

## ANNELİĞİN SAHNE ARKASI: *Karanlık Kız* Filmi Üzerine<sup>1</sup>

DENİZ ARDUMAN KIRCALI

Ninni de bebek ağacın tepesinde,  
Beşiği de sallanır rüzgâr esince,  
Düşer beşik aşağı dal kırılınca,  
Yerle bir olur bebek, beşik ve ne varsa.<sup>2</sup>

### Yazının Fragmanı

“Çocuklarım bana şimdiye kadar deneyimlediğim en büyük ıstırapı yaşıyor. Bu ikircikliliğin ıstırabıdır: Yakıcı bir hınc ve hassas sinir uçları ile mutluluk veren bir tatmin ve şefkat arasındaki cinai nöbet değişimi.”

Adrienne Rich, 1976, alıntulayan Raphael-Leff, 2015, s. 16

- 1 Yönetmenliğini Maggie Gyllenhaal'un yaptığı, Türkçeye *Karanlık Kız* adıyla çevrilen *Lost Daughter* (Kayıp Kız) filmi Elena Ferrante'nin *La Figlia Oscura* romanının uyarlamasıdır. Filmin senaryosu, romana sadık kalmış olmasına rağmen ikisi arasında birtakım farklılıklar vardır. Bu yazı filmi esas olacaktır. (Işıl Ertüzün ile birlikte düzenlediğimiz “Bedende ve Zihinde Annelik: Hamilelik, Annelik ve Doğurganlık Sorunları Üzerine” çalışma grubunda bu filmi izlememi öneren meslektaşlarıma teşekkür ederim.)
- 2 Winnicott'un “Karşıaktarımda Nefret” (1949) makalesinde bahsi geçen nininin orijinali: “Rockabye Baby, on the tree top, / When the wind blows the cradle will rock, / When the bough breaks the cradle will fall, / Down will come baby, cradle and all.” (Çevirisi Nilüfer Erdem'e aittir. *Cogito*'nun “Annelik” sayısında “Annelik ve Oyun” yazısından alıntılanmıştır.)

Winnicott (2012), hamileliğin başından itibaren annenin bebeğe aşırı duyarlı oluşunu ve uyumlanışını “birincil annelik tasası” olarak adlandırmıştır. Ancak her aşk ilişkisinde olduğu gibi, annenin bebeğe yönelik sevgi ve tutkusunda da çiftedeğerlilik vardır; bu duygular sevgi kadar nefret de barındırır (Winnicott, 1949). Gelgelelim bu çiftedeğerlilik biraz da tabudur zira annenin sevgisinin “koşulsuz” ve “tamamen verici” olması beklenir; annelik “kutsal”dır (Almond, 2010). İdealleştirme derecesine göre değişmekle beraber, anne adayı veya anne, gerek hamileliğin gerekse doğumdan sonraki sürecin neşeli, mutlu bir dönem olmasını beklerken aslında çok sayıda kayıp yaşar: “eski yaşamının kaybı, içindeki bebeğin kaybı, ideal anne olarak kendisinin kaybı, ideal bebek olarak bebeğin kaybı. Gerçek bebek doğduğunda, kadın da nasıl bir anne olacağına ilişkin düşlemeden vazgeçmek zorunda kalır” (Birksted-Breen, 2012, s. 79). Bebeğin doğmasıyla beraber annenin ayrıca kendi yaşamsal ihtiyaçlarının bebeğin ritmine göre düzenleneceğini de kabullenmesi gerekir. *Karanlık Kız* filminde yirmili yaşlarında anne olmuş Leda’nın (Olivia Colman) gençliğine geri dönülen sahnelerde ve yine yirmili yaşlarında olan Nina’nın (Dakota Johnson) üç yaşındaki kızıyla ilişkisinde bu ikircikli duygulara tanık oluruz.

Kırk sekiz yaşındaki, Karşılaştırmalı Edebiyat profesörü Leda Caruso, “çalışma tatili” dediği yaz tatili için Yunanistan’ın “Kyopeli” adasında bir ev kiralar. Aslında Spetses adası olan bu adaya verilmiş kurgusal ismin Yunancada özel bir anlamı yoktur; fakat Fincede “hayalet” anlamına gelen “kyöpeli” kelimesine çok benzer oluşu, geçmişten gelen “gömülmemiş hayaletler” (Fraiberg, Adelson ve Shapiro, 1975) düşünüldüğünde yazarın bir kelime oyunu yapmış olabileceğini akla getirir. “Hayaletler” ile ne kastettiğime yazının devamında değineceğim. Güzel bir adada, güzel bir plajda ve güzel bir dairede çekilen filmde aslında hiçbir şey görüldüğü gibi estetik ve huzurlu değildir. Filmin ilk sahnelerinde Leda tatili için kiraladığı daireye girer. Hava kararmıştır. Leda’nın evin için-

de gezerken hoşuna giden şeyleri görürüz; girişte duran bir kâse meyve, balkonu açınca gözüken deniz manzarası... Fakat deniz fenerinin âdeta patlayan ışığı rahatsız edici şekilde yanıp sönerek sükûneti bozan ilk unsur olur. Bir sonraki sahnede Leda'yı deniz kenarında, huzur içinde kitabını okurken izleriz. Bu sükûnet de kısa bir süre sonra epey kalabalık bir Amerikan/Yunan ailenin plaja gürültülü bir şekilde akın etmesi ve bütün plajı kaplamasıyla son bulur. Dairede duran meyveleri yemek için eline aldığı anda meyvelerin aslında çürümüş ve kurtlanmış olduğunu görecektir. Yine başka bir sahnede odaya giren bir böcek uykusunu bölecek ve onu tedirgin edecektir. Bu sahneler ortamın dış güzelliği, suyun durgunluğu, adanın civcivli taraflarıyla tezat oluşturur ve bizi tedirgin edici, tekinsiz, huzuru kaçırın bir hisse hazırlar niteliktedir. Anneliğin ikircikli hisleri ağaçtan bir anda Leda'nın sırtını morartacak şekilde düşen "hırçın" kozalakta, hem estetik hem doyum için konulmuş fakat çürümüş, ihmal edilmiş meyvelerde, uykuyu bir anda bozarak huzuru kaçırın böcekte, karanlığın huzurunu bozan patlayan ışıktadır... Bebek hırçındır, açtır, uykuyu bozar ve huzuru kaçıtır... Annelik "ezici/mahvedici bir sorumluluktur..."<sup>3</sup>

### Ana, Ada, Su, Deniz

Senelerce, senelerce evveldi;  
Biz seninle orada, o deniz ülkesinde tanıştık  
Uzak denizler, uzak yakınlıklar içinde  
Bir Kadırgada iki korsan  
tarih, yarın, ütopya sandıklar arasında  
birbirimizi yaralarından tanıdık  
dışı korsan, içi iç denizlerde yaşayan çocuklardık  
(...)  
Murathan Mungan, "Kadırga"

3 Leda: "Motherhood is a crushing responsibility."

Leda ile Nina bir adada, deniz kenarında tanışırlar. Film Leda'nın deniz kıyısına doğru yürüyüp orada yere yığıldığı bir sahne ile başlar ve aynı sahnenin tekrarı ile sonlanır. Leda, genç anne Nina'yı ilk defa gördüğünde Nina kızı Elena ve oyuncak bebeğiyle beraber denizden çıkmıştır. Leda, Nina, Elena ve Elena'nın oyuncak bebeği arasındaki etkileşimi izlerken kendi geçmişinden sahnelere gidip gelir; "Hayalet" adasında bir anne, kızı ve kızının bebeği etrafında gerçekleşen olaylar Leda'nın geçmişindeki sahnelerle iç içe geçmiştir. Ne zaman ki yaşamda bir krizle, yeni bir kişi veya durumla karşılaşsak, diye öne sürer H. Loewald, geçmişimizde kalmış fakat bir kez daha vücut bulmak için fırsat kollayan "hayaletler"le karşılaşmış oluruz. Bir kadının kendi bakımverenlerinin içine işlemiş eylem ve tutumlarından oluşan "hatırlanan şimdi" ile içsel bir karşılaşma yaşaması kaçınılmazdır. (Loewald, 1960, aktaran Balsam, 2000)

Geçmiş giden sahnelerden birinde genç Leda (Jessie Buckley) (28) plajda kızları Bianca (5) ile Martha'ya (3) kabuğunun tek parça halinde kalmasına dikkat ederek, âdeta bir yılan benzetilecek şekilde portakal soyuyordur. Bir başka sahnede, Nina ve Toni (Elena'nın babası) panik içerisinde plajda Elena'yı ararlarken Leda'nın aynı şekilde plajda Bianca'yı aradığı bir sahneye gideriz. Anneliğe dair bu filmin bir adada, deniz kıyısında, denizin içinde çekilmesi tesadüf değil gibidir. Deniz kıyısına gelmiş inziva tatili, bir annenin kendi anneliğine ve kendi çocukluğuna gerilemesi/inzivasıdır; belki de bu "çalışma tatili" ("working holiday") bir "derinlemesine çalışma" ("working through") tatilidir. Tıpkı Leda'nın adanın her yerinde kendi geçmişinin ve iç dünyasının yansımalarını görmesi gibi, denizin yüzeyi de bir aynadır, anıların ve duyguların aynası. Su rahmin içini, amniyotik sıvıları, anne ile bebek arasındaki sıvıların geçişini akla getirir. Su vaftiz eder; vaftiz arındırma ve yeniden doğma törenidir. Suyun akışkanlığı annelerle

çocukları arasındaki sınırların akışkanlığını, kadınlığın akışkanlığını (Irigaray, 1979), annelerden çocuklara aktarılanların akışkanlığını da akla getirir. Kopmadan bir yılan gibi soyulması gereken portakal filmde önemli bir imgedir. Kabuğun akışkanlığı bozulmalıdır. Leda ile kızları arasında paylaşılan portakal soyma kareleri filmde üç-dört kere tekrarlanacaktır. En son sahnelerden birinde Leda son kez kızlarına kopmadan portakal soyduktan sonra onları terk edecek ve üç sene boyunca geri gelmeyecektir. Portakal kabuğu yılanı benzetilir. Annesi gitmeden önceki son sahnede ise Bianca acaba bu bir kara canavarı mı yoksa deniz canavarı mı yoksa suyulanı mı, diye sorar. Belki de bu uzun yılan doğumdan sonra dahi kopmayan, her zaman orada olacak olan, orada olması arzu edilen ama boğucu bir kordona dönüşmesinden korkulan bir göbek bağıdır. Kopmaması arzu edilen bir bağ vardır ama bu bağ aynı zamanda bir canavar veya suyulanı kadar korkutucudur; kopmayan bir göbek bağı boğucu bir simbiyoz hâline eş değerdir.

Annesiyle çözülmemiş bir hayali bağı olan kadın, bu sorunu çocuğuyla da yaşamaya devam eder. Bir yanılısama olarak simbiyozu yeniden yaratır, ki bu rahatlıkla bir sanrıya da dönüşebilir. Eğer çocuk annenin bilinçdışı ihtiyaçlarına boyun eğerse, çocuğun özerkliği ve gelecekte başarılı bir anne olma ihtimali riske girer. Bu süreç, genellikle nesiller boyu tekrarlanır (Halberstadt-Freud, 2012, s. 300).

Filmde erkeklerin sadece ilgilenilmesi gereken, sıkıntı veren bir engel, bir anda huzuru kaçırın ve gürültü yapan, tehlike olarak görülen veya zor durumlarda araya girip müdahale edemeyen figürler olarak ortaya çıkması ilginçtir. Ne Leda'nın eşi Joe ne Nina'nın eşi Toni yaslanılabilecek bir baba figürü olarak sahneye konmaz. Leda da Nina da eşini aldatmaktadır, fakat eşlerini aldatıkları erkekler de hayatlarında kalıcı figürler olmayacaklardır. Erkekler bu filmde çeperde kalırlar. Baba/eş bir üçüncü olarak iliş-

kiye dahil olamaz, anne-bebek ilişkisi boğucu bir iki-liğe dönüşür. Babanın rolü önemlidir ama bu filmde babalar yok gibidir. Bir sahnede Bianca oyunu devam ettirerek bu yılanı “kafesin içine” koymayı teklif eder. Suyulanı benzetmesi Yunan adasıyla birleşince, Yunan mitolojisindeki yılan saçlı, keskin dişli, gözlerine bakını taşa çevirdiğine inanılan dişi canavar Medusa’yı da akla getirir. Belki de hem çocuk hem anne tarafından karşılaşılması/kapsanması/dönüştürülmesi zor olan, annenin ve çocuğun bu “canavarımı” taraflarıdır. Yine mitolojideki deniz canlılarından gidersek, “denizkızı” ile “siren”i de düşünebiliriz.

### Anneler, Kızlar, Hayaletler

“Her çocuk odasında hayaletler vardır. Bunlar, ebeveynlerin hatırlamadıkları geçmişlerinden gelen ziyaretçilerdir; vaftiz töreninin davetsiz misafirleridir... Geçmişten gelen bu davetsiz misafirler çocuk odasına yerleşerek kendi geleneklerini ve mülkiyet haklarını dayatırlar... Bu iki veya daha fazla nesil boyunca devam eder.”

(Fraiberg, Adelson ve Shapiro, 1975, s. 387)

Suyun akışkanlığı, sıvıların akışkanlığı, Nina ve genç anne Leda’nın hikâyelerinin iç içe geçişi ve güncelle geçmiş sahnelerin arasındaki akışkanlık anneler ile kızları arasında kuşaklararası aktarılanları da akla getirir. “(...) Anneselliğin ruhsal dışavurumları, annesel bir imgeyle özdeşleşme meselelerini merkez alarak şekillenir, kadını annesine ve anneannesine (ayrıca kendi çocuğuna ve torunlarına) bağlayan kuşaklararası bir boyutu ön plana çıkarır” (Mariotti, 2012, s. 3). Halberstadt-Freud’a göre (2012), anneler, bir nesilden diğerine yapılan aktarımda asli bir bağ teşkil ederler. Annelik, en az üç kuşaklık bir deneyimdir; geçmiş çatışma ve kaygıların yeniden canlanmasını beraberinde getirir. Kadınsı soy

hattı, cinsiyet farkının da olmaması itibarıyla doğrudan aktarılır, böylece güçlü unsurlar kadar zayıflıkların da geçişini/aktarılmasını kolaylaştırır. Anne olan kadın, kendi annesiyle, içinde taşıdığı anne imgesiyle şiddetli bir karşılaşma yaşar. Kadınlar, kendi içselleştirilmiş annelerinin etkisini ancak kendileri de anne olduklarında tüm gücüyle hissedebilirler (Balsam, 2000). Doğumdan sonra yeni anne birdenbire annesine yönelik çifte değerli duygularıyla karşı karşıya kalır. Düşmanca duygular bastırma zincirlerini kırar, anneyle yaklaşma ve nefret edilen anne (gibi) olma korkusu baş gösterir. Chernin, *The Woman Who Gave Birth to her Mother* [Kendi Annesini Doğuran Kadın] kitabının sunuşunda Jung'dan bir alıntıya yer verir: "Her kadın içinde kızını taşır ve her kız da annesini. Her kadın geride annesine, ilerideyse kızına uzanır" (alıntılayan Balsam, 2000, s. 482). Bu alıntıda, anne-Ötekinin bilinçdışında içe alınan ve taklit edilen gerek bedensel gerekse zihinsel öğelerinin psikolojik olarak yansıtılması, içe alınması, yeniden yansıtılması ve yeniden içe alınması sürecinin mecazen ortaya konmasını görürüz. Veya Nancy Chodorow'un tabiriyle (1978) "Kadınlar, sonradan kendileri de kadın olunca annelik yapacak kızlara annelik yaparlar" (s. 209). Bizim kültürümüzde ise annelerin çocuklarına "anneciğim" diye hitap etmeleri anne, çocuk ve anneanne arasında bağ kurar ve kuşaklararası kadın soy hattına gönderme yapar.

Filmde Leda kendi annesinden ilk defa hafif sarhoş bir şekilde, İrlandalı genç Will ile yaptığı sohbette bahseder. Will, kızlarının ona benzeyip benzemediğini sorar. Leda, "Söylemesi zor ama muhtemelen benziyorlardır," diye cevap verir. Will, "Çünkü çok güzelsin," der, Leda ise şöyle devam eder:

Annem çok güzeldi. Ben de Martha yaşındayken benimle bunu paylaşmadığını düşünürdüm. Beni yaratırken kendini ayırmış sanki, *tabağı itercesine, yemek iğrenmiş gibi*. Ama Bianca

ve Martha'da komiktir ki, en ilginç bulduğum şey, *böyle gizli benzerlikler*, anlarsın ya? Bianca'yı cazibeli kılıp Martha'yı kılmayan ne? Veya tam tersi? Eh. Onlar beni suçluyor. Gençken göğüslerim küçüktü ve doğum yaptığım gibi büyüdüler. Bianca'nın büyük göğüsleri var ama Martha'nın neredeyse hiç yok, oğlan çocuğu gibi. Ne kadar güzel olduğunu anlamıyor bile. Destekli sutyen kullanıyor ve bu da biraz gururunu kırıyor. En iyi yanlarımı Bianca'ya verdiğimi düşünüyor. Mahrum bırakılmış hissediyor. Aslında anlıyorum. Zaten, uzun zaman önce, bir noktada ben de, yarı ciddi de olsa silikon [*implant*] taktırmayı düşünmüştüm. *Ama böyle yoktan ortaya çıkan bir şeyin değeri ne olabilir ki?* Anlarsın ya? Ama Bianca tamamen farklı. Mahrum bırakılmış hissettirilmesine müsaade etmez. *Her şeyimi emip çekiyor, tüm gizli becerilerimi.* Meyve soymada çok titiz olduğumu fark eden oydu, kabuğun kopmasını sevmem. Hoşuma gidiyor tek bir uzun şey gibi çıkması... Ne denir ona? Sicim gibi mi? Evet, fazlasıyla biçimciyim. Böyle biri olduğumu bilmiyordum. [Başı döner] Annemin epey başı dönerdi. Ne zaman ayağa kalksa hep olurdu. Hızlıca kalktığı için olduğunu söylerdi. *Karnımdan çıkan zavallı mahluklar.. Aslında onların bana göre en güzel yanları, bana yabancı gelen tarafları.* Bunların sorumluluğunu almama gerek yok. (İtalikler bana ait).

Yetişkinler olarak hepimiz, çocukken bize bakmış kişiden ruhsal izler taşıyoruz: hem bilinçli olarak aktardıkları değerleri hem de, daha ziyade, bilinçdışı tasavvurlarını ve bilinçsizce içselleştirip içimizde taşıyageldiğimiz reddedilen ötekiliği. (Raphael-Leff, 2015) Ebeveyn, Raphael-Leff'in tabiriyle "bilinçdışı tasavvurlarını ve tanınmayan ötekiliğini" (s. 207), yani kendi içinde yabancı olanı bilinçdışı bir biçimde çocuğa yansıtır. Bunun sonuçlarından biri, çocuğun ebeveynin gözüne canavar/yabancı gibi görünmeye başlamasıdır. Bir



diğer sonuçsa bu işlenmemiş parçaların sessizce ve yine bilinçdışı bir biçimde çocuğa yansıtılması, çocuğun da büyüyüp kendisi anne olana kadar bu parçalara ev sahipliği yapmasıdır. İşte o zaman bu tanınmayan, bölünmüş ve bir süredir âtlı duran kendilik parçaları, bir zamanların “bebek anne”si şimdi bir “bebeğin annesi” olunca tekrar faaliyete geçer, yabancı bir şey gibi deneyimlenirler. Hâl böyle olunca da anne, aynı şeyi bebeğine yapar; bebek, annenin yabancı parçalarını içinde taşımaya başlar ve bunlar böylece kuşaklar boyunca, döngüsel olarak biteviye aktarılmaya devam eder.

Leda bu diyalogda, annesi, kendi çocukluk hâli ve kendi çocuklarıyla olan bağlara değinir. Ona göre annesi ona güzelliğini vermemiştir. Aynı şekilde Martha da annesini ona güzelliğini ve büyük memelerini vermediği için suçlamaktadır. Martha memelerini “kadınsı” bulmaz, zaten Leda da kendi memelerini “kadınsı” bulmuyordur, hatta “implant” yaptırmayı düşünmüştür. Anneler ve kızlarının konuşulduğu bu diyalogda memelerin büyüklüğü, küçüklüğü, “implant” olup olmaması manidardır. Kadınlıkla özdeşleştirilen veya süt verecek memeler yokmuş ya da yetersizmiş gibi hissedilir. Aynı diyalogun içinde tiksindirici bir yemeğin itilmesinden bahsedilir. Leda kendini beğenmez çünkü annesinin aynasında tiksindirici bir yemek görür ve bu “tiksinme” anneden kızlarına aktarılır, karnından çıkan “zavallı mahluklara” kendi karnından çıktıkları için acımaktadır. Bir yandan da çocukları çok da acınası değildir; mesela kızı Bianca’dan tüm gizli becerilerini emerek boşaltan biri olarak bahseder. “Yetişkin savunmalarını etkisiz bırakan bebek, anne ve babasını çaresizliği, muhtaçlığı, hüsranı, öfkeyi, boş yere umutlandırılmış olmayı, terk edilmeyi, ihanete uğramayı tekrar deneyimlemeye iter” (Raphael-Leff, 2018, s. 53). Nasıl ki bebeğin emerken yaşadığı oral haz, annede besleyici, süt üreten memeleri olması deneyimi doğrultusunda narsisistik doyurucu duygular uyandırabiliyorsa, aynı şekilde anne de, her daim

aç, doyumsuz, açgözlü gördüğü bebekle özdeşleşebilir ve bu da kendi çocukluğundaki açlık deneyimlerini canlandırabilir, onda tüm kaynaklarını tüketen bebeğe karşı haset ve nefret doğurabilir. “Bebek, anneyi yiyip bitiren, onun tüm hayatını tüketen bir canavar addedilebilir” (Halberstadt-Freud, 2012, s. 299). Leda’nın belki de şekil olarak memeye benzeyen portakalın kabuğunun kopmaması için gösterdiği titizlik, mükemmel olmayana, tiksindirici olana dair bir savunmadır. Portakalın kabuğu koparsa her şey dağılacaktır.

Yazar (Elena) ve yönetmen, anneler ile kızları arasındaki bu iç içe geçişleri ve bağlantıları isim oyunlarıyla daha görünür hale getirmektedir: Leda, Elena, Nina, Mina. Bütün isimler birbirini çağrıştırmaktadır ve birbirinden türemişlerdir sanki. Leda, Nina’ya çocukken kendisinin de “Mina” adında bir oyuncak bebeği olduğunu söyler. Nina başta Leda’nın “Nina,” dediğini sanmıştır, Leda onu “Mina” diyerek düzeltir. Leda’nın ismi ise Yeats’in “Leda ve Kuğu” şiirinden gelmektedir. Mitolojiye göre Zeus bir kuğu formuna girerek Leda ismindeki kıza tecavüz eder. Leda zorla hamile bırakılmış bir kadındır ve tecavüz sonrası Truvalı Helen’i doğuracaktır. İsmi kaynağı olan bu tecavüz ne anlama gelmektedir? Bir tecavüz gibi dayatılan annenin hayaletlerinin çocuğunun üzerindeki şiddeti midir? Yoksa tecavüz edip bırakan, daha önce de bahsedilen tehlikeli, gürültülü, huzursuzluk yaratan fakat baba olarak işe yaramayan erkek figürü müdür? Bianca bir sahnede, annesinin ona öğrettiği Auden’in “Kriz” isimli şiirinden İtalyanca bir dizeyi tekrarlar: “Eğri kanadın soğukluğu vücudum boyunca ilerliyor.” Kızına İtalyancasını öğrettiği bu dize sıradan bir dize olmasa gerek. Acaba bu dizedeki “kanat”, Yeats’in şiirindeki tecavüz eden kuğunun kanadı mıdır? Ve bu şiddetin yükü nesiller boyunca annelerinden kızlarına mı aktarılmaktadır? Hatta tecavüz eden/şiddet uygulayan, sevgi bağlarını koparan, bu aktarımın kendisi midir?

## **Kayıp Bebek / “Kayıp Kız”/ “Karanlık Kız”**

Oyuncak bebeğin içinde, sanki bir deney tüpündeymiş gibi, deneyimlediğimiz ve tanıyamadığımız her şeyi karıştırdık. Orada renk değiştirmesini ve kaynamasını izledik. Yani bunu da biz icat ettik. Bebek o kadar hayal gücünden yoksundu ki, onun için hayal etiklerimiz tükenmezdi. Saatlerce, haftalarca, kalbimizin ilk ince ipeğini bu hareketsiz mankenin etrafına kat kat sermekle yetinmiş olmalıyız, ama iki yönlü ilhamımızın tükendiği ve aniden karşısında oturup bir yanıt beklediğimiz bazı berbat derecede uzun öğleden sonraları olduğuna inanmak zorundayım. (Rilke, 2018)

Filmde önemli bir isim oyunu daha vardır. O da Leda'nın çocukluğunda kendi oyuncak bebeğine verdiği isim, “Mina” yani “Mini-mama”, yani minik anne. Filmin senaryosunda bu oyuncak bebeğin önemli bir yeri vardır. Leda, Nina ve Elena'yı ilk defa gördüğünde Elena'nın elinde oyuncak bebeği vardır. Birkaç sahne sonra Elena kaybolur, Nina ve eşi Toni panik içerisinde Elena'yı ararken Leda, Elena'yı bulur ve anne babasının yanına getirir. Elena bulunur fakat Elena'nın bebeği kaybolmuştur. Biraz sonra anlarız ki Elena'nın bebeğini aslında gizlice Leda almıştır ve filmin son sahnesine kadar onu geri vermeyecek ve onu kendi oyuncak bebeği yapacaktır.

Winnicott (1998), oyuncak bebeği, oyuncak ayılar, battaniyeler ve diğer yumuşak oyuncaklarla birlikte, çocuğun anneden kademeli olarak ayrılmasını mümkün kılan geçiş nesnelere olarak gruplandırır. Tutarlı geçiş nesnesine bağlanma, çocuğun yatırımını anneden yavaş yavaş çekmesine ve böylece çocuğun belirli bir miktarda bağımsızlık ve kontrol kazanmasına izin verir. Aynı zamanda oyuncak bebekler, diğer başka oyuncaklar gibi, çocuğun bilinçdışı süreçlerini yansıtmaya izin verir ve çocuğun ifade

edemediği çatışmaların çözümünde kolaylaştırıcı bir rol oynayabilir. Freud'un çalışmasında oyun, arzu doyumunu ve kayıpla başa çıkmanın psikolojik mekanizmalarının merkezinde yer alır. Torununun "Fort-Da" oyunuyla ilgili tartışmada Freud'un (1920) işaret ettiği gibi, çocuk orada olmayan annenin alanını düşlemlerle doldurur ve oyun, arzularının doyumunu sembolize eder. Bebek de diğer oyuncaklarda olduğu gibi, çocuğun erotik ve saldırgan fantezilerini yansıtacağı bir nesne olarak kendisini sunar. Bebeğin tepkisizliği, çocuğun arzularını tatmin etmese de çocuğun sürekli olarak hayali bir dünya icat etme ve doyum alma çabasını destekler. Oyuncak bebek, yetişkin dünyasındaki bir çocuğun rolünü alırken, çocuk da anne, baba, öğretmen, abla gibi diğer rolleri oynar. Oyuncak bebek aracılığıyla çocuk, yetişkin dünyasının bazı parametrelerini keşfedebilir. Nina'nın kızı Elena'yı da oyuncak bebeğiyle bazı rolleri denerken görürüz. Plajda serinlemesi için bebeğinin üzerine su döküp onu kucaklarken, anne-çocuk etkileşimini, belki de anne ile baba arasındaki etkileşimi tekrarlıyor veya bir arzuyu doyuruyordur. Annesi Nina'yla babası Toni plajda tartışırken ise Elena'nın bebeğini sertçe öpermiş gibi ısırıldığını görürüz. Daha evvelki bir sahnede Toni'yi, Nina'yı benzer şekilde boynundan sertçe çekip dudağından öperken görmüştüzdür. Elena bebeğini hem bir "geçiş nesnesi" olarak hem de yansıtma yoluyla bir kontrol ve yatışma aracı olarak kullanmaktadır; bebeğini "kaybettikten" sonra ise günlerce yatıştırılamayacaktır.

Filmde Elena'nın oyuncak bebeği "kaybolduktan" sonra genç Leda'nın kendi çocukluğunda oynadığı oyuncak bebeği Mina'yı Bianca'ya verdiği ve Bianca'yla birbirlerine sarıldıkları bir sahneye gideriz. Hemen ardından gelen sahnede Leda yorgun ve uykusuz vaziyette yerde uzanmakta, Bianca da onun saçlarıyla oynamaktadır. Annesine tokalar takar, saçlarını tarar... Kapalı gözlerle yerde uzanmış olan annesine sorular sorar ve saçlarını taramaya

devam eder. Bianca, yarattığı oyunda annesini çocuğu yapmış gibidir. Saçını acıttığı için Leda Bianca'ya bağırır. O sırada içerdeki odadan Martha'nın ağlaması duyulur, Bianca ise annesinin ona kendisiyle vakit geçireceğine söz verdiğini söyleyerek bu sözü tutması gerektiğini ima eder. Martha'yla ilgilenen annesine kızar ve ağlamaya başlar; Leda geri gelir, ona Mini-mama'yla (küçük anne) oynamasını söyler; sakinleşmek için kendisi yerine oyuncak bebeği kullanmasını ima etmiştir. Daha sonra, Leda defalarca yemeğe gelmesi için yaptığı çağrıları duymazlıktan gelerek boyama yapmaya devam ettiği için Bianca'yı sertçe yerden kaldırır ve Bianca'nın Mina'nın her yerini boya kalemleriyle boyadığını görünce sinirlenerek, "Bu benim bebeğim, ona bok gibi davranamazsın!" der, Bianca "Hayır, o benim," der fakat Leda bebeği sertçe camdan dışarı fırlatır ve bebeğin sokağa düşüp parçalanmasını izleriz. Bianca annesine kızmış ve annesi tarafından ona anne-ikamesi olarak verilen minik anneyi soyup her tarafını boya kalemleriyle karalamıştır. Annesine olan öfkesini annesinin kendi yerine geçmesi için verdiği bebekten çıkarır. Genç Leda, kızının kendisine verilen bebek üzerinden sergilediği saldırganlığı tolere edemez. O anda, Mina, Mini-mama Leda'nın ta kendisidir, geçiş alanı yoktur ve bebeğin üzerinde yapılan karalama âdeta kendi bedenine yapılmış gibidir. Mina'yı zaten Bianca bir geçiş nesnesi olarak kendisi seçmemiştir ve Leda daha sonra Mina'yı "o benim bebeğim" diyerek Bianca'dan geri alacaktır. Bebeğin kime ait olduğuna dair bir karışıklık vardır. Sanki Leda bu bebekten tam olarak yatırımını çekmemiştir ve Bianca ile yaşanan sahnede kendi çocukluğuna, çocuk-kendiliğine geriler; kendi annesine olan saldırganlığı ortaya saçılmış gibidir. Leda, Bianca'nın ağlamasını duyamaz, Bianca kendi çağrılarını "duymadığında" ise hiddetlenir. Duyulmama, dinlenmeme Leda'nın duymayan, dinlemeyen annesini ve kuşaklararası tekrarlanan bir duymama, dinlememe

örüntüsünü düşündürür. “Bok” kelimesi bir yerde daha geçer; Joe geçmişte Leda’yı çocukları Leda’nın annesine bırakmakla tehdit ettiğinde, Leda, “Onları oraya götürürsen o kara bok çukuruna batıp kalacaklar! Benim çıktığım o bok çukuruna,” demiştir. Annenin yuvası siyahtır, bebekler dışkıdır, “tikindirici”dir, acıması “zavallı mahluklar”dır.

Winnicott (1998) geçiş nesnesi olgusundan bahsederken annenin ya da bebeğin bağımlı olduğu bir başka bakım verenin yokluğunun belli bir süreyi aşması durumunda, bebeğin annesine dair anısının, zihinsel imgesinin ya da içsel temsilinin bir zaman sonra varlığını sürdürmeye devam edemeyeceğini ve bu içsel temsilin solup gideceğini söyler. Bu durumda, geçiş olguları yavaş yavaş anlamını yitirir ve bebeğin yatırımının nesneden yavaş yavaş çekildiğini izleyebiliriz. Bazen de “geçiş nesnesinin abartılı bir biçimde kullanıldığı görülebilir; bu, nesnenin anlamsızlaşması yolunda bir tehdit olduğunun *inkâr edilmesinin* bir parçasıdır” (s. 34). Ortada umut olmadığı ve geçiş nesnesi ayrılığın inkârını temsil ettiğinde, karmaşık bir durum ortaya çıkar ve nesneyle ilişki bir sapkınlığa dönüşebilir. Leda’nın küçük Elena’nın bebeğini çalmasını ve uzun bir süre sanki kendi oyuncak bebeğiyle temas ediyor gibi, onu yıkayacak, kucaklayacak, yeni kıyafetler alıp kıyafetlerini değiştirecek ve onunla birlikte uyuyacak oluşunu bu şekilde düşünebilir miyiz? Leda onu duymadığını farz ettiğim annenin yokluğunda bebeğiyle sapkın bir ilişki içine mi girmişti? Bebekle kurduğu hayali ilişki annesi ve kızlarıyla kurulmamış olan, kurmayı hayal ettiği ilişki midir?

Filmde bebeğin gözlerine özellikle dikkat çekmek istenmiş gibidir. Kameranın bebeğin gözlerinin hareketlerine odaklanması bebeğin canlı olduğu izlenimini verir fakat aslında bebek cansızdır. Donuk, ifadesi sabit bakışları, hem canlı gibi hem cansız

oluşu “tekinsiz”dir (Freud, 1919). Bebeğin ağzından çamurlu, kirli sular çıkar, hatta bu sıvılar/kusmuklar Leda sanki onu emzir-mişçesine Leda bebeği kucağında kavramış tutarken gömleğini/ sutyeninini üstünü islatmıştır. Sanki kabirden çıkmış bu “tekinsiz” bebeğin Leda tarafından sürekli arındırılması, yıkanması, temiz-lenmesi gerekiyordur. Bebeğin içindeki kirli sıvıları boşaltmaya çalışır, hatta son sahnede bebeğin ağzından solucan çıkar. Bebek belki de mezardan çıkmıştır, geçmişin “gömülmemiş hayaleti”dir veya sabit bakışları, değişmeyen ifadesiyle “ölü anne”yi temsil eder; çocuğun ağlamalarına ve diğer duygu dışavurumlarına yanıt veremeyen, ayna tutamayan, gülümsemeyene işaret eder.

Bakışlardan devam edecek olursak, Leda’nın Nina ve Elena’yı adeta röntgenleyen bakışı da dikkat çekicidir. Belki de Leda’nın gü-zel anne Nina ve Elena’ya bakışı, sadistik içsel annenin hasetli bakı-şıdır. Elena’nın bebeğini çalarak bu anne-çocuk çiftinin huzurunu kaçırmıştır. Kendi içsel hasetli anne nesnesi, kendi kızlarıyla, anne-siyle olan ilişkisinden daha farklı, daha sıcak bir ilişki kurmasına izin verecek midir? Adadakilerin Leda’ya yönelen “kötü/tehlikeli” bakışları Leda’nın “hasetli” bakışlarının bir yansıması mıdır?

Film boyunca Nina ve ailesi bebeği bulmaya çalışacak ve so-nunda her yere “kayıp bebek” ilanları yapıştıracaklardır. İngiliz-ceye “lost daughter” (kayıp kız) olarak çevrilmiş olan “il figlia oscura” (karanlık kız) belki de film boyunca kaybolduğu zannedi-len, Leda tarafından el konmuş olan bebektir. Ayrıca Nina’nın kızı “kaybolmuş”tur, geçmişe giden sahnelerden birinde genç Leda plajda “kaybolan” Bianca’yı arıyordu, genç Leda bir anda üç sene boyunca ortadan “kaybolacak”tır... Ama sanki esas kayıp veya ka-ranlık olan Leda’nın çocukluğudur (kız-çocukluğudur)... Ve bu karanlığın gölgesi anneliğine, kızlarının üzerine ve yeni tanışacağı Nina ile kızı Elena’nın üzerine düşecektir.

## Anneliğin Sahne Arkası Beyaz Perdede, Filmin Sonu Başta, Yazının Başta Sonda

“Her yeni başlangıç başka bir başlangıcın sonundan gelir.”

Semsonic, *Closing Time*

*Karanlık Kız* anneliğin sahne arkasını, karanlık taraflarını sahneye koymuştur. Yönetmen, Leda'yı zalim, merhametsiz biri olarak göstermemeye özen göstermiş, kızlarına karşı öfke ve nefret dolu duygularını sahneye koymakla beraber onlara öğretene, okuyan, sevecen, oyuncu, ılımlı taraflarını da göstermeyi ihmal etmemiştir. Nina'ya beslediği ilgi, merak ve hasedin yanı sıra, onu teselli eden, yatıştıran, ona şefkat gösteren tarafını da ortaya koymuştur. Leda'nın akademik hayatı, evliliği, iki çocuğunun fiziksel ve duygusal bakımı arasında kırılmalı bir denge kurmaya çalıştığını görürüz. Anneliğin bedeni, uykusu, akademik kariyeri, kimliği ve cinselliği üzerindeki zorlayıcı, Leda'nın tabiriyle “boğucu” etkilerine tanık oluruz. Adada tanıştığı genç anne Nina da erken annelik sorumluluklarıyla duygusal bir çöküşün eşliğinde gibidir.

Çocuklarına karşı kâh sevgi kâh nefret dolu duyguları bir arada besleyen tüm annelerin çeşitli şekillere bürünen ortak deneyimi, annesel çiftedeğerliliği, sahneye konmuştur. Annelik söz konusu olduğunda nefret çoğu zaman inkâr edilir. Güçlü sevgiye nefretin de eşlik ettiğini düşünsel düzeyde kabul edebiliriz belki ama iş duygulara gelince bunu genellikle zihnimizde soyutlar veya başka şekillerde zihnimizden savuştururuz. Çiftedeğerlilik, çocuğun gelişiminin farklı dönemlerinde annenin hissettiği ve her çocuğunda farklı seyreden dinamik (statik olmayan) bir çatışma deneyimidir. Parker (2005), çiftedeğerliliğin artmasına veya azalmasına dair bir şey söylemekten özellikle kaçınır ve bunun yerine, yönetilebilen ve yönetilemeyen çiftedeğerlilikten bahse-



der. Yönetilebilen çiftedeğerlilik, çocuğa ilgiyle yaklaşabilmeyi ve nefretten çok sevgiye bel bağlayabilmeyi beraberinde getirir. Çiftedeğerlilik yönetilemez hâle geldiğinde ise paranoid-şizoid süreçler ve onlarla ilişkili savunmalar sahneye çıkar. Bölme ve yansıtma vasıtasıyla, kendisini iyi fakat zulme uğramış anne olarak, bebeğini veya çocuğunu ise aslen kötü, büsbütün zulmedici bir nesne olarak, nefret edilmesi meşru bir nesne olarak görür veya tam tersi kendi “zulmedici” çocukları Leda’nın deyişiyle “zavallı mahluklar”dır. Parker (2005), Klein’ın bebek için söylediklerini anne için de düşünebileceğimizi belirtir: Anne, annesel depresif konuma girmenin bir yolunu bulup tümgüçlülük düşlemlerinden vazgeçmeli, annesel çiftedeğerliliğe eşlik eden kayıp ve hüzünden kaçınmadan, sevdiği kadar nefret ettiği gerçeğiyle yüzleşmelidir. Bu da, Klein’ın bebeğinin kusursuz, tamamen sevgi dolu anne imgesini terk ederken yaşadığı kayba paraleldir. “Kişinin *anneselliğinin gölge yanıyla* içedönük bir diyalog kurmasının, gerek annelik yapabilmek gerekse bundan olgun bir narsistik ve libidinal tatmin sağlayabilmek için gereken kapasitenin önkoşulu olduğu anlaşılmaktadır” (Leuzinger-Bohleber, 2012, s. 171). Uygun koşullar oluştuğu takdirde anne bu “karanlık” yanıyla teması geçip onu içselleştirecektir.

Leda son sahnede Nina’ya çaldığı bebeği geri verirken açıklama olarak “beklenene uymayan<sup>4</sup>/anormal” bir anne olduğunu söyler. İzleyende de belki nefret, belki hayret uyandıran, belki anlaması zor, belki de çok anlaşılır bu sadistik eylem (bebeği bu kadar süre Elena’nın ve Nina’nın acı çektiğini göre göre saklamış olmak), anneliğin haset ve nefret dolu olabilen taraflarını, toplumsal normlara aykırı taraflarını, tekinsiz, iç gıcıklayan taraflarını gözler önüne serer. Bir annenin başka bir anneden/kız-

4 “unnatural mother” – “unnatural” kelimesi “tuhaf”, “merhametsiz”, “doğadışı” gibi bir çok anlamı da içinde barındırır.

dan aldığı/çaldığı karşısında ortaya çıkan öfke ile Nina, Leda'nın önceden kendisine vermiş olduğu şapka iğnesiyle (yani yine bir annenin başka bir anneye/kıza yardım etmek için verdiği bir nesneyle), Leda'yı karnından, belki de göbek deliğinden, belki de rahminden bıçaklar... Sevgi ve merhamet nesnesi olan şapka iğnesi, nefret ve intikam nesnesine dönüşür. Leda, arabasıyla deniz kenarına gider ve gecenin karanlığında suyun kenarına yığılır. Bu filmin ilk ve son sahnesidir. Deniz kenarında başlayıp deniz kenarında sonlanan, filmin başıyla sonunun aynı yerde bittiği bir döngüsellik vardır. Gün ağarıp Leda yavaş yavaş kendine geldiğinde geçmişinden bir sahneye gider. Bu sahne filmin başlarında plajda kızlarıyla gülüşerek ve kucak kucağa portakal soyduğu sahnenin devamıdır.

Kızlardan biri (yılana benzetilen portakal kabuğunu kastederek): “Bu nedir?”

Genç Leda: “Buna umbilikus denir.”

Kızlardan biri: “Adı neden umbilikus?”

Genç Leda: “Umbilikus çünkü... Bunun diğer ismini biliyor musun?”

Bianca: “Hayır.”

Martha (Heyecanla): “Göbek deliği!”

Genç Leda (Gülümseyerek): “Göbek deliği! Evet, doğru. Çünkü tam göbeğinin ortasında bir delik.”

Hep beraber: “Kabuk değil yılansın. Dikkat et kopmasın.”

Göbek deliği, kabuk, hayır yılan, belki de göbek bağı... Yılan deri değiştirir, göbek bağı düşer, kan akar fakat annelerle çocukları arasındaki (bazı durumlarda patolojik) bağ her zaman oradadır, nesiller boyu süren bir döngüsellik içinde devam eder...

### Kaynakça

- Almond, B. (2010). *The Monster Within: The Hidden Side of Motherhood*. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.
- Balsam, R. (2000). The mother within the mother. *Psychoanalytic Quarterly*, 69(3), 465-92.
- Birksted-Breen, D. (2012). Peaceful islands and dangerous jungles – Pregnancy: opportunity or impediment. A psychoanalyst's view. P. Mariotti (Haz.). *The Maternal Lineage: Identification, Desire and Transgenerational Issues* içinde, (s. 67-84). Routledge.
- Chodorow, N. J. (1978). *The Reproduction of Mothering*. Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Press.
- Erdem, N. (2015). Annelik ve oyun. *Cogito*, 81, 192-201.
- Fraiberg, S., Adelson, E., Shapiro, V. (1975). Ghosts in the nursery: A psychoanalytic approach to the problems of impaired infant-mother relationships. *Journal of American Academy of Child Psychiatry*, 14(3), 387-421.
- Freud, S. (1919). *The 'Uncanny.'* *Standard Edition*, 17. cilt, 217-256.
- Freud, S. (1920). *Beyond the Pleasure Principle.* *Standard Edition*, 18. cilt, 1-64.
- Gyllenhaal, M. Kleinhendler, T., Dorfman, C., Handelsman-Keren, O. (Yapımcı), Gyllenhaal, M. (Yönetmen). (2021). *The Lost Daughter* [Film]. Netflix.
- Halberstadt-Freud, H. (2012). Postpartum depression and symbiotic illusion. P. Mariotti (Haz.). *The Maternal Lineage: Identification, Desire and Transgenerational Issues* içinde, (s. 279-305). Londra ve New York: Routledge.
- Irigaray, R. (1979). The “mechanics” of fluids. *The Sex Which is Not One* içinde, (s. 106-118). New York, NY: Cornell University Press.

- Leuzinger-Bohleber, M. (2012). The Medea fantasy. An unconscious determinant of psychogenic sterility. P. Mariotti (Haz.). *The Maternal Lineage: Identification, Desire and Transgenerational Issues* içinde, (s. 169-205). Londra ve New York: Routledge.
- Mariotti, P. (2012). General introduction. P. Mariotti (Haz.). *The Maternal Lineage: Identification, Desire and Transgenerational Issues* içinde, (s. 1-44). Londra ve New York: Routledge.
- Mungan, M. (1992). Kadırğa. M. Mungan (Şair.). *Yaz Geçer* içinde (s. 51). İstanbul: Metis Yayınları.
- Parker, R. (2005). *Torn in Two: The Experience of Maternal Ambivalence*. Londra: Virago Press.
- Raphael-Leff, J. (2015). *Dark Side of The Womb*. Londra: The Anna Freud Center.
- Raphael-Leff, J. (2018). Where the wild things are. J. Raphael-Leff (Haz.). *Parent-Infant Psychodynamics: Wild Things, Mirrors & Ghosts* içinde (s. 53-69). Londra ve New York: Routledge.
- Rilke, R. M. (2018). *The Unfortunate Fate of Childhood Dolls*. Ekim 17, 2022 tarihinde <https://www.theparisreview.org/blog/2018/05/25/the-unfortunate-fate-of-childhood-dolls/> adresinden alınmıştır.
- Winnicott, D. W. (2012). Primary maternal preoccupation. P. Mariotti (Haz.). *The Maternal Lineage: Identification, Desire and Transgenerational Issues* içinde, (s. 59-66). Londra ve New York: Routledge. (Özgün eser 1958 tarihlidir).
- Winnicott, D. W. (1949). Hate in the counter-transference. *International Journal of Psychoanalysis*, 30, 69-74.
- Winnicott, D. W. (1998). *Oyun ve Gerçeklik*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün eser 1971 tarihlidir).