



Araştırma Makalesi

DOI: 10.33464/mediaj.1073386

Canavarsı-Dışı Temsili Olarak *Possession* (1981) Filminde Abject Kadın Öteki¹

Başvuru Tarihi: 14.02.2022
Yayın Kabul Tarihi: 26.04.2022
Yayınlanma Tarihi: 29.04.2022



Kaynağından
Okumak için
Kodu Taratın

Evrım Nacar²

Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul

nacarevim@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2935-4609

Serpil Kirel³

Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi,
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul

serpil.kirel@marmara.edu.tr

ORCID: 0000-0003-1768-4835

ÖZ

Polonya sinemasında “üçüncü kuşak” dönemine dahil edilen ve sinema kariyerine devam etmek için ülkesini terk etmek zorunda kalan göçmen yönetmenlerden biri olan Andrzej Żuławski’nin Berlin’de çektiği *Possession* (1981) filmi konusu, görsel tasarımı ve anlatım biçimiyle, kişisel sinema üretim pratiği ve ulusötesi yapım anlayışını tartışmak açısından verimli bir kültürel malzeme sunar. Żuławski’nin *Possession* çalışmasında adına yaraşır (sahiplik, aitlik, ele geçirilme) biçimde bünyesinde barındırdığı göç(menli)ğ)e, sınırlara, sınır aşımına, kültürler arasılığı, ulusötesiliğe, türler arasılığı dair çatışmalı anlatısal öğeler ile birlikte baskın cinsiyetçi bir zihinsel üretim ve kültürel pratik olarak eril auteur üretiminin eleştirel sorgulanmasını gerektiren bir sinema evreni kurulur. Filmin anlatısında korku türünden ödünç alınan “canavarsı-dışı” (monstrous-feminine) figürü olarak Anna (Isabelle Adjani) karakterinin -aileyi yıkan eş-merkezdeki konumu ve sinemasal sunulma biçimi görsel haz, eril bakış düzenlemeleri ve psikanalizle ilgili kavramsal arka planın kesiştiği yerde çoklu yorumlanabilecek bir kültürel zemindir. Bu anlamda beden sınırlarına bağlı ego oluşumunu anne (maternal) evreni ile merkezi olarak bağdaştıran “abjection” teorisiyle filmdeki annelik olgusu, yazar/yönetmenin sinema dili ve bakış (gaze) düzenlemeleri üzerinden yorumlandığında, filmde var olmaya çalışan kırılmalı ve mağdur erilliğe (zihinsel üretici figüre) dair (kişisel) krizlerin ve travmaların belirginleşerek sinemasal cinsiyetçi tavırla örtüştüğü görülür. Bu nedenle *Possession* filmi sayılan kavramlar eşliğinde gözden geçirilmesi gereken kültürlerarası bir zihinsel üretim, yapım ve anlatı(m) alanıdır. Filmin sinemasal aktarımında gözetleme/gözetlenme, ulusal (ideolojik) bağ/bağısızlık, kadın bedeninin dışavurumcu bir estetik anlayışla abject olarak sunulma ısrarı, karşımızdaki auteur anlatıya dair iktidarın (film yapma pratiği esnasındaki ve filmin ardındaki “göz” olarak) konumu açısından psikanalitik ve disiplinlerarası kapsayıcı bir bakış sağlayacak olması nedeniyle kültürel çalışmalar ekseninden de yararlanılarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Possession, Andrzej Żuławski, abjection, canavarsı-dışı, auteur eril bakış.

¹ Bu makale, Prof. Dr. Serpil Kirel danışmanlığında hazırlanmakta olan Evrim Nacar’ın doktora tezinden türetilmiştir.

² Doktorant

³ Profesör





Research Article

DOI: 10.33464/mediaj.1073386

The Abject Woman/Other as the Representation of the Monstrous-Feminine in *Possession* (1981) Film⁴

Application Date: 14.02.2022

Accepted Date: 26.04.2022

Publishing Date: 29.04.2022



Scan the Code
To Read From
Main Source

Evrım Nacar⁵

Marmara University, Institute of Social Sciences,
Department of Radio, Television and Cinema, İstanbul
nacarevim@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2935-4609

Serpil Kirel⁶

Marmara University, Faculty of Communication,
Department of Radio, Television and Cinema, İstanbul
serpil.kirel@marmara.edu.tr

ORCID: 0000-0003-1768-4835

ABSTRACT

Possession (1981), which was produced in Berlin by Andrzej Żuławski, one of the emigrant directors who were included in the "third generation" period of Polish cinema and had to leave their country to continue their career in cinema, provides a prolific cultural material to discuss personal film production practice and the understanding of transnational production thanks to its story, visual design and narrative style. Żuławski's *Possession* work creates a cinematic universe that requires the critical questioning of masculine auteur production as a dominant sexist mental production and cultural practice together with conflicting narrative elements of emigration/immigration, borders, cross-border, interculturality, transnationality and intergenreality which it possesses as befits the name (*possession*, sense of belonging, obsession). The central position and cinematic presentation style of the character Anna (Isabelle Adjani) -the family-destroying spouse- as the "monstrous-feminine" figure borrowed from the horror genre in the film narrative are a cultural ground that can be interpreted multiple times at the intersection point of visual pleasure, male gaze arrangements and the conceptual background of psychoanalysis. When the phenomenon of motherhood in the film is therefore interpreted through the author's/director's cinematic language and gaze arrangements with the theory of "abject/abjection", which centrally associates the ego development depending on the body boundaries with the maternal universe, the (personal) crises and traumas related to the fragile and victim masculinity (mental-producing figure) trying exist in the film are observed to become evident and overlap with the cinematic sexist attitude. So, the film *Possession* is an intercultural field of mental production, production and narrative/narration that should be reviewed in the light of the concepts mentioned above. Since surveillance/observation, national (ideological) attachment/non-attachment, and insistence on presenting the female body as abject with an expressive sense of aesthetics in the cinematic conveyance of the film will develop a psychoanalytic and interdisciplinary, inclusive point of view in terms of the position of power (as an "eye" during the film-making practice and behind the film) regarding the auteur narrative we have observed, it has been also re-evaluated with focus on cultural studies.

Keywords: *Possession*, Andrzej Żuławski, abjection, monstrous-feminine, auteur male gaze.

⁴ This article is derived from Evrım Nacar's doctoral thesis, which is being prepared under the supervision of Professor Serpil Kirel.

⁵ PhD Candidate

⁶ Professor





GİRİŞ

Possession (1981) filminin öyküsünü oluşturan anlatısal parçaların ve içeriğini takip eden biçimine dair sinemasal aktarımın filmin temsil ve anlam dünyasını çözümlerken kullanılacak kavramsal çerçeveyi belirleyecek niteliği yol göstericidir. Otobiyografik öğeler taşıyan filmin evreninde sınır(lar), annelik, parçalanmış aile, canavarsı-dişi (monstrous-feminine), canavar, abject⁷, ikizlik, tekinsizlik, kadın korkusu, beden gibi kaynağını felsefe, psikanaliz ve korku türünde yoğun olarak kullanılan erillik ve karşıt öğesi olarak konumlandırılan dişillik yarattığı tehdit ve korkuların ifade alanı bulunduğu cinsiyetçi temsil üretimi ile karşımıza çıkan görsel ve anlatısal öğeler içerdiği görülür. Diğer yandan filmin kültürlerarası yapım özellikleri, “art-horror” alt türüne ait olan bir metin olması ve çekim koşullarına dair oyuncu deneyimi açık biçimde otobiyografik öğeler içeren cinsiyetçi temsil repertuarından da yola çıkarak auteur film üretimindeki dilsel aktarıma eleştirel biçimde yönelmeyi de kaçınılmazlaştırır. Tüm bu temel anlatısal özellikler göz önüne alındığında filmin yapım koşulları, Andrzej Żuławski’nin zihinsel üretimini etkileyen göçmenlik deneyimine dair çatışmalarla ilgili dinamiklerin yansıması, anlatısal yapısı, korku türü ile ilintisi, erkek karakterin mağduriyet anlatısına paralel sinemasal dil oluşturulurken kullanılan eril sinemasal aktarım geleneği, Berlin üzerinde odaklanan mekân aktarımları, bakışın cinsiyetçi iktidar örüntüsü olarak düzenlenmesi açısından irdelenmesi, kültürel çalışmalar alanının temel literatürüne başvurmayı gerekli kılar. Çalışma bir yanıyla filmsel metin ile anlatısal öğeleri açısından ilgilenirken diğer yandan psikanaliz ve sinemayı eleştirel olarak bir araya getiren yazınsal literatürden yola çıkarak sinemasal dile dair belirgin aktarımsal öğelerin tartışılması için de kültürel çalışmalar’ın toplumsal cinsiyet ve temsil üzerinden yaptığı geliştirici bakış perspektifini filmsel üretimin yapım, metin ve aktarım olarak her alanını üretim koşullarını belirleyen bağlamı aracılığıyla filmin seyirci ile kurmak istediği ilişkiyi de sinemasal dil üzerinden tartışmayı amaçlar. Bu nedenle sinemasal dilin oluşumuna etkisi olduğu varsayılan anlam ileten görsel kodlar kişisel, kültürel, türsel kodlar, mekânsal düzenleme ve sinemasal aktarım tercihleri üzerinden ele alınırken filmin temel anlatısal motifi olan canavarsı-dişi figürü üzerinde odaklanılacaktır. Ayrıca canavar öğesinin filmin anlatısında - canavarsı-dişi ve Canavar- olarak ikili biçimde yer alması nedeniyle korku türü dahilinde kullanılan eleştirel feminist literatürden yararlanılacaktır. Filmin anlatısında önemli bir öğe olarak yerleştirilen canavarsı-dişinin yaratımında kullanılan anlatım tercihleri, ışık, renk, mekân, kamera kullanımına dair ayrıntılar aracılığıyla sinemasal dil de yapılacak yorumlara dahil edilecektir. Filmde canavarsı-dişinin yaratımında etkin olduğu düşünülebilecek kültürel, kişisel ve “art-horror” türüne dair yapım özelliğine ait olası içsel ve dışsal etkiler göz önüne alınarak filmdeki erillik ve dişillik yönelik temsillerin sinema ve psikanalize dair eleştirel feminist tartışmalar ekseninde ortaya koyulması için kültürel çalışmalar yaklaşımının disiplinlerarası kapsayıcılığından da zaman zaman yapılacak yorumlarda yararlanılacaktır.

⁷ Rina Arya, *Abjection and Representation. An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature* (2014) kitabında abject ve abjection kavramlarından hareketle yapılan çalışmalarda en çok tekrarlanan hatanın, bu iki terimin birbirinin yerine kullanılması olduğunu belirtmiştir. Arya’ya göre iğrenme (disgust) terimi, bu iki kavramı tam olarak karşılamamaktadır. Bu sebeple yapılan çalışmada Kristeva’nın kullanım şekillerine bağlı olarak, abject ve abjection terimleri Türkçeye çevrilmeden kullanılmıştır. Abject kavramı, iğrendirici, ne nesne ne özne olan “şey” i ifade etmek için, abjection kavramı da iğrenme sürecine yapılan atıf vurgusu ile birlikte kullanılmıştır.





KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR VE SİNEMA BAĞLAMINI HATIRLAMAK

Kültürel bir pratik olarak sinemayı bütüncül olarak değerlendirirken filmin yaratımındaki kişisel ve toplumsal koşullar ile birlikte filmin içeriğini, biçimini ve yapımını etkileyecek tarihsel, toplumsal ve ekonomik yapım koşulları ve teknolojik gelişmelerin de etkileri olduğu hatırlanmalıdır. Bu nedenle temelde kültürel çalışmalar'ın filmleri anlamlandırırken filmlerin seyir, seyirci deneyimi ve alımlanma pratiğini de dahil ederek kültürel etkiler/etkilenimler açısından yorumlamak istemesiyle yeni bir perspektif katkısı sağlanır (bkz. Kirel, 2018). Robert Stam kasten eklettik ve açık uçlu metodu nedeniyle kültürel çalışmalar'ı tanımlamanın zor olduğunu vurgular. Bu alanın tek başına metinler ile değil metinler, izleyiciler, kurumlar ve çevreleyen kültür arasındaki etkileşim süreçlerine olan ilgi ile birlikte tarif edilmesi doğrudur. Stam kültürel çalışmalar'ın, kültürel pratiklerin daha geniş bir yelpazesine odaklandığı belirtilir (2014, ss. 233-234). Robert Kolker'in *Film, Biçim ve Kültür* çalışmasında vurguladığı üzere kültürel çalışmalar temelde kültürün ve kültür ürünlerinin nasıl düşünülebileceği üzerine gevşek bir entelektüel mutabakatlar ilişkisi (2009, s. 230) olarak yorumlanır. Kolker kültürel çalışmalar bakışını sinemaya taşıırken özetle filmlerin biçimsel yapısı ile metinsel özellikleri, kültürel pratiklerin ve kültürün içindeki yeri ile ilgilenir. Bu anlamda filmlerin tematik yapısı, oyuncuların, yıldız oyunculuğun etkisi, kendine benzeyen filmlerle ilişkisi, metinlerarasılığı, filmin analiz edildiği dönem ve filmin üretildiği dönem ve bağlam da önem kazanır. Ayrıca bu türden bir analiz yapılırken filmin politika, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, ideoloji gibi toplumsal konularla ilişkisi de göz önüne alınmalıdır. Kolker kendi yaptığı sinemasal incelemede de gösterdiği üzere yorum yaparken filmi üreten auteurleri, filmin üretim koşullarını ve teknolojik gelişmeleri de denkleme katar (Kolker, 2009, s. 236). Kolker auteur yönetmenlerin filmleri ile ilgili olarak uyarıda bulunur ve bir auteurün birkaç filmini izleyip biçimsel özelliklerini, dünyadaki insanlara bakışını, politika, tarih, toplumsal düzen, psikoloji, cinsellik ve iktidar hakkındaki düşüncelerini bir kez öğrendiğimizde bu öğeleri herhangi bir filmde de o yönetmenin çabası olarak teşhis edebileceğimizi belirtir (2009, s. 172). Ayrıca Kolker'in kültürel incelemeler kuramını filmin biçimsel yapısı anlayışıyla nasıl birleştirebileceğimizi, sinemasal metinleri ondan daha büyük kültürel pratiklerin ve bir bütün olarak kültürün içine yerleştiren bir okumanın nasıl yapılması gerektiğinin aranmasını da önemsendiği görülür. Yazarın önerisi filmin biçimi, anlatı yapısı, oyuncuları ve yıldız oyunculuğun işlevi de dahil birçok öğeyi filmin nasıl bir araya getirdiğine o film özelinde yakından bakılmasıdır. Yazar bir filmin tematik yapısına yani ne dediğine, kendi türünden filmlerin bağlamı içine yerleştirilmesine, metinlerarası yapısının incelenip ardından filmin yapıldığı ve analiz edildiği dönemin de hesaba katılması gerektiğine dikkat çeker. Film ile ilgili edinilen tüm bilgilerin politika, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve ideoloji sorunları ve filmin genel düşüncelere, kendimiz ve dünyadaki yerimiz ile ilgili sahip olduğumuz imgelere nasıl uyduğu ve karşıt olduğuyla yan yana koymak gerektiği de açıktır (Kolker, 2009, s. 236).

Polonyalı yönetmen Andrzej Żuławski'nin filmsel metnine odaklanmadan önce yönetmenin ülke sineması açısından nasıl konumlandırıldığına ve *Possession* filmine dair yapılmış olan çalışmalara değinmek faydalı olacaktır. Michael Goddard, "Beyond Polish Moral Realism: The Subversive Cinema of Andrzej Żuławski" makalesinde *Possession* filmini ulusötesi bağlamda değerlendirir. Yazar bu çalışmasında Ahlaki Kaygı Sineması (Cinema of Moral Concern/Moral Realism) ile *Possession* filmi arasındaki biçimsel farklılıklara değinir ve Żuławski sinemasına, dışavurumcu aşırılık yoluyla "ahlaki kaygı gerçekçiliği" nin sınırlarından kaçmaya yönelik girişimler olarak bakar





(Goddard, 2014, s. 236).

Georges Bataille'ın arzu, ölüm ve erotizm nosyonlarından referansla *Possession* filmini inceleyen Sharon J. Mee ise filmdeki doppelgänger (ikiz/çift)⁸ temasını, benlik, benliğin “öteki”ne olan sevgisiyle veya nefretiyle bir “öteki” imgesi yaratma çabası olarak yorumlamıştır. Mee'ye göre film her an hareket halinde olan kamerayla birlikte her an hareket halinde olan çiftin yaşadığı gerilimi, en huzursuz edici şekilde sunmaktadır. Mee'nin aktardığına göre Bataille, çürüme, ölüm ve dışkı temsilleri de içeren kısa metni *The Solar Anus* (1996)'de, dünyayı tamamen parodi olarak kavrar. Bu filmde de her şey sadece bir başkasının parodisidir, bir şeyin diğeriyle bu denli bütünsel özdeşleşmesi aldatıcı biçimde aynı şeydir (2020, s. 178). Mee, Linda Williams'ın “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess” (1991) makalesinden yola çıkarak “sarsıcı duygulanım” kavramını da filmdeki hareketliliği yorumlamak için kullanmıştır. Mee'ye göre sarsıcı duygulanım, nabzın hareketini ve duygulanımsal doğasını karakterize eder. Yazar nabzın duygusal gücünü ve ritmini *Possession*'daki karakterlerin hareketliliğiyle ilişkilendirir. Bu şekilde gelişen hareketlilik; cinsel haz, korku ve dehşet ile şekillenmiş, kontrol edilemeyen bedensel kasılma veya spazm olarak görünür hale gelmiştir (Mee, 2020, ss. 176-177). Bu araştırmanın daha önce *Possession* filmini değerlendirmiş olan Goddard'ın ve Mee'nin çalışmalarından farkı, filmin kültürel temsilleri ve ulusötesi bağlamı göz önünde bulundurularak Barbara Creed'in öne sürdüğü “canavarsı-dişi” nosyonuyla feminist psikanalitik kuram eşliğinde incelenmiş olmasıdır. Bu minvalde kült korku klasikleri içerisinde yerini alan *Possession* (1981) filminin içerik düzenlemesindeki mizojin tavrı dikkate alındığında Żuławski sinemasında korku kaynağı olarak kadın temsili Soğuk Savaş yıllarına dayandığı görülmektedir. *Possession* filminin ortak yazarı ve yönetmeni Żuławski'nin Leh oyuncu Małgorzata Braunek ile olan evliliğinin sonlanma süreciyle ve yönetmenin başroldeki Isabelle Adjani de dahil olmak üzere kadın oyuncular üzerindeki olumsuz etkisiyle birlikte düşünülmesi önem arz etmekte ve bu doğrultuda auteur yönetmenin kişisel hayatından izler taşıyan *Possession* filminin anlatısı, sinemasal dili ve filmin üretimi sırasındaki tavrı ile birlikte eleştirel bir feminist psikanalitik okumaya ihtiyaç duymaktadır.

FEMİNİST PSİKANALİTİK FİLM ÇALIŞMALARINDA ABJECTION VE CANAVARSI- DİŞİ

Julia Kristeva “abject/abjection”⁹ kavramlarının çeşitli tezahürlerini temel olarak *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme (Power of Horror: An Essay on Abjection, 1980)* kitabında tartışmıştır. Kristeva abjection kavramıyla öznellik sürecinin kırılma sınırlarının oluşturulmasının araştırmıştır. Kristeva'ya göre abjection, bir çocuğun annesinden bağımsız hale gelmesiyle oluşmaktadır (2014, ss. 126-127). Abjection kavramı toplumda ve kültürde yapılandırıcı bir güç olarak sınırın önemini ortaya çıkarmıştır (Chare, Hoorn & Yue, 2020, s. 3). Abjection'ın merkezi anlamı, öznellik ve yetişkin kimliğine geçişle ilgili olarak ortaya çıksa da abjection ne içsel bedenle

⁸ Almanca kökenli bir terim olan “doppelgänger”, doppel (“çift/ikiz”, İng: “double”) ve ganger (“yürüyen”, İng: “walker”) kelimelerinin birleşiminden oluşur. Yaşayan bir kişinin fiziksel olarak tıpatıp benzeri anlamına gelir (Temkina & Ena, 2020).

⁹ Abject/abjection, *Korkunun Güçleri*'nde (2014) “iğrenç/iğrenme”, Thomas Ellsaesser'in ortak yazarlı *Film Kuramı* (2011) kitabının çevirisinde “sefillik” olarak çevrilmiştir. Farklı şekillerde Türkçeleştirilmesinden dolayı bu çalışmada kavram abject/abjection olarak bırakılmıştır.





sınırlandırılmış ne de belirli bir disipline bağlanmıştır (Kelly, 2013, s. 9). Barbara Creed'in temel olarak Kristevacı terimlerle şekillendirdiği¹⁰ ve popüler korku filmlerini değerlendirmek için kullandığı "canavarı-dışı" önermesini *Possession* filmiyle birlikte yorumlamadan önce abjection teorisinin psikanalizdeki açılımını kısaca hatırlamakta yarar vardır.

Kristeva *Korkunun Güçleri*'nde sistematik bir izleği tercih etmemiş abject ve abjection kavramlarını temel olarak edebi örneklerle, dini metin (Levililer) ve dini ritüel incelemeleriyle açıklamıştır. Bu durum kavramlara net bir tanımla getirmeyi güçleştirmektedir. Bununla birlikte abject'in en belirgin açılımlarından biri kirlilik ya da hastalık olmadığı; kimliği, sistemi, düzeni bozan ve sınırlara, konumlara, kurallara itibar etmeyen, arada ve muğlak olduğu vurgusudur (2014, s. 16). Kristeva'ya göre anne bedeninden ayrılma sürecinden sonra çocuk kendi bedeninden çıkan atıkları tanımaya ve onları da anne bedeni gibi "dışlamaya" başlar. Çocuğun yasakların ve utanma duygusunun olduğu simgesel düzene geçebilmesi için annenin abject öteki olarak oluşturulması gerekir. Adet kanının, dışkının, çürümenin ve bedensel atıkların abject olarak tanımlanmadığı anne alanında (semiyotik), bebek ve anne arasındaki bağ utanç üzerinden kurulmazken; baba alanında (sembolik) abjection, dolayısıyla iğrenmenin nesnesi ve utanç duygusu oluşturulmaktadır (Kristeva, 2014). Kristeva'ya göre anne otoritesi bedenin topografyasının güvencesidir. Bu otorite, fallik dönemle ve dilin edimiyle birlikte oluşan baba otoritesinden farklıdır. Kristeva bu ayrışmayı semiyotik ve sembolik süreçlerle ifade etmektedir. Yazara göre dil, kültür gibi ayırım oluşturabilmesini ve farklı unsurlardan faydalanarak bir düzen kurabilmesini, farklı unsurları birbirlerine yaklaştıran anne otoritesine borçludur. Bu bağlamda fallik ve dilsel olan sembolik kurum, ayırım yapmayı radikal tarzda gerçekleştirmediğinde veya konuşan varlık ayırım yapmanın nasıl olduğunu düşünmeye giriştiğinde, bastırılanın topografyasının neye dönüştüğüne yanıt bulacak soruyu sormak önemlidir (2014, s. 93).

Kristeva'ya göre, dürtülerin boşalımı olarak ritimlerin, tınıların ve hareketlerin ilk kaynağı anne bedenidir, bu nedenle öznenin gelişiminde anne birincil faktördür. Anne otoritesine bağlı bu tür bir transferi Freud'un Ödipus mitini cisimleştirdiği "küçük Hans" vaka incelemesinde görmek mümkündür. Beş yaşındaki Hans atlardan ve ısırılmaktan korkmaktadır. Bu vakada mevcut haliyle eksikliğin metaforu olan fobi, öznenin gösteren sisteminin dayanıksızlığının izini taşır. Annenin yokluğu nedeniyle çocuğun maruz kaldığı yoksunluktan sembolüğün kurucuları olan baba kaynaklı yasaklara kadar, bu ilişkilene, kendisini saf haliyle dışa vurmeyen itkisel saldırganlıkla birlikte ortaya çıkar, onu biçimlendirir ve geliştirir. Eksiklik ve saldırganlığa dair çıkarılabilecek şey, her ikisinin de birbirinin eşdeğeri olduğudur. Henüz ne anlama geldikleri ortaya çıkarılmamış bile olsa, bizatihi anlam ifade eden tüm şeyler çocuk için narsistik korunma itkisiyle cinsel itkiden kaynaklanır (Kristeva, 2014, ss. 52-53). Kristeva'ya göre Freud, Hans'ın korkusunu sadece kastrasyon endişesi olarak analiz etmiş Hans'ın adlandırılmayandan korkmasını ve bu korkuyu evcilleştirmek için dil yeteneğine başvurmasını fark edememiştir (aktaran Tural, 2005, s. 70).

Barbara Creed, Freud'un Ödipal karmaşayı dayandırdığı metinlerden biri olan "küçük Hans" vakasını yorumlama sürecindeki öznel değerlendirmeleri hatırlatarak bu metni Kristeva gibi yeniden tartışmaya açmıştır. *The Monstrous-Feminine*'de Creed, Freudyan psikanalizde temsil edilen kadınların ruhsal gelişiminin eril standartlarla ölçüldüğünü ve çocuğun hadım etme aracı

¹⁰ Abjection kavramı *The Monstrous-Feminine* (2007) için merkezi bir önemde olsa da kitapta Creed'in Kristeva'ya eleştirel yaklaştığı bölümler de bulunmaktadır.





olarak annenin cinsel organından korkmuş olabileceğini ileri sürmüştür (2007, s. 149). Kristeva'nın film çalışmaları için potansiyel önemi *m/f*, *Screen*, *Wide Angle* gibi dergilerde tartışılmıştır. Creed'in "canavarsı-dişi" analizi de film çalışmalarına günümüzde de ilham verici etkileşimlerinden biri sağlamaya devam etmektedir. Bu nedenle Kristeva'nın abject beden temsili hakkındaki fikirleri 1992'de Carol J. Clover'ın *Men, Women and Chain Saws* kitabının, 1993 yılında *The Monstrous Feminine*'nin yayınlanmasıyla popüler korku anlatılarında erkek yönetmenlerin filmlerinde iğrenmenin nesnesinin kadın bedeninde cisimleşmesine yönelik tartışmaları beraberinde getirmiştir (Chare, Hoorn & Yue, 2020, ss. 2-3).

Barbara Creed bir dizi popüler korku filmini "canavarsı-dişi" olarak adlandırdığı teoriyle incelemiştir. Creed, "erkek canavarın rolünün tersine çevrilmesini" önerdiği için "dişi canavar" terimini kullanmaktan kaçınmış, canavarlığın inşasında toplumsal cinsiyetin önemini vurgulayarak "canavarsı-dişi" olarak çevrilebilecek "monstrous-feminine" ifadesini kullanmıştır. Creed'e göre abject göstergeler, klasik korku anlatılarında kadın bedeninin olumsuz temsillerine indirgenmiştir. Yazar korku türünde canavarsı-dişi görünümünü yediye ayırmıştır, bu görünüm: "Arkaik anne" (archaic mother), "canavarsı-rahim" (monstrous womb), "vampir" (vampire), "ele geçirilmiş beden" (possessed body), "cadı" (witch), "canavarsı-anne" (monstrous mother) ve "kastratör" (castrator)'dür. Creed kitabının "Faces of the Monstrous-Feminine" adlı ilk bölümünde arkaik anne örneği olarak *Alien* (1979); bedeni ele geçirilmiş canavarsı-dişi örneği olarak *The Exorcist* (1973); canavarsı rahim örneği olarak *The Brood* (1979); vampir dişi örneği olarak *The Hunger* (1983); cadı dişi örneği olarak *Carrie* (1976) filmlerini incelenmiştir. Kitabın "Medusa's Head: Psychoanalytic Theory and the Femme" adlı ikinci bölümünde Freud'un "Ödipus karmaşası" kavramını oluşturmasında etkisi büyük olan "küçük Hans" vakasının eleştirel bir analizi bulunmaktadır. Anılan bu bölümde yazar dişi-kastratör örneği olarak *I Spit on Your Grave* (1978) ve *Sisters* (1972) filmlerini; kastratör anne örneği olarak *Psycho* (1960) filmlerini incelemiştir (2007, ss. 1-3).

Creed, "bedeni ele geçirilmiş canavarsı-dişi" bağlamında incelediği *The Exorcist* (1973) ve *Carrie* (1976) filmlerinde "adet kanı" temasına dikkat çekmiştir. Söz konusu filmlerdeki kadın bedenine ait kan takıntısı özellikle, kadın bedeninin açık bir yaraya dönüştürülerek, kanayan "abject" bedenler olarak temsil edilmesine yol açmıştır (2007, ss. 10-14). Carol J. Clover'a göre korku filmlerindeki tehdit ve kurban işlevinin, toplumsal cinsiyetten ve dişil imgenin oluşturulma biçiminden bağımsız olarak düşünülmesi mümkün değildir (2015, s. 47). Clover'ın da dikkat çektiği üzere "possession" (ele geçirilme, sahiplik) temalı filmlerde kadın bedeni yaygın şekilde abject olarak temsil edilmiştir (2015, s. 78).

Abject/abjection kavramı ekseninde ağırlıklı olarak Hollywood anlatılarını inceleyen Creed (2007), Clover (2015) ve Kelly (2013)'den farklı olarak, Patricia Pisters abject temsil alanının rotasını değiştirerek, yönünü kadın yönetmenlerin filmlerine ve Avrupa yapımı filmlere çevirmiştir. Creed'in feminist psikanalitik çalışmasından yola çıkan Pisters'e göre kadınlar klasik korku sinemasında yaygın olarak örnekleri görüldüğü gibi erkek antagonistin çaresiz kurbanı olmaktan çıkmış, korku kaynağı olarak ve hadım etme gücüne sahip şekilde temsil edilmektedir (Pisters, 2020, ss. 1-2). Pisters, Avrupa yapımı "arthouse" filmlerin de Hollywood tür filmleri gibi abjection kavramı ile birlikte değerlendirilebileceğine dikkat çekmiştir.¹¹ Hem Doğu Avrupa'da

¹¹ Patricia Pisters, çağdaş korku sinemasında kadının temsiliğini incelediği *New Blood in Contemporary Cinema* (2020)





hem de Batı Avrupa’da “arthouse” filmler üreten Żuławski sineması araştırmacılar tarafından “trajik”, “řok edici” ve “histerik” olarak tanımlanmaktadır (Moraczewska & Jazowska, 2016). Auteur yönetmenin sinemasında savaş ve kayıp deneyimlerine bağlı olarak acıyı dışavurma olgusu, yoğun duygularla, abartılı şekilde yansıtılmaktadır. Bu noktada içsel parçalanmaya ve acıya bağlı histerik ataklar etrafında kendini tekrarlayan motiflerin bulunduğu Żuławski’nin sinemasına yakından bakmak önem arz etmektedir.

ANDRZEJ ŻUŁAWSKI SİNEMASINA GENEL BAKIř

Andrzej Żuławski, 1950’lerin sonunda Paris Sorbonne Üniversitesi’nde felsefe ve 1960’ların başında The French Institute of Cinema (IDHEC)’da yönetmenlik okuduktan sonra döndüğü Polonya’da sinema endüstrisine Polonya Okulu’nun ve Ahlaki Kaygı Sineması’nın¹² önde gelen temsilcisi Andrzej Wajda’nın asistanı olarak giriş yapmıştır (Moraczewska & Jazowska, 2016). Żuławski ilk uzun metrajlı filmi *The Third Part of the Night* (1971) ile kendi kuşağından önceki kuşak olarak adlandırılan Polonya Okulu’nun çok sık kullandığı bir tema olan İkinci Dünya Savaşı temasını, bu ekolden farklı olarak dışavurumcu üslupla ele almıştır. Bu farklılık nedeniyle İkinci Dünya Savaşı sonrası Polonya sinemasının “üçüncü kuşak”¹³ dönemine dahil edilen Żuławski’nin senaryosunu da yazarak yönetmenliğini yaptığı 12 uzun metrajlı filmi, Lehçe ve Fransızca yazılmış toplamda 20 kitabı bulunmaktadır (Goddard, 2016, ss. 314-316).

Yönetmenin filmografisinde özellikle kadın karakterlerin merkezde olduęu filmler aęırlıktadır. Kadın oyuncuların başrolde olduęu filmleri arasında Berlin’de çekilen *Possession*, Polonya’da çekilen *Chamanka* (*Szamanka*, 1996); Fransa’da çekilen *That Most Important Thing: Love* (*L’important c’est d’aimer*, 1975), *The Public Woman* (*La femme publique*, 1984), *Mad Love* (*L’amour braque*, 1985), *My Nights Are More Beautiful Than Your Days* (*Mes nuits sont plus belles que vos jours*, 1989) ve *Fidelity* (*La Fidélité*, 2000) filmleri sayılabilir (Mazierska, 2002, ss. 9-10). *Possession* filminde rol alan Isabelle Adjani’nin¹⁴ filmin çekimleri bittikten sonra intihara teřebbüs ettięi söylentileri yayılmış, daha sonra bu söylentiler Żuławski tarafından da doęrulanmıştır (Żuławski on Żuławskim, 2000).¹⁵ Adjani röportajında (2016), Żuławski için “sizi karanlık dünyasına çeken ve karanlığıyla boęan bir yönetmen, filmleri özel ama hep kadınlara odaklanıyor, kadınları bir zambakmış gibi gösteriyor. Film yapımı heyecan vericiydi, fakat çekmek çok eziyetliydi. (...). Film çekimleri bitince bunu nasıl ve neden yaptıęımı çok sorguladım. Hiçbir

çalışmasından daha çok Deleuzeyen izlerle nörosinema (neurocinematics) ve beyin-ekran üzerine yaptığı çalışmalarıyla tanınmaktadır.

¹² Ahlaki Kaygı Sineması hakkında detaylı bir çalışma için bkz. Kocabaylıoğlu, D. (2010). *Polonya ahlaki kaygı sinemasında sistem eleştirisi*. [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

¹³ Żuławski; Roman Polanski, Walerian Borowczyk ve Jerzy Skolimowski’nin de aralarında bulunduğu, sinema kariyerlerine devam etmek için Polonya’yı terk etmek durumunda kalan Polonyalı göçmen auteur yönetmenlerden biridir. Żuławski, Polonyalı sinema tarihi araştırmacılarının bir kısmı tarafından İkinci Dünya Savaşı sonrası “Polonya Üçüncü Sinema” (üçüncü kuşak) olarak adlandırılan gruba dahil edilmektedir (Goddard, 2016, s. 314). Goddard’ın aktardığına göre Polonyalı film tarihçisi Tadeusz Lubelski “üçüncü kuşak” yönetmenlerin auteur kimliğinin bir tezahürünü ve ortak bir şiirsel biçimci eğilimi paylaştıklarını öne sürmüştür. Bununla birlikte Goddard üçüncü kuşak yönetmenler için bu tür ortak özelliklerin oldukça belirsiz olduğunun ve bu sınıflandırmanın yalnızca genel bir şiirsel, biçimci sanat sineması fikrine işaret ettiğinin altını çizmiştir (2014, s. 237).

¹⁴ Isabelle Adjani, *Possession* filmindeki performansıyla 34. Cannes Film Festivali’nde “en iyi kadın oyuncu” ödülünü kazanmıştır (The Other Side of the Wall, 2009).

¹⁵ Żuławski röportajı *Żuławski on Żuławskim* (2000) belgeselinden Türkçeleştirilmiştir.





kadın oyuncunun Żuławski'yle ikinci bir film çekeceğini düşünmüyorum"¹⁶ ifadelerini kullanmıştır. Adjani'nin film çekim sürecine dair kötü anılarına karşın, Mark'ı canlandıran Sam Neill sosyal medya hesabında, *Possession*'da yer aldığı için mutluluk duyduğunu Żuławski ile çalışmanın "harika" olduğunu belirtmiştir (Neill, 2016).

Żuławski *Chamanka* filmi çekimlerinde, filmin başrol oyuncusu Iwona Petry üzerinde baskı kurmasına (Goddard, 2016, s. 316) benzer şekilde, *Possession* filminde de Adjani üzerinde baskı kurmasıyla (Żuławski, 2013) gündeme gelmiştir. Yine Żuławski'nin otobiyografik izler taşıyan romanı *Nocnik* (2009)'de kadın oyuncularını aşağılayan tutumu nedeniyle uzun bir süre yapımcı bulmakta zorlandığı da bilinmektedir (Goddard, 2016, s. 316). Bu doğrultuda *Possession* ve *Chamanka* filmlerinde başroldeki kadın karakterlere uzun planların olduğu, fiziksel olarak canlandırılması güç rollerin biçilmesinde, yönetmenin eril iktidarının; kadın bedeni konusundaki görsellik aktarımının ve çekim sırasındaki performansın yönlendirilmesi ile ilgili tahakküm duygusunun etkisi var mıdır sorusu önem arz etmektedir.

Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi *The Third Part of the Night*'da, bir sonraki filmi, 16 yıl yasaklı kalan *The Devil*'de, 1981'de Berlin'de çekilen *Possession*'da, 11 yıl yasaklı kalan *On the Silver Globe* (1977/1988)'da ve 1996'da Varşova'da çekilen *Chamanka* filmlerinde de anlatı histerik ana karakter/ler ekseninde halinde ilerlemektedir. Filmleri için yapılan "histerik aşırılık"¹⁷ vurgusu dikkate alındığında filmlerdeki "abartılı" bedensel hareketlerin ve duygu ifadelerinin öne çıkarıldığı uzun sahneleme biçimi dikkat çekicidir. Yönetmenin Polonya'da çektiği filmlerde ve *Possession*'da karakterlerin duygu durumlarının vurgusu, ana hikâyenin işleyişini gölgede bırakacak kadar abartılıdır. Duyguların abartılı ifadeleri Żuławski sinemasında yalnızca kadın karakterlere özgü değildir, fakat "kurban" olma hali yalnızca erkek karakterlere özgüdür. Bu nedenle "mağdur" erkek karakter yaratma çabası, auteur yönetmenin *The Third Part of the Night* (1971), *The Devil* (1972), *Chamanka* (1996) ve *The Public Woman* (1984) filmlerinde de ortak olarak görülen eril bir anlatısal formülasyon olarak yorumlanabilmektedir.

Possession, Birleşik Krallık'ta kısa süreli ve sınırlı gösteriminden sonra yasaklanmış ve kötü şöhretli "video nasty"lerden¹⁸ (kötü, müstehcen) biri olarak etiketlenmiştir. Film, "video nasty" olarak etiketlenmesinin de etkisiyle uluslararası kült statüsü kazanmıştır.¹⁹ Filmin Anchor Bay Entertainment aracılığıyla VHS ve DVD'de sansürlenmemiş, orijinal sürümün yayınlanma tarihi 2000 yılını bulmuştur. Filmin yapımcısı Marie-Laure Reyre'nin aktardığına göre de film Almanya'da duvarın yıkılışının 20. yılında DVD olarak piyasaya çıkmıştır (The Other Side of the Wall, 2009). Tüm bu nedenlerden dolayı *Possession*'ın geniş çapta bir izleyici kitlesine ulaşması 2000'li yılları bulur.

¹⁶ Adjani röportajı "Isabelle Adjani Talks 'Carole Matthieu' Her Relationship to Cinema & More in Marrakech [Interview]" (2016) kaynağından Türkçeleştirilmiştir.

¹⁷ New York'ta 2012 yılında BAMCinémathèque tarafından gerçekleştirilen Żuławski retrospektifinin adı "Hysterical Excess" (Histerik Aşırılık)'dır.

¹⁸ "Video nasty", Birleşik Krallık'taki Ulusal İzleyiciler ve Dinleyiciler Derneği tarafından, genellikle başta düşük bütçeli korku ve istismar filmleri olmak üzere, video kaset ile dağıtılan filmlere verilen isim (Goddard, 2014, s. 245).

¹⁹ Kült film kavramı sinemada egemen anlayışın karşısında konumlandırıldığından hem metinsel unsurlar hem de alımlama alışkanlıkları yönünden ana akım sinemaya göre farklılık gösterdiğine inanılan bir kavramdır. Buna ek olarak "kült filmler" ticari açıdan başarısız olan büyük bütçeli yapımlardan, estetik açıdan "çöp" olan görülen filmlere kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır (Sarı, 2020, ss. 231-236).





YARI OTOBİYOGRAFİK BİR PARÇALANAN AİLE ANLATISI OLARAK *POSSESSION*

Possession hem kişisel hem de politik bölünmeler hakkındadır. *The Other Side of the Wall* (2009) belgeselinde, Żuławski'nin *Possession*'i doğrudan kişisel yaşanmışlıklarıyla ilişkilendirmesinden de kaynaklı olarak filmin yarı otobiyografik nitelikte olduğu anlaşılmaktadır. Yönetmenin eski eşiyle yaşadığı kişisel parçalanma hikayesinin, filmdeki karakter bölünmelerine etkisi gözden kaçırılmaması gereken bir üretim ayrıntısıdır. Filmin senaryosu, Żuławski ile Polonyalı oyuncu Małgorzata Braunek'in boşanma süreci sırasında yazılmıştır (The Other Side of the Wall, 2009).²⁰

Possession'in Polonya'da tasarlanmış, senaryosu New York'ta yazılmış ve Berlin'de çekilmiştir, dolayısıyla film kültürlerarası ve ulusötesi bir analize ihtiyaç duymaktadır. Filmi jeopolitik boyutuyla ve kültürlerarası bir incelemeyle değerlendirmek önemlidir. Bilindiği üzere Żuławski filmin çekimlerinin yapıldığı Batı Berlin'i Doğu Bloku'na en yakın bölge olduğu için bilinçli olarak tercih etmiştir. Żuławski'nin, Amerikalı bir yazarla birlikte (Frederic Tuten) senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı film, Fransız bir yapımcıyla (Marie-Laure Reyre), çoğunluğu Alman olan set ekibiyle birlikte Berlin'de çekilmiştir. Oyuncular Fransa (Isabelle Adjani), Yeni Zelanda (Sam Neill) ve Almanya (Margit Carstensen, Heinz Bennent) gibi farklı ülkelerdendir. Zaman zaman sansürlenmesine rağmen film, İngilizce olmasının da etkisiyle geniş bir izleyiciye ulaşmıştır (The Other Side of the Wall, 2009).²¹

Possession, anlatısının merkezine alınan canavarsı-dişi figürü olan Anna karakterinin öykü evreninde yol açtığı sorunlar üzerinden ilerletilmesiyle dikkat çekici bir ulusötesi yapımdır. Anna, bir süredir uzakta olup görevden dönen kocası Mark ile ilk karşılaşmaları anda kendisinden ayrılmak istediğini ve hayatında başka biri olduğunu ona duygusuzca iletir. Mark beklenmedik bu istek karşısında bocalar ve ailesinin dağılmasını önlemeye çabalarken küçük oğlu ile yalnız yaşamaya başlar. Anlatıda eşlerin aralarında kuramadıkları iletişimin Mark'ı zor durumda bırakmasına odaklanılması dikkat çeker. "Kusursuz" bir aile babası olarak sunulan Mark, rutin yaşamının dengelerini bozan "rakibi" ile yüzleşmek ister. Temelde tematik olarak eril normatif değerler, sınırlar ve sınır aşımalarıyla ilgili olan filmde Anna'nın geleneksel rollerinden (eş ve anne oluş) uzaklaşıp canavarsı-dişiye dönmesiyle filmde bir başka anlatısal katman daha açılır. Mark'ın rakip erkek olarak gördüğü Heinrich'in dışında, Anna'nın yaşamında tarif edilmesi ve Mark tarafından alt edilmesi zor bir başka "güç" olduğunu anlamasıyla tekinsizlik artar. Anlatıdaki canavarsı-dişi olarak sunulan Anna'nın ötesinde tanımlanamaz abject varoluşun bir başka Canavar olması dikkat çekicidir. Film anlatısında korku türüne ait bir başka öge daha kullanılarak tekinsizlik çoğaltılır. Erkekler arası fiziksel şiddete varan parodileştirilmiş güç savaşları arasında Anna'nın zıt özelliklerine sahip evcimen doppelgänger'ı olan "kız kardeşi" de anlatıya dahil edilir. Filmdeki iki kadınla -ki aynı oyuncu tarafından canlandırılırlar- tekinsizlik duygusu artar. Diğer yanda kendine ait kaotik evindeki yatağında sabit duran Canavar ile Anna'nın arasında aşılması zor bir "güç" ilişkisi vardır. Kendisi bizi kurbanlarını tehdit ve takip etmediği için korku türünde alışılmadık bir canavar ögesi olarak yorumlanabilecek şeffaf bedeninde görülen iç

²⁰ Xawery, filme, çiftin beş yaşındaki oğulları Bob (Michael Hogben) olarak yansımıştır (The Other Side of the Wall, 2009).

²¹ Metindeki tüm "The Other Side of the Wall" referanslı röportajlar, *Possession* filminin yapım belgeselinden (2009) Türkçeleştirilmiştir.



organları ve beden sınırları ile iğrenç, karanlık ve acımasız tabiatlı bir “güç merkezi” olarak bu (abject) Canavar aracılığıyla Anna, çevresindeki erkekleri ortadan kaldıracaktır. Film anlatısında Mark ve diğer erkekler Anna ve Canavar’ın varlığı ve arzuları nedeniyle çifte mağduriyet yaşarlar. Anlatının merkezinde Anna’nın “görev”lerini yerine getirmeyen bir (abject) anne olarak temelde heteronormatif değerleri yok sayması yanında çevresindeki erkeklere yaşattığı rekabet ve erkeklik krizi ile açıklanabilecek bir eril mağduriyet vardır. Filmsel anlatının sonunda Mark ve diğer erkekleri yok eden asıl nedenin Anna’nın normatif değerleri yok sayan anneliği ve Canavar’la birlikte olarak evi terk etmesi biçiminde sunulması cinsiyetçi yaklaşımın ipuçlarından biridir.

Possession’ın açılış sekansında Soğuk Savaş döneminde uzun süreli görevlere çıkan bir casus olan Mark görevini tamamlayarak eve döner. Mark’ın dönüşüyle Anna bir anlamda anneliğe ait semiyotik alandan çıkmak zorunda kalarak, babalığa ait sembolik alana girme tehdidiyle karşılaşır. Anna, Mark’a nedenini anlamasa da ondan ayrılması gerektiğini söyler. İşler rayından çıkmadan önce, Anna ve Mark medeni bir şekilde konuşabilmektedir. Filmin 48. dakikasına kadar seyirci ve Mark açısından anlaşılmasız bırakılan ve başka bir erkek olarak tahmin edilen ana etkenin bir canavar oluşu önemli bir anlatısal işaretlemidir. Film süresince Anna’nın canavarın etkisi altına neden ve hangi olayın sonucunda girdiği belirsizliğini korumuştur. Ancak Anna, canavarın etkisi altına girdikçe dönüşüme uğrar ve Mark’la aralarındaki gerilim gittikçe artar. Anlatıdaki mekân kurgusu açısından “ev”in yurt anlamına da gelebilecek anlamı akılda tutulduğunda ev içi ve ev dışına atılmak ile ilgili ve heteronormatif anlamda aileyi oluşturan eril/dişil dengesinin Anna yüzünden bozulması dikkat çekici bir anlamsal örtüşme dikkat çeker. Çiftin tartıştığı mutfak sahnelerinin birinde Anna, Mark’a cevap vermez ve gürültüsü nedeniyle gerginlik ve tekinsizlik yaratan elektrikli bıçakla et doğramaya devam eder. Kıyma makinesinin de kullanıldığı sahnede Mark, Anna ile konuşmaya çalışırken kıyma makinesinin gürültüsü Mark’ın konuşmasını engeller. Mark konuşurken Anna elektrikli bıçağı boğazına doğru yaklaştırır ve boğazını hafifçe keser, Mark’la olan diyalogunu bir kan fışkırmayla sonlandırır. Sahnede soğukkanlılıkla ve sıradan bir davranışmışçasına ilerleyen bedene karşı yaralama edimleri korku sinemasında dışarıdan bir düşman ötekini yapacağı tehditlerden farklı kendi-kendine edimlerdir.



Görsel 1. Anna ve Mark elektrikli bıçakla kendilerine zarar verir.

Anna’nın boğazına ve Mark’ın koluna kesik atarak kan akışına sebep olması, sembolik dünyaya ve dolayısıyla dilin alanına karşı geliştirilmiş semiyotik ve bedensel ifade biçimleri olarak yorumlanabilir.

Kristeva'ya göre benlik kazanımı, sosyo-kültürel ritüellerin benimsenmesine yönelik yaklaşımlar anne bedeninden ayrılan dönemle başlamaktadır. Anelik, abjection'ın sınırlarının belirlenmesi, dilin edinilmesi yoluyla farklılaşan semiyotik ve sembolik alanlara bağlıdır. Ötekinin, arzuların, düşlerin alanı olan semiyotik, anne ve çocuk arasındaki ilişkiyle şekillenir (2014, s. 93-94). Anna'nın Mark'ın konuşmasını ev içinde ve özellikle mutfakta, ev aletleriyle kesmesi, Kristevacı yorumlamayla babanın yasasını temsil eden sembolik işleyişin sekteye uğramasına neden olur.

Filmde dramatik dengenin bozulduğu durumu yaratan kişi olarak kurulan Anna karakteri öykünün dramatik çatışmasının da merkezindedir. Canavarsı-dişi olarak anlatıda yer verilen Anna karakterinin varoluşsal sorunu filmde histeri anlatısı biçiminde aktarılıp geçirdiği dönüşüm sürecinin nedeni gizlenmiş ve Anna "kendiliğinden" bir abjection kaynağı olarak sunulmuştur. Filmde mağduriyetin kaynağı olarak baskıcı iktidar örüntüsüne odaklanmak yerine canavarsı abject kadın öteki yaratımını odağa alarak mizojin bakış çoğaltılıp mağdur erkek(lik)ler (Mark, Heinrich, iki dedektif vb.) anlatısı kurulması seçilmiştir. Filmde ele alınış haliyle erkek karakterlerin "mağdur" olma halinin temel kaynağı ailenin eş tarafından bozguna uğratılması ve toplumsal cinsiyet rollerindeki tahribattır. Mark ve Anna'nın doppelgänger'ı olan ve Bob'un öğretmeni olarak çiftin hayatına dahil olan Helen arasındaki diyalog da bu varsayımı destekler niteliktedir:

Mark: Kadınlara karşı savaş açtım. Tehlikeliler. Öngörülemez, tutarsız, güvenilirmez.

Helen: Kadınların adet görmesi dışında farklı bir yanı yoktur. Geldiğim yerde kötülük kolayca kendini belli eder. Çünkü kötülük insan bedeninde cisimleşir. İnsan olduğu için, zarar görme tehlikesiyle karşı karşıya olursunuz. Size hayran olmadığımın değil. Ama kadınların dünyayı kirlenmesiyle ilgili hikayeleriniz bana acınası geldi.

Helen ile olan diyalogundan da anlaşılacağı gibi Mark'ın kadın nefreti her an Anna'nın ne kadar eksik bir anne olduğunu düşündürmesi üzerine kuruludur. Anna "gizli sevgili"nin çekimine kapılarak yavaş yavaş dönüşüme uğrar. Mark bu durumu kabullenemez ve çiftin tartışmalarının dozu artar, çok geçmeden de aralarındaki gerilim fiziksel şiddete dönüşür. Aile evindeki başka bir sahnede Mark, Anna'nın gitmesini engellemeye çalışırken onu yere iter ve sonra ona vurmaya başlar. Bir süre sonra Anna daireden çıkar. Mark da onu takip eder. Aldığı darbelerden dolayı Anna'nın ağzı kanamaktadır. Anna o sırada yanlarına yaklaşan ve hurda araçlar taşıyan bir taşıma aracının önüne geçiyormuş gibi yapar ama önüne geçmez, bu nedenle taşıma aracı kaza yapar ve üstündeki araçlar devrilir.

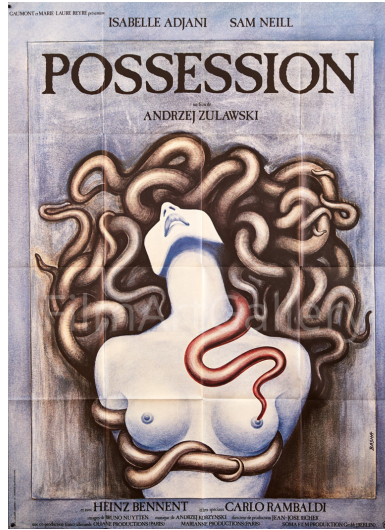


Görsel 2. Kazanın yaşandığı sokak sahnesinde yaratılan "canavarsı-dişi" figürü olarak Anna



Barbara Creed, popüler korku filmlerinde “canavarsı-dişi”nin, abject’in etkileyici ve baştan çıkarıcı görünümünü inşa ettiğini iddia eder. Sembolik evre öncesinde abject, özneyi sınır kavram (*the border*) ile ve anne-çocuk bağı ile ilişkisiyle birlikte kurar. Creed’in korku filmlerinde “canavarsı-dişi” yorumu, Freudyen “Ödipus karmaşası”nın da bir karşı okumasını içerir. Creed’e göre asıl kastrasyon korkusu uyandıran annedir. Creed bu doğrultuda Freud’un antik Yunan mitolojisindeki yılan saçlı, kendisine bakını taş döndüştüren Medusa figürü ile ilgili olan makalesi “Medusa’nın Başı”nı (Medusa’s Head, 1922) hatırlatır (2007, s. 26). Creed’e göre Freud’un, Medusa imgesiyle, “anne cinsel organı” imgesini eşit derecede “dehşet verici” olarak yorumlaması tesadüf değildir (2007, s. 2). Benzer şekilde *Possession* filminin orijinal afişlerinden birinin de cinsel olarak “davetkar” Medusa olması tesadüf değildir. Mitolojik kastratör dişi olan Medusa’ya yapılan gönderme de kadın oluşa dair dişi mitolojik figürler üzerinden yaratılan eril söylemleri yeniden üretmektedir.

Creed’e göre Medusa, ölümcül mitolojik annenin varyantıdır. Korku türünde ataerkil ve fallosantrik bir ideoloji içinde inşa edilen “canavarsı- dişi” temsili, cinsel farklılık ve iğdiş edilme korkusuyla yakından ilişkilidir. Medusa’nın başının, kadın cinsel organlarının yerine geçtiği kabul edilirse, Medusa mitine, canavarlığa dayanan kadın cinselliğinin farklılığına dair bir anlatının aracılık ettiği görülür (2007, s. 2).



Görsel 3. *Possession* filminin afişi

Joseph Campbell, *İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri* kitabında farklı kültürlerin mitoloji ve masallarındaki kastre eden cadı figürlerine dikkat çeker. Bunlardan biri de “dişli vajina” (vagina dentata) motifidir. “Dişli vajina” cinsel ilişkinin güvenli bir şekilde gerçekleştirilmesi için dişlerin genellikle bir erkek kahraman figürü tarafından bir şekilde çıkarılması veya yumuşatılması gerekliliğinin izlerini taşır (1995, ss. 80-81). Creed de Medusa ve “dişli vajina” motiflerinden referansla diş ve ağız imgesinin erkekte kastrasyon korkusuna neden olabileceğini belirtir (2007, s. 2). Filmde Anna ile Mark’ın tartıştığı ve bir taşıma aracının kaza yaptığı sahnede ağız kanlı Anna, kastrasyon korkusu uyandıran “canavarsı-dişi” kodlarına uygun olarak sunulmaktadır. Kaza sahnesinin son planında, Anna aracılığıyla tehlikenin yaklaşmakta olduğunun anlatısal bir



göstergesi de, gizem ve gerilim hissiyatını güçlendiren enstrümantal ses efektidir. Bu sahne aracılığıyla Anna'nın "tehlikeli" ve "ölümcül" olduğunun belirtileri taşıma aracına kaza yaptırmasıyla, soğukkanlılığıyla, donuk bakışlarıyla ve hızla oradan uzaklaşmasıyla verilmektedir.

POSSESSION FİLMİNİN MEKANSAL KURGUSU

Sınırlar, *Possession* filminde mekânsal analiz açısından önemlidir. Gündelik yaşamda, sınırların korunması bireyin psikoseksüel olduğu kadar sosyo-kültürel gelişimiyle de ilişkilidir. Frances Pheasant-Kelly bu durumu, bedenün öz disiplininin, ebeveynlerin alışkanlıklarından ve kısıtlamalarından alınan sosyalleşme süreçleri aracılığıyla öğrenilen ve genellikle çocukluktan yetişkinliğe geçişte belirginleşen bir süreç olarak nitelendirir. Söz konusu sosyalleşme süreci, benliğin belirli yönlerini, ağırlıklı olarak abjection'a neden olabilecek bedensel işlevlerle bastırmakla ilişkilidir. Toplumsal yaptırımlarla desteklenen yasaklar, öz denetimlerle ve sınırlarla yeniden üretilir. Bu anlamda abjection, aynı zamanda yabancı olmakla da ilişkilidir. Sınırlar, bölgelerin dışlanma alanları olarak görülürken bir çeşit iğrenme mekanizması yaratılır (2013, s. 11).

Possession'da hem Mark ve Anna'nın evinin hem de canavarın olduğu eski bina Berlin Duvarı'nın karşısında konumlandırılır. Hikâyenin hem iç mekânlarda hem de dış mekânlarda, Berlin Duvarı'nın²² etrafında gelişiyor olması *Possession*'ün sınır-merkezli kurgusunu ve "yabancı" olmaya dair politik imalar barındıran yönünü güçlendirir. Duvar bu türden bir dışlama alanı yaratır. Berlin Duvarı, sosyo-mekânsal sınırların inşasıyla, belirsizlik ve süresizlikten oluşan bir dönemi temsil eder. Bu türden bir sınır, eşik bölgesinin her iki tarafı için de endişe kaynağı olmuştur.



Görsel 4. Alan derinliği ile oluşturulan ilk odağın (Mark), ikinci odağa (Berlin Duvarı) kayması.

Berlin Duvarı, filmdeki karakterlerin özel yaşamlarına dair sınırlarını çizen görsel kodlamadır. Aynı zamanda Polonya'dan zorunlu göç ederek gelen ve kendi özel yaşamında da filmde yarattığı Anna ve Mark çiftine benzer bir ayrılık yaşayan Żuławski'nin deneyimi ile birlikte okunduğunda tekinsiz, yabancı kentlerdeki ötekilik olgusu, ev içlerinin de tekinsizliğiyle katmanlanır. Filmin ön

²² Berlin Duvarı inşa edildiği 1961 yılından, yıkıldığı 1989 yılına kadar, Berlin'i 28 yıl boyunca ikiye ayıran ve Soğuk Savaş'ın sembolü haline gelen, çok katmanlı bir sınır tahkimat yapısıdır. Bu dönemde kapitalist bir ekonomik yapıyla yönetilen Federal Almanya Cumhuriyeti "Batı Almanya"; Sovyet Sosyalist rejim güdümünde yönetilen Alman Demokratik Cumhuriyeti ise "Doğu Almanya" olarak anılmaktadır (Bilge & Güler, 2016, s. 57).

jeneriği Berlin Duvarı karşısından alınan planlarla birlikte akmaktadır. Mark ve Anna'nın evi Batı Berlin'dedir, fakat şehrin komünizm ile yönetilen doğu kısmında bulunan duvarı denetleyen güvenlik birimine bakmaktadır. Şehrin doğu kısmı Doğu Bloku'nun hatırlatıcısı olarak arka planda sunulması karakterleri de filmin yaratıcısı olan Żuławski'nin kişisel göçmenlik ve sınırlararasılık deneyimini de çağırıştırır.

Filmdeki dış mekânlar soğuk, ıslak, karanlık, duvarla çevirili ve iç mekânlarının da duvar üstündeki gözetleme kulesindeki kontrol görevlileri tarafından gözetlendiği mekânlarla bezelidir. Özellikle Kreuzberg bölgesindeki dış mekânlarda, sıradan bir gündelik hayat akışı hissettirilmez. Canavarın yaşadığı Kreuzberg bölgesinde restoranlar, cafeler, barlar, mağazalar, metro alt geçidindeki çiçekçi vb. kapalıdır, kepenkler inmiştir. Bu bölgede filmin anlatısına dahil olmayan hiç kimse, kamera önünde fazla görünür değildir. Filmin bu anlamda savaş sonrası Doğu Bloku ülkelerinin kent yaşamına dair distopyan anlatımı öne çıkar. Filmde canavarın yaşadığı bölge, savaştan sonra geçmiş yaşamın parçalarını barındıran, gündelik hayat akışına rastlanmayan mekânları kapsar. Bu durum auteur yönetmenin Canavar'ın yaşadığı bölge için özel bir anlam yaratma çabasının da göstergesidir.



Görsel 5. Anna ve Mark'ın yaşadığı evin penceresinden açılan çekim açısında, Berlin Duvarı üzerinde evi gözetleyen görevliler bulunur.

Filmin yapımcısı Marie-Laure Reyre de o dönemde film ekibinin de Kreuzberg'de duvarın tam karşısında, Türk göçmenlerden kiraladıkları evde konakladıklarını aktarır (*The Other Side of the Wall*, 2009). Reyre'nin belirttiği üzere yapım süresince set ekibinin kaldığı eve benzer şekilde filmde de Anna ve Mark'ın evinin karşısında Berlin Duvarı görünür ve duvar üzerinde evin içini gözetleyen görevliler vardır. Bu sınırsal ayırım, filmdeki insanların yaşam alanları ile canavarın yaşam alanı arasındaki ayırmayla da vurgulanır. Anna ve Mark'ın evinin bulunduğu ve Bob'un okulunun bulunduğu semt olan Vinetaplatz ile canavarın yaşadığı Kreuzberg semti arasında mekânsal olarak tezatlık yaratılmıştır. Filmde sınır, iç mekânlar kadar, dış mekânların bölgesel ayırımı arasında da çizilmiştir.



Görsel 6. Güneşli havanın, renkli, modern binaların olduğu bölge (sol) ve canavarın yaşadığı kapalı, kasvetli havanın ve eski binaların olduğu Kreuzberg bölgesi (sağ) arasında renk kullanımı farkı

Dedektiflik ofisi, okul ve Anna ve Mark'ın evinin bulunduğu bölgelerde (genellikle Vinetaplatz) hava güneşlidir. Dedektifle Mark'ın konuştuğu sahnede görüntüye güneş ışığı yansır, Berlin'in bu bölgesinde binalar modern mimariye sahiptir ve Kreuzberg bölgesine göre sıcak renklerle aktarılır. Buna karşın canavarın yaşadığı Kreuzberg semti Sebastian Caddesi'nde²³ binalar daha eski tarzda, koyu renklidir, hava kasvetli ve yağmurludur. Gri tonlarda ve ıssız olan bu bölge, kentsel çürüme hissiyatını da pekiştirir (The Other Side of the Wall, 2009). Kreuzberg sokakları kıvrımlı ve tekinsizdir. Kreuzberg sokaklarını istila ederek tekinsizleştiren, "abject" fantastik canavarın kendisidir. Bu anlamda filmdeki canavar olarak beliren ve yeni bir sınır aşımını zorunlu kılan varlık oluşturduğu tehdit ile önemli bir başka temsil odağı haline gelir. "Canavarsı-dişi" temsili olarak tehditkâr cinselliğiyle Anna ve Anna'nın bağlı olduğu canavar/yaratık varlıklarıyla ataerkil düzeni sembolik, sosyal ve fiziksel olarak tehdit etmektedir.

Daha önce belirtildiği üzere sınır ihlali, abjection teorisinde, ilk evrede adet kanı, ceset ve dışkıyla; sonraki evrede korku kaynağı ve iğrenme nesnesi haline gelen anne bedeniyle ilişkilidir (Kristeva, 2014, ss. 90-92). Buradan yola çıkarak gözden geçirildiğinde *Possession* sürekli gözetim ve kontrol altında olan bir sınırdaki, kendi varoluşunu gerçekleştirmeye çalışanların hayatta kalma anlatısıdır.

Filmde canavarın yaşadığı yüksek tavanlı, yıkılmaya yüz tutmuş daire; çok odalı, labirent benzeri yapıyla mekânsal olarak klasik korku anlatı kodlarına uygundur, buna karşın klasik korku filmlerinde sıkça rastlanan kurbanların mahrem alanlarına yapılan istila, bu film özelinde söz konusu değildir. Filmde Canavar dairesinde konumlanır ve yeri sabittir. Kurbanlar ve Anna, Canavar'ın dairesine giderler.

Possession korku türünün hilelerine dayandırılmayacak kadar, sıradan bir kayıp korkusu ve içsel parçalanmaların bedensel ifadeleriyle doludur. Anna'nın bedenini ele geçiren yalnızca "şeytan" veya canavar değil, Żuławski'nin de vurguladığı gibi tamamen dünyevi terimlerle kötülüğün kendisidir (The Other Side of the Wall, 2009). Filmdeki canavar kurgusu, zorunlu göç deneyimi yaşayan ve eşinden ayrılan Żuławski'nin yalnızlığıyla birlikte okunduğunda, filmde çiftin yalnızlığını besleyen karanlık bir gücün metaforu olarak okunabileceği gibi; daha genelde yönetmenin Polonya'nın sosyo-politik geçmişiyle de ilişkili kötülük olgusuyla bir yüzleş(tir)me

²³ Sebastianstraße no: 87, canavarın yaşadığı dairenin adresi olarak filmde belirtilmiştir.



aracı olarak da okunabilmektedir.

Sınırlar, yalnızca ulusal kimlik için değil, aynı zamanda ve özellikle bireysel beceri ve erkeklik gösterileri için de önemlidir. Bu anlamda abject mekânlar, sosyal ve kültürel olarak sınırların hakimiyetini kaybettiği alanlar olarak temsil edilebilir (Kelly, 2013, s. 57). Canavarın yaşadığı daire yüksek tavanlı ve eski, yıkılmaya yüz tutmuş, karanlık ve ürkütücüdür. Bu eski, az eşyalı ve kirli dairenin gizli iç mekânları vardır. İç odaların fazlalığı, karanlık ve nemli yapısı nedeniyle canavarın yaşadığı daire anne bedeniyle ilişkilendirilebilir. Çevresindeki erkeklerde kastrasyon korkusu uyandıran “tehlikeli” anne figürü Anna, eril mağduriyetin asıl kaynağı olacak olan güce (iktidara) yaklaşarak bu ilişkiyle geleneksel rollerinden/sınırlarından ayrılmaktadır.



Görsel 7. Yatakta konumlanan canavardan akan kan ve irin benzeri sıvı

Filmdeki “abject” varlık, klasik korku filmlerinin alışılmış canavar kalıplarından farklı olarak hem eril hem de dişil özellikler taşımaktadır. Canavar korkutucu, tehdit edici, erk sahibi, devasa bir formdan ziyade; “iğrendirici”, zavallı, çok kollu bir iç organa benzemektedir. Yuvarlak bedeni, fallosantrik kafa yapısı ve ahtapotu andıran kolları bulunur. Gözlerinin rengi yapay olduğu fazla belli olan ve yüze robotik bir ifade katan parlak bir yeşildir. Anna’nın doppelgänger’ı öğretmen Helen de onunla aynı göz rengine sahiptir. Bu vesileyle Helen ve canavar arasında bir “kan bağı” kurulmuştur. Canavar daha çok zavallı bir “yaratık” olarak, dairenin karanlık bir köşesinde sinmiş şekilde durur veya yatar. Fazla hareket etmez, ayakta dururken, yürürken veya konuşurken görülmez. Sadece dururken bedeninden kan ve irin benzeri bir sıvı akar. İğrenç/öteki olan bu form insan/canavar/hayvan (ahtapot) hibrit bir bedendir. Hem Doğu Bloku ile ilişkili ahlaki kötülüğün bir metaforu olarak hem de erilliği tehdit eden bir güç olarak canavar abject’tir. Ancak Kristeva’nın abject’i tanımlarken, “ahlakdışı, anlaşılmaz, tereddütlü”, “yüze gülen bir kin”, “arkadan bıçaklayan bir dost” gibi ikircikli ifadeler kullanmasını (2014, s. 16-17) dikkate alırsak filmdeki hibrit canavardan ziyade, Anna’nın (masum/suçlu; ele geçirilmiş kurban/katil) filmdeki erkek karakterler için abject bir tehdit oluşturduğu çıkarımını yapabiliriz. Bu varsayıma uygun olarak filmde canavar, Anna ve kurbanların aynı odada bulunduğu, gerilim anlatısının yoğunlaştığı sahnelerde yüksek sahnelerde esas tehlikeli canlı formunun, canavar değil, psikotik Anna olduğuna dair seyirciye müzikle, kamera açılarıyla ve diyaloglarla hissettirilmesine yönelik vurgular dikkat çeker. Bu kötülüğün kaynağını hedef gösterici sahneleme biçimine uygun şekilde, anlatıya göre sırasıyla iki erkek kurbanın da sonunu getiren canlı formu, canavar değil Anna’dır. Canavarın varlığını ilk keşfeden kişi, daireye ilk gelen, Mark’ın tuttuğu birinci dedektiftir. Daireye ilk gelen dedektifin ortadan kaybolması üzerine onun akıbetini merak edip daireye ikinci gelen dedektiflik bürosunun başı olan Zimmermann (Shaun Lawton)’dır. İkinci dedektif, ilk kurban olan



aşığının öldüğünü fark etmesinin hemen ardından Anna tarafından silahla öldürülür. Daha sonra kurbanların bedenlerinin parçalanarak buzdolabında saklandığının gösterilmesiyle mekân erkekleri kastre eden canavarsı-dişi Anna'nın eylemleriyle iki kere abject haline gelir.

Kristeva'ya göre kirlilik, sınırın öte yanı anlamına geliyorsa ve özneye var olma imkânı tanıyorsa, yaşayana ölümün sınırlarını hatırlattığı için ceset; her şeyi kuşatan bir sınır olarak atıkların en iğrendiricisidir (2014, s. 16). Filmde Heinrich, canavarın yaşadığı dairededeki mutfakta cesetleri görür. Heinrich aynı zamanda, canavarsı-dişi figürü olan Anna tarafından bu mutfakta bıçakla yaralanmıştır. Kristevacı bir okumayla, filmde sözel yetkinliğini en iyi şekilde kullanma ve kültürel geçmişi en iyi şekilde yansıtmaya çabasıdaki karakter olarak Heinrich'in, sembolik baba alanını abartılı ve ironik biçimde temsil ettiği iddia edilebilir. Baba alanını temsil eden Heinrich, abject bir mekân olan canavarın dairesindeki mutfakta, annenin alanını temsil eden abject "canavarsı-dişi" figürü olan Anna tarafından yok edilme tehdidiyle yüzleşir.

Filmde bedensel temizlik sahneleri çiftin oğulları Bob'un olduğu sahnelerde öne çıkar. Bob, babasıyla vakit geçirirken banyo küvetinde oyun oynar. Banyo küveti en nihayetinde çocuğun sonu olur, Helen'in evinde oyun oynarken, babasının veya annesinin kendisini almaya geldiğini düşünerek korkuyla kendini küvetteki suya atar ve boğulur. Bu anlamda yetişkin kimliğinin göstergelerinden biri olan bedensel temizliğin filmde yalnızca çocuğa atfedildiği anlaşılır. Aynı zamanda filmde Anna'nın istikrarlı bir anne kimliğini sürdürememesi, işgal ettiği alanlarla ilişkilendirilebilir. Bu mekânların dağınıklık, kirlilik veya inanca bağlı ritüellerle temiz ve "düzgün" beden inşasının önüne geçtiği okuması yapılabilir. Filmdeki erkekler (Mark, Heinrich, dedektifler) temiz, statü sahibiyken; Anna'nın kirliliği, sınır kişilikli, histerik, tehlikeli olması da dikkat çekicidir. Erkek karakterler bir anlamda Anna'yı kontrol altına almaya çalıştıkça dengelerini kaybederler, istikrarlı şekilde sürdürülen (eril) statü ve kimlikleri sekteye uğrar. Bu noktada Creed'in (2007, s. 38-39) anneliğe (maternal) ait şeylerin, babalığa (paternal) ait düzende dengesizliğe yol açtığı vurgusu önemlidir. Filmde Anna'ya ait özellikler babalığa ait düzene tehdit oluşturacak biçimde kurulmuştur.

Kristeva'ya göre abjection, tutarlı ve bütünsel bir öznelliğe ulaşma sürecinin gerekli bir parçasıdır. Bu nedenle, tutarlı bir yetişkin kimliğinin gelişimine katkıda bulunan kurumlar (aile, okul, kilise...) abjection'ı incelemek için önemli malzemeler sunar (2014, s. 31). Yine Kristeva'ya göre arınma ritüelleri, başlangıçta abject ile yüzleşme ve onu kontrol alma çabasıyla ortaya çıkmıştır. Bu durum dini ritüellerde de işlerliğini sürdürmektedir. Abject olandan arındırmanın çeşitli araçları, dinler tarihini oluşturur. Bu açıdan bakıldığında abjection'da kök salan ve öznenin arındırıldığı deneyim dini ritüellerin temel bileşenlerinden biridir (2014, 30-31). Hristiyan köktencilik, filmde hem karakter motivasyonunu hem de anlatıyı desteklediğinden, dini motifler sıklıkla görülür. Bunun en belirgin örneği, kilisede Anna'nın gözleri tamamen kapalı İsa heykelinin altında, İsa'ya bakarak görülmek ve fark edilmek için acı içinde bebek gibi sesler çıkarmasıdır.





Görsel 8. Anna kilisede İsa heykeline bakarak anlaşılmas sesler çıkarır

Anna'nın mırıltıları, çığlıkları, sözel ifadenin yetersizliği nedeniyle beden hareketlerinin ve yüz mimiklerinin öne çıkarılması onu çocukluğun sembolik olmayan bir ses evrenine aidiyetini destekler niteliktedir. Kaja Silverman *The Acoustic Mirror* (1988) çalışmasında Kristevacı terimler (semiyotik/chora)²⁴ üzerinden ana akım filmlerle feminist deneysel filmleri kıyaslayarak anneliğe ait ses evrenini yorumlamıştır. Silverman, ataerkilliğin yalnızca görsel olanda değil karakterlerin seslerinde ve diğer ses kullanımlarında da etkisini gösterdiğini saptar. Örneğin ana akım korku filmlerinde kadın sesi çoğunlukla çığlık, mırıltı ve sessizlik gibi pasif seslerle ilişkilendirilir. Silverman'a göre sesin, imgeler kadar travmatik bir anıyı çağırma etkisi bulunur ve ses büyük bir "kırılganlığı" ortaya koyma yeteneğine sahiptir. Ana akım sinemada erkek sesi saf fallus olarak, bedensiz, yerleşmemiş, her şeyi bilen ve her şeye gücü yeten olarak kullanılabilir (1988, s. 40). Bu nedenle kadın sesinin zaman zaman erkek özne için üstlendiği telafi edici biçimi (akustik yansıması) bulunur. Kadınlığın "karanlık kıtası", yalnızca ana akım sinemada değil, bağımsız sinema içinde de tanınmış, ince işlenmiş bir alandır. Silverman anneyi choranın içine indirmediği için onu sessizlikle ve ifade edilemezlikle ilişkilendirir (1988, s. 66). Anna'nın kilise sahnesindeki mırıldanmalarını Silverman'ca bir okumayla yorumlayacak olursak Anna, çevresi üzerinde dilsel kontrol sağlayamayan bir ses kılıfı içinde yaşamaktadır.

Kilise sahnesinde Anna tepeden, "tanrısal bakış" açısıyla görüntülenmiştir. Bu tanrısal çekim açısı iç mekân sahnelerinin önemli bir kısmında tekrarlanmış, bu vesileyle karakterler üstten bir bakışla görüldükleri için önemsizleşmiş, mekânda kaybolmuş ve izlenmekte oldukları hissi verilmiştir. Aile evindeki hareketleri sınırlayıcı alan (mutfak), iç mekânlarda (kilise, otel, aile evi...) kullanılan tepeden, kuş bakışı çekimler ve karakterlerin yakın plan yüz ifadelerinin sık kullanılması, filmin karanlık, kloströfobik atmosferini destekleyecek şekilde düzenlenmiştir.

Filmdeki kilise sahnesinden filmin en şiddetli bedensel kasılmalarının görüldüğü metro sahnesine geçiş yapılır. Böylece dini inanç, sadece abjection'a karşı bir araç olarak kalır ve Anna'nın vurguladığı kız kardeşlik inancının da bir temsili haline gelir. Kilise sahnesinden sonra filmin göstergesel abject temsilleri en fazla olan sahnelerinden biri olan, yeraltı metro geçidi sahnesine geçilmesiyle, dünyanın cennet ve cehennem katmanlarının çağrışımı yaratılarak mekânsal tezatlık oluşturulur. Anna'nın metro alt geçidinde kriz geçirdiği sahnede geçitte Anna'dan başka

²⁴ Kristeva, Platon'un *Timaios* adlı eserinde kullandığı, arkaik, hareketli, istikrarsız; babayı ve hatta heceyi önceleyen, metaforik olarak besleyici ve anneye ait olan bir chora'dan (uzam, bölge) söz eder. Göstergeseli, anne bedeninin doldurduğu uzamın, egemenliği altına aldığı dişil bir deyim olarak tanımlar (Kristeva, 2014, s. 26-27).



kimse yoktur. Yerler ıslaktır, tavanda beyaz ışıklar vardır. Anna yürürken, abartılı kahkahalar atar ve yavaş yavaş içindeki “kötülük” hareketlerini çarpıtmaya başlar. Kahkahanın ardından çığlık atmaya başlar, kahkaha ve çığlık bir tezat oluşturur.



Görsel 9. Metro alt geçidi sahnesinde süt ve yumurtanın duvarda patlama anı (sol) ve Anna'nın devam eden atakları (sağ)

Anna kilise sahnesinden itibaren bir yiyecek torbasını elinde sıkıca tutmaktadır. Metro alt geçidinde yiyecek torbasını hızlıca duvara çarpar, dişil imge temsilleri olan süt ve yumurta duvarda patlar. Her iki göstergenin seçimi de doğum ve çocukluk ile ilişkilendirilebilir. Anna çığlık atmaya devam eder. Bedeni “şiddetle” ve “vahşice” ele geçirilmiştir. Sahnenin sonunda, bacaklarının arasından, ağzından ve saçlarından daha önce canavardan aktığını gördüğümüz kan ile birlikte yeşil, beyaz irin benzeri yoğun, iğrendirici bir sıvı akar. Anna'nın daha sonradan “düşük” olarak nitelendirdiği bu uzun kriz anının beden sıvılarının boşaldığı sonu aracılığıyla adet döneminde, hamilelik, doğum sırasında çeşitli dönüşümler geçiren, sıvılar salgılayan kadın bedeni de abject olarak damgalanır.



Görsel 10. Metro alt geçidi sahnesinin sonunda Anna'nın bacaklarının arasından akan kan ve irin benzeri sıvı

Kristeva'ya göre adet kanı en belirgin abject temsillerinden biridir. Dışkılar-akıntılar ve dışkıya-akıntıya benzeyen şeyler (çürüme, enfeksiyon, ceset vb.) kimliğin dışından gelen tehlikeyi temsil ederler. Bununla birlikte Kristeva, adet kanını farklı bir yerde tutar, adet kanı yazara göre kimliğin içinden gelen tehlikeyi temsil ederek toplumsal bir bütündeki cinsiyetler arası ilişkiyi tehdit eder (2014, s. 92-93). Anna'nın kilise ziyaretinden sonra gerçekleşen bu durumun, dişil olanı “günah” a yakınlık yoluyla abject olarak konumlandırılmasına aracılık ettiği iddia edilebilir. Anna'nın





metro sahnesinin sonunda genital bölgesini tutuyor olması ve yönetmenin bu sahne için yaptığı adet kanı yorumu bu varsayımı destekler niteliktedir. Żuławski metro alt geçidi sahnesindeki “düşük” anında Anna’nın içinden atmaya çalıştığı “adet kanı” ve “dışkı” ile ilişkilendirir, bu vesileyle o dönemin politik atmosferinin bir metaforu olarak “kötülük” temsili yaratmak istediğini aktarır:

Kendine itiraf edemediğin şeyleri başkalarına nasıl açıklarsın ki? Böylesine bir öfke, böylesine bir taşkınlık ancak sancılı yaşanmışlıklardan sonra ortaya çıkabilir. (Anna) Konuşmak, kendini sözlerle ifade etmek yerine metroda bir şeyler yapıyor. Anna metroda vücudundan bir şeyleri dışarı atıyor. Bu attığı şey kötülük. Bu bir adet kanı veya bir dışkı olabilir. Kendi içinde var olduğunu bile bilmediği “kötülüğü” tahliye ediyor. Bunu bir kez başardığında, Marx’ın ya da Lenin’in düşüncesi ya da o dönemin politik atmosferinde ete kemiğe dönüşen her neyse, Anna’yı öldürmeye teşvik ediyor (The Other Side of the Wall, 2009).

Filmde canavar metaforu ile karşımıza çıkan “baskıcı” ideoloji ile birlikte bu ideolojinin çekimine kapılan kadın öteki (Anna) abject olarak konumlandırılmakta; kadın öteki, erkekleri canavar aracılığıyla tehdit edip ortadan kaldırmaktadır. Filmin sonunda Anna’yı canavardan kurtarmaya, bir anlamda ailesini ve kaybettiği iktidarını kurtarmaya çalışan Mark da kurban olarak öldürülmektedir. Bu anlamda Żuławski’nin belirttiği politik zeminden film kişisel (otobiyografik) ve mizojin bir anlatıya dönmektedir. Filmde politik zemin, iktidar ve baskı sorgulaması yerini kadın düşmanlığına bırakmaktadır.

POSSESSION FİLMİNDE “CANAVARSI-DİŞİ”YE DAİR GÖRSEL ANLATIMIN YORUMLANMASI

Possession filmi incelenirken Kolker’in bir filmin tüm yönlerinin biçimsel, yapısal prensiplere dayandığı, anlamın daima yapı ile iletildiği ve anlam ve duygunun onu ileticek bir biçim olmadan var olamayacağı konusundaki (2009, s. 65) uyarısı yol göstericidir. Filmin biçimi ile ilgili önemli noktaların altını çizen Kolker’den devam edilecek olursa kamera hareketi filmdeki en önemli kompozisyon öğelerindedir. Yönetmene uzam yaratma ve katetme olanağı sağlar. Ayrıca devinen kamera yönetmenin meraklı bakışının bir uzantısı olabileceken bazen tehdit edici de olabilir (2009, s. 102). Yine yazarın hatırlattığı sinemasal dil ile ilgili bir başka uyarı devinen kamera ve uzun planlarla ilgilidir. Devinen bir kamera özellikle de bir uzun çekim ile kullanıldığında zamansal bir olaydır. Geleneksel sinemanın kısa çekimlerinden farklı olarak uzun, devinen kamera sekansları zamanı gösterir ve oyuncuların sanki sahnedeymiş gibi oynamalarına olanak sağlar. Onların duygularının gelişiminden zamansal bir süreci oluşturur (Kolker, 2009, s.103). Kolker oyuncularla ilgili olarak oyuncuların bir cisimleşme, öyküye tazelik ve iskelet kazandırma yanılması yarattığını belirtir. Yine yazara göre oyuncular bizim arzularımızın simülakrına, olmayı istediğimizi düşündüğümüzün ve görmeyi istediğimizi bildiğimizin temsiline dönüştürülürler. Onlar bizim kolektif düşselimiz ve güzelliğe, cinsellik, aşk, güç ve iktidara dair imgelerin kültürel repertuarıdır (2009, s.157). Yine Kolker’in sinema oyuncuları için vurgusu dikkat çeker. Film oyunculuğu ve bu oyunculuğu yapan gerçek bedenler bir filmin mizanseninin parçası olarak anlaşılmalıdır (2009, s.158). Her performans içinde bir karakter ya da durumun





geliştiği süreç olarak tanımlanırsa performansı yaratan aslında yapımcı, yönetmen ve oyuncudur (2009, ss. 158-159).

Anna karakteri canavarsı-dişinin görsel kodları açısından ilginç bir vaka örneğidir. Bu bölümde filmdeki görsel kodların tamamının bir analizini yapmak yerine, yalnızca korku türü estetiği aracılığıyla toplumsal cinsiyete dayalı temsilin canavarsı-dişi kodlarıyla sunulduğu sahneler üzerinde durulmuştur. Filmin kurgulanmış halindeki (çekimlerin tekrar sayısı ve uzunlukları bilinmemekle beraber) metro sahnesinin yönetilme biçimi dikkat çekicidir. Metro alt geçidi sahnesi üç dakika 10 saniye sürer ve üç plandan oluşur. Üç plandan ilk ikisi uzundur, steadicam ile takip çekimi yapılmış, hareketli kamera kullanılmıştır; Anna'nın düşük yaptığı üçüncü planda, kamera sabit olarak konumlandırılmıştır. Birinci plan 1 dakika 15 saniye; ikinci plan 1 dakika 27 saniyedir. Sahnede 2. dakika 42. saniyede kullanılmaya başlayan ses efekti yaşanan bedensel krizin, Anna'nın insanüstü/canavarsı, gizemli/karanlık bir tarafından kaynaklandığını destekleyecek şekilde kullanılmıştır. Anna'nın takip edildiği ilk iki uzun planda kamera onun alanına girer. Planların uzun tutulmasından ve oyuncunun çığlık atarak abartılı bedensel hareketlerde bulunmasından dolayı metro sahnesinde oyunculuk yönetiminde uzun plan boyunca istenilen bedensel performansın görsel etkisi kadar çekimler sırasındaki zorlayıcı olabilecek deneyim ve yönetmen ile oyuncu arasındaki tahakküm ilişkileri de düşünölmelidir.

Anna sokakta yürürken veya evin içinde odadan odaya geçerken dolly ve truck ile takip kaydırması çekimleri yapılmıştır. Filmde kamera kullanımı genellikle takip üzerine kuruludur. Anna'nın canavarın dairesine gittiği sahnelerde Anna üzerinden yaratılan takip duygusu, onun kişisel alanına girecek şekilde kullanılmıştır. Bunu gözetlemeci kamera kullanımı ile kadın bedenini görsel düzenleme açısından da kontrol altına alan eril (auteur) gözetlemeci ısrar olarak yorumlamak olasıdır.

Filmde Sharon J. Mee'nin vurguladığı nabza, ritme, hareketliliğe dayanan dinamik akış yalnızca mesafe katetmek üzerinden yaratılmamıştır. Karakterler oturdukları yerde de hareket halindedir. Mark, Bob'un tek başına kaldığını öğrendiği sahneden sonra sallanan sandalyede şiddetli şekilde sallanır, Heinrich'in çektiği videoyu izlerken de yine sallanan sandalyede sallanır. Mark, Anna onu terk ettikten sonra yatakta ileri geri kıvrılır. Heinrich, Mark'la Anna'nın nerede olduğu hakkında konuşurken merdiven boşluğunda döner durur. Dedektifin ofisinde, Anna'nın takip edilmesini istediğini söyleyen Mark, ofis sandalyesinde anlamsızca sağa sola döner. Dedektiflik bürosu yetkilisi Zimmermann da, Mark'ın yönünün tersine bir ritim tutturarak sandalyesinde döner (Mee, 2020, s. 172). Anna iç mekânlarda da hareket halindedir; amacı belirsiz, çoğunluğu işlevsiz "ev işleri" yapar. "Düşük" yaptığı sahnede metro duvarlarına kendini çarpmasıyla ve yere kendini atmasıyla Anna'nın hareketliliğinin şiddeti artar. Bu anlamda filmdeki en hareketsiz varlığın, canavar olduğunu hatırlatmak gerekir, canavarın yeri, durumu ve gücü sabittir.

Possession'da eziyet edilen, öldürölen, parçalara ayrılan kadın karakter değildir, bu "çarpık" ilişkiye tanıklık eden erkek kurbanlardır. Film anlatısında sorunun kaynağı olarak kusurlu, canavarsı varlık ve bu varlıktan aldığı gücü çevresindeki erkekleri ortadan kaldırmak için kullanabilen "ölömcöl anne/eş" gösterilir. Bu haliyle korku sinemasının kurban kadınların bulunduğu diğer anlatılarına benzemeyen filmde canavarsı-dişi Anna'nın kurbanlarının kurban-





oluş sürecini seyrederiz. Ancak belirtilen anlamda aktif bir kadın karakter olan Anna film boyunca pasifmişçesine eril bakış ile izlenmekte ve edilginleştirilerek sunulmaktadır. Bu sunum biçimi filmde eril bakış ve perspektifin sinemasal dile dair kaynağı olarak yorumlamaya açıktır.

Anna karakterinin bu yönü canavarsı-dişi formu olarak “kastratör” ve “ele geçirilen dişi beden” temsiline uygun olarak ilerler. Filmde kurbanlar erkektir, üstelik anlatı kadın kahramanların merkezde olduğu tecavüz-intikam filmleri gibi bir hikâyeye etrafında da örgütlenmemiştir. Erkek kurbanlar bu iki abject figür arasındaki “çarpık” ve “iğrenç” ilişkinin tanıkları oldukları için “canavarsı-dişi” figürü olan Anna tarafından yok edilirler. Filmdeki kurbanların canavarla karşılaşması ve yok edilmesinin tek nedeni merak, kontrol ve izleme arzusudur. Bir anlamda erkekler eril merak duygusunun, Anna’yı kontrol altına alabilme, güç gösterisi (birbirlerine ve canavara karşı) ve rekabet duygusu ile aslında eril iktidar konum ve pratiklerinin yarattığı yıkımın kurbanı olurlar.

***Possession*’da İçsel Parçalanma: İkiz (Doppelgänger) Teması Üzerinden Kimlik Arayışı**

Filmde Anna ve Mark, “delilikle paralel ilerleyen yolculuklarında”, doppelgängerlarıyla yüzleşir. Anna ve Helen, “Şans” ve “Kader” isimli iki kız kardeşi temsil eder. Bu iki kız kardeşe bölünme olarak yaşanan süreç, canavarla ilişkilendirilir. Anna metrodaki krizinden sonra Mark’a “düşük” yaptığını açıklar. Aslında kaybını yaşadığı kişi insan veya canavar formunda bir bebek değil, ikiz kardeşi “Kader” dir. Kader ile ima edilen Helen karakteridir. Anna’ya göre “Kader”in kaybindan sonra geriye manasız “Şans” (kendisi) kalır. Evlilik ve aile ilişkileriyle bağlantılı görünen bu kimlik arayışı, ister Anna’nın arkadaşı Margit ister sevgilisi Heinrich, ister diğer sevgilisi canavar, ister öğretmen Helen olsun, her zaman başkalarına açılır, çiftin kişisel meselesi ve bir aile problemi olmaktan çıkar ve Berlin’in bölünmüşlüğüle ilgili “sınır” larında kaotik bir hal alır.

Filmdeki dil ve kültür vurgusu ile ilgili bir kesit dikkat çekici görsel ve işitsel gösterge ve öğeler barındırır. Heinrich’in Mark görevden dönmeden önce çekmiş olduğu bir kamera kaydından Anna’nın bale eğitmeni olduğu anlaşılır. Anna öğrencilere Fransızca komutlar verir. Bu durumdan onun Berlin’de yaşayan bir göçmen olduğu çıkarımı yapılabilir. Aksanlı İngilizcesi de bu varsayımı destekler. Bale eğitimi sahnesinin devamında (kamera kaydının devamı) kamera kaydını gerçekleştiren Heinrich’in hiç konuşmadığı dolayısıyla Anna’nın yer yer kameraya (bize) doğru bakarak gerçekleştirdiği monoloğundan onun ikizinden haberdar olduğunu anlarız. Anna içini dökerek konuşurken arka planda belli belirsiz, yanlamasına duran Marx ve Lenin portresi görülür. Duvarda belli belirsiz görülen Marx ve Lenin portresi, Żuławski’nin röportajında Polonya’daki komünist rejime bağlı politik olayları sıklıkla “kötülük” olarak nitelendirmiş olmasıyla bağlantılı sembollerdir (Żuławski, 2013).





Görsel 11. Kamera kaydında Anna konuşurken arka planda bulunan, net olmayan Marx ve Lenin portresi

Anna'ya göre her insanın birden fazla yüze ihtiyacı vardır; ışığın her zaman gölgeye ihtiyacı vardır. Bu örneklerdeki gibi sözel olarak da desteklenen bu içsel parçalanma Anna/Helen ve Mark/Heinrich çatışmasıyla yansıtılır. Anna ve Mark, bu kişilik bölünmesinde eksiklikle kurgulanmıştır. Anna'nın Şans ve Kader söyleminde Helen, idealize edilmiş fedakâr kadınlık hallerini sergilemektedir. Anna ise tam tersine “dengesiz” eylemleri olduğu ve tehdit teşkil ettiği için “canavarsı-dişi” temsilidir. Anna'nın hem kurban hem de katil olması ile, Creed'in önerdiği abject, canavarsı annelik kodlarına uygun görünmektedir. Çocuğu koruma işi, Anna'nın görsel ikizi Helen'e bırakılır. Helen, Mark'ın dünyası için idealize edilmiş bir imaja sahiptir. Koyu lacivert tonları giyen Anna'nın tersine Helen, beyaz giyer ve Bob'a karşı anaç tavırlar sergiler.



Görsel 12. “İdeal eş” temsili olarak Helen (sol), “canavarsı-dişi” temsili olarak Anna (sağ)

Filmde görsel kodlar açısından beyaz giyimli ve temiz görünümlü Helen ile dağınık olan, kirli ve kanlı görünümlü Anna arasında tezatlık oluşturulur: Bir tarafta abject canavarsı-dişi temsili olarak erkeklere tehdit oluşturan Anna; diğer tarafta toplumsal cinsiyet rollerini benimsemiş, ideal eş temsil eden Helen. Anna da Helen de dış görünüşü, kıyafeti öne çıkarmayacak şekilde uzun, düz ve kapalı kıyafetler giyerler. Özellikle Anna'nın giydiği uzun, kapalı, koyu renkli elbiselerin ve ayak bileklerine kadar uzanan uzun lacivert paltonun misyonerliği çağrıştıracı dini referansları bulunur. Anna'nın uzun, dalgalı saçları vardır, koyu renk giysiler giyer ve davranışları doğal değildir. Anna'nın yüzünün sık sık yakın planlarla gösterilmesi, onun şeytani ve canavarsı görünümünü desteklemektedir. Anna şeytani ve canavarsı görünümü altında, doğaüstü kötücül bir gücün çekimine kapılmaktan kaynaklı olarak masum bir ifadeyi de barındırmaktadır.



Filmde bireyin yazgısına olan bağlılığıyla ve inanışına dair sorgulamalarıyla yaratılan trajik yapı öne çıkmaktadır. Bu inanç sorgulamaları, parçalanmış aile yapısı, çifte kimlik, çifte canavar ve kurguyla desteklenerek filmdeki içsel parçalanmanın, bedensel başkalaşıma dönüşümüne uygun zemin hazırlamıştır. Filmdeki doppelgängerlik kurgusuna genel bir yorum getirilecek olursa, kadın öteki'ne sahip olma arzusunun ardındaki tehlikeli, şeytani varlık “maskesiz” şekilde açığa çıkınca geriye yalnızca “kimliksiz”²⁵ ve maskesiz canavar formu kalmıştır.

SONUÇ

Possession klasik korku anlatılarında öne çıkan erkek şiddetine karşı savunmasız olan ve buna katlanan kadın figürlerinden farklı bir yerde konumlanmaktadır. Buna karşın film erkeklerin canavarsı-dişil olana duyduğu kaygının ve genellikle klasik türünün gerektirdiği duygulanım olan iğrenmeyle birleştiği bir yapıda kurgulanmıştır. Filmde abject'i öznenen ayıran “sınır” vurgusu hem mekânsal hem bedensel kurgu açısından okumaya uygundur: Doğu Avrupa/Batı Avrupa, insan/canavar, kirli/temiz, ideal anne/abject anne ve normal cinsel arzu/anormal cinsel arzu üzerinden “sınır” çizilerek ikilikler yaratılmıştır.

Barbara Creed, abjection teorisinin açtığı yoldan popüler korku sinemasında, baba (paternal) alanını tehdit eden her şeyin, özellikle anne alanının ifade ettiklerinin baba alanında inceliklerle arındırıldığı bir evren yaratıldığını belirtmiştir. “Art-horror” örneği olsa da *Possession* filmi de Creed'in popüler korku anlatıları için oluşturduğu önermeye uygun karakter kurgusuna ve sinemasal dile sahiptir. Filmde ana kadın karakterin (Anna) canavarlaştırılarak temsil edilmesinin temelinde, kadının sınır aşımına, farklılaşma isteğine duyulan korku yatmaktadır. Bu nedenle çalışmada canavarsı-dişinin görünülerinden “ele geçirilmiş dişi” ve “kastratör” olarak Anna'nın kadın bedeni ve öznelliğinin hiçe sayılarak ötekileştirilmiş bir beden olarak yaratılmış olduğu öne sürülmüştür. Anna'nın davranışları tahmin edilemeyen, sınır kişilikli bir klinik vaka olarak temsil edilmesi, bu bilinmezliğin çekimine kapılan erkeklerin doğrudan veya dolaylı olarak sonunu getirmiştir. Anna'nın “kastratör” ve “ele geçirilmiş dişi beden” olarak canavarsı-dişi görünülerine uygun olarak temsil edilmesi, fallik norma ve baba düzenine uymayan kadın cinselliği ve annelik işlevi ile ilişkilidir. Kadını erkekten farklı kılan ne ise, Anna'yı canavarsı görünüme taşıyan da odur. Filmde abject göstergelerinden biri olan adet kanı ve anneliğe ait doğum/düşük olgusu doğrudan kötülükle ilişkilendirilmiştir. Filmin ana karakteri Anna, metaforik olarak kötülüğün taşıyıcısı ve kötülüğün (canavarın) “besleyicisi” olarak karakterize edilmiştir. Filmde sembolik alana ait özneler ile abjectler arasındaki sınırlar önemlidir. Filmde özellikle yönetmenin de belirttiği gibi²⁶ amorf bırakılarak tarif edilmek istenmeyen ve bu haliyle neyi temsil ettiği tam olarak vurgulanmak istenmeyen canavar vurgusu öne çıkmaktadır. Canavar içinde diğer güçlerinin yanı sıra fallik “gücü” ile heteronormativiteyi tehdit etmekte, erkeklik krizi yaşatmakta ve gücünü ve sınırlarını kendisi ile sınayan erkekleri bir bir ortadan kaldırmaktadır.

Film toplumsal, kültürel, politik, ideolojik, dinsel ve cinsel korkuların bastırılmışlıkla birlikte “canavar” olarak geri döndüğü klasik korku anlatılarıyla da benzerlikler taşımaktadır. Polonya asıllı auteur yönetmenin zorunlu göç gibi kişisel deneyimleriyle ilişkili olarak *Possession*'da da

²⁵ Żuławski röportajında (2013) filmde canavarın hiçbir kimliğe sahip olmamasını istediğini belirtmiştir.

²⁶ Żuławski filmdeki canavarın bir kategoriye dahil edilmesini, canavara bir “kimlik” atanmasını istemediğini belirtir (Żuławski, 2013).





filmin hâkim gri ve mavi tonlarına tezat oluşturacak şekilde kurgulanan kırmızı (kanlı, kızıl!) canavar, Doğu Bloku'nun metaforu olarak yönetmenin "ahlaki kötülük" olarak vurguladığı politik tavrına işaret etmektedir. Filmde Doğu Bloku'na ait politik semboller, korku, cinsellik, sınır ve şiddet ile sentezlenerek dışavurumcu bir üslupla aktarılmıştır. Yönetmenin Doğu Avrupa (Polonya) ve göç ettiği Batı Avrupa (Fransa) arasındaki kimlik karmaşası, bu karşıt dünyalar arasında sıkışmışlığı kendi özneliği üzerinden mağdur/kurban söylemi yaratmasına da uygun zemini hazırlamıştır. Bu noktada Żuławski'nin özel ve düşünsel yaşamındaki mağduriyeti, esasında bir güç istemi midir sorusunu sormak kaçınılmazlaşır. Filmde Żuławski'nin kişisel ve toplumsal deneyimlerinin izleri görülmektedir. Yönetmenin kendi mağduriyet ve acı deneyimleri üzerinden kurguladığı canavarsı-dişi temsili, dişi özneliğini değersizleştirmeye neden olmaktadır.

Mazlumluk "acı çeken öznenin, acısını mazoşistik biçimde seven ve bunu baskıcı biçimlerde yeniden –bu defa da öteki üzerinde– üreten; meşruluğu 'acısından' menkul bir tinsel patolojidir" ve mazlumluk tarihsel ve/veya kişisel deneyimin, öznenin söyleminde dolayımlanmış, yansıtılmış ve yeniden odaklanmış ifadesidir (Açıkel, 1996, ss. 169-170). Yönetmenin *Possession*'in yazım sürecine etki eden kişisel deneyimlerinden dolayı kendini "mağdur" bir konumda gördüğü açıktır. Bu anlamda filmde insan-canavar ikiliği üzerinden yaratılan mağdur erkekler ve kadın öteki çatışması; Żuławski'nin zorunlu göçü, eşyle yaşadığı zorlu ayrılık süreci ve dönemin Polonya'sındaki hâkim sinema eğilimiyle (Ahlaki Kaygı Sineması) olan uyumsuzluğu gibi kişisel deneyimleriyle birlikte okunmalıdır. Mark, Heinrich, birinci ve ikinci dedektif düşünüldüğünde *Possession* filminde mağdur/kurban olan erkek karakterlerdir. Erkek karakterlerin mağdurluğu, eril auteur bakışın, kırılğan dokusunun da parçasını oluşturmaktadır. Filmdeki erkek figürlerin Anna üzerindeki denetlenemez arzularını, Anna'yı takip etme, kontrol altına alma çabalarını sekteye uğratan ise bir başka abject varlık olarak canavardır. Canavar ve filmde hiçbir zaman açık edilmeyen bir sebepten canavarın çekimine kapılan Anna, filmdeki erkek figürlerin mağduriyetine sebep olur ve böylelikle Mark-Heinrich arasındaki eril rekabet alanı da farklı bir boyuta ulaşır.

Sonuç olarak, sembolik yapılarla ve sınırlarla donatılmış olan *Possession*'da sınırlar, cinsler (insan/insan olmayan) ve cinsiyetler arasındaki egemen karşıtlıklar diyalektiği pekiştirilmiştir. Filmin ulusötesi bağlamının, baş karakter üzerinden kadın öteki yaratma çabasından bağımsız gelişmediği anlaşılmaktadır. Anna karakteriyle ve Anna'nın bağlılık geliştirdiği canavarla birlikte ortaya çıkan abject canavarsı-dişi'nin, yönetmenin auteur iktidarının kadın özneliğine dair korkularının bir ürünü olarak inşa edildiği sonucu ortaya çıkmıştır. Normalliğin erkek düzeni üzerinden tanımlandığı ataerkil toplumda Anna, erkeğin eksik ötekisi olarak konumlandırılmış, böylelikle toplumun fallus-merkezci istikrarlı işleyişi kadının abject öteki olarak konumlandırılmasına bağlanmıştır.

KAYNAKÇA

Açıkel, F. (1996). Kutsal mazlumlüğün psikopatolojisi. *Toplum ve Bilim*, (70): 153-198.

Adjani, I. (2016). Isabelle Adjani talks "Carole Matthieu", her relationship to cinema & more in Marrakech [Röportaj]. The Playlist. <https://theplaylist.net/interview-isabelle-adjani->





talks-carole-matthieu-relationship-cinema-marrakech-20161214/ adresinden 16 Ocak 2022 tarihinde alınmıştır.

Arya, R. (2014). *Abjection and Representation an Exploration of Abjection in The Visual Arts, Film and Literature* (1. Baskı). Palgrave Macmillan.

Bilge, C, A., & Güler, K. (2016). Berlin duvarı: Utañç duvarından anıta. *Mimarist*, 2(56): 57-65.

Campbell, J. (1995). *İlkel mitoloji: Tanrının Maskeleri*. (K. Emiroğlu çev.). (2. Baskı). İmge.

Chare, N., Hoorn, J. & Yue, A. (2020). *Re-reading The Monstrous-Feminine Art, Film, Feminism and Psychoanalysis* (1. Baskı). Routledge.

Creed, B. (2007). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (6. Baskı). Routledge.

Clover, J. C. (2015). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in The Modern Horror Film* (1. Baskı). Princeton University.

Elsaesser, T., & Hagener, M. (2011). *Film Kuramı-Duyular Yoluyla Bir Giriş*. (B. Soner ve B. Yıldırım çev.). Dipnot.

Goddard, M. (2014). The subversive cinema of Andrzej Źuławski. (Mazierska, E. ve Goddard, M. ed.). *Polish Cinema in a Transnational Context* (1. Baskı). Cambridge University.

Goddard, M. (2016). Andrzej Źuławski (1940–2016). *Studies in Eastern European Cinema*, 7(3): 314-317.

Kelly, F, P. (2013). *Abject Spaces in American Cinema: Institutional Settings, Identity and Psychoanalysis in Film*. I.B. Tauris.

Kirel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (1. Baskı). İthaki.

Kolker, R. (2009). *Kültürel Bir Pratik Olarak Sinema*. (F. Ertınaz vd. çev.). De Ki.

Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (N. Tural çev.). (2. Baskı). Ayrıntı.

Mazierska, E. (2002). Witches, shamans, pandoras: Representations of women in the Polish postcommunist cinema. *Scope*, 3(2).

Moraczewska, H. & Jazowska, M. (2016). Andrzej Źuławski. Culture.pl. <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-zulawski/> adresinden 15 Ocak 2022 tarihinde alınmıştır.





MEDIAJ

Pisters, P. (2020). *New Blood in Contemporary Cinema* (1. Baskı). Edinburgh University.

Sarı, M. (2020). Bahtinyen karnavalesk bağlamında kült film kavramı. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (33): 230-250.

Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (S. Salman ve Ç. Asatekin çev.). (1. Baskı). Ayrıntı.

Temkina, V. L. & Ena, E. V. (2020). The phenomenon of doppelgänger and types of doubles in literature. *European Proceedings of Social and Behavioural Sciences*, 694-698.

Tutal, N. (2005). İdeolojinin konumlanma alanı: Kristeva ve Adlandırılmayanla Yüzleşme, *Doğu Batı: İdeolojiler*, 3(30): 65-73.

Diğer

Żuławski, A. (2013). *Possession* [Blu-Ray Film ve Röportaj]. Gaumont/Oliane.

Bird, D. (2009). The other side of the wall: The making of *Possession* [Belgesel]. *Bildstörung/Cave Canem*.

Skoczeń, J. (2000). Żuławski on Żuławskim [Belgesel]. Canal+.

