

## Eser İnceleme

**Yaşam ve Ölüm Dürtüsü ile Haz ve Gerçeklik İlkesi Ekseninde Yeni Ahit Filmi Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme**Haydeh FARAJI<sup>1\*</sup>, İclal ERGİN BAT<sup>2</sup>, Zehra Dilara ÖZEN<sup>2</sup><sup>1</sup> Dr.Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Psikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye<sup>2</sup> İstanbul Aydın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Fakültesi, Psikoloji Anabilim Dalı, Klinik Psikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye**Makale Bilgisi****Anahtar kelimeler:**film analizi,  
tümgüçlülük,  
ödpal karmaşa,  
kastasyon kaygısı,  
kanibalizm**Öz**

Fantastik komedi tarzındaki Yeni Ahit filmi Tanrı-baba ve ana tanrıça ile evlat/insanoğlu arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Film hem yönetmen Jaco Van Dormael'e hem de insanlığın ortak bilinçdışına ait "Tanrı iyiyse, dünyadaki bunca acının sebebi nedir?" sorusuna aranan cevap, ana tanrıçaya onun kocaman süt dolu memeleri ve koca göbeğindeki okyanussal karın içi yaşantısına dönüş arzusunun bir yansımasıdır. Film senaryosunun gerçekleşme tarzı rüya ile benzerlik gösterir. Yeni Ahit filminin gerçeküstü tarzı rüya ile olan benzerliğini daha da arttırmaktadır. Rüyanın bir açık, rüya görenin bildirdiği ve bir de *gizil içeriği* vardır. Açık ve gizil içeriğe sahip olmak sanat eseri için de geçerli bir durumdur. Filmde rüya işlevini yönetmen üstlenmekte ve hem rüyayı gören hem de *Gösteren* (Signifier) olarak ele almak yolu ile ortak bilinçdışı arzularımızı rüyaların dilini oluşturan yoğunlaştırma ve yer değiştirmelerle gizil içerikte bizlere sunmaktadır. Bu çalışmadaki amaç Yeni Ahit filminin açık içeriğinden gizli içeriğine doğru bir bakış kazanmak adına zaman zaman filmin bizde yarattığı duygulanım ve imgelerin, rüya çözümlemesine benzer şekilde yorumlanmasıyla şifre çözümünü sağlamaktır.

**Abstract****Keywords:**film analysis,  
omnipotence,  
oedipal confusion,  
castration anxiety,  
cannibalism

The New Testament movie, in the style of a fantastic comedy, deals with the relationship between God-father and mother goddess and son/human being. The film belongs to both director Jaco Van Dormael and the collective unconscious of humanity, "If God is good, what is the cause of all this suffering in the world?" The answer sought to the question is a reflection of the desire to return to the mother goddess with her huge breasts full of milk and the oceanic life in her big belly. The realization style of the movie script is similar to the dream. The surreal style of the New Testament movie further increases its resemblance to the dream. The dream has an explicit content which dreamer reports and a latent content. Having explicit and latent content is also valid for any work of art. In the film, the director assumes the role of the dream function and presents our common unconscious desires as both the dreamer and the signifier in the latent content with the condensation and displacements that make up the language of dreams. The aim of this study is to gain a view from the explicit content of the New Testament film to the hidden content; It is to provide decoding by interpreting emotion sensations and images similar to dream analysis.

\*Sorumlu Yazar, Erenköy Mah Fahrettin Kerim Gökay Cad Mormin No: 272 Kadıköy/İstanbul, Türkiye

e-posta: [haydehfaraji@aydin.edu.tr](mailto:haydehfaraji@aydin.edu.tr)

DOI: 10.31682/ayna.984681

Gönderim Tarihi (Received): 21.08.2021; Kabul Tarihi (Accepted): 13.04.2022

ISSN: 2148-4376

## Giriş

Jaco Van Dormael'in 2015 yılı Belçika, Fransa ve Lüksemburg ortak yapımı Yeni Ahit isimli gerçeküstü komedisinde Tanrı, karısı ve kızıyla normal bir hayat süren sıradan bir Belçika vatandaşıdır. Bir gün kızı Ea, babasının bilgisayarını karıştırıp bütün dünyayı bir kaosa sürüklediğinde baba-kızın da arası açılır...

Film hem yönetmen Jaco'ya hem de insanlığın ortak bilinçdışına ait "Tanrı iyiye, dünyadaki bunca acının sebebi nedir?" sorusuna aranan cevap, ana tanrıçaya onun kocaman süt dolu memeleri ve koca göbeğindeki *okyanussal karın içi yaşantısına* dönüş arzusunun bir yansımasıdır. Freud (2019) rüyaların katmanlı bir arzu doyurma aracı olduğunu, en alt katmanın ise en erken çocukluk arzularına dayandığını belirtir. Uyku esnasında rüyanın gerçekleşme tarzı adeta bir senaryo gibidir (Penot, 2000). Bu noktada senaryonun gerçekleşme tarzı da rüya ile büyük benzerlik gösterir. Yeni Ahit'te de yönetmen filmi, "bilinçdışına giden kral yolu" haline getirerek bize bir rüyayı belki de bir anlamda kendi rüyamızı izletmektedir. Film boyunca çeşitli sahnelerde, rüyaların arzu doyumunu işlevine dair örnekler görürüz. Bu örneklerin en çarpıcılarından biri şüphesiz, mutfaktaki içi boş dolap kapaklarının tekrar kapanıp açılmasıyla, arzu edilen nesnenin var olması sahnesidir. Bu sahnede adeta küçük çocuğun gözlerini kapamasıyla yok olanın, göz kapaklarının aralanmasıyla varoluşunun sunduğu büyüleyici *tümgüçlülük* yaşantısını yansıtan, ce-e oyunun Jaco'ya ait versiyonunu dolap kapakları sembolizasyonu üzerinden izleriz.

Sanatın psikanalitik okunmasına dair ilk örnekler psikanalizin kurucusu Freud tarafından başlatılmıştır. Rüyaların Yorumu (2019), Sophokles'in Oedipus Rex'i ile Shakespeare'in Hamlet adlı eserine dair yorumları içerir. Rüyanın bir açık, rüya görenin bildirdiği ve bir de *gizil içeriği* vardır. Rüyanın anlamı ise açık içerikte değil, gizil içerikte saklıdır. Öyle ki görünür içeriği önemsiz yaşantılarla dolu bir rüyanın analizi hemen her zaman rüyayı görenin ruhsal dünyasına dair önemli bir kaynağı açığa çıkarmaktadır (Freud, 2019). *Açık ve gizil içeriğe* sahip olmak sanat eseri için de geçerli bir durumdur. Açık içerik, genellikle muğlak ve müphem bir görünüme sahiptir. Açık içerikten gizil içeriğe şifre çözme ile erişilir. Şifre çözme rüya görenin *serbest çağrışımları* ile yürütülür. Freud'un serbest çağrışım yönteminde, hastanın aklına gelenler hakkında herhangi bir kısıtlama olmadan serbest bir şekilde konuşması ve sınırlandırılmayan bu çağrışımlar ışığında *bilinçdışına* ulaşılması hedeflenmektedir (Schultz ve Schultz, 2016).

Freud (2019) rüyaların işlevinin bilinçdışı arzuların gizlenmesi ve kılık değiştirip gizlenmesi yoluyla tanınmaz hale gelen arzuların doyum bulması olduğunu söylemektedir. Jung (1999) ise rüyanın, bilinçdışının normal ve bozulan dengesini tekrar normale getirmeye çalışan bir işlevi olduğunu belirtir. Jung (1999) Freud'dan farklı olarak rüyanın işlevinin

bilinçdışı materyali gizlemek değil, ifade etmek olduğunu ileri sürer. Filmde rüya işlevinin rolünü yönetmen üstlenmekte ve hem rüya gören hem de gösteren olarak ortak bilinçdışı arzularımızı rüyaların dilini oluşturan *yoğunlaştırma* ve *yer değiştirmelerle* gizil içerikte bizlere sunmaktadır (Bilici, 2020). *Yoğunlaştırma* aracılığıyla bilinçli ruhsallıktaki birçok öğe tek bir rüya ögesinde temsil edilmektedir. Freud (2019) yoğunlaştırma düzeyini belirlemenin imkânsız olduğunu söyleyerek bir rüyayı tamamen yorumlamanın da mümkün olamayacağını belirtir. Yorumlama ileri götürülürse rüya içeriğinde gizli kalmış olan pek çok başka öğe gün ışığına çıkabilecektir. *Yer değiştirme* ise rüya oluşumu esnasında ruhsal değeri yüksek olan öğelerin, rüya işlemi ile spot lambasının başka yöne çevrilmesi, vurgunun başka öğeye taşınması yoluyla sanki ruhsal değeri düşükmüş gibi temsil edilmesidir.

Sinema salonunda, tıpkı terapi odasında analist ve analizanın\* düşlemi söz konusu olduğunda olduğu gibi seyircinin rüyayı yeterince iyi biçimde gözlemleyebilmesi ve değerlendirebilmesi için geri kalan her şey karartılır. Böylelikle geriye yalnızca düş ve seyircisi bırakılmış olur. İster perdede ister düste olsun simge, yorum gerektiren çift anlamlı bir yapıyken yorum, simgelerin şifresini çözmeyi hedefleyen bir anlama çalışması olarak görülebilir. Bu çalışmadaki amaç Yeni Ahit filminin açık içeriğinden *gizil içeriğine* doğru bir bakış kazanmak adına zaman zaman filmin bizde yarattığı; duygu, duyum ve imgelerin, rüya çözümlemesine benzer şekilde yorumlanmasıyla şifre çözümünü sağlamak, Freudyen kuram çerçevesinde değerlendirmektir. Bu doğrultuda filmin Freudyen *metapsikolojinin* insan ruhsallığını çözümlemedeki temel vurgu noktalarından olan; *yaşam ve ölüm dürtüsü*, *haz ve gerçeklik ilkesi*, *ilkel tümgüçlülük*, *ödipal karmaşa*, *kastrasyon ve babanın yıkımı* ile *kanibalizm* kavramları üzerinden açıklanması hedeflenmektedir. Değerlendirmeye başlanmadan önce sözü geçen temel kavramların tanımlanmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.

Freud, zihinsel işlevi belirleyen iki kural olduğundan bahseder. Bunlar, organizmanın, enerji boşalımı yoluyla gerginliği azaltarak acıdan kaçınmayı içeren *haz ilkesi* ve gerçekliğin dayattığı koşullar nedeniyle engellenmeler ve buna ilişkin deneyimler sonucu oluşan *gerçeklik ilkesidir* (Freud, 2016).

Film, on yaşındaki küçük bir kız çocuğu olan Ea'nın bizi Tanrı'yla buluşturmasıyla başlar. Seyirciye, pasif konumlanışta olan karısına ve kızına karşı agresyonunu doğrudan ortaya koymaktan çekinmeyen biri olarak tanıtılan Tanrı'nın, küçük kızla olan ilişkisini, kızın ağzından şöyle duyarız: *"Bu adam ise babam. O bir Tanrı."* Bu art arda gelen iki cümleyle yönetmen, iki kural koyucunun (baba ve Tanrı) isminin iç içe geçtiğini, *yoğunlaşarak* senaryodaki tek bir kişiyi temsil ettiğini bize gösterir. *Yoğunlaştırma*, rüyada iki ya da daha

---

\* Psikanalitik psikoterapide analize alınan kişiyi ifade etmektedir.

fazla gösterge veya imgenin birleşerek birleşmiş bir imge oluşturması halidir (Freud, 2010). Bu durum kişinin günlük yaşamında ilişki kurduğu birden çok otorite figürünün temsillerinin birleşerek rüyada tek bir otorite figüründe toplanması şeklinde kendini ortaya koyar (Homer, 2013). Psikanalitik literatürde saldırganlık, ölüm içgüdüğü ile birlikte ele alınmaktadır. Filmdeki Tanrı-babanın en temel güç unsuru ise insanların ölüm tarihlerini onlardan gizlemesidir.

Freud (1930), anneyle bebek arasındaki birincil ilişkinin *okyanussal bir duygu* yarattığını; babanın, anneye olan libido nitelikli arzuların doyumunun engelleyicisi olarak anne ve bebeği dış dünyanın gerçekleriyle tanıştırdığını söyler (aktaran. Epstein, 1990). Ancak filmdeki Tanrı-baba, anne-bebek ikilisini dış dünyanın gerçekleriyle karşılaştırmak şöyle dursun, dış gerçekliği gelişi güzel hazları uğruna bozmaktadır. Ea, kendisini bildi bileli babasının insanlara yaptığı bu kötülöklere şahitlik etmektedir. Bir gün dayanamaz ve ona “İnsanlara yaptığının ne kadar zalimce olduğunun farkında değilsin!” der. “İnsanlara yaptıkların midemi bulandırıyor.” diye ekler. Annesi bu söz karşısında büyük bir korku duyar. Sürekli içki içen, hokey maçı izleyen, karısına ve kızına sözlü ve fiziksel şiddet uygulayan, yasayı tanımayan narsistik psikopatolojiye sahip bir yasa koyucu olarak Tanrı-baba bu söz karşısında öfkelenir, kemerini çıkarıp kızı döver. Bu fiziksel istismar durumu baba için kötü id enerjisinin dışa bırakılmasını temsil eder. Ea için ise bardağı taşıran son damlayı oluşturur ve Ea evi terk etme kararı alır. Ea “yaşamak” için evi terk edecektir. Evin Ea tarafından bu şekilde terk edilmesi, bir başka deyişle, Ea’nın evi terk ederek “dünyaya düşmesi”, dünyanın yörüngesini değiştirecektir...

Ea’nın amacı insanları Tanrı- babasının adına kader dediği, zalim oyunlarından kurtarmak ve onları özgürlüklerine kavuşturmadır. Bunun yolu ise Tanrı-babanın en büyük denetim aracı olan ölüm tarihlerini insanlarla paylaşmadır. Esasında insanlar bir gün ölecekleri bilgisine sahiptir. Ancak Tanrı-baba’nın yeni dünyası ölümlülüğü unutturacak pek çok öge ile doludur. Ölümlü olduğunu unutan insanlar yaşamlarını sonsuz hengameler ve talihsizlikler döngüsünde sürdürmekte, anlamlı bir varoluşa erişememektedir. Aslında Tanrı-baba’ya karşı bu başkaldırı girişimi ilk değildir. Ea’dan önce ağabeyi JC de 12 havariyle bunu denemiş, istenen sonucu elde edememiştir. Ea bu 12 havariye 6 havari daha eklenmesi gerektiğini düşünmektedir çünkü beyzbol takımı 18 kişiden oluşmaktadır. Ea geri kalan 6 havariyi bulmak üzere çalışmaktadır. Bu arada Ea’nın yokluğunu fark eden Tanrı-baba onu bulmak ve bunu ona ödetmek adına kızının peşinden dünyaya gelir ancak yarattığı şey karşısında büyük bir şaşkınlık yaşayacaktır...

## Yaşam ve Ölüm Dürtüsü/ Eros ve Thanatos

Freud, önceleri bireyin ruhsal işleyişini *yaşam dürtüsü* ve *ölüm dürtüsü* arasındaki temel çatışma olarak kavramsallaştırmış, sonrasında ise bu iki dürtünün değişen düzeylerde birbirinin içinde yer alarak farklı görünümlere yol açtığını belirtmiştir (Freud, 2011). Başlangıçtan itibaren hayat ve ölüm iç içedir ve dürtüler, yaşam ve ölüm arasında konumlanır. Birleştiren ve yıkan güçlerin aralarında kurulan bağlar sayesinde denge sağlanmaktadır. *Yaşam dürtüsü* bağları güçlendirmeyi, sürekli heyecan ve zevk almayı isterken, *ölüm dürtüsü* ise, yaşamsal enerjiyi sıfıra indirme, sakinliğe ve hareketsizliğe geri dönüş yapmak isteyerek tüm gerilimlerin yok edilmesini hedeflemektedir (Tunaboşlu, 2004). Filmde yer alan Tanrı ve Tanrının karısı ölüm ve yaşam dürtüsü sembolleri olarak ele alınacak olursa hiç anlamayan bu ikili nasıl olduysa bir araya gelmiş ve dünyaya iki çocuk getirmiştir. Gerçek hayatta *yaşam ve ölüm dürtüsünün* birlikte görüldüğü en güzel örnek aşktır. Filmde de bu ikisini iki âşık olarak göremesek de bir zamanlar aşklarının yaşadığı ancak şu an ölmüş olduğunu bize düşündüreren mutsuz ve çölleşmiş bir evlilik bağı ile bağlı biçimde görürüz. *Yaşam ve ölüm dürtüsünün* birbirleriyle olan karşılıklı ve bir o kadar da karşıt ilişkileri hayatın kendisini oluşturmaktadır.

Freud (2011), "Haz ilkesinin Ötesinde" adlı eserinde *ölüm dürtüsünün*, bütün canlı varlıkların başlangıçtaki cansız durumlarına geri dönme ihtiyacından türediğini fakat ölüm dürtüsüne libidonun parçası olduğu yaşam dürtüsünün (Eros) karşı durduğunu ifade etmiştir. Freud (2011) "Tüm yaşamın hedefi ölümdür. Yaşamın hedefi eski, yaşayanın bir zamanlar terk etmiş olduğu ve gelişimin dolambaçlı yollarıyla geri dönmeye çabaladığı bir başlangıç durumu olmalıdır" der. Buradan ölümlüğün ve cansızlığın, yaşamdan önce geldiği sonucuna ulaşırız. Yaşamın, başlangıç noktası olarak kabul edilen ölüme doğru yolculuğuna ölüm dürtüsünün benliğe, ötekilere ve dış gerçekliğe yönelik kural tanımazlığı, sınırsızlığı ve yıkıcılığı eşlik etmektedir (Freud, 2011). Bu durumun filmdeki yansımaları, "her şeyi anında isteyen" yasa, kural ve engel tanımayan bir yıkıcılığa sahip primal babanın yönetim yıllarında, yaşamları üzerinde söz sahibi olmayıp kendi yaşamlarının pasif katılımcısı halinde olan insanların yaşamı temsil eden annenin iktidarı devralmasıyla üretken ve katılımcı hayatlara kavuşmasında görürüz.

**"Odak noktam, varoluş sebebim, mesleğim öldürmek"**. Havarilerden biri olan Francois, İncil'de ve filmde "suikastçi" olarak anılmaktadır. Francois kalan yaşanacak gün sayısını öğrendiğinde, *süperego*nun denetiminden çıkacak, çocukluğundan beri ruhsallığında yoğun şekilde yer kaplayan yıkıcı dürtüleri artık özgür bırakılabilecektir. Egonun yapıp ettiklerini değerlendirmek üzere ortaya çıkan ve Clair ve Wigren'in (2004) tanımı ile, ahlak ve toplum kurallarının içsel temsilcisi olan *süperego*, Francois için artık görev başında değildir.

Bu durumda, *Ego*'nun, agresyonu *bastırmaya* uğratmasına, *süblime etmesine* gerek kalmamıştır. Francois, sonunda rüyasını gerçek kılacaktır. Ölüme her zaman ilgi duyan, cenazeleri seven, asla ağlamayan ve üzgün olmayan, çocukluğundan beri kendine suikastçı diyen bir karakterdir Francois. Öldürülen karıncalar, sinekler, kelebekler ve farelerin listesini tutmaktadır. Burada, *idin* yıkıcı dürtülerinin *ego* tarafından baskılanmakta ne kadar zorlanıldığını, *ölüm dürtüsünün* libidoyu adeta egemenliği altına aldığını görüyoruz. İç ve dış arasında denge kurmak mümkün olamamış ve ruhsallıkta homeostatik bir denge sağlanamamıştır.

Kalan günlerini öğrendikten sonra bir silah alır ve ateş etmeye hazırlanır “suikastçı”. Eğer hedefini iskalarsa o kişinin öleceği günün henüz gelmediği anlaşılacaktır. Eğer hedefi vurur ve ölmesine neden olursa bu onun hatası olmayacak, “Francois sadece kaderin eli olacaktır.” Böylece *ego* savunma mekanizmalarından olan rasyonalizasyona başvurularak, *id* ile süperegö arasındaki gerilimden kurtulunur. Vicdan duymaya gerek yoktur, günü gelen zaten ölecektir... Francois ölüm gününü ilk öğrendiğinde şunları söyler: “*Hayatları almak için yaratılmışım. Bu benim engel olmadığım doğamda var. Tıpkı saç rengi gibi, ya da burun yapısı, genetik olarak kodlanmış. Ben bir suikastçıyım. Odak noktam, varoluş sebebim, mesleğim öldürmek.*” Burada, ruhsallığın güç unsurlarından olan savunmaların, arzuları nasıl mümkün kıldığını görebiliriz. Yeterince devreye giremeyen vicdan ile toplumun buyruğu dışarıda bırakılmıştır.

“**Affedersiniz, sizi seviyorum**”. İlerleyen sahnelerde, Francois'nın bir kadına âşık olmasını izleriz. Francois, genç kadını kolundan vurur ve kadın kurşundan hiç etkilenmeyerek (kolu geçirdiği kazadan dolayı silikondur) yürümeye devam eder. Winnicott (2019) *yeterince iyi anneyi* betimlerken annenin, çocuktan gelen saldırganlık ve yıkıcılık karşısında bozulmadan ve yıkılmadan bakım sunmaya devam etmesinin, çocukta bakımın sürekliliği ve tutarlılığına dair güven duygusu oluşturacağından ve saldırganlık eğilimini törpüleyeceğinden söz eder. Anne insan yavrusunun *ilk sevgi nesnesidir* ve diğer sevgi nesnelere ile olan ilişkiler anne-bebek ilişkisindeki dinamiklerle önemli benzerlikler taşır. Francois'nın, genç kadına aşkını, şu sözlerle ifade ettiğini duyarız: “*Affedersiniz, sizi seviyorum, daha önce kimseyi sevmemişim. Evliyim, karımı sevmiyorum. Aynı zamanda oğlum da sevmiyorum. Ailemi asla sevmemişim. Her neyse, hiçbir şeyi asla sevmemişim. Siz hariç. Sizi seviyorum ve her zaman seveceğim.*” Hiçbir şeyi ve kimseyi sevmeyen bu adamın, yıkıcı dürtüleri karşısında yıkılmayan ve dimdik kalabilen bir kadına âşık olması oldukça anlamlıdır. Tam da bu noktada aşk gibi libidinal yükü dolu bir duygu ise suikastçı için elbet tekinsizdir. Francois'in duygularını ifade ettikten sonra, tekrar ayna karşısına geçip aynadaki kendine (içine) sarılması akla Proust'un aşk tanımını getirir. Proust'a göre (1996) aşk “Aşk bizden çıkan, karşımızdakinde bir yüzey

bulan, o yüze dokunan ve ondan bize geri gelen ve en sonunda bizden çıktığını unuttuğumuz bir duygudur.” Bu doğrultuda aynadaki kendine sarılma sahnesi, François’ın kendinden çıktığını unuttuğu sevgi kapasitesini bilinçli farkındalığına dâhil ederek kendine geri verebildiği anı gösterir.

Filmdeki havarilerden biri olan küçük Willy ve Ea, Willy’nin son günlerini birlikte eğlenerek geçirirler. Tamamen haz odaklı hareket ederler ve *birincil süreç düşünce* devrededir. Zaman kavramı kalmamıştır ve hiçbir sınırlama yoktur. Ea’nın şu sözlerini duyarız: “*Will ve ben günlere Pazartesi, Salı, Çarşamba yerine Ocak, Şubat, Mart demeye karar verdik. Hafta bitimine kadar 7 ay boyunca birlikte yaşamış olduk.*” Çocukların hayal dünyalarının yansımaları olan oyunlarında gördüğümüz gibi, yaşanan onların hem hayali hem gerçekliğidir. Ne tamamen hayal ürünü ne de tamamen gerçek olan oyun; çocuk yarattığı için vardır ve o anın gerçekliğini ifade eder. Oyun faaliyeti karşısında, Winnicott’un (1951) *geçiş alanı* kavramı hatırlanabilir. Geçiş alanı içsel olanla dışsalın, tümgüçlülük ile gerçekliğin, mutlak yaratıcılıkla zorunluluğun arasında yer alan paradoksal bir konumdur. Bu bağlamda, Ea ve Willy de gittikleri denize yakın yerde, bu dünyadan tamamen soyutlanamamaları da gerçeklik ilkesinden bir nebze uzaklaşabilmişlerdir. Ölüme dair korku ve düşlemler Willy ve Ea’nın oyununa biçim vermiş, yaklaşan ölümün ve yaşamın kalan kısa günlerinin yarattığı früstürasyona karşı, günler aylara, *ölüm dürtüsü yaşam dürtüsüne* dönüştürülmüştür.

### **Haz İlkesi ve Gerçeklik İlkesi**

Freud (1899) insan zihnini *bilinç, bilinçöncesi ve bilinçdışı* olmak üzere üçlü bir “Topoğrafik Kuram” içinde düşünmüştür (aktaran Sandler ve ark., 2018). Ruhsal aygıttaki bu ayırım, çeşitli zihinsel etkinliklerin bilince uzaklıklarının saptanmasını içermektedir. Buna göre, bilincin dışında oluşan ve dikkati zorlamakla bilinç düzeyine çıkarılmayan istek ve dürtüler, zihnin *bilinçdışı* denilen en derin bölgelerinden kaynaklanırlar. Dikkat sarf ederek bilince çıkması sağlanabilen zihinsel süreçler ise, *bilinçöncesi* denilen ve bilince daha yakın bir bölgede oluşurlar. Bilinçli olarak yaşanan ve algılanan olaylar ise zihnin yüzeyinde oluşurlar (Freud, 1899; aktaran Geçtan, 1998). Etkin olarak bilinçlilikten ayrı tutulan süreç ve içeriği kapsayan bilinçdışı alan; *haz ilkesi* ve *birincil süreç düşünce*nin kuralları doğrultusunda yönetilir, enerji yüklerini boşaltma arayışındaki dürtü temsillerini içerir. Çocuksu bir mantığa tabi ve sık sık gerçekdışı gerekçelendirmelere başvuran *birincil süreç düşünce, bilinçdışının* zihinsel işleyiş biçimidir (Freud, 1899; aktaran Tükel, 2014).

Freud (2011) yapısal kuramında ise, zihni yine üç ana sisteme ayırır; *id, ego, süperego*. *İd*, dürtülerin ruhsal temsilcilerini kapsar ve gerçekliğe ait sınırlamaları dikkate almaz. Haz ilkesinin kurallarına göre işlev görür; *idde* zaman kavramının geçerliliği yoktur ve zıtlıklar bir

arada var olabilir. *Ego*, dış dünyanın kural ve talepleri ile *idin* talepleri arasında bir denge ve uyum kurmak üzerine işlev gösterir. *Süperego* ise, içselleştirilmiş ahlaki değerleri, yasakları ve ebeveynlerin oluşturduğu standartları içerir. *İdin* işleyiş süreci tamamen bilinçdışıyken, *ego ve süperego* kısmen *bilinç* düzeyinde, kısmen *bilinçdışı* işleyiş göstermektedir (Fleming, 2004; aktaran Canbolat, 2017).

**“Onunla istediğini yapabiliirdi”.** Yapısal kuramda tamamı bilinçdışında olan, kişinin daima haz peşinde hareket eden en ilkel ve dürtüsel taraflarını yansıtan *id*; bize bir bebeğin ruhsal işleyişini hatırlatır. Bebek için yalnızca kendi ihtiyaçları ve kendi doyumuna vardır. *Gerçeklik ilkesini* henüz benimsememiş çocuklar *haz ilkesiyle* hareket ederler ve egosantrik bir konumdadırlar.

*Haz ilkesine* göre, bireyin arzusu hazdır ve birey hazzı arzular. Acı ise temel korkusudur ve acıdan kaçınmak için çaba harcar (Freud, 2016). Filmdeki Tanrı-baba üzerinden, haz ilkesiyle hareket eden *idin* bir yetişkinde vücut bulmuş halini izleriz. Canı sıkıldığı için Brüksel’i, bilgisayardaki bir tuşla istediği tarzda canlıyı yaratan bir Tanrı... Başlangıçta yarattığı hayvanlardan vazgeçerek kendi suretinde bir adam yaratmaya karar veren bu Tanrı’yı kızının ağzından şöyle dinleriz: “*Onunla istediğini yapabiliirdi.*” Bir tuşla istediğini yaratıp bir başka tuşla ona istediğini yapabilen, yani ötekinin varlığını tanımamaya hiçbir gerçeklik engeline/toplumsal engele takılmayan, tümüyle *idin* hizmetinde bir “yetişkin”...

Freud’un *birincil narsisizm* kavramını ele almak “*alt benliğin* denetimindeki yetişkin”i anlamak adına faydalıdır. Freud (2006) “Narsisizm Üzerine” adlı makalesinde *birincil ve ikincil narsisizmden* söz eder. *Birincil narsisizm*, çocukluk dönemine özgü, libidonun tümüyle benliğe yatırılmış olduğu türdür. Zamanla bunun yerini alan ikincil narsisizmde ise libidonun bir kısmı nesnelere yatırılmıştır. Bu bağlamda, Tanrı’nın sözlerinde, *birincil süreç düşüncenin* ve çocuksu (birincil) narsisizmin izlerini rahatlıkla duyarız. Narsisistik birey sıklıkla *tümgüçlülük* ve *değersizleştirme* savunma mekanizmalarına başvurmaktadır. Bu savunma mekanizmalarını kullanan kişiler zaman zaman büyüsel bir biçimde *idealize ettikleri* nesneyle talepkar bir ilişki kurarken, zaman zaman büyüsel *tümgüçlülüğü* kendilerine atfettiklerine işaret eden fanteziler ve davranışlar ortaya koymaktadır (Kernberg, 1967). Tanrı-baba için narsisistik taleplerini yöneltebileceği bir nesneyle talepkar bir ilişki bile söz konusu olamamaktadır. Tek mutlak güç kendisidir ve tüm *libidinal* enerji kendi benliğine yönelmiştir.

Yasayı tanımayan, hatta kendisini “yasa” ilan eden Tanrı-baba, seyirciye oldukça *primitif* bir konumdan seslenerek; yalnızca kendi doyumunu için korku salmak, şanını yürütmek, adını yaşatmak uğruna savaşlar yaratır, insanları birbirine düşürür. Ben merkezci doğasıyla ötekinin varlığını tanımayan empati yoksunu bu Tanrı; insanların başına felaketler getirir; uçağı düşürür, treni raydan çıkartır ve tüm bunları bilgisayarının başında izleyerek eğlenir. Ea,



babasının bu gerçekliğini şöyle ifade eder: “Tüm eğlencesi, çekilen acıları ve verilen mücadeleleri izlemektir. İnsanlığı yaratma fikri o zaman aklına geldi.” Tam da bu nokta yönetmenin başından beri izleyiciye ima etmekte olduğu “Tanrı iyiye, dünyadaki bunca acının sebebi nedir?” sorusunu dillendirdiği, çeşitli sahnelerin sunumuyla bilinçdışından bilinç-öncesine taşımış olduğunu bilince sunduğu noktalardan biri, belki de en belirgin olanıdır.

“**Ver şunu bana, açım!**”. Dünyaya inmesiyle birlikte toplumun kurallarıyla karşı karşıya kalan Tanrı-baba; ihtiyaçlarını erteleyemez, engellenmeler karşısında toleransı neredeyse yoktur. Kilisede yemek sırasına girerek bekleyemez ve *idin* hükmüyle, sıranın en önüne geçerek yemeğini alır. Bebeklik döneminde ruhsal aygıtın tamamını kapsayan *idin*, geciktirme, denetleme ya da engelleme yeteneği henüz gelişmemiştir (Parker, 2002). Bir bebeğin ruhsal kapasitesine sahip, tamamıyla *haz ilkesi* ekseninde bir işleyiş gösteren Tanrı-baba'nın, dünyaya inişiyle birlikte *gerçeklik ilkesiyle* ani bir şekilde karşılaşmasını izleriz. Freud'un kuramında toplumsal ve ahlaki kuralları işaret eden, yasağı gösteren *süperego* (Clair ve Wigren, 2004) Tanrı-baba'nın ruhsal işleyişinde tümüyle devre dışıdır. Bir hastane sahnesinde şu sözlerle küçük bir çocuğun elinden yemeğini çekercesine alır: “*Ver şunu bana, açım!*” Pek tabii devamında yine bir engellenme gelir ve çocuğun annesinin içeriden gelmeyen toplumsal kuralı dışarıdan Tanrı-baba'nın başına vuruşunu izleriz.

Ea'nın vaat ettiği rüyaların içeriğinde, rüya sahiplerinin *bilinçdışı* düşlemlerini görürüz. Gerginliğin giderilmesinin yollarından biri, kişinin rüyalarında aldığı hazdır. Freud'a göre (2019) rüyalar, bilinçdışı arzuların doyurulduğu, *birincil süreç düşünceye* gerilediği bir alandır. Filmde, bir metro istasyonunda kazayla kolunu kaybeden ve silikon bir kolla yaşamını idame ettiren Aurelie'in rüyasında dans eden bir el izleriz, adeta bir sahnedeymiş gibi şov yapmaktadır bu el. Sahnenin sonunda Aurelie'in ağlayarak dans eden eli “eliyle” tuttuğunu, devamında iki elin de kendisine ait olduğunu görürüz. İzlediğimiz adeta benlik ve kendilik arasındaki ateşkes sonucu oluşan bir *katarsis* (duygusal boşalım) sahnesidir.

“**Hepsini istiyorum**”. Ea, insanlara ölüm tarihlerini gönderdikten sonra, insanlarda bir değişim meydana gelir, farklı şekillerde fakat benzer bir amaçla hareket ettiklerini görürüz. Ortak arzuları, toplumun dayattıklarını bırakarak hayatlarının geri kalanını istedikleri gibi yaşamaktır. Ruhsallık, süperegounun emirlerinden kurtularak sahneyi ide bırakacaktır. Ea'nın seçtiği 6 havarinin hikayesinde, ölümün bilinmezliğinin yarattığı sınır ortadan kalktığında, gerçeklik ilkesinden *haz ilkesine* geçişin nasıl deneyimlendiğini izleriz.

Havari Marc, kumsalda çok beğendiği bir kızın hayaline, 9 yaşındaki bir anısına *saplanmıştır*. Marc aynı zamanda, günlük hayatında karşılaştığı genç kızlarla ilgili fanteziler kurar. Farklı zaman ve yerlerde, farklı nesnelere kurulan örüntü; *bilinçdışının* doyum

araçlarından olan *yineleme zorlantısı* gibidir. Tarih gibi, *bilinçdışı* da tekerrür etmektedir ve şüphesiz, bilinçdışının zamanı yoktur. *Yineleme zorlantısı* ölüm dürtüsünün en önemli görünüşlerinden biridir. Kendilerini durmaksızın takip eden kötü kaderi, kötü şansın ya da şeytani bir gücün kurbanı gibi görünen bireyler vardır. Ancak Freud, en başından beri böylesi kaderlerin büyük ölçüde kişinin kendisi tarafından hazırlandığını ve bilinçli olmayan bir şekilde *yineleme zorlantısının* bir sonucu olduğunu belirtir (Freud, 2016). Fantezileri karşısında suçluluk duyan Marc, yaşadığı zorlanmayı şu sözlerle ifade eder: “*Birdenbire gözümün önüne gelen kafamdaki tüm görüntüleri ailemin oturma odasının temiz duvarlarına sıçratmayı önlemeye çalışıyorum.*” Marc’ın söz ettiği görüntüler cinsel imgelerdir ve cinselliğin kirlilik ve dışkı ile bilinçdışı *özdeşimini* ve paralelinde ortaya çıkan utanç duygusunun yarattığı gizlenme arzusunu gözler önüne sermektedir.

Marc, 83 günü kaldığını öğrendiğinde ise *süperegonun* himayesinden kurtulup adeta bilinçdışının en ilkel yanını, *idin* özgür bırakır. Banka hesabını boşaltmaya, kalan her günü için yemek parasını ayırarak, kalan parasının tamamını erotik hazlar için harcamaya karar verir. Devamında, *psişenin* bir diğer güç unsuru olan arzuların; tüm savunmalar, güncel güçler ve vicdandan sıyrılarak nasıl doyuma kavuştuğunu izleriz. Bilinçdışının kral yolu olan rüyalarımız gibi, arzu ve fantezilerimizin doyum bulduğu gündüz düşlerimiz ise yine Marc’ın öyküsünde yaşantılanır ve dile dökülür: “*Hepsi orada. Çok yakın ama aynı zamanda bir o kadar uzak. Hepsini istiyorum. Hayat bir mucize olmalıydı.*” Marc, burada bir mucize dilerken, haz peşinde olan *idin*, *süperegonun* *boyunduruğundan* ve savunmalardan kurtarılmasını diler adeta. 83 gününün kalmasıyla artık mucizeyi gerçeğe dönüştürmek mümkündür Marc için: “*Bırak günler geçip gitsin ve beni ölüme doğru götür. Artık hiçbir şeyin önemi yok. Hayatım tıpkı hayal ettiğim gibi geçecek.*”

**İsterse King Kong olsun ama başımda olsun.** Bir diğer havari olan Martine, eşiyile birlikte yaşadığı sıkıcı yaşamın içinde, kendisinin yaşamak için az zamanı ve eşinin uzun yılları olduğunu öğrendiğinde depresif bir duygulanıma girer. Ardından, ölüm gerçeği ve yaklaşan sonun karşısında *güzel aldırılmazlık* halini bir kenara bırakarak iyi hissediyor gibi yapmak yerine, iyi hissedebilmek için haz arayan bir konuma geçer. Eskiden, *süperegonun* baskısı ile belki yapmayacağı bir şeyi yapar. Arabasıyla trafik ışığında durduğunda 3. nesil göçmen gençlerden birisi “bir kahve” karşılığında birlikte olabileceklerini söyler. *Süperego* Martine’in şaşırılmış görünerek uzaklaşmasını sağlar ancak *id* devreye girdiğinde tekrar ışıklara dönüp 200 Euro karşılığında genç ile birlikte olur. Üstelik *idin* denetiminde hareket eden yalnızca Martine değildir, genç adam Martine’in cüzdanından parasını da çalar.

Ana karakter Ea ile tanışmasının ardından gittikleri sirkte, Martine bir goril sahiplenir. Kafesteki gorille yoğun duygu içerikli bakışmaları Martine’i çok etkiler: “*İlk defa bu kadar*

*duygu yüklü bir şey başıma geliyor. Sevginin böylesine kanıtı beni çok mutlu etti.*” Sevginin böylesi, Martine’in benzerlik ve aitlik hislerine karşılık gelmektedir. Martine kocasıyla olan evliliklerinde kafesteki bir maymun gibi kısıtlanmış ve yabancı hissetmekteyken gorille olan ilişkisi, Martine’in ruhsallığında belki en çok ihtiyaç duyduğu koşulsuz sevgi ihtiyacını artık karşılanabilir kılmıştır. Gorille Martine’in evdeki sahneleri, bir anne-bebek çiftinin yakınlığı ve sıcaklığını hissettirir bize. Martine için, bakım verenin annesel işlevlerinden olan *holding* (Winnicott, 2018) ve *kapsanma* (Bion, 1985) işlevlerinin romantik ilişkideki yeni bir öteki tarafından karşılanmasını izleriz. Martin tıpkı King Kong filmindeki goril tarafından kurtarılan güzel sarışın gibi “öteki” olan tarafından kurtarılmıştır.

Yeni partneriyle olan ilişkisinin koruyucu zırhı ile kuşatılan Martine, eşi eve gelip yatakta ikisini birlikte gördüğünde ise keyfini bozmaz ve çok rahat bir şekilde eşine gitmesini ve bir daha asla dönmemesini istediğini söyler. Yaşanacak sayılı yıllarını tamamen haz odaklı, savunmalar ve kısıtlamalardan uzak bir şekilde yaşamak istemektedir Martine.

**“Buna gerçeklik deniyor, kötü bir şey”.** *“Jean Claude dünyanın gelmiş geçmiş en büyük maceracılarından biriydi. Sonra bir gün, kimsenin anlamayacağı şekilde durdu. Hayatı çok monotonlaştı.”* Yaşlı adam ise şöyle der: *“Buna gerçeklik deniyor, kötü bir şey.”* Çocukluğunda bir maceracı olan Jean Claude, büyüdükçe sorumluluk almaya, bir iş yerinde çalışmaya mecbur kalır. Tamamen *haz ilkesinden* uzak bir hayat yaşar, oldukça sıkıcı bir işte çalışmaktadır. Yaşlı bir karakter olan Jean Claude, ölüm tarihleri geldiğinde, yaşayacak on iki senesi daha olduğunu öğrenir. Bunu öğrendiğinde yaptığı ilk şeyin, iş çantasını kırarak çöp kutusuna atmak olduğunu görürüz. Burada *id* devrededir ve o an en çok haz verecek şeye başvurulmaktadır. İlk olarak halihazırda çalışılan işten kurtulmak esastır. Tüm toplumsal beklentilerle birlikte süpergosunu devre dışı bırakarak ruhsal yapıyı *haz ilkesine* sunar. Nehrin karşısındaki bir banka oturur ve hiç kalkmamaya karar verir. Orada uyuyup uyanmakta, arada da yemek yemekte olan bu havarinin yüzündeki çocuksu mutluluğu rahatlıkla görürüz. Zaman kavramı ise *birincil süreç düşüncenin* emrine bırakmış, “an”da yaşam başlamıştır. Karnı tok ve uykusunu almış bir bebeğin, yeni bir yoksunluğun yarattığı acı anının gelmesine dair bekleyişten daha çok, sonsuz bir hoşnutluk içerisinde etrafa gülücükler saçması gibidir yaşlı adamın mutluluğu...

*İkincil süreç düşüncenin* ve *gerçeklik ilkesinin* daha ön planda olduğu dönemde doyurulamadığını anladığımız bir arzu, filmde şu çarpıcı sözlerle dile gelir: *“Ben Bart, hala yaşayacak 12 yıl var ve kibrit kutularından Titanik yapmak istiyorum.”* En küçük hazlar devleşmiş, en güçlü gerçek olan ölümün karşısına “dikilmiştir” adeta.

## İlkel Tümgülülük

“Ebeveynler pisliktir”, Tanrı olsalar bile... Kızını 10 yıldır, giriş ve çıkışın mümkün olmadığı bir evde tutan bu Tanrı-baba, çocuksu *tümgülülüğün* inatçı biçimde sürdürüldüğü *narsisistik* bir karakter yapılanması sergilemektedir. Burada *tümgülülük* kavramıyla bebeğin kendini tüm yaratıların kaynağı olarak gördüğü evredeki haline gönderme yapılmaktadır. Kavram ilk olarak Freud tarafından, çocuksu düşünce ve ilkel kültürlerde büyüsel düşüncenin temel bir özelliği olarak tanımlanmıştır (Freud, 2006). Winnicott’a (1992) göre, sağlıklı gelişim ve sağlam bir kendiliğin temeli, bebeğin bir dönem *tümgülülük* yanılması içinde olması ve bu halin kademeli olarak kırılması sürecini içerir. Bu yanılmayı mümkün kılsa, annenin bebeğin ihtiyaçlarına eş zamanlı olarak uyum sağlayıp onları gidermeye yönelik çaba ve istekliliği ile, memeyi bebeğin yaratmaya tam hazır olduğu yere, tam da gerektiği anda koymasındır. Bu evrenin sağlıklı bir şekilde geçirilmiş olması, gerçekliğin ve sınırlılıkların kabul edilmesinin, hayal kırıklıklarıyla başa çıkılablmesinin ve sağlıklı bir özgüven duygusunun temelini oluşturur. Aksi halde, yetişkinlik dönemine ait görünümünde karşımıza ilkel bir fantezi olarak çıkan *tümgülülük* kavramı, bir savunma düzeneği ve patolojik bir ruhsal yapıya gönderme yapar. Bu bağlamda, Tanrı-baba karakteri, *tümgülülük* hisleriyle dolu, *birincil süreç düşüncenin* boyunduruğu altında psikopatolojik bir tablo sergiler. Burada sözü edilen *birincil süreç düşünce*, çocukluğun erken dönemlerine özgü, mantıksal bağlantıların dikkate alınmadığı, zaman kavramından yoksun ve düşlerde ön plana çıkan bir yapılanmadır (Tükel, 2014). Filmde izlediğimiz Tanrı-baba da, tıpkı bir bebeğin ilk evrelerinde olduğu gibi *tümgülü* bir konumdadır ve istediğini “yaratmaktadır”. Erken çocukluk dönemindeki *tümgülülük* yaşantıları yetişkinlikteki özgüven duygusunun öncülüdür. Ancak çocuksu *tümgülülüğün*, çocuk sosyalleşmeye başlayıp dış dünya ile temas ettikçe seyrelmesi beklenir. Çocuğun erken dönemlerinde *tümgülülüğü* yaşamasına ya da *tümgülülüğün* zamanla bozulmasına hiç izin verilmediği durumlarda, çocuksu tümgülülük narsisistik psikopatolojiye evrilebilmektedir (Winnicott, 1951). Bilgisayar başında dünyayı yaratan Tanrı-baba, adeta hazla dolu bir rüyanın içindedir. Ancak dünya ile hiç sosyalleşmemekte ve dünyaya hiç inmemekte, ilkel *tümgülülüğüne* ve narsisizmine sıkıca sarılmaktadır. Tanrı-baba’nın bilgisayar başında dünyayı yaratması bir yandan “Umarım tüm bunlar kötü bir rüyadan ibarettir” şeklinde dile dökülen korkumuzun ve “Gerçekten var mıyım?” kaygımızın yönetmenin gözünden yoğunlaştırılmış bir yansıması olarak düşünülebilir.

*Tümgülülük*, güvensizlik ve aşağılık duyguları *tümgülü olma arzusu* ile yakından ilişkilidir. *Tümgülülük arzusunun* bir sonucu olarak ötekilerden sonsuz sadakat, özel hissettirilme ve doyum alma talepleri doğmaktadır. *Tümgülülük arzusunun* sahip birey, *nesne*

istenilen, düşlenen karşılığı vermediği takdirde, *nesneyi* tamamen değersizleştirmekte ve terk edebilmektedir. Bu değersizleştirme, oral dönem engellenmelerin hatırlanması ve kendini koruma ihtiyacı ile yakından ilişkilidir. Birey, ideal nesneye duyduğu yoğun ihtiyaç nedeniyle oluşan kaygı ve korkudan ideal olanı *değersizleştirerek* kurtulmaya çalışmaktadır (Kernberg, 1985). Filmde Tanrı-babanın özellikle “anne”ye karşı yoğun *değersizleştirici* tutumları bulunmaktadır.

Tasvir edilmekte olan *tümgüçlü* Tanrı-baba'nın karısının boyun eğici bir karakter sergilemesi elbette beklendiktir. Tanrı-babanın yasakları karşısında *pasif bir konum* almış, kızını babasına karşı koruyamayan silik bir Tanrıça-anne izleriz. Tanrıça-anne'nin nakış işlerken eline “yanlışlıkla” iğne batırıldığı sahne, kızına karşı duyduğu bilinçdışı suçluluk duygusunun karşılığı olarak yorumlanabilir. Tanrıça-anne, adeta kendini cezalandırıyor, bilinçdışındaki suçluluk hissini hafifletiyordur. Burada pek tabi Freud'un (2012) “Günlük Yaşamın Psikopatolojisi” adlı eserine dönerek, bilinçdışının kendisini rahatlatmak için bulduğu kanallardan günlük yaşamımıza nasıl sızdıklarını hatırlarız. Freud, bu yapıtında bilinçdışı işleyişin bilinçli davranışa etkilerini açıklar ve bu etkilerin dil sürçmeleri, okuma ve yazma yanlışları, sakar eylemler, yanlış anımsama ve unutmalar gibi olaylar ile açığa çıktığını belirtir. Tanrıça-anne'nin, evden giden abinin ardından, yemek masasına fazla tabak koyması, bağımlı bireyin ilişki içindeki eksiklikleri ve doyumsuzlukları inkâr ederek ilişkide kalma örüntüsünün bir yansımasıdır. Oğul, Tanrı-baba tarafından evden kaçırılmıştır ve ilişkiyi sürdürebilmek durumun inkârını zorunlu kılmaktadır.

Tanrı-baba'nın, kilisede pederle konuştuğu sahne, kendine dair hem aşk hem nefret dolu söylemlerini içerdiğinden adeta bir psikoterapi sahnesini andırmaktadır. Bu ikircikli hal, *ambivalans* gibi görünse de Tanrı-baba *ambivalans kapasitesinin* çok gerisinde *preambivalan dönem* işleyişi sergilemektedir. *Ambivalans*, bebeğin özellikle yaşamın ikinci yılında, aynı nesneye karşı sevgi duyduğu ölçüde öfke de duyabilmesi ile kendini belli eden bir kapasitedir (Parker, 2002). *Ambivalans kapasitesi* iyi olan ile kötü olanın bir arada bulunabilme kapasitesidir (Klein, 1975). *Ambivalans* bireye pür iyi ve pür kötünün olamayacağını göstererek rasyonalite kazandırır. Ancak “*Tanrı, komşunu kendin gibi sev, demiştir.*” diyen pedere, Tanrı-baba'nın “*Ben öyle bir şey demedim. Kendimden nefret ediyorum. O yüzden asla öyle bir şey demem.*” yanıtında gördüğümüz şey narsisistin kendine yönelik aşılmaz nefretidir. Ardından oğlu İsa için şu sözlerin ağzından çıkmasıyla *preambivalant* dönemin pür iyi ve pür kötüyü içeren yansımalarına bir kez daha şahit oluruz: “*O bir hiç. Onun tüm başarısı kendini bir askılığa çivilemek oldu. Tüm bunları yapan bendim.*” Ötekini *değersizleştirerek* kendini var edebilen, yoğun bir aşağılık duygusuyla dolu patolojik bir narsisisti dinleriz adeta.

**“Bu gece senin için bir rüya icat edeceğim”.** Birincil süreç düşüncesi ve bebeğin tümgüçlü fantezilerini Tanrı-baba'nın kızı, Ea'da da görürüz. Tanıştığı bazı yeni insanlara: “*Bu gece senin için bir rüya icat edeceğim.*” dediğini duyarız. Burada Ea yalnızca Tanrı-babayı yetkisinden mahrum bırakmamış, aynı zamanda onun yetkisine kendisi sahip olmuştur.

### Ödipal Karmaşa

**“Tanrı Oedipus söylencesini biliyordu, İsa çarmıha gerildiğinde hiçbir şey yapmadı”.** Clero (2011), “Öznenin anneye sahip olamamanın yasını tutma ve babayla özdeşim kurma yoluyla imgesel düzenden simgesel düzene geçiş yaşanır” der. Lacan'ın *Oedipus Kompleksi*'ne yaklaşımından hareketle, hangi cinsiyetten olursa olsun çocuğun, anneye karşı arzu beslediğini ve bu sebeple babanın bir engel niteliği taşıdığını belirterek *Oedipus Kompleksi*'nin kaderini oluşturan şeyin babanın evrimi olduğunu iddia eder. Söz konusu evrim, babanın ikili olan ilişkiye üçüncü terim olarak müdahale etmesiyle ortaya çıkar. Bu üçüncü terim, çocuk tarafından, annenin de ötesinde arzulanacak imgesel bir varlık olarak görülmektedir. Anne eylemleriyle ve sözleriyle babanın imgesel gücünü yaratarak ona (babaya) arzu duyduğunu çocuğa belli eder. Çocuk, baba karşısında güçsüzlüğünü fark ettikten sonra onunla özdeşim kurma yoluna giderek anneden vazgeçmeyi tercih etmektedir.

*Ödipal dönemde* çocuk, karşı cinsten ebeveynine aşk besleyerek ondan bir çocuk sahibi olma düşlemi kurar ve hem cinsi ebeveyniyle rekabete girer. Kompleksin pozitif ucunda kıskanılan ve nefret edilen hemcinsi ortadan kaldırma duyguları ve karşı cinsle olan cinsel ilişkide onun yerini alma isteği bulunmaktadır (Brenner, 1998). Ardından “yasak” gelir ve çocuk bu düşlemlerinin mümkün olmayacağını anlayarak, hemcinsiyle özdeşim kurma yolu ile karşı cins ebeveyn “gibi olan” bir aşk nesnesi arayışına girer. Freud'un Psikoseksüel Gelişim basamaklarından olan *Ödipal dönem* sağlıklı bir şekilde tamamlandığında, kız çocuk babasından kendisine bir fallus-bebek verilemeyeceğini anlar ve bu engellenme onda bir düş kırıklığına sebep olur (Freud, 1925). Ergenlik dönemine gelindiğinde ise ergen bedeninin *ödipal düşlemi* mümkün kılan doğası nedeniyle *ödipal döneme* dair tüm bu endişeler yeniden alevlenir. Bu süreçte kız çocuğunun *kadınsı narsisizm* edinebilmesi için babanın kızını beğenen ve onaylayan bakışı gerekliken öte yandan enstest yasağı ile ödipal düşleme eşlik eden hazzın yasaklanmasına gereksinim duyulur (Abreyeva, 2001). Sağlıklı bir ödipal dönem çözümlenmesi için gerekli olan, anne ve babanın birbirini arzulaması, babanın kız çocuğunun varlığını tanıyor olması gibi durumların hiçbirinin Ea'nın öyküsünde yer almadığını görürüz. Tanrı-baba, Tanrıça-annenin düşleminde yer almamaktadır; Tanrıça-annenin düşlemi oğlu ile doludur. Sağlıklı sınırlar, yasağın yokluğu ve bunlara olan ihtiyaç, “sınır”sız sahnelerle daha da belirgin hale getirilmektedir. Bu sahnelerden biri kızı duştayken perdeyi açan, tepkiyle

karşılaştığında ise: “*Ne var? Ben senin babanım!*” diyerek kendine her şeyi hak gören, kızını ihmal, hatta istismar eden sınırsız bir baba, elbette kız çocuğunun ruhsal gelişimini sağlıklı şekilde tamamlamasının önünde bir engel olarak yer almaktadır.

Psikanalitik kuramın önemli kabullerinden biri olan, annenin zihninde babaya yer açmasının gerekliliğinin yanında, aynı şekilde babanın zihninde de annenin yer alabilmesi, hem annelik hem kadın çift değerinin kabul edilerek ikisinin birden sevebilmesi gerekir (Guignard, 2012). Filmde Tanrı-baba ve Tanrıça-anne arasındaki ilişkide, tüm bunlara yer olmadığını görürüz. Belki hiçbir zaman “ilk” aşk nesnesi olamayacak kadar katı ve bir kadın olarak önce karısının ve sonrasında kızının varlığını tanımayan bir baba ile tamamen babanın boyunduruğu altında hareket ettiğinden çocuğunu korumak ve kapsamak gibi temel *annelik işlevlerini* yerine getiremeyen bağımlı ve boyun eğici bir annenin çocuğu olarak Ea’nın, sağlıklı bir ödipal dönem çözümlenmesine ulaşamadığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda, anneye özdeşim kuramayan Ea, katı kuralları olan, cezalandırıcı babanın karşısında ancak *tümgüçlülüğe* tutunarak hayatta kalabileceğini düşünmüş olabilir. Ea dünyaya indikten sonra, küçük bir Tanrıçık gibi *büyüsel düşüncelerle* hareket etmekte ve insanlara bu yönde vaatlerde bulunmaktadır. “*Freud daha sonraları çocuğun aynı cinsiyetteki ebeveynini nesnesi olarak seçtiği ve karşı cinsiyetteki ebeveyninin rakip haline geldiği negatif Oedipus karmaşası kavramını ortaya atmıştır.*” (Mitchell ve Black, 2014).

Filmde de havarilerden biri olan küçük Willy’nin babası hem annesine göre çok yaşlı hem de Willy’ye rakip olamayacak kadar pasiftir. Yani karşı cinsin o an (*fallik dönem*) Willy için erişilebilir bir durumda olmadığını görürüz. Willy’nin annesi ise, babasının tam tersi bir şekilde *tümgüçlü* bir pozisyondadır ve Willy ile pek ilgilenememektedir. Küçük Willy, öleceği zamanın çok yakın olduğunu öğrendiğinde, koyduğu kural, sınır ve baskılarıyla dış dünyanın tehditleri karşısında önlem almayı ve yaşamda kalmayı garanti altına alan *süperegonun* (Chassequet-Smirgel, 2005) hükmü ve baskısı ortadan kalkar. Willy, öğrendiği bilgi ile, baştan beri arzuladığı hayatı yaşamaya karar kılar. Willy karakteriyle, çocuk istismarının çok ağır ve özel bir şekli olan *Munchausen by proxy sendromuna (MBP)* da atıf yapılmıştır. *MBP*’de ebeveyn ya da bakım veren, çocukta bir hastalık varmış gibi yapmakta veya hastalık yaratmakta ve “hasta” çocuğu doktora götürmektedir. Sonuçta gereksiz tanısal işlemler, cerrahi girişimler ya da medikal tedavi nedeniyle çocukta ciddi tıbbi zararlar oluşmaktadır. *MBP* karmaşık ve potansiyel olarak ölümcül bir çocuk istismarı formudur.

### **Kastrasyon ve Babanın Yıkımı**

**“Ölüm tarihlerini öğrenmeden önce ipleri benim elimdeydi, artık diken üstünde değiller. Hayatlarının geri kalanında ne yapacaklarına kendileri karar**

**verebilirler!”** Kramer (1958) süpergonun üç bölümden oluştuğunu varsayar; ben ideali, yasaklayıcı *üstben*, iyicil *üstben*. Freud’un temsilindeki primal baba tehlikeli, ketleyen, cezalandırıcı, kadiri-i mutlak Tanrı benzeri güçlerle donanmış biri olarak yasaklayıcı *üstbene* denk gelir. Kısıtlayıcı ve/veya yasaklayıcı babayla ya kavga edilecek ya da ona boyun eğilecektir (Balkan, 2012). Bu kavgaya girişmek Goya’nın Çocuklarını Yiyen Satürn’ünde olduğu gibi, babaya tehdit oluşturan çocuğun kurallarla bağlanıp denetim altına alınarak *imgesel kastrasyonu*yla sonuçlanabilir. Ya baba kastre edilecek ve kısıtlanma ortadan kalkacak ya da çocuk kastre edilecek ve kısıtlanma ve engellenmelere boyun eğilecektir. Satürn’ün üzerindeki lanet ve çocuklarını yemesine sebep durum çocuklarından birinin onu tahttan indireceği kehanetidir. Satürn kehanetten kurtulmak için çocuklarını yiyerek bedenine, Tanrı-baba ise kehanetten kurtulmak için çocuklarını yiyerek eve hapseder (Seemann, 2020). Ancak doğuştan *kastre edilmiş* ve kaybı, ölümlülüğünüzü, yani en temel gerçeği kabul etmişseniz; ayaklarınız yere daha sağlam basar ve savaşınızda daha gözü pek davranabilirsiniz. Filmde Ea ismi baba tarafından Eva’daki “V” düşmesi *kastre edilmişliğe* gönderme yapmaktadır. Ea, aynı zamanda Sümer mitolojisinde su, zekâ ve yaratmanın tanrısıdır ve Enki adıyla da bilinir (Kramer, 2000). Babil mitolojisinde de Ea olarak anılmıştır (King, 2019). Zekanın Tanrısı olan Ea ölümlülük ve eksikliği olabildiğince erkenden kabul etmiştir. Yönetmenin isim seçimiyle tarihsel bilinçdışına da gönderme yaptığı görülmektedir. Ayrıca Ea tıpkı Satürn’ü öldürüp kardeşlerini kurtaran Zeus gibi babasının en küçük çocuğudur.

Psikanalitik kuramda *kastrasyon kaygısıyla* uğraş, ruhsal gelişim düzeyinde bir üst merhaleye erişebilmek adına bireyin aşmasının umulduğu bir süreç olarak ele alınır. *Kastrasyon*, iğdiş edilme üzerinden açıklansa da fiziki bir iğdiş edimden öte, cezanın vurgulanması ile kural ve engelin konulması, sınırın çizilmesini ifade eden bir kavramdır. Filmde izlediğimiz tam da ön ergenlik safhasında evi terk edip giden bu kız çocuğunda, karşılanmayan annesel (besleyen, kapsayan, şefkatli anne) ve babasal (sağlıklı sınırlar koyarak çocuğu gerçeklik ve dış dünyayla tanıştıran baba) işlevlerin sağlıklı bir üçgenleşmeyi mümkün kılmasını ve bunun sonucunda, kural tanımayan yıkıcı Tanrı-babanın cezalandırıcı, tehdit eden, etrafa zehir saçan “penis”inin *kastre edilmesi* sürecini izleriz. Tanrı-baba’nın insanlar üzerindeki denetimini kaybetmesi şiddetli bir erk kaybıdır ve ruhsal *kastrasyonu* temsil eder.

Ea’ya altı havari bulma fikrini veren JC’dir. Verilen fikir Tanrı-Baba’ya kendi koşulları içerisinde mantıklı bir itiraz, bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Anneleri beyzbol, babaları ise hokey hayranıdır. JC’nin bulduğu 12 havariye eklenecek 6 havari beyzbol takımını temsil eder. Bu anlamıyla, sürekli hokey maçı izleyen baba otoritesine bir itirazı ve babanın sembolik yıkımını temsil eder. Ea, bilgisayar başına oturup ilk iş olarak tüm insanlığa ölüm tarihlerini kısa mesaj olarak yollar. Herkese ölüm tarihlerini yolladığını JC’ye söyler. JC bundan çok



memnuniyet duyar ve “*Babam tüm itibarını kaybedecek. Umarım deliye döner. Süper fikir.*” der. Baba-oğul çatışmasının en çok su yüzüne çıktığı sözdür bu. Filmde annesine bağlılığıyla çizilen JC, babaya karşı mücadelesi ile *ödipal kompleksi* sergilemektedir. Patolojik narsisist bir baba için itibar kaybı, değersizleşme fiziki ölümden daha ağır görünebilmektedir. Mitolojik anlatılarda babanın, örneğin Satürn’ün saldırganlığı, kendi zayıflık duygusundan ve evlatları tarafından kuyusunun kazındığı korkusundan beslenir (Seemann, 2020). Film boyunca çeşitli sahnelerde Tanrı-baba, oğlunun, yetkisini tanımadığından, 12 havarisıyla kötü işler yaptığından ve babasının sözünü çiğnediğinden şikâyet eder.

Tanrı-baba’nın kızı Ea, gizlice babasının odasına girerek onun bilgisayarını imha eder ve tüm insanlara ölüm tarihlerini gönderir. Bunun ardından Tanrı-baba bir öfke krizi yaşar. Tüm gücü elinden alınmış, adeta *tümgüçlülük fantezisine* gölge düşmüştür. Öfkesini karısına şu sözlerle ifade eder: “*Ölüm tarihlerini öğrenmeden önce ipleri benim elimdeydi, artık diken üstünde değiller. Hayatlarının geri kalanında ne yapacaklarına kendileri karar verebilirler!*” Bebeğin normal gelişim sürecinin aksine burada, haz ilkesinden gerçeklik ilkesine çok keskin bir geçiş yapıldığını görürüz. Anne tarafından erken ve sert şekilde engellenen *tümgüçlü yanılısamalar* ciddi psikopatolojik sonuçlar doğurabilmektedir (Winnicott, 1951). Her ne kadar erken dönemde yaşanan bir engellenme olmasa da engellemeye yönelik yetersizliği nedeniyle, früstrasyona uğrayan Tanrı-baba da adeta çileden çıkarak ne yapacağını bilemez hale gelir.

Ea’nın insanlara ölüm tarihlerini göndermesiyle, Tanrı-baba’nın sonu gelmiş, baba “öldürülmüştür”. Burada, psikanalitik kuramdaki “babayı öldürmek” kavramı akla gelir. Freud (2018) ilkel kabile yaşantılarını anlattığı Totem ve Tabu kitabında, despot, tüm kadınların sahibi, oğullarını sürünün dışına atmakla tehdit eden *primal babadan* söz eder. Anneyi ya da anne yerine geçen sürünün öteki dişilerini elde etmek isteyen oğullar ise bu tümgüçlü primal babaya karşı örgütlenerek onu yok etmeye yönelirler.

## **Kanibalizm**

Havari Marc, kumsalda Alman kızı gördüğü anı anlatırken “Onu yemek istedim.” der. *Nesneyi* içe almaya yönelik yoğun ihtiyaca gönderme yapan bu söz; besini, bakımı ve hatta anneyi yutarak *içe atma* yönündeki *oral dönem* fantezisini ortaya koyan bir nitelik taşımaktadır. Besini ve/veya nesneyi yemeye yönelik arzu onu *içselleştirme*, özümleme ve böylelikle gerek açlığın gerek içsel iyi nesne yoksunluğunun giderilmesi yönündeki ruhsal çabaya işaret etmektedir. Anne memesinin bebeğin cinsel arzusunun orijinal nesnesi olduğu, *libidinal hazzın* emme aktivitesi ile elde edildiği nesne ilişkileri kuramcılarınca sıklıkla ifade edilmiştir. Gelişimin bu evresinde bebeğin nesne ile olan ilişkisi *oral-yamyamlık* olarak

isimlendirilmiş, ruhsal faaliyet ağız bölgesinde toplanmıştır. Diğer taraftan, ortalama üç ve altı yaşları arasında gerçekleşen *ödipal evrede* çocuğun cinselliği falliktir ve genital organlarda toplanmıştır. Bu süreçte, çocuğun *libidinal yatırımı* ebeveynlerden birinedir; diğer ebeveyn bu yatırımı yasaklayan ve engelleyen bir rakip gibi algılanır ve dolayısıyla çocuğun öldürücü arzularının nesnesi haline gelir. Aynı cinsiyetten ebeveyn ile *özdeşleşme* ve *süperegonun* gelişimi, *ödipal çatışmanın* çözümlenme biçimi olarak düşünülür (Clair ve Wigren, 2004).

Freud (2020) yamyamlık ile cinsellik arasında bağlantı kurarak, yemek yeme ve sevişmenin birbirinden ayrılmayan iki faaliyet olduğunu söylemiştir. Freud, cinsel eylemin gerisinde, bir başkasının gücüne ya da iktidarına sahip olma duygusunun bulunduğunu söylemektedir. Bu görüşlerini desteklemek için totem aşamasını örnek gösterir; bu aşamada klan kardeşlerinin bir araya gelerek sembolik babalarını öldürdüklerini ve onların etlerini yediklerini vurgulamaktadır. Ona göre, erkek kardeşler bunu babanın cinsel gücüne sahip olmak için gerçekleştirirler. Freud (2020)'a göre yamyamlıktan güç kazanmanın motivasyonu cinselliktir.

**“Sonsuza kadar yaşamayacağız!”** Filmin sonuna doğru herkese mutlu bir son yazılmıştır, Tanrıça-ana tarafından. Gökyüzü pembe ve mavi çiçeklerle doludur. Son sahnelerde erkeklerdeki dişillığın ve dolayısıyla yaratıcılığın arttığını, erkeklerin de hamile kalmaya başlamasıyla görürüz. Eril ögenin nesneyle ilişkisi *ayrılmışlığı* gerektirir. Ben örgütlenmesi ortaya çıkar çıkmaz, bebek, *nesneye* ben olmama ya da ayrı olma niteliğini yükler ve hayal kırıklığından kaynaklanan öfke de dahil olmak üzere *id*'ini çeşitli biçimlerde tatmin eder. Buna karşın, varoluş, kadın ve erkeklerdeki dişil öge yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılır (Winnicott, 2019). Filmde şiddetin, savaşların, yıkımların sorumlusu olarak temsil edilen erilliğe karşı ruhsallıktaki hem kadın hem erkekte bulunan dişillığın yaratıcı dinginliği tercih edilmiştir.

Dinginliğe giden yolu açan ise “Sonsuza kadar yaşamayacağız!” gerçeğidir; yaşamın sonsuz olabileceği fantezisini engelleyen bu bilgi, bireyleri kastre eder. Aynı zamanda, her şeyin sonsuza kadar süreceği yönündeki uyuşturan fanteziyi bölerek, gerçeklikle yüzleşmelerini sağlar. *Fallik döneme* gelindiğinde kız çocuk “eksiklik” ile karşı karşıya kalmıştır. Böylelikle bir penisinin olmadığı ve olmayacağına dair kabul, yaratmaya, bir bebek üretmeye yönelik arzusunun temelini oluşturur (Freud, 2018). *Kastrasyon kaygısının* ortadan kalkması, bireyin varoluşsal eksiklik ve yoksunluğu tanınmasıyla gerçekleşir. Yaşamın sonsuz olmadığına yönelik kabul ve beraberinde gelen sınır bireyleri, ellerinde olan yaşam süresini en verimli, en yaratıcı, en hayat dolu kılmaya zorlar. Ölümsüzlük yanılığının ortadan kalmasıyla *kastrasyon kaygısı* çözülür ve *gerçeklik ilkesi* benimsenir. *Kastrasyon kaygısının* tanınmaması patolojiyi

doğururken *kastrasyon kaygısının* kabulü ve aşılması süreci yaratıcılığı arttırır ve pembeyi de maviyi de doğurgan hale getirir.

---

**Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı:**

Birinci yazar %50, ikinci yazar %30 üçüncü yazar %20 oranında katkıda bulunmuştur.

**Çıkar Çatışması Beyanı:**

Yazarlar çıkar çatışması bulunmadığını beyan etmiştir.

**Finansal Destek Beyanı:**

Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Etik Kurul Onayı:**

Bu çalıřmada etik izin gerekmemektedir.

---

## Kaynakça

- Abreyeva, E. (2001). Anneden kıza kadınsılığın iletimi (Ed. T. Parman), *Psikanaliz Yazıları*, 2,43-53. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Balkan, R. (2012). Babalar: Kısıtlayıcı mı yoksa özgürleştirici mi? Bana bir masal anlat baba. I. Ertüzün, (Der.). İçinde *Baba İşlevi* (ss. 149-155). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bilici, M. (2020). Rüya ve film psikodinamik bir yaklaşım. *Dinlenen Ben*, 7, 70-74.
- Bion, W. R. (1985). Container and contained. *Group Relations Reader*, 2(8), 127-133.
- Brenner, C. (1998). *Psikanaliz temel kavramlar* (2. Basım). Ankara: HYB Yayıncılık.
- Canbolat, F. (2017). Nesne ilişkileri kapsamında Freudyen konseptler üzerine bir literatür taraması: Oral saplanımlı bir histeri vakası ve terapi süreci. *AYNA Klinik Psikoloji Dergisi*, 4(2), 26-41.
- Chassequet-Smirgel, J. (2005). *Ben ideali*, (N. Tura Çev.), Metis Yayınları. İstanbul. (1975)
- Clair, St. M., Wigren, J. (2004). *Object relations and self psychology: An introduction*. Canada, Thomson Learning Inc.
- Clero, J. P. (2011), *Lacan Sözlüğü*, (Ö. Soysal Çev.) Say Yayınları: İstanbul.
- Epstein, M. (1990). Beyond the oceanic feeling: Psychoanalytic study of Buddhist meditation. *International Review of Psycho-Analysis*, 17, 159-165.
- Freud, S. (1914). *Narsisizm üzerine ve Schreber Vakası*, (M. Atakay Çev.) (2. Basım), Metis Yayınları, İstanbul. (2006)
- Freud, S. (1925). Some physical consequences of the anatomic distinction between the sexes, *The standart edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, 19: 243-258.
- Freud, S. (2012). *Günlük yaşamın psikopatolojisi*, (2.Basım) İstanbul: Payel. (1901)
- Freud, S. (2020). *Totem ve tabu*. (K. Şipal Çev.) (8.Basım). Ankara: Say Yayınları. (1913)
- Freud, S. (2011). *Haz ilkesinin ötesinde ben ve id* (A. Babaoğlu Çev.) (3. Basım). İstanbul: Metis. (1921)
- Freud, S. (2018). *Cinsellik üzerine* (E. Yıldırım Çev.) (3. Basım). İstanbul: Oda Yayınları. (1905)
- Freud, S. (2019). *Rüyaların yorumu*. (D. Muradoğlu Çev.) (5. Basım). Ankara: Say Yayınları. (1900)
- Geçtan, E. (1998). *Psikanaliz ve sonrası*. (8. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Guignard, F. (2012). “Baba, kimsin sen?” Baba işlevi ve ötekinin keşfi. Ertüzün, I. (Der.). İçinde *Baba İşlevi* (ss. 39-47). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Homer, S. (2013), *Jacques Lacan* (1. Baskı). Ankara: Phoneix Yayınevi.
- John Guillermin (yönetmen) (1976). King kong [Film]. ABD: Dino de Laurentiis.
- Jung, C. G. (1999). *Psychological reflections*. Aktaran A. Stevens, Jung. (A. Çayır, Çev.) İstanbul: Kaknüs.

- Kernberg, O. (1967). "Borderline personality organization." *Journal of American Psychoanalytic Association*. 15(3): 641-685.
- Kernberg, O. F. (1985). *Borderline conditions and pathological narcissism*. Washington: Rowman & Littlefield.
- King, L.W. (2019). *Babil Mitolojisi-Mezopotamya efsaneleri ve inanışları* (İ. Korkmaz Çev.). İstanbul: Maya Kitap.
- Kramer, P. (1958). Note on one of the preoedipal roots of the superego. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 6(1), 38-46.
- Kramer, N.S. (2000). *Sümerlerin kurnaz tanrısı Enki*. (H. Koyukan Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Lewin, B. (1964). Sleep, the mouth, and the dream screen. *The Psychoanalytic Quarterly*, 25, 169-199.
- Mitchell, S.A. ve Black, M.J. (2014). *Freud ve sonrası modern psikanalitik düşüncenin tarihi*. (A. Eğrilmez Çev.) (2. Basım) İstanbul: İstanbul bilgi Üniversitesi Yayınları. (1995)
- Parker, R. (2002). The production and purposes of maternal ambivalence. In *Mothering and ambivalence* (ss. 27-46). Routledge.
- Penot, B. (2000). Rüya uğraşı. *Psikanaliz Yazıları*, 1, 37-45.
- Proust, M. (1996). *Çiçek açmış kızların gölgesinde* (R. Hakmen Çev). İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Sandler, J., Holder, A., Dare, C., Dreher, A. U., Wallerstein, R. S. (2018). *Freud's models of the mind: An introduction*. Canada, Manitoba: Routledge.
- Schultz, D. P., ve Schultz, S. E. (2016). *A history of Modern Psychology*. Boston, MA: Cengage Learning.
- Seemann, O. (2020). *Yunan ve Roma Mitolojisi*. İstanbul, Maya Kitap.
- Terbaş, Ö. (2016). *Rüya kuramı ve rüyaların işlevleri*. Rüyalardan gerçekliğe: Psikanaliz ve sanat. 1. Basım. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tunaboşlu İkiz, T. (2004). *Psikanalitik bakış açısından ölüm dürtüsü ve kültüre olan yansımaları*. Türk Kültüründe Ölüm Konferansı, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Enstitüsü.
- Tükel, R. (2014). *Freud okumaları*. (2. Basım). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Van Dormael, J. (yönetmen) (2015). *Yeni ahit* [Film]. Belçika, Fransa ve Lüksemburg: Le Pacte.
- Winnicott, D. (1951). *Transitional objects and transitional phenomena, through pediatrics to psychoanalysis*. In Travistock Publications, London.
- Winnicott, D. (2019). *Oyun ve gerçeklik*. 4. Basım. İstanbul: Metis Yayınları. (1971)
- Winnicott, D. (1945), *Primitive emotional development*. In: *Through Paediatrics to Psycho-Analysis: Collected Papers*. New York: Brunner/Mazel. (1992)
- Winnicott, D. (2018). *The maturational processes and the facilitating environment: Studies in the theory of emotional development*. Canada: Manitoba Routledge.

## **A Psychoanalytic Analysis of the New Testament Film as Regards of Life and Death Drive and the Principle of Pleasure and Reality**

### **Summary**

The way the dream takes place while we sleep is just like a scenario (Penot, 2000). At this point, the realization style of the scenario is very similar to the dream. The dream has an explicit content, a dreamer-reported, and a latent content. The meaning of the dream is not hidden in the explicit content, but in the latent content (Freud, 2019). Having explicit and latent content is also valid for a work of art. In the film, the director assumes the role of the dream function and presents our common unconscious desires as both the dreamer and the signifier in the latent content with the condensation and displacements that form the language of dreams (Bilici, 2020). The aim of this study is to gain a view from the explicit content of the New Testament film to its hidden content; it is to provide decoding by interpreting emotion sensations and images similar to dream analysis.

### **The Life and Death Drive/ Eros and Thanatos**

**“My focus, my raison d'etre, my vocation is to kill”.** The assassin, the apostle Francois, shoots a young woman in the arm. The woman falls in love with him when he continues to walk, unaffected by the bullet (her arm is silicone due to her accident). The man, who loves no one and no-thing, falls in love with a woman who does not fall down and can stand upright in the face of his destructive impulses.

### **Primitive Omnipotence**

The God-father character is in an omnipotent position and “creates” what he wants. God-father, who created the world at the computer, lives in a dream filled with pleasure. God-father's creation of the world at the computer, can be thought as a concentrated reflection of our fear expressed as "I hope this is all just a bad dream" and our anxiety expressed as "Do I really exist?" from the director's eye.

### **Oedipal Confusion**

**“God knew the Oedipus myth, Jesus did nothing when he was crucified”.** In the movie, we see that there is no room for each other in God-father's and Goddess-mother's minds. In this context, the position taken by Ea, who could not identify with the mother, suggests that the little girl can only survive by holding on to omnipotence in the face of a strict,

punishing father. After Ea descends to earth, he acts like a little Goddess with magical thoughts and makes promises to people in this direction.

### **Castration and Destruction of the Father**

**“Before I learned their date of death, their string was in my hands, they are no longer on the edge. They can decide for themselves what they will do for the rest of their lives!”** When Ea sent people the dates of their death she took all the power of God-father, the father killed. Here, the concept of "killing the father" in psychoanalytic theory comes to mind. In his book Totem and Taboo, in which Freud (2018) describes primitive tribal lives, he talks about the despot, the owner of all women, the primal father who threatens to throw his sons out of the herd. Sons who want to have sexual relations with their mothers or with the females of the herd organize against the father and kill the father.

**“We will not live forever!”** Towards the end of the movie, a happy ending is written for everyone, by the Goddess-mother. The sky is full of pink and blue flowers. The route that opens the way to serenity is “We will not live forever!” It is the truth, the knowledge of which, castrates individuals, and restrains the fantasy that life can be infinite. When the girl reaches the phallic stage, she is faced with a "deficiency". The acceptance that she does not and will not have a penis gives way to the desire to create and to produce a baby (Freud, 2018). The positive side of being already castrated is that the fear of castration, that you can be punished by the masculine authority at any time as a result of a "mistake", is eliminated. The elimination of castration anxiety liberates; it increases creativity, and therefore makes fertile both pink and even blue.