

Eser İnceleme

Mazoşizm, Melankoli ve Aşk: Masumiyet ve Kader Filmleri Üzerine Psikanalitik Bir İncelemeBengi DÜŞGÖR¹, Aylin ERBAHAR², Ayşe Sena SARI^{2*}¹İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Psikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye²İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Psikoloji Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye**Makale Bilgisi****Öz****Anahtar kelimeler:**melankoli,
mazoşizm,
aşk,
psikanaliz,
psikanalitik
film incelemesi

Zeki Demirkubuz sineması karakter örüntüleri ve seyircide uyandırdığı duygulanımlar bakımından psikanalitik yorumlamaya oldukça olanak tanıyan bir sinema biçimini yansıtır. Demirkubuz'un filmlerinde özellikle belirgin biçimde karşımıza çıkan kadın ve erkek ilişkilerindeki yaşantıların ele alınışı, toplumsal gerçeklik adına değerlendirilebileceği gibi psikanalize de konu olabilecek bir zenginlik içermektedir. Karakterlerin endişeleri, içsel huzursuzlukları, güvensizlik ve ihanet eğilimleri gibi çeşitli zorlukları bu sinemaya rengini veren faktörler olarak görülmektedir. Bütün bunlar göz önüne alındığında, bu yazıda Demirkubuz'un "Masumiyet" (2006) ve "Kader" (1997) adlı filmlerinin psikanalitik kuram dahilinde incelenmesi amaçlanmıştır. İncelemede Uğur, Bekir ve Yusuf adlarında üç karakterin, "Masumiyet" ve "Kader" filmleri içindeki konumları ve birbirleriyle olan ilişkileri ağırlıklı olarak Freudyen bakış açısıyla mazoşizm ve melankoli ekseninde değerlendirilmiştir. Bu filmlerdeki tekinsizlik ve uğursuzluk (belki de Uğur'suzluk) temaları ve bu karakterlerin yaşadığı saplantılı aşk ilişkileri çalışmanın odak noktasını oluşturmuştur. Her iki filme de hâkim olan tekinsizlik teması karakterlerin birbirlerini dayanak alma çabasıyla birlikte kişisel dinamiklerinden gelen bir tanıdıklık duygusunu düşündürmüştür. Filmlerde, karakterlerin mazoşistik aşk örgütlenmelerinin büyük yıkımlara yol açtığı, hayatlarını adeta felç ettiği görülmüştür. Erkek karakterlerin erksiz ve çaresiz konumuna karşın, kurtarma fantazileri içinde oldukları kadınla olan ilişkilendirmeleri ve ruhsal örgütlenmeleri, S. Freud'un kuramında anlattığı "bir aşk için gerekli koşulları" yerine getiriyor gibi görünmektedir. Karakterlerin zincirleme devam eden özdeşleşimleri, arzuları peşindeki sonsuz uğraşları içinde, neyin kader neyin seçim, kimin suçlu kimin masum olduğu da birbirine karışmaktadır. Bu bağlamda bu çalışmada psikanalizin temel ve önemli kavramlarından olan mazoşizm ve melankoli ile nesne ilişkilerindeki zorluklar filmlerdeki karakterler üzerinden anlaşılmaya çalışılmaktadır.

Abstract**Keywords:**melancholy,
masochism,
love,
psychoanalysis,
psychoanalytic film
review

The cinema of Zeki Demirkubuz is quite open to the interpretation of psychoanalysis in terms of its character patterns and the emotions it arouses in the audience. The handling of experiences in relationships between men and women, which we come across particularly prominently in Demirkubuz films, can be evaluated in the name of social reality and it contains such richness that it can be subject to psychoanalysis. Various difficulties such as the characters' anxiety, inner uneasiness, insecurity, and the tendency for betrayal are seen as the factors that give color to this cinema. Taking into account all of these, this article aims to examine Demirkubuz's films "Masumiyet" (2006) (Innocence) and "Kader" (1997) (Destiny) within the psychoanalytic theory. In this study, the relations of three characters named Uğur, Bekir, and Yusuf are evaluated mainly in the axis of masochism and melancholy from a Freudian perspective. The themes of uncanny and bad luck in these films and the obsessive love affairs experienced by the characters are the focus of our study. The theme of uncanny that dominates both films, along with the characters' struggle to rely on each other, arouses a sense of familiarity that comes from their personal dynamics. In the movies, the masochistic love organizations of the characters cause great destruction and almost paralyze lives. Despite the impotent and desperate male characters in the movies, their relationship with the women with whom they are in rescue fantasies and their psychological organization seems to fulfill the conditions required for love described in S. Freud's theory. The chained identifications of the characters and the endless pursuit of their desires confuse what is destiny and choice, who is guilty and who is innocent. In this context, in this study, masochism and melancholy, two of the most essential and important concepts of psychoanalysis, and the difficulties in object relations are tried to be examined through the characters in these films.

*Sorumlu Yazar: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Psikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye

e-posta: aysesenasari@outlook.com

DOI: 10.31682/ayna.790889

Gönderim Tarihi (Received): 14.04.2020; Kabul Tarihi (Accepted): 24.10.2020 2148-4376

Giriş

“Ne zaman bir darbe yeme fırsatı olsa gerçek mazoşist her zaman çenesini uzatır.”

(Freud, 1924)

Bekir: "...O gece düşündüm...Oğlum Bekir dedim kendi kendime... Yolu yok çekeceksin. İsyan etmenin faydası yok. Kaderin böyle. Yol belli. Eğ başını usul usul yürü şimdi. O gün bugün usul usul yürüyorum işte..."

(Demirkubuz, 1997)

Yeni Türk Sinemasının başlıca yönetmenlerinden olan Zeki Demirkubuz'un filmlerinde, gerçekçi bir çerçevede ele alınan toplumsal sorunların şekillendirdiği son derece derinlikli bireysel dünyalar dikkat çekmektedir. Bu bağlamda toplumsal sıkıntıların yanı sıra, bireyin içsel çatışmalarını da yansıtan filmler olarak tanımlanabilecek bir sinema ile karşı karşıya olduğumuzu düşünmek gerekmektedir. Yönetmenin “C Blok” (1994), “Masumiyet” (1997), “Üçüncü Sayfa” (1999), “Yazgı” (2001), “İtiraf” (2001), “Bekleme Odası” (2003), “Kader” (2006), “Kıskanmak” (2009), “Yeraltı” (2012) ve Bulantı (2015) gibi filmleri incelenmeye değer çalışmalar olarak görünmektedir ve yüksek lisans tez konusu olarak da ele alınmışlardır (Yılmaz ve Adıgüzel, 2017).

Bu incelemede Zeki Demirkubuz' un birbirinin devamı niteliğindeki “Masumiyet” ve “Kader” filmlerindeki aşk temaları ve karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri psikanalitik kuram bağlamında ele alınacaktır. 1997 yılı yapımı “Masumiyet” filmi serinin ilk filmidir. “Kader” ise ondan dokuz sene sonra çekilmiştir. “Masumiyet” te yer alan hikâyenin bir kesitini, daha çok Bekir'in “Kader” olarak gördüğü yolu orada izleriz. Bu türden bir anlatım insanın hikâyesinin yordanabilir değil, geriye bakılarak anlaşılabilir oluşunun sinemada yer alan muazzam bir örneği olarak da düşünülebilir. Psikanalitik açıdan söylemek gerekirse “Kader”, “Masumiyet”in bilinçdışı çalışmasıdır ve psikanalizde çok önemli bir kavram olan “après-coup” olarak ortaya çıkmaktadır.

“Après-coup” terimi, Freud tarafından ortaya konan “Nachträglichkeit” kavramının Fransızca kullanımı olarak kabul edilmektedir ve Lacan tarafından da 1953 yılında yeniden kavramsal olarak ele alınmıştır (Faimberg, 2005). Bu kavramı Freud (1915) bastırma ile ilgili iki aşamalı bir süreci tanımlarken “Bilinçdışı” metninde ele almıştır. Buna bağlı olarak Freud'a göre ilk aşamada cinsel ayartılma gerçekleşiyordu ancak bu ayartılma çocuklukta yeterli cinsel gelişim olmadığı için bir heyecan yaratmıyordu. İkinci aşamada ergenlikle birlikte cinsel

heyecan ortaya çıktığında ikinci bir olay ilkinin anımsatıyor ve ilk olay bir “sonradan etki” ile çok daha travmatik bir etki yaratabiliyordu. Özel olarak “après-coup” kavramını açıklayan bir metin yazmadığını gördüğümüz Freud, bu kavrama çocuk cinselliğini, ilkel sahnenin çocuksu yorumunu anlamakta başvurmaktadır. Bastırma ve bilinçdışı metinlerinde kavramı ele alırken ondan çok sonra Jacques Lacan 1953’te Freud’un önemli vakalarından Kurt Adam vakası üzerinden bu kavrama tekrar değinmektedir. Laplanche (2006) ise bu kavramın genel önemine değinerek şöyle bir tanımlama yapmıştır: “Après-coup meselesi psikanalitik bir kavram olan zamansallık (temporalite) açısından önemlidir. Belirli bir olay ve onun sonradan ortaya çıkan işaretlenişi arasında oldukça karmaşık ve dönüşümlü ilişkisi sayesinde bu olay, yeni bir ruhsal kullanım edinir.” (s. 33) demektedir. Lacan (1953) “Roma Konuşması”nda, Freud’un “Kurt Adam” vakasını tartışırken “Nachträglichkeit” kavramını ele alır ve onu “après-coup” yani “sonradan etki” olarak adlandırmayı önerir. Lacan (1953) önemli metni “Ecrits”de ise şöyle demektedir: “Freud, ilkel sahnenin zamanını belirleyebilmek için tam bir somutlaştırmaya başvururken, olayın kişi üzerindeki etkilerini anlayabilmek için kişi tarafından düşlemselleştirilmesine başvurmaktadır ve olayın kişi için yeniden yapılanmasına etkisini ele almaktadır- yani olaya dair ne kadar çok yeniden yapılanma olursa, sonradan etki de o kadar çok olur” (s. 256).

Bu kavramsal bağlantılar ışığında Zeki Demirkubuz’un “Masumiyet” filminin ardından 2006 yapımı “Kader” filmine gelindiğinde aradaki bağlantının kurulmasıyla, ilk filmdeki travmatik yaşantının daha anlamlı hale geldiği görünmektedir. Bir bakıma izleyici, “Masumiyet” teki trajediyi, Bekir’in intiharını, aslında daha önceki tutkulu bağlanma biçimini, umutsuz aşkını ve onun travmatik etkisini “Kader” filmiyle anlamlandırabilmektedir.

“Masumiyet” filminde üç ana karakter ve onların birbirleriyle ilişkilerini görürüz: Uğur, Bekir ve Yusuf. Bekir umutsuz bir aşkla Uğur’a bağlıdır. Ancak Uğur, hapisteki bir adamın, Zagor’un peşinde gezerek, onu umutsuzca takip ederek yaşamını geçirmektedir. Yusuf ise Zagor’un hapisanede yatmıştır, ancak “Masumiyet” filminde resmedildiği şekliyle istemeyerek hapse düşmüş ve katil olmuş bir “Kader” kurbanıdır. Ancak bu “Masumiyet”in arkasında da bir şiddet yatmaktadır. Bekir’in beklenmedik intiharı sonrasında, Uğur’un yanındaki yerini alacaktır.

“Kader” ise kısaca hatırlamak gerekirse Bekir ve Uğur’un yirmili yaşlarını ele alır ve ikisini birbirine bağlayan koşulları ve Bekir’in kendisini yıkıma götüren aşkını konu alır. Bekir, Yusuf ve Uğur, “Masumiyet” ve “Kader”deki üç ana karakterdir. Hayat hikayeleri çerçevesinde birbirlerini dayanak alma çabasında gibi görünseler de her biri kendi içinde tekinsizliği (uncanny) (Freud, 1919) taşımaktadır. Bir araya gelişleri ve ilişkilene biçimleri ise mazoşizm ve melankoli ekseninde salınır.

Freud'un Tekinsizlik Kavramı ve Filmlerdeki Tekinsiz Kapılar

Sinema dilini oluşturan psikanalitik öğelere baktığımızda, “tekensizlik”, “zıtların çarpışması” ve “sonradan etki” kavramlarıyla karşılaşırız (akt., Terbaş, 2012). Zeki Demirkubuz'un sinemasında tekensizlik her an oradadır. “Masumiyet” ve “Kader” filmlerinde karşımıza çıkan bir türlü kapanamayan kapılar bu duruma bir örnek olabilir. Kapanamayan veya bir anda gıcırtyla açılan kapılar, atmosfere tekensiz bir his katarak izleyicide bir tedirginlik oluştururlar. Aniden kapının açılıp, hızla içeriye birisinin girmesi o sırada süregelen ilişkiyi de kesintiye uğratan ve tedirginlik yaratan bir an olarak özellikle ““Masumiyet”” te sık sık karşımıza çıkar. Aynı zamanda filmdeki kapıların bu şekilde sunulması sınırların geçirgenliğine ve ilişkilerin mahremiyetten yoksun bir biçimde yaşanmasına dair bir sembolizasyon gibidir.

Freud (1919), *Imago* dergisinde yayımlanan “Tekensizlik” (The Uncanny)” başlıklı makalesinde, E.T.A. Hofmann'ın “Kum Adam” adlı hikâyesinden hareketle tekensizliği şöyle tarif eder: “Almanca bir kelime olan *unheimlich*, tanıdık, bildik, yerli anlamlarına gelen *heimlich*, *heimisch* kelimelerinin bariz bir şekilde zıddıdır ve bilinmediği, tanıdık gelmediği için ‘tekensiz’in kesinlikle korkutucu olduğu sonucuna varmak bizi cezbeder. Elbette, yeni ve tanıdık olmayan her şey korkutucu olmak zorunda değildir, ancak bu ilişki tersine çevrilemez. Sadece diyebiliriz ki alışılmışın dışında olan şeyler kolayca korkutucu ve tekensiz olabilir; bazı yeni şeyler korkutucu olabilir ama bu her anlamda değildir. Alışılmışın dışında ve tanıdık olmayan şeylerin tekensiz olması için bunlara bir şeylerin eklenmesi gerekmektedir.” (s. 219). Freud (1919), böyle bir genel tanımdan sonra yazısına, meseleyi ilk defa 1906 yılında yayımladığı “Tekensizin Psikolojisi” adlı makalesinde açıklamaya çalışan Ernst Jentsch'in görüşlerini eleştirerek devam eder. Jentsch'in tanımını eksik ve yetersiz bulduğunu ifade ederek şöyle der: “O tekensizlik hissinin oluşumundaki en temel faktörü zihinsel belirsizliğe bağlar; böylece tekensiz, daima olması gerektiği yerde olup olmadığı bilinmeyen bir şeydir. Çevresi ile daha iyi özdeşleşmiş kimseler, bu ortamdaki nesnelere ya da olaylarla ilgili tekensizlik hissini daha az duyumsayacaklardır.” (s. 221). Tekensizliğin oluşumunu sadece zihinsel belirsizliğe bağlayarak açıklayan Jentsch'i eleştiren Freud (1919), makalesi boyunca tekensizlik kavramının içinde barındırdığı birçok pozitif ve negatif anlam bağları arasında gidip gelmeyi tercih eder. Ona göre, bilinçdışında bastırılan kimi çoklukların geri dönmesiyle yüzeye çıkan korku ve kaygı, tekensiz metinlerin çok katmanlı kurgusunun nedeni olarak karşımıza çıkar. Yani tekensizliğe yol açan aslında bir zamanlar tanıdık ve bildik olanın yabancılaşmasıdır. Başka bir deyişle, bastırılmış olanın geri dönüşüdür. Sanki ““Masumiyet”” ve ““Kader”” filmlerinde arzu bir türlü doyurulamadığı gibi bir türlü bastırmaya da uğratılmamaktadır ve

açık kalan kapılar ya da geçirgen kapılar bu bastırmanın imkansızlığına ve bu bağlamda bir tekinsizliğe işaret etmektedir. Karakterler küfür eden, aniden öfkelenen, yollara düşüp kaybolan ve arzunun bastırılmasına olanak tanımayan biçimlerde eyleme geçmektedirler. Bu eyleme geçişler, aynı zamanda yıkıcılığın da açığa çıktığı bir biçime dönüşebilmektedirler “Kader” filminde Bekir’in eşini ve ailesini terk edip yola düşmesi, nihayetinde ““Masumiyet”” te intihar etmesi gibi yıkıcı bir sonu hazırlayabilmektedir.

Aynı zamanda bu filmlerde kapılara vurgu yapılması, Winnicott’ın (1965) “tutma” (holding) kavramını ve Bion’un (1962) “kapsayıcı işlevleri”yle ilgili söylediklerini düşündürmektedir. Bu kapı metaforu, güvenli bir kapsayıcılığın olmayışını ve iç-dış sınırların geçirgenliğini de akla getirir. Kapılardaki bu geçirgenlik, karakterlerdeki özdeşleşimler arasındaki geçirgenliklerin de bir simgesi gibidir. Karakterler yeterince güvenilir değildir ve ilişkileri de bundan etkilenmektedir. Dürtüselliği ön planda olan Uğur karakteri ve Bekir’in ona eşlik eden yolculuğu, izleyenlere sağlam olamayan bir “çevre” sunmaktadır ve kapılar da bu ortamın sembolüne dönüşmektedir. İlişkiler geçirgen ve birbirine bağımlı olduğu gibi, bir o kadar da güvenilir olmayan, Winnicottcu bir deyişle “geliştirici olmayan” bir çevre sunmaktadır. Filmlerdeki diğer yan karakterler de oldukça güçsüz ve annesel bakım vermekten uzak, kendi arzusu ya da dayatması ile meşgul karakterlerdir: “Kader”deki pozisyonuyla Uğur’un annesi gibi sadece kendi arzusuyla meşgul ve ötekini görmezden gelen, sadece bakım veren ancak ruhsallığı ihmal eden bir annesel imge gibi. Farklı bir anne olan Bekir’in annesi de ev yaşamı içine hapsolmuş ve dış dünyayla bağ kurmadığı gözlenen geleneksel bir yapıdadır. Kendi arzusu yokmuşçasına sadece oğlunun ve eşinin arzusuna odaklanmakta ama yine ruhsal dinamikleri anlamaktan uzak bir annesel imge ortaya koymaktadır. Dolayısıyla her iki anne imgesi de annelik işlevinden uzak pozisyonlarda ortaya çıkmakta ve geliştirici olmayan bir çevrenin izlerini taşımaktadır. Bekir’in tutkuyla bağlı olduğu Uğur ise bu kadınlara benzememeye çalışmakla beraber, karşısındakine duygusal olarak mesafeli bir görünümüdür. Âşık olduğu adamın peşinde hapishaneler arasında gezinmekte, bu yolla kendi yaşamından uzaklaşmakta ve duygusal olarak donuk bir görünüme bürünmektedir. Bu haliyle Bekir için oldukça tekinsiz bir figüre dönüşecektir.

Tekinsizlik ve Uğur Karakteri

"Benim güzelliğim Belladonna' ya benzer... Ondan zevk almak delilik ve ölüm getirir."

Hebbel, Judith ve Holofernes, (akt., Freud, 1917, s. 268-9)

Bekir: “Bi gün bu orospu çıkageldi. Hiç unutmam, görür görmez cız etti içim. Böyle basma bi etek dizine kadar, çorap yok, üstünde açık bi bluz, saçlar maçlar... Pırlanta anlayacağıın. Şunun bunun fiyatını sordu, dalga geçti benimle. Kanıma girdi o gün. Tabii taktım ben bunu kafaya...”

(Demirkubuz, 1997, 43:22.)

Zeki Demirkubuz’ un filmlerinde sıra dışı gibi görünen ancak toplumsal gerçekliği çıplak olarak yansıtan kadın ve erkek figürleri yer alır. Yönetmenin oluşturduğu kadın karakterler, arzularının peşinde cesurca koşarlar ancak bu arzu hep bir erkeğe dairdir. Kadınlar kişisel bir gelişime yatırım yapmazlar (Yılmaz ve Adıgüzel, 2017) 2017). “Masumiyet” teki Uğur karakteri de böyle bir kadındır.

Tekinsizlik aynı zamanda uğursuzluk kavramı ile de ilişkisi üzerinden düşünüldüğünde filmdeki Uğur karakterinin ve “Uğur’suz” bir yaşamı reddeden Bekir’in tekinsiz sonu arasında bir bağlantı kurmak mümkündür. “Kader” filminde Uğur karakterinin travmatik aile yaşantısına yakından tanık oluyoruz. Uğur’un ona bakım verecek ve dayanak olacak bir erkeğin arayışında olduğunu izlediğimiz bu filmin ardından, ikinci filmde yatalak babasını görürüz: hasta ve yatalak olan pasif bir baba, öte yandan son derece aktif bir cinsel yaşama sahip olmaya çalıştığı gözlenen bir anne ve bu babayı, başka erkeklerle beraber olarak çocukların gözünde de diskalifiye eden bir kadın. Yaş farkının çok az olduğu bu anne-kız ilişkisinde, kuşaklararası farkın göz ardı edilmesinin, anne ile kızın arasındaki çatışmalı ilişkiye yol açtığı görülmektedir. Annenin sevgilisiyle olan sevişmesine, duyduğu sesler üzerinden tanıklık eden Uğur, “yan odadan gelen sesler” aracılığıyla Freudyen bir “ilkel sahne düşlemi”yle karşı karşıya gelir. Freud (1918) ilkel sahne kavramını, küçük çocuğun anne-babanın cinsel eylemine şahit olduğu yönündeki bir düşlemi üzerinden açıklar. Çocuk, anne babanın cinsel eylemini görebilir, duyabilir ya da bu eyleme şahit olduğu yolunda bir düşlem geliştirebilir ve bu sahnenin bir şiddet sahnesi olduğu hissine kapılır.

Filmde bu sahnede, baba yerine annenin sevgilisinin yer alması işleri Uğur açısından daha da karmaşık hale getirmektedir. Baba sahnedeki yerini bir başkasına bırakmıştır ve annenin düşleminde de bu başkasına yer vardır, ancak babaya değil. Lacancı (1949) anlamda annenin bakışındaki üçüncü, farklı bir üçüncüdür. Filmde annenin düşlemi, gerçek babayı işaret etmekten uzak bir düşlem olarak ortaya konmaktadır. Bu nedenle de ödipal üçgenleşmedeki sorunsal, nesillerin birbirine karışması ve diskalifiye edilen babasal imge, Uğur’un erkeklerle olan ilişkisinde bir zorluğa yol açabilecek gibi görünmektedir. Bir kadın ve iki erkeğin yer aldığı bu düşlemsel sahne, Uğur için anneden kıza kadınlığın iletiminde farklı bir biçime dönüşmüş gibidir. Uğur’un arzusunun nesnesi Zagor gibi ulaşamadığı ve peşinde

sürüklendiği, hapishanelerde hayatı geçen bir erkekken, kendisinin peşinde kastre edilmiş ve umutsuzca ona saplantılı olan diğer erkek, Bekir vardır. Babasal işlev oldukça çatışmalı bir ruhsallık içinde işlevini yitirirken, ötekiyle arzuya dayalı bir ilişki kurmak olası görünmemektedir. Lacan'a (1949) göre babasal işlev annenin düşlemi ile tanımlanabilir. Yani babaya işlev kazandıran onun, annenin arzusunun nesnesi olmasıdır. Yoksa babanın kuralı tanınmayacak ve gerçek bir aile romansından da söz etmek olası görünmeyecektir. Uğur'un babasının var ama yok oluşu, onun nesne seçimlerini de etkilemektedir Uğur var ama yok olan bir sevgilinin, Zagor'un peşinden gitmektedir. Zagor, diğer adıyla "Baltalı İlah", bilindiği üzere 60'lı yılların ünlü çizgi roman karakteridir. İntikam peşinde olan bu çizgi karakterin bir de zehirli baltası vardır. Zagor'un "Masumiyet" in bir diğer ana karakteri olan Yusuf'un hapishane arkadaşı Orhan olduğu gerçeği kısa ama şok edici bir anda karşımıza çıkar. Yani aslında Yusuf, daha Uğur'la karşılaşmadan, Zagor vasıtasıyla onun hikayesiyle karşılaşmıştır. Yusuf filmin devamında Bekir'in beklenmedik intiharının ardından Uğur'un yanından ayrılmayan ve her anlamda Bekir'e dönüşen ve Uğur'la beraber sürüklenmeye devam eden diğer erkek olacaktır. Sonradan etki kavramı bu ilişkide Yusuf'un aldığı pozisyonu anlamamıza yardımcı olmaktadır. Her iki filmde de Zagor'un yok ediciliğinin sonucu olarak Uğur'un da yer değişikliklerine tanık oluruz. Özellikle "Masumiyet" filminde Zagor, Uğur'un hayatında bir türlü ulaşılamayan baba imgesini de düşündürmektedir. Bir yandan ikinci filmde Zagor'un işlediği cinayetin Uğur'un annesinin aşığını öldürmek olduğunu öğreniriz. Böylece Zagor bir bakıma bu annenin aşırı cinselliğine de bir balta vurmuş olmaktadır. Annenin zihninde bir ötekinin olma ihtimali, ölümcül ve yıkıcı bir dürtüselliğe yol açmaktadır.

Uğur için bir başka karmaşık ilişki daha önceden belirtildiği üzere yakın yaşlarda olduğu annesiyledir. Aralarındaki ilişkide roller karmaşık, sınırlar geçirgendir. Anne kız arasında roller belirgin olmadığı gibi, annenin kızına yönelik şefkatli bir tutum yerine daha çok yıkıcı ve saldırgan türde değersizleştirici bir tutumda olduğu gözlenmektedir. "Kader" filminin bir sahnesinde anneye, babayı işaret eden Uğur olmaktadır: "Bizleri düşünmüyorsan içerdekini düşün. Kocan o senin kocan!" (Demirkubuz, 2006, 15:43). Anne ile kızın paylaştığı cinsiyet, aynılık duygusu getirir ve bu aynılık, kızın kimliğine ve özdeşleşmelerine damgasını vurur (Abraveya, 2013). Anne ve kız ilişkisinin güçlükleri elbette onu diğer doyum veren ilişkilerden bir miktar uzak tutacaktır. Bu ilişki hem rekabet, hem de birbiriyle kaynaşma arzusu içermesi bakımından, baba-kız ya da anne-oğul ilişkisinin içerdiği doyumu içermemektedir.

"Kader" filminde, Uğur'un annesiyle olan benzerliği ve özdeşleşimi dikkat çeker, zorluklarla baş etmede tıpkı annesi gibi kadınsılığını ön plana çıkararak Coen'in (1981) dediği gibi cinselleştirmeye (sexualization) başvurduğu söylenebilir. Her iki filmde de, Uğur ve

annesinin cinsel yaşamına bakıldığında, geleneksel kadın rollerinden uzak oldukları hayatlarında cinselliğin önemli bir yer tuttuğu ve karmaşık ilişkilere yol açabildiği görülür (Güler, 2012). Bu ilişkilerin yarattığı kaosun kendisi tekrar tekrar tekinsizliği düşündürmektedir. Tekinsizlik, erkeklere tehlikeli gelse de, canlandırıcı/harekete geçirici etkisiyle bir yandan da cezbedicidir. Freud (1918), “Bekaret Tabusu” makalesinde, Hebbel'in tragedyası Judith ve Holofernes'deki Judith'ten bekaret tabusu ve onun güdülenmesinden söz etmektedir: "Benim güzelliğim Belladonna' ya benzer... Ondan zevk almak delilik ve ölüm getirir." (s.268-9) sözü Uğur karakteri için uygun bir ifadedir. Uğur karakteri, Bekir, Zagor ve Yusuf karakterleri için deliliği ve ölümü beraberinde getirecektir.

““Kader”” filminin başında Uğur, Bekir'in çalıştığı halıcı dükkânına geldiğinde Bekir bir uyuklama halindedir. Uğur'un onun uyusukluğunu ortadan kaldırdığı ve onu harekete geçirdiği, Bekir'de bir merak uyandırdığı görülür. Bekir'in Uğur'dan önceki hali can sıkıntısından ve miskinlikten ibarettir. Sahneyi hatırlamak gerekirse, Uğur dükkâna girer, etrafa bakınır ve o sırada uyulamakta olan Bekir'i görür. Ona yönelir ve bir yandan da dükkânda gezinmektedir. Uğur'un ne istediğini çok da anlatmayan ve merak uyandıran tutumu, sahneye hâkim görünmektedir. Sonrasında ise Bekir ondan etkilenecek ve yaşamının merkezini, bu hiç de tanımadığı kadının yaşamına bağlayacaktır. Bu bağlamda, İsviçreli Yazar, Madame de Stael'in ünlü sözü akla gelir, "İnsan hayatta sıkılma ya da acı çekmekten birini seçmek zorundadır." ““Kader” de Bekir, ““Masumiyet”” te de Yusuf, Uğur'un uğursuzluğuna çekilerek acı çekmeyi seçerler. Tüm çabalarına rağmen tatmin edilmeyen bir arzu ve arzu nesnesine yaklaşamamanın verdiği bir acı içindedirler. Bu acı hem melankoli hem de mazoşizmin bir yansıması olarak ele alınabilir. Melankolinin nesne üzerindeki savaşımının yerine geçtiği benliğin içindeki çatışma o kadar büyüktür ki “acı verici bir yara” (s. 259) olarak karşımıza çıkar (Freud, 1917).

Freud (1917), “Yas ve Melankoli” metninde melankoliyi açıklamaya çalışırken onun en temel yanının aslında kişinin kendilik değerindeki düşüş ve kendi arzusundan, ihtiyaçlarından uzaklaşmaya yol açan bir geri çekilme biçiminde ortaya çıktığını belirtir. Bu yanılla melankolinin normal yas tutma sürecinden farklılaştığını ve benliğin ıssızlaştığını anlatır. Kişi, kayıp nesnenin peşinde kendini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalır ve kayıp nesneyle özdeşleşim süreci de benlikte bir güçsüzlüğe yol açar. Filmlerde bu bağlamda hem Uğur hem de Bekir bu türden bir nesne yatırımının içinde görünmektedir. Uğur, yaşamı boyunca Zagor'un peşinde kendi değerini yok edecektir. Bekir de onu hiç arzu etmeyecek olan Uğur'un peşine takılıp, tüm yaşamını bu uğurda harcamayı seçecektir.

Her iki filmde de karakterlerin ilişkisel dinamiklerinde melankolik bir tablo ile karşılaşırız. Freud'a (1917) göre melankolide nesneyle ilişki basit bir ilişki değildir,

ambivalansa (çiftedeğerliliğe) bağlı çatışma ile karmaşık bir ilişkidir. Melankolide ztlık vardır, sevgi ve nefretin birbiriyle çelişkisine vurgu yapılır ve bunların kökeni bilinçdışıdır

Bekir: "O gece düşündüm... Oğlum Bekir dedim kendi kendime... yolu yok çekeceksin. İsyân etmenin faydası yok. "Kader"ın böyle. Yol belli. Eğ başını usul usul yürü şimdi."

(Demirkubuz, 1997, 48:26.)

Bir başka replik:

Bekir: "Başkalarına var da bana yok mu... Bana da vereceksin ulan!.."

Uğur: "Öldürücem ulan seni!"

Yusuf: "Abla yapma..."

(Demirkubuz, 1997, 55:08-55:38.)

Bu ilişki dinamiklerindeki ve yitik nesneye aşırı bağıllıkla sergilenen ısrarcı tutum her anlamda yıkıcı bir sonu hazırlamaktadır ve yoğun bir mazoşizm içermektedir. Melankolinin "acı verici bir yara" (Freud, 1917, s. 259) hali karakterlerin ilişkilenebildiklerindeki mazoşistik dinamikleri ortaya koyar. İlişkiler ya bir yıkıcılıkla başlamakta ya da yıkıcılığa sürüklenmektedir.

Mazoşizmin Aşk Halleri

Mazoşizm kavramı psikolojide ve günlük hayatta "acı çekmeyi sevme", "acıdan haz alma" gibi anlamlarla sıklıkla yer alan bir kavramdır. Bu yazıda ele alınan mazoşizm kelimesi daha çok "acıya katlanma hali" anlamıyla düşünülmüştür. Psikanalizin incelemesine açık olagelmış bir kavram olan mazoşizm ilk olarak Kraft-Ebbing'in 1886'da yayınladığı "Cinselliğin Psikopatolojisi" kitabında tanımlanmıştır. Kavrama isim veren ise "Kürekli Venüs" romanın yazarı Leopold Von Sacher-Masoch olmuştur. Mazoşizm, karşıtı bir kavram olan sadizm ile birlikte ele alınmaktadır. Sadizm terimi ise Marquius de Sade'dan gelmektedir (akt., Saraç, 2018).

Freud 1924'te kaleme aldığı "Mazoşizmin Ekonomik Sorunu" adlı makalesinde mazoşizmin üç şekilde gözlemlendiğinden bahseder: Erotojenik mazoşizm, dişil mazoşizm ve ahlaki mazoşizm. Bunlar arasında en kolay rastlanır olanın dişil mazoşizm olduğunu söyler ve erkekler için bu tür bir mazoşizmden "...düşlemleri ya bir mastürbasyon eyleminde son bulan ya da kendi içlerinde bir cinsel doyumunu temsil eden..." (s. 397) şeklinde bahseder ve erkek

öznelerin mazoşistliğini “erksiz” olarak tanımlar. Filmlerdeki erkek karakterler kadınlar karşısında “erksiz” ve çaresiz konumdadır. Uğur’un babası, Yusuf’un eniştesi gibi yan erkek karakterler de kadınlar ve cinsellikleri altında yıkıma uğrarlar. Uğur’un yatalak babası “Kader” filminde izleyicide çaresizlik hisleri uyandırır. “Masumiyet” filminde de Yusuf’un eniştesi ve ablasını ziyarete gittiği sahnede, eniştenin yaşananlardan sonra yaşadığı ıstırap ve değersizlik hissi eşine ve çocuğuna uyguladığı şiddette kendini gösterir. Enişte karakteri istenmemeyi kabul edemez, bunu eksiklik olarak yaşar. Sanki şiddetle kontrolü ele geçirmeye çalışır gibidir. Dilinden vurulup sözsüz kılınmış abla, bir de bu şiddete mahkûm kılınmıştır.

Yusufun eniştesi: “... Senelerce harabelerin içinde süründük. Hadi diyelim bu Allah’ın takdiri, ya şu? Depremden beter etti beni. Ne godoşluğum kaldı, ne pezoluğum. Adımız çıkmış ya bir kere...”

(Demirkubuz, 1997, 14:02)

Bir başka replik:

Yusufun eniştesi: “Lan Allahsız, lan kitapsız! Naptım ulan ben sana ne yaptım ulan ne yaptım? Mezara gömdün lan beni! Dilsiz orospu. Kahpe... Mahvettin beni lan, beni yok ettin lan sen beni, öldürdün lan beni, mezara gömdün lan beni, mezara...”

(Demirkubuz, 1997, 15:52)

Freud (1924), makalenin devamında dişil mazoşizmin erotojenik mazoşizme yani acıdan alınan hazza dayalı olduğunu ve acı ile hoşnutsuzluğun yarattığı gerilimin libidinal bir uyarıya yol açtığını söyler. Ancak bununla da yetinmeyerek insanlarda işlediğini ortaya koyduğu iki tür dürtüden söz eder, yaşam ve ölüm dürtüleri. Libidinal olan, bir noktada yıkımla karşılaşır ve libidonun bu noktada görevi yıkıcı dürtüleri zararsız hale getirmektir. Bunu da dürtüyü dış dünyadaki nesnelere döndürmekle yapacaktır. Freud (1924), dürtünün bu halini “yıkıcı dürtü, egemenlik dürtüsü, güç arzusu” şeklinde kavramsallaştırır (s. 399) ve bunu sadizm olarak kabul eder. Bekir’in umarsız aşkı ve mazoşizmi, Uğur’un sadizmine hemen eklemlenmiş gibidir. Uğur, Bekir’e karşı davetkardır ve elbette “Ne zaman bir darbe yeme fırsatı olsa gerçek mazoşist her zaman çenesini uzatır.” (Freud, 1924, s. 401).

Eğer dürtü dışı yönlendirilemezse kendisine eşlik eden cinsel uyarılmayla eşleşerek libidonun bir parçası olarak devam edecektir. Bununla beraber acı, uyaran olmaktan çıkıp

amaca dönerse haz ilkesi, yani “yaşamın gardiyanı” felç olur. Rosenberg (1982), erotojenik mazoşizmin, mazoşizm türlerinden biri olmakla birlikte diğer formların konuşlandırıldığı bir tür olduğunun altını çizer. Bekir için acı, bir noktadan sonra uyaran olmaktan çıkar ve hayatı felç eder.

“Bir bireyin mazoşizminin yanı sıra etik duygusunun tümünü ya da bir bölümünü koruyabileceği doğrudur; ama bunun tersine vicdanının büyük bir bölümü mazoşizmde tükenmiş de olabilir. Yine, mazoşizm sadistik vicdanın suçlamaları ya da büyük ana babasal Yazgı gücünün cezalandırmasıyla ödenmesi gereken “günahkâr” eylemler gerçekleştirmeye yönelik bir kışkırtma yaratır. Ana babanın bu son temsilcisi tarafından cezalandırılmak için mazoşistin uygunsuz olanı yapması, kendi çıkarının tersine davranması, gerçek dünyada kendisine açık olan beklentileri yıkması ve belki de kendi gerçek varlığını yok etmesi gerekir.” (Freud, 1924, s.405). Bekir, bulunduğu koşullarda kendisine sunulan yaşamı Uğur’la adeta tekmelemektedir. Önce kendisine sunulan tüm rolleri, evlatlığı, kocalığı, babalığı yani kendisinden beklenen ne varsa hepsini aşkı uğruna yıkar ancak bu, sonunda onun kendisini yıkmasıdır.

Ahlaki mazoşizm, dürtülerin kaynaşmasının kanıtıdır ve tehlikesi, onun ölüm dürtüsünden kaynaklanmasıdır. Bu türden bir mazoşizm dürtülerin dışa döndürülemeyen kısmına karşılık gelir. Ancak öznenin kendini yıkması da libidinal bir doyuma yol açmaktadır. Bekir’in mazoşizmi hangisidir? Ahlaki mi, dişil mi? Aslında her ikisinin kaynaşma noktası, tam da Freud’un dediği gibi. Onu, aşkın peşine düşüren dişil mazoşizmi, ancak onu öz yıkıma götüren ahlaki mazoşizmi olacaktır.

“Aşk”ın Özel Koşulları

Freud (1910), “Aşkın Ruhsal Bilimine Katkıları: Erkeklerde Özel Bir Nesne Seçimi” makalesinde “aşk için gerekli bazı koşullar” (s. 220) olduğundan bahseder. Bu koşullardan ilki “incinmiş bir üçüncü yan” (Freud, 1910, s. 220) olmasıdır. Freud (1910) ’a göre bu metinde, bir erkeğin bir kadını aşk nesnesi olarak seçebilmesi için kocası, nişanlısı ya da arkadaşı olarak üstünde hak iddia eden başka bir erkek olmalıdır, yani bir erkek, başka bir erkekle ilişkide olamayan bir kadını sevemez. Hatta Freud (1910) şöyle der, kadın herhangi bir erkeğe ait olmadığı sürece ihmal edilebilir ancak başka bir erkekle bir ilişkiye girer girmez birçok tutkulu duygunun nesnesi olacaktır. Yani aslında kadının zihninde başka bir erkeğin düşünülüyor olması, erkeğin o kadına âşık olma koşullarından biri gibi görünmektedir. Bekir’in, Uğur’a aşkı da böyle bir aşk gibidir. Bekir, en başta Uğur’u soruşturduğunda onun bir sevgilisi olduğunu öğrenmiştir, hem de belalı bir sevgili... Bekir Uğur’un peşinde gibi görünse de aslında Zagor’un peşinde ömrünü harcayacaktır.

Freud (1910) şöyle devam eder, “İkinci ön koşul, namuslu ve adına leke sürülemeyecek bir kadının onu bir aşk nesnesi konumuna yükseltebilecek hiçbir çekim yaratmaması, yalnızca cinsel olarak şu ya da bu şekilde kötü ünü olan, sadakati ve güvenilirliği kuşku götüren bir kadının bunu başarmasıyla ilgilidir” (s. 220). Bekir’in arkadaşları, mahalleden “başka adamların da Uğur’u yediğinden” bahseder ve Uğur hiçbir zaman vaatte bulunmuyor gibi görünse de, Bekir’in arzusunu uyandıracak tüm şartları oluşturmaktadır. Bu anlamda filmde Uğur bir "cocotte" 'tur (hafifmeşrep kadın) (Freud,1910, s.221). Benzer ve başka bir deyişle Demirkubuz filmlerindeki kadınlar “femme fatale”, “ölümcül kadın” yani cinselliğini kullanarak erkeği kendi tuzağına düşüren kadın tipine yakın biçimde yansıtılırlar. Erkekleri baştan çıkarıp aşık ederek ağlarına düşürürler (Güler, 2012). Kadınların böyle resmedildiği filmlerde erkekler de bu aşık ediciliğin peşinden gider görünümündedirler. Freud (1910), bu türden kadınlara âşık olan erkeklerin diğer erkek üzerinden rekabet ve düşmanlık dürtüsünü doyurduğundan, tutkularının ancak kıskançlık söz konusu olduğunda doyuma ulaştığından bahseder. Freud’a (1910) göre kıskançlık, âşık olunan kişinin yasal birlikteliğine karşı değil, kadının âşık olduğu kişiye karşıdır. Yani aslında söz konusu olan koca ya da nişanlı değildir, kadının düşleminde yer verdiği erkeğe karşı bir rekabete girilir. Filmde Uğur’un kocası da vardır ancak Bekir için kıskançlık nesnesi Zagor olacaktır.

Bu türden bir nesne seçiminde aşığın kurtarma arzusu yoğun olarak kendini gösterir. Erkek, kadının kendisine ihtiyacı olduğuna ve kendisi olmadığı takdirde acınacak duruma düşeceğine, ahlaki bir bozulmaya gideceğine inanmaktadır. Kadını, “erdem” (s.223) yolunda tutma arzusuyla çabalayacak, kadının cinsel “güvenilmezliği” de bu durumu doğrulayacaktır (Freud, 1910). Bekir’in, sonrasında da Yusuf’un Uğur’u “doğru yola” çekme çabaları filmlerde yer yer seyircinin karşısına çıkar. Bekir, Uğur’a evlenmeyi ve başka bir hayat kurmayı teklif eder; Yusuf ise başka bir şehre taşınıp pavyon dışında işlerde çalışmayı önerir. Ancak Uğur bunları duymazdan gelecektir. Bu tür bir aşk Freud (1910) için patolojik bir aşktır, ancak kökenini normal aşkla aynı yerden alır ki bu yer, sevecen duyguların anneye olan çocuksu fiksasyonudur. Yetişkinler için bilinçte anne ahlaksal bir saflık içindeymiş gibi görünse de “cinsel ilişki ayrıcalığını kendisine değil babasına sunduğu için annesini bağışlamaz ve bunu bir sadakatsizlik eylemi” (s. 226) olarak değerlendirir (Freud, 1910). Aşk nesnesinin kurtarılması fantezisi ise yalnızca anneye değil, anne ve babayla olan bir karmaşaya da işaret eder. Freud (1910), çocuğun yaşamını anne babasına borçlu olduğunu, ya da “annenin ona bir yaşam verdiğini” (s. 227) duyduğunda sevecenlikle, güç elde etme dürtülerinin birleşeceğini ve anne babaya bu borcu ödemek zorunda olduğunu düşüneceğinden bahseder: “Babamdan hiçbir şey istemiyorum. Ona neye mal olduysam geri vereceğim.” (s.227). Bu noktada babaya yönelik tehlikeden kurtarma ve onu yaşatma düşlemi oluşacak, bu yolla oğlan babayla

özdeşleşecektir. Âşık olunan kadının aşk nesnesi de burada bir baba figürü yerini alır. Bekir için Zagor böyle bir babanın simgesidir. Bekir aynı zamanda Uğur'a olan aşkıyla birlikte Zagor'un da kurtarıcısı olarak sahnede yer alır. “Kader” filminde Zagor'un avukatı için gerekli parayı Bekir bulacaktır, gittikleri her şehirde Zagor'a hapisane şartlarında da olsa bir konfor sağlamanın aracı olacaktır. “Masumiyet” filminde bu durum bir zincirleme görünüme bürünür. Bu filmde Bekir'in ölümünden sonra onun yerini onunla özdeşleşen Yusuf alacaktır. Bu bağlamda Yusuf, Bekir'in “koruyuculuk” rolünü üstlendiği gibi, Bekir ile olan ilişkisinde onun arzu ettiği kadının peşine düşerek, bir nevi ensest yaşasını çiğneyerek, babasal konuma talip olacaktır. Ancak bu durum giderek tekensiz bir sona dönüşecektir.

“Masumiyet”in “Kader”i

Sonuç olarak bu çalışmada mazoşizm, melankoli ve aşk örgütlenmeleri bağlamında ele alınan “Masumiyet” ve “Kader” filmleri psikanalitik anlamda bir üçgenleşme, ödipal sorunsal ve fallus kavramlarının değerlendirmesini hak eder görünmektedir. Kadın ruhsallığının anlaşılmasındaki güçlüklerden neredeyse tüm metinlerinde söz eden Freud (1910) bir yandan da “Erkeklerin Yaptığı Özel Bir Nesne Seçimi (Aşkın Ruhbilimine Katkıları I)” çalışmasında kadın erkek ilişkisinin kökenlerini kıskançlık ve bir üçüncünün varlığında ortaya çıkan aşk ilişkisi bakımından anlamaya çalışmaktadır. Mazoşizm ise bu ilişkinin yaşanma biçiminde her iki filmde de kendisini göstermektedir. Acı veren bir ilişkinin sürdürülmesindeki ısrar filmlere hâkim durumdadır. Bu bağlamda karakterlerin aşklarının mazoşistik yanı vurgulanmıştır. Benliğe yatırımın azalması ve ötekine yatırımın artması, aynı zamanda da bu ötekinin bir kayıp duygusunu yaratan biri olması, melankolik duygulanımın da karakterler üzerindeki yoğunluğunu göz önüne sermektedir.

““Masumiyet”” filmi, yani hikâyenin öncesi Yusuf'un gözünden anlatılır. Yusuf, bir namus cinayeti sonucu hapse girmiştir ve cezası bitmesine rağmen özgür kalmak istememektedir. İçeride o kadar uzun kalmıştır ki dışarıda ne yapacağını bilmez bir haldedir. Karakter, bir katil olmasına rağmen aynı zamanda seyirciye “Masumiyet”i ve saflığıyla da sunulmaktadır. Yusuf'un “Masumiyet”i, içindeki şiddetin perdesi gibidir. “Masumiyet”in arkasındaki korkunç gerçekte aşığın öldürülmüş, dilinden vurulup sözsüz ve sessiz kılınmış, kocası tarafından işkence gören bir abla yatmaktadır. Kadınların cinselliği bu erkeklere hep fazla gelmiş gibidir. Baltalar, bu cinsellik karşısında tüm keskinliğiyle oradadır. Uğur cinselliği, dirayeti ve kararlılığıyla her iki filmde de gücü elinde bulunduran yani fallik olan karakterdir. Ablasının yasak aşkını öldürerek cinselliğini de bir biçimde yok eden Yusuf, cinsel ve fallik Uğur'u neredeyse sahiplenmiş, Bekir öldükten sonra yeni Bekir olarak sahnede yerini almıştır: “Âşık oldum abla, görmüyor musun?” (Demirkubuz, 1997, 1:12:45). O da aynı Bekir gibi Uğur'a

âşık olmaktadır. Öyleyse söylemindeki “abla” kimdir, gerçek olmayan bir kardeşlik söylemi, ödipal arzuyu mu gizlemektedir? Âşık olunan kadınlar “ahlaksız”, başkalarına aşık kadınlardır ve onların “yasal sahip” (Freud, 1910, s. 221) kocaları erkekliklerine gelen zevali ancak şiddetleriyle dindirmeye çalışmaktadırlar. Aslında fallik olan kadınlarken, erkekler pasif bir biçimde onların hülyaları peşinde yaşamlarını mı yitirmektedirler? Bir diğer ifadeyle fallik gücü ve otoriteyi elinde bulunduran, kural koyan kadınlar mı olmaktadır? Uğur’unda ölünenler de bu kadınlar mıdır?

Bekir: "Herkesin inandığı bir şey vardır bu amına koduğumun hayatında. Benimkisi de sensin ne yapayım?"

(Demirkubuz, 2006, 1:35:07)

*O sözler ki acıdır
mapushane avlularında
demirli kırbaçlar gibi şaklar
o sözler ki sırasında
çiçek açmış bir nar ağacıdır
dağ ufkuna vuran deniz aydınlığı
sırasında gizemli bıçaklar
o sözler ki
imgelem sonsuzluğunun
ateşten gülüdürler
kelebek çarpıntılarıyla doğarlar ölürlər
o sözler ki kalbimizin üstünde
dolu bir tabanca gibi
ölüp ölesiye taşırız
o sözler ki bir kere çıkmıştır ağızımızdan
Uğur’unda asılırız.*

(Atilla İlhan, 2003, s.32)

Kaynakça

- Abrevaya, E. (2013). Kadınlığın uzun ve dolambaçlı yolu. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bion, W. R. (1962). A theory of thinking. In *Second Thoughts*. (p. 110-119) New York: Aronson, (1967).
- Coen, S. J. (1981). Sexualization as predominant mode of defense. *Journal of The American Psychoanalytical Association*, 29(4), 893-920.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (1997). Masumiyet [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (2006). Kader [Film]. Türkiye: Mavi Film/Inkas Film.
- Faimberg, H. (2005). Après-coup, *International Journal of Psychoanalysis*, 86, 1-6.
- Freud, S. (1910). Erkeklerin yaptığı özel bir nesne seçimi (Aşkın ruhbilimine katkıları I). (E. Kapkın, Çev.), *Cinsellik üzerine içinde* (s.231-248). İstanbul: Payel Yayınevi (2006).
- Freud, S. (1915). The Unconscious. (J. Strachey, Trans.). In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, (p. 159-215), Hogarth Press: London. (1975).
- Freud, S. (1917). Yas ve melankoli. (E. Kapkın & A. Tekşen Kapkın, Çev.), *Metapsikoloji içinde* (s.237-260). İstanbul: Payel Yayınevi (2013).
- Freud, S. (1918). Bekaret tabusu. (E. Kapkın, Çev.), *Cinsellik üzerine içinde* (s.249-270). İstanbul: Payel Yayınevi (2006).
- Freud, S. (1918). From the History of an Infantile Neurosis. (J. Strachey, Trans.). In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works*, (p.1-124) , Hogarth Press:London. (1955).
- Freud, S. (1919). The uncanny. (J. Strachey, Trans.). In *The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919, An Infantile Neurosis and Other Works* (p. 217-256). Hogarth Press:London. (1955).
- Freud, S. (1924). Mazoşizmin ekonomik sorunu. (E. Kapkın & A. Tekşen Kapkın Çev.), *Metapsikoloji içinde* (s. 391-406). İstanbul: Payel Yayınevi (2013).
- Güler, N. (2012). Zeki Demirkubuz sinemasında toplumsal cinsiyet. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 29-54.
- İlhan, A. (2003). Ki. *Bir Avuç Kıvılcım* içinde (s.32) , İş Bankası Kültür Yayınları Baskı Ekim 2019, İstanbul.
- Lacan, J. (1949). The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience, In *Écrits: The First Complete Edition in English* [trans. Bruce Fink], New York: W.W. Norton and Company, 2006.
- Lacan, J. (1953), Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse, dans *Écrits*, (p.256) Paris, Seuil.
- Laplanche, J. (2006). *Problématiques VI: L'après-coup- La Nachträglichkeit dans l'après-coup (1990-1991)*, (p. 33-35) Paris, PUF.

Rosenberg B. (1982). (Erotogenic) Masochism and the Pleasure Principle, (Birksted-Breen D., Flanders S., Gibeault A. Ed.), In *Reading French Psychoanalysis* (p. 516-527). London: Routledge.

Terbaş. Ö. (2012) Giriş: Sine-masal dil ve psikanalitik eleştiri, Ö. Terbaş (Ed.), *Sinema ve Psikanaliz*, içinde (s. 1-9). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Saraç, I. G. (2018), *Tekrarlayan şiddet öyküsü bulunan kadınlarda kendine zarar verme eğiliminin projektif testlerle değerlendirilmesi*, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Psikoloji Anabilim Dalı, İstanbul.

Winnicott, D. W. (1965). *The maturational processes and the facilitating environment: Studies in the theory of emotional development*. London: Hogarth Press.

Yılmaz, M.; Adıgüzel E. (2017). Toplumsal sorunlardan bireyin dünyasına Zeki Demirkubuz Sineması, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 28, 241-272.

Masochism, Melancholy, and Love: A Psychoanalytic Study of the Movies of Innocence and Destiny

Summary

In the cinema of Zeki Demirkubuz, various difficulties such as the characters' anxiety, inner uneasiness, insecurity and tendency for betrayal are seen as the factors that give profundity to his movies. In this study, the theme of love and the relationships of the characters in Zeki Demirkubuz's movies "Innocence" (1997) and "Destiny" (2006), which were filmed subsequently, will be discussed psychoanalytically. The relations of the three characters Uğur, Bekir and Yusuf and their oscillation on the axis of masochism and melancholy are evaluated jointly.

The uncanny is ever-present in Demirkubuz's cinema. This is exemplified by the doors that are never closed in the two movies. Doors that cannot be closed or ones that are opened unexpectedly with a creaking sound create an uncanny atmosphere and incite anxiety in the audience. In Freud's work in 1919, the uncanny (*unheimlich*) refers to the unfamiliar, ominous, outside of the home, and this uncanny feeling does not contain only negative elements. It is not only the absence of familiarity that causes anxiety and fear- but the emergence of a hidden and forgotten familiarity. In other words, it is the alienation of what was once familiar and known; it is the return of the repressed. At the same time, the emphasis on doors in these films suggests Winnicott's (1965) concept of holding and Bion's (1962) containment functions. This door metaphor emphasizes the lack of secure containment and permeability of boundaries.

Female characters in Demirkubuz's movies bravely pursue their desires, but their desires are always about a man (Yılmaz ve Adıgüzel, 2017)2017. Uğur is also a woman whose traumatic life draws attention. In *Innocence*, Uğur is searching for a man to lean on, and in *Destiny* audience meets her bedridden father. There is a passive father who is sick, and on the other hand, there is an active mother who says "I am here" with her sexualized body. In this mother-daughter relationship, it seems that the intergenerational difference is almost non-existent. Complex object relationships prevail for Uğur; her roles are complex and boundaries are permeable. Uğur's resemblance and identification with her mother draw attention. It can be said that she uses sexualization by emphasizing her femininity, just like her mother. Also, the paternal function loses its function in a highly conflicting psychic since Uğur has a castrated father. Her father seems to be ineffectual in Uğur's life and this affects Uğur's object choices as she pursues a lover Zagor just like her father.

At the beginning of the movie "Destiny" before meeting Uğur, Bekir seems like he is bored. Bekir in "Destiny", Yusuf in "Innocence", sink into Uğur's bad luck, as if they choose

suffering rather than boredom. They are in pain of not being able to get close to their object of desire. The conflict within the ego, in which melancholia replaces the struggle over the object, is so major that it appears as a "painful wound" (Freud, 1917, p. 259). This also reveals the masochistic dynamics in the relationships of the characters. Relationships either start with destructiveness or lead to destructiveness.

Freud (1924) mentions that masochism is observed in three ways: erotogenic, feminine, and moral masochism. It is possible to talk about feminine masochism for Bekir. Bekir sacrifices his life for the sake of his obsessive love for Uğur. The male characters in the movies are in an "impotent" and helpless position in the face of women. In the movie Innocence, Yusuf, who somehow destroyed his sister's sexuality by killing her forbidden love, almost owned the sexual and phallic Uğur, and after Bekir died he took his place on the stage as the new Bekir. The chained identifications of the characters and the endless pursuit of their desires confuse what is destiny or choice, who is guilty or innocent. Consequently, these two films deserve an evaluation of the concepts of triangulation, oedipal complex, and phallus in psychoanalytic terms. Freud, who mentions the difficulties in understanding female sexuality and psyche in almost all his studies, also tries to understand the origins of female-male relationships in his contributions to the theory of love in terms of jealousy and the love relationship that occurs in the presence of a third.