

## BİR BEDEN TEMSİLİ OLARAK EV: *MOTHER!*

Süheyla Tolunay

Kendinle yüzleşmekten kaçındığın ne varsa, yabancılaşır, gelir musallat olur sana. Kaçtıkça kovalanırsın. Unutmaya çalıştığın aklından çıkmaz bir türlü. Bastırdığın ayyuka çıkar, kapı dışarı ettiğin bacadan girer. Zorla güzellik olmaz velhasıl; kendine uyguladığın şiddet misliyle geri döner. Tekinsiz bir dünyada yaşadığını hissedersin; belirsiz, korkutucu ve tehditkâr, emniyetsiz, sıkıcı, tuhaf ve garip, kışkırtıcı ve ayartıcı. Kendine olan garezi unutursun, dünyanın sana garezi varmış gibi gelir; yel değirmenleriyle cenk edersin.

Hakan Kızıltan, *Suret* Dergisi, Tekinsiz Sayısı

Aronofsky'nin karakterleri de tekinsiz dünyalarında türlü kaygılarla savaşıyor, bu kaygılar nedeniyle beden bütünlükleri bozulan *Don Quichotte*'lardır. Onlar hep çabalarlar ama bütün dünya onlara karşıdır; üstelik onların birer Sancho Panza'ları da yoktur. Bedenleri ise o hep bilindik tepkiler vermekten uzak adeta düşman misali tedirgin edici, ürpertici zindanlar halini alır. Bir *auteur* olarak Aronofsky, tüm filmlerinde tekinsiz evrenler yaratarak obsesif, mükemmeliyetçi, kaygılı karakterleri ve bu karakterlerin hezeyan dolu yaşamlarını anlatır. Aronofsky, ayrıca hezeyanlara neden olan zihinsel süreçleri tekinsiz beden temsilleriyle birleştirir. Bu yazının temel paradigma olarak seçtiği psikanalitik teoriye göre bir afekt/duygulanım olan "kaygı" bedende çok güçlü bir şekilde hissedilir. Kaygı; bizim günlük dilde kullandığımız kasvet, endişe halinden çok öte bir afektir.

“Kaygı ortaya çıktığında akla, sağduyuya başvurmak, onu önemsememek, görmezden gelmek mümkün değildir.”<sup>1</sup> Dolayısıyla kaygının bedende iliklere kadar hissedilen, karanlık dehlizlere sürükleyen, delirten etkileri vardır. Tüm **Aronofsky** filmlerinde, türlü kaygılarla boğuşan karakterler hem bedenlerine zarar verirler hem de bedenleri kaygı geribildirimi olarak türlü tepkiler verir.

Yazının asıl kaygı noktası olan **Mother!** filmini psikanalitik paradigmayla incelemeye geçmeden önce **Aronofsky** karakterlerine ve kaygılarına kısaca değinmek yerinde olur düşüncesindeyim. Kaygı mağduru baş karakterler olarak; **Pi**'de (1998) dünyadaki her şeyin sayılarla temsil edilebildiğine inanan obsesif bir matematikçiyi; **Requiem for a Dream**'de (2000) uyuşturucu ve televizyon bağımlısı anne-oğulu, **The Fountain**'da (2006) karısının hastalığına ve ölüme ilaç arayan doktoru, **The Wrestler**'da (2008) yaşlandığını kabul etmeyip güçlü ve mükemmel beden imgesine sahip olmaya çalışan bir boksörü, **Black Swan**'da (2010) mükemmel olmaya çalışan ama kaygılarına yenik düşen balerini, **Noah**'da (2014) ise Tanrının görevlerini yerine getirmeye çalışan obsesif Nuh peygamberi sayabiliriz. Ancak **Mother!**'daki (2017) karakter tek bir kişi olmaktan uzakta tüm insanlığı temsil etmektedir. Beden ise bütün **Aronofsky** filmlerinde kaygıların, hastalıkların, mükemmellik arayışının yıkıcı etkilerinin görünür kılındığı bir ekran görevi üstlenir. Bütün filmlerde bedenler türlü türlü etkilere maruz kalır: matkapla delinir, tecavüze uğrar, hissizleşir, zımbayla kanatılır, derisi soyulur ve yanar. **Mother!**'ın diğer filmlerden farkı ise karakterin bedenine dışarıdan zarar vermesinin yerine bedeninin, kaygıya karşı çok şiddetli tepkiler vermesi ama izleyicinin bu tepkileri bir ev aracılığıyla öğrenebilmesi olur. Çağdaş gotik eğilimlere sahip bir psikolojik gerilim filmi olan **Mother!**'da ev, kadının bedeninin her türlü temsilcisi olur. Evin duvarları kadının derisi, duvarların ardındaki kalp, kadının kalbidir. Kadın kaygılandığında ev kararmaya başlar, orgazm olduğunda şiddetle sarsılır, kadının doğum yaptığı anda ise gürültüyle sarsılmakla kalmayıp üzerindeki eşyaları havaya uçurur.

**Mother!**, alegorilerle bezeli bir filmidir. Denilebilir ki **Aronofsky** son filmi **Mother!**'da yine kaygılı karakterleri anlatma geleneğini bırakmasa da diğer filmlerinden farklı olarak bu filmde kullandığı alegorileri çok katmanlı olarak inşa eder. Bu çok katmanlılık filmi birçok paradigma ile okumaya müsait kılar.

---

<sup>1</sup> Korulsan, Ceren (2017) “Kaygı Nedir?” Suret Tekinsiz sayısı, İthaki Penguin Kitap, s.126.

Örneğin Habil-Kabil, tanrıya adak sunma gibi birçok dini referans içeren filmin bu yazıyı ilgilendiren alegorisi olarak “Anne” alegorisi aynı anda birkaç katmanda ilerler. En birincil ve her izleyicinin anlayabileceği ilk katman Yeryüzü – Tabiat Ana- alegorisidir. Filmin, kendisini hor gören, tahrip edip istila eden ve en sonunda yok eden insanoğluna karşı Tabiat Ana’nın verdiği tepkileri anlattığı öne sürülebilir. İkinci katman ise bu yazının paradigmasını belirleyen psikanalitik bir okuma ile ortaya çıkar. **Aronofsky** bu filmde, güzel, akıllı, elinden her iş gelen, bedeni ve evi arasında simbiyotik bağlar kuran ve “imgesel tüm güçlü anne figürü” gibi olmaya çalışan bir kadının kaygıları nedeniyle gittikçe belirginleşen halüsinasyonlarını izletir. Diğer bir deyişle, **Mother!**’da her daim mükemmel olmak isteyen yani kastrasyonunu/eksik olduğunu bir türlü kabullenmeyen ve durmadan fallus arayan insanın trajedisi anlatılır. Filmin isminin **Mother!** olması çok anlamlı aslında. Buradaki “anne” kelimesi, bildiğimiz doğuran, bakan büyüten biyolojik anne, gerçeklikteki anne değil, hatta kadın bile değil. Sadece her şeye kadir insan imgesi, bir *imago*, tüm güçlü olma arzusuna tekabül eden bir fantezidir. Psikanalitik bir çerçeveden bakıldığında hepimizin bilinçdışımızda ulaşmaya çalıştığımız bir eksiksizlik/tamlık/mükemmellik figürü; doğduğumuz anda ayrıldığımız ama daha öncesinde bir olduğumuz, tam olduğumuz eksiksiz anne imgesi. **Mother!**’daki kadının istediği –hepimiz gibi- eksiksiz, tam ve mükemmel olmak. Ancak burada unutmamalıyız ki bilinçdışı imgeler, bilinçli temsiller değildir ve bizim filmde izlediklerimiz bu kadının bilinçdışı temsilleri. Freud’a göre bilinçdışını, bilince yansıtan araçlar var: rüyalar, şakalar, dil sürçmeleri. Bunlara ilave olarak beden de bilinçdışının etkilerini dolaylı olarak yansıtan, görünür kılan bir göreve sahip. Diğer bir deyişle beden, bilinçdışı öznenin<sup>2</sup> görünür olduğu; iç’in dış’a yansıdığı zamanların bir temsilcisi, bir ara yüzü...

Bir tümgüçlülük figürü olarak “Anne”nin gerçek anne olmadığı konusunda **Tuna Erdem**, **Fetiş İkame** kitabındaki “Sinema Kuramının Fetiş Haline Getirdiği Psikanaliz” adlı makalesinde şöyle söyler:

Anne dediğimizde sahici bir kadından değil, ne yaptığının farkında ve kendini kontrol edebilen bir özne olarak insanın “dış”laştırdığı, varlığının farkında bile olmadığı, bilinçli aklın kavramakta zorlanacağı, ulaşılmazlaşmış bir imgeden söz ediyoruz. Bilinçdışının zamansızlığında

---

<sup>2</sup> Bilinçdışı Özne; Lacan’a göre arzularımızın, korkularımızın ortaya çıktığı anda ortaya çıkan özne.

donmuş, idealize edilmiş, değişmez, her şeye sahip, hiçbir eksiği olmayan, eksilmeyen ve ölmeyen kadir-i mutlak bir anne figürü, fallik anne. Fallik anne, kadir-i mutlak, her şeye gücü yeten, hiçbir eksiği olmayan, ancak tanrıya atfedilebilecek sınırsız bir güce sahip herhangi bir insanın var olabileceği fantezisi.<sup>3</sup>

Dolayısıyla **Aronofsky**, bu filmde hepimizin temel fantezisini; dolayısıyla temel trajedisini anlatır. Bizden önce yaşayan eksiksiz ve kadiri mutlak olmak isteyen insanların çektiği kaygılar gibi biz de aynı varoluş sancılarını çekiyoruz, tıpkı bizden sonrakilerin de çekeceği gibi...



Filmin prologu yanan bir kadının görüntüsü ile başlar. Fakat bu kadının, başrol oyuncusu **Jennifer Lawrence** olmadığı yakın çekim sayesinde anlaşılabilir. Kadının gözlerinden yaşlar süzülür, aşırı yakın çekimle giderek kadına yaklaşıyoruz, alevler artar ve filmin ilk göz kamaştırıcı beyazlığı belirir. Prolog bitip de ekranda filmin adı ve hemen akabinde bir erkek elinin büyük değerli bir taş kaidesine yerleştirme görüntüsü belirince, bir dönemin bitip başka bir dönemin başlayacağını anlarız. Prologda bir miladın dolduğu ima edilir, asıl filmde ise bambaşka bir hikâye anlatılacaktır. Ancak bütün hikâyelerin ortak noktası; adeta canlı bir karakter gibi sunulan ve değerli taş kaidesine oturunca yanmış görüntüsü hızla düzelmeye başlayan evdir. İzleyicinin fabulasında başka hiçbir mekân canlandırmasına izin vermeyen ve filmin çekildiği tek mekân olan bu malikanemsi ev; doğaüstü sihirli bir güçle yenilendiğinde üzerinde taşıdığı palimpsest izler de kaybolur. Tabula Rasa misali bembeyaz bir sayfa açılır adeta ve bu yenilenmiş evde yeni bir kadın dünyaya gelir.

---

<sup>3</sup> Erdem, "Sinema Kuramının Fetiş Haline Getirdiği Psikanaliz" Fetiş İkame, 2014: 106-107



Yenilenen evin görüntülerinin sonuna anne rahminde gittikçe büyüyen bir bebek misali yataкта önce bir şişkinlik olarak beliren, havanın aydınlanması ile de yeni doğan bir bebek gibi eli yatağın dışına çıkan bir kadının görüntüsü eklenir. Kadının uyanma sekansı evin yenilenme sekansından sonra gösterilmiş ve ikisi beraber iki doğumu özetleyen montaj sekans oluşturmuştur. Dolayısıyla kadın bedeni ile evin simbiyotik bağı, iki doğumun/yeniden doğumun aynı anda gerçekleşmesiyle kodlanmış olur. **Jennifer Lawrence**'ın canlandırdığı “isimsiz”<sup>4</sup> kadının uyanışı sanki anne rahminde büyüyen ve doğumla ortaya çıkan bir bebeğin hareketleri gibi gösterilmiştir. Dolayısıyla evin bu odası, ana rahmi gibidir. Kadın da bu odadan doğan bir bebek gibidir. Bu noktada filmde doğumdan itibaren bir insanın geçireceği evreleri mi izleyeceğiz diye bir soru gelir hemen aklımıza.

---

<sup>4</sup> Filmde hiçbir karakterin ismi yoktur. Bu durum, Lacan'ın üçlü düzenindeki Simgesel düzen'e henüz geçememe, Dil'in alanına girememe, imgeselde takılı kalma ihtimallerini düşündürür.

Bu arada kadının ismini bilmediğimiz gibi, mesleğini, geçmişini de bilmeyiz; kadın sadece bedeni, eve olan tutkusu ve gördüğü imgeler ile vardır.



Kadın uyandıktan sonra evi gezer, hem birini arıyor gibidir, hem de yeni dünyasını tanıyor gibidir. Kadın evin odalarını gezerken kamera da **Jennifer Lawrence**'ın bedeninde gezinir. Ev ile kadının vücudu arasında bağlantılar kurulur. Örneğin **Jennifer Lawrence**'ı ilk yakın çekim gördüğümüz oda daha sonra duvarında kadının kalbinin attığını göreceğimiz odadır. Zaten tüm film boyunca, bir kadının bedenini bir de evi münavebeli olarak izleyeceğiz. Zaten **Aronofsky**, röportajlarında filmdeki evin, kadını temsil ettiğini söyler.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “Bu insanlara çok sinir bozucu geliyor ama filmin bütün düşüncesi buydu: Kadın evdi, bundan kaçış yoktu.” (Çeviri yazara ait) (“That’s very frustrating to people, but that was the whole idea of the movie: She was the house, there was no escape.”) Kaynak: [link](#)



Bir süre sonra camlardan gördüğümüz manzara sayesinde evin doğa içinde, müstakil ve çok izole bir ev olduğunu anlarız. Yönetmen bize evi gezdirirken, kadının da bedenini ayrıntılı olarak izletmeye devam eder. Kadın, evin kapısından dışarı çıkıp gün ışığı altında durduğunda bütün beden ayrıntıları görülür olur.

Yönetmen böylesine güzel bir evi tasvir ederken kadının bu eve, bu bedene sıkışıp kaldığı izlenimini de verir ön bilgi olarak. Kadın evi gezerken kamera, kadını, kapı eşikleri arasında sıkışmış olarak gösterir. Kadraj içi kadraj çekimler ile kadın eve, bedenine, beynine hapsolmuş gibidir adeta.



Kadın, evin mükemmel olmasını istiyordur. Aynı zamanda kendisi de mükemmel bir eş olmak ister. Eve yapılan her müdahaleyi kendi bedenine yapılmış gibi hisseder. Mesela bir odanın duvarını boyarken, duvara dokunur ve duvar, anne karnında kalbi atan bir cenin gibi canlı bir organizmaya dönüşür. Kadın, duvarın renginin ne olması gerektiğini elleriyle duvara dokunarak “hissettikten” sonra duvara doğru renk tonunu vurur. Yani yönetmen, evin kadının bedenini temsil ettiği bilgisini daha filmin başından bize verir.





**Aronofsky**'nin hepimizin sahip olmak istediği tüm güçlülüğü, ana karakterin bedenini temsil eden mükemmel bir “ev” üzerinden tasvir etmesi bu filmin alametifarikası. Zira ev, yemyeşil bir doğanın ortasında bir inci tanesi gibi ışıldayan, her odanın özenle tasarlandığı mükemmel bir yapı olarak karşımıza çıkıyor. Evin temsil ettiği beden olarak güzel bir kadın bedeni de zaten film boyunca izleyiciye teşhir ediliyor. Ayrıca ev de bütün film boyunca kadının egosu<sup>6</sup> olarak işlev görüyor.

---

<sup>6</sup> Freud, ego’yu, zihnin, bilinçdışı tutkular ile dışsal gerçeklik arasında dolayım kuran akıl yürütme yetisi olarak tarif eder. (*Jacques Lacan, Sean Homer, s. 36*) Lacan’a göre ego ise bütünlük ve hâkimiyete ilişkin yanılmalı bir imgesel işlevdir. Ego’nun işlevi parçalanmışlık ve yabancılaşmışlık hakikatini benimsemeyi reddetmek yoluyla, bir tür yanlış-tanımadır. (*Jacques Lacan, Sean Homer, s. 42-43*)

Evin eksikliğini kendi eksikliği gibi algılayan kadın, evi aracılığıyla tüm güçlü olmaya çalışıyor: evin bütün işlerini, tamiratını tek başına yapıyor, mükemmel yemekler hazırlıyor ve asla yardım istemiyor. Bunlara ilave olarak evin sahibi kocasının ilham kaynağı, tek arkadaşı ve her şeyi olmasını istiyor.

Her şey normal giderken bir gece hiç tanımadıkları bir doktorun kapılarını çalmasıyla uzun zamandır bastırmayı başardığı kaygıları canlanmaya başlıyor. Ego'su yani koruma kalkanı yabancıları bir tehdit gibi algılıyor. **Freud**, “ego'nun öncelikle ve her şeyden önce bedensel bir ego olduğunu; yalnızca bir yüzey varlığı değil, kendisinin de bir yüzeyin yansıtılması olduğunu” söyler.<sup>7</sup> Yani bedenin iç kısmı dış kısmı gibi görünür hale gelebiliyor. Bu nedenle eve gelen ilk yabancı karşısında kadın, ilk kaygı emaresi olarak bedensel bir tepki veriyor. Eşi içeride doktorla gülüp sohbet ederken mutfağa çay hazırlamaya gelen kadının elleri titremeye, başı dönmeye başlıyor. Yani içinde hissettiği kaygıyı beden dönüştürüp görünür hale getiriyor. Bu ilk bedensel tepki hafif olsa ve ilaçsız atlatılabilse de ev yavaş yavaş hareketlenmeye, tepkiler vermeye başlıyor. Örneğin kadın, misafir doktor için, temiz çarşaf almaya bodrum kata indiğinde bir anda duvarlardan parçalar dökülmeye ve kalorifer kazanı alev alarak çalışmaya başlıyor. Eve gelen ilk yabancı ile birlikte bir anda alev alan kalorifer kazanı kadın için kaygının ilk sinyali oluyor. Böylece kadının tetiklenen kaygıları, hem kadının bedenini hem de evin bütünlüğünü etkilemeye başlıyor; kadının bedeni ve ev paralel ölçülerde tepkiler veriyorlar.

Eşinin her şeyi olmak isteyen kadın, gece uykusundan uyanıp kocasını misafir gelen doktorun yanında görünce kendisini dışarıda bırakılmış hissetmeye başlıyor. Kadın kusmakta olan doktora ne olduğunu sorduğunda kocası gitmesini isteyince kadın öyle şiddetli bir kaygı hissediyor ki dengesini kaybediyor. **Adam Philips**'e göre “*Şiddetsiz bir hayat olamaz, çünkü zaten bütün şiddet, dışarıda bırakılma şiddetidir.*”<sup>8</sup> Bu noktada kadın kaygı ile yalpalamaya başladığı anda ev de kararmaya başlıyor. Yönetmen, evin kararmasını kadının kararmasının bir tezahürü gibi göstererek evi, kadının bedenini sarsan kaygıları dışarıya vuran bir ara yüz olarak kullanıyor.

---

<sup>7</sup> Freud, ‘The Ego and The Id’, *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis* içinde, 1923: 364

<sup>8</sup> Philips, *Tekeşlilik*, çev. Bülent Somay, 1997: aforizma 113.

“**Freud** kaygıya sinyal-kaygısı der çünkü öznenin başına bir şey geleceğine, bir şeyin yaklaştığına dair bir kesinlik vardır. Bu hiç yanıltıcı değildir. Kesinlik bir belirsizliğin yaklaştığının kesin olmasıyla ilgilidir.”<sup>9</sup> **Mother!**’daki ilk sinyal; doktorun eve gelmesi ve kadının onu düşman bir yabancı gibi algılaması üzerine bedensel tepkiler vermesi iken ikinci sinyal çok daha net ve işitsel oluyor. Doktordan bir gün sonra doktorun eşi de eve geldiğinde mutfaktaki fırının alarm sesi çalmaya başlıyor. Bu alarm izleyiciye gelecekte olacak kötü şeylerin kesinliğini göstermesi bakımından bir dış ses olduğu kadar kadının kaygısının kendisine duyurduğu bir iç ses aynı zamanda.

Kaygının psikanalizdeki kaynağı ne diye baktığımızda karşımıza **Lacan**’ın ayna evresi teorisi<sup>10</sup> çıkar. Kaygının kaynağı; o baştaki kaosa yani Gerçek<sup>11</sup>’e bir adım ötedeki İmgelele<sup>12</sup> dönme korkusudur. Bununla beraber ayna evresi ile çocuğun dış imajı ile iç deneyimi arasında bir yarıklık oluşur. Bu yarıklık iyidir, çocuğun simgesel düzene<sup>13</sup> girme yolunda olması gereken bir durumdur; onu duygu ikilemelerinden, çelişkilerden korur. Ancak çocuk, dışarıdan onu görenlerin bedensel bir tamlık içinde gördüğü halde bedeninin içini/duygularını görmediklerini anlar ve bu durum onda kaygı oluşturur. Çocuğun iki yaş civarındaki “yabancı kaygısı”nın nedeni de budur. **Aronofsky**’nin *Pi* ve *Black Swan* gibi diğer bazı filmlerinde de karakterler yabancı kaygısından muzdariptirler. **Aronofsky** de bir *auteur* olarak ya da belki karakterlerinin yaratıcı anneleri olarak, karakterlerinin içini, iç deneyimlerini okuyup bize “dış”laşmış halüsinasyonlar aracılığıyla aktarır.

**Mother!**’da kadının kaygılarının nedeni için de yabancıların onun içsel duygularını, korkularını, arzularını okuyamamaları diyebiliriz. Kadın için birer

---

<sup>9</sup> Ögütçen, “Kaygı Yanıltmayan Tek Afektir?” Suret Tekinsiz sayısı, İthaki Penguen Kitap, 2017: 156

<sup>10</sup> Ayna evresi, çocuk henüz kendi bedenini kısımlar halinde, parçalanmış ve bir birliğe sahip olmayan bir şey olarak duyumsarken, ona bir birlik ve bütünlük duygusunu sağlayan imgedir. Fakat aynı zamanda yabancılaşmaya neden olur. Lacan’a göre ego/ben, bu yabancılaşma ve insanın kendisine ilişkin imgesi tarafından cezbedilme uğrağında ortaya çıkar. (*Jacques Lacan*, Sean Homer, s. 42)

<sup>11</sup> Gerçek; Lacan’ın ardışık üç düzenindeki dil öncesi dönemdir. Gerçek, simgeselleştirilemeyendir, tanımlanamayıdır. Zizek’e göre ise Simgesel tarafından içerilemeyen sert bir çekirdektir. (*Zizek, Yamuk Bakmak*, s. 228)

<sup>12</sup> İmgesel; henüz dile sahip olmayan çocuğun ayna evresinde oluşturduğu özdeşleşmelerdir. Gerçek’i imgelere hapsederek onunla başa çıkmaya çalışır, ancak henüz imgeleri adlandırmaya, aralarında anlamsal ilişkiler kurmaya gayret etmez. (*Zizek, Yamuk Bakmak*, s. 229)

<sup>13</sup> Simgesel; Lacan’ın ardışık üç düzenindeki sonuncu evredir. İmgesel evrede oluşmakta olan ben’in/ego’nun, içinde “ben” diyerek özdeşleşebileceği dilsel, gramatik ve kültürel yapısıdır. (*Zizek, Yamuk Bakmak*, 232)

yabancı olan doktor ve eşi, kadının çok güzel olduğu konusunda hemfikir olsa da neler yaptığı ya da yapabildiği hakkında hiçbir şey merak etmiyor, bu evi tek başına tamir ettiğine de inanmıyorlardır. Hatta en yakını olan kocası bile onun çocuk sahibi olma isteğini anlayamıyor, onu sadece bir ilham kaynağı, bir Tanrıça olarak nitelendiriyordur; sadece bir güzellik Tanrıçası.

Misafirler kadının egosu için dış tehditler olarak kalmaya devam ettikçe kadının kaygılı durumuna bir süre sonra halüsinasyonları eşlik etmeye başlıyor. Örneğin banyodaki klozette ne olduğu tam belli olmayan, karaciğer ya da akciğer benzeri bir organ görüyor. Bu bize **Lacan**'ın ayna evresinin kaygı sürecinde görülmesi muhtemel "parçalanmış beden" imgelerini hatırlatır.<sup>14</sup>

**Lacan** 1953 tarihli "Some Reflections of the Ego" makalesinde, ayna evresindeki bedenin içi ve dışı arasındaki yarıktan bahsettikten sonra "parçalar halindeki bedenin" (*body in bits and pieces*) vücudun içsel deneyimine karşılık geldiğini söyler.<sup>15</sup> Ayrıca beden parçaları simgeselden imgelele gerilemenin ve egonun parçalanmasının işaretidir. Filmde kadın, oldukça kırılğan bir egoya sahiptir ve buna paralel olarak ev de takılmamış evyeleri, hemen patlayan su boruları ile kırılğan bir yapıya sahiptir.

Parçalanmış beden parçaları sekansı ve ardından hasta doktor ve karısının sevişme sekansından sonra kadın yeni bir psikotik atak geçirir ve ev belirgin bir şekilde kararmaya başlar. Yönetmen kararan şeyin aslında ev değil de kadının olaylara objektif bakışı olduğunu ispatlamak istercesine kamerayı hareketli ve dengesiz kullanır. İzlediklerimiz de zaten kadının bakış açısı ile dengesini kaybetmiş birinin gözünden görülenlerdir. Öznel kamera kullanımı karakterlerin Simgesele aktaramadığı şeyler için çok uygundur. **Zizek** bu konuda **Lacan**'ın klasik psikoz tanımını hatırlatır: "*Psikozda, Simgesel düzende gün yüzüne çıkmayan Gerçek, öznenin dışındaki diyarda –örneğin bir halüsinasyon olarak- belirir.*"<sup>16</sup>

Eve gelen yabancılar kadının bilinçdışı korkularını yüzeye çıkartsa da kadın yüzeye çıkanları yeniden bastırmak çabasındadır. Bu nedenle bodrum kata inip doktorun karısının çamaşırlarını, yıkanmalarını beklemeden makineden çıkarır ve akabinde hemen üst kata çıkar. Zira kirli çamaşırların kirli kalmalarını istemektedir. Bilinçdışından çıkan korkuların onu ve hayatını değiştirmesini

---

<sup>14</sup> Allen, *Projecting Illusions: Film Spectatorship and the Impression of Reality*, 1995:27

<sup>15</sup> Lacan, "Some Reflections of the Ego", 1953: 15

<sup>16</sup> Zizek, *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstediyiniz ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey*, 2012: 195

istememektedir. Bir tür tekrarlama zorlantısı (*repetition compulsion*) gibi eski döngünün devam etmesini ister, kaygılarıyla yüzleşmez. Eşiyle var(mış gibi) olan uyum hallerinin devam etmesini, her şeyin stabil kalmasını istemektedir. Bu arada bodrum katı/bilinçdışı öyle bir yerdir ki, üst katın/bilincin sesleri buraya hiç ulaşmamaktadır. Bunu, kadının bodrum katta üst kattan gelen yüksek sesleri hiç duymamasından anlayabiliriz.

Bu arada eve yeni yabancılar olarak -Habil ve Kabil alegorisini hatırlatırcasına- doktorun iki oğlu gelir ve kavga etmeye başlarlar. Bu esnada yazarı başında kocaman bir ışık hüzmeleriyle kadının bakış açısından alt açı ile görürüz. Yazar, tüm kavgayı çatı katından bir Tanrı edasıyla izler. Bu bakış açısı çekimi kadının yazar eşini Tanrı gibi, Büyük Öteki gibi gördüğünü söylemektedir. Kadın, adama hem saygı duymakta hem ondan korkmakta, hem de onun desteğini almak istemektedir.



Kadının -belki de hepimizin- kardeş kıskançlığı düşüncesi sanki çok derinlerinde saklı ama her an çıkmaya hazır gibidir ve sonunda izleyicinin beklentisi doğru çıkar; kardeş katli işlenir. Kadın, bu katlin işlenmesinden bilinçdışında kendisini suçlu hissettiğinden ya da tanık olduğundan olsa gerek yanağına cinayetin kanı bulaşır. Büyük abi bu çıkarsamayı doğrularcasına “*Bunu siz yaptınız*” diye bağırır. Bu arada küçük kardeşin kanı hiç silinmeyecek bir iz bırakırcasına evin parkesinde birikmiştir.

Yazar, yaralı kardeşi hastaneye götürmek için evden çıkarken nedendir bilinmez kadın onlarla gitmez. Sanki kökleri eve bağlıdır; ev kadındır, kadın evdir. Kamera bir kadını gösterir arkadan yakın çekim, siyah bir silüet şeklinde bir de uzaktan, aşırı uzak çekimde evi gösterir.



Kadın, evinde/yeryüzünde halüsinatif de olsa ilk cinayeti görmüştür. Cinayetin kanıtı olarak parkedeki kan lekesini ne kadar uğraşsa da bir türlü çıkaramaz; zira tekrar tekrar temizlese de kan kendiliğinden yeniden ortaya çıkmakta ve çoğalmaktadır. İşte tam bu noktada izlediklerimizin gerçeklik olmadığını anlarız. Bunlar kadının bilinçdışı kaygıları nedeniyle ortaya çıkan halüsinasyonlarıdır. **Aronofsky** artık izleyicisine İmgeselin kapılarını açmış, Simgesele ait neden-sonuç ilişkilerini askıya almıştır. Bundan sonra bizi **Lacan**'cı Gerçek'in ara ara göz kırpması olarak düşünülebilecek kesik kesik algılar, psikotik duyarlılıklar, anlatıyla alakasız görsel imgeler beklemektedir. Bu arada film grameri açısından gerçeklikten ayrılıp imgesel bir dünyaya giriyor oluşumuza dair herhangi bir işaret yoktur; parkedeki kan haricinde. Hayal sekanslarına girdiğimizi ispatlayan giriş ve çıkış gösterenleri mevcut değildir, hayalin gösterildiği parantez içleri de renk-hız açısından filmin kalanından farklı değildir. Bunun anlamı kadının halüsinasyonları ile gerçekliğin birbirine girmesidir. Yani yönetmen izleyiciye karakterin dışsallaşmış iç dünyasını izletmektedir. Ancak ilginçtir ki “parkedeki kan” her ne

kadar imgelele dahil olsa da kadının halüsinasyon görüp görmediğinin barometresi olacaktır film boyunca. Tıpkı *Beautiful Mind*'daki Russell Crowe'un hayali arkadaşının gerçeklikte var olmadığını bilse de onu görmeye devam etmesi gibi kadın da parkedeki kanın olmaması gerektiğini bilir ama onu orada görmeye devam eder. Hatta kadın, simgeselden çıkıp imgelele gerilediğini anlamının yanında ne kadar derinlemesine gerilediğini parkedeki kanın çokluğundan, kanın parkede açtığı delikten, patlattığı ampulden ve hatta bu delikte yanmaya başlayan ateşten anlayacaktır.



Parkedeki kan kadar kadının evin duvarlarına dokunup hissettiği “kalbi atan cenin” durumu da kadının kaygıdan ne kadar etkilendiğini gösteren ikinci bir barometredir. Kardeş katlinden sonra banyo duvarlarına dokunup hissettiği ceninin kalbi de sanki kanamakta ve tam orta bölgesi de kararmaktadır. Kadının içinde barındırdığı bu tuhaf beden görüntüsü bir rüya ya da fantezi sekansından ziyade diegetik olmayan ekleme (*non diegetic insert*) gibi işlev görerek izleyiciyi filmin anlatısından koparıp yeryüzünde gerçekleşen ilk cinayet ile ilgili bağlantıyı düşünmeye sevk eder.

Bir “Gerçek” parçası olarak “cenin bedeni” görüntüsünden sonra kanın bir asit gibi erittiği parkeden damlayan kanlar nedeniyle patlayan ampul, kadının dış gerçeklikten tamamen koptuğunun bir başka işaretidir. Işığın tamamen kararmasıyla karanlıkta kalan kadın fenerle bodrumu aydınlattığında duvarların kan içinde kaldığını ve eridiğini görür. Duvarı oymaya başladığında ise kopan büyük bir kalıp, çöken son gerçeklik/simgesel parçası ve arkaya doğru uzanan kapı ise hiç’liğe açılan Gerçek’in kapısıdır sanki.



Üst kattan gelen bir cam kırılma sesi ile yukarı çıkan kadın, korku türü konvansiyonlarının tüm gerekliliklerine uyan bir sekansta odadan odaya geçer. Bu noktada film gerilim türünden korku türüne geçiş yapmıştır; zira biz izleyiciler de artık olacaklar hakkında ana karakter kadar mantıksızlık düzleminde olup çıkarım yapmaktan uzağızdır. Hızlı kurgu, sıçramalı kesmeler (*jump cut*), tekinsiz sesler eşliğinde kadının bakış açısından kaygının bir bedeni ne hale getirdiğini anlamaya çalışırız. Mutfağa geldiğimizde yine kadının bakış açısından dış kapının açık olduğunu, camların kırıldığını ve yerde yazar adamın yırtılmış fotoğrafını görürüz. Ardından kamera yazarın yakın çekim fotoğrafını ve kadını açı/karşı aç çekimi şeklinde dört kere gösterdikten sonra beşincide kadından sonra cinayeti işleyen büyük abiyi gösterir. Yönetmen böylece yazar eşin yırtılmış fotoğrafını görmeyi bekleyen izleyiciye büyük abiyi göstererek bize bu iki kişinin eşit bir işleve sahip olduğunu (aynı suç faili olduğunu) anlatmak ister. Kadını gerçeklikten çıkartıp delirten; bu ilk cinayet kadar Büyük Öteki olarak gördüğü, Tanrı konumuna koyduğu kocasıdır aynı zamanda.

Yönetmen, bu anlamı bir sonraki sekansta pekiştirir. Kabil olarak gördüğümüz abi evden çıktıktan sonra kadın telefonla acil yardım hattı 911'i arar ve hemen akabinde kocası eve gelir. Telesekreterin "*Acil durumunuz nedir?*" sesi yazar kocanın görüntüsü üzerine düşer ve yönetmen bize kadının hayatını kâbusa çevirenin, kaygılarının nedeninin, acil durumun ve aslında acilen kurtulunması gereken şeyin kocası olduğunu anlatmış olur.

Hiçbir iç görüye sahip olmayan kadın ise kanayan parkenin olduğu odaya gider ve tekrardan kendi kendine kanla kaplanmış parkenin üzerini bir halı ile kapatır. Bilinçdışını hasıraltı etmeye çalışır bir anlamda. Fakat ne yazık ki kâbus



bitmemiştir; ölen kardeşin taziyesi için eve akın akın insanlar gelmektedir. Eve gelen tek kişinin bile kadını delirttiği düşünülecek olursa çil ordusu gibi evi dolduran ve eve zarar vermeye başlayan insanlar kadının bedenini istila eden çekirgeler gibidir. İnsanların umarsızca yiyip içmesi, eve zarar vermesi kadının hep istediği tutarlı cennet ev imgesini bozmaktadır. Aslında mükemmel işleyen bir Sembolik yapı yoktur; daha doğrusu Sembolik düzenin tam işlemesi için sürekli engellerle karşılaşması gerekmektedir. Dolayısıyla mükemmel işleyen sembolik sistem takıntısı aslen psikozlu bir fantezidir. Eve zarar gelmesi kaygısı da kadının fantezisini bozan bir unsur olarak kadını delirtmeye başlamıştır.

**Lacan**'ın üç ardışık düzeninin sonuncusu olan Simgesel düzen aslında sadece kurgusal bir yapı olup kültürün, kuralların, normların, yasakların alanıdır. **Zizek**, **Yamuk Bakmak**'ta **Lacan**'ın "Simgesel" ifadesini, kendi başına anlam taşımayan, gelişigüzel işaretler olan, ancak birbirleriyle ilişki içinde anlam denilen şeyi oluşturan gösterenlerin, dilsel/kültürel kapalı düzenini tanımlamakta kullandığını söyler.<sup>17</sup> Dolayısıyla

Sembolik düzen, kendi işleyişini bozan bir engelle sürekli karşı karşıya kalır; **Lacan** bu engeli Gerçek olarak adlandırır. Gerçek, Sembolik yapının dışında kalan bir şey değildir. Aksine **Lacan**'cı Gerçek aksine, Sembolik düzenin raydan çıktığı ve kendi içinde bir yarık oluşturduğu yeri işaret eder. Bu yarıklar, Sembolik düzenin işleyişine köstek olsalar da, aynı zamanda onun için en temel ihtiyaçtır.<sup>18</sup>

Ancak kadının, aşırı kırılğan bir egoya, ince deriye sahip olması, tüm yabancı etmenleri düşman olarak algılayıp Gerçek'in Semboliği desteklemesine izin vermemektedir.

*"Kaygı, beden bir olgusu olup Gerçekle ilgili olup Simgesel içinde tam olarak ele geçirilemediği için fikirlerle anlaşılıp ortaya çıkarılamaz."*<sup>19</sup> (**Öğütçen**; 2017:157) **Mother!** da da kadın, kaygılarını dillendirmediğinde ev kadının bedenini temsilen, birçok tahribata maruz kalır. Taziye gecesinin sonunda patlayan su boruları, talan edilen ev, kadın için her daim tutarlı ve mükemmel olmasını beklediği Simgeselin çöküşünün sembolleridir. Adeta bir psikotik tetiklenme yaşayan kadın için evin temsil ettiği bütünlük hissi yani sembolik ağ yırtılır. Burada eksik olan Baba'dır,

---

<sup>17</sup> Zizek, *Yamuk Bakmak*, 2013: 233

<sup>18</sup> McGowan, *Lacan ve Çağdaş Sinema*, 2014: 14

<sup>19</sup> Öğütçen, "Kaygı Yanılmayan Tek Afektir?" *Suret*; Tekinsiz sayısı, İthaki Penguin Kitap, 2017: 157

Baba'nın Adı'dır<sup>20</sup>, Baba'nın Hayır'ıdır. “Kaygı ortaya çıkınca özne, Büyük Öteki'nden<sup>21</sup> yardım ister. Büyük Öteki'nin bu deneyime bir ad vermesini, onu gösterenlere bağlamasını ister.”<sup>22</sup> Zaten kadın, bütün film boyunca bir Yasa/Büyük Öteki olarak gördüğü kocasından yardım istemekte ama adam hiç kimseye eve zarar vermeyin dememekte ve karısını dinlememektedir.

Sonunda herkes gittikten sonra çift tartışır ve birbirlerine duygularını açarlar, kırgınlıkları hakkında konuşurlar. Bir süre sonra kavgaları ateşli bir sekse dönüşür. Kadın keyif aldıkça ev de sarsılır. En sonunda aşırı yakın çekim ile kadının gözlerini kapattığını izleriz ve filmin ikinci *fade to white*'i gelir. Bu beyazlığın anlamı filmin başındaki anlamla aynıdır: Kadın sembolik düzene bir kez daha doğmuştur. Semboliğe yeniden doğum ile ev de kadın için tekinsiz bir yapı olmaktan çıkıp sakin ve huzurlu bir yuvaya dönüşür.

Kadının sembolüğe ikinci doğumu ile birlikte filmin ikinci yarısı da başlamış olur. Bu bölüm kadın için çok kısa süren bir huzur ve dinginlik döneminin ardından sembolüğün tamamen çöktüğü bir yarı olacaktır. Sabah uyandıklarında kadın adama hamile olduğunu söyler, adam bu sürreal cümleye inanır ve bir anda yazı yazmaya başlar. Kadın, adama ilham vermenin gururuyla “*Sana engel olmayayım, gidip kıyameti başlatayım.*” der. Bu cümle izleyiciye fırtına öncesi sessiz sekansları izledikten sonra olacak olan fırtınaya hazırlıklı olması konusunda bir uyarıdır. Kadın, psikotik tetiklenme yaşadığı zamanlarda içtiği ilacı banyoya döktükten sonra kamera, banyo görüntüsü ile bebek odası görüntüsünü üst üste bindirir ve 9 aylık bir zaman atlaması yaşanır. Karnı burnunda kadın, yine büyük bir mükemmeliyetçilikle bebeğin eşyalarını hazırlamaktadır. Bu arada eskiden kanayan ahşabın üzerine başka tahtalar çakılmıştır ve ahşapta hiç kan izi yoktur. Kadın, hiçbir kötü anı hatırlamamak istercesine bu yeni tahtanın üzerini bir halıyla örter. Her şey yolundadır, kadın da adam da Simgesel düzende yeni anlam ilişkileri (bebek beklemek, şiir kitabı yazmak) bulup huzurlu bir şekilde yaşamaya devam etmektedirler.

Kadın adamın odasına girip mutlulukla yazı yazan eşine baktıktan sonra mutfağa iner ve bir anda karnında bebeğin hareketini hisseder. Adama bu durumu sevinç

---

<sup>20</sup> Babanın-Adı, gerçek babaya ya da imgesel babaya (baba imago'suna) bağımlı olmayan, simgesel düzene ait bir kavramdır. Simgesel düzenin (dilin, Yasanın) kurucu kavramıdır. Yasa düzenini, sınırları, yasakları işaret eder. (Zizek, *Yamuk Bakmak*, s. 228)

<sup>21</sup> Büyük Öteki, simgesel sistemin belirleyicilerinin toplamıdır. (Devlet, Tanrı, Yasa, vb.) (Zizek, *Yamuk Bakmak*, s. 231)

<sup>22</sup> Ögütçen, “Kaygı Yanılmayan Tek Afektir?” Suret Tekinsiz sayısı, İthaki Penguin Kitap, 2017: 157

içinde haber vermek için mutfaktan çıktığında adamın, elinde bitmiş kitap ile dış kapıda durduğunu görür. Adam kitabı bitirdiğini söylediğinde kadın çok büyük bir heyecanla bakabilir miyim der. Merdivenlerde oturarak okumaya başladığında kamera eski yıkık dökük yanmış bir ev görüntüsüne kesme yapar. Evin etrafındaki ağaçlar yanmıştır ve her yer simsiyahtır. Yazar olduğunu anladığımız adam bu eve uzaktan bakmaktadır. Sonra yakın çekim ile adamın siyah isli eli ile görünmeyen bir kadının eli birleşir ve ev yeniden düzelmeye, ağaçlar da yeşermeye başlar. Yönetmenin kitapta yazanları izleyiciye imgesel olarak aktardığı sekansın sonunda yenilen ev kuş bakışı görünüm açısı (*bird's eye view*) ile gösterilir.



**Zizek**'e göre İmgesel evrede imgeler adlandırılmaz. Aralarında anlamlı ilişkiler kurulamaz. Kategoriler, ikili karşılıklar yoktur henüz. Yani bütünsellik korunmaktadır.<sup>23</sup> **Aronofsky** de bu durumu vurgularcasına kitaptan tek bir satır okutmak yerine imgelere yer verir. Ancak İmgesel bir taraftan da çelişkilerin, duygu karmaşalarının, karşıt duyguların, illüzyonların ve yanıltıcı serapların alanıdır. **Aronofsky** yine ev ve kadın arasında paralellik kurarak evi kuş bakışı görünüm ile gösterdikten sonra kadını da aynı tür çekimle evin en üst noktasından gösterir.

Adam kadına kitabı nasıl bulduğunu sorduğunda kadın hissettiklerini bir türlü dillendiremez, sadece "*Bu çok fazla.*" diyebilir. Kadın adeta imgeselde takılı kalmış ve bir türlü çıkamaz bir durumda gibidir. Adamın ilham kaynağı olarak mükemmel bir eser vermesinden ötürü çok mutlu olsa da kaygının pençesine düşmüştür. Gözyaşları içinde adama "*Seni kaybedecek miyim?*" der. Adam asla diye cevap verir ve hemen akabinde telefon çalar. Arayan yayınevidir; yazarın kitabını beğenmişlerdir, hâlbuki adam kitabı biraz önce bitirmiştir ve ilk okuyan kadın okumuştur. Bu noktadan sonra psikotik tetiklenme yaşayan kadının bakış açısından izleyeceğimiz mantıksızlıklar silsilesi başlar.

İlk mantıksızlık, kadının bebek odasına gidip halının üzerinde kan görmesi olur. Kadın yeni bir psikotik atağın başında olduğunu anlar ve simgesel düzene tekrar girebilmek için karnındaki bebeği okşar ve ona bel bağlar. Ancak kaygıları bir türlü peşini bırakmaz ve kıyamet öncesi tüm imgesel kâbuslar teker teker kadına görünür olmaya başlar. Akşam olup da eve akın akın insanlar gelmeye başlayınca kadının artık bildiği tek şey vardır; kaygı gelip onu yakalamıştır.

Bu noktadan sonra ev kadının bedenini temsilen, birçok tahribata maruz kalacak ve kadının içini, dışarı yansıtan bir araç halini alacaktır yine. Kadın son bir kez daha emin olmak için tekrar bebek odasına gider ve halının üzerinde gittikçe büyüyen kan lekesini görür. Kaygı Gerçek'e ait olduğu ve sözlerle aktarılamayacağı için **Aronofsky**'nin delirmekte olan bir kadının bedeninin hissettiği istilayı evin uğradığı bir istila olarak göstermesi anlamlıdır. Ev, gittikçe tekinsiz ve tehditkâr bir hal alırken iyi bilinen bir yer, yani ev ya da beden; bilinmez ve korkutucu bir niteliğe bürünür.

*"Kaygı anında özne ex-sists (kendi-dışında-var-olan) bir özne olarak bir hiç-şey'e, düşen bir nesneye indirgenir. Kaygı atakları yaşayan kişiler, o anlarda çevreden kopmuş gibidirler. Sesler, görüntüler, renkler etraflarındaki dünya farklıdır. Onlara*

---

<sup>23</sup> Zizek, *Yamuk Bakmak*, 2013: 229

*destek olan imgesel ve simgesel araçlar askıya alınmıştır, özne bu anda Gerçeğin içindedir.*"<sup>24</sup> Kadın da çevresinde hiç anlam veremediği sesler, ritimler duymakta, sevişen, kavga eden insanlar görmektedir. Gerçek, kadının Simgesel düzeninde tam anlamıyla bir yarık açmıştır ve kadının bu sefer Simgesele dönebilmesi pek mümkün görünmemektedir. Zira kadın hiçbir şey düşünmemektedir; acı içinde etrafında olup bitenlere bakılmakta, oradan oraya kaçmakta ama bir türlü evden dışarı çıkamamaktadır.

Ev, gittikçe ev olmaktan çıkıp savaşların başladığı, herkesin birbirini öldürdüğü bir yer haline alırken kadının bedeninin bir parçası olarak hissettiği "Gerçek parçacığı" olarak "kalbi atan cenin" gittikçe kararlı siyahlaşmaktadır. Tıpkı sürekli kanayan parke gibi "kalbi atan cenin" de evin istilasını kadının bedeninin istilası olarak kodlayan bir gösterendir. Kadının ev, evin kadın haline dönüştüğü süreçte aslında karşımıza tam olarak bir kastrasyon senaryosu çıkmaktadır. Zira evin her yerini söken, parçalayan, kıran insanlar adeta kadının organlarını söküp derisini parçalıyordur.

Kadının doğum sancıları başlar. Tam bu sırada evin içine özel harekât timi girer. **Aronofsky** bir kadının doğum sancısını adeta bir savaşa benzetircesine evin içinde bombalar patlatır, insanlara acı çektirir, kanlar akıtır. Hareketli kamera bir yandan kadının doğum yapan bedenini gösterirken diğer yandan evin içinde patlayan bombaları, yıkılan duvarları, parçalanmış ölümleri gösterir. Doğum gerçekleştiğinde filmde üçüncü kere *fade to white* olur ve bir erkek bebek doğar. Film *fade to white* çekiminin anlamının doğum ya da yeniden doğum olduğunu kodlamıştır artık. Ancak her doğumdan sonra yavaş yavaş başlayan felaketler de kodlanmıştır ve biz bir sonraki felaketin oğul İsa'nın başına gelmiş olanla aynı olacağını tahmin etmekteyizdir. Zira Tanrı yerine konan bir adamın ve "anne" olarak isimlendirilen kadının çocuğu ancak İsa'nın kaderine sahip olabilir.

**Aronofsky**, tahminleri doğru çıkararak bebeğin öldürülme sahnesini göstermeden parçalanmış beden parçalarını yiyen insanları gösterir. Bir rahibin "*Duyduğun insanlığın sesi, yaşamın sesi*" sözlerine bebek bedeni yiyen insanların ağız şapırtıları eklenir. Film bu noktada dinsel çağrışımları, Tabiat Ana alegorisini yoğunlaştırır. İzleyici bizler de yönetmenin açıkça iletmediği "*insanlığın bu dünyada hayvani dürtülerle sadece tüketmek, yıkmak, yok etmek için var olduğu ve Tabiat Ana'yı ve bize verdiklerini hunharca yediği*" mesajını alırız.

---

<sup>24</sup> Ögütçen, "Kaygı Yanılmayan Tek Afektir?" *Suret*, Tekinsiz sayısı, İthaki Penguin Kitap, 2017: 161-162

Kadın, son olarak elleriyle eve dokunarak hissetmeye çalıştığı “cenin kalbinin” karardığını ve artık öldüğünü anladığında evin de sonu gelmiştir. Kadın evi ateşe verir, gözlerini kapatır ve ekran dördüncü kez *fade to white* olur. Bir sonraki sahnede adam bedeni yanmış kadını taşımaktadır ve kadına “*Sen yuvaydın.*” demektedir. Kadın beni nereye götürüyorsun diye sorduğunda ise başlangıca cevabını verir adam. Böylece her şeyin yeniden başlayacağını, başka bir bedende aynı döngünün devam edeceğini anlarız.



Bizim bu filmde izlediğimiz ise mükemmel ve tüm güçlü olmak isteyen bir kadının yaşadığı bir kaygı döngüsü, kaygıdan etkilenen bedeninin türlü türlü halleridir. O beden ki bütün film boyunca üzerini örten kumaşın saydamlığında tüm ayrıntılarını açık eder: Psikotik atak halinde, seks anında, hamileyken, duşta çıplak, içindeki bebek tekme atarken, doğum anında, tacize uğrarken, dişlerine bakılırken, soyunurken, giyinirken, yerde sürüklenirken, ölürken... Bedenin temsilcisi evin çöküşü kadar, güzel bir kadının acı çeken bedenidir bütün film bize izletilen...

Filmin sonunda insanlığın temsilcisi olarak kadının çektiği bütün acılar tek bir cümleye sığdırılıyor: “*Kendimi hep yetersiz hissettim.*” Bu yazının filmin psikanalitik bakış ile incelenmesinin yolunu açan bir cümle bu. Aslında bu cümle bile kadının yaşadıklarını tam olarak karşılamıyor; **Aronofsky** zaten bunu çok ağır savaşlar, yangınlar izleterek kadının ruhundaki yangını gösteriyor. İmgeselin dile/semboliğe olan desteğini burada görebiliyoruz. ***Mother!***’daki bu cümle aslında hepimizin sık sık kurduğu bir cümle; hepimiz böyle eksik ve yetersiz hissediyoruz çünkü. **Aronofsky** içimizde yanan bu ateşi, yani yetersizlik ateşini önce bize görsel olarak izletiyor, sonra tek bir cümle ile özetliyor. Ve Simgesel düzenin bize kaygısız kalmasına benzer bir biçimdeki kaygısızlıkla, ana karakter kadınla aynı kaygıları, aynı yetersizlikleri yaşayacağını bildiğimiz başka bir kadının dünyaya uyanışını ve yenilen evin imgesini de göstererek filmi bitiriyor.

Bu noktada yazının başında iki farklı kategori olduklarını söylediğim filmin “anne”<sup>25</sup> diye adlandırdığı kadiri mutlak imge ile “Tabiat Ana” dediğimiz alegorinin aslında birbirlerinden pek de uzak sayılmadıklarını söyleyebilirim. Zira bu iki kategori aynı gerçeğin farklı simgesel düzlemlerde yoluna devam etmesi. Fantezilerimizde fallik anne imgesi de Tabiat ana imgesi de bolluk, bereket, tamlık ifade ediyor. Ancak hepimiz kültürel varlıklar olduğumuz ve dile tabi olduğumuz için sembolüğün yasalarına tabiyiz. Dolayısıyla İmgeselden Simgesele geçtiğimizde anladığımız; aslında dünyada mutlak, sonsuz bir kaynağın olmadığı gerçekliğidir. Dolayısıyla Tabiat Ana dediğimizde her şeyin bol ve tam olduğu imgesine yaslanmayalım diyor **Aronofsky**. En nihayetinde o da kendini yenileyene kadar size yeni bir ev sağlayamayabilir. Yenilenmesi de öyle kolay ve hızlı değildir, yaşam süreniz doğanın kendisini yenilemiş halini görmeye yetmez diyor. Yani doğanın da sınırsız bir gücü yok diyor; tıpkı kadiri mutlak, her şeye yetebilen bir insanın var olamayacağı gibi. Mükemmellik arayışındaki karakterin beyhude çabalar peşinde koşmamasını salık veriyor. Zira bu beyhude çabaya devam edenlerin bu tamlık fantezisini yaşayabilecekleri tek yer, hiçbir eksiğin olmadığı tek düzlem var: ölüm.

Ölmeden bu dünyada “eksik” yaşamaya mecbur “bedensel ego”lara sahip insanoğluna **Tuna Erdem**’in bu yazının da paradigması olan psikanaliz ile ilgili sözleri güzel bir tavsiye olur:

---

<sup>25</sup> Buradaki anne de yazının başında anlatıldığı gibi İmgesel’in diyarındaki anne; sadece bilinçdışımızda var olabilen bir imge, *imago*.

Psikanaliz bize, eksik olduğumuzu, ne yaparsak yapalım bu eksiğin kapanmayacağını, başarıdan başarıya koşsak bile, dağlar kadar para, mal ve mülk biriktirsek bile, iktidar koltuklarına çakılsak bile, onlarca çocuk doğursak bile hep eksik olacağımızı söylüyor, bu olguya kastrasyon, bunu tekrar tekrar anlamaya da iç gözü diyor. İktidar peşinde sonsuz koşumumuzun beyhudeliğini de, kaçınılmazlığını da bu teori gözler önüne seriyor. Kapanmaz, maskelenemez eksiklik: insanlık durumunun psikanalitik özeti.<sup>26</sup>

**Bülent Somay**'a göre de “Eksik doldurulamaz, kapatılamaz, kamuflerle bile edilemez. Marifet eksikle birlikte yaşamasını öğrenmekte...”<sup>27</sup>

## Kaynaklar

- Bordwell, David and Thompson, Kristin. (2013), *Film Art*, New York: McGraw-Hill Companies.
- Erdem, Tuna ve Ergül, Seda. (2014), “Sinema Kuramının Fetiş Haline Getirdiği Psikanaliz” *Fetiş İkame* içinde. İstanbul: Sel Yayınları.
- Freud, Sigmund. (1920), ‘Beyond The Pleasure Principle’, *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis* içinde, The Penguin Freud Library, Volume Eleven, London: Penguin Books.
- Freud, Sigmund. (1923), ‘The Ego and The Id’, *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*, içinde, The Penguin Freud Library, Volume Eleven, London: Penguin Books.
- Homer, Sean. (2016), *Jacques Lacan*, çev. Abdurrahman Aydın. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Lacan, Jacques. (1953), ‘Some Reflections on the Ego’, *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 34.
- Lacan, Jacques. (1973), *The Seminar of Jacques Lacan Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York and London: W.W. Norton and Company.
- Lacan, Jacques. (1981), *The Seminar of Jacques Lacan, Book III: The Psychoses*, New York: Routledge.
- McGowan, Todd and Kunkle, Sheila. (2014), *Lacan ve Çağdaş Sinema*, çev. Yasemin Ertuğrul- Caner Turan, İstanbul: Say Yayınları.
- Öğütçen, Özgür. (2017), “Kaygı Yanılmayan Tek Afektir” *Suret Dergisi Tekinsiz Sayısı* içinde, İstanbul: İthaki Penguin Kitap.
- Somay, Bülent. (2010), *Bir Şeyler Eksik*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Zizek, Slavoj. (2013), *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş*, çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

---

<sup>26</sup> Erdem, “Sinema Kuramının Fetiş Haline Getirdiği Psikanaliz” *Fetiş İkame*, 2014: 106

<sup>27</sup> Somay, *Bir Şeyler Eksik*, 2010: 34