

PAPER DETAILS

TITLE: 'Olmak ya da Olmamak' Roman Polanski'nin 'Kiraci' Filminde Benlik ve Ötekilik Sorunu

AUTHORS: Mikail Boz

PAGES: 177-191

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4048534>

'Olmak ya da Olmamak' Roman Polanski'nin 'Kiracı' Filminde Benlik ve Ötekilik Sorunu

'To be or not To Be' the Problem of Self and Otherness in Roman Polanski's 'The Tenant'

Mikail Boz, Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı, Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, 0000-0003-4276-1521

Özet

Çağdaş yaşam ve onun metropoller, bireyin büyük bir toplumsal ilişkiler ağına dahil olduğu, etkileşim kurduğu insanlara karşı her gün kendi kimlik ve benliğini yeniden inşa ettiği ve korumaya çalıştığı bir arena olarak ortaya çıkmaktadır. Modernleşme ve göç, farklı türden insanların paylaştığı daha heterojen mekânlar yaratsa da "göçmen" olmanın getirdiği ötekilik algısı bu mekânı aynı zamanda tekinsiz yapmaktadır. Böylece birey için temel sorunlardan birisi içinde yer almaya çalıştığı gruplar tarafından kabul görmek olmuştur. Bu çalışmada sinemada benlik ve ötekilik sorunu, Polonyalı yönetmen Roman Polanski'nin, Fransa'ya göç etmiş bir göçmenin, bir apartmanda yaşadığı benlik sorununu ele aldığı *Kiracı* (Le Locataire, 1976) filmi dolayısıyla ele alınmıştır. Film psikolojide önemli bir kavram olan benlik ve onunla ilişkili biçimde beden, ötekilik ve kimlik kavramları çerçevesinde nitel betimsel içerik analizine tabii tutulmuştur. Bu çerçevede film kahramanının karakter tipi Carl G. Jung'un kişilik tipleri kuramına göre sınıflandırılmış, benlik ve kimlik sorunsalı düşünce/beden düalizmi düşüncesiyle ilişkili biçimde çeşitli tematik başlıklar üzerinden betimlenmiş, incelenmiştir. Sonuç olarak filmdeki kahramanın toplumun baskısına karşılık, kendi benliğini korumak adına bir protesto biçimi olarak döngüselleşen intihara yöneldiği, filmin klasik *fantazma* üreten ana akım sinemadan farklı olduğu görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Roman Polanski, Kiracı, benlik, ötekilik, göçmenlik, sinema.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Sinema, psikoloji, felsefe.

Abstract

Contemporary life and its metropolises emerge as an arena in which the individual is involved in a vast network of social relations, rebuilding and trying to protect her identity and self against the people she interacts with every day. Although modernization and migration create more heterogeneous spaces shared by different types of people, the perception of otherness brought about by being an "immigrant" also makes this space uncanny. Thus, one of the main problems for the individual has been to be accepted by the groups she tries to be a part of. In this study, the problem of self and otherness in cinema is examined in the film *The Tenant* (Le Locataire, 1976) by Polish director Roman Polanski, in which an immigrant to France deals with the problem of self in an apartment building. The film is analyzed through qualitative descriptive content analysis within the framework of the self, an important concept in psychology, and the related concepts of the body, otherness and identity. In this framework, the character type of the protagonist was categorized according to C. G. Jung's theory of personality types, and the problematic of self and identity is described and analyzed under various thematic headings in relation to the idea of mind-body dualism. As a result, it is observed that the protagonist in the film turns to cyclical suicide as a form of protest against the oppression exerted by the society to protect his own self, and that the film is different from the mainstream cinema that produces classical phantasmagoria.

Keywords: Roman Polanski, The Tenant, self, otherness, immigration, cinema.

Academical Disciplines/Fields: Cinema, psychology, philosophy.

- **Sorumlu Yazar:** Mikail Boz, Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı, Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi.
- **Adres:** Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü, TMBYO, Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Batı Kampüsü, Çünür, Isparta.
- **E-posta:** bozmikail@gmail.com
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 31.12.2024
- **doi:** 10.17484/yedi.1511206

Geliş tarihi: 05.07.2024 / **Kabul tarihi:** 27.12.2024

1. Giriş

Modern bir kitle iletişim aracı olarak sinema, kentlerde doğmuştur. Lumière Kardeşler'in 1895 yılında Paris'te yaptıkları toplu gösterimle hızla gelişen ve yaygınlaşan sinema, kentli insanların (çok geçmeden de kırdakilerin) modern hayatın sıkıcılığı ve boğuculuğuna karşı sığındıkları bir "hayal perdesi" olmuştur. Sanayileşme ile geleneksel ilişkilerin hüküm sürdüğü köylerinden kentlere yerleşen insanlar, nasıl ki kentin akışkan sokaklarında hızla yol alıyorsa, aynı biçimde saniyede 24 karenin önlerinden kayıp gittiği beyaz perdedeki görüntülerin hükümdarlığına kendilerini bırakmışlardır. İzleyiciler sınırlı bir süre de olsa kendi hayatlarından ve bir yönüyle kendi benliklerinden sıyrılıyorlar, bir *başkası* olup, aslında hiç yaşamadıkları, büyük olasılıkla yaşama olanağına da sahip olmayacakları bir seyirliğin aktörü oluyorlardı¹. Sinemanın bu türden bir başkası olma deneyimi sunması yeni değildir. Tiyatro ve edebiyat gibi sanatlar bunu çok önceden yapmaya başlamışlardır. Ancak fanteziyi bir imgeye dönüştürmesi ve bunu perde yoluyla sunması sinemanın temel niteliğidir.

Modern toplumda birey fenomeni öne çıktıkça, *olmanın* karmaşık yönleri ve bireyin kabullenmeye ve almaya zorlandığı sorumluluklar, bütünsel bir benlik anlayışını ve "kendi olmak" idealini daha önemli hale getirmiştir. Ben olmak farklılaşmayı, ayırmayı, sorumluluk almayı gerektirir. Buna karşın fiziksel ve toplumsal dünyanın bunca zorlayıcı etkileşimlerine karşı gerçekten kendi olmak ne demektir ve eğer böyle bir şey varsa onu koruyabilmek ne kadar mümkündür, bu cevaplama güç bir sorudur. Dışsal bir baskının, eğitimin, içsel zorlanım ya da komplekslerin, duygulanım değişikliklerinin, derin usa vurma süreçlerinin yarattığı benlik dönüşümü terk edilen ve benimsenen, dağılan ve yeniden oluşan benliğin hangisi sahici, "bize" ait benliktir? Bu benlik(lere) nereye kadar sahip çıkmalı, nerede vazgeçilmelidir? Bu sorular önemlidir ve sinema sanatının verdiği özgül cevaplar bulunmaktadır.

Kişilik ya da benlik sorunu sadece izleyicilerin yaşadığı bir sorun değildir. Kişinin kendi olması ya da olamaması edebiyatta pek çok romanın ve öykünün temel sorunlarından birisi olmuştur. 1814 tarihli *Peter Schlemihl'in Olağanüstü Öyküsü* (Chamisso, 2014) ya da 1886 tarihli *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'da (Stevenson, 2020) olduğu gibi kahramanlar bizzat ya çift kişilikli olan ya da benliğini/gölgesini kaybedenlerdir. Kişi kendi özünden uzaklaşır, gerçeklikle bağlarını yitirir. Kahramanlar ya benliğin gösterilemeyen, bastırılan gölge kısmıyla mücadele etmekte ya da tümüyle benliğini, ruhunu, gölgesini kaybetme korkusunu dışa vurmaktadır. Bu romanların pek çok sinema uyarlaması çekilmiştir ve örneğin *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'in 1908'den günümüze sürekli uyarlamasının yapılmış olması (IMDB, 2024) da benlik sorununun sinema ve toplum açısından da ne kadar önemli olduğunu gösteren bir örnektir. Benzer biçimde Paul Wegener ve Stellan Rye'in 1913 yılında çektikleri *Praglı Öğrenci* (Der Student von Prag) benlik sorununu ele alan filmlerin ilk örneklerindendir. Daha sonra bu filmin teması olan ruhunu satma ve kişilik bölünmesi Dışavurumcu Alman Sineması gibi akımların ve pek çok farklı türde filmin ortak temasından biri olmuştur (Teksoy, 2005, ss. 151-153). Bird, "benliğin draması" olarak nitelediği Roman Polanski'nin *Kıracı* filmi yanında *Performance* (Nicolas Roeg ve Donald Cammell, 1969), *Possession* (Andrzej Zulawski, 1981), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *Fight Club* (David Fincher, 1999) gibi filmleri belirtmektedir (2002, s. 66).

Bu çalışma esas olarak kendi benliğini zorunlu ve terk edemediği bir ötekilikte kavrayan bireyin, modern dünyada yaşadığı sorunların üstesinden gelme biçiminin sinemasal temsillerine yoğunlaşmaktadır. Çalışmada Roman Polanski'nin "Apartman Üçlemesi" olarak anılan serisindeki *Kıracı* (Le Locataire) (Polanski, 1976) filmi amaçlı örneklem olarak seçilmiştir. Eser film eleştirmenleri tarafından karmaşık yorumlar almış ve gişede başarısız olmuştur (Ain-Krupa, 2010, s. 108) ancak bu filmin "başyapıt" (Bird, 2002, s. 66) olarak algılanmasını engellemez. Literatür incelendiğinde Türkiye'de, Polanski sinemasının yeterli ilgi görmediği söylenebilir. Kıracı filmiyse, daha geniş bir çalışmanın altında psikanalitik pencereden analiz konusu edilmiştir. Bu konuda filmin resmettiği durumu "ödipal mücadelenin kaybı" (İzgi, 2018, s. 88) ya da deliliğe geçiş (Oduncu, 2018, ss. 114-117) olarak ele alan iki çalışma mevcuttur. Sinemasında ötekilik konusunu güçlü biçimde işleyen yönetmenin bu filmi, barındırdığı sinemasal imgelerle benliğin kırılan doğasını gündeme taşımakta, naif içe dönük bir birey üzerinden apartman yaşamının ve ötekilerle etkileşiminin kaygı verici biçimlerine dikkat çekmektedir. Bu çerçevede, incelemeye temel olması bakımından beden fenomeni benlik ve kimliğin konumlandığı bir uzam olarak ortaya konmuş; film, beden

1 Bunun bir örneğini Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961) romanından vermek mümkündür. Romanın kahramanı Hayri'nin ikinci eşi Pakize, bir gün aniden kocasına "Eskisi gibi İspanyol dansı yapamadığını" söyler. Hayri, sinema aşığı, film izlerken kendinden geçen, bununla tatmin olan eşinin aslında dans etmeyi bilmediğini, hatta "bastığı yeri bile görmediğini" düşünür ve Pakize'nin kendisini izledikleri bir filmdeki dans eden artist olan Jeanette Mac Donald zannettiğini anlar. Pakize bir başka gün "beyaz saten elbisesini" arar. Hem kendisini hem de çevresindekileri filmlerdeki artistlere benzetir, dahası herkese bu artistlerin ismiyle hitap etmeye başlar (Tanpınar, 2014, ss. 156-157).

parçalanması ve bunun benliğe etkisi, ötekilerle ilişkinin zorlanımlı yapısı, ritüelleşen intiharın toplumsal anlamları ve ölümün gösteri haline gelişinin anlamları anlaşılmaya, analiz edilmeye çalışılmıştır.

2. Benlik ve Kimliğin Konumlandığı Uzam Olarak Beden

İlk bakışta hakkında konuşma ya da yazmanın kolay gibi görüldüğü, buna karşın konuşma ve yazmaya başlandığında oldukça görece ilişkilerle, sürekli değişmekte olana, sürece dikkati çekmesi bakımından tanımlanması zorluklar taşıyan benlik ve kimlikler, varlıklarını daha hakiki ve görünür, elle tutulur "beden" yoluyla gösteriyor gibidir. Şu durumda beden yoksa ne benlik vardır ne kimlik. Barnes'ın ifade ettiği gibi bilincin bir bedende var olması zorunludur (Barnes, 2020, s. 174). Bu varoluş zamana yayılmıştır. Mead, benliğin gelişim gösteren bir şey olduğunu söyler, doğuştan mevcut bir benlik söz konusu değildir (2017, s. 165). Bauman ise süreç vurgusunu şöyle yapmaktadır: "Bizler hayata [kendimiz için arzuladığımız bir "benlik" türü için] kendi teklifimizi sunmadan çok önce tanımlanmış durumdaydık." Yani bizler hiçbir zaman "toplumsal anlamda el değmemiş bir boşluk"tan yola çıkarak teklif vermeyiz" (Bauman ve Raud, 2018, s. 150). Habermas da benlik fenomeninin toplumsal bir deneyim içinde oluştuğu, eylem güdülerini vasıtasıyla kimliğin oluştuğu (2001, s. 466) görüşündedir. Mead, beden ve benlik arasındaki yaptığı ayrım da benlik fenomeninin kendine bir nesne gibi bakabilmesine karşılık, beden sadece var olarak akıllı biçimde faaliyetlerini yerine getirebilmesini vurgular. Bu "kendi"lik yansıtıcı bir niteliğe sahiptir. Benlik hem bakan olarak özne hem de bakılan olarak kendini nesne yapar (Mead, 2017, s. 166). Öyleyse benlik fenomeni farkındalık ile ilişkilidir: Heller bunu şöyle belirtir, "Benlik daima *benlik farkındalığıdır [self-awareness]*" (2006, s. 46). Bu farkındalık kişiyi dünyanın "göbeği"ne yerleştirir. Başka insanlar ve dünyayla ilişki bu göbek bağlarıyla kurulur (Heller, 2006, s. 45). Benlik kendini bir nesne, bu nesnenin etkileşim kurduklarını da onun varlığının bir uzamı olarak anlamlandıran ötekiler ve yapı olarak keşfettiğinde bir dönüşüm geçirmektedir. Varoluşçu bakışta benlik "kendinin bilincinde olan tasarı"dır (Barnes, 2020, s. 175).

Benlik "bireyin kendi hakkındaki temsilleri"nin (Bilgin, 2007b, s. 49) veya "kendi hakkındaki inançlarının" (Taylor vd., 2012, s. 105) bütünüdür. Benlik kavramının belirli sorgulamaların ve soruların nesnesi olarak ele alınması durumunda şu sorulara bir cevap olduğu düşünülebilir. Baymur bunları "Ben neyim?", "Ben ne yapabilirim?", "Benim için ne değerlidir?" ve "Hayatta ne istiyorum?" olarak belirtmektedir. Bu açıdan "Benlik, bireyin özellikleri, yetenekleri, değer yargıları, emel ve ideallerine ilişkin kanıların dinamik bir örüntüsü"dür (Baymur, 1994, ss. 264-265). Benlik gelişimi toplumsal bir süreçle sağlanır ve benlik hem zamana yayılır hem de zamandaki "benlikleri" sahiplenir. Baymur'a göre benlik çocukluktan itibaren kişiye dönük beklentiler üzerinden şekillenmektedir ve kişinin kendisinden beklenen davranışları ve değer yargılarını algılayış tarzı, benliğinin içlemi ve değerler sistemi benliği oluşturur (1994, s. 266). William James benlikte iki yan ayırt eder. İlki insanın kendisine baktığı zaman gördükleri ya da kendisini düşündüğünde aklına gelen "içerik olarak benlik"tir. Diğerisi süreç vurgusunun öne çıktığı özne olarak benliktir ve bu benlik algılama fiilinin failidir, kendi öyküsünü anlatan, anlatısını inşa eden öznedir (Akt. Bilgin, 2007a, s. 12). İlkinde insanın kendisi hakkında düşündüğünde aklına gelen kişisel, fiziksel veya sosyal özellikler söz konusudur ve bu benliğin nesnel kısmıdır. İkincisinde ise benliğin kapsadığı, içerdiği şeylere bakan, gören ve algılayan bir başka bütün söz konusudur.

Bunların yanı sıra benlik anlamlandırıcı bir sistemdir. Heller'in belirttiği üzere;

"Benlikler bütün öteki bedenleri anlam aracılığıyla bağlantılandıran yegâne bedenlerdir. *Benlik olarak beden* anlamla beslenir. Benlik, kendileri de bütün öteki bedenleri anlam aracılığıyla bağlantılandıran bedenler olan, öteki Benlikler tarafından yaratılır ve bu aynı Benlik, aynı şekilde bu öteki Benlikleri anlam aracılığıyla bağlantılandırmaya yazgılı olan, öteki Benlikleri yaratır" (2006, s. 44).

Bu anlamlandırıcı yapı sürekli değerlendirir ve kendini ve ötekileri yeniden kurar. Le Breton, Batı dünyasında bedenden şüphe duyan bir geleneğin filozof Empedokles'e kadar uzanmasından bahseder ve Platon'un bedeni ruhun mezarı olarak görmesini vurgular. Batı dünyası için beden ruhun hapisanesi olarak algılandığını söyler (2019, s. 9) ve bunun öncülerinden birisi de Descartes'tır. Jaspers'in vurguladığı gibi, Kartezyen felsefenin temel figürü olarak Descartes, *düalist* (ikicil) bir bakış açısına sahiptir; insanı ruh ve beden olarak iki özün birleşimi görmektedir. Ruh beden etkilerinden kurtulabilir ve kendi kendine yeterlidir. Ben düşündüğü için vardır. Beden, Ben'i duysal algılara, arzulara, tutkulara kenetlese de birleşik olduğu bu şey değildir; bedensiz bir bütünlüktür (2003, s. 116). Descartes kendi felsefesinin kurucu ilkesini

Yöntem Üzerine Söylem adlı eserinde sunuş yazısında ilk defa belirtmiştir: “Düşünüyorum öyleyse varım”(2013, s. 32). Bu yolla Descartes anlık, ruh ve beden arasında büyük bir ayrım belirler (2013, s. 193). Öte yandan bu durum beden aleyhine değildir. Ruhun özü düşünmektir ve beden bağımsız pek çok biyolojik işlevin merkezinde bulunur. Bu açıdan onlar hep “yan yana” bulunur (Rodis-Lewis, 1993, s. 51) ve bundan dolayı ruhun “kendi başına tamamıyla bağımsız bir gerçeklik olmadığı da görülecektir” (Clarke, 2016, s. 249); dolayısıyla tözsel bir birlik söz konusudur (Rodis-Lewis, 1993, s. 91). Bu kuşkuculuğa rağmen, benlik beden ile vardır. Merleau-Ponty şöyle demektedir, “İnsan bir vücut ve bir ruh değil, bir vücut ile bir ruhtur” (2014, s. 26). Kartezyen bir ayrışma değil, zorunlu, birlikte varoluş olan beden ile bilinç insanın dünyasal varoluşunun zorunlu bir yönünü ifade eder. Blackham’ın belirttiği üzere beden hem bir bakış açısı hem de bir başlangıç noktasıdır (2005, s. 123). Dünyanın koordinatlaşması o noktadan hareketle sağlanır. Peki bu ne sağlar? Ananthaswamy bunu şöyle özetler:

“En temelde, farkındalığımız bir merkeze konumlanmış olur. Size ait olduğu hissini veren bir bedenin içindesinizdir- işte bu sizin öz kimlikleme ve bedensel sahiplik algınızdır. Onun yanında bedeninizin fiziksel dünyada belli bir hacim kapladığını ve kendinizin de o hacmin içinde yer aldığınızı hissedersiniz- bu da özkonomlama algısıdır. Son olarak, dışarıdaki dünyaya gözlerinizin ardındaki bir noktadan bakarsınız ve bu görüş noktasının sadece ve sadece size ait olduğunu algıladığınız - bu da filozofların dünyaya birinci şahıs perspektifinden bakmak dediği şeydir” (2015, s. 187).

Blackham’a göre beden üç boyutta vardır. “Bedenimi yaşarım; bir başkası bedenimi tanır ve kullanır; bir başkası için bir nesne olduğum sürece, o benim için bir öznedir ve bir başkası tarafından bir beden olarak bilinen kendim için var olurum”(2005, s. 124). Merleau-Ponty’nin belirttiği üzere beden, kişinin, öznenin “dünyaya demir atma”sı (2020, s. 209), “dünyada-var olmanın aracı”, beden sahipliği ise “bir canlı için belirli bir ortama katılmak, kimi tasarımlarla iç içe geçmek ve sürekli olarak oraya bağlanmaktır”(2020, s. 127). Turner, bedenleşmenin zorunlu sonucu olarak dünyayı algılamının dünya üzerinde kişinin bedeninin mümkün eylemleri üzerinde düşünmek olduğunu belirtir. Bilinçlilik ancak bedenleşme ile mümkünken, bedenleşme bir sosyal süreçtir (Turner, 2019, ss. 51-52, 209, 245). Bu aşamada Mead’ın genelleştirilmiş öteki düşüncesi önemli hale gelmektedir. Ona göre beden çevrenin bir parçasıdır. Kişi kendisine karşı diğerlerinin tavrını takınarak ötekiyle etkileşime girer. Özbilinç böyle oluşur (Mead, 2017, s. 194). Barnes, Sartre’ın “bilinç bedeninde var olur” düşüncesini alıntılar ve ekler “Diğer bütün varlıklarla ilişkisinde olduğu gibi bilinç farkında olduğu bedeni de hiçler, ona bağlı olurken bile kendisi ile beden arasına mesafe koyar”. Beden yöneldiği bütün algı ve duyguların fonunun bir parçasıdır” (2020, s. 161). Sartre şöyle der; “içsellığe giden yol başkasından geçer” (2011, s. 325). Buna karşın “Ben her yerdeyim, kendimden kurtulmam, kendimi arkamdan yakalarım” (2011, s. 331). Bu bakımdan *cogito* olarak ben utanç duygusunun ima ettiği gerçeklik gibi kendini ötekinin gözünde deneyimler.

Benliğin yapısal bütünlüğünün dış dünyaya yansıtılması kimliği oluşturur. Bilgin’e göre, kimlik bir inşadır (2007a, s. 45), kişinin kendisini “o kişi” olarak tanımlamasını sağlar (2007a, s. 78). Kişinin benlik imgesinde ötekilerden farklılık ve içsel tutarlılık/süreklilik olması kimlik kavramında (2007a, s. 96) ve onunla ilişkili biçimde beden imajında içerilir (2007a, s. 101). Bu açıdan kimlik insanın kendine ilişkin temsillerinin bir bütünüdür. Bunlardan bazıları kalıcı iken, bazıları geçicidir (2007a, s. 214). Kimlik, “ötekiler”in varlığıyla şekillenmekte, onlar üzerinden tanımlanmaktadır. Başkası ya da öteki, bedenin konumlandığı bilincin hem korkulu rüyası hem de kendi dünya haritasının zorunlu ögesidir. Bu fenomen oldukça tipik bir analizini Hegel’in Efendi-Köle diyalektiğinde (1986) bulur. Hegel’e göre saf özbilincin, *cogito*’nun yapılandığı Efendi ve tanınmayı bekleyen, pek çok yönüyle araçsal ve edimsel yönüyle varlık kazanmış Köle, başka/öteki belirli bir sentez ilişkisinin uç unsurları olarak yer bulurlar. Kendini tanımanın yolu ötekiden geçmektedir. Bir mücadele, savaş olarak betimlenen ilişkide, benlikler kendi dışlarına taşarak, ötekiye dışlayarak ama zorunlu olarak onunla özdeşliği yakalayarak varlığını belirlemekle kalmazlar, bu ilişki ve yıkıcı tanıma ve tanınma varlığı bir süreç olarak ileri taşır. Çünkü onlar “Karşılıklı olarak birbirlerini tanıyarak kendilerini tanımaktadırlar” (Hegel, 1986, s. 126). Merleau-Ponty’nin ifade ettiği gibi varoluşu duyumsamak çoktan ötekilerle etkileşime girmiş olmayı gerektirir (2020, s. 52). Bilinç bir nesneyi belirleyerek işe başlar. Öyleyse bilinç her zaman bir nesnenin bilincidir (2020, ss. 60, 72) (Berger ve Luckman, 2015, s. 21). Ötekilerin, Heidegger’ın “Das Man” olarak gördüğü, kamu biçimindeki mutlak yığın, insanın kendinden kaçışının, kendi varlığını unutmasının aracı, her gününü herkes içinde eriterek yaşayan, her sorumluluğu üstlenen ancak hesap sorulduğunda hep ortadan kaybolan (Heidegger, 2008, s. 133) tip mi, yoksa varoluşunu sorunsallaştıran bir özne mi olduğu ilk bakışta belirsizdir; aslında bu belirsizliğin kendisi bir kaygı sebebidir. Ötekinin niteliği (tip/özne) belirsiz kalsa da her durumda ötekiler olmadan bir varoluş olanaksızdır. Heidegger’ın ifade ettiği biçimde öteki olmadan varoluş onlarla varoluşun sadece değişik bir

biçimidir (Wahl, 1999, s. 21). Dasein'in varlığı başkalarının varlığıyla birliktedir; *Dasein* onları anlayarak tanır (Heidegger, 2008, ss. 124, 130). Görüldüğü gibi Hegel'in efendi-köle diyalektiğinde (1986, ss. 125-127) kendini tanımanın ve özgürleştirmenin bir aracı olarak ötekiyle kurulan ilişki, varoluşçu felsefelerde ve Sartre'da iki yöne sahiptir. Sartre'ın *No Exit* (Huis Clos, 1962) oyununda Garcin "Hell is-other people!" der (Sartre, 1989, s. 45). Bu ifade Sartre'ın varoluşçu felsefesinin temel bir özelliğini yansıtır. Sartre'a göre, insanlar diğer insanlarla etkileşim halinde olduklarında, kendi varoluşlarının ve özgürlüklerinin sınırlarını fark eder. Dahası ötekilerden sorumludur (Sartre, 1985, s. 65). Ötekiler, bireyin kendisini nesneleştirilmiş hissetmesine yol açar. Toplumun normları, beklentileri ve diğer insanların bakış açıları bireyi ister istemez şekillendirir. "Cehennem, ötekilerdir" ifadesi, insanların birbirlerinin varlıkları ve bakışları tarafından rahatsız edildiğinde yaşadıkları içsel bir çelişkiyi gösterir. İnsanlar, diğerlerinin sürekli olarak onları izlediği, yargıladığı ve değerlendirdiği bir ortamda kendilerini tutsak hissederler. Bununla birlikte "Cehennem, ötekilerdir" ifadesi sadece başkalarını olumsuz bir şekilde betimlemek için kullanılmaz. Sartre, insanların kendi özgürlüklerini ve varoluşlarını anlamaları için diğer insanlarla ilişkilerinin önemini vurgular. İnsanlar, başkalarıyla etkileşimde bulunarak, kendilerini diğer insanlar arasında konumlandırma, anlama ve değerlendirme sürecinde kendi özgürlüklerini daha iyi anlarlar (Sartre, 2011). Bunun yanı sıra ötekilerle etkileşime girmenin oldukça olumsuz bir yönü daha bulunur. Birey varoluşunu, kendini seçmediğinde ötekiler onun yerine onu seçer (Heller, 2006, s. 232). Bu durum varoluşsal bir başarısızlık, sonsuz bir cehennem deneyimiyle aynı şeydir. Bu durumda birey endişesini sevgiyle yatıştırılmaz, korkutucu bir dünyada yaşar. Bu çarpışma ve karşılaşmanın bütünsel, içe patlamalı, nüfuz edici, parçalayıcı ve yutucu olmasından korkar (Laing, 2012, s. 81). Birey ötekilerde kendi sınırlarını, gerçekliğini, varoluşunun olumsuzluğunu ve proje olarak, sanat eseri olarak kendini görmek yerine ötekilerde yazgı haline gelen yaşamını ve ötekilerin tezahüründe kendini görür. Bu durumun ötekilere karşı bir kuşku anthropobia (insan korkusu) yaratması mümkündür.

3. Araştırmanın Amacı, Örneklem ve Yöntem

Bu araştırmanın amacı Roman Polanski'nin "Apartman Üçlemesi" olarak anılan filmlerinden, *Kiracı* filmini benlik, beden, kimlik, ötekilik sorunsalı çerçevesinde incelemektir. İlgili film anlatsal unsurlar ve sinematografik temsiller bakımından sinemada benlik ve kimlik sorunlarını güçlü bir şekilde tartıştığı için amaçlı örneklem olarak seçilmiştir. Psikoloji ve sosyal-psikolojide önemli bir kavram olan benlik doğrudan ve dolaylı olarak beden, kimlik, benlik bütünlüğü gibi kavramlarla ilişkili ele alınmıştır. Eser incelenirken nitel, betimsel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek, nitel betimsel analizin dört aşamadan oluştuğunu belirtmektedir. Önce kavramsal bir set belirlenir ve buna uygun inceleme temaları oluşturularak analiz için çerçeve oluşturulur. İkinci aşamada tematik çerçeveye göre veriler işlenir, üçüncü aşamada bulgular tanımlanırken, betimlenirken, son aşamada bulgular yorumlanır (2011, s. 224). Bu kapsamda filmdeki temalar benliğin bütünlüğü ve parçalanması, ötekilerle ilişkilerin yıkıcı niteliği, intiharin ifade ettiği anlam ve tekerrürün yapısı başlıkları altında incelenmiştir. Filmdeki kahramanın karakter tipi ve işlevi Carl Gustav Jung'un (2019) karakter tipleri bakımından betimlenmiş, Kartezyen teorinin beden ve ruh ikiliği kuramının sunduğu çerçevede, benzerlikler ve farklılıkları tartışılmıştır.

4. Roman Polanski ve Apartman Üçlemesi

Roman Polanski, Boz'un (2023, s. 131) vurguladığı gibi yakın dönemin en tartışmalı yönetmenleri arasında yer alır. Polanski denildiğinde daha çok uzun metraj filmleri akla gelmektedir. Başta *Rosemary'nin Bebeği* (Rosemary's Baby, 1968) olmak üzere "Apartman Üçlemesi" olarak anılan *Tiksinti* (Repulsion, 1965) ve *Kiracı* (The Tenant, 1976) filmleri, yeni kara film örneği olarak *Chinatown* (1974), *Dokuzuncu Kapı* (The Ninth Gate, 1999), 2. Dünya Savaşı'nın travmatik etkilerini konu alan *Piyanist* (2002), Charles Dickens'in aynı adlı eserinden uyarılma *Oliver Twist* (2005) ve Dreyfus olayını ele alan *An Officer and a Spy* (2019) filmleri onun sinema tarihine miras bıraktığı filmlerden birkaçıdır. Polanski, 1933 yılında Paris'te hayata gözlerini açmış 1936'da ailesiyle birlikte Polonya'nın Krakow kentine taşınmıştır. Leh ve Rus Yahudi bir çiftin çocuğu olan Polanski çocukluk ve ilk gençlik dönemlerinde büyük zorluklarla karşılaşmıştır. 1939 yılında Polonya'nın Nazi işgaline uğramasıyla tüm Yahudiler gibi yaşamı tehdit altına girmiştir. Polanski soykırıma tanıklık etmiş, annesi *Auschwitz* toplama kampında kardeşine hamileyken can vermiştir. Lodz'da sinema eğitimi alırken çektiği filmlerin dikkat çekmesiyle, Paris, Londra sonra Hollywood'un yolunu tutmuştur. Quentin Tarantino'nun *Bir Zamanlar Hollywood*'da (Once Upon a Time in Hollywood, 2019) filminin arka fonunda, farklı bir tarihsel akışla sunulduğu gibi hamile eşi Sharon Tate ve arkadaşları aşırılık yanlısı Manson grubunca katledilmiştir. Polanski, ABD'de erişkin olmayan bir genç kızla cinsel birliktelik/tecavüz suçlamasıyla zor zamanlar yaşamış, suçlamaları kısmen kabul etmiş, uzun yıllar hapiste

kalma korkusuyla bu ülkeyi terk edip Fransa vatandaşlığına geçmiştir. İlerleyen yaşına rağmen halen filmler çekmeye devam eden yönetmen, auteur yönetmenin (Mazierska, 2007, s. i) tipik özelliklerini gösterir ve sadece sinema değil, tiyatro ve operada da kendini gösterir; yapımcılık, senaristlik ve çok sevdiği oyunculuktan asla vazgeçmez.

Roman Polanski adı, sinema endüstrisinde, akademik çevrelerde izleyiciler nezdinde farklı tepkiler uyandırmaktadır. Özellikle erişkin olmayan kızla cinsel birliktelik/tecavüz suçu, çektiği pek çok film sinema tarihinde çok ayrıcalıklı ve kimi açılarda kült seviyesinde olsa da alımlanmasını, Polanski'nin bir insan ve sanatçı olarak algılanmasını dönemsel olarak değiştirmektedir. Polanski işlediği suçun cezasını çekmemesi, sanatsal kariyerine yeni başarılarla devam etmesi bakımından uzun yıllar farklı bir şekilde değerlendirilen bir yönetmendir ve ona yürütülen yaklaşım da değişiklik göstermektedir (Mazierska, 2022).

Polanski, Apartman Üçlemesi serisiyle modern yaşamın üç kentini merkezine alır. *Tiksinti* (Londra), *Rosemary'nin Bebeği* (New York) ve *Kiracı* (Paris) (Caputo, 2012, s. 147). *Kiracı*, Polanski'nin yönetmenliğini yapmaktan çok oyuncu olarak oynamayı "daha ilginç" bulduğu bir filmidir (Midding, 2005, s. 144). Kahramanın özellikleri otobiyografik benzerliler içerir. Romanın yazarı Roland Topor'un, Leh Yahudi Fransız mülteci olması gibi özellikler (Bird, 2002, s. 63), ayrıca Topor'un *Tiksinti*'den etkilenme olasılığı eserleri ve sanatçıların ilişkilerini ilginç kılmaktadır (Daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Ain-Krupa, 2010, s. 98; Caputo, 2012, s. 148). Polanski sinemayı büyük bir tutku olarak görmüş (Polanski, 1986, s. 31), kendini ifade etmek için sinemayı kullanmıştır. Bu durum özellikle Apartman Üçlemesi'nde görüleceği üzere travmatik çocukluğunun yansımalarını içermektedir.

5. Filmin Analizi

5.1. Theseus'un Gemisi ve benlik sorunu

Filmin başkahramanı Trelkovsky³ (Roman Polanski) Polonya'dan Fransa'ya gelmiş bir "göçmen"dir, bir bankada çalışmaktadır ve Fransız vatandaşlığına geçmiştir. Trelkovsky Paris'te bir ev kiralamak istemektedir. Ev kiralamak, filmdeki ev sahibi Bay Zy'nin (Melvyn Douglas) deyimiyle "Çok zor,"dur çünkü bir ev kiralamak, modern hayatta yer edinmek, oranın asli bir unsuru olmak, yarı yarıya yerleşik olmakla aynı şeydir. Trelkovsky göçmendir, göçmen olduğu için herkese şirin görünmeye, kibar davranıp herkesi memnun etmeye çalışmaktadır.

Trelkovsky bir apartmanda uğursuz biçimde boş(almış) bir ev bulur: eski kiracı Simone Choule camdan aşağı atlayarak intihar etmiştir; tedavi devam etse de yüksek ihtimal ölecektir. Trelkovsky nezaketle sargılar içindeki Simone'yi ziyaret eder ve orada Simone'nin eski arkadaşı Stella (Isabelle Adjani) ile tanışır. İntihara kimse anlam veremez. Simone'nin tavırları, attığı çılgılık korkutucu ve uğursuz bir şeylerin olacağına işaretler.

Trelkovsky istediği evi bulmanın heyecanı ile eve hızla taşınır ancak başta apartmanın sahibi Bay Zy olmak üzere herkes kural koyucu ve gaddardır. Bu kurallara karşı koyamayan yumuşak huylu Trelkovsky kendini giderek bir komplonun içinde hisseder. Apartmanda herkesin iş birliğiyle tıpkı kendinden önceki kiracı Simone gibi onu intihara sürüklediğini düşünmeye başlar. Herkes ona Simone gibi davranmaya başlar. Simone'un içeceğini (sütlü çikolata) onun sigarasını (Marlboro), onun nezaketini, onun elbisesini giydirmeye çalışır, tıpkı Simone gibi akşam 10'dan sonra terlik giyerek gezmesini beklerler. Trelkovsky akıl sağlığını yitirmeye başlar, giderek kendini Simone'ye dönüştürür. Komplodan kaçma çabaları başarıya ulaşamayınca Simone gibi intihar eder. İntiharı başarısız olmuştur, sargılar içinde hastanede tedavi görülürken, kendi eski hali (filmin başındaki Trelkovsky) ve Stella onu ziyarete gelir. Döngüden kurtulamadığını anlar ve çılgılık atar.

Plutarkhos, bugün de hala şeylerin değişmeyen özü ve değişen biçimi tartışmasında kullanılan bir hikâye anlatmaktadır. Hikâyede Theseus'un gemisi konu edinilir:

"Atinalılar, Theseus'un kullandığı otuz kürekli gemiyi Phaleronlu Demetrios zamanına kadar muhafaza ettiler. Çürük parçalarını çıkarıp yenilerini takarak onu o kadar iyi korudular ki gemi hep yepyeni görünüyordu. Hatta filozofların "her şeyin değişime maruz kaldığına" dair tartışmalarına konu oldu. Bazıları

3 Edward Balcercan'a göre, Trelkovsky ismi Lehçe "trel" Fransızca "trelle", Almanca "triller" kelimeleriyle ilişkilendirilebilir ve bu kelimelerin hepsi kuşların çıkardığı sese atıfta bulunur ve yumuşaklığı, dolayısıyla yok edilmeye karşı savunmasızlığı ifade eder (Akt. Mazierska, 2007, s. 41)

geminin aynı gemi olduğunu, bazıları ise her seferinde yeni bir geminin gösterildiğini ileri sürdüler" (Plutarkhos, 2019, s. 21).



Görsel 1. Trelkovsky benliğin merkezi konusunda kesin bir fikre sahip değildir.

Bir şeyi meydana getiren bütün unsurlar değiştiğinde, görünüş aynı kalsa bile o şeyin hala var olduğunu söylemek mümkün müdür? Değişmeyen bir şey varsa o nerededir? Filmin bir sahnesinde Theseus'un gemisi paradoksunu yankılayacak biçimde benliğe bir öz, bir tür demirlenme noktası bulma uğraşı vardır. Trelkovsky, Stella'nın evine gider. Kiraladığı evindeki duvara gizlenmiş bir dişten bahseder. Diş birisine aittir. Bir diş sadece bir nesne değildir ona göre. "Bir diş bizim parçamızdır. Sanki kişiliğimizin bir parçası..." Sarhoş olunca daha bir "kendisi" olur Trelkovsky ve sorar "Bir kişi olduğunu sandığı kişi olmayı ne zaman bırakır?" Ya da Theseus'un gemisi hangi noktada Theseus'un gemisi olmayı bırakmıştır? Eskiden gazeteden okuduğu bir haberi hatırlar. Bacağı kesilen bir Fransız'ın bacağını gömmek istetip bunu başaramamasını düşünür. İnsanın kolu kesilse ne denir? "Kolum ve ben." Bacağı kesilse... "Bacağım ve ben." Ben nerededir? Trelkovsky "Eğer sen kafamı kesersen ne diyeceğim? Ben ve kafam mı yoksa ben ve bedenim mi? Kafamın kendine *Ben* demeye ne hakkı var?" diye sorar. Trelkovsky maddi benliğinde bir çelişki yaşamaktadır. Benlik gerçekte bir bütündür. Bedenin kendisi bir bütün olarak maddi benliğe aittir ancak fail olan, gözleyen onun neresindedir? Beden benliğin "demir attığı" yer gibidir. Beden sürekli değişmektedir. Bedenin özü sürekli değişime dayanmaktayken, benlik kendisini süreklilikler ve değişmezlik yanılsaması üzerine kurmuştur. Trelkovsky beden ve ruh ikiliğinde bedene ağırlık verdiğinde ruhu değişmez bir töz olarak kaybeder ve bunun sonucu olarak benliğin beden neresinde olduğuna ilişkin açıklanması güç problem ortaya çıkar. Filmdeki sahnede dişi düştüğünde, sürekli içtiği sigarayı içmediğinde, kahve yerine sıcak çikolata içmeye başladığında, en son artık peruk takıp, Simone'nin elbisesini giydiğinde ne kadar dirense de beden değişimiyle birlikte Trelkovsky olmayı bırakır.

Trelkovsky bir yandan Simone gibi olmaya karşı koymak istese de kendisi olamadığı için ister istemez Simone olmaya başlar. Çünkü yaptığı en ufak başkaldırıları "apartmandan atılmak" tehdidiyle son bulur. Susmak, suçlu olmadığı bir şey için özür dilemek, arkadaşlarıyla eğlenememek, sürekli hayaletler görmesi, inadına Fransız vatandaşı olduğunu söylemesine rağmen Fransız olmamakla "suçlanmak" Trelkovsky'nin kaderidir. Çevresindeki herkes tüm davranışlarıyla adeta ona nasıl olması gerektiğini öğretir gibidir. Trelkovsky karşısındaki her insanın ondan bir şey istediğini, kendisinden bir şey beklendiğini, eğer bunları yerine getiremezse mutsuz, dolayısıyla kabul görmemiş bir kişi olacağından korkmaktadır. Laing'in varoluşsal başarısızlık dediği fenomeni yaşamaktadır.

Jung karakter tipolojilerini içedönük ve dışadönük olarak sınıflandırmıştır. İçedönük "kendi durumuna dayanarak her şeyi görür"ken, dışa dönük "nesnel olaya dayanarak" (Jung, 2019, s. 23) şeyleri görür. Trelkovsky içedönük tiptir (Mazierska, 2007, s. 42) ve kendi durumuna dayanarak her şeyi görür. Filmde onun içedönük kişilik tipi ve değerlendirmeyi öznel yapması, empati kurmaktan nerdeyse yoksun oluşu paranoyaya yönelmesinde neden değilse de etkiyi hızlandırıcıdır.

5.2. Öteki olarak ben ya da ötekileştirilmiş ben

Toplumsal içinde diğer herkes gibi saygın bir üye olmak, aslında toplumsallaşma ve "onlar gibi olma", "genelleştirilmiş öteki"nin bakışını edinme haliyle eş zamanlı giden bir süreçtir. Trelkovsky "Kendisinin" kim olduğunu bilemez; ancak farkına vardığı tek şey şimdiki halinin "Ben" olmadığıdır. "Bir başkası. Herkes gibi..." Trelkovsky, Stella ile kafeye gittiğinde içecek siparişini üç kez değiştirir. Bu onun kararsızlığının benlik sunumunun oturmuş bir temele dayanmadığının göstergesidir. Sosyal hayattaki rolleri ve davranışları arasında bir çatışma başlamıştır ve bu çatışma giderek kişiliğinin parçalara ayrılmasına sebebiyet vermektedir. Amacı karşısındaki kişilerin onu daha iyi anlaması değildir; bu yüzden otantik benlik sunumu değil, stratejik benlik sunumu yapar ve karşısındaki kişilerin algısını ve izlenimlerini yönetmeye uğraşır. Bunun için de olumlu izlenimler oluşturmaya çalışarak uyumlu, itaatkâr görünüp kendini sevdirmeye çalışırken, olumsuz izlenimlerden de kaçınır ve mazeret belirtip sık sık özür diler. Böylece herkes Trelkovsky'i Simone gibi olmaya zorlarken Trelkovsky buna ne kadar karşı koysa da giderek Simone gibi olur; daha doğrusu karşısındaki kişileri cezalandırmanın ve Simone'un gölgesinden kurtulmanın yegâne yolunun onu öldürmek olduğuna karar verir. Böylece Simone'un göstergelerini (onun elbiselerini ve görünüşünü) edinir, onun gibi görünür. Çevresindeki düşmanlarının onu Simone gibi yapıp intihara sürüklediğini düşünmektedir ve bir an bundan kaçınmaya çabalar. Ancak giderek artan halüsinasyonları gerçekte hayali olanı karıştırmasına sebebiyet verir. Artık olduğunu sandığı kişi olmayı bırakır. Zaten apartman sakinleri de apartmandaki bir çocuğun yüzüne Trelkovsky'nin maskesini takarak çocuğu da başkalaştırır. Herkes bir başkası olmaya zorlanmaktadır; toplum "olmak"tan anladığı bu yönüyle başkası olmak, yüzüne başkasının maskesini takmaktır. Sorumluluk almak gerektiğinde herkes Heidegger'in *Das Man*'ı olur; herkes ötekini işaret eder: apartmanda cezalandırılan çocuk da yüzüne Trelkovsky'nin maskesini taktığında çabucak fail olarak camdan bakan, artık kadın elbisesi giyinmiş Trelkovsky'yi işaret eder.

Trelkovsky'nin naif ve çekingen, içedönük düşünen tutumu, oyuncu Roman Polanski'nin de ufak tefek oluşu, insan ilişkilerinde biraz da göçmen olmanın getirdiği bir temkinlilikle hareket etmesiyle vurgulanır. İlk sekansta kapıcı kadınla girdiği etkileşim, verdiği bahşış, Bay Zy ile hemen her sözünü kılı kırk yararcasına yine bir temkinlilikle sözcelemesi, sürekli bir suçluluk hali onun karakter özelliklerinden birisidir. Kafeye gittiğinde esas sipariş ettiği, sigara, kahve gibi unsurlar gelmediğinde ya da kendisine ne istediği zaten hiç sorulmadığında uyumsuz olmamak adına, bunlara ses çıkarmamayı tercih eder. Trelkovsky başkaları tarafından asgari düzeyde bile tanınmama fenomeniyle karşılaşır.

Trelkovsky kiraladığı evin kısmen lanetli, ölümlü damgalanmış bir yer olduğunun farkındadır. Burası ondan aşırı sessizlik, ötekilerin beklentisine karşı aşırı bir ihtimam göstermeyi talep eder. Heller'in belirttiği gibi "Varoluşçu bir formül olan "kendini seçmek", modernitedeki varoluş biçimini betimleyen bir yorum gibi de okunabilir"(Heller, 2006, s. 230). Trelkovsky ilk bakışta kendini ötekiler için, ötekilerin istediği gibi seçmektedir. Bunun dolaysız ifadesi ise, Heller'in betimlediği biçimde kendini seçmeyen/seçemeyen kişinin kendiliğini ötekilerin onun yerine seçmesidir (Heller, 2006, s. 230). Davet ettiği arkadaşlarının aşırı gürültüsü ve komşunun kişisel mekân duygusuna aldırmandan yaklaşımı komşuların ilk taleplerini acımasız da olsa makul kılar. İş arkadaşının lavaboya işemesi ve Trelkovsky'ye komşularına yönelik daha saldırgan bir iletişim biçimi tavsiyesi, bunu kendi evinde de uygulamalı olarak göstermesi, kahramanı oldukça güçsüz ve sempati nesnesi konumuna yerleştirir. Bu sahneler kadar kamera, sinematografi Trelkovsky'nin tarafındadır. Nazik, naif, çekingen bir adama karşı zorbalık yapılıyor gibi görünür. Seyirci içten içe onun daha cesur ve pervasız olması gerektiğine ilişkin bir duygusal eğilime itilir. Özellikle evin karşısındaki tuvaletin penceresinden boş gözlerle bakan komşuların garip tutumu ise durumu daha tekinsiz kılar. Evden atılmasını istemediği ve imza atmadığı için gördüğü Bayan Zoes'nin halüsinasyona benzeyen vahşi saldırısı, evin içindeki delikten çıkan dış parçası, eski Mısır tarihi ve sembollerine yapılan göndermeler kahramanı bir "kurban" durumuna dönüştürür. Zizek'in vurguladığı gibi "Lacancı perspektiften bakıldığında, "özneleşme" kendini bir "nesne", "çaresiz bir kurban" olarak yaşamayla sıkı sıkıya bağlıdır" (2005, s. 94). Filmin sonuna kadar devam edecek olan bu his kahramana ötekilerle girdiği tüm etkileşimde kendisini bir mağdur, kurban olarak algılamasını teyit eder.



Görsel 2. Trelkovsky için kişilik bölünmesi kendini bir öteki olarak görmesiyle başlar.

Trelkovsky'nin şizofren durumunun belirtileri ise pencerelerde tekinsiz, tehlikeli, sabit duran ötekileri görmesinde değil, pencerede kendini kendisinin gözünde bir anormallikle görmesinde başlar. Bu kopuş durumu, Mazierska'nın evin bir labirente benzediği saptamasıyla (2007, s. 67) uyumludur. Düşman olarak ötekiler elbette benlik ve kimlik için zorlu bir mücadeleyi öne çıkarır ancak hasta olduğu bir durumda tuvalete gittiğinde opera dürbünüyle kendini dikizleyen olarak kendi evinde kendini görmesi bölünmenin açığa çıkmasına ilişkin en net imgedir. Jung'un toplumsal hayattaki personalar olarak gördüğü, Mead'in ise sağlıklı bir insanda ister istemez ortaya çıkan, "Kişiliğin bölünmesi olgusu, genel benliğin, bireyin dahil olduğu toplumsal sürecin farklı yanlarına uyum sağlayan parça benliklere bölünmesiyle ortaya çıkar" (2017, ss. 172-173) biçiminde betimlediği durumun tersine dönmesini gösterir. Bir çalışan, bir vatandaş, bir kiracı olarak yarattığı genel benliğin bölünmesi ya da personalar, giderek tek bir "kurban"ın benliğinde erimeye başlar. Ötekiler tarafından "kurban" olarak seçildiğini düşündüğünde ise onların olmaya zorladıkları Simone olmak dışında bir çaresi kalmaz. Ötekiler cehennemdir! Tehditkâr, varlığını gizleyerek ötekilerle "iyi" iletişim kurma zorunluluğu kahraman için yeterince zorlu bir süreçse de bu etkileşim biçiminde içgüdülerinin ve gündelik davranışlarının sürekli kontrolü ve bastırılması hala ona bir kendilik duygusu yaratır. Sonuçta bir tehdit olduğuna göre hala tehdit altında olan bir şey, bir kimse vardır. Hastalığının getirdiği yorgunlukla, binanın öteki tarafına geçtiğinde hala dikizleyen olarak kendisini orada, evde bıraktığını fark ettiğinde ise savaşın biçimi yön değiştirir ve bölünme içe, kendilik ve bütünsel benliğe doğru kayış gösterir. Yargılayan, savaşan, gözetleyen bir göz olarak kendini gözetleyen kendilik, bireyi tutunacağı bütün dalları yok ederek tekinsizin uç noktasına sürükler. Kimi koruyacaktır? Kendisi, kendisi bile olamıyorken bağlanacağı, saklayacağı, uğruna savaşım vereceği neyi kalmıştır? Bundan sonra hala paranoyak biçimde ötekilerden korksa da kendi süperegosunun yargılayan bakışlarından kaçamadığı için sembolik bir cinayete doğru gider. Madem Simone olmak artık onun yazgısıdır, ötekilerden intikam almanın yolu da olmadığı kişiyi öldürmektir. Simone'yi öldürerek de onların olmasını istediği kişiyi öldürerek onlardan intikam aldığını düşünür. Ancak içine düştüğü durum Heller'in mutlak tekbencilik (*Solipsism*) olarak gördüğü durumla aynıdır (2006, s. 45). Dünyadaki yörüngesini kaybeder.

Trelkovsky'nin benin bölünebilirliği ve beden ile ilişkisi konusunda görüşlerini Descartes'ın bu konudaki yaklaşımıyla karşılaştırmak ilginçtir. Trelkovsky'nin içine düştüğü sorunsala Kartezyen felsefenin verdiği cevap şu şekilde olurdu: "Bir şeyden, onun bütünlüğünü zedelemeyen çıkarılabilecek olan, bu her ne olursa olsun, onun özünü oluşturmamaktadır. Ancak, bir şeyden çıkarıldığında o şeyin ortadan kalkmasına yol açan, onun özünü oluşturmaktadır" (Spinoza, 2014, s. 62). Öyleyse parçalanabilir bir öz olarak beden, bir noktada benin sabitlendiği bir yere gönderme yapması durumunda tözsel birlik sağlanmış olacaktır. Trelkovsky bunu bir organ lehine öne çıkarmak istemese de organların bir (beyin) ya da birkaçı "ben"i sahiplenmek konusunda daha istekli gibidir. Descartes'a göre kişi benliğinde bir parça ayırt edemez; benliğini bütünsel olarak algılar. Ruh tek ve bütündür. Beden ise bölünebilirliğinden dolayı ruha göre daha alt bir seviyededir. "...gerçi bütün anlık bütün beden ile birleşmiş olarak görünse de, gene de bedenin bir ayağı ya da kolu ya da herhangi bir başka parçası kesilip alındığında, bununla anlığımdan herhangi bir şeyin çıkarıldığını düşünmem" (Descartes, 2013, s. 193). Descartes bedenin bölünebilirliğinden dolayı ona karşı

güvensiz ve onu temel referans noktası almak istemezken ruhu bölünemez doğasıyla daha belirleyici bir noktaya yerleştirir. Trelkovsky de Descartes'la bedeninin bölünebilirliği ve bunun yarattığı tekinsizlik konusunda hemfikirdir. Trelkovsky'nin dramı ve trajedisi bedeninin bölünebilirliği ve geçip gidiciliği karşısında bütünlüğüne güveneceği bir ruhun olmamasıdır. Ruh da çelişkiler içindedir ve kim olduğu konusunda kararsızdır. Ruh bedene bir şey, bir öteki gibi yaklaştığında ise kendi yörüngesini kaybeder ve bunun sonucu psikoz olacaktır.



Görsel 3. Korkulan öteki bilinçdışı arzuların bir göstereni olduğunda sembolik kastrasyon riski de doğurmaktadır.

Filme Trelkovsky'nin kendi bedeninden ayrılmış kafasını gördüğü sahne, nehir kenarında gemisini kaybetmiş çocuğu tokatladığı sahnenin hemen ardından gelir. Trelkovsky pencerenin berisinde oturmuş, dışarıyı izlerken sürekli yerden havalanan ve yere değen topun sesi duyulur ve pencereden kısa da olsa bu top görünür. Sonrasında top Trelkovsky'nin bedeninden ayrılmış kafasına dönüşür ki bu kafada onun Simone dönüştürülmüş kafasıdır. Çocuk ilkel, dizginlenmemiş içgüdülerin sesi olarak kabul edilirse, bilinçdışı arzuların merkezinde dönüşüm arzusu yattığı düşünülebilir. Oyun olarak sahiplik ilişkisi kuramadığı bedeninden ayrılan kafa, Trelkovsky'nin zihnini meşgul beden/ruh ikiliğini daha içinden çıkılmaz hale getirir. Tam da bu sahneyi önceleyecek biçimde Trelkovsky beden yerine kafanın her şeyi sahiplenemeyeceğini belirterek benin konumunu belirsizleştirir.

5.3. Gösteri olarak benliğin yıkımı ya da varoluşun olumsuzlanması olarak intihar

Trelkovsky'nin Fransa vatandaşı olmasına rağmen "göçmenliği", onun film boyunca neredeyse hiçbir akrabalık ve toplumsal ilişkiye gönderme yapılmayan "köksüzlüğüyle" desteklenir. Modern yaşamın bu türden bir köksüzlük, toplumsal ve geleneksel ilişkilerin sınırlayıcılığından kurtulmuşluk durumu yaratması normaldir. Ancak hem Simone hem de Trelkovsky'nin ölümü, hastanede yatışı, birkaç arkadaş dışında neredeyse hiçbir ziyarete, toplumsal desteğe yol açmaz. Onları "özgür" kılan şey aynı zamanda yalıtılmış, psikolojik olarak dayanıksız kılar. Gerçek toplumsal ilişkilerden yoksunluk, yoğun bir yabancılaşma duygusuyla süregittiğinde intihar bir olasılık olarak artmaktadır.



Görsel 4. Trelkovsky'nin intiharı ritüelleştirilmiş bir intihardır. İntihar bir *sahneleme*dir.

Trelkovsky'nin ölümü bir ritüeli andırır. Bir süredir yaşamını sürdürdüğü apartman avlusu bir tiyatro sahnesine, tüm komşuları bu özel intihar sahnesini izlemek için toplanan izleyicilere dönüşür. Bu yönüyle de Trelkovsky'nin intiharı ötekilerin ilgisini çekmeye dönük, onlara yoğun mesajlar içeren bir gösteri halini almış ritüeldir; Sartre'ın Çıkış Yok oyunundaki ötekinin dolaysız bakışı sahnesini yineler. Bilindiği üzere Durkheim'ın klasik çıkarımları (2013) intiharı bireyin toplumsal kurallar karşısında, onun topluluğa karşı geliştirdiği bir protesto olarak tespit eder. Kişi intihar ederek zaten olmak istemediği bir başkasını öldürür. Bu yönüyle Kiracı'da intihar bireyin kendisi gibi olamadığı, toplumun istediği gibi de olmak istemediği bir anda "ötekini" yok etmesi anlamını taşır. Ain-Krupa'nın vurguladığı gibi Trelkovsky'nin "Hem Polonyalıyı hem de Fransızı, hem adamı hem de kadını öldürmek için kendini iki kez öldürmesi gerekmektedir" (2010, s. 108). Trelkovsky'nin filmin sonunda kafasında peruk, üzerinde Simone'nin elbisesiyle apartmandan aşağı atlayıp intihar etmesi, sonra sadece bacağını kırarak ölemeyip bunu "daha kanlı" yapmak için aynı eylemi bir kez daha tekrarlaması, yani iki kez kendini öldürmesi bu anlama gelir. Trelkovsky unutulmamak adına bunu yaparken yerleşik olmaya çalışmaktadır. Kendi "izini", filmdeki ifadelerle "daha kanlı ve unutulmaz", oraya "silinmemek üzere" bırakmak niyetindedir. Bu yüzden filmin son sahnesinde herkes sanki bir tiyatro oyunu izliyormuşçasına alkışlar halinde Trelkovsky'nin intihar eylemine alkış tutar. Sanki gösterilmeye tek değer eylemi ölümmüş gibidir. Trelkovsky Simone olmayı istemez, ancak Simone olmak zorunda kaldığında da kendisini değil, Simone'u öldürür. Jung'un belirttiği gibi "Kurban her zaman birinin değerli bir parçasından vazgeçmesi demektir, kurban sunan onun sayesinde bir çırpıda yenip yutulmaktan kurtulur" (2019, s. 223). Trelkovsky intihar ederek ve kendini kurbanlaştırarak ötekilerin onu tümüyle yok edip silmesinden kurtulmaya çalışır. Kahramanın temel fantazmasından biri budur.

Jung'a göre "fanteziler Ben ile içgüdülerin arasındaki ürünlerdir" (Jung, 2019, s. 77). Dolayısıyla şu soru sorulabilir: Bu film neyin fantezisi? Trelkovsky ötekiler tarafından koşulsuz bir sevgi ve sempati nesnesi olmayı arzular. Bu fantezisi sekteye uğradığında, ötekilerin ona sevgi için hep şart koştuğunu anladığında uyum sağlamaya çalışır. Mead'ın belirttiği genelleştirilmiş ötekinin (Mead, 2017) bakışını sahiplenir ve edinir. Dahası ötekilerin kendisini dönüştürmeyi planladığı bir komplo olarak Simone'ye dönüşümünü, çok da kabul görmeyen kendisinden kurtulmasının fantezisi olarak aracılaştırır. Ötekilerin tekensiz ve sabit bakışlarında sürekli bir tehdit hissederek ve naif kişiliği, sürekli alttan almasının bile buna çözüm sağlamayacağını yine fantezi olarak kurar. Kendini bir fantazmik nesne olarak kabul ettiremediğindeyse, ötekilerin fantezisi, kendi varoluşunun yıkıcı komplosu olarak algıladığı şeye dönüştüğünde, tek çözüm olarak ötekilerin fantezisini sekteye uğratmaya çalışır. Böylece Simoneleşmiş olarak Trelkovsky'nin intiharıyla, ötekiler olarak apartmandaki diğer sakinlerin ideal bir komşuya asla sahip olamayacaklarını ispatlar. Filmin bir sahnesinde artık kendini bir öteki olarak kendi gözünden gören ve yargılayan Trelkovsky bu yarılmayı çok iyi bir biçimde serimler. Her hâlükârda fantezinin nesnesine tutunmasına imkân yoktur. Ne ideal bir komşu ve apartman sakini vardır ne de her davranışı koşulsuz kabul gören bir benlik vardır. İkisi arasında sürekli uçurum olduğu için de bu iki taraf arasındaki iletişimin fanteziyi yok edici olması dışında bir temel bulunmaz. Trelkovsky ötekileri ideal komşularının yaratıldığı anda nesnesiz bırakırken, ötekiler de nesnenin yok olduğunu zannettiği, kanlı bir gösterinin gerçekleştiği durumun hemen ardından

bireyi kendi kendisiyle, dönüşmeyi bekleyen ve dönüşmüş benliğiyle baş başa bırakarak, başkasının fantezisini tırtıklama/sekteye uğratma fantezisini alaşağı eder. Bu yüzden Kiracı eksiksiz biçimde klasik sinemanın *fantazma* üreten yapısına karşı bir filmidir. Düşmanlığın her iki tarafı da sonunda eksik kalma dışında bir yazgıyı deneyimleyemez.

Jung'un vurguladığı gibi "Mevcut dışadönük değerler anlayışının belirgin özelliği, "öznel" kelimesinin genellikle ayıplama gibi gelmesidir; her olayda "salt özne" yakıştırması, nesnenin mutlak üstünlüğüne sınırsızca inanmamış birinin başının üzerinde silah gibi sallanır" (2019, s. 393). Trelkovsky'nin durumunda onun dünyayla etkileşiminin, kaygı ve korkularının "öznel" dolayısıyla ondan kaynaklanan sorunlar olduğu iddia edilebilir. Halüsinasyonlar gördüğü, kişilik bölünmesi geçirdiği, paranoya içinde komplocular arasında kendini bir mağdur/kurban gibi hissettiği söylenebilir. Film bu olasılıkları yadsımaz. Caputo'nun vurguladığı gibi Polanski sinemasında neyin gerçek veya gerçek olmadığı net bir şekilde tanımlanmaz ve gerçek olmayan olarak sunulan şeylerin belirsiz de olsa bir kaynağı vardır (2012, s. 155). Bu bakımdan "öznel" in film için bir anlamı vardır. Film ve yönetmen, gösterilmeye, izlenmeye değer olarak büyük ölçüde Trelkovsky'nin bakış açısından olayları yansıtmayı seçmiştir. Nesnel perspektiften, basitçe modern dünyada bir ötekilik sorunu olarak görülebilecek konuyu, film kişiliğin katmanlarının da dahil olduğu bir parçalanma olarak teşhis eder. Öznenin kendine ve topluma yabancılaşması olarak psikoz ve paranoya, bu yaşananların sonuza kadar yaşanacak olmasının gerektirdiği bengi dönüş, tekrar, apansız bir kaygı nedenidir. Nietzsche'nin vurguladığı biçimde (2003, s. 167) Trelkovsky *amor fati*, kaderini sevmeye becerisi gösteremez. Çünkü kaderi olarak görünen toplumsal ilişkiler sevmeye yetisine sahip özneyi olduğu gibi görmek istemiyordur. Tanınma becerisini yitirmiş bir özne de sonunda onların seveceğini düşündüğü kaderi benimserken onu yıkmayı ve parçalamayı elden bırakmaz.

5.4. Tekerrür olarak yaşam

Döngüler başarısızlıklara dairdir. Sargılar içindeki Simone ile kendine bir ev arayan Trelkovsky arasındaki mesafe bir zaman sorundur Trelkovsky'nin yerleşik, ev sahibi bir vatandaş olabilmek için Simone'nin, bastırdığı, ortaya çıkmasını istemediği kadının, ölümünü beklerken, tam da bastırdığının geri dönüşüne şahit olmak dışında bir çözüm görünmez. Filmin sonu Trelkovsky için başarısızlıktır. Ne içgüdüleriyle karşılaşarak onlarla bir denge kurarak bütünsel benlik oluşturabilmiştir, ne de eğer bastırma gerekirse bu bastırmanın süregelen olabilmeye imkân tanımıştır. Sargılar içindeki mumyalanmış yaralı bedeni ve arzuları, tıpkı tuvaletin duvarlarına yazılmış anlaşılmaz, hiyeroglifler gibi sembolleştirmeden uzaktır; dahası sembolleştirme olsa bile bu bilincin anlayabileceği kodlardan oluşmaz. Hala Trelkovsky olan ancak Simone zannedilen kişi bu durum karşısında çılgın atmaktan başka çare bulamaz. Sembolleştirilemeyen şey başkalarının kişide gördüğüyle, kişinin kendinde olduğunu sandığı şey arasındaki uçurumdur. Başkaları sargılar içinde Simone görürken, o sargılar içindeki Trelkovsky'dir. Başkalarının tanıdığı şey onun kayboluşudur; olayı dayanılmaz kılan ise bunun gerçekliği, fenomenal belirginliğidir.

Kiracı'da Trelkovsky'nin içedönük kişiliğinin ve mahkûm olduğu aynı zamanda benlik ve kimlik düzeyine uzanan bölünmeyi görünür kılan döngünün ne anlamı vardır? Döngüler her şeyden önce bir içe kapanmayı bildirir. Libidonun dışarı, dışarıdaki bir nesneye doğru yönelmemesi, bununla ilişkili olarak da görevin başarılamamasını ifade eder. Buradaki içe kapanma eylem ve eylem gruplarına ait gibi görünen görevlerin gerçekleşmediği, dolayısıyla bu sonsuz arayışın içe kapanmanın devam ettiğini gösterir. Trelkovsky ise otoerotik tutumuyla, arzuyu kendi bedeni ve nesnesine döndürerek yaşamı olduğu kadar ölümü de hedeflemiş olur. Ortaya konulan sorun, benliğin yapısal bütünlüğünün nasıl sağlanacağı bilinmez.

"Modern kimliklerin, geçmişin sınıflı toplumlarındaki kategorik ayrımlardan daha akışkan olduğunu söylemek âdet haline gelmiştir. "Akışkan" kelimesi uyum sağlayabilen anlamına gelebilir" (Sennett, 2008, s. 77). Trelkovsky bu açıdan uyumsuzdur. Daha doğrusu uyumlu olmak, kabul görmek ister ancak bunun bedeli hem bilinçdışı hem de bilinç düzleminde insan korkusuyla anlam bulan bir özyıktır. Bilinçdışında büyük bir bastırma ile sonuçlanan varlığını gizleme, var oluşunu sessiz kılma çabası onu özbenliğine yabancılaştırır. Varlığının özü değilse de türevi olan alışkanlıkları sürekli biçimde çevresindekiler tarafından görmezden gelir ve dikkate alınmaz. Sigarası, kahvesi, sürekli Simone gibi olmaya zorlanması, kendi varlığını doğallık ve zorlanımsız deneyimlenememesine yol açar. "Karakter kendimizde değerli bulduğumuz ve başkalarının değer vermesini beklediğimiz kişisel özelliklerimizdir" (Sennett, 2008, s. 10). Trelkovsky'nin bu özellikleri, karakteri değer görmez, tam tersine tiksinti ve nefret uyandırır. Kendisi olmanın bedeli ağır olduğundan hep bir başkası gibi davranmaya çalışır.



Görsel 5. Filmin sonunda ba a dönülür. Trelkovsky'nin        bir imdat       d r.

Filmin en son sahnesinde bir yönüyle ba a dönülür. Simone sargılar içinde, hastanede yatmaktadır; Mazierska'nın deyimiyle Simone/Trelkovsky "mumyalanmı tır" (2007, s. 62). Trelkovsky ile Stella Simone'a bakar, Stella, Simone'ye "Beni tanıdın mı" diye sorar. H lbuki yatakta yatan Simonela tırılmı  Trelkovsky'dir. Yataktaki Trelkovsky, filmin ilk sahnesindeki halen ev arayan kendisine bakar,        atar. Filmin başında bu sahne nesnel bir kamera açısıyla gösterilirken sonunda bu doğrudan Trelkovsky'nin (Simone'un) gözünden görülür: kamera özneldir. Film bu yönüyle insanın kendisine bakmasını, "başkası ve kendisi" olma sınırında nerde olduğunu sorgular. İntihar bir i e yaramamı tır. Hala yaşayan bir ba kasıdır ve başına gelecek olan şeylerden haberdardır. Kısır döngüye girilmiştir. Özgüvene sahip olamayan, bir başkasının gölgesine yaşayan, olmadığı bir kişinin maskesini takan benli i ile bastırılan, yaralar ve sargı içinde, bedenindeki parçaları koparılmış, insanların görünce korktuğu ve tiksindi i benli i karşı karşıya gelir. Tam bu sırada "gerçek" Trelkovsky        atar. Benliğin maddi, sosyal ve spir tel bölümleri arasındaki ilişki ve denge kurulamamasının getirdiği sorunsal hala c z lmeyi bekler. Trelkovsky "kendisi" olamadığı sürece de bu fasih daire devam edecektir; ölüm binlerce kez mumyalanmı  bir biçimde yeniden tekrar edecektir.

6. Sonuç

Roman Polanski *Kiracı* filminde, köklerinden ve ait olduğu sosyal gruplardan sıyrılan bir göçmen kiracıya kamerasını yöneltir ve onun benlik mücadelesini perdeye taşır. Film herkesin kişiye bir başkası gibi davrandığı, bir başkası olduğu sürece kabul görüp onandı ı ama bunu yaptığında  zyıkıma uğrayan modern insanın sıkıntısını resmeder. Adorno ve Horkheimer ana akım, kültür endüstrisi sinemanın işlevlerinden birisini izleyicileri "olduklarından başka kimseler olmak zorunda olmadıklarına" inandırmak diye belirtir (2010, s. 195). Kiracı bu işlev bakımından ana akım sinemadan ayrılır ve  u an olunanın da bir başkası olduğuna dair izleyiciyi   phede bırakır, tedirgin eder. Trelkovsky var olu  mücadelesine girmi inde başkası olmak dışında bir  ansı kalmadığını anladığında, kendine yapı an kimliği öldürmek suretiyle kendini var etmeye çabalar. Bu savaşta Trelkovsky yenilmiş olsa da yönetmen kendi ve başkası olmak sorunsalını izleyicinin önüne etkileyici bir biçimde koyar ve d      r r. Bu yönüyle *Kiracı* benlik sorunsalını etkili bir sinemasal dille işleyen klasikler arasında sayılabilir.

Film ana akım sinema tarafından öne çıkarılan fantazmayı da zedeler. Bu  tekiler tarafından koşulsuz kabul görme mitidir. Film bunun fantazmik niteliğini  ne çıkarır. Bu durumun fantazmik niteliği iki durumda belirir. İlki sahiplendi imiz bir benli e ve ki ili e demir atıp bunu dayatmaktır. İnkinci ise ötekilerin istediği gibi bir kişi olmaktır. Her iki koşul da mümkün olmadığı, katı bir fantazma içerdiği için ba arısızlı a sürüklenmek zorunludur. Benlik ve kimlik tam da bu çıkmazla özel bir biçimde ba a çıkma biçimlerinde saklı gibidir. Trelkovsky bu sorunla özgül biçimde ba a çıkmaz, paranoya, psikoz ve şizofreni sınırlarında ötekilerin fantezisini yok etmek için onların arzuladıklarını zannetti ini ritüel ve gösteri eşliğinde yok eder. Ötekilerin intikamı bu yok edi i i levsizle tirmelerinde temellenir. Bunu da Kartezyen beden/ruh ikili i dolayımıyla yaparlar. Film yatakta bedenin benlikle ilişkisinin tartı ıldı ı sahnede belli bir uzvun beni sahiplenmesini sorguluyor görünse de filmdeki zirve noktası, son sahne aslında hala içerde bir yerde "ben"

bulunduğunu ve bu benin bedensel uzuvlarla ve onların lehine sınırlandırılmayacağını ortaya koyar. Ruhun giyindiği bedenler birden fazla olabilir ama ruhun kendisi ve acısı sabit kalır fikri öne çıkarılmaktadır.

Kiracı modern yaşamın *Kafkaesk*, baskıcı, sınırlandırıcı doğasını güçlü bir biçimde resmederken, ona yönelik bireysel direniş biçimlerini de serimler. Fantazmayı söndürmesi, benlik ve kimliği sabitliklerden çıkarması bakımından modern sinemanın önemli bir örneği olarak kabul edilebilir.

Kaynakça

- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın diyalektiği* (N. Ülner & E. Ö. Karaoğlu, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Ain-Krupa, J. (2010). *Roman Polanski. A life in exile*. Abc Clio.
- Ananthaswamy, A. (2015). *Ya ben yoksam? Kendiliğin labirentinde bir gezinti* (D. Akın, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Barnes, H. E. (2020). Sartre'in Ontolojisi: Varlığın açığa çıkarılması ve varlığa anlam verilmesi. *Doğu Batı*, 93, 153-176.
- Bauman, Z., & Raud, R. (2018). *Benlik pratikleri* (M. Ekinci, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Baymur, F. (1994). *Genel psikoloji*. İnkilap Yayınevi.
- Berger, P. L., & Luckman, T. (2015). *Modernite, çoğulculuk ve anlam krizi* (M. D. Dereli, Çev.; 1. bs). Heretik Yayınları.
- Bilgin, N. (2007a). *Kimlik inşası*. Aşina kitaplar.
- Bilgin, N. (2007b). *Sosyal psikoloji sözlüğü kavramlar, yaklaşımlar*. Bağlam Yayınları.
- Bird, D. (2002). *Roman Polanski*. Pocket Essentials.
- Blackham, H. J. (2005). *Altı varoluşçu düşünür* (E. Uşaklı, Çev.). Dost Yayınları.
- Boz, M. (2023). Bireyselden toplumsala belleğin tekinsiz diyarlarında gezinti: Roman Polanski, Melekler Düşünce (1959). İçinde A. Erçetingöz & N. Gündel (Ed.), *Kısa filmler ne anlatıyor, nasıl anlatıyor? 2* (ss. 131-152). Literatürk Academia.
- Caputo, D. (2012). *Polanski and perception*. Intellect.
- Chamisso, A. V. (2014). *Peter Schlemihl'in olağanüstü öyküsü* (M. Özbak, Çev.). Kolektif Kitap.
- Clarke, D. M. (2016). *Descartes* (N. Nirven & B. Ersöz, Çev.; 1. bs). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Descartes, R. (2013). *Söylem, kurallar, meditasyonlar* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.
- Durkheim, E. (2013). *İntihar* (Z. Z. İlkgelen, Çev.; 1. bs). Pozitif Yayınları.
- Habermas, J. (2001). *İletişimsel eylem kuramı*. (M. Tüzel, Çev.; 1. bs, C. 2). Kabalcı Yayınevi.
- Hegel, G. W. F. (1986). *Tinin görüngübilimi* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve zaman* (K. Ökten, Çev.; 1. bs). Agora kitaplığı.
- Heller, A. (2006). *Bir ahlak kuramı* (A. Yılmaz, K. Tütüncü, & E. Demirel, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- IMDB. (2024). *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. IMDB.
https://www.imdb.com/find/?q=Dr.%20Jekyll%20ve%20Mr.%20Hyde&ref_=nv_sr_sm
- İzgi, E. (2018). *Erken dönem Roman Polanski sinemasında ödipal üçgen*. Ankara Üniversitesi, Sosyal bilimler enstitüsü.
- Jaspers, K. (2003). *Descartes ve felsefe* (A. Kanat, Çev.; 2. bs). İlya Yayınları.
- Jung, C. G. (2019). *Psikolojide tipler* (N. Nirven, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Laing, R. D. (2012). *Bölünmüş benlik* (E. Akça, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Le Breton, D. (2019). *Bedene veda* (A. U. Kılıç, Çev.; 2. bs). Sel Yayınları.

- Mazierska, E. (2007). *Roman Polanski: The cinema of a cultural traveller*. I.B. Tauris.
- Mazierska, E. (2022). Roman Polanski (and others) on trial. *Studies in Eastern European Cinema*, 14(3), 211-228. <https://doi.org/10.1080/2040350X.2022.2088135>
- Mead, G. H. (2017). *Zihin, benlik ve toplum* (Y. Erden, Çev.). Heretik Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Algılanan dünya* (Ö. Aygün, Çev.; 4. bs). Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2020). *Algının fenomenolojisi* (E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu, Çev.; 2.). İthaki Yayınevi.
- Midding, G. (2005). Being merciless. İçinde P. Cronin (Ed.), *Roman Polanski. Interviews*. (ss. 139-145). University Press of Mississippi.
- Nietzsche, F. (2003). *Şen bilim* (L. Özşar, Çev.; 1. bs). Asa kitabevi.
- Oduncu, P. (2018). Roman Polanski'nin apartman üçlemesine psikanalitik bir bakış. *SDÜ İfade*, 1(2), 92-120.
- Plutarkhos. (2019). *Theseus-Romulus. Paralel hayatlar* (2. bs). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Polanski, R. (Direktör). (1976). *Le locataire. Marianne Productions*.
- Polanski, R. (1986). *Roman* (P. Alpaslan, Çev.). Kelebek Yayınevi.
- Rodis-Lewis, G. (1993). *Descartes ve rasyonalizm* (H. Karyol, Çev.). İletişim Yayınları.
- Sartre, J.-P. (1985). *Varoluşçuluk* (A. Bezirci, Çev.). Say Yayınları.
- Sartre, J.-P. (1989). *No Exit and Three Other Plays* (I. Abel, Çev.). Vintage International.
- Sartre, J.-P. (2011). *Varlık ve hiçlik* (T. Ilgaz & G. Ç. Eksen, Çev.; 4. bs). İthaki Yayınevi.
- Sennett, R. (2008). *Karakter aşınması* (B. Yıldırım, Çev.; 3. bs). Ayrıntı Yayınları.
- Spinoza, B. (2014). *Descartes felsefesinin ilkeleri ve metafizik üzerine düşünceler* (C. Şenkaya, Çev.; 1. bs). Dost Yayınları.
- Stevenson, R. L. (2020). *Dr. Jekyll ile Bay Hyde. Tuhaf bir vaka*. (C. Üster, Çev.; 12. bs). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2014). *Saatleri ayarlama enstitüsü* (25. bs). Dergâh Yayınları.
- Taylor, S. E., Peplau, L. A., & Sears, D. O. (2012). *Sosyal psikoloji* (A. Dönmez, Çev.; 3. bs). İmge Yayınevi.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi* (3. bs, C. 1). Oğlak Yayınları.
- Turner, B. S. (2019). *Beden ve toplum. Sosyal teoride arayışlar* (M. B. Bulut & İ. Kaya, Çev.). Nobel Yayıncılık.
- Wahl, J. (1999). *Varoluşçuluğun tarihçesi* (B. Onaran, Çev.). Payel Yayınevi.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. bs). Seçkin Yayıncılık.
- Zizek, S. (2005). *Yamuk bakmak. Popüler kültürden Jacques Lacan'a giriş* (T. Birkan, Çev.; 2. bs). Metis Yayınları.