



T.C.

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI

**ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASINDA KARA MİZAH FİLMLERİNDEKİ
KARAKTERLERİN PSİKOPATOLOJİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CANSU KÜBRA GÜNAYDIN

Tez Danışmanı

DOÇ. DR. TUĞBA ELMACI

ÇANAKKALE – 2022



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI

**ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASINDA KARA MİZAH FİLMLERİNDEKİ
KARAKTERLERİN PSİKOPATOLOJİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CANSU KÜBRA GÜNAYDIN

Tez Danışmanı

DOÇ. DR. TUĞBA ELMACI

ÇANAKKALE – 2022



T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



Cansu Kübra GÜNAYDIN tarafından Doç. Dr. Tuğba ELMACI tarafından hazırlanan ve/2022 tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “**Çağdaş Türk Sinemasında Kara Mizah Filmlerindeki Karakterlerin Psikopatolojisi**” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı**’nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Doç. Dr. Tuğba Elmacı

(Danışman)

Prof. Dr. Hülya Önal

Doç. Dr. Duygu Özsoy Taylan

.....

.....

.....

Tez No :

Tez Savunma Tarihi : 31/01/2022

.....
İSİM SOYİSMİ

Enstitü Müdürü

..../20..

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

(İmza)

İsim SOYİSMİ

Cansu Kübra Günaydın

(Tarih) .././2022

TEŞEKKÜR

Akademik bir çalışmanın sonuna ulaőmanın haklı gururunu yaőarken Türkiye’de akademik çalışma yapmanın zorluğunu da tattığım bu uzun ve güzel yolculukta öğrendiğim her bilginin hayatım boyunca yanımda olacağını biliyorum. Bu alıőma uzun ve zorlu bir süreçte őekillenmiő, çoğu zaman umutsuzluklarım ile harmanlansa da tamamlanmıőtır. Akademik çalışmayı benim için daha değerli hale getiren, bana öncülük eden, pandemi gibi zorlu bir süreçte benimle ilgilenen, emeğini asla ödeyemeyeceğim sevgili danıőmanın Doç.Dr. Tuğba Elmacı’ya sabrı ve hoőgörüsü için teşekkür ederim.

Hayatım boyunca bana olan desteğini ve sevgisini esirgemeyen, her zaman yanımda olduğunu bildiğim, en umutsuz anlarımda bile beni yeniden umutlandıran, her türlü sıkıntıyı benimle omuzlayan canım annem Filiz Günaydın’a teşekkür ederim.

Cansu Kübra GÜNAYDIN
anakkale, Ocak 2022

ÖZET

ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASINDA KARA MİZAH FİLMLERİNDEKİ KARAKTERLERİN PSİKOPATOLOJİSİ

Cansu Kübra Günaydın

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Tuğba ELMACI

31/01/2022, 103

Kara mizah birçok sanat dalında kendine yer bulmuş, toplum tarafından ilgi görmüş bir türdür. Ölüm, hastalık, acı, hüznün, politik eleştiri, toplum eleştirisi gibi unsurları içerisinde bulundurur ve bunları anlattıktan sonra herhangi bir çözüm üretmez, sadece karanlık olanı tasvir eder. Mutlu son içermez bu nedenle de izleyici bir haz yaşatmaz. Amacı rahatsız etmektir. Tüm bunlara karşın eğitici-öğretici bir niteliği yoktur. Olanı olduğu gibi, en kötü ve en karanlık biçimde huzursuzluk içerisinde anlatır. Toplumun kabul ettiği ve değiştirilemez gördüğü olguları doğrudan ya da dolaylı olarak hedef alarak acımasız bir şekilde eleştirir ve rahatsız eder. Kara mizahın diğer önemli özelliği ise mutlu sona karşı olması, karanlık sonlardan beslenmesidir. Aynı zamanda kara mizahın içerisinde yer alan karakterler patolojiktir. Normal olmayan duygusal durumları ve toplumsal duruşları vardır.

20.yy da kara mizah yaygınlaşmaya başlamıştır. Bunun nedeni 20.yy da yaşanan ekonomik kriz, dünya savaşı, Nazi soykırımı, siyasi değişimler, atom bombasının atılması gibi karanlık ve dehşet verici olayların yaşanmasıdır. Kara mizah dehşetli anlardan beslenir ve bunu adeta bir ayna gibi dışarı yansıtır. Kara mizaha “acının kahkahası” demek doğru olacaktır. Güldürü öğelerinden beslenebilir fakat bu gülme eylemi rahatlatıcı değildir. Kara mizah parçalanmış toplumsal düzeni güldürü öğeleri ile bezeyerek anlatır ve bu şekilde bireyin bozulmuş düzeni kanıksaması kolaylaştırılır.

Bu çalışmada kara mizah filmlerinde yer alan karakterlerin patolojik durumları ve kara mizah hikayelerinde patolojik karakterlerin yeri ve önemi tartışılmıştır. Kara mizah filmlerinde yer alan karakterlere psikanalitik eleştiri yapılmıştır. Filmlerde görüldüğü gibi patolojik olarak beliren karakterler toplum ile uyum konusunda güçlük yaşarlar.

Anahtar Kelimeler: Kara Mizah, Mizah, Psikopatoloji, Türk Sineması, Psikanaliz



ABSTRACT

PSYCHOPATHOLOGY OF CHARACTERS IN DARK HUMOR FILMS IN CONTEMPORARY TURKISH CINEMA

Cansu Kübra GÜNAYDIN

anakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Master o Thesis in Media and Cultural Studies

Advistor: Do. Dr. Tuba Elmacı

31/01/2022, 103

Black humor is a genre that has found its place in many branches of art and attracted attention by the society. It includes elements such as death, illness, pain, sadness, political criticism, and social criticism, and after explaining these, it does not produce any solution, it only describes the dark one. It does not contain a happy ending, therefore it does not give the audience/reader any pleasure. Its purpose is to disturb. Despite all this, it does not have an educational-instructive quality and this is never its purpose. He tells what happened as it is, in its worst and darkest form, with uneasiness. One of the most important features of black humor, which differs from concepts such as comedy and humor, is that it contains satire. However, this satire covers a wide area from an ordinary satire to a satire that criticizes the taboos of the society. It ruthlessly criticizes and disturbs the facts that society accepts and deems unchangeable, directly or indirectly. While doing these, he can benefit from absurd items. Another important feature of black humor is that it is against the happy ending, that it feeds off the dark endings. At the same time, the characters in black humor are pathological. They have abnormal emotional states and social standing.

Black humor began to spread In the 20th century. The reason for this is the dark and terrifying events such as the economic crisis, world war, Nazi genocide, political changes, and the dropping of the atomic bomb in the 20th century. Black humor feeds on the horrors and reflects it like a mirror. It would be correct to call black humor "the laughter of pain". Black humor can be fed from the elements of comedy, but this act of laughing is not comforting. Laughing is an element that provides social cohesion by strengthening the

relationship between individuals, which has existed since the first days of humanity. Black humor describes the fragmented social order by embellishing it with comic elements, and in this way, it is easier for the individual to take for granted the broken order.

In this study, the pathological situations of the characters in black humor films and the place and importance of pathological characters in black humor stories are discussed. Psychoanalytic criticism was made of the characters in black humor films. As seen in the movies, the characters who appear as pathological have difficulties in adapting to the society.

Keywords: Dark Humor, Humor, Psychopathology, Turkish Cinema, Psychoanalysis



İÇİNDEKİLER

Sayfa No

| | |
|------------------------|-----|
| JÜRİ ONAY SAYFASI..... | i |
| ETİK BEYAN..... | ii |
| TEŞEKKÜR..... | iii |
| ÖZET | iv |
| ABSTRACT | v |
| İÇİNDEKİLER | vi |

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

| | |
|---|----|
| 1.1. Mizahın Tanımı ve Özellikleri..... | 4 |
| 1.1.1. Mizahın Gülme ve Komeden Farkı..... | 7 |
| 1.1.2. Mizahın Psikolojisi..... | 13 |
| 1.1.3. Mizahın Türleri ve Kuramları..... | 17 |
| Üstünlük Kuramı..... | 19 |
| Uyuşmazlık Kuramı..... | 20 |
| Psikoanalitik Kuram..... | 21 |
| Kavrama Kuramı..... | 21 |
| 1.1.4. Tragedya, Komedy ve Trajik Olan..... | 23 |
| 1.1.5. Tragedyadan Trajik Olana..... | 23 |
| 1.1.6. Komedy ve Komik Olan..... | 25 |
| 1.1.7. Tajikomedyadan Kara Komedyaya..... | 27 |
| 1.1.8. Kara Mizah Nedir?..... | 29 |
| 1.2. Psikopatoloji..... | 32 |
| 1.2.1. Kişilik, Psikolojik Bozukluklar..... | 33 |
| 1.2.2. Anksiyete (Bunaltı Bozukluğu) | 36 |
| 1.2.3. Panik Bozukluk..... | 36 |
| 1.2.4. Fobik Nevroz (Fobiler) | 37 |
| 1.2.5. Saplantı- Zorlantı Bozukluğu (Obsesif Kompulsif Bozukluk)..... | 37 |
| 1.2.6. Post Travmatik Stres Bozukluğu..... | 38 |
| 1.2.7. Bipolar Bozukluk | 38 |

İKİNCİ BÖLÜM
SİNEMADA KARA MİZAH VE FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

| | |
|--|----|
| 2.1. Sinemada Kara Mizah..... | 39 |
| 2.1.1. Modernizm ve Kara Mizah İlişkisi..... | 42 |
| 2.1.2. Komedi- Kara Mizah Ayrımı..... | 44 |
| 2.2. Türk Sinemasında Kara Mizah..... | 47 |
| 2.3. Örnek Film Çözümlemesi..... | 57 |
| 2.3.1. Sofra Sırları | 71 |
| 2.3.2. Azizler | 75 |
| 2.3.3. Seni Buldum Ya | 83 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç ve Öneriler

| | |
|----------------|----|
| KAYNAKÇA | 92 |
| EKLER | I |
| ÖZGEÇMİŞ | II |

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Son iki yıldır dünya gündeminin bir numaralı maddesi savaşlar, ekonomik sıkıntılar, açlık, deprem 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 başedilmez bir noktaya taşımıştır. İnsanlık için tarihin bazı dönemeçlerinde kendisini ve varlığını sorgulayacağı buhran dönemleri hep var olagelmiştir. 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 hapsoldü dahası devletler maharetiyle ev hapsine zorlandı. Michel Ryan ve Douglas Kellner'ın deyişiyile tüm bu toplumsal dönüşüm anlarının varlığı her daim kültürel temsile mihmandarlık etmiş, toplumsal temsiller kültürel temsilleri de belirlemiştir. 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 melodramlar ve güldürüler ön planda olmuştur. Aslında bakıldığında melodramatik anlatım ile güldürü anlatısı ruhsal dünyaları açısından taban tabana zıt iki tür olmalarına karşın bu coğrafyanın insanları tarafından en sevilen iki tür olagelmiştir. Aslında komedi ya da yerli deyişle mizah bu coğrafyada Nasreddin Hoca fıkralarından Hacivat Karagöz'e kadar hep geliştirilmiş var olmuş bir türdür. Bu tez Türk Sineması'ndaki güldürü ya da mizahın serüveninden çok melodramatik dünyaları içerisinde "gülüyoruz ağlanacak halimize" durumunun bıraktığı yolda ilerlemektedir. Özellikle Türk Sineması'nın 2000'li yıllarla birlikte artan güldürü 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 artışı 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 tez bu anlamda Yeni Türk Sineması araştırmalarında kara mizah alt türü açısından yeni ve özgün bir çalışmanın da olanaklarını ortaya koymaktadır. Bu tezin tamamlandığı 2021 yılı sonu itibariyle gerek dünya gerekse Türkiye’de hala pandeminin yaralayıcı etkileri, maddi manevi sorunlarıyla baş edebilme argümanları geliştirilememiştir. İnsanlık önünü göremediği bir sürecin tam ortasındadır. Dolayısıyla sinema da henüz trajikomik bir hal alan bu durumun tam ortasında bir deneyim ortaya koymaktadır.

Bu tez yeni Türk Sineması’nın başlangıcı kabul edilen 1996 yılından günümüze kadar yeni sinema içerisinde kara mizahın serüvenine odaklanmak ve yakın döneme ait üç film; Ümit Ünal’ın (2017) Sofra Sırları filmi; 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; kendi varoluşunu sorgulayan, hayatın anlamını kaçıran dahası umursamayan nevrotik ve psikotik durumlarının izdüşümlerini de psikanalitik açıdan değerlendirmeyi hedefler. Kara mizah insan psikolojisini bu duyarsızlaşan, dağılan, uyumsuz ve mutsuz yanlarını merkeze taşıyan hikayesiyle modern insanı en iyi anlatan belki de üzerinde düşündürme imkânı sunan derinlikli bir alandır. Bu çalışmanın örneklem filmleri de hem türsel uyuşum bakımından kara mizahın içerisinde konumlanan filmlere hem de karakter seçkisi açısından nevrotik ya da psikotik sorunları olan karakterlerin bir aradalığına göre seçilmiştir. Yeni Türk Sineması içerisindeki her kara mizah örneği de bu tezin 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 tezde filmler çözümlenirken iki temel film eleştirisi metodu olan tür eleştirisi ve psikanalitik eleştirisi metodolojisine sadık kalınmıştır. Yukarıda da açıklandığı gibi zaten oldukça karıştırılan ve tasniflendirmede genellikle hataya düşülen bir alt türün incelenmesinde türün görsel ve tematik uyuşmalarının türü meydana getiren en temel bileşenler olması noktasına sadık kalınmıştır. Filmlerde türün tematik ve görsel uyuşmaları 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 yetişkinlik yaşamına ilişkin fiksasyonların öykü evrenindeki bilinçdışı yansımalarının anlaşılması açısından önemli bir metod olarak faydalanılmıştır.

Bu tez boyunca aşağıdaki soruların yanıtları aranmaya çalışılmıştır.

-Kara mizahı komediden ayıran unsurlar tarihsel bağlamı içerisinde nasıl gelişmiştir?

-Kara mizah terimi edebiyattan sinemaya nasıl geçmiştir?

-Türk sinemasında kara mizahın sinemasal serüveni nasıl gelişmiştir?

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

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

-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?

1.1. Mizahın Tanımı ve Genel Özellikleri

Mizah sözcüğü Arapçadır, Türkçe karşılığı Türk Dil Kurumu'nun çevrim içi sözlüğünde mizah kelimesinin tanımını gülmece olarak yapar ve gülmeceyi ise; eğlendirme, güldürme ve bir kimsenin davranışına incitmeden takılma amacını güden ince alay, mizah, humor olarak açıklar. (TDK, 2020). İngilizce ve Almanca'da "humor", Fransızca'da "humour" sözcüğü ile karşılık bulan mizah bu dillerde şaka, gülme gibi anlamlara da gelmektedir. Petit Larousse sözlüğüne göre, mizah, "gerçekliğin bazı yönlerinin gülünç, tuhaf ya da saçma niteliğini güldürücü bir biçimde öne çıkarmaya çalışan bir düşünce biçimidir." (Augé, 1905; akt. Fenoglio ve Georgeon; 2000:8).

Mizahın doğuşuna ilişkin tarihsel süreç bulanıktır. Çünkü mizah içinde güldürüyü de barındırdığı için mizah olmasa bile her güldürü mizah olarak anılmıştır. İlk mizah örneklerine antik yazarlardan olan Lukianos ve Horatius'un eserlerinde rastlanır. Aristo ise "Poetika" adlı eserinde güldürüyü trajedinin tersi olarak açıklar. Aristo, Homeros'un komedyanın temel biçimlerini gösterdiğini ve İlyada ve Odysseia nasıl ki tragedya için bir örnekse Margites'i de komedyaya için bir örnek olduğunu söyler. (Aristoteles, 1993). Eski zamanlarda güldürücü olan, aşağı olarak görüldüğü için güldürü içeren sanatlar yapılamamış, tragedya gibi türler daha çok işlenmiştir. İnsanlığın uzun tarihine bakılınca mizahın bu süreç içerisinde ne zaman başladığı kestirilememiştir. Adem ile Havva'nın yaratılışından hemen sonra olduğunu düşünmek belki doğru olabilir. Mizah insanın yarattığı bir olgudur ve konusu genellikle insandır. (Öznlü, 1999).

Mizahın üç ayrı kullanım nedeni vardır: Kenetleyici olması, eğitici olması ve yıkıcı olması. Birbirlerine gülen insanlar birbirlerine sıkıca bağlanırlar. Bunu fark eden toplumlar mizahın birleştirici unsurunu kullanmak için mizahtan yararlanırlar, bu kenetleyici özelliktir. Nasreddin Hoca fıkraları gibi eğitici unsurlar içeren mizah sayesinde de toplumlar gülme yöntemiyle bireye ve topluma yanlış olanı gösterirler. Yıkıcı unsuru ise mizahın düzene karşı bir silah olarak kullanılmasıdır. Ezenleri alaya alır, alaya alınanlar ise toplum karşısında küçük düşer ve itibarını kaybeder. Böylece halk egemenler ile eşitlenir ve kendine güvenerek başkaldırır. Eğer bir başkaldırı gerçekleşmezse bir rahatlama oluşur ve bununla avunarak bunalımdan kurtulur. (Usta, 2009:44). Toplumlar birbirlerine bağlanabilmek için nedenlere bağlılardır. Bu nedenler mizah sayesinde birleşerek toplumsal bağlanmayı sağlar. Mizah farkına vardırı ve bu farkındalık durumunu insanların

kabullenmesi için gülmeyi araç olarak kullanır. Mizahın olmadığı eleştirileri toplulukların reddetme olasılığı yükselir ve böylece farkındalık oranı azalır.

“Gülmecede (mizahta) amaç, insanı anlamlı, düşündürücü, ince esprilerle güldürmektir. Gülmek insana huzur ve mutluluk verir. Sezgisinin, algısının, düşüncesinin gelişmesinde katkıda bulunur. Ruhsal gelişmenin ve güven duygusunun dışarıya yansıyan bir görüntüsüdür.” (Köknel, 2012:29). Mizahın verdiği güven duygusu nedeniyle birey ya da toplum eleştiriyi kabullenmesi kolaylaşır. Ruhsal gelişimini tamamlayan bireyler mizahı birleştirici bir güç olarak kullanır ve toplumsallaşmayı kolaylaştırır.

Mizah, olayların eğlenceli yönünü görebilme becerisidir. Gülümseme ile sonuçlanan mizah, pozitif bir iletişim biçimidir. Bebeklerde ve çocuklarda gülümseme durumu kendisini iyi hissettiği anlamına gelir ve bu anlam yetişkinliğe geçtikçe değişmez. Bu nedenle kişiler kendilerini iyi hissettiklerini göstermek için gülümser. Gerçek mizah “mış” gibi davranma yeteneğini kazandıktan sonra başlar. Mizah kültürel ve öğrenilen bir olgu olduğu için toplumsal farklar içerebilir. (Erentay, 2012:37). Her toplumun kültürü, yapıp etmeleri, gündelik hayatları değişiklik gösterdiği için toplumsal farklar içerir. Bu farklar toplumlar için birleştirici unsurlardır.

Mizah, alışılmış gündelik hayat yaşantısının dışında da başka bir dünya yaratabilir. Bu dünya halihazırda yaşamış olunan dünyanın çok benzeri ya da tamamen farklı versiyonu da olabilir. Bu nedenle mizah gerçeklikten uzak oluşluk durumu içerir. Bireylerin kötücül mizahı hazmediyor olmasının nedenlerinin başında da bu gerçeklikten uzak bir dünya yaratılıyor oluşu gelir. Örneğin; kişi kendi hayatından gülünç, utanç verici bir hikâye anlatırken bunu yaşayanın arkadaşı olduğunu söyler ve hikayeyi anlatırken kendisi anlattığı insanlardan daha fazla eğlenir. Çünkü hikâye artık kendi utanç alanından çıkarak gerçek olmayan bir dünyaya ve hayali bir arkadaşına aittir.

Mizah, maddenin alışlageldik bilgisinden farklı bir kurgunun da varlığını ifade eder. Bu nedenle maddenin gerçeğini yalan gerçeklik olarak tanımlar ve sorgular. Gülmeyi doğurucu etkisi ise biraz da olsa maddenin zorlayıcı/hapsedici gerçekliğinden uzaklaşabilmenin de rahatlığındandır. Mizah, görüneni herkesin göremediği şekliyle yeniden tarif eder ve dolayısıyla başka bir gerçekliğe işaret eder.

Güldürerek yabancılaştırılmasında, işaret edilen gerçekliğin asıl gerçek olduğu iması saklıdır. Burasının gerçekliği ciddiye alınmamalıdır, çünkü öteki gerçeklik onu hükümsüz bırakmıştır. Mizah şaşırtır, başka olasılıkların da mümkün olduğunu hissettirir. Var olandan

koparır ama yeni bir gerçekliği de dayatmaz. Sorgular, herhangi bir yanıt aramaz. Mevcut rasyonel düzeni bozar, kurgularını gevşetir. (Saydam, 2012:42). Mizahın yarattığı bu başka bir dünya algısı dar anlamda bireyleri, geniş anlamda toplumları ayakları yere basan bir hayale sürükler. Bu hayal içerisinde anlatıcısının hikayesine göre şekillenir, reel dünya bir hayal dünya ile sorgulattır. Hayal dünyada yaratılan evren ne kadar hicivsel, karanlık olursa olsun birey bundan travmatik anlamda etkilenmez. “Alışılanın dışında bir şey görmek ya da duymak mizahı doğuruyor. Ne demişti Alman filozof Schopenhauer: “Gülmek, uydurma bir kavramla nesnelere arasında var olduğu sanılan bağlantıdaki uyumsuzluğun birden anlaşılmasından doğar. Zıtlıklar, beklenmeyen durumlar mizahı ve gülme olgusunu yaratır.” (Tonbul, 2012:90). Alışılanın dışında olanla karşılaşma durumu mizahı yaratır, bu karşılaşma sırasında anlatılan eylemler ve hikâyenin özü mizahın hangi türü olduğunu belirler. Fakat salt güldürüden oluşan, duygusal boşalım sağlayan oluşumlar mizahın görevinden çok daha uzak bir yerde konumlanır.

Aziz Nesin ise mizahtan bahsederken, “Mizahta gülme vardır; gülme olmayan şey mizah olamaz.” der. Bu gülme durumu, bıyık altından sırtıtmaktan katılırcasına gülmeye kadar geniş bir alanı kapsar. (Nesin, 1974:15). Mizah, olası bir durumun beklenmedik bir şekilde ortaya çıkmasıyla yaratılan şaşkınlık durumundan beslenir. Mizah; gerçek olanla, ideal olan (yani olması gerekenler) arasındaki çatışmadan ortaya çıkar. Sözlük anlamı olarak mizah ise; kişilerdeki ya da doğal saydığımız bazı olaylardaki bir takım çarpıklık, uyumsuzluk, çelişki ve gülünçlükleri bulup açığa vurma, gözler önüne serme sanatıdır. (Cevizci, 2002; akt. Güneri, 2008). Mizah kural yıkıcı, norm bozucudur. Kalıplaşmış değerleri sarsıp yerinden etmenin etkili bir yöntemidir. O halde mizah, uzlaşmış anlamları sorgulamaya dair politik bir imkân gibi ele alınabilir. (Akgün, 2019:80). Toplumun kanıksadığı olay ve durumların tam tersi eylemlerin hikayesinin anlatıldığı durumlarda mizah olması kaçınılmazdır. Çünkü mizah zıtlıklardan beslenir; insanların gündelik yaşam içerisinde kaçırıldığı, görmek istemediği ya da alışmış olduğu durumların karşısına tam zıttında bir olgu koyarak bir çatışma yaratır.

Mizah üzerine çok fazla tanım olmasının nedeni mizahın her ülkeye ve millete göre değişiklik göstermesidir. Mizah daha çok ortaklıklardan doğar ve bu ortaklıkları paylaşan insan grupları mizahı daha kolay kavrar. Aziz Nesin, “Gülmecenin (mizahın) değişik türlerde oluşu, ayrı toplumların ayrı koşullarda bulunmasından, aynı toplumda da ayrı sınıfların bulunmasındandır. Yaşam koşulları birbirine benzeşik toplumların halkları, birbirlerinin gülmecesini (mizahını) daha kolay anlar.” der. (Nesin, 1973:16). Bugün şehir

yaşantısı içine doğup büyümüş topluluklar için Nasreddin Hoca motifleri, kendi çağındaki anlamlarını ve etkilerini yitirmiş sayılır. (Öngören, 1998:29). Mizah toplumsal ortaklıklar ile amacına ulaşır. Kişinin ya da kişilerin yapılan mizaha dair herhangi bir yaşanmışlığı ya da ortaklığı yoksa mizah anlaşılabilir ve amacına ulaşamaz. Aynı millet içerisinde farklı topluluklar arasında bile mizah değişiklik gösterir, eğer kişinin ya da kişilerin bir bağı yoksa mizah anlaşılır. Bireyler toplumsal ya da bireysel ortaklıkları olduğu zaman gülme eylemini gerçekleştirir.

1.1.1 Mizahın Gülme ve Komeden Farkı

Etimolojik olarak mizahı açıkladıktan sonra çokça karıştırıldığı gülme ve komedi terimlerinden farkını ortaya koymak zorunlu hale gelmektedir. Öyle ki bu kelimeler birbirlerinin yerine kullanılabilen ve anlamsal karmaşıklıklara sebebiyet vermektedir.

Platon'a göre mizah "gülünç" olmakla ilgilidir. Gülünç duruma düşen birine gülünmesi durumunda insanda acı ve haz duygusu oluştuğunu söyler fakat Aristo, Platon'un tam aksine; gülmenin dinleyeni ruhsal olarak rahatlattığını ve dinlemeyi kolaylaştırdığını söyler. Bu noktada ona göre gülünç acıya neden olmayan bir sakatlık durumundan ibarettir. Aristo, mizah yapmanın üç ayrı yolunu tanımlar; sözcük oyunları, beklenmedik olayların olması, anlatı ile hakikat arasındaki zıtlığın gelişimi. (Saygılı, 2019:64). Hobbes, gülme tutkusunu başkalarının zayıflığıyla ya da geçmişteki kendi zayıflığıyla ile yapılan karşılaştırma sonucunda kendimizde bulunan üstünlüğün anlaşılmasından doğan zafer duygusu olarak tanımlar. (Koestler, 1997:40). Düşünürler mizahın gülme ile olan ilişkisini birbirlerinden farklı olarak açıklarlar. Burada ortak nokta mizahın insanları rahatlatma üzerine kurulu olmasıdır. Mizahi iletişim biçimi insanlar arasında ortaklık yaratarak iletişimi güçlendirir. Gülme durumunun nedenleri farklılık gösterse de insanlar üzerindeki etkisi olumludur.

Rıfat Ilgaz şiirleriyle tanınmak ve bilinmek istediği için mizah içerikli hikayelerini (Hababam Sınıfı) ve onun gibi birkaç eserini mahlası ile yazmıştır. Mizah ile ilgili bir panel konuşmasında şunları söyler:

Ahmet Gülhan bir şiirimi okudu. Ciddi ciddi herkes dinleyecek, belki de üzülecek... İkinci dünya savaşından bahsediyorum. Almanlardan söz ediyorum şiirimde diyorum ki bir fırıncıya seslenerek; herifler ne fırınlar yapmışlar be; kapısından girilir, bacasından çıkılmış. Baktım millet

gülüyor. Ben bunu çok trajik bir olayı anlatayım diye yazmıştım. (...)
Dinleyicilerim nasıl anladı da gülüyor, ama acı acı gülüyor...

Mizah yazarı olduğunu bu olaydan sonra fark eden Ilgaz, yazdığı şiirlerinin mizah ögesi içerdiğini çok sonradan öğrendiğini söyler. Dinleyicilerin şiirin dizelerine gülme sebebi dizelerin çok komik bir durumu anlatması ya da komik bir şiir olması değildir.

Yaşanılmış bir trajediyi mizah ile harmanlayarak beyan etme durumudur. Ilgaz'ın söylediği gibi dinleyiciler acı acı güler. Buradaki gülme eylemi eğlenmeyi temsil etmez.

Mizah genel olarak olaylar/durumlar karşısında gülünç ve alışılmadık olanı vurgulayarak eğlendirme, düşündürme sanatıdır. Gerçek ile olması gereken olayların arasındaki uyumsuzluğu hedef alarak, olayları abartma gibi birçok yolla insanlara aktarılacak suretiyle olması gerekeni göstermeye çalışır; bunu yaparken hüznü ve neşeyi de kullanır. Mizah gülme eylemini tetikler fakat her mizahi öge güldürmez. Bu noktada mizahın güldürmeyi amaç değil araç olarak kullanıldığı sonucuna varılabilir. Ferit Öngören, her gülmenin mizahı ilgilendirmediğini ve her mizah ürününün de güldürmediğini savunur. Öngören'e göre mizahın kökeninde eğlence ve hoşgörü vardır. Eğlence durumu mizahı daha tanınır yapar fakat mizah sadece eğlenceden ibaret değildir. Mizah, toplumsal sevinçlerin dışı vuruluş biçimlerinden birisidir. Halkın bazı istek ve görüşlerini dışı vurmak için mizaha ihtiyacı vardır. Toplumun hangi alanında yoğun bir mizah görülüyorsa o alanda değişim ve dönüşüm vardır. İyi ile kötü bir süredir savaş halindedir ve kötü bir süredir iyiye egemen durumdadır. İyinin kötüyü yenmesi şerefine eğlenceler yapılmaktadır. Kötünün iyi tarafından ortadan kaldırılışı, bir tepki olarak bağımsızlığı simgelediği için bütün toplumlarda varlığını sürdürmüştür. Mizahın buradaki tutumu kötüyü de iyi gibi kutsal bir motif olarak kullanmasıdır. Kötülük gücü kalmamış bir kötü mizah etkisi yaratır, eğlence ortamı sağlar. (Öngören, 1998:17). Shakespeare'nin "Dünün trajedisi, bugünün komedisi." Sözü ile Öngören'in bu görüşü örtüşmektedir. Gerçekliğini yitiren kötüyü ancak mizah dile getirebilir. Çünkü gülme durumu rahatlatıcı bir eylemdir. Gülünebilen durumlarda insanların üzerinden baskı ve stres kalkar, bir rahatlama sağlanır.

Ayşen Oluk Ersümer, mizahın toplumsal durumu hakkında "Toplumun rahatsız olduğu durumları dile getirir. Mizah gündelik hayatta kullandığımız sıradan düşünme yollarının, davranış kalıplarının, dilsel yapıların ve kuralların dışına çıkarak yapılır, böylece kişinin gerçeklikten sıyrılıp özgürleşmesini sağlar." der. (Ersümer, 2014:16). Önceleri yaşanmış ve sonuçlanmış olaylara dair yapılan mizah, kötü ile her seferinde yüzleşmekten kaçma yöntemi ya da bu kötünün sonuçlarını yeniden hatırlatma yöntemidir.

Fakat aynı zamanda mizah toplumsal bir dışavurumdur ve toplumu bir ortaklık çevresinde toparlayıcı unsurdur. Mizah içerisinde biraz da zalimlik bulundurur. Agresifliği de dışa vurmanın bir yoludur ve bu nedenle acımasızca eleştirileri de içinde barındırır. Fakat bu zalimce davranışın dışa vurulması hoşgörü ortamı içerisinde yapılır, izleyici bu zalimlikten hoşlanır ve düşüncelerin mizah ile dışavurumundan çok fazla rahatsız olmaz. Mizah olmadan bu zalimce davranış sergilenme durumunda buna öfkelenir ve durumu reddedebilmeye kadar uzayan duygu karmaşasında kalır. Mizah bu anlamda yanlışların toplumsal kabulüne de yardımcı olur.

Mizahın iki doğal eşlikçisi, gülme ve gülümseme arasındaki fark niceliksel değildir yani gülmede çok olan gülümsemede az değildir. Gülme patlayıcı ve bazen ürkütücüdür; tehditkâr olabilir ve bir şişirme durumunu içerebilir. Dolayısıyla mizah o kadar masum bir olgu olmaktan çıkar. Her şeyden önce doğrudan değil, dolaylı yoldan sinsice bir gönderme ve yorum taşır. Başkasının yaşam alanına girme söz konusu; onu subjektif olarak açıklamak ve öteki olanı “kendi başınalık”tan çıkarmayı içerir. Özellikle en ilkel mizah formu olan alaycı mizah bu şekilde işler. Gülümseten mizah, uyarır. Tehlikeli değildir ve bir savunma hareketinden önce dürter. Belki biraz rahatsız eder, burukluk hissettirir ama ürkütmez, kaçırılmaz ve dağıtmaz. Sarsar, sarstıkça güçlendirir ve yeninin oluşumuna ve bu oluşuma ayak uydurmaya yardımcı olur. (Saydam, 2012:41). Mizah içinde alaycı ve yıkıcı bir tavır içerse de dağıtmaz ve içerdiği eleştirinin kabul edilebilirlik olasılığını yükseltir. Gülmenin şiddeti mizahın birey üstündeki etkisini gösterebilir.

Gülme eylemi ile mizah arasındaki kaçınılmaz bağ iki kavramın birbirine karışmasına neden olur. Mizah bir illüzyon yaratır; acıyı, yokluğu, yetersizliği narsistik olarak zedeleyebilecek olanı küçülterek, dönüştürerek baş edilebilir hale getirmeyi kolaylaştırır. Kendimizi çaresiz hissettiğimiz durumlara katlanmayı kolaylaştırır. (Bülbül, 2019:55). Bu illüzyon nedeniyle acıya bile gülme eylemi gerçekleşir. Bu gülme eylemi neşe içeren gülme değildir, gülme eylemleri her zaman mizahi öğelere bağlı olmayabilir. İlaçlara bağlı gülme, gıdıklanarak gülme gibi yapay gülmelerin hiçbiri mizahi nedenlerle gülme sayılamaz. Bunun yanında daha önce bahsedildiği gibi mizah sadece gülmeyi içermez. Gülme eylemini gerçekleştirmek için canlı/cansız nesnelere insani anlamlar yüklememiz gerekebilir. Bulutlu bir günde gökyüzüne baktığımızda güneşin etrafında rastgele sıralanmış bulutlara gülmeyiz fakat bu bulutları bir insana benzettiğimizde güleriz. Aynı zamanda insan mekanik olana ve sürekli tekrarlanan şeylere de gülme eğilimi

gösterir. Örneğin yolda yürürken bir kişinin ayağının takılmasına ilk seferde gülünmeyebilir fakat aynı durum tekrarlandığında gülünç olur.

Aziz Nesin, mizah ile ilgili bir panelde şu sözleri söylemiştir: “Bugün modern gülmeceler (mizahlar) var. İnsanları güldürür, kesin güldürür ama hiç düşündürmez. İkinci defa tekrarlayamazsınız.” (Nesin, 1986). Komedi gülmeleri bir defaya mahsus olarak insanları güldürür fakat ikinci ya da üçüncü defa yapılıncaya gülünçlüğü kaybeder. Fakat mizah içeren gülmeler defalarca yapılır ve aynı etkiyi korur. Nasreddin Hoca fıkralarının yüzyıllarca anlatılmasının ve her seferinde aynı etkiyi yaratmasının nedeni budur. İnternette izlenen komik bir videoyu başkasının size izletmesi durumunda ilk seferinde olduğu kadar komik gelmediği için gülmezsiniz. Salt komedi yani içerisinde öğreticilik ya da eleştiri gibi olayı derinleştirecek öğretiler içermeyen komedi tükenir. Bu nedenle ilk karşılaşılan etkiyi ikinci seferinde yaşatmaz. Komik olan eğlendirme üzerine kuruludur. Bir derinliği olması ya da bir soruna değinmesi gerekmez. Pınar Köksal Üretmen’e göre:

Komik, mekaniktir. İnsan bedeninin durumları, jestleri ve devinimleri, bu beden bize basit bir makineyi düşündürdüğü ölçüde komiktir. Burada gülmenin gerçek nedeni, yaşamın makineleşmeye yönelmesidir. Bu iki imge, yani insan ile makine imgesi, ne kadar birbirinin içine tam tamına girerse komik etki o ölçüde büyük olacaktır. Aynı şekilde düzeni tekrarlar da mekanik bir yinelemeyi hatırlatacağı için komiktir. Bir baş ya da kol hareketi belirli aralıklarla tekrarlanıyor ve bu benim dikkatimi çekiyorsa onun yolunu gözlerim. (...) Bir konuşmacının tek başına komik olmayan mimik ya da jestleri, eğer tekrarlanırsa güldürür. Burada gülmenin gerçek nedeni, yaşamın makineleşmeye yönelmesidir. (Üretmen, 2019:49).

Bu söyleme göre komik olanın bir şeyler anlatması beklenmez, mekanik hareketler de komik olabilir. Bilinç için anlam üretmeyen davranışlar komedi unsuru olabilir fakat mizah unsuru olamaz. Freud’un söylediği gibi mizah bilincin gözü önünde yapılamaz. Gülmek bir reflekstir ve komedi bu refleks üzerine kuruludur. Mizahın güldürüyor olması gülünç ile karıştırılmamalı. Gülmenin yoğunluğu ve şiddeti mizahın iyi ya da kötü olmasını anlamak için ölçüt olamaz. Çok gülmenin olduğu mizah kötü ya da iyi olarak nitelendirilemez. Bir olayı ya da durumu bağlamından kopuk bir şekilde görüldüğünde gülünür fakat bu gülme durumunun komediyle olan ilişkisini ancak içeriğinin ne söylediği ile anlaşılabilir. Bir oda dolusu insanın müzikle dans ederken düşündüğümüzde bunda komik bir durum yoktur fakat bu insanların müziksiz bir ortamda dans ettiğini düşünmek gülünçtür. Bu komedidir, mizah daha derin ve bir durum anlatmak üzerine kuruludur. Örneğin dini inançlarının farklı olması gerekçesiyle

aynı mezara gömülemeyen bir çiftin mezarları bir duvar ile ayrılacak şekilde yan yana gömülmüştür ve mezar taşları bu duvarın üzerine kadar uzar, mezar taşlarının üzerinde el figürleri vardır. Onları ayıran duvarın üstünden mezar taşının üzerindeki ellerin el ele tutuşmuş olduğu görülür. İşte bu mizahtır. Bu örnekte olduğu gibi bu durum bizi keyifli bir şekilde güldürmez, buruk bir şekilde gülümsememize de neden olur. Bu nedenle mizahın iyi olup olmaması gülme miktarı ile ölçülemez. Mizah ile komedi benzer öğeleri kullanarak bambaşka sonuçlar yaratabilir. Gülme eylemi toplumsal bir olaydır kullanım durumuna göre toplumlarda farklı düşünceler ve hisler yaratabilir. Temel olarak toplumdaki katılığın ve donukluğun yumuşamasını, hoşgörü ortamı yaratılmasını sağlar.

Tan Oral'a göre, mizah bir sebebe dayalı ve bir hedefe yönelik olarak yapılır. Sebep ortadan kalkınca ya da hedef devrilince mizah susar, yeni hedef ve sebepler olduğunda yeniden ortaya çıkar. Bu duruma örnek olarak mizah dergileri gösterilebilir. Ülke tarihlerinde baskı ya da geçiş dönemlerinde aktif olan, yoğun ilgi gören mizah dergileri, o dönem geçtiğinde eskisi kadar yoğun ilgi görmez olup ya kapanmaya yüz tutmuşlar ya da hedefin uysallaşması ile kendileri de uysallaşarak komiklikler yapmaya başlamışlardır ki bu noktada mizahın yerini güldürü alır. "Komiklik ise bir nedene bağlı olmaksızın ve bir hedefi alaşağı etmeyi gözetmeksizin, herkesi ama herkesi eğlendirmeyi, güldürmeyi ister." 26 Batı dillerinde bu tür yayınlar için 'comiks' ya da 'comix' sözcüğü kullanılmakta ve 'humour'(mizah) dan ayrı bir yerleri bulunmaktadır. (Oral, 1998 ; akt. Oluk Ersümer, 2014:12).

Oral'ın bu sözlerinden hareketle mizahın içerisinde bulunan taşlama durumu komedide bulunmaz demek doğru olacaktır. Komedinin amacı salt güldürüden ibaretken mizah güldürüyü sadece araç olarak kullanmaktadır.

Arthur Koestler'e göre: "Mizah, öncelikle şaşırtmaca etkisine dayanır: iki bağlanımlı şoka. Şaşırtmak için mizahçının bir nebze özgünlüğü- düşüncenin basmakalıp alışkanlıklardan ayrılma yetisi - olmalıdır." (Koestler, 1997:99). Bu söylemden yola çıkarak söylenebilir ki mizah özgün ve yenilikçi olmalıdır. Tekrarlanan mizah, mizah olmaz. Eğer mizah taklit içermeye başlarsa o zaman komedi olur. Poetika'da komedyadan şu şekilde bahsedilir:

Komedyaya, daha önce de söylendiği gibi, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedyaya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, gülünç olanı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü, gülünç olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanır. Fakat bu kusur, hiçbir acılı, hiçbir

zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla acı veren bir ifadesi yoktur. (Aristoteles, 1987).

Komedi gülünç olanın taklidini içerirken mizah da bu görülmez. Komiklik derinlerde değil yüzeysel yerlerde görünür. Komediyada karakterlerin iyi ya da kötü olmasının bir önemi yoktur, önemli olan karakterin uyumsuz olması ve gülme duygusunu uyandırmasıdır. Fakat mizah içeren öğretilerde karakterle bir özdeşleşme yaşanır ve karakterin iyi ya da kötü olmasının önemi vardır. Mizahi içerikte okuyucu/dinleyici/izleyici karakterin hikayesinden dersler alır.

Güldüren hikayelerde karakterler betimlenirken karakterlerde genellikle aşırılıklar vardır. Fiziksel özelliklerinde ya da ruhsal durumlarında da abartı söz konusudur. Ya yaşamları ya da kişisel özellikleri olağan dışı olarak tasvir edilir. Bu olağan dışılık hiçbir anlam ifade etmeyip sadece gülünç olma üzerine kuruluysa komedi; altında yatan derin bir anlam, ifade biçimi varsa mizahtır. Mizah belli bir fikri ortaya koymak için tasarlanır. Bir buz dağının yüzeyinde görülen kısım komedi, yerin altına gömülü olan kısım ise mizahtır. Komediyi anlamak için üzerine uzun süre düşünmek gerekmez fakat mizahı anlamak için bir süre düşünmek gerekir.

Bergson, gülünç olanı üçe ayırır ilk olarak gülünçlükten bahsedilmesi için sadece gerçek anlamda insani olan şeyleri içermesi gerektiğini söyler. Bir kitap konuşmaya başlar ve bunu yaparken masadan düşerse bu gülünç olur. İnsanı gülen hayvan olarak tanımlayan düşünürlerin atladığı bir şey vardır, insan aynı zamanda güldüren hayvan olmasıyla diğer canlılardan ayrılır. Fakat güldürme durumunda dikkat edilmesi gereken ikinci şey gülünçün doğal ortamının kayıtsızlık olduğunun bilinmesi ve gülmenin en büyük düşmanının duygular olduğunun kabullenilmesidir. Acıma ve şefkat duygusu uyandıran insanlara da gülünebilir fakat böyle bir durumda öncelikle acıma duygusunun bastırılması gerekir. Üçüncü olarak gülme yankı gerektirir, insan tek başına gülemez, tiyatrolarda ne kadar çok insan varsa o kadar gülme artar. (Bergson, 2014:5-8). Bergson'un gülünç olanı ayırdığı bu üç durum da mizah için geçerlidir. Fakat mizah içeren öğretiler duygu uyandırmayı ve bu duyguların insanlarda değişim yaratmasını hedefler.

Mizah sadece mantıklı ve akla yatkın olanı içermez, absürtlük mizahın ayrılmaz bir parçasıdır. Bireyler beklenmedik olana gülerler ve absürtlük de beklenmedik olandır. Aynı zamanda saçma ve absürt de birbirinin yerine kullanılan terimler olduğundan mizah saçma olanı içerir fakat bunu yaparken saçmanın da kendi içerisinde bir mantığı vardır.

Tıpkı yaratılan hayal dünyalarda (ütopyalar veya distopyalar) olduğu gibi. Yaratılan dünyaların kendi içerisinde tutarlılığı vardır ve hikâye akışı buna göre belirlenir. Bu hikâyeye maruz kalan dinleyici ise bu saçmanın mantığını öğrenir ve onun içerisinde zihninden tahmin edilebilir hikâye öğeleri üretir. Mizah ise gülünç olanı içeren saçmanın mantığı kullanılır.

Aziz Nesin de saçmanın mantığını şu şekilde açıklar:

Mizahın bir açıklanması da, saçmanın 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; ya da şöyle diyelim, o saçmanın ona göre bir mantığı vardır. Mizaha konu olan kahramanların mantığı, kendilerince hiç de saçma olmayan, ama gerçekte topluma göre saçma olan bir mantıktır ki, bu da saçmanın mantığıdır. Nitekim Théophile Gautier mizahı «Saçmanın mantığı» diye tanımlamıştır. Her gülünç şeyin, hiç olmazsa bir yönden karşıtlığı vardır ve bizi güldüren şey, görünür bir biçim de ortaya konmuş bir saçmadan başka bir şey değildir. (Nesin, 1973:26). Gülünç her şeyin saçma da gelse karşılığının olması gülme eylemiyle bağlantılıdır.

1.1.2. Mizahın Psikolojisi

Mizahın bireyler ve toplumlar üzerindeki etkisi her zaman mizah araştırmalarının konusu olmuştur. Mizah psikolojik problem yaşayan bireylerin toplumsallaşmalarına, toplumların ise kaynaşmalarına yardımcı olur.

Mizahta duyguların işlevleri çok önemlidir. Mizahtan dolayı doğan duygular mizahın türünü etkiler. Bireysel düzeyde duygular insanların farklı toplumsal ilişkileri düzenledikleri ve sürdürdükleri otomatik, istemsiz ve hızlı tepkiler olarak düşünülebilir. Duyguyla ilişkili süreçler bireyleri toplumsal etkileşimlerde ortaya çıkan sorunlara/fırsatlara yanıt vermeye hazırlar. İkili ilişki düzeyinde karşı tarafın duygularını, inançlarını, niyetlerini anlamaya ve bunlara karşılık vermeye yarar. Toplumsal düzeyde ise bireylerin grup sınırlarını, grup üyelerini tanımaya yardımcı olurlar. Kültürel düzeyde ise kültürel kimliklerin üstlenilmesine, kültür norm ve değerlerinin öğrenilmesinde rol oynarlar. Kişiler arasındaki etkileşimin uyumlu olup olmadığını anlamak için duygusal düzensizliklerin toplumsal sonuçlarına bakmak yeterli ipucu verebilir. Duygular toplumsal

ilişkilerin kurulması ve sürdürülmesi konusunda karşılaşılan uyum sağlama davranışları ya da bunlara yönelik çözümlerdir. Belli duygular, olumlu duygulanım hali toplumsal bağ kurulmasını sağlayan bireysel ve etkileşimsel davranışları geliştirirler. Gülme/gülümseme yakınlaşma eğilimlerini canlandırır. Gülümseme öncesi yapılan tüm duygusal, fiziksel eylemler gülümsemeyle birlikte ödüllendirilir. Bu ödüllendirme dolayısıyla da insanlar bu eylemlere devam ederek hem ruhsal bir tatmin yaşar hem de topluma ya da bireye karşı bağlılığını güçlendirir. Mizah toplumsal kabul sağlar. Kişi bir gruba kabul edilmek istiyorsa kendisini olumlu bir bakışla sunmaya çalışır. Mizah kullanan kişiler ise bu grupta çok daha kolay kabul görür. Mizahın başlıca toplumsal işlevlerinden birisi de gerginliğin ve çatışmanın azaltılmasıdır. Mizah grubun moralini yükseltir ve kişiler arasındaki bağı güçlendirir. Fakat aynı zamanda güçlünün zayıf üzerindeki zaferi olarak da kullanılabilen mizah, kaynaştırdığı kadar da böler. Dışarıdakiler olmadan içeridekiler olmaz. (Atalay, 2012:15).

Mizahın sonuçlarından biri olan gülme eyleminin birey üzerinde psikolojik anlamda rahatlatıcı etkisi olması nedeniyle psikiyatri alanında tedavi yöntemi olarak kullanılabilir. İnsanın gelişimi boyunca mizah da insanla beraber gelişir, bebeklikten yetişkinliğe uzayan bu süreçte mizah ve gülme kuralları öğrenilir. Psikiyatr Emine Zinnur Kılıç, mizahın gelişimsel boyutunu 4 döneme ayırarak çeşitli kurallarla özetler.

Kılıç, birinci dönemi mizahı anlamak başlığı olarak açıklar. Bu dönemde üç-dört aylık bir bebeğin annesiyle beraber oynadığı yüz kapama-açma oyununda bebek önce annesinin bu davranışına şaşırır, sonrasında güler. Mizah şaşırılmayı gerektirir. Annenin yüzünü kapatıyor olması bebeğin gerilmesine yol açar, annenin yüzünü açması ve gülmesi ile bebek gevşer ve gülmeye başlar. Bu evrede bebekler duyguları taklit ettiği için annenin gülümsemesi ile bebek gülümser.

İkinci dönem mizahı anlama dönemidir. Bir yaşına doğru yetişkinler bebek ile fiziksel aktivite içeren oyunlar oynamaya başlar. Gıdıklama ise bunlardan biridir, mahsusçuktan bir saldırdır. Mizah bir tür oyundur, saldırı gibi görünür ama aslında sevme davranışdır. Bu gıdıklama oyunu sırasında bebeğin gıdıklamanın nereden geleceğini bilmemesi sonucunda yaşadığı heyecanlı bekleyiş ne kadar fazla ise gülme davranışı da o derece yüksek dozda olur. Fakat bu oyunun komik olması için sonunda kimsenin zarar görmeyeceğinden emin olmak gerekir. Gülme durumu karşılıklı güven ilişkisi içerisinde

doğar. Sonucundan emin olunmayan durumlarda heyecan yerini kaygıya bırakır ve kaygı durumu komik değildir.

Üçüncü dönemde ise mizah denemeleri başlar, şaşırtmanın ve uygunsuzluğun komik olduğunu öğrenen bebek ona yemek yedirmeye çalışan annesine bakarak yemek tabağını kafasına geçirir. Ortam gerilir, bu gerginliği yıkmak için bebek gülmeye başlar. Eğer çevredeki insanlar da gülerse ortada bir gerginlik kalmaz, gülmezler ise gerginlik daha da artar. Mizah acıyı hafifletmek, unutmak için iyi bir yöntemdir, bir çocuk düştüğü zaman ona gülünürse acısını ciddiye almaz ve gülmeye başlar. Aynı zamanda oyun, şaka yöntemi ile yapılan uygunsuz davranışlar bu davranışların hoş görülmesini sağlar. Oyun içerisinde kötü cümleler kurulursa bu hoş görülebilir çünkü oyun gerçek olmadığı için sözlerin de anlamları gerçekmiş gibi sayılmaz. Mizah, gerçeğin katı kurallarını sinsice delmenin bir yöntemidir. Kuralları gerçekte bozmayıp oyunda bozduğunuz sürece kurallar bozulmuş sayılmaz.

Dördüncü ve son dönemde ise artık okula başlanmıştır. Okuldaki arkadaşının annesinin arkasından ağlıyor oluşuyla dalga geçilir. Buradaki durum başkalarının benzer özelliklerine gülmenin aslında kendisinde de benzer kaygıları yaşıyor olmasından ileri gelir. Bu kaygıları yok sayar, gizler ve yenmeye çalışır. Kişiler başkalarında en çok kendinde var olan ama gizlemek istedikleri duyguları gördüklerinde gülerler. Bu hem rahatlatıcı bir durumdur hem de kişinin kendisini üstün hissetmesine yol açar. Birlikte gülmek sosyal bağları güçlendirmenin en etkili yöntemlerinden birisidir. Ama gülmenin konusu kişi veya kişilerse bu saldırganlık eylemine dönüşür. Mizah kolayca saldırı ve dışlama aracına dönüşebilir. Bazen insanların gülmesinin en önemli yöntemi dışlanan tarafta olmaktan kurtulma dürtüsüdür. Ama mizah sadece saldırganlık aracı olarak kullanılmaz, savunma aracı olarak da kullanılabilir. Cinsel dürtülerle başa çıkmanın en iyi yöntemlerinden biri de mizahtır, ergenlik dönemi bittikten sonra cinsellik mizahın yıldız konularından birisi olmayı sürdürür. Çünkü mizah en iyi doğum kontrol yöntemlerinden birisidir. (Kılıç, 2012:7).

Mizah libidinal enerjii dışavurum yöntemlerinden biri olabilir ve bu yöntem sayesinde kişi kendini topluma ya da karşısındaki bireye anlatabildiği için bir haz yaşar. Bu sayede bu enerjii mizah yöntemi ile dışarı çıkarır ve kuruntu haline dönüştürmez. Aynı zamanda mizah öz savunma çeşidi olarak da kullanılabilir ve kişi kendisini savunurken

çevresindeki insanları ilkel dürtüsü ile yola çıkararak şiddetvari bir uyarma yöntemine gitmeden uyarabilir.

Mizah bireyin kendisini ifade etme yöntemi olarak güçlü bir yöntemdir.

Toplulukların bir arada kalabilmesinin en etkili yöntemi mizahtır. Gülmenin olduğu yerde tehlike yoktur ve tehlikenin olmadığı yerde bireyler öz savunma için tetikte beklemezler. Sınırlar gevşer ve iletişim güçlenir. Bu zihinsel süreçleri açıklamak gerekmektedir. Dr. Ahmet Rifat Şahin, kişilerin mizahi uyaranları kavrama derecesinin farklı olduğunu söyler. Mizah ile güldürü duygusu birbirinden başkadır ve mizah duygusu bir uyumsuzluğun aniden ortaya çıkışı değil bu uyumsuzluğun uzun sürede anlamlandırılmasıyla ilgilidir. Freud güldürü, şaka ve mizahı ayrı ayrı değerlendirmiştir ve bunların hepsi psişik enerjinin korunması ile ilintilidir. Şaka/fıkralar yer değiştirme, yoğunlaştırma ve birleştirme mekanizmalarını kullanarak, kişinin normalde bastırması (bilinçdışında tutması) gereken saldırgan ve cinsel dürtülerini kısa bir süre içinde ifade etmesine fırsat oluştururlar. Böylece bu dürtüleri bilinçdışında tutmak için harcaması gereken enerji tasarruf edilir. Mizahta ise, kişi normalde olumsuz bir duygu beklentisi içerisindedir. Ancak ortamdaki uygunsuz ya da eğlendirici özelliklerin algılanması durumun farklı bir açıdan değerlendirilmesine böylece olumsuz duyguların değişmesine neden olur. Bu anlamda mizah, şaka ve güldürüden farklı olarak bir çeşit savunma mekanizması olarak işlev görür. Saldırgan temalı şakaları en eğlenceli bulan kişiler saldırgan dürtülerini bastırmış kişilerdir. Bunun gibi cinsel temalı şakaları da en eğlenceli bulan kişiler cinsel dürtülerini bastırmış olan kişilerdir. Temel savunma mekanizması bastırma olan ve güçlü bir süper egosu olan kişiler şakalara gülmezler. Psikopatların şakaları eğlendirici bulmaları gerekmez çünkü bu tür dürtüleri bastırmamışlardır. Nüktelerin çoğu düşmanca olduğundan dolayı da nükteler güçlü bir bilinçdışı saldırganlığı yansıtır. Espiritüel kişiler, normal popülasyona göre daha nevrotiklerdir. Fazlasıyla bastırılmış kişiler ise karmaşık şakaları basit şakalara tercih ederler. (Şahin, 2012:11). Mizaha verilen tepkilere göre bireyin ruhsal durumu anlaşılabilir ve duygu durumu hakkında güçlü çıkarımlar yapılabilmektedir. Bu nedenle aynı olaylara gülebilen insanlar benzer ruhsal özelliklere sahip olmaktadır. Gruplar/topluluklar da bu şekilde oluşur ve mizahi yaklaşımı birbirine uymayan bireyler aynı grup içerisinde bulunmazlar. Kendisini savunurken mizahı kullanmasının nedeni mizahın kabul edilebilir oluşudur. Çünkü mizah kullanılarak yapılan eylemler gülmeye yol açacağı için saldırganlığı seyreltir, bireyin kabul edebileceği bir kıvama gelir. Gülme/gülümseme durumu tehlikesizlik anlamına gelmektedir. Bu nedenle insanlar

gölünen ortamda tehlike hissetmezler ve yine bu nedenle nüktelere karşı çok büyük tepkiler vermezler. Mizah siyah ile beyazın ortasını bulma çabasıdır.

Espriler ve mizah, bireye bastırılmış duygu ve düşüncelerin serbest bırakılma olanağı verir. Birey yaşamaktan korktuğu ya da endişelendiği durumlardan sürekli bahsederek korktuğu şeyi kontrol altına aldığını düşünür. Böylelikle nesnesi olmaktan korktuğu bir şeyi espri yoluyla öznesi haline gelir. Endişe ile başa çıkma yöntemi olarak mizahı kullanarak kendisine “nefes alma/rahatlama” alanı oluşturur. Birey karşısındaki birine olumsuz duygularını ve düşüncelerini esprili bir şekilde dile getirdiğinde karşıdaki kişi rahatsız olursa en iyi savunma yöntemi olarak “espri yaptım” ifadesini kullanır. Bu espriler gerçeğin tam zıddı gibi gösterilse de gerçeğin kendisinden beslenir. (Isıyel, 2012:123). Mizah bireye ve topluma “zararsız ve kırılğan olmayan” bir alan yarattığı için olumsuz duyguları ifade etmek çok daha kolaylaşır.

1.1.3. Mizahın Türleri ve Kuramları

Mizahı daha iyi kavrayabilmek ve metinler içerisinde tespit edebilmek için öğelere ve türlere ayırmak daha doğru olacaktır. Bu doğrultuda mizahın kullanım alanına, kullanım amacına göre türlerine farklı isimler verilmektedir.

İlk olarak mizahın hoşgörü ve incitme açısından seviyelerinden bahsetmek gerekir. Mizahın hoşgörü açısından hafifinden ağırına doğru değişik adlandırmaları vardır. Latife, nükte, şaka, iğne ve taş, hiciv, alay, halt gibi başlıklar altında toplanabilir fakat günümüze kadar bu çeşitler sayıya sığamayacak kadar artmıştır. Bu mizah çeşitleri mantık yapıları, toplumda kullanılmaları ve bir düşüncüyü anlatmak için kullanılmaları nedeniyle mizah çeşidi olarak anılmalarına yol açmıştır. Latife; yumuşak, hoş kök anlamından gelmekte ve batıdaki espri motifini karşılamaktadır. Büyük bir kısmı anekdot niteliği taşır. Nükte; bir sözün, düşüncenin yanlış olması halinde ya da bir açık verildiğinde karşıdakinin hak ettiği bir davranıştır. Şaka ise her yönü ile gerçek hatta korkutucu ilişkiler zinciri hazırlanarak hoşgörü sınırını ölçen bir türdür. Şakanın açıklanması ile eğlence ve mizah elde edilir.

Şakanın kurduğu olaylar zinciri gerçek değildir. İğne ve taş, üstü kapalı yergilerdir. Kişi ya da olay gizlense de taş ortaya atılır ve konuyu bilen iki kişi arasında işler. Hiciv ise en yaygın mizah çeşitlerinden biridir, açık bir saldırı durumudur. Kelime ve kelime

oyunları ile gerçekleştirilir. Alay, çekişmeli kişiler arasında övücü, yükseltici fakat gerçek olmayan ilişkiler zinciri kurarak karşı tarafa bunun benimsetilmesidir. Son olarak halt, ise münasebetsiz bir söz söylemek, gizli işler yapmak anlamındadır. Şakaya çok benzer ama hazırlanan olaylar zinciri gerçektir. Bireyi güç durumda bırakan bir olay ya da söz karşısında kalmaktır. Halt eden kişi karşısındaki bireyi zor durumda bıraktığını kabul etmez. (Öngören, 1998:31). Bütün bu kavramlar mizahın içerisinde olan, mizah üretimine katkıda bulunan söz ve davranış biçimidir. Herhangi bir durumu mizahi bir şekilde anlatabilmek için bu öğelerden yararlanılabilir. Bu kavramların birçoğu gündelik hayat içerisinde gerçek karşılığında kullanılmıyor olsa da kavramların karşıladıkları anlamlar çok önemlidir. Bu anlamlara göre mizahın dengesi ölçülebilir ve insanlarda yarattığı etki tahmin edilebilir hale gelir.

Mizah toplumu birleştirici özelliklere sahip olduğu gibi ayrıştırıcı özelliğe de sahiptir. Mizahın kötüye kullanımından dolayı oluşan mizah türleri şunlardır: Aşağılayıcı Mizah, Cinsiyetçi Mizah, Etnik Mizah. Aşağılayıcı mizah -yani ırkçı veya cinsiyetçi mizah- bir kişiye ya da gruba aşağı nitelik atfeden, küçümseyen, kötüleyen mizah türüdür. Kişi veya gruplarla ilgili klişeler bu şekilde yaratılır ve pekiştirilir. Mizah ciddiye alınmaması mesajı içerdiğinden ayrımcılığa karşı toleransı artırır. Mizah ile ciddi bir zihniyet halinden ciddi olmayan bir zihniyet haline geçiş gerçekleşir ve bu durumda kişi örtük bir normatif standarda razı olur. Böylelikle ayrımcılığa uğrayan grupla ilgili düşünceler yeniden şekillenir ve tolerans düzeyi yükselir. Düşmanca mizahın amacı bir hasma saldırmaktan doğar. Mizahın masum niteliği kötücül dürtüleri maskeler, toplumun yerleştiği engellemelerin arkasından dolaşır. Aşağılayıcı mizah, üstünlük kuramı ile bağlantılıdır. Bu mizah; bireyin başkalarının zaaflarını, talihsizliklerini, uygunsuzluklarını aniden farkına varmasıyla yaşadığı bir üstünlük hazzından beslenir. Bu durumla beraber bireyin benlik değeri artmaya başlar. Aşağılayıcı mizah grup içerisinde kaynaşmayı, dayanışmayı sağlar. Kültürel bir araç işlevi görür. Cinsiyetçi mizahta ise bilinçdışının işlevi çok daha yüksektir. Freud'a göre mizah, anlaticıyı düşmanlıklarını daha yıkıcı yollarla dışa vurmaktan alıkoyan bir çıkış yoludur. Bilinçdışının bastırılmış saldırganlık durumlarının serbest bırakılması durumunda sadece mizah yapmayı değil dolaylı yoldan dinleyenleri de arındırması beklenir. Tabu konusu olan dürtülerle ilgili kaygıların yer değiştirme, yansıtma ve akılcılaştırma yoluyla azaltılmasına yol açtığı varsayılır. Hoş vakit geçirme paravanının arkasına saklanan mizah, kadınları aşağılama, değersizleştirme ve baskılamak için kullanılan araçlar arasında yerini alır. Mizahtaki kadın-erkek tiplemelerinin klişeleşmesi ve bunun yayılması; erkeklerin

yüceltilip kadınların değersizleştirilmesine katkıda bulunur. Bu nedenle kadınlar mizah duygusuna sahip olduklarını göstermek için gülmek ya da gülmemeyi tercih ederek mizahtan yoksun sayılmak seçenekleri arasında kalırlar. Ancak feminist çalışmalara göre şaka yapmak hiyerarşik bir eylemdir, grubun ayrıcalıklı kodlarını yansıtır. Bazılarının mizah yapmasına izin verirken bazılarına izin vermez. Dolayısıyla erkekler daha çok, daha sık ve daha cinsiyet temelli şakalar yaparlar. Son dönemde yapılan feminist çalışmalar ile kadınların mizah alanına girişi toplumsal kabul görmeye başlamıştır. Bundan öncesinde mizah edebiyatı antolojisinden neredeyse dışlanan kadınlar kendilerine yer bulabiliyor, kadın karikatüristler dergilerde çizimlerini yayınlatabiliyor durumuna gelmiştir.

Etnik mizah, bir ulusun ya da etnik grubun toplumsal, coğrafi ve moral sınırlılıklarını gösterir. Saldırganlık boyutu bir kenara bırakılırsa, etnik mizahın grubun kimlik oluşumunda ve dayanışma sırasında önemli bir rolü olduğu söylenebilir. Başkalarıyla gülmek bizlik duygusu yaratır ve şakalar için anlatıldıkları/paylaşıldıkları toplumsal bir dünya gerekir. Her durumda mizahın ikili bir toplumsal işlevi vardır: iktidardaki grup tarafından egemenliğini sürdürmek için kullanılan etnik mizah, baskıcı tarafa doğru yönelterek özgürleştirici bir silah haline gelebilir. (Atalay, 2012:18).

Dilbilim dışındaki bilim kuralları mizah öğeleri üzerine dört kuram ortaya koymuştur. Bunlar; Üstünlük Kuramı, Uyuşmazlık Kuramı, Psikoanalitik Kuram, Kavrama Kuramı'dır. (Özünü, 1999:21). Çiğdem Usta, Özünü'nün mizah kuramları olarak bahsettiği kuramlardan gülme kuramı olarak bahseder. Mizahın anlaşılabilmesi için insanların neye güldüklerinin belirlenmesi gerektiğini savunarak "Geleneksel Gülme Kuramları" adını verdiği kuramları açıklar.

Üstünlük Kuramı

Üstünlük kuramı; Aristo tarafından önerilmiş, Hobbes tarafından geliştirilmiş bir kuramdır. Herhangi bir mizah ögesi ile karşılaşan kimse, olay kahramanının yaptığı yanıtları kendisinin yapmayacağından emin olarak kendisini mizah kahramanından daha üstün hisseder ve bir rahatlama duyar. Bu durumun hoşuna gitmesi sonucunda da güler. (Özünü, 1999:21). Üstünlük kuramı bilinen en eski gülme kuramıdır. Hayatta insanlar birbirlerinin rakibidir ve birbirlerini yenmek için kusur ararlar. Kişiler birbirlerini yenmek

için özellikle hata anını bekler ve bu hatayı kendilerinin yapmamış olması nedeniyle birdenbire büyük bir gurur duyar. Alay yoluyla kazanılan bir başarı sonrası bir zafer kutlamasıdır. Eflatun'a göre kişi haset duygusuyla diğer kişinin bahtsızlıklarından zevk alır ve bu nedenle güler. Aristo da bu gülmenin altında haset olduğunu düşünür. Ona göre komedi oyuncularına gülmek, kişiyi günlük hayattaki haset duygusundan arındıracaktır. Voltaire'e göre ise gülme eğlenme duygusundan kaynaklanır, küçük görme ve öfke ile bağdaşamaz. Üstünlük kuramı tek başına gülmenin tüm durumlarını açıklayamaz. Çünkü haset duygusunun olmadığı, talihsizliklere gülünmediği başka gülme durumları da vardır. Rahatlama kuramına göre gülme insanı rahatlatır. Herhangi bir nedenle insanın içinde oluşan sinirsel enerjinin boşalması sonucunda oluşan rahatlama hissidir. Bireysel olarak duygulardan arınmayı içeren bu kuram insanların bilincinde biriktirdiği hislerden gülere kurtulmasıdır. Gülme durumu kişide biriken enerjileri de açığa çıkarmayı içerir. Bu enerji birikimi toplumsal kısıtlamalardan ya da esprinin/hadisenin kişi üzerinde yarattığı baskılardan oluşmuştur. Gülme, baskı altındaki duyguların gün yüzüne çıkmasına neden olur. Bu kuram gülme durumlarının büyük bir kısmını açıklar ama tamamını açıklayamaz. (Usta, 2009:82-90).

Üstünlük-aşağılama kuramı, mizahın başkalarının değersizliğinden ya da kişinin kendi geçmişindeki gaflarından türemiş bir üstünlük duygusu olduğunu savunur. Bu kuralı savunanlara göre mizahın özünde alay vardır. İnsanlar kendilerine benzemeyenlerin aşağılandığı ya da alay edildiği fıkralara daha çok gülerler. Özdeşleştiği kişilere gülme olasılıkları daha azdır. Kişiler taraf tutar ve tuttıkları tarafın üstün olmasını, kazanmasını ister. (Şahin, 2012:12). Bireylerin gülme eylemi gerçekleştirmesi için tek bir nedene bağlı kalmaması durumundan dolayı doğan bu kuramlar çok daha fazla başlıklara ayrılıyor da olsalar diğer başlıkların yeterince kapsayıcı olmaması nedeniyle en kapsayıcı olan başlıklar halinde açıklanır.

Uyuşmazlık Kuramı

Uyuşmazlık kuramının öncüleri Kant ve Bergson'dur. Herhangi bir mizah metninde olayların akışında, dinleyici ya da okuyucu da, olayların nasıl sona ereceğine dair bir beklenti vardır. Olaylar beklenen gibi gerçekleşmemesi durumunda insanlar bir çeşit şoka uğrar. Düşünülenin tersi olması durumunda insanlar duruma güler. (Özünü, 1999:21).

Uyumsuzluk kuramı gülme kuramları arasında en çok kabul gören kuramdır. (Usta, 2009:8290). Uyumsuzluk/uygunsuzluk kuramı birbiriyle uyumlu olmayan iki düşünce, kavram ya da durumun, şaşırtıcı ve beklenmeyen bir şekilde birleştirildiğini savunur. Bu nedenle mizah insanın yaratıcı etkinliğinin bir parçası olarak kabul edilir. Bu kurama göre birey ne denli yararlı ve zeki ise o denli güçlü bir mizah duygusu olmalıdır.

Psikoanalitik Kuram

Freud'un ortaya attığı psikoanalitik kuramına göre her insanda gizli kalmış bir saldırı isteği vardır. Zaman zaman insanlarda bu istek konuşma ve davranışlarda açığa çıkabilir. Bu nitelik gerçeklerle çakıştığında ise ortaya çıkan terslik insanları güldürür. (Özünü, 1999:21).

Kavrama Kuramı

Kavrama kuramı, Bateson öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Kurama göre olayların ve konuşmaların akışında bazı zıtlasma sorunları ve mantıksal sorunlar vardır. Bu sorunlar gülmeye yol açar. (Özünü, 1999:21).

Hakan Atalay “Gülmenin Mekanizması” başlığı altında mizah kuramlarına Kabul Edilmiş Mizah Kuramı, Yanlış Alarm Kuramı, Bağdaşmazlık Kuramı yukarıdakilerde farklı olarak başka eklemeler de yapar.

“Kabul Edilmiş Mizah Kuramı”na göre bütün şakalar bir ilk paradigmanın oluşumu sırasında bir gerilimin birikimiyle başlar. Gülmenin ortaya çıktığı o kritik anda gözlemci birden bir paradigma kayması yaşar. “Yanlış Alarm Kuramı”na göre mizahi duruma eşlik eden gülme, biriken gerilimin aslında çok da önemli bir sonucu olmayacağını ve bu nedenle endişeye gerek olmadığını grubun diğer üyelerine iletmenin bir aracıdır. “Akıl Okuma Varsayımı” mizahın gerçekte öznenin kafasından geçen düşünce süreçlerini bizim gözlemlememizden ve bizim anlamlamamızdan geldiğini söyler. “Bağdaşmazlık Kuramı”na göre insanlar beklentilerini ihlal eden şeylere gülerler. Bir arada olmaları bağdaşmaz ya da saçma görünen iki (ya da daha çok) kavramın şaşırtıcı bir şekilde birbirine bağlanması gülmeyi tektikler. “Üstünlük Kuramı”, gülmenin, kendini başkalarının üstünde,

ona karşı zafer kazanmış hissetmenin sonucu olduğunu varsayar. “Psikanalitik Kuram” için gülme, yasaklanmış duyguları baskılayan birikmiş enerjinin boşalmasıdır.” (Atalay, 2010:13).

Tüm bu mizah türleri ve kuramlarını bir örnekle anlatmak daha açıklayıcı olabilir. Örneğin, yolda yürüyen birinin kafasını bir elektrik direğine çarpmış olması durumunu mizahi anlamda incelenirse üstünlük kuramı iyi bir açıklayıcı unsur olur. Kafasını direğe çarpan kişiyi görenler bu duruma gülecektir. Çünkü talihsizlik yaşayan birisi karşısında bir üstünlüğü olacak ve bu üstünlük durumundan hoşlanacaktır. Bunu Bergson’un gülme kuramı ile açıklayacak olursak beklenmedik bir durumun yaşanması nedeniyle gülme isteğinin oluştuğu söylenebilir. Eğer günlük yaşamda elektrik direğine çarpıyor olmak normalize edilmiş olunsaydı bu durum gülünç olmaktan çıkardı. Kişinin aniden kafasını elektrik direğine vurma isteğinin gelmeyeceği düşünüldüğü için bu durum gülmeye neden olur. Yine aynı örnekten yola çıkarak şunlar söylenebilir; kafasını direğe çarpan kişiyi görenler aynı zamanda etraflarına da bakarlar. Bunun nedeni geçici sosyal grup edinmektir. Bu sosyal grup edinildiğinde birey daha güvende hisseder. Eğer çevredekiler de bu yaşanan talihsizliğe gülüyorsa artık bir sosyal grup vardır, burada dışlanan ve aşağılayıcı mizaha maruz kalan kişi kafasını direğe çarpan kişidir. Bu gruba dahil olabilmek ve aşağılanmaktan kurtulmak isteyen bir birey kendi yaşadığı talihsizliğe güler ve gruba dahil olmaya çalışır, ta ki başka biri bir talihsizlik yaşayana kadar. Başka bir talihsizlik gündeme geldiğinde artık kendisi gruba dahil olmuş, başka biri dışlanmış olur.

Mizahın kullanım amacı ne olursa olsun hem yapıcı hem yıkıcı etkiyi aynı anda gösterebilir. Daha önce de söylendiği gibi “içerdekiler olmazsa, dışardakiler olmaz”. Mizah toplumsal gruplaşmalar yaratır ve grup üyeleri mizah sayesinde kenetlenirken yine mizah nedeniyle diğer gruplardan ayrışır.

Turhan Selçuk; “Mizah (humor) yalnız güldürü değildir. Düşündüren, eleştiren, istihza eden, bir çeşit acı duygusu veren, hicveden, karşıt fikirleri kapsayan ve fikirleri beklenmedik, şaşırtıcı bir biçimde sunan türleri vardır. Kara mizah, pembe mizah deyimleri bu yüzden çıkmıştır.” Şeklinde mizahın özellikleri ve türleri ile ilgili bilgiler vermektedir. (Selçuk, 1998; akt. Çetinkaya, 2006:7). Mizah kavramının farklı farklı kelimelerle anlatılıyor olmasının nedeni, aynı anda birden fazla duyguya hitap etmesinden kaynaklanır. Bu duyguların sınıflandırılmasından sonra da farklı farklı isimler koyarak her birine özel anlam bulutları oluşturulur. Mizah çok geniş bir duygu alanını kapsadığı için bu

sınıflandırma kafa karışıklığının önüne geçmesine, bu mizah türlerine maruz kalacak kişilerin duygularına bir ad bulmasına yardımcı olur. Burada mizahın kökenlerine değinmek kara mizaha gelen süreçteki kavramların da gelişim süreçleri ile açıklanmasını zaruri kılmaktadır. Bu nedenle kara mizahın anlaşılabilmesi için tragedyadan komedyaya trajik olanın serüvenine odaklanmak doğru olacaktır.

1.1.4. Tragedya, Komedy ve Trajik Olan

Tarih boyunca insanlar kendilerini ifade edebilmek için çeşitli anlatım yolları denemiştir. Mağara çizimlerinden başlayan bu anlatım zamanla gelişmiş, değişip dönüşmüştür. İnsanların bu içgüdüsel eyleminin nedeni bilgi aktarımını sağlamak ve geliştirmektir. Aktarılan sözlü/sözsüz tüm bilgiler zaman içerisinde gelişir, yeni ve daha kapsamlı bilgiler haline gelir. İnsanlık birikimli bilgiler ile geliştiği için sanat alanındaki bilgiler insanlığın kendisini farklı farklı şekillerde daha rahat ve ayrıntılı anlatmasına yardımcı olmuştur. Resim, heykel, tiyatro, sinema, edebiyat vb. gibi birçok sanat dalının olmasının sebebi insanlığın kendisini farklı şekillerde anlatma duygusundan ileri gelmiştir. Bu sayede anlatım biçimleri çoğalmış ve her biçimin kendi içerisinde bir sistematiği oluşmuştur. Bu sayede kurallar ve sınırlar belirlenmiş, anlatı biçimleri belirli temeller üzerine kurulmuştur. Bu sanat dallarının bir ifade biçimi olması sebebiyle de çeşitli konulara -türlere- ayrılmıştır, zaman içerisinde birçok akımdan etkilenmiş ve her zaman gelişmeye devam etmiştir. Bu sanat dallarından dram sanatı, birçok sanat dalını kapsar. Özdemir Nutku bu konuda şöyle söyler:

Dram sanatının birbirinden ayrılmayacak temel öğeleri yansılama, canlandırma ve alesivon'dur. Bunun için, bu üç temel öğenin bulunduğu herhangi bir kısa bölüm, beş dakikalık bir konuşma, bir sözsüz oyun, bir gölge oyunu ya da kukla, sinema, opera hatta bir oratoryo dram sanatının sınırları içine girer. (Nutku, 1997:29).

Bu temel öğeleri içeren sanat dallarına genel olarak dram sanatı demek doğru olacaktır. Dram sanatının (tiyatronun) içerisinde gelişen iki temel tür olan Tragedya ve Komedy türleri tiyatro anlatısının temelini oluşturur. Bu iki temel tür zamanla kendi içerisinde gelişerek farklı boyutlara ulaşmıştır fakat kendi temel öğelerinden hiçbir zaman sıyrılmamışlardır.

1.1.5. Tragedyadan Trajik Olana

Tragedya, dram sanatının (tiyatronun) terimidir. Geçmişten günümüze kadar gelişimini sürdürmüş ve hala sürdürmeye devam etmektedir. Dram sanatı için oyuncu, dekor, sahne, seyirci gibi gereksinimlere ihtiyaç vardır. “Dram sanatının üç ana özelliği vardır: Dramatik olanı içermesi, içeriği en etkili biçimde yansıtacak özel bir yapısı olması, seyirci önünde oynanmak üzere hazırlanıp seyirci önünde oynanarak tamamlanması.” (Şener, 2001:16). Tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu bulunan bir eylemin taklididir; sanat ile güzelleştirilmiş bir dile sahiptir. Burada eylemin taklidi olan bahsedilen şey öyküdür. Tragedyanın dili yalın değil, karmaşık olmalıdır. Korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit etmelidir. (Aristoteles, 1987:33). Tiyatro terimleri sözlüğünde de tragedyanın etimolojik kökeni ve gelişim süreci şu şekilde yapılır:

"Keçi ezgisi" anlamında ortaya çıkmıştır. Sonradan özel bir türün adı olmuştur. Antik ve Klasik tanıma göre, yüceltilmiş sözlerle yazılan, bir kahramanın iyi bir durumdan kötü bir duruma düşmesiyle, duygusal arınmayı sağlayacak acıma ve korku duygularına yönelen bir oyun türü. Klasik anlayışta manzum olarak yazılan tragedya, daha sonra düzyazıyla da yazılmıştır. (Taner vd., 1966:111).

Klasik tragedyada, doğal olarak kahraman ön plandadır. Tragedya içerisinde kahramanın kendi yıkımını hazırlayan trajik bir hatası vardır. Kahraman erdemli kişi olduğu için bu hatanın ahlak açısından bir zayıflık barındırmaması gerekir. Fakat erdemli olduğu halde küçük bir kusur barındıran davranışlar sergilemesi ya da herkesin düşeceği bir hataya düşmesi sonucunda yaşanan yıkım seyirci üzerinde etki sağlar. Bu etki seyircinin gözünü açan ve onları uyaran bir kahramanın etkisidir. Shakespeare tragedyalarında kahramanın hatası toplumun zayıf yanını yansıtır, kahramanlar içinde bulunduğu toplum tarafından zehirlenmiş kişilerdir. (Şener, 2001:31). Tragedyalarda kahraman erdemli kişi olduğu için hikâye sonunda ödüllendirilir ve seyircinin istediği, beklediği son sunulur. Kahramanın çektiği acıya mantıklı bir gerekçe göstermek gerekir, kahraman çektiği acıların mükâfatını almalıdır. Bu sayede kahramanla özdeşleşen izleyici hikâyeden kendisine bir ders çıkarır.

Tragedyalarda kahramanlar toplum ortalamasının üstünde karakterler olmalıdır. Tragedyanın erdemli kahramanı öykü içerisinde mutluluktan felakete düşmüş bir şekilde gösterilmemelidir. Çünkü bu durum korku ve acıma yerine öfke duygusunu uyandırır. Aynı

zamanda da kötü kişileri felaketlerden kurtarıp mutluluğa erişmiş olarak göstermemelidir. (Aristoteles, 1987:39). Tragedyada olaylar mutlu olarak başlayıp kötü sona doğru gidebilir. Karakterin büyük bir acı çekmesi seyircinin içindeki acıma duygusunu uyandırır.

Kahramanın eyleminin sonunda ortaya çıkan sonuç ve bu sonuca bağlı olarak oyun kahramanından seyirciye geçen heyecanın yoğunluğunu trajik olanın en belirleyici özelliği olarak sayılabilir. Poetika'da bu duruma 'pathos' denmiştir. Nikomakos'da 'Etik' adlı yapıtında tutku, öfke, korku, cüret, kıskançlık, sevinç, dostluk, nefret, özlem, acıma gibi genelde zevk ve acı ile ilintili duygular olarak tanımlar. Acıma, kahramanın hak etmediği bir yıkıma uğramasından dolayı uyanan elcil bir duygu, korku ise aynı şeylerin kendi başına da gelebileceği endişesini ifade eden bencil bir duygudur. Seyirci bu iki duyguyu bir arada yaşar. Arisoteles'e göre bu heyecan patlaması öyle yoğundur ki yaşanarak tüketilir ve katharsis denilen arınma aşamasına ulaşır. (Şener, 2001:86). Tragedyada kahramanlar yıkımı göze alırlar, öykü evreninde buldukları konum gereği tek bir yoldan gitmeyi kendilerine zorunluluk olarak belirlerler.

Klasik tragedya çizgisinden ayrılan oyunlarda tragedyaya özgü bazı özellikler vardır. Bu bakımdan bu oyunların trajik boyutundan ya da modern tragedyalardan söz edilebilir. Klasik tragedyalardaki kendinden üstün varlıklara, tanrılara, toplumun yerleşik düzenine, bu düzenin değer ve yargılarına karşı kendini korumaya çalışan kahramanın yerini, çevre koşullarının baskısına karşı kendini korumaya çalışan, bunun için bu uğurda direnen insan almıştır. Klasik tragedyalarda ölümü pahasına girdiği tüm savaşları kazanan kahraman yerine, yenilgiyi kabul eden kahramanlar almıştır. Yenilgisini onurlu bir biçimde taşımasını bilir, kendisini zayıf, suçlu, küçük, terk edilmiş hissedebilir. Eylemleri ve kişiliği ile düşünülme hakkı etmiş, izleyicinin sevgisini ve saygısını kazanmıştır. Tragedya ile gerçekçi dramın -yani trajik olanın- en belirgin farkı, tragedyada geçici bir süre bozulan toplum düzeninde etik değerlerin egemen olmasına ve kahramanın eylemi ile bu değerleri güçlendirmesine karşın, gerçekçi dramda örtük bir değer karmaşasının sürmesi ve kahramanın eylemi ile bu karmaşayı yer yüzüne çıkarmasıdır. (Şener, 2001:114-116). Trajik olan, orta sınıfın egemen olduğu toplumda geçer ve bu toplumdaki değişimi anlatır. Amaç, rahatına düşkün seyirciyi derinden etkilemektir. Klasik tragedyada olduğu gibi şiirsel bir yanı yoktur ve olduğu gibi gerçeklikler yansıtılır.

1.1.6. Komedya ve Komik Olan

Komedya dramının (tiyatronun) en eski türlerinden biridir. Toplumdaki insan ilişkilerini gülünç bir şekilde ortaya koyar. Tiyatro sözlüğünde komedyanın tanımı şu şekilde yapılmıştır:

Güldürücü oyun türü. İnsanların, olayların ve durumların gülünç yanlarını ele alıp işleyen oyun türü. Kaba ve alaylı olmayan komik bir tiyatro türü. İnsanları gülünç duruma düşürmeyip, onların ancak zayıf yanlarını belirtir. Gülmeyi bu anlayış yaratır ve neşeli bir gülmedir yarattığı. (Taner vd., 1966:59).

Komedya ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir. Her kötü olan şeyi taklit etmez; tersine gülünç olanı taklit eder. Bu da soylu olmayanın bir kısmına tekabül eder. Gülünç olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanır. Fakat bu kusur hiçbir şekilde acılı, zararlı etkide bulunmaz. Komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla beraber acı veren bir ifadesi yoktur. Komedya da birbirine düşman olanlar birbirlerini öldürmez ve dost olurlar. (Aristoteles, 1987:21). Komedya, yanlış alaya alarak eleştirir; hatası olanı güldürerek cezalandırır. Komedya da hatanın derinine inilmez, sorunlar irdelenmez. Gerçekler görmezden gelinir ama bu duyarsız kalmak demek değildir. Komedya gerçeklerle yüzleşirken onlara katlanabilmenin, onlarla başa çıkmanın bir yolu olur. Olaylara başka perspektiften bakmayı görmek demektir ve her zaman mutlu sonla biter. (Şener,2001:138). Rastlantılar, abartılar, yinelemeler komedyada görülebilir. Komedyanın yapısını oluşturan eylemler ve durumlar farklılık gösterdikçe komedyanın alt türleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

Komedyanın dramatik yapısını oluşturan, durum, oyun kişisi, eylem, sonuç ve karar gibi öğelerin ağırlık farkları komedyanın alt türlerini oluşturmuştur. Oyunda en çok olay kurgusu vurgulanıyorsa böyle oyunlara Dolantı komedyası, oyun kişileri vurgulanıyorsa Karakter komedyası, durum ve durumu oluşturan toplum yapısı vurgulanıyorsa Töre komedyası, oyunun tezi vurgulanıyorsa düşünce komedyası dediğimiz alt türler meydana gelir. İstenilen vurgunun sağlanması için her öğe, kendine özgü bir teknikle işlenir. (Şener, 2001:139).

Sevda Şener'in tasniflendiği komedya, daha önce ele alınan tragedyadan daha tutucu bir yapıya da sahiptir ve de tüm alt türleri için de bu yapı geçerlidir. Tragedyanın aksine izleyen için umut vadeder. Gülme yöntemi ile anlattığı hikayelerden ders

çıkarılmasını sağlar fakat bunu yaparken izleyiciye kötü bir son, karanlık bir gelecek sunmaz.

1.1.7. Trajikomediyadan Kara Komedyaya

Toplumların yapısı, insan ilişkileri, kimlikler, ruhsal deformasyonlar gün geçtikçe değişmektedir. Bu nedenle de izleyiciler bu karmaşık yapıların, anlaması zor olayların, kabullenmesi güç gerçeklerle karşı karşıyadır. Bu kadar karmaşık ve iç içe geçmiş yapılar içerisinde drama sanatının (tiyatronun) iki temel türünün de birbiri içerisine geçmesini görmemek imkânsız bir hal alırdı. Tragedyanın yoğun acısı ve komedyanın olaylara başka açılardan bakarak gülünecek boşluklar yaratmasıyla modern dünyanın gerçeğine uygun, sarsıcı hikayeler anlatılması gerekirdi. Sevda Şener, kara komedyaya ile ilgili “düzeltilmeye çalışılan fakat düzeltilemeyen bir dünyanın dramıdır” der. Başlangıçta komedi geleneğinin izlediği yolu izleyerek, sorunların hafife alınması ve dertlerin şakayla geçiştirilmesi durumu söz konusudur. Sonrasında giderek durumun ağırlaştığı, şakanın ciddiye dönüştüğü görülür. Gülmenin yerini şaşkınlık alır ve insan üzerindeki psikolojik etkisi değişir. Komedyada mutlu son ve mutlu son müjdecisi durumlar gerçekleşirken kara komedyada bu durum gerçekleşmez ya da görünüşte gerçekleşir. Çözumsuzlük durumu izleyiciye korku verir. Sonuçlar ve nedenler belirsizleşir, mantıklı açıklaması olmayan bir dünyanın içinde kendisini bulan insan umarsızlaşır.

Seyirci ciddi olan duruma şakacı bir gözle bakabilir, ciddi durumu görmezden gelebilir. Fakat yaratılan ciddi durum aynı zamanda şakacı olduğu için seyirci daha korunaklı bir alandan hikâyeye yaklaşabilir. Fakat bu her zaman bu şekilde gerçekleşmez, kara komedyaya izleyiciyi korkutucu gerçekliğin ortasında terk edip gidebilir. İşte bu sarsıcı noktada seyirci bir şeylerin farkında varmaya başlar ve böylelikle oyun eğitici bir oyuna dönüşür. Kara komedyaya, çağımız insanını derinden sarsarak bir şeylerin farkına varmasını sağlamayı amaçlayan, bu amacı gerçekleştirmek için ise tiyatro geleneğinin türlü yöntemlerini kullanan bir dram türü olarak gelişmiştir. Seyirci gülme ile acıma, coşku ile mutsuzluk, hafife alma ve korku duyguları arasında dolaşır. Kara komedyaya, izleyicinin gerçek hayatta karşılaşmaktan çekineceği, görmek istemediği gerçekleri gösterir. Tragedyanın saygın kimliği ile komedyanın beceriksizliği birleşince ortaya çıkan karakterin yaşamından bir kesit görmek hem güldürücü hem de üzüntülü olabilir. Bu durum

trajikomedyalarda da vardır. Kara komedya ile trajikomedya birbirlerine çok benzeseler de trajikomedyalarda yapaylık olgusu daha baskındır.

Trajikomedya da oyun duygusu daha ön plandadır. Oyunda olan kişilerin derinliği yoktur ve seyirciden bu derinliğe düşmeleri de beklenmez. İlgiyi heyecan yolu ile etkin tutarak olayların şaşırtıcı ve sürükleyici olmasına önem verilir. Sahnede tiyatroya özgü yapay bir dünya yaratılır; bu oyun dünyasında, durumların gerçeğe yakın, olayların mantık çerçevesinde olması, oyun kişiliklerinin sosyal kimliğe sahip olması gibi özellikler ile kuşatılması beklenmez. Yapay bir düzenleme ile bilinen dünya ile sınırları keskin bir şekilde ayrılır. Trajikomedyanın en belirgin özelliği ise seyirciye ‘yapma’ bir dünya ile karşı karşıya olduğunu hatırlatmasıdır.

Trajikomedyalarda seyirci üst üste gelen çarpıcı olayları anlamlandırmak yerine kendisini akışa bırakarak heyecan olgusunu canlı tutmaya odaklanır. Bu türün de amaçladığı tam olarak budur. Acı verici olan ile güldürücü olanın aynı oyunda olması ve bunların harmanlanması yeterince şaşırtıcı ve kafa karıştırıcıdır. Kara komedya, ciddi saydığımız gerçeklerin parodisini yapar. Yaşamın çirkin, insanların umursamaz yanlarıyla karşılaşınca doğan gerilimi yansıtır. Sevmediğimiz fakat birlikte yaşamak zorunda olduğumuz bu insanlarla, istediğimiz halde üstesinden gelemediğimiz gerçeklere katlanılabilmeyenin bir yolu da gülmek, daha sonra da bunu oyuna dönüştürmektir. Kara komedya yazarları genellikle bu durumu ölüm noktasına kadar getirir, oyunları ölüm, cinayet, intihar gibi noktalarda bitirir. Bu ise ölüm noktalarından, ölümün kendisinden güldürü üretmenin trajikomedya geleneği olduğunu gösterir. (Şener, 2001:145-151).

Seyirci oyunu izlerken izlediği ve alıştığı karakterin ölümünün gerçekleşmesini istemez ve bunu beklemez. Pathos’un yoğunluğu ile seyirci gerilir ve bu gerilimin sonunda bir katarsis yaşamak ister. Kara komedya bu katarsisi seyirciye yaşatmayabilir ve seyircinin istediği gibi bir son yerine bambaşka, karanlık bir son getirebilir. Bu durumda seyirci yaşadığı acıyı atmak için bir boşalım sağlayamaz ve gerçek dünyaya karşı düşüncelerini yoğunlaştırmaya başlar.

Sevda Şener’in tiyatrodaki izini sürdüğü kara komedya yani tragedya ve komedyanın unsurları, bu tezin de ana odağını oluşturan ve de çağdaş dönemde kara komedi ve kara mizah gibi kavramlarla tanımlanan bir kavramsallaştırmanın içeriğini oluşturur. Bir alt tür olarak gelişen kara mizah ve kara komedi kavramlarının nüanslarına bakmak kavramların

bilinen yüzeysel anlamlarının ötesinde bir değerlendirmeye tabi tutulmalarını da gerekli kılar.

1.1.8. Kara Mizah Nedir?

TDK'ya göre “Yalnız güldürmeyi değil, düşündürmeyi ve yergiyi de amaçlayan mizah.” (TDK, 2021). olarak tanımlanan kara mizahın birçok tanımı yapılmıştır. Bazı kaynaklarda kara komedi olarak da geçer ve aynı anlam yerine kullanılır. Britanica Ansiklopedisine göre, “Kara komedi olarak da adlandırılan kara mizah, acı verici ya da korkunç unsurları, yaşamın anlamsızlığını ya da yararsızlığını vurgulayan komik unsurlarla yan yana getirir. Sıradan karakterler veya durumlar genellikle normal hiciv veya ironi sınırlarının çok ötesinde abartılır. Kara mizah, genellikle trajediyle ilişkili öğeleri kullanır.” (Britanica ,2021). Columbia Elektronik Ansiklopedisine göre ise, “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 boşunallığını vurgulamak için hastalıklı ya da dehşetli unsurları komik ile yan yana getiren eser’ olarak tanımlanır.” (Gökçek, 2011; akt. Oluk Ersümer, 2014). ‘Wes D. Gehring American Dark Comedy – Beyond Satire kitabında da kara komedi kavramının tanımını şöyle yapmaktadır: “Kara komedi, toplumun çoğunluğunun kutsal derecede ciddiye aldığı konulara saldıran özellikle ölüme- ve mizahını oradan başlatan bir komedi türüdür” (D. Gehring, 1996; akt. Cantürk,2018).

“Kara mizah; satirden, parodiden, hicivden, ironiden bir uzantı olarak yola çıkan ya da bu terimlerden beslenen günümüz edebiyat ve sanatının önemli unsurlarından birisidir. Kara mizah, insan yaşamının korkunç unsurlarını umursamazlıkla birleştirerek duygusuz bir şekilde ortaya koyma sanatıdır.” (Mecek, 2018:16).

Kara mizahın, yukarıda alıntılanan tanımlama çeşitliliğinden de anlaşılacağı gibi aslında sınırları çok keskin bir şekilde çizilememekle birlikte; mizahtan 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. Aynı zamanda kara mizah trajikomiktir. Tragedya ile komedyanın içinde yer aldığı bir kavramdır. “Trajedi insan hiçliğinin ve korkunun sınırı olan bu yazgıyı unutturmayan bir dil oyunudur. Her perdesiyle bu sonu gösterir, hatırlatır ve korkutur. Yolculuğun hiçliğe- yokluğa doğru olduğunu bütün çıplaklığı ile izleyenlerin yüzüne çarpar. Hayat anlamsızlaşır; melankoli tüm ağırlığıyla üzerlerine çöker.” (Gezgin, 2012:70). Trajedi de kahramanlar büyük bir yıkıma uğrar, hikayelerin sonunda ölüm vardır fakat bu ölümü dünyaya atfederler. Trajedilerin içerisinde hüznün ve drama vardır. Kara mizahta, acı ve alay birbirine karışır. Öykü evreninde bir ölüm gerçekleştiğinde bu ölüme karşı duyulan acı yerini mizaha bırakır. “Ağlanacak hale gülmek” deyimini kara mizah için kullanmak doğru olacaktır.

Batı literatüründe, kara mizah, eleştirmenler tarafından, ‘komik nihilizm’, ‘komik anarşi’, ‘apokaliptik komedi’, ‘patolojik komedi’, ‘entropik komedi’ ya da entropinin komedisi gibi değişik isimlendirmeler ile anılmıştır. Gerçekten de kara mizah, içinde kısmen nihilistik, kısmen patolojik ya da kıyamet tipi düşünceler barındırabilir. Kara mizah edebiyatı sıklıkla dehşetli olayları, kaosu, belirsizliği, ölümü, savaşı ve bunlara uyum sağlayamayan, başları dertte, mutsuz, uyumsuz, intihara eğilimli ya da bedensel/ruhsal hastalıklı bireyleri ele alır. (Oluk Ersümer, 2014:27). Kara mizah, insanların hayatlarındaki olumsuzlukları ve sonsuz mutsuzluklarını absürt/saçma öğelerle birleştirerek anlatma yöntemini kullanır. Bunu yapmasındaki temel nedenin toplumun ruhunun gittikçe kararıyor olmasıdır. İntihar edeceğini bütün topluma alenen gösteren birisinin söylediğinden daha uzun süre intihar edememesi durumunda toplumun “intihar edeceksen et.” tavrını göstermesi nedeniyle kara mizah oluşmuştur. Çünkü artık kolektif bir mutsuzluk, umutsuzluk hakimdir. Kara mizah bu durumu eleştirerek yozlaşan topluma ayna tutar, bunu yaparken didaktik bir amaç gütmeyiz. Kara mizahın hedefi eğitmek değil olanı göstermektir. Mizahi öğeler ile kötüyü gösteriyor olmak o kötünün kabul edilebilirliğini artırır. Aslında kara mizah kara bir aynadır. Umut veren sonlar kara mizahta yer almaz, bütün olaylar olması gerektiği gibi gerçekleşir ve dinleyiciye/izleyiciye katarsis sağlamaz. Beklenen sonu olduğu gibi vermez. Aristo tragedyanın bir getirisi olarak katarsis kelimesini kullanır. “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir.” (Aristo, 1987:13). Katarsis bir empati durumudur. Kişi anlatıya kendini kaptırır ve kendi içinde bir yolculuğa çıkar, bu yolculuğun sonunda duygusal bir tatmin yaşar. Korku, acı veya gerginlik yaratan duygulardan arınma anlamına gelen katarsis, kara mizahta yaşanmaz. İstenen mutlu sonu değil, istenmeyen karanlık sonu sunar. Kara mizah

izleyici/dinleyici için bir deneyim olarak kalır, onları rahatsız eder. Karanlık olanla mizahın bulunduğu bir türdür. Bu tür kendini karanlık ve umutsuz tarafıyla ele verir, diğer türlerden ayrımı bu şekilde yapılabilir.

Enis Batur, Kara Mizah Antolojisi'nin ön sözünde kara mizahın yapısından bahseder. Ona göre mizahı, kara mizahtan ayırmak oldukça zordur. Her şeyden önce kara mizah egemen değerlerle yoğun çatışma anlamına gelir. Şakadan, nükteden, “hafif mizahtan” onu ayıran bellidir fakat hiciv ve yergiden nasıl ayrılacağıının hatları belirsizdir. Yerleşik olanı didikler ve rahatsız eder. Flaubert'in deyişiyle, insanın barındırdığı derin alıklık, bölüktür. Batur'un deyişiyle “insanoğlunun anıtsal salaklığı zekayı isyana kıskırtır.” Kara mizah, atasözlerinden, kıssadan hisselerden, gemisini kurtaran kaptan hikayelerinden nefret eder. Onun için gelecekte tarih gibi umutsuzluk kuyusudur. Bu umutsuzluk dozu, onu inanç olgusundan kaynaklanan bütün değerleri acımasız kalarak sorgulamaya, dahası yerin dibine batırmaya yöneltir. Kara mizahçı, iğnelemeden duramayan; gerektiğinde sertleşen, gerektiğinde de sövgüye başvurmaktan çekinmeyen; eleştiri ve alayı ağır bir birleşim haline sokan kişi değildir. Tersine şiirsel, neredeyse hazin bir dünyası vardır. Her şeyden önce trajik geleneğe yaslanır. Hicveden, yergici, ironi ustası temelde umutlu değişimden yana olan kişidir. Bu kişiler makaraya alıyor, alay ediyorken daha iyi bir dünyanın varlığına inandığı ve bir şeyleri değiştirmek istediği için bunu yapıyordu. Fakat kara mizahçılarda böyle bir durum söz konusu değildir. Deliliğin, uyuşturucuların ve alkolün, intiharın ve cinayetin sınırında yaşar kara mizahçı. Bunun en belirgin nedeni de orada hakikatin ham halde bulunduğu inanmasıdır. (Batur, 2005:7).

Kara mizah çaresizlikten doğar. Tıpkı yaşama dair elinden her şey alınmış biri gibidir. Kaybedecek hiçbir şeyi olmayan o kişi dünyayı daha karanlıkta ve umutsuzlukta görür. Aynı zamanda elinden hiçbir şey gelmemesi durumudur. Yaşanan trajik olaylara karşı hiçbir şey yapamamanın verdiği huzursuzluk, düş karanlığı ile birlikte doğar. Kara mizah gerçeği değiştirir ve dönüştürür. Böylelikle yarattığı alternatif dünyadaki her öge kendi kuralını kendi belirler. İzleyiciye/dinleyiciye alternatif bir dünyada yaşanan umutsuzluğu sunduğu için de kaosa sürüklemeyi, sorgulamaya ve düşünmeye neden olabilir. Ama asıl amacı bu değildir, gerçeği olduğu gibi yansıtmaktır. Mutlu sonlara yer vermediği için tragedya gibi her son umutsuzluk ve umutsuzlukla biter. Kara mizah, sosyal norm ve kabulleri ihlal eder. Ölüm, cinayet vb. konularda mizah yapmaktan çekinmez. Bunu yaparken takındığı alaycı tavır ile toplumdan bunlar üzerine şaka yapmak

için izin alır. Toplumsal tabulara saldırırken duygusal bir boşalım yaşar ve yanlış olanı eleştirmenin hazzını yaşar. Stres ile başa çıkmayı sağlar, toplumsal huzursuzluk ortamında yapıldığında duygusal boşalım sağlar.

1.2.Psikopatoloji

Psikoloji sözlüğüne göre psikopatolojinin iki anlamı vardır. 1- Ruhsal ve davranışsal bozuklukların etiolojisiyle, hastalığın ilerlemesi, belirtilerin tanı ve tedavisiyle ilgilenen bilim dalı. Bu anlamıyla, psikopatoloji terimi, anormal psikoloji ile eş anlamlıdır.

2- Ruhsal ve davranışsal bozuklukların biliş ve davranışlara yansımaları ya da dışavurumu. Bu anlamıyla psikopatoloji terimi, ruhsal bozukluk ile eş anlamlıdır. (Psikoloji sözlüğü, 2021).

“Psikolojinin ruhsal bozuklukları inceleyen dalı olarak tanımlanabilen psikopatoloji kavramı, bir ruhsal bozukluğun durumu ve seyri olarak tanımlanabileceği gibi aynı zamanda ruhsal bozuklukla birlikte normal ve etkili davranış yapısından anormal bir sapma olarak da tanımlanabilmektedir.” (Budak, 2003; Öztürk, 2004; akt. Biber, 2012).

“İnsanlarda meydana gelen duygular, düşünceler ve ruhsal bunalım kaynaklı konularda araştırma yapan bilim dalına Psikopatoloji denilmektedir. Psikiyatride patoloji hastalık sürecinin incelenmesine psikoloji dilinde psikopatoloji denilmektedir. Psikopatoloji ise düşünce ve davranışlarda ortaya çıkan değişik durumların varlığını ve nedenini tanımlar. Kişilerde meydana gelen ani ruhsal değişimler, yaşamın kalitesini değiştiren davranışların çoğunluğu Psikopatolojinin konusudur.” (Hürriyet, 2021).

“Psikopatoloji, psikolojik bozuklukların anlaşılması için yapılan bilimsel çalışmaları içerir. Psikolojik bozukluk bireyin yaşadığı sıkıntı (distress), işlevsellikte bozulma ve tipik olmayan veya kültürel olarak beklenmeyen tepkilerle ilişkilendirilip tanımlanır. (Barlov ve Durand, 2012). Tanı Ölçütleri Başvuru Kitabı'nın 5. versiyonuna (DSM-5) göre ise; “Ruhsal bozukluk, ruhsal işlevselliğin altında yatan ruhsal, biyolojiyle ilgili ya da gelişimsel süreçlerde işlevsellikte bir bozulma olduğunu gösteren, kişinin biliş, duygu düzenlemesi ve davranışlarında klinik açıdan belirgin bir bozukluk olmasıyla belirli bir sendromdur. Ruhsal bozukluklar genellikle belirgin bir sıkıntı ya da 12 toplumsal, işle ilgili alanlarda ya da önemli diğer işlevsellik alanlarında yetersizlik ile gider.” (Koroğlu, 2014; akt. Bilen, 2019:11).

Genel olarak, anormal olan yani genel olandan, alışılmış olandan farklılık gösteren psikolojik davranışların genel adına psikopatoloji denir. Türkiye Psikiyatri Derneği web

sitesine göre, psikolojik bozukluklar şu şekilde sıralanır; Bipolar Bozukluk (İkiuçlu bozukluk, Manik Depresif Hastalık), Depresyon, Yaygın Anksiyete Bozukluğu, ObsesifKompulsif Bozukluk, Sosyal Fobi, Panik Bozukluk, Travma Sonrası Stres Bozukluğu, Özgül Fobiler, Obesite, Yeme Bozuklukları, Erişkin Dikkat Eksikliği ve Hiperaktivite Bozukluğu, Uyuşturucu Madde Bağımlılığı, Nikotin Bağımlılığı. (Türkiye Psikiyatri Derneği, 2021).

1.2.1. Kişilik, Psikolojik Bozukluklar

Kişilik tanımı, psikoloji tarihi boyunca çok fazla kuramcı tarafından irdelenmiş bir kavramdır. Bu kavram her kuramcı tarafından farklı yorumlanmıştır. Bireyleri birbirinden ayıran temel bilişsel öğeleri içeren kişiliğe yaklaşımlar değişmektedir.

Jung, insanları kişiliklerine göre iki ayrı gruba ayırmıştır: İçe dönük insanlar ve dışa dönük insanlar. İçe dönük insanlar sıkılgan, utangaç ve yalnızlığı tercih eden insanlardır. Topluluk içinde rahat hareket edemez ve kendilerini huzursuz hissederler, içsel çatışma yaşadıkları zaman ise sosyal ilişkilerini en aza indirirler. Dışa dönük insanlar ise grupla çalışmayı seven, yalnızlıktan uzak duran ve girişken insanlardır. (Ukray, 2017:20). Gündelik hayatta bilinen, hatta sıklıkla kullanılan içe dönük kişilik ve dışa dönük kişiliği tespit etmesi çok zor değildir. Bireyin sosyal konumu, davranışları ile kolayca tespit edilebilir.

Kişiliğin oluşmasına katkıda bulunan pek çok faktör vardır. Bunlar; genetik özellikler, yaşanılan aile ortamı, çocuğun içinde bulunduğu sosyal çevre gibi etmenlerdir. Bu nedenle kişiliği birçok kavramın bütünleşmesi olarak nitelendirmek çok daha doğrudur. Bu kavramları iki ana başlıkla incelemek gerekir bunlar: Mizaç ve karakterdir. Kişilik ise mizaç ve karakterin birleşimi olarak kabul edilmektedir. (Cloninger, 1987; akt. Oral, 2016). Bu durumda bireyin kişilik tipini belirlerken genetik özelliklerine ve içerisinde bulunduğu sosyal çevreyi göz ardı etmemek gerekir. Bu durumda Jung'un ortaya attığı içe dönük kişilik ve dışa dönük kişiliği bireyin genetik özellikleri ve yaşadığı çevre ile tespit edebilmek olanaklıdır.

Freud'un psikoseksüel gelişim kuramına göre ise kişilik; İd, Ego ve Süper Ego başlıkları altında ayrılır. İd, ilkindir ve biyolojik bir parçadır. Doğuştan sahip olunan tüm dürtülerin kaynağıdır. Ego, kişiliğin düzenleyici, denge ve uyum sağlayan parçasıdır.

Süperego ise bireyin ahlaki yönünü, toplum içerisindeki davranışları kontrol eder. Süperego, çocukluk evresinde aile ve toplum tarafından aktarılan geleneksel değerlerin etkileşimi ile gelişir, ödül ve cezalar ile pekişir. Bu üç bölüm birbiriyle bütünleşerek dinamik bir bütün olan kişiliği oluşturur. (Özdemir vd., 2012:570). İd, iç güdüler ile hareket etmeyi temsil eder. Toplumsal dengeden sıyrılmıştır, sadece kendi varlığı ve yaşam savaşı üzerine hareket eder. Hayatta kalma güdüsü İd ile alakalıdır, öğrenilmiş değildir. Ego, İd ile Süper Ego arasında kalan kontrol merkezidir. İd'in isteklerini bastırarak Süper Ego ile arasındaki dengeyi sağlar. Süper Ego ise kurallar ve değerler ile hareket eden, öğrenilmiş davranışlardır. Emirler ve yasaklara göre yol haritası belirler.

Kişiliği tanımlarken spesifik olmak gerekir. Örneğin; Aslı'yı tanımlarken yemek yediği ya da yürüdüğü söylenirse bu onu diğer tüm insanlardan ayırmaz. Kişilik ayırt edici, farklı kılan bir özellik olmak durumundadır. Aynı zamanda bireyin tutarlılık gösterdiği özellikler kişilik olarak tanımlanır. Sokakta yürürken ayağı kaldırıma takıldığı için sinirlenen bir kişi sürekli olarak bu davranışı gösteriyorsa bu onun kişilik özelliği olur fakat bir defaya mahsus olarak yaptıysa bu kişilik özelliği olarak sayılmaz. Tutarlılık ve sürdürülebilir olmak kişilik özelliği için önemlidir.

Psikoloji biliminde, nevroz yani normal olmayan davranışların çeşitli sebepleri bulunmaktadır. Bu normal olmayan davranışların altında yatan birçok sebep olabilir; stres, zorlanma, arzulanan şeyi elde edememe, psikolojik ihtiyaçların karşılanamaması, kalımsal hastalıklar, aşırı kaygı gibi nedenlerle ortaya çıkabilir. "Freud, nevrozun id ve ego (ben) arasındaki çatışmalardan ortaya çıktığını savunur." (Tögel,2013). Bireyin gerçekle olan bağını kesen, halüsinasyon, sanrı gibi belirtilerle ortaya çıkan ruhsal hastalıklara ise psikoz denir. Nevroz ile psikozun ayırt edilmesindeki temel nokta gerçeklik ile bağlantıdır. Psikozlu hastalar gerçekte olmayan şeyleri görebilir, duyabilir. "Freud, psikozun ise ego (ben) ve dış dünyanın arasındaki çatışmaların bir sonucu olduğunu öne sürdü." (Tögel,2013). Bireyin kendi benliğinin farkında olması durumu nevroz ile ilişkilidir, eğer birey kendi benliğini ve gerçeklik algısını yitirmeye başladıysa bu durum psikoz ile ilişkilendirilir. Psikanalitik kurama göre nevrozlarda temel patoloji bunaltıdır.

Bunaltının öznel ve nesnel belirtileri ya olduğu gibi yaşanır ya da bastırılır ve yerine özel savunma düzenekleri ile oluşan belirtiler geçer. Örneğin yer değiştirme (displacement) düzeneği ile bunaltı, asıl kaynağından özel bir nesneye ya da duruma aktarılır ve böylelikle fobiler, obsesyonlar, kompulsiyonlar oluşur. Bunaltı önce bastırılır, sonra bedensel bir işlev bozukluğuna döndürülebilir ve böylelikle

histerik nevroz (konversiyon nevrozu) ortaya çıkar. (Öztürk ve Uluşahin, 2011).

M. Orhan Öztürk ve Aylın Uluşahin'in Ruh Sağlığı ve Bozukluklar I kitabında nevroz ve psikozun birey üzerindeki etkileri karşılaştırılarak veriliyor. Verilen tablodaki bilgiler şu şekildedir;

Psikozlu hastalarda genellikle hastalığın şiddeti ağır, nevrozlu hastalarda ise görece hafif seyreder. Psikozlu hastalarda kişilik bütünlüğü ve benlik işlevleri dağılmıştır nevrozlu hastalarda ise dağılmamıştır. Psikozlu hastalarda beden imgesi, gerçeği değerlendirme bozuk olup, hastalığı kabullenmeme görülebilir. Yanılsama ve varsanılar yaşanabilir, duygulanım bozukluğu ve bilişsel bozukluk olabilir. Psikozlu hastalarda düşünce bozukluğu vardır ve toplumla uyumları yoktur. İnsan ilişkileri bozuk, çelişkili ve tutarsızdır. İş uyumu bozuktur ya da yoktur. Savunma düzenekleri ise gerileme, yadsıma, yansıtma, içe atım, bölünme ve somutlaştırmadır. Nevrozlu hastalarda, benlik sınırları belirlidir, beden imgesi bozuk değildir, hastalıklarını kabullenme vardır. Yanılsama ve varsanılar yoktur. Duygulanım bozukluğu olabilir, düşünce bozukluğu yoktur ya da çok azdır. Bilişsel bozukluk görülmez, topluma uyum ve iş uyumu yeterlidir, insan ilişkileri genellikle bozulmaz. Savunma düzenekleri bastırma, saplanma, yer değiştirme, yalıtım, karşıt- tepki kurma, yapma-bozma, döndürmedir. (Öztürk ve Uluşahin, 2011).

Yukarıdaki bilgilere bakarak hastaların nevrozlu mu psikozlu mu olduğunu ayırt etmek kolaylaşacaktır. Nevroz terimi güncel olarak psikoloji biliminde yaygın olarak kullanılmamaktadır. Onun yerine psikonevroz, psikonevrotik, nevrotik gibi kavramlar daha yaygın olarak kullanılmaktadır. Birçok kaynakta farklı terimlerle anılsa da temelde aynı anlama karşılık gelmektedir. Nevrotik bozukluklar; panik bozukluk, fobik nevroz, agorafobi, sosyal fobiler, özgül fobiler, saplantı-zorlantı bozukluğu, post travmatik stres bozukluğu, hipokondriyazis, nevrasteni, depersonalizasyon- derealizasyon sendrom, somatoform bozukluklar, histerik nevroz, konversiyon bozukluğu, disosiyatif bozukluk gibi tanımlamaları ve sınıflandırmaları içerir. Temel ruh sağlığı bozuklukları ise on ayrı bölümde incelenir bunlar; şizofreni, sanrısız bozukluklar, duygulanım bozuklukları, nevrotik bozukluklar, kişilik bozuklukları, cinsel uyum bozuklukları, ruhsal etkenlere bağlı olan fizyolojik işlev veya yapı bozuklukları, organik ruhsal bozukluklar, psikoaktif madde kullanımına bağlı bozukluklar, çocukluk çağı ruhsal sorunları ve bozukluklarıdır. (İÜ Auzef, 2021). Temel ruh sağlığı bozuklukları altında bulunan başlıklar kendi içerisinde

başlıklara ayrılarak çok fazla dala ayrılmakta, psikolojik sorunları spesifikleştirmektedir. Ayrıca Freud “Psikopatoloji Üzerine” adlı kitabında ‘Kaygı Nevrozu’ adlı başlığa ağırlık vererek birçok psikolojik rahatsızlığın temelinde bunun olduğunu öne sürer.

1.2.2. Anksiyete (Bunaltı Bozukluğu)

Anksiyete, bireyin çok kötü bir haber alacakmış gibi hissetmesi ve bu konuda endişelenmesiyle oluşur. Kişi felaket haberini beklemeye başlar, bu konuda gerilir ve strese girer. Gündelik yaşamda her birey anksiyete yaşayabilir. Freud’a göre normal insanın duyduğu anksiyete, nevrotik anksiyeteden hem yoğunluğu hem de niteliği yönünden farklılık gösterir. Normal insanların duyduğu anksiyete gerçekçi bir anksiyetedir, eş duygu olarak korku örnek olarak söylenebilir. Gerçekçi anksiyete mantık çerçevesinde ve anlaşılabilir niteliklere sahiptir bu özelliği ile nevrotik anksiyeteden ayrılır. Freud’a göre cinsel içgüdüler dolaysız bir anlatım yolu bulamazlarsa enerjileri yön değiştirerek anksiyeteye dönüşür. (Geçtan, 1997). Anksiyete nevrozu tek başına ya da diğer nevrozlarla birlikte görülebilir. Anksiyete nevrozunun içerisinde genel bir tedirginlik durumu vardır. Bu sıkça rastlanan bir sinirlilik belirtisidir. Ayrıca uykusuzluk anksiyete nevrozunun bir parçasıdır. Anksiyete nöbetlerinde birey felç olacağı, aniden öleceği, çıldıracağı gibi düşüncelere kapılabilir ve bunun yanında fiziksel olarak da tepki verebilir. Kalp spazmı, solunum güçlüğü, ter basması, yoğun açlık gibi şekillerde ortaya çıkan fiziksel tepkiler verilirken anksiyete hissi anlaşılabilir bir şekilde geri çekilerek ‘kendini rahatsız hissetme’ olarak tanımlanır. (Freud, 2020). Çocuklukta ya da yetişkinlikte korku dolu bir rüyadan uyanılınca kalp hızlı bir şekilde çarpmaya başlar ve kısa süreli bir korku yaşanır. Biraz zaman geçince bunun bir rüya olduğunun farkına varılır ve tekrar uykuya dalınır. İşte anksiyete bireyin uyanırken yaşadığı ve uzun süren, kaynağı kişi tarafından açıklanamayan bir durumdur. (Öztürk ve Uluşahin, 2011).

1.2.3. Panik Bozukluk

Panik Bozukluk, bir diğer deyişle panik atak aniden ortaya çıkan ve tekrar eden bireyi dehşet içerisinde bırakan yoğun korku nöbetidir. Panik nöbetleri kişide katlanılması zor bir ürküntünün yaşanmasına neden olur. Birden ve tüm yoğunluğu ile ortaya çıkarak

çarpıntı, soluk almada güçlük, aşırı terleme, bayılma duygusu, baş dönmesi gibi korkutucu duygular yaşanır. Nöbetlerin sıklığı ve süreleri çeşitlilik gösterebilir. (Geçtan, 1997). “Panik bozukluğunun en temel özelliği yineleyici, ne zaman başlayacağı önceden kestirilemeyen "beklenmedik" panik ataklarının görülmesidir.” (Tükel, 2002).

1.2.4. Fobik Nevroz (Fobiler)

Bir obje, figür ya da durumlar karşısında duyulan güçlü korku olarak tanımlanabilecek olan fobiler çok sık görülürler. Kişi bu obje, figür ya da durumlardan kaçmaya çalışır. Fobik hastalarda sıklıkla çabuk heyecanlanan, ürken kişiler olduğu göz önünde bulundurmak gerekir. (Öztürk ve Uluşahin, 2011). Fobilerde anksiyetenin yöneldiği objenin seçimi bir rastlantı değildir. Anksiyetenin içeriğine göre bir anlam taşır. Simgeleştirilmiş bir korku mevcuttur. Fobik tepkiler kendi içlerinde isimlendirilir. Örneğin Agorafobi geniş alanlara, sokaklara karşı geliştirilmiş bir fobi olarak tanımlanır. Panik nöbeti olan insanların birçoğunda agorafobi de bulunur. Sosyal fobi, utandırıcı ya da küçük düşürücü bir duruma düşerek toplumun onayını yitirme anksiyetesidir. Birey toplum tarafından kabul edilmeyeceğini, uyum sağlayamayacağını ve yalnızlaşacağını düşünerek korku yaşar. Bu hastalığa sahip kişiler topluluk önünde konuşma yapamaz. (Geçtan, 1997). Fobik durum birçok olaya ve nesneye karşı yaşanabileceği için özgül fobiler kavramı ortaya çıkmıştır. Yükseklik korkusu, kan verme korkusu, böcek korkusu vb. gibi korkular ortaya çıkabilmektedir.

1.2.5. Saplantı- Zorlantı Bozukluğu (Obsesif Kompulsif Bozukluk)

Obsesif kompulsif bozukluk, sürekli tekrar eden düşünceler nedeniyle rahatsız olan bireyin bu rahatsızlık hissinden kurtulmak amacıyla sürekli olarak tekrarladığı ritüellere verilen bir addır. İrade dışı gelişir ve engellenemez. Obsesyon, bireyin kendi zihninin ürettiği tekrar eden düşünceleri bastırmaya, yok saymaya çalıştığı; kişiyi rahatsız eden ısrarcı düşünceler, dürtülerdir. Kompulsiyon ise obsesif düşünceleri zihinden uzaklaştırmak için, bu düşüncelerin yarattığı sıkıntıyı azaltmak için yapılan irade dışı ve tekrar eden davranışlardır. Freud'a göre obsesif-kompulsif davranışların klinik belirtileri şöyledir. “hastanın zihni gerçekte kendisini hiç ilgilendirmeyen düşüncelerle doludur ve

kendisine yabancı gelen dürtüler hissetmektedir; arada bir, karşı duramadığı eylemlere geçmek zorunda kalır. Zihnine takılan bu düşünceler (obsesyonlar) hasta için hiçbir anlam taşımadığı için, çoğu kez kendisine de saçma gelir. Karşı koymayı bir türlü başaramadığı bu düşünceler onu bitkin düşürene dek oylar ve bir ölüm kalım sorunuyla karşılaşmışçasına kaygılandırır” Toptaş; 2022:96)

Çocuk ve ergenlerde en sık görülen belirti bulaşma obsesyonudur. Yıkama, yıkanma, temizleme ya da bulaşmış olduğu düşünülen nesnede kompulsif tarzda kaçınma yaşanır. En çok görülen ikinci belirti ise kuşku obsesyonudur. Bu obsesyonu kontrol etme kompulsiyonu izler. Üçüncü en sık görülen belirti ise kompulsiyon olmadan zihinde beliren obsesyonel düşüncelerdir. Bu obsesyonlar ise genellikle cinsel ya da saldırgan bir eylemle ilişkilidir. Kişi bu düşüncelerden dolayı kendisini kınar. Daha az olarak da simetri, kesin olma obsesyonları görülür. (Karaman, Durukan ve Erdem, 2011). Takıntılı olmaya aday kişi içindeki kirlilik, zıtlasma, saldırganlık ve inatçılık duygularıyla mücadele etmek için bazı savunma mekanizmaları geliştirir. Takıntılı kişilikte karşıt tepki oluşturma, yalıtma, bastırma savunma mekanizmaları kullanılır. Takıntı hastalığında buna yer değiştirme ve yap-boz mekanizması eklenir . Psikanalitik ekol obsesyonel düşünceleri dürtü türevleri olarak değerlendirir. Kimi zaman bu dürtüler aynı şekilde kalır, kimi zaman da zorunlu olarak zihne gelen ve rahatsızlık veren düşüncelere dönüşür. Obsesif kompulsif kişi anal erotik ve saldırgan dürtülerini bilinçdışında tutmak için yalıtma, karşıt tepki oluşturma, yap-boz savunma mekanizmalarını kullanır. (Akt.Toptaş,97)

1.2.6. Post Travmatik Stres Bozukluğu

Korkutucu olayların yaşanması sonrasında, o olayın gündelik yaşam içerisinde ya da rüyada tekrar yaşanması veyahut olayı hatırlatan durumlardan kaçınmaya yol açan aşırı uyarılmışlık durumudur. Kişiyi aşırı korkutan, çaresiz hissettiren, beklenmedik olayların yarattığı etkilere ruhsal travma denir. Doğal afetler, savaş, işkence, tecavüz gibi insan eliyle yapılan travmalar, kazalar, beklenmedik ölümler, ciddi-ölümcül hastalıklara yakalanma durumları bireylerde ruhsal travmaya yol açabilir. Travmalar sonucunda görülen rahatsızlıklardan biri de depresyondur. Uykusuzluk, kabus görme, olayla ilgili anıların sık sık hatırlanması, aynı olayın tekrarlanacağı korkusu, kolay irkilme, çabuk sinirlenme,

gelecek ile ilgili plan yapamama, yabancılaşma, olayı hatırlatan durumlarda huzursuzluk hissi ve bu durumdan kaçınma davranışları sık görülür. (TPD, 2021).

1.2.7. Bipolar Bozukluk

Psikolojik bozukluklar arasında olan bipolar bozukluk şu şekilde tanımlanır: Bipolar bozukluk, kişinin bir anda kendini çok iyi hissederken, bir süre sonra içine kapanık bir hale gelmesine neden olabilir. Bipolar bozukluk, kişinin manik depresyon tanımına da uyan ruh hallerine bürünmesine sebep olabilir. Bu nedenle hastalığa tanı konma aşamasında, psikologlar tarafından yapılacak değerlendirme büyük önem arz etmektedir. Bipoların en belirgin özelliği kişinin ruh halinin uçlarda olmasıdır. Bipolar bozukluk en yüksek seviyede kişi hiperaktif bir ruh haline bürünür ve kendini çok mutlu hissederek. Fakat depresyon haline büründüğünde ise dış dünyaya kendini kapatabilir ve hatta intihar eğilimi gösterebilir. (Acıbadem, 2021). Bipolar bozuklukta kişi duyguları en uç seviyede yaşar; manik dönemde çok hareketli, depresif dönemde ise dip duygular ile bezenirler.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA KARA MİZAH VE FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

Bu bölümde sinemada kara mizah türünün yeri ve film örnekleri yer almaktadır. Sinemada kara mizah kavramı, kara komedi kavramıyla aynı anlamda kullanılmaktadır fakat bu tezde kara mizah olarak adlandırılmaktadır. Kara mizah sinemada bir alt tür olarak karşımıza çıkar.

2.1.Sinemada Kara Mizah

Sinemada çoğunlukla kara komedi (dark comedy) olarak adlandırılan fakat bu tezde 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. Sinema alanında türleri oluşturmak için birden fazla kriter gerekir. Filmin teması, mekânı, tarihsel zamanı, ana karakterleri, ele aldığı konu, konunun işleniş biçimi göz önünde bulundurularak kategorilendirilir. Nilgün Abisel, Popüler Sinema ve Türler adlı kitabında sinemada tür kavramının, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yöntem kullanarak daha önce denenmiş olduğu için zarar riskinin düşük olduğu filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıktığını söyler. (Abisel,1999). Tür genel bir tanım ve benzerlikler içeren filmlere verilen isimdir fakat türler sabit değildir, gelişip değişebilir. Türler birbirlerinden beslenebilir ve karma türler ortaya çıkarabilir. Kara film (film noir), Gangster, Spagetti Western, Romantik Komedi gibi türler alt türe örnek olarak verilebilir. Komedinin aynı zamanda aksiyonkomedi, bilim kurgu-komedi, absürt-komedi, romantik-komedi gibi alt türleri bulunmaktadır.

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.

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 ölümlerle ilgili tabuların çığnemesinden 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 mizahta karakter genelde talihsizliğini kabullenmekte zorlanır çünkü bu talihsizlik genellikle toplum/insan eliyle yapılmış sistemden kaynaklanan bir talihsizliktir. Genellikle insanın kötü, acımasız, hırslı, açgözlü tarafının ya da saçma kural ve düşünce kalıplarının kurbanı olan kahraman bunları kabullenmekte zorlanır. Kara mizahta kahramanın başına gelenleri kabul etmekten ziyade sorgulaması söz konusudur. Bu yüzden rahatlatıcı bir kabulleniş ve huzurlu bir son bulunmaz. (Ersümer, 2014:151).

Kara mizah filmlerine gülme durumu aslında ahlaki olmayan bir durumdur. Kötü, dehşetli olana gülme durumu gülme teorilerinden uyumsuzluk teorisi ile açıklanabilir. Bu gülme durumundan sonra izleyiciye huzursuzluk ve pişmanlık hissi yaşatılır. Bu nedenle izleyiciye aslında kural yıkıcı bir deneyim yaşatılır. Bu deneyim aynı zamanda huzursuzluk

ve gerginlik hissini beraberinde getirir. İzleyiciyi huzursuz etmek kara mizahın doğasında vardır.

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

Sinemada Stanley Kubrick'in yönettiği Dr. Strangelove filmi kara mizah türünde en öne çıkan filmlerden biridir. Filmde, Soğuk Savaş Dönemi'ne farklı bir bakış söz konusudur. General Ripper, emrindeki askerlere SSCB'ye nükleer saldırı emri verir, sebebi ise SSCB'nin Amerika'da yaşayan insanların vücut sıvılarını kirletmesidir. Ülkenin başkanının da içinde bulunduğu bir komite toplanarak durum değerlendirmesi yapar ve bu süreci engellemeye çalışırlar. SSCB Büyükelçisi, Rusya'nın kıyamet silahı ürettiğini ve kendilerini korumak için otomatik olarak bu silahın devreye gireceğini söyler. Eski Nazi bilim adamı Dr. Strangelove, bu silahın yaydığı radyasyon sebebiyle en az yüzyıl yer altında yaşamak gerektiğini söyler. Yeraltında yaşamak için insan seçme işini bilgisayara bırakmayı önerir ve bir erkeğe en az on kadın tahsis edilerek insan ırkını yeniden oluşturulabileceğini öne sürer. Aynı zamanda yoğun hiciv içeren bu filmde dikkatleri çeken ve hiciv dolu olan karakter ise Dr. Strangelove'dur. Uçuk planlarını anlatırken filmde bulunan dünyanın sonu tasviri, kara mizah filmlerinde bulunan stil özelliklerindedir. Kara mizah filmlerinde kaos dünyası, karanlık gelecek tasviri, dehşetli durumlar yaşanırken karakterlerin gündelik hayatlarına devam etmesi gibi unsurlar ön plandadır. Film boyunca dünyanın sonu gelecek mi gelmeyecek mi ikileminde kalan seyirci gerginlik yaşar. Bu huzursuzluk kara mizah filmlerinin en temel özelliğidir.

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 filmlerin 'kara' kısmına odaklanılmış, yalnızlık, mutsuzluk, büyük şehir sıkıntıları gibi durumları yaşayan karakterler ve bu karakterlerin psikolojilerini, içinde yaşadıkları ortamı anlatmak üzere filmler üretilmeye başlanmıştır.

2.1.1.Modernizm ve Kara Mizah İlişkisi

Sinemada kara mizahın temasını belirleyen en önemli unsur modernizmdir. Kara mizah filmleri, modernitenin bir getirisi olan yalnızlaşma, yabancılaşma, iletişimsizlik, aidiyetsizlik gibi temaları kendisine konu edindiği için modernizmden bahsetmek gerekir. Kara mizah filmleri genellikle modern yaşamın içerisinde sıkışmış bireylerin hayatlarına yönelir, onların bunalımlarına kulak verir ve bunun üzerinden bir toplum eleştirisi yapar.

Kara mizahta da olduğu gibi modernizmin de başlangıcı bulanıktır, kesin bir başlangıç çizgisi çekilememektedir.

Modern, modernizm sözcüğü gündelik yaşamda yeni olan, güncel olan, çağdaş olan anlamına gelmektedir. Artık eskiye benzemeyen, yenilenerek yaşanan çağa ayak uyduran her şeye modern denilebilir. Şimdiki zamanda yaşanan hayattan bahsederken 'modern yaşam' denmesinin temel nedeni; yaşanan zamanın geçmişten farklı ve nispeten daha iyi bir versiyonu olmasıdır. TDK Online Sözlük'te 'Modern' kelimesi için 'Çağdaş', 'Modernizm' için ise 'Çağdaşlık' kelimeleri karşılık bulmuştur. (TDK,2021).

Yalnızca 'yeni' değil, aynı zamanda 'güncel' anlamına gelen modernin sadece henüz görülmemiş bir şeyleri belirtme değil, ayrıca bir şeylerin

yerini alma ve yerine geçme gücü vardır. ‘Yeni’ anlamında modern, farklı kuşakların bir arada yaşamasının hatları boyunca eskiyle bir arada yaşamaya ve eskinin yaşamasına olanak sağlar. Ancak ‘güncel’ anlamında modern ‘eskinin’ ortadan kalktığını, artık var olmadığını ya da geçersiz hale geldiğini akla getirir. ‘Modern’ diye gönderme yapılan her zaman, 19. yüzyıla kadar yaygın olarak antikiteyi ifade etmek için kullanılan bir geçmişe karşıdır. (Kovacs,2010).

Modern, modernizm yeni bir düşünce perspektifi oluşturarak geçmişteki kurallara yeni bir bakış getirmiştir. Ansızın ortaya çıkan bir düşünce akımı olmadığı için bu kavramı anlamak için Sanayi Devrimi, Rönesans, Fransız İhtilali’ni iyi tahlil etmek gerekir. Buradaki unsurların bir araya homojen bir şekilde gelişiyse beraber “modern” kavramı oluşmaya başlamıştır.

Sanayi Devrimi, bir diğer adıyla Endüstri Devrimi insan ya da hayvan iş gücü yerine buharlı makinelerin iş gücünün endüstri sürecinde yer almasıyla başlayan ve tüm toplum yapısını etkileyen bir devrimdir. “Sanayi Devrimi insanlık tarihinin ikinci önemli dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. Devrim ile birlikte Batı insanının hayat tarzı köklü biçimde değişirken, dünya tarihinde ilk kez nüfus artışı ve hayat standartlarındaki artış birlikte gerçekleşmiştir.” (Güran,1988; akt. Küçükkalay,1997). Sanayi Devrimi ile birlikte tarımda makineleşmeye gidilmesi nedeniyle köy yerlerinden kentlere göçler yaşanmaya başlamış, kent nüfusunda ani artışlar görülmüştür. Öncesinde lüks sayılan kahve, çay, şeker gibi ürünler orta ve alt sınıfa ulaşmasıyla tüketim artmaya başlamış bu sayede artan talep doğrultusunda üretim bandı genişlemiştir. Üretim bantlarında yaşanan gelişme fabrikaların çoğalmasına neden olmuş, köyden kente olan göç artmaya başlamış ve kentlerde çarpık yerleşimler, gecekondulaşmada artış görülmüştür. Sınıf ayrımları keskinleşmiştir.

Rönesans, yeniden doğuş anlamına gelir. “Fransızca *renaissance* "1. yeniden doğuş, 2. Avrupa’da 15. yy’da başlayan bilim ve sanatta yenilenme dönemi" sözcüğünden alıntıdır.” (Etimoloji Türkçe,2021). Bu “yeniden doğuş” eski kalıp yargıları yıkarak yenisini, daha iyisini ortaya koyarak ilerlemek adına yapılan büyük bir adımdır.

“Rönesans dönemi Avrupa insanı "Orta Çağ" olarak adlandırılan dönemi yanlışlarla dolu ve düzeltilmesi gereken bir sistem olarak görüyordu. Batı uygarlığının Orta Çağ kültürü sebebiyle zayıfladığına ve yozlaştığına inanan aydın kimseler uygarlığı tekrar yüksek bir mevkiye taşıyabilmek ve geliştirebilmek için 14. yüzyıla kadar ki batı uygarlık tarihinin zirvesi olan Antik Yunan ve Antik Roma kültürüne yeniden erişmenin hedeflenen sonuca giden en doğru yol olduğuna inanmışlardır.” (Yavuz,2019).

Rönesans, akli ilke olarak benimser ve bu yolda hareket eder. İnsan merkezli düşünüş sistemi hazırlamıştır, hazzın peşindedir. Eskiye yenileyip, başka bir bakış açısı ile sunarak yeniden üretmek ve eskiyi yıkararak yeni bir oluşum kurmak yolunda ilerler. Doğaya ve insana olan bakış değişir, modernizmin kavramsal çerçevesi yavaş yavaş oluşmaya başlar.

Fransız İhtilali, Fransa'nın sosyal eşitsizlik üzerine kurulu olan yapısını yıkararak yeni bir yapı getirilmesini sağlamıştır. Yokluk ve sefalet içerisinde yaşayan halk, devletin vergileri altında ezilmeye başlamıştır ve Fransız aydınları başka bir yönetim sisteminin daha iyi bir yönetim olacağına dair inançları vardır. Bunun sonucunda kısa sürede bütün ülkeyi saran bir ihtilal başlamış ve krallık yıkılarak Cumhuriyet ilan edilmiştir. Napolyon'un iktidar olmasıyla da imparatorluk dönemi başlamıştır. Halk kendi kendini yönetebilme gücünün farkına varmıştır ve tanrısal iktidarın yeryüzündeki yönetimi haricinde başka bir yönetim biçimini sağlamışlardır. Bu ihtilalden sonra insan hakları tüm dünyaya yayılmış, evrensel hale gelmiştir. (Erkan,2008).

Modernizm, kilometre taşlarını oluşturan bu üç devrim sayesinde gelişmiş ve kendine ait kurallar çerçevesinde klasik olanın yerine geçmiştir. Modernizm, yeni felsefi bir bakış açısı olarak rasyoneliteyi yani akılcılığı savunur. Bu akılcılık öğretisinin toplumu geliştireceğini ve daha iyi bir seviyeye getireceğini söyler. Modern anlayışta bireycilik ortaya çıkar, birey üstü her gerçek dışlanır. (Touraine,2002).

Kara mizah, modernizmin birey üzerindeki etkilerinden doğan sıkıntılı ruh halinin bir yansıması olarak görülebilir. Sanayi Devrimi ile birlikte kente olan göçün artması ve bunun sonucunda yaşanan çarpık kentleşme, işsizlik, sosyal sınıf farklarının belirginleşmesinden doğan bunalımın bir yansımasıdır. Sinemada yer alan anlatıların birçoğunda kent-birey ilişkisinin handikaplarını ve bunun getirisi ile yüzleşilmesine rastlanır. Modern yaşamla beraber ortaya çıkan sosyal, ekonomik vb. sorunları alaycı ve hicivsel bir dille gözler önüne serilir.

Kara mizah, savaş, felaket, yıkım, hastalık, ölüm ve insanın karanlık yanına dair, ekonomik, politik, sosyal, kültürel, dinsel vb. kurum ve uzlaşımları sorgulayan, dehşet verici, marazi, sapkın, kederli ve kasvetli konuları ele alır ve bu konuları genelde yıkıcı bir üslupla sunar. Kara mizahın gerek tema, gerekse anti-kahraman yapısı açısından ortaya çıkıp geliştiği düşünsel-duygusal zemine, Batı kültürü bağlamında kısaca değinmekte fayda vardır. (Ersümer, 2014).

Batı kültürünün geçtiği zorlu süreçler sonrasında yaşadığı üç devrim modernitenin ve kara mizahın temeli olmuştur. Kaosa sürüklenen bireylerin mizah ile harmanlanarak hikâyeleşmesi, sarsıcı bir yöntemle anlatılması kara mizahın kendisini var etmesini sağlar.

2.1.2. Komedi- Kara Mizah Ayrımı

Komedi türü farklı dallarda farklı isimlerle anılan, ama temelde içerisinde aynı öğeleri bulunduran, insanları gülümsemeye sevk eden bir türdür. Eski Yunan tiyatrosunda komedy olarak kendine yer bulmuş, sinemada komedi olarak adlandırılmış, daha sonra Türkçeleştirilirken ismine ‘güldürü’ denmiştir. Bu tür, sinemanın ilk adımları atılırken de kullanılmış ve izleyicisi tarafından geçer not almıştır. Aslında sinemanın ilgi görmesindeki en önemli etmenlerden biri de çekilen ilk filmlerin türünün komedi olması sayılabilir.

Lumiere Kardeşlerin 1895 yılında çektikleri ‘Bahçıvanı Sulamak’ adlı filmlerinde bu türe yer verilmiş ve böylelikle sinemanın ilk yıllarında komedi türü kendine yer bulmuştur.

Komedi kavramı, en basit tanımı ile gülünen ya da gülünebilecek olan eylemler bütünü olarak açıklanabilir. Fakat gülme eyleminin nedenselliği sorgulandığında ve mizah ile ayrımının yapılması gerektiğinde, komik olan eylemler ya da söylemler bütünü salt mekanik komediye daha yatkındır. İzleyicisine düşündürme amacı gütmeyen; daha çok gündelik dertlerden uzaklaştırma hedefi ile yola çıkar. Mizahta ise bu, ek söz konusu değildir. Mizah, izleyicisinin düşünmesini ve kafa yormasını ister. Kara mizah ise tüm bunlardan farklı olarak gülme eyleminin karanlık tarafını ortaya koyar. Hiciv, ironi gibi öğelerden yararlanarak çok katmanlı bir anlatı bütünlüğü yaratır. Gülme eylemi sadece anlatılan hikâyenin komik olmasından kaynaklanmaktan çıkarak, kötü olanla karşılaşmanın verdiği şok halinin tezahürü olur.

Ayşen Oluk Ersümer, kara mizahın sadece komik olan ile karanlık, kötü olanı birleştirmek amacı olmadığını; izleyicilerin düşünce yapılarını, önyargılarını ya da yargılarını sarsıcı, tehditkâr bir şekilde yerinden oynatması gerektiğini söyler. Kara mizah hikayelerini izlerken şaşkınlıktan öte; dehşete düşme, isyan etme, nefret etme, iğrenme gibi duygular ön plana çıkar. Aynı olayın izleyicinin de başına gelme olasılığı nedeniyle izleyicide korkma duygusu uyandırılır. Kara mizahın özünde izleyicinin dehşete düşmüş, korkmuş, ürkmüş kabulleri bulunur. Kara mizah, izleyicinin dehşetli hallere gülebilmesini, sırtabilmesini sağlayan bir türdür. (Ersümer,2014). Mizahın kara olmasını sağlayan durumlarda izleyici ya da dinleyicide uzaklaşma, iğrenme, dehşete kapılma gibi duygular yaşanır. Rahatsız eder ve konfor alanından uzaklaştırarak güvensizlik duygusuna sürükler.

Örneğin, The Dictator (2012) filminde General Alaadin'in istediği şeyler gerçekleşmeyince, bunu gerçekleştirmeyen kişilerin yüzüne karşı iyi davrandıktan sonra arkasını döner dönmez idam emrini vermesi izleyicinin suratında bir gülümseme yaratır. Ya da aynı filmde Alaadin'in koşu yarışında, koşuyu başlatan silahı kendi elinde tutarak koşmaya başladıktan sonra silahı ateşlemesi, ardından da kendisi ile yarışan koşucular onu geçemesin diye onları silahla vurması izleyicide şaşkınlık yaratır. Parazit (2019) filminde, şehri basan selin ardından Kim ailesi, evlerindeki eşyalarını kurtarmak umuduyla eve giderler fakat her şey için çok geçtir. Yaşadıkları bu trajedi sonrasında toplu olarak spor salonlarında uyurlar. Ertesi gün Park ailesi, vereceği parti için baba Kim'i çağırır ve alışveriş yaparlar. Arabada telefonla konuşan Yeon-kyo bir gün önce yağın yağmur hakkında " Bugün hava açık ve temiz. Dünkü yağmur sayesinde. Dünkü yağmur aslında bir nimetti." gibi şeyler söyler. Bu söylemler izleyicide bir rahatsızlık hissi uyandırır.

Komedi filmleri seyirciyi güldürme amacı güden, mutlu son ile biten ve karanlık bir tarafı olmayan filmlerdir. Filmdeki karakterlerin mizahi yanları abartılarak sunulur. Seyirciyi dehşete düşürecek, ürkütecek sahneleri içermez. Karakterlerin başına gelen olaylar seyirci üzerinde yıkıcı bir etki bırakmaz, ölüm konusu ele alınsa bile bu olay üstesinden kolayca gelinebilecek bir durum olarak gösterilir. Komedi filminde karakterler her zaman güvenilir bir dünyada dolaşır, olayları sıradan bir insan gibi algılamaktan ziyade farklı bir perspektiften bakarlar. Bu perspektifin olağandan farklı olması nedeniyle izleyicilerde gülme hissi uyandırır ve karakterlerin bu farklı bakış açısını komik bulur.

Örneğin, 'Home Alone' film serisinde evde tek başına kalmış bir çocuğun peşinde olan yetişkinler çocuğa zarar verme amacı ile saldırılar düzenlerler. Bu durum gerçek hayatta kötü bir durum olarak görünse de beyaz perdede komik olarak addedilir. Küçük bir çocuğun içinde bulunduğu dehşetli durum bizi güldürür, bu çocuğa hiçbir zarar gelmez ve zekâsı ile bu kötü durum içerisinden sıyrılır. Kaçma-kovalama sırasında ciddi bir gerilim yaşanmaz, çocuğun hayatından şüphe edilmez. Çocuğun başına kötü bir şey gelmeyeceğine seyirci emindir ve küçük bir çocuğun iki yetişkini alt etmesi komiktir. Bu filmde bir şiddet komedisi durumu vardır ve izleyici bu şiddeti tehlike olarak algılamaz. İşte komedinin kara mizahtan ayrılan en önemli unsuru burada belli olur.

Komedi filmlerinde izlenen şiddet içerikli sahnelerde izleyeni rahatsız eden, konfor alanından uzaklaştıran, güvensiz hissettiren unsurlar bulunmaz. İzleyici özdeşleşme kurduğu karakterlerin zarar görmeyeceğine emindir, zarar görse bile bu durum karakteri

kötü anlamda etkilemeyecektir. Bu nedenle aslında seyirciyi üzen, dehşete kapılmasına neden olan durumlar ortadan kalkarak rahat bir psikoloji ile film izlenmeye devam edilir. Kara mizah filmlerinde karakterlerin başına gelecek olan durumlardan emin olunamaz ve karakterin hayatı tehlikedeysse öleceği düşüncesi izleyiciyi gerilime sürükler. Özdeşleştiği karakterin başına gelen olaylar silsilesinin kendi başına da gelebileceğini düşündüğü için de film boyunca en az karakter kadar tedirginlik yaşar. Komedi filmlerinde bu durum söz konusu değildir. Komedi filmlerinde trajedi durumu söz konusu değildir fakat kara mizah trajik olanı barındırır. Komedi filmlerinde rahatça gülebilirken kara mizah filmlerinde gülme başlarken boğulur, bastırılır.

2.2. Türk Sinemasında Kara Mizah

Sinema Lumiere Kardeşlerin ‘Trenin Gara Girişi’ filmi ile başlamış ve sonrasında ellerinde olan arşivi geliştirmek, sinemayı dünyaya yayarak para kazanmak adına çeşitli ülkelere kameraman yollamışlardır. Dünya sinemasında film sektörü bu şekilde ilerlerken her ne kadar tartışmalı olsa da Türkiye’de ise ilk sinemacımız olarak bilinen Fuat Uzkınay, 1914 yılında Ayastefenos Rus Abidesi’nin yıkılışını çekerek ilk Türk filmi kazandırmıştır. Türk sineması, belge niteliği taşıyan bir filmle başlayarak, gelişip büyüyen bir sinema haline gelmiştir. Çeşitli akımlardan etkilenerken kendisine bir yol çizmiş, özgün içerikler yaratmış ve içinde bulunduğu toplumu yansıtan filmlerle etkisini devam ettirerek günden güne gelişmektedir. 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 kanalı 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 ögeler dışında da niteliklere sahiptir.

Kara mizah olarak anılan birçok film aslında kara mizah öğelerini tam anlamıyla içinde bulundurmadığı için bu tez içerisinde yer verilmemiştir. Örneğin Atıf Yılmaz'ın yönettiği 'Ah Güzel İstanbul' (1966) filmi kara mizah olarak anılmaktadır ancak bu filmi incelediğimizde filmin kara mizah öğelerini tam anlamıyla taşımadığını görürüz. Film melodram özelliklerini daha çok taşımakta ve trajikomik bir durum bulunmamaktadır. Film eskiden zengin olan fakat şu an müstemilatta yaşayarak ve sokak fotoğrafçılığı yaparak geçimini sağlayan Haşmet ile köyden İstanbul'a artist olmak için kaçan Ayşe'nin hikayesini anlatmaktadır. İçerisinde yergi bulunan filmler eleştirdikleri şeye karşı her zaman umutludur, düzelmesini beklerler. Fakat kara mizah umut taşımaz. İşte tam bu gerekçeyle bu film kara mizah alt türü olarak kategorilendirilemez. Filmin son sahnesinde Ayşe'nin "Ne yapacağız şimdi?" sorusuna Haşmet'ten "Bilmem. Yaşıyoruz, iki kişiyiz ve birbirimizi seviyoruz. Korkma, dünyada her zaman inanılacak sağlam şeyler bulunur." cevabı gelir. Film umut veren bir havayla biter. Kara mizah mutlu sonları, umutlu yarınları reddederek; umutsuzluk, karanlık, ortada kalmışlıklarla beslenir.

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 dönemde ürün bolluğu olmasına rağmen, serbest piyasa ekonomisi denetimsiz bir şekilde uygulandığı için ekonomik sınıfları zorlayan zamlar yapılmıştır. Bu da ciddi bir alım gücü zorluğu getirmiştir. 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. Daha sonra Destek Partisine giderek oradaki insanları etkileyip,

dalkavukluk yaparak ocak başkanlığına kadar yükselmiştir. Zübük, gittiği her yere rüşveti de götürür ve bütün işleri bu şekilde halleder. Ayrıca söylediği yalanlara halkı inandırır, vaatler vererek paralarını alır. Bir süre sonra rüşvet vermelerine rağmen talepleri gerçekleşmeyen halk galeyana gelerek Zübük'ün evine gider. Kendilerine yalan söylendiğinin farkındadırlar ve haklarını almak isterler fakat Zübük, bu durumu da kendi lehine çevirir. Film boyunca anti kahramanımız

Zübük, her kötü olaydan sıyrılmış halkı bir şekilde ikna ederek dürüst bir siyasetçi gibi gözük müştür. Kâtip olarak başladığı meslek hayatında milletvekilliğine kadar yükselmiştir. Bu yükselişte halkın çok büyük bir katkısı vardır, halka zorlama ve baskı yapmadan merite atlar. Belediye başkanı olması için neredeyse yalvarılır ve Zübük “Siz çok ısrar ediyorsunuz madem, olalım.” der. Halka bunu yapması için tuzak kurar, onların da çıkarları olabileceği şeyler sunar. Bu çıkarıcılık durumu cezbediği için ‘kaz gelecek yerden tavuk esirgenmez’ mantığı ile Zübük'ün belediye başkanı olması da, milletvekili olması da kolaylaşır. Zübük'ün hayatını araştıran bir gazeteciye bile dürüst biri olduğuna ikna eder. Filmin sonunda metresinin yanına giderken siyasi bir görev için önemli insanlar tarafından çağırıldığını söyleyerek masadan kalkar ve gazeteci ile vedalaşırlar. Gazeteci daha önce masaya çıkardığı tablasını bulamaz, baba yadigarı ve önemli olduğunu söyler. Zübük, gazetecinin tablasını çalmış ve arabada gülümseyerek yoluna devam eder. Hayatını yazan bir gazetecinin bile bir eşyasını çalan Zübük, film evreni içerisinde cezalandırılmaz. Dönemin siyasi durumunu mizahi öğelerle ele alan bu film Türk kara mizah filmleri arasında önemli bir yere sahiptir. Zübük, pek çok yazar tarafından kaba güldürü olarak kabul edilir fakat bu durum Kemal Sunal'ın sinemadaki değişmez imgesiyle doğrudan ilintilidir. Özellikle Kemal Sunal'ın kendisine has jest ve mimiklerine aşina olan izleyici için daima bir güldürü unsuru olmuştur. Hatta Kemal Sunal gündelik hayatında bile bu durumdan kaçamaz, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, kendisine plaket vermek için sahneye davet ettiğinde izleyici uzun süre alkışlamış, bu alkışın uzun sürmesi üzerine Kemal Sunal gayri ihtiyari tebessüm etmiştir. Bu tebessüm bin kişilik salonda bir kahkaha tufanına neden olmuştur. Çünkü kitle için Sunal'ın jest ve mimikleri her zaman sempati unsuru olmuştur.

Kemal Sunal'ın 80'li yıllarda rol aldığı diğer filmlerde dönemin sosyo-ekonomik koşulları nedeniyle mizahi öge 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 için bu tez kapsamında incelenmeye uygun değildir. Daha önce bahsedildiği üzere kara mizah, mutlu son ve umut vaat edilen sonlardan ve içeriklerden uzak durur. Bu nedenle filmler arasında elemeler yapılmış ve bu durum göz önünde bulundurularak değerlendirmeye alınmıştır. 1988 yapımı Kartal Tibet'in yönettiği 'Öğretmen' filmi ise mutsuz ve umutsuz bir son ile bitmesine rağmen kara mizah filmi olarak değerlendirmeye uygun değildir. Çünkü bir filmi kara mizah olarak değerlendirmek için kara mizaha ait olan diğer unsurları da görmek gerekir. Öğretmen filminde karakterin antikahraman olmaması nedeniyle tam olarak bir kara mizah filmi olmasından bahsedilemez.

Anti-kahramanlar gaddar, acımaz, alaycı, bencil tavırlar sergileyebilir, toplum değerlerini küçümseyebilir. Hikâye içerisinde verilen görevleri gerçekleştirir fakat bunu yaparken klasik kahramandan farklı olarak hareket eder. İzleyici kahraman ile özdeşleştiği gibi karakterle özdeşleşemez fakat karakteri tamamen yok sayarak da hareket edemez. Tüm bunlar bağlamında 'Öğretmen' filmine bakıldığında baş kahraman klasik bir kahraman olarak hareket eder. Seyirci özdeşleşmesini engelleyecek, toplum yaşamına aykırı bir durum ortada yoktur. Hüsnü, köyde öğretmenlik yapan biridir. O kadar iyi bir öğretmen olmuştur ki onu İstanbul'a tayin etmişler, ödüllendirmişlerdir. Köyünden büyük umutlarla ayrılan Hüsnü, ailesiyle beraber kent periferisindeki yoksul bir mahalleye taşınır. İstanbul'da yaşamın çok zor olduğunu henüz evi kiralarken deneyimler. Maaşı ile karşılayabileceği ev yıkık dökük bir evdir ve görevli olduğu okuldan çok uzaktadır. Her gün saatlerce toplu taşıma ile okula ulaşmaya çalışır. Bir gün öğretmenler odasındaki konuşmalardan herkesin ek iş yaptığını öğrenir. Bunun üzerine ek iş yapmak üzerine kafa yorar ve kendi sınıfındaki öğrencisinin de yardımıyla sokakta önce ceviz satmaya başlar, daha sonra simit ve nicelerini... Her seferinde başka bir zorlukla karşılaşır. Fakat tüm bunları yaparken sınıfındaki öğrencilerini ihmal etmez. Dönemin ekonomik koşullarını, çocuk işçi durumunu eleştiren bir taşlama filmi olan 'Öğretmen' yaşanan toplumsal krize öğretmenlik mesleği üzerinden bir ayna tutar. Filmin sonunda Hüsnü öğretmen geçim sıkıntısı nedeniyle psikolojik sağlığını yitirir, fakat öğrencileri onu o kadar sever ki buna rağmen öğretmenleri olarak kalmaya devam etsin diye ellerinden geleni yaparlar. Fakat bu durum bir sonuç vermez ve Hüsnü öğretmen okuldan alınıp hastaneye götürülmek üzere arabaya bindirilir.

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.

Ekonomik sıkıntıların yanında kültürel değişimlerin de yaşandığı 80’li yıllarda siyasal değişimle beraber Türk sinemasında yasaklanma, sansüre uğrama gibi korkular yaşanmaya başlamıştır. Bu durum film üretimini ve filme bakışı yeniden şekillendirmiştir. Aynı zamanda toplumsa yaşanan sosyo-ekonomik farklılıklar kitleleri buhrana ve isyana sürüklemektedir. Öncelikle şarkılardan yola çıkan bu ‘arabesk’ durum daha sonra sinemaya da yansımış, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses gibi sanatçıların şarkıları ve filmleriyle beraber şekillenmeye başlamıştır. Çoğunlukla aşk teması işlenirken aynı zamanda ekonomik sıkıntılar da filmlerin itici gücü olmuştur. Daha sonraları isyandan daha çok kadercı bir yol izleyen arabesk filmleri halk tarafından çok sevilmiş ve ilgi görmüştür. Kitlelerin bu kadar çok arabesk filme ilgi duymasını Tuğba Elmacı şu şekilde açıklamaktadır: “Arabesk kültürü kişiyi toplumsalın karşısında kurgulayan bir yapı olmanın ötesinde onu toplumsal adaletsizlik karşısında daha katlanabilir ve topluma adapte edebilir kılmaktadır. Doğal olarak da toplumsal aktör olarak beliren birey için gündelik taktikler verebilen, toplumsallaşmayı kolaylaştıran bir mekanizma olarak görülebilmektedir.” (Elmacı,2011). Dönemin sancılı durumu topluma yansımış ve filmler kavuşamayan aşıklar, gazinolarda kesişen hayatlar, sert babalar, kötü adamlar imgeleri ile bezenmiştir. Nurdan Gürbilek, toplumun acıyı çok sevmesinin göstergesi olarak ağlayan çocuk posterini örnek olarak gösterir. Toplum ağlayan çocuk posterini sevdiği kadar ‘acıların çocuğu’ kavramı ile yücelttikleri ve çok sevdikleri Küçük Emrah’ı bu imgeyi pekiştirmek için kullanmıştır. Gürbilek’e göre askeri darbenin ardından değişen siyasi durum nedeniyle toplum kendisini

acı çeken bir çocuk konumunda görmüştür ve bu nedenle bu tarz imgelere sahip çıkmıştır. Acıyı ve acının kudretsizliğini milli bir değere dönüştüren halk, kendi maruz kaldığı acıyı bu kalıplara yerleştirmiştir. (Gürbilek,2012). 1989 yapımı ‘Arabesk’ filminde toplumda yaşanan bu ‘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. Şener, Mecnun gibi çöllere düşer, ölümcül hastalığa yakalandıklarını zannederler ama daha sonra bunun doktor yanılması olduğu ortaya çıkar. Film boyunca Şener ve Müjde, ara ara karşılaşır kötü talihleri yüzünden ayrı düşerler. Şener, Müjde’yi bulmanın sevinciyle yanına giderken Müjde’nin kocası başka biri tarafından bıçaklanır ama olay yerinde Şener görülünce demir parmaklıklar ardına düşer. Aralarında kötü adam girer, Şener kötü adamın adamları tarafından vurulur, çok fazla kurşun yer ama ölmez. 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 bu 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 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 yapıyla aslında bir alternatif evren kurarak içerisinde yaşadığımız toplum düzenine eleştiri getirir. Cinsiyet rollerini tersine çevirerek seyirciye mizahi bir anlatım sunar. Toplumda kullanılan cinsiyetçi söz kalıpları bile tersine çevirmiştir. “Erkek milletin dırdırı yok mu?”, “Çalışan erkeklerden hangisi sağlam?”, “Sapına kadar kadın.” gibi kalıplaşmış sözleri tam tersine çevirerek aslında cinsiyet zorbalığının günlük konuşma dilinde kalıp sözlerle yapıldığını da gösterir. Kadın cinsiyeti üzerine atfedilen ev içi emek, erkek cinsiyetine yüklenir, namus kavramı erkek cinsiyeti üzerinden gösterilir. Film Bitirim Leyla ve Sarı Leman’ın etrafında döner. Bu iki kadın mahallenin delikanlı kadınlarıdır. Evde bakmakla yükümlü oldukları kocalarının namuslarını korumak yegâne görevleridir. Fakat ikisinin de gözü başka erkeklerde. Leyla başka birine âşık olduğunu ve kocasından ayrılacağını herkese söyler. Üçkağıtçılık ile geçimini sağlar. Leman ise bir fabrikada çalışıyordu, seks işçisi erkeklerle gününü gün ediyordu. Leyla sarhoşken bekçi kadına tokat atma suçuyla hapse girer, ardından Leman da onunla hapis yolunu tutar. Bu süreçte Leyla’yı kocası ziyarete gelir fakat gardiyanlar yakışıklı buldukları kocaya sarkıntılık eder, baş gardiyan Leyla’nın genç oğluna sarkıntılık eder. Film boyunca erkekler namuslarına sahip çıkmaya çalışır, kadınlar ise hovardalık peşindedir. Leman hapisten çıktıktan sonra kendisine bir metres bulur, pavyona onunla eğlenmeye gider. Kocasını ve oğlunu ise kendilerine evlerine sığınacakları zengin bir kadın bulmuşlardır. Pavyona zengin kadının yanına giden koca ve oğul Leman ile karşılaşır. Çılgına dönen Leman, kocasına vurmaya başlar. Pavyondaki çarpık bütün ilişkiler de kavgaya tutuşur ve film biter. 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 Beynelmîlel filmidir. Trajikomik bir film olan Beynelmîlel’de yerel düğün çalgıcıları ve pavyon şarkıcılarından bir bando oluşturulmasının absürdlüğü 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 noktalanır. Film 1980 darbesi sonrası yıllarda gündelik 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 üstlendiği ‘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 bu paraları alarak abisiyle beraber tek eğlencesi olan Samsun’daki pavyona giderek parayı harcıyordu. Pavyonda çalışan Sibel’e aşık olan Celal, bütün paraları alıp Sibel ile beraber yemek istiyordu. Bu paraları yemenin tek yolu ise karısını öldürmektir. Celal, cinayeti uzun süre planlar. Bir gün piknikten dönerken uçurumlu bir yolda arabasının otomatik kapısını açarak uçurumdan aşağı düşmesini sağlar. Bu şekilde karısından kurtulabileceğini düşünür fakat bir süre sonra karısı sağ salim şekilde eve geri döner. Paraların yokluğunu fark eden Sibel, Celal’i sorgular fakat bir sonuç alamaz. Tüm planlarına rağmen sahip olduğu hayatı değiştiremeyen Celal, karısının ona olan sevgisini de kullanarak kendisine bir elektrik şirketi alır. Eski hayatı ile yaşamaya devam eder. Celal karakteri ailesinden mutsuz, zoraki bir evlilik yaşamaktadır. Karısının sakladığı paraları alarak pavyonda sevdiği kadın ile evlenme hayalleri kurar. Bunun için de karısını öldürmek için bir plan yapar. Hatta planı işe yarıyor mu diye öncesinden de denemesini yapar. Bu sahnede seyircinin yeni başlayan gülmesi boğulur, bastırılır. Karısının ve çocuğunun yaptığı her şey onu rahatsız eder. Çocuğu Celal’in sakladığı pornografik CD’lerini bulmuştur, Celal bunu karısının sakladığı paralardan gizlice almaya çalıştığında öğrenir. Öğrenince çok sinirlenir fakat bunu öğreniş şekli de gizli olup bunu açıklayamayacağı için çocuğuna durduk yere yüklenir. Bu olay yaşandıktan sonra dükkâna giden Cemal’in ardından oğlu gelir ve Celal ona “Elleme pis ellerinle ekmeği.” der. Çocuk ne olduğunu anlayamaz ama babasının ona bu şekilde davranmasını da kanıksamıştır. Bütün aile bireylerinin birbirinden sakladığı sırlar vardır. Celal oğluna bu şekilde kızarken karısını pavyonda başka bir kadınla aldatmaktadır. Hatta karısına ve ailesine göstermediği ilgiyi o kadına göstermektedir. Celal’in bu bencil tavırları sadece çekirdek ailesi içerisinde gerçekleşir. 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. Olan 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. Aynı zamanda filmde kadınlık-erkeklik ilişkisinin toksikliği hicvedilmektedir. Çünkü Sevilay, kocası ne yaparsa yapsın onu affeden ve kabullenen bir karakterdir. Bu bağlamda taşralı kadınların öğrenilmiş davranışları hicvedilmektedir. Sevilay, ataerkil baskıyı kanıksamış babası ve kocasının sözünden çıkamayan taşralı bir kadındır. Kocasının onu boşama tehditlerine karşı “Ne olursun yanımdan gitme. Sen benim her şeyimsin. Sen olmasan ben yaşayamam. Her yerlerimde sen varsın” diyerek taşralı bir kadının ataerkil düzenin ona verdiği sınırlar dahilinde yapabileceği konuşmayı yapmıştır. Kötü olanı sıradanlaştıran bir film olmasıyla kara mizah temasına çok uygun bir alt yapı hazırlayan filmin son sahnesinde aslında hiç beraber olmayı istemediği 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 sınırlanmak 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. Bu onayı almak Emrah için çok önemlidir çünkü evlerini ipotek ettirip kredi çekmişlerdir ve bu krediyi ödemeleri gerekiyordur. Para vermeyi kabul eden bir yapımcı ise Sansür Kurulu’ndan imzalı belge olmadan parayı vermeyeceğini söylüyordur. Bu sırada babasına

iğne yapmak için eve gelen eczacı Çiçek ile aralarında bir ilişki başlar ve beraber babaya eczanenin Emrah üzerine olduğunu söylerler. Daha sonraları baba bu yalanı öğrenir ve intihar eder. Daha sonra memur Müzeyyen, Emrah'ı şikâyet eder ve evi aranan Emrah, hüküm giyer. Hapisten çıktıktan sonra plan yapar, Müzeyyen'le yakınlaşır. Müzeyyen'i kiraladığı bodrum kata götürür, çayına ilaç atar ve uyumasını beklerken yaşadıklarını anlatır. Aralarında geçen konuşma esnasında Müzeyyen uyanır, Emrah odayı yakar ve Müzeyyen'e odadan çıkması için izin verir fakat kendisi odada kalır. Film boyunca Emrah hayalini gerçekleştirmek için elinden geleni yapar fakat sürekli olarak bürokrasiye takılır. Babasının intiharından sorumludur, ailesi dağılmıştır, evini kaybetmiştir, hapis yatmıştır. Bürokrasiyi aşmak için çeşitli hileli yollara başvurur ama o da kötü talihi değiştiremez. Bu film içerisinde seyircide kahkaha etkisi yaratacak herhangi bir sahne yoktur fakat bu yukarıda belirtilen sebeplerden dolayı içerisinde mizah olmadığı anlamına gelmez. 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 hiçbiri 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 savaşmaktadır. 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.

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 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 ediliyordur. 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 karşılanıyordur. 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 yabancıнын Mehdi olduğu söylentisi bütün kasabalıların kulağına gider. Mehdi'ye sürekli ölümden sonra ne olduğu, kıyametin ne zaman kopacağı gibi sorular sorulur ama cevap alınmaz. 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.

2.3. Örnek Film Çözümlemesi

2.3.1.Sofra Sırları

Yönetmen: Ümit Ünal

Senaryo: Ümit Ünal

Yapım yılı: 2017

Gösterim platformu: Salon

Filmin kahramanı Neslihan ve kocası, küçük bir Anadolu kasabasında yaşayan orta sınıf bir çifttir. Neslihan'ın kocası bu kasabada çalışan bürokrattır. Neslihan ise iyi ev yemekleri yapan, evdeki düzen konusunda obsesyonları olan içine kapanık sıradan bir ev hanımıdır. Fakat bir gün kendisine pek de iyi davranmayan kocası Ethem, arkadaşlarının çalıştıkları şirketten çaldığı parayı, arkadaşlarına da vermeden çalıp sevgilisi ile kaçmaya karar verir. Bu sırada da Neslihan bu durumu öğrenir ve tartışma sırasında kazara kocasının yediği domatesin kabuğunun boğazına takılmasıyla boğulmasını seyreder ve ona yardım etmeyerek ölümüne neden olur. Daha sonra kocasının kaçmayı planladığı alt komşu Meral'i de mantarlı mantı ile zehirleyerek öldürür. Bunun üzerine gelişen olaylarla Neslihan kocasının şirketlerini soyan kötü arkadaşları Ahmet ve Mehmet' i de hem kendisinden paraları

istedikleri hem de hakkettikleri gerekçesiyle öldürmeye başlayarak iyi yemekler yapan bir seri katile dönüşür. Paranın kendisinde olduğunu düşünen tüm mahalleli ve çiçekçi Ramo da Neslihan'a yakınlık gösterir. Hatta Ramo ile Neslihan birbirlerine aşık olduklarını söylerler. Fakat Ahmet ve Mehmet'i öldürdükten sonra cesetlerini yakarken yakalanan Ramo'ya Neslihan sırt çevirir. Tüm suç Ramo'ya kalır. Filmin sonunda ise aslında Neslihan'ın televizyonda yemek programı yapan ünlü bir kadın olma hayalini yaşadığı ve kocası Ethem'in evi terk ettiğini anlarız. *Yapayalnız kaldım, Ethem de gitti. Bir siz kaldınız aklımda, aslında hepsi hayaldi* diyerek aslında Neslihan'ın gerçeklikle hayalin içiçe geçtiği dünyada nasıl da aklını yitirmiş olduğu anlaşılır.

Filmin öncelikle kara mizah türü içerisinde nasıl değerlendirilmesi gerektiğine bakılırsa; Film gerek tematik gerekse biçimsel formda kara film ya da film noir diyebileceğimiz bir türü de refere eden özellikler taşır. Filmde suça bulaşan bir adam ve onu suça yönlendiren bir femme fatal kadın, polisler ve karanlık kent gibi tipik kara film unsurları filmde en göze çarpan unsurlardır. Fakat anlatının ana odağında yer alan Neslihan karakterinin patolojik bir OKB olmasının getirdiği tuhaf ve gündelik akışın ritmine uymayan tekrarları yani alışılmışın dışında oluşlar filmi kara mizahın alanında daha sağlam temeller üzerinde oturtur. Fakat bu çalışma bağlamında absürd unsurları ve kadınlığın kültürel saplantıları üzerine ilişkin absürtlükleri filmin mizahi unsurlarında değerlendirilebilir. Filmin sonunda Neslihan'ın tüm suç çarkından sıyrılmasına karşın yapayalnız kaldım diyerek sönen ışıklar altında mutsuzluğa terkedilişi de en önemli kara mizah unsuru olarak karşımıza çıkar. Örneğin Onur Ünlü'nün Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi filminde Celal Tan karısını öldürme suçu ile tüm film boyunca mücadele eder ve anlatı sonunda suç masumların üzerine kalarak Celal Tan'ın rahatlamasını mutlu ve huzurlu bir şekilde masaja devam etmesi ile biter. İki filmin ortak anlatı temasından hareket edersek; Onur Ünlü anlatısını kara filmi mizahi unsurlarla süsleyerek tamamlarken Ümit Ünal kahramanını tüm suç çarkından temizlemesine kaçın sonsuz bir mutsuzluğa mahkum eder. Bu anlamda kara mizah anlatısının en temel motifi trajikomiğe sadık kalır.

Aslında; film sıradan bir ev kadını olan Neslihan'ın kazara kocasını öldürmesinin ardından zekice planlarla onun sonunu hazırlayan tüm kötülüğe bulaşmış karakterleri cezalandırma çabasının katarsis yaratma açısından mutlu bir sona evrildiği düşünülebilir. Fakat Neslihan'ın son sahnede sadece mutlu olduğu yemek programında seyirciye söylediği; Bir siz kaldınız aklımda, aslında hepsi hayaldi demesi ve mutsuzca yemeği noktalaması filmi kara mizah anlatısı açısından tamamlayan kötü ve mutsuz bir sona bağlar. Bu anlamda

toplumsal normlarla hayatını bir adama adanmış, erdemli bir kadının kendisinden hiç beklenmeyecek şekilde bir seri katile dönüşüp bu hayata ilişkin en ufak bir umudu ya da beklentisinin kalmaması belki de filmin en büyük kara mizahi unsurudur.

Ayrıca filmde bolca acı, dehşet içeren olaylar silsilesi vardır. Ölüm gündelik akışın içerisinde olağan bir şekilde seyir almaya başlar. Filmde mizahi unsurlar olarak görülmeyen yaşamın korkunç unsurlarına karşı umursamazlık; acıların duygusuzca ortaya konması (Neslihan'ın çok sevdiği kocasından bir gecede vazgeçip hayatına başka bir yol çizmesi, naif bir ev kadınının acımasızca bir seri katile dönüşümü); izleyiciye katarsis imkanı vermemesi; sosyal norm ve kabullerin ihlal edilmesi (ki tüm film cinayetleri absürt bir biçimde işletir, dehşetten çok tesadüfilik absürtlük vardır. Örneğin kocasının domates kabuğundan boğulması gibi..) gibi kara mizahın daha önce uzunca anlatılan en temel özellikleri anlatının de en temel unsurlarıdır.

Absürtlük kara mizah'ın önemli anlatı araçlarından biridir. Filmde Neslihan'ın obsesif davranışlarıyla ortaya çıkan absürtlükler de anlatıyı onca dehşetin içinde mizahın sınırlarında tutmayı başarır. Örneğin Neslihan'ın filmin sonunda Ahmet ve Mehmet'e gerçek dolarları rondodan geçirerek yaptığı "dolar salatası" yapma sahnesi, dahası tv programında da oldukça ciddiye bir şekilde "zeytinyağlı bol limonlu dolar salatası" bunun en tipik örneğidir.

Filmde kara mizahın bir diğer önemli unsuru olan antikahramana dönüşen Neslihan'dır. Karakteri, antikahramana sürükleyen olaylar içerisinde en önemli suç aleti de Neslihan'ı patolojik bir alana taşıyan saplantı nevrozundan (OKB) muzdarip olmasıdır. Filmde kocasını ve onun metresi Meral'i yemekleri yani saplantısı yoluyla öldürür. Hatta öykü evreninin sonunda karakolda Ramo'ya da mantarlı poğaçaya götürür ve hiçbir şey olmamış gibi o poğaçaları ısrarla yemesini ister. Yönetmen Ramo'nun akıbetini belirsiz bırakmış olsa da akla ilk gelen Ramo'nun da sonunun geldiğidir. Neslihan'ı tüm bu eylemlere iten şey çaresizliktir. Kara mizah bu anlamda karakterlerini çaresizlikle harekete geçirir. Başka bir açıdan da eyleme geçmese de eylemsizlik içerisinde başına gelenler onu aksiyonun içerisine çeker. Tıpkı Neslihan'ı aniden bir çaresizliğin ortasına atan terkedilme motifi öyküdeki kırılma anının oluşturur. Olayın bu noktasından sonra antikahramana dönüşen Neslihan'ın fiksasyonları ortaya çıkar. Anlatının parçalı yapısında ikili bir durum söz konusudur. Yönetmen Neslihan'ın obsesyonu olan yemek yapma takıntısından yola çıkarak paralel anlatılardan birini televizyonda gösterilen bir yemek programı stüdyosundan sunarken; diğer anlatıyı asıl aksiyonun ilerlediği evinde sürekli yemek yapan ve bunu obsesif bir şekilde yapan Neslihan'ın kocasıyla kurduğu küçük kente yönlendirir. Neslihan'ın program sunucusu olarak anlattığı

evliliği; herşeyin oldukça düzenli ilerleyen bir mekanizma gibidir. Ta ki kocasının alt kat komşusu ile kaçma planına kadar. O son gecede de Neslihan'ın ev düzeni, kocasına kurduğu sofraya ve özellikle çerkez tavuğu takıntısı kocasının iyice delirmesine yol açar. Kocasını bu yemekten hatta bu sehpadan bile sıkıldım artık der. Neslihan'ın obsesyonu aslında kocasının ölümüne kadar belirgin bir tema olarak anlatı içerisinde görünür değildir. Taki kocasını öldükten sonraki gün evde mayalı ekmek yapması, Evde tek başına kalmışken sürekli yemek pişirmesi, pişirdiği yemeklerden başka bir şey konuşmaması dahası kocalarını öldürdüğü kadınlara dayanışma payı olarak çalınan dolarlardan payı bir mayalı ekmeklerin içinde vermesi Neslihan'ın patolojik durumunun en uç örnekleridir. Freud'a göre obsesif-kompulsif davranışların klinik belirtileri şöyledir. "hastanın zihni gerçekte kendisini hiç ilgilendirmeyen düşüncelerle doludur ve kendisine yabancı gelen dürtüler hissetmektedir; arada bir, karşı durmadığı eylemlere geçmek zorunda kalır. Zihnine takılan bu düşünceler (obsesyonlar) hasta için hiçbir anlam taşımadığı için, çoğu kez kendisine de saçma gelir. Karşı koymayı bir türlü başaramadığı bu düşünceler onu bitkin düşürecek kadar oyalayarak ve bir ölüm kalım sorunuyla karşılaşmışçasına kaygılandırır" (Toptaş; 2019:96) Neslihan yemek yapmayı bir yere kadar kültürel olarak bir ev hanımının en temel görevi gibi icra ediyor görünse de kocasının ölümünden sonra şekillenen süreçte Freud'un işaret ettiği bir kafasında sürekli dolanan düşüncelerle mücadele etmek için amaçsızca yemek yapar. Hatta komiser Neslihan'a "bu ne saçmalık. Kocanız ölmüş,sürekli yemek yapıyorsunuz" diye bağırır.

Takıntılı olmaya aday kişi içindeki kirlilik, zıtlık, saldırganlık ve inatçılık duygularıyla mücadele etmek için bazı savunma mekanizmaları geliştirir. Takıntılı kişilikte karşıt tepki oluşturma, yalıtma, bastırma savunma mekanizmaları kullanılır. Takıntı hastalığında buna yer değiştirme ve yap-boz mekanizması eklenir (Tan, 2004). Psikanalitik ekol obsesyonel düşünceleri dürtü türevleri olarak değerlendirir. Kimi zaman bu dürtüler aynı şekilde kalır, kimi zaman da zorunlu olarak zihne gelen ve rahatsızlık veren düşüncelere dönüşür. Obsesif kompulsif kişi anal erotik ve saldırgan dürtülerini bilinçdışında tutmak için yalıtma, karşıt tepki oluşturma, yap-boz savunma mekanizmalarını kullanır (Topçuoğlu, 2003). Burada Neslihan da kendi savunma mekanizması olarak yalıtmayı uygular. Yalıtma yaşanılanların, geçmiş hatıraların, bir amacın veya bir isteğin duygulardan soyutlanarak anlatılmasıdır. Kişi yaşadığı bir olayı izlediği bir filmi ya da başkasının başından geçen bir olayı anlatır gibi anlatır. Aslında derinindeki karmaşanın ve öfkenin ortaya çıkmasını önlemek için anlattığı şeyleri kendisi yaşamamış gibi duygusuz bir şekilde anlatır. Bir anlamda kişi yalıtma ile zihnindeki bazı düşüncelere dokunulmamasını sağlamaya çalışmaktadır

(Topçuoğlu, 2003). Komiser çat kapı gelip Neslihan'a hayatları ile ilgili çeşitli sorular sorduğunda her seferinde olayları sanki kendisi yaşamamış da bir başkası yaşamış gibi ruhsuz bir şekilde anlatır. Küçükken anne babasını kaybeden Neslihan kocası Ethem'e onsekizinci yaş gününde kaçar. Hayatı Ethem'den ibaret olmuştur ve öncesinden hiçbir duygu belirtisi göstermeden bahseder. Hatta Ethem istediği için onunla kaçar. Geriye bıraktığı aile örüntüsü ile ilgili en ufak bir duygusal cümle kurmaz. O kendisine sunulanı yaşamış ya da kendisine sunulan bu hayatı sanki dışarıdan izlemiş gibidir. Tüm bunların birer bastırma mekanizması olduğu gerçeğini yönetmen Neslihan'ın Yemek programı sunucusu kişiliği ile destekler.

Belki de obsesif-kompulsif davranışlar gösteren her bireyin ilk yaptığı savunma ya da kaçış mekanizması yer değiştirmedir. Yani kendi benliğinde olumsuz duygular uyandıran uyarlardan kaçmak isteyen birey o olumsuz uyaranların yerine nötr bir başka eylem yerleştirir. Örneğin sürekli el yıkama, herhangi bir eylemi sayı sayarak tekrarlama v.s. Neslihan da sürekli yemek yapma davranışını tetikleyen tam da gündelik hayatında başına gelen dehşet dolu olaylardan kaçınmaya odaklıdır. Daha önce de belirtildiği gibi Neslihan'ın obsesyonu özellikle kocasının ölümüyle tetiklenmiştir. Kocasının kendisini başka bir kadın ve soygun parasıyla terketmeye karar vermesi Neslihan için büyük bir yıkım olmuştur. Çünkü kocası onun için hiçbir zaman sahip olmadığı baba figürünün de ikamesi olarak onun nesne dünyasının da merkezinde yer almıştır. Aslında ona duygusal olarak bağlı olup olmadığı noktasında da oldukça nötrdür.

Neslihan'ın filmin ve tv programının son yemek tarifi olarak "zeytinyağlı limonlu dolar salatası" yapması da Neslihan'daki bu patolojik dışavurumun en önemli patlaması olarak yansır. Artık hobi düzeyinde başlayıp, hayattaki varlığının yansımaya dönüştürdüğü yemek yapma edinimini de çığrından çıkmış,akıl dışı eylemlere sürüklemiştir. Zaten kocasının yanlışlıkla boğulmasına neden olan yemek ile öldürme ritüeli komşu meral'in mantarlı mantı ile ölümü en sonda da Ramo'nun belirsiz mantarlı poğaçaya sonu Neslihan'ın obsesyonunun patolojik olarak yıkıma yolaçar hale geldiğinin de en önemli göstergesi olarak öykü evreninde yerini alır.

Televizyon programı sunucusu Neslihan'ın Jungcu terminoloji ile gerçek Neslihan'ın alter egosu olarak öykü evreninde yer aldığı görülmektedir. Alter ego yani gölge, Carl Gustav Jung'un önemli arketiplerindedir. Jung'a göre Alter ego kişinin kendi benliğinin yani personasının dışında olmak istediği benliktir. Daha filmin başında Neslihan'ın bir sabah programı olarak keyifle izlediğinin görüldüğü sahne belki de Neslihan'ın tek tebessüm ettiği kare olarak anlatıya yerleştirilmiştir. Bu plan dışında Neslihan'ın oldukça donuk ve ruhsuz bir

yüz ifadesi vardır. Hatta kocasıyla sevişirken ya da Ramo ile yatarken bile robotik bir kadın figürü çizer. Halbuki; program sunucusu Neslihan Yılmaz, gerçekte sessiz bakımsız ve mutsuz Neslihan'dan çok farklıdır. Oldukça güzel, konuşkan ve sürekli neşe dağıtan bir kadındır. Hatta kocası Ethem'in aşık olduğu ve kaçmayı planladığı Meral, Neslihan'a neden yediğine içtiğine dikkat etmiyorsun, güzel kadınsın, kadın dediğin kendisine bakacak minvalinde uyarılarda bulunur. Meral'in tüm uyarılarının vücut bulmuş hali program sunucusu Neslihan'dır. Alter ego olarak beliren Neslihan ile Televizyon programında gerçek Neslihan'ın paralel olarak anlattığı öyküde ciddi bir ton farklılığı gözlemlenir. Alter ego, hayatının akışı muhteşemmiş gibi anlatır ve tariflerini müstehcen bir neşe ile vermeye devam eder. Neslihan'ın yaşadığı ev ve mekanlar ne kadar karanlıksa Program sunucusu spot ışıkların altında ışıltılı bir tezgahta yemeklerini yapar. Neslihan'ın dünyası ile Alter egosunun dünyası taban tabana zıt renklerle verilir.

Sofra Sırları filmi, kahramanı Neslihan'ın antikahramana dönüşme sürecinde aslında toplumda kültürel normlarla kuşatılmış bireylerin kendi hayatlarını yaşayamayışları üzerine bir ağıt gibidir. Öykü evrenindeki hiçbir karakter gerçek anlamda mutlu değildir. Özellikle kadın karakterler kendilerine biçilen rollere sarılmış ama erkekler dışında alternatif üretebilecek şansları olmamıştır. Kadınların hayatlarına verilen amaç;ev ve mutfak metazorsinin dışında gerçekleşmemektedir. İzleyicinin hiçbir şekilde katarsis sağlayamayacağı bir öykü evreninin nesnelere gibidirler. Erkekler içinse insanlık dışı unsurların altı çizili bir şekilde verilmektedir. Her türlü toplumsal normu kendi çıkarları için hiçe sayan erkekler kümesi ile karşılaşılır. Para için çalıştığı şirketi soyma, arkadaşlarını dolandırıp metresi ile kaçma planı yapma gibi envai çeşit ahlaksızlık içinde yokolup giden bir erkeklik öykü evreninin motivasyonunu oluşturur. Bu anlamda insanın insanlık dışı durumunun anlatıldığı ve mutsuz sona mahkum olduğu gerçeğini bir kez daha vurgulayan Sofra Sırları, 2000 sonrası sinemamızda önemli bir kara mizah anlatısı olarak yer almaktadır.

2.3.2. Azizler

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 oturttuğu bir yaşantısı vardır. Reklam ajansında sosyal medya işleri yapsa da böyle bir hayattan hoşlanmayan biridir. 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 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 mikro-kozmozunu 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 hiçbiri üzerinden 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 karakteri 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 başedemeyen 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 nesnelere (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 çocuklukta 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 arzulanılan 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 gelişiyile 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 tezin 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 bulduğu huzura karşılık sosyal medya fenomenine dönüştürerek yine de cezası 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 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 ötekinden 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 oluşum, 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 Winnicott'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 terkedeceği 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. Niekim 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. 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 psikiyatrya göre okul çağlarında sinyal verir. Fakat kişinin popüler kültüre 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 uylaşımına 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 içerkenki hali tam bir kara film estetiğine gönderme yapar. Dahası Erbil abinin koltuğunun arkasındaki palmyeli duvar kağıdı düşsel ve absürttür. Hafif sisli çekilen ev mekanı 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 organizasyonunun tamamlar. 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 sevkettiği 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 kitle 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 iddasında bulunmak çok da mübala 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 mizahı'nın 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 hergün yeni bir modern çağ sendromu belirleyen çağdaş psikoloji hicvi v.b.) 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 düşünülmediğinden yapısal sıkıntılarla eleştirilmektedir. Bu çalışma boyunca kara mizah'ın 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.

2.3.3. Seni Buldum Ya

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 çalışacaklardır. 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

olamaya 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 kahramanı Felek'tir. 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 arayış üzerin 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. 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 bunları canım diyerek vicdan muhasebesini Felek’in ağızına tıklar. Felek bu kanaldan yürüyemeyeceğini anlayınca zorlayıcı aygıtlar tehdidi ile şantajına devam eder.

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 vardığı 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 yokluğun 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 kısıntısı 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 adaptedir 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 süpereo 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 öğretisi 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. 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 düşünülmemeyen bir pandemi (kitlesel 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 bakamayacaksın biraz dinlen der. Nihal Yalçın karşısında bir oyuncu değil yönetmenle tüm rolünü tamamladığını ve bunun ilginç bir tecrübe olduğundan bahseder. 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 aşıkardır. Gerek Felek ve Kerim'in yaptıkları dolandırıcılık -ki öykü evreninin sonunda bizzat kendileri de dolandırılıyor- gerekse dolandırmaya çalıştıkları insanların diğer insanlara ya da canlılara saçtıkları 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 anlatıyı olanaklı kılar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmayla, Yeni 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 ve 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. 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. Terminolojik olarak da gündelik dilde ağlanacak hale gülünmesi durumu tam anlamıyla kara mizaha denk düşmektedir. Maalesef tüm dünya gibi Türkiye’de de gündelik hayat savaşlar,göç ve tuhaf bir deneyim olan pandemi ile birlikte kara mizahı sanatsal anlatıların odağına yeniden taşıdığı görülmüştür.

Kara mizah terimi, Türk kültüründe Aziz Nesin, Muzaffer İzgü gibi önemli yazarların başarılarıyla geniş kitlelere ulaşmış olsa da sinema alanında genelde güldürü türü ile karıştırılmaktadır ya da toptancılıkla bir komedi olarak değerlendirilmektedir. Halbuki mizahın yıkıcı bir yanı vardır. Ezenleri alay alarak toplum önünde küçük düşürür. Alışılmışın dışında olma durumu mizahı yaratır. Komik olanla karıştırılsa da komik olana bir kez gülünürken mizaha her seferinde gülmek de mümkündür. Mizah bu anlamda gülmeyi tetiklese de her mizahi öge güldürmez. Bu anlamda komediden derin farklılıklarla ayrılır.

Kara mizah ise modern dünyanın saçmalığı, duyarsızlığı üzerine oturtularak öyküsünü birey merkezinde ilerletir. 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.

Sinema ve kara mizah ilişkisi özellikle dünya sineması örneklerine bakıldığı zaman Charlie Chaplin'den Stanley Kubrick'e kadar pek çok yönetmen en kült filmlerini bu türde vermiştir. Türk Sineması da edebiyattan beslenen iyi kara mizah örneklerini sınırlı sayıda da olsa verebilmiştir. Örneğin Türk güldürü sinemasında kendi başına bir ekol olan Kemal Sunal güldürülerinin, ilk dönemi olan kaba güldürüleri ikinci dönemine denk gelen kara mizah ile ayrılmaktadır. (Aziz Nesin uyarlaması politik hiciv Zübük ve Düttürü Dünya türün en başarılı filmleri arasındadır.) Bu çalışma sırasında görülmüştür ki Yeni Türk Sineması ve kara mizah türünün son 20 yılda nitelikli örnekleri ortaya çıkmasına karşın az önce denildiği gibi toptancı bir anlayışla popüler komedi türü içerisine dahil edilmesi yaygın bir durum olmuştur. Mesela son on yılda Türk sinemasında tutarlı bir üslupla ilerleyen ve oldukça fazla sayıda filme imza atan Onur Ünlü sineması bu tezin kara mizah alt türüne ait üretimlerden sayılmasa da filmlerinin absürd komediden çok mizahi öğelerle süslü melez anlatılarla donatıldığı görülmektedir. Mizahın en önemli unsurlarından biri olan absürd unsurları Ünlü genelde kara film ile melezleştirmeyi tercih etmiştir. Dolayısıyla mizahi anlatım gerekse kara mizah yakın dönem Türk sineması içerisinde oldukça yükselen bir ivmeye de sahiptir.

Toplumsal kriz ve kaos dönemlerinin yükselen türü olan kara mizah Koronavirüs pandemisinin tam ortasında ve de belirsiz bir geleceğe doğru ilerlerken sonlandırılmaktadır. Bu çalışmada da değerlendirilen Azizler ve pandemi koşullarında konvansiyonel sinemanın çok uzağında çekilen Seni Buldum Ya gibi film örnekleri henüz oldukça yolun başında olduğunu 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 hiç de yadırgatıcı gelmemektedir.

Bu tezin bitim tarihinden belki de bir on yıl sonra bu alanda yapılacak çalışmalar için kara mizah ve Yeni Türk Sineması çalışmaları niceliksel ve niteliksel olarak daha tatminkâr ve çeşitli örnekleri içereceği kuşku götürmez bir gerçektir. Çünkü bir kuşağın evden eğitim aldığı, bireylerin yakın çevreleri ve aileleri ile geçirdikleri uzun zamanlar ve sosyalleşme kısıtının yakın ve uzak vadede hem ekonomik hem sosyolojik kırılmaları dolayısıyla da bu tez boyunca odaklanılmaya çalışılan psikopatolojilerinde ciddi kırılmalar yaşanacaktır. Kara mizahın Türk Sineması'ndaki yolculuğunda, modern insanın varoluş sorunları ile birlikte kalabalıklar içerisindeki yalnızlığı, duyarsızlığı, sosyal normlardan uzaklaşmayı anlatı merkezine koyan bir tür olarak, pandemi ile birlikte bu varoluşun sonu üzerine de yeni anksiyetelerle tematik şablonunu genişletecek ve bu yolculuğu çoğalarak devam ettirecektir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. Alan Yayıncılık: İstanbul.
- Akgün, C. (2019). *Kara Mizah ve Gerçeküstü Absürdlükler: "Viridiana" (1961) Üzerinden Bir Okuma*. Psikesinema,
- Aristoteles, (1993). *Poetika*. Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları: İstanbul.
- Atalay, H. (2010). *Gülmeye Dair Notlar Kendinizi Gıdıklayamazsınız*. Psikeart.
- Atalay, H. (2012). *Mizahın Toplumsal İşlevi ve Kötüye Kullanımı*. Psikeart.
- Batur, E. (2005). *Kara Mizah Antolojisi*. Sel Yayıncılık: İstanbul.
- Bergson, H. (2014). *Gülme*. Devrim Çetinkasap (çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Biber, Y. (2012). Psikolojik Danışmanlık ve Eğitim Merkezlerine Başvuran Yetişkinlerin Psikopatoloji Algılarının ve Psikopatolojiyi Tanıma Düzeylerinin İncelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Psikoloji Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Bilen, B. M., (2019). Psikopatolojik Belirtilerin; Kişilerarası İlişki Tarzları ve Temel Kişilik Tipleri Yönünden İncelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Klinik Psikoloji Bölümü, İstanbul.
- Bipolar Bozukluk (2021, 31 Ocak). Erişim adresi: https://www.acibadem.com.tr/ilgi_alani/bipolar-bozukluk/
- Black Humor (2021, 30 Ocak). Erişim adresi: www.britannica.com
- Black Humor (2021, 30 Ocak). Erişim adresi: <https://www.infoplease.com/encyclopedia/arts/language/lit-terms/blackhumor>

- Bülbül, B. (2019). *Mizahın Işığı İle.. Chaplin Sineması*. Psikesinema.
- Connard, S. (2005). *The Comedic Base Of Black Comedy An Analysis of Black Comedy As a Unique Contemporary Film Genre*. University Of New South Wales Australia MFA, Australia
- Çetinkaya, G. (2006). *Gırgır Dergisi'nin Türk Halkbilimi Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara.
- Elmacı, T. (2011). *1990 Sonrası Ulusal Sinemada Birey Üzerinden Gündelik Yaşam İdeolojisini Yansıtmaya Sorunları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema TV Ana Sanat Dalı, İzmir.
- Erentay, S. (2012). *Mizah Hayatın Kendisi Olmalı*. Psikeart.
- Erkan, S. (2008). *Fransız İhtilali ve Etkileri*. Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi.
- Ersoy, B. (2022). <https://bilalersoy.com/psikanaliz/yalnizlik/>
- Erten, Y. (2016). *Psikanaliz Yazıları, Yalnızlık, Yanlışlık*, s.29
- Fenoglio, I., Georgeon, F. (2007). *Doğu'da Mizah*. Ali Berktaş (çev.). İstanbul.
- Freud S. (2020). *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*. Aycan Özüpek (çev.). Dorlion Yayınları: Ankara.
- Geçtan, E. (1997). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Gezgin, İ. (2012). *Fallik Tanrıların Alaycı Oyunları*. Psikeart
- Güneri, C. (2008). *Sanat Alanı Olarak Mizah: Sanat, Mizah, Karikatür İlişkisi ve Türkiye'den Üç Örnek*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*. Metis Yayınları: İstanbul.

Infoplease. (2021) Black Humor <https://www.infoplease.com/search/balack+humor>

Isıyel, T. (2012). *Espriler, Gerçeklikler ve Dokunulmazlıkları Üzerine ...* Psikeart.

İÜ AUZEF, İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi (2021, 27 Temmuz).

Erişim adresi:
https://cdnacikogretim.istanbul.edu.tr/auzefcontent/ders/psikiyatrik_sosyal_hizmet/4/index.html

Karaman D. ,Durukan İ. ve Erdem M. (2011). “*Çocukluk Çağı Başlangıçlı Obsesif Kompulsif Bozukluk*”. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar* 3 (2). S.279-286.

Kara Mizah, TDK, Türk Dil Kurumu (2021, 30 Ocak). Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>

Kayaalp, L. (2016). *Psikanaliz Yazıları, Yalnızlık, Kader, Yaşam, heder s.11*

Kılıç, E.Z. (2012). *Mizah Gelişimi*. Psikeart.

Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. Sevinç Kabakçıoğlu ,Özcan Kabakçıoğlu (çev.). İris Yayıncılık: İstanbul.

Kovâcs, A.B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti: Ankara.

Köksal Üretmen, P. (2019). *Kireçli Toplumun Sertliğini Gidermek İçin En İyi Yumuşatıcı: “Gülmek” – Bergsoncu Bir Bakış*. Psikesinema.

Küçükkalay, A.M. (1997). “*Endüstri Devrimi ve Ekonomik Sonuçlarının Analizi*.”

Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 2(Güz), s.52.

Küçüktepepınar, E. (2021). Reha Erdem Röportaj, <https://mubi.com/tr/films/hey-there-2021/player>

Mecek, Ö. (2018). *Türk Öyküsünde Kara Mizah (1950-1980)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Antalya.

Mizah, TDK, Türk Dil Kurumu (2020, 16 Aralık). Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>

Modern, TDK, Türk Dil Kurumu (2021, 05 Nisan). Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>

Modernizm, TDK, Türk Dil Kurumu (2021, 05 Nisan). Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>

Nesin, A. (1974). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı*. Akbaba Yayınları.

Oluk Ersümer, A. (2014). Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema TV Ana Sanat Dalı, İzmir.

Öngören, F. (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*. İş Bankası Yayınları: İstanbul.

Özdemir, O., Özdemir Güzeli P., Kadak, M. T., Nasıroğlu, S., (2012). *Kişilik Gelişimi*. Psikolojide Güncel Yaklaşımlar.

Öztürk M. O., Uluşahin A. (2011). *Ruh Sağlığı ve Bozuklukları*. I. Nobel Tıp Kitabevleri Ltd.Şti: Ankara.

Özünü, Ü. (1999). *Gülmecenin Dilleri*. Doruk Yayımcılık: Ankara.

Psikopatoloji (2021, 30 Ocak). Erişim adresi: <https://www.psikolojisozlugu.com/psychopathology-psikopatoloji>

Psikopatoloji (2021, 30 Ocak). Erişim adresi: <https://www.hurriyet.com.tr/egitim/psikopatoloji-nedir-ve-neyi-inceleypsikopatoloji-dali-hakkinda-kisaca-bilgiler-41651163>

Rönesans, Etimoloji Türkçe (2021, 2021, 07 Mayıs). Erişim adresi: <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/r%C3%B6nesans>

Ruhsal Hastalıklar (2021, 31 Ocak). Erişim adresi: <https://www.psikiyatri.org.tr/halka-yonelik/8/>

Saydam, M. Bilgin. (2012). *Biz Muzip Gnostik: Mutasavvıf Nasreddin*. Psikeart.

Saygılı, İ. (2019). *Gülünçten Yüceye Bir Yol Vardır*. Psikesinema.

Seyler, A. ve Haggard S. (1964). “Komedi Sanatı” (çev. Suat Taşer). Ataç Kitabevi.
İstanbul. s. 24.

Şahin, A.R. (2012). *Mizah Duygusu*. Psikeart.

Tan, O. (2004). Takıntılar. İstanbul: Timaş Yayınları.

Topçuoğlu, V. (2003). Obsesif kompulsif bozuklukta psikanalitik görüşler. Klinik
Psikiyatri, 46-50.

Topbaş, B. (2019) “*Kuramsal Çerçeveden OKB*” Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi,
Cilt.2 sayı:3 s.96

Touraine, A. (2002). Modernliğin Eleştirisi. (çev. Hülya Tufan). Yapı Kredi Yayınları.
İstanbul. s.43

Travma Sonrası Stres Bozukluğu (2021, 29 Temmuz). Erişim adresi:
<https://psikiyatri.org.tr/halka-yonelik/28/travma-sonrasistres-bozuklugu>

Tükel, R. (2002). “*Panik Bozukluğu*” Klinik Psikiyatri 3 (5). S.13.

Ukray, M. (2017). *Jung Psikolojisi*. Yason Yayınları: Ankara.

Usta, Ç. (2009). *Mizah Dili ve Gizemi*. Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş.: Ankara.

Winnicott,D.W. (2016) Psikanaliz Yazıları,Kendi Başına Olma Kapasitesi,Ç. Raşit Tükel,
s.21

Yavuz, D. (2019). Rönesans Dönemi Resim Sanatında Dram: Trajedi ve Komedi Yüksek
Lisans Tezi Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı,
Kayseri.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

İsim SOYİSİM:

Doğum Yeri :

Doğum Tarihi :

EĞİTİM DURUMU

Lisans Öğrenimi :

Bildiği Yabancı Diller :

İŞ DENEYİMİ

Çalıştığı Kurumlar ve Yıl:

İLETİŞİM

E-posta Adresi

ORCID