

PAPER DETAILS

TITLE: TÜRK SINEMASINDA KARA MİZAHIN SINEMASAL SERÜVENİ: AZİZLER VE SENİ
BULDUM YA FILMLERİNDE DİJİTAL ÇAĞIN PSİKOPATOLOJİSİ

AUTHORS: Tugba ELMACI,Cansu Kubra GÜNAYDIN

PAGES: 551-582

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2501471>

TÜRK SİNEMASINDA KARA MİZAHIN SİNEMASAL SERÜVENİ: AZİZLER VE SENİ BULDUM YA FİMLERİNDE DİJİTAL ÇAĞIN PSİKOPATOLOJİSİ*

Cansu Kübra GÜNAYDIN**

Tuğba ELMACI ***

ÖZ

Komedi ve trajedi antik Yunan'dan beri en fazla işlenen iki tür olmuştur. Özellikle komedi türü her coğrafyada kendisine özgü biçim ve temalara bürünen en genel geçer tür olarak sanatın her formunda yerini almıştır. Antik Yunan'dan itibaren de hem trajik hem de komik olan unsurların bir aradalığı söz konusu olmuş ve trajikomik olarak nitelendirilmiştir. Modernizm ile birlikte trajikomik unsurlar; modern dünyanın saçmalığı, duyarsızlığı, hayatın anlamsızlığı, acı ve şiddetin olağan akışı ile mutlu son vadetmeyen bir dünya kurgusunu içerir. Kendi coğrafyamızda ise trajikomiği türsel bir anlatı yöntemi ile ele alan yazın ve film anlatılarından kara mizah olarak bahsedilmiştir. Nasreddin Hoca'dan Aziz Nesin'e kadar Türk mizahı aslında karamizah ekseninde günümüze kadar gelmiş ve en ilişkili alan olan sinemayı da etkilemiştir. Bu anlamda bu çalışma ile karamizah türünün Türk sinemasında hangi temel motifler üzerine inşa edildiği, kara mizahı ortaya çıkaran toplumsal koşulların neler olduğu noktası kavramsal ve tarihsel perspektiften irdelenmiştir. Modern dünyanın saçmalığı ve duyarsızlığı, hayatın anlamsızlığı üzerine kurulan kara mizah anlatılarının çağdaş örneklerinin merkezinde ise; sosyal medyanın esiri olmuş dijital öznelere karşılaşılmıştır. Bu çalışmada pandemi sürecinde üretilmiş ve pandemi koşullarında dijital platformlarda izleyicisi ile buluşmuş Azizler ve Seni Buldum Ya filmleri üzerinden kara mizahın çağdaş Türk sinemasındaki yükselişi dijital teknolojilerin insanları dönüştürdüğü trajikomik süreç psikanalitik ve tür eleştirisi metodolojisi ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Kara Mizah, Azizler Filmi, Seni Buldum Ya Filmi.

THE CINEMATIC ADVENTURE OF BLACK HUMOR IN TURKISH CINEMA:

THE PSYCHOPATHOLOGY OF THE DIGITAL AGE IN THE AZİZLER AND HEY THERE MOVIES

ABSTRACT

Comedy and tragedy have been the two most popular genres since ancient Greece. In particular, the comedy genre has taken its place in every form of art as the most common genre that takes on its own unique forms and themes in every geography. Since ancient Greece, the combination of both tragic and comedy elements has been in question and has been described as tragicomic. Tragicomic elements together with modernism; It contains the absurdity, insensitivity of the modern world, the meaninglessness of life, the usual flow of pain and violence, and a world fiction that does not promise a happy ending. In our own geography, literature and film narratives that deal with tragicomics with a generic narrative method are referred to as black humor. From Nasreddin Hodja to Aziz Nesin, Turkish humor has actually survived on the axis of dark humor and has also influenced the most relevant field, cinema. In this sense, in this study, the basic motifs of the dark humor genre in Turkish cinema and the social conditions that reveal the dark humor were examined from a conceptual and historical perspective. The absurdity and insensitivity of the modern world are at the center of contemporary examples of dark humor narratives based on the meaninglessness of life; digital subjects who have become captives of social media are encountered. In this study, the rise of black humor in contemporary Turkish cinema through the films Azizler and Hey There!, which were produced during the pandemic and met with the audience

* Bu makale Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, LEE, Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilimdalı'nda yapılan "Çağdaş Türk Sinemasında Kara Mizah Filmlerindeki Karakterlerin Psikopatolojisi" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir (2022).

** Bağımsız araştırmacı, Çanakkale-Türkiye, E-posta: cansukubragunaydin@gmail.com ORCID Numarası: 0000-0001-7715-4911

*** Doç Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, tv ve Sinema Bölümü, Çanakkale-Türkiye, E-posta: tugbaelmaci@comu.edu.tr ORCID Numarası: 0000-0002-8545-2836

on digital platforms under pandemic conditions, were tried to be explained with the psychoanalytic and genre criticism methodology, the tragicomic process in which digital technologies transform people.

Keywords: Turkish Cinema, Black Humor, Azizler Movie, Hey There Movie.

Atıf: GÜNAYDIN, C. K., ELMACI, T. (2022). "Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni: Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi", İMGELEM, 6 (11): 551-582.

Citation: GÜNAYDIN, C. K., ELMACI, T. (2022). "The Cinematic Adventure of Black Humor in Turkish Cinema: The Psychopathology of The Digital Age in The Azizler and Hey There Movies", İMGELEM, 6 (11): 551-582.

Başvuru / Received: 22 Haziran 2022 / 22 June 2022

Kabul / Accepted: 05 Eylül 2022 / 05 September 2022

Derleme Makale / Review Article.

EXTENDED ABSTRACT

In Turkish Cinema, which is the cultural representation area in the main focus of this study, the two main types of melodramas and comedies have been at the forefront. In fact, although melodramatic narration and comedy narrative are two diametrically opposite genres in terms of their spiritual worlds, they have been the two most loved genres by the people of this geography. In fact, comedy or humor in local words is a genre that has always been developed in this geography from Nasreddin Hodja jokes to Hacıvat Karagöz. This study proceeds on the path left by the situation "we laugh, we will cry" in the melodramatic worlds rather than the adventure of comedy or humor in Turkish Cinema. We have entered a period in which it is possible to observe quantitatively, especially in the last ten years, that black humor narratives have increased cyclically in parallel with the increase in comedy films, especially in Turkish Cinema, with the 2000s. It is seen that the economic and Syrian civil war, the coup attempt and the recent pandemic tragedy that our country has experienced with the whole world have brought a serious increase in the quantity of these narratives. Although "crying to the point of laughter", which we call black humor, constitutes an important genre of our literature, it has not received as much attention as the main genres in our cinema. Studies on what the concept of black humor, which is often confused with humor, corresponds to in our cinema, is very limited. There are no studies on dark humor narratives, especially in New Turkish Cinema. In this sense, this study reveals the possibilities of a new and original study in terms of black humor sub-genre in New Turkish Cinema research. As of 2022, when this study was completed, the use of digital channels and social media, which has increased during the pandemic process, and the addictions developed by modern people regarding these channels have turned into one of the main motifs of black humor.

This study focuses on the adventure of black humor in the new cinema since 1996, which is accepted as the beginning of the new Turkish Cinema, and two films from the recent period;

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni:
Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi

Azizler (2021), shot for the digital platform by Yağmur-Durul Taylan brothers and also shot for the digital platform; Reha Erdem, who has a very experimental style, Hey There! (2021) aims to make a new discussion on the films. While making this discussion, the humanity that is swept away by the absurdity and insensitivity of the modern world; It also aims to psychoanalytically evaluate the projections of neurotic and psychotic states that determine their existence in digital platforms and social media, or question their own existence, miss the meaning of life, and moreover, do not care. Black humor is a deep field that best describes human psychology with its story that brings these depersonalized, disorganized, incompatible and unhappy aspects of human psychology to the center, and perhaps offers the opportunity to think about it. The sample films of this study were selected according to both the films that are located in black humor in terms of genre convention and the coexistence of characters with neurotic or psychotic problems in terms of character selection. Every black humor example in the New Turkish Cinema could not be included in the sampling area of this study.

If the difficulties of this study are mentioned; The reason is that the concept of black humor is often confused with different forms of comedy and is used casually as a term. It has also been seen in the literature reviews that the definition of black humor is black comedy, humor, absurd comedy, etc. It has been seen that it is used together with many different subspecies such as The same genre confusion continued in filmographies, and films were categorized according to the general genre tendencies of the actor or director. In this sense, in the filmography screening, the films were watched again and it was examined whether they comply with the generic and formal codes of black humor.

In this study, genre criticism and psychoanalytic criticism, which are classical film criticism methods, were used in the analysis of films. As explained, in the examination of a subgenre, which is already quite confused and often mistaken in classification, the visual and thematic conventions of the genre are the most basic components that make up the genre. The thematic and visual conventions of the genre are examined and explained in detail in the films. In order to explain the neurotic states, obsessions and maladaptive worlds of the characters, the terminology and methodology of the psychoanalytic method to explain neuroses and psychoses have been very useful. It has also been used as an important method in terms of understanding the fixations of

neurotic characters in adult life, which is also the main focus of attention in psychoanalysis, and their unconscious reflections in the story universe.

With this study, the cinematic journey of the dark humor genre was focused on within the framework of New Turkish Cinema and it was seen that the dark humor narratives gained a significant momentum in this journey. The most basic reason for this is that dark humor focuses on individuals who find their unhappy life meaningless and become desensitized, struggling with the troubles of modernism. Especially in the last 20 years in our country, many crisis environments have been passed in both economic and social life, and digital platforms and social media have turned into the most important meaning generator in the middle of our lives. It is seen that the chaotic human of modernism is now in a tragicomic phase with his new addiction as a digital human.

This study showed that; New Turkish Cinema clings to the stories of those who cannot adapt to the chaotic lives encountered in daily life, in other words, those who cannot hold on. Terminologically, the situation of laughing to the point of crying in everyday language literally corresponds to black humor. Unfortunately, like the whole world, it has been seen that the digital human being at the center of the tragicomic situations that emerged with the daily life wars, migration and the pandemic, which is a strange experience, has been brought back to the focus of artistic narratives through black humor.

GİRİŞ

Son iki yıldır dünya gündeminin bir numaralı maddesi savaşlar, ekonomik sıkıntılar, açlık, depresyon ve daha nice büyük sorunu öteleyen korona virüs salgını olmuştur. Böylece insanlık, sürekli savaşlar ve ekonomik sıkıntılarla ilerleyen entropik halinden başka bir entropinin içine dahil olmuştur. Salgın insan sağlığını Orta Çağ vebasından daha kitlesel halde tehdit ederken ekonomik sıkıntıları daha da büyük ve baş edilmez bir noktaya taşımıştır. İnsanlık için tarihin bazı dönemeçlerinde kendisini ve varlığını sorgulayacağı buhran dönemleri hep var olagelmıştır. Örneğin ikinci dünya savaşı ardılı yıllarda eski dünya düzeninin yıkıldığı söylenirken soğuk savaş gibi iki kutuplu paranoyak bir dünyaya uyanıldı. Demir perdenin ardından gelen küreselleşme dünyayı küçük bir köye indirgedi. Özgürlükler insanın dolaşımındaki hız baş döndürücü bir hale geldi. Fakat bir ay içinde insanlar ölümcül bir salgının varlığı ile evlerine hapsedildi dahası devletler maharetiyle ev hapsine zorlandı. Michel Ryan ve Douglas Kellner'ın deyişiyle tüm bu toplumsal

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni:

Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi

dönüşüm anlarının varlığı her daim kültürel temsile mihmandarlık etmiş, toplumsal temsiller kültürel temsilleri de belirlemiştir (Ryan ve Kellner 1997). Türkiye’de hem eski hem de yeni dünyanın merkezinde bir ülke olarak tarihinin her döneminde dünyada etkilenen pek çok şeyi bizzat deneyimleyen bir coğrafyanın öznesi olmuştur.

Bu çalışmanın ana odağındaki kültürel temsil alanı olan Türk Sineması’nda da en başat iki tür melodram ve güldürü ön planda olmuştur. Aslına bakıldığında melodramatik anlatım ile güldürü anlatısı ruhsal dünyaları açısından taban tabana zıt iki tür olmalarına karşın bu coğrafyanın insanları tarafından en sevilen iki tür olagelmıştır. Aslında komedi ya da yerli deyişle mizah bu coğrafyada Nasreddin Hoca fıkralarından Hacivat Karagöz’e kadar hep var olmuş bir türdür. Bu çalışma Türk Sineması’ndaki mizahın serüveninden çok melodramatik dünyaları içerisinde “gülüyoruz ağlanacak halimize” durumunun bıraktığı yolda ilerlemektedir. Özellikle Türk Sineması’nın 2000’li yıllarla birlikte artan güldürü türündeki film artışına paralel kara mizah anlatılarının da konjonktürel olarak arttığı, bunu özellikle son on yılda niceliksel olarak da gözlemlemenin mümkün olduğu bir döneme girmiş bulunmaktayız. Ülkemizin gerek ekonomik gerek Suriye iç savaşı, gerek darbe girişimi ve en son tüm dünya ile deneyimlediği pandemi trajedisi bu anlatıların da niceliğinde ciddi bir artış getirdiği görülmektedir. Kara mizah olarak adlandırdığımız “gülünecek hale ağlama” durumu edebiyatımızın önemli bir türünü oluşturmakla birlikte sinemamızda ana türler kadar gereken ilgiyi görememiştir. Çoğunlukla mizah yani güldürü ile karıştırılan kara mizah kavramının sinemamızda neye tekabül ettiğine ilişkin çalışmalar oldukça sınırlıdır. Özellikle Yeni Türk Sinemasında kara mizah anlatıları üzerine çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışma bu anlamda Yeni Türk Sineması araştırmalarında kara mizah alt türü açısından yeni ve özgün bir çalışmanın da olanaklarını ortaya koymaktadır. Bu çalışmanın tamamlandığı 2022 yılı itibarıyla gerek dünya gerekse Türkiye’de hala pandeminin yaralayıcı etkileri, maddi manevi sorunlarıyla baş edebilme argümanları geliştirilememiştir. İnsanlık önünü göremediği bir sürecin sonuna yaklaşırken henüz yan etkileri üzerine tam bir öngörü geliştirememiştir. Pandemi sürecinde iyice artan dijital mecraların ve sosyal medyanın kullanımı, bu mecralara ilişkin modern insanın geliştirdiği bağımlılıklar kara mizahın da ana motiflerinden birine dönüşmüştür.

Bu çalışma yeni Türk Sineması'nın başlangıcı kabul edilen 1996 yılından günümüze kadar yeni sinema içerisinde kara mizahın serüvenine odaklanmak ve yakın döneme ait iki film; Yağmur-Durul Taylan kardeşlerin dijital platform için çektikleri Azizler (2021) ve yine dijital platform için çekilen; oldukça deneysel bir üslubu olan Reha Erdem'in Seni Buldum Ya! (2021) filmleri üzerinden yeni bir tartışma yapmayı amaçlamaktadır. Bu tartışmayı yaparken de modern dünyanın saçmalığı ve duyarsızlığı ile savrulan insanlığın; dijital platformlar ve sosyal medya içerisinde varoluşunu belirleyen ya da kendi varoluşunu sorgulayan, hayatın anlamını kaçıran dahası umursamayan nevrotik ve psikotik durumlarının izdüşümlerini de psikanalitik açıdan değerlendirmeyi hedefler. Kara mizah insan psikolojisini duyarsızlaşan, dağılan, uyumsuz ve mutsuz yanlarını merkeze taşıyan hikayesiyle, dijitalleşen insanı en iyi anlatan belki de üzerinde düşündürme imkânı sunan derinlikli bir alandır. Bu çalışmanın örneklem filmleri de hem türsel uyulaşım bakımından kara mizahın içerisinde konumlanan filmlere, hem de karakter seçkisi açısından nevrotik ya da psikotik sorunları olan karakterlerin biraradalığına göre seçilmiştir. Yeni Türk Sineması içerisindeki her kara mizah örneği de bu gerekçe ile çalışmanın örneklem alanına girememiştir.

Bu çalışmanın zorluklarından bahsedilecek olunursa; çoğunlukla kara mizah kavramının farklı güldürü formlarıyla karıştırılıyor ve terim olarak gelişigüzel olarak kullanılıyor olmasıdır. Yapılan literatür taramalarında da görülmüştür ki kara mizah tanımının kara komedi, mizah, absürt komedi v.b. gibi pek çok farklı alt tür ile bir arada kullanıldığı görülmüştür. Filmografilerde de aynı tür karmaşası devam etmiş, oyuncu ya da yönetmenin genel tür eğilimlerine göre filmler kategorize edilmiştir. Bu anlamda filmografi taramasında da filmlerin tekrardan izlenerek kara mizahın türsel ve biçimsel kodlarına uyup uymadıkları incelenmiştir.

Bu çalışmada filmler çözümlenirken iki temel film eleştiri metodu olan tür eleştirisi ve psikanalitik eleştiri metodolojisine sadık kalınmıştır. Yukarıda da açıklandığı gibi zaten oldukça karıştırılan ve tasniflendirmede genellikle hataya düşülen bir alt türün incelenmesinde türün görsel ve tematik uyuşumlarının türü meydana getiren en temel bileşenler olması noktasına sadık kalınmıştır. Filmlerde türün tematik ve görsel uyuşumları tek tek bakılarak türün içerisine girip girmediği değerlendirilmiştir. Karakterlerin nevrotik durumları, saplantıları ve uyumsuz dünyalarını açıklamak için psikanalitik yöntemin nevroz ve psikozları açıklayan terminolojisi ve metodolojisi oldukça aydınlatıcı bir analize yardımcı olmuştur. Özellikle nevrotik karakterlerin

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni:

Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi

yetişkinlik yaşamına ilişkin fiksasyonların öykü evrenindeki bilinçdışı yansımalarının anlaşılması açısından önemli bir metod olarak faydalanılmıştır.

Bu çalışma boyunca aşağıdaki soruların yanıtları aranmaya çalışılmıştır.

-Sinemada kara mizahı komediden ayıran unsurlar tarihsel bağlamı içerisinde nasıl gelişmiştir?

-Türk sinemasında kara mizahın sinemasal serüveni nasıl gelişmiştir?

-Yeni Türk sineması içerisinde kara mizahın sinemasal yolculuğu nasıl ilerlemiştir?

-Azizler filminde kara mizah türü bağlamında karakterlerin nevrotik davranışlarının psikanalitik açıdan çözümlenmesi nasıldır?

-Seni Buldum Ya! filminde kara mizah türü bağlamında karakterlerin nevrotik davranışlarının psikanalitik açıdan çözümlenmesi nasıldır?

Sinemada Kara Mizah Nedir? Komediden Nasıl Ayırır?

Kara mizah, edebiyatta, dramada ve filmde, modern dünyanın saçmalığını, duyarsızlığını, paradoksunu ve zulmünü ifade etmek için kullanılan garip veya hastalıklı mizah olarak tanımlanır. (Infloplease 2021). Kara mizah ya da kara komedi, hayatın anlamsızlığını ya da boşunalığını vurgulamak için hastalıklı ya da dehşetli unsurları komik ile yan yana getiren eser olarak da açıklanabilir (Gökçek 2011'den akt.; Oluk Ersümer 2014).

Kara mizahın, yukarıda alıntılanan tanımlama çeşitliliğinden de anlaşılacağı gibi aslında sınırları çok keskin bir şekilde çizilememekle birlikte; komediden farklı olarak acı, dehşet, trajedi özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Kara mizah, mizah gibi mutlu son vaat etmez. Absürtlükler ve abartılar içerebilir fakat absürt komedi gibi türlerden kolayca ayırt edilebilir. Hiciv, nükte gibi kavramlardan ayrılması çok zordur çünkü bu kavramlarla iç içe geçmiş bir şekilde hareket eder. Kara mizah “gülme” yaratacak öğeler ile de harmanlanır fakat bu gülme komedi içeren bir gülme değildir, mizahi gülmedir. Sinemada çoğunlukla kara komedi (dark comedy) olarak adlandırılan fakat bu çalışmada kara mizah (black humour) olarak bahsedilen bu tür, komedi türünün bir alt türüdür. Alt tür tiyatro, edebiyat, müzik, sinema gibi sanat dallarında tür olarak adlandırılan, kesin, net çizgileri olan kategorize edilmiş eserlerin alt kategorisini ifade eder.

Kara mizah terimi, film ve tiyatrodaki en sık görülen alt tür tanımıdır. Bu terim filmde oldukça yaygındır ve birçok ve çeşitli film uygulayıcıları tarafından kullanılır. Acı çekmekten, kutsal olan ciddi konulara kadar, özellikle ölümle ilgili tabuların çiğnenmesinden mizah yaratır. Eleştirmenler kara mizah konusunda kesin bir fikir birliğine varamamışlardır fakat iki tanımlayıcı unsur konusunda anlaşmaya varmışlardır: İlk olarak kara mizah grotesk, hastalıklı veya ürkütücü olanın mizahi bir şekilde ele alınmasını içerir. İkinci olarak ise kurumlarla, değer sistemleriyle ve geleneklerle, şiddetle alay ederken acı vereni iyileştirmek veya değiştirmek için ne açık ne de kapalı öneriler sunar (Connard 2005). Kara mizah, öneri sunmak yerine olanı olduğu gibi anlatmakla yetinir. Amacı izleyene ders vermek değildir, tüm gerçekliği ile olanı göstermektir. Kara mizah bireysel bir kurtuluş hikayesi ya da toplumsal bir kurtuluş hikayesi anlatmayı gözetmez, mutlu son barındırmaz. Filmdeki karakterler dünya ile uyumsuzdur ve bu uyumsuzluk yıkıcı hatta ölümcül sonuçlara varabilir. Karakterlerin toplumla uyumlanması beklenemez hatta bu durumu reddeder.

Kara mizah alt türü komedinin içinde bulunan öğeleri kendisine göre değiştirerek farklı şekillerde kullanır. Komedi türünde ana karakterin kendine has bir dünya görüşü vardır ve bu görüş standart olarak algılanan görüşlerden daha farklıdır. Bazen de karakterin içinde bulunduğu dünya standart olarak algılanan dünyadan farklı olur ve karakter çok normal olabilir. İşte bu zıtlığın verdiği gülünçlükten komedi doğar. Komedinin kökünde dengesizlik, bozma, gereğinden fazla ya da gereğinden az gösterme ve sürpriz vardır. Komedi hayatın daha hafif yönüyle ilgilenir (Seyler ve Haggard 1964). Kara mizah ise yukarıda bahsi geçen durumlardan ve standart olarak algılanan görüşten farklı olarak gerçekleşen yani absürt olan dünyayı ya da karakteri kullanarak komediden beslenebilir. Genellemek gerekirse komedi ve kara mizah kendi farklı sonuçlarına varmak için aynı ya da benzer yolları kullanabilir. Kahkaha tehlikeye ya da kedere sinirsel bir tepki olabilir. Sadece gülmek, kahkaha atmak bir filmi komedi filmi yapmaz.

Ayşen Oluk Ersümer, kara mizahı kabaca dönemlerine ayırmıştır. 60'lı yıllar öncesi kara mizah filmleri için klasik anlatı sineması içine dahil edip, 60-80 yılları arasındaki kara mizah filmlerini modernist kara mizah filmleri olarak niteler. Daha sonraki yıllarda ise satir açısından dönüşüme uğramış modernist kara mizahın toplumsal satirik saldırıyı ortadan kaldırmasıyla beraber post modernist denilebilecek -örneğin Tarantino kara mizahı gibi- kara mizah filmlerinin ortaya çıktığını söyler (Ersümer 2014: 152). Kara mizah filmlerinde kahkaha şartı aranmaz. Daha

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni:

Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi

önce de mizahın tanımı yapılırken belirtildiği gibi mizah kahkaha ile var olmaz daha çok gülümsemeyle ilişkilidir. Bu gülümseme sırtıtmaktan kahkaha atmaya kadar uzanan bir durumdur.

Kara mizah kısaca modern dünyanın saçmalığı, duyarsızlığı üzerine oturtularak öyküsünü birey merkezinde iletir. Birey; mutsuz, uyumsuz, intihara meyilli, bedensel ve ruhsal hastalıkları olan biridir. Kara mizahta umut veren sonlar olmaz dahası sinemanın en önemli özelliği olan izleyicisine katarsis yaşatmaz. Tüm film boyunca acıları duygusuzca ortaya koyar. Ölümün varlığı bile her zaman trajik değildir, hatta mizahi bile olabilir. Acıları duygusuzca ortaya koymak kara mizahın en önemli gücüdür; mizahtan farklı olarak acı, dehşet, trajedi ön plandadır, mutlu son vaadi yoktur, dahası absürtlük ve abartı içerebilir.

Sinemada kara mizah türü, büyük yönetmenlerin filmografisinde yer alan bir türdür. Sessiz sinema döneminden beri ilgi gören bir türdür, bunun en büyük örneği Charlie Chaplin'in "The Great Dictator" filmidir. Kubrick, Coen Kardeşler, Hitchcock, Charlie Chaplin, Truffaut, Ken Loach, François Ozon, Tarantino gibi yönetmenler kara mizah türünden yararlanarak eser üretmişlerdir. Tam olarak kara mizah filmi kavramını karşılayan filmler 60'lı yıllardan itibaren yapılmaya başlansa da bu yıllardan önce yapılan filmlerde kara mizahı görmek mümkündür. Yıllar içerisinde kara mizahın popülerleşmesi, televizyon dizileri, sitcomlar, reklamlar, animasyonlar - çizgi filmler- gibi türlerde de yaygınlaşmasıyla birlikte içeriğinde çeşitli değişimler yaşamıştır. Kara mizahın amaçlarından biri olan sarsma, şok etme gibi özellikleri daha az kullanılmaya başlamış, değişip dönüşmüştür. Her tür gibi zaman içerisinde modernist anlatı, post modernist anlatı şeklinde ilerleyen ve değişen anlatı türleriyle birlikte içerikte çeşitli değişimler yaşanmış ama temel olan kavramlarını her zaman korumuştur. Özellikle 80'li yıllar sonrasında 'kara' kısmına daha çok odaklanılmış, mizahi olan, kahkaha attıran ya da gülümseten kısımlar yok olmaya başlamıştır. Modernizm ile birlikte yalnızlık, mutsuzluk, büyük şehir sıkıntıları gibi durumları yaşayan karakterler ve bu karakterlerin psikolojilerini, içinde yaşadıkları ortamı anlatmak üzere filmler daha fazla üretilmeye başlanmıştır.

Türk Sinemasında Kara Mizahın Serüveni

Türk sinemasında komedi (güldürü) filmleri ve melodram filmleri iki başat tür olmuştur. Melodram, popüleritesini yitirip çeşitli türlerle melezleşirken, komedi filmleri ise Yeni Türk Sinemasının popüler kanadı içerisinde en fazla üretim yapılan tür olmaya devam etmektedir.

Birbiri ardına üretilen bu film türleri değişip dönüşerek alt türlerini oluşturmuştur ve bu alt türler konular, konuların işlenişleri, ortak özellikler bakımından farklılık göstermektedir. Komedinin alt türü olan kara mizah türü ise Türk sinemasında kendine bir yer edinmiş ve yıllar içerisinde çeşitli şekillerde üretilmiştir. Fakat filmlere kara mizah olarak kategorilendirebileceğimiz çok fazla film üretilmemiştir. Filmlerde taşlama, hiciv gibi mizah öğeleri yoğunlukla bulunmasına rağmen sadece bu öğeler bir filmi kara mizah olarak nitelendirmek için yeterli olmadığından Türk sinemasında sınırlı sayıda üretilen bu tür yeni Türk sineması döneminde yoğunlaşmaya başlamış ve izleyici tarafından ilgi görmüştür. Hiciv, bir mizah ögesi olduğu için filmler içerisinde kullanıldığında mizah ögesi olarak nitelendirip filmde mizahi bir yaklaşım vardır denilebilir. Fakat içerisinde her mizah ögesi bulunduran film kara mizah olamaz çünkü kara mizah, mizahi öğeler dışında da yukarıda sıralanan niteliklere sahiptir.

Türk sineması 80’li yıllarda zor zamanlar yaşamış, dönemin ekonomik problemleri sinemaya da yansımıştır. Dönemin değişen siyasi yapısıyla beraber gelen ekonomik değişiklikler de halkı zorlamaya başlamıştır. 80’li yıllarda özellikle darbe ardılı ilk hükümet olan Turgut Özal’ın kontrolsüz neoliberal politikalarıyla orta ve alt ekonomik sınıflar büyük bir ekonomik daralmaya girmiştir. Bu durum hem sinemanın üretim kanadını hem de tematik yanını etkilemiştir. Bu dönemde Yeşilçam’a göre çok daha az film üretilmiş olmakla birlikte yukarıda özetlenen sosyo-ekonomik sıkıntılar filmlerde yansıtılmıştır. Bu dönem filmlerinde siyasi ve ekonomik hiciv teması görülmektedir. Örneğin kara mizah ustası Aziz Nesin’in ünlü Zübük romanından Kartal Tibet’in uyarladığı Zübük filmi 1980 yılında izleyicinin karşısına çıkmıştır. Zübük filminde kâtip olarak çalışan Zübük, rüşvet alarak zengin olmuştur. Rüşvet aldığı açığa çıkınca da işten kovulmuştur. Siyasete atılır. Film boyunca anti kahraman Zübük, her kötü olaydan sıyrılmış halkı bir şekilde ikna ederek dürüst bir siyasetçi gibi gözükmüştür. Kâtip olarak başladığı meslek hayatında milletvekilliğine kadar yükselmiştir. Bu yükselişte halkın çok büyük bir katkısı vardır, halka zorlama ve baskı yapmadan merteye atlar. Belediye başkanı olması için neredeyse yalvarılır ve Zübük “Siz çok ısrar ediyorsunuz madem, olalım.” der. Filmin sonunda Hayatını yazan bir

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni: Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi

gazetecinin bile saatini çalan Zübük, film evreni içerisinde cezalandırılmaz, halk cezalandırılır. Düzen değişmez. Dönemin siyasi durumunu mizahi öğelerle ele alan bu film Türk kara mizah filmleri arasında önemli bir yere sahiptir.

Burada şunu da açıklamak gerekmektedir: Genellikle kara mizah olarak dillendirilse de Kemal Sunal'ın 80'li yıllarda rol aldığı diğer filmlerde dönemin sosyo-ekonomik koşulları nedeniyle mizahi öğe barındıran, mizahın bir ögesi olan hicvi içeren filmler olmuştur. Kiracı, Orta Direk Şaban, Katma Değer Şaban gibi filmlerinde dönemin içinde bulunduğu durumunu eleştiren filmlerde oynayan Sunal'ın, bu yıllardaki filmleri hiciv öğeleriyle bezelidir. Ama sadece içerisinde hiciv bulunması kara mizah olarak değerlendirilemeyeceği (mutlu sonla bitmesi) için bu çalışmanın konusu olmamıştır.

Ekonomi temelli eleştiriler 80'li yıllarda ülke gündemi açısından önemli bir yere sahip olduğu için filmlere de yansımıştır 1985 yılında yapılan Nesli Çölgeçen yönetmenliğindeki 'Züğürt Ağa' filminde ise feodalizmin çöküşü ve köyden şehre olan göçün etkileri anlatılmaktadır. Haraptar köyünde bir türlü yağış olmaması nedeniyle kuraklık başlar ve halkın geçinmesi, hayatını idame ettirmesi güçleşir. Köyün ağasının ürünlerini çalıp satan köylüler şehre göç ederler. Çaresiz kalan köy ağası da köyünü satarak İstanbul'a göç eder fakat şehir hayatına uyum sağlamakta çok zorlanır. Yoksulluğa alışamayan ailesi ve hizmetçileri ağayı bir bir terk eder. Ağa, köyün en güçlü insanı, köylüsüne maddi yardım yapanı ve toplum üzerinde söz sahibiyken birdenbire bu durum tersine döner. Şehirde yaşamak için çığkäfte yoğuran, geçimini başkalarına hizmet ederek sağlayamaya çalışan birine dönüşür. Toplumsal statüsünde çok ciddi bir değişim olur. Film hiçbir umut vermez, ders vermez, olanı olduğu gibi anlatır. Bu anlamda kara mizahın stil özelliklerini bünyesinde bulundurmuş olur.

Ertem Eğilmez'in 1989 yapımı 'Arabesk' filminde toplumda yaşanan 1980'lerin darbe nedeniyle apolitikleşen kültürel ikliminde yoğunlaşan 'arabesk' hava hicvedilir ve absürtlüklerle seyirciye sunulur. Filmde birbirini çok seven Müjde ve Şener artık evlenmek isterler fakat Müjde'nin köy ağası olan babası bu duruma karşı çıkmaktadır. Ağa, Şener'i yanına çağırarak ona para teklif eder. Şener bu parayı kabul etmez ama Müjde gördüğü şeyi yanlış anlayarak Şener'in parayı kabul ettiğini düşünür. Bu yanlış anlaşılma yüzünden Müjde bir mektup ile Şener'den ayrılır. Bu mektubu okurken Şener'in saçları birdenbire beyazlar. Bu sahne filmin absürt öğelerine

örnek verilebilecek bir sahnedir. Film boyunca absürtlükler birbirini izler. Müjde'yi başka biriyle evlendirmeye çalışırlar. Düğünden kaçan Müjde, İstanbul'a gitmeye çalışır fakat yol boyunca tecavüze uğrar, daha sonra da seks işçiliği yapmaya başlar. Köyde başlayıp İstanbul'a uzanan imkânsız aşk arabesk filmlerinin temel öğelerinden biridir. Hem Şener hem de Müjde İstanbul'da gazinocularla tanışıp şarkıcı olurlar. Müjde, kendisine zengin bir koca bulur, daha sonra Şener ile yolları kesişir. Film boyunca absürtlükler birbirini takip eder, ikisi birden farklı zamanlarda kör olurlar. Kısacası Şener ve Müjde bir türlü kavuşamazlar. Film boyunca 'arabesk' yaşam tarzı hicvedilir ve bu absürt olaylarla bezenir. Filmin sonunda ise Şener ve Müjde ölür fakat cennette kavuşma hayali kurarlarken Müjde'ye takıntılı olan kötü adam, zebani olarak onları karşılar. Talihsizliklerle çevrelenmiş bir aşk hikayesi kötü bir şekilde sona erer.

Sinemada anlatılan hikayeler, toplumu ve toplumun yaşayışını yansıtan hikayelerdir. Sinema ile toplum kol kola yürür, birbirlerinden beslenir. Sinemada olan hikayeler toplumu şekillendirebilirken, toplumda yaşanan olaylar da sinemayı şekillendirebilir. Sinema bunu yaparken birçok yöntem kullanabilir, hikayeleri farklı şekillerde anlatabilir. Önemli olan filmleri iyi okumak ve kodlarını çözmektir. Toplumdaki aksaklıkları dile getirmek, eleştirmek için filmlerden yararlanılabilir. 1993 yapımı Ersin Pertan'ın yönetmenliğini yaptığı 'Tersine Dünya' filminde de Türk sinemasında nadir görülen ataerkil düzene ilişkin bir eleştiri söz konusudur. Film ataerkil düzeni eleştirir, cinsiyet rollerini tersine çevirerek seyirciye mizahi bir anlatım sunar. Toplum içerisinde kalıp olarak belirlenen kadın-erkek rollerinin yerini değiştirerek yeni bir dünya düzeni kuran 'Tersine Dünya' filminde toplumsal rollerin bu kadar katı oluşu ve cinsiyetler üzerine atfedilen yükleri hicveden bir yapısı vardır. Film bu yanı sıra aslında bir alternatif evren kurarak içerisinde yaşadığımız toplum düzenine eleştiri getirir. Film dünyadaki cinsiyet rolleri ters çevrilse de kavganın ve dünya düzeninin değişmeyeceğini gözler önüne serer. Değişmesi gereken ataerkil düzendir.

Bu bölümde bahsedilmesi gereken önemli filmlerden birisi de Muharrem Gülmez ve Sıtkı Süreyya Önder'in 2007 yılında çektikleri politik hiciv de dense tam bir kara mizah örneği olan Beynelmilel filmidir. Trajikomik bir film olan Beynelmilel'de yerel düğün çalgıcıları ve pavyon şarkıcılarından bir bando oluşturulmasının absürlüğü ile başlayıp, devrimci bir çocuğun onlara marş olarak enternasyonal adlı komünist marşın bu bandoya çaldırılması ve bu karmaşa sonunda üniversiteli devrimci bir gencin ölümü ile noktanır. Film 1980 darbesi sonrası yıllarda gündelik

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni:

Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi

hayatın asker baskısı ile rasyonelliğini yitirmesi, duyarsızlaşan toplum ve hayatın anlamsızlaşması gibi kara mizah içeren öğelerle donatılmıştır. Bu anlamda 2000 sonrası Türk sinemasında çok da görülmeyen, politik açmazların sıradan insanı sürüklediği mutsuzlukların mizahi yolla ama düşündürerek aktarıldığı nadir örneklerdendir.

Toplumsal yaşama taşradan bakan ve kadınlık-erkeklik durumuna yeni ve farklı bir bakış açısı getiren 2009 yapımı Yağmur ve Durul Taylan kardeşlerin yönetmenliğini üslendiği ‘Vavien’ filmi kara mizah türündeki filmler arasında yerini almaktadır. Celal, karısı Sevilay ve çocuğu ile bir kasabada sıradan bir hayat sürmektedir. Abisi Cemal ile bir elektrik dükkanında ortak olarak çalışıyorlardır. Sevilay, Almanya’daki babasının gönderdiği paraları Celal’den gizli bir şekilde biriktiriyordur. Fakat Celal bu durumun farkındadır ve Celal, bütün paraları alıp pavyonda tanıştığı konsomatris Sibel ile beraber kaçmak ister. Karısını öldürmeye karar verir ve bir gün piknikten dönerken uçurumlu bir yolda arabanın otomatik kapısını açarak uçurumdan aşağı düşmesini sağlar. Bu şekilde karısından kurtulabileceğini düşünür fakat bir süre sonra karısı sağ salim şekilde eve geri döner. Film boyunca Celal’in yaptığı davranışlar ne olumlu ne de olumsuz bir şekilde yansıtılır. Olaylar tarafsız bir şekilde anlatılır. Burada kara mizahın etkisi büyüktür. Kara mizah ders vermeye, yanlış öğretmeye çalışmaz. Olanı olduğu gibi aktarır, korku yaratır. Film izleyicisi Celal karakterinin sergilediği davranışları bir gün kendisine de yapılacağını düşünmeye başlarsa kara mizah amacına ulaşmış demektir. ‘Vavien’ filmi için bu durum mümkündür. Kötü olanı sıradanlaştıran bir film olmasıyla kara mizah temasına çok uygun bir alt yapı hazırlayan filmin son sahnesinde aslında hiç beraber olmayı hiç istemediği hatta tiksindiği ailesiyle birlikte hayatına devam eden Celal görülür. Karısı Sevilay ise onu öldürmeye çalışan kocası ve hayatından çok memnundur. Filmin en büyük ironisi ise buradadır.

Kara mizah filmlerinde yer alan mizahi öğeler her zaman kahkahalar ile seyirciyi güldürmek zorunda değildir. Kara mizah filmlerinde yeni başlayan gülme bastırılır. Gülme durumu daha önce bahsedildiği gibi sadece ‘komik’ olan öğelere sırtmak ya da kahkaha atmak değildir. Birden fazla duruma gülünebilir, şok edici ani durumlara da gülünebilir. Örneğin, bir arkadaşınızın yolda yürürken ayağının takılıp düşmesi gibi. Yolda yürürken birinin düşmesi her an sizin tetikte beklediğiniz bir durum olmadığı için bu durum ani ve şok edicidir. Bunun yanında şok edici durumlar sadece aniden gelişen durumlar değildir. Planlanmış cinayetler de gerçekleştiği

durumlarda insanı şok edebilir. Burada beklenmedik olanın değil kötü olanın şok ediciliği yaşanır. Mizahın içerisinde şok edicilik olduğu için bu öğeler ile bezenmiş filmlerde mizahi öğelerden bahsetmek mümkün olacaktır. 2010 yapımı Sinan Çetin'in yönettiği 'Kâğıt' filminde ise tasarlanmış bir şok edicilik vardır. Filmde Emrah rejisör olmak isteyen bir gençtir. Çekmek istediği film işçi hareketleri üzerine olduğu için devletten filmi çekmek için izin alması gerekmektedir. Fakat filme çoktan başlamış olduğu için Sansür Kurulu Başkanlığı'ndan izin almaya gittiğinde orada çalışan memur Müzeyyen'den filmin çoktan çekilmeye başlanması nedeniyle onay alamaz. Emrah borçlardan hapse düşer ve bürokraside bu kadar süründürülmüş olmasının intikamını dolandırıcılık ve sahtekarlıkla almaya çalışırken bürokrasiyi yine aşamaz. Kötü talihini değiştiremeyen bir anti-kahraman olan Emrah ve onun kurtulamadığı sonu seyircide şok etkisi yaratır. Çünkü klasik anlatı içerisinde Emrah'ın intikamını alması ya da istediğine ulaşması gerekir. Kara mizah söz konusu olunca bu durumların hiçbirisi gerçekleşmez. Emrah'ın başına gelenler kâbus gibidir. Kara mizah, kâbusu sinemada beyaz perdeye yansıtır. Devlet, bürokrasi ve sistem eleştirisi içeren bir filmidir.

Kara mizah, eleştirinin yanında trajikomik hikayelerin de anlatıldığı yapılardan oluşur. Trajik olan komik olarak anlatılmaya başladığında ironi gibi öğelerle zenginleştirilerek hicivsel filmlere yeni bir boyut katılabilir. 2014 yapımı Atıl İnanç'ın yönettiği 'Daire' filminde trajikomik öykülere, ironilere, absürt öğelere bolca rastlanır. Filmde Feramus ve Betül'ün gittikçe kaybolan umutlarına tanıklık edilir. Feramus, öğretim görevlisi olduğu fakültesinden ayrılarak kaybettiği babasından kalan arsa işlerini halletmek için kasabasına döner. Bu süreçte bulduğu tek iş, işlemeyen bir havaalanında çalışmaktır. Burası absürtlüklerle dolu bir çalışma sahasıdır. Hiç yolcusu olmayan, hiç uçak gelmeyecek bir havaalanında çalışanlar her gün işe gidip gelmekte, yolcu gelmesine karşın tatbikat yapmaktadırlar. Betül'ün ise çalıştığı tiyatro kapanır, kendisine iş aramaya başlar. Ama bulabildiği tek iş gassallıktır. Aynı zamanda kızının hastalığı ile savaşılmaktadır. Bu trajik süreçte Feramus ile tanışır ve birbirlerine destek olmaya çalışırlar. Fakat Feramus'un duygusal savaşları ve Betül'ün yaşadığı trajik olaylar derinleşir. Betül gassal olmaya karar verdiği gün kızını kaybeder. Feramus ise daha önceleri kasabalıların bahis için oynadıkları kendilerini asma oyununu birkaç defa deneyimler, en son deneyimlemesinde daha önce kurduğu hayallere geri döner. Hiç sevgi bağı kuramadığı oğlunun peşinden koşar. Betül ise ilk gassallık deneyimini kızında yaşar. Daire filminde devlet-birey ilişkisi sorgulanırken aynı zamanda Feramus üzerinden kent ve kent buhranı gösterilir.

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni:

Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi

Kara mizah sadece olağan, olması gereken, hali hazırda var olan hikâyelerin yanı sıra distopik hikâyelerden de beslenir. Distopya, karanlık gelecek ve kıyamet fikri kara mizahın dehşetli yanını ortaya koymak için kaçınılmaz temalardır. Aynı zamanda toplumsal, politik, teknolojik konuları hicveder ve bunu yaparken kendine en iyi anlatım şekli olarak karanlık gelecek tasvirini kullanır. Kara mizahın niteliklerinden biri olan izleyiciyi karanlık olana sürüklenme hissiyatını çok iyi bir şekilde kullanır. Türk sinemasında kara mizah kategorisinde değerlendirilebilecek distopik filmler de vardır. Bunlardan biri 2011 yapımı Ramin Matin'in yönettiği 'Canavarlar Sofrası' diğeri ise 2017 yapımı Tayfun Pirselimoglu'nun yönettiği 'Yol Kenarı' filmidir. Canavarlar Sofrası filminde zaman ve mekânın belli olmadığı yakın gelecekte geçen bir hikâyeye vardır. Tek mekân olan filmde fütüristtik bir mekân ya da kostüm yoktur. J ve M çiftinin evlerine misafir bekliyorlardır. Misafirler gelir, hediyeler verilir. Sıradan, şu an yaşanan bir hayattan farklı olarak konuşulan dil İngilizce, verilen hediye de bir erkek çocuğudur. Film, seyircinin bağ kurmasını engellemek adına öncelikle dili kullanmıştır. Filmin geçtiği evrende sanat, sigara ve alkol yasaklanmıştır. Hatta toz şeker bile gizli ve önemli bir aperatif olarak ikram ediliyordu.

Düşünmenin toplum tarafından dışlanmaya sebep olan bir yapısı vardır. Kitap okumak küçümseniyordur. Nefret, kibir gibi kötü hissiyatlar normal karşılanmakta hatta polisin rastgele evleri basıp insanları dövmesi olağan karşılanıyordu. Dört arkadaşın bir gecesini anlatan hikâyede sevgi ve dostluktan eser yoktur, sadece haz ve tüketim vardır. Yedikleri yemekleri kusuyor ve üzerine tekrardan yemek yiyorlardır. J, eve gelen misafirler ile yüksek bir libido ile ilgilenmekte ve açıkça gelen misafir kadına cinsel ilişki teklif etmektedir. Bu teklif ise herkes tarafından makul karşılanmaktadır. Eve hediye olarak gelen erkek çocuğuna şiddet uyguluyorlar ve bundan haz duyuyorlardır. Şiddet uygulanan çocuğun burnu kanamaya başladığında ise "bu kadar çabuk akıtmaması lazım" diyerek aldıkları marketi suçlarlar. Filmde çarpık ilişkiler ve tüketim kültürüne hicivsel bir yaklaşım söz konusudur. 'Yol Kenarı' filminde ise kıyamet fikriyle yola çıkan bir hikâyesi vardır. Mekân ve zaman belirsizdir. Kıyıya demir atmış bir yolcu gemisi kasabalıda kıyamet fikri oluşturur, belirsizliklerle dolu olan kasabada panik havası vardır. Ormanda yanarak koşan adamlar, fırtınalı bir denizde hareketsiz olarak bekleyen yolcu gemisi, gemiden çıkan düdük sesi, tehlikeli olduğu söylenen bir orman, belirsizlikler içerisindeki kasaba, gelmeyecek bir gemiyi bekleyen ve kıyametin çok yakında olduğuna inanan kasabalılar filmin kara mizah öğelerinden birkaçıdır. Kasabalıda bunalım ve paranoya çok yüksektir. Sürekli olarak gelmeyecek bir gemi ve

kıyamet beklentisi vardır. Bu sırada cinayet işlenir, ölen kadınlar dirilir ve yeniden öldürülür. Absürtlük ve paranoyanın tekinsiz bir ortamda birleşmesinin hikâyesini anlatan kıyamet filminde kasabalı bir kurtarıcı bekler. Kasabaya gelen yabancıyı Mehdi olduğu söylentisi bütün kasabalıların kulağına gider. Mehdi'ye sürekli ölümden sonra ne olduğu, kıyametin ne zaman kopacağı gibi sorular sorulur ama cevap alınamaz. Deccal gibi tasvir edilen kötü karakter halk arasında dolaşır ve Mehdi tarafından öldürülür. Fakat bir süre sonra canlanarak tekrar yoluna devam eder. Film bu absürtlükleri ile de kara mizah öğelerini içerisinde bulunduğunu gösterir. Filmin sonunda hiçbir umut olmaması da kara mizahın en önemli ayrıntılarından biridir. Filmde toplumsal paranoya durumu hicvedilmiş, distopik ve gerçek dışı, abartılı özellikleriyle bir toplum yaratarak toplum içerisinde yaşanan paranoyanın bir tasviri yapılmış ve bu durum hicvedilmiştir.

Azizler Filmi

Yönetmen: Yağmur Taylan-Durul Taylan

Senaryo: Berkun Oya

Yapım yılı: 2021

Gösterim platformu: Netflix

Film genel olarak Aziz karakterinin hikayesini anlatmaktadır. Aziz 30'lu yaşlarının sonunda yanına taşınan ablası, eniştesi ve yaramaz yeğeniyle yaşayan bir görsel efekt uzmanıdır. Yanında çalıştığı patronu ve iş arkadaşı Erbil'in yoğun arkadaşlık ilgisinden, dahası kız arkadaşından da sıkılmış, yalnız kalma üzerine oturduğu bir yaşantısı vardır. Reklam ajansında sosyal medya işleri yapsa da böyle bir hayattan hoşlanmayan biridir. Şirket arkadaşı Erbil abisinin hastalıklarına zorunlu olarak yardımcı olan, evde terör estiren yeğeninden ve ablasından kurtulmaya çalışan Aziz'in kurtuluşu, filmin sonunda kendisini öbür dünyada aldattığını düşündüğü karısının yanına göç etmek isteyen ve intihar eden Erbil'in kendisine bıraktığı evle gerçekleşir. Fakat filmin sonunda kendisi de tesadüfi bir şekilde sosyal medya fenomeni olur. O çok istediği yalnızlık maalesef ona nasip olmaz.

Yağmur Durul Taylan kardeşlerin Vavien filmi ile uzak olmadıkları kara film temasına mizahi öğeler ekleyerek çektikleri "Azizler" filmi çoğunlukla mizahın ayrılmaz bir parçası olan absürtlük sınırlarında gezerken; dijital çağın içine doğan yeni kuşaktan, arada kalmış eski kuşağa

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni:

Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi

kadar tüm patolojik karakterleri ile kara mizahın türsel uyulaşımına sadık kalır. Film için kara mizahın daha önceki bölümlerde açıklandığı gibi modern dünyanın saçmalığı ve duyarsızlığını merkeze alan hayatı anlamsız ve boşuna bir çaba olarak gören durumunun en tipik örneği saymak hiç de abartılı bir durum olmayacaktır. Kara mizahın özellikle de bireyi merkeze alan anlatılar olduğu gerçeğinden yola çıkarsak filmin çözümlemesine patolojik karakterlerden başlanması daha sağlıklı olacaktır.

Filmin karakterlerine genel olarak bakıldığında; tam da kara mizahın modernizm ile ortaya çıkan yalnızlaşan ve içe dönen insanının en temel karakterini ortaya koyan filmin genelinde henüz tam olarak bizi nereye götürdüğünü bilemediğimiz dijital çağın insanı sürüklediği açmazlar ya da insani olma durumunun dijital bir evrende neye dönüşeceğini ilişkin belirsizliğin bir mikrokozmozunu sunar. Bu anlamda filmdeki temel karakterlerin dijital bir ajans merkezinde toplanmasına ek olarak sosyal medya fenomeni olmaya çalışan çocuk ve ailesinden dijital çağın içinde zehirlenmiş küçük yeğene kadar herkes bu dijital belirsizliğin birer özetidir. Film izleyiciyi karakterlerin hiçbirinden özdeşleşim ya da olay örgüsü içerisinde herhangi bir katarsis sağlamasına izin vermez. Ayrıca tüm karakterler yalnızlıktan bir şekilde muzdariptir, ironik olan ise Aziz karakterinin tüm film boyunca yalnızlığa obsesif bir şekilde bağlılık göstermesidir.

Filmin ana merkezindeki karakter olan Aziz; bir metazori ile yanına taşınan ablası onun kocası ve yedi yaşındaki yaramaz yeğeniyle aynı evde kalan, sıkıldığı nişanlısından ayrılmaya çabalayan orta yaşlarda animasyon ve efekt uzmanı bir adamdır. Aziz karakteri diğer tüm karakterlerin aksine normal görünen tüm olayların bir parça absürt olduğunun da farkında olan biridir. Aziz; diğer karakterlerin anksiyetelerinin dışında otizme yakın duygusal körlük göstermesi açısından sosyopatik bir vaka olarak görmek daha doğru olacaktır. Örneğin ablasına ya da yeğenine, iş yerinde onu çok seven Erbil abisine, kız arkadaşına ve de bağımlı kişilik bozukluğundan muzdarip patronu Alp Bey'e karşı oldukça robotik ve ruhsuz bir ilişki geliştirmesi en önemli göstergelerdir.

Yalnızlığın paradoksları ya da başka bir deyişle yalnızlığın tasarımılandırılmasındaki güçlükler birkaç nedenden kaynaklanmaktadır. Bunlardan ilki yalnızlığın fiili yani nesnel gerçekliğe endeksli olarak yaşanan bir durumdan çok hayali yani ruhsal gerçeklik düzeyinde yaşanan bir durum olmasıdır. (Ki bu filmde Erbil'de gözlemlenen yalnızlık korkusu eşini

kanserden kaybetmesi ile gerçekleşmektedir. Belki de öykü evrenindeki yalnızlığı ile baş edemeyen ama bu durumun kültürel olarak anlaşılır olduğu tek karakter Erbil'dir). Yalnızlığın kavramsallaştırmasındaki güçlüklerin ikinci nedeni de yalnızlığın çoğunlukla ayrılık terk edilme yani nesne kaybı bağlamında ele alınmasıdır ancak Freud'un anksiyete kuramına dönülürse nesne kaybı anksiyetesini de doğuran medetsizliğin temel tehlike olarak tüm anksiyeteleri kaynaklık ettiği görülür (akt.; Kayaalp 2016: 19).

Aziz'de gözlemlenen en önemli sorun (Akdeniz ve doğulu toplumlara özgü kültürel olarak anlaşılamayan) aslında patolojik düzeyde bir yalnızlık saplantısıdır. Freud yalnızlığı, tıpkı karanlık gibi, bir fobi olarak görme eğilimindeydi. Fobilerin nedeni bilinçdışı dürtülerin yarattığı çatışmadır; fobik nesneler (karanlık, kapalı alan, yükseklik, hayvanlar) bilinçdışı korkuyu gizleyen ikamelerdir. Yani yalnızlık da dış dünyayla (ötekilerle) değil, içerisi ile ilgilidir. Kendi kuramının tutarlılığı için erişkinlerdeki yalnızlık ve riskleri üzerinde durmaz Freud, zaten kendi yalnızlığına bile "muhteşem tecrit" diyecektir. Freud'a yönelik eleştirilerden biri de çocukluktaki çatışmalara verdiği ağırlık nedeniyle zaman zaman yetişkin yaşamının ihtiyaç ve risklerini gözden kaçırabilmesiydi (Ersoy 2021).

Aziz'in yalnızlığının da Freud'un ki gibi muhteşem tecrit denilebilecek kadar değerli bir yanı vardır. Yalnızlık yetişkin Aziz için fobik bir öge değil aksine arzulanan bir şeydir. Burada J. M. Quinodoz'un "Ehlileştirilmediğinde yalnızlık kötü bir danışman olabilir ama ehlileştirildiğinde son derece değerli bir dost da olabilir (ehlileştirmek sadece evcilleştirmek anlamında değil aynı zamanda özelleştirmek anlamı da içerir)" (akt.; Kayaalp 2016: 19). Önermesinin vücut bulmuş hali gibidir. Aziz için ablasının gelişile birlikte kaybettiği bu değerli yalnızlığı tüm film boyunca aradığı görülmektedir ki öykü evrenin sonundaki Aziz için biçilen mutlu son Erbil abinin Aziz'e bıraktığı boş evdir. Yani filmin ödülü de bir nevi yalnızlıktır. Apriori olarak insanların yalnızlıktan mutsuz olacağı, bir aradalığın insanları mutlu edeceğine ilişkin çalışmanın tam da karşısına oturmaktadır. Bu anlamda filmin modern hayatların içerisinde yalnızlıktan mutsuz olan insanlar sergisi yerini bir anda bir yalnızlık güzellemesine bırakır. Ama zalim modern çağ Aziz'i evinde bulunduğu huzura karşılık sosyal medya fenomenine dönüştürerek yine de cezasız bırakmaz.

Metnin bu kısmında Winnicott kendi başına olma kapasitesi teriminden bahsetmek gerekir. "Kendi başına olma kapasitesi duygusal olgunluk ile yakından ilişkilidir kendi başına olma kapasitesini temeli başka birinin yanında kendi başına olma yaşantısıdır. Bu yolla zayıf benlik

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni:

Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi

organizasyonu olan bir bebek güvenilir benlik desteğinden dolayı kendi başına olabilir” (Winnicott 2001:28). Yani yalnızlık, ya da yalnız kalma korkusu modern çağ öğretileri ya da psikanalitik literatürün aksine bireyi güçlendiren, başkaldıran bir yön çizer. Winnicot teorisinde kendi başına olma kapasitesini olumlar ve bunun geç kalınmış bir tartışma alanı olduğunun altını çizer. Levent Kayaalp’de yalnızlık üzerine yazdığı “Yalnızlık kader, yaşam heder midir?” adlı makalesinde Winnicott’un kendi başına olma kapasitesi terimini çocuğun birinin yanında kendi başına olabilme kapasitesinden çok birinin yanında yalnız hissedebilme kapasitesi olarak anlaşılması gerektiğinden bahseder. Kayaalp; Zaten çocuk için ben kelimesi devreye girdiği andan yani ötekenden farklı oluşunu fark ettiği andan itibaren egonun çekirdeğinin oluşmasının koşullarını yaratan şey yalnızlıktır diye de ekler (Kayaalp 2016: 18-19). Benliğin olgunlaşması kendi başına olmayı mümkün kılar. Aksi bir durumda ise kendi başına olma kapasitesi oldukça sınırlıdır. Melenie Klein’in iyi iç meme dediği yani anneye ilişkin ilk nesneyi olumlayarak içe atması, anneden gelen destek benin de içe alınması eğer düzgün gerçekleşmiş ise birey kendi başına olabilmeyi gerçekleştirebilir. Benlik oluşumunun bu önemli aşaması sorunlu geçen birey için patolojik bir yetişkinlik yaşamı oluşması kaçınılmazdır. Aziz karakterinin yalnızlığı olumlayan tavrı kendi başına olma kapasitesini gerçekleştirmiş bir birey olma durumunda ise bazı pürüzler vardır. Aziz karakteri diğer karakterler ne kadar çok yalnız kalma kaygısı yaşıyorsa onların tam aksine otistik bir duygusal körlük içerisinde yalnızlıkla obsesif bir ilişki kurar. Onun yalnızlığa karşı geliştirdiği obsesif bağlanmanın kökeninde salt bir alt ben (id) organizasyonu vardır. Dolayısıyla da benliğin oluşumundan ziyade egonun denetleyemediği bir alt ben kontrolü vardır.

Aziz karakterini norm dışı yapan şeylerden biri de aslında işle ilgili gördüğü absürt rüyalarla anlamaktayız. Zaten anksiyete nevrozunun en önemli belirtisi ve daha pek çok rahatsızlığın temelini oluşturan uykusuzluk ya da bölüklü uyku durumu olduğundan bahseder. Aziz’de de sürekli gözlenen patolojik bir durumdur. Dahası Aziz yalnız kalacağı bir mekânda huzurla uyuyacağı uykunun ona iyi gelecek tek reçete olduğunu da bilir.

Erbil abi ve Alp’in Freud’un yalnızlığı anksiyete olarak tanımladığı noktada durdukları su götürmez bir gerçekliktir. İkisinde de ciddi bir yalnızlık anksiyetesi yani fobisi vardır. Erbil abinin eşinin kaybindan sonra geliştirdiği anksiyetesi kültürel olarak anlaşılabilir da patron Alp Bey’in parasıyla alabileceği sosyalliği Aziz’den beklediği daha farklı bir fiksasyonu vardır. Parasıyla satın

alabildikleri onu tamin etmemekte aslında toplumsal olarak onanan kalabalıklardan pek de hoşlanmamaktadır. Bu iki karakter için de yalnız kalma kapasitesindeki problemler benlik oluşumu, bağlanma problemlerinin bıraktığı travmatik bir sonuç olarak eyleme dökülmektedir. Özellikle Erbil ve Patron Alp'te görülen kaygılı bağlanmadır. Bu iki karaktere bakıldığında kendi başına olma kapasiteleri açısından benliğin gelişiminde ciddi problemleri olduğu açıktır. Burada bu nedenle Winnicot'un kendi başına olma kapasitesine ek olarak bebeğin ebeveyni ile geliştirdiği ilişki üzerinden bağlanma kuramı tartışmasına bakmak yararlı olacaktır. Bağlanma kuramının kurucularından İngiliz çocuk psikiyatristi John Bowlby'e göre çocukların hayatta kalabilmek için kendilerine ilk bakım veren ebeveynler ile kurdukları ilişki yaşam boyu etkileri devam eden bağlanma ihtiyacını oluşturur. Bağlanmanın evrimsel bir zorunluluk olduğunu söyler. Yaşamın ilk yıllarında özellikle ilk yılında ebeveyni güvenli bağlanabilen bebek ileriki yıllarda çevresindeki insanlar ve dünya ile ayrılık kaygılarının yön vermedi ilişkilere girebilir bu ilişkilerde yakınlaşma, uzaklaşmaların yarattığı kaygıları güvende güvenlik duygularıyla tahammül edebilir güvenli bağlanma ebeveyn bebekle olmadığı zamanlarda bebekle birlikte kalan koruyucu gibidir. Güvensiz ve kaygılı bağlanan bebekler ebeveyninden ayrıldığı büyük bir kaygı ile yaşarlar bu durumu protesto ederler. Bu bir isyandır bir süre sonra umutsuzluğa dönüşür çevrelerini ilgisiz yaşarlar ebeveynin gidişinden bu derece etkilenen bebek dönüşünde ona da ilgisiz kalabilir (Erten 2016: 29). Örneğin filme ilişkin en önemli eleştirilerden biri de özellikle Alp ve Erbil karakterinin yalnızlığı aşmak için neden Aziz gibi otizme yakın bir duygusal körlük ve empati yoksunluğu taşıyan birine yönelmiş olmalarıdır. Burada ilk çocukluk yaşantılarını bilmesek de Erbil'in ölmüş karısının ardından ayrılık ve yalnızlık travmasını aşamadığı aşıkardır. Kaygılı bağlanan kişiliklerde en fazla gelişen sorun sevdikleri kişinin kendisini terk edeceği korkusu ya da aldatılmadır. Erbil'de öbür dünyada olan karısı ile sürekli konuşmakta ve onun kendisini öbür dünyada da olsa aldattığından şüphelenerek intihar etmek istemektedir. Nitekim filmin sonunda da kendisini öldürerek karısının yanına bir nevi taşınmış olur.

Filmin gerçek anlamda psikopatolojik boyutta sorunu olduğu gözlemlenen karakteri yeğen Caner'dir. Çocukta ciddi bir narsistik kişilik bozukluğu vardır. Lacancı okumada Caner, ayna evresindeki pür narsisme takılıp kalmış durumdadır (Özmen 2002: 51). Aziz'in önerisiyle altı yaşında daha okula bile başlamamış bir çocuk olan Caner, ailesi tarafından psikiyatriste götürülür. Psikiyatrist Caner'e "denyo" teşhisi koyar. Normalde ergenlikten önce başlamaması gereken bir hastalık olan denyoluk psikiyatriste göre okul çağlarında sinyal verir. Fakat kişinin popüler kültüre

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni: Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi

maruz kalmasıyla da karakterine yerleşir. Doktorun Caner’de tespit ettiği iki önemli bulgu vardır: yersiz şive kullanımı ve sahte bilgelik. Bu iki özellik günümüzde tiktok fenomenlerinin en önemli özelliği olarak sosyal medya platformlarında çokça karşılaşılan popüler çocuk özelliğidir. Bu anlamda film hem modern ebeveynliği hem de dijital çağın sosyal medyanın içine doğan çocuklarını bu absürt doktor aracılığıyla hicveder. “Modern dijital aile” hicvini fenomen kızın sosyal medya yönetimi için Aziz’in ofisine gelen aile üzerinden de açıkça yapmaktadır. Birbirlerini dinlemeyen, aile olma, sağlıklı çocuk yetiştirme kavramından ziyade nasıl daha fazla rezillik çıkararak takipçi kazanabiliriz muhasebesindeki kavgacı çift kara mizahın hiciv gücü ile öykü evreninin türsel uyuşmasına katkı sağlar.

Film, kimi yerlerde kara film parodisi yaparak kara mizah anlatısı oluşturur. Örneğin Alp beyin Aziz’i eve yerleştirdiği kameralarda incelerken jaluzi perdenin gölgesinde purosunu içerken ki hali tam bir kara film estetiğine gönderme yapar. Dahası Erbil abinin koltuğunun arkasındaki palmiyeli duvar kâğıdı düşsel ve absürttür. Hafif sisli çekilen ev mekânı da kara film estetiğinin bir başka göndermesi olarak kullanılır. Ofiste Erbil’in aklını çelen, odipal rüyalarını süsleyen femme fatal kişilik Vildan da tematik kara film organizasyonunu tamamlar (Tura 2012). Bu sahnelerin varlığı absürt yani saçmalık üzerine oturtulmuş görünse de kendi içerisinde bir tutarlılığa sahiptir. Daha önce de aktarıldığı gibi mizahın bir açıklaması da saçmanın (absürt ile eşanlamli kullanılır) mantığı üzerine kurulu olduğu kuramıdır. Hiç kuşkusuz, gülünç olan, başkalarına da gülünç görünen, ama gülünç olduğunu kendisi bilmeyen kişinin de kendine özgü bir mantığı vardır. Bu mantık, kendi dışındakilere saçma gelse de gülünç olduğunu kendisi bilmeyen kişi için, saçma değildir (Nesin 1973: 26). Kara film parodileri de bir nevi kara film yani diğer bir deyişle erkek melodramının absürtlüğü yani paraodisi üzerine kuruludur. Öykü evrenindeki “Denyo Çocuk Caner” de dahil olmak üzere tüm erkekler kötü talihle ilerlemektedir.

Filme ilişkin çözümlemeyi burada sonlandırırken; filmin dijital çağın olanaklarıyla yalnızlık kavramının farklılaşan anlamları ile şekillenen gündelik hayat içerisinde bireyleri sevk ettiği psikopatolojik davranışları merkezine alması çok da şaşırtıcı değildir. Film pandemi tecrübesi yaşanması öncesi ile pandemi ardılı bir dönemde gösterilmesi arasındaki izleyicinin alımlaması üzerinden de farklılık göstermektedir. Çünkü pandemi döneminde evinde yalnızlık hasretine tutuşan bir izleyici kitlesi tarafından izlenebilmiş bir filmidir. Doğal olarak da film ironik bir şekilde

evinden çıkmayan dahası yasal maharetle (pandemi dönemi sokağa çıkma yasağı ile) evine hapsedilen bir kitlenin en az Aziz kadar yalnızlığa hasret kaldığı bir ev içi gündelik hayat tecrübesi ile farklılaşan bir anlamlandırma sürecine girmiştir. Muhtemelen yönetmenlerinin bile öngörmediği kadar anlaşılır bir anti kahraman ile özdeşleşme fırsatı bile doğabileceği iddiasında bulunmak çok da abartılı olmayacaktır. Ablasının tuhaf ailesi ve baskıcı yeğeniyle kendi evindeki yalnız hayatına özlem çeken Aziz ile evinde ailesi ile 24 saat bir arada yaşamak zorunda olan izleyici benzer deneyimlerden geçmektedir. Aziz'den tek farkları evlerinde arzuladıkları yalnızlık toplumsal hayata kalabalığa karşı geliştirilen insani bir açlığa dönüşürken; Aziz için her anlamda sadeleşmek, yalnızlaşmak -ki kız arkadaşından ayrılmaya çalışması- gibi patolojik bir hale evrilmiştir.

Film öykü evreni düzeyinde yalnızlığın psikopatolojisine odaklanırken, diğer taraftan da pek çok eleştirmence; senaryo boşlukları, ilerlemeyen amaçsız karakterler ve eklektik anlatım gerekçeleriyle de oldukça eksik bulunmaktadır. Fakat türsel uyuşumu açısından bakıldığında Taylan Kardeşler, kara mizahın absürtlük sınırlarında dolaşan, modern dünyanın saçmalıklarını (ailesinin kavgalarını videoya çekip fenomen olan küçük kız ve onun bu davranışlarından oldukça memnun ailesi, psikiyatristin Caner'e koyduğu oldukça bilimsel hastalık yorumu ile her gün yeni bir modern çağ sendromu belirleyen çağdaş psikoloji hicvi vb.) trajikomik bir şekilde anlatması gerçeği filme daha bütüncül bir okuma yapılmasını gerekli kılar. Film apriori olarak oyuncu kadrosunun popülerliği üzerinden farklı bir anlatı metodolojisi içereceği düşünülmendiğinden yapısal sıkıntılarla eleştirilmektedir. Bu çalışma boyunca kara mizahın Türk Sineması içerisindeki yolculuğuna titiz bir şekilde bakılmaya çalışıldığında çok nadir rastlanan bir alt tür olmasının en temel gerekçesi de güldürü gibi oldukça popüler bir türün izleyicisinin ilgisini çekerken, bu izleyici için genelde hayal kırıklığına uğramış olması yatmaktadır. Mizah bu coğrafyada Nasrettin Hoca kıssalarından Karadeniz fıkralarına kadar geçen güçlü bir alandır. Türk sinemasının melodram ile basat giden iki türünden biridir fakat kara mizah sinemada daha sınırlı ilerleyebilmiştir. Film bu anlamda Taylan Kardeşler'in Vavien filmi ile (kara filmin hem türsel hem de tematik kodlarını mükemmel bir şekilde uygulayarak) Türk sineması içerisinde başarılı bir kara film anlatısı üretmiş olmalarının ardından iyi denilebilecek bir kara mizah ürettikleri gerçeği sinema tarihçileri tarafından bugün olmasa da gelecekte anlaşılacaktır.

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni:
Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi

Seni Buldum Ya Filmi

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapım yılı: 2021

Gösterim platformu: Mubi

Film tamamı ‘Zoom’ uygulaması üzerinden Korona Virüs karantinası sırasında kaydedilerek üretilmiştir. Bu anlamda oldukça farklı deneysel bir çalışmadır. Fakat film tüm bu dezavantajına rağmen sürükleyici bir mizahi anlatıma ulaşmayı başarmıştır.

Filmin konusu karantina İstanbul’unda geçmektedir. Felek ve Kerim, bu dönemde akla gelebilecek en güzel vurgun yolunu bulur. İnsanların bilgisayarına erişip kendilerini 4. Daire adında uydurma bir devlet kurumunun yetkilisi olarak tanıtıp, karşısındaki kişilere işledikleri suçları itiraf ettirerek şantaj yapmaktadırlar. Bunun karşılığında da onlardan şantajla para almaya çalışmaktadır. Suçluların paraları ile mağdurların yaralarının sarılacağına ilişkin bir motto uydururlar. Hatta buna BSMOY -Büyük Suç Mağdurlarını Onarma ve Yenileme- fonu adını da vermişlerdir. Buna da bir nevi vicdani af kampanyası diyorlar. Filmde görülen karakterler gündelik hayatta defalarca karşılaştığımız sıradan tiplerdir: Zimmetine tapu geçiren eski bir tapu memuru adam, tezinde intihal yapan kadın akademisyen Tuğba, zimmetine para geçiren bankacı kadın Seçkin, Felek’i dolandıran Nurperi; tarihi yerlerde usulsüz kazı yapan gömücü Rıfat; libidosunu sadece cinselliğe hapsetmiş ergen Ceren. Fakat banka hesabına erişimi olan Kerim, Felek’e bir türlü bu toplanan paraları ulaştırmaz. Felek de dolandırmaya çalıştığı insanlarla kurduğu bu diyalogdan keyif almaya onlarla arkadaş olmaya hatta flört etmeye çalışır. Filmin sonunda da sevgili olduğuna inandığı Nurperi tarafından ona yönlendirdiği dolandırıcılık paralarını kaptırarak dolandırılır.

Filmin tüm karakterleri hayatlarının bir döneminde suça karışmış olsalar da bu durum olanlar için münferit bir olay değildir. Örneğin Bankacı kadın bankasını dolandırırken hem suçu başkasına atar hem de öz ablasının nişanlısı ile kendisi nişanlanır. Tüm bu durumları da hayatın akışı içerisinde olağan değerlendirilir. Bu anlamda oldukça bireyci tiplerdir.

Filmin ana karakteri Felek aslında bir antikahramandır. Bu anlamda kara mizah anlatısının da merkezinde yer almaktadır. Felek; sözlük olarak hem dünya hem de bu dünyada yaşanan haram, kötülük ve günahlar anlamına gelir. Feleğin çemberinden geçmek deyimi filmde metaforik olarak bu anlamıyla kurgulanmıştır. Felek'in çalıştığı 4.Daire'nin aslında gerçek göndermesi sinematografik bir illüzyon göndermesinden ziyade tematik bir kültürel göndermeyi daha fazla kapsamaktadır. Filmdeki tüm karakterler bu anlamda Felek'in çemberinden fazlasıyla geçmişlerdir. Ayrıca dolandırıcı Felek'in çemberinden geçmelerine çok da gerek yoktur. Hatta öykü evreninin sonunda tüm bu feleğin çemberinden geçmiş yani hayatta tüm kötülükleri deneyimlemiş ve bizzat üretmiş insanlar için Felek bu çarkta öğütecekleri bir buğday tanesine dönüşüvermiştir. Felek film başında filmin anti kahramanı olarak öykü evreninin merkezinde yer alırken dolandırmaya çalıştığı insanların ondan daha kötü olduğu gerçeği ile yüzleşmektedir. Örneğin; Felek yaptıkları işi bir nevi vicdani af kampanyası olarak pazarlamaktadır. Tam da burada filmi kara mizaha dönüştüren şey gerçekleşir. Hiç kimse vicdani olarak affedilmek istemez.

Yaptıklarını kendilerinin dışında herkesin hakkettiğine ilişkin inançları oldukça sağlamdır. Tüm kahramanların benlikleri alt benin hizmetindedir. Onları bu süreçte üzecek tek şey yine kendilerine dönecek bir cezalandırma metodudur. Filmin sonunda da Felek sahte Cerrah tarafından hem duygusal hem de parasal olarak dolandırılmaktadır.

Tüm film aslında insanların bilinçdışının derinliklerinde bir yerde sıkışmış üst benliklerinin arayışı üzerine bir yolculuk sunmaktadır. Felek ve Kerimin kurdukları dolandırıcılık işi insanları üstü kapalı bir tehdit yolu ile vicdanlarına da hitap ederek kolayca para almaktır. Onları mafyatik para sömürme ilişkisinden ayıran da budur. Fakat Felek'in karşılaştığı hiçbir karakter üst ben tarafından rahatsız edilemeyecek kadar bencildir. Örneğin tapu memuru adama, “Açıkça biz sizden aldığımızı BSMOY (Büyük Suç Mağdurlarını Onarma ve Yenileme) fonu aracılığıyla bütün gelirleri mağdurlara aktarıyoruz” der. Belki bir parça vicdani sağaltma gerçekleştirmeye gönüllü olurlar da kendilerini kaba güç tehdidi ile ikna etmeye gerek kalmaz diye düşünürler. Felek tapu memuru dolandırıcı adama “Beni vicdanınızın yerine koyun lütfen rahatlayacaksınız.” der. Adam karşılık olarak “Vicdan mı?” diye sorar. Felek ısrarla karşısındaki adamın derinlerde bir yerde vicdanı olabileceğine ilişkin romantik bir söylemle; “Biliyor musunuz hala vicdanı olan insanlar şiirin bütün insanları daha iyi bir insan yapacağına inanıyor.” Cümlesini kurar kurmaz adam geçin

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni:
Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi

bunları canım diyerek vicdan muhasebesini Felek'in ağzına tıkar. Felek bu kanaldan yürüyemeyeceğini anlayınca zorlayıcı aygıtlar tehdidi ile şantajına devam eder.

Bir diğer patolojik karakter bankacı Seçkin'dir. Ablasının eski nişanlısı ile nişanlanmış bir karakterdir. Hatta Felek, "Sizin hayatta gerçekten sevdiğiniz birileri var mı?" diye ironik bir soru sorar. Oldukça makyavelist ve pragmatik bir tiptir. Hatta kendi güvensizlik ve kötülüklerinin kaynağı olarak da annesini görür. Kendisine yaptığı bir psikanalizde annesinin kendisini küçükken kucağından düşürmesini güvensiz bağlanmaya bağlayacak kadar işi ileri götürür. Ayrıca annesinin adının Seçil, kendisinininkini ise Seçkin yani sonunun vurgulayınca kin olmasından bile şüphe duyup annesinin kendisinden hep kin duyduğuna kadar vardırıldığı bir tuhaf psikanalize devam eder. Bu bağlamda benlik oluşumunda arzunun ilk nesnesi olan anne ya da iyi nesne içe kötü aktarıldığı için kendisini hep dışlanmış hissetmiştir. Bu anlamda bankacının kendi psikanalizinde belirttiği gibi annenin yokluğu ile baş edemediği ya da annenin güven vermeyen varlığı ile kaygılı bir bağlanma yaşadığı öne sürülebilir. Filmin tüm karakterlerinin ciddi bir süper ego problemi olduğu gerçeği bankacı kadın için de geçerlidir. Filmin tüm ana eksenini 4. Dairenin teorize ettiği gibi vicdani sağaltmanın yakınından bile geçmemektedir. Karakterlerin hepsinde Felek'in bilinçdışının bir yerlerinde belki bir kırıntısı bulunur ümidiyle süper ego arayışına yönelik sorularının hepsi hayal kırıklığı üretir. Özellikle bankacı Seçkin'in toplumsal normlar ve vicdani olarak yapması gerekenleri normalize etmesi, dahası kendi psikanalizini yapacak kadar bunların farkında olması hümanizmadan nasibini almayan bir karakter olarak oldukça iyi kurgulanmıştır. Bu anlamda tam bir kara mizah ögesidir. Filmin anti kahramanlar geçidi olduğu düşünülürse Seçkin bu sıralamada üst sıralarda yer alacaktır.

Bir diğer karakter akademisyen Tuğba'nın filmin ilk evresinde sadece akademik hırsızlık (intihal) yaptığına ilişkin mesleki etik problemi ile zayıf bir nevrotik vaka olduğu imajı filmin ikinci evresindeki günahları ile yıkılmaktadır. Hem de kendi itiraflarını dinlemeye başlayınca hangi karakterin birbirinden daha ahlaksız olduğu noktası oldukça karmaşık hale gelmektedir. Eski kocasını üniversiteden attırmak için kız öğrencileri taciz ediyor diye rektörlüğe şikâyet etmesi vardığı kötücüllüğün sınırları konusunda herkesi hayrete düşürmektedir.

Ergen kız Ceren de aynı Azizler filminin denyo hastalığına tutulmuş çocuk karakteri kadar patolojik bir vakadır. Hatta Ceren'i diğerlerinden ayıran en önemli özelliği ergenlere özgü bir

hormonal patlamayla yansıttığı yüksek libidodur. Hatta dijital çağı o kadar adapte eder ki ekran üzerinden kocaman bir adamı cinsellik söylemleriyle utandırabilmektedir. Kadın olma durumunu fazlasıyla yanlış anlamakta, yaşının getirdiği içi boş özgüvenle dişil yanı üzerinden istediğini yapabileceğini düşünmektedir. Tabi onun psikolojisini nevrotik kılan şey bilinçdışı tarafından yönetiliyor gibi görünmesidir. Ceren için ego, alt ben (id)'in hakimiyetindedir. Bu çalışmanın pek çok nevrotik karakteri gibi benlik problemi yaşamaktadır. Özellikle Ceren'de süperego bilincin çok derinliklerinde bastırılmış durumdadır. Bu nedenle ego salt alt benin hizmetinde kontrolünü yitirmiş durumdadır. Azizler filmindeki “denyo çocuk Caner” de alt benin hakimiyetindedir. Odipal dönemin sonuna ulaşmasına karşın babayı yani Lacancı öğreti de yasayı tanımaz. Bizzat yasanın kendisi gibi davranır. Ceren kadın olarak tam da tersi bir konumda babanın diliyle konuşur. Fallosantrik dünyayı kendi kastre edilmiş bedeni ile tehdit eder. Halbuki Caner'deki tavır bizzat fallosantrik dünyanın merkezine yerleşmek vardır (Lacan 2013). Caner için baba öldürülmüş fallus ele geçirilmiş ya da fallusunun iktidarı tüm ev halkı tarafından onaylanmıştır. Ceren ise eksik bir özne olmayı, karşı silaha çevirmiş durumdadır. Felek üzerinden kurduğu baskı, Felek'in banyoda havlusunu düşürmesi üzerine onunla cinsel organı yani fallusu üzerinden geliştirdiği alay hep kastrasyon anksiyetesini, nesne kaybı anksiyetesini tetikler. O kadar güçlüdür ki Felek'in kandıramadığı dahası rahatsız olduğu hatta sonrasında kendisine şantaj yapan tek karakterdir. Burada Azizler filmindeki gibi dijital çağın içerisine doğmuş fakat bu yeni enstrümanlarla ne yapacağını tam kestiremeyen Z Kuşağının hicivsel bir hali görülür.

Film kara mizah'ın toplumsal kriz anlarına tekabül eden anlatısına oldukça uygundur. Hatta soğuk savaş deneyimleri, nükleer korkular, büyük ekonomik buhranlar gibi dönemlerin sosyal norm ve kabulleri ihlal eden anlatılarıyla insanlara bir kaçış alanı, stresle başa çıkma alanı sağlar. Bu filmde de dünya tarihinde nadir görülen ve de ilerleyen tıp ve bilimin ışığında yaşanılması bile düşünülmeyen bir pandemi (kitlese salgın) tecrübesinin yansıması görülmektedir. Film bu anlamda sinemanın gerçeklik illüzyonunu kıran 4. Duvar (4. Daire ile göndermede bulunduğu) göndermesi ile de “Pandemi koşullarında film üretilebilir mi?” sorusunun cevabını aramaktadır. Tüm oyuncuların kameraya bakması üzerine kurulan gerçekmiş gibilik tam tersine bizzat bilgisayar kamerasına bakılarak yaratılmaktadır. Oyuncularla yapılan röportajda da özellikle Nihal Yalçın oyunculuğun karşıdaki oyuncunun tepkileriyle ilerleyen mekanizmasının ortadan kalkması ile farklı ve zorlayıcı bir deneyime yol açtığından bahseder. Hatta bir ara Reha Erdem ekran başındaki Nihal Yalçın'a daha fazla bilgisayar ekranına bakamayacaksan biraz dinlen der. Nihal Yalçın karşısında

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni:

Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi

bir oyuncu değil yönetmenle tüm rolünü tamamladığını ve bunun ilginç bir tecrübe olduğundan bahseder (Küçüktepepınar 2021). Aslında filmin sadece karakterleri değil toplumsal bir kriz eşliğinde farklı bir film yapım deneyimi açısından da absürt sayılabilecek bir çekim deneyimi ile film hem stilistik absürtlük hem de tematik absürtlükler ile kara mizah ile içli dışlıdır. Filmin üslupsal absürtlüklerinden biri de her bölümün sonunda karakterlerin kendi açmazlarına uygun olsun olmasın bir şarkı söylemeye ve dans etmeye başlamasıdır.

Kara mizahta olmazsa olmaz koşul olan (karakterin çok da üzerinde durmasa da) mutsuz son bu filmde de gerçekleşir. Felek Kerim'den paralarını alamayınca dolandırdığı insanlara Nurperi'nin hesap numarasını verir. Ona o kadar çok güvenir ki hayatının aşkını bulduğunu düşünür. Ta ki filmin sonunda Nurperi bir daha görüşmeyeceklerini ve de gönderdiği paralarla hayalini kurdu güzellik salonunu açacağını açıkladığı ana kadar her şey mutlu sona bağlanacak gibidir. Felek'in beklediği mutlu son gerçekleşmez; Nurperi kötü mü oluyor böyle bir son diye Felek'e sorar. Felek belki de kendi çemberine takılan onca korkunç hikâyenin arasında kısa süre de olsa hissettiği güzel duyguların hatırına "Boş ver Seni Buldum Ya! "Diyerek mutsuz sonuna ağıt yakmaz.

Çözümlemeyi burada noktalarken; film, popüler alanda komedi olarak pazarlansa da tam bir kara mizah örneği olduğu aşikardır. Gerek Felek ve Kerim'in yaptıkları dolandırıcılık -ki öykü evreninin sonunda bizzat kendileri de dolandırılıyor- gerekse dolandırmaya çalıştıkları insanların diğer insanlara ya da canlılara sattıkları kötülüklerin tamamı absürtlükler de içeren trajikomik hikayelerdir. Seçkin'in ablasının eski nişanlısı ile nişanlanması ya da akademisyen Tuğba'nın kocasından intikam için tacizci iftirası ile üniversiteden attırmasının trajik yanları izleyiciye geçmez. Yönetmen tüm suçu kadere, feleğe (kötü dünya) yükleyen bir toplumun mikrokozmozunu yaratırken; katarsis yaratma zahmetine bile girmez. Çünkü dünyadaki insanlar kendilerini dolandırmaya çalışanlardan daha kötü bir talihin organizatörleridir. Yaşadıkları dünyanın saçmalığı ve duyarsızlığı en az Azizler filmindeki kadar altı çizili bir çağdaş kara mizah anlatısını olanaklı kılar.

SONUÇ

Bu çalışmayla, Türk Sineması çerçevesinde kara mizah türünün sinemasal yolculuğuna odaklanılmış ve bu yolculukta kara mizah anlatılarının nicelik olarak önemli bir ivme kazandığı görülmüştür. Bunun en temel gerekçesi ise kara mizahın modernizmin getirdiği sıkıntılarla boğuşan, mutsuz, hayatı anlamsız bulan fakat buna karşın dijital teknolojiler ve sosyal medya ile duyarsızlaşan bireyleri merkezine almasıdır. Özellikle ülkemizde son 20 yılda gerek ekonomik gerek sosyal hayatta pek çok kriz ortamından geçilmiştir. Dahası tüm dünya Koronavirüs Salgını ile birlikte pandemi sürecine girmiştir. Neoliberal politikalarla birlikte tüketim çılgınlığına sürüklenen fakat tüketme ile mutluluk satın alamayan kitleler için anlık oyalayıcı mekanizmalar bu pandemi sürecinde çökmüştür. Evlerine hapsolan insanlar için kendi varoluşlarını daha da kötüsü varoluşlarının sonuna gelme endişesini bu kadar yakından deneyimleme durumu, farklı anksiyetelerin önünü açmıştır. Dijital ortamlarda mutluluk arayışına girerken aynı zamanda dijital ortamın kötücüllüğüne de bizzat tanıklık etmiştir.

Sinemanın kültürel bir temsil aracı olarak sosyal hayattan ve onu oluşturan bireylerin konjonktürel gündeminden uzak olması düşünülemez. Bu çalışma göstermiştir ki; Yeni Türk Sineması, gündelik hayat içerisinde karşılaşılan kaotik hayatlara uyum sağlayamayanlar, başka bir deyişle tutunamayanların hikayelerine çok daha fazla tutunmuştur.

Toplumsal kriz ve kaos dönemlerinin yükselen türü olan kara mizah Koronavirüs pandemi deneyimi ile yan etkileri belirsiz bir geleceğe doğru ilerlerken bu çalışma sonlandırılmaktadır. Azizler ve pandemi koşullarında konvansiyonel sinemanın çok uzağında çekilen *Seni Buldum Ya* gibi film örnekleri henüz oldukça yolun başında olduğunu göstermektedir. Özellikle dijital ortamlar ve sosyal medyanın insanlık hallerini ortaya koyan bu iki film anlatısı dijital insanın psikolojik olarak sürüklendiği yeni insanlık hallerinin kara mizah olarak karşımıza çıkmasının hiç de yadırgatıcı bir durum olmadığını göstermektedir. Örneğin bu yılki İstanbul film festivalinde pandemi koşullarının metazori dayatması ile tek mekana sıkıştırılan filmlerin sayısı hiç de küçümsenecek gibi değildir. Dahası ulusal yarışma kategorisinde görülen filmlerin çoğunun temasının da kara komedi türü olarak ilan edilmesi de oldukça manidardır.

Kara mizahın Türk Sineması'ndaki yolculuğunda, dijital çağın modern insanın varoluş sorunlarını daha fazla tetikleme ile kalabalıklar içerisindeki yalnızlığı, duyarsızlığı, sosyal normlardan uzaklaşmayı anlatı merkezine koyan bir tür olarak, pandemi ile birlikte bu varoluşun

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni:
Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi

sonu üzerine de yeni anksiyetelerle tematik şablonunu genişletecek ve bu yolculuğu çoğalarak devam ettirecektir.

KAYNAKÇA

- Connard, S. (2005). *The Comedic Base Of Black Comedy An Analysis of Black Comedy As a Unique Contemporary Film Genre*, Australia: University Of New South Wales Australia MFA.
- Ersoy, B. (2022) Yalnızlık. <https://bilalersoy.com/psikanaliz/yalnizlik/> (Erişim: 10.01.2022).
- Erten, Y. (2016). Yalnızlık, Yanlışlık, *Psikanaliz Yazıları*, 3, 29-35.
- Infoplease Free Ancylopedia. (2022). Black Humor. <https://www.infoplease.com/search/balack+humor> (Erişim: 14.01.2022).
- Kayaalp, L. (2016). Yalnızlık, Kader, Yaşam, Heder, *Psikanaliz Yazıları*, 3, 11-17.
- Küçüktepepınar, E. (2022). Reha Erdem Röportajı. <https://mubi.com/tr/films/hey-there-2021/player> (Erişim: 14.12.2022).
- Lacan, J. (2013). *Fallus'un Anlamı*, S. M. Tura (Çev.), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Nesin, A. (1974). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizah*, İstanbul: Akbaba Yayınları.
- Oluk Ersümer, A. (2014). Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Özmen, E. (2002). Lacan Ayna Evresi ve Marx, *Birikim Dergisi*, 12(4), 51-67.
- Ryan M., Kellner D. (1997). *Politik Kamera / Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, E. Özsayar (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Seyler, A., Haggard S. (1964). *Komedi Sanatı*, S. Taşer (Çev.), İstanbul: Ataç Kitabevi.
- Tura, S. M. (2012). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, 5. Basım, İstanbul: Kanat Yayınevi.
- Winnicott, D.W. (2016). Kendi Başına Olma Kapasitesi, R. Tükel (Çev.), *Psikanaliz Yazıları*, 3, 21-28.

Filmografi

- Arabesk*, Yönetmen: Ertem Eğilmez, Senaryo: Gani Müjde, Yapımcı: Arzu Film, 1989.
- Azizler*, Yönetmen: Yağmur Durul Taylan, Senaryo: Berkun Oya, Yapımcı: Yağmur Durul Taylan, Müge Kolat, 2021.
- Beynelmilel*, Yönetmen: Sıtkı Süreyya Önder, Muharrem Gülmez, Senaryo: Sıtkı Süreyya Önder, Yapımcı: Necati Akpınar, 2006
- Canavarlar Sofrası*, Yönetmen: Ramin Matin, Senaryo: Kamdine Khosrowkhavar, Yapımcı: Ramin Matin, 2012.
- Daire*, Yönetmen: Atıl İnaç, Senaryo: Atıl İnaç, Yapımcı: Derya Tarım Tolga Avcıl, Atıl İnaç, 2014.

Kâğıt, Yönetmen: Sinan Çetin, Senaryo: Sinan Çetin, Yapımcı: Plato Film, 2010.

Seni Buldum Ya, Yönetmen ve Senarist: Reha Erdem, Yapımcı: Ömer Atay, Serra Ciliv, 2021.

Tersine Dünya, Yönetmen ve Senarist: Ersin Pertan, Yapımcı: Enver Özer, 1993.

Vavien, Yönetman: Yağmur-Durul Taylan, Senaryo: Engin Günaydın, Yapımcı: Yağmur Durul Taylan, Müge Kolat, 2009.

Yol Kenarı, Yönetmen ve Senarist: Tayfun Pirselimoglu, Yapımcı: Tayfun Pirselimoglu, Nikos Moustakas, Vildan Ersen, Nancy Kokolaki, 2018.

Zübük, Yönetmen: Kartal Tibet, Hikâye Aziz Nesin, Yapımcı: Erler Film, 1981.

Züğürt Ağa, Yönetmen: Nesli Çölgeçen, Senaryo: Yavuz Turgul, Yapımcı: Mine Film, 1985.

Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni:
Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi
