

PAPER DETAILS

TITLE: BAGIMSIZ TÜRKİYE SINEMASI'NDA OTORITE KARSISINDA ERKEK ÇOCUKLAR
(2010-2020)

AUTHORS: Zehra YIGIT

PAGES: 135-149

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1404352>



**BAĞIMSIZ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA
OTORİTE KARŞISINDA ERKEK ÇOCUKLAR (2010-2020)
BOYS AND AUTHORITY
IN THE INDEPENDENT CINEMA OF TURKEY (2010-2020)**

Doç. Dr. Zehra YİĞİT*

*Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü,
zehrayigit@akdeniz.edu.tr, ORCID 0000-0003-1869-8550

ÖZ

Baba'nın yokluğu, pek çok filmde ana karakterin eylemlerini gerçekleştirmesinde etkili ve aynı zamanda temel bir motivasyon kaynağı olarak kendini gösterir. Babanın yokluğu bazen babanın ölmüş olmasından kaynaklanırken bazen de baba figürünün güçsüz olması dolayısıyla gerçekleşir. Baba eksiği çoğunlukla oğul tarafından doldurulurken, erkek çocuk ölen babanın yerine yerleşir ve onun rolünü edinir. Diğer yandan iktidarın ailedeki ilk temsilcisi olarak baba figüründeki eksiklik, geniş bir yelpazedeki otorite simgesi ile de kapatılabilir. Bu makalede, ana karakteri/lerini bir erkek çocuğun yada erkek çocukların oluşturduğu ve “çocuk bakış açısı” ile çekilen 2010 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'ndaki filmlerdeki Baba Yasası'nın inşasına odaklanılacaktır. Jacques Lacan'a göre baba, akrabalık ilişkileri açısından ensest yasağını kurarken aynı zamanda topluluğun yasasının özneye aktarılmasını da sağlar. Çalışmada, örnekleme oluşturan *Sivas* (Kaan Müjdecı, 2014), *Rauf* (Barış Kaya-Soner Caner, 2016), *Mavi Bisiklet* (Ümit Köreken, 2016) ve *Kar Korsanları* (Faruk Hafızhacıoğlu, 2016) adlı filmlerde, babanın yokluğunda, toplumsalın yasasının yani Babanın Yasası'nın nasıl kurulduğu ve işlediği anlatılacaktır. Ayrıca Slavoj Žižek'in tanımladığı anamorfik bakış açısı ile sembolik baba figürünü temsil eden otoriteyi simgeleyen kurumlar üzerinden filmlerdeki otoriteye karşı erkek çocukların duruşları da saptanacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Baba Yasası, Bağımsız Türkiye Sineması, Sivas, Rauf, Kar Korsanları, Mavi Bisiklet.*

ABSTRACT

The absence of father, in most movies emerges as a fundamental motivation when explaining the actions of main character. The absence of father does not only refer to the death of a father but also the existence of a weak father image. The absence of father (or lack of father image) is mainly compensated by a son - son takes the place of deceased father and takes his role. On the other hand, the absence of father as the first representation of power can also be compensated by some other image of authority. This article focuses on the construction of the “Law of the Father” by examining the boy figure (or boys in plural) as the main character(s) and the “child's perspective” in the examples of Turkish Independent Films after 2010. According to Jacques Lacan, “Father” is not only a law-maker about the prohibition of incest, he also makes sure the laws of society is transferred to Subject. This study explains how the law of society (Law of the father, in this particular framework) is settled and how it functions in the absence of father for the following films: *Sivas* (Kaan Müjdecı, 2014), *Rauf* (Barış Kaya-Soner Caner, 2016), *Mavi Bisiklet* (Ümit Köreken, 2016) and *Kar Korsanları* (Faruk Hafızhacıoğlu, 2016). Furthermore, the position of boys with respect to authority which symbolises Father is tackled through anamorphic reading defined by Slavoj Žižek.

Keywords: *The Law of Father, Independent Cinema of Turkey, Sivas, Rauf, Kar Korsanları, Mavi Bisiklet.*



GİRİŞ

Çocuk karakterler, sinemanın icadından beri çeşitli temsil biçimleri ile filmlerde kendilerine yer bulurlar. “*Bir çocuğun varlığı, genellikle film yapımcılarının konvansiyonel hikaye anlatma tarzından ayrılmasına, olay örgüsünün katı taleplerinden kurtulmalarına izin verir*” (Ionnone, 2014: www2.bfi.org.uk). *Ivanovo Detstvo* (Adrei Tarkovsky,1962), *The Mirror* (Cafer Panahi, 1997), *Charlie and the Chocolate Factory* (Tim Burton, 2005), *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) ve daha pek çok filmde çocuk, ana karakter olarak anlatının merkezine alınarak, yetişkinlere ait sorunların ortaya çıkarılmasında kullanılır. Türkiye’de sinemada çocuk karakterlerin baş rollerde oynadığı *Yumurcak/Veda* (Orhan Aksoy, 1974), *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur, 1979), *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2004), *Bal* (Semih Kaplanoğlu, 2010) gibi farklı bakış açıları ile çekilen ve farklı dönemleri temsil eden pek çok film bulunmaktadır. *Türkiye Sineması’nın Çocukları ve ‘Olmayan’ Babaları* adlı çalışmanın birinci bölümünde, filmsel anlatıların çocukları ve onların babaları ile ilişkileri, değişen çocuk imgeleri ile anlatılacaktır.

İkinci bölümde, 2010-2020 yılları arasında Bağımsız Türkiye Sineması içerisindeki çocuğu merkeze alan filmlere odaklanılacaktır. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2004)¹, *Bal* (Semih Kaplanoğlu, 2010)², *Sivas* (Kaan Müjdecı, 2014)³, *Rauf* (Barış Kaya-Soner Caner, 2016)⁴, *Mavi Bisiklet* (Ümit Köreken, 2016)⁵, *Kar Korsanları* (Faruk Hafızhacıoğlu, 2016)⁶, *Genç Pehlivanlar* (Mete Gümürhan, 2016)⁷ ve *Ay Dede* (Abdurrahman Öner, 2018)⁸ filmleri erkek çocukları temel alan filmlerdir. Çalışmanın örneklemini ana karakteri/lerini erkek çocuk/ların oluşturduğu 2010-2020 yılları arasında çekilen bağımsız kurmaca filmlerden -*Sivas*, *Kar Korsanları*, *Rauf* ve *Mavi Bisiklet*- oluşmaktadır. *Genç Pehlivanlar* belgesel olması dolayısıyla örneklem dışı bırakılmıştır. *Bal* ve *Ay Dede* adlı iki film çocuk dünyası ile beraber taşrada yalnız kalan kadınların hikayelerine de odaklanılır. Erkeksiz evde erkekten gelecek tehlike *Aydede* filminin Rabia’sı ile anlatılırken paralel

¹ *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, iki çocuğun sinema aşkını anlatır.

² *Bal*, 7 yaşındaki Yusuf gözünden babası ile kurulan ilişki anlatırken aynı paralelde annesinin babasını bekleyişini de anlatır.

³ *Sivas*, Aslan’ın taşrada erkeklığe geçiş sancısını anlatır.

⁴ *Rauf*, Rauf’un aşkla tanışmasını, Doğu’daki savaşın gölgesinde anlatır.

⁵ *Mavi Bisiklet*, babası ölen Ali’nin, ev, okul ve iş yaşamı arasındaki çocukluğunu anlatır.

⁶ *Kar Korsanları*, üç çocuğun evlerini ısıtabilmek için kömür bulma çabalarını 12 Eylül darbesinin gölgesinde anlatır

⁷ *Genç Pehlivanlar*, pehlivanlığa hazırlanan 26 çocuğun aralarındaki dayanışma ve paylaşımı anlatır.

⁸ *Ay Dede*, dedesinin aya gittiğini sanan Bekir’in, dedesinin yanına gidebilmek için para biriktirme hikayesini annesininle paralel anlatır.



hikaye olarak oğlu Bekir'in hayalleri anlatılır. *Bal* ise, Yusuf'un babası Yakup'un bal aramaya gidişi ve dönmeyişini Yusuf'un iç dünyası ile birlikte anlatırken bir yandan da annesi Zehra'nın bekleme hikayesini anlatır. İkinci bölümde, *Bağımsız Türkiye Sineması'nda Baba-Oğul Çatışması ve Sembolik Babanın İnşası (2010-2020)* iki alt başlığa bölünerek anlatılacaktır. Birinci alt başlık "*Olmayan*" Babaların Kendi Adaletlerini Arayan Çocukları iken ikinci alt başlık *Tanık Olan Özneler* olacaktır.

Türkiye'de sinemada ana karakterlerini erkek çocuk/ların oluşturduğu filmlerde, erkek çocuğun daha çok baba ile ilişkisi üzerinden tanımlandığı görülmektedir. Baba-oğul ilişkisini en temelde mitolojik Ödipus hikayesi ile analiz eden Freud, *Totem ve Tabu* adlı kitabında ödipal kompleksi, baba oğul mücadelesinin tek sebebi olarak tanımlar. Freud'a göre "*Baba, çocuk fantezinin kendisinden beklediği her şeyi; koruma, bakım ve sabır göstermeyi vaat eder*" (Freud, 1971, s.209). Ayna Evresi'nde, Ben'in kuruluşunu anlatan Lacan (2012, s.51), Freud'un anne-baba ve çocuktan oluşan Ödipal çatışmasını simgesel düzeyde Babanın Adı/Babanın Hayır ile tarif eder. Ona göre, simgesel ilişkiler tarafından inşa edilen Babanın Adı, babanın işlevini de yaratır. "*Babanın Adı gerçek babaya ya da imgesel babaya (baba imago'suna) bağımlı olmayan, simgesel düzene ait bir kavramdır, o düzenin (dilin ve Yasanın) kurucu kavramıdır*" (Žižek, 2011, s.246). "*Ödipal dönem boyunca çocuk, babanın gerçekliğini simgeselleştirerek, yani babanın metaforuna Babanın Adı'na ulaşmakla başladığı süreci Babanın Yasası'na tabi olmayı kabul ederek tamamlar ve kültürel bir 'özne' kimliğini kazanır*" (Tura, 2010, s.187). Baba, çocuğu kastre ettiğinde anneden koparılan tekbenlik fallus simgesi ile kodlanır. Artık çocuk annenin fallusu olarak değil de kendini annesinden kopmuş ayrı bir bütünsellik olarak algılar. Ben'i ayıran çocuk, kültüre girmeyi başarır ve sosya-kültürel bir özne olarak kurulur. Gerçekliği oluştururken yarattığı yarılma ile de bilinçdışı inşa edilir. Yani "*Baba, Babanın adı, yasanın yapısıyla birlikte arzusunun yapısını ayakta tutar*" (Lacan, 2013, s.40).

Baba'nın yokluğu, pek çok filmde ana karakterin eylemlerini gerçekleştirmesinde etkili ve aynı zamanda temel bir motivasyon kaynağı olarak kendini gösterir. Babanın yokluğu bazen babanın ölmüş olmasından kaynaklanırken bazen de baba figürünün güçsüz olması dolayısıyla gerçekleşir. Baba eksiği çoğunlukla oğul tarafından doldurulurken, erkek çocuk ölen babanın yerine yerleşir ve onun rolünü edinir. Diğer yandan iktidarın ailedeki ilk temsilcisi olarak baba figüründeki eksiklik, geniş bir yelpazedeki otorite simgesi ile de



kapatılabilir. “Tüm toplumsallaşma ‘özdeşleşme-kimlik kazanma’ süreçleri, ‘özne’nin ilk ‘toplumsal-kültürel’ model olan ‘baba’ karşısındaki konumunun kazanılması sürecinin bir tekrarı olarak alınabilir. (...) İnsanlar tüm ‘toplumsal-kültürel’ yaşamları boyunca bilinçdışına yerleşik bulunan, sürekli olarak duygulanımlarını yapılandıran ve ‘biyolojik-doğal’ yaşamdan ‘kültürel-toplumsal’ yaşama geçişin mirasçısı olan çatışkılarını tekrar tekrar, yeniden yaşarlar” (Tura, 2010, s.19). Toplumsal yaşam, ödipal çatışmada olduğu gibi yasaklar ve vaatler sunar. Freud, *Totem ve Tabu*’da babanın çocukları tarafından öldürülmesi ile son bulan mitik mücadelede onun ölümü ile çocuklarının sanki o hala varmış gibi işleyen yasasını anlatır. Babanın yokluğunda işleyen, toplumsalın yasasını Lacan, Babanın Adı olarak tanımlar.

Çalışmada baba-oğul ilişkisi ve burada işleyen yasa, anamorfik bakış açısı ile analiz edilecektir. Çünkü düz bakıldığında görülen anlam ile “yamuk bakıldığında” görülen anlam farklılaşacak, Žižek’in tanımladığı anamorfik bakış açısı, gerçeğe ulaşmak için yol gösterici olacaktır. Žižek *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (2011, s.245) ve *Yamuk Bakmak* (2005, s.227) adlı kitaplarının sözlük bölümlerinde anamorfözün “görme duyusuyla dolaysız olarak algılanamayan, belirli bir biçime sahip değilmiş gibi görünen nesnelerin özel bir bakış açısından algılanabilir olması anlamına” geldiğini belirtir. Žižek’e (2005, s.27) göre: “Bir şeye dosdoğru, yani gayri şahsi, nesnel bir biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyiz, nesne, ona ancak ‘belli bir açıdan’, yani arzu’nun desteklediği, nüfuz ettiği ve ‘çarpıttığı’ ‘şahsi’ bir bakışla baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır.” Anamorfik cisimlerin belirli bir bakış açısından “yamuk bakarak” algılanabileceğini ve simgesel düzende bir yere oturtulabileceğini belirten Žižek, Holbein’in *Sefirler* tablosunu örnek vererek, yerde anlamsız bir şekilde döşeme gibi duran kuru kafanın varlığının ancak yamuk bakılarak algılanabileceğini belirtir. Özetle çalışma, Žižek’in “yamuk bakarak” gerçeğe ve gerçeğin arkasındaki anlama ulaşılabilmesi fikrinden hareketle, filmlerdeki “kuru kafa”yı ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

1. Türk Sineması’nın Çocukları ve ‘Olmayan’ Babaları

Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk* (2012) adlı kitabının *Acıların Çocuğu* bölümünde bu ülkede popüler olmuş ne ilk ne de son olacak acılı çocuk yüzlerinin birinden, *Ağlayan Çocuk* posterinden yola çıkarak, Türk toplumunun kendini acılı bir çocuk olarak görme eğiliminden bahseder. Gürbilek’e göre (2012, s.38) “Masum olduğu halde mağdur



olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yasanın kurbanı olmanın simgesidir orada çocuk.” Gürbilek’e göre (2012, s.39), 60’lar boyunca ve 70’lerin başında çevrilen Ayşecik, Ömercik, Sezercik, Yumurcak filmlerinin çoğunda, *“kötülüklerle dolu büyük şehrin ortasında öksüz veya yetim kalmış ya da her an öksüz veya yetim kalma tehdidi altında olan çocuk, erken yaşta hak etmediği bir acıyla savaşmak zorunda kalıyordu.”* Bu yüzden bu filmlerin pek çok çocuk karakteri, eksik baba figürlerini kapatmaya çalışırlar. Örneğin *Sezercik Aslan Parçası* (Memduh Ün, 1972) filminde Sezercik, annesiyle babasının düğün fotoğrafını arkadaşlarına göstererek, *“gördünüz mü benim babam var mıymış? diye sorar, babasızlık onun için dayanılmayacak kadar kötüdür. Arım Balım Peteğim* (Muzaffer Arslan, 1970) filminin çocuk karakteri ise kendine kan veren adama *“Ne tuhaf babamı hiç görmedim, resmini bile. Ama rüyamdaki babam sanki size benziyordu”* diyerek babasını aramaya devam eder.

1980’li yılların arabesk filmlerinde çocuk temsilleri, toplumsal değişimin bir yansıması olarak değişim geçirir. Bu filmlerde çocuklar fiziksel olarak sarışın-mavi gözlü değil göçen ailelerin temsili olarak esmer ve kara gözlüdür. Ayrıca bu çocuklar, yetim oluşlarının ya da üvey babaların neden olduğu acılar sonucu erken büyümek zorunda kalmışlardır. Bu yüzden de Küçük Emrah, eksik baba figürünü tamamlamak istercesine söylediği replikle - *“Amca sizi çok sevdim, size baba diyebilir miyim?”*- ünlenir. Bu dönemde “acıların çocukları” olan arabesk filmlerin çocuk şarkıcı ve oyuncularıyla beraber toplumda yavaşça az sayıda da olsa sokak çocukları görülmeye başlar. Arabeskin kırılğan, gururlu, onurlu ve iyilikten hiç vazgeçmeyen çocuklarının yanında bu çocuklar, toplumsal eşitsizliğin bir simgesi olarak tehdit ve tehlike unsuru olarak sinemada yerlerini alırlar. Suner (2006, s.82) “bir korku nesnesi, dehşet figürü olarak suçla özdeşleşen ‘sokak çocuğu’nun *“bireyci, rekabetçi, kıran kırana bir düzenin simgesi”* olduğunu ifade eder. Ancak bu düzen içine onları sokan yine “olmayan” babalarıdır. Örneğin *Yusuf ve Kenan* (Ömer Kavur, 1979) filminde iki erkek çocuğun hikayeleri babalarının bir kan davası yüzünden, çocukların gözlerinin önünde öldürülmesiyle başlar. Bu yüzden yaşadıkları köyü terk etmek zorunda kalan iki kardeş, İstanbul’a varırlar. Burada sokakta *‘Babam için helva parası’* diye ağlayan dilenci, baba yokluğuna bir kez daha gönderme yapar. *Sır Çocukları* (Ümit Cin Güven-Aydın Sayman, 2002) filminde de, ana karakterin babası ölmüştür. Her iki filmde de olaylar babaların yokluğu üzerine kurulur ve çocukların düştükleri durumun nedeni aileleri, daha da özelde baba figürlerinin kaybı olarak gösterilir.



1980’li yıllarda arabesk filmlerle beraber politik filmlerde de çocuklar temsil edilirler. Bu filmlerde çocuklar, -çocuksu dünyalarında yaşananları tam olarak anlamlandıramasalar dahi- içlerinde bulundukları şartlar tarafından biçimlendirilir ve erken yaşta büyümek zorunda bırakılırlar; *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989) filminin Barış’ı, *Piano Piano Bacaksız* (Tunç Başaran, 1992) filminin Kemal’i, *Babam Askerde* (Handan İpekçi, 1995) filminin Ekin, Pelin ve Cevdet’i, *Duvar* (1984, Yılmaz Güney) filminin Şaban’ı gibi. Tüm çocuklar farklı sınıf ve aile yaşamlarına sahip olsalar da hepsinin ortak yanları, sahip oldukları travmatik hikayeleridir. Üstelik bu hikayeler toplum tarafından ya da ebeveynleri tarafından onlara sunulmuştur. Düzcan’a göre (2017, s.146) bu filmler ile “... *çocukluk, politik bir alegori nesnesi olarak “başka” sorunları göstermede bir imge olmaya başlamıştır. Çocuk bedeni bu filmlerde, korunaklı bir liman olarak değil, politik sorunların taşıyıcısı, tanığı ve mağduru olarak ele alınmaktadır.*” Örneğin *Uçurtmayı Vurmasınlar* filminin Barış’ı çocuk sağlığı ile yetişkinlerin dünyasını anlamlandırmaya çalışırken bir yandan 80 Darbesi’nin kurbanıdır diğer yandan bu dönemdeki kadınlar koğuşundaki yaşamın tanığı ve mağduru durumundadır.

Suner, *Hayalet Ev* adlı kitabında “1980 askeri darbesinin, muhalif ve eleştirel bir sinema üretimi ve izlenme koşullarına sınırlamalar getirdiğini ve darbeyi izleyen dönemde yaşanan resmi ve gayri resmi yasaklama, engelleme ve sansür uygulamalarına ilaveten toplumda yaygın olarak yaşanan depolitizasyon sürecinin, toplumcu gerçekçi filmlerin üretim koşullarını büyük oranda baltaladığını” anlatır. (Suner, 2006, s.32-33). 90’lar sineması, 90’lı yılların ortalarından itibaren yeni bir eğilime yönelir. Bu dönemde Yeni Türkiye Sineması bir yandan büyük bütçeli, tecimsel filmler ile diğer yandan çoğunluğunu yeni nesil genç yönetmenlerin oluşturduğu bağımsız filmler ile üretime başlar ve yoluna devam eder. Bağımsız sinema içerisindeki yönetmenler, kendi bireysel sinemalarını yaparlarken, kendi sinemasal dillerini de yaratırlar. Bu eğilim içerisindeki bazı filmler otorite ve çocuklar arasında da bağ kurarlar.

Bağımsız Türkiye Sineması’nda ana karakterini/karakterlerini çocukların oluşturduğu ve/veya çocuk bakış açısıyla çekilen filmlerin, toplumsal cinsiyet temelinde farklı anlatım yollarına girdiği görülür. *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008), *Lal Gece* (Reis Çelik, 2012), *Halam Geldi* (Erhan Kozan, 2013), *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015) gibi kız çocuklarını anlatının merkezine alan filmler, bu çocukların toplum içinde büyüme serüvenlerini eril



tahakküm üzerinden anlatılırken, çocuk gelin, istismar, şiddet gibi önemli toplumsal mevzuları da merkezlerine alırlar. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2004), *Bal* (Semih Kaplıanoğlu, 2010), *Sivas* (Kaan Müjdecı, 2014), *Rauf* (Barış Kaya-Soner Caner, 2016), *Mavi Bisiklet* (Ümit Köreken, 2016), *Kar Korsanları* (Faruk Hafızhacıoğlu, 2016) ve *Ay Dede* (Abdurrahman Öner, 2018) filmleri ise erkek çocukları temel alan filmlerdir. Bu filmler genellendiğinde toplum içindeki iktidar ilişkilerini, toplumsal adalet algısını, sosyolojik ve tarihsel şartları bir erkek çocuğun büyüme hikayesi üzerinden anlatır ve eleştirirler. Toplumsal cinsiyet kadar bu filmlerdeki önemli bir diğer unsur filmlerin modern bir kentte değil de taşrada geçmeleridir. Mekan olarak taşra, filmsel anlatıların kurucu ögesi durumundadır. Örneğin *Sivas*, *Yozgat*'ın Küçük Nefes köyünde, *Rauf*, *Kars*'ın Küçükyusuf köyünde, *Mavi Bisiklet* Konya'nın Akşehir ilçesinde, *Kar Korsanları* Kars'ta geçer. Ataerkil ailelerde erkek çocuk sahibi olmanın öneminden hareketle, filmlerde “taşrada erkek çocuk olmak” temel meseleye dönüşür. Mekan bu filmlerde çocuğu şekillendiren bir unsur olarak toplumsal ve siyasal durumla beraber arka plana konulur. Filmsel anlatılardaki çocukların, kendilerine has saf, hesapsız, samimi ve naif dünyaları bu arka planla şekillenir, değişir, dönüşür. Diğer yandan bazı filmlerin mekanının yönetmenlerin çocukluklarının geçtiği yer olması, filmlerin nostaljik bir bakış açısına kapılarını aralamalarını sağlar. Yönetmenlerin çocukluk hikayeleri, bugünün gözüyle izleyiciye ulaşır.

2. Bağımsız Türkiye Sineması'nda Sembolik Babanın İnşası (2010-2020)

Bu filmlerdeki üçüncü önemli unsur, çocukların babaları ile kurdukları ilişkileridir. Bağımsız Türkiye Sineması, çocuğa ait dünyanın ortaya çıkarılabilmesi ve çocuğun yetişkin dünyasına girebilmesinin bir yolu olarak baba figüründeki eksiklik ya da güçsüzlükten faydalanır. Filmlerde toplumsal sorunlar ya da adaletsizlikler karşısında, çocuk karakterleri koruyacak, kollayacak güçlü, kudretli bir baba figürünün olmayışı dolayısı ile çocukların bazen yetişkin dünyasında kendi adaletlerini aramak zorunda kalışları bazen de toplumsal şartlara rıza göstererek büyümeleri anlatılır.

2.1.“Olmayan” Babaların Kendi Adaletlerini Arayan Çocukları

Baba-oğul ilişkisini ödipal çatışma ile açıklayan Freud'a göre oğul, başa çıkması gereken bir otorite figürü olarak babasıyla ya uzlaşmalı ve ona boyun eğmeli ya da onunla savaşmalı, isyan etmelidir. Freud'a göre Ödipal dönemde babanın varlığı çocuk için sevgi ve nefret denklemine iki uçlu işlemektedir. Mutlak otorite olarak babadan kurtulmanın bir yolu Z. YİĞİT, BAĞIMSIZ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA OTORİTE KARŞISINDA ERKEK ÇOCUKLAR (2010-2020)



onu öldürmek ise diğer bir yolu otoriteye sahip olan ideal erkek figürüne yani babaya dönüşmektir. Babanın örnek alınması ve yaptıklarının taklit edilmesi, ona dönüşülmesini mümkün kılacaktır. Lacan’a göre böylelikle babanın yasasını kabul eden çocuk, imgeselden simgesele yani kültüre girebilecek ve yasaya tabi olacaktır.

Çalışmanın örneklemini olan filmlerdeki dört çocuktan birinin babasının öldüğü, birinin babasının Almanya’da olduğu diğer ikisinin babaların ise güçsüz birer baba figürü olarak çizildiği görülür. Çocukların, babalarının yokluklarındaki davranışları ise kısmen benzeşmektedir. *Kar Korsanları*’nın Serhat’ı annesi ve dedesiyle birlikte yaşar. Serhat’ın babası Almanya’dadır. Buradaki baba “yok baba”dır, film boyunca görülmez, sesi duyulmaz. *Mavi Bisiklet*’in ilk sahnesi, baba eksiği ile başlar. Bu sahnede iki adam, bir çuvala koydukları -sonradan Ali’nin babası olduğunu öğreneceğimiz- cesedi tren istasyonuna bırakır. Ali’nin babası da Serhat’ın babası gibi -bu sahne dışında- ne ölü ne de diri olarak filmde görülmez. *Sivas* ve *Rauf*’taki babalar ise yaşarlar ancak varlıklı, iktidar sahibi, güçlü babalar değildir. Bu yüzden çocuklarını toplumsal, ekonomik ve kültürel meselelerde koruyamazlar.

Filmsel anlatılardaki babaların “yoklukları”, çocukların kendilerine Sembolik Baba oluşturmalarına zemin sağlar. “*Gerçek babanın kimliğinden, hatta varlığından ve yokluğundan bağımsız olarak, Babanın-Adı çocuk için tanrının ve devletin, yasa koyucu ve yasaklayıcı otoritenin simgeselleştirilmesi anlamına gelir*” (Žižek, 2011, s.246). Filmlerde Rauf hariç diğer çocuklar, simgesel bir baba yaratıp sonra da onun otoritesine isyan ederek ondan kurtulmaya çalışırlar. Çocukların baba figürleri -kanlı canlı biyolojik babaların yerine- Baba Yasası’nın temsil ettiği otoriteyi temsil eden kurumlar ve temsilcileridir. Yani filmlerdeki çocukların öğretmenleriyle, devletle ya da askerle kurdukları ilişki ve onlara karşı isyanları bir tür Simgesel Baba katlidir. İsyan eden ve simgesel olarak babayı öldüren çocuklar böylece “özgürlüklerine” ulaşmaya çalışırlar. Zira “*Özgürlük, biyolojik itkilere kayıtsız şartsız boyun eğmekten ibaret değildir. Ama ‘toplumsal-kültürel’ baskılara körü körüne bağlı olmak ve boyun eğmek de değildir özgürlük. Özgürlük ‘toplumun-kültürün’ temelini oluşturan yasakların gerekçesini anlamak ve özgürce bazı itkilerden vazgeçmektir*” (Tura, 2010, s.22).

Mavi Bisiklet’in annesi ve kız kardeşi ile yaşayan 13 yaşındaki karakteri Ali, babasının yokluğunda çift yönlü bir tutum takınmak zorunda kalır. Öncelikle Ali, boş zamanlarında bir lastikçide çalışarak -babasının yapması gerektiği gibi- kazandığı parayı ailesinin geçimine



harcar. Ayrıca Ali örgü ören ve ördüklerini pazarda satan annesine yardım eder. Böylece evdeki baba eksiğini kapatmaya çalışır. Diğer yandan annesi için annesinin eksiği, fallus olmak için çiftlikte çalışırken ölen babasının katilini mahkeme önünde aramak durumunda kalır. Ali'nin ailedeki durumu dışında okulunda platonik aşık olduğu Elif'e ait bir sorunu daha vardır. Arkadaşlarının oyları ile seçilen Elif'in başkanlığı, müdür tarafından ona sorulmaksızın kahyanın İstanbul'dan gelen torununa verilmiştir.

Okulun müdürü, bir yandan kastre eden, yasaklayan, simgesel otoritesi ile tehdit eden, diğer yandan öğrencilere şefkat gösteren bir otorite figürü olarak Simgesel Babayı temsil eder. Müdüre göre, seçimle gelen Ayşe'nin başkanlığının herhangi bir oylama yapılmadan kahyanın toruna vermesi normaldir. Üstelik Ayşe'nin annesi hastadır ve zaten taşınacaklardır. Ali, evde baba figürü olmayışı -ve hatta annenin ilgilendiği bir başka erkek de olmayışı- dolayısıyla henüz kastre edilmemiştir. Örneğin sınıfa fare sokar, dersi dinlemez, başkasının tarlasındaki dereden balık tutar, kurallara uymaz. Ali, yasaya tabi olmadığı için öğretmenini yaptığı haksızlığı da kolayca sorgular ve babaya "hayır" diyebilecek cesareti gösterir. Üstelik yasaya uymayarak, Simgesel Babaya isyan etmesi ve yenmesi, Ayşe açısından (ötekinin bakışı) yeni bir otorite figürü olarak tanımlanması ve aşık olduğu kızın kahramanı olması ile sonuçlanabilecektir. Ayrıca Ali, babası nezdinde haksızlık yapan kahya karşısında adaleti sağlayamazken, haksızlıkla başkan olan torunu nezdinde adaleti sağlayabilecektir. Diğer yandan, Ali'nin zihninde babasının ölümü ile yalnız kalan annesi ile Ayşe eş değer tutulabilir ve her ikisi için de kurtarıcı vasfı yüklenilmek istenebilir. Çünkü ilerleyen sahnelerde Ali, arzu nesnesi olan mavi bisiklet için biriktirdiği parayı önce Ayşe için harcayarak bir telefon satın alacak sonra da o telefonla işi bittiğinde, onu satarak annesine, makine borcunu ödemesi için verecektir. Böylece hem anne hem de Ayşe'nin gözünde ideal egoyu sağlayarak kendi yasasını kurabilecektir.

Ali, okul müdürünü basın aracılığıyla afişe eder, bu sayede müdür MEB'den aranılır ve uyarılır. Böylece kastre edilmemiş asi çocuk, babayı yener ve izleyicinin yapamadığı şeyi yaparak onların takdirini toplar. Burada daha geniş bir anlamda okul müdürü nezdinde toplanan Simgesel Baba'nın esasen devleti temsil ettiği, dönemin 12 Eylül olduğundan hareketle, bu isyanın 80 darbesi ile gelen adaletsizliklere karşı yönetmenin duruşu olduğu söylenebilir. Yönetmen Köreken, IKSİ (2016) söyleşisinde kendisinin çocukluğunda bisikletle olan ilişkisi, 1980'lerde ilk öğretimde okurken gördüğü anti-demokratik olaylar ve



2002’de gördüğü gazete haberlerinin birleşiminden film fikrinin ortaya çıktığını belirtir. Ayrıca Köreken (NTV, 2016) “*Mavi Bisiklet’te evrensel bir hikaye anlattık*” derken, haklıdır zira yönetmen, evrensel bir baba-oğul hikayesi nezdinde bir dönemi kendi bakış açısı ile - dönemin sorunlarını, baskısını ve adaletsizliğini- filmi aracılığıyla anlatmaktadır.

Sivas filminde okulda sahnelenecek *Prences ve Yedi Cüceler* adlı piyesteki rolleri dağıtan öğretmen -*Mavi Bisiklet* filminde kahyanın torununun başkan seçilmesi örneğiyle benzer şekilde- bu dağıtımı adil bir şekilde yapmaz. Köydeki iktidar ilişkilerinden hareket ederek muhtarın oğlunu prens rolü için seçer. Aslan ise sevdiği kız Ayşe’nin prences seçilmesi üzerine Ayşe’nin prensi olmak ister. Aslan bu adaletsiz seçimin nedenini sormak için öğretmenin evine giderek derdini anlatır ancak konuşarak adaletin sağlanamadığını öğrenir. Bu noktadan sonra da kendindeki eksik gücü dolayımlayarak, öldü diye terk edilen Sivas üzerinden bu gücü inşa etmeye çalışır. Sivas, Aslan’ı temsil etmektedir, onun vesilesi ile Aslan da arzu nesnesine ulaşabilecek, iktidarı elinde tutabilecektir. Film boyunca Aslan bir yandan toplum içindeki iktidar ilişkilerini öğrenirken, çocukluktan “erkek olmaya” yani yetişkinliğe doğru yol alır. Evdeki babanın güçsüzlüğü, onu önce abisine sonrasında da muhtara yönlendirir. Aslan Simgesel Baba olarak muhtarı kendisine seçer. Köpek dövüşü sırasında köpek satışı için telefon numarası istendiğinde, kendisi adına abisi değil de muhtar telefon numarasını verir. Böylece muhtar, iktidarını onaylatır. Köpeği Sivas’ın muhtarın torununun köpeğini yenmesi üzerine, “erkekliğe adım atan” Aslan, annesi tarafından “*Benim aslan oğlum! Erkek mi oldun sen?*” denilerek sevilir ve onure edilir. Aslan, büyür ancak filmin finalinde köyün erkeklerinin ve muhtarın talep ettiklerinden farklı noktada durup, çocuksu naif dünyasına geri dönmeyi tercih eder. *Kar Korsanları* da Serhat ve arkadaşlarının -Ali ve Aslan’a benzer şekilde- adalet arayışlarını anlatır. Filmsel anlatıda Alilerin karla kaplı köylerinde, yalnızca imtiyazlı kişilere ve bazı kamu kuruluşlarına kömür gelir. Çünkü devlet küçük Moskova olarak gördüğü kenti soğukta bırakarak cezalandırır. Anlatıya, askerlerin ayak seslerinden, sokağa çıkma yasağına, televizyon/radyo haberlerinden mahallenin duvarındaki “kahrolsun faşist cunta” yazısına kadar gündelik yaşamın her alanındaki darbe yönetiminin izleri eklenir. Serhat, Gürbüz, Zeynel ve İbo en insani hakları olan kışın evde ısınmak için önce kazan artığı cüruf kömürleri toplarlar, ardından kömür taşıyan kamyonetlerden kömür çalmaya başlarlar ve hatta işi tren vagonu kaçırmaya kadar götürürler.



2.2.Tanık Olan Özneler

Kar Korsanları'ndaki çocuklar daha çok toplum ile devlet arasına sıkışan ve içlerinde bulundukları toplumsal şartlara ve döneme tanık olan çocuklar olarak tasvir edilirler. Çocukların tanık olduğu bu düzen, onların hayatlarına travmatik birer hikaye olarak da eklenir. Filmdeki Baba Yasası, devlet ve onun temsilcileri üzerinden kurulur. Daha ilk kareye, uzun olduğu gerekçesi ile saçları kesilen, dolayısıyla kastre edilen okuldaki öğrenciler yansır. Elinde cetvelle bekleyen öğretmenin dayağı da sert tavırları da film boyunca devam eder. Çocuklara karşı öğretmenleri gibi askerler de çok serttir. Filmsel anlatıda 12 Eylül darbesini temsil eden yönetim, mutlak otoriteyi yani yasa koyucu Simgesel Babayı temsil eder. Baba Yasası'na uymayan Vedat, siyasi fikirleri nedeniyle önce takip edilir sonra da 'götürülür'. İlerleyen sahnelerde, çocuklar Vedat'a yapılan işkenceye şahit olacaklardır. Film boyunca gazete kağıdıyla kafası kapatılan ispiyoncu, çocukların üstünde ağır bir travma oluşturur. Serhat, rüyasında gazete kağıdıyla kaplı yüzler tarafından sıkıştırıldığını görür. Yönetmen, gözetleyen ve cezalandıran, ispiyondan beslenen Simgesel Baba'nın mutlak iktidarını ve baskısını pek çok sahne ile göstermeye devam eder. Örneğin kömür çaldıkları için karakola götürülen çocuklar burada oldukça sert tavırlarla karşı karşıya kalırlar. Önce azar işitip dayak yerler, sonra karakolun arkasındaki kömürleri taşımak zorunda bırakılırlar. Akşam karanlığına kadar bekletilen çocuklar, kömür taşıdıkları kızakların gözleri önünde yakılmasına da şahit olurlar.

Asi erkek çocuğun kontrol altına alınmasının gereği, onların Simgesel Baba için kriz kaynağı ve tekinsiz özne oluşlarından kaynaklanır. Anlatıdaki çocukların varlığı, Simgesel Baba için tekinsizlik yaratır, bu yüzden çocuklar cezalandırılır. Filmdeki çocukların tek başlarına mutlak babaya isyan etmeleri mümkün görülmezken, çocuklar -Freud'un *Totem ve Tabu*'sunda (1971, s.204) anlattığı ilksel babaya karşı örgütlenmeye benzer şekilde- kolektif olarak isyan ederler. Bir gün sürüden kovulan kardeşler birleşirler, tek başlarına yenemedikleri babalarını, birlikte hareket ederek öldürmeye cesaret ederler ve sonra onu hep birlikte yerler. Böylece babalarının mutlak hükmüne ve ezici gücüne karşı birlikte yanıt verirler. *Kar Korsanları* filminde de çocuklar Simgesel Babaya, -ona ait vagonları hep beraber kaçırarak- kolektif olarak yanıt verirler. Filmin finalinde vagondan atlayan üç kafadar, Simgesel Babayı yenmiş olmanın keyfi ile raylarda sohbete başlarlar. Yusuf Özkan'la (BBC, 2015) söyleşisinde, *Kar Korsanları*'nın 12 Eylül'le bir tür hesaplaşma filmi



olduğunu söyleyen Faruk Hacıhafızoğlu, bu döneme tanıklığının kendisinde film olarak çıktığı söyler ve ekler; *“Bizim erken büyümemize, şiddeti, devletin şiddetini çok erken yaşta görmemize neden oldu. Sadece tanığı olduk bu şiddetin; konuya komşuya, öğretmene, doktora veya mahallenin abilerine yapılanlara tanık olduk. Tabii darbe aldık bu tanıklık sayesinde.”*

Tanık olarak çocuk imgesi *Rauf* filminde de görülür. Filmsel anlatının çocuk karakteri Rauf, aktif bir şekilde hayata katılan, gören, izleyen, deneyimleyen ve tanık olan öznedir. Yönetmenler Kars’taki bu köyde yaşananların toplum üzerindeki etkisini göstermek için çocuk imgesinden faydalanırlarken, toplumsal koşulların insan yaşamını nasıl etkilediğini anlatmak için de Rauf’un iç dünyasına dönerler. “Olması gereken çocuklukla” gerçek hayatta tecrübe edilen çocukluk arasında karşıtlık kurarak, çocuk tanıklığını bir tür tarihsel tanıklığa dönüştürürler. İzleyicilerine sosyo-kültürel ve ekonomik şartların şekillendirdiği çocukluk nezdinde Kars’ın bu köyündeki yaşamı göstererek, buradaki yaşamın bir tercih olmadığını altını çizerler. Okula gitmesi gerekirken çalışan, aşık olduğu kadınla bu aşkı yaşayabilecekken onun cenazesine çiçek atan bu çocuğun nezdinde toplumsal şartları eleştirirler.

Rauf’a kendi otobiyografik hikayesi olarak bakılabileceğini söyleyen film yönetmenlerinden Soner Caner, röportajında (Filmfloverss, 2016), *“Ben bildiğim çocukluğu yansıttım”* der. Filmde Rauf ve arkadaşları özelinde, idealleştirilmiş çocuğun tanımı yapılırken bu çocuk masumiyeti, saflığı, bozulmamışlığı ile iktidardan ayıksı ve özlem duyulan bir imge olarak sunulur. Ancak *Rauf* tam da Žižek’in altını çizdiği imgesel özdeşleşme noktasından çocuğa bakarak, yetişkinlerin tanımladığı çocuk ile izleyicisini özdeşleştirerek, simgesel özdeşleşmeyi teğet geçer. Yani filmde çocukların kendilerine bakış açısı değil de büyüklerin çocuklara bakışı söz konusu olur.

Filmdeki babalara ait iktidarsız bakış, eylemi izleyen ancak olan biteni engellemek için hiçbir şey yapmayan bir bakıştır. Hem Rauf, hem de Zana’nın babaları ve hatta Rauf da dahil anlatıdaki tüm erkekler, yaşananlar hakkında ne yorum yaparlar ne de bir eylemde bulunurlar. Zana ve Rauf’un babaları güçsüz oluşları ile Baba Yasası’nda boşluk yaratırlar. Bu boşluğun Rauf tarafından doldurulması beklenirken Rauf, -tam da onlar gibi- pasif davranır. Evdeki baba da, usta da kastre edilmiştir, dolayısıyla mutlak otoriteye itaat ederler. Anlatının ana karakterleri nezdinde pasifçe beklemek ve acı çekmek dışında yapılan bir eylem söz konusu değildir. Filmsel anlatıda yas tutmak, acı çekmek ve çocuksu masumiyet, övgüye şayandır, zira hiçbir şey yapılamaması ve savaşın dehşetinin izlenmesi çok ezicidir. Ancak bu gözleme



ya da izleme eylemi, özne/leri tehdit etmeyen bir sorunsaldır. Zira olayları gören kişi olarak iktidarsız tanık, yaşananlara karşı güvenli mesafesini koruyup devam ettirebilir. Tam da bu yüzden sınıftan atıldığından hakkını savunamayan Rauf, sevdiği kadını kurtarma fantezine bile giremez. Sadece cesedinin üzerine romantik simgesel pembe çiçekler atmakla yetinir. Zana'nın köye dönüşü, Baba Yasası'na karşı çıkanların sonu olarak gösterilirken Rauf'un daha en baştan Baba'nın Hayır'ını kabul etmesi onaylanır.

SONUÇ

2010 sonrası çocuk temalı filmlerdeki güçsüz/iktidarsız ya da yok babaların yerine çocukların simgesel bir baba figürü yaratarak onlarla uzlaştıkları ya da otoriteye karşı isyan ettikleri görülmektedir. *Kar Korsanları*, *Mavi Bisiklet* ve Sivas filmlerinde çocuklar düzenle uyuşmayan, normlara itaat etmeyen, adalet arayışında birer imge olarak tasvir edilirler. Bu filmlerde babaya isyan eden asi oğulların, kendi adaletlerini kurdukları görülmektedir. Bu çocuklar, Simgesel Babaya karşı isyanları sonucunda, yetişkin birer erkek olarak kendi yasalarını kurarak topluma girmeyi başarırlar. *Rauf* filminde ise Sembolik Baba Yasası'nı daha en baştan kabul eden Rauf ise var olan yasayı devam ettirir.

İzleyiciye imgesel özdeşleşme sunan bu filmlerin, çocuk karakterleri idealize ettikleri görülmektedir. Žižek (2011, s.121) *İdeolojinin Yüce Nesnesi* adlı kitabında özdeşleşmeyi imgesel ve simgesel olmak üzere ikiye ayırır ve ikisi arasındaki farkı şöyle açıklar: “*Basit bir biçimde ifade edersek, imgesel özdeşleşme, içinde kendi kendimize hoş görüldüğümüz imgeyle, “olmak istediğimiz şeyi” temsil eden imgeyle özdeşleşmedir; simgesel özdeşleşme ise tam da gözlendiğimiz yerle, kendi kendimize hoş, sevmeye değer görünecek şekilde baktığımız yerle özdeşleşmedir.*” Bunun için Chaplin filmlerindeki çocukları örnek veren Žižek (2011, s.123), bu filmlerde çocuklara tatlılıkla davranılmadığı, alışılmışın dışında onlara karşı olan tavrın kötü, sadist, aşağılayıcı tutumuna dikkat çeker. Žižek ekler: “*Burada sorulması gereken soru, bize korunmaya muhtaç, yumuşak yaratıklar gibi değil de alay etme ve dalga geçme nesneleri olarak görünmeleri için çocuklara hangi noktadan bakmamız gerektiğidir. Bunun cevabı tabii ki çocukların kendilerinin bakışıdır - yalnızca çocuklar çocuklara bu şekilde davranır; nitekim çocuklara karşı alınan sadistçe mesafe çocukların kendilerinin bakışıyla simgesel özdeşleşme kurulduğunu ima eder.*” Žižek'in diğer uçta tanımladığı “sıradan iyi insanlara” duyulan Dickensvari hayranlığın Türkiye sinemasında olduğu ve izleyicinin imgesel mesafede kaldığı söylenebilir. Yani karakterlerin yoksul ama



mutlu, bozulmamış, saf, masum, hayatlarıyla kurulan imgesel özdeşleşme, çocukların kendilerine bakışı değil de büyüklerin, çocukların yaşamlarına dışsal bakışlarıdır. İmgesel özdeşleşmede ötekinin benzerlik düzeyinde taklit edildiği savından hareketle filmsel anlatılardaki çocukların benzerlik düzeyinde taklit edildikleri ve sevildikleri söylenebilir. Ayrıca *Rauf*'ta acının yüceltilmesi ile *Kar Korsanları*, *Sivas ve Mavi Bisiklet*'te ise kastre edilmemiş ve babaya isyan eden çocuklar nezdinde karakterlerin takdir topladıkları ve sevildikleri de söylenebilir.



KAYNAKÇA

- Düzcan, E. (2017). Yeni Türkiye Sinemasında Yetişkinliğe Geçiş: Sivas ve Hayat Var Filmlerinde Cinsiyet, Güç ve Oyun. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (28), 142-161 . DOI: 10.31123/akil.437471
- Freud, S. (1971). *Totem ve Tabu*, Çev.: Niyazi Berkes, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hafızhacıoğlu, F. (Yöneten). (2016) *Kar Korsanları* [Sinema Filmi].
- Iannone, P. (2018). <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-soundmagazine/features/age-innocence-childhood-film>, Age of innocence: childhood on film, Erişim Tarihi: 2020 Kasım.
- IKSV (7 Nisan 2016). Yönetmen Ümit Köreken'in "Mavi Bisiklet" üzerine röportajı, <https://www.youtube.com/watch?v=8eJWYkCgnF4>, Erişim Tarihi: Aralık 2020.
- Karakulah, O. & Çalışır, G. (20.04.2016). Rauf Filmi Ekibi Röportajı, <https://filmloverss.com/rauf-filmi-ekibi-roportaji/>, Erişim Tarihi: Aralık 2020.
- Kaya, B.- Caner, S. (Yöneten). (2016) *Rauf* [Sinema Filmi].
- Köreken, Ü. (Yöneten). (2016) *Mavi Bisiklet* [Sinema Filmi].
- Lacan, J. (2012). *Baba-nın-Adları*, Çev.: Murat Ergen, İstanbul: MonoKL.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11*, Çev.: Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis Yayınları.
- Müjdecı, K. (Yöneten). (2014) *Sivas* [Sinema Filmi].
- NTV (15.12.2016). Ümit Köreken: Mavi Bisiklet'te evrensel bir hikaye anlattık, <https://www.ntv.com.tr/sanat/mavi-bisiklette-evrensel-bir-hikaye-anlattik,akBFxPWxQk69LYPHwYRIKg>, Erişim Tarihi: Aralık 2020.
- Özkan, Y. (10 Haziran 2015). Faruk Hacıhafızoğlu Söylesi: Darbe Sonrasını Anlatan Kar Korsanları 'Bir Hesaplaşma Filmi', https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/06/150610_kar_korsanlari_film, Erişim Tarihi: Kasım 2020.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Express Basım Evi.
- Žižek, S. (2008). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, Çev.: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Çev.: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları(4. Basım).