gereği tacize ve şiddete meyilli, oyuncu bir profile sahip olarak sunulurlarken kadın ise anaç, drama kraliçesi ve ilgi budalası

olarak resmedilir. Filmin kadın temsili, bilinçdışında babayı tercih etmesi dolayısıyla anneye duyulan nefret ekseninde geliştirilmiş gibidir. Kadının diğerlerine muhtaç yapısı, film boyunca, kadın cinselliği ve kadına uygulanan şiddetin parodi formunda sunulmasına neden olur.

Nancy ve Alex'in bir kayıkla gittikleri kumsalda, Alex'in korsan kıyafetleri giymesi Nancy'yi heyecanlandırır ve bir oyun oynayacaklarını düşünür. Sözde oyun gibi başlayan mizansende Alex'in uyguladığı şiddetin dozu gittikçe artar ve Alex Nancy'yi tokatlar, ona psikolojik şiddet de uygular. Nancy'nin ellerini ve ayaklarını kelepçeler ve Nancy herhangi bir şekilde direnemez. Alex ona fiziksel şiddet uygularken Nancy "Seni seviyorum Alex" diyerek tepki verir. Film anlatısı, şiddete rağmen erkeğin sevillebilir olduğu, kadının tam da erkeğe şiddet yetkisi veren fallustan dolayı onu arzuladığı görüşü üzerinden şekillenir. Filmdeki temsile göre Nancy, tam da bu tutkudan (tutku gibi sunula şiddetten) dolayı diğer erkekler yerine Alex'i tercih etmiştir. Filmin kadın temsili, kadının bilinçdışında babayı tercih etme nedeninin babanın iktidarına ve şiddetine ihtiyaç duyması olduğu görüşü üzerinden şekillenir.

Alex, sanat simsarıyla tablonun ücreti konusunda anlaşmazlık yaşadığında, simsara kadını bir meta olarak teklif ettiğini belirten mimikler yapar. Simsar, bir tekne dolusu kadın olduğunu söyleyerek teklifi reddeder. İkisi için de kadın bir tüketim nesnesi konumundadır.

Filmin son sahnelerinden birinde Nancy, evin sahibi Noblart'ın ölümü üzerine telaşlanır ve evin içinde tedirginlikle yürümeye başlar. Nancy'nin tedirginliğini fark eden ev halkı, gittikçe artan bir sayıyla onu kovalamaya başlar. Nancy, kalabalıktan gizlenmek için köpek kulübesine saklanır ve finalde de çıplak bir halde domuzlarla dolu bir kamyonetin arkasına binerek uzaklaşır. Kadın, heteroseksüel erkek için, içgüdüsel ve bilinçdışı arzuların uyararı olduğundan kadının hayvanlarla birlikte konumlandırılması uygun görülür.

Kiracı filminde, Trelkovsky'nin yeni evinde verilen parti sırasında, baba konumuna kavuşmuş lider erkeğin tüm söylemi kadınları ve kadınsılığı aşağılamak üzerine kuruludur. Bir kadının prensiplerinin onun gözünde beş para etmez olduğunu, kadın hareketini benimsemiş kadınların dönmelerden beter olduğunu söyler. Kadınların itirazlarına rağmen, evdeki mutfak lavabosuna işer. Kendini anneden bağımsızlaştırmış bir erkek, anne tarafından yutulma endişesi yüzünden anneye (kadına) nefretini canlı tutmak zorundadır. Lavaboya işemesi penisi, penisten aldığı fallik gücü ortamdakilere tekrar hatırlatma çabasıdır.

Polanski sinemasının erken dönemine bakıldığında, kadın ve erkek rollerinin ödipal örüntülerle ilintili ancak toplum tarafından baskı uygulanarak benimsetilen, tahakküme dayalı yapılar olduğu görüşü dikkat çeker. Cinsiyete dayalı tahakkümün altı çizilmiş olsa da yönetmen, kadın karakterleri oldukça cinsiyetçi bir bağlamda filmlere taşır. Nesneleştirme ve dikizcilik yoluyla sinemadaki mevcut eril tutumu yeniden üretir. Yönetmen, bireyin cinsiyet örüntüleri reddetmesi durumunun bireye zarar vermeden gerçekleşeceğine dair umutsuzdur. Bu umutsuzluğu en açık biçimde ortaya koyduğu film göstereni ise ödipal süreci başaramamış ya da reddetmiş erkeklerin başına gelenlerdir.

2.2.3 Ödipal Mücadelenin Kaybedenleri

Bozuk Düzen'in üç kişilik başrol kadrosu içerisinde George, ödipal mücadeleyi kaybeden bir erkek figürü temsili olarak temsil edilir. Ödipal süreci başarıyla tamamlayabilen diğer erkekler gibi babayla özdeşleşip süreci sonlandıramamış, anne tarafından yutulmuş bir figürdür. Dişilik metaforu olarak kullanılan tavuklarla dolu bir evde, anne rolünü üstlenmiş, taptığı Teresa ile yaşamaktadır. Baba yerine anneye biat etmiş bir erkek olan George'un yaşamı, tamamen Teresa tarafından kontrol edilmektedir. İkisinin birlikte olduğu sahnelerde, kompozisyonun merkezinde anne rolündeki Teresa

yer alırken George bir uydu çaresizliğinde tecessüm eder. George zayıflığı nedeniyle, Teresa'nın başka erkeklerle yaşadığı cinsel birliktelikleri görmezden gelir. Filmin ikonik sahnelerinden biri olan Teresa'nın George'u kadın kıyafetleri giymeye ve makyaj yapmaya zorladığı kısım, filmde, anne tarafından yutulmanın en görünür hale geldiği anlardan biridir. Eşine karşı kendini koruyamayan George, onu çok sevdiği halde, suçlular evi işgal ettiğinde Teresa'yı koruyabilme konusunda da edilgen kalır. Ada metaforu, sayısız filmde yalnızlık ve izole olmayı anlatan bir yapı olarak kullanılır (Resh & Resh, 2009: 762). Benzer biçimde, George'un da ödipal karmaşayı başarıyla atlattanmış olmanın yarattığı edilgenlik ve yutulmuşluk neticesinde, toplumdaki izole olmaya ve topluma ayak uyduramamaya dair bir metafor olarak adada yaşamaya mecbur kaldığı görülür.

Richard, yaralı ortağıyla birlikte istila ettiği evin sahiplerine dair net bir fikrinin olmadığı ilk evrede çekingen ve saygılı bir yaklaşım sergiler. Ev sahibi erkeğin, karşısına kadın kıyafetleri içinde çıkması, ödipal süreçte “çuvallamış” bir karakter olduğunun Richard tarafından anlaşıldığına dair bir görselleştirme değildir. Bu farkındalık, Richard'ın davranışlarının kibarlıktan zorbalığa kaymasına zemin hazırlar ve baba rolüne soyunarak hükmedici bir pozisyonda konumlanmasına yol açar. Yetersiz bir erkekle karşılaşmanın verdiği rahatlamanın etkisiyle George'a “Küçük peri” diyerek hitap eder, onun kendisiyle aynı düzeyde olmadığını belirten ve hiyerarşiyi vurgulayan bir küçümseyicilikle yanaklarını sıkır. Görüşmeyi planladığı kişilerle telefonda konuşurken George ve Teresa'ya “Kendinizi korumak istiyorsanız, bana yardım edin!” tehdidi savurur. Karşısında bir kadının ve “başarısız” bir erkeğin bulunuyor oluşu, baba yeterliğine ulaştığını kanıtlamış bir erkeğin zihninde, sindirme motivasyonunu güçlendirir.

Teresa ve Richard ile birlikte yaralı olan diğer suçluyu sıkıştığı arabadan eve taşırken George'un yüzü, taşınan suçlunun öznel bakış açısıyla detay çekimde görülür. Işık kullanımı ve perdeyi kaplayan yüzün ürkütücülüğü George'u canavarlaştırır. Erkek

çocuğun, ödipal mücadelede başarısızlığın cezasının hadım edilme olduğu yönündeki kaygısı, George'un canavar formunda bir dışavurumla aktarılmasına yol açar. Anlatıda, ödipal mücadeleyi kaybettiği için şiddete maruz kalan ve tahakküme boyun eğmesi kaçınılmaz biçimde temsil edilen birey, aynı zamanda bilinçdışındaki kaygının görsel ifadesi haline dönüşür.

Mutfaktaki tartışmanın ardından, Teresa ve George, Richard tarafından ertesi gün erken kalkmaları gerektiği bahanesiyle odalarına iteklenir. Yatağa zorla sokulmaları, ebeveyn çocuk ilişkisine göndermede bulunur. George, Richard'ın yatak odalarına girmesine izin vermemek için kapıda durur, ancak adam bu karşı koyuşu dikkate almaz. Evlerinin ve yaşamlarının işgal edilmesi karşısında kadın memnuniyetsizliğini daha çok ifade ederken George, ödipal mücadelede başarısız bir erkek olarak bunu ifade etme konusunda dahi sınırlandırılmıştır. Durumu kabullenmek dışında başka bir şansı olmadığını bildiği için pek şikâyet eden bir tavır sergileyemez. Karşı koyma çabalarının çoğu, aslında, haklarının ihlal edilmesine karşı kendisini savunmak için oluşturduğu tepkiler değildir. Bunlar daha ziyade, arzu nesnesi anne yerine öznelik halini yok edici anne imgesiyle özdeşleştiren kadını memnun etme çabasıyla ilgilidir.

Çocukluktaki anne-oğul ilişkisinin egemen tarafı annedir. Ensest tabusu, babaya itaat etmenin yanı sıra annenin baskınlığına da isyan etmek anlamına gelir (Johnson, 1990: 130). Ataerkil sistemin işleyişinin bir parçası olarak erkek çocuğun, annenin denetimini reddettiğini ve erkekliğin toplumsal sistemin muktedir tarafı olduğunu ispatlaması gereklidir. Bu görevi yerine getiren erkek kontrol ve liderlik hakkına sahiptir. Anneden bağımsızlaşmayı başaramamış Richard, ev sahiplerinin yatak odasında pervasızca dolaşır ve dolapları karıştırır. Evli bir çiftin yatak odasının işgalinin sorumluluğu yalnızca Richard'a ait değildir; bu işgalde, bir erkeğin ödipal mücadeleyle başlayan ve çeşitli toplumsal cinsiyetlendirme mekanizmalarıyla devam eden erkekliğe hazırlanma süreçlerinin başarıyla tamamlanmamış olmasından dolayı George da

suçludur. Ödipal süreci başarıyla tamamlamamış bir erkeğin girişeceği ilişki deneyimleri, bu süreci tamamlamış erkekler tarafından işgale açıktır.

Richard ulaşmak istediği kişilerle iletişimini sağladıktan sonra, artık ihtiyacı kalmadığı ve diğerlerinin dış dünyayla bağlantı kurmasını istemediği için, evin telefon bağlantısını keser. Hemen sonra yatak odasında Teresa ve George'un, Richard'ın yaptıkları hakkında tartıştıkları sahnede, George Teresa'ya suçlulara dikkat edilmesi gerektiği, çok ileri gitmemelerinin daha iyi olacağı yönünde salıklar verir. Bu iki sahne, ödipal süreci başarıyla tamamlamamış erkeğin hem özdenetim hem de dış baskı yoluyla toplumsal olarak kendini ifade etme araçlarının elinden alınmasıyla ilgilidir. George'un korkaklığı ataerkil ideolojinin erkeğe biçtiği rolün tam tersi bir yere işaret eder. İkili bölünme içerisinde, erkeklere “güçlü, rasyonel, saldırgan ve cesur” rolleri düşerken kadınlara “zayıflık, irrasyonellik, edilgenlik ve korkaklık” görevi verilir. Korkak bir erkek olarak George, erkeğin “onurlu” nitelermelerini hak etmeyen, her durumda öfkenin hedefi haline gelmesi gereken kişidir. Yaralı ortağın Teresa, Richard ve George tarafından taşındığı sahnede, Richard gözlüğünün kırılmasından George'u mesul tutar. George kırmadığı yönünde itiraz ettiğinde ise “Bir de itiraz ediyor, şu küçük kaltağa bakın!” diyerek George'un kulaklarını çeker. George'un haksızlığa karşı durma hakkı elinden alınmıştır ve bu konuda bir itiraza yeltenmemesi gerekir.

Richard'ın ölen ortağını gömdükten sonra Teresa, “Yıkanmaya gidiyorum” diyerek iki erkek karakterin yanından ayrılır. Yalnız kaldıklarında George bir yandan “Çok aşığım, çıldırıyorum onun için” derken diğer yandan da diz çöküp toprağa vurur. Richard ise buna karşılık George'a “Çıldırılmışsın” der. Toplumun erkekten beklediği yaklaşım, duyguları hakkında konuşmak yerine eylemlilik göstermesidir (Ging, 2013: 113). Duyguların bu denli sansürsüz ifade edilmesi ancak kadınların düşebileceği bir zayıflıktır. George'un çaresizliği ve geldiği acınası nokta, babayla özdeşleşmeyi

tamamlayamayıp kimlik kazanamaması sonucu anne rahmine gömülmenin bir sonucudur.

Ölen ortağının cesedi kazılan mezara gömülürken, baba rolündeki Richard, George'u mezara gömmek istercesine onun üzerine toprak atar. George, kendini anne figürü Teresa yardımıyla mezardan çıkarır. Bir baba için ödipal mücadeleyi tamamlayamamış bir oğul, kurtulmak istediği bir yüküdür. Baba kontrolündeki ataerkil toplumlar, ödipal mücadeleyi kaybetmiş ya da reddetmiş bir erkeği bünyesinde barındırmak istemez. Onu dışlar, cezalandırır ya da yok eder. Richard'ın George'u gömmeye çalışma eylemi, ataerkil toplumun kültürel ikliminin bir sembolizasyonudur.

Richard'ın ilk defa evin içinde görüldüğü sahnelerden birinde, tüm duvarların Teresa'nın fotoğraflarıyla donatılmış olması dikkat çeker. Yönetmen, filme karakterin evi incelediği bir sahne ekleyerek mekânı izleyiciye tanıtır. Fotoğraflardaki Teresa vurgusu, kadının dominant ve yönlendirici yanına işaret ederken George'un yok olmuş öznelliğini de ortaya koyar. Finale doğru olay akışı, George'un Teresa'nın manipülasyonuna maruz kaldığının altını çizer. Teresa, kendisinin George'un en büyük zaafı olduğunu ve George'un ona kayıtsız şartsız itaat ettiğini bildiği için eşinin bu bağımlılığını Richard'a karşı kullanmayı düşünür. Richard'ın ataerkil eğilimlere sahip olması nedeniyle öfkelenmesi durumunda şiddete başvuracağını bildiği için George'un zaafından yararlanma planı yapar. Teresa tarafından sinirlendirilen Richard, çocuğuna şiddet uygulayan bir babayı hatırlatır biçimde Teresa'yı döver. Teresa olayı George'a aktarırken tecavüze uğradığını belirterek yalan söyler. Teresa film boyunca aldatan ve yalan söyleyen birey konumundadır. Annenin, erkek üzerindeki tahakkümü sürdürmesi kaçınılmaz olarak yıkım yaratır. Çünkü anne, "hem besleyici hem hayal kırıklığı yaratıcı hem cazip hem tehditkâr hem rahatlatıcı hem de güvenilmez olandır" (Dinnerstein, 1977: 95). George'a silah vererek Richard'ı öldürmesi için onu manipüle eder. George, Richard'ı öldürür ancak Teresa onu terk eder ve başka bir erkekle uzaklaşır. Finalde

George dört tarafı sularla kaplı kayalıklarda bir başına kalır ve film sona erer. Polanski, toplumun ödipal mücadeleyi başarıyla tamamlayamayan erkeğe biçtiği bedeli finalde kendi filmi için de uygun bulmuş, Freudyen psikanalitik teorinin toplumsal cinsiyet mekanizmalarıyla ortaklaştığı yerleri onayladığını göstermiştir.

Korkusuz Vampir Avcıları filminde ise eşcinsel vampir karakterin negatif Oedipus karmaşasını cisimleştiren bir kişi olduğu görülür. Filmde, profesör ve asistanı Alfred, vampir olduğunu düşündükleri Kont von Krolock'un şatosuna girdiklerinde "insan" olmayan bu ailenin "normal" olmayan oğluya karşılaşır. Kont von Krolock'un oğlu Herbert'in feminen davranışları ve Alfred'e yönelmiş flörtöz bakışları, Herbert'in eşcinsel olduğuna dair mizansen unsurlarıdır. Heteroseksüel erkeğin hâkimiyet alanı sinemada, eşcinsel erkekler çoğunlukla kalıpyargılarla temsil edilir ve androjen özellikleri ağır basan, "cinsiyetler arası" bir yerde duran bireyler olarak seyirciye sunulur (Dyer, 2004: 94). Sevi nesnesinin anneden başka bir kadına intikal eden geleneksel mirasını sahiplenmeyişi, heteroseksüel erkeğin (babanın) gözünde eşcinsel erkeği eksiltir, erkeklik alanından ziyade "arada bir yerde" konumlandırılması gerektiği yargısını doğurur. Söz konusu aile, toplumun "sağlıklı" ve "normal" ailelerinden biri olmadığı için, toplumsal uzlaşıya sadık olan ailelerin reddettiği eşcinsel bir çocuk sahibi olma durumunu yadırgamamıştır. Vampir temsili, sık sık geleneksel toplumun kabul etmediği cinsellik biçimlerini içerir. Vampir edebiyatının en ünlü yazarı Anne Rice'in kitaplarında karakterler genellikle biseksüelliği ve dünyevi zevkleri mümkün olduğunca geniş bir skalada tatmak isterler. Vampir temsilleri, psikolojik ve sosyolojik açıdan birçok korkunun karakter formunda anlatıya dahil edilmesine dairdir (Dunbar, 2012: 170). Kanla beslenme eylemi, ödipal patikaları terk etmiş aykırı tiplerin muhafazakâr değer yargılarına vereceği zararlarla ilgili korkunun tecessümü olarak düşünülebilir. Kont ve oğlu arasındaki ilişkide bir çatışma ya da babanın oğlunun yaşam tarzını yargıladığına dair bir unsur göze çarpmaz. Geleneksel ailenin hizaya getirme görevi burada terk edilmiş,

otoriter baba imajına rağmen Kont, kan emici bir yaratık olarak babalık görevini savsaklamıştır. Babayla mücadele etmek yerine onu arzu nesnesi haline getiren, negatif Oedipus karmaşasını imleyen Herbert, anlatıda ötekileştirilmiş tarafın gülünçlüğünü arttırma ve vurgulama görevi üstlenir. Freudyen kuramın negatif ödipal süreci nasıl ele aldığından bağımsız olarak toplum, kendini ikili düşünce sistemi içinde var ettiğinden eşcinsel duygulanımı olumsuz karşılar. Polanski'nin bu filmdeki bakış açısı, geleneksel yaklaşımla türdeşdir.

Kiracı filminin tamamı ödipal mücadeleyi kaybeden bir kahramanın etrafında şekillenir. Bu anlamda, ele alınan filmler içerisinde, ödipal mücadelenin kaybedenlerinin başlarına gelecek tehlikeler hakkındaki detaylara en fazla yer veren eserdir. Filminin başlarında, Trelkovsky kiralık daire ilan için geldiği apartmanda, apartman görevlisi kadınla tanışma esnasında oldukça kibar ve saygılı davranır. Apartman görevlisi ve Trelkovsky'nin diyalogunda, kadın karakter baskın tarafı simgeler. Trelkovsky'nin cümleleri ve davranışları kadının bakışları altında ezildiğini gösterir. Filmin sonraki sahnelerinde açıkça ortaya konulacağı gibi, Trelkovsky ödipal mücadeleyi başarıyla bitirememiş ve anne tarafından yutulmuş bir bireydir. Filmin başında, apartman görevlisi kadının Trelkovsky'yi ciddiye alma konusunda sorun yaşaması toplumun ödipal mücadelenin kaybedenlerine dair tutumunu imler. Kadın karakterin Trelkovsky'ye bakışları yargılayıcı, davranışları ise kabadır. Daireye bakmaya giderken kadın yol gösterici pozisyonundadır. Spiral merdivenlerden yukarı çıkarken elindeki bezle tozları siler. Kadının hâkim konumu ve silip süpürme eylemi, anne tarafından yutulma durumunun yaratacağı sonuca dair bir gönderme olarak okunabilir. Apartman görevlisi, daireye geldiklerinde Trelkovsky'i evin daha önceki kiracısının düştüğü yeri görmesi için, alaycı ve tehditkâr biçimde pencereye doğru itekler. Aynı şekilde, Trelkovsky'nin koridorun sonundaki tuvalete bakması için de benzer bir tavır sergiler. Trelkovsky, ödipal mücadeleyi kaybetmiş bir erkek olarak anne türevindeki kadınların insafsızlığına maruz

kalmış bir erkek olarak sunulur. Trelkovsky, kadının köpeğini sevmek için yaklaşır ancak köpek onu ısırma kalkışır. Çünkü ödipalin kaybedenlerinin karşısındakilere şefkatle ya da kibarlıkla yaklaşmaları bir şeyleri değiştirmeye yetmez. Şiddete maruz kalmaları kaçınılmazdır.

Mösyö Zy'nin evine gidildiğinde de Trelkovsky'nin boş daireyi kiralama isteği, ev sahibi erkek tarafından şüpheyle karşılanır. Toplumsal örüntülerle ödipal karmaşa arasındaki ilişki, bireysel mücadeleyi kaybetmiş bir bireyin toplumsal anlamda “yabancı” konumuna sahip olmasına yol açmaktadır. Karakol sahnesinde, Trelkovsky'nin Fransız vatandaşı olduğu halde Polonya'dan göçmesi nedeniyle polisler tarafından yabancı muamelesi görmesi gibi, Mösyö Zy de Trelkovsky'nin içinde yaşadığı apartmana uygun olmadığını düşünmektedir. Trelkovsky'nin apartmanda karşılaştığı ikinci kadın olan Madam Zy de, onu eve alma konusunda isteksiz davranır. Ödipal mücadeleyi kaybetmiş erkek, diğer erkeklerle problem yaşadığı gibi kadınlarla da problem yaşamak durumundadır. Anneyi yüceltmesi, kadınların ona olumlu yaklaşacağı anlamına gelmediği gibi, başarısız ve yabancı bir birey olması insanlarda ondan uzak durma isteği yaratacaktır.

Trelkovsky, kiralamak istediği dairenin eski kiracısını ziyarete gittiği hastane sahnesinde, hemşire tarafından sıcak karşılanmaz. Kadın, Trelkovsky'ye karşı oldukça kabadır.²² Trelkovsky daha sonra hastanede karşılaştığı, eski kiracı Simon'un arkadaşı Stella ile bir şeyler içmek için kafeye gider. Trelkovsky, önce bira ister ancak Stella martini isteyince biradan vazgeçer. Anneden kopamamış birey, kadının istekleriyle uyumlanmak zorunda hisseder kendini. Tuvalete gideceğini belirtmek bile çekinme sebebidir, bu yüzden bir telefon görüşmesi yapacağını söyleyerek ayrılır masadan. Dönüşte bir dilenci ikisinden para ister. Dilenciye bozuğu olmadığını söylemesine

²² Film boyunca annelikle bağlantısı olabilecek birçok orta yaşlı kadın karakter, olumsuz olarak yansıtılır.

rağmen dilenci, Trelkovsky'nin elindeki paraya el koyar. Kadınlar tarafından yutulmuş bir erkeğin finansal varlıkları da diğer erkekler tarafından istila edilmeye açıktır.

Trelkovsky ve Stella sinemaya gittiklerinde savunma sanatlarıyla ilgili bir film izlerler. Trelkovsky, yutulmuş bir erkek olarak, erkekliği sadece izleyen konumundadır. Çift, Bruce Lee'nin estetize edilmiş kavga sahnelerinin ara ara gösterildiği *Ejder'in Üç Fedaisi* (*Enter the Dragon*, Robert Clouse, 1973) isimli filmi izlerlerken cinselliğe dair hamleyi yapan Stella olur. Trelkovsky sadece onun direktiflerine uyar. Başka bir erkek karakterin açık röntgencilik faaliyetiyle sevişme son bulur. Dışarıya çıktılarında da Stella geceye birlikte devam etmeme kararı alır ve Trelkovsky ayrılmak istemediği halde bunu dile getiremez.

Simone'un ölümü üzerine eve taşınan Trelkovsky, evi yerleştirirken Simone'un kıyafetlerini görür ancak onlarla ne yapacağını bilemez. Daha sonra dolap aynasında kendi imgesine bakar ve kendi imgesinin bulunduğu kapağı açtığında kadının kıyafetleriyle karşılaşır. Erkek bedeni görüntüsünün altında bir anne/kadın yer almaktadır. Filmdeki bu detay toplumun sahip olduğu, babayla özdeşleşmenin ruh ve beden uyumunu sağladığı yönündeki görüşle paraleldir. Aynı sahnede Trelkovsky, penceresinden görebildiği koridorun sonundaki tuvalete giren bir erkeği fark eder. Penis imgesi, Trelkovsky'de "yaklaşma-kaçınma" çatışmasını harekete geçirir. Bir erkeği izlemeye duyulan arzu ve eşcinsellik korkusu tedirginlik yaratır ve Trelkovsky tuvaletteki erkeğe arkasını döner ve başka bir fallik imge olan sigaraya yönelir.

Filmin bir başka sahnesinde, Simone'un cenaze töreni için kiliseye giden Trelkovsky baba konumundaki rahibi dinlerken oldukça sıkılır. Rahip ahlaksız, şehvet düşkün, aşağılık yaratıklar olarak adlandırdığı günahkâr kişileri -ki bu grubun içinde kadınlık tarafından yutulmuş Trelkovsky da vardır-, oldukça karanlık ve korkutucu bir manzara içerisinde resmeder. Yanlış kapıyı zorlayan Trelkovsky, yargılandığı ve cehenneme layık görüldüğü bu ortamdan çıkamayacağı endişesine kapılır.

Yeni evine taşınmasını kutlamak için arkadaşlarını davet ettiği partide ise Trelkovsky'nin yeri, tıpkı diğer kadınlar gibi, daha çok mutfaktır. Baba olmayı başarmış erkekler salonda partinin yönünü tayin ederek ve kadınları aşağılayarak vakit geçirirler. Trelkovsky sohbetin dinleyeni konumundadır. Gürültü yaptıkları için şikâyete gelen komşu, baba olmayı başarmış erkeğin küfrüne karşılık vermezken oldukça saygılı davranmaya çalışan Trelkovsky'yi ezer. Trelkovsky sakin ve saygılı yapısını korudukça komşunun sesi yükselir. Ödipal karmaşayı başarıyla atlattığı erkekler, Trelkovsky'nin bu tavrını eleştirir ve “Yakında mastürbasyon yapmak için dahi bu adamdan izin isteyeceksin” derler.

Trelkovsky ile iş arkadaşlarının bir mekânda sohbet ettikleri başka bir sahnede, babayla özdeşleşmeyi başarmış iki erkek arkadaşı, Trelkovsky'nin istemesi halinde komşularının “icabına bakabileceklerini” söylerler. Baba olmayı başarmış bu iki erkeğin, Trelkovsky'de bulunmayan, mücadele etme güçleri vardır. Yemekten sonra lider konumundaki erkek olan Stone'un evine giderler ve ödipal süreci tamamlayıp baba konumuna ulaşmayı başarmış bu erkek karakter, Trelkovsky'ye erkek/baba olmanın gerekliliğini göstermek için bir şov yapar. Plakçalara bir plak koyar ve onu maksimum ses seviyesinde çalar. Amacı şikâyet için gelen insanlara bir erkeğin nasıl davranması gerektiğini göstermektir. Ev sahibi rolündeki Sobe, evdeki hasta eşinin sesteki rahatsız olduğunu söyleyen ve ses seviyesinin düşürülmesini rica eden komşusunu azarlayıp tehdit eder. Komşusu talebini sürdürmez ve özür diler. Babayla özdeşleşmiş erkek, ödipal mücadelenin kaybedeninin yaşadığı baskıya maruz kalmaz.

Bir diğer akşam, apartmanda yaşayan kadınlardan biri, engelli çocuğuyla birlikte Trelkovsky'nin kapısını çalar ve her şeyi düzgün yaptıkları, kurallara uydukları halde apartmandaki yaşlı ve acımasız bir kadının, onları evlerinden atmaya çalıştığını söyler. Kadın, oldukça çaresiz bir durumdadır. Trelkovsky ziyaretçilerine iyi davranır. O da ödipal mücadeleyi kazanamamış bir erkek olarak, engelli bireyler gibi toplumun

ötekileştirme edimine maruz kalmıştır. Bu sahnede, ötekileştirilenler arasındaki ittifak girişimiyle, söz konusu benzerlik vurgulanır.

Filmin jeneriğinde, detay çekimde sunulan göz imgesi, filmin dikizcilik konusuna eğildiği kadar öznel anlatıya sahip olduğuna dair bir gönderme taşımaktadır. Film jeneriğinde göz imgesi kullanan *Tiksinti* ve *Endülüs Köpeği* (*Un Chien Andalou*, Luis Bunuel, 1929) filmleriyle metinlerarası bir ilişki kurar. Tıpkı bahsi geçen filmlerde olduğu gibi, bu filmde de karakterin içsel dünyası, sinemanın anlatım imkanları aracılığıyla çeşitli imgeler haline gelir. Jenriktaki göz, hem sinema seyircisinin bir karakterin yaşamını seyreden kişi olarak dikizleyici konumunu hem de film Trelkovsky'nin gözünden Dünya'nın nasıl görüldüğünü imgeleştirdiği için özneliği sembolize eder. Trelkovsky kaçmaya çalıştığı "kadınlık" tarafından kovalanırken Dünya gitgide zorlayıcı bir yer haline gelir ve imgelerin yarattığı baskının şiddeti film boyunca artış kaydeder. Örneğin, evinin yakınındaki bir kafeye gittiğinde Trelkovsky'ye, Simone'un içtiği sıcak çikolatanın ve kullandığı sigara markasının dayatıldığı sahneler ve komşulara dair paranoyak, klostrofobik imgelem, ödipal mücadelenin kaybedeni erkekteki bastırılmış kadın(sı)lığın geri dönüşüne dair bir okuma yapmayı mümkün kılar. Erkeğe bir kadının rolünün uygun görülmesi söz konusudur. Filmin önceki sahnelerinde kendisine kafede dayatılan sıcak çikolata ve sigara markasına direnen Trelkovsky, daha sonraki sahnelerde dayatmaları kabullenir. Direnci gitgide zayıflar. Hatta, dayatmanın olmadığı durumlarda da satıcılardan Simone'un kullandığı marka sigaradan alır.

Trelkovsky, Stella ve arkadaşlarıyla bir kafede karşılaştığı sahnede, Stella'nın arkadaşlarından birinin evinde düzenlenen partiye gider ve geceyi Stella ile birlikte sonlandırma kararı alır. Trelkovsky komşularının baskısı nedeniyle kendi evine gitmeye cesaret edemez. Anne tarafından yutulmuşluk, hayatının her boyutunda kaçmayı tercih etmesine yol açmaktadır. Kadının evine gittiğinde de benlik gibi konular hakkında felsefi sorgulamalar yapar, beden ve ruh uyumsuzluğuna dair göndermelerde bulunur. Stella

sevişmek istediği halde karşılık veremez. Babayla özdeşleşmeyi başaramayan erkek, toplumsal fallusun dışında kaldığı gibi penisi kullanma becerisinde de çuvallar. Filmin sonlarına doğru, komşularının onu öldürmek istemelerinden şüphelenen Trelkovsky, yine Stella'ya sığınır. Stella, ona bir anne gibi davranır ve Trelkovsky ödipal öncesi huzurlu evreye dönmüş gibi rahatlar. Stella ona şefkat gösterir, uslu bir çocuk olmasını söyler, kahvaltı hazırlar ve çörek alır. Bu sahne anne ile yaşanan, “birincil narsisistik evre” adı verilen bütüncül ve güçlü evreye dönüşü gösterir gibidir (Sunat, 2011:162). Trelkovsky, babanın yerini almak istemez, ödipal mücadele öncesi evreye geri dönmek ister. Bu sahne, ödipal mücadele başarıyla tamamlanamadığı takdirde yetişkinliğe ulaşamayacağı görüşünü destekler.

Trelkovsky'nin apartmandaki komşuları tarafından rahatsız edilmesi de ödipal mücadeledeki başarısızlığı ifade eder. Trelkovsky, daha önce evini ziyarete gelen engelli çocuğu ve annesini apartmandan attırmak için başlatılan imza kampanyasına destek vermediği için, “sen de onlardansın” denilerek öteki konumuna yerleştirilir. Toplumsal çıkar grupları içerisinde yer almamak, “öteki” olmak anlamına gelir. İmza almak için evine gelen komşusu, son derece buyurgan bir şekilde ondan metni imzalamasını ister, Trelkovsky reddettiğinde de tehditler savurur. Ertesi akşam da apartman girişinde Trelkovsky'ye saldırır. Trelkovsky'nin komşusunun yaşlı ve gaddar anne imgesiyle sunulması, toplumsal cinsiyet modeli olarak erkekliğin kuruluşunda hadım edilme endişesinin somutlaşmasını temsil eder. Saldırı mizansenini, anne tarafından yok edilmek istenen erkeğe gönderme yapar.

Trelkovsky'nin evi, tıpkı *Bozuk Düzen*'deki George'un evinin suçlu bir erkek tarafından işgal edilmesi gibi bir hayalet tarafından işgal edilmiştir. Ancak *Bozuk Düzen*'den farklı olarak *Kıracı* filminde ev benliğe dair bir metafor olarak izleyiciye sunulur. Evde geçen finale yakın sahnelerde, Trelkovsky kendi kendine oje sürerken görülür. Uyandığında yüzünde makyaj ve sandalyenin üstünde bir kadın bornozu vardır.

Aşağıdaki sera camının da tamir edildiğini gören Trelkovsky, intihara sürüklenmek istendiği yönünde bir paranoyaya kapılır. Gider ve kendine peruk ile bir çift kadın ayakkabısı alır. Artık tam bir kadın gibi davranmaktadır. “Hamileyim” deyip hamileymişçesine davranmak gibi teatral davranışlar sergiler. Makyajını silmeden, üzerinde kadın kıyafetleriyle uyur ve uyandığında dişinin söküldüğünü keşfeder. Daha sonra apartmandaki diğer ötekilerin yüzlerine maske takılarak bir ayınle işkenceye uğradığını görür. Ötekileştirilenlerin hepsini toplum yok etmeye çalışmaktadır. Bunun göstergesi olan kalabalıktan korunmak için kapılarını kilitler ve saklanır. Tıpkı Polanski'nin *Tikinti* filminde olduğu gibi pencereden uzanan hayali erkek elleri, Trelkovsky'nin özel alanını işgal etmeye çabalamaktadır. Baba yerine anneyle özdeşleşen karakter, kaçınılmaz olarak toplum için bir yabancı olarak sunulmakta, intihar etmeye zorlanmakta ve birey ise buna karşı direnmektedir. Final, diğer Polanski filmlerinde olduğu gibi, ödipal mücadeleyi kaybedenin toplumsal hayatta da kaybetmesi üzerinedir. Ödipal mücadeleyi başarıyla tamamlayamamış bireyler yönetmen tarafından karşı-hegemonya üretme gücüne sahip olarak resmedilmez. Toplumun baskılarına değinilmekte, ancak çıkış yolunun bulunabileceği konusunda herhangi bir umut sunulmamaktadır. Bu anlamda, erken dönem Polanski sineması, toplum tarafından ötekileştirilmeye dair önemli noktalara değinmesine karşın heteronormatif ve ataerkil sisteme karşı mücadelenin sonuçsuzluğunu vurgulayarak bu hâkim yapılanmaya karşı duruş sergilemede başarısız olmaktadır.

SONUÇ

Moderniteyle birlikte güç kazanan bireylerin “kendilik” tanımlarını bilinç alanına indirgeme eğilimleri, Freudyen psikanalitik kuramla büyük bir yara almış, bilinç kapsamının dışındaki öğelerin kişilik dinamiklerini ve eylem motivasyonlarını belirlemedeki etkisi gündeme gelmiştir. Politik iktidarda ya da bilimsel paradigmalarda etki sahibi zümrelerin “rasyonel” nitelemesini uygun gördüğü pek çok kavramın psikanalitik çözümlemesi, rasyonelliğin ötesinde, taraflı ve belirli bir grubun haz ve arzu araçlarını destekleyen yeni örüntülerin keşfedilmesini sağlamıştır.

Bir tıbbi tedavi yöntemi olması amaçlanarak geliştirilen psikanaliz, bilinçdışıdaki belli imgesel ve dilsel ipuçlarını yorumlayarak sorunların bastırılmış kaynağına ulaşmayı hedefler. Altta yatan sorunlara ulaşabilme, her zaman tedavi garantisi vaat etmese de yaşamını anlamlandırma arayışında olan bireye farklı perspektifler sunar. Medikal anlamda ister rüya, ister şaka, ister dil sürçmesi yoluyla olsun, ifade edilenden ifade edilmeyene ulaşmaya çalışan psikanalitik yöntem, aynı motivasyon korunarak sinemaya uygulandığında da filmin görsel, işitsel ve dramatik araçlarla ifade edilenlerinden anlatının derinlerinde gizlenen düşünsel, duygusal ve ideolojik yapılarla ulaşmayı hedefler.

Psikanalitik çözümlemenin, insan zihnine ve cinselliğine yönelik dinamikleri sorgulama eğilimi, kaçınılmaz olarak cinsiyet örüntülerinin işleyişine dair içgörü de sağlamıştır. Bu nedenle, biyolojik özcülük ve cinsiyetçilik konularında eleştiriler almasına rağmen Freudyen kuram, toplumsal cinsiyet çalışmalarıyla ilgilenen teorisyenlerce yeniden biçimlendirilerek bir başvuru kaynağı olarak kullanılagelmiştir. Freudyen kuramın ödipal sürece ilişkin yorumları dikkate alınarak erken dönem Roman Polanski sinemasından seçilen örnekler incelenmiş ve bu filmlerde de ataerkil ve

heteronormatif sistemin, cinsiyet rejimlerinin sorunsallaştırılmasını engelleme çabasının, iktidarını korumaya ve sürdürmeye yönelik bir strateji olarak benimsediği görülmektedir.

Kimliğin toplumsal cinsiyet örüntülerini izleyerek kendini var etmesi gibi toplumsal cinsiyet örüntüleri de kimliği takip ederek kendini oluşturur. Freudyen kuramın kişilik için temel bir konuma yerleştirdiği Oedipus karmaşası, heteroseksüel erkek kimliğinin babayla özdeşleşme aracılığıyla kurulduğunu ortaya koyar. Bu denli temel bir yere oturan süreç, sadece aile içi bir deneyim olarak kalmanın ötesinde toplumsallaşma sürecinde farklı bağlamlarda tekrar üretilir. Roman Polanski sinemasının erken dönem örnekleri, ödipal süreç rollerini yeniden üreten ilişkiler ağına sahip bir anlatı evreni sunar. Kurgusal eril karakterler, ilişkilerini baba, oğul ve anne konumları yaratarak haritalandırır, bu harita üzerinde önceden belirlenmiş rotalar izler ve rotayı takip etmek istemeyen karakterlere baskı uygularlar.

Ele alınan filmlerde toplumsal rollere dair en dikkat çekici detay, bireysel ve kurumsal ilişkilerdeki hâkimiyetin baba konumundaki heteroseksüel erkek karakterlere teslim edilmişliğidir. Baba, kendisine tabi oğulları, anneleri ve anne adaylarını denetler, yönlendirir ve belirlediği davranış standartlarına uyumlu davranmaya zorlar. Baba, kendisine tabi oğulların, sahip olduğu iktidar konumu için bir tehdit oluşturduğunun farkındadır. Bu nedenle, güçlü olduğunu, mecbur olmadığı zamanlarda dahi hissettirme stratejisi uygular. İktidarına yönelik gelişebilecek bir isyana karşı, hadım edilme (bedensel ve kişisel bütünlüğüne zarar verilme) endişesinin, oğul rolündekiler tarafından sürekli hissedilmesi için gerekli koşulları yaratır. Örneğin, *Sudaki Bıçak* filminde baba rolündeki Andrzej, film boyunca oğul konumundaki erkek karakteri kendine tabi olmaya zorlar. Simgesel olarak anne görevi üstlenen Christiana ile oğul konumundaki erkek karakterin yakınlaşmasını engellemeye çalışır. Bu tip bir yakınlaşmanın önüne geçmek için uyulması gereken davranış kalıplarını belirleme ve benimsetme çabasına girer, oğul konumundaki erkeğin anneyle ilişki kurma teşebbüslerini tehdit yoluyla durdurmak ister.

Bozuk Düzen filminde simgesel baba rolündeki Richard, iktidarını kanıtlamak ve hegemonyasını kabul ettirmek için oğul konumundaki George'un ve anne rolündeki Teresa'nın yaşam alanını işgal eder, en küçük karşı çıkışta Georg'u ve Teresa'yı şiddet uygulamakla tehdit eder. Richard, üç karakterin birlikte geçirdikleri zaman dilimi içerisinde, itaat edilmesi gereken kuralları ve eylem alanını belirler. *Korkusuz Vampir Avcıları* filminde, Alfred asistanı olduğu, baba konumundaki profesörün belirlediği mücadele planını itiraz etmeden takip eder. "Büyük" ve düşünsel irade gerektiren eylemleri yönetme görevi profesördeyken, oğul pozisyonundaki Alfred gündelik yaşamın pratik ve önemsiz eylemlerini gerçekleştirir. *Ne?* filminde Alex, toplumda baba konumundaki bireylerin kontrol etme, işgal etme ve şiddet uygulama eğilimlerine işaret eder. *Kiracı* filminde Scope, babalık pozisyonuna ulaşmış bir erkek olarak toplumsal yaşamda bu konumun sağladığına inanılan tahakküm hakkını elinde tuttuğunu abartılı şekilde sergiler.

Bahsi geçen filmlerde baba; oğulla, aynı zamanda yabancılara karşı ittifak yapması gerektiğini ve oğulun kendinden sonra iktidarın varisi olduğunu bildiğinden sadece düşmanlığa dayalı bir ilişki geliştirmez. Ataerkil sistemin devamlılığının bu sistemin idame edilmesini sağlayacak bireylere ihtiyaç duyduğunu bilir. Kendi komutanlığının kabul edilmesi koşuluyla belirli savaflara girer ve oğulunun erkekliğe dair yeteneklerini geliştirmesi için imkânlar yaratır. *Sudaki Bıçak* filminde, genç otostopçuyu tekne gezisine davet eden baba konumundaki Andrzej'dir. Simgesel baba, simgesel oğula toplumun "sağlıklı" biçimde işleyişini sürdürebilmesi için gerekli olan davranışları benimsetmeye çalışır. *Bozuk Düzen*'de Richard, George'un anneye tabiliğini sonlandırmak için girişimlerde bulunur. *Korkusuz Vampir Avcıları* filminde profesör, vampirlerle mücadelesine oğul konumundaki Alfred'le girer. *Kiracı* filminde Scope, edilgenlik olarak yaftaladığı davranışlardan kurtarmak için Trelkovsky'ye ders verir.

Erken dönem Polanski sinemasında, baba tarafından hadım edilme endişesi, anneye ulaşma arzusu ve babanın iktidarını ele geçirme fantezisinin cazibesi, oğul rolündeki erkeği savaşa ve şiddete mecbur bir dünya tasavvuruna mahkûm kılar. Annenin tercih ettiği fallusun sahibi baba, savaş ve şiddet temalarına sıklıkla vurgu yapar, erkek kimliğinin şiddetle doğrudan bir ilişkisi olduğu fikrini enjekte eder. Oğullar, hiyerarşiye dayalı bir süreçten geçerek baba olur, baba olduktan sonra da bu hiyerarşik sistemi yeniden üretir. Erkek kimliğinin savaşla kazanılacağına ve korunacağına ilişkin yerleşik bir inanç söz konusudur. Bu nedenle, oğul iğdişlik tehdidiyle babanın iktidarına boyun eğmeye zorlansa da oğuldaki baba olmaya dair motivasyonun da korunması hedeflenir. Çünkü bireylerin eril hiyerarşiye katlanabilme direnci ile baba konumuna ulaşabilme motivasyonu arasında güçlü bir bağ söz konusudur. *Sudaki Bıçak* filminde, genç otostopçu film boyunca baba konumundaki Andrzej’le mücadele halindedir. Sahip olduğu küçük bıçakla savaşmak için uygun donanımı elinde bulundurduğunu kanıtlamaya çalışır. Babayla çatışmasını sürdürmekte ancak aynı zamanda babanın sahip olduğu evlilik, yat, toplumsal konum gibi unsurlara gıpta etmektedir. *Korkusuz Vampir Avcıları* filminde, Alfred, profesörün vampirlerle savaşmanın zorunlu olduğu yönündeki görüşünü içselleştirir. *Ne?* filminde, baba Alex ve oğul konumundaki genç erkek karakterler, film boyunca ego merkezli çatışmalarını sürdürürler.

Erken dönem Polanski sineması, anlatıda ödipal yörüngeyi birebir takip etmese de kadının anne olarak konumlandırılması konusunda söz konusu izlekle ortaklaşır. Annelik işlevi, eril karakterlerin babalık ve oğulluk konumlandırmasındaki yerini imleyen bir unsur olduğundan anlatı için zorunludur. Olay örgüsündeki esaslı ilişkinin erkekler arasında meydana geliyor oluşu kadını, erkeğin içsel dinamiklerini etkileyen faktörlerden birine dönüştürür. Anlatıda kişiliğinden koparılarak bir nesneye dönüştürülen kadın, görsel anlamda da dikizci ve fetişleştirici bir yaklaşıma maruz kalır. *Sudaki Bıçak* filminde Krystyna, *Bozuk Düzen*’de Teresa, *Korkusuz Vampir Avcıları*’nda Sarah, *Ne?*

filminde Nancy ve diğer tüm kadın karakterler erotize edilerek görsel fetiş unsurları olarak filmle taşınır.

Filmlerde, oğul kimliğinin babalığa erişme motivasyonu ile şekillendirilmesine karşın, bu amacı gütmeyen, “başka oğullar” da söz konusudur. Baba olmayı hedeflemeyen erkek karakter, hadım edilmiş varsayıldığından, toplum baskısına en fazla maruz kalan bireydir ve sahip olduğu kaynaklarınsa işgal edilmesi gerektiği düşünülür. *Bozuk Düzen*'de George, anne tarafında yutulmaya ve mağdur edilmeye mahkûm bir karakter olarak sunulur. *Kiracı* filminde ise Trelkovsky'nin mücadele ettiği kadın hayalet, ödipal sürecin başarıyla tamamlanamamış olması nedeniyle baş etmek zorunda kaldığı bireysel ve toplumsal baskıyı sembolize eder.

Morrison'a göre film kariyeri boyunca birçok kişisel kriz yaşamış olmasına rağmen Polanski, toplumdaki geleneksel bölünmelere en fazla meydana okuyan yönetmenlerden biridir (2007: 1). Erken dönem Polanski sineması, bu bağlamda toplumsal cinsiyet örüntülerinin doğal değil toplum tarafından oluşturulduğunu, toplumun bu örüntülerle çelişen bireysel seçimleri cezalandırma ve bu seçimlere tahakküm uygulama eğiliminde olduğunu açıkça ortaya koyar. Ancak, bu örüntülere karşı çıkan bireyleri istismar edilmeye hatta yok olmaya mahkûm eden anlatılar inşa ederek, cinsiyetçi yaklaşımla mücadele eden hareketlerle ortaklık kurmayı reddeder. Ataerkil ve heteronormatif sistemin açık ya da örtük biçimde bireylere savurduğu “kurallara uy ya da yok ol” tehdidinin gücünü sinemaya taşımayı seçerek karşı çıkış tahayyüllerini sindirme eğilimlerine destek olur.

Polanski bu filmlerde, ödipal örüntüleri erkek karakterlerin çocukluk dönemiyle sınırlı tutmayı yetişkinlik döneminde etkili bir güç olarak ele aldığı için Irigaray'ın erkeğin fallik dönemde kaygılarından dolayı kadını tanımadığı, kadını tanımaması nedeniyle de genetik olgunluğa erişemeyip ödipal mücadele halini bir davranış karakteristiği olarak benimsediği görüşünü (1987: 81) destekleyecek örnekler sunar.

Erken dönem Polanski sineması ayrıca anlatıbilimsel ödipal yörüngeyi birebir takip etmemekte, ancak anlatı evrenini Freudyen ödipal kuram ışığında kurmaktadır. Bu anlamda bahsi geçen örnekler, film anlatısının, ödipal yörüngeyi izlemese dahi kurucu bir unsur olarak ödipal örüntülere başvurabileceği iddiasını destekler.

Çalışmanın kapsamına dâhil olan filmlerde, yönetmenin heteroseksüel, eril kimliğinin otobiyografik izdüşümlerin belirginliği, bir kez daha kültürel üretimin öznel yapısına dikkat çekmekte ve bu durum ötekileştirilen bireyleri, kültürel temsiller konusunda kendi üretimleriyle ön plana çıkmaya davet etmektedir.



KAYNAKÇA

- Abrevaya, E. (2002). "Maskenin Ötesindeki Erkeksilik", **Psikanaliz Yazıları**, 5, ss. 17-25.
- Ahbel-Rappe, K. (2008). "Freud's Little Oedipus: Hans as Exception to the Oedipal Rule", **Journal of the American Psychoanalytic Association**, 56(3), ss. 833-861.
- Ain-Krupa, J. (2010). **Roman Polanski: A Life in Exile**, Santa Barbara: ABC Clío.
- Akay, A. (2016). "Başka Bir Felsefi Dil", **Queer Temaşa**, ss. 89-98, L. S. Darıciöğlü (Der.), İstanbul: Sel.
- Allen, R. (1997). **Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality**, New York: Cambridge University Press.
- Andrew, D. (2010). **Büyük Sinema Kuramları**, Z. Atam (Çev.). İstanbul: Doruk.
- Antze, P. (2009). "The Other Inside: Memory as Metaphor in Psychoanalysis", **Memory Cultures: Memory, Subjectivity, and Recognition**, ss. 96-113, S. Radstone & K. Hodgkin (Der.), 4. Baskı, New Brunswick: Transaction.
- Arslan, U. T. (2003). "Görsel Olanı Okumak: Eleştirel Görsel Okur-Yazarlık", **İletişim Araştırmaları**, 1(1), ss. 39-64.
- Arslan, U. T. (2009). "Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı", **Kültür ve İletişim**, 12(1), ss. 9-38.
- Auchincloss, E. L. (2015). **The Psychoanalytic Model of the Mind**, Washington: American Psychiatric.
- Bakır, B. (2008). **Sinema ve Psikanaliz**, İstanbul: Hayalet.
- Bates, C. (1998). "Castrating the Castration Complex", **Textual Practice**, 12(1), ss. 101-119.
- Bazin, A. (2011). **Sinema Nedir**, İ. Şener (Çev.), İstanbul: Doruk.
- Belton, J. (1991). "Language, Oedipus, and Chinatown", **Comparative Literature**, 106(5), ss. 933-950.
- Benjamin, W. (2013). **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, O. Akınhay (Çev.), 2 Baskı. İstanbul: Agora. (Özgün eser 1931 tarihlidir)
- Bergmann, M. S. (2010). "The Oedipus Complex and Psychoanalytic Technique", **Psychoanalytic Inquiry**, 30(6), ss. 535-540.

- Bernstein, D. (2011). **Essentials of Psychology**, 5. Baskı, Belmont: Wadsworth.
- Bersani, L. (2016). "Rektum Bir Mezar mı?", **Queer Temaşa**, ss. 45-82, N. Kızıltuğ (Çev.), L. S. Darıcıoğlu (Der.), İstanbul: Sel.
- Bird, D. (2002). **Roman Polanski**, Herts: Pocket Essentials.
- Boa, K. (2004). **Augustine to Freud**, Nashville: B&H.
- Bourdieu, P. (2001). **Masculine Domination**, R. Nice (Çev.), Stanford: Stanford University Press.
- Britton, R. (1998). **Belief and Imagination: Explorations in Psychoanalysis**, New York: Routledge.
- Buckland, W. (2002). **Film Studies**, Londra: Hodder & Stoughton.
- Bulle, N. (2008). **Sociology and Education: Issues in Sociology of Education**, Bern: Peter Lang.
- Cardwell, M. & Flanagan, C. (2004). **Psychology A2: The Complete Companion**, Cheltenham: Nelson Thornes.
- Chapman, C. N. (2007). **Freud, Religion, and Anxiety**, Kuzey Karolina: Lulu.com.
- Chodorow, W. (2001). "The Enemy Outside: Thoughts on the Psychodynamics of Extreme Violence with Special Attention to Men and Masculinity", **Masculinity Studies & Feminist Theory**, ss. 235-260, New York: Columbia University Press.
- Civitarese, G. (2016). **Truth and the Unconscious in Psychoanalysis**, Londra: Routledge.
- Cohler, B. J. (1995). "Intent and Meaning in Psychoanalysis and Cultural Study", **New Directions in Psychological Anthropology**, ss. 269-294, T. Schwartz, G. A. White & C. A. Lutz (Der.), 2. Baskı, Cambridge: Cambridge University Press.
- Connell, R. W. (1998). **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, C. Soydemir (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Cronin, P. (Der.). (2005). **Roman Polanski-Interviews**. Mississippi: The University Press of Mississippi.
- Crowl, S. (1976). "Chain Reaction: A Study of Roman Polanski's 'Macbeth'", **Soundings: An Interdisciplinary Journal**, 59(2), ss. 226-233.
- Cousins, M. (2006). "Foreword: Polanski's Fourth Wall Aesthetic", **The Cinema of Roman Polanski**, ss. 1-3, J. Orr & E. Ostrowska (Der.), Londra: Wallflower.

- De Berg, H. (2003). **Freud's Theory and Its Use in Literary and Cultural Studies: An Introduction**, New York: Camden House.
- Deats, S. M. (1986). "Polanski's Macbeth: A Contemporary Tragedy", **Studies in Popular Culture**, 9(1), ss. 84-93.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2012). **Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni**, F. Ege, H. Erdoğan & M. Yiğitalp (Çev.), Ankara: Bilim ve Sosyalizm.
- Demir, M. (2013). "Çevre Olarak Konumlandırılmış Kadını ve Doğayı Birlikte Düşünmek: Ekofeminizm", **Doğu Batı**, 63, ss. 11- 44.
- Derry, C. (2009). **Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to 21st Century**, Jefferson: McFarland.
- Desmond, J. (2013). **Psychoanalytic Accounts of Consuming Desire: Hearts of Darkness**, Londra: Palgrave Macmillan.
- Diawara, M. (1988). "Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance". **Screen**, 29(4), ss. 66-79.
- Dickerson, L. (2006). **Freudian Concepts of Id, Ego and Superego Applied to Chemical and Other Addictions**, Nebraska: iUniverse.
- Dinnerstein, D. (1977). **The Mermaid and the Minotaur**, New York: Harper & Row.
- Dunbar, E. (2012). "The Ugly Fantasy: The Disfigured Vampire as a Model of the Contemporary Bisexual, "Curious, if True": **The Fantastic in Literature**, ss. 159-178, A. Bright (Der.), Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Dyer, R. (2004). "Queer Noir", **Queer Cinema: The Film Reader**, ss. 89-105, H. Benschhoff & S. Griffin (Der.), Oxfordshire: Routledge.
- Elliott, A. (2015). **Psychoanalytic Theory: An Introduction**, 3. Baskı, New York: Palgrave Macmillan.
- Ellis, A., Abrams, M. & Abrams, L. D. (2009). **Personality Theories: Critical Perspectives**, Kaliforniya: Sage.
- Enloe, C. (2014). **Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics**, 2. Baskı, Kaliforniya: University of California Press.
- Ersevîm, İ. (2008). **Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri**, 4. Baskı, İstanbul: Assos.
- Erwin, E. (Der.). (2002). **The Freud Encyclopedia: Theory, Therapy, and Culture**, New York: Routledge.

- Eyessenck, M. W. (2004). **Psychology: An International Perspective**, New York: Psychology.
- Evans, D. (2006). **An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis**, New York: Taylor & Francis.
- Fancher, R. E. (1990). "Freud and Psychoanalysis", **Companion to the History of Modern Science**, ss. 425-441, R. C. Olby, G. N. Cantor, J. R. R. Christie & M. J. S. Hodge (Der.), Londra: Routledge.
- Ferrante, J. (2015). **Sociology: A Global Perspective**, 9. Baskı, Stamford: Cengage Learnig.
- Fischer-Lichte, E. (2002), **History of European Drama and Theatre**, J. Riley (Çev.), New York: Routledge.
- Friedman, R. C. & Downey, J. I. (2002). **Sexual Orientation and Psychodynamic Psychotherapy: Sexual Science and Clinical Practice**, New York: Columbia University Press.
- Freud, S. (1949). **An Outline of Psycho-Analysis**, J. Strachey (Çev.), Londra: Hoghart.
- Freud, S. (1951). "A letter from Freud", **The American Journal of Psychiatry**, 107, ss. 786-787.
- Freud, S. (1957). "A Special Type of Choice of Object made by Men (Contributions to the Psychology of Love I)", **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud**, Cilt 11, ss. 163-176, J. Strachey (Çev.), Londra: The Hoghart. (Özgün eser 1910 tarihlidir)
- Freud, S. (1971). **Totem ve Tabu**, N. Berkes (Çev.), İstanbul: Remzi. (Özgün eser 1913 tarihlidir)
- Freud, S. (1994). **Kendi Kendine Psikanaliz**, T. Büyükören (Çev.), 3. Baskı, İstanbul: Düşünen Adam. (Özgün eser 1926 tarihlidir)
- Freud, S. (1996). **Düşlerin Yorumu-I**, E. Kapkın (Çev.), 2. Baskı, İstanbul: Payel. (Özgün eser 1899/1900 tarihlidir)
- Freud, S. (1997a). **Cinsellik Üzerine**, S. Budak (Çev.), Ankara: Öteki. (Özgün eser 1905 tarihlidir)
- Freud, S. (1997b). "Some Character-Types Met with in Psycho-Analytic Work", **Writings on Art and Literature**, ss. 151-175, W. Hamacher & D. E. Wellbery (Der.), A. Harris & M. Paterson (Çev.), California: Stanford University Press.

- Freud, S. (1997c). "A Special Type of Choice of Object Made by Men", **Sexuality and the Psychology of Love**, ss. 39-47, P. Rieff (Der.), Newyork: Touchstone.
- Freud, S. (2000). **Bir Yanılsamannın Geleceği**, A. Yardımlı (Çev.), İstanbul: İdea. (Özgün eser 1927 tarihlidir)
- Freud, S. (2009). **History of the Psychoanalytic Movement**, California: IAP.
- Freud, S. (2015a). **Beyond the Pleasure Principle**, J. Strachey (Çev.), New York: Dover. (Özgün eser 1920 tarihlidir)
- Freud, S. (2015b). **Psikanaliz Üzerine Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış**, K. Şipal (Çev.), İstanbul: Say. (Özgün eser 1910 tarihlidir)
- Freud, S. (2016). **Otobiyografi**, A. Demir (Çev.). İstanbul: Pinhan. (Özgün eser 1925 tarihlidir)
- Frosh, S. (2012). **A Brief Introduction to Psychoanalytic Theory**, Londra: Palgrave Macmillan.
- Fuery, K. (2009). **New Media: Culture and Image**, New York: Palgrave Macmillan.
- Gado, F. (1986). **The Passion of Ingmar Bergman**, 3. Baskı, Durham: Duke University Press.
- Gamel, M. (2001). "An American Tragedy: Chinatown", **Clasical Myth & Culture in the Cinema**, ss. 148-171, M. M. Winkler (Der.), New York: Oxford University Press.
- Gardiner, J. K. (2001). "Theorizing Age with Gender: Bly's Boys, Feminism and Maturity Masculinity", **Masculinity Studies & Feminist Theory**, ss. 90-118, New York: Colombia University Press.
- Garrabe, J. (1999). "Hippolyte Bernheim (1840-1919)", **Anthology of French Language Psychiatric Texts**, ss. 319-334, F. R. Cousin, J. Garrabe & D. Morozov (Der.), J. Crisp (Çev.), Fransa: Le Plessis-Robinson.
- Gay, P. (2006). **Freud: A Life for Our Time**, New York: W. W. Norton & Company. (Özgün eser 1988 tarihlidir)
- Geçtan, E. (2005). **Psikanaliz ve Sonrası**, 11. Baskı, İstanbul: Metis.
- Gedo, J. E. & Goldberg, A. (1976). **Models of the Mind: A Psychoanalytic Theory**, Chicago: Chicago University Press.
- Geyskens, T. (2005). **Our Original Scenes: Freud's Theory of Sexuality**, Leuven: Leuven University Press.

- Gilmore, R. (2007). "The Dark Sublimity of Chinatown", **The Philosophy of Neo-Noir**, ss. 119-136, M. T. Conard (Der.), Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Ging, D. (2013). **Men and Masculinities in Irish Cinema**, Londra: Palgrave MacMillan.
- Green, A. (2004). **Hadım Edilme Kompleksi**, L. Kayaalp (Çev.), İstanbul: Metis.
- Greenberg, J. R. & Mitchell, S. A. (1983). **Object Relations in Psychoanalytic Theory**, Cambridge: Harvard University Press.
- Gümüş, S. (2009). "Macbeth" Filminin Roman Polanski Uyarlamasının Rüya ve Sanrı Sahnelerinin Jungçu Psikanalitik Simgelerinin Göstergibilimsel Çözümlemesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Halberstam, J. (2013). **Çuvallamanın Queer Sanatı**, İ. Tabur (Çev.), İstanbul: Sel.
- Hanson, H. (2007). **Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film**, Londra: I. B. Tauris.
- Hayward, S. (2006). **Cinema Studies: The Key Concepts**, New York: Routledge.
- Hayward, S. (2012). **Sinemanın Temel Kavramları**, U. Kutay & M. Çavuş (Çev.), İstanbul: Es.
- Hergenhahn, B. R. & Henley, T. B. (2013). **An Introduction to the History of Psychology**, 7. Baskı, Belmont: Wadsworth.
- Holowchak, M. (2012). **Freud: From Individual Psychology to Group Psychology**, Plymouth: Jason Aronson.
- Irigaray, L. (1987). **Speculum of the Other Woman**, G. C. Gill (Çev.), New York: Cornell University Press.
- Johnson, M. M. (1990). **Strong Mothers, Weak Wives: The Search for Gender Equality**, Berkeley: University of California Press.
- Jones, E. (1953). **Life and Work of Sigmund Freud**, Cilt I, New York: Basic.
- Keitlen, S. (2003). **The Oedipus Complex: A Philosophical Study**, Texas: Virtualbookworm.
- Kellerman, H. (2009). **Dictionary of Psychopathology**, New York: Columbia University Press.
- Kissin, B. (1986). **Conscious and Unconscious Programs in the Brain**, New York: Plenum.

- Klein, M. (1975a). "Notes on Some Schizoid Mechanisms", **Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963**, ss. 1-24, M. M. R. Khan (Der.) Londra: Hogarth.
- Klein, M. (1975b). "On the Theory of Anxiety and Guilt", **Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963**, ss. 25-42, M. M. R. Khan (Der.) Londra: Hogarth.
- Klein, M. (1975c). "The Origins of Transference Mechanisms", **Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963**, ss. 48-56, M. M. R. Khan (Der.) Londra: Hogarth.
- Kohut, H. (2009). **The Analysis of the Self: A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders**, Chicago: University of Chicago Press.
- Kokoszka, A. (2007). **States of Consciousness: Models for Psychology and Psychotherapy**, New York: Springer.
- Kramer, M. (1994). "Sigmund Freud's The Interpretation of Dreams: The Initial Response (1899-1908)", **Dreaming**, 4(1), ss. 47-52.
- Kunin, E. F. (1991). **An Inquiry into Human Nature and Other Basic Assumptions**, New York: Edwin Mellen.
- Kupfersmid, J. (2012). "The Oedipus Complex: It Made No Sense Then, It Makes No Sense Now", **Radical Claims in Freudian Psychoanalysis: Point/Counterpoint**, ss. 27-40, M. A. Holowchak (Der.), Lanham: Jason Aronson.
- Lacan, J. (1994). **Fallus'un Anlamı**, S. M. Tuna (Çev.), İstanbul: Afa.
- Lacan, J. (2001). **Ecrits: A Selection**, A. Sheridan (Çev.), Londra: Routledge.
- Lagache, D. (2014). **Psikanaliz**, E. Aktar (Çev.), 2. Baskı, Ankara: Dost.
- Lebeau, V. (2008). **Childhood and Cinema**, Londra: Reaktion.
- Leslie, E. (2012). "Adorno, Benjamin, Brecht ve Sinema", **Sinemayı Analamak-Marksist Perspektifler**, ss. 37-58, M. Wayne (Der.), E. Yılmaz (Çev.), Ankara: DeKi.
- Lévi-Strauss, C. (1969). **The Elementary Structures of Kinship**, J. H. Bell & J. R. Von Stromer (Çev.), Boston: Beacon.
- Linderman, D. (1982). "Oedipus in Chinatown", **The Enclitic**, 10-11, ss. 190-203.
- MacMillan, M. (1997). **Freud Evaluated: The Completed Arc**, Cambridge: MIT.
- Makal, O. (2007). "Sinemada Shakespeare'nin Tarihsel Kahramanları", **Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 1(2), ss. 67-96.

- Marcus, L. (1999). "Introduction: Histories, Representations, Autobiographics in The Interpretation of Dreams", **Sigmund Freud's the Interpretation of Dreams: New Interdisciplinary Essays**, ss. 1-65, L. Marcus (Der.), Glasgow: Manchester University Press.
- Martin, C. L. & Fabes, R. (2009). **Discovering Child Development**, Boston: Houghton Mifflin.
- Matsumoto, D. (Der.). (2009). **The Cambridge Dictionary of Psychology**, Cambridge: Cambridge University Press.
- Maxfield, J. (1998). " 'The Injustice of It All': Polanski's Revision of the Private Eye Genre in *Chinatown*", **The Detective in American Fiction, Film, and Television**, ss 103-110, J. H. Delamater & R. Prigozy (Der.), Westport: Praeger.
- Mayer, G. (2012), **Historical Dictionary of Crime Films**, Lanham: Scarecrow.
- McGinnis, W. D. (1975). **Chinatown; Roman Polanski's Contemporary Oedipus Story**, Maryland: Salisbury University Press.
- McGowan, T. (2012). **Gerçek Bakış**, Z. Ö. Barkot (Çev.), İstanbul: Say.
- McWilliams, N. & Weinberger, J. (2003). "Psychodynamic Psychotherapy", **Handbook of Psychology**, Cilt 8: Clinical Psychology, ss. 253-278, I. B. Weiner (Der.), New Jersey: John Wiley & Sons.
- Mercan, S. (2012). "Otoriteye Susmak: Mario Puzo'nun Baba Adlı Romanı Üzerine", **Baba İşlevi**, ss. 157-166, M. I. Ertüzen (Der.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Mitchell, J. (2000). **Mad Men and Medusas: Reclaiming Hysteria**, New York: Basic.
- Mitchell, S. A. & Black, M. J. (2012). **Freud ve Sonrası: Modern Psikanalitik Düşüncenin Tarihi**, A. Eğilmez (Çev.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Money-Kyrle, R. (2015). "Megalomina", **The Collected Papers of Roger Money-Kyrle**, ss. 376-388, D. Meltzer (Der.), 2. Baskı, Londra: Karnac.
- Morrison, J. (2007). **Roman Polanski**, Urbana & Şikago: University of Illinois Press.
- Moy, R. (2007). **Kate Bush and Hounds of Love**, Aldershot: Ashgate.
- Mulvey, L. (1999). "Visual Pleasure and Narrative Cinema", **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**, ss. 833-844, L. Braudy & M. Cohen (Der.), New York: Oxford University Press.

- Nelmes, J. (2003). **An Introduction to Film Studies**. 3. Baskı, Londra: Routledge.
- Nelson, C. (2003). **Little Strangers: Portrayals of Adoption and Foster Care in America 1850-1929**, Bloomington: Indiana University Press.
- Nevid, J. S. (2012). **Essentials of Psychology: Concepts and Applications**, 2. Baskı, Belmont: Wadsworth.
- Nicolson, P. (2012). "Oedipus at Work: A Family Affair?", **Psychodynamic Practice**, 18(4), ss. 427-440.
- Noble, T. F. X., Strauss, B., Osheim, D., Neuschel, K. & Accampo, E. (2013). **Western Civilization: Beyond Boundaries**, Cilt II, 7. Baskı, Boston: Wadsworth.
- Onur, H. & Koyuncu, B. (2004). "‘Hegemonik’ Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler", **Toplum ve Bilim**, 101, ss. 31-49.
- Orr, J. (2006). "Polanski: The Art of Perceiving", **The Cinema of Roman Polanski**, ss. 4-21, J. Orr & E. Ostrowska (Der.), Londra: Wallflower.
- Orr, J. & Ostrowska, E. (Der.). (2006). **The Cinema of Roman Polanski**, Londra: Wallflower.
- Ozan, R. & Nergiz, B. (2017). "Sakindi Oranın Şafakları, Schindler’in Listesi ve Piyanist Filmleri Bağlamında Kadın Temsili ve Militarizm", **Erciyes İletişim Dergisi**, 5(1), ss. 254-264.
- Paradis, K. (2007). **Sex, Paranoia, and Modern Masculinity**, New York: State University of New York Press.
- Perlman, F. T & Brandell, J. R. (2011). "Psychoanalytic Theory", **Theory & Practice in Clinical Social Work**, ss. 41-80, J. R. Brandell (Der.), Los Angeles: Sage.
- Polanski, R. (1984), **Roman**, New York: William Morrow and Co.
- Quinodoz, J. M. (2005). **Reading Freud: A Chronological Exploration of Freud's Writing**, 2. Baskı, New York: Routledge.
- Rennison, N. (2001). **Freud and Psychoanalysis**, Herts: Pocket Essentials.
- Resh, V. H. & Resh, J. P. (2009). "Popular Cultures, Islands In", **Encyclopedia of Islands**, ss. 761-765, R. G. Gillespie & D. A. Clague (Der.), Berkeley: University of California Press.
- Rizzuto, A. M. (2015). **Freud and the Spoken Word: Speech as a Key to the Unconscious**, New York: Routledge.

- Robinson, R. (1994). "Reversals in Polanski's Macbeth", **Film Quarterly**, 22(2), ss. 105-108
- Rose, G. (2007). **Visual Methodologies: An Introduction to The Interpretation of Visual Materials**, 2. Baskı, Londra: Sage.
- Rowe, E. & Wells, P. (2003). "Cinematic Codes", **An Introduction to Film Studies**, ss. 62-77, J. Nelmes (Der.), 3. Baskı, Londra: Routledge.
- Russel, C. (2003). **Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video**, 2. Baskı, Durham ve Londra: Duke University Press.
- Ryan, M. & Kellner, D. (2010). **Politik Kamera**, E. Özsayar (Çev.), 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı.
- Samuels, A. (1985). **Jung and the Post-Jungians**, New York: Routledge.
- Sancar, S. (2009). **Erkeklik İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler**, İstanbul: Metis.
- Sandler, J., Holder, A., Dare, C. & Dreher, A. U. (2005). **Freud's Models of the Mind: An Introduction**, 2. Baskı, Londra: Karnac.
- Sandywell, B. (2011). "Phallogentrism", **Dictionary of Visual Discourse: A Dialectical Lexicon of Terms**, Ashgate: Surrey.
- Sarris, A. (2004). "Notes on the Auteur Theory in 1962", **Film Theory and Criticism**, ss. 561-564, L. Braudy & M. Cohen (Der.), 6. Baskı, Oxford: Oxford University Press.
- Schatz, T. (2009). "The Whole Equation of Pictures", **Film Theory and Criticism**, ss. 523-527, L. Braudy & M. Cohen (Der.), 7. Baskı, New York: Oxford University Press.
- Segal, L. (1992). **Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler**, V. Ersoy (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Selek, P. (2008). **Sürüne Sürüne Erkek Olmak**, İstanbul: İletişim.
- Shankman, S. (2005). **In Search of the Classic: Reconsidering the Greco-Roman Tradition, Homer to Valery and Beyond**, Pennsylvania: Penn State University Press.
- Shetley, V. (1999). "Incest and Capital in Chinatown", **MLN**, 114(5), ss. 1092-1109.
- Simon, B & Blass, R. B. (2006). "The Development and Vicissitudes of Freud's Ideas on the Oedipus Complex", **The Cambridge Companion to Freud**, ss. 161-174, J. Neu (Der.), Cambridge: Cambridge University Press.

- Smelik, A. (2008). **Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı**, D. Koç (Çev.), İstanbul: Agora.
- Smith, J. C. & Ferstman, C. J. (1996). **The Castration of Oedipus: Psychoanalysis, and the Will to Power**, New York: New York University Press.
- Sophokles. (1941). **Kral Oidipus**, B. Tuncel (Çev.), İstanbul: Maarif.
- Stam, R. (2014). **Sinema Teorisine Giriş**, S. Salman & Ç. Asatekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Statt, D. A. (1998). **The Concise Dictionary of Psychology**, 3. Baskı, New York: Routledge.
- Steedman, C. (1995). **Strange Dislocations: Childhood and the Idea of Human Interiority, 1780-1930**, Cambridge: Harvard University Press.
- Stanton, M. (1992). "Oedipus Complex", **Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary**, ss. 290-296, E. Wright (Der.), Oxford: Blackwell.
- Sulloway, F. J. (1992). **Freud, Biologist of the Mind: Beyond the Psychoanalytic Legend**, 2. Baskı, New York: Harvard University Press.
- Sunat, H. (2011). " 'Yaratıcı Sanatsal Edim' ve 'Yüceltme'nin Psikanalitik Bağlamda Sorgulanışı", **Doğu Batı**, 56, ss. 161-180.
- Teber, S. (2003). **Bilimsel Bir Peri Masalı: Freud'un Aile ve Tarihsel Romanı**, İstanbul: Okuyan Us.
- Thomas, J. (1999). **Thomas Hardy, Femininity and Dissent: Reassessing the 'Minor' Novels**, New York: Palgrave.
- Thomson, M. G. (1994). **The Truth About Freud's Technique: The Encounter With the Real**, New York: New York University Press.
- Thurschwell, P. (2000). **Sigmund Freud**, Londra: Routledge.
- Tonnesmann, M. (2005). "Towards the Structural Model of the Mind", **Freud: A Modern Reader**, ss. 165-174, R. J. Perelberg (Der.), New York: Routledge.
- Tucker, K. H. (1998). "Feminism, Sexuality, and Self-Identity" **Anthony Giddens and Modern Social Theory**, ss. 185-210, Londra: Sage.
- Twark, J. E. (2007). **Humor, Satire, and Identity: Eastern German Literature in the 1990s**, Göttingen: Walter de Gruyter.
- VandenBos, G. R. (Der.). (2015). **APA Dictionary of Psychology**, 2. Baskı, Washington, DC: APA.

Vickers, G. (2008), **Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again**, Chicago: Chicago Review.

Vojkovic, S. (2009). "Reformulating The Symbolic Universe: Kill Bill and Tarantino's Transcultural Imaginary", **Film Theory And Contemporary Hollywood Movies**, ss. 175-191, W. Buckland (Der.), New York: Routledge.

Wahlström, H. (2010). **New Fathers?: Contemporary American Stories of Masculinity, Domesticity and Kindship**, Newcastle: Cambridge Scholars.

Wake, L. (2008). **Neurolinguistic Psychotherapy: A Postmodern Perspective**, New York: Routledge.

Watts, J. & Hook, D. (2009). "Freud's Psychoanalytical Theory of Development and Personality", **Developmental Psychology**, ss. 73-87, J. Watts, K. Cockcroft & N. Duncan (Der.), 4. Baskı, Cape Town: UCT.

Weinert, F. (2009). **Copernicus, Darwin, & Freud: Revolutions in the History and Philosophy of Science**, Oxford: Blackwell.

Westen, D. (1998). "Loevinger's Theory of Ego Development in The Context of Contemporary Psychoanalytic Theory", **Personality Development: Theoretical, Empirical, and Clinical Investigations of Loevinger's Conception of Ego Development**, ss. 59-70, P. M. Westengerg, A. Blasi & L. D. Cohn. (Der.), New Jersey: Lawrence Erlbaum.

Westen, D. (2001). "Beyond the Binary Opposition in Psychological Anthropology: Integrating Contemporary Psychoanalysis and Cognitive Science", **The Psychology of Cultural Experience**, ss. 21-47, H. F. Mathews & C. C. Moore (Der.), New York: Cambridge University Press.

Wood, R. (2013). **Ingmar Bergman: New Edition**, Detroit: Wayne State University Press.

Zizek, S. (1996)." Lacan with Quantum Physics", **FutureNatural: Nature, Sceince, Culture**, ss. 270-292, G. Robertson, M. Mash, L. Tickner, J. Bird, B. Curtis & T. Putnam (Der.), Londra ve New York: Routledge.

İnternet Kaynakları

McGowan, T. (28 Ekim 2011), "Psychoanalytic Film Theory", **Oxford Bibliographies**. <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0052.xml> Erişim: 17.10.2017

Pulver, A. (22 Ekim 2010), "Chinatown: the best film of all time", **The Guardian**.
<https://www.theguardian.com/film/2010/oct/22/best-film-ever-chinatown-season>
Erişim: 15.11.2017



EK: İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ²³

1-) *Sudaki Bıçak (Nóz W Wodzie)*

Yapım Yılı: 1962

Senaryo: Jakub Goldberg, Roman Polanski, Jerzy Skolimowski

Görüntü Yönetmeni: Jerzy Lipman

Kurgu: Halina Prugar

Film Müziği: Krzysztof T. Komeda

Süre: 94 dakika

Oyuncular: Leon Niemczyk (Andrzej), Jolanta Umecka (Krystyna), Zygmunt Malanowicz (Otostopçu)

Yapımcı: Stanislaw Zylewicz

Ülke: Polonya

Filmin Konusu: Varlıklı bir çift olan Andrzej ve Krystyna evliliklerinde monotonlaşmanın getirdiği, birbirlerine ifade etmedikleri sorunlar yaşamaktadırlar. Çıktıkları bir tekne gezisine genç bir otostopçuyu da davet ederler. Andrzej ile otostopçu, arasındaki çatışma yol boyunca devam eder ve üç karakter arasında şiddetli bir gerilim oluşur.

2-) *Bozuk Düzen (Cul-de-sac)*

Yapım Yılı: 1966

Senaryo: Roman Polanski, Gérard Brach

²³ Bu veriler Orr ve Ostrowska'nın (2006) derlediği kitaptan ve söz konusu filmlerin jeneriklerinden elde edilmiştir.

Görüntü Yönetmeni: Gilbert Taylor

Kurgu: Alastair McIntyre

Film Müziği: Krzysztof Komeda

Süre: 113 dakika

Oyuncular: Donald Pleasence (George), Françoise Dorléac (Teresa), Lionel Stander (Richard), Jack MacGowran (Albie), Iain Quarrier (Christopher) ...

Yapımcı: Gene Gutowski, Michael Klinger, Tony Tenser, Sam Waynberg

Ülke: İngiltere

Filmin Konusu: Suçlarından dolayı firari olan Richard ve Albie, yaralı halde deniz kenarındaki bir şatoya sığınır. Burada, izole biçimde yaşamayı tercih etmiş Teresa ve sili bir karakter olan George çifti yaşamaktadır. Evin Richard tarafından işgal edilmesi sonrasında, evli çift ve Richard arasında alay, aşağılama ve gerginlik yüklü bir macera başlar.

3-) *Korkusuz Vampir Avcıları (Fearless Vampire Killers)*

Yapım Yılı: 1967

Senaryo: Gérard Brach, Roman Polanski

Görüntü Yönetmeni: Douglas Slocombe

Kurgu: Alastair McIntyre

Film Müziği: Krzysztof Komeda

Süre: 108 dakika

Oyuncular: Jack MacGowran (Profesör Abronsius), Roman Polanski (Alfred), Alfie Bass (Hancı Shagal), Jessie Robins (Rebecca Shagal), Sharon Tate (Sarah Shagal), Ferdy

Mayne (Kont von Krolock/Dış Ses), Terry Downes (Uşak Koukol), Fiona Lewis (Hizmetçi Magda) ...

Yapımcı: Gene Gutowski, Martin Ransohoff

Ülke: ABD, İngiltere

Filmin Konusu: Ünlü profesör Abronsius ve asistanı Alfred, vampir avcılığı için Transilvanya'da bir köye giderler. Kaldıkları hanın sahibinin genç kızına âşık olan Alfred ve hocası, kızı kaçıran vampir Kont von Krolock'un peşine düşerler.

4-) *Ne? (Che?)*

Yapım Yılı: 1972

Senaryo: Gérard Brach, Roman Polanski

Görüntü Yönetmeni: Marcello Gatti, Giuseppe Ruzzolini

Kurgu: Alastair McIntyre

Film Müziği: Claudio Gizzi

Süre: 104 dakika

Oyuncular: Marcello Mastroianni (Alex), Sydne Rome (Nancy), Hugh Griffith (Joseph Noblart), Romolo Valli (Giovanni), Guido Alberti (Rahip), Henning Schlüter (Catone), Gianfranco Piacentini (Tony), Roman Polanski (sivrisinek) ...

Yapımcı: Andrew Braunsberg, Hans Brockmann, Dieter Geissler, Carlo Ponti

Ülke: İtalya, Fransa, Batı Almanya

Filmin Konusu: Genç bir Amerikalı kadın İtalya'ya tatile gelmiştir. Otostop çekerken bir grup genç erkeğin tecavüz tehdidinde maruz kalır ve bir Akdeniz villasına sığınır. Burada ise tekinsiz ve tuhaf karakterlerle karşılaşacak ve kendini absürt bir maceranın içinde bulacaktır.

5-) *Kiracı (Le Locataire)*

Yapım Yılı: 1976

Senaryo: Roland Topor (roman yazarı), Gérard Brach, Roman Polanski

Görüntü Yönetmeni: Sven Nykvist

Kurgu: Françoise Bonnot

Film Müziği: Philippe Sarde

Süre: 126 dakika

Oyuncular: Roman Polanski (Trelkovsky), Isabelle Adjani (Stella), Melvyn Douglas (Mösyö Zy), Jo Van Fleet (Madam Dioz), Bernard Fresson (Scope), Lila Kedrova (Madam Gaderian), Claude Dauphin (kazadaki koca), Claude Piéplu (komşu), Georges Badar (Rufus), Romain Bouteille (Simon), Jacques Monod (kafe sahibi), Florence Blot (Madam Zy) ...

Yapımcı: Hercules Bellville, Andrew Braunsberg, Alain Sarde

Ülke: Fransa

Filmin Konusu: Sıradan, utangaç bir bürokrat olan ve Paris'teki eski bir apartmana yeni taşınan Trelkovsky, apartman görevlisi ve ev sahibinin pek de dostça olmayan tavırlarıyla karşılaşır. Kendisinden önceki kiracı Simone'un intihar ettiğini öğrenir, Simone'un arkadaşı Stella'yla tanışır ve ilişki kurar. Trelkovsky, apartman sakinlerinin kendisini de intihara sürüklemek istediğine inanmaya başlar.

ÖZET

Bu çalışmada, bir auteur olarak ele alınan Roman Polanski'nin erken dönem film örneklerinde, Freudyen ödipal kuramdan yola çıkılarak psikanalitik film çözümlemesi tekniği ile kurgusal erkek karakterlerin kişilik dinamikleri analiz edilmektedir. İncelenecek filmler özelinde, Freudyen kuramın erkek ödipal karmaşası kavramının bir anlatıcı olarak Polanski'yi ne denli etkilediği tartışılmaktadır. Çalışma, Oedipus karmaşası kavramını ele alırken ödipal süreci biyolojik mekanizmalarla ilintilemek yerine, ödipal anlatının ataerkil ve heteronormatif sistemin bir ürünü olarak, toplumsallaşmanın her aşmasında yeniden üretilen bir örüntü olduğu varsayımına dayanmaktadır.

Çalışmada ayrıca, ödipal karmaşa kavramının, anlatıbilimde ödipal yörünge adı verilen izleği takip etmeyen filmlerde de etkili rol oynayabileceği iddia edilmektedir. Toplumsal yaşama dair izler taşıyan bir alan olan sinemada, kurgusal karakter dinamiklerinin ödipal anlatıdan çokça etkilendiği görüşü savunulmuştur. Bu bağlamda çalışmada, ele alınan filmler ödipal yörüngeyi takip etmese de karakterlerin geleneksel cinsel örüntüleri içselleştirmesi nedeniyle ödipal karmaşa kavramından etkilendikleri görüşü savunulmaktadır.

ABSTRACT

This study aims to analyze the personality dynamics of fictional male characters in early example films of Roman Polanski, as one of the most influential auteurs, by psychoanalytic film analysis technique, which is based on the oedipal complex notion of Freudian psychoanalytic theory. Through the selected films, it is argued how Polanski as a narrator was affected by the concept of Freudian oedipal complex. The study is based on the assumption that the oedipal narrative is a product of the patriarchal and heteronormative system, a pattern that is reproduced in every step of socialization, rather than associated with biological mechanisms.

In this study also, it is argued that the concept of oedipal complex may have an effective role in films that do not follow the oedipal trajectory. The cinema as a space for traces of social life, in which the fictional characters are heavily influenced by the dynamics of the oedipal narratives. It is argued that although the selected films do not follow the oedipal trajectory, the characters are influenced by the concept of the oedipal complex because of following traditional sexual patterns.