

-Araştırma Makalesi-

Reha Erdem'in Beş Vakit Filminde Simgesel Düzen ve Büyük Öteki

Berna Sitera Değirmen*
Zeynep Çetin Erus**

Özet

Türkiye'de özellikle 2000 sonrasında baba-çocuk ilişkilerini ele alan filmlerde bir artış vardır. Bu ilişkiler hem bireyin hem toplumsalın bilinçdışı süreçlerle ilişkisi açısından oldukça dikkat çekicidir. Sinemayı toplumun bilinçdışı arzularıyla birlikte düşündüğümüzde, psikanalizin bu noktada derinlikli bir inceleme alanı olarak ortaya çıktığını görürüz. Bu bağlamda bu çalışmanın amacı, baba-çocuk ilişkilerini ele alan filmlerin bir örneği olarak Reha Erdem'in Beş Vakit (2006) filmini Lacan'ın simgesel düzen ve onunla ilintili olarak "Fallus", "Babanın adı", "Büyük Öteki" ve "Gerçek" gibi kavramlarıyla tartışmaktır. Lacan'ın babalık kavramını babanın adı olarak simgesel boyutuyla ele alması, filmde hem biyolojik babalığı tartışmamıza hem de simgesel bir yasa olarak onun ötesine uzanmamıza olanak sağlar. Filmde ebeveynler dil/söylem aracılığıyla arzularını çocuklara yansıtırlarken, tutarlı olmayan ve baskıcı bir yasa oluşturdukları için film boyunca simgeselin ve gerçeğin gerilimi hissedilir. Simgesel düzenin ve gerçeğin görünümünü ve gösteren olarak fallusun imkansızlığını tartışıp, Lacancı paternal yasanın izini Beş Vakit filminde sürmek bu çalışmanın temel hedefidir. Sonuç olarak, filmde paternal yasanın eleştirisine kapı aralayacak birçok unsur olmasına rağmen filmin bir değişim olasılığına değinmediğini söyleyebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Simgesel Düzen, Babanın Adı, Fallus, Büyük Öteki, Gerçek, Lacan, Beş Vakit

* Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Doktora Programı, İstanbul, Türkiye

ORCID: 0000-0003-3506-7144

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871680

**Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye.

E-mail: stera_degirmen@hotmail.com - zcetin@marmara.edu.tr

ORCID :0000-0001-9389-9163

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871680

Değirmen, B.S., Çetin Erus, Z. (2021). Reha Erdem'in Beş Vakit Filminde Simgesel Düzen ve Büyük Öteki. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 292-311. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871680>

Geliş Tarihi :31.01.2021

Kabul Tarihi :25.04.2021

-Research Article-

Symbolic Order And The Other in Reha Erdem's Film Beş Vakit

Berna Sitera Değirmen*

Zeynep Çetin Erus**

Abstract

There is an increase in the films addressing the issue of the relation between father and their children after 2000 in Turkey. Addressing these issues is interesting from the perspective of the relation between unconscious processes involved in individual's and society's life. When we consider the cinema as a reflection of society's unconscious desires, psychoanalysis emerges as the proper way for analysing the films. In this context, the purpose of this study is to discuss Reha Erdem's Beş Vakit as an example of films addressing father-child relations using the concepts of Lacan's symbolic order and related concepts such as "phallus", "the name of the father", "Other" and "real". Lacan's approach considering fatherhood concept in a symbolic dimension with "the name of the father" enables us both to discuss biological fatherhood and to extend discussion beyond it as the symbolic order. The tension of the concept of the Lacanian symbolic and real is felt throughout the film through the inconsistent and oppressive law created by parents while they reflect their desires to children through language/discourse. The main objective of this study is to discuss the appearances of the symbolic and real and the impossibility of the phallus as a signifier by tracing paternal law in Beş Vakit. Finally, we can say that the film does not address the possibility of a change, although there are many elements in the film that will open the floodgates to criticism of the paternal law.

Key Words: Symbolic Order, The name of the Father, Phallus, Other, Real, Lacan, Beş Vakit

* PhD Student, Marmara University, Faculty of Communication, Department of Radio - Television and Cinema, İstanbul, Turkey.

E-mail: stera_degirmen@hotmail.com

ORCID : 0000-0003-3506-7144

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871680

**Prof.Dr., Marmara University, Faculty of Communication, Department of Radio - Television and Cinema, İstanbul, Turkey.

E-mail: stera_degirmen@hotmail.com - zcetin@marmara.edu.tr

ORCID :0000-0001-9389-9163

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871680

Değirmen, B.S., Çetin Erus, Z. (2021). Reha Erdem'in Beş Vakit Filminde Simgesel Düzen ve Büyük Öteki. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 292-311. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871680>

Received: 31.01.2021

Accepted: 25.04.2021

Extended Abstract

The number of films addressing the issue of father-child relation has been increasing since 2000s in Turkey. These relations are of interest from the the perspective of unconcious processes with which individuals and society is related. When we consider the cinema in relation to unconscious desires of the society, pyschoanalysis emerges as a proper method to analyse the films. In this context, the purpose of this study is to discuss Reha Erdem's Beş Vakit as an example of films addressing father-child relations using Lacan's symbolic order concept and terms such as "phallus", "the name of the father", "Other" and "real" that are related to it.

We refrain from using Freud's Oidipus complex which reflects the mother-father-child triangle in the psychoanalitic analysis of Beş Vakit. There are symbolic relations in the film that go beyond Oidipal family structure. For example, using Oidipal context, it would prove rather difficult to locate the shepherd boy who hasn't got a mother and a father in the film. In contrast, Lacan's "the name of the father" concept enables us to discuss both biological fatherhood and symbolic fatherhood that extends beyond the biological one.

The tension between the concepts of the Lacanian symbolic and real is felt throughout the film as the parents create an inconsistent and oppressive order while reflecting their desires on children through language/discourse. The main objective of this study is to discuss the appearences of the symbolic and real by tracing paternal order in Beş Vakit. How is the phallus established in the film? What clues are there about the impossibility of the phallus? When the symbolic order overwhelms as a universal principle, is there any way out of this paternal law? If the process of transition to the symbolic order is unavoidable for subjectivity, what does the real tell us? These questions are the basis of questions debated in our study.

As seen in the film, the preaching on fatherhood of the imam, who is also a father, in the mosque is a paternal signifier. For generations paternal law maintained via language/discourse for both the individual and the society. Accordingly, the Other can be revealed as a language that the subject must learn in different forms such as a God, a state, morality, law as well as a parent. Parental coercion and their internal inconsistency inevitably increase the tension within the subject. Real leaks eventually from chasm at some point. Thus unconscious elements, such as dreams, stumbling, clumsiness, coughs, looks, sounds, champs, become significant in the film. As a radical otherness, the Lacanian real is unknowable and raging on the border of the socio-symbolic. Our complete real being is disrupted by our alienation and subordination to language. When we go into the symbolic, a small part of this real remains. That's why there's something in the film that escapes to parents even though they are trying to fill the indescribable space with their own inventions. Just like the imam father being unable to recite the adhan due to interrupting coughs, his son Ömer fantazising patricide as imam preaches about fatherhood, the emotional crying scene of Zekeriya while watching the birth of his own baby accompanied by the sound of a donkey and the angry gaze of his son Yakup and children found sleeping in unexpected uncanny locations rather than their beds. In Erdem's film, we can see the impossibility of the phallus and the traces of real leaking from the chasm. The film ends with a pessimistic ending with the feeling of the impossibility of escaping the paternal law. Apart from the old woman who reveals the ridiculousness of the phallus and encounters with the real, there is no one and nothing resisting the order or confronting it. This situation appears to create a claustrophobic feeling in the film's symbolic universe that is closing on itself.

Giriş

Kavramsal Çerçeve

Türkiye’de özellikle son yıllarda hem gişe hem festival filmlerinde baba çocuk ilişkilerini ele alan filmlerde bir artışın olması, bu filmlerin yönetmenlerinin neredeyse hepsinin erkek olması ve filmlerin belirli bir dönemde yoğunlaşması oldukça dikkat çekicidir. Bu çalışmada ilgi odağımız, bu filmlerin öncülerinden biri sayılabilecek Reha Erdem’in *Beş Vakit* filmini simgesel boyutu ile tartışmak ve filmi Lacan’ın simgesel düzen, babanın adı, fallus ve gerçek gibi kavramlarıyla birlikte ele almaktır.¹ Film analiz ederken neden psikanalizi ve özellikle Lacancı psikanalizi kullanacağımız sorusunun cevaplarına odaklanmadan önce, sinema ve toplumun sadece kasıtlı bir şekilde eyleyen bir fail pozisyonunda durmadığını ve bilinçdışı süreçlerin etkisi altında olduğunu bu nedenle sinemanın psikanaliziyle yakından ilişkili olduğunu ifade edebiliriz.

Sinemayı gerçekliğin dışında düşünemeyeceğimiz gibi gündelik hayatı da imgelerden azade deneyimlenen bir alan olarak tahayyül edemeyiz. Bu noktada kameranın hem gerisi hem de ilerisine doğru baktığımızda hiçbirinin yansıtıcı bir yüzey olmadığını belki de birbirlerini ürettiklerini düşünebiliriz. Eğer hayatımız sadece istedik bilişsel ve davranışsal süreçlerle işlemiyorsa, hayat gibi sinema da bir dil sürçmesi, rüya ve bilinçdışı bir süreç gibi neden işlemesin? McGowan, rüyanın faili nasıl bilinç değil, bilinçdışı ise aynı şekilde filmlerin de bilinçdışı ile ilişkili olduğunu ve bu ilişkinin rüyadan daha kolay bir şekilde ulaşılabileceğini anımsanabildiğini ifade eder (2012, p.41). Diken ve Laustsen’a göre; sinema çağdaş toplumsal ilişkileri ve bununla beraber bireylerin arzularını ve korkularını şekillendirme açısından bir güce sahip olduğu için bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görür (2016, p.28). Diken ve Laustsen’ın sinemanın toplumun bilinçdışı olduğuna dair savından hareketle, sadece bize anlatılan ya da gösterilen metnin kasıtlı söyleminden yola çıktığımız zaman toplumun bilinçdışı arzuları ve korkularını gözden kaçırabiliriz. Sinemayı toplumsalın bilinçdışı olarak gördüğümüzde, önümüzde çok katmanlı bir evrenin kapısını aralamış oluruz. Psikanaliz bu noktada derinlikli bir inceleme alanı olarak karşımıza çıkar.

Psikanalitik kavramları, sinema çalışmalarına sistematik bir şekilde ilk uygulayan kuramcılar, Christian Metz, Jean-Louis Baudry ve Jean-Louis Comolli gibi Fransız kuramcılar ve Laura Mulvey, Colin MacCabe ve Stephen Heath gibi Screen dergisinin etrafında toplanmış İngiliz teorisyenlerdir (McGowan, 2012, p.18). Özellikle Mulvey, sinemada feminist eleştiriye psikanalitik kavramlarla yaparak, Hollywood sinemasında bakışımızı erilleştiren ideolojiyi sorgulayan önemli bir düşünürdür. Psikanalizin status quo’yu yani içine kapatıldığımız ataerkil düzeni daha fazla anlamamızı sağladığını ifade eden Mulvey, psikanalitik kuramı, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl oluşturduğunu göstermek üzere politik bir silah olarak kullandığını iddia eder (2010, pp. 211-213). Lacan’ın ayna kuramından faydalanan film kuramcıları Metz ve Baudry de, sinema ve ideoloji ilişkisini ortaya koymak için psikanalizden faydalanmışlardır. McGowan ve Kunkle, Metz ve Baudry’in film teorisini imgesel ve sembolik üzerine odaklanan Lacancı düşünce çizgisinde geliştirdiklerini yazarlar. Metz’in, film akışını özneyi simgesel düzenin onu adlandırma biçimlerine kayıtsız hale getiren bir imgesel deneyim olarak görmesiyle; Lacan’ın simgesel düzeni, öznelere varlıklarını onların fark edemeyecekleri ölçüde belirleyen bir makine olarak görmesinin benzer olduğunu ifade ederler: Yine de Metz’in özellikle gösterenin otoritesini mutlak olarak gören bu anlayışında eksik olan şey, filmin ideolojiyi kırarak bir güç algısının olmayışı ve Lacan’ın gerçek kavramının rolünün atlanmasıdır. Gösterenin eksiklikle kurduğu ilişki gözden kaçtığında sembolik düzenin içinde oluşan bir yarıklık olarak gerçek kavramı da gözden kaçmış olur (2014, p.11-14).

¹ Türkiye’de Lacan’ın kavramlarıyla yapılan film analizi çalışmaları arasında Barkot (2013), Vardar (2018), Özdoğru (2019), Oduncu (2018) sayılabilir.

Gerçeğe yapılan bu vurgu, Lacancı film teorisinin temel konusu olan sinematik deneyimin ideolojik boyutuna farklı bir bakış açısı olarak görülebilir. Çünkü McGowan ve Kunkle, sinematik deneyimin ideolojik boyutunu ortaya çıkarmaktan çok bu deneyimde ideolojiye yönelik tehditleri keşfetmek için gerçeği kullanan bir yöntemle başvururlar. Bakış, ses, fallus gerçeğin parçaları ise ve gerçek öznelleşme sürecinde önemli ise; öznenin tamamen simgesel düzende pürüzsüz bir şekilde işleyen bir sürecin parçası olmadığı ve ideoloji tarafından sorunsuz bir şekilde üretilmediğinin altını çizen yazarlar için, filmler ideolojinin başarısızlığını ve öznedeki boşluğu gizlemek için fantazmatik içerik üretirler: Sinemanın ideolojik tarafı bizi travmatik gerçekten kurtaran bir fantezi senaryosu üretmekse; ayrıca filmin radikalliği de bizi bu gerçekle yüz yüze getirme becerisine sahiptir (2014, pp.15-17). *Lacan ve Çağdaş Sinema* kitabındaki makalelerin film yapımını ideolojik bir manipülasyon sahası olarak görmekten ziyade yeni arzular meydana getirdiğimiz, en temel fantezilerimizi yerinden ederek deneyler yaptığımız, ideolojinin gücüne karşı koyabilecek yöntemler hayal ettiğimiz ayrıcalıklı bir alan olduğunu vurgulayan yazarlar, Lacan'ın biçimlendirmelerinden faydalanarak anlamdaki eksikliği pek çok çağdaş filmin yansıtmayı amaçladığı gösterenin ötesinde ne varsa derinlemesine araştırabileceğimizi savunurlar (2014, p.27).

Beş Vakit filmi Lacancı psikanalizle analiz etmeyi neden tercih ettiğimizin ilk cevabı, filmde Lacancı gerçeğin yani gösterenin ötesinde olan şeyin ne olduğu üzerine düşünmek ve bizi kendi gerçekliğimizle yüzleştiren filmin radikal olanaklarını araştırmaktır. Sinemanın, bilinçdışı ve psikanalizle ilişkisi böyle bir araştırmaya imkan veren potansiyellikleri taşımaktadır.

Beş Vakit filmi neden psikanaliz ve özellikle Lacancı psikanalizle tartışacağımız sorusunun diğer bir cevabı, filmde karşımıza çıkan babalık kavramının, babalığı simgesel boyutuyla tartışabileceğimiz bir evren sunmasıdır. Babalık kavramı, özellikle Freud'un Oidipus kuramıyla birlikte oldukça tartışılan bir konu olmuştur. Freud, Sofokles'in Oidipus tragedyasından yola çıkarak Oidipus kompleksi kuramını geliştirir. Babasını istemeden bilinçdışı bir arzu ile öldürüp annesiyle evlenen Oidipus'u esas alarak bir varsayımda bulunur: Tarihin bir döneminde babalarına karşı hem hayranlık duyan hem de ondan nefret eden, anneye ve tüm kadınlara sahip olan bu babaya karşı kıskançlık yaşayan oğulların birleşip onu öldürdüklerini iddia eder. Ancak bir süre sonra babayı katletmenin suçluluğunu da yaşayan çocukların zamanla baba yerine totem hayvanını öldürdüklerini yazar. Bugün hala çocuklarda ve erginlerin yaşamında süren baba karmaşasının niteliği olan çift duygu böylece babanın yerine totem hayvanı kurban etme ritüeline değin genişletilmektedir (2012, p.167). Freud, insanlığın bir yasa etrafında toplumsal örgütlenmesini, ataerkinin doğuşunu, din ve devletin doğuşunu babanın katli ve onun ardından oğulların yaşadığı pişmanlık duygusuna bağlar (2012, p.176). Ona göre, ilkel babanın öldürülüşü sonrası yaşanan pişmanlıktan sonra çocuk baba ile özdeşleşme yoluyla üstben'i kurar, kendini cezalandırmak için üstben'e babanın gücünü verir ve baba ile ilişki içinde başlayan şey, kitle içinde tamamlanır (2018: 88-89). Kültürel üstben de insanların mutluluğunu pek dikkate almadan ortaya emirler atabilir, bu da ya nevrozlara ya da bireyin mutsuzluğuna yol açabilir (2018, p.99).

Lacan, toplumsal bireyin oluşumunda baba yasasının önemini ortaya koyan Freud'a dönerek onu yeniden yorumlar. Lacan, Freud'un Oidipus karmaşası kuramından faydalanarak babalık kavramını simgesel bir boyuta taşıyarak psikanalizde sıra dışı bir fallus ve öznelleşme tartışması başlatmıştır. Psikanalizin en başından itibaren birtakım radikal olanakları bünyesinde barındırdığını belirten Connell, ancak Lacan'da erkekliğin klasik psikanalizin aksine empirik bir olgu olarak değil, simgesel ve toplumsal ilişkilerde yer alan bir olgu haline geldiğini ve cinsiyeti insanlarla ilgili değişmez bir gerçeklik değil de bir simgesel ilişkiler sistemi olarak ele almanın fallik konumun ikrarını son derece siyasi bir eylem haline getirdiğini savunur (2015, p.57).

Feminizmin Lacan ile ilgilenmesi gerektiğini söyleyen Gallop, eğer feminizm fallosantrik dünyayı değiştirecekse, fallosantrizmin kurcalanmasının önemini vurgular (1983, p.18). Segal'e göre, Lacancı analizin en çok sorun yaratan özelliği, erkekliğin yapılanışında dönüşüm olasılığına değinmemesidir. Ancak bunu söylemenin fallosantrik kültürün hiyerarşilerini zaten içerdiğini ve bu hiyerarşileri simgesel olarak oluşturduğunu ileri süren Lacancı dilin önemini inkar etmek anlamına gelmeyeceğini belirtir (1992, p.125). Deleuze ve Guattari, psikanalize karşı oldukça eleştirel bir tavır sergilemelerine rağmen Lacan'ın Freud'dan farkını ortaya koyarlar: Oidipus'un imgesel olduğunu, bir söylenceden başka bir şey olmadığını ve simgesel bir hadım edilme ögesini yeniden ürettiğini ifade ederler. Ancak, onlara göre; bilinçdışının Oidipal yapısı, Lacan'da dil-bilinçdışı hipotezi çerçevesinde kurulduğu için, Lacan bilinçdışını Oidipal bir yapı içerisine hapsetmez (2012, p.408). Zizek ise Lacan'ın politika, ideoloji, felsefe, sanat özellikle sinema gibi birçok alanda ne kadar verimli bir psikanalist düşünür olduğunu eserlerinde² ortaya koyar. Özellikle film eleştirilerinde Lacan'ın jouissance, büyük Öteki, fallus, simgesel düzen, gerçek gibi kavramlarını kullanarak okuyucuya filmlerle kurduğu ilişkide farklı bir bakış açısı verir. Bu tartışmalardan hareketle, *Beş Vakit* filmi Lacan'ın babanın adı, simgesel düzen, büyük Öteki ve gerçek gibi kavramlarıyla tartışacağız.

Oidipus kuramından yola çıkarak babayı sembolik bir düzeyde ele alan Lacan, baba düzeyine totemden sonra ikinci bir terim yerleştirmenin zorunlu olduğunu yazar. Bu da babanın özel adının işlevidir (2014, p.79). Freud'un anne-çocuk-baba üzerinden formüle ettiği Oidipus kompleksi, Lacan'da, anne-çocuk birliğini bölen baba yerine "babanın adı" şeklinde ifade edilir. Bir nevi anneye çocuğun kurduğu imgesel³ ilişki, babanın adı aracılığıyla simgesel düzene geçmiş olur. Bu geçişi Lacan, fallusun anlamı üzerinden formüle eder. Ona göre; çocuk, annenin arzusunun nesnesi olmak -eğer annenin arzusu fallus olarak ortaya çıkarsa- yani anneyi tatmin etmek için fallus olmak ister (1994, p.59). Segal'e göre, fallus olma arzusunun kendisi bir kaybın sonucudur. Eksiklik olarak fallus düşüncesi, hayali bir iktidar fantezisi yaratır. Fallusun penis değil, penisin iktidar ve arzu simgesi olarak ifade edildiğini yazan Segal, fallusun biyolojik sahiplikten çok ataerkil bir söylemin ürünü olduğunu, erkeklerin sahip olduğu bir şey olmadığını, babanın yasasını temsil edip kadınları da erkekleri de esareti altına alan, zamandan bağımsız bir simgesel düzen olduğunu ifade eder (1992, pp.121-122). Ona göre; Lacan, Freud'un penis terimini kullanırken, biyolojik organı değil, fallusu yani onun simgesel temsilini kastettiğini savunur (1992, p.119). Freud'un fallus kavramının bu Lacancı yorumu, simgesel düzen açısından oldukça farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Babanın yasasının, çocuğu simgesel düzene nasıl bağladığı sorusu bizi Lacan'da özneleşme sürecinin nasıl gerçekleştiğini açıklamaya götürür. Lacan'da yabancılaşma ve dil arasındaki ilişki, öznenin oluşumu açısından olumsal ve kaçınılmaz bir ilişkidir. Homer'e göre, yabancılaşma Lacan'da iki evrede ortaya çıkar: Birinci evre, ayna evresinde çocuğun kendisini ötekinde yanlış-tanımalarıyla ortaya çıkan yabancılaşma ve ikinci evre olan simgesel düzen aşamasında ise çocuğun dile tabi oluşu ile ortaya çıkan yabancılaşma. Lacan'da yabancılaşmanın kaçınılmaz ve aşılması olanaksız bir şey olduğunu belirten Homer, yabancılaşmış öznenin simgesel düzen ve dil tarafından belirlenen gösterenin öznesi olduğunu, kuruluşu bakımından da bölünmüş olduğunu ifade eder (2016, p.101-102). Fink ise, Lacancı yabancılaşmayı, çocuğun Öteki ile girdiği mücadeleyi daha başından kaybedeceği belli olan bir ilişki olarak ortaya koyar: çocuk, Öteki'ne tabi oluşuyla, dilin öznelere biri haline gelir ve bölünmüş özne olarak gösterenin altında kaybolur (2020, pp.86-87).

² Zizek'in neredeyse bütün eserlerinde Lacancı kuramın izleri vardır, ama özellikle Lacancı psikanaliz üzerinden yaptığı film çözümlmeleri için Zizek (2008, 2012, 2019) 'e bakılabilir.

³ İmgesel kavramı, Lacan'ın Ayna evresi kuramı ile yakından ilişkilidir. Lacan, bebeklik döneminin yaklaşık olarak 18 ayına kadar olan süreçte, bebeğin yansıtıcı özdeşleşme yoluyla hala motor becerilere ve bağımsız bakım durumuna sahip olmamasına rağmen ilksel bir ben'inin ortaya çıktığını savunur (2006, p.94). 6 ile 18 ay arasındaki bebek, yansıtıcı yüzeyde (bu annenin yüzü ya da bir ayna olarak ele alınabilir) kendi imgesini tanımakta ve bundan haz duymaktadır. Kendi bedeni üzerinde tam bir denetimi olmasa da bebek yansıyan imgesinde bütünlük yanılması yaşamaktadır. Bu yüzden özdeşleştiği bu imge yabancılaştırıcıdır (Homer, 2016, pp.41-43).

Öteki'ne tabi olarak yabancılaşma kavramı, Zizek'de simgesel düzen açısından tartışılır. Zizek, yabancılaşma durumunda büyük Öteki'nin ipleri elinde tuttuğunu, esasında öznenin konuşmadığını, simgesel yapı tarafından konuşulduğunu ifade eder (2016, pp. 128-129). Büyük Öteki kavramıyla Lacan'ın neyi kastettiği simgesel düzeni anlamak açısından önemlidir. Büyük A(Autre) ve küçük a(autre) ile başlayan ötekilik hakkında Lacan'ın bir ayrıma gittiğini ifade etmek gerekir. Lacan'da küçük öteki, ayna evresindeki öteki olarak ego ile bağlantılıdır ve imgesel ötekilere göndermede bulunur. Ancak büyük Öteki, bilinçdışı konuşmanın mahallinde oluşarak simgesel düzene gönderme yapar (2006, p. 40). Homer, Lacan'ın küçük öteki ve büyük Öteki arasındaki ayırmadan yola çıkarak, bilinçdışının Öteki'nin söylemi olduğu düşüncesini tartışır. Çocuğun kendi bütüncül yansımasını veren imgeler olarak ötekinin arzusunu tamamen doyuracağını, kendini ötekine yönelik arzusunun biricik nesnesi varsaydığını yazar. Buna karşılık büyük Öteki, kendi öznelliğimizin içerisine taşıyarak asimile edemeyeceğimiz mutlak ötekiliktir. Homer, büyük Öteki'nin simgesel düzen olduğunu, içine doğduğumuz ve eğer kendi arzumuzu eklememek istiyorsak, konuşmayı öğrenmek zorunda olduğumuz dil olduğunu ifade eder. İlk etapta bu arzuların ebeveynlerin umut ve istekleri, doyurulmamış bilinçdışı arzuları olarak bizim içimize dil/söylem aracılığıyla aktığını savunan Homer, bu nedenle arzusunun her zaman dil tarafından biçimlendirildiğini savunur (2016, p.100). Tura, Lacan kuramında dil ile belirlenmenin, kültürün simgesel düzenine girmenin Oidipal evre ile aynı anlama geldiğini belirtir (2010, p.171). Bu noktada babanın adı, babadan farklı bir yapıda karşımıza çıkar. Lacan'da Oidipus karmaşası, bir imgeselden simgesele geçiş süreci olarak babanın adı aracılığıyla gerçekleşir. O halde Lacan, anne çocuk arasında bir bütünlüğe dayalı ilişkiyi imgesel bir süreçle ele alıp, bu ilişkinin babanın adının devreye girmesiyle simgesel bir yapıya evrildiğini söylerken, simgesel düzeni organize eden yasanın fallik bir imleyenle kurulduğunu açığa çıkarmış oluyor. Homer, Lacancı simgesel düzenin fallik olduğunu, paternal metafor ile paternal yasanın zorla kabul ettirilmesiyle yönetildiğini belirtir (2016, p.84). Babanın yasası simgesel düzeni kurduğunda ve çocuk simgesel düzene geçtiğinde artık doğal alandan kültürel alana da geçmiş olur. Böylece kültürel alanda babanın adının içselleştirilmesiyle birlikte paternal yasa toplumsal sınırların ve yasaların birey üzerinde tahakküm kurmasına sebep olabilir. Bu noktada büyük Öteki; Tanrı, ahlak, devlet, baba, yasa gibi gösterenler olarak karşımıza çıkabilir.

Babanın adı kavramını politik açıdan yorumlayan Stavrakakis, toplumlarımızın sosyal düzenlerinin hadım edici yasa koyma yoluyla, babanın adı olarak yapılandığını vurgularken, simgesel düzenin Öteki'sinin babanın adı haline gelmesi durumuna gönderme yapar (2009, pp. 502-504). Bowie, babanın adının hem yasa koyucu hem de cezalandırıcı olan bir otoritenin sembolü olduğunu ve simgesel olanı mümkün kılan yani çocuğun arzusuna yönelik kısıtlamalar koyup iğdiş etme tehdidini yaşatan şey olduğunu iddia eder (2020, pp. 124-125). Mitchell, küçük çocuğun babası gibi olamadığını ancak babanın adıyla gelecekteki rolü için çağrıldığını yazar. Ona göre; kültürü ve insanı yapılandıran düzeni kuran sembolik yasa, toplumu ve içinde doğan her küçük insan hayvanının kaderini belirler (2000, p. 391).

Kavramsal çerçeveyi çizdikten sonra, çalışmamızın temel tartışma noktalarını ortaya koyabiliriz. Türkiye'de son yıllarda baba ve çocuk ilişkilerini ele alan filmlerin sayısının artması, bu çalışmayı başlatan temel motivasyondur. Yönetmenlerin çoğunun erkek olması, kasıtlı ego söylemlerinin dışında, onların ve yetiştikleri toplumun bilinçdışı süreçleriyle birlikte bu filmlere psikanaliz ve özellikle Lacancı psikanaliz açısından bakmak, paternal metaforu anlamaya çalışmak açısından önemli bir tartışma alanıdır. Bu filmlerden biri olan *Beş Vakit* filmindeki temel tartışma, filmde babanın adının, fallusun ve simgesel düzenin görünümünün nasıl kurulduğu ve simgesele direnen şeyin ne olduğudur. Bu çalışmanın amacı, *Beş Vakit* filmi, psikanalizin kurucusu Freud'un Oidipus kuramından ve bilinçdışı kavramından yararlanarak geliştirdiği kavramlarla psikanalize katkıda bulunan Lacan'ın simgesel düzen, babanın adı, fallus ve gerçek kavramlarıyla tartışmaktır. Bu çalışmanın önemi;

çağdaş sinemayla toplumu birlikte düşünüp, toplumsalla sinemanın bilinçdışı ile ilişkisinin benzerliğinden yola çıkarak paternal yasanın izini sürmek ve paternal yasadan çıkış imkanını sorgulayarak çok katmanlı bir bakış sunmaya çalışmasıdır. Bu çalışmanın özgün yanı, *Beş Vakit* filminin bizi Lacancı gerçek kavramıyla yüzleştiren radikal olanaklarının araştırılıp, göstereni ve gösterenin ötesindeki şeyin ne olduğu üzerine tartışmaktır. Filmde sadece gösterenleri değil aynı zamanda dilin, anlamlandırmanın ötesinde olanı ve kadrajın içindeki temel anlatının ötesinde olanı keşfetmeye çalışıp kendi gerçeğimizle yüzleşme deneyimine kapı aralamaktır. Böylelikle, paternal yasanın kusursuz işleyişinin imkansızlığını tartışmaktır. Filmde, kadınlar ya da erkekler açısından bu paternal yasadan çıkışın olup olamayacağı, direnmenin imkanının olup olmadığı bu tartışmanın ana eksenini oluşturur. Özneleşme için simgesel düzene geçiş şart ise, gerçeğin bize aslında ne söylemeye çalıştığını sorgulayabiliriz.

Reha Erdem'in *Beş Vakit* filmi ile ilgili yapılan çalışmalarda erkeklik performansları, taşrada çocuğun temsili, psikanalitik açıdan baba-oğul ilişkisi, büyüme sancısı gibi konular işlenmiştir. (Çelikaslan, 2008; Aydın, 2013; Salman, 2018; Sönmez, 2019)'da Freud'un oedipus kompleksi temel kavramken, Lacan'ın ayna evresi kavramı da kullanılarak baba-oğul ilişkisi tartışılır. Aydın (2013) ise, Lacan'ın ayna kuramını kullanmıştır. Çalışmamızda *Beş Vakit* filmi sadece Lacan'ın kavramları üzerinden tartışılmış ve Lacan'ın ayna evresi kavramıyla değil, babanın adı, simgesel düzen, fallus ve gerçek gibi kavramlarla ele alınmıştır. Bu yönüyle yapılan çalışmalardan farklı bir tartışması ve iddiası vardır ve özellikle filmde, gerçek kavramını paternal yasadaki yarık açan bir kavram olarak ortaya koyarak literatüre bu yönüyle özgün bir katkı sunmaya çalışmaktadır.

Öyleyse, *Beş Vakit* filmini Lacan'ın kavramlarıyla birlikte düşündüğümüzde, filmde fallus hikayesi nasıl kurulmuştur? Fallusun imkansızlığına dair hangi ip uçları vardır? Ebeveynlerinin arzularının dil/söylem aracılığıyla yansıtıldığı çocuklar için simgesel düzen kusursuz işleyen bir evren midir? Filmde simgeselin içinde yer alan gerçeğin görünümünü hangi karakterler açısından tartışabiliriz? Simgesele direnen gerçek, bize ne söylemektedir? Filme Lacancı cinsiyetlenme teorisi açısından nasıl yaklaşabiliriz? Bu sorular çalışmamızın temel tartışma sorularıdır.

Bu çalışmada, film analizi için hermenötik (yorum bilimsel) yöntem kullanılmıştır. Gadamer'in hermenötik yaklaşımında, metnin anlaşılması ve yorumlanması bir anlamda metnin yeniden üretilmesi anlamına gelir. Sanat eserini anlamada hermenötik yöntemin kullanım olanağı, sanat eseri ve yorumcu arasındaki ilişki üzerinden kurulur. Sanat eseri, onu yorumlayan kişiyle bir karşılaşma yaşar ve yorumcuyla konuşur. Bu konuşmada sanat eseri, yorumcudan, kendinde gizli olan anlamları açığa çıkarmasını bekler. Sanat eserinde açığa çıkarılması gereken, sanat eserinin dünyaya yönelik yaklaşımıyla yorumcunun anlayış tarzı arasındaki kaynaşmadır (Gadamer, 1976: 101). Bir metni yorumlarken yorumlayıcının arka planı ve birikimleri yoruma etki edecektir. *Beş Vakit* filmini, Lacan'ın kavramları ile okuyup yorumlarken, bir anlamda onu yeniden üreterek yeni bir metin üretimi elde ettiğimiz için hermenötik yöntemi kullanmayı uygun gördük.

Sonuç olarak, *Beş Vakit* filminin Lacan'ın babanın adı, fallus, simgesel düzen ve gerçek kavramlarıyla okunabilecek iyi bir örneklem olduğundan yola çıkarak, çocukların simgesel ve gerçek arasında sürekli bir gerilimli ilişki içinde oldukları sonucuna varılmıştır. Ancak her biri, Lacancı anlamda, babanın adının yabancılaştırıcı operasyonuna maruz kalmış bir özneleşme sürecinden geçmelerine rağmen, tutarlı olmayan ve baskıcı bir yasa tarafından yabancılaştıkları için simgesele dahil olma konusunda acı çektikleri kanısına varılmıştır.

Film boyunca simgesele direnen şey olarak, gerçeğin değişik görünümüleriyle karşılaşılmasına rağmen, karamsar bir sonla bittiği için film paternal yasa ile belirlenmiş kapalı bir evrene sıkışmış gibidir.

Beş Vakit (2006) Filminde Simgesel Düzen, Babanın Adı ve Fallus

Beş Vakit filmi, kusursuz işleyen bir baba yasasının ya da fallusun imkansızlığını imler gibi görünen bir öksürme sahnesiyle açılır. Ömer, hasta olan imam babası ezanı okuyamayacağı için arkadaşı Yakup'un babası Zekeriya'nın yanına gider ve ondan ezanı okumasını rica eder. Film, sabah ezanının okunmasıyla ilk vakitle başlamış olur. Film boyunca ezan elektrik kesintisine, imam babanın hastalanmasına rağmen farklı kişiler tarafından olsa da beş vakitte aksamadan okunması gereken sembolik bir işlev görür. Ezanın bu kesintisiz ve pürüzsüz döngüsellığı içinde filmdeki çocuklar bu kusursuz olarak kurgulanmış düzende fiziksel ve ruhsal olarak sürekli yaralanabilir bir haldedirler. O halde aksamasına izin verilmeyen ezan ne anlama gelmektedir? Burada bahsedilen ezanın bir çağrı metninden ziyade simgesel bir işlevi olduğunun altını çizerek başlayabiliriz. Ezanı okuyan kişi, Ömer'in onu öldürmeyi çok isteyecek denli nefret ettiği imam babadır. Dini sesin sahibi olarak taşrada sözü geçen ve mekanın zamanını tayin eden, bölümlere ayrılmasını sağlayan ilahi yetkinin temsilcisi bir otorite figürüdür. İki oğlundan küçük olan Ali'ye oldukça düşkündür. Ali, babasının bütün dediklerini yaparak her daim onun takdirini alır. Ömer ise onların bu ilişkisine iğrenerek bakar, babasının dediklerini yapmadığı için bazen babası tarafından cezalandırılır. Babasının ona temas etmesini bile istemez, ailecek çekilen fotoğrafta babasının sarılmasına rağmen ona değmemeye çalışarak aile fotoğraf çerçevesinin neredeyse dışına çıkacak gibidir. Baba bir türlü Ömer'i kendi yasasına istediği gibi bağlayamaz. Aslında imam olarak da otoritesi fallik bir imkansızlığın gölgesi altında bütün kesinliğini yitirmekle kalmaz aynı zamanda bu otoritenin kendisi tarafından hadım edilir gibidir. Tam bu noktada, Zizek'in sorduğu "göstereni fallus olan simgesel hadım nedir öyleyse" sorusunu biz de sorup, film de göstereni fallus olan simgesel hadımın nasıl gerçekleştiğini tartışabiliriz. Zizek'e göre fallus, bir gösteren olarak iktidarı simgeleyen, bu iktidarı yüklenen öznenin bunu icra etmesini mümkün kılan nesnelere alınılabılır. Zira, başında yetki olarak kral tacı olan bir insanın sözlerinin kralın sözleri olarak ortaya çıkacağını savunur. Ancak, bu rütbe işaretleri dışsal olduğu ve insanın kendi doğasının parçası olmadığı için, iktidarı icra etmek için onları takıp giymesi gerekir. Böylece bu nesnelere hadım edici olarak ortaya çıkarlar. Bu nesnelere işlevi, simgesel düzenin içine çekilerek vuku bulan simgesel hadım olarak anlaşılmalıdır. Bu noktada Zizek fallusu şöyle tanımlar:

"Hadım, dolaylımsız halim ile bana simgesel vekaleti veren bu "otorite" arasındaki boşluktur. Tam bu anlamda, iktidarın karşıtı olmak şöyle dursun, iktidarla eşanlıdır; bana iktidarı veren şeydir. İşte fallusu da varlığımın hayati kuvvetini, erkekliğini dolaylımsızca ifade eden organ vb. olarak değil, tam böyle rütbe işareti takması gibi taktığım bir maske olarak düşünmek gerekir - fallus giydiğim, bedenime ilişen, ama onun asla bir "organik parçası" olmayan, tutarsız, aşırı bir ilave olarak mütemadiyen sarkıp duran bir "bedensiz organ"dır" (2016, p. 596).

Filmde, kameranın odaklandığı imamın minderi, sarığı ve cüppesini göstereni fallus olan nesnelere düşünebiliriz. Taşrada iktidarın sahibi olarak imam, bedenine giydiği, bedenine iliştirilen bu fallik nesnelere birlikte dolaylımsız bir şekilde icra edemeyeceği iktidarı yürütme yetkisine sahip olur. Aslında bu nesnelere başından itibaren eksikliğin, yokluğun gösterenleri olarak iktidarın simgesi olarak, özne tarafından arzulanır. Fallus olma arzusu bir kaybın sonucu olarak ortaya çıkarken, arzu baştan itibaren orada bir boşluk gibi asılı duran kaybın, eksikliğin de nedeni olarak görülebilir. Sarık, cüppe ve imam minderi bu yüzden hadım ediciler olarak işlev görür. Simgesel düzenin içine çekilen özne için, simgesel olarak hadım edilme durumu yaşanır. Böylece imamın sözcükleri, bedenine iliştirilen söz konusu nesnelere birlikte imamın sesi, konuşması olur. Filmde konumuz açısından imamın vaaz sahnesi, oldukça önemlidir. İmamın sesinin mekan olarak camide ortaya çıktığı tek vaaz konuşması, babalık üzerinedir. Bu konuşma, Lacan'ın imgesel-simgesel üzerinden okuduğu babanın adı kavramı üzerinden ve simgesel hadım açısından düşünüldüğünde oldukça dikkat çekicidir. İmamın verdiği vaaz şöyledir:

“Ey oğullar, baba talimini dinleyin ve bilgiyi anlamak için dikkat edin. Çünkü size iyi ders veriyorum, benim öğrettiğimi bırakmayın. Çünkü ben de babamın oğluyum dedi. Anamın gözünde nazik ve bir tanecik idim. Ve bana öğretti ve bana dedi ‘oğlum sözlerime dikkat et, dediklerime kulak eđ, onlar gözlerinin önünden ayrılmasınlar, onları yüreğinin içinde sakla.”

İmgesel ve simgesel ayrımına dair çok fazla şey ifade eden bu vaazdan sonra, imamı bir kayanın başında insanlarla konuşurken görürüz. Oğlu Ömer arkadaşlarıyla birlikte, onun arkasında, bir taşın üzerine oturup onu izlemektedir. Ardından Ömer, koşarak babasını uçurumdan iter (seyirci sonraki sahnelerde babanın yaşadığını ve çocuğun babasını hayalinde ittiğini anlar) ve sahne kararır. Bu sahneden hemen sonra kameranın imamın boş minderine, sarığına ve cüppesine odaklanması, simgesel hadım kavramını düşündüğümüzde oldukça çarpıcıdır. Babanın vaazı/sözleriyle ortaya konan baba yasası yani simgesel düzenin yukarıda alıntılanan sözlerle kuruluşu, bir sonraki sahnede çocuğun babayı katletme isteğinin ortaya konması ile birlikte bozulur. Bu sahneden sonra imamın bedeninden bağımsız ona iliştilmemiş olan imamın minderi, cüppesi ve sarığının gösterilmesi de, imamın onlarsız bir iktidarının olamayacağını imler gibidir. İmamın sözleri havada asılı kalırken, cüppesinin içi de boş kalmıştır. Cümleleri yasa kılan, bedende fazlalık gibi sarkan bu fallik nesnelere bedensiz olunca ortaya saçılmış nesnelere olarak kalırlar. İmam olan babanın iktidar konumunun istikrarsızlığı da, bir uçurum kenarında oğlu tarafından kurulmuş olan bir baba katli fantezisi ile ortaya konmuş olur. Başından itibaren orada olmayan, eksiğin göstergesi olan fallusun görünmezliği hissedilir. Bu eksiklik telafisine, evde oğluna tokat atarak kalkışması bir tür başarısızlığın göstergesine dönüşür. Bülent Somay, fallus bir göstergedir diye yazar; polisin elindeki cop, babanın tokadı, ABD’nin füzeleri... Ona göre, bunların hiçbiri sahibindeki eksiği gidermez. Aslında polis de, baba da iktidara sahip değildir ve bu durum onları tehlikeli yapar. Polis, baba vs. hep bir eksiği kapatma çabaları sonucunda ellerindeki nesnelere akıldışı kullanabilirler (2010, p.28). İmam, evde tokadı ile camide ona söz söyleme yetkisi veren nesnelere ile imkansız, hayali bir iktidar peşinde gibidir. İmamın film boyunca tek verdiği vaazın babalık hakkında olması anlamlıdır. Vaazda “baba talimini dinleyin” cümlesi, Lacancı perspektiften baktığımızda babanın adı/yasası anlamındadır. Vaazda “anamın gözünde nazik ve bir tanecik idim ve bana öğretti, sözlerime kulak ver dedi” ifadesi, imgeselden simgesele geçişi tarif eder gibidir. Homer, imgesel aşamada anne ile dolaylı ilişki kuran çocuğun yavaş yavaş annesinin arzusunun biricik nesnesi olmadığını, annenin arzusunun başka yere yönelmiş olduğunu fark ettiğini yazar. Simgesel aşamada ise anne ile çocuk arasındaki imgesel birliğin babanın adının müdahalesi aracılığıyla kırıldığını ifade eder (2016, pp. 80-81). İmamın, vaazında, annenin bir taneciği ve nazik olma durumunun bozulmasını babanın bilgisinin, öğütlerinin, sözcüklerinin yani yasasının araya girmesiyle ilişkilendirmesi ve Lacan’da baba yasasına bağlanan çocuğun, anneden kopuşu ile gerçekleşen simgesel sürece girme durumu birbirleriyle ilişkilidir.

Diğer bir sahnede, babası, Ömer’i dersin başına zorla oturtmuş ve dersi bitene kadar dışarı çıkma yasağı getirmiştir. Ömer, babasına ödevini bitirdiğini söyleyerek dışarı çıkıp çıkamayacağını sorar. Babası ödevine baktığında beğenmez ve bir yerde büyük A kullanması gerektiği yerdeki küçük a’yı kullandığını yazar. Ödevini düzeltmediği sürece dışarı çıkamayacağını söyler, birkaç defa “büyük A olacak, büyük A” diye tekrar eder. Ömer’in babasının büyük A vurgusu ve ısrarı, bizi büyük Öteki (Autre) kavramına götürür. Lacan’da bilinçdışı, büyük Öteki’nin söylemi üzerinden kurulur (2005, p.147). Büyük Öteki’nin, ebeveynlerin arzularının dil/söylem aracılığıyla içimize akan ve konuşmayı öğrenmek zorunda olduğumuz dil olduğu düşünülürken, Ömer’in babasının öznenin üzerine konuşan varlık olarak arzularını dil aracılığıyla yansıttığını ifade edebiliriz. Küçük a’ya tahammül edemeyen babanın arzusu, Ömer’in yazısında buyurgan bir şekilde istediği büyük A ile ifade edilir. Babası, bir anlamda akli havada olarak gördüğü, sürekli dağ bayır gezip doğanın kucağında uyuklayan Ömer’in yasayı içselleştirmemesine yönelik söylemini, büyük A aracılığıyla yansıtır. Aslında kendisi de bu noktada büyük A’dır. Büyük Öteki’nin sadece anonim bir simgesel alana indirgenmemesi gerektiğini belirten Zizek, bir bireyin Büyük Öteki’ye karşılık geldiği birçok örnek olduğunu iddia

eder. Bu bağlamda kendi cemaatlerini doğrudan cisimleştiren önder figürlerden çok, daha gizemli olan ve o görünümünün hamisi olan figürleri ve genelde berbat kişiler olan babaları düşünmeliyiz der (2016, p.92). *Beş Vakit* filminde, hem dil-söylem aracılığıyla kendi arzusunu çocuğa eklemeye çalışan baba hem de vaaz-söylem aracılığıyla cemaatin arzusunu büyük Öteki olarak kendine eklemeye çalışan yasanın aktarıcısı, taşra zamanını beş vakte göre düzenleyen imam olarak baba figürüyle karşılaşırız. İmam olarak camide verdiği vaazda hatırlattığı yasa, ataerkil bir yasa olan babanın yasasıdır. Bu yönüyle aslında o da büyük Öteki'nin üstünü çizdiği'dir. Büyük Öteki'yi burada Tanrı, devlet, yasa olarak anlayabiliriz. Tam da Zizek'in anlattığı emekli maaşını alamayan ve devlet memuruna sürekli bununla ilgili mektup yazan Yunanlı adamın öyküsünde aktardığı türden bir devlet büyük Öteki olabilir. Memur sonunda adama aslında ölü olduğu için maaşını alamadığını söyler. Ölü olduğunun söylendiği kişi yaşıyor ve ona bu şekilde hitap ediliyor olmasında yatan paradoksu Zizek şöyle açıklar:

"Söz konusu mesaj bendeki, beni daha canlıyken ölü kılan boyuta, gösterenin "öldürücü" boyutuna, simgesel temsil ağına kazanmama(indirgenmeme) hitap eder. Bir başka deyişle, mesajda şöyle bir şeyler denmektedir: Biyolojik açıdan canlı olsan bile, büyük Öteki için artık yoksun; devlet ağının gözünde ölüsün" (2016, p. 91).

Devlet hitap ettiği bedeni, özneyi kendi arzusuna eklemlediği ve söylemine dahil ettiği, simgesel düzene kazıdığı bir konumda tutar. İmam baba, üzerindeki simgeselleştirici hadım edici nesnelere olmadan iktidar kuramadığı ve sözcükleri bir anlam ifade etmediği için simgesel temsil ağına kazanmış gibidir. Özne olarak imam baba, aslında sözcüklerine iktidar veren bir büyük Öteki'nin arzusuna eklenmek suretiyle iktidarını yürütmeye devam edebilir. Ancak film boyunca, bunun aynı zamanda kesintilerle ve engellerle imkansız olduğu bir durum vardır. Oğlunun baba katli fantezisi, verdiği vaazın çocuğu üzerinde tam olarak hüküm süremediğinin işaretidir.

Filmde simgesel düzen ve babanın adı kavramlarının görünürlük kazandığı bir diğer örnek, çoban Ali karakteriyle köylü Ahmet arasında yaşanan olaydır. Yakup ve Ömer'in arkadaşı olan anne ve babası olmayan Ali, köylünün çobanlık işlerini yapmakta, diğer çocukların aksine okula gitmemektedir. Bir gün köylülerden biri olan Ahmet, Ali'nin avucunda birkaç tane fıstık yakalar, fıstıkları çaldığını düşündüğü için sopayla onu döver. Bunun üzerine köyün kahvesinde toplanan ihtiyar heyeti, çoban Ali'yi döven Ahmet'i karşılına alıp hesap sorar. Ahmet de "tabi üç beş fıstık için değil, bilsin öğretilsin başkalarının mallarına dokunmamayı, hepimizin hayvanları ona emanet" diyerek kendini savunur. Ömer'in imam babası "Haksızsın. o çocuk bizlere emanet, ne anası var ne babası" diyerek Ahmet'e kızar. Ahmet, "E iyi ya işte, ben de babalık ediverdim" der. Daha önce ifade ettiğimiz gibi; Lacan'da babalık kavramı Freud'dan farklı olarak gerçek babalığa gönderme yapmaktan çok simgesel bir babalık kavramına atıfta bulunur. Ona göre; baba, gerçek bir baba değil, saf bir gösterendir. Babanın adı metaforu, bu anlamda, annenin eksikliği ya da arzusunun yerine geçen bir gösterendir (2006, pp. 464-465). Yani çocuğun anne ile tamamen haz verecek türden yanılmalı birliğini bölen bir gösteren olarak yasa konumundadır. Filmde anne ve babası olmayan çobanı, Oidipal bir çerçeveye oturtmanın imkansızlığı ile birlikte Lacan'ın psikanalizde ortaya koyduğu babanın adı metaforu ile tartışmayı mümkün kılan tarafı da, babanın adının yasa olarak simgesel işlevidir. Çoban Ali, sürekli dağ bayır dolaşarak, diğer çocuklara göre doğa ile daha engelsiz ve haz verecek türden bir ilişki yaşamaktadır. Filmdeki diğer çocuklar ebeveynleri tarafından dayatılan yasaya uymak zorunda bırakılırlar. Ancak Ali, anne-babası olmadığı ve okula gitmediği için yasa ve kültürün dünyasında tam olarak bir tabiiyet ilişkisi içinde görülmez. Her ne kadar diğer çocuklar üzerindeki yasada devamlı süreksizlikler ve gedikler olsa da, simgesele kazanmak zorunda bir yazgının ya da arafta kalmanın acısını taşır gibidirler. Onlar (Ömer, Yakup ve Yıldız), evde yasayla başları sıkıştığında, kendilerini oraya ait hissetmediklerinde doğada, solgun yaprakların altında ya da izbe yerlerde toz içinde uykuya geçerler. Ancak, Ali, her

daim doğadadır. Onu doğada kederli bir şekilde uykuya geçerken görmeyiz. O zaten sürekli doğanın kucağında gibidir. Oidipal bir üçgene sıkışmayan, onu kültürün dünyasına bağlayacak bir yasaya hapsedmeyen bu durum, ona yasayı hatırlatacak Ahmet ile bozulur. Aslında o, en sert cezalandırılan olur. Hazzını en çok yaşayan, özgürce dağlarda dolaşan ve doğayla en dolaysız ilişkiyi kurana, baba yasasının hatırlatılması gerektiğine dair ima oldukça önemlidir. Nihayetinde, kendisini bir yasa figürü olarak ortaya koyan Ahmet'in ağzından o itiraf çıkar: "E, iyi ya işte, ben de babalık ediverdim." Bu noktada, Ali'ye haz verecek türden doğayla kurduğu dolaysız ilişkiyi bozan, bu bütünlüğü bölen babanın adı metaforu ile karşılaşmaktayız. Ali'ye bakan, onu kültürün dünyasına bağlayacak, hazzını kesintiye uğratacak gerçek bir baba yoksa da paternal bir metafor olarak yasa figürü vardır.

Öyleyse, filmde paternal yasadan ya da fallik işlevden kaçış imkanının olup olmadığını tartışabiliriz. Ömer, film boyunca baba katli fantezisi kurup, onun sözlerine ve davranışlarına tiksinerken baksa da aslında babasının isteyeceği gibi ezanı çok güzel okumaktadır. Çocuklar Ömer'e ısrar ederek ezan okuturlar. Ömer, çoban Ali'ye ona akrep bulursa ezan okuyacağını söyler. Ömer, akrebi, babasını sokarak öldürmesi umuduyla ister. Babasını öldürmek için aslında babanın çocuğun ideal imgesi olarak onaylayabileceği bir şey yapmış olur. Babasının isteyeceği gibi ezan okur. Babanın filmin başında hastalanmasını fırsat bilerek onu daha fazla hasta yapmaya çalışan Ömer, filmin sonunda başarır. Baba daha fazla hastalanır, durumu ağırlaşmıştır. Filmin başındaki gibi, ezanı yine Yakup'un babası Zekeriya okusun diye yollara düşer. Filmin açılışında imamın hastalığına rağmen kesintisiz okunan ezan, sonunda da okunur. Gerçek baba hastalansa da, öksürüklerle sürekli yatağa bağlı kalsa da yasa, babanın adı, simgesel düzen döngüsel bir şekilde işlemeye devam eder. Ezan sesiyle ya da başka bir gösterenle toplumsalın kalbi olarak yaşamaya devam eder. Ezan okunurken Ömer'i bir dağın tepesinde yalnız başına ağlarken görürüz. Ömer, her ne kadar çok istese de, babanın hastalanmasından memnun değildir. Bir taraftan babayı öldürmek isteyip, babanın yasasıyla kendisi arasında şiddet içeren bir fantezi kurarken, diğer yandan babasının arzulanabileceği ezan okumayı en güzel şekilde icra etmesi ve finalde de babanın hastalanmasının ardından çelişik duygularla ağlaması, Ömer'in aslında babanın yani büyük Öteki'nin onayını arzuladığını gösterir gibidir. Babaya beslenen çift değerli duygunun sonucu olarak erkek çocuklarda babaya karşı suçluluk duygusunun⁴ ve kendini cezalandırma isteğinin üstbeni oluşturduğunu ve bunun da mutsuzluklara sebep olabileceğini ifade eden Freud'un (2018, pp.88-99) bu düşüncesinin izlerine Ömer karakterinde rastlayabiliriz. Ömer, babayı öldürmek için onu hasta etmek ister ve filmin sonunda baba hastalandığında mutsuz olur ve ağlar. Sabah ezanında bir kayanın başında tek başına kendini cezalandırır gibidir. Ömer her ne kadar ezan okumak istemese de, onun da babasının ondan beklediği gibi ezan okuması bir özdeşleşmenin olabileceğine dair bir duygu yaratır gibidir. Bu noktada Özge Güven Akdoğan'ın, *Ahlat Ağacı* (Nuri Bilge Ceylan, 2018) film analizi dikkat çekicidir: Akdoğan, Sinan'ın, babadan ve taşradan kurtulma isteği ve onunla barışma isteği arasında kalmasına rağmen, dramatik bir baba-oğul birliği kurularak, Sinan'ın dipsiz bir kuyuda babası gibi su aradığını ifade eder (2018, p.381). Ömer de, babasına karşı duyduğu tüm öfkeye rağmen, bir uçurum kenarında hem babası için hem de kendisi için gözyaşı döker.

Filmde özellikle erkek çocukların babalarının yaptıklarından hoşlanmasa da, bir süre sonra babalarına benzeyeceğine dair oldukça fazla ima vardır. Yakup'un dedesi Zekeriya'yı sürekli azarlar, hatta ona fiziksel şiddet bile uygular. Babasının yanında sürekli boynu bükük duran Zekeriya, eşi hamileyken ona şiddet uyguladığı için kendi çocuğunun düşmesine sebep olmuştur. Yani kendi babasının yaptıklarına öfkelenen Zekeriya, kendi evinde babası gibi davranmaktadır. Yakup ise hem öfke duyduğu hem acıdığı babasına karşı ikircikli duygular içindedir. Aşık olduğu öğretmeninin evinin penceresinden onu gözetlediği bir sahneden sonra, babasını da öğretmenini röntgenlerken görür. Babası ile aynı kişinin penceresinden bakmaları, Yakup ve babasının özdeşleşeceği bir geleceği sabitler gibidir. Tabi ki, Ömer'in

⁴ Özge Güven Akdoğan (2019)'ın popüler iki film üzerinden baba-oğul ilişkilerinde suçluluk ve cezalandırma kavramlarını tartıştığı makalesi Türkiye'de baba-oğul ilişkilerine dair önemli tespitler içermektedir.

de, Yakup'un da bu döngüsel daireden çıkıp çıkmayacaklarına dair kesin bir şey söylenemez. Ancak ikisi de Lacancı anlamda babanın adının yabancılaştırıcı operasyonuna maruz kalmış bir özneleşme sürecinden geçmişlerdir. Simgesel düzen, bir öznenin toplumsallaşması için gerekli bir aşamadır. Fakat babanın yasasının zorlayıcılığı, simgesele tam olarak dahil olma konusunda bir ikilem yaratır.

Beş Vakit Filminde Gerçek ve Öteki Jouissance

Babanın yasası her ne kadar çocukları kültürün dünyasına bağlıyorsa da, bütün çocukluk travmaları, doğayla kurulan ilişki, kaçışlar ve sessizlik anlarını görmezden mi geleceğiz? Bütün bunlar bizi Lacancı gerçek kavramına götürür. Lacan'a göre psikanaliz, deneyimin tam göbeğinde yer alan gerçeğin en içteki çekirdeğine yöneliktir ve psikanalizin sağlamaya çalıştığı şey, sürekli kaçan bir gerçekle buluşmaya çağrılmamızdır. Gerçek, automatonun⁵ ötesinde olan ve göstergelerin ötesinde olan şeydir. Analitik deneyimde gerçek, simgeselleşmemiş bir şekilde kendini travma olarak gösterir (2017, pp. 59-61). Lacan gerçek ile tam olarak neyi kasteder? Lacan'ın gerçeklik ile gerçek arasında bir ayrıma gittiğini⁶ belirten Homer'e göre, gerçeklik simgelerden ve anlamlama sürecinden oluşur, gerçek ise bu sosyo-simgesel evrenin sınırında bilinmeyen olarak sürekli bir şekilde bu evrenle gerilim içindedir (2016, p. 113). Lacan'da bastırılan şey olarak simgeselden kaçan gerçeğin, sert ve girilmesi imkansız bir çekirdeği vardır, bütün tasarımlar ve gösterenler bu boşluğu doldurma girişiminden başka bir şey değildir (Homer, 2016, p.118). Chiesa'ya göre gerçek, radikal ötekilik olarak simgeselleştirilemeyeni ifade eder: Simgesel olanda sadece gerçeğin küçük bir parçası vardır ve bu küçük parça (nesne a)⁷ üzerinden hatırlanır. Bu da bize, zaten kaybedilmiş bir birliğin kaybını hatırlatır (2007, p.122). Yani simgeselden önce içinde bulunduğumuz gerçeğin çok küçük bir parçası kalır geriye. Simgeselleştirilemeyen, yani anlamlandırılmayan, dile tabi olmayan gerçek, *Beş Vakit* filminde nasıl görünüm kazanmaktadır? Ömer'in babasının, onu kendi yasasına bağlama çabalarına ve bunu babanın yasasını köyde evrensel bir ilke olarak vaaz etmesine rağmen Ömer'de ele geçiremediği bir boşluk var gibidir. Evde yatağında uyuması beklenen Ömer, doğada uykuya geçer. Sadece Ömer değil, Yıldız ve Yakup da ebeveynlerinin arzularının ve söylemlerinin onlarda açtığı her yarada onlar için düzenlenmiş sıcak yataklarının dışında doğada ya da izbe yerlerde uyku halinde gösterilir. Onların burada uyandığına hiç şahit olmayız. Bu görseller filmin oluşmasında ve anlatısının kurulmasında önemli bir rol oynarken, diğer yandan filmin anlatısına alakasız bir şekilde dahil olan unsurlar olarak onun altını da oyar gibidir. Tıpkı sosyo-simgeselin oluşması için gerekli olan ama aynı zamanda onun altını oyan gerçek gibi. Seyircinin hiç beklemediği bir anda, suratına patlayan bir flaş gibi, umulmadık ve köyün bütün simgesel düzeninin dışında kalan sessiz bir tablo gibi. Zizek'e göre; Lacancı gerçek, oldukça muğlaktır: bir yandan günlük hayatlarımızın dengesini bozan travmatik bir geri dönüş formunda ortaya çıkarken, diğer yandan bu dengenin destekçisi işlevi görür (2019, p.47). Çocukların doğadaki halleri, düşleri ve bakışları, travmatik bir çekirdek olarak gerçeğin kendini hatırlatması gibidir. Bu denge bozucu unsurlar, aynı zamanda dengeyi sağlayıcı bir işlev de görüyor gibidir. Babasının hastalanmasını çok isteyen Ömer'in, buna dair düşler kurması ile filmin sonunda babasının ağır bir şekilde hastalanması arasında bir ilişki kurduğuna dair bir duygu sezinlenir. Sabah ezanı okunurken Ömer, bir tepenin başındadır ve ağlıyordur. Gerçeğin devreye girişinden kendini sorumlu tutan Ömer, babanın adının tutarsızlığı içinde kıvranmaktadır. Dile tabi olsa da simgesel düzenin içindeki o sert çekirdeğin yarattığı gerilim içinde kıvranmaktadır.

⁵ Lacan, Aristoteles'in automaton (modern matematikte gösterenler ağı) kelimesini, tukhe yani gerçeklikle karşılaşma kavramı üzerinden tartışır. Yunancada autumaton kendiliğindenlik, zorunluluk anlamlarına gelmektedir (2017:58).

⁶ J.-D.Nasio, Lacan'da gerçek ve gerçekliğin birbirinden çok farklı olduğunu savunur. Gerçeğin bizi çevreleyen dünyanın eş anlamlısı olmadığını savunan Nasio, gerçeğin sürüp giden ve değişmeden kendisinde aynı kalan şey olduğunu iddia eder: Lacancı gerçek, bizi bekleyen bilinemez olan, adı konulamaz ve simgeselleştirilemeyendir (2009, p. 51).

⁷ Fink, arzusunun doğası gereği, anne ile çocuğun hayali birliğinde bir eksiğin oluştuğunu ve nesne a'nın bu hayali birlik köktüğünde ondan kalan bir yadigar bir artık olarak düşünülebileceğini yazar (2020, p. 101).

Babanın hastalığı, bu noktada gerilimi arttırır, Ömer'in babaya karşı duyduğu suçluluk duygusu ve vicdan azabına dönüşür. Bilinçdışından gelen bütün baba katli fantezileri, babanın ağır hastalanmasıyla karmakarışık bir hal alır. Ömer, babanın yasasını istemez ama babanın yokluğunun sebebi olarak kendini görüp ağladığında yani suçluluk duygusuyla yaralandığında, Zizek'in *Yamuk Bakmak* kitabında bahsettiği *Güneşin İmparatorluğu* (*Empire of the Sun*, 1987) filmindeki Jim karakterine benzer bir şekilde, "simgeselleştirmenin fallik jestini ortaya koyar yani mutlak güçsüzlüğünü kadiri mutlaklığa çevirip gerçeğin devreye girişinden kendisini sorumlu görür"⁸ diyebiliriz. Bir başka deyişle, filmin finalinde, gerçeğin yakıcılığına dayanamayan Ömer'in, yine gerçek aracılığıyla simgesel düzende bir denge sağladığını düşünebiliriz. Baba yasası, bütün sorunlu yanlarına rağmen işlemektedir. Bir anlamda özne olmanın Lacancı ilkesi, babanın adının ve yasanın tutarsızlığına ve gerçeğin gerilimine rağmen gerçekleşmektedir.

Filmde gerçeğin görünümüne dair tartışabileceğimiz bir diğer nokta, imamın, babanın yasasını vaaz ettiği camide seyircinin onu ezan okurken neden hiç görmediğidir. İmamın vaazda ortaya koyduğu baba yasasının aksine, kendi çocuğu, sözlerine kulak asmaz. Camide simgesel hadım ediciler olarak ona iktidarı yürütme yetkisi veren fallik nesnelere, imam olarak genelde sözlerini, özelde de babalık vaazını meşrulaştırmasına rağmen, imam bilinçdışında camideki iktidarını evde sürdüremediğini tökezleyerek gösterir gibidir. Bu tökezleme, öksürük ve hastalık olarak ortaya çıkar. Öksürük ile okunması gereken ezan engellenmiş olur. Hastalık onun ayağına dolaşmıştır. O hastalandıkça Ömer'in onu öldürme fantezisi daha da derinleşir. Bütün bunlar gerçek olarak boşluğun yankısını deneyimleyebileceğimiz bir şekilde kendini hissettirir. Öksürük bir kesinti, çocuğun baba katli fantezisini tetikleyen bir şey olarak ortaya çıkar. Öksürük, beklenmedik bir şekilde köyün simgesel düzeninin bir parçası olan ezanı engellese de ezan başka biri tarafından okunarak simgesel düzen garanti altına alınır. Ömer'in baba katli fantezisi de, boşluk olarak bastırılmış gerçeği öldürme tasarımıyla doldurma girişimi diye yorumlanabilir.

Filmde gerçeğin görünümüne bir diğer örnek olarak, Yakup'un babası Zekeriya'nın kendi çocuğunun doğumunu pencere arkasından izlediği sahneyi verebiliriz. Bu sahnede Zekeriya, ikinci çocuğunun doğumunu dışarıdan bakarak izlemektedir. Çocuğu doğduğunda sevinç gözyaşları dökerken, bu sahneye kadraj dışı eşek anırma sesi eşlik eder. Babalığın simgesel failliğinde, eşeğin anırmasıyla gerçeğin o sert çekirdeğini keşfedebileceğimiz bir izlek açığa çıkar. Zekeriya'yı gururlandıran ve duygulandıran bir babalık fantezisini izleyen seyirci için nereden geldiği anlaşılmayan bu ses, filmin anlam dünyasına dahil olmayan bir şey olarak yorumlanabilir. Bu noktada, bu babalık fantezisiyle doldurulmaya çalışılan ve bastırılan şeyin ne olduğu sorusunu sorabiliriz. Filmin bir sahnesinde Yakup'un annesiyle olan diyalogundan annenin bir önceki hamilelikte babanın şiddet uygulamasıyla çocuğu düşürdüğünü öğreniriz. Ayrıca Zekeriya'nın kendi çocuğunun doğumunu pencere arkasından gözetlemesi, Yakup'un öğretmenini de aynı şekilde pencereden dikizlediği sahneyi hatırlatır. Babasını öğretmenini dikizlerken gören Yakup, elinde yeni doğan kardeşini tutarken pencereden kendilerine bakan babaya, öfke ve acıma duygusuyla bakar. Babanın dolu babalık fantezisinin gülünçlüğünü ortaya koyan, simgeselin sınırında ifade edilmeyen bir gerçek olarak, Yakup'un bakışı da eşeğin sesine eşlik eder. Yani babalık fantezisiyle doldurulan bir boşluk olarak gerçek orada, kendi yerindedir. Eşeğin sesi ve Yakup'un bakışı, babalık fantezisinde bastırılan röntgenci babayı ve eşine şiddet uyguladığı için aslında dolaylı olarak

⁸Zizek, Lacancı gerçeği örneklemek için Steven Spielberg'in Şangay'da İkinci Dünya Savaşı'nın kargaşasına yakalanan Jim'in hikayesini anlattığı *Güneş İmparatorluğu* filmi örnek verir. Jim ve ailesi Çin'de yaşanan savaşa orada yaşamalarına rağmen uzaktan bakmaktadırlar. Ancak Jim, gerçekliği kaybedip gerçek ile karşılaştığında bu mesafe ortadan kalkar. Japon gemisi ailesinin kaldığı oteli bombalığında elindeki fener yüzünden buna sebep olduğunu düşünen Jim, babasına doğru koşup "Ben bunu kastetmedim, sadece şakaydı" diye bağırır. Zizek, Jim'in bu ateşin sorumluluğunu üstüne almasını, simgeselleştirmenin fallik jestini tekrarlamak, mutlak güçsüzlüğünü kadir-i mutlaklığa çevirerek gerçeğin devreye girişinden kendini sorumlu görmesi olarak ele alır. Buna gerçeğin cevabı der (2019, pp. 47-48).

çocuğunu öldüren babayı ele veren gerçektir. Gerçek olarak eşeğin sesi ve Yakup'un bakışı dilin, anlamlandırmanın, filmin kadrajının içindeki temel anlatının ötesindedir. Hem bakış hem de ses, camdan izleyen ve ağlayan baba göstereninin yani babanın adı ile devreye giren simgeselleşmenin ötesindedir. Eşek sesi de, Lacan'ın gerçek için verdiği sokağa tükürülmüş sakızın bir kimsenin ayakkabısının tabanına yapışık olarak kalması (akt. Homer, 2016, p. 115) örneğindeki gibi, o görüntüye yapışmış ve ağlayan duygulu baba görüntüsünden atılamaz bir etki yaratır gibidir.

O halde, bütün bu fallik hikayenin ve onun imkansızlığının ötesinde, filmi, Lacan kuramındaki cinsiyet meselesi üzerinden nasıl okuyabiliriz? Faraci, kadınların ve erkeklerin fallik işlev içerisinde yer aldığını, yani simgesel düzene ve kastrasyona tabi olduklarını yazar. Ancak Lacan'ın düşüncesinde kadın veya erkek, kadınsı veya erkeksi pozisyon alabilmektedir. Yani Lacan'ın cinsiyetlenme teorisinde, her iki cinsin deneyimleyeceği maskülen ya da feminen yapı vardır. Faraci, özneleşmiş tüm varlıkların simgesel baba yasağına tabi olmalarına rağmen, kadın yapısı yönünde simgesel olarak mutlak bir temsilin olmadığını iddia eder: Bu nedenle kadın ve erkekliği, biyolojik sahiplikten çok fallik işlev içerisinde dil ve kastrasyona nasıl tabi olduklarına göre ele almak gerekir (2009, pp. 599-600). Lacan, kadının fallik jouissance⁹ karşısında *bütün değil-hepsi değil* konumunda olduğunu savunur (2020, p. 13). Ona göre, bir erkek, gösterenden başka bir şey değildir ve bir kadını sadece söylem aracılığıyla konumlanan şey olarak arar; bir kadın ise bir erkeği gösteren olarak arar. Bu durumda kadın bütün olmayan-hepsi değilse, kadında söylemden kaçan bir şey her zaman vardır (2020, p. 41). Yani Lacan, kadınların bütününün fallik işlev tarafından belirlenmediğini ifade etmiş olur. Bu noktada jouissance kavramı önemlidir. Golan, Lacan'ın kuramında iki tür jouissance'ın olduğunu belirtir: Hem erkeğin hem kadının deneyimleyebileceği cinsel işlevin neşesi, bununla bağlantılı olarak konuşma ve dil ile alakalı kültürel başarılarından kaynaklanan fallik jouissance ile sadece kadın yapısının deneyimlediği bir hal olarak Öteki jouissance. Kadınlar fallik jouissance'dan farklı olarak, kelimelerle ifade edilmeyen fazladan, ek bir zevk olarak öteki jouissance'ı deneyimleyebilir. Bu jouissance, mistik ve şairlerin bilebileceği türden bir zevk halidir. Bu yüzden kadınlar, erkekler için radikal ötekidir¹⁰ (Golan, 2006, p. 50). Filmde kadın yapısının deneyimlediği Öteki jouissance üzerine ne söylenebilir? Bunu düşünürken Lacan'ın cinsiyetlenme teorisi üzerinden, yani cinsiyeti biyolojik sahiplikten öte fallus ve jouissance ile ilişkili bir kavram olarak ele alıyoruz. Filmde biyolojik olarak erkek olan çoban Ali'nin sadece feminen yapının deneyimleyebileceği türden bir jouissance'ı yakalama ihtimalinin olduğunu varsayabiliriz. Kimsesiz çoban, sürekli dağ bayır gezmekte ve onu kültürün dünyasına bağlayacak Oidipal bir aile çerçevesinin dışında çizilmektedir. Her ne kadar köylü Ahmet, ona ağaçtan kopardığı birkaç fıstık için baba yarasını hatırlattığını ifade etse de, çoban Ali diğer çocuklara göre daha farklıdır. Köyün öteki çocuklarını aileleriyle yaşadıkları her sorunda doğada uykuya geçerlerken görürüz, ancak çobanı doğada uykuya geçerken görmeyiz. Diğer çocuklar, doğada yabancı birer unsur gibidirler. Simgeselin içindeki gerçeğin gerilimini, yattıkları yerlerin gerçekdışı bir fotoğraf karesi gibi olmasından tahayyül edebiliriz. Çoban Ali'yi bir evde ya da okulda asla görmeyiz. Okulda bir büyük Öteki olarak devletin okuttuğu andı bir tepeden dinler. Onun okuması gereken bir andı yoktur. Onu sadece hayvanlarıyla birlikte doğada görebiliriz. Diğer çocukların dokunmaktan korktuğu doğadaki canlılarla yakınlık içindedir. Yıldız, Ömer ve Yakup'un baba ve anneleriyle yaşadıkları gerilim, onun hayatında yer almaz. En önemlisi de, genelde tek başına ve sessiz gördüğümüz çobanın neler yaşayabileceği sadece izleyicinin hayal gücüne bırakılmıştır. Ona dayak atarak babalık yapmak isteyen köylü Ahmet

⁹ Jouissance, başka dillere çevrilmesi güç bir kelime olduğundan genellikle Fransızca olarak bırakılır. Fransızca'da ikili bir anlama sahiptir: Hem cinsel anlamda boşalmak hem de hukuki anlamda bir haktan istifa etmek anlamına gelir (Zizek, 2008, p. 248).

¹⁰ Golan, Lacancı psikanalizin cinsiyet konusunda biyolojik farklılıklara atıfta bulunmadığına dikkat çeker. Cinsiyetler arasındaki ayrımların, sembolik düzeyde farklı fonksiyonlarıyla erkeklik ve kadınlık olarak formüle edildiğini belirtir. Ona göre; bilinçdışında eril ve dişil arasındaki fark için bir gösteren olmadığı için, kadınları ve erkekleri ayıran sosyal sınırların ötesi bulanıktır ve aşılacak çok fazla yol vardır (2006, p. 50).

için o kestirilemez, bilinemez olandır ve simgeselin sınırındaki gerçeğe yakın olandır. Mistik bir havası vardır. Kahvede ihtiyar heyetinden biri o bize verilen bir lütuf diyerek onu mistik bir konuma yerleştirmiştir. Bu yönüyle öteki jouissance'ı deneyimleme ihtimali olabileceğini düşünebileceğimiz bir karakterdir.

Filmdeki kadın karakterlere baktığımızda; Yıldız'ın annesi, Yıldız'a sürekli yasaklar getiren ve babasıyla ilişkisinde araya giren kişi konumundadır. Ömer'in annesi, Ömer'e sürekli "baban haklı" diyerek kendi söylemi aracılığıyla da yasa olarak babayı işaret etmektedir. Yakup'un annesi, kocası Zekeriya'dan çok fazla şiddet görmesine rağmen, fedakar ve sessiz bir anne rolünü benimsemiştir. Öğretmen ise oldukça tepkisiz ve etkisiz bir karakter olarak çizilmiştir. Bütün bu kadınların dışında, bir aile kurup kurmadığı belirsiz olan ve hikayesini bilmediğimiz, tek başına yaşlı bir kadın dikkat çekici bir karakterdir. Filmdeki bütün bir fallus hikayesinin gülünçlüğü, bu yaşlı kadın tarafından ortaya konur. Kadın için yaşam ve ölüm arasındaki sınır ortadan kalkmış gibidir. Sanki yaşamda her şeyi gözlemleyen bir seyirci gibidir. Tek başına yaşayan bu kadın, diğerlerinin yaşadığı gerilimlerden uzak olup, onlara mesafelidir, alaycı bir mizaha sahiptir. Bir sahnede erkeklerle dalga geçer: Yıldız'a "babanı deden mi azarladı yine? Bunlar hep böyle, onun babası da öyleydi, onun babasının babası da öyleydi. Bunları ciddiye almayacaksın, hepsinin içine tüküreyim" diyerek babalık, erkeklik ve fallusun gülünçlüğüne dair çok fazla şey söyler. Filmin, belki de bu yönüyle, kadın ve erkeğin benzer şekilde simgeselleştirilmediğini savunan Fink'i haklı çıkaran bir boyutu da vardır. Erkeğin dört bir yanının fallik işlev tarafından kuşatıldığını, gösterenin etkisi altında belirlendiğini ifade eden Fink,(burada biyolojik cinsiyet değil, Lacancı psikanalizde cinsiyetlenme teorisine göre kadın kabul edilen) kadının yabancılaştığını, bölündüğünü ifade etse de aynı şekilde simgeselleşmediğini ve kadının bütünüyle fallik işlevin hükümranlığı altında olmadığını savunur. Babanın "hayır"ı, erkek için hareket ve hazlar silsilesindeki bir sınır olarak iş görürken, kadın için bunun seçilen bir partner olduğunu ifade eder. Kadının onunla ilişkisi, dil tarafından çizilen sınırların ve dilin izin verdiği haz kırıntısının ötesine adım atma olanağı taşır. Bu anlamda feminen yapı, fallik işlevin sınırları olduğunu ve gösterenin her şey olmadığını ispatıdır (Fink, 2020, pp.164-165). Yaşlı kadın filmde erkeğin dört bir yanının fallik işlev tarafından kuşatıldığını deşifre eden bir söylem gerçekleştirir. "Onun babası da böyleydi, babasının babası da" ifadesiyle babanın yasasının erkekler için hazlar silsilesinde bir sınır teşkil ettiğini ifade eder. Yani erkeksi yapının sınırı, babanın yasasıyla ve tamamen fallik işlev tarafından belirlenmiştir. Yaşlı kadın, filmdeki erkeklerin sadece kendi babalarının yasası tarafından kuşatıldığını deşifre etmiştir. Bu yönüyle, yaşlı kadının dili mizah ve kahkahayla sarstığı bir noktada seyircide fallusun işlevinin geçersizleştirdiğini hissettiren bir duygu yaratır gibidir. Bu noktada yaşlı kadının gülmesinin simgeselle olan ilişkisinin nasıl kurulduğuna bakabiliriz. Bergson'da, gülme bir toplumsal düzeltme ve iyileştirme faaliyeti olarak açığa çıkar. Bir anlamda topluma karşı gösterilen sorumsuzlukların öcü gülme aracılığıyla alınır (2013, pp.137-139). Yani Bergson'da gülmeye toplumsal sistemin devamlılığını sağlayan bir misyon yüklenir ve simgesel düzen gülmeye izin verdiği ölçüde devamlılık kazanabilir. Ancak yaşlı kadının gülüşünün Bergson'un ifade ettiği gülmeye benzemediğini aksine yasaya karşı alaycı bir gülme olduğunu iddia edebiliriz. Barry Sanders, gülmeyi devlet için tehlikeli olarak gören Platoncu anlayışa karşı, alaycı gülüşü yasanın yerine geçen ve kendi yasasını yazan bir yaklaşımla ele alır. Ona göre; alaycı gülüş iktidarı merkezden alarak, bireylere dağıtma işlevi görür (2019, pp. 116-119). Yaşlı kadın "bunları ciddiye almayacaksın, hepsinin içine tüküreyim" derken eril yasayı alaya alarak, kendisini bir yasa olarak ortaya koyar ve onları yargılar. Kahkaha sesi olarak gerçek bir kez daha simgeselin içinde yarık açarak ses olarak kendini gösterir.

Sonuç

Lacan'ın psikanalize yaptığı en önemli katkılardan biri, babayı sembolik bir boyutuyla ele alıp, toplumsallaşmanın ve özneleşmenin kurucu ilkesi olarak ortaya koymasıdır. Bu kurucu ilkenin, paternal bir metafor olarak ortaya çıkması önemlidir. Toplumsal öznenin kurucu ilkesi olarak paternal bir yasayı ortaya koymak, simgesel ilişkiler ağının nasıl oluştuğu ve paternalin etkilerinin nasıl görünüm kazandığını, yani fallosantrizmin simgesel işleyişini anlamak açısından çok boyutlu bir tartışmayı mümkün kılar. Bu yönüyle *Beş Vakit* filminin, Lacan'ın babanın adı, fallus, simgesel düzen, büyük Öteki ve gerçek kavramlarıyla okunabilecek bir simgesel ilişkiler sisteminin iyi bir örnekleme olduğu sonucuna varılmıştır.

Filmde görüldüğü üzere, simgesel düzen Lacan'ın ilksel gösteren dediği babanın yasası üzerinden kurulur. Kuşaklar boyu devam eden simgesel ilişkiler, paternal yasa tarafından hem birey hem de toplumda dil/söylem aracılığıyla sürdürülür. Bu yüzden büyük Öteki, öznenin öğrenmek zorunda olduğu bir dil olarak; Tanrı, devlet, ahlak, yasa olabileceği gibi ebeveyn de olabilir. Filmin bilinçdışı öğeleri rüyalar, tökezlemeler, sakarlıklar, öksürükler, bakışlar, sesler bu dile tabi olurken; yabancılaşan öznenin simgesele kaydının bastırılmış öğeleriyle aynı zamanda simgeselin hem yapıcı hem de altını oyucu bir işleve sahiptirler. Özneleşme uğruna kendi bölünmüşlüğü ve yabancılaşmasını göz ardı etmek zorunda kalan bireyin trajedisi, bu noktada ortaya çıkar. Yasanın zorlayıcılığı ve içsel tutarsızlığı öznedeki gerilim hissini artırır. Çünkü gerçek bir yerlerden sızar gelir ya da bir fotoğraf flaşı gibi insanın yüzünde bir anda patlayıverir. Bizi sonuca getiren yer, bu yarık ve gediklerdir. Özneleşme için simgesel düzene geçiş işlemi gerekli ise, gerçek bize ne söylemektedir? Radikal bir ötekilik olarak gerçek, sosyo-simgeselin sınırında bilinemeyendir. Dil öncesi tamamen gerçek bir halde oluşumuz, dile tabi oluşumuzla bozulur ve hazlarımızı toplumsalın kabul edebileceği, yani normal bulabileceği bir duruma getiren simgeselin içine girdiğimizde, bu gerçeğin silinemeyen ve adlandırılmayan küçük parçası kalır geriye. Filmde bu yüzden ebeveynlerin, bütün o tarif edilemez boşluğu kendi tasarımlarıyla doldurmaya çalışmalarına rağmen, ellerinden kaçan bir şeyler vardır. İmam babanın öksürüklerle hiç ezan okuyamaması gibi, babalık hakkında cemaate vaaz vermesine rağmen kendi çocuğunun onu rüyasında ölü görüp sevinmesi, kendi çocuğunun doğumunu izlerken ağlayan Zekeriya'nın o duygulu sahnesine eşeğin anırma sesinin ve oğlunun delici bakışlarının eşlik etmesi, yatağında uyuması beklenen çocukların sürekli beklenmedik, izbe yerlerde uyuması gibi... Bütün bu bireysel hikayelerin toplumsalla ilişkisi, gerçeğin bütün düzenlemelerin ortasında yapısal olarak kurucu, ama aynı zamanda gedik açıcı bir direnme noktası ve kıvılcımı olarak algılanıp algılanamayacağı meselesini önemli kılar. Bir baba gibi, devletin de, yasaya tabi kılmaya çalıştıkları konusunda emin olmak isterken, bütün yasaklara rağmen elinden hep kaçan şeyler vardır. Hala direnenler ve gerçeğin çağrısına kulak verenler vardır. Paternal yasa kim ve ne olursa olsun, onun tarafından simgesel anlamda, yani tüm hazzından feragat edip, dile tabi olan kastre edilmiş kadınlar ve erkekler olarak Lacancı anlamda feminen yapının ve gerçeğin bir kaçış olabileceğini düşünebiliriz. Zorunlu olarak simgesel evrenin içinde ama aynı zamanda sınırında olabileme ihtimali, buralardan doğabilecek bir kaçış imkanı ile yakalanabilir gibidir. Reha Erdem'in filmde paternal yasanın eleştirisine kapı aralayacak birçok unsur olmasına rağmen bir değişim olasılığına değinmediği sonucuna ulaşılabilir. Filmde fallusa sahipmiş gibi davranan erkekler açısından eksikliğin aşırılıkla telafisine girildiği, iktidarı yürütmek için fallik nesnelere ihtiyaç duyan erkeklerin simgesel olarak hadım edildikleri, çocukların simgesel yasa ile gerçeğin gerilimleri arasında acı çektikleri sahneler paternal yasayı sorgular. Ancak bu yasanın değişme ihtimalini besleyen umut veren bir son yoktur. Hasta olan babasının ardından hissettiği öfke ve suçluluk gibi duygularla bir kayanın başında ezan sesi eşliğinde ağlayan Ömer vardır. İlk ezanla başlayan simgesel evren, döngüsel bir şekilde kendi üzerine kapanarak klostrofobik kapalı bir evren kurar gibidir. Filmde bu yasayı mizah yoluyla eleştiren yaşlı kadın dışında, eyleme geçen, soru soran, hesap soran, iktidarların meşruluğunun kaynağını sorgulayan hiç kimse yoktur.

Yani filmde Lacancı histeriğin söylemine sahip olan bir karakterin izine rastlanmamıştır. O çocuklar bir gün büyüyecek ve babalarına benzer babalar olacak imasıyla film, bir çocuğun ağlamasıyla karamsar bir sonla biterken, biz gerçeğin yankısının her yerde duyulduğu, her yere sızdığı bir dünyada histeriğin söylemine daha çok ihtiyaç duyduğumuz duygusunun filmin kapalı evreninden çıkış için tek alternatif olabileceği kanaatindeyiz.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti:

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

Atay, Ö. (Yapımcı) & Erdem, R. (Yönetmen). (2006). *Beş Vakit*. [Sinema Film]. İstanbul: Atlantik Film.

Aydın, Ö. (2013). Reha Erdem Sinemasında Büyüme Sancısı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Barkot, Z. (2013). 1990 Sonrası Anaakım Hollywood Sinemasında Özne, Arzu ve Temsil İlişkisi: Temsil Krizinin Sınırları ve Alternatif Arayışları. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Bergson, H. (2013). *Gülme*. T. Güner (Çev.). İstanbul: Mitra.

Bowie, D. (2020). *Lacan*. V. Şener (Çev.). İstanbul: Alfa.

Connell, R. W. (2015). *Erkeklikler*. N. Konukçu (Çev.). Ankara: Phoenix.

Çelikaslan, Ö. (2008). Türk Sinemasında Taşra ve Çocuğun Temsili: Kasaba (1997), Masumiyet(1997) ve Be Vakit(2005)". (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Deleuze, G. ve Guattari, F. (2012) *Kapitalizm ve Şizofreni: Anti-Ödipus*, F. Ege, H. Erdoğan, M. Alpyiğit (Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm.

Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2016). *Filmlerle Sosyoloji*, S. Ertekin (Çev.). İstanbul: Metis.

Faraci, F. (2009). Cinsel İlişki-sizlik. B. Kemalöğlü (Çev.). Yeşim Keskin (Ed.). *Lacan Seçkisi* içinde (s. 599-600), İstanbul:Monokl.

Fink, B. (2020). *Lacancı Özne*, K. Güleç (Çev.). İstanbul: Encore.

Freud, S. (2012). *Totem ve Tabu*, H. İlhan (Çev.). Ankara: Alter.

Freud, S. (2014). *Uygarlığın Huzursuzluğu*, H. Barışcan (Çev.). İstanbul: Metis.

Gadamer, H. G. (1976). *Philosophical Hermeneutics*. David E. Linge (trans. and edited by). Berkeley: University of California Press.

Gallop, J. (1982). *Feminism and Psychoanalysis : The Daughter's Seduction*, London: Palgrave Macmillian.

Golan, R. (2006). *Loving Physcoanalysis: Looking at Culture with Freud and Lacan*. Jonathon Martin (Trans.). London: Karnac Books.

Güven Akdoğan, Ö. (2019). Popüler Sinemada Oedipus: Vay Arkadaş ve Düğün Dernek'te Babalar ve Oğullar Üzerine. *Sinecine*, 8(1), 79-97.

Güven Akdoğan, Ö. (2018). Babalar ve Oğullar: Ahlat Ağacı Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi. Sayı: 47. 369-385.

Homer, S. (2016) *Jacques Lacan*. A. Aydın (Çev.). Ankara: Phoenix.

Lacan, J. (1994). *Fallusun Anlamı*. S. M. Tura (Çev.). İstanbul: Afa.

Lacan, J. (2005). *Ecrits*. A. Sheridan (Trans.) London: Routledge.

Lacan, J. (2006). *Ecrits*. B. Fink (Trans.). New York-London: W.W. Norton & Company Press.

Lacan, J. (2014). *Baba-nın-Adları*. M. Erşen (Çev.). İstanbul: Monokl.

Lacan, J. (2017). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. N. Erdem (Çev.). İstanbul:Metis.

Lacan, J. (2020). *Yine/Hâlâ*. M. Erşen (Çev.). İstanbul: Metis.

McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış, Z. Özen Barkot (Çev.)*. İstanbul: Say.

McGowan, T. ve Kunkle, S. (2014). Giriş:Film Teorisinde Lacancı Psikanaliz. Y. Ertuğrul (Çev.). Todd McGowan ve Sheila Kunkle (Ed.). *Lacan ve Çağdaş Sinema* içinde (s. 9-28), İstanbul: Say.

Mitchell, J. (2000). *Psychoanalysis and Feminism*. New York: Basic Books.

Mulvey, L. (2010). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. N. Abisel (Çev.). Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu (Der.) *Sinema:Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde (s. 211-213)

Nasio, J. -D. (2009). Jacques Lacan Kuramının Genel Kavramları. A. Karakış (Çev.). Yeşim Keskin (Ed.). *Lacan Seçkisi* içinde (s.51). İstanbul: Monokl.

Oduncu, P . (2018). Roman Polanski'nin Apartman Üçlemesine Psikanalitik Bir Bakış . SDÜ İFADE,1(2),92-120.Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduifade/issue/45431/569861>

Özdoyran, G. (2019). Köpek Dişi Ya Da "Mülklerin En Tehlikelisi" Olarak Dil. *SineFilozofi Dergisi*. Özel Sayı. 605-622. DOI: 10.31122/sinefilozofi.517490.

Salman, S. (2018). Psikanalitik Yaklaşım Açısından Baba-Oğul İlişkisi: Gişe Memuru ve Beş Vakit Filmleri . *SineFilozofi* , 3 (5) , 145-159 . DOI: 10.31122/sinefilozofi.354020 .

Sanders, B. (2019). *Kahkahanın Zaferi*. K.Atakay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Segal, L. (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. V. Ersoy (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Somay, B. (2010). *Bir Şeyler Eksik: Aşk, Cinsellik ve Hayat Hakkında Bilmek İstemediğimiz Şeyler*. İstanbul: Metis.

Sönmez, Ö. (2019). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Taşradaki Erkek Çocuklarının Erkeklik Performansları: *Beş Vakit* (2005), *Bal* (2010), *Sivas* (2014). (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Okan Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Stavrakakis, Y. (2009). Öznellik ve Örgütlü Başka: Simgesel Otorite ve Fantazmatik Jouissance Arasında. S. A. Bayram (Çev.). Yeşim Keskin (Ed.). *Lacan Seçkisi* içinde (s.502-504). İstanbul: Monokl.

Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.

Vardar, N. (2018). Zeki Demirkubuz Filmlerine Lacancı Bir Yaklaşım, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Maltepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Zizek, S. (2008). İdeolojinin Yüce Nesnesi. T. Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

Zizek, S. (2012). *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İsteddiğiniz Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey*. B. Erdoğan, İstanbul: Agora.

Zizek, S. (2016). *Hiçten Az*. E. Ünal (Çev.). İstanbul: Encore.

Zizek, S. (2019). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. T. Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.