



**TÜRK SİNEMASINA FARKLI
BİR BAKIŞ: KOMEDİ ANLATILARINDA
TRAVMATİK KAHRAMANLARIN
ÇÖZÜMLENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Gülsemin ÜNAL

Eskişehir 2024

**TÜRK SİNEMASINA FARKLI BİR BAKIŞ: KOMEDİ ANLATILARINDA
TRAVMATİK KAHRAMANLARIN ÇÖZÜMLENMESİ**

Gülsemin ÜNAL

YÜKSEK LİSANS

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temmuz 2024

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Gülsemin ÜNAL'ın "Türk Sinemasına Farklı Bir Bakış: Komedi Anlatılarında Travmatik Kahramanların Çözümlemesi" başlıklı tezi 30 Temmuz 2024 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Sinema ve Televizyon programında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN

Üye : Doç. Dr. Neslihan GÖKER

Üye : Dr. Öğr. Üy. Onur YUMURTACI

İmza

Prof. Dr. Saime ÖNCE

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

TÜRK SİNEMASINA FARKLI BİR BAKIŞ: KOMEDİ ANLATILARINDA TRAVMATİK KAHRAMANLARIN ÇÖZÜMLENMESİ

Gülsemin ÜNAL

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz 2024

Danışman: Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN

Modern toplumda bireylerin yaşadığı travmalar daha bilinir hâle gelmiştir ve anlatılarda daha fazla temsil edilmeye başlanmıştır. Sinema, travmaların temsil edildiği anlatılardan bir tanesidir. Bir toplumun yapısını anlamak sinema gibi anlatılar ile mümkün hâle gelebilmektedir. Bu bağlamda, toplumun büyük çoğunluğu tarafından tercih edilerek izlenen filmler sinema ve toplum ilişkisini anlayabilmek adına önemlidir. Türk toplumunun travmatik deneyimlerini çözümlemek için Türk sinemasında en fazla izlenen tür olan komedi filmlerinde karakterlerin travmatik dönüşümlerini tespit etmek ve elde edilen bulguları yorumlamak bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu çalışmada film karakterleri analiz edildiği için nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir ve nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Betimsel tarama modeli kullanılarak çözümlenen karakterler kendi koşulları içerisinde değerlendirilmiştir. Çözümlenen filmler ise amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme yöntemi kullanılarak seçilmiştir ve 2009-2020 yılları arasında vizyona girmiş olan ve en çok izlenen beş adet komedi filmi çalışma kapsamında belirlenmiştir. Elde edilen bulguların açıklanması psikanalitik film eleştirisi ve yorumlayıcı yaklaşım çerçevesinde temellendirilmiştir. Çalışma sonucunda Türk sinemasındaki popüler komedi filmlerinde ana karakterin travmatik dönüşümlerinin anlatı içerisinde nasıl biçimlendiği anlamlandırılarak, karakterlerin travmalarının filmlerde nasıl temsil edildiği ve izleyicinin neye güldüğü ortaya koyulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Türk Sineması, Komedi Türü, Travma, Anlatı, Ana Karakter

ABSTRACT

A DIFFERENT PERSPECTIVE ON TURKISH CINEMA: ANALYZING TRAUMATIZED HEROES IN COMEDY NARRATIVES

Gülsemin ÜNAL

Department of Cinema and Television

Anadolu University Institute of Graduate Education, July 2024

Assoc. Prof. Dr. Özgür ÇALIŞKAN

In modern society, the traumas experienced by individuals have become more known and have begun to be represented more in narratives. Cinema is one of the narratives in which traumas are represented. It is possible to understand the structure of a society through narratives such as cinema. In this context, movies that are preferred and watched by the majority of the society are significant for understanding the relationship between cinema and society. In order to analyze the traumatic experiences of Turkish society, the aim of this study is to determine the traumatic transformations of the characters in comedy films, which are the most watched genre in Turkish cinema, and to interpret the findings obtained. In this study, the qualitative research method was adopted since the film characters were analyzed and the descriptive survey model was used among qualitative research methods. The characters analyzed using the descriptive survey model were evaluated within their own conditions. The analyzed films were selected using the criterion sampling method, one of the purposeful sampling methods, and the five most watched comedy films released between 2009 and 2020 were determined within the scope of the study. The explanation of the findings is based on psychoanalytic film criticism and interpretive approach. As a result of the study, how the main character's traumatic transformations are shaped within the narrative in popular comedy films in Turkish cinema is made sense of, how the traumas of the characters are represented in the films and what the audience laughs at.

Keywords: Turkish Cinema, Comedy Genre, Narrative, Main Character, Trauma

ÖN SÖZ

Tez sürecim boyunca yaşadığım kayıplar kadar güzel tecrübeler de kazandım. En önemlisi tam vazgeçtim dediğim noktada çalışmamın gerçekleşmesi için beni yeniden ayağa kaldıran kıymetli tez danışmanım Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN ile yollarımızın kesişmesiydi. Dolayısıyla bu tezin gerçekleştirilmesinde çok kıymetli katkıları olan tez danışmanım Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN hocama benimle paylaştığı tüm bilgileri, sabrı, yol göstericiliği, önerileri, eleştirileri ve tez sürecim boyunca kendim olabilmem adına sağladığı alan için teşekkürlerimi sunarım. Tez savunma jürimde yer alarak tezime sağladıkları değerli katkıları için Doç. Dr. Neslihan GÖKER ve Dr. Öğr. Üyesi Onur YUMURTACI hocalarıma teşekkür ederim.

Tez sürecim boyunca pek çok aşamada her an sorularıma yanıt vermeye çalışan kıymetli arkadaşım Arş. Gör. Cemile BALIK'a sabrı ve yol arkadaşlığı için teşekkür ederim.

En az benim kadar akademik yolculukta olmamı isteyen ve hayat bana ne sunarsa sunsun her koşulda yanımda olacağını bildiğim canım babam Hanefi KAYA'ya bana olan inancı ve desteği için; yaşadığı zor dönemlere rağmen her zaman yanımda olduğunu bildiğim bir çağırmanla her daim yanıma koşan canım annem İlkay KAYA'ya ve tüm zorlu günlerimde yanımda olan, benimle birlikte zorluklara katlanan canım kardeşim Emin Can KAYA'ya teşekkür ederim.

Çocuk yaşımdan bu yana kalbinin hep benimle attığını bildiğim, 14 güzel yılı beraber paylaştığım, 3 yıldır yuvamı paylaştığım ve hayat bizi nereye sürüklerse sürüklesin yanımda hep varlığını, desteğini, ilgisini, inancını, sabrını hissettiğim sevgili eşim Ömer ÜNAL'a her koşulda benimle bu yolda olduğunu hissettirdiği ve bunu gerçekleştirdiği için teşekkür ederim. Son olarak, tez sürecimin son aylarında aynı bedende minik kalbi ve sevimli hareketleriyle bana eşlik eden ve beni hiç yormayan minik kızım Ayyüce ÜNAL'a içimdeki yaratıcı kadını ortaya çıkardığı için teşekkür ederim.

Gülsemin ÜNAL

Eskişehir 2024

21/07/2024

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Gülsemin ÜNAL

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Konu ve Problem.....	1
1.2. Amaç.....	2
1.3. Önem	2
1.4. Varsayımlar.....	5
1.5. Sınırlılıklar	5
1.6. Tanımlar	5
1.6.1. Bilinç dışı	5
1.6.2. Arzu.....	6
1.6.3. Ayna Evresi.....	7
2. ALANYAZIN	7
2.1. Travma ve Sinema.....	7
2.1.1. Travma Kavramı ve Travma Çalışmaları	7
2.1.2. Lacancı Karakter Çözümleme.....	11
2.1.1.1. Bilinç Dışının Söylemi.....	12
2.1.1.2. İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması	13
2.1.1.3. Lacan'ın Öteki Kavramı	14
2.1.1.4. Simgesel Ölüm.....	15

2.1.1.5.	Post Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü	16
2.1.3.	Sinemada Travmanın Kuramsallaştırılması	17
2.1.3.1.	Travma Filmlerinin Çeşitleri	20
2.1.3.1.1.	Tedavi Stratejisine Ait Travma Filmleri	21
2.1.3.1.2.	Şok Stratejisine Ait Travma Filmleri	22
2.1.3.1.3.	Röntgencilik Stratejisine Ait Travma Filmleri.....	22
2.1.3.1.4.	Tanıklık Stratejisine Ait Travma Filmleri.....	23
2.2.	Sinemada Komedi ve Travma	24
2.2.1.	Gülmenin Felsefesi: Neye Güleriz?	24
2.2.2.	Psikolojide Gülme Eylemi	27
2.2.3.	Sinemada Komedi	28
2.2.3.1.	Sessiz Sinemada Komedi Anlatısının Altın Çağı ve Charlie Chaplin	31
2.2.3.2.	Komedi Filmlerinde Travmatik Karakterler ve Travma Anlatısı	33
3.	Yöntem.....	35
3.1.	Araştırma Modeli	35
3.2.	Evren ve Örneklem	35
3.3.	Veri Toplama Tekniği ve Aracı	37
3.4.	Veri Analizi.....	37
3.5.	Etik Bildirim	38
4.	Bulgular ve Yorum.....	39
4.1.	Recep İvedik 2	39
4.1.1.	Filmin Künyesi	39
4.1.2.	Filmin Konusu.....	39
4.1.3.	Filmin Ana Karakterleri	40
4.1.4.	Filmin Çözümlemesi	40

4.1.4.1.	Mutluhan İzmir'in Lacancı Karakter Çözümleme Kavramlarına Göre Filmin Çözümlemesi	40
4.1.4.1.1.	Bilinç Dışının Söylemi.....	40
4.1.4.1.2.	İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması	42
4.1.4.1.3.	Lacan'ın Öteki Kuramı	44
4.1.4.1.4.	Simgesel Ölüm.....	46
4.1.4.1.5.	Post-Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü.....	47
4.1.4.2.	A. Kaplan ve B. Wang'in "Travmatik Filmlerde Temsil Stratejisi Çeşitleri"ne Göre Filmin Çözümlemesi	48
4.2.	Eyyvah Eyyvah	49
4.2.1.	Filmin Künyesi	50
4.2.2.	Filmin Konusu.....	50
4.2.3.	Filmin Ana Karakterleri	51
4.2.4.	Filmin Çözümlemesi	51
4.2.4.1.	Mutluhan İzmir'in Lacancı Karakter Çözümleme Kavramlarına Göre Filmin Çözümlemesi	51
4.2.4.1.1.	Bilinç Dışının Söylemi.....	51
4.2.4.1.2.	İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması	52
4.2.4.1.3.	Lacan'ın Öteki Kuramı	54
4.2.4.1.4.	Simgesel Ölüm.....	55
4.2.4.1.5.	Post-Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü.....	56
4.2.4.2.	A. Kaplan ve B. Wang'in "Travmatik Filmlerde Temsil Stratejisi Çeşitleri"ne Göre Filmin Çözümlemesi	57
4.3.	Düğün Dernek.....	58
4.3.1.	Filmin Künyesi	59
4.3.2.	Filmin Konusu.....	59
4.3.3.	Filmin Ana Karakterleri	60

4.3.4.	Filmin Çözümlemesi	60
4.3.4.1.	Mutluhan İzmir'in Lacancı Karakter Çözümleme Kavramlarına Göre Filmin Çözümlemesi	60
4.3.4.1.1.	Bilinç Dışının Söylemi.....	61
4.3.4.1.2.	İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması	63
4.3.4.1.5.	Post-Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü.....	67
4.3.4.2.	A. Kaplan ve B. Wang'ın "Travmatik Filmlerde Temsil Stratejisi Çeşitleri"ne Göre Filmin Çözümlemesi	68
4.4.	Aile Arasında	69
4.4.1.	Filmin Künyesi	70
4.4.2.	Filmin Konusu.....	70
4.4.3.	Filmin Ana Karakterleri	71
4.4.4.	Filmin Çözümlemesi	72
4.4.4.1.	Mutluhan İzmir'in Lacancı Karakter Çözümleme Kavramlarına Göre Filmin Çözümlemesi	72
4.4.4.1.1.	Bilinç Dışının Söylemi.....	72
4.4.4.1.2.	İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması	74
4.4.4.1.3.	Lacan'ın Öteki Kuramı.....	76
4.4.4.1.4.	Simgesel Ölüm.....	77
4.4.4.1.5.	Post-Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü.....	79
4.4.4.2.	A. Kaplan ve B. Wang'ın "Travmatik Filmlerde Temsil Stratejisi Çeşitleri"ne Göre Filmin Çözümlemesi	80
4.5.	Etilerin Savaşı.....	81
4.5.1.	Filmin Künyesi	81
4.5.2.	Filmin Konusu.....	81
4.5.3.	Filmin Ana Karakterleri	82
4.5.4.	Filmin Çözümlemesi	82

4.5.4.1. Mutluhan İzmir'in Lacancı Karakter Çözümleme Kavramlarına Göre Filmin Çözümlemesi	82
4.5.4.1.1. Bilinç Dışının Söylemi.....	82
4.5.4.1.2. İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması	84
4.5.4.1.3. Lacan'ın Öteki Kuramı	85
4.5.4.1.4. Simgesel Ölüm.....	86
4.5.4.1.5. Post-Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü.....	87
4.5.4.2. A. Kaplan ve B. Wang'ın "Travmatik Filmlerde Temsil Stratejisi Çeşitleri"ne Göre Filmin Çözümlemesi	88
5. Sonuç ve Öneriler	89
5.1. Sonuç	89
5.1.1. Bilinç Dışının Söylemi.....	90
5.1.2. İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması	91
5.1.3. Lacan'ın Öteki Kavramı	91
5.1.4. Simgesel Ölüm.....	92
5.1.5. Post Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü	94
5.1.6. A. Kaplan ve B. Wang'ın "Travmatik Filmlerde Temsil Stratejisi Çeşitleri"	95
5.1.7. 5.1.7.Sonsöz.....	96
5.2. Öneriler	96
KAYNAKÇA	98
ÖZGEÇMİŞ	

“Hayat yakından bakıldığında trajedi, uzaktan bakıldığında ise komedidir.”

Charlie Chaplin

1. GİRİŞ

1.1. Konu ve Problem

İnsan dünyaya geldiği andan itibaren bir birey olarak kabul edilmektedir ve yaşamı boyunca pek çok deneyim elde etmektedir. Deneyimlerini ise sanat aracılığıyla ifade etmeye ihtiyaç duymaktadır. Mağarada yaşamın olduğu yıllardan günümüze kadar da kendini ifade etme ihtiyacı hisseden insanlar yaşadıkları deneyimlerini resim çizerek, masallar anlatarak, şarkı söyleyerek, film çekerek ve daha pek çok farklı yolla ifade etmiştir. Özellikle başına gelen beklenmedik, acı veren, korku ya da endişeye sebep olan olaylar insan tarafından ya çok içselleştirilmiştir ya da sanat vasıtası ile dışa vurularak ifade edilmiştir. Sinema, insanın birden fazla duyusuna hitap ederek hem görsel anlatımı hem de işitsel anlatımı ile insan hikâyelerinin etkileyici bir şekilde ele alındığı bir sanat dalıdır. Dolayısıyla insanın başına gelen beklenmedik, ani olaylar kısacası travmalar sinemanın anlatım dili ile etkili bir şekilde yansıtılmaktadır. Bir yandan da diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemada da travmalar genellikle dram, melodram gibi anlatı türleri ile filmlere konu olmuştur. Yaşanan savaşlar, doğal afetler, göç, töre gibi meseleler insanların yaşadığı en belirgin travmalardır ve tüm bunlar insanlara acı veren olaylardır. Dolayısıyla da sinema filmlerinde bu temalar sıklıkla kullanılmaktadır ve insanın yaşadığı acı deneyimler filmlerde temsil edilmektedir.

Freud ve Lacan’a göre travmaların temelinde çocukluk döneminde yaşanan anneden kopuş önemli bir etkidir. Anne ile kurduğu ikili ilişkiden sağlıklı bir biçimde ayrılık yaşayan birey travmaları daha geç deneyimlerken bu kopuşu sağlıklı şekilde tamamlayan bireyler travmayı daha erken deneyimlemiş olurlar. Savaş, doğal afet gibi hayatın sonraki döneminde yaşanan travmaların filmlere konu olmasına benzer şekilde insanın deneyimlediği erken dönem travmalar da sinema filmlerine konu olmaktadır. Lacan bu travmatik deneyimleri dil düzeyinde ele almaktadır ve bireyin girdiği her yeni ortamda o dilin kodlarına uyum sağlamaya çalışmasının gerekliliğini ifade etmektedir. Bulunduğu ortamın dilsel düzeyinde kendi var oluşunu sağlayamayan bireyin ise travmatik bir birey olduğunu dile getirmektedir. Bireyin bulunduğu ortama ayak

uyduramaması travmatik bir deneyim olarak filmlere de konu olmaktadır. Genellikle bu unsurlar sinemada dram ve melodram gibi türler aracılığıyla temsil edilmektedir. Ancak insan hayatından ayrı ele alınamayan popüler filmlerde de travmalar temsil edilmektedir. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışmada Türk sinemasında popüler bir tür olan komedi filmlerinde travmaların nasıl temsil edildiği betimlenmeye çalışılacaktır.

Çalışmanın problemi, literatürde dram filmleri ile çalışılan travmaların komedi filmleri ile ilişkisinin nasıl biçimlendiğidir. Bu problem çerçevesinde popüler komedi filmlerinde karakterlerin yaşadığı travmaların izleyiciye aktarılmasında benzer ya da farklı kodların hangi biçimde kullanılarak komedi filmlerinde nasıl temsil edildiği bulgular ile yorumlanmaktadır.

1.2. Amaç

Bir toplumda en çok izlenen filmler o toplumu çözümleyebilmek adına önemlidir. Dolayısıyla Türk toplumunun neye güldüğü ve bu filmlerde hangi konuların ele alındığı Türk toplumunu bu çalışmada incelenen filmler üzerinden anlamlandırabilmek adına önemli bir husustur. Dolayısıyla bu çalışmada son 15 yılda Türk sinemasında en fazla izlenen tür olan komedi filmlerinde karakterlerin travmatik dönüşümlerini tespit etmek ve elde edilen bulguları yorumlamak amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda örneklem olarak seçilen filmlerde anlatı yapısı içinde travmatik dönüşümlerin nasıl şekillendiği ve hangi karakter tiplerinin yaygın biçimde kullanıldığı analiz edilmektedir. Ayrıca alt bir amaç olarak komedi anlatısında yer alan travmatik unsurlar üzerinden Türk toplumunun neye güldüğü irdelenmektedir çünkü filmlerin toplumu yansıtan birer ayna olduğu tarihsel süreçte sinema alanındaki birçok alanda dile getirilmiştir. Dolayısıyla Türk toplumunun neye güldüğü ve bu filmlerde hangi konuların ele alındığı Türk toplumunun komedi anlatılarında hangi travmatik öğelerle karşılaştığını çözümleyebilmek adına önemli bir husustur.

1.3. Önem

Dünya sinema literatüründe travma konusu pek çok farklı açıdan incelenen bir çalışma alanıdır ve Türk sinema literatürü incelendiğinde de travma konusunu farklı açılardan ele alan tezler bulunmaktadır. Sinema literatüründe karakterlerin travmasını ele alan tezler coğrafi olarak Lübnan, Post Yugoslavya, İran, Amerika, Türkiye gibi ülkelerde yaşanmış toplumsal travmaları kuramsal bir çerçeve çizerek analiz etmiştir. Söz konusu çalışmalarda toplumların yaşadığı travmaların filmlerde nasıl bir yansıma bulduğu, yaşanan travmaların filmlerde hangi araçlarla temsil edildiği, filmlerin karakterler aracılığıyla topluma ilettiği mesajların neler olduğu ve “öteki”den kaynaklanan travmaların filmler de nasıl ele alındığı gibi konular üzerinde odaklanılmıştır ve bu tezlerde sinema literatürü açısından yeni yaklaşımlar ortaya atılmıştır.

Türk sinema literatüründe travma ve sinema konusunu inceleyen tezler ve travmayı ele aldıkları bağlamlar şu şekilde sıralanabilir. Gökhan Evecen (2023) Lübnan toplumunun yaşadığı travmaları geçmiş, kimlik, mekân ve travma kavramları üzerinden tartışmıştır ve Lübnan toplumunun deneyimlediği travmatik unsurların ve bu deneyimlerin filmlerde işleniş bakımından doğrudan bir ilişki olduğunu tespit etmiştir. İbrahim Zateri (2023) Onur Ünlü filmlerinde yer alan karakterleri Freud’un ego savunma mekanizmaları bağlamında ele alarak film karakterlerinin travmatik unsurlar barındırdığı sonucuna ulaşmıştır. Sevcen Sönmez (2012) “Toplumsal Bellek ve Sinema: Türk Sinemasında Travmatik Temsiller” başlıklı tezinde Türkiye’de ulusal kimliğin inşasında farklı kimlik ve etnik kökenlerin homojenleştirilmesinden kaynaklı “öteki” meselesinin yarattığı travmayı incelemiştir ve film anlatısında kimlik mücadelesinden dolayı yaşanan travmaların izlerine rastlamıştır. Sinem Evren Yüksel (2011) 1990 sonrası Türk Sinemasında melodramatik imgelemin nasıl bir değişime uğradığını ve modernlik ile olan bağlantısı çerçevesinde hangi fantezileri konu edindiğini tartışmıştır. Bager Gülmez (2021) 2000 sonrası Türk sinemasında ana karakterlerin gayrimüslimler olduğu filmlerde gayrimüslim bireylerin anlatı içerisinde yaşadığı toplumsal travmaları incelemiştir ve çağdaş ya da geleneksel anlatı fark etmeksizin filmlerdeki gayrimüslim ana karakterlerin kaçmak zorunda olma, yurduna geri dönme çabası gibi pratikleri deneyimlediklerini tespit etmiştir. Akın Tunç (2020) Yugoslav İç Savaşı ile Yugoslavya’dan ayrılan ve Post Yugoslav sineması adıyla anılan toplumların savaş travmalarının filmlerdeki yansımalarını incelemiştir.

Glden Tümer (2020) “Bahman Gobadi Sinemasında Hayvan Metaforuyla Travma Anlatımı” başlıklı tezinde Bahman Gobadi’nin hayvan ismi içeren filmlerini seçerek İran toplumunun yaşadığı travmalar ve Bahman Gobadi sinemasında bu travmaların hayvan metaforu kullanılarak nasıl ele alındığını irdemiştir. Ona göre seçtiği filmler doğrultusunda hayvan metaforunun İran toplumundaki bireylerin travmalarını aktarma da büyük ölçüde rolü vardır. Ceren Kumova (2011) “Travma ve Amerikalılık: Hollywood Sinemasında “11 Eylül” başlıklı tezinde II. Dünya Savaşı’ndan itibaren 11 Eylül 2001 saldırısına kadar geçen süreçte Amerikan toplumunun yaşadığı travmatik deneyimlerin Hollywood filmlerinde nasıl bir yansıması olduğunu ve travma sonrası yaşanan durumlar üzerinde Hollywood sinemasının nasıl bir etkiye sahip olduğunu incelemiştir. Kumova, çalışması sonucunda geçmişte pek çok travmatik olay yaşayan Amerikan toplumunun Hollywood filmleri aracılığıyla yaşadıkları travmatik durumların dönüşüm geçirdiğini ifade etmektedir.

Aslı Ildır (2017) Çağdaş Türk sinemasında özellikle 2010 sonrası filmlerde alegorik bir anlatımla toplumsal travmaları Walter Benjamin’in Angelus Novus yaklaşımı çerçevesinde ele almıştır ve son dönemde Türk toplumunun bizzat deneyimlediği toplumsal travmaların filmlerde alegorik bir anlatımla gerçekleştirildiğini ortaya koymuştur. Özge stner Wawbach (2009) 12 Eylül 1980 darbesi ve sonrasında yaşanan travmayı popüler Türk filmleri üzerinden ele almıştır ve ona göre sinema toplumsal gerçekler ile yüzleşmek için bir araçtır, filmler de bu amaca hizmet eder. Tüm bu çalışmalar incelendiğinde travmaların genellikle dram filmleri üzerinden ele alındığı tespit edilmiştir. Komedi anlatısında travmatik unsurları ele alan bir çalışmanın bulunmaması bu tezin özgün değerini oluşturmaktadır.

Özden (2014, s. 221)’e göre tür filmleri yönetmenin kişisel dışavurumlarını gerçekleştirdikleri sanat yapıtlarıdır ancak popülerlik niteliklerinden dolayı yönetmenin kişisel dışavurumu kadar toplumun kolektif kaygıları arasında da bir dengeye sahiptirler. Bir tür olarak komedi, Şen (2019, s. 712)’e göre insanı toplumsal hayat içerisinde değerlendirir ve toplumu en gerçek görüntüsüyle aksettirebildiği gibi toplum sorunlarına eleştiri de getirebilmektedir. Türk komedi sinemasında 1970’lerden itibaren genellikle Kemal Sunal tarafından canlandırılan karakterler aracılığıyla dönemin sosyal, ekonomik ve politik eleştirileri yapılmıştır. Aynı zamanda karakterin yaşamındaki zorluklar ele alınırken film sonunda bu sorunlar çözüme kavuşmuştur. Günümüz

komedi sinemasında da toplumsal birtakım sorunların karakter üzerinden ele alındığı varsayılmaktadır. Bu varsayıma dayanarak Türk sinemasında son dönemlerde en çok izlenen film türlerinden biri olan komedi filmlerinin karakterlerinin travmalarını analiz etmek Türk toplumunun yaşadığı kolektif travmaları da göz önüne serebilir. Dolayısıyla çözümlenen filmlerden yola çıkarak Türk toplumunun yaşadığı travmaları ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmada Türk sinemasında son dönemlerde en çok izlenen film türlerinden biri olan komedi filmlerinde ana karakterlerin travmalarının filmlere konu olduğu varsayılmaktadır. Komedi filmlerinde travma yaşayan ana karakterler anlatı içerisinde yaşadığı deneyimler sonucunda dönüştüğü varsayılmaktadır. İnsanların yaşadığı travmaların filmler de dram anlatısı kullanılmadan da komedi ile anlatılabildiği varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma Türkiye’de çekilen ve araştırma kapsamında belirlenen ölçütler doğrultusunda seçilen filmler ile sınırlandırılmıştır. Lacan’ın psikanalitik yaklaşımı bu çalışmanın bir diğer sınırlılığı olarak belirlenmiştir. Araştırma kapsamında belirlenen ölçütler çalışmanın yöntem bölümünde belirtilmektedir.

1.6. Tanımlar

1.6.1. Bilinç dışı

Bilinç dışı kavramını Freud (2022a, s. 35) *bastırılmış olan ve bendeki şey, benin çekirdeği* olarak tanımlamaktadır. Freud’a göre bilinç düzeyinde yaşananlar bilinçaltında yer almaktadır. Ancak ona göre içimizde etkin bir biçimde yer alan fikirler bilinçli olarak nitelendirilebilir ve bunun dışında kalanlar ise bilinç dışı fikirlerdir (Bruer ve Freud, 2001, s. 273) Bilinç dışı fikirlerin bilinç düzeyine çıkması rüyaların yorumlanması ile gerçekleşir (Freud, 2021, 52-53). Ona göre bilinçaltına bastırılan

duygular ya da dürtüler çoğunlukla çocukluk döneminde oluşmaktadır. Lacan’a göre (2022, s. 26) ise *bilinç dışı dil gibi yapılanmıştır*. Bir bebek dilsel bir ortamda doğar ve kendini tanımlarken öteki üzerinden tanımlar. Bebeğin doğduğu andan itibaren kendini tanımlaması öteki olan anne, babası veya çevresi ile gerçekleşir. Heidegger (2008, s. 12) insan varlığını sadece varlık olma biçiminde değil dünya içinde var olma şeklinde açıklar. Yani insan varlığı kendini dünya içinde değerlendirmektedir. Psikanalize felsefi düşünceleri de dâhil eden Lacan, bu yaklaşımlar doğrultusunda bilinç dışını dinamik bir yapı (2022, s.27) olarak ele alır ve dilsel yapı değiştikçe öteki üzerinden kendini tanımlayan bireyin bilinç dışı deneyimlerinin değişebileceğini ifade eder (2021). “Bilinç dışı, öznenin bilinçli söylemini sürdürme eylemini ortadan kaldırarak ortaya çıkan, öznelere aşkın somut bir söylevdir” (Lacan, 2021, s. 115). Bir başka deyişle bireyin gerçekliği; bilinç dışı bir etkinliğe indirgenemez, bilinç dışının etkisiyle ortaya çıkmaz, bireyin içinde bulunduğu öznelerin etkisiyle ortaya çıkar. Bir başka ifadeyle bireyin bilinç dışı yapısı ötekinin söylemiyle şekillenmektedir (Lacan, 2021, s. 113).

1.6.2. Arzu

Lacan’a göre (2022, s. 162) bilinç dışını cinselliğe bağlayan bir düğüm noktası vardır ve bu düğüm noktası arzunun irdelenmesi ile açığa çıkartılabilir. Onun için arzu, dilbilimsel düzeyde gösterenlerde bağımlılık bulur ve imkânsızdır, doyurulamayandır, mutlak ve kavranamaz bir kavramdır. Lacan (2022, s. 192) öznenin aradığının fallus olmadığını aksine onun yokluğunu aradığını ifade eder ve ona göre arzunun hakiki hedefi sahnedeki kendisi değil orada yer alan ötekidir. Özne, arzusunun ötekinin aldığı *jouissance*¹’ı tutmak ve yakalamak olduğunu fark edecektir ancak *jouissance* ulaşılması imkânsız olandır (Lacan, 2022, s. 193). Özne *jouissance*’ı tespit ettiği zaman dünyanın var olma durumunu oluşturan kargaşanın kendisini bulur (Mencütekin, 2014 s. 52). McGowan’a göre (2012, s. 32-33) erken dönem sinema kuramında arzu Lacan’dan ziyade Nietzsche ve Foucault ile daha fazla ilişkilendirilmiştir. Hem Foucault hem de Nietzsche arzuyu, iktidar yani güç ile ilişkilendirilir ve arzunun amacı açık bir şekilde öteki üzerinde hâkimiyet kurmaktır. Adanır (2003, s. 68-70) için ise arzu ideolojinin bir ürünüdür ve günümüzde yiyecek, içecek, kıyafet vb. ürünlerde arzunun birer nesnesi haline gelmiştir. Ona göre sinemada arzuyu yaratan yönetmendir ve bunu insan

¹ Haz ilkesinin ötesinde, basit bir tatminin ötesinde, dürtünün tatmin edilmesi.

üzerinden gerçekleştirir. Metz'in ifadesiyle ise sinemada arzu nesnesi oluşturmak gerçeğe benzeterek sağlanır (Metz'den akt. Adanır, 2003, s. 71). Mulvey'e göre ise cinsel dengesizliğin olduğu dünyada eril bakış için arzu nesnesi dışıl bir figür ile gerçekleştirilir (Mulvey'den akt. McGowan, 2012, s. 34). Berger'de (2019, s. 146) bu düşünceyi destekler biçimde modern sanattan günümüze kadar olan süreçte ideal izleyicinin erkek olarak kabul edildiğini ifade etmektedir.

1.6.3. Ayna Evresi

İnsan tam anlamıyla gelişimini tamamlamadan doğar ve doğduğu anda ihtiyaçlarını kendi karşılayamaz. Gelişimini dış dünyada tamamlamak durumunda kalan çocuk Lacan'a göre (2022, s. 78) altı-on sekiz aylık arasındaki süreçte aynada kendi görüntüsü ile karşılaşır ve kendi varlığını anlamlandırmaya çalışır. Bu sürecin içerisine dâhil olan çocuk öteki ile yüzleştiği ilk anı yaşar ve dilin ona evrensel özne anlamını yüklemesinden önce ilk kez simgesel düzeyi deneyimler (Lacan, 2022, s. 79). Bu andan itibaren çocuk iç dünya ve dış dünya arasındaki ilişkiyi kurmaya çalışır. Annesinden bağımsız bir özne olarak var olduğu bilincine erişen çocuk çevreye yani ötekinin dilsel evrenine katılır. Butler'e göre (2011, s. 81) ayna evresi sinemada bir metafor olarak nitelendirilebilir ve bunun da Metz tarafından geliştirildiğini açıklar. Metz'e göre beyaz perde ayna gibidir ama bu ayna bizi yansıtmaz, aksine olmak istediğimiz kişiyi yansıtır (akt. Butler, 2011, s. 81).

2. ALANYAZIN

2.1. Travma ve Sinema

2.1.1. Travma Kavramı ve Travma Çalışmaları

Travma, Türk Dil Kurumu Sözlüğüne (2023) göre, ruh bilimine ait bir kavram olarak “sarsıntı” anlamında, tıp bilimine ait bir kavram olarak ise “bir doku veya organın yapısını, biçimini bozan ve dıştan mekanik bir tepki sonucu oluşan yerel yara, örselenme” anlamında kullanılmaktadır. Kavram, Eski Yunanca da “yara” (Nişanyan Sözlük) sözcüğünden gelmektedir ve “tıpta bir darbe sonucu oluşan bedensel veya ruhsal yara” (Nişanyan Sözlük) anlamında kullanılmaktadır. Margalit'e göre (2004, s.

125) travma, öncelikle tıbbi bir terim olarak bir kaza veya dış şiddet eyleminin bir sonucu olan ciddi bir fiziksel yaralanmayı ifade etmek için kullanılmıştır. Margalit açısından kavram daha sonra psikolojinin çalışma alanına girdiğinde hem tıbbi bir terim olarak anlamını korumuş hem de harici bir kaynaktan gelen şok anlamıyla duygusal yaralanmayı ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Travma kavramı, psikolojinin çalışma alanına girmesiyle ruhsal olarak yaşanan bir sarsıntıyı, kişiyi psikolojik olarak zorlayan bir durumu tanımlamak amacıyla kullanılmıştır.

Amerikan Psikiyatri Birliği ise askeri saldırı, cinsel saldırı, fiziksel saldırı, gasp gibi şiddet içeren kişisel bir saldırı, kaçırılma, terör saldırısı, doğal veya insan kaynaklı felaketler, savaş gibi olağanüstü durumları travmatik olaylar olarak değerlendirirken travmatik olayların sadece bu durumlar ile sınırlı olmadığını ifade etmektedir. Cinsel istismar, yaralanma gibi durumları çocuklar için travmatik durumlar olarak ele almakta ve yetişkin ve çocuklar açısından travmayı sınıflandırmaktadır. Ayrıca travmatik olayları bireyin kendi yaşaması ya da beklenmedik şekilde travmatik olaylara tanık olması da travmaya sebep olabilmektedir (Walker, 2005, s. 3). Herbert (2023, s. 19) ise Amerikan Psikiyatri Birliğinin Ruhsal Bozuklukların Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı DSM- IV'te yapılan travma tanımlamasından yola çıkarak travmayı “gerçek ya da algılanan bir ölüm ya da yaralanma içeren ya da kendisinin veya başkalarının fiziksel bütünlüğüne tehdit oluşturan olay veya olaylar yaşaması, tanık olmasıdır. Bireyin verdiği tepkiler yoğun korku, çaresizlik veya dehşet içerir” şeklinde tanımlamıştır.

Herman'ın da ifade ettiği gibi (2023, s. 12-13) travma çalışmaları ilk olarak 19. Yüzyılın son yirmi yılı boyunca histeri olarak adlandırılan durum üzerine odaklanarak başlamıştır. Fransız nörolog Jean-Martin Charcot önderliğinde Paris'te kurulan Salpêtrière kliniğinde histerik hastalar ile nörolojik çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Charcot çalışmalarında hastaların fiziksel belirtilerine özenli bir biçimde odaklanmasına rağmen onların iç dünyalarını göz ardı ederek zihin ve duygu durumlarına odaklanmamıştır (Herman, 2023, s. 14). 1885 yılının sonuna doğru gelindiğine Sigmund Freud Charcot'un kliniğine katılarak nöropatolojik çalışmalarını yapmıştır ve Charcot'un aksine hastaların zihin durumları ile ilgilenmiştir. Yaptığı çalışmalar sonucunda da psikolojik bozuklukların beyinden ziyade zihinden kaynaklı bir durum olabileceğini ortaya koymuştur (Jay, 2021, s. 9-10). Breuer ise travmatik olayların yarattığı histerik belirtileri hakkında konuşmayı içeren ve “konuşma kürü” olarak

adlandırılan hipnozu kullanmıştır. Bu teknik ile Breuer tedavi sürecinde olan hastanın bastırılmış duygularını ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Freud ise başlangıçta Charcot'un geliştirdiği hipnoz tekniğini tam olarak anlayamasa da Breuer ile çalışmaya devam ettiği süreçte konuşma tedavisini kullanmaya başlamıştır ve hastaların zihinle ilgili düşüncelerini ifade etmelerini sağlamıştır (Jay, 2021, s. 11-12).

1893 yılında Breuer ve Freud *Histerik Görüngülerin Ruhsal Düzenekleri Üzerine: Ön Bildiri* makalesini yayınlarak histeri durumu için *başlatıcı olay* ve *hastalıklı görüngü* olarak iki kavramdan bahsetmişlerdir ve histeri durumuna neden olan olayın geçmişte yaşandığını fakat bu durumu tetikleyecek bir başlatıcı olayın yaşanması durumunda gün yüzüne çıktığını vurgulamaktadırlar. Onlara göre özellikle çocukluk yıllarında yaşanan bazı olayların başlatıcı bir olay yaşayarak tetiklemesiyle histerik belirtiler ortaya çıkmaktadır ve histeri durumunu yaşayan hastanın bu durumu ifade etmesi de hipnoz altında daha net bir biçimde gerçekleşmektedir (2001, s. 51-52). Bu noktada duygusal bir hatırlama olması gerektiğini ve duygusal bir bağlantı olmadan neredeyse hiçbir zaman bir sonuca varamadıklarını belirtmektedirler. Hastanın yaşadığı olayı olabilecek en ayrıntılı şekilde anlattığı ve yaşadığı duyguyu açıkça dile getirdiği zaman daha hızlı ve kalıcı şekilde histeri durumunun ortadan kalktığını keşfetmişlerdir (Breuer ve Freud, 2001, s. 55). Breuer ve Freud'un o yıllarda konuşma tedavisi olarak kullanmış oldukları bu yaklaşım günümüzde Freudcu psikanalizin bir ürünü olarak ifade edilmektedir (Kolk, 2023, s. 22). Freud ise hastaları tedavi etmek için kullandığı bu yönteme “ruhsağaltımsal yöntem” adını vermiştir ve bu yöntem için şu ifadeyi kullanmıştır: “Yöntem ilk yaşandığında serbestleştirilmemiş fikrin işleyici gücünü, boğulmuş duygusunun konuşma yoluyla bir çıkış yolu bulmasını sağlayarak bir son verir ve fikri (hafif hipnoz altında) normal bilince yerleştirerek ya da bellek yitiminin eşlik ettiği uykuda dolaşmada yapıldığı gibi hekimin telkinleriyle çıkarıp atarak çağrışımsal düzeltmeye uğratar.” (Breuer ve Freud, 2001, s. 65).

Freud “ağır mekanik sarsıntıları, tren çarpışmaları gibi demiryolu felaketlerini ve ölüm tehlikesiyle bağlantılı olarak gelişen kazaları ‘travmatik nevroz’ olarak tanımlamaktadır ve onun için savaş nevrozları ve savaş ile yaşanan büyük felaketler de travmatik birer nevrozdur.” Freud’a göre basit bir travmatik nevrozda iki özellik vardır: birincisi şaşırma veya korkuya bağlı olarak beklenmedik, dehşet verici bir durumun gelişmesi, ikincisi ise aynı zamanda bir yaralanma ya da sakatlanmanın nevrozun ortaya

çıkışında bir etkisi olmasıdır (Freud, 2022a, s. 28). Kardiner’e göre ise (1941, s. 69) savaş koşulları barış zamanı koşullarına kıyasla travmatik nevrozların ortaya çıkışında bir artışa neden olmaktadır. Dolayısıyla travma konusu yaşanan savaşlar sonucunda üzerinde daha fazla çalışılan bir alan olarak yer almaktadır. Örneğin I. Dünya Savaşı’nın koşullarına maruz kalan askerler Freud ve Kardiner’in değindiği şekilde sürekli yok olma tehdidi altında kalmışlardır ve silah arkadaşlarının ölmesine veya yaralanmasına şahitlik etmişlerdir. İngiliz psikolog Charles Meyers askerlerin yaşadığı bu duruma “bomba şoku” adını vermiştir (Herman, 2023, s. 25). Bomba şoku tanımlaması daha çok fiziksel bir yaralanmayı içermektedir. Ancak zaman içerisinde yapılan çalışmalar ile fiziksel bir yaralanmaya maruz kalmayan askerlerde de travmatik nevroz oluşabileceği öne sürülmüştür (Herman, 2023, s. 26). Kardiner de (1941, s. 69) konu ile ilgili olarak modern savaşta kullanılan uçaklar, yüksek patlayıcılar gibi unsurların sebep olduğu beklenmedik ve korkutucu durumların yaşanan travmatik nevrozun şiddeti üzerinde bir etkiye sahip olduğunu belirtmektedir. Çünkü savaş koşullarında yaklaşan tehlikenin yarattığı korku kaygı seviyesinde de bir artışa neden olmaktadır (1941, s. 71).

I. ve II. Dünya Savaşları ve sonrasında yaşanan Vietnam Savaşı gibi diğer savaşlar da travma konusunun çalışılacak bir alan olarak devam etmesine neden olmuştur. Herman’a göre (2023, s. 19) I. Dünya Savaşı’nın yaşanmasıyla travmatik çalışmaların yoğunlaşması psikanalize bilimin alanında bir yer açmıştır ve 1980 yılına gelindiğinde ise psikolojik travma ile ilgili ilk ciddi adım Amerikan Psikiyatri Birliği tarafından *Ruhsal Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders)*’ında yer alan mental bozukluklara “travma sonrası stres bozukluğu” olarak yeni bir kategori eklenmesi ile olmuştur. Bununla birlikte psikolojik travma konusu tanısal olarak kalıcı bir yer edinmeye başlamıştır (Herman, 2023, s. 30-34). Travma sonrası stres bozukluğu (TSSB) kavramı travma yaşayan bireyin sonrasında verdiği tepkilerin çeşidine ve bütününe verilen isimdir (Herbert, 2023, s. 42).

1980 yılında travmanın bilimsel alana daha fazla girmesiyle birlikte Susannah Radstone’a göre 1990’ların başından beri de akademik alanda travma konusu daha fazla ilgi görmeye başlamıştır. Radstone (2007, s. 9-13) için bunun sebebi bu zamana kadar yayınlanan çalışmaların alana kazandırdığı yeni açılımlardır. Özellikle Freud’un psikanaliz üzerine çalışmaları Shoshana Felman, Dori Laub, Cary Caruth ve nörobilim

alanında Van der Kolk ve Van der Hart, edebiyat alanında Georges Bataille ve Harold Bloom gibi araştırmacılara öncü olmuştur. Kısacası günümüz akademik çalışmaları gözden geçirildiğinde insana ait olan tüm anlatılarda travmanın ele alınan bir mesele olduğu ifade edilebilir. Özellikle de sosyal bilimlere ait alanlarda travmanın sosyal boyutları bilimsel çalışmalarda yer almaya başlamıştır. Caruth’a göre de (1996, s. 7-60) Freud, Lacan gibi psikanalistlerin odaklandıkları ve günümüz travma çalışmalarının ortaya çıkışındaki temel nokta travmanın “ölümle bir karşılaşma mı yoksa ölümden kurtulmuş olmanın devam eden bir deneyimi” mi olduğudur. Caruth’un bu ifadesinden yola çıkarak ölüm ve yaşam arasında olan bu ince çizgide tüm travmatik olayları deneyimleyenlerin insanlar olduğu ifade edilebilir. Dolayısıyla travmaları anlamak için insanı çözümlemek ve anlamlandırmak en önemli unsurdur. Bu noktada Mutluhan İzmir’in ele aldığı Lacan’ın karakter çözümleme yaklaşımını açıklamak yerinde olacaktır.

2.1.2. Lacancı Karakter Çözümleme

Bir bebek dünyaya geldikten sonra Lacan’ın ayna evresi olarak tanımladığı evrede kendini özne olarak başka bir deyişle ayrı bir ben olarak keşfetmeye başlar. Simgesel evreye geçiş olan bu süreçte bebek kendini tanımlarken bağlı olduğu mekânda bir kimlik edinimi sağlar. Öztürk’e göre (2012, s. 19) insanlar bütün iletişimsel ilişkilerini bir mekânda geliştirir ve devam ettirirler. Bulunduğu mekân içinde varlığını tanımlayan insan Bilgin’e göre (2007, s. 165) kendi var oluşunu *ben olmayan* başka bir deyişle öteki üzerinden kurar. Lacan’ın teorileri bağlamında karakter analizi yapan İzmir (2021, s. 11) Lacancı psikanaliz de öznenin analizinin değil öznenin içinde bulunduğu yapının yani mekânın analiz edildiğini öne sürer. Ona göre Lacan’ın kuramında özne hiçbir zaman öteki olandan ayrı olarak düşünülmediği için bir öteki olan mekân ve kültür karakter analizinde önemlidir. Diğer kuramcılardan farklı olarak Lacan ayna evresi ya da Ödipal Çatışmanın sağlıklı biçimde gerçekleşmesiyle ömür boyu insan zihninin kusursuz çalışacağını düşünmez. Ona göre öznenin ötekilerle kuracağı ilişki ve bunun üzerinden kendi varlığını kurabilmesi yaşamın sadece belli bir döneminde değil her an gerçekleşir. Çünkü özne olarak insan hayatın farklı noktalarında farklı ötekiler ile bir arada olacaktır (İzmir, 2021, s. 29). “Bir mekânın koşullarına göre oluşmuş olan simgesel okuma, diğer bir mekânın koşullarında işe yaramaz” (İzmir,

2021, s. 34). Bir başka deyişle bir mekânda kurulan Simgesel varoluş bir diğer mekânda anlamını yitirmektedir ve karakteri her zaman mevcut mekân ya da dilsel yapı içerisinde analiz etmek gerekmektedir. Lacan'ın kuramı çerçevesinde karakter analizi yaptığımızda her zaman insan kişiliğini iki farklı kişiliği barındıran bir yapı olarak ele almak gerekmektedir: Ben ve Büyük Öteki (İzmir, 2021, s. 48). Bu bölümde Mutluhan İzmir'in Lacancı karakter analizinde kullandığı kavramlar açıklanmıştır. İzmir'e göre anlatılar insanın gerçeğini anlamlandırmak adına önemlidir.

2.1.1.1. Bilinç Dışının Söylemi

İzmir bu başlık ile Sophokles'in *Kral Oidipus* (2023) anlatısını çözümlemiştir. Freud (2021, s. 118-130) psikanaliz çalışmalarında bilinç dışı süreçleri açıklarken bebeklik döneminde anne ile kurulan özdeşimi Oidipus Kompleksi ya da Ödipal karmaşa ifadesiyle *Kral Oidipus* anlatısından yola çıkarak açıklamaktadır. Freud'un bu yaklaşımına göre bebek altı-on sekiz aylık süreçte anneden ayrı bir varlık olarak kendini keşfeder ancak anneyi arzulayan bebek bu süreçte babanın yerine geçmek ve babayı ortadan kaldırmak ister. İzmir'e göre (2021, s. 79) *Kral Oidipus* anlatısı ataerkil bir toplum içinde üretim süreçlerinden kopan toplumlarda geri planda kalan kadınların bir trajedisidir. Ancak bu anlatıya sadece kadın ya da erkek anlatısı olarak bakmaz. Ona göre kadın ya da erkek olsun kendini eksik veya yalnız hisseden her cinsten insan Oidipus Kompleksini deneyimler çünkü Ödipal karmaşa sonucunda insan kendi varlığını gerçekleştirme umuduna da erişebilir.

Çocuk için anneye bağımlı olduğu zaman dilimi en güvenli olan zamandır. Ödipal karmaşa ise çocuğa kendilik bilincini kazandıracak olan aşamadır. İzmir'e göre (2021, s. 110) ödipal çatışmayı sağlıklı bir şekilde deneyimlemeyenler anne ile kurdukları imgesel alanın ikili karşıt yapısı içinde tutsak kalırlar. Bu imgesel ikili yapıda kalan çocuk toplumun dil yapısını edinemez ve anne ile kurduğu güvenli alanda kalmak ister. İzmir, Kral Oidipus'un simgesel düzeyi gerçek anne ve babasını bilmediği dönemde sağlıklı biçimde deneyimlediğini öne sürer çünkü bu evrede Oidipus babasını öldüreceği kehanetinden dolayı ailesi sandığı kişilerin yanından kaçır ve annesinin arzusundan uzaklaşmak onun Theabi kentinde kral olacak kadar dilsel yapının işlevini yerine getirmesine sebep olur. Lacan'ın psikanaliz yaklaşımında bu durum imgesel

düzeyden simgesel düzeye geçiştir ve imgesel düzeyden simgesel düzeye geçiş bireyin kendi gerçekliğini yaratabilmesi açısından önemlidir. Çünkü birey anneyle kurduğu ilişki gibi temsil edilen imgesel evreden toplumun dilsel yapısını temsil eden simgesel düzeye geçtiğinde kendini ayrı bir özne olarak tanımlamaya başlar. Bu noktada çocuk annenin arzusunun yokluğunda kendini ötekinin arzusu olarak değil tek başına bir özne olarak tanımlar (İzmir, 2021, s. 113).

2.1.1.2. İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması

İzmir (2021, s. 131) bu başlık altında tıpkı *Hamlet* de geçtiği gibi olmak ya da olmamak meselesini imgesel düzeyde var olarak simgesel düzeyde var olamamak ya da simgesel düzeyde var olarak imgesel düzeyde var olamamak şeklinde temellendirerek Lacancı bağlamda çözümleme yapmıştır. Ona göre Hamlet Oidipus olmaktan korkar ve kendini içinde bulunduğu durumdan kurtaracak cesur adımları atamaz. Hamlet de tıpkı Oidipus gibi babanın yerine geçmek ister ancak amca Claudius baba Hamlet'in yerini öylesine alır ki zaten kendi varlığını biçimlendirdiği ötekinin yerine geçmiş olur. Claudius için abisinin ölmesi onun kendi varlığını doğru yerine oturtmak anlamını taşır ve kısa sürede hem abisinin tahtını hem de eşini sahiplenir. İzmir'e göre (2021, s. 134) baba Hamlet kardeşi Claudius için imgesel dönemdeki bir ötekidir ve Claudius bu nedenle abisinin yerine geçmek ister. Lacan'ın "ben bir ötekidir" söylemi bu anlatıda ötekinin imajına sahip çıkma biçiminde ortaya çıkar (Lacan'dan akt. İzmir, 2021, s. 134).

İzmir'e göre (2021, s. 138) Lacan'ın imgesel dönem olarak adlandırdığı dönemde birey edindiği mükemmel kimliği hayatı boyunca bir daha edinmeyeceği için hayatını mükemmel kimliği aramakla geçirir. Hamlet ve Claudius'un da babanın yerine geçmeye çalışarak yaptıkları aslında imgesel dönemde kurdukları anne ile olan ilişkiye, mükemmel kimliğe dönme arzusudur. İmgesel kimliğin ötekine karşı olan bağımlılığı nedeniyle Hamlet annesinin ona tuttuğu ayna olmadan imgesel düzeyde var olamamaktadır (İzmir, 2021, s. 141). Hamlet babanın yerine geçme idealine sahip olduğu için babanın adı metaforunu kilit altına almıştır ve böylece simgesel düzeye geçiş yani toplumun dilsel yapısına giriş engellenmiştir (İzmir, 2021, s. 145). Bu engelleme durumu bireyin simgesel düzeyi tamamen yok saymasına sebep olur ve

Hamlet de aslında tam olarak bunu yapar. Hamlet, İzmir'e göre (2021, s. 149) babayı yok etmek ve babanın yasasına uymak arasında sıkışmıştır. Ona göre toplumun dilsel yapısına girmek başka bir deyişle simgesel düzeye geçmek ölümdür ancak o imgesel düzeyin güvenli alanında kalmayı istemektedir. Günümüzde modern toplumlarda bireyler tıpkı Hamlet'in yaşadığı bu ikilem gibi git gel yaşamaktadır. Kısacası Hamlet imgesel düzeyde annesinin kendine yansıttığı aynadaki güvenli, değişmez yapıyı arzulamaktadır. Simgesel düzey onun için ölümlülüğün, değişimin olduğu bir yapıdır. Çünkü Lacancı yaklaşımda dilsel düzey değiştikçe bireyin rolleri de değişmektedir.

2.1.1.3. Lacan'ın Öteki Kavramı

Bu başlık ile Dostoyevski'nin *Öteki* romanını çözümleyen İzmir'e göre (2021, s. 159) Dostoyevski'nin romanı birkaç açıdan Lacan'ın öteki kavramı ile yakından ilişkilidir. İlki öteki ile özne arasında kişilik oluşumunda koparılamayacak bir bağ olmasıdır. İkincisi simgesel düzen bireyi kendine en üst düzeyde yabancılaşmış hissetmekten uzak tutacak bir yapıya sahip değilse imgesel düzeyin temsilleri simgesel düzeyin içine sızmak için hazırda bekler. Üçüncüsü ise Lacan'ın kuramı bağlamında simgesel düzeye ait olarak adlandırılan ikili karşıtlıkların aslında imgesel düzeyde kurgulanan ve bu düzeye ait tanımlamalar olmasıdır. Bu üç durum da Dostoyevski'nin romanında temsil edilmektedir.

Lemaire'e göre (1979, s. 53) bilinç dışında birey öteki olmadan kendini tanımlayabilirken, bilinçli bir benlik söyleminde ben olmayana karşı başka bir deyişle ötekine karşı özne kendini 'ben' olarak tanımlayabilmektedir. İzmir'e göre (2021, s. 160-161) öznenin ben olarak kendini tanımlayabilmesi ötekileştirme ile gerçekleşir. Ona göre ötekileştirme yalnızca imgesel düzeydeki ikili karşıtlıklar ile sağlanabilir ve bu ötekileştirme sürecinde aksama olursa birey kendini sağlıklı bir ben olarak tanımlayamaz ve o ayrımın olmadığı bir dünya içerisinde kendini bulur. İzmir'e göre ben ve ben olmayan kısacası öteki ilişkisi öznenin oluşumunda çok önemlidir. Çünkü bilinçli bir söylem bu ikiliğin yarattığı zeminde oluşur ve toplumun ortak kodları sayesinde ötekilerle anlaşabilmek mümkün olur. Sarup'a göre ise (2004, s. 19) dil, bireyin ayrı bir kişilik olarak tanımlanması için bir önkoşuldur ve bireyleri taşıdıkları karşıtlıklar çerçevesinde tanımlamak ben-sen diyalektiği sayesinde gerçekleşmektedir.

İzmir'e göre (2021, s. 162) ötekileşme gerçekleşmezse birey yalnızca kendi oluşturduğu kodlar ile anlam kurmaya çalışır. Bireyin öteki aracılığıyla oluşturduğu ortak anlam dünyası aslında Lacan'ın imgesel yapı olarak adlandırdığı yapıdır. Bu düzeyde dil ötekine benzeme taleplerimizin bir aktarıcısıdır. Bu düzeyde öne çıkan durum ötekine benzeme arzusudur (İzmir, 2021, s. 164).

2.1.1.4. Simgesel Ölüm

Bu bölümde İzmir Franz Kafka'nın *Dava* isimli romanını analiz etmiştir. İzmir'in yaptığı analizde artık anne ve baba temsilleri daha farklı biçimde ele alınmıştır. Anne sermaye ile baba ise hukuk ile ilişkilendirilmiştir. Lacan'a göre (akt. İzmir, 2021, s. 184) babanın yasa koyucu olmasını sağlayan annedir. Başka bir deyişle modern topluma geçişle anneyi temsil eden sermaye, hukuku temsil eden baba karşısında boyun eğmiş gibidir. İzmir'in ifadesiyle (2021, s. 186) sermaye-ana iktidarını sürdürebilmek için hukuk-babayı kullanmaktadır. İzmir, *Dava* romanının karakterini çözümlerken anne-baba-çocuk üçgeninin aslında sermaye-devlet-birey üçgeni olduğunu öne sürmüştür. İşte böyle bir dünyada simgesel düzeye geçmeye çalışan birey bocalamaktadır çünkü anne-baba ikiliğinden toplumun dilsel yapısına girmeye çalışmaktadır. Dor'a göre (1998, s. 159) özne simgesel düzeyin içindeyken imgesel düzey bir yandan bu aşamayı işgal etmektedir. Kısacası birey toplumun dilsel yapısının içinde yer alsa da bazen ayna evresi öncesinde yaşadığı güvenli ortamı aramaktadır.

İzmir'e göre (2021, s. 190) simgesel yapıda her bir bireyin kendisini tanıması için bir toplumda yer alan diğer bireyler (ötekiler) için bir ayna olması gerekmektedir ve birey ne kadar çok aynadan kendini görüp tanıyabilirse o kadar sağlıklı bir var oluş kazanır. Ona göre sağlıklı bir simgesel yapıda toplumu oluşturan her bir sınıf eşit bir biçimde bu yapının içinde yer almalıdır. Böylelikle birey hem kendini hem de içinde yaşadığı dilsel toplumun yapısını iyi bir biçimde tanıyabilir. Ancak tam tersi bir durumda bireyler güç ilişkilerinden dolayı bir kenara itildiğinde imgesel yapının ikili ilişkileri içine hapsolacaktır. İzmir, modern toplumda bireyin var olabilmesi için unvan konusunun da önemli bir detay olduğunu belirtir. Çünkü toplumsal güç ilişkileri içinde unvana sahip bireyler kendi varlığını tanımlayabilir ve diğer bireyler karşısında bir anlam ifade edebilirler. Ancak İzmir'e göre (2021, s. 195) modern toplumun insanları

yasanın kapısında bağımlı oldukları unvanın toplumun kabulünden geçmesi için bekleyen çaresiz kişilerdir. Simgesel düzeyde kimliği ile kendini var edemeyen birey imgesel yapıda kalmaktadır. Baudrillard’a göre (2016, s. 8-9) imgesel dönemde edinilen kimlik bir gün ölmelidir ve onun yerini simgesel kimlik almalıdır. Ona göre bu süreç simgesel ölüm olarak adlandırılmaktadır.

Lacan’a göre (akt. İzmir, 2021, s. 207) toplumdaki her bireyin zihninin onayından geçen gerçeklik en doğru olanıdır ve simgesel çok seslilik doğru bir dünya oluşturma tek yoludur. Bowie’ye göre (1991, s. 92) simgesel düzeyden her zaman hayranlık duyularak bahsedilmesine rağmen birey kendini kendi benliği ile var edemez. Ona göre simgesel düzey heterojen bir alandır. Birey bu dönemde kendi olmaktan ziyade topluma ait bir yapı olmak zorundadır. İzmir’e göre (2021, s. 222) simgesel düzeye girmeye çalışan bireyden ötekinin istediği şey imgesel dönemdeki kendiliğinin simgesel olarak ölmesidir.

2.1.1.5. Post Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü

İzmir, post-simgesel gerçek ve zihin kontrolü ile ilgili olarak George Orwell’in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* romanını çözümlemiştir. Orwell kitabında on gün önce yaşadıklarını unutan ve sadece verilmek istenen bilgilerin kısıtlı olarak insanlara verildiği distopik bir dünya yaratmıştır. İzmir (2021, s. 226) günümüz dünyasında insan zihninin dış dünyayı değiştirebildiği gerçeğinin bilinen bir olgu olduğunu vurgular. Ancak artık bu durumun geçerli olmadığını ve insanların dış dünyayı büyük öteki tarafından kurgulandığı biçimiyle algıladığını ifade eder. İzmir’e göre (s. 227) Oidipus döneminde bilinçaltı kehanetlerle şekil alan insan davranışı günümüzde egemen güç tarafından izin verilen kadar bilgi edinerek biçimlenmektedir. Lacan (2022, 156-157) bu durumda olan bireyleri şehirleşmiş yaşamın efendi olduğuna inanan köleleri olarak nitelendirir ve bunu evrensel bir görev dilinin varlığına bağlar. Şehirleşmiş bireylerin kimlikleri tıpkı bir meta gibi sermayeyi elinde bulunduran yöneticiler tarafından belirlenmektedir (İzmir, 2021, s. 232). Dolayısıyla bireylerin kimlikleri üretilmiş kimliklerdir ve birey bu düzenin dışına çıkmak istediğinde kimliksiz kalmaktadır. İzmir’e göre (2021, s. 234-236) bireye hukukun temsili olan baba değil sermayenin temsili olan anne kurallar koyar ve bireyi cezalandırarak kontrol altında tutmaya çalışır.

Bu durumda birey imgesel ikiliklere tutsak edilir. Bu da birey için ötekinin hoşuna gitme arzusunu yaratan bir durumdur ve birey için hayati bir önemi vardır.

İzmir’e göre (2021, s. 241) bağımlı hale gelen ve travmatize olan bir bireyin, devletin propaganda aygıtları karşısında nasıl aciz kaldığı ve konuştuğu dilde kullandığı kodların dış bir güç tarafından bireyin iradesi olmaksızın nasıl belirlendiği Lacan’ın post-simgesel gerçeklik kavramı ile açıklanabilir. Gerçek dönemi içinde birçok zıtlıkları barındırmaktadır ve nesnelerin soyut zihinsel temsilleri bu dönemde oluşmamıştır. İzmir’e göre (2021, s. 242) gerçek döneminde “boşluk” kavramı ortaya çıkmıştır. Çünkü imgesel veya simgesel düzeyde yaşayan birey içinde yaşadığı gerçekliği boşluk bırakmadan anlamlandırır. Ancak simgesel düzeyde yaşayan birey için gerçek döneminin maddesel doluluğu vardır ve birey bu boşluğu dolduramadığını düşünür. Travmatize edilmiş bir toplumda yaşayan birey için bu anlam boşluğu oldukça fazladır. Post-simgesel dönemde travmatize edilmiş birey için aslında ötekinin oluşturduğu anlam bireyin kendi oluşturduğu anlam gibidir (İzmir, 2021, s. 243). Birey sorgulamadan ötekinin anlam evrenini kabul eder. Çünkü post-simgesel gerçek döneminde gerçek döneminde olduğu gibi anlamsal boşluklar vardır. Travmatize edilmiş birey bu anlam boşluğunu Ötekinin kavramları ile doldurur. Böyle bir toplumsal dil yapısında birey hep öteki ya da toplumun dilsel yapısının kodlarını ezbere kullanır ve bu düşüncenin kendisine ait olduğunu düşünür. İzmir’e göre (2021, s. 248-249) post-simgesel gerçek döneminde iyi-kötü, doğru-yanlış gibi her kavram zıttı ile var olur. Travmatize edilmiş bir toplumda bu kavramlar birbirine karışarak birey için doğrunun yanlış olarak algılandığı muallak bir anlam yaratır. Peki travma yaşayan bireylerin hikâyeleri anlatılarda nasıl ele alınmaktadır? Sinemada travmaların nasıl işlendiğini irdelemek bu soruya uygun yanıtı bulabilmek adına anlamlı olacaktır.

2.1.3. Sinemada Travmanın Kuramsallaştırılması

Yedinci sanat olarak tanımlanan sinemanın ortaya çıkışının travmatik bir deneyim ile gerçekleşmiştir. *Trenin Gara Girişi* (Louis Lumiere ve Auguste Lumiere, 1896) filmini izlemek için sinema salonunda bulunan izleyiciler trenin üstlerine geldiğini sanarak büyük bir korkuya kapılmıştır ve sinema salonundan kaçmaya çalışmışlardır. Daha önce deneyimlemedikleri ve beklenmedik olan bu görüntü filmi

izleyenlerin travma yaşamasına sebep olmuştur. Kendi varoluşu da travmatik bir deneyim ile gerçekleşen sinema sahip olduğu anlatım dili sayesinde travmaları da anlatan bir araç olarak nitelendirilebilir. Hatta sinema, diğer sanat dallarından farklı olarak hem görsel hem de işitsel bir dile sahiptir ve bu özellik onu bir anlatım aracı olarak daha güçlü kılmaktadır. Andrew'in de ifadesiyle (2010, s. 56) sinema mimarlık dâhil bütün sanat dallarının özelliklerini taşımaktadır. Çünkü sinema içinde hem ses hem de görsele ait olan bütün öğeleri barındırmaktadır. Dolayısıyla bir film içinde yer alan her unsur bir mesaj taşımaktadır ve sinema hem görsel hem de işitsel unsurları taşıyan ve hepsini bir arada kullanabilen tek sanattır. Bu nedenle bir film içerisinde yer alan bütün unsurlar önemlidir. *Büyük Sinema Kuramları* kitabında yer alan *Türkiye Sinema Kuramları* bölümünde Atam (2010, s. 19) Sokrates ve öğrencisi arasında geçen diyalogu aktarır: Sokrates “sorgulanmayan hayat yaşamaya değmez” der, öğrencisi ise ona “yaşamamış hayatta üzerinde düşünölmeye değmez” olarak cevap verir. Atam ise bu diyalogdan yola çıkarak sanatı yorumlama ve anlama çabasının bir bilme ve keşfetme serüveni olduğunu ifade eder. Ona göre tam da hayatın ortasında sanatçıların yarattıkları karakterlerin söylemlerinin anlam kazanmasıyla sanat çok daha farklı ve yaşamsal bir boyut kazanabilir (2010, s. 19). Karakter söylemlerinin en açık şekilde dile geldiğı sanat dallarının başında da sinema ele alınabilir. Çünkü tıpkı edebiyat gibi sinema da insan ve insan hikâyelerinden beslenen bir sanat dalıdır.

Bakır'a göre (2008, s. 9) sinema ve psikanaliz birbirleri ile aynı dönemde ortaya çıkan iki alandır. Ona göre bu iki alanın aynı dönemde ortaya çıkmasında toplumsal gelişmeler ve tarihsel şartların neden olduğu koşullar etkilidir. Her iki alanında ortaya çıkışı incelendiğinde toplumsal birtakım sorunların varlığından söz etmek mümkündür. Önceki bölümde travma çalışmalarının tarihinden bahsederken özellikle savaşlarda yaşanan travmaların psikanalizin bir bilim dalı olarak kabul edilmesinde etkili oluşundan bahsedilmişti. Sinema tarihinde ise büyük sinema akımlarının ortaya çıkışı hemen hemen aynı dönemlerdedir ve büyük travmalar ile birlikte sinema akımları ortaya çıkmıştır. Bu durumun nedeni ise insanların yaşadıklarını anlatma ihtiyacına sahip olmasındandır. Judith Herman (2023) bu durumla ilgili sıklıkla belli bir olay sonucu travma oluşan bireyin, yaşadığı sorunu dile getirmekte zorlanabilmesinden bahsetmektedir. Tam da bu noktada sanat aracılığıyla insan hikâyeleri konu edilerek yaşanan sorunlar, kimsenin dile getiremediğı meseleler ele alınıp bu sorunları kitlelere aktarmak ve bazı durumlarda çözümler sunmak mümkün olabilmektedir. Sanatın dile

getirilmeyen travmatik durumları betimlemesine ve yansıtmalarına örnek olarak Rapaport'un da ifade ettiği gibi (2002'den aktaran Sönmez, 2021, s. 12-13) "sanatın gücü toplumun geri kalanının sahip olmadığı kültürel ayrıcalıkla diğerlerinin yapamadıklarına, söyleyemediklerine işaret edebilmesinden gelir. Bu I. Dünya Savaşı'nın hemen ardından Alman Dışavurumcu sanatından örneklerde, ya da Picasso'nun İspanya İç Savaşı'nın travmalarının acısına bir karşılık olan *Guernica* 'sında bulunabilir." Aynı biçimde sinemada da Alman Dışavurumculuk, Şiirsel Gerçeklik, İtalyan Yeni Gerçekçiliđi, Fransız Yeni Dalga gibi akımlar yaşanan bazı toplumsal travmaların ifade edilmesi neticesinde ortaya çıkmıştır.

Teksoy'un bahsettiği gibi (2005, s. 151) I. Dünya Savaşı, Avrupa'da yaşanmış bir iç savaş gibi en çok Avrupa ülkelerini etkilemiştir. Almanya bu savaştan belki de en zararlı çıkan ülkelerden bir tanesi olmuştur. Savaştan yenik çıkan Almanya'da iç karışıklıklar ve bunun neden olduğu bunalım, toprak bütünlüğünü kaybetmek, savaşta yaşanan kayıplar ve bunun sonucunda oluşan yaptırımlar karşısında Alman halkı ruhsal bir çöküntü yaşamıştır. Yaşanan bu ortam 1920'lerde Alman halkının ruhunun bir yansıması ve özgürleşme hareketi olarak dışavurumcu akımın doğmasına sebep olmuştur (Günaydın, 1997, s. 107). Aynı biçimde Yeni Gerçekçilik akımı da hem yıllarca faşizm ile yönetilmiş olan hem de II. Dünya Savaşı'ndan yorgun çıkan İtalyan toplumunun gerçekliğini yansıtmaktadır (Morandini, 2008, s. 411). İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı temsilcilerinin profesyonel olmayan oyunculara yer vermeleri, savaş ortamından sonraki kısıtlı imkânlar içinde kamerayı sokağa çıkarmaları sinema tarihi açısından önemli katkılardır (Çelikcan, 1997, s. 147). Sinema da önemli akımlardan biri olan Fransız Yeni Dalga akımı da tıpkı diğer akımlar gibi belirli toplumsal sıkıntıların ardından ortaya çıkmıştır. Gökçe'ye göre (1997, s. 163) Fransa II. Dünya Savaşı sırasında bazı önemli yönetmenlerini Hollywood'a kaptırmıştır ve savaş sonrası sinema pazarını yeniden canlandırmaya çalışmıştır. Ancak bu yaklaşım sadece ticari bir kaygı olarak üretilen filmlerin çıkmasına sebep olmuştur. Fransa sinemasının yaşadığı bu zorlu dönemde de Andre Bazin tarafından kurulan *Le Cahiers du Cinema* dergisi yayınlanmaya başlanmıştır ve bu dergide sinema üzerine yazılan yazılar yayınlanarak diğer ülke sinemalarına ait olan filmler izlenmiştir. Zaman içerisinde dergide sinema yazıları yazan yazarlar film çekmeye karar vererek Fransız Yeni Dalga akımını başlatmışlardır (Gökçe, 1997, s. 163).

Büyük sinema akımlarının dışında bağımsız olarak bazı yönetmenler kendi yaşadığı toplumun travmalarını anlatmaktadır. Radstone (2010, s. 334) travma teorilerinin çoğunun Amerika da üretildiğini ve bunların filmlerde kültürel bir biçimde işlenmesinin Amerikan sinemasında Kennedy suikastı, 11 Eylül olayları gibi olaylar çerçevesinde geliştiğini belirtmektedir. Kumova (2011) Amerikan toplumunun yaşadığı travmatik olayların Hollywood filmlerinde yansımaları analiz ederek travmatik olaylar karşısında Hollywood yapımlarının iyimser yaklaşımları olduğunu gün yüzüne çıkarmıştır. Pedro Almadovar'ın özellikle 2000 yılı sonrası çektiği filmlerinde de hem bireysel travmalarına hem de İspanya toplumunun yaşadığı kolektif travmalara tanıklık etmek mümkündür (Gutierrez-Albilla, 2017: 27). Benzer biçimde Bahman Gobadi filmlerinde İran toplumunun yaşadığı savaş gibi büyük travmalar filmlerde kullanılan hayvan metaforları aracılığıyla gözlemlenebilmektedir. Gobadi, filmlerinde kullandığı metaforlar aracılığıyla yalnızca toplumsal travmaları işlememektedir. Aynı zamanda karakterler her ne kadar travmatik durumlar yaşasalar da mücadele etmeye devam eder ve bu karakterler ile İran toplumunun mücadele etmesi için farkındalık yaratmaya çalışır (Tümer, 2020). Üçüncü Dünya sineması olarak tanımladığımız Afrika sinemasında da bazı yönetmenler Afrika toplumunun savaş, kölelik gibi konularda yaşadığı travmalara tanıklık etmektedir (Mhando ve Tomaselli, 2009). Türk sinemasında da Özcan Alper, Tomris Giritlioğlu, Zeki Demirkubuz, Emin Alper gibi daha birçok yönetmen hem bireysel hem de Türk toplumunun yaşadığı travmalara ışık tutmaktadır. Birçok ülkede yaşanan toplumsal veya bireysel travmalar sinemanın sahip olduğu anlatım dili sayesinde beyaz perdeye aktarılmıştır. Dolayısıyla travma filmleri de çeşitli değişkenler bağlamında sınıflandırılmıştır ve filmler bu bağlamda çözümlenmeye başlanmıştır.

2.1.3.1. Travma Filmlerinin Çeşitleri

Kaplan ve Wang *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* (Travma ve Sinema: Kültürlerarası Araştırmalar, 2004) kitabında sinemada travmayı konu edinen çok çeşitli filmlerin olduğunu ve akademisyenlerin de savaş filmleri, kadın filmleri, korku filmleri gibi çeşitli filmleri travma bağlamında ele aldıklarını ifade etmektedirler. Onlar yeni bir travma sineması türü oluşturmaktan ziyade sinema izleyicisi için travma filmlerini sınıflandırmayı tercih ederler ve bu sınıflandırmayı dört başlıkta ele alırlar.

Bunlar; “tedavi edici”, “şok edici”, “röntgenci olma” ve “tanık olma” stratejileridir (Kaplan ve Wang, 2004, s. 9).

2.1.3.1.1. Tedavi Stratejisine Ait Travma Filmleri

Kaplan ve Wang’e göre (2004, s. 9) tedavi edici filmler, sinemanın teknik imkânları ve yer verdiği temalar ile beraber travmanın yer aldığı ve filmin sonunun rahatlatıcı bir etkiyle sonlandığı filmleri kapsamaktadır. Onlara göre bu tür filmler travmayı soyut ve geçmişe ait olay olarak konumlandırıran, travmayı temsil edilebilir ve iyileştirilebilir bir durum olarak ele alan bir özelliğe sahiptir. Kaplan ve Wang, genellikle bu özelliklerin ana akım melodramlarda yer aldığını ifade ederek aslında bu tür filmlerin tedavi edici özelliğe sahip olmasının yanı sıra travmatik olaylar için unutmama isteğinin bir sonucu olduğunu öne sürerler. Ancak tedavi stratejisinde filmde unutulması için ele alınan travmatik olayın travmayı yeniden ortaya çıkarabileceğini ve bu nedenle de doğru bir şekilde temsil edilmediklerini iddia ederler (2004, s. 9). Sönmez (2021, s. 80-81) ise Kaplan ve Wang’ın tedavi stratejisi olarak adlandırdıkları ve izleyici için bir tür şifa bulma durumu olan bu türün geleneksel anlatı da yer alan ve Aristoteles’in *katharsis* kavramıyla açıklanabileceğini öne sürer. Aristoteles *Poetika* kitabında *tragedyayı* başı ve sonu belli olan, belirli bir eylemde bulunan kişiler tarafından bir eylemin taklit edilmesi olarak tanımlar ve tragedyanın acıma ve korku duygularıyla ruhun arınması, temizlenmesi olarak ele alır ve kısaca bu durumu *katharsis* olarak ifade eder (2012, s. 22). Dolayısıyla Kaplan ve Wang’ın tedavi stratejisi olarak nitelendirdikleri travma filmi türünün geleneksel anlatının belirgin bir özelliği olarak başı ve sonu belli olan ve izleyicinin karakter ile özdeşleşme yaşadığı, anlatının sonunda ise bir rahatlama yaşayıp şifa bulduğu filmler olarak açıklamak mümkündür. Kaplan ve Wang tedavi stratejisine örnek olarak Alfred Hitchcock’un *Öldüren Hatıralar* (1945) ve *Hırsız Kız* (1964) filmlerini göstermişlerdir (2004, s. 9). Sönmez ise Reis Çelik’in *Işıklar Sönmesin* (1996) filmini bu bağlamda örneklemiştir (2021, s. 81). Sönmez ayrıca Tomris Giritlioğlu’nun *Güz Sancısı* (2009) filmini de tedavi stratejisinde Kaplan ve Wang’ın vurguladığı unutmama isteğini örneklerken kullanmıştır (s. 115). Sinem Evren Yüksel (2016)’de travma ve melodramları incelediği kitabında *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2005) ve *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009) filmlerini ele almıştır. Yüksel’in incelediği filmler de geleneksel

anlatı yapısına sahip olması ve melodramatik unsurları barındırması nedeniyle tedavi stratejisini örneklendiren filmler olarak ele alınabilir.

2.1.3.1.2. Şok Stratejisine Ait Travma Filmleri

Kaplan ve Wang'ın ikinci kategori olarak ele aldıkları şok stratejisine ait filmler izleyici de bir şok etkisi yaratmaktadır ve aslında dolaylı yoldan da durumun yeniden travmatik hale getirilmesi söz konusudur (2004, s. 9-10). Yazarlar bu tür filmlere David Cronenberg'in *Hastanede Dehşet* (1979) ve *Sinek* (1986) filmlerini örnek olarak verirler ve Holokost filmlerinde yer alan şiddet gibi unsurların şok edici stratejiye örnek olabileceğini ifade ederler. Onlara göre şok edici filmlerin etkisi büyüktür ve izleyici bu görüntüleri izlemek ya da görüntülerden bir mesaj almaktansa izlememeyi tercih edebilir. Ancak bir yandan da filmlerde yer alan görüntüler dozunda olduğu takdirde izleyicileri gördükleri hakkında harekete geçirme konusunda şok edici bir etkiye sahip olabilirler (s. 10). Sönmez'e göre de sıradan şiddeti temsil etmek için kullanılan görüntüler ile travmayı temsil etmek için kullanılan görüntüler arasında bir fark vardır ve seyirciyi sarsmayı amaçlayan şok etme durumunda politik bir yön yer almaktadır. Bu duruma örnek olarak da Türkiye açısından 12 Eylül 1980 Darbesini örnek göstermektedir ve bu türe örnek olarak Ömer Uğur'un *Eve Dönüş* (2006) filmini göstererek bu filmde yer alan işkence sahnelerinin Kaplan ve Wang'ın öne sürdüğü şok stratejisi ile açıklanabileceğini ifade etmektedir (2021, s. 118-120).

2.1.3.1.3. Röntgencilik Stratejisine Ait Travma Filmleri

Kaplan ve Wang'ın üçüncü kategori olarak ele aldıkları röntgencilik stratejisinde izleyici "röntgenci" konumuna getirilir ve yazarlar bu türe örnek olarak televizyon haberlerinde yer alan savaşlar, uçak kazaları, ünlü insanların vefatları, cinayetler gibi birtakım olayları göstermektedirler. İzleyiciyi röntgenci konuma getiren bu filmlerin tehlikeli olduğunu belirtirler çünkü onlara göre röntgencilik tehlikeli bir durumdur, izleyiciyi sömürür ve izleyicinin normal şartlarda cesaret edemeyeceği bazı eylemleri röntgenci konumda olsa bile yapmış olma zevkine ulaştırabileceğini öne sürerler (2004, s.10). Aslında bu duygu sinemanın doğasında da yer almaktadır. Örneğin Hitchcock'un birçok filminde film karakteri röntgencilik yapar. Hitchcock film izleyicisinin karakter

ile özdeşleşmesini sağladığı için izleyici de özdeşlik kurduğu karakter vasıtasıyla birer röntgenciye dönüşür. Büker (2000, s. 16-18), Hitchcock'un *Arka Pencere* (1954) filmi üzerinden röntgencilik meselesini inceler. Bir gazeteci olan ve bacağı kırılan film karakteri evinin penceresinden komşularını röntgenlemeye başlar. Hitchcock filmdeki bu karakter ile izleyicinin özdeşlik kurmasını sağlayarak izleyicinin de birer röntgenci olmasına zemin hazırlar ve röntgenci konumuna gelen izleyici filmde yer alan gerilime ortak olur ve karakterin heyecanını yaşayarak haz alır. Bu noktada karakterin başına bir iş gelir ya da şiddeti karakter yaşar ancak röntgenci konumda olan izleyiciye herhangi bir şey olmaz. Sönmez'in de ifadesiyle (2021, s. 116) travma açısından bu durum açıklandığında bir başkasının başına gelen olumsuz durumda alınan bu haz travmanın temsili meselesini zedelemektedir ve bu yaklaşım tanıklık etme ya da travmaya sosyal bir zemin oluşturma önünde tam tersi bir işlev görmektedir. Kaplan ve Wang'ın röntgencilik stratejisini örneklerken Sönmez, Tomris Giritlioğlu'nun *Güz Sancısı* (2009) filminde Behçet karakterinin Elena karakterini gözetlemesini ele almıştır. Tıpkı bu filmde olduğu gibi Tomris Giritlioğlu'nun *Salkım Hanımın Taneleri* (1999) filminde de kadın bedeninin gözetlenmesine ait görüntülerin yer aldığını ve bu görüntülerin filmde işlenen 6-7 Eylül olaylarının sebep olduğu travmayı basitleştirdiğini ve travmayı temsil etmekten ziyade kadın bedenini teşhir ederek izleyiciyi çekme yöntemine dönüştüğünü ifade etmektedir. Ona göre Kaplan ve Wang'ın röntgencilik stratejisine göre tıpkı iki örnek filmde kadın bedeninin röntgenlendiği gibi şiddeti röntgenleme durumu öne çıkmaktadır (s. 117).

2.1.3.1.4. Tanıklık Stratejisine Ait Travma Filmleri

Kaplan ve Wang dördüncü kategori olarak ele aldıkları tanıklık stratejisini tüm bu sınıflandırmaları arasından en politik olan tür olarak değerlendirmektedirler. Çünkü film izleyicisinin konumlandığı tanık olma durumunda yönetmen politik yaklaşımıyla beraber izleyiciyi travmatik olayla gerçekçi bir biçimde karşılaştırmayı amaçlamaktadır. Tanıklık stratejisinde izleyici film anlatısı içerisindeki kurban karakter ile o karakterin deneyim alanına girerek özdeşleşir. Kaplan ve Wang bu türe örnek olarak Alain Resnais'in *Gece ve Sis* (1956), *Hiroşima Sevgilim* (1959) ve Maya Deren'in *Meshes of the Afternoon* (1945) filmlerini göstermektedirler (2004, s. 10). Sönmez ise tanıklık stratejisine ait filmlerin derin yaraları ele alan travmatik filmleri içerdiğini ancak bu

filmlerin travmatik acıları çok fazla can acıtmadan, olabildiğince gerçekçi bir biçimde ele aldığını ifade etmektedir ve bu duruma örnek olarak Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008) filmini örnek göstermektedir. Filmde cezaevinin olumsuz koşulları içerisinde sağlığını kaybeden ve yaşadığı acı ve travmayı aşırı biçimde yaşamış olan Yusuf karakterinin zihninden silemediği imgeler ve bunların filmdeki temsili tanıklık stratejisine örnek olan sahnelerdir (2021, s. 134-135). Ayrıca Sönmez, Uğur Yücel'in *Yazı Tura* (2004) filmini de tanıklık stratejisi bağlamında ele alır ve filmde yer alan mağdurların deneyimlerine izleyicilerin özdeşlik kurarak empati yapması sayesinde tanıklık ettiklerini ifade etmektedir (s. 47). Kaplan ve Wang de tanıklık stratejisinde izleyicinin olayı dolaylı yoldan travmatize etmesine gerek olmaksızın doğrudan film karakteri ile empati yoluyla bir özdeşleşme kurduğunu ve filmde yer alan mağdur karakterin travmatik deneyimine bu özdeşleşme sayesinde tanıklık edebileceğini vurgulamaktadırlar. Karakterin yaşadığı travmatik süreç içerisinde karakter ile özdeşleşme yaşayan izleyicilerin olaya belirli bir mesafede ve farkındalık içerisinde yaklaşmaları gerektiğini de ifade etmektedirler (2004, s. 10). Sinemada travma çeşitleri yalnızca dram gibi travmayı doğrudan ele alan film türlerinde yer almamaktadır. Aslında çoğu zaman güldürmeyi amaçlayan komedi filmleri gibi diğer sinema türleri de travmatik olayları konu edinmektedirler.

2.2.Sinemada Komedi ve Travma

2.2.1. Gülmenin Felsefesi: Neye Güleriz?

İnsan var olduğu ilk andan itibaren çeşitli duyguları yaşar. Yeri gelir ağlar, yeri gelir güler ve bu eylemleri çoğu zaman düşünmeden gerçekleştirir. Peki bu eylemler üzerine düşünmek insanın karşısına yeni anlamlar çıkarabilir mi? Bu duygular planlı olarak ya da herhangi bir kararın sonucu olarak mı gerçekleşir? Yoksa anlık olarak hislerin bir dışavurumu mudur? Örneğin gülmek insanın karar vererek gerçekleştirdiği bir eylem midir? Tüm bu soruların belirli yanıtları elbette ki vardır. Bu yanıtlara ulaşabilmek için öncelikle gülme üzerine yapılan farklı tanımlamalar ve gülmenin felsefesini anlamlandırmak yerinde olacaktır. Dugas'a göre (1902, s. 1) gülme eylemi sıradan bir eylemdir ancak sıradan bir eylem olmasına rağmen üzerinde fazlaca çalışılmış bir konudur. Ona göre gülme eylemi sıradan insanların dikkatini çektiği kadar

düşünürlerinde dikkatini fazlaca çekmektedir. Bu durum gülme ve komedi üzerine birçok tanımın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Zupancic (2022, s. 11) bu durumun sebebini komedi sürecinin sürekli hareket halinde olmasına bağlar ancak onun açısından komediyi tanımlayarak bir kalıba sığdırmak zordur. Çünkü ona göre komedi kendi hakkında yapılan tanımlamalar ile aynı dünyada yaşamaktadır ve tanımlamalarda komedi sürecine dâhil olduğu için her an ters yüz edilebilir.

Türk Dil Kurumu sözlüğünde komedi kavramı “güldürü”, “gülmeye neden olan olay” olarak tanımlanmaktadır. Aristoteles *Poetika* eserinde komediyi trajedinin karşısında konumlandırarak açıklar. Düşünüre göre trajedi ortalamanın üzerindeki insanları temsil eden bir tür olarak tanımlanırken komedi, ortalamanın altında olan insanları temsil eden bir türdür. Bu tanımlamalar ile insanların anlatı türleri üzerinden sınıflara ayrıldığı ifade edilebilir. Aristoteles’e göre (2012, s. 20) komedi (komedy) *gülünç olanı taklit eder ve gülünç olanın özü kusur’a dayanır*. Bu tanımlama ile beraber kusurlu olanın alt sınıfa ait olduğu görüşü de ortaya çıkartılabilir. Makal’a göre (2017, s. 14) gülme meselesini Aristoteles kadar ciddiyetle ele alan kimse olmamıştır. Umberto Eco’nun *Gülün Adı* eserine bakıldığında ise Aristoteles’in gülme üzerine olan *Poetika* kitabının ikinci cildinin okunması yasaklanmasına değinilmiştir. Eco’nun (2020, s. 648-649) eserinde bu durum ile ilgili bir diyalog geçmektedir. William, “Neden bu kitabı diğerlerinden daha çok korumak istedin? Güldürüden söz eden ve gülmeyi öven başka kitaplarda var. Neden bu kitap içini korku ile dolduruyor? Bu kitabı ortadan kaldırdığında gülmeyi ortadan kaldırmış olamazsın.” der. Karşılığında ise aldığı cevap, “Gülme bedenimizin güçsüzlüğüdür... Köylünün eğlencesidir... Kilise bile şöenlere, şenliklere izin vererek öteki istekler ve tutkulardan insanları uzak tutmaktadır... Ama yine de gülme basit insanların savunmasıdır... Tanrı’nın kurulu düzenine başkaldırmaktansa güldürülerinizin tadını çıkartın...” Cevabını alır. Kısacası bu diyalogda güldürünün kusurlu ama bir yandan da düzeni sağlayabilen yapısı ele alınmıştır. Gülme iktidarı tehdit eden bir unsur değilse zararlı değildir. Farklı düşünürlerin de gülme konusuna eğilmesiyle beraber gülmenin erdemli ve anlamlı olan yönü de ortaya çıkmaya başlamıştır.

Berthelot (1889, s. 19) yaradılışın gülme eylemi ile gerçekleştiğini öne sürer. Ona göre “yaradan güldüğünde yedi tane Tanrı dünyayı yönetmek için doğmuştur ve ilk güldüğünde her yer aydınlanmıştır. İkinci güldüğünde sular yaratılmıştır. Yedinci kez

güldüğünde ise ruh yaratılmıştır”. Berthelot’un bu yaklaşımı ile gülme eylemine değinildiğinde gülmenin yaratıcı ve çoğaltıcı etkisinden bahsetmek doğru olacaktır. Günümüzde “gülmek bulaşıcıdır” gibi bir söylemin ortaya çıkmış olması da tesadüf değildir. Bergson için ise (2014, s. 5) bir olayın gülünç olabilmesi için içinde insani bir yön barındırması gerekir. Ona göre bir manzara güzel olabilir ancak gülünç olamaz. İnsan bir hayvana gülebilir ama gülme sebebinde hayvanda insani bir tavır bulunması yatmaktadır. Bergson için insanın bir olaya gülmesinin temelinde duygusuzluk vardır. Duygular gülmeye düşmandır. Bergson’a göre (2014, s. 5-6) bir anlığına durup hayata tarafsız olarak bakıldığında pek çok dramatik unsur gülünç gelecektir. Ancak duygular ile olaylara bakıldığında gülmek daha zor bir eylem halini alacaktır. Bergson açısından (2014, s. 7-8) bir grup insan bir araya geldikleri zaman duygularından uzaklaşarak sadece akılları ile tüm dikkatlerini bir kişiye yönlendirirse gülme eylemi ortaya çıkar.

Hvidberg (akt. Aker, 2021, 133) M.Ö. 1200-1300’lü yıllarda Ras Şamra Metinleri adı verilen tabletlerde insanların Tanrılar ölünce yas tuttukları ve Tanrıların yeniden doğacağını düşündükleri için gülüp eğlenmeye devam ettikleri bilgisinin yer aldığını ifade eder. Günümüz toplumsal pratiklerinde de bir kişi öldüğünde insanlar yas tutarlar. Ancak yeni bir bebek dünyaya geldiğinde herkes gülererek mutluluğunu yansıtır. Bu mutluluk içerisinde gözyaşlarını da barındırabilir. Aker (2021, s. 133) Hvidberg’in ele aldığı bu metinler üzerinden her gözyaşında bir parça mutluluk, her kahkahada bir parça gözyaşı olduğunu ifade eder. Nietzsche (2016, s. 81-82) bu durum ile ilgili acının var olduğunu ama bir yandan da bu acının kaynağından sevinç gelebileceğini ifade eder. Bunu da doğum yapan bir kadın ile örneklendirir. Doğum yapan kadın acı çekmektedir ancak sonunda bebeğine kavuşmanın sevincini de yaşamaktadır.

Bergson (2014, s. 7) gülme eylemini anlamak için onu ait olduğu toplum ile birlikte değerlendirmek gerektiğini belirtir çünkü gülmenin doğal ortamı toplumdur. Bu nedenle de gülmenin toplumsal işlevini çözümlemek önemlidir. Geçmişten günümüze komedi anlatıları incelendiğinde hikâyeler, romanlar, pandomimler, karikatürler, gölge oyunları, fıkralar vb. ya toplumun ürettiği ya da toplum için üretilen ve toplanıp bir araya gelinerek tüketilen ürünler olmuştur. Fenoglio ve Gorgion (akt. Makal, 2017, s. 15) komedinin toplumsallığını vurgularken insanlığın makineleşmesini örnek olarak gösterirler ve bu makineleşmeyi komiklik olarak nitelendirirler. Bergson’dan yıllar sonra Charlie Chaplin’in *Modern Times* (Asri Zamanlar, 1936) filmini yapmasında da

bu toplumsallık düşüncesinin etkili olmuş olabileceğini ifade ederler. Yazarlar, yaşam içinde çok fazla ciddiye alınan durumları kullanılan güldürü unsuru ile “kendilerini fazlaca ciddiye alanları ciddiye almamanın bir yolu” olarak değerlendirirler. Peki gerçekten de ciddiye alınacak konular komedi de ciddiye alınmayarak güldürü haline mi gelmektedir? Yoksa travmalardan güldürü unsuru çıkarılabilir mi? Çıkarılırsa eğer bu durum sadece gülüp geçip acıları unutmak için mi komedide yer almaktadır? Ya da gülmenin, komedinin, esprilerin psikolojideki karşılığı nedir?

2.2.2. Psikolojide Gülme Eylemi

Zihinsel süreçler üzerinde yoğun bir şekilde çalışan Freud espri ve gülme eylemi üzerinde de düşünmüştür. Espriler ve bilinç dışı arasındaki ilişkiyi *Espriler ve Bilinç Dışı ile İlişkileri* (2022b) kitabında ele almıştır. Lacan ise doğrudan bir şekilde espri veya gülme eylemi üzerinde çalışmamıştır. Ancak Lacan’ın psikanaliz yaklaşımı güldürü, komedi unsuru içeren anlatılar çerçevesinde ele alınarak çalışmalara katkı sağlanmıştır. Freud, esprileri Tehodor Lipps ve Kuno Fischer gibi isimlerden etkilenecek incelemiştir. Lipps’e göre espri (akt. Freud, 2022b, s. 8-9) kişinin kendi eylemlerine bağlıdır ve gülünç bir durum ile ilgili olarak başarılı bir çağrışımın yapılmış olması gerekmektedir. Fischer’e göre (akt. Freud, 2022b, s. 9) esprilerin nesne ile olan ilişkileri önemlidir. Fischer (akt. Freud, 2022b, s. 10) esprinin “oyunbaz bir yargı” olduğunu öne sürmektedir. Freud bu düşüncelerden yola çıkarak esprilerin yapısal özelliklerini tekniklere ayırarak ele alır. Ancak Freud için (2022b, s. 49) espri tekniklerinin fazlalığı ve çeşitli olması komediyi zorlu bir çalışma konusu haline getirmiştir ama buna rağmen Freud tabi ki espri ve komedi konusu üzerinde çalışmaya devam etmiştir.

Freud esprileri rüyalar ile ilişkilendirir. Ona göre rüyaların ve esprilerin oluşumu benzer bir biçimde gerçekleşir. Bir rüya da olay fazlasıyla kısadır esprilerde genellikle kısadır. Hem rüyalar hem de esprileri istemsiz bir şekilde ortaya çıkar ve daha öncesinde düşünülmemiş durumlardır (2022b, s. 204-208). Ancak espriler ve rüyalar arasında benzerlikler gibi farklılıklar da bulunmaktadır. Freud’a göre rüyalar negatif veya pozitif bir yorumdan bahsetmek zor olsa da rüyalar hoşnutsuzluğa sebep olabilmektedir. Espriler ise rüyalarda gizlenen duyguların dışavurumu olarak güldüren ve haz sağlayan bir özelliğe sahiptir (2022b, s. 216-218). Ayrıca espriler Freud’a göre

yapıldıktan sonra anonim olarak yayılır. Rüyalar bireyin yaşadığı toplumdan bağımsız olan bir zihinsel süreçtir. Espriler ise zihnin ürettiği bir haz aracı olarak daha toplumsaldır. Çünkü bir espri için en az iki kişi gereklidir (2022b, s. 179-183). İnsan bir insan davranışına güler ve böylelikle espriler kolektif birer yapıdır.

2.2.3. Sinemada Komedi

“...gülme, insanın kendisi kadar başkalarıyla da paylaştığı bir şeydir.”

Clarissa P. Estes

Mutluluk paylaştıkça çoğalır mı? Toplumumuzda her zaman mutlulukların, sevinçlerin, gülücüklerin paylaştıkça çoğaldığı ve paylaşılan kişiye de mutluluk verdiği düşüncesi yaygın olmuştur. Toplumu bir ayna gibi yansıtan sinema da ortaya çıktığı zamanlardan bu yana pek çok insanın yaşadığı komik anı paylaşan bir araç olmuştur. Bunlar bazen gelişi güzel anlık yaşanan sakarlıklar, hataların sonucu insanın başına gelen gülünç durumlar şeklinde olmuştur. Tabi zaman içerisinde filmlerin anlatım gücünün keşfedilmesiyle filmlerde komik kurmaca hikâyeler anlatılmaya başlanmıştır. Sinemanın ilk komedi filmi Lumiere Kardeşlerin *L'Arroseur Arrosé (Bahçıvanı Sulamak, 1895)* isimli filmidir. Bu filmde bahçeyi sulayan bahçıvan yaramaz bir çocuğun sulama hortumuna basmasıyla beraber suyun neden kesildiğini anlamaya çalışır. O esnada çocuk hortumdan ayağını çekerek bahçıvanın ıslanmasına sebep olur. Bahçıvan ve çocuğun yaşadığı bu komik an filme alınmıştır. Makal'a göre (2017, s. 25) bu anın tesadüfi mi yoksa bilinçli mi çekildiği bilinmemektedir. Ancak bu kısa ve komik anın sinema perdesine yansıtılması belki de gülücüklerin paylaşılmasıyla çoğalacağı düşüncesine bir katkı olarak değerlendirilebilir. Öte yandan Nilgün Abisel'in ifade ettiği gibi (2003, s. 32) bazı kaynaklarda ilk komedi filmi olarak *Fred Ott'un Aksırığı* filmi ele alınsa da genel yaklaşım Lumiere Kardeşler'in filminin ilk komedi filmi olarak kabul edilmesi yönündedir. Çünkü Abisel'e göre (2003, s. 32) planlı bir davranışın sonucu olarak bahçıvanın yaşanan anı fark edip etmemesi üzerine kurulu olan anlatıda izleyici filmde yaşanan gerilime katılmıştır ve bu etki sıradan bir aksırığın yarattığı etkiden daha fazla olmuştur. Bu durum Goffman'ın (2021, s. 16-20) toplumsal ilişkiler içerisinde insanların birbirlerini anlamak için yüz ifadelerine dikkat ettiğini belirtmesiyle açıklanabilir. *Bahçıvanı Sulamak* filminde bahçıvanın suyun neden

kesildiğini anlamaya çalışırken yüz ifadesini yansıtmayı izleyiciyi tabi ki gerilime daha fazla çekmiştir.

Sinemanın ilk komedi filmi ve sonraki dönemde çekilen bazı komedi filmleri kısa komik anları yansıtan gag (beklenmedik güldürücü olaylar) olarak adlandırılan kısa videolara benzer biçimde gelişmiştir. Robinson'un da belirttiği gibi (2008, s. 103) ilk komedi filminin de çekilmiş olduğu yüzyılın sonuna doğru gelindiğinde ise filmlerin süresi uzamaya başlamıştır çünkü George Méliés sinemada bir öykünün anlatılabileceğini keşfetmiştir. Böylelikle Méliés ve onun tarzını benimsemeye çalışan bazı yönetmenler komik efektler ve hızlandırılmış hareket gibi sinematografik öğeleri kullanarak 1905-1907 arasında bir hırsız veya suçluyu kovalama biçiminde olan filmler çekmişlerdir. Robinson'a göre o dönemde komedi türünün en tanınmış yönetmenleri Fransa'da André Heuze, İngiltere'de Alfred Collins'tir. Abisel'e göre (2003, s. 125) komedinin sinemadaki ilk yıllarında Fransız ve İtalyan yönetmenler bu türle fazlasıyla ilgilenmişlerdir. Robinson'a göre (2008, s. 103-104) sinemasının ilk gerçek komedi yıldızı Deed'dir. Makal'a göre (2017, s. 26) ilk komedi filmi Fransa'da çekildiği gibi ilk komedi oyuncular da Fransa'da ortaya çıkmıştır. Bu isimlerin en başında komedinin sevilmesinde büyük katkısı olan Max Linder vardır. Teksoy'a göre (2005, s. 44) Max Linder yirmi yılı bulan oyunculuk çalışmalarında gerek kısa gerekse uzun metraj olan beş yüze yakın filmde oynamıştır. Linder'dan sonra gelen Charlie Chaplin gibi önemli komedi oyuncular Max Linder'i ustaları olarak nitelendirmişlerdir. Robinson'a göre (2008, s. 104) İtalyan sinemasında 1909-1914 yılları arasında tam kırk tane komedyen yıldız oyuncu çıkmıştır ve 1100'den fazla da komedi filmi üretilmiştir. Bu dönemlerde hem Fransa hem de İtalya'da endüstriyel olarak sinema fazlasıyla gelişme göstermiştir.

Sinemanın anlatım gücünün ortaya konulması Fransa, İtalya, İngiltere, Amerika gibi ülkelerde ilgiyi üzerine çekmesine ve pek çok filmin üretilmesine sebep olmuştur. Komedi de insanları eğlendiren ya da bazen düşündürdiren ve toplumsal eleştiri yapmaya olanak sağlayan bir tür olarak kısa sürede sinema da büyük bir yer edinmiştir. Böylece kısa komik anlatılarla başlayan sessiz komedi sineması Abisel'in de belirttiği gibi (2003, s. 125) 1910'lu ve 1920'li yıllarda altın çağını yaşamıştır. Sinemanın altın çağından bahsetmeden önce sinemada komedi anlatısına ait çeşitlerden bahsetmek yerinde olacaktır. Nijat Özön (2008, s. 227) sinemadaki komedi anlatısının yazınsal anlatıdaki komedi öğelerinden faydalandığını ama bunu yaparken bu öğeleri

değiştirerek kullandığını ifade eder. Ona göre komedi türü sinemaya en yatkın olan türdür ve bu nedenle birçok çeşidi bulunmaktadır. Özön güldürü çeşitlerini; savruklama (burlesk), vodvil, Amerikan güldürüsü, İngiliz güldürüsü, müzikli güldürü, güldürü, toplumsal yergi, öz yapı (karakter) güldürüsü, töre güldürüsü, durum güldürüsü olarak ayırmıştır.

Savruklama (Burlesk): Komedi film çeşitleri arasında en sade ve en ilkel olanıdır. Sessiz sinemanın ilk dönemlerinden sinemanın son zamanlarına dek büyük gelişme göstermiştir. Bu tür komedi İngiliz müzihkol kültüründeki sözsüz oyun (pantomim) geleneğinden gelmektedir. Sinemada savruklama türünde birbirini kovalama, beklenmedik şakalar gibi gag adı verilen gülünç durumlar kısacası kaba güldürü unsurları sıkça kullanılır ve bu görüntüler hızlı bir biçimde art arda verilir. Düz anlatım kullanılır (Özön, 2008, s. 227-228).

Vodvil: Bu tür, yazınsal anlatılarda dolantı güldürüsü olarak adlandırılan çeşitte yer almaktadır. Bu tür güldürü filmlerinde iç içe geçen yanlış anlama, yanlışlarla sürüp giden eylemler kısacası karmaşık bir hâl alan durumlar aktarılır ve sonuçta olaylar mutlu bir sona bağlanır. Bu çeşit güldürü tiyatro oyunlarından sinemaya aktarılmıştır (Özön, 2008, s. 228).

Amerikan Güldürüsü: Amerikan güldürüsü hem savruklama hem de vodvile dayanmaktadır. Aynı zamanda töre güldürüsü ve toplumsal yergiye de Amerikan güldürüsünde yer verilmektedir. Bu tür de zaman zaman gülünç esprili durumlar aktarılırken zaman zamanda duygusal anlar aktarılır. Tıpkı vodvil gibi bu türde tiyatrodan uyarlanmıştır (Özön, 2008, s. 228-230).

İngiliz Güldürüsü: Bu güldürü türü inanılması güç, alışılmamış, saçma görünen herhangi bir durumu bir olayın meydana gelişi olarak ele almaya ve sonrasında bu durumun yol açtığı sonuçları ağırbaşlı bir biçimde güldürü unsuru olarak işlemeye dayanır. İngiliz güldürüsünde toplumsal bir yergi vardır. Gelenek ve görenekler eleştirilir. Ayrıca ölüm ve ölümlerde bu çeşit filmlerde güldürü unsuru olarak yer alır. Bu durum aslında kara mizah filmlerinin de bir özelliğidir (Özön, 2008, s. 230).

Müzikli Güldürü: Amerikan güldürüsünün müzikli hali olarak değerlendirilebilir. Yapısı ve ortaya çıkışı bağlamında da Amerikan güldürüsüne benzemektedir (Özön, 2008, s. 230).

Güldürü: Asıl güldürü filmleri izleyicileri gülerken düşündürür ve sonuna doğru izleyicide ufakta olsa bir trajik yan bırakır. Büyük komedi filmi sanatçıları acının tatlı gülümsemesini kullanarak komedi yaparlar ve yaptıkları işlerde insanlara acı veren gerçek sorunları güldüren yönüyle ele alarak konuyu aydınlatırlar. Gerçek bir güldürü dram ile de ilişkilidir (Özön, 2008, s. 230).

Toplumsal Yergi: Güldürü filmlerine ait bu çeşitte sinemacı toplumsal bir aksamayı, sorunu ele alır ve bu sorunu düzelmesi gereken bir durum olarak izleyiciye aktarır (Özön, 2008, s. 231).

Öz Yapı (Karakter) Güldürüsü: Bu film çeşidinde toplumda olumsuz olarak nitelendirilebilecek karakterler işlenir ve yergiye dayanan, toplumu uyarmayı amaçlayan bir komedi olarak öne çıkar.

Töre Güldürüsü: Öz yapı güldürüsünden daha kapsamlı bir biçimde toplumun belli bir dönemde veya sürekli olarak benimsediği törelerin çağdışı olan taraflarını güldürü unsuru olarak ele alan komedi çeşididir (Özön, 2008, s. 231).

Durum Güldürüsü: Adı üstünde gülünç olan durumları işleyen komedi çeşididir. Bu tür Amerikan televizyonlarında sitcom olarak adlandırılan durum komedisi dizilerinden gelmektedir. Bu türde daha çok Amerikan aile yaşamında günlük olarak karşılaşılan sorunlar ve bu sorunlar üzerine yapılan espriler yer almaktadır (Özön, 2008, s.231).

2.2.3.1.Sessiz Sinemada Komedi Anlatısının Altın Çağı ve Charlie Chaplin

Fransa, İtalya, İngiltere gibi Avrupa ülkelerinde başlayan komedi filmleri türün bu kıtada gelişmesine olanak sağlamıştır. Ancak türün Avrupa Ülkelerinde Altın çağı denilebilecek dönemi çok uzun sürmemiştir. Çünkü Robinson'un da aktardığı gibi (2008, s. 105) I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla genç bireyler savaşa katılmak zorunda kalmıştır ve yaşanan yıkım film beğenilerini etkilemiştir. Tabi savaşı deneyimleyen toplumlarda doğal bir süreç olarak ekonomik sıkıntılar, sosyal yaşantı da gelişen olaylar her türlü üretim sürecinde de birtakım değişime neden olmaktadır. Avrupa ülkelerinde bir endüstri haline gelen sinema da bu süreçten etkilenmiştir. Dolayısıyla savaş öncesi komedi filmi anlayışı savaş sonrası toplumda çağdışı olarak kalmıştır. O esnada

Amerika’da film endüstrisi gelişmeyi bekleyen bir alan olarak öne çıkmıştır. Komedinin asıl Altın Çağı da Amerikan komedi filmleri ile yaşanmıştır.

Başlangıçta Amerikan sineması tek makara olarak çekilen kısa komik filmlerde ünlü komedi yıldız oyuncularını yetiştiremese de sonraki dönemde komedi sinemasında ön plana çıkmayı başarabilmiştir. Teksoy’a göre (2005, s. 102) Amerikan komedi sinemasında ilk ünlenen ve yıldız olan oyuncu güler yüzü ve iri yarı bedeniyle John Bunny olmuştur. Ancak Robinson’unda belirttiği gibi (2008, s. 107) 1912 yılına gelindiğinde Mack Sennet’in Keystone stüdyolarını kurmasıyla Amerikan komedisi asıl dönüşümünü ve Altın Çağı’nı yaşamaya başlar. Makal (2017, s. 43) Sennet’in komedi filmlerine olan yaklaşımını açıklarken başlangıçta Fransız şaşkın jandarma tiplemesinden esinlendiğini öne sürer. Ancak Griffith’in Sennet’e sıradan roller oynatması ve bu fikre karşı çıkması sonucu Sennet’in bakış açısının değiştiğini vurgular. Bu değişen düşünceyle Keystone stüdyosunu kuran Mack Sennet savrukrama türü güldürüyü kullanmıştır ve birçok yıldız komedi oyuncusunu Amerikan sinemasına kazandırmıştır. Sennet’in komedi sinemasına kazandırdığı isimlerin başında kuşkusuz Buster Keaton, Charlie Chaplin ve Harry Langdon gelmektedir.

Amerikan sessiz komedi filmlerinin altın çağı Robinson’un da belirttiği gibi (2008, s. 108) Mack Sennet’in 1914 yılında ilk çok makaralı komedi filmini (*Tillie’s Punctured Romance*) duyurması ve çekmesiyle başlar. Sesli sinemaya geçişle birlikte sonlanır. Mack Sennet’in ürettiği filmler gag tarzı komik anların ele alınmasıyla ya da Makal’a göre (2017, s. 46) Griffith’in *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of A Nation*, 1915) filmi gibi diğer yönetmenlerin ün kazanan filmlerini gülünç bir şekilde çekmesiyle ortaya çıkmıştır. Mack Sennet’in sinemaya kazandırdığı oyuncular sessiz dönem komedi sinemasının altın çağına damga vurmuşlardır. Buster Keaton sessiz dönem komedi sinemasında fazlasıyla ön plana çıkmıştır. Cesur bir akrobat olan Keaton Geoffrey Nowell-Smith’in de belirttiği gibi (2008, s. 106) tamamen kendi yaratıcı özgürlüğüne sahip olan pek çok filmde oynamıştır. Oynadığı filmlerde özel efektlere ve hilelere başvurmamıştır. Sesli döneme geçildiğinde ise hızla izleyicinin ilgisini kaybetmiştir. Makal’a göre (2017, s. 51) Harry Langdon, Keaton ve Chaplin’den farklı olarak fiziksel güldürüden pek yararlanmamıştır. Ona göre Langdon canlandırdığı karakteri derinlemesine işledi ve merkeze insan duygularını alırdı. Şarlo takma adı ile bilinen Charlie Chaplin ise belki de sessiz dönem komedilerinde yıldız oyuncular

arasından en tanınmış olan kişidir. Chaplin filmleriyle hem izleyenleri güldürmeyi hem de güldürürken düşündürmeyi başarmıştır. Çünkü yaşadığı dönem ile ilgili komedi filmlerinde toplumsal bir eleştiri yapmıştır. Abisel'e göre (2003, s. 135) Chaplin mekanikleşmiş insan yerine sıradan insanı ve insanların arzularını filmlerde ele alarak insan ilişkilerinden doğan durumları güldürü malzemesi haline getirmiştir. Bu yaklaşımı ile komedi ve izleyici arasında yeni bir ilişki kurulmasına öncülük etmiştir ve komedinin bir tür olarak ele alınmasına ve saygı görmesine katkı sağlamıştır. Rotha (1996, s. 117) bu durumu Chaplin'in ayrıcalıklı olmayan, yoksul insanlar ile bağ kurması sonucu insanları derinden anlayabilmiş olmasına bağlar. Çünkü bir dönem Chaplin'in yaşamı da mücadeleler içinde geçmiştir. Peki bu mücadeleler ile geçen yaşamı Chaplin'i travmatik bir karakter haline getirmiş midir?

2.2.3.2.Komedi Filmlerinde Travmatik Karakterler ve Travma Anlatısı

Sinema tarihinin en bilenen ve belki de en komik karakterlerinden biri olan Charlie Chaplin güldürü filmleri ile tanınmasına rağmen travmalar ile büyümüş bir kişiliktir. Andre Bazin ve Eric Rohmer tarafından yazılan *Bir Charlie Chaplin Kitabı* (2011, s. 7-13) kitabının önsözünde François Truffaut, Chaplin'in hayatını aktarır. Chaplin küçük yaşta anne ve babasının ayrılması ile sarsılır ve babası alkole düşkün biridir. Chaplin 12 yaşındayken ise babasını kaybeder ve yetimhanede büyümek zorunda kalır. Kendi yaşamı travmatik olan Chaplin'in Andre Bazin'e göre film perdesinde yansıttığı komedi karakteri de travmatiktir. Bazin (Truffaut, 2011, s. 11) Şarlo karakterinin toplum karşıtı değil, toplum dışı bir karakter olduğunu ifade eder ve ona göre Şarlo topluma girmek için can atar. Bazin bu tespiti yaparken şizofren bir çocuk ve içe kapanık bir çocuk arasındaki farkı açıklamanın önemli olduğunu aktarır ve bu farkı Kanner ve Bettelheim'im sözleriyle açıklar. Kanner'e göre (akt. Truffaut, 2011, s. 11). “Şizofren, içinde yaşadığı dünyadan kendini kopararak sorunlarına çözüm ararken, bizim çocuklarımız ta başından yabancıları oldukları bir dünyayla çekine çekine, el yordamıyla ve adım adım uzlaşmaya çalışırlar” Bettelheim'e göre ise (akt. Truffaut, 2011, s. 11) “İçe kapanık çocuk, çevresindeki nesnelerden daha az ürkmekte ve dolayısıyla onlar üzerinde etkili olabilmektedir. Varlığını tehdit eder gibi görünen şeyler nesneler değil, insanlardır çünkü. Bununla beraber nesneleri beklenilenden farklı biçimde kullanır.” Bazin, bu iki yaklaşım doğrultusunda Chaplin filmlerinde yer alan

nesnelerin işlevlerini değerlendirir. Ona göre (2011a, s. 15) nesneler Şarlo'ya toplumun işine yaradığı biçimiyle hizmet etmezler. Şarlo ne zaman bir nesneyi toplumun işine yaradığı şekliyle kullanmak istese gülünç bir beceriksizliğe tutsak olur. Ancak nesneyi anlamı dışında kullandığında Şarlo o nesneden fayda sağlar. Bazin (2011a, s. 16) örnek olarak ise *Sunnyside* (1919) filminde Şarlo'nun bir gömleği örtü ve peçete olarak kullandığında gömlekten fayda sağlamasını gösterir.

Rotha'ya göre (1996, s. 117) Chaplin filmleri aracılığıyla milyonlarca insanı güldürmektedir. Ancak yaşamında karşılaştığı zorluklar nedeniyle kendisi mutsuz ve kederli bir insandır. Bir sanatçı olarak Chaplin yalnızlığı deneyimlemiş ve sevginin ona acı vermesine katlanmıştır. Filmleri de her ne kadar komedi türünde olsa da Chaplin'in bu hüznü kişiliğini yansıtmaktadır. Chaplin'in izleyici ile kurduğu derin bağlantı kendi yaşadığı hüznünde saklıdır. Bunun sebebi ise Chaplin'in filmlerinin güldürmeyi amaçlayan filmler olsalar bile bir taraftan gerçeği de yansıtmasıdır. Makal (1995, s. 57) Chaplin'in *The Kid* (*Yumurcak*, 1921) filmini ilk 'duygusal güldürü' filmi olarak nitelendirir. Ona göre Chaplin o güne kadar sinemada olmayanı gerçekleştirerek güldürü ve dramı bir arada kullanmıştır. Film bir yandan da Chaplin'in otobiyografisi olarak nitelendirilebilir. Bunun sebebi ise Chaplin'in çocukluğunda babasını kaybederek yetimhanede büyümüş ve yoksul bir çocuk olmasıdır. *Sinema Kitabı*'nda ise (Kolektif, 2023, s. 40-41) bu durum 1931 yapımlı *City Light* (*Şehir Işıkları*) filmi ile örneklendirilir. Filmde polisten kaçan, serseri Şarlo ve kör, çiçekçi kızın hikâyesi anlatılmaktadır. Şarlo avareliğini yargılamayan çiçekçi kıza âşık olur ve kızın gözlerini tedavi ettirmek için para bulmaya çalışır. Karısı tarafından terk edilen bir milyone intihar etmesi esnasında yardım eden Şarlo'ya milyoner adam para verir. Ancak alkollü olduğu sırada bu parayı verdiği için ayıldıktan sonra Şarlo'yu parasını çalmakla suçlayarak polise şikâyet eder. Şarlo parayı çiçekçi kıza vermeyi başarır ama sonrasında tutuklanır. Hapishaneden çıktıktan sonra ise çiçekçi kızın dükkânına giderek ameliyat olup olmadığını öğrenir. Gözleri gören kız Şarlo'nun eski, yırtık kıyafetlerini görünce ona para vermek ister ve o esnada elleri birbirine değdiğinde Şarlo'yu tanır. Çiçekçi kızın hayalindeki prens ve Şarlo'nun asıl görünümü farklıdır. Kitapta (Kolektif, 2023, s. 41) çiçekçi kızın gördüğünün yalnızca Şarlo değil hakikatin kendisi olduğu ifade edilir. Modern şehrin gürültüsü ve ısıltılı olan dünyasında küçük insanlar, ezilenler ve yalnızlar unutulmuş bir kenara itilir. İnsanlar ancak sessizlik ve körlüğün saflığı sayesinde berrak bir şekilde hakikati görebilir (Kolektif, 2023, s. 41).

Bazin'e göre (2011b, s. 49-51) Şarlo yapısı gereği topluma uyum sağlayamayan bir karakterdir ve toplum onu bağrından atmak için polisi görevlendirmiştir. Polisler, Şarlo'yu bir sokak köşesinde, bir rıhtımda, iş sonrasında تنها bir sokakta karşısında bulmaya alışmıştır. Şarlo ise polis ile karşılaştığında aceleci ve beceriksiz kaçış ile kendini ele veren ve belli belirsiz bir suçluluğun göstergesi olan hareketler sergilemektedir (Bazin, 2011b, s. 51). Bazin'in bu tespiti ise *The Adventurer* (1917) filmi ile örneklendirilebilir. Filmde hapisneden firar eden Şarlo polisten kaçmaya çalışır. Çıktığı dağın tepesinden polise taş atar ve polis sersemleyerek yere düşer ama Şarlo hemen oradan kaçmak yerine yere uzanır ve polise taş atmaya devam eder. O sırada arkasından bir diğer polis yaklaşır ve Şarlo'nun eline basar. Polisin ayakkabısını fark eden Şarlo ne kaçır ne de polise teslim olmak için bir hamlede bulunur. Eli ile ayakkabının üzerine kum atar ve sonrasında çaresizce kaçmaya çalışır. Şarlo'nun bu beklenmedik tepkisi beceriksizce ve aceleci bir kaçışın habercisidir ve Bazin'e göre (2011, s. 16) gülünç bir davranıştır. Toplum Şarlo'yu başından atmak isterken topluma dâhil olmaya çalışan Şarlo için bir başka travmatik durum ise Bazin'e göre (2011a, s. 25) topluma ayak uydurmak için gösterdiği çabalardan kaynaklanmaktadır. Ona göre Şarlo ne zaman temiz pak, hatta tüm kibarlığı ile yemek yemeğe özen gösterse gülünç bir duruma düşmektedir.

3. Yöntem

3.1.Araştırma Modeli

Bu çalışmada film karakterleri analiz edileceğinden nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir ve nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Karasar'a göre (2023, s. 109) tarama modellerinde geçmişte olan veya şu an olan bir durumu olduğu biçimiyle tespit etmek amaçlanmaktadır. Araştırma için konu edinilen olay, karakter veya nesne kendi koşulları içerisinde çözümlenmeye çalışılır. Bu çalışma da ayrıca çözümler yorumlayıcı yaklaşım benimsenerek gerçekleştirilmiştir.

3.2.Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini sinema filmleri oluşturmaktadır. Bu evren içerisinde amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme yöntemi ile beş adet film seçilmiştir. Patton’a göre (2018, s. 230) nitel araştırmalarda amaçlı olarak seçilen nispeten küçük örneklerle derinlemesine odaklanılır. Yıldırım ve Şimşek’e göre (2021, s. 120) ölçüt örnekleme yönteminde önceden belirlenmiş birtakım ölçütler doğrultusunda çalışılmaktadır ve bu yöntemde önceden hazırlanan bir ölçüt dizisi kullanılabilir ya da araştırmacı kendi ölçütlerini oluşturabilir. Bu çalışma için ölçütler aşağıdaki şekilde belirlenmiştir:

- Bu çalışma komedi türünde olan kurmaca filmler ile sınırlıdır.
- Bu çalışma 2005 ve sonrası yapım tarihli ve en çok izlenen Türk filmleri ile sınırlıdır.
- Bu çalışma için seçilen filmler travma ile ilgili bir çalışmaya konu olmamış filmlerden seçilmiştir.
- Bu çalışmada örneklem olarak seçilen filmin seri halinde çekilmiş olması durumunda yalnızca seriden bir film incelemeye dâhil edilmiştir.
- Seri halinde çekilen filmlerde seri arasından çalışmaya dâhil edilen film karakterin duygu durumunun en belirgin yansıtan film olacak biçimde seçilmiştir.

Bu ölçütler doğrultusunda çalışmada incelenen filmler Box Office Türkiye tarafından ilan edilen “1989’dan Günümüze Türkiye’de Seyirci Rekoru Kıran 100 Film” arasından seçilmiştir. Bu listede ilan edilen ve en çok izlenen ilk 45 film incelenmiştir. İncelenen bu filmler arasından tezin literatür kısmı bağlamında ele alınan amaca uygun olan filmler amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilmiştir. Filmlerin seçilmesinde aile ilişkileri de bir kriter olarak göz önünde bulundurulmuştur. Bu durumun sebebi ise alan yazını kısmında da belirtildiği gibi travmaların genellikle aile ile olan ilişkilerden kaynaklandığının öne sürülmesidir. Çalışma kapsamında seçilen filmler izlenme sayısına göre şu şekildedir: 6 Aralık 2013 tarihinde vizyona giren ve 6980070 izleyici ile en çok izlenen üçüncü film olan *Düğün Dernek* filmi komedi türünde olması ve seri içerisinde karakterlerin duygu durumlarını daha fazla yansıtan film olması nedeniyle seçilmiştir. 1 Aralık 2017 tarihinde vizyona giren ve 5289051 izleyici ile en çok izlenen onuncu film olan *Aile Arasında* filmi komedi türünde olması ve çalışma için belirlenen diğer ölçütlere de uygun bir film olması nedeniyle seçilmiştir. 13 Şubat 2009 tarihinde

vizyona giren ve 4333144 izleyici ile en çok izlenen on ikinci film olan *Recep İvedik 2* filmi komedi türünde olması ve seri içerisinde karakterin duygu durumunun en fazla yansıtıldığı film olması nedeniyle seçilmiştir. 31 Ocak 2020 tarihinde vizyona giren ve 3630822 izleyici ile en çok izlenen yirmi üçüncü film olan *Eltilerin Savaşı* filmi komedi türünde olması ve çalışma için belirlenen diğer ölçütlere uygun olması nedeniyle seçilmiştir. 26 Şubat 2010 tarihinde vizyona giren ve 2459815 izleyici ile en çok izlenen kırk dördüncü film olan *Eyyvah Eyyvah* filmi komedi türünde olması ve çalışma için belirlenen diğer ölçütlere uygun olması nedeniyle seçilmiştir. Seçilen bu filmler kronolojik sıralamaya göre incelenmiştir.

3.3. Veri Toplama Tekniği ve Aracı

Bu çalışmada travma, komedi ve sinema ile ilgili yabancı kaynaklarda dahil olmak üzere kitap, tez, makale vb. literatürde yer alan kaynaklar incelenmiştir. Komedi filmlerinde yer alan travmaların irdelenmesi amaçlandığı için Türk sinemasında son 15 yılda çekilen ve izlenme sayısı yüksek olan komedi filmleri izlenmiştir. Yıldırım ve Şimşek'e göre (2021, s. 189) doküman incelemesi yapılacak nitel bir araştırmada doğrudan gözlem veya görüşme durumu olmadığı zamanlarda çalışılan konu ile ilgili yazılı ve görsel malzemeler araştırmaya dâhil edilebilir ve doküman incelemesinde araştırılması hedeflenen durum hakkında bilgi içeren belgeleri analiz etmek amaçlanır. Onlara göre doküman incelemesi tek başına bir araştırma yöntemi olarak kullanılabilir. Dolayısıyla filmlerin incelendiği bu çalışmada erişilen veriler doküman incelemesi yöntemi ile sağlanmıştır.

3.4. Veri Analizi

Bu çalışmada örneklem olarak seçilen filmlerin karakterleri alan yazında yer verilen *Bilinçdışının Söylemi*, *İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması*, *Lacan'ın Öteki Kavramı*, *Simgesel Ölüm ve Post-Simgesel Gerçek* ve *Zihin Kontrolü, tedavi edici, şok edici, röntgenci olma ve tanık olma stratejileri* kavramları çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu çalışmada erişilen verilerin analiz yöntemi, bulguların açıklanması **psikanalitik film eleştirisi ve yorumlayıcı yaklaşım** çerçevesinde temellendirilecektir. Ryan ve Lenos'a göre (2012, s. 207) psikanalitik eleştiri bağlamında filmler iki farklı

bağlamda incelenebilir: ilki karakterler, ikincisi ise filmlerin kendisidir. Bu çalışmada travmatik durumlar inceleneceği için psikanalitik karakter analizi yapılacaktır. Karakter açısından psikanalitik eleştiri için Ryan ve Lenos (2012, s. 207-208) karakterlerin psikolojik boyutları olduğunu ve bu nedenle filmlerin insanların hayat hikâyelerini anlatması bakımından karakterlerin dürtülerini, korkularını ve duygu durumlarını yansıttıklarını ifade ederler. Özden'e göre (2014, s. 179-180) ise psikanaliz kuramına dayalı film eleştirisinde yönetmenin ruhsal dünyası ve bilinç dışını analiz etmek ya da toplumun kolektif bilinçaltının dışavurumunun izlerini tespit etmek amaçlanmaktadır. Ancak ona göre yalnızca yönetmenin değil karakterlerinde psikanalitik eleştirisi yapılmaktadır. Özden (2014, s. 182) psikanalitik film eleştirisinde Lacan'ın sanatçının kişiliği çerçevesinde film metnini anlamaya çalışan Freudyan yaklaşımdan ziyade film metnini ön plana çıkaran ve simgesel düzeye geçişi sağlayan dilsel yapının eleştirisini yapmayı psikanalitik eleştiriye kazandırdığını ifade etmektedir.

Neuman'a göre (2022, s. 193-194) yorumlayıcı sosyal bilim yaklaşımı beşerî bilimlerde sıklıkla kullanılır ve yoğun ve derin bir kavrayışa ulaşmak için çözümleme yapılacak yazılı bir eser, resim, olay vb. unsurların detaylı bir incelemesini yapmayı gerektirir. Bunun amacı ise analiz edilecek unsurun gömülü olan, daha zengin anlamlarını ortaya çıkarmaktır. Bu noktada araştırmacı incelenecek olan unsurun yüzeyde görünen anlamı dışında ayrıntılı bir analiz yapar ve analiz edilen unsurda yer alan mesajları derinlemesine çözümler.

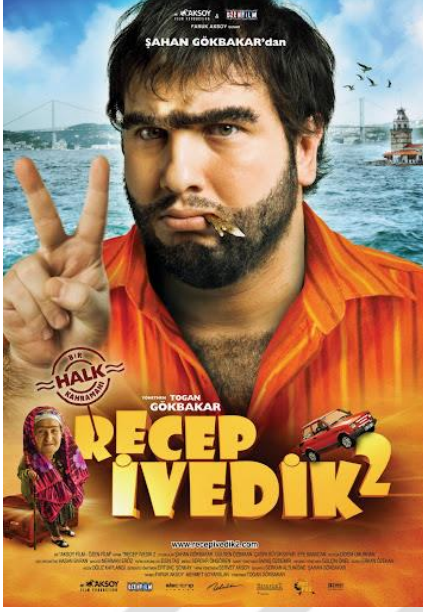
3.5.Etik Bildirim

Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar, insan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması, insanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar, hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar, kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar için Etik Kurul Onay Belgesi gerekmektedir. Bu tez çalışmasının Etik Kurul Onay Belgesi Gerektirmeyen çalışmalar arasında yer aldığını beyan ederim.

4. Bulgular ve Yorum

4.1.Recep İvedik 2

4.1.1. Filmin Künyesi



Yönetmen: Togan Gökçek

Senarist: Şahan Gökçek

Yapımcı: Faruk Aksoy

Oyuncular: Şahan Gökçek, Gülsen Özbakan,

Çağrı Büyüksayar, Efe Babacan, Asiye Dinçsoy

Tür: Komedi

Yapım Yılı: 2009

Süre: 108 dk

Ülke: Türkiye

Vizyon Tarihi: 13.02.2009

4.1.2. Filmin Konusu

Film yalnız yaşayan, kaba davranışları olan Recep İvedik (Şahan Gökçek) karakteri ve onunla aynı mahallede oturan ninesinin (Gülsen Özbakan) ondan istediği görevleri yerine getirme çabasını konu edinir. Ninesi Recep'ten yeni bir işe girmesini, saygınlık kazanmasını ve evlenmesini beklemektedir. Bu istekler üzerine Recep market kasiyerliği, eczacı kalfası, kabin memurluğu, kuryelik gibi birtakım işlere girer ancak hepsinde sorunlar yaşayarak bulduğu işlerden ayrılır. Bu noktada ninesi Recep'e dedesinin şirketinde kuzeni Hakan (Efe Babacan) ile çalışmasını önerir. Başta bunu reddeden Recep sonrasında Hakan ile şirkette çalışmaya başlamayı kabul eder ve kalan iki görevi yerine getirmeye çalışır. Şirketin Japonlar ile yapacağı anlaşmada çıkan sorunu çözen Recep iş yaşamında saygınlığı da kazanır. Ancak son aşama olan evlenme konusunda başarılı olamaz. Hasta olan ve ölmek üzere olan ninesinin son isteğini de gerçekleştirmeyi isteyen Recep şirkette arkadaş olduğu Ali Kerem'i (Çağrı Büyüksayar) kadın kılığında ninesinin yanına götürür.

4.1.3. Filmin Ana Karakterleri

Recep İvedik: Sinirli, toplumsal kurallara uymayan, kaba ve küfürbaz bir adamdır. İri ve kirli sakalları, tek kaşı ve sadece giydiği tek çeşit gömleği ile fiziksel olarak da kaba saba bir adamdır. Yalnız yaşayan bu karakterin bilinen tek akrabası ninesi ve kuzeni Hakan'dır. Hayatta en çok önem verdiği kişi olan ninesinin istekleri onun için önemlidir.

Nine: Yaşlı, kaba davranışları olan, küfretmekten çekinmeyen bir kadındır. Tek kaşı, kafasındaki eşarbi ile sürekli evindedir. İki torunu olan kadın boş gezen Recep'in de artık diğer torunu Hakan gibi bir iş sahibi olmasını ister.

Hakan İvedik: Hakan uzun, ince fizikiği, giydiği takım elbiseleri ve traşlı yüzüyle bir iş adamıdır. Dedesinden kalan reklam şirketinde patron olan Hakan Japon bir şirket ile anlaşma yapmaya çalışır.

Ali Kerem: Kıvrıkcık saçları, kısa boyu ile reklam şirketinde çalışan bir adamdır. Sosyal medya mecraları ile fazla ilgili olan Ali Kerem arkadaşlık sitelerine de fazlasıyla hakimdir. Şirkete patron yarısı olarak gelen Recep'in bir kız arkadaş bulmasına bu bilgileri sayesinde yardımcı olur.

4.1.4. Filmin Çözümlemesi

4.1.4.1. Mutluhan İzmir'in Lacancı Karakter Çözümleme Kavramlarına Göre Filmin Çözümlemesi

4.1.4.1.1. Bilinç Dışının Söylemi

İnsan hayata geldiği andan itibaren bazı deneyimleri yaşamaya başlar. Anne karnındaki güvenli ortamdan sonra dış dünyanın yabancı etkileri ile tanışmaya başlayan birey için bazı deneyimler travmatik olabilir. Özellikle travmatik deneyimlerde anne ve baba ile olan ilişki belirleyici bir öneme sahiptir. Freud'un Ödipal karmaşa, Lacan'ın simgesel düzeye geçiş olarak adlandırdığı çocukluk dönemi travmatik deneyim açısından önemli bir dönemdir. Lacan'a göre anne ve babadan ayrılma dönemini sağlıklı bir şekilde tamamlayan birey toplumun dilsel yapısının içinde kendini konumlandırabilir. Fakat aksi durumda birey toplumun dilsel yapısına girmekte zorlanır

ve travma yaşar. Filmin karakteri Recep annesinden sağlıklı bir kopuş yaşayamamış bir karakterdir. Filmde Yakuza ile bulunduğu sahnede Recep iki buçuk yaşındayken annesinin öldüğünü ifade etmektedir. Anne ya da babasını vefat sonuç kaybetmek karakterde travmatik bir durum yaratmaktadır. Karakterin travmatik durumu ise sonraki yaşamına yansımaktadır. Film Recep karakterinin sokakta yürümeye başlamasıyla başlar. Ninesinin evine doğru yürüyen Recep yere izmarit atmak, arabasını tamir eden bir adamın üzerine araba kaputunu indirmek, merdivende cam silen adamın pantolonunu aşağı indirmek, yaşlı adamı ters çevirerek yolun karşısına geçirmek gibi toplumsal yapıya aykırı olan birtakım hareketlerde bulunur. Türk toplum yapısının dilsel evreninde yaşlıya yardım etmek, çevredeki diğer bireylere saygılı olmak, bir iş yapana yardımcı olmak gibi kodlar vardır. Ancak Recep bu davranışları ile Lacan'ın toplumun dilsel yapısına dâhil olma olarak nitelendirdiği simgesel düzeye dâhil olamaz. Bu hareketlere sahip olan Recep Lacan'ın imgesel düzey olarak nitelendirdiği ikili karşıtlıkların dünyasında konumlandırılır. Çünkü sağlıklı bir birey toplumda da sağlıklı bir şekilde temsil edilebilen bir kişidir. Ancak imgesel yapıda yer alan birey toplumun sağlıklı yapısına dahil olabilecek kadar sağlıklı bir kişiliğe sahip değildir ve bu nedenle bireyin varlığı toplumsal yapı içinde bir yok olma tehdidi yaşar. Dor'a göre (1998, s. 113) bunun sebebi bireyin kendini Öteki'nin arzusu olarak görmesi ve özne olarak konumlandırılamamasından kaynaklanmaktadır. Recep de kendini toplumsal yapı içerisinde konumlandırmakta güçlük çeken travmatik bir karakterdir.

Recep fiziksel görünüşü ve sosyal yaşantısı ile de toplumsal kabullerin dışında kalan bir karakterdir. İri, kaba saba, tek kaşı, kirli sakalları, tek tip olan çizgili turuncu gömleği ve giyimi, konuşmalarında kullandığı küfürlü sözcükleri, herhangi bir işinin olmaması ile toplumsal yapı tarafından kabul görülen ötekilerden farklıdır. Ancak Recep'in bu travmatik kişiliği ve davranışları izleyici için güldürücü unsurlardır. Anne ve baba ile olan ilişkilerin simgesel düzeye başka bir deyişle toplumun dilsel yapısına dâhil olma üzerinde olan etkisi de göz önünde bulundurulduğunda Recep'in anne ve babası ile olan ilişkisinde kopukluk vardır. Film boyunca anne ve babası ile olan ilişkisi yer almamaktadır. Recep yalnız yaşayan bir bireydir. Onun tek iletişim kurduğu ailesi ninesidir ve toplumun dilsel yapısına girmesi için onu harekete geçiren ninesinin istekleridir. Türk toplum yapısında her bireyden beklenildiği gibi ninesi de Recep'ten iş bulmasını, saygınlık kazanmasını ve evlenmesini bekler. İzmir (2021, s. 85) bu durum ile ilgili "toplumsal düzenin sağlanması gerekliliğinin bireye bilinç dışı olarak

adlandırılan yapıyı kazandırdığını” ifade eder. Başka bir deyişle bilinç dışı Lacan’ın *Babanın Adı* metaforu olarak nitelendirdiği süreç ile ilişkilendirilir. Bu süreçte birey tıpkı bir baba gibi yasa koyan toplumun dilsel kodlarını edinir.

Recep’i içinde bulunduğu toplumun dil düzeyine girmek için harekete geçiren unsur ise ninesinin istekleri olur. Lacan dilin, bilinç dışının mantıksal bir yansıması olduğunu ifade eder ve aslında öznenin bilinç dışı da annenin söyleminden köken alan ötekinin söylemi ile şekillenir (Lemaire, 1979, s. 119; İzmir, 2021, s. 105). Ninesi aslında Recep için imgesel evrendeki annenin temsilidir. Dolayısıyla ninenin isteklerini yerine getirmek Recep için hem simgesel düzeye geçişi başlatmak için bir adımdır hem de Recep’in imgesel düzeye ait olan annenin arzusunu gerçekleştirme isteğinin bir göstergesidir. Ninesinin kendisinden beklentilerini karşılayarak Recep imgesel evrede eksik kalan ötekinin arzusunu gerçekleştirmiş olacak ve simgesel düzeye de başka bir deyişle toplumun dilsel yapısına da dâhil olmayı deneyecektir.

4.1.4.1.2. İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması

Değişmek ya da aynı kalmak meselesi arasında bir yanda kendi evreninde kalmayı isteyen Recep bir yanda da ninesinin isteklerini yerine getirmek için değişime uyum sağlamaya çalışır. İmgesel yapının güvenli, alışıldık yapısının dışına çıkmak Recep için kolay değildir. Çünkü Lacan’ın yaklaşımına göre dilsel düzey başka bir deyişle içinde bulunulan mekân değiştikçe bireyin edindiği roller de değişir. Çalışma hayatına yeni girmeye çalışan Recep karakteri de girdiği her yeni iş sürecinde farklı mekânlardaki ötekilerin dilsel süreçlerine dâhil olmaya çalışır. İlk olarak bir pizza firmasında kurye olarak işe başlar. Kuryelik mesleğinde firmanın bir çalışanından beklediği siparişin müşteriye zamanında ve eksiksiz olarak ulaştırılmasıdır. Ancak Recep hayatında yeni bir dilsel mekân olan bu mesleğin kodlarına yabancısıdır. Daha ilk siparişinde müşteriye götürdüğü pizzanın promosyon olarak gönderilen kısmını yer ve müşteri bu duruma itiraz edince müşteri ile tartışır. Bu tartışma sonucunda patronun onu uyarmasına da kaba ve saldırgan hareketlerle karşılık vererek işten ayrılır. Simgesel düzeye geçişte ilk deneyimi yaşamaya çalışan Recep girdiği dilsel yapının yasasına uyum sağlayamaz. Daha sonra bir markette kasiyerliğe başlar. Toplumda yer alan diğer ötekiler ile iletişim halinde olmayı gerektiren bu iş kolu da Recep için uygun olmaz.

Çünkü Recep karakteri kendi dünyasında argo sözler kullanan, el şakaları yapan, karşısındaki diğer bireylere karşı saygı sınırlarını aşan bazı davranış kodlarına sahiptir. Yapmaya çalıştığı kasiyerlik mesleğinde de kendi imgesel düzeyinde alışık olduğu biçimde markete gelen müşteriye kaba davranışlar sergileyerek argo ve hoş olmayan sözler kullanır. Toplumsal kodlar açısından bu davranışlar yanlıştır ve dolayısıyla Recep bu mesleğin gerektirdiği dilsel yapıya da dâhil olamaz. Neticede yeniden işten istifa eder.

Bir sonraki deneyimi eczacı kalfalıdır. Eczacı kalfalığı mesleğinin gerektirdiği dilsel kodlar eczacıya yardımcı olmak, eczaneye gelen hastalara doğru bir şekilde ilaçları vermektir. Ancak Recep bu kodları da imgesel düzeyde sahip olduğu alışıldık davranışlarından ayrı olarak edinemez. Eczaneye gelen hastaya fitil kullanımını kaba ve müstehcen olarak açıklamaya girişir. Toplumsal normların ahlak sınırlarını aşan Recep yeniden simgesel alana geçiş yapamaz ve toplumun dilsel yapısında var olamaz. İmgesel ve simgesel düzen arasında var olmak ya da var olmamak arasında kalır. Ancak ninesinin Recep'in iş bulması yönündeki isteğini sürdürmesi yeniden simgesel düzeyi deneyimlemek için Recep'i harekete geçirir. Son olarak ise host olmayı dener. Bu dilsel mekânın kodlarını da daha önce deneyimlememiş olan Recep, uçak türbülansa girdiğinde pilota hakaret etmesi, şiddete başvurması gibi hareketleri ile bu yapıya da uyum sağlayamaz. Recep'in tüm bu iş bulma ve işten ayrılma süreçleri onun için travmatik birer deneyimdir. Fakat bu süreçlerin hepsi izleyici açısından komiktir. Çünkü anlatı içerisinde Recep'in deneyimlediği olaylar dramatik birer unsur olarak işlenmemektedir. Recep'in her işe girme deneyiminde umutlanan ninesi girdiği işlerde başarısız olmasından dolayı da Recep'e kızgın tavırlar sergiler. En başından beri nine eşinden torunlarına miras kalan şirkette Recep'in de diğer torunu Hakan gibi çalışmasını ister. Fakat Recep buna kolay ikna olmaz ama girdiği bütün işlerde başarısız olması sonucunda artık ninesinin bu isteğini kırmaz ve şirkette çalışmayı kabul eder. İzmir (2021, s. 144) bir kadının iktidarını korumasının ve toplumda güç sahibi olmasının yanındaki güçlü bir erkek ile mümkün olduğunu ifade eder. Modern toplumda da saygıdeğer bir işinin olması bireyi güçlü kılar. Nine de Recep'in sahip olacağı işten gelen unvan ve saygınlık ile kendini güç sahibi olarak hissedecektir. Bu nedenle de Recep'in bir işte çalışması konusunda ısrarcı davranır. Recep'in imgesel düzeyden simgesel düzeye geçerek yeni bir dilsel yapıda var olması ninenin de statüsünü değiştirecektir. Boş gezen ve kaba saba davranışları olan, onunla aynı sosyal çevreyi

paylaştığı torunu iş sahibi olduğunda yaşadıkları sosyal çevre için nine farklı bir öteki olacaktır.

Şirkette işe başlamak için kuzeni Hakan ile görüşmeye giden Recep önemli bir toplantının olmasını önemsemez ve toplantı odasına girer. Her ne kadar iş hayatı ile Recep bulunduğu mekânın dilsel süreçlerine girmeye çalışsa da imgesel düzey ve simgesel düzey arasında git gel yaşar. Simgesel yapıda değişim kaçınılmazdır ve Recep değişimi kabul etmediği için bu yapıya kolay bir şekilde geçiş yaşayamaz. Fakat diğer işlerde olduğu gibi işi bırakmaz ve iş hayatının dilsel düzeyinde kalmaya çalışır. Yeni girdiği bu işin dilsel kodlarını da tam olarak tanımayan Recep imgesel düzeyde edindiği kaba saba davranışlarının devam etmesine rağmen simgesel düzeyin de içinde kalmayı başarır. Şirkette çalışan ötekilerin çalışma biçimlerine kabaca davranışları ile karışır. Fotokopi makinesini ihtiyaç dışında yüzünü çekmek için kullanır ve kırar. Bu tarz davranış biçimleri iş hayatında sorunludur. Ancak bu süreçteki kaba ve sorunlu davranışları izleyiciler açısından gülünç bulunan davranışlardır. Halbuki Recep'in bu davranışları imgesel ve simgesel düzen arasında sıkışmışlığından kaynaklanmaktadır. Çünkü Recep ninesinin isteğini gerçekleştirme arzusuna sahip olmasa imgesel düzeyde yarattığı evreninde yaşamaya devam edecektir. Fakat girdiği yeni dilsel süreç içinde toplumsal ötekilerin kodlarını da öğrenmesi gerekmektedir.

4.1.4.1.3. Lacan'ın Öteki Kuramı

Her ne kadar imgesel ve simgesel düzey arasında git gel yaşasa da artık Recep girdiği toplumsal çevrenin dilsel yapısında yer alan kodları edinmeye çalışır. İnsan ilişkilerinde Lemaire'in de belirttiği gibi bilinçli bir benlik söyleminde ben ve sen karşıtlığı belirleyicidir. Bir başka deyişle birey kendi varlığını açıklarken karşısında öteki olanı konumlandırır ve öteki olmayan şeklinde kendi kimliğini açıklar. Ben olmayanın karşısında ben şeklinde gerçekleşen bu kimlik tanımlaması ötekileştirmez. Recep ötekileştirme sürecini en belirgin olarak ninesinin ikinci isteği olan evlenme kriteri için bulunduğu Yakuza (Asiye Dinçsoy) ile yaşar. Recep şirkette çalışan Ali Kerem'e evlenmek istediğini ve bir kız ile nasıl tanışıp görüşebileceğini sorar. Ali Kerem internet uygulamaları üzerinden Recep için bir kullanıcı profili oluşturabileceklerini ve böylece bir kız ile görüşüp tanışma fırsatı yakalayabileceğini

söyler. Bunun üzerine Recep’e bir kullanıcı profili oluştururlar. Kendini tanımlayan bazı bilgileri sayfaya yüklemeleri gerekir. Kullanıcı adı olarak Recep ‘Ayıboğan’ takma adını seçer. Ali Kerem ilgi alanlarını sorduğunda ise at yarışı, yakın dövüş (“adama dalarım, iyi dalarım, daldım mı tam dalarım” gibi kaba sözler ile açıklar) olduğunu söyler. Bunlar dışında ise “duygusal bir yapıya sahibim, agresifim, kompleksliyim ama perdelerimi kaldırdığımda kedi gibi bir insanım” şeklinde kendi kimliğini ifade eder.

Kullanıcı profilini oluşturduktan sonra ilk buluşması için Recep ikinci nesil bir kahve dükkanına gider. Tezcan’ın da belirttiği gibi (1994, s. 165’den akt. Güler vd., 2020, s. 2342) kahve içilen mekânlar geçmişten günümüze arkadaşlık kurma, iş birliği halinde olma, sohbet etme gibi sosyal gereksinimlerin karşılanmasına aracılık etmektedir. Recep de bu mekân ile toplumsal ötekilerin dilsel yapısına girer. Ancak kahve içmek istediği zaman kullanılan kahve terimlerini tanımamaktadır ve oralet, ıhlamur, ada çayı, nane limon, salep, boza gibi içecekler içmek ister. Kasiyerin yalnızca kahve çeşitleri olduğunu söylemesi üzerine mırza, Türk kahvesi gibi içecekler talep eder. Fakat bu içeceklerinde olmadığını öğrenmesi üzerine sinirlenir ve kaba davranışlarına devam eder. O sırada peçete istemek için kasaya gelen bir kadını buluşmak için sözleştiği kişi zannederek kaba ve uygunsuz bir şekilde ben ‘ayıboğan’ şeklinde kendini tanıtarak fiziksel bir yakınlık kurar. Durumu anlayamayan kadın bu yakın temastan rahatsız olur ve Recep’e biber gazı sıkarak onu kendinden uzaklaştırır. Ötekinin dilsel yapısını sosyal bir mekânda deneyimlemeye çalışan Recep kaba davranışları sonucunda ötekinin dilsel evrenine dâhil olma konusunda başarısız olur. İzmir’inde belirttiği gibi ötekiler ile anlaşmak için toplumun ortak kodlarına uymak gerekmektedir. Recep’in bu uyumsuz davranışları travmatik kişiliğinin bir yansıması olsa da izleyici açısından gülünç bulunur.

Başarısız bir buluşma sonrası yeniden şirkete dönen Recep ve Ali Kerem bu sefer farklı bir kullanıcı profili oluşturmaya karar verirler. Ali Kerem yeni bir profil oluşturabilmek için Recep’e sevdiği bir film olup olmadığını sorar. Recep *The Karate Kid* (1984) filmini sevdiğini söyler ve bunun üzerine sevdiği yemeklere suşiyi yazmak gibi Uzak Doğu kültürüne ait kodlar ile bir kullanıcı profili oluştururlar. Bu profil ile bir sonraki görüşmesini bir suşi restoranında Yakuza ile buluşarak gerçekleştirir. Recep yine yabancı olduğu bir dilsel mekânın içerisinde. Fakat kendisini bir öteki olan Yakuza üzerinden tanımlamaya çalışır ve onun dilsel yapısına uyan kodları kendi yaşam

hikâyesi ile birleştirir. Alanyazında da bahsedildiği üzere burada Recep'in sergilediği davranış ötekine benzeme arzusunun bir sonucudur. Yakuza'ya 2,5 yaşından beri suşi yediğini, durumlarının kötü olduğunu ve annesinin somun ekmek arasına suşi çeşitlerinden koyduğunu ve bununla beslendiklerini anlatır. Bir yandan Yakuza'nın dilsel kodlarına uygun bir hayat hikâyesi anlatmaya çalışırken bir yandan kendi dilsel evrenindeki kodları göz ardı edemez. Recep bu hikâye arasında annesinin vefat ettiğini de ilk defa dile getirmiş olur. Anne ile imgesel evrede kurulan bağ göz önünde bulundurulduğunda Recep'in anneden kopuşunun travmatik olduğu söylenebilir. Dolayısıyla ötekilerin evreninde dilsel düzeylere girerek toplumsal yapıda sağlıklı ilişkiler kuramamaktadır. Bu da Recep karakterinin travmatik bir karakter olduğunun bir göstergesidir. Wasabiyi tatması sonucu ağzı fazlaca yanan Recep suşiyi yer ve beğenmez. Ağzı dolu olduğu esnada Yakuza'ya "Bu ne?" diye sorar. Yediğinin çiğ balık olduğunu öğrenmesi üzerine toplumsal kodların dışında olan bir davranış ile hem masaya hem de Yakuza'nın üzerine bütün yediklerini çıkartır. Ötekilerin oluşturduğu ortak anlam dünyasının yeniden dışında kalan Recep için ötekine benzeme arzusu yeniden başarısızlık ile sonuçlanır. Recep'in annesini kaybetmiş olduğunu anlatması ve simgesel düzeydeki ötekinin dilsel alanına girememesi travmatik deneyimlerdir. Fakat film anlatısında bunlar dramatik birer unsur olarak işlenmek yerine komikleştirilir. Dolayısıyla izleyici travmalara gülmektedir.

4.1.4.1.4. Simgesel Ölüm

Simgesel yapıya geçen her bireyin kendini ötekilerin aynasından görmesi gerekmektedir. Birey ne kadar çok öteki ile iletişim kurarsa kendini o kadar farklı kişinin aynasından görebilir ve böylece sağlıklı bir kişilik geliştirebilir. Ancak bazen imgesel yapının alışıldık kodlarının dışına çıkmak zordur ve bireyler simgesel yapının çoklu ve değişken yapısında kendilerini var etmekte zorlanır. Recep de iş hayatına girmesiyle beraber pek çok öteki birey ile iletişim kurmak zorunda kalmıştır. Fakat Recep simgesel yapının sahip olduğu heterojen yapı içerisinde hâlâ ayrık bir karakter olarak kalmaktadır. Başarısızlıkla sonuçlanan buluşmaları sonrasında yoga dersine katılarak yeni bir yolu dener ama Recep bu dilsel yapının kodlarında da var olamaz. Çünkü yoga bir spor olarak nefes tekniklerini kullanarak insanların rahatlamasını sağlamayı amaçlar ve yoganın bir katılımcıdan beklediği en önemli unsurlardan biri

sakinleşmedir. Recep ise yoga dersine kaba davranışları ile giriş yapar ve yapması beklenen hareketleri düzgün bir şekilde yapamaz. Yoga eğitmeninin katılımcılara rahatlatarak içindeki kötülükleri dışarı çıkarmaları gerektiğini söylemesiyle Recep bir anda gaz çıkartır. Gaz çıkarmak yalnızca böyle bir ders ortamı için değil toplumsal yapının tüm mekânlarında etik bir davranış değildir. İmgesel yapıda kendi dünyasında yarattığı rahatlık Recep'in simgesel yapıdaki kimliğine her hamlede bir darbe daha indirir. Alanyazında da belirtildiği gibi simgesel düzeyin ötekilerinin bireyden beklediği imgesel düzeydeki kendiliğinin simgesel olarak ölmesidir. Ancak Recep bu simgesel ölümü sağlayamaz. Girdiği bu yeni dilsel yapıdaki düzeni de bozarak o ortamdan kaba davranışları ile ayrılır. Recep'in simgesel düzeyde sağlıklı bir kişilik geliştirememesi travmatik bir durumdur ama izleyici açısından Recep'in davranışları güldürücü birer unsurdur.

Simgesel düzeydeki bireyin kendi kimliğini tanımlaması ve benliğini var etmesi için önemli unsurlardan biri de unvandır. Recep dedesinden miras kalan şirkette işe başlayarak 'patron' unvanını edinmiştir ve bu bireysel varlığını kanıtlayabilmek için modern toplumda önemlidir. Ancak imgesel yapıdaki kendiliğiyle barışık olan Recep için unvan bir var olma meselesi değildir. Yine de ninesinin ondan beklediği saygınlığı iş hayatında sahip olduğu unvan ile sağlayacağını bilir. İş yaşamının ona kazandırdığı kimlik ile iş yerinin düzenlediği yemeğe katılır ve orada giydiği kıyafetinin üzerinde yer alan sembol Recep'in Japon iş adamlarının saygısını kazanmasına neden olur. Unvan sahibi olmasa ve simgesel düzeye girmek için değişimi kabul etmese bu yaşanan olayı deneyimleyemeyecektir. Fakat her ne kadar saygınlık kazanmış gibi görünse de Recep imgesel düzeydeki davranış biçimlerinden uzaklaşamaz. Dolayısıyla unvan ile de imgesel yapıdaki dilsel kodlarının simgesel ölümünü gerçekleştiremez. Unvan Recep için sadece imgesel yapıda her bireyin deneyimlediği ötekinin arzusunu gerçekleştirme meselesi için önemlidir. Ninesinin arzusunu gerçekleştirmek Recep için kendi arzusunu gerçekleştirmiş olma yanılmasını yaşatır.

4.1.4.1.5. Post-Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü

Lacan insanın gelişimsel dönemlerini imgesel, simgesel ve gerçek dönemi olarak nitelendirir. Gerçek dönemi imgesel ve simgesel dönemden ayrı olarak anlam

boşluklarının olduğu bir evredir. İmgesel ve simgesel düzeyde ise birey içinde yaşamış olduğu gerçekliği boşluk bırakmadan anlamlandırabilir. İzmir'in post-simgesel gerçek olarak ele aldığı dönemde de gerçek döneminde olduğu gibi birey için anlam boşlukları vardır. Modern toplumda bu anlam boşlukları toplumdaki egemen güç tarafından belirlenen normlar ile doldurulur. Bu normların belirleyicisi İzmir'in ifadesiyle hukuku temsil eden baba değil sermayeyi elinde bulunduran annedir. Bir başka deyişle sermayeyi elinde bulunduran güç toplumsal var oluşun anlamını belirler. Evlilik hem sermayenin canlı kalması hem de toplumsal üretimin devam etmesi için önemlidir. Recep'in evlenmesi için ninesinin ona baskı yapması bu toplumsal gerçeğin bir göstergesidir. Recep normal şartlarda evlenmeyi düşünen biri değildir. Fakat Hakan ile golf oynadığı zamanda Hakan'a “çok baskı altındayım ninem tarafından, evlen evlen diye” der. Hakan sayesinde iş bulma, saygınlık kazanma görevlerini başarı ile tamamladığını sıranın evlenmeye geldiğini ifade eder. İyi-kötü, doğru-yanlış gibi anlamlar post-simgesel gerçek döneminde anlamını yitirir ve birbirine karışır. Recep de bu ikilikler içinde kendi için neyin doğru neyin yanlış olduğunu ayırt edemez. Odaklandığı şey sadece ninesinin isteğidir. Başka bir bakışla toplumsal ötekinin onun için yarattığı anlamdır. Ninesinin hastalandığı vakitte yalnızca onun isteğini gerçekleştirmiş olmak için Ali Kerem'i kadın kılığında ninesinin yanına götürür. Recep'in bu travmatik deneyimi izleyici açısından ise bir güldürü unsuru haline gelmiş olur.

4.1.4.2. A. Kaplan ve B. Wang'ın “Travmatik Filmlerde Temsil Stratejisi Çeşitleri”ne Göre Filmin Çözümlemesi

Kaplan ve Wang'ın travmatik filmlerde yaptıkları sınıflandırmanın ilki “tedavi stratejisine ait travma filmleridir”. Bu filmlerde travmalar yer alır ve filmin sonunda rahatlatıcı bir etki vardır. *Recep İvedik 2* filmi ninenin ölmesi ile sonuçlanır ve Recep taziyeleri kabul ettikten sonra yalnız kalır. “Ninem benim tek ailemdi” diyen Recep için ninesi toplumun dilsel yapısını deneyimlemesi için onu harekete geçiren bir kuvvettir. Dolayısıyla ninesinin ölümü Recep'i derinden üzer ve travmatik bir deneyimdir. Fakat taziyeiden sonra ninesinden kalan mavi sandığı açmasıyla ninesinin “argo bir şekilde yaptığı nah işareti” hem Recep için hem de filmin izleyicisi için komiktir. Recep ile beraber tüm süreçleri özdeşleşme kurarak yaşayan izleyici için filmin bu şekilde

sonuçlanması olayı dramatikleştirmez. Bu nedenle komedi türünde olan ve belirli bir son ile biten bu film izleyici için rahatlatıcı bir etkiye sahiptir. Ancak doğrudan tedavi edici bir etkiye sahip olduğunun belirtilmesi doğru olmayacaktır. Bu etki melodram filmlerinde daha çok öne çıkmaktadır. Travmalar temsil edilir ve sorunlar çözülerek filmler izleyiciye bir umut olur. Bu filmde ise travmalar güldürü unsuru olarak verilir ve izleyiciden beklenen de bu filmde yaşananlara gülmesidir.

Kaplan ve Wang'ın ikinci sınıflandırması “şok stratejisine ait travma filmleridir”. Bu stratejiye ait filmlerde izleyicide bir şok etkisi yaratılır ve dolaylı yoldan durum yeniden izleyici için travmatikleşir. Şiddet, savaş gibi temsiller bu stratejide şok edici unsurlar olarak nitelendirilir. Recep şiddete meyilli bir karakterdir ve filmde yer alan şiddet izleyiciyi güldürmeye yönelik kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu filmde yer alan sıradan şiddet görüntüleri alanyazında da yer aldığı üzere izleyicide şok etkisi yaratmayabilir. İzleyici de şok etkisi yaratabilecek olan şiddet politik bir olayın sonucu olarak işlenmektedir.

Kaplan ve Wang'ın üçüncü sınıflandırması “röntgencilik stratejisine ait travma filmleridir”. Bu türe göre izleyici birer röntgenci olarak konumlandırılır ve filmde yaşanan olayları bir röntgenci gibi gözetler. Bu filmde ne filmin karakterleri ne de izleyici travmatik bir olayı gözetleyen bir röntgenci konumunda değildir.

Kaplan ve Wang'ın dördüncü sınıflandırması “tanıklık stratejisine ait travma filmleridir”. Bu tür travmanın en gerçekçi ve politik şekliyle temsil edilmesini amaçlar. Yönetmenin travma ve travmanın temsil edilmesine yaklaşımı bu türde önemlidir. Bu filmde yönetmenin bir travmayı en gerçekçi biçimiyle temsil etme gibi bir amacı olmadığı için film bu türün özelliklerine sahip değildir.

4.2.Eyyvah Eyvah

4.2.1. Filmin Künyesi



Yönetmen: Hakan Algül

Senarist: Ata Demirer

Yapımcı: Necati Akpınar

Oyuncular: Demet Akbağ, Ata Demirer, Bican Gunalan, Özge Borak, Caner Alkaya, Okan Çabalar, Salih Kalyon

Tür: Komedi

Yapım Yılı: 2010

Süre: 104 dk

Ülke: Türkiye

Vizyon Tarihi: 26.02.2010

4.2.2. Filmin Konusu

Çanakkale'nin Geyikli köyünde klarnetçi olan Hüseyin (Ata Demirer) dedesi ve anneannesi ile yaşar. Köyde yapılan düğün törenlerinde klarnet çalmaya gider ve hemşire Müjgân'a aşıktır. Fakat çekingen yapısı nedeniyle bu aşkı Müjgân'a ilan edemez. Arkadaşları ile sürekli bir maceranın içinde olan Hüseyin'in nüfus kaydı dedesi Halil'in (Salih Kalyon) üzerinedir ve babası Ali Rıza Şeker'in (Meray Ülgen) öldüğü yalanıyla büyür. Ancak bir gün babasının yaşadığını öğrenmesi ile İstanbul'a babasını bulmak için gider. Hüseyin İstanbul'da yaşayan ve köyden tanıdığı olan terzi Ramiz'in (Bican Gunalan) yanına giderek babasını aradığı süre boyunca Ramiz'in yanında kalır. Babasını ararken başına birçok olay gelen Hüseyin terzi Ramiz'in dükkânına müşteri olarak gelen şarkıcı Firuzan (Demet Akbağ) ile tanışması ile İstanbul'un sahnelerinde kendini bulur. Firuzan'ın menajeri Metin'in (Bülent Şakrak) yokluğunda ise Hüseyin Firuzan'a yardım eder. Bu iyiliği karşılıksız bırakmayan Firuzan ise Hüseyin'e babasını bulması için yardım eder. Çıktıkları bu yolculukta pek çok sorun yaşasalar da Hüseyin babasını bulmayı başarır.

4.2.3. Filmin Ana Karakterleri

Hüseyin: Uzun boyu, kilolu yapısı, çekingen ve saf tavırları ile klarnetçidir. Anneanne ve dedesiyle yaşayan Hüseyin'in annesi vefat etmiştir. Babasının da vefat ettiğini düşünür ama babasının annesine yazdığı mektupları bulmasıyla babasının hayatta olduğunu öğrenir. Hüseyin babasını bulmak için İstanbul'a doğru çıktığı yolculukta pek çok macera yaşar fakat sonunda babasına kavuşur.

Firuzan: Uzun boyu, zayıf yapısı, sarı saçları ve kıpır kıpır heyecanlı tavırları ile şarkıcıdır. İstanbul'da tek başına yaşayan Firuzan herhangi bir müzik albümü çıkarmamış olsa da şarkıcı kimliği ile tanınan biridir. Hüseyin ile tanışmasıyla beraber farklı bir maceraya atılır.

Ramiz: Kısa boyu, esmer teni ve bıyıklı yapısı ile orta yaşlarda olan Ramiz İstanbul'da terzilik yapar. Kendi dükkânı olan Ramiz sürekli at yarışı oynar ve işlerini yapma konusunda sorumsuzdur. Çanakkale'den babasını bulmak için İstanbul'a gelen Hüseyin'i evinde misafir eder.

Metin: Kısa boyu, farklı bıyık modeli ile Metin şarkıcı Firuzan'ın menajerliğini yapar. Bazı durumlarda yaşanan sorunları çözme konusunda başarılı olsa da işlerini aksattığı sorumsuz yönleri de vardır.

4.2.4. Filmin Çözümlemesi

4.2.4.1. Mutluhan İzmir'in Lacancı Karakter Çözümleme Kavramlarına Göre Filmin Çözümlemesi

4.2.4.1.1. Bilinç Dışının Söylemi

Lacan'ın Ödipal Çatışma olarak ele aldığı dönem çocuğun anneye bağımlı olduğu en güvenli dönemdir. Bu dönemde çocuk anne ile olan ilişkisinde babayı bir tehdit olarak algılar ve anne ile kurduğu güvenli imgesel alanda kalmak ister. Hüseyin ise bu süreci farklı bir deneyim ile yaşar. Hüseyin evlilik dışı doğan bir çocuktur ve babasının Hüseyin'in varlığından haberi yoktur. Babasının öldüğü yalanı ile büyüyen Hüseyin'in nüfus kaydı ise dedesi Halil'in üzerinedir. Lacan Ödipal Çatışma sürecini açıklarken Durkheim ve Malinowski'nin düşüncelerinden yola çıkarak aile yapısının her

zaman evlilik bağına sahip olmadığını ifade eder (akt. Borch-Jacobsen, 1991, s. 38). Dolayısıyla anaerkil bir ailede otoritenin baba tarafından temsil edilemediği için dayı tarafından temsil edildiğini açıklar (Borch-Jacobsen, 1991, s.38). Lacan'ın bu yaklaşımına göre Hüseyin için yasanın temsilcisi dedesidir. Bu nedenle Hüseyin dedesinin yaşadığı toplumsal dilde o dilin kodlarına göre yetişmiştir ve travmatik bir karakterdir. Babası ile sağlıklı bir kopuş yaşamadığı gibi Hüseyin'in annesi de vefat eder ve Hüseyin annesi ile de travmatik bir kopuş yaşar. Böylelikle anneannesi Hatice (Tanju Tuncel) ve dedesi Halil'in dilsel evreninde yaşamaya çalışır.

Hüseyin köyde gerçekleşen düğün törenlerinde klarnet çalarak simgesel evrende var oluşunu sergilemeye çalışır. Ancak toplumsal dile sağlıklı bir geçiş yapamadığı için Hüseyin çekingen bir yapıya sahiptir. Köyün hemşiresi Müjgan'a (Özge Borak) aşiktir ama her sabah Müjgan ile karşılaşmasına rağmen onunla konuşamaz. Çekingen yapısı ise yalnızca klarnet çaldığı ve sahnede olduğu zamanlarda ortadan kalkar ve kendi var oluşunu rahatlıkla sergiler. Klarnet çalmak için gittiği bir düğünde ise boğazına leblebi kaçarak boğulan kızı Heimlich manevrası yaparak kurtarır. Kızın abisi İrfan (Şehsuvar Aktaş) durumu yanlış anlayarak Hüseyin'in kafasına şişe ile vurur. Yaralanan Hüseyin köyün hastanesine götürülür ve Müjgan pansuman yapar. Pansuman esnasında kızı kurtarmaya çalıştığını ifade eden Hüseyin'e Müjgan doktorluğa meraklı olup olmadığını sorar. Hüseyin ise soruya "hayvanlara meraklıyım. Hayvanları tedavi ederken kendi başıma öğrendim. Öyle hobi olarak. Rahmetli annem kırık çıkıktan anlardı biraz, biz de ondan el almışız." Diyerek cevap verir. Hüseyin'in bu cevabı annesi ile kurduğu imgesel düzeyde sıkışmış olduğunun bir göstergesidir Dolayısıyla anlattığı bu hikâye ile travmasını dile getirmiş olur. Ancak film anlatısında bu hikâye dramatikleştirilmez. İzleyici açısından güldürücü bir unsur olarak sunulur.

4.2.4.1.2. İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması

Babasının öldüğünü düşünen Hüseyin, annesinin ölümünden önce imgesel düzeyde yaşar. Annesinin de ölmesiyle ise ne imgesel düzeyde ne de simgesel düzeyde sağlıklı bir var oluş sergileyemez. Onun için imgesel düzeyin temsilcisi ninesidir. Simgesel düzeye geçişi ise çaldığı klarnet sayesinde gerçekleşir. Hüseyin, Müjgan ile beraber sahil kenarında oturduğunda sohbet ederken Müjgan'ın çocukluk anılarından

bahsetmesi üzerine o da kendi çocukluk döneminden bahseder. Anlattığı hikâye ise şu şekildedir: “Ben küçükken bizimkilere kızdığım da uyuyordum hemen, rüyamda babamı göreyim diye, hiç görmedim, tanımadım. Nasıl bir adam? Bilmedim. Benim hayalimde böyle kocaman bir adam, dev gibi. İki parmağıyla alıyor beni koyuyor omzuna, okulun bahçesini geziyoruz beraber ama nasıl geziyoruz. Uçuyoruz. Ta Kaz Dağlarına kadar.” Karşılığında Müjgan “babam rahmetli oldu değil mi? Der. “Evet” olarak yanıtlayan Hüseyin anlatmaya devam eder. Klarnetini göstererek “Sonra bir gün bununla tanıştık, rüya müya bitti. Derdimizi, tasamızı üflüyoruz içine, gidiyor. Bunu çalmak var ya bağlamak gibi bir şey.” Der. Yaşanan bu diyalog Hüseyin’in klarnet çalmayı babasının yerine koyduğunun bir göstergesidir. Babasını hiç tanımaz ve onun yerine simgesel düzeye geçişi klarnet çalarak sağlar. Fakat klarnet çaldığı zamanlar dışında bir toplumun dilsel düzeyine girdiğinde kolaylıkla uyum sağlayamaz. Klarnet onu simgesel düzeye dahil etse de yasanın temsilcisi baba eksiktir ve Hüseyin imgesel düzey ile simgesel düzey arasında kalmıştır. Bu arada kalmışlık ve simgesel düzeyde yeni bir kimlik edinmede Hüseyin yaşadığı sıkıntılar ise film anlatısında komedi unsuru olarak işlenmiştir. Hüseyin’in içinde bulunduğu durum dramatikleştirilmez.

Hüseyin’in dedesi alkole düşkün biridir. Çalışıp para kazanmayan dede Hüseyin’den para ister. Hüseyin ise parası olmadığını söyler ve ninesinin para sakladığını bilir. Ninesi uyurken gizlice odaya girer ve ninesinin saklı tuttuğu kutunun anahtarını boynundan alır. Kutudan para aldıktan sonra içindeki fotoğrafları fark eden Hüseyin babasının fotoğrafını ve babası tarafından annesine yazılan mektupları bulur. Babasının öldüğü yalanıyla büyüyen Hüseyin artık babasının anlatıldığı gibi gemi batması sonucu ölmediği gerçeğiyle yüzleşir. Elindeki fotoğraf ve mektuplar ile babasının önceden yaşadığı adrese ulaşmak ve babasını bulmak için İstanbul’a doğru yola çıkar. Hüseyin’in çıktığı bu yolculuk yeni bir simgesel dilin yapısına girmek için onu zorlar ama babasından ayrı büyümesi bu yolculukta karşısına çıkan engelleri aşmasında zorluklar çıkartır. Öte yandan ise yasanın temsilcisi olan babasını bulmak onun simgesel dilde sağlıklı bir birey olarak yer almasını sağlayacaktır. Annesinin hayatta olmayışı Hüseyin’in var oluşsal bir tehdit olarak görmesini engeller. Aksine Hüseyin var oluşunu sağlayabilmek ve toplumun yapısına girmek için babasına ihtiyaç duymaktadır.

4.2.4.1.3. Lacan'ın Öteki Kuramı

Bireyin kendini ben olarak tanımlayabilmesi ötekileştirme sayesinde gerçekleşir ve ötekileştirme imgesel düzeyde yer alan ikili karşıtlıklar ile sağlanır. Bu süreçte bir aksama olduğunda ise birey kendini sağlıklı bir ben olarak tanımlayamaz. Hüseyin annesi ile yaşadığı simgesel ikili ilişkiden sorunlu bir kopuş yaşadığı için ötekilerin dilssel evrenine girmekte zorlanmaktadır. İstanbul'a babasını bulmak için çıktığı yolculuk Hüseyin'in fazla sayıda öteki ile iletişim içinde olmasını gerektiren bir süreçtir. İstanbul'a gittiğinde Hüseyin köyden tanıdığı olan terzi Ramiz'in yanına gider. Ramiz ise Hüseyin'i karşıladıktan sonra bankada bir işi olduğunu ve hemen geleceğini söyleyerek dükkândan ayrılır. Yalnız kalan Hüseyin ise dükkânda yer alan malzemeleri incelemeye başlar. O esnada dükkâna Firuzan müşteri olarak gelir ve telaş içerisinde elbisesinin hazır olup olmadığını sorar. İmgesel düzeyden simgesel düzeye sağlıklı bir geçiş yapamamış olan Hüseyin kendini ifade etmekte zorlanır ve dükkânda çalışmadığını söyleyemez. Firuzan ise Hüseyin'i terzinin kalfası zannederek hazır olmayan elbiseyi kesmesini ister. Hüseyin şaşkınlıktan kendini ifade edemediği için yalnızca Firuzan'ın söylediklerini yapmaya çalışır ve elbiseyi fazlaca keser. Bu duruma sinirlenen Firuzan “sen ne biçim kalfasın” diyerek Hüseyin'e çıkışır. Hüseyin bu söz üzerine “ne kalfası be ben müzisyenim” diyerek kendini simgesel alanda ifade edebildiği tek unsur olan mesleğini söylemiş olur. Ancak Hüseyin mesleği dışında kendini ötekinin karşısında konumlandırarak ifade etmekte güçlük yaşamaktadır.

Babasını aradığı süreç boyunca Ramiz'in yanında kalan Hüseyin ara sıra Ramiz'e yardımcı olmaktadır. Ramiz, Firuzan'ın menajeri Metin'in olmadığı bir gün Hüseyin'den Firuzan'ın elbiselerini teslim etmesini ister. Firuzan ise bir fotoğraf çekiminde mankenlik yapacaktır ve orada Hüseyin'in kendisine yardım etmesini ister. Yardım etmeyi kabul eden Hüseyin ve Firuzan yemek yemeye karar verirler. Garsona yemek siparişi vermek isteyen Firuzan ise alışık olmadığı bir dilssel evren ile karşılaşır. Garsondan atıştırmalık bir şeyler önermesini ister. Garsonun önerisine karşılık “ben tavuk yemiyorum yalnız” olarak cevap verir. Garson ise önerdiği yemeğin tavuk ile değil et ile yapıldığını ifade eder. Firuzan ise durumu bozmadan öteki karşısında kendini bir ben olarak ifade etmeye karardır ve yemek siparişini “kalamarlı black risotto” olarak verir. Gelen yemeğe görsel olarak yabancı kalan Hüseyin ve Firuzan farklı tepkiler verir. Firuzan ötekinin dilssel evrenine daha çabuk girerken Hüseyin yemeğin

görüntüsünden hoşnut olmaz. Bunun sebebi ise Hüseyin'in simgesel evrende ötekilerin aynasından kendine bakmakta zorlanmasıdır. Hüseyin alışık olduğu ve bildiği dünyada kendi varlığını tanımlamakta daha başarılıdır. Firuzan ve Hüseyin'in bu yeni dilsel evrende kendilerini var etme çabaları travmatik birer deneyim olmasına karşın izleyici açısından güldürücü birer unsur olarak filmde işlenmiştir.

Firuzan ve Hüseyin yemek yedikleri esnada röportaj muhabiri Firuzan ile röportaj yapmaya gelir. Firuzan sorulara cevap verdikten sonra ise röportaj muhabiri röportaj yaptıkları kişinin çalışma arkadaşlarına o kişi hakkında soru sorduklarını ifade ederek Hüseyin'e Firuzan hakkında birkaç soru yöneltir. Hüseyin ilk defa o zaman ötekinin dilsel evrenine girerek çekingen tavrına bürünmeden Firuzan'ı tanıdığı kadarıyla soruları yanıtlar. Röportaj muhabirinin "Firuzan'ın en sevdiği şey" sorusuna Hüseyin "Siyah kalamar" şeklinde yanıt verir. "Çok kızdığı bir şey" sorusunu "elbise yırtılması" olarak cevaplar. "Firuzan'ı bir cümle ile anlatsanız nasıl tarif edersiniz?" sorusuna ise "yani tersi pis ama aslında iyi bir insan" olarak cevap verir. Ötekinin dilsel evrenine girmekte zorluk çeken Hüseyin için bu kısa ve net yanıtları vermesi beklenmeyen bir durumdur. Fakat Firuzan'da şarkıcıdır ve Hüseyin'in ötekinin dilsel evrenine girmesinde bu harekete geçiren bir durumdur.

4.2.4.1.4. Simgesel Ölüm

Simgesel düzeyde kendini yalnızca müzisyen kişiliği ile var edebilen Hüseyin Firuzan'ın fotoğraf çekimine yardım ederken sürekli çekimi bölerek fotoğrafçının işine karışır. Fotoğraf çekiminin konsepti burçları temsil eden kostümleri içerir. Hüseyin ise annesi ile kurduğu imgesel düzeyin etkisiyle hayvanların yanlış temsil edildiğini düşünür ve fotoğrafçıyı eleştirir. Alanyazında da belirtildiği gibi Dor, Hüseyin'in yaşadığı bu durumu bireyin simgesel düzeydeyken imgesel düzeyin bu alanı işgal etmesi ile açıklar. Hüseyin'in yaşadığı bu ikilem ayna evresi öncesinde yaşadığı güvenli alana duyduğu özleminden kaynaklanır. Ancak Hüseyin imgesel düzeyden sağlıklı biçimde kopamadığı için yaralıdır. Onun bu durumu izleyici açısından ise güldürücüdür. Hüseyin yaşadığı sıkışmışlıktan klarnetini çalarak uzaklaşır. Firuzan ise Hüseyin'i klarnet çalarken duyar ve etkilenir.

Firuzan'ın sahneye çıkacağı bir gün klarnetçi işten ayrılır ve o akşam müzik yapmak zorunda olan Firuzan Hüseyin'den yardım ister. İstanbul'da babasını bulana kadar kalmayı düşünen Hüseyin hemen kabul eder. Sahneye çıkmadan prova yapıldığı esnada Hüseyin yanlış tonlama ile müziğe girdiklerini söyleyerek Firuzan'a uygun tondan müziğe giriş yapılması gerektiğini ifade eder. Girdiği simgesel düzen yeni olmasına rağmen alışık olduğu dilin kodlarını barındırması Hüseyin'in kendini ayrı bir ben olarak var etmesini sağlar. Prova sırasında Metin odaya gelerek "Haldun Eskiciler de geldi" diyerek haber verir ve herkes telaşlanır. Hüseyin ise ismi geçen kişinin kim olduğunu sorgular. Metin, Hüseyin'in bu sorusuna "İstanbul'un sahibi, ağır abi" olarak yanıt verir. Sahneye çıktıklarında Haldun Eskiciler'den şarkı isteği gelir. Şarkıyı bilmeyen Firuzan ise Hüseyin'in şarkıyı bildiğini öğrenmesi üzerine şarkıyı Hüseyin'e söylettirir. Sahnede olduğu için çekingen tavırlarından eser olmayan Hüseyin şarkıyı söyler ve Haldun abi diyerek şarkıyı ithaf eder. Kulis odasına geldiklerinde Firuzan, Hüseyin'in "abi" demesini toplumsal dilin yapısına uygun olmadığını ifade ederek eleştirir. Ancak odaya gelen para zarfı Haldun Eskiciler'den Hüseyin'e gönderilmiştir. Bu durum ile Hüseyin ötekinin evreninde kendini ayrı bir ben olarak var edebilmiş olur.

4.2.4.1.5. Post-Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü

Post-simgesel gerçek döneminde toplumdaki bireyler anlamsal boşluk yaşarlar ve toplumsal ötekilerin kavramlarını kullanarak bu anlam boşluğunu doldurmaya çalışırlar. Hüseyin'in yaşadığı anlam eksikliği de anne ve babasının yokluğudur. Annesi hayatta olmadığı için annesi ile bu anlam boşluğunu dolduramaz. Fakat babasının yaşadığını öğrenmesi bu anlam boşluğunu gidermek isteyen Hüseyin için bir fırsattır. Babası ile sağlıklı bir şekilde kopuş yaşamayan Hüseyin için babasını bulmak toplumun dilsel yapısına girebilmesi için hayatındaki en büyük anlamdır. Türk toplum yapısında bir çocuğun anne ve babası ile yaşaması toplumsal dilin bir kodudur. Dolayısıyla babasını bulmak için yolculuğa çıkan Hüseyin toplumsal ötekinin ondan beklediğini de gerçekleştirmeyi hedefler. Arayış sürecinde ise pek çok zorlukla mücadele etmek zorunda kalır. Hatta bazen bu arayıştan vazgeçme noktasına gelir. Hüseyin'e bu yolculuğunda eşlik eden Firuzan ise İzmir'in ifadesiyle kuralları koyan bir sermaye-anne gibi Hüseyin'i kontrol altında tutarak vazgeçmesini engeller.

Hüseyin babasının adını taşıyan birkaç kişinin adresine ulaşır. Elinde bulunan bu adresleri Firuzan ile beraber tek tek gezerler. Öncelikle peynir satan bir dükkâna giderler. Tezgâhta duran genç adamın Hüseyin’e olan benzerliği karşısında adamı Hüseyin’in kardeşi zannetmeleri onları baba Ali Rıza Şeker’i buldukları konusunda umutlandırır. Ancak Hüseyin harekete geçmekte zorlanır ve Firuzan’a “Dur abla dur hiç hazır değilim valla ya. Ne gerek var şimdi kardeşe falan” diyerek babasını aramaktan vazgeçmek ister. Firuzan ise Hüseyin’e karşı çıkar ve dükkâna girerler. Hüseyin adama babasını nasıl soracağını bilemez, bocalar. “Baban saksafon çalıyor mu” şeklinde soruyu yöneltir ama genç adam onu yanlış anlar. Babasının Hacı olduğunu ve çiftçilik yaptığını söyler. Oradan ayrılan Firuzan ve Hüseyin için baba Ali Rıza Şeker’i soracakları bir diğer mekân emlakçıdır. Emlakçının adresini bulup dükkâna gittiklerinde bir grup adamın emlakçıyı bıçaklamasına şahit olurlar. Baba ile ilgili herhangi bir bilgi edinemediğinden adamlardan korkarak kör oldukları yalanını söyleyerek kaçırmaya çalışırlar. Adamlar Hüseyin ve Firuzan’ın kör olmadıklarını anladıkları an onları kovalamaya başlar. Bir taksiye binerek uzaklaşırlar. Taksicinin “Nereye” sorusuna Hüseyin korkudan “otogara” olarak cevap verir ve artık babasını aramaktan vazgeçtiğini belirtir. Bu durum karşısında sinirlenen Firuzan Hüseyin’e başını belaya soktuğunu söyleyerek karşı çıkar. Taksici ile tartışmaya giren Hüseyin taksicinin kaza yapmasına sebep olur ve hastaneye giderler. Taburcu işlemleri sırasında bir hasta yakını odada yaşanan sorunu dile getirir ve hasta adı olarak “Ali Rıza Şeker”i söyler. Bunu duyan Hüseyin ve Firuzan hemen hastanın yanına giderler ve Hüseyin artık post-simgesel dönemde anlamını bularak babasına kavuşur.

4.2.4.2.A. Kaplan ve B. Wang’in “Travmatik Filmlerde Temsil Stratejisi Çeşitleri”ne Göre Filmin Çözümlemesi

Kaplan ve Wang’in travmatik filmlerde yaptıkları sınıflandırmanın ilki “tedavi stratejisine ait travma filmleridir”. Bu filmlerde travmalar yer alır ve filmin sonunda rahatlatıcı bir etki vardır. *Eyyvah Eyyvah* filmi Hüseyin’in babasını bulması ve onu köye götürmesi ile sonlanır. Babasını ve annesini kaybeden Hüseyin’in travmaları babasını bulması ile bir parça olsa da iyileşir. Ancak Hüseyin’in ne babasını arama süreci ne de babası ile kavuşması dramatik bir unsur olarak filmde sunulmaz. Aksine izleyicinin travmalara gülmesi hedeflenir. Babası ile ilk karşılaşmasından Hüseyin annesinin

öldüğünü babasına söyler. Babası “Nasıl kaybettik Ayşe’yi” diye sorar. Hüseyin “kaza” diyerek cevap verir. “Trafik kazası mı” diye soran babasına Hüseyin’in cevabı “yok, katır tepti” olur. Bu cevap dramatikleşmek üzere olan sahnede izleyici için güldürücü bir unsur olur. Bu nedenle komedi türünde olan ve belirli bir son ile biten bu film izleyici için rahatlatıcı bir etkiye sahiptir. Ancak doğrudan tedavi edici bir etkiye sahip olduğunun belirtilmesi doğru olmayacaktır. Bu etki melodram filmlerinde daha çok öne çıkmaktadır. Travmalar temsil edilir ve sorunlar çözülerek filmler izleyiciye bir umut olur. Bu filmde ise travmalar güldürü unsuru olarak verilir ve izleyiciden beklenen de bu filmde yaşananlara gülmesidir.

Kaplan ve Wang’ın ikinci sınıflandırması “şok stratejisine ait travma filmleridir”. Bu stratejiye ait filmlerde izleyicide bir şok etkisi yaratılır ve dolaylı yoldan durum yeniden izleyici için travmatikleşir. Şiddet, savaş gibi temsiller bu stratejide şok edici unsurlar olarak nitelendirilir. Filmde adamın bıçaklanmasından, Firuzan’ın erkek arkadaşının Hüseyin’e şiddet uygulamasına kadar birçok sahnede basit şiddet görüntüleri vardır. Ancak bu şiddet görüntüleri yalnızca güldürü unsuruna katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla bu filmde yer alan sıradan şiddet görüntüleri alanyazında da yer aldığı üzere izleyicide şok etkisi yaratmayabilir. İzleyici de şok etkisi yaratabilecek olan şiddet politik bir olayın sonucu olarak işlenmektedir.

Kaplan ve Wang’ın üçüncü sınıflandırması “röntgencilik stratejisine ait travma filmleridir”. Bu türe göre izleyici birer röntgenci olarak konumlandırılır ve filmde yaşanan olayları bir röntgenci gibi gözetler. Bu filmde ne filmin karakterleri ne de izleyici travmatik bir olayı gözetleyen bir röntgenci konumunda değildir.

Kaplan ve Wang’ın dördüncü sınıflandırması “tanıklık stratejisine ait travma filmleridir”. Bu tür travmanın en gerçekçi ve politik şekliyle temsil edilmesini amaçlar. Yönetmenin travma ve travmanın temsil edilmesine yaklaşımı bu türde önemlidir. Bu filmde yönetmenin bir travmayı en gerçekçi biçimiyle temsil etme gibi bir amacı olmadığı için film bu türün özelliklerine sahip değildir.

4.3.Düğün Dernek

4.3.1. Filmin Künyesi



Yönetmen: Selçuk Aydemir

Senarist: Selçuk Aydemir

Yapımcı: Necati Akpınar

Oyuncular: Ahmet Kural, Murat Cemcir, Rasim Öztekin, Barış Yıldız, Ulaş Torun, Devrim Yakut, Zerrin Sümer

Tür: Komedi

Yapım Yılı: 2013

Süre: 102 dk

Ülke: Türkiye

Vizyon Tarihi: 6.12.2013

4.3.2. Filmin Konusu

İsmail (Rasim Öztekin) arkadaşları Fikret (Ahmet Kural) ve Çetin (Murat Cemcir) ile bayram namazı kılmak için köyün camisine gider. O sırada yurt dışında çalıştığını bildikleri oğlu Tarık (Ulaş Tosun) İsmail'e sürpriz yapmak için memleketleri Sivas'a gelir. Tarık'ın memlekete geliş sebebi sadece ailesine sürpriz yapmak değildir. Aynı zamanda yurt dışında çalışırken tanıştığı Marika (Jelena Bolic) ile evlenmek istediğini müjdelir. Oğullarının bu isteğine sevinen İsmail ve Hatice (Devrim Yakut) oğullarına bir düğün yapmak isterler. Maddi imkânları kısıtlı olan İsmail düğünü yapabilmek için arkadaşları Fikret, Çetin ve Saffet'ten (Barış Yıldız) yardım ister. Ancak arkadaşlarının da maddi imkânları tıpkı İsmail gibi sınırlıdır. Her şeye rağmen Tarık'a düğün yapmayı hedefleyen İsmail ve arkadaşları düğünü yapabilmek için önce mahalle esnafından yardım ister ama bekledikleri yardımı göremezler. Durum böyle olunca son çareleri para bulmaktır. Fakat İsmail, Fikret ve Çetin maddi imkânları nedeniyle bankadan kredi alamazlar. Bu noktada öğretmen olan Saffet bankadan krediyi çeker ve Tarık'a düğünü yapmak için işe koyulurlar. Ancak düğün sırasında da Tarık'ın amcasının ölmesi, Marika'nın yurt dışındaki nişanlısının düğünü basması gibi birtakım aksilikler yaşarlar.

4.3.3. Filmin Ana Karakterleri

Fikret: Farklı saç tarzı, bıyıkları ve giyim tarzı ile tüpçü olan Fikret kendi işini yapmaktadır. Üçüncü evliliğini yapmış olan Fikret'in önceki eşleri kanser nedeniyle hayatını kaybetmiştir. Fikret çapkın, umursamaz ve pek çok olayda soğukkanlılığını koruyabilen bir karakterdir. Arkadaşlarının ihtiyacı olduğunda onlara fazlasıyla destek olmaya çalışır.

Çetin: Genç yaşta olmasına rağmen beyazlamış saç ve sakallarıyla köyün çocuklarına boks antrenörlüğü yapmaktadır. Hayatının bir döneminde alkol bağımlısı ve zorba bir genç olan Çetin babasının onu evlatlıktan reddetmesi üzerine bu davranışlarına tövbe etmiştir.

İsmail: Orta yaşlı olan İsmail göbekli ve tıknaz yapısı ile bir babadır. Oğlunun düğününü yapabilmek için elinde olmasa bile tüm imkânları zorlar. Arkadaşlarının desteği ile oğluna düğünü yapar. Ancak aksilikler yaşaması kaçınılmazdır.

Saffet: Takım elbiseleri, saç, sakalı ve sakın yapısıyla şehirden köye gelmiş bir öğretmendir. İsmail, Fikret ve Çetin'in arkadaş grubuna sonradan dâhil olmasına rağmen Tarık için yapılacak düğünde fazlasıyla fedakârlık yapar.

Tarık: Traşlı yüzü, spor giyim tarzı ile ortalama bir Türk genci olan Tarık yurt dışında çalıştığı yalanıyla ailesi kandırmaktadır. Tanıştığı Marika ile evlenme kararını ailesine söylemek için memleketine gelir. Burada geleneklere bağlı olan ailesine yabancı gelin ile evlenme fikrini kabul ettirir ve düğün her ne kadar Tarık için yapılsa da sürecin içinde fazla yer almaz.

Hatice: Taktığı eşarbi, giydiği elbiseleri ve yelekleri ile orta yaşlı, kısa boyu ile köyde yaşayan geleneklere bağlı bir annedir. İlk olarak yabancı bir gelini, kabul etmez ama sonra oğlu için bu durumu kabul eder. Oğlunun düğünü esnasında ise yaşanan tüm aksiliklere rağmen soğukkanlılığını korur.

4.3.4. Filmin Çözümlemesi

4.3.4.1. Mutluhan İzmir'in Lacancı Karakter Çözümleme Kavramlarına Göre Filmin Çözümlemesi

4.3.4.1.1. Bilinç Dışının Söylemi

Filmde imgesel düzeyden simgesel düzeye geçişi en sağlıklı biçimde deneyimlemiş olan karakterler Tarık ve Saffet'tir. Tarık okumuştur ve ailesinden uzakta yurt dışında yaşamaktadır. Aileden ayrılmak simgesel düzeye geçişin en önemli unsurlarından biridir. Çünkü birey aileden uzaklaştığında Öteki'nin arzusunu gerçekleştirme idealinden uzaklaşır. Bireyin amacı kendi ideallerini gerçekleştirmek olur. Bunu da İzmir'in ifadesiyle (2021, s. 113) imgesel düzeydeki varlığını yok ederek toplumun istediği gibi yasaya uyum sağladığında gerçekleştirir. Çünkü birey toplumsal bir varlık olarak yasaya uyum sağladığı zaman bir özne olarak kabul edilmektedir. Hatice anne olarak Tarık'ın yabancı bir gelin ile evlenecek olması fikrine karşı çıkar. Tarık ise kendi varlığını anneden bağımsız sağlayabilen bir özne olduğu için annenin arzusuna boyun eğmez ve evlenme isteğini annesine kabul ettirir. Böylece imgesel düzeyden simgesel düzeye geçişi sağlamış olur. Toplumun dilsel yapısının içinde bir birey olan Tarık aynı zamanda iletişimi kuvvetli, ne istediğini bilen bir karakterdir. Dolayısıyla yaşadığı toplumun kodlarına uygun davranış kalıplarına sahiptir. Fakat anne ve babasının yaşadığı toplumun dilsel kodlarından uzak kaldığı için bu yapıya yabancılaşmıştır. Hızlı bir şekilde evlenmek istemesi annesi ve köyün diğer kadınları tarafından sorgulanır. Bu sorgulamada "yoksa kız hamile mi?" sorusu karşısında Tarık toplumsal konseyin ondan beklemediği bir cevap ile onlara karşılık verir. "Hayır biz korunuyoruz." Cevabı kadınları şaşkınlığa uğratar. Çünkü evlilik dışı cinsel hayatı yaşamak toplumsal dilin kodlarına uygun bir davranış değildir. Saffet de tıpkı Tarık gibi ailesinden uzak yaşayan, Sivas'ın Esenyurt köyüne atanmış bir öğretmendir. Mesleğinin gerektirdiği şekilde toplumun dilsel normlarını öğrencilerine aktarmaya çalışmaktadır. Fakat yaşadığı köyün toplumsal kodlarından da uzak kalmaz ve Tarık'ın düğününü gerçekleştirebilmek için Fikret, İsmail ve Çetin'in arkadaşlığının dilsel evrenine girer. Bu değişim Saffet için simgesel düzeyde yeni bir öteki üzerinden kendini var etme çabasının bir sonucudur. Sağlıklı bir simgesel düzeyin sağlıklı bir bireyden beklediği de tam olarak budur.

Fikret ve Çetin ise imgesel düzeyde sıkışmış travmatik karakterlerdir. Fikret'in anne ve babası ile iletişimine dair herhangi bir bilgi filmde yer almaz. Ancak Fikret simgesel düzeye geçişi sağlıklı bir şekilde tamamlamış bir birey değildir. Çünkü toplumun dilsel yasasına uyan davranışlara sahip değildir. Fikret'in mesleği tüpçülüktür.

Müşterisinin siparişi üzerine teslimat için yoldadır ancak çocuk gazeteyi kapıya bırakmadığı için öfkelenerek tüpü müşteriye teslim ederken kapıya götürüp kibarca bırakmak yerine tüpü bahçeye doğru fırlatır. Benzer şekilde dükkânın önünde otururken yoldan geçen bir çocuğa “babana söyle tüp parasını ödesin” dedikten sonra eline bir sopa alarak çocuğu kovalamaya başlar. Bu davranışlar meslek açısından toplumsal yasanın beklediği etik davranışlar değildir. İş hayatına girmesine rağmen Fikret imgesel evrede sıkışık kalmış bir bireydir. Zaten kendi işini yapıyor olmasından kaynaklı olarak yalnız çalışmaktadır ve karşısında kendini iş hayatında farklı bir özne olarak tanımlayabileceği bir öteki yoktur. Hem Fikret hem de Çetin bayram namazı için camiye gittiklerinde de toplumsal düzene ayak uydurmazlar. Cami hocasının vaaz verdiği sırada sorun çıkartırlar ve simgesel yapının düzenini sarsarlar. Bayram namazı sonrasında Cami için bağış topladıkları sırada ise Fikret yardım için kutuya para koymak yerine kutuda yer alan paralardan alır ve cebine koyar. Onların bu davranış biçimleri travmatik olsa da izleyici açısından güldürücü birer unsurdur. Tarık ailesine sürpriz yaparak memlekete gelir. Eve vardıklarında oğlunu gören Hatice çok sevinir, oğluna sarılır. Fikret ve Çetin ise bu sevinçlerini Tarık’a vurarak gösterirler. Şiddet temel de travmatik bir durumdur ama filmin bu sahnesinde izleyici için güldürücü bir etkiye sahiptir. Çünkü şiddet film içerisinde şok etkisi yaratacak bir şekilde temsil edilmemektedir.

Tarık’ın dış sesi ile Çetin’in hayat hikâyesi aktarılmaktadır. Çetin gençlik yıllarında alkole düşkün bir şekilde insanlara karşı zorba hareketleri olan bir yaşam sürmüştür. Babasının hacıya gitme durumunu çevreden öğrenen Çetin otogara giderek babası ile vedalaşmak ister. Fakat oğlunu alkollü bir şekilde gören babası “benim senin gibi bir oğlum yok” söylemi ile Çetin’i evlatlıktan reddeder. Bu durum Çetin’i fazlaca yaralar ve babasının normlarına bir başka deyişle toplumun dilsel yapısına girmek için değişmeye karar verir. Onun için travmatik bir durumdur ancak bu hayat hikâyesi dramatikleştirilmeden izleyici için güldürücü bir unsur olarak filmde işlenir. Çetin boks antrenörüdür ancak öğrenciler ile iletişimi ve bu işi öğretme biçimi etik değildir. Kurs ücretini vermeyen öğrencilere şiddet uygulaması, farklı cezalar vermesi simgesel yapının kodlarının dışında kalan davranışlardır. Çetin’in uyguladığı şiddette travmatik bir temsil olarak film anlatısında dramatikleştirilmeden ele alınır. Filmdeki amaç şiddeti dolayısıyla da travmayı güldürücü bir unsur olarak kullanmaktır.

4.3.4.1.2. İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması

Sivas'ın Esenyurt köyünde yaşayan İsmail için evlenmek isteyen oğluna düğün yapmak o toplumun dilsel bir normudur. Sıradan giden hayatının içerisinde simgesel düzeyin gerekliliği olan düğünü yapmak İsmail için konfor alanından çıkarak değişimi yaşamaktır. Yakın arkadaşları olan Fikret ve Çetin'de İsmail'e yardım etmeyi kabul ederek simgesel düzeye geçiş için adım atarlar. Tarık sade bir nikâh ile evlenmek ister. Maddi olarak imkânları olmadığına farkında olan Hatice'de sade bir nikâh olmasını uygun bulur. Ancak yasanın temsilcisi olan baba (İsmail) büyük bir düğün yapmak ister. İsmail düğünü yapmak için maddi olarak her zorlandığında Hatice büyük bir düğüne gerek olmadığını hatırlatır ama İsmail karardır. Her türlü engele rağmen ailesinin imgesel düzeydeki konforlu alana geçmelerine izin vermez ve simgesel düzeye geçişi sağlar.

Simgesel dilde bir düğün organizasyonunda her bireyin ayrı ayrı yapması görevler vardır. Filmdeki tüm karakterler de bu görevleri yerine getirmek için harekete geçer. Hatice bir anne olarak toplumsal dilin anneye yüklediği rollerden biri olan çeyiz alışverişini yapar. İsmail tüm düğün organizasyonunu arkadaşları Fikret, Çetin ve Saffet ile birlikte yapar. Takılacak takılar, düğün yeri, pasta, evlendikten sonra oğlu ve gelininin oturacağı ev için alınması gereken eşyalar gibi tüm bu süreçler için uğraşır. Toplumsal dilin gerektirdiği evlilik ile ilgili tüm süreçleri gerçekleştirebilmek için ise kendi aralarında görev paylaşımı yaparlar. Bir yandan da çevredeki esnaf komşularından yardım isteyerek bazı ihtiyaçları gidermeye çalışırlar. Yaptıkları görev paylaşımı neticesinde Çetin, Fikret ve Saffet İsmail'e vaatlerde bulunurlar. Bu vaatlere göre Fikret Sivas Otel'i düğün mekânı olarak ayarlayacağını ifade eder. Çetin damatlık ve gelinliği annesine diktireceğini, düğün esnasında ikram edilecek limonata, pasta gibi ürünleri de temin edeceğini belirtir. Saffet ise düğüne Emel Sayın'ı getireceğini söyler.

Fikret ona düşen görevi yapmak için Sivas Otel'in müdürü Sırrı ile görüşmeye gider ve müdür ile görüşmek istediğini dile getirir. Fakat bu isteğini dile getirme biçimi toplumsal normlara aykırıdır. Otelin resepsiyonunda çalışan bir kadına kaba davranışlar ve argo tabirler ile iltifat ederken diğer kadına argo kaba sözcükler kullanır. Simgesel düzeyde toplumsal öteki ile iletişim kurarken Fikret'in yaptığı davranışlar doğru değildir. Sırrı tarafından müsait olmadığı gerekçesi ile Fikret'in görüşme isteği reddedilir. Bir sonraki ziyaretinde ise Fikret, Sırrı ile görüşmek için herhangi bir

randevu ayarlamadan doğrudan otele gider ve o esnada Sırrı bir toplantıdadır. Fikret bu toplantı ortamına saygı gösterip Sırrı ile görüşmeyi beklemek yerine doğrudan ortama girer. Öncelikle otelin camından elindeki tüpü ile toplantı ortamını bozar. Sonrasında ise otele girerek toplantı yapılan ortama girer ve Sırrı'nın yanına oturur. Kaba tabirler ile resepsiyonda çalışan kadın ile görüşmek için Sırrı'dan kadını ikna etmesini ister. Aynı anda otelde düğün yapmak istediklerini söyler. Sırrı ise olayı çok bozmadan toplantısına devam etmeye çalışır ve Sivas'ın bir turizm şehri olduğunu anlatmaya başlar. Fakat Fikret Sırrı'nın bu söylediklerini yalanlar. Anlaşmanın karşı tarafı Fikret'in söylediklerinden etkilenir ve anlaşma sağlanamaz. Fikret'e sinirlenen Sırrı onu tüp ile döver. Bu davranışları ile Fikret imgesel düzeyde sıkışıp kalır simgesel düzeyin bireyden beklediği davranışları sergileyemez. Şiddet görmek travmatik bir deneyimdir ama Fikret'in imgesel yapıda sıkışmış karakterini yansıtan diğer tavırları ve gördüğü şiddet izleyici açısından bir güldürü unsuru haline getirilir. Fikret arkadaşlarına bu olayı anlatırken olayı dramatikleştirmez komik tavırlar ile anlatır.

Saffet ise Emel Sayın'ın akrabası olduğunu iddia etmesine rağmen görüşme sağlayamaz ve o da Fikret gibi görevinde başarısız olur. Ancak Saffet iletişim kurarken toplumun beklediği gibi davranır. Emel Sayın'ın menajeri ile görüştüğü esnada saygılı tavırları ile Emel Sayın'ın akrabasını olduğunu ve onunla görüşmek istediğini dile getirir. Bu onun simgesel yapıda yer alan sağlıklı bir kişilik olduğunun göstergesidir. Çetin düğünde ikram edilecek her şeyi tamamlar ancak düğünde İsmail'in abisinin aniden ölmesi üzerine pastadan zehirlendiğini zannederler. Bu durum düğünü sorunsuz bir şekilde tamamlamak isteyen Fikret ve Çetin için kriz yaratır. Fakat onları travmatikleştiren bu olay film anlatısında dramatikleştirilmez aksine güldürücü birer unsur haline gelir. Durumu komikleştiren ise bu karakterlerin beceriksiz davranışları olur. Amcanın öldüğünü belli etmemeye çalışan Çetin ölen adamı düğün halayının içine sokar ve halay ile onu odaya taşımış olur.

Sıra komşularından yardım istemeye geldiğinde ise öncelikle beyaz eşya satan bir komşusundan beyaz eşyaları hediye etmesini isterler. Fakat sadece tost makinesi hediye edilir. Kuyumcu komşusundan takılar için yardım isterler. Kuyumcu büyük bir yardım edecekmiş gibi konuşur ancak sadece bir çeyrek altın hediye eder. Tüm bunlar İsmail ve arkadaşları için umutlarını yıkan birer durumdur. Ancak film izleyicisi için bu zorlu süreçler birer güldürü unsuru haline getirilerek sunulur. Tüm bu aksiliklere

rağmen İsmail düğünü yapmaktan vazgeçmez. Düğünü yapmaktan vazgeçmek onun için imgesel alana dönüştür ve o, imgesel düzeyde kalmak yerine yasanın belirleyicisi olarak simgesel dilde kalmayı seçer. Bu seçimi ailesi için de simgesel düzeye geçiştir.

Tarık iş hayatı ile simgesel düzeyde sağlıklı bir kişilik olarak varlığını sürdürmektedir. Ailesi ile birlikte girdiği yeni simgesel düzey ise onun yeni bir kişilik geliştirmesi için önemlidir. Çünkü İzmir'e göre (2021, s. 134-135) birey ötekileri taklit yoluyla çok sayıda ego oluşturur ve çok sayıda ego oluşması bireylerin sağlıklı birer toplumsal varlık olmaları için önemlidir. Tarık'ta sağlıklı bir birey olarak düğün sürecinde yeni bir simgesel var oluş sergiler. Fakat onu zorlu görevler beklemektedir. Tarık'ın yeni simgesel düzeyde ilk görevi Marika'ya Esenyurt köyündeki dilsel evreni öğretmektir. Marika fazlasıyla bu toplumun dilsel yapısına yabancısıdır. Tarık havaalanından Marika ve arkadaşını almaya gittiğinde ilk kriz yaşanır. Tarık telefonda daha önce Marika ve arkadaşına Esenyurt köyünün dilsel bir kodu olarak pantolon, tişört gibi daha kapalı kıyafetler giymeleri gerektiğini söyler. Ancak onlar kendi alışık oldukları dilsel düzeye uygun olarak şort ve daha açık olan askılı tişört giymişlerdir. Tarık onları ilk gördüğünde şok olur ama sorunu hemen çözer ve daha kapalı kıyafetler ile Marika ve arkadaşını ailesi ile tanışmaya götürür. Saffet'te Tarık gibi yeni girdiği simgesel düzeyde yeni bir ego oluşturan diğer karakterdir. Ancak her ne kadar arkadaşlarına yardım etmek istese de bazen bocalamaktadır. Çünkü arkadaşlarının dilsel düzeyine girememektedir. Beyaz eşya satan komşuları dükkândaki ürünlerin kendine ait olmadığını ve gelir düzeyinin düşük olduğunu söylediğinde Saffet durumu kabullenir. İsmail, Fikret ve Çetin ise beyaz eşya satan komşularını kötülemeyi tercih ederler. Saffet adamının durumunu açıkladığında Fikret “tamam biz de anladık ama anlamamazlıktan geldik” diye karşılık verir. Kendi dilsel düzeyi ve arkadaşlarının dilsel düzeyi arasında sıkışan Saffet'in bu durumu da filmde komik bir durum olarak işlenmektedir.

4.3.4.1.3. Lacan'ın Öteki Kuramı

Alanyazında da belirtildiği üzere Lacan'ın Öteki kavramında özne ve öteki arasında koparılamayacak bir bağ vardır ve simgesel düzey bireyi yabancılaşmış hissetmekten uzak tutamazsa imgesel düzeyin temsilleri simgesel düzeyin içine sızabilir. İsmail için düğünü yapmak simgesel evrendeki ötekinin dilsel gerçekliğini

yerine getirmek anlamına gelir. Onun “bak oğlum bizde erkek babası oğlunu sünnet ettirir, okutur, askere gönderir, sonra da evlendirir” sözleri bunun göstergesidir. İsmail baba olarak bu görevleri yerine getiremezse yaşadığı toplumun ötekilerine yabancılaşmış hissedecektir. Tarık sade bir nikâh ile evlenmek ister, Hatice’de oğlunu bu konuda destekler. Ancak İsmail için sade bir nikâh yapmak imgesel evrende kalmaktır. Bu nedenle Hatice ve Tarık’ın sade bir düğün yapma isteklerine karşı çıkar. Bunu “Küçük köy yerinde İsmail oğluna bir düğün yapamadı dedirtmem” sözleri ile dile getirir. Düğün hazırlıkları yaparken pek çok zorluk karşılarına çıkar. En büyük sorunları ise maddiyat eksikliğidir. Hatice her fırsatta maddi imkânsızlıkları hatırlatarak küçük bir düğün yapma fikrini yeniden dile getirir. Fakat İsmail ikna olmaz ve dil düzeyinde ötekine benzemek için çabalayarak düğünü yapar.

4.3.4.1.4. Simgesel Ölüm

Birey yaşadığı simgesel düzeyde kendini ötekiler üzerinden var eder. Öteki ve ben diyalektiğinde köy gibi daha küçük yerleşim yerlerinde her birey birbirini daha iyi tanır ve herkes kendi kimliği ile kendini tanımlayabilir. Filmde mekân olarak geçen Esenyurt köyü de bu şekilde bir yapıya sahiptir. Esenyurt köyünde yaşayan herkes birbirini tanıyıp bilmektedir. Filmde Çetin, Fikret ve Saffet’in hayat hikâyeleri dış ses olarak Tarık tarafından anlatılır. İzleyicinin Tarık’tan öğrendiği bu bilgileri köydeki her birey bilmektedir. Ancak kurumlar söz konusu olduğunda bireyin toplumdaki kimliği anlamını yitirmektedir. Şöyle ki düğün hazırlıkları için gerekli olan parayı temin edebilmek için bankaya başvurdıkları zaman İsmail’in emekli İsmail, Fikret’in tüpçü Fikret, Çetin’in boks antrenörü Çetin olarak var oluşu yetersiz kalmaktadır. Çünkü banka borç para verecektir ve geri ödeme konusunda maddi gelir ile beyan önemli olmaktadır. Bu noktada bankanın onları tanıyabileceği bir unvana ihtiyaç duyarlar. Alanyazında da belirtildiği gibi modern toplumda birey unvanı ile bilinir hale gelmektedir. Ancak bireyin sahip olduğu her unvan toplumda yer edinemeyebilir. İzmir modern toplumda yaşayan insanları yasanın kapısında unvanlarının kabulü için bekleyen çaresiz kişiler olarak değerlendirir. İsmail, Fikret ve Çetin’de bankada bu durumu deneyimler. Paraya ihtiyaçları vardır ve bankanın onayından unvanları geçsin diye çabalarlar. Fakat herhangi bir iş yaşamında artık yeri olmayan ve emekli olan İsmail bankadan kredi alamaz. Çünkü emekli bir birey artık toplumsal üretim

ilişkilerinde verimsizdir. Fikret ise tüpçülük yapmaktadır. Modern toplumda gelişen yaşam koşulları sayesinde artık evde tüp kullanan insan sayısı giderek azalmıştır. Dolayısıyla bu meslek günümüz yaşamında müşteri potansiyeline sahip olan, verimli bir iş değildir. Benzer şekilde Çetin’de gelir belgesini sağlayabilecek bir iş grubunda yer almamaktadır.

İsmail, Fikret, Çetin ve Saffet arkadaşlığı içerisinde unvanı ile toplumda kendi varlığını bilinir kılabilecek olan tek kişi Saffet'tir. Çünkü Saffet öğretmendir ve öğretmenlik toplumun dilsel yapısında bilinen ve kabul görmüş bir unvandır. Bankaya Saffet'in başvurması sonucunda da zaten gerekli olan parayı bankadan alabilirler. Bu durum ile Fikret, İsmail ve Çetin simgesel düzeye girmeden imgesel düzeyde sıkışıp kalırlar. Ancak Saffet unvanı ile bir kez daha toplumsal dilin onayından geçerek varoluşunu gerçekleştirebilir. İsmail, Fikret ve Çetin'in kendilerini tanımlayarak var etme çabaları travmatiktir ama izleyici açısından güldürücü bir unsurdur. Çünkü filmde yaşanan bu durum dramatikleştirilmez.

4.3.4.1.5. Post-Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü

Alanyazında da belirtildiği gibi bu dönemde travmatize edilmiş ve imgesel dönemde sıkışan birey kendi anlamlı evrenini oluşturamadığı için öteki tarafından oluşturulan anlam evrenini kendi oluşturmuş gibi hisseder. Böylelikle toplumda kendini var edebilmek için ötekinin dilsel kodlarını ezbere kullanır. Filmde de İsmail'in her şeye rağmen düğünü yapmak istemesi toplumda bir varoluş kazanabilmeyi istemesinden kaynaklanır. İsmail düğünü yapabilmek için tüm çabası ile çalışır. Öncelikle maddi imkanlarındaki yetersizlik onu zorlar. Saffet'in bankadan kredi çekmesi ile bu sorun çözümlmesine rağmen düğün günü geldiğinde art arda aksilikler yaşanır. İsmail gelenek olduğunu söyleyerek gelinini deveye bindirmek ister ama gelin deveden düşer ve bayılır. Gelini Marika'nın yerine Yılmaz gelinlik giyer ve düğünde sorun yaşanmadan İsmail'in istediği gibi düğünü yapmaya çalışırlar. Fakat Marika'nın ailesi kızlarının Tarık ile evlenmesini istemedikleri için düğünü engellemek isterler. Marika'nın ailesi daha yoldayken düğünde Tarık'ın amcası vefat eder. Bu durumu da sorun olmadan Çetin çözer. Ancak amcanın ardından amcanın eşi de vefat eder. Onu da düğündeki misafirlere belli etmeden düğünden uzaklaştırırlar. Son olarak ise Marika'nın ailesi

düğüne gelir ve İsmail ve Fikret'e şiddet uygulayarak düğünü engellerler. Sonuçta düğün başarısızlıkla sonlanır. İsmail toplumsal dilde var olmak için tüm çabasını kullanmasına rağmen başarısız olur. Kendini ötekinin anlamsal evreninde var etmeye bu kadar odaklanmış olması onun için iyinin kötüye, doğrunun yanlışla karışmasına sebep olur. Amca ve yengenin taziyesinde ise İsmail oğlu Tarık'ı kapının önüne konuşmak için çağırır. Daha önceden de oğluna söylediğini tekrarlayarak “bizde baba oğlunu sünnet ettirir, okutur, askere gönderir sonra da evlendirir” der. Fakat cenaze evi olduğu için düğün kuramayacağını söyleyerek oğluna para verir ve evlenmesini söyler. Yine oğlunu evlendirme idealinden vazgeçmemiştir ama büyük bir düğün töreni yapmakta da ısrarcı değildir. İsmail için travmatik olan tüm bu süreç film anlatısında güldürücü birer unsur olarak işlenir.

4.3.4.2.A. Kaplan ve B. Wang'in “Travmatik Filmlerde Temsil Stratejisi Çeşitleri”ne Göre Filmin Çözümlemesi

Kaplan ve Wang'in travmatik filmlerde yaptıkları sınıflandırmanın ilki “tedavi stratejisine ait travma filmleridir”. Bu filmlerde travmalar yer alır ve filmin sonunda rahatlatıcı bir etki vardır. *Düğün Dernek* filminde karakterler travmaları olan beceriksiz karakterlerdir. Düğünü yapmak için attıkları her adımda başarısız olurlar. Her bir karakter kendi imgesel yaşantısında travmaları deneyimlemiştir. Filmde karakterlerin geçmişleri ile ilgili geri dönüşler ile bilgiler verilir. Ancak karakterin yaşadığı travmalar dramatikleştirilmez. İzleyicinin gülmesini sağlamak için travmalar komikleştirilir. Beklenmeyen bir ölüm birey için travmatik bir durum yaratır. Filmde de düğün sırasında Tarık'ın amcası ve yengesi vefat eder. Ancak bu iki ölüm filmde dramatik anlatı unsurları ile sunulmaz. Çetin amcanın ölümü anlaşılmasın diye onunla konuşmaya ve gülmeye devam eder. Hatta amcanın öldüğünü belli etmeden düğün alanında bulunan kapalı bir odaya amcayı taşıyabilmek için düğünde yapılan halaya amca ile birlikte katılır. Çetin'in tüm bu davranışları komik birer unsur haline gelir ve izleyicinin travmaya gülmesi sağlanır. Bu nedenle komedi türünde olan ve belirli bir son ile biten bu film izleyici için rahatlatıcı bir etkiye sahiptir. Fakat film sonunda izleyicinin travmalarını iyileştirmek amaçlanmaz. Dolayısıyla filmin doğrudan tedavi edici bir etkiye sahip olduğunun belirtilmesi doğru olmayacaktır. Bu etki melodram filmlerinde daha çok öne çıkmaktadır. Travmalar temsil edilir ve sorunlar çözülerek filmler

izleyiciye bir umut olur. Bu filmde ise travmalar güldürü unsuru olarak verilir ve izleyiciden beklenen de bu filmde yaşananlara gülmesidir.

Kaplan ve Wang'ın ikinci sınıflandırması “şok stratejisine ait travma filmleridir”. Bu stratejiye ait filmlerde izleyicide bir şok etkisi yaratılır ve dolaylı yoldan durum yeniden izleyici için travmatikleşir. Şiddet, savaş gibi temsiller bu stratejide şok edici unsurlar olarak nitelendirilir. Bu filmde şiddet kullanılmasına rağmen izleyicide şok etkisi yaratan herhangi bir şiddet görüntüsü yoktur. Fikret otel müdürü Sırrı'dan tüple kafasına vurularak şiddet görür ama bu görüntü izleyiciye verilmez. Sadece bu şiddetin yaşandığına dair simgesel bazı görüntüler ve söylemler mevcuttur. Yamulmuş olan tüp bu şiddetin bir temsilidir. Fikret'in “kafama tüp ile vurarak dövdü” söylemleri de bu şiddetin yaşandığının kanıtıdır. Fakat bu söylem ve görüntüler travmayı simgelemekten ziyade travmaya gülünmesi için film de yer almaktadır.

Kaplan ve Wang'ın üçüncü sınıflandırması “röntgencilik stratejisine ait travma filmleridir”. Bu türe göre izleyici birer röntgenci olarak konumlandırılır ve filmde yaşanan olayları bir röntgenci gibi gözetler. Bu filmde ne filmin karakterleri ne de izleyici travmatik bir olayı gözetleyen bir röntgenci konumunda değildir.

Kaplan ve Wang'ın dördüncü sınıflandırması “tanıklık stratejisine ait travma filmleridir”. Bu tür travmanın en gerçekçi ve politik şekliyle temsil edilmesini amaçlar. Yönetmenin travma ve travmanın temsil edilmesine yaklaşımı bu türde önemlidir. Bu filmde yönetmenin bir travmayı en gerçekçi biçimiyle temsil etme gibi bir amacı olmadığı için film bu türün özelliklerine sahip değildir.

4.4.Aile Arasında

4.4.1. Filmin Künyesi



Yönetmen: Ozan Açıktan

Senarist: Gülse Birsell

Yapımcı: Necati Akpınar

Oyuncular: Engin Günaydın, Demet Evgar,
Erdal Özyağcılar, Devrim Yakut, Gülse Birsell,
Şevket Çoruh

Tür: Komedi

Yapım Yılı: 2017

Süre: 125 dk

Ülke: Türkiye

Vizyon Tarihi: 1.12.2017

4.4.2. Filmin Konusu

21 yıldır Necdet (Şevket Çoruh) ile nikâhsız bir şekilde yaşayan şarkıcı Solmaz (Demet Evgar) Necdet'in evi terk etmesi ile sarsılır. Neredeyse bir ay Necdet'in eve geri dönmesini bekler ama Solmaz'ın kızı Zeynep'te (Su Kutlu) dâhil olmak üzere yakın arkadaşları Necdet'in dönmeyeceğini bilir. Fikret ise işlerinin kötü gitmesiyle eşi Mihriban (Gülse Birsell) tarafından terk edilir. Bu durum Fikret'i de psikolojik olarak yıpratır ve eşinden boşanmamak için bir avukat ile görüşmeye karar verir. O esnada Solmaz'da Necdet'in onu kıskanacağı ve böylelikle eve geri döneceği düşüncesi ile arkadaşının tanıdığı biri ile buluşmaya karar verir. Bir kafeye giden Solmaz ve Fikret yanlışlıkla birbirleriyle buluşmuş olur çünkü Fikret Solmaz'ı avukat zannederken Solmaz'da Fikret'i buluşacağı adam zanneder. Yaşadıkları anlam kargaşası sonrası Solmaz, Fikret'i sapık biri zannederek çantası ile başına vurur. Aldığı darbe sonucu hafif bir yaralanma yaşamasına rağmen anksiyete olan Fikret baygınlık geçirir. Solmaz ise Fikret'e yardımcı olur ve sonunda yanlış anlaşılma çözülür. Gidecek yeri olmayan Fikret'e Solmaz karşı dairesini ayarlar ve eşya almasına yardımcı olur.

Sevgilisi Emirhan (Fatih Artman) tarafından Zeynep'in evlilik teklifi almasıyla beraber isteme, söz, nişan gibi geleneklerin yerine getirilmesi gerekir. Solmaz

Zeynep'in mutlu haberini Necdet ile paylaşır ancak Necdet bu merasimlerin içinde bulunmak istemez. Ailenin bir babaya ihtiyacı vardır ve bu durumda Fikret'ten Zeynep'in babası olarak rol yapması için yardım isterler. Fikret başlangıçta bu durumu reddetse de sonradan bu rolü kabul eder ve düğün süreci başlar. Fikret için yalan söylemek çok zor bir durumken bir anda pek çok yalan söylemek zorunda kalır. Yaşanan her şeye rağmen düğünü başarılı bir şekilde organize ederler fakat düğüne çalgıcı olarak Zeynep'in babası Necdet'in gelmesi durumu zorlaştırır. Aynı şekilde Fikret'in eşi de Zeynep'i gerçekten Fikret'in kızı zannederek düğünü basar ve durum iyice karışır.

4.4.3. Filmin Ana Karakterleri

Fikret: Dürüst, orta yaşlı, iyi niyetli ve kendi avize dükkânını işleten biridir. Dürüst yapısı nedeniyle esnafılıkta zorlanan Fikret, işlerinin kötüye gitmesiyle eşi tarafından terk edilir. Ancak hayatına yeni giren Solmaz ve çevresi Fikret'in farklı bir hayatı deneyimlemesine neden olur.

Solmaz: Genç ve güzel bir kadın olan Solmaz solisttir ve 21 yıl boyunca çalgıcı olan Necdet ile nikâhsız olarak bir birliktelik yaşamıştır. Bu birlikteliğinden bir kızı vardır ve kızının evlenme isteği üzerine anne olarak kızı için elinden gelen her şeyi yapmaya hazırdır.

Necdet: Uzun saçları, kirli sakalları ile çalgıcı olan Necdet alkole düşkün biridir. Kızı ve birlikte yaşadığı Solmaz'ı bir başka kadınla birlikte yaşamak uğruna terk eder. Kızının evlenecek olmasını önemsemeyen Necdet sorumsuz bir babadır.

Zeynep: Kızıl saçları, açık giyim tarzı ile özgür ruhlu genç bir kızdır. Anne ve babası arasındaki karmaşık ilişki durumu Emirhan ile yaşadığı ilişkide onu zorlar. Ailesinin gerçek kimliklerini sevgisi ile paylaşmak istemeyen Zeynep Emirhan ile evlenme kararı alır ve ailesi hakkında Emirhan'a pek çok yalan söylemek durumunda kalır.

Emirhan: Uzun boyu, heyecanlı ve sabırsız davranışları ile Adanalı bir ailenin ikinci oğludur. Zeynep ile evlenmek isteyen Emirhan Zeynep'in ailesi ile tanışmak için sabırsızlanmaktadır.

Haşmet: Orta yaşlı, Adanalı bir aile babasıdır ve Adana'da kebabçı dükkânları vardır. Küçük oğlu Emirhan'ın evlenmek istemesi üzerine gelini Zeynep ve onun ailesi ile

tanışrlar. Aileyi giyim ve yaşam tarzlarının rahat olması açısından eleştiren Haşmet Emirhan'ın oğlu olmadığını öğrenmesi ile hayatının şokunu yaşar.

Mükerrem: Orta yaşlı, açık sözlü ve iki erkek annesi olan Mükerrem oğlu Emirhan'ın düğünü için birtakım telaşlar içerisinde. Emirhan'ın babasının sütçü olduğunu bilir ancak bunu ailesinden saklar.

4.4.4. Filmin Çözümlemesi

4.4.4.1. Mutluhan İzmir'in Lacancı Karakter Çözümleme Kavramlarına Göre Filmin Çözümlemesi

4.4.4.1.1. Bilinç Dışının Söylemi

Film Mihriban'ın önceden televizyon asılı olduğu anlaşılan boş duvarı izlemesiyle başlar. Mihriban hayatındaki anlam boşluğuna bakarcasına boş duvara bakar. Eşi Fikret'in eve gelmesi ile Mihriban Fikret'e boşanmak istediğini, bavullarını hazırladığını artık Fikret'in başka yerde kalması gerektiğini söyler. Mihriban'ın bu yaklaşımı ile Fikret büyük bir şaşkınlık yaşar. Benzer şekilde şarkıcı olan Solmaz, nikâhsız olarak birlikte yaşadığı Necdet'in evden kaçacağını öğrenmesi ile yıkılır. Alanyazında da belirtildiği üzere kadın ya da erkek olsun kendini eksik veya yalnız hisseden her birey Oidipus kompleksini yaşar. Bu durum ise bireyin bir yandan travmatikleşmesine neden olurken bir yandan da kendi varlığını gerçekleştirmek umudu ile yeni bir dilsel evrene başka bir deyişle simgesel düzeye girmek için adım atmasını sağlar. Hem Solmaz hem de Fikret bir süre ayrılıklarının acısını yaşarlar. Fikret bir süre sonra eşini boşanmaktan vazgeçirmek için harekete geçer ve bir avukat ile görüşme kararı alır. Solmaz ise artık Necdet'in eve geri dönmeyeceğini kabullenerek yeni biri ile tanışmaya karar verir. Solmaz'ın Fikret'i buluşacağı kişi zannetmesi ve Fikret'in de Solmaz'ı avukat zannetmesi üzerine yanlışlıkla birbirleri ile buluşurlar. Bu buluşma her ikisi içinde yeni bir dilsel evrene geçiş olur. Özellikle Fikret Zeynep'in babası rolünü yaparak yabancı olduğu bir duyguyu deneyimlemek zorunda kalır. Filmde Fikret ve Solmaz'ın terk edilişleri komedi unsuru haline gelerek izleyiciye aktarılır. Fikret ve Solmaz'ın geçirdiği travmatik süreç filmde dramatik bir anlatıyla verilmez.

Filmin bir diğerk travmatik karakteri olan Zeynep ise annesi ve babası arasında yaşanan sorunlu ilişkiden olumsuz etkilenir. Necdet evi terk ederken yalnızca Solmaz'ı terk etmez kızını da terk eder. Evden gittikten sonra ise Zeynep ile hiçbir zaman iletişim kurmaz. Dolayısıyla aile bireyleri ile sağlıklı bir kopuş yaşamayan bireylerde olduğu gibi Zeynep'te travmatik bir süreç yaşar. Sevgilisi Emirhan'ın Zeynep'in ailesi ile tanışmak istemesi üzerine Zeynep zor durumda kalır. Çünkü Emirhan Zeynep'in ailesi ile ilgili yaşadığı sorunları bilmemektedir. Grosz'a göre (1990, s. 70-71) Lacan, anneyi Freud'un ele aldığı gibi fiziksel olarak kastre edilmiş bir varlık olarak ele almaz. Lacan'a göre ilişkilerde iktidarı ve gücü kaybeden birey simgesel bir kastrasyon yaşar (İzmir, 2021, s. 119-120). Kastre edilen birey de kendinde eksiklik görerek toplumsal bir varoluş çabası içine girer. Böylelikle birey yeni bir toplumsal yapıya girmeye çalışır. Babası tarafından terk edilen Zeynep'te yaşadığı anlam eksikliğini Emirhan ile evlenerek tamamlamak ister. Fakat Emirhan'a babasının çalgıcı olduğunu söyleyemez ve emniyet müdürü olduğu yalanını söylemek zorunda kalır. Toplumun simgesel dilinde emniyet müdürü unvanı daha saygın bir unvandır. Zeynep bu yalan ile toplumsal dilin yapısına girmeye çalışır ancak bu travmatik bir deneyimdir. Babası emniyet müdürü olmadığı gibi Zeynep'in evlenecek olması ile ilgilenmez ve kızının düğün sürecinde bulunmayı kabul etmez. Zeynep ise yaşadığı bu durum nedeniyle imgesel düzeyde sıkışıp kalır. Onun simgesel düzeye geçebilmesi için Emirhan'ın ailesi ile ailesini tanıştırması gerekmektedir. Solmaz anne olarak kızının mutlu olmasını ister ve baba rolü için birini düşünmeye başlar. Fikret'in baba rolü için ideal bir birey olduğunu düşünen Solmaz ondan bu konuda yardım ister. Fikret başta bunu reddetse de sonradan kabul eder. Çünkü Fikret için yalan söylemek çok zor bir eylemdir. Alışık olduğu imgesel dünyada sadece doğrular vardır, yalanlara yer yoktur. Ancak Solmaz ile tanışması ile birlikte yeni bir dilin evrenine girer. Fikret için de yeni bir simgesel yapı olan bu yapıda Fikret'in var oluşu Zeynep için temsili bir babanın varlığı anlamına gelir. Fikret Zeynep'in babasıymış gibi davranmayı Solmaz'a karşı kendini borçlu hissetmesinden dolayı kabul etmiştir. Bu kararı ise Zeynep'in simgesel düzeye geçişini sağlama konusunda önemlidir. Zeynep, Fikret ve Solmaz'ın bu yaşadıkları onlar için travmatik deneyimler olmasına karşın filmin izleyicisi için bir komedi malzemesidir. Örneğin Fikret'in baba rolünü reddederken yaşadığı dil sürçmeleri, kaygılanması izleyici için güldürücü birer unsurdur.

4.4.4.1.2. İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması

Fikret hayatında yeni bir dilsel düzeye geçişi yaşamak ve yaşamamak arasında kararsız kalır. Alışmış olduğu imgesel düzey Mihriban tarafından terk edilmesi ile zaten sarsılmıştır. Ancak Fikret evliliğinde yaşadığı bu sorun dışında da takıntıları ve korkuları olan bir kişiliktir. Fikret, Solmaz'ı avukat zannederken Solmaz'ın Fikret'i yanlış anlaması sonucunda aralarında ufak bir tartışma yaşanır. Solmaz bu tartışma sonucunda Fikret'in kafasına çanta ile vurur. Bu korku ile Fikret'in bayılması üzerine eczaneye giderler. Solmaz Fikret'in tepkisinin panik ataktan kaynaklanabileceği düşüncesi üzerine hastaneye gitmeyi teklif eder. Fakat Fikret hastanede et yiyen bir böcek olduğunu söyleyerek gitmek istemez. Solmaz'ın karşı dairesine taşındığında ise binanın ahşap olmasından dolayı yangın çıkmasından korkar. Hemen ertesi gün binaya yangın alarmları, yangın tüpleri alır. Fikret “hayatta her zaman her şeyin en kötüsünü düşünürüm” diyerek kendini ifade eder. Fikret'in karakteri travmatiktir ama onun bu eylemleri izleyici açısından gülünç bulunur.

Fikret Solmaz'ın karşı dairesinde yaşamaya başladığı andan itibaren Solmaz, Zeynep ve onların arkadaşları olan Behiye ve Leyla'nın simgesel diline giriş yapar. Solmaz ve arkadaşlarının önerisi ile öncelikle Fikret yeni kıyafetler alıp giyim tarzını değiştirir. Yine onların önerisi ile lazer epilasyon yaptırmaya karar verir ancak Leyla'nın bir hatası sonucu vücudunda yanık oluşur. Fikret'e acı veren bu durum izleyici için güldürücü bir olaydır. Sürekli birlikte vakit geçirmeye başlamaları ile artık Fikret yeni girdiği simgesel düzeye alışmaya başlar. Solmaz'da Fikret ile olan arkadaşlığı sonucu Necdet'ten vazgeçer ve Necdet'in olmadığı bir dilsel evreni deneyimler. Zeynep ile yaşadığı ayrılık sonucu evlenme teklifi etmeye karar veren Emirhan ise sokağa alevler ile “Benimle evlenir misin?” yazar. Gece herkes korku ile uykudan uyanır. Fikret ise evin ahşap olmasından dolayı içlerinde bu durumdan en çok korku yaşayan kişidir. Fikret'in bu korkusu filmde güldürü unsuru olarak sunulur ve durum komikleştirilir. Zeynep'in Emirhan'ın evlenme teklifini kabul etmesi üzerine artık evlilik hazırlığı için Zeynep, Solmaz, Fikret ve Emirhan yeni bir dilsel evrenin kodlarını deneyimlemek zorunda kalır. Özellikle hiç çocuğu olmayan Fikret'in Zeynep'in babası rolünü yapacak olması onu epeyce zorlar. Solmaz Fikret'ten baba rolünü yapması için ilk yardım istediğinde Fikret kabul etmez, korkar hatta eşinin onu konuşmak için çağırdığını söyler. Eşinin barışmak istediğini düşünen Fikret girdiği simgesel yapıdan kaçarak alışık

olduğu düzenine dönmek ister. Fakat eşinin yanına konuşmaya gittiğinde hayal kırıklığına uğrar. Çünkü Mihriban Fikret'in borçlarını babasının ödediğini söylemek ve Fikret'e senet imzalatmak için çağırmıştır. Alışık olduğu imgesel yapıdan yeniden kopmak zorunda olan Fikret onun için simgesel yapı olan yeni düzenine geri döner.

Emirhan Zeynep'in ailesi ile tanışma konusunda ısrarcı davranır ve habersiz bir şekilde Zeynep'in evine gelir. Bu sefer sokağa alevler ile “amirime hürmetler” yazmıştır. Tam bu esnada Fikret simgesel evrenine dönüş yaparak eve gelir. Emirhan'ı o sırada evde görmesi ile Zeynep'in babası rolünü yapmaya başlar ve hem kendisi için hem de diğerleri için yeni bir simgesel düzey yaratır. Fikret bir Türk babası gibi davranmaya çalışarak gece geç saatte eve gelen kızının erkek arkadaşına sert bir tepki ile yaklaşır. “Niye benim kızımı gecenin bir vakti görmeye geliyorsun, vakit geç değil mi?” gibi sorular ile bu tepkisini belli eder. Fikret'in bu rolü kabul etmesi Solmaz ve Zeynep'i mutlu eder. Fakat Fikret bu rolü kabul etmiş olsa da imgesel düzey ve simgesel düzey arasında sıkışır. Bir taraftan alışık olduğu dilsel kodlar vardır bir taraftan ise yeni bir deneyim yaşamaktadır. Korkuları ve endişeleri olan Fikret baba rolü yapmasının yanında emniyet müdürü gibi davranmak zorunda kalır. İsteme merasimi öncesinde bu durumu öğrenen Fikret baba rolünden vazgeçmek ister ama vazgeçmez. Onun yaşadığı bu arada kalmışlık durumu travmatiktir ama izleyiciye güldürü unsuru olarak sunulur.

Babası tarafından terk edilmesiyle imgesel düzeyde yaralanmış olan Zeynep Fikret'in baba rolünü üstlenmesi ile simgesel alana girebilir. Düğün esnasında Fikret Zeynep'i yanına çağırarak bir babanın kızına yapabileceği duygusal bir konuşma yapmak ister. Solmaz ve kendisinin evliliklerinde başarılı olamadığını ifade eden Fikret Zeynep'e “annen de ben de ilk yarıyı iyi oynayamadık çünkü yalnızdık ama sen ilk yarıyı iyi oyna olur mu? Sen yalnız değilsin ben senin yanındayım.” Der. Fikret'in bu söylemi üzerine Zeynep “biliyorum baba” olarak cevap verir. Tam dramatik bir sahne yaşanırken Zeynep düğüne gelen şarkıcının babası Necdet olduğunu görür ve panikler. Bunun üzerine Necdet'in düğünü bozmaması için Solmaz ve Behiye seferber olur. Yaşanan bu dramatik anda izleyicinin kalmasına izin verilmeyerek olaylar yeniden güldürücü bir hâl alır.

4.4.4.1.3. Lacan'ın Öteki Kuramı

Zeynep ve Emirhan sade bir kız isteme merasimi ve sade ve kalabalık olmayan bir nikah yapmayı planlar ancak Emirhan'ın ailesi bu durumu kabul etmez. Çünkü Türk toplum yapısının simgesel evreninde çocuğuna bir düğün yaparak onu evlendirmek dilsel bir normdur. Emirhan'ın annesi Mükerrerem Zeynep ve Emirhan'ın bu isteği karşısında “Olmaz, kına, nişan, düğün olacak. Bizi el âleme rezil etme oğlum.” Sözleriyle bu karara karşı çıkar. Mükerrerem ve Haşmet düğünü yapmaya karardır. Kendi başarısız evlilik yaşamları sonucunda bu dil yapısına uzak olan Fikret ve Solmaz ise Emirhan'ın ailesinin bu kararı sonucu yeni bir deneyimi yaşamak durumunda kalır. İzmir'e göre (2021, s. 175) toplumdaki her birey birbiri için birer ötekidir ve bireyin toplumsal varoluşu ben-öteki diyalektiği ile gerçekleşir. Bazı durumlarda da toplumsal güç bireyi biçimlendirmek için bekler. Bireyin toplumda konumlandırılabilmesi için ötekileştirilmesi gerekir. Fikret ve Solmaz'da Zeynep'in evlilik hazırlıkları ile girdikleri toplumsal yapıda ötekileştirilirler. Bu durum kız isteme merasiminde yaşanır. Haşmet Mükerrerem'e kız isteme merasiminde “Nişan ve bohça işleri nasıl olacak” konuşun der. Bunun üzerine kısa bir şaşkınlık yaşayan Solmaz “Bir nikah yeter demişlerdi ama” diye karşılık verir. Haşmet bu duruma karşı çıkarak “maddiyat sizi zorlayacaksa ben hem kız tarafı hem de erkek tarafı için bohça alırım” der. O sırada babalık rolüne kendini kaptıran Fikret bohça yapmayı kabul eder. Çünkü onun için babalık görevinde öteki olan kişi Haşmet'tir. Dolayısıyla Haşmet'e benzer şekilde davranarak toplumsal dilin gerektirdiği görevi yapmayı kabul eder.

Düğün hazırlıklarının başlaması ile herkes toplumsal dilin bireye biçtiği rolü gerçekleştirmeye çalışır. Erkek tarafı olan Haşmet ve Mükerrerem büyük oğulları ve gelinleri ile birlikte Zeynep için çeyiz alışverişi yapar. Fikret ve Solmaz ise Emirhan için çeyiz alışverişi yapar. Aldıkları çeyizleri birbirlerine göstermek için bir araya geldiklerinde ise Emirhan'ın abisi Kahraman Fikret'e “siz hangi şubede emniyet müdürüsünüz?” sorusunu yöneltir. İmgesel yapıda yalan söyleyemeyen bir kişiliğe sahip olan Fikret ötekinin dilsel evreninde yalan söylemek zorunda kalır. “Ben şubeye gitmiyorum, operasyonlara gidiyorum” yanıtını verir. Ancak Fikret o kadar gergindir ki onu zorlayan bu durum izleyici için bir komedi unsuru haline gelir. Düğün konusu açıldığında ise Haşmet ısrar ile büyük bir düğün yapacaklarını söyler. Üç gün üç gece İstanbul'da değil Adana'da düğün yapmayı planladıklarını söylemesi üzerine Fikret

daha da gerilir ve uçaktan korktuğunu ifade eder. Bu durum onu daha travmatik bir karakter haline getirir. Çünkü korkuları ile yüzleşmek zorunda kalır. Aksi takdirde Zeynep ile Emirhan evlenemeyecektir.

Toplumsal ötekileştirme sürecinde Solmaz ise şarkıcı olduğu gerçeğini saklar. Ev hanımı Solmaz olarak yeni bir dilin gerekliliğini yerine getirmeye çalışır. Solmaz için öteki olan Haşmet ve Mükerrerem'in ondan beklediği ise daha ağırbaşlı olması, giyim tarzının çok açık olmamasıdır ama Solmaz bunu başarmakta zorlanır. Emirhan'ın ailesi kız isteme merasimi için geldiklerinde evi çok eski bulurlar ve müteahhit ile anlaşp apartman dairesi alabilecekleri fikrini sunarlar. Onların bu fikri karşısında Solmaz apartman dairelerinin küçük olmasını ifade etmek için argo bir tabir ile “apartman dairesi göt içi gibi” der. Solmaz'ın bu sözü Emirhan'ın ailesi tarafından hoş karşılanacak bir kullanım değildir. Benzer şekilde çeyiz alışverişi yapıldıktan sonra alınan eşyaları birbirlerine gösterdikleri esnada Solmaz Emirhan'ın elinde bulunan iç çamaşırı için “götünde paralansın” ifadesini kullanır. Bu söylem de toplumsal dil yapısı tarafından hoş karşılanmaz. Solmaz'ın bu ifadeleri onu ötekileşme sürecinde sıkıntıya sokar ama film izleyicisi için güldürücü bir unsurdur.

4.4.4.1.4. Simgesel Ölüm

Simgesel yapı bireyden ortak bir dil çerçevesinde o dilin gerektirdiği koşulları yerine getirerek yaşamasını bekler. Şehirleşme öncesinde küçük gruplar halinde yaşayan insanlar için simgesel dilin gerektirdiği koşulları yerine getirmek daha kolaydı. Dolayısıyla birlikte ortak bir simgesel evrende yaşamakta daha kolaydı. Ancak modern toplumda kalabalıklaşan çevre ile birbirini tanımayan insanlar için bu durum zorlaşmıştır. İzmir'e göre (2021, s. 194) modern toplumda bireyin toplumda yer alan diğer bireylere karşı bir anlam ifade etmesi bilinen bir unvan ile mümkündür. Ona göre şehirleşme öncesinde herkes tarafından tanınan bireyin yerini herkes taraf bilinen unvan (simge) almıştır. Filmde de aile ilişkileri karışık olan Fikret, Solmaz ve Zeynep için Emirhan'ın ailesinin dilsel yapısına girmek zordur. Çünkü onlar Adanalı olan bu ailenin dilsel kodlarını daha önce deneyimlememiştir. Dolayısıyla Fikret, Solmaz ve Zeynep bu dilsel yapıya ancak herkes tarafından bilinen ve saygı duyulan unvanlar ile girebileceklerini düşünürler. Solmaz ev hanımı olarak kendi kimliğini tanımlarken baba

rolü yapan Fikret emniyet müdürü unvanı ile simgesel yapıya girmeye çalışır. Fakat ikisinin de gerçek kimlikleri farklıdır. Alanyazında da belirtildiği gibi bireyden bu dönemde kendisi olması değil topluma ait bir yapı olması beklenir. Fikret ve Solmaz'da bu yolla toplumsal yapıya girmeye çalışır ama unvanlarının bir yalandan ibaret olması var oluşları için sorun yaratır.

Fikret'in emniyet müdürü olarak bilinmesi onu travmatikleştirir. Bunun sebebi ise emniyet müdürü mesleğinin toplumun dilsel yapısında yer alan kodlarında cesur olmayı, daha sert bir yapıya sahip olmayı gerektirmesidir. Fikret ise ürkek, korkuları olan ve cesaretsiz bir karakterdir. Adana'ya düğün töreni için gittikleri zaman Haşmet ve Mükerrerem Fikret ve Solmaz'ı misafir ederler. Birlikte kahve içtikleri esnada Kahraman yanında polis memuru ile birlikte gelerek Haşmet'e arabaya hırsız girdiğini söyler. Herkes Fikret'in emniyet müdürü olduğunu düşündüğü için Fikret'ten polis memuruna gerekli işlemleri yapıp yapmadığını sormasını ve olay ile ilgilenmesini bekler. Bu durum karşısında panikleyen Fikret ürkek davranışlar ile polise konu ile ilgili sorular sorar. Arabayı inceleyen Fikret aynı korkak tavırları ile Haşmet'e "düşmanınız var mı" sorusunu yöneltir. Haşmet ise "teyp çalacak kadar geri zekalı düşmanımız yok" der. Fikret bu cevap üzerine daha fazla panik olur. Fikret'in emniyet müdürü olduğuna inanmayan Haşmet için bu şüpheler daha da artar. Fikret'in yaşadığı sıkışmışlık hissi ise izleyici için güldürücü birer unsur haline gelir. Emirhan, abisi ve babasına seslenerek kâğıda sarılmış bir şekilde mermi bulunduğunu söyler. Fikret'in düşmanınız var mı diye sormuş olması emniyet müdürü olmadığı yönündeki şüpheleri azaltır. Ancak Emirhan'ın dedesi ile görüşmeye gittiğinde dedenin ışıktan rahatsız olduğunu fark etmesi üzerine gerçek mesleğini icra eder ve avizedeki lambayı değiştirir. O esnada Kahraman'ın eşi Gülümser yanlışlıkla kendi sakinleştirici ilacını dedenin ilaçlarının yanında bırakır. Bu ilacı içen dede ise hayatını kaybeder. Dedenin yanında en son bulunan kişinin Fikret olması dedenin ölümüne onun sebep olabileceği düşüncesini yaratır. Fikret yalnızca ampulü değiştirdiğini ifade etmeye çalışırken yanlış anlaşılma sonucu dedeye Fikret'in bir ilaç verdiği düşünülür. Yaşanan bu yanlış anlaşılma Fikret için korku yaratır ancak filmin izleyicisi için güldürücü bir durumdur.

Solmaz ise ev hanımı kimliği ile var olduğu Adana'da gerçekleşen düğün merasiminde Zeynep'in kına gecesinin yapıldığı gün imgesel alana geri döner. Asıl mesleği şarkıcılık olan Solmaz kına gecesinde gerçekleşen eğlence için gelmiş olan

şarkıcının sesini ve şarkıyı söylerken olan ses tonunu beğenmez. Bir an dalgınlıkla sahneye çıkar ve şarkıyı söylemeye başlar. Gerçek kimliğini sakladığı için Mükerrerem ve diğer misafirler bu durumu şaşkınlıkla karşılar. Solmaz simgesel evrenin değişken yapısından bir anlığına alışmış olduğu imgesel düzeydeki kendiliğine geçer. Şarkı bitip sahneden indiğinde ise yaptığı hatanın farkına vararak bildiği tek şarkının da tesadüfen o an söylenen şarkı olduğunu ifade ederek durumu kurtarmaya çalışır. Simgesel düzey ise bireyden imgesel kimliğini simgesel olarak öldürmesini bekler. Solmaz bunu yapmakta zorlandığı için travma yaşar ama filmin izleyicisi açısından Solmaz'ın travması komik bir durumdur. Çünkü film anlatısında yaşanan bu olay dramatikleştirilmemiştir.

4.4.4.1.5. Post-Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü

İzmir'in post-simgesel gerçek olarak adlandırdığı bu dönemde travmatize edilmiş bireyler toplumun dil yapısında yer alan kodları ezbere kullanır ve bu kodların kendi düşüncesi olduğunu düşünür. Bir toplumda geçerli olan dilsel kodlar o toplumun her bireyi için aynıdır. Dolayısıyla birey bu kodları hayatının her anında ötekiler aracılığıyla öğrenir ve kendi fikri gibi düşünerek bu kodları benimser. Türk toplum yapısının dilsel evreninin de aile yapısından beklediği birtakım kodlar vardır. Örneğin aile birliği kurulduğu zaman her iki taraftan da birbirlerine karşı sadakatli olmaları beklenmektedir. Özellikle kadına yüklenen toplumsal roller gereği kadının giydiği kıyafetten davranış biçimlerine kadar her şeyi toplumsal dil tarafından şekillendirilir. Haşmet Emirhan'ın evlilik kararını öğrendiği andan itibaren Zeynep'in ve Solmaz'ın açık olan giyim tarzını eleştirir. Çünkü onun dilsel kodlarına göre açık kıyafet giymek yanlıştır. Her fırsatta ailenin namuslu ve onlara uygun birer birey olmaları gerektiğini dile getirir. Adana'da kına gecesi yapıldığı akşam erkek bireyler ayrı bir eğlence düzenler. Haşmet, Solmaz ve Zeynep'in çok açık kıyafetler giydiğini bundan rahatsız olduğunu dile getirir. Benzer şekilde Adana'da Leyla kıyafet denerken Haşmet Solmaz'a kıyafetlerinin açık olduğunu söyler. Solmaz Haşmet'in bu söylediğine kızgınlık ile karşılık verir. Sürekli bu şekilde eleştiriler yapan Haşmet Emirhan'ın düşüncesine düşmanı olan sütçünün gelmesi üzerine eşi Mükerrerem tarafından aldatıldığını ve Emirhan'ın onun oğlu olmadığı gerçeğini öğrenir. Toplumun dilsel yapısındaki kodları fazlaca benimsemiş olan Haşmet anlam kargaşası yaşar. Ayrıca öğrenilen bu

durum hem Emirhan hem de Haşmet için travmatiktir. Fakat bu durumun ortaya çıkışı komedi unsurları ile izleyiciye aktarılır ve travmalar komikleştirilir.

4.4.4.2.A. Kaplan ve B. Wang’ın “Travmatik Filmlerde Temsil Stratejisi Çeşitleri”ne Göre Filmin Çözümlemesi

Kaplan ve Wang’ın travmatik filmlerde yaptıkları sınıflandırmanın ilki “tedavi stratejisine ait travma filmleridir”. Bu filmlerde travmalar yer alır ve filmin sonunda rahatlatıcı bir etki vardır. *Aile Arasında* filminde pek çok karakter travmatiktir ve film anlatısında travmatik deneyimler yaşar. Düğün esnasında Haşmet karısı tarafından aldatıldığını öğrenir, Fikret’in eski eşi Mihriban yaralanır, Necdet düğünü kavga çıkartarak bozar. Tüm bu yaşananlar sonucunda Haşmet yalnız kalır, Fikret ve Solmaz’ın aralarındaki ilişki bozulur. Film sonunda herkesin bir sorunu vardır ve rakı içerek dertlenirler. Ancak Fikret’in alevler ile sokağa “benimle evlenir misin” yazması üzerine Haşmet rakı bardağını keyiflenerek ateşe atar. Fikret’e alevlerin sıçraması ile ortamda bir kaos oluşur ama yaşanan bu an hem karakterler için hem de seyirci için komiktir ve olaylar dramatik bir şekilde sonuçlanmaz. Bu nedenle komedi türünde olan ve belirli bir son ile biten bu film izleyici için rahatlatıcı bir etkiye sahiptir. Ancak doğrudan tedavi edici bir etkiye sahip olduğunun belirtilmesi doğru olmayacaktır. Bu etki melodram filmlerinde daha çok öne çıkmaktadır. Travmalar temsil edilir ve sorunlar çözülerek filmler izleyiciye bir umut olur. Bu filmde ise travmalar güldürü unsuru olarak verilir ve izleyiciden beklenen de bu filmde yaşananlara gülmesidir.

Kaplan ve Wang’ın ikinci sınıflandırması “şok stratejisine ait travma filmleridir”. Bu stratejiye ait filmlerde izleyicide bir şok etkisi yaratılır ve dolaylı yoldan durum yeniden izleyici için travmatikleşir. Şiddet, savaş gibi temsiller bu stratejide şok edici unsurlar olarak nitelendirilir. Bu filmde ise izleyicide şok etkisi yaratan herhangi bir şiddet görüntüsü yoktur. Haşmet ve oğulları atış yapmaya giderken Fikret’i de götürürler. Burada Fikret silah kullanmayı bilmediği için rastgele ateş eder ancak kimseye zarar vermez. Dolayısıyla bu sahne izleyici için yalnızca komik bir olay olarak kalır.

Kaplan ve Wang’ın üçüncü sınıflandırması “röntgencilik stratejisine ait travma filmleridir”. Bu türe göre izleyici birer röntgenci olarak konumlandırılır ve filmde

yaşanan olayları bir röntgenci gibi gözetler. Bu filmde ne filmin karakterleri ne de izleyici travmatik bir olayı gözetleyen bir röntgenci konumunda değildir.

Kaplan ve Wang’ın dördüncü sınıflandırması “tanıklık stratejisine ait travma filmleridir”. Bu tür travmanın en gerçekçi ve politik şekliyle temsil edilmesini amaçlar. Yönetmenin travma ve travmanın temsil edilmesine yaklaşımı bu türde önemlidir. Bu filmde yönetmenin bir travmayı en gerçekçi biçimiyle temsil etme gibi bir amacı olmadığı için film bu türün özelliklerine sahip değildir.

4.5.Eltilerin Savaşı

4.5.1. Filmin Künyesi



Yönetmen: Onur Bilgetay

Senarist: Gupse Özay

Yapımcı: Muzaffer Yıldırım

Oyuncular: Gupse Özay, Merve Dizdar, Ferit Aktuğ, Uraz Kaygıaroğlu

Tür: Komedi

Yapım Yılı: 2020

Süre: 118 dk

Ülke: Türkiye

Vizyon Tarihi: 30.01.2020

4.5.2. Filmin Konusu

Ailenin ortanca oğlu Fatih’in (Uraz Kaygıaroğlu) Gizem (Merve Dizdar) ile evlenme süreciyle film başlar. Rize’de yapılan isteme töreninden sonra düğün gerçekleşir ve Gizem ile Fatih balayı tatillerinden dönerler. Aile apartmanında yaşayacak olan Fatih ve Gizem, Fatih’in abisi Selim (Ferit Aktuğ) ve onun eşi Sultan (Gupse Özay) ile karşılıklı dairelerde otururlar. Daha mütevazı bir yaşam içinde olmayı hayal eden Gizem eltisi Sultan’ın gösterişe meraklı oluşu, sosyal medyadan her anını paylaşması karşısında bocalar. Sultan ise eltisi Gizem’i kıskırtarak bu sade yaşam içinde

eşi Fatih'ten boşanabileceğini sürekli ima eder. Bu durum karşısında Gizem başlangıçta direnerek bir iş bulmaya karar verir. Ancak Sultan bu işe engel olur ve Gizem'i sınırlandırmeye devam eder. Eltisinin bu tavırları karşısında daha fazla dayanamayan Gizem Sultan'a benzemeye başlayarak daha gösterişli bir ev kurmaya çalışır ve eltisi Sultan gibi her anını sosyal medyada paylaşmaya başlar. Bu durum artık iki elti arasında bir rekabete dönüşür. Kayınvalidenin torun isteğini "ilk torunu doğurana büyük evi vereceğim" diyerek gelinlerine söylemesi üzerine iki elti bu durumu da rekabet haline getirir. Bu rekabet öyle büyür ki abi kardeş olan Selim ve Fatih'in kardeşlik ilişkileri bozulma noktasına gelir.

4.5.3. Filmin Ana Karakterleri

Sultan: Uzun boyu, gösterişli giyimi ve takıları ile evlilikte ve sosyal yaşamında gösterişe önem veren bir karakterdir. Yeni evlenen eltisinin sade yaşantısına yaptığı eleştiriler ile bir rekabet ortamı yaratır.

Gizem: Sade giyim tarzı, günlük yaşamda doğal olmayı tercih etmesi ile eltisinin baskılarına dayanamaz. Daha gösterişli yaşamaya çalışır ve bu durum eltisi ile arasında oluşan rekabetin gün geçtikçe büyümesine sebep olur.

Selim: Uzun boyu, iri yapısı, sakın davranışları ile ailenin en büyük oğludur. Sultan ile mutlu bir evliliği olan Selim araba galerisinde çalışmaktadır.

Fatih: Uzun boyu, ince ve zayıf yapısı ile ailenin ortanca oğludur. Gizem ile mutlu bir evliliği olan Fatih'in abisi Selim'e göre maddi imkânları daha düşüktür. Bu durum Fatih için sorun olmasa bile eşi Gizem'in eltisi ile olan rekabetinde maddi durumlar Fatih'i zorlamaya başlar.

4.5.4. Filmin Çözümlemesi

4.5.4.1. Mutluhan İzmir'in Lacancı Karakter Çözümleme Kavramlarına Göre Filmin Çözümlemesi

4.5.4.1.1. Bilinç Dışının Söylemi

Alanyazında da belirtildiği üzere toplumsal yaşamda üretim ilişkilerinden kopan kadınlar geri planda kalmaktadır ve simgesel düzeyde varlıklarını gösterememektedir. Ancak İzmir'e göre kadın ya da erkek fark etmeksizin simgesel düzeye geçiş yapamayan her birey kendini eksik ve yalnız hissetmektedir. Simgesel düzeye geçiş ise aileden sağlıklı bir biçimde ayrılma ile gerçekleşir. Sultan hem ailesinden travmatik bir şekilde kopuş yaşamış hem de üretim ilişkilerine dâhil olamamış bir karakterdir. Sultan'ın annesi doğum yaparken ölmüştür ve Sultan annesinin eksikliğini yaşamaktadır. Hayatındaki bu eksikliği ise eşi Selim'in annesi ile imgesel bir ilişki kurarak gidermeye çalışır. Selim'in kardeşi Fatih evlendiğinde ise kaynanası tarafından gördüğü ilgi ve sevgiyi eltisi Gizem ile paylaşmak istemez. Gizem'in kız isteme merasimi için Rize'ye gittiklerinde de sürekli ön plana çıkmaya ve kendi değerini ifade etmeye ihtiyaç duyar. Fatih, annesi ve babası araba ile yolculuk yapmışken Sultan ve Selim uçak ile geldiklerini ifade ederler. Sultan bu durumun üzerine “ben ilk gelinim, bana kıyamazlar” der. Sultan'ın travmatik karakteri ve davranışları izleyici açısından komiktir. Gizem'i kaynanası ile kurduğu imgesel evrede bir tehdit olarak gören Sultan Gizem aracılığıyla simgesel düzeye geçmeyi kabul etmez. Aksine Gizem'e karşı olumsuz söylemlerde bulunur. Merasim sırasında Gizem'e yardım etme bahanesi ile mutfığa gittiğinde Gizem'e yaşlı görüldüğü, kötü koktuğu gibi imalı sözcükler kullanır. Sultan kendi sıkıştığı imgesel evrene Gizem'i de çekmek ister. İmgesel düzeyde yaşayan Sultan'ın var oluş amacı ötekinin arzusunu gerçekleştirmektir. Bunu da annesinin yerine koyduğu kayınvalidesi ile arasındaki bağı kuvvetli tutarak gerçekleştirmeyi amaçlar.

Gizem Sultan'ın aksine Fatih ile gerçekleştirdiği evlilik ile ailesinden ayrılmıştır ve sağlıklı bir kopuş yaşamıştır. Dolayısıyla Gizem imgesel alandan simgesel alana sağlıklı bir birey olarak geçiş yapmıştır. Evlendikten sonraki amacı ise bir iş bulup çalışmaktır. Gizem bir iş bularak yeni bir simgesel evrene girmek ister. Gizem'in bu ideali de simgesel dilin bireyden beklediği bir davranıştır. Birey ne kadar çok yeni öteki ile karşılaşursa o kadar sağlıklı olur. Ancak Sultan Gizem'in simgesel düzeyde sağlıklı olarak ilerleyebilmesinin önünde bir engel oluşturur. Fatih ve Selim işe giderken kapıdan eşlerini uğurlayan Gizem ve Sultan sohbet etmek zorunda kalırlar. Gizem'in bir iş görüşmesine gideceğini öğrenen Sultan evde de çok fazla iş var diyerek Gizem'i farklı bir simgesel evrene geçmekten vazgeçirmeye çalışır. Çünkü Gizem'i kendi evreninde tuttuğunda aldığı imgesel düzeyin bozulmayacağını düşünür. Selim ve Fatih

ise evliliklerini gerçekleştirmiş, ailelerinden sağlıklı bir ayrılık yaşamış ve iş hayatının simgesel evreninde kendilerini birer özne olarak var edebilmiş karakterlerdir.

4.5.4.1.2. İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması

Bir toplumda yer alan her bireyin karşısında öteki olan bireyler bulunmaktadır ve bir birey kendi varlığını açıklarken öteki olanı karşısında konumlandırarak kendini tanımlar. Birbirleri ile sosyalleşme süreçlerinde ise aralarında benzerlikler ya da farklılar olsun bir arada bulunmak durumdadırlar. Lacan bu durumu eştoplumsal yaşam olarak ifade eder (akt. İzmir, s. 135). İzmir'in deyişiyle toplumdaki bireyler birbirlerinin konumuna ve imajına özenerek birbirlerini taklit ederler ve eştoplumsal bireyler kendisinin hak ettiği konumun öteki tarafından çalınmış olduğunu düşünürler. Sultan'da Gizem'in onun konumuna geçmesinden korku duyar. Fakat Gizem'in farklı bir simgesel yapıya geçmesine izin vermez. Sultan öncelikle Gizem'e "Bizim bir akrabamız vardı, tabi o senin gibi değil, genç, taptaze bir kızdı. Evlenir evlenmez bir anda boşandılar. Kız perişan oldu." Der. Gizem Sultan'a neden bunu anlattığını sormak için sadece "ee" diye karşılık verir. Sultan ise "öyle aklıma geldi" diyerek kapısını kapatır ve eve girer. Sultan'ın istediği Gizem'in Fatih'ten boşanarak hayatlarından çıkmasıdır. Bunu benzer şekillerde sürekli dile getirir.

Sultan, Gizem'in iş hayatına ve Sultan'ın alışık olduğu toplumsal yaşama dahil olmaması için harekete geçer. Market, manav, kasap gibi esnaflara ve Gizem'in iş başvurusu yapacağı anaokuluna giderek Gizem'in onlar hakkında kötü sözler söylediğini, onlar ile çalışmak istemediğini ve onlardan alışveriş yapmak istemediğini söyler. Esnaf duydukları karşısında Gizem'e öfkelenir. Gizem iş görüşmesine gittiğinde ise artık bir çalışan aramadıklarını söylerler. Gizem ise yeni bir simgesel evreni deneyimleyeceği düşüncesi ve umuduyla gittiği iş görüşmesinden mutsuzluk ile ayrılır. Tüm bunlar sonrasında ise Sultan kayınvalidesine giderek Gizem'in onları akşam yemeğine çağırdığı yalanını söyler. Kayınvalidesine "seni çok seviyorum, seni ben kayınvalide yaptım unutma" diyerek aralarındaki sevgi bağını güçlü tutmaya çalışır. Çünkü Gizem Sultan'ın evreninde kayınvalidesinin sevgisini paylaşacağı bir tehdittir. Eştoplumsal şekilde yaşadığı süreçte Gizem tarafından toplumsal konumunun zarar göreceğini düşünür. Sultan Gizem'in akşam yemeği hazırlayamayacağı düşüncesi ile

kayınvalidesi ile birlikte Gizem'in evine akşam yemeğine geleceklerini söyler. Gizem kabul eder ve zorlansa da dışarıdan sipariş vererek akşam yemeğini hazırlar. Gizem artık bu yemek ile beraber Sultan'ın dilsel düzeyine girmeye başlar. Sultan gibi kayınvalidesi için tatlılar yapar, sosyal medyada hayatını paylaşır, Sultan gibi giyinip Sultan gibi konuşmaya başlar. Gizem başlangıçta onun için gerçekleşen değişime dirense de yeni bir simgesel düzeye girer. Çünkü Gizem başka bir simgesel düzeyde var oluş sergileyememiştir. Sergileyemediği var oluşunu kayınvalidesi ve Sultan'ın dilsel evrenine girerek göstermeye çalışır. Dolayısıyla Sultan'ı taklit etmek bu yeni simgesel evrende Gizem'in kendini tanımlayabilmesini sağlar. Gizem ve Sultan'ın birbirleri üzerinden edindiği bu travmalar ise izleyici açısından güldürücü birer unsur haline gelir. Gizem işe giremediğinde ve esnaf ona kötü davrandığında ağlar fakat bu dramatikleştirilmez. Aksine güldürü unsuru olarak sunulur. Sultan'ın mahalledeki herkese Gizem'i kötülemesi sonucu tüm esnaf ve mahalledeki bireylerin “yeni gelin, pis yeni gelin” diye seslenerek Gizem'i ötekileştirmeleri de Gizem'de travmatik bir durum yaratır. Ancak izleyici için bu durum komikleştirilerek anlatılır.

4.5.4.1.3. Lacan'ın Öteki Kuramı

Alanyazında da belirtildiği gibi simgesel düzey bireyi kendine en üst düzeyde yabancılaşmış hissetmekten uzak tutacak bir yapıya sahip değilse imgesel düzeyin temsilleri simgesel düzeye sızmak için hazırda bekler. Gizem'de başlangıçta Sultan'ın simgesel diline girmemek için direnir, kendi alışıldık imgesel düzeyinde kalmaya çabalar. Sultan'ın gösterişli evi ve eşyalarının karşısında sadeliği tercih eder ve bunda ısrarcı davranır. Fakat Sultan'ın davranışları karşısında fazla direnemez. Filmin yapım yılı olan dönemde bir sosyal medya platformu olan Instagram'da moda haline gelen “Kimin kocası bu? Bu benim kocam evimin direği” diye şarkı söylemesiyle Gizem Sultan'ın dilsel yapısına dâhil olur. Aynı sabah Gizem evde hazırladığı kek ile kayınvalidesini ziyarete gider. O esnada Sultan'da yaptığı börek ile kayınvalidesine gider. Sultan kayınvalideye yeniden “ilk gelinin” vurgusunu yaparak kayınvalidesine onu özlediğini ifade eder. Kayınvalidesi Gizem'e ördüğü bebek patiğini vererek sana yaptım der. Gizem ise Sultan gibi davranarak kayınvalidesine “yeni gelinin sana bayılıyor” der. Gizem bu davranışları ile imgesel dönemindeki alışkanlıklarını tamamen bırakarak simgesel evrende karşısında yer alan öteki Sultan gibi davranmaya başlar.

Kahvaltı sofrasında kayınvalide komşu Hülya'ya söylüyormuşçasına “artık torun istiyorum ben” der. Sultan doğum sırasında annesini kaybetmiş olmanın verdiği korkuyla çocuk sahibi olmaktan korkar. Ancak bunu ifade edemediği için “ben çocuk isterim ama çok güzel kilo verdim” gibi bahaneler sunar. Gizem ise imgesel düzeyinin kodlarını hatırlayarak “ben önce bir iş bulmayı düşünüyorum” der. Fakat iş bulma konusunda harekete geçmez. Kahvaltı esnasında avizenin taşı yere düşer. Gizem'in “ben taşı takarım” demesini kayınvalidesi ile sağladığı imgesel evrene bir tehdit olarak algılayan Sultan “hayır ben takarım” diyerek karşılık verir. O an ikisi arasında bir kargaşa yaşanır. Bu yaşanan durum ikisi için de travmatiktir ama filmde bu durum komedi unsuru olarak sunulur. Dolayısıyla izleyici açısından travma gülünecek bir unsur haline gelir.

4.5.4.1.4. Simgesel Ölüm

Kayınvalidenin “ilk torunu doğurana büyük evi vereceğim” söylemi üzerine kendilerini simgesel düzeyde bir özne olarak var etmek isteyen Sultan ve Gizem arasında yeni bir rekabet oluşur. Sultan imgesel düzeyde annesi ile yaşadığı travmatik kopuştan dolayı çocuk doğurmaktan korkmasına rağmen kayınvalidesinin dilsel evreninde kalabilmek için çocuk yapması gerekmektedir. Bu dönemde simgesel düzeye girmeye çalışan bireyden ötekini istediği şey de imgesel evrendeki kendiliğinin simgesel olarak ölmesidir. Bu korkusunu yenerek çocuk yapma kararı alan Sultan imgesel evrendeki kendiliğini simgesel olarak öldürür. Alanyazında da belirttiği gibi sağlıklı bir simgesel düzey de her bir birey eşittir. Ancak tam tersi bir durumda güç ilişkilerinden dolayı birey bir kenara itildiğinde imgesel yapının içine hapsolür. Toplumda bir yer edinebilmek için ise bireyin bir unvana sahip olması gerekir. Sultan ve Gizem için simgesel var oluşu sağlamanın yolu kayınvalidesinin vaat ettiği büyük eve sahip olmaktır. Dolayısıyla hem Gizem hem Sultan çocuk isteyerek simgesel düzeye girmeye çalışır. Gizem eltisi Sultan'dan önce hamile olduğunu öğrenir ve tüm aile bir aradayken bu haberi paylaşır. Tüm aile bu habere sevinirken Sultan simgesel düzeyde varlığını sağlayamadığı için üzüntü yaşar. Çocuk sahibi olabilmek için alternatif tıp yöntemlerine başvurur. Bitkisel ürünler satın alabileceği bir dükkâna gider ve o esnada kayınvalidesi ile Gizem'de gelir. Sultan'ın kayınvalidesini annesinin yerine koyduğu imgesel evren Gizem'in kayınvalideye olan yakınlığı ile zedelenir. Gizem kayınvalideye

tıpkı daha öncesinde Sultan'ın yaptığı gibi “seni seviyorum” der. Bunun üzerine Sultan derin bir üzüntü yaşar ve imgesel evreninin aldığı yara onu travmatikleştirir. Ancak film anlatısında bu durum dramatikleştirilmeden güldürücü bir unsur olarak izleyiciye verilir.

Tıpkı daha öncesinde Gizem'in yaşadığı gibi toplumdaki bireyler Sultan'a “hamile değil” söylemleri ile yaklaşır. Bu söylemler Sultan'ın bilinç dışının yansımasıdır. Onun yaşadığı eksiklik duygusunun ve imgesel düzeyinin yıkılmasının bir sonucudur. Çocuk yapmak için farklı yollara başvurması ise Sultan'ı daha da travmatikleştirir. Ancak tüm bunlar filmde izleyiciyi güldürmek için kullanılır. Bir süre sonra ise Sultan'da hamile olduğunu öğrenir ve bu haberi tüm aile ile paylaşır. Gizem'in simgesel düzeydeki kimliği Sultan ile rekabeti içinde riske girer. Bu sefer Gizem ve Sultan arasında bebeği ilk doğurmak için rekabet başlar.

4.5.4.1.5. Post-Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü

Alanyazında da belirtildiği gibi şehirleşmiş bireylerin kimlikleri sermayeyi elinde bulunduran güçler tarafından üretilen kimliklerdir. Bu kimliklerin dışına çıkmak isteyen birey kimliksiz kalmaktadır. Kimliksiz kalmayan birey ise ötekinin hoşuna gitme arzusu ile kendi anlam evreninin dışında olan birtakım davranışlarda bulunur. Günümüzde sosyal medya bireyin bazı davranışları üzerinde belirleyici bir unsurdur. Dolayısıyla sosyal medyada akım haline gelen bazı etkinlikleri gerçekleştirmek toplumsal kimliği sürdürebilmek için önemlidir. Gizem ve Sultan'da hem kayınvalidenin dilsel evreninde birer özne olabilmek için hem de sosyal medyanın yarattığı kimliklere sahip olabilmek için bazı davranışlarda bulunurlar ve bunu rekabet haline getirirler. Öncelikle sosyal medyada ön plana çıkmış olan bir doktora muayene olmak için rekabete girerler. Sonrasında ise sosyal medyada öne çıkmış olan cinsiyet partisini yaparlar. Önce doğum yapmak onlar için simgesel düzeye girmenin önemli bir kriteri haline gelir. Bebek doğduktan sonraki süreç için evde yardımcı olabilecek ebe arayışına girerler. Her ikisi de “baby shower” adı verilen anne karnındaki bebek için düzenlenen partiyi yapmayı amaçlarlar. Gizem hamilelikte gerçekleştirilen fotoğraf çekimini yaparken Sultan ve Selim hamilelik ve doğum için düzenlenen gebe eğitimine katılırlar. Tüm bunlar post-simgesel dönemde bireyin anlam arayışının bir sonucudur ve bireyi travmatikleştirir. Fakat izleyici için bunlar komik birer durumdur. Selim ve Fatih

ise tüm bu etkinlikler içerisinde maddi olarak zorluk yaşamaya başlar. Sermayeyi elinde bulunduran güçler için ise bireyin üretim ilişkilerine bu katkısı önemlidir ve bu sürecin devamının olması istenir. Post-simgesel gerçek döneminde Sultan ve Gizem’de kendi anlam eksikliklerini ötekinin anlam evrenindeki kavramlar ile doldurur. Artık onlar için doğru ve yanlış birbirine karışır. İsteklerini eşlerine yaptırabilmek için Selim ve Fatih’e yalanlar söyleyerek kardeşlerin arasının bozulmasına neden olurlar. Bu gerçeği öğrenen Selim Sultan’a sinirlenir ve evden çıkar, Fatih’te onun arkasından evi terk eder. Duruma üzülen Sultan’ın doğumu başlar. Gizem ise onun yanında destek olur. Kendi anlamını kaybettikleri post-simgesel gerçek döneminde ötekinin anlam kavramlarını sorgulamadan ezbere kullanmaları onları travmatikleştirir. Ancak bebeklerin dünyaya gelmesi onlar için yeni bir anlam yaratır ve artık simgesel evrende anne olarak kendi kimliklerini var ederler.

4.5.4.2.A. Kaplan ve B. Wang’ın “Travmatik Filmlerde Temsil Stratejisi Çeşitleri”ne Göre Filmin Çözümlemesi

Kaplan ve Wang’ın travmatik filmlerde yaptıkları sınıflandırmanın ilki “tedavi stratejisine ait travma filmleridir”. Bu filmlerde travmalar yer alır ve filmin sonunda rahatlatıcı bir etki vardır. *Etilerin Savaşı* filminde hem Sultan’ın hem Gizem’in toplumda var olabilmek için verdikleri çabada yaşadıkları travmalar temsil edilir. Fakat bu travmalar film anlatısında filmin izleyicisini tedavi etmeyi amaçlayan temsiller olarak işlenmez. Bu travmalara izleyicinin gülmesi beklenir ve travmalar birer komedi unsuru olarak ele alınır. Bu nedenle komedi türünde olan ve belirli bir son ile biten bu film izleyici için rahatlatıcı bir etkiye sahiptir. Ancak doğrudan tedavi edici bir etkiye sahip olduğunun belirtilmesi doğru olmayacaktır. Bu etki melodram filmlerinde daha çok öne çıkmaktadır. Travmalar temsil edilir ve sorunlar çözülerek filmler izleyiciye bir umut olur. Bu filmde ise travmalar güldürü unsuru olarak verilir ve izleyiciden beklenen de bu filmde yaşananlara gülmesidir.

Kaplan ve Wang’ın ikinci sınıflandırması “şok stratejisine ait travma filmleridir”. Bu stratejiye ait filmlerde izleyicide bir şok etkisi yaratılır ve dolaylı yoldan durum yeniden izleyici için travmatikleşir. Şiddet, savaş gibi temsiller bu stratejide şok edici unsurlar olarak nitelendirilir. Bu filmde ise izleyicide şok etkisi

yaratan herhangi bir şiddet görüntüsü yoktur. Gizem'in Sultan'a sinirlendiği anlarda anahtarlığındaki figür Gizem'in hayalinde Sultan'a karşı bir şiddet uygular ama bu şiddet izleyicide şok etkisi yaratmaz. Sadece güldürücü bir unsur olarak işlenir. Dolayısıyla film içerisinde yer alan şiddet yalnızca izleyiciyi güldürme amacıyla tasarlanmıştır.

Kaplan ve Wang'ın üçüncü sınıflandırması “röntgencilik stratejisine ait travma filmleridir”. Bu türe göre izleyici birer röntgenci olarak konumlandırılır ve filmde yaşanan olayları bir röntgenci gibi gözetler. Bu filmde ne filmin karakterleri ne de izleyici travmatik bir olayı gözetleyen bir röntgenci konumunda değildir.

Kaplan ve Wang'ın dördüncü sınıflandırması “tanıklık stratejisine ait travma filmleridir”. Bu tür travmanın en gerçekçi ve politik şekliyle temsil edilmesini amaçlar. Yönetmenin travma ve travmanın temsil edilmesine yaklaşımı bu türde önemlidir. Bu filmde yönetmenin bir travmayı en gerçekçi biçimiyle temsil etme gibi bir amacı olmadığı için film bu türün özelliklerine sahip değildir.

5. Sonuç ve Öneriler

5.1.Sonuç

Bu çalışmada, Türk sinemasında en çok izlenen komedi filmlerinde yer alan ana karakterlerin film anlatısı içindeki travmatik dönüşümleri incelenmiştir. Çalışmada bulguları elde edilen beş adet film amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme ile seçilmiştir. Seçilen filmlerdeki ana karakterlerin travmatik dönüşümleri betimsel tarama modeli kullanılarak psikanalitik film eleştirisi ve yorumlayıcı yaklaşım ile sağlanmıştır. Psikanalitik film eleştirisi yaklaşımda Lacan'ın psikanaliz yaklaşımı temel alınmıştır. Mutluhan İzmir'in *Lacancı Psikanaliz ve Karakter Çözümleme* kitabında yer alan *Bilinçdışının Söylemi, İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması, Lacan'ın Öteki Kuramı, Simgesel Ölüm ve Post-Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü* kavramları ve Ann Kaplan ve Ban Wang'ın *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* kitabında yer alan *tedavi edici, şok edici, röntgenci olma ve tanık olma stratejileri* kavramları bulgulara ulaşma amacıyla kullanılmıştır. Bu kavramların temsil ettiği travmatik süreçler doğrultusunda filmlerdeki ana karakterlerin travmalarının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu amaç çerçevesinde çalışmanın problemi olan Türk

sinemasında en çok izlenen komedi filmlerinde ana karakterlerin travmalarının hangi kodlar ile nasıl temsil edildiğine ilişkin bulgulara ulaşılmıştır. Çalışma ile Türk sinemasında popüler olan komedi filmlerinde ana karakterlerin travmatik deneyimler yaşadıkları kullanılan kavramlar çerçevesinde ortaya koyulmuştur. Ayrıca bu çalışma, filmlerdeki ana karakterlerin yaşadığı travmaların film anlatısındaki yansımaları ile travmatik süreçleri ortaya koymaktan ziyade izleyiciyi güldürme amacı taşıdığı sonucuna ulaşmıştır. Bulgularda *Bilinçdışının Söylemi*, *İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması*, *Lacan'ın Öteki Kuramı*, *Simgesel Ölüm ve Post-Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü* kavramları ve Ann Kaplan ve Ban Wang'ın *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* kitabında yer alan *tedavi edici*, *şok edici*, *röntgenci olma* ve *tanık olma stratejileri* kavramları ile çözümlenen filmlerde bazı benzerlikler ve farklılıklar olduğu ortaya koyulmuştur. Filmler arasındaki bu benzerlik ve farklılıklar sonuç bölümünde aynı başlıklar kullanılarak açıklanmıştır.

5.1.1. Bilinç Dışının Söylemi

Lacan'ın Ödipal karmaşa olarak ele aldığı dönem çalışmada bu başlık ile temsil edilmiştir. Lacan'a göre ailesinin dilsel düzeyinden sağlıklı şekilde ayrılan bireyler travmatik süreçleri deneyimlemektedir ve toplumun içinde kendini bir birey olarak tanımlamakta güçlük çekmektedir. Bu çalışmada, Lacan'ın yaklaşımı doğrultusunda incelenen beş filmde de ana karakterlerin benzer şekilde travmalar yaşadığı ortaya koyulmuştur. *Recep İvedik 2* filminin ana karakteri Recep, *Eyyvah Eyyvah* filminin ana karakteri Hüseyin, *Düğün Dernek* filminin ana karakterleri Çetin, Fikret ve İsmail, *Aile Arasında* filminin ana karakterleri Fikret, Solmaz ve Zeynep ve *Eltilerin Savaşı* filminin ana karakteri Sultan aileleri ile sağlıklı kopuş yaşamış travmatik karakterlerdir. Alanyazında da yer verildiği şekilde bu karakterler tıpkı Chaplin gibi toplumsal dilin yapısına girmeye çalıştıklarında beceriksiz birtakım davranışlarda bulunmaktadır. Onların travmatik olan bu beceriksiz davranışları ise izleyici açısından bir güldürü unsuru haline gelmektedir. Tüm bu bulgular ile birlikte bu çalışmada, Türk komedi filmlerinde yer alan ana karakterlerin ailesinden sağlıklı bir kopuş yaşamaması nedeniyle erken yaşta travma deneyimlediği ve bu travmalardan kaynaklı olarak toplumsal yapının dilsel evrenine girmekte zorlandığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca bu çalışma ile komedi

filmlerinde ana karakterlerin yaşadığı travmaların güldürücü bir unsur olarak işlendiği sonucuna da varılmıştır.

5.1.2. İmgesel Varoluş ve Simgesel Varoluşun Çatışması

Karakter bu dönemde anne ile kurduğu imgesel ikili ilişkinin güvenli ve bilindik ortamında kalmak veya babanın temsilcisi olan toplumsal dilin evrenine girmeye karar vermek arasında kalmaktadır. Hatta bir karar verse bile imgesel varoluşu ve simgeselde yeni elde edeceği varoluşu bir çatışma halindedir. Bunun sebebi ise incelenen beş filmde de karakterlerin ailelerinden kopuş sürecinde travmatik deneyimlere sahip olmalarıdır. Karakterlerin yaşadığı travmatik kopuş toplumun en temel birimi olan aile içerisinde zedelenme yarattığı için toplumsal yapı içerisinde bir birey olmalarını zorlaştırmaktadır. Aile ilişkilerinde kendini bir özne olarak var edemeyen karakter toplumsal yapıda da kendini bir özne olarak var edememektedir. Dolayısıyla toplumsal dilin yapısına girmek zorunda kaldıklarında yeni travmalar yaşamaktadırlar. Bu çalışmada incelenen beş filmde de tüm karakterler simgesel dilin yapısına bir şekilde girmeye zorlanmaktadırlar ve bu süreçte pek çok zorlu durumu aşmak zorunda kalarak yeni travmalar yaşamaktadırlar. Karakterlerin yaşadıkları travmaların sebebi ise imgesel düzeyde alıştıkları yapıdan koparak simgesel yapıya ait birer özne olmaları gerekmesinden kaynaklanmaktadır. Alışıldık düzenlerinde yaşamak isteyen karakterler için simgesel düzey bir çatışma yaratmaktadır. Tüm bu bilgiler doğrultusunda bu çalışmada, komedi filmlerinde ana karakterlerin anne ve babadan sağlıksız bir kopuş yaşadıktan sonra toplumsal dilin evrenine girmekte zorlandıkları sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca bireylerin yaşadıkları bu zorlukların filmlerde birer güldürü unsuru olarak işlendiği sonucuna da varılmıştır.

5.1.3. Lacan'ın Öteki Kavramı

Lacan'ın öteki kavramına göre özne ile öteki arasında koparılamayacak bir bağ vardır. Bunun sebebi ise öznenin kendi varoluşunu tanımlarken ötekinde olmayı kendi varoluşu olarak tanımlamasıdır. Bu süreç ötekileştirme olarak ele alınır ve bireyin sağlıklı bir varoluş geliştirebilmesi için önemlidir. Aksi takdirde birey imgesel evrenin içinde sıkışıp kalarak kendini toplumsal bir özne olarak var edemez. Bu çalışmada

çözümlenen her filmde ana karakterlerin karşısında bir öteki yer almaktadır. Bu öteki bazı filmlerde başka bir birey olurken bazı filmlerde toplumsal dilin kendisi olarak varlığını göstermektedir. *Recep İvedik 2*, *Etilerin Savaşı* ve *Aile Arasında* filmlerinde karakterin karşısındaki öteki başka bireydir. Film karakterleri karşısında birey olan öteki üzerinden kendilerini var etmeye çalışırlar ve karakterler kendi varlığını ayrı bir özne olarak tanımlamaktan ziyade ötekine benzeme arzusu taşımaktadırlar. Bunun sebebi ise imgesel düzeyde ailelerinden sağlıklı şekilde ayrılmalarıdır. Ailenin arzusunu yerine getiremeyen birey simgesel dilde ötekinin arzusunu benimsemektedir. Bu durumda karakteri travmatik hâle getirmektedir ve karakterler alışık olmadıkları simgesel dildeki bireyi taklit ederken beceriksiz davranışlarda bulunarak travma yaşamaktadırlar. Yaşadıkları bu travmalar ise izleyiciyi güldüren birer unsur haline gelmektedir. *Düğün Dernek* ve *Eyyvah Eyvah* filmlerinde ise karakterlerin karşısındaki öteki toplumsal dilin kendisidir. Yaşadıkları ya da sonradan dâhil oldukları dilsel yapıda karakterler kendilerini var edebilmek için o toplumun dilsel kodlarını taklit etmektedir. Bu durumda diğer üç filmde olduğu gibi ötekine benzeme arzusunun bir sonucudur. Ötekine benzemek adına toplumsal dilin kodlarını doğrudan taklit etmeleri ise karakterler açısından travmatik bir durumdur. Bu çalışmada, Türk sinemasındaki komedi filmlerinde ana karakterlerin ötekine benzeme arzularının travmatik birer deneyim olarak karakteri değiştirdiği ve dönüştürdüğü saptanmıştır. Ayrıca çalışmada, karakterin yaşadığı bu değişim ve dönüşümün karakteri travmatik bir birey haline getirdiği, bireyin ötekine benzeme arzusu nedeniyle yaptığı davranışların beceriksizliğe dönüştüğü ve bu beceriksizliklerinde filmlerde izleyici açısından gülünecek bir durum olarak işlendiği sonucuna varılmıştır.

5.1.4. Simgesel Ölüm

Bu dönemde birey toplumdaki egemen güç tarafından belirlenen şekilde toplumun dilsel düzeyinde yer almalıdır ve bireyin varoluşu egemen güç tarafından kabul edilmelidir. Modern toplumda bireyin toplum içinde varlığını kabul ettirmesi sahip olduğu unvan ile sağlanmaktadır. Bunun sebebi ise şehir yaşamına geçen insanın herkes tarafından tanınabilir olmasının yine herkes tarafından tanınan unvanlar aracılığıyla gerçekleşmesidir. Bu çalışmada ele alınan üç filmde unvan, toplumsal yaşamda bireyin kendini var edebilmesi için önemli bir mesele olarak işlenmiştir. Bu

filmler *Recep İvedik 2*, *Düğün Dernek*, *Aile Arasında* filmleridir. *Recep İvedik 2* filminde ninesinin isteklerini gerçekleştirmeye çalışan Recep için dedesinden miras kalan şirkette çalışmak onun saygınlık kazanmasını sağlamaktadır. Fakat saygınlığı kazanmak isteyen Recep değildir. Recep kendisine öteki olan ninesinin arzusunu gerçekleştirmek için patron unvanına sahip olur. *Düğün Dernek* filminde ise düğün yapmak için İsmail paraya ihtiyaç duyar ama paraya ulaşabilmesi için bankada bir unvana sahip olması gerekmektedir. Fakat İsmail artık toplumsal üretim ilişkileri içerisinde verimsiz olarak nitelendirilebilecek emeklilik unvanına sahiptir. Dolayısıyla banka İsmail'in unvanını kabul etmez. Toplumsal yapıya unvan ile giremeyen İsmail için bu travmatik bir durum yaratır ancak film anlatısında bu durum güldürücü bir detay olarak ele alınmıştır. *Aile Arasında* filminde Fikret ve Solmaz ise toplumsal dilin yapısına gerçek olmayan unvanları ile girmeye çalışırlar. Fikret emniyet müdürü gibi davranmaya çalışırken Solmaz ev hanımı rolü yapmaktadır. Ancak uzak oldukları bu unvanlar ve unvanların gerektirdiği dilsel evrende kendi varoluşlarını sergileyemezler. Bu rolleri başarısızlık ile sonuçlanır. Bu üç filmde karakterler mesleki anlamda bir unvan ile toplumsal dilde yer almaya çalışır ve hepsi de bu unvanlar konusunda travmatik deneyim yaşarlar. Yaşadıkları bu travmatik deneyimler dramatik bir anlatı yapısına sahip değildir. Aksine izleyiciyi güldürmek amaçlanmaktadır.

Eyyvah Eyyvah filminde Hüseyin karakteri de unvanı ile simgesel düzeyde varoluş sağlar ama diğerlerinin varoluşundan farklı bir varoluştur. Hüseyin klarnet çalmaktadır ve klarnet çalmak ona babasının yokluğunu unutturan bir deneyimdir. Hüseyin klarneti toplumsal dilin yapısına girmek için kullanmaz. Onun amacı klarnet çalarak babasının yokluğunda yaşadığı acıdan acısını uzaklaştırmaktır ama klarnet sayesinde amacı bu olmasa da simgesel düzeye girer. Bunun sebebi ise yasanın temsilcisi olan babanın yerini klarnetin almış olmasıdır. Lacan'ın psikanaliz yaklaşımına göre simgesel düzey başka deyişle toplumun dilsel yapısına girmek Babanın Adı metaforu ile gerçekleşir. Hüseyin'in deneyimlediği de budur. *Etilerin Savaşı* filminde ise Gizem ve Sultan toplumsal dilin yapısına meslek olarak bir unvan sahibi olarak girmeyi amaçlamazlar. Onlar kayınpadelerinin torun isteğini yerine getirerek büyük olan eve sahip olduklarında aile dinamikleri içinde söz sahibi olmayı amaçlarlar. Onlar için aile içinde söz sahibi olmak simgesel evrende kendi varoluşları gerçekleştirmek anlamına gelmektedir.

5.1.5. Post Simgesel Gerçek ve Zihin Kontrolü

Modern toplumda travmatize edilmiş bireyler için bu dönemde çok fazla anlam boşluğu vardır. Birey bu anlam boşluklarını ötekinin anlam kodları ile sorgulamadan hayatına dâhil etmeye çalışmaktadır. Bu durum ise tamamen ötekini taklit ederek kendini ayrı bir özne olarak tanımlayamayan birey açısından doğru ve yanlış gibi zıtlıkları ayırt edememesine sebep olarak travmatik bir durum yaratmaktadır. Bu çalışmada ele alınan bazı filmlerde karakterler karşısında öteki olarak yer alan bireyin anlamsal dilini taklit ettikleri için sorunlar yaşar ve filmin sonunda yaptığı hatanın farkına varırlar. Bazı filmlerde ise karakter ötekini taklit etmez, aksine o evrenden çıkmak ister ancak toplumsal baskı onun amacından ayrılmasına izin vermez. İncelenen dört filmde karakterler ötekinin arzusuna sorgulamadan bağlandıkları için travma yaşarlar ve film sonunda bu anlamı sorgulamadan kabul ettikleri için pişmanlık yaşarlar. Karakterin yaşadığı travma ve pişmanlık durumu ise filmde izleyiciyi güldüren bir unsur olarak yer alır. *Recep İvedik 2*, *Düğün Dernek*, *Aile Arasında* ve *Etilerin Savaşı* filmlerinde karakterler aileden ayrılırken yaşadıkları sağlıklı kopuşun bir sonucu olarak ya da sonradan girdikleri dilsel evrende yaşadıkları anlam boşluklarını doldurmaya çalışmaktan dolayı sorgulamadan karşısında yer alan ötekinin anlam evrenini taklit ederler. Kendileri bir özne olarak yaptığı hangi davranış doğru hangi davranış yanlış bunu analiz edemezler ve hata yaparak travma yaşarlar. Fakat ötekini taklit etmeye fazlasıyla odaklandıkları için sağlıklı bir birey için neyin doğru olduğunu geç fark ederler. Karakterlerin yaşadığı travmalar ise bu filmlerde güldüren bir unsur olarak izleyiciye sunulur. *Eyyvah Eyyvah* filminde ise ana karakter Hüseyin'in hayatındaki anlam eksikliğini doldurmanın yolu babasını bulmaktır. Bu arayış birey olan bir ötekinin dilsel kodu değildir ancak toplumsal yapıda anne ve baba hayataysa onlar ile iletişim halinde olmak toplumsal yapının bir gerekliliğidir. Filmin ana karakteri de bu gerekliliği yerine getirmeye çalışır. Alışık olmadığı bir toplumun dilsel yapısında olması ise onu zorlar ve karşısına çıkan zorluklar karşısında pes ederek babasını aramaktan vazgeçmek ister. Ancak onun için annenin yasasını simgeleyen Firuzan kaçmasına izin vermez. Bu çalışmada incelenen filmler arasında yalnızca *Eyyvah Eyyvah* filminde ana karakter ulaşmak istediği hedefe başarıyla ulaşır. Diğer dört filmde karakterlerin sorgulamadan kendi hayatının anlamı gibi kabul ettikleri ötekinin yarattığı

anlam karakterlerin başarısızlıklar yaşamasına sebep olmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda incelenen dört filmde karakterlerin post-simgesel düzeyde doğru-yanlış, iyi-kötü gibi olguları birbirine karıştırarak ötekinin anlam kodlarını doğrudan hayatlarına dahil etmeleri sonucu travma yaşadıkları tespit edilmiştir. İncelenen bir filmde ise karakter ne kadar zorlu ve travmalı bir süreç yaşasa da amacı simgesel evreni için eksik kalan babasını bulmak olmasından dolayı film sonunda hedefine başarılı bir şekilde ulaştığı ortaya koyulmuştur. Bu çalışmada incelenen tüm filmlerde, film nasıl sonuçlanırsa sonuçlansın karakterlerin travmalarının izleyici açısından güldüren bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

5.1.6. A. Kaplan ve B. Wang’ın “Travmatik Filmlerde Temsil Stratejisi Çeşitleri”

Bu çalışmada incelenen beş filmde de Kaplan ve Wang’ın travmatik temsil stratejilerinin benzer şekilde işlediği tespit edilmiştir. İncelenen beş filmde de filmler geleneksel anlatı yapısına sahip olmaları nedeniyle belirli bir son ile sonuçlanmaktadır. Dolayısıyla izleyici açısından rahatlatıcı bir etkiye sahiptirler. Ancak çalışmada incelenen filmlerin izleyiciyi tedavi etme gibi bir amacı olmadığı, aksine bu filmlerde travmalar aracılığıyla izleyicinin gülmesinin amaçlandığı tespit edilmiştir. Benzer şekilde şok stratejisine ait olacak biçimde izleyicinin travmasını yeniden gün yüzüne çıkaracak herhangi bir şiddet, savaş gibi unsurun filmlerde yer almadığı sonucuna ulaşılmıştır. İncelenen beş filmde de travmaları gün yüzüne çıkartacak herhangi bir şiddet görüntüsü yer almasa da şiddet görüntüleri filmlerde kullanılmıştır. Fakat filmlerde yer verilen şiddet görüntüleri kısa olmakla beraber yalnızca birer güldürü unsuru olarak kullanılmıştır. Örneğin, *Recep İvedik 2* filminde işten ayrılan ana karakter patronu ile tartışırken patronunu kucağına akıp sarsar. Bu şiddetin bir temsili olmasına rağmen yalnızca izleyiciyi güldürecek boyutta ele alınır. Aynı şekilde Düğün Dernek filminde ana karakterlerden biri tüp ile dövülür ancak filmde bu görüntü gösterilmez. Yalnızca görsel unsurlar ile temsil edilir ve geçen diyaloglar bu mizah haline getirir. Dolayısıyla tüm bu örnekler ışığında incelenen beş filmde de şiddetin yalnızca bir güldürü unsuru olarak sunulduğu ve izleyiciye travmayı hatırlatacak boyutta bir şiddet görüntüsüne yer verilmediği sonucuna ulaşılmıştır. Kaplan ve Wang’ın röntgencilik stratejisi ve tanıklık stratejisinin ise filmlerde herhangi bir şekilde temsil edilmediği tespit edilmiştir.

5.1.7. Sonsöz

Sessiz dönem komedi sinemasının altın çağını yaşadığı dönemde yıldız bir karakter olan Charlie Chaplin alanyazınında da belirtildiği gibi topluma uyum sağlayamayan bir karakterdir. Toplum Şarlo'yu başından atmaya çalışırken Şarlo topluma ayak uydurmaya çalışır. Ancak topluma ayak uydurmaya çalışırken gösterdiği çaba Şarlo'yu travmatik bir karakter hâline getirir. Örneğin Şarlo kibar bir biçimde yemek yemeğe çalıştığında gülünç bir duruma düşer. Bu çalışma kapsamında ele alınan filmlerin karakteri de Şarlo'ya benzer bir durumu deneyimlemektedirler. *Recep İvedik 2* filminde Recep karakteri Yakuza ile olan buluşmasında suşi yediği esnada Yakuza'ya ayak uydurmaya çalışırken beceriksiz bir duruma düşer. Yediği suşiyi Yakuza'nın üzerine ve masaya çıkartır ve gülünç duruma düşer. *Eyyvah Eyyvah* filminde Hüseyin karakteri ise hoşlandığı kadın Müjgan'a bir çiçek hediye etmek ister ama gülü saksısı ile Müjgan'a götürür. Bu davranışı Hüseyin'i gülünç duruma düşürür. *Düğün Dernek* filminde Fikret, İsmail ve Çetin düğün yaparak topluma ayak uydurmaya çalışırlar. Fakat düğün için yaptıkları her işte başarısız olurlar ve bu başarısızlıklar onları gülünç duruma düşürerek travmatik bir hâle getirir. *Aile Arasında* filminde Fikret ve Solmaz karakterlerinin asıl meslekleri farklıdır. Ancak onlar Emirhan'ın ailesine ayak uydurmak için Fikret emniyet müdürü, Solmaz ise ev hanımı gibi davranır. Kendilerine ait olmayan bu kimlikler ile toplumsal hayatta yer almaya çalışmaları onların daha fazla toplum dışı kalmasına neden olur ve karakterler gülünç bir duruma düşerler. *Etilerin Savaşı* filminde ise Gizem ve Sultan toplumsal yaşamda hayatlarının bir parçası olan sosyal medyada yer alan her türlü etkinliği hamilelik süreçlerinde gerçekleştirmeye çalışırken gülünç bir duruma düşerler. Toplumsal yaşama ayak uydurmaya çalışırken yaptıkları davranışlar onları travmatikleştirirken eşleri ile araları açılacak duruma gelir. Tüm bu örnekler doğrultusunda bu çalışmaya konu olan filmlerin karakterleri de tıpkı Şarlo karakteri gibi topluma uyum sağlamakta zorlanan ya da topluma uyum sağlamaya çalışırken beceriksiz davranışlarda bulunan karakter olarak öne çıkmaktadırlar.

5.2.Öneriler

Bu çalışma Türk sinemasında popüler olarak izlenen komedi filmlerindeki karakterlerin film anlatısı içerisinde travmalar yaşadığını ve bu travmaların izleyiciye

güldürücü birer unsur olarak sunulduğunu tespit etmiştir. Filmlerde temsil edilen travmaların ise temelinde aile ilişkilerinin yer aldığı ortaya koyulmuştur. Bu bağlamda, farklı film anlatılarında ya da farklı dünya sinemalarında travma temsillerine nasıl yer verildiği ortaya çıkarılabilir.

Günümüzde modern yaşamla beraber bireylerin travmaları da ön plana çıkmaya başlamıştır ve bu travmalar anlatılarda temsil edilmektedir. Bu bağlamda özellikle bu teze dâhil edilemeyen, 2024 yılında vizyona giren *Lohusa* filmi gibi Türk toplumunun travmatik deneyimlerine ışık tutan komedi filmleri farklı çalışmalarda ele alınabilir. Ayrıca bu çalışma, farklı ülkelerin sinemalarında yer alan komedi filmlerinde travma temsillerinin nasıl şekillendiğini tespit edilmek adına da öneriler sunabilir. Aile faktörünün değişiklik gösterdiği ülkelerin komedi filmleri karşılaştırmalı olarak incelenerek daha kapsamlı bir çalışma ile ülkelerin yaşam biçimleri ve popüler komedi filmlerinde bu yaşam biçimlerinin travmalara nasıl yansıdığı bir başka çalışmanın konusu olabilir. Türk toplumu ve toplumsal ilişkilerin travmatik boyutlarını yansıtan bu çalışma özellikle içerik üreticileri açısından psikolojik anlamda bir yol haritası olarak öneriler sunabilir. Komedi anlatısı dışında korku, aksiyon, western anlatısı gibi diğer film türlerinde bu çalışmada ele alınan bağlamda travma araştırmaları yapılabilir.

Alanyazını ile ilgili olarak ise travmaların komedi anlatısındaki temsiline ilişkin literatürde yer alan kaynakların kısıtlı olduğu görülmüştür. Bu bağlamda travmaların komedi anlatısında işlenmesi ve komedi karakterlerinin travmatik yönleri üzerine araştırmalar yapılmasının gerektiği görülmüştür. Bu nedenle günümüzde daha fazla farkındalık kazanmaya başlayan travma çalışmalarının diğer anlatı türlerindeki temsillerini ortaya koymak adına çalışmalar yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. (2. Baskı). İstanbul: Om Yayınevi.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. (2. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Aker, H. (2021). *Yoksulluk, Kahkaha ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Aristoteles. (2012). *Poetika*. (26. Baskı). (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atam, Z. (2010). Türkiye Sinema Kuramları. *Büyük Sinema Kuramları* içinde (xi-xxxv). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (4. Baskı). (Çev. O. Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bazin, A. (2011a). Şarlo'nun Simgeselliğine Giriş. *Bir Charlie Chaplin Kitabı* içinde (13-27). İstanbul: Es Yayınları.
- Bazin, A. (2011b). Mösyö Verdoux Efsanesi. *Bir Charlie Chaplin Kitabı* içinde (43-75). İstanbul: Es Yayınları.
- Berger, J. (2019). *Görme Biçimleri*. (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H. (2014). *Gülme: Gülüncün Anlamı Üzerine Deneme*. (Çev. D. Çetinkasap). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berthelot, M. (1889). *Introduction L'etude De La Chimie: Des Anciens Et Du Moyen Age*. Paris: Georges Stenheil Editeur.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*. Ankara: Turmaks Yayıncılık.
- Breuer, J. ve Freud, S. (2001). *Histeri Üzerine Çalışmalar*. (E. Kapkın). İstanbul: Payel Yayınevi.

- Borch-Jacobsen, M. (1991). *Lacan The Absolute Master*. (Translated by. D. Brick). California: Stanford University Press.
- Bowie, M. (1991). *Lacan*. London: Harvard University Press.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Büker, S. (2000). *Kim Korkar Hain Hitchcock'tan*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. London: The Johns Hapkins University Press.
- Çelikcan, P. (1997). Yeni Gerçekçilik. D. Derman (Ed.), *Sinema Akımları içinde* (148-162). Ankara: Med-Campus Proje#A126 Yayınları.
- Dor, J. (1998). *Introduction to the Reading of Lacan: The Unconscious Structed Like a Language*. London: Jason Aranson Inc.
- Dugas, L. (1902). *Psychologie du Rire*. Paris: Presse Kessinger.
- Eco, U. (2020). *Gülün Adı*. (51. Baskı). (Çev. Ş. Karadeniz). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Evecen, G. (2023). *Toplumsal Bellek ve Ortadoğu Sineması: Toplumsal Travmaların Lübnan Sinemasına Yansımaları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Freud, S. (2021). *Psikanaliz Üzerine*. (4. Baskı). (Çev. E. Çalınaer). İstanbul: Olimpos Yayınları.
- Freud, S. (2022a). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. (8. Baskı). (Çev. A. Babaoğlu). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Freud, S. (2022b). *Espriler ve Bilinç Dışı ile İlişkileri*. (Çev. D. Bal). İstanbul: Olimpos Yayınları.
- Goffman, E. (2021). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (4. Baskı). (Çev. B. Sezar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gökçe, F. (1997). Yeni Dalga. D. Derman (Ed.), *Sinema Akımları içinde* (163-177). Ankara: Med-Campus Proje#A126 Yayınları.

- Grosz, E. (1990). *Jacques Lacan A Feminist Introduction*. London and New York: Routledge.
- Gutierrez-Albilla, J. D. (2017). *Aesthetics, Ethics and Trauma in the Cinema of Pedro Almadovar*. United Kingdom: Edinburg University Press.
- Güler, O., Akyel, S., Nakilcioğlu, S., Çağlayan, G. D., Kıcıman, A. (2020). 3. Dalga Kahvecilik Konseptinin Kendine Özgü Gastronomik Vaatleri: Kalite, Sosyal Etkileşim ve Sürdürülebilirlik. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*. 8 (3). 2337-2352.
- Gülmez, B. (2021). *Toplumsal Travmaların İzinde: 2000 Sonrası Türk Sinemasında Gayrimüslim Anlatıları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Günaydın, S. (1997). 1920'lerde Alman Sineması: Dışavurumculuk ve Kammerspielfilme. D. Derman (Ed.), *Sinema Akımları* içinde (106-130). Ankara: Med-Campus Proje#A126 Yayınları.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*. (Çev. K. H. Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayıncılık.
- Herbert, C. (2023). *Travma Sonrası Psikolojik Tepkileri Anlamak: Travmaya Uğrayanlar ve Aileleri İçin Rehber*. (Çev. N. Azizlerli ve R. Güneş). İstanbul: Psikonet Yayıncılık.
- Herman, J. (2023). *Travma ve İyileşme: Şiddetin Sonuçları ve Ev İçi İstismardan Siyasi Teröre*. (11. Baskı). (Çev: T. Tosun). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ildır, A. (2017). *Angelus Novus Geri Dönüyor: Son Dönem Türkiye Sineması'nda Travma, Alegori ve Korku (Angelus Novus Strikes Back: Trauma, Allegory and Horror in Contemporary Turkish Cinema)*. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İzmir, M. (2021). *Lacancı Psikanaliz ve Karakter Çözümleme*. (2. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Jay, M. E. (2021). Freud Hakkında. *Psikanaliz Üzerine* içinde (7-33). (4. Baskı). (Çev. E. Çaliner). İstanbul: Olimpos Yayınları.

- Kaplan, E. A. and Wang, B. (2004). *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Karasar, N. (2023). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler*. (38. Baskı). Ankara: Atlas Akademik Basım Yayınları.
- Kardiner, A. (1941). *The Traumatic Neuroses of War*. Washington: Committee on Problems of Neuroric Behaviour Division of Anthropology and Psychology National Research Council.
- Kolektif. (2023). *Sinema Kitabı*. (Çev. A. Ay). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kolk, B. A. (2023). *Beden Kayıt Tutar: Travmanın İyileşmesinde Beyin, Zihin ve Beden*. (Çev. N. Cihanşümül Maral). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kumova, C. (2011). *Travma ve Amerikalılık: Hollywood Sinemasında "11 Eylül"*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lacan, J. (2021). *Psikanalizin Temel İlkeleri*. (2. Baskı). (Çev. M. İzmir). Ankara: Çolpan Kitap Yayıncılık.
- Lacan, J. (2022). *Psikanalizin Dört Kavramı*. (5. Baskı). (Çev. N. Erdem). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Lemaire, A. (1979). *Jacques Lacan*. (Translated by: D. Macey). London and New York: Routledge and Kegan Paul.
- Makal, O. (1995). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Güldürü/ Komedi Filmleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Makal, O. (2017). *Yönetmenleri ve Filmleriyle Gülmenin Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Margalit, A. (2004). *The Ethics of Memory*. United States of America: Harvard University Press.
- McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış*. (Çev. Z. Özen Barkot). İstanbul: Say Yayınları.0
- Mencütekin, M. (2014). *Lacan ve Sinema Sanatı*. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.

- Mhando, M. And Tomaselli, K. G. (2009). Film and Trauma: African Speaks to Itself Through Truth and Reconciliation Films. *Indiana University Press, Black Camera*. 1 (1). 30-50. <https://www.jstor.org/stable/10.2979/blc.2009.1.1.30>
- Morandini, M. (2008). Faşizmden Yeni Gerçekçiliğe İtalya. G. Nowel-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* içinde (406-415). (2. Baskı). (Çev. A. Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Neuman, W. L. (2022). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. (2. Baskı). (Çev. Ö. Akkaya). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Nietzsche, F. (2016). *Böyle Söyledi Zerdüşt*. (9. Baskı). (Çev. M. Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nowell-Smith, G. (2008). *Dünya Sinema Tarihi*. (2. Baskı). (Çev. A. Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Eleştirisi*. (3. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. (1. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, S. (2012). *Mekân ve İktidar: Filmlerle İletişim Mekânlarının Altpolitikası*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Putton, M. Q. (2018). *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri*. (2. Baskı). (Çev. M. Bütün ve S. B. Demir). Ankara: Pegem Akademi.
- Radstone, S. (2007). Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics. *Edinburgs University Press*. 30 (1). 9-29.
- Radstone, S. (2010). Cinema and Memory. S. Radstone and B. Schwarz (Ed.), *Memory* in (325-342). New York: Fordham University Press.
- Robinson, D. (2008). Komedi. G. Nowel-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* içinde (103-113). (2. Baskı). (Çev. A. Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Rotha, P. (1996). *Sinema Tarihi*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*. (Çev. E. S. Onat). Ankara: De Ki Yayınevi.

- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (2. Baskı). (Çev. A. Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sophokles. (2023). *Kral Oidipus*. (23. Baskı). (Çev. B. Tuncel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Sönmez, S. (2012). *Toplumsal Bellek ve Sinema: Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sönmez, S. (2021). *Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi*. (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şen, F. (2019). 1970'lerden Günümüze Değişen Sosyal Yapının Türk Komedi Film Karakterlerine Yansıması. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 41. 711-725.
- Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Truffaut, F. (2011). Önsöz. *Bir Charlie Chaplin Kitabı* içinde (7-13). İstanbul: Es Yayıncılık.
- Tunç, A. (2020). *Post-Yugoslav Sinemasında Travma Anlatıları: Toplumsal Hafızada Yugoslavya İç Savaşı'nın Filmlere Yansıması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tümer, G. (2020). *Bahman Gobadi Sinemasında Hayvan Metaforlarıyla Travma Anlatımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (12. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yüksel, S. E. (2011). *Türk Sinemasında Melodramatik İmgelemen Dönüşümü*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zateri, İ. (2023). *Sinemada Travma: Onur Ünlü Sineması Örneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zupancic, A. (2022). *Komedi: Sonsuzun Fiziği*. (2. Baskı). (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Walker, J. (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and The Holocaust*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Wawbach, Üstüner, Ö. (2009). *Travma Sineması: Beynelminel ve Babam ve Oğlum'a Eleştirel Bir Bakış (Trauma Cinema: A Critical View on Beynelminel and Babam ve Oğlum)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakları

Aile Arasında Filminin Künyesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/8785/aile-arasinda> (27.05.2024 tarihinde erişildi).

Box Office Türkiye 1989'dan Günümüze Türkiye'de Seyirci Rekoru Kıran Filmler: <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/turk-filmleri> (23.05.2024 tarihinde erişildi).

Düğün Dernek Filminin Künyesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/7501/dugun-dernek> (27.05.2024 tarihinde erişildi).

Eltilerin Savaşı Filminin Künyesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/9155/eltilerin-savasi> (27.05.2024 tarihinde erişildi).

Eyyvah Eyvah Filminin Künyesi: <https://www.beyazperde.com/filmler/film-178308/oyuncular/> (09.06.2024 tarihinde erişildi).

Nişanyan Sözlük. (2002-2023). <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/travma> (05.10.2023 tarihinde erişildi).

Recep İvedik 2 Filminin Künyesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2802/recep-ivedik-2> (27.05.2024 tarihinde erişildi).

Türk Dil Kurumu Sözlüğü. (2023). <https://sozluk.gov.tr/> (09.10.2023 tarihinde erişildi).

Türk Dil Kurumu Sözlüğü. (2024). <https://sozluk.gov.tr/> (09.02.2024 tarihinde erişildi).

Filmler

Aksoy, F. (Yapımcı), & Gökbakar, T. (Yönetmen). (2009). Recep İvedik 2 [Film]. Türkiye.

Akpınar, N. (Yapımcı), & Algül, H. (Yönetmen). (2010). Eyyvah Eyvah [Film]. Türkiye.

Akpınar, N. (Yapımcı), & Aydemir, S. (Yönetmen). (2013). Düğün Dernek [Film]. Türkiye.

Akpınar, N. (Yapımcı), & Açıktan, O. (Yönetmen). (2017). Aile Arasında [Film]. Türkiye.

Yıldırım, M. (Yapımcı), & Bilgetay, O. (Yönetmen). (2020). Eltilerin Savaşı [Film]. Türkiye.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Gülsemin ÜNAL

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2019, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü (Lisans)
- 2023 (Devam eden), Araştırma Görevlisi, Fırat Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

Yayınları ve/veya Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

- Medin, B., Kaya, G. (2021). Identity and Space In The Cinematic World: An Analysis On The Relationship Between Identity and Space In Fatih Akın Cinema. *Çukurova 6th International Scientific Researches Conference*. Adana, Turkey. 5-6 March 2021, 94-95.
- Göker, N., Ünal, G. (2024). Yeşilçam'a Yeniden Bakmak. *Hece Dergisi*, Özel sayı (48), 213-227.