

# POPÜLER SİNEMADA OEDİPUS: VAY ARKADAŞ VE DÜĞÜN DERNEK'TE BABALAR VE OĞULLAR ÜZERİNE

## Özge Güven Akdoğan

Gazi Üniversitesi  
İletişim Fakültesi

### Öz

Bu çalışmada, *Vay Arkadaş* (Kemal Uzun, 2010) ve *Düğün Dernek* (Selçuk Aydemir, 2013) filmleri, erkek kahramanların babalarıyla ilişkilerindeki psikanalitik konumlanışa vurgu yapılarak analiz edilmektedir. Baba-oğul ilişkisinin kuramsal alanı, Freud'un Oedipus karmaşası üzerine kurulmaktadır. Bu psikanalitik kuram çerçevesinde baba-oğul ilişkileri; filmlerin olay örgüsü, karakterleri, zaman ve mekân kurgusu, diyaloglar ve kültürel evren odağında metin analizi tekniği ile incelenmektedir. Sonuç olarak, bu filmlerde babalık meselesi üzerine dönen bir krizin var olduğu gösterilmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Psikanaliz, Türk sineması, babalar ve oğullar; çocukluk anıları, taşralı baba.

### Oedipus in Popular Cinema: On Fathers and Sons in *Vay Arkadaş* and *Düğün Dernek*

#### Abstract

This study analyses two films, *Vay Arkadaş* (Kemal Uzun, 2010) and *Düğün Dernek* (Selçuk Aydemir, 2013), with an emphasis on the relationship between sons and their fathers. The theoretical framework is based on the Freud's concept of the Oedipus complex. The father-son relationship is explored with a focus on plot, character, time and space, dialogue, and cultural space, within the framework of psychoanalytic theory. The article concludes that the two films reveal a crisis of fatherhood.

**Keywords:** Psychoanalysis, Turkish cinema, fathers and sons, childhood memories, country father.

---

*Bu çalışma 17 Kasım 2016 tarihinde sinecine dergisine ulaştırılmış, 2 Ocak 2017 tarihinde kabul almıştır.*  
ozgeguvenakdogan@gmail.com

---

## Giriş

“Sen elinden gelen her şeyi yaptın baba benim için, bizim çocuklar için” (Vay Arkadaş, 2010).

“Ve babam yine başarmıştı. Bir karar almıştı ve ardına da dostlarını takmıştı. İster şeytan tüyü ister ikna kabiliyeti, babamda huydur bu” (Düğün Dernek, 2013).

“Kitle kültürünün stratejileri insanların gerçek ihtiyaçlarına ve arzularına seslendikleri ölçüde başarılı olabilirdi, her ne kadar bu ihtiyaçlar ve arzular kaçınılmaz olarak ‘bilinç endüstrisi’ tarafından çarpıtılmış da olsa” (aktaran Modleski, 1998, s. 9).

Erkeklerin babalarıyla ilişkileri, edebiyatın ve sanat sinemasının meşgul olduğu temel konular arasındadır.<sup>1</sup> Bu konu, popüler Türk güldürü sinemasını da besleyen önemli enerji kaynaklarından. Freud’a göre “bir meselenin enerji kaynağı olabilmesi ancak güçlü bir gereksinimin dışavurumu olması halinde mümkündür” (1999, s. 32). Ekonomik istikrarsızlık ve işsizliğin hüküm sürdüğü, toplumsal güvenliğin tehlikede olduğu günlerde baba-oğul ilişkilerini anlatan bu kitle kültürü ürünü filmler bize, baba figürünün psikanalizdeki kurucu rolünü bir kez daha düşünmek için incelenmeye değer örnekler sunmaktadırlar. Bu çalışmanın amacı, popüler Türk sinemasında anlatıya asli bir tema olarak baba-oğul ilişkisini yerleştiren filmlerden *Vay Arkadaş* (Kemal Uzun, 2010) ve *Düğün Dernek*’i (Selçuk Aydemir, 2013) psikanalitik teoriye odaklanarak incelemektir.

*Vay Arkadaş* ve *Düğün Dernek*’te erkek kahramanların babalarıyla ilişkileri güvensizlik duygusu, işsizlik ve parasızlık gibi sorunlar etrafında sahnelenmektedir. Örneğin *Vay Arkadaş*’ta İstanbul’un dar gelirli mahallerinde yaşayan erkek kahramanların hırçınlaştıkları ya da şiddete yöneldikleri anların hemen sonrasında çocukluk anılarına dönüş yapılır. Bu anılarda, erkek kahramanların babaları ya da baba yerine geçen bir erkekle yaşadıkları sarsıntılar vardır. Anlatıya göre, Oedipal süreç öncesinde erkek çocukların özdeşleşebilecekleri sevecen bir baba figüründen yoksun olmaları sorunların kaynağıdır. *Düğün Dernek*’te erkek kahramanların babalarıyla ilişkileri taşralılık, çocukluk ve ev temaları ekseninde geliştirilir. Anlatıda,

<sup>1</sup> Dostoyevski’nin *Karamazov Kardeşler* (2001) romanı, Freud’un Dostoyevski ve Baba Katillliği Üzerine (2001) çalışmasına da kaynaklık etmiş, bu ilişkiyi ele alan önemli bir örnektir. Freud, Dostoyevski’nin öz yaşamındaki ve romanındaki Oedipus karmaşasından kaynaklanan bağlantılı süreçleri analiz etmiş, kendi psikanalitik kuramının dilinden baba-oğul ilişkisinin çelişik (ambivalent) yapısını tanımlamıştır. Bu ilişkiyi yeni filmi *Ahlat Ağacı*’nda ele alacağını söyleyen Nuri Bilge Ceylan, “babanın ve oğlunun aynı kaderi paylaşmasıyla oluşan kısır döngüyü acı veren deneyimlerden oluşan bir seriyle” anlatacağını duyurmaktadır (Nuri Bilge Ceylan yeni filmi ile geliyor: ‘Ahlat Ağacı’, 2016).

toplum içinde kavgacı, aksi, buyurgan ya da içe dönük özellikler gösteren yan karakterlerin baba ihtiyacı ve özlemi belirgindir. Kiminde baba ile zamanında güçlü bir bağ/özdeşleşme kuramamanın eksikliği ve suçluluk duygusu, kiminde onu kaybetmenin yarattığı hasret erkek kahramanların karakterlerini belirler. Kendi güçlerini ve mutluluklarını yeniden kazanmaları ise mafya çatışmalarının arasında zor anlar yaşamalarının ardından gerçekleşir.

Bu çalışmada, öncelikle erkeklik tartışmalarında erkek çocuk için babanın kimlik kuruluş sürecindeki rolü, psikanalitik teoriye odaklanılarak ortaya konmakta; baba-oğul ilişkisinin kuramsal alanı Freud'un Oedipus karmaşası üzerine kurulmaktadır. Ardından *Vay Arkadaş* ve *Düğün Dernek* filmleri, erkeklerin babaları ile yaşadıkları psikanalitik ilişkiye vurgu yapılarak metin analizi tekniği ile incelenmektedir. Psikanalitik kuramın soru(n)ları çerçevesinde baba-oğul ilişkileri; filmlerin olay örgüleri, karakterler, zaman ve mekân kurgusu, diyaloglar ve kültürel evrene odaklanılarak araştırılmaktadır. Sonuç olarak, bu popüler güldürü filmlerinin babalık meselesi üzerine dönen bir krizin dışavurumu oldukları söylenmektedir.

Popüler kültür ürünlerindeki bu tür temaların politika ve psikoloji ile ilişkileri üzerine düşünmek kaçınılmaz olarak bizi Frankfurt Okulu kuramcılarına götürür. Frankfurt Okulu'na göre toplumun, maddi altyapısı ile ilişkisi çok boyutludur. Kültürel görüngüler, toplumsal olanın diyalektik dolayımından geçen ürünler olarak ele alınmalıdır (Jay, 2005, s. 87). Bu dolayımı açıklamada, Frankfurt Okulu'nun yarattığı önemli açılımlardan birisi, kitle kültürünün eleştirisine psikanalizin katılması olmuştur. Bu okulda psikanalizin, alt yapı ile ideolojinin yer aldığı üst yapı arasında bir köprü oluşturacağı düşünülmüştür (Jay, 2005, s. 139). Frankfurt Okulu kuramcılarında Adorno'ya göre, kitle kültürünün gücü insanlarda yarattığı sahte gereksinimlerden ve arzularından kaynaklanmaktadır (2014, s. 68). Bu kavrayışta, "(eğlence) mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir" (2014, s. 68). Modleski'nin *Eğlence İncelemeleri*'nde (1998) aktardığına göre Enzensberger bu düşünceye karşı çıkmıştır. Enzensberger, "Bir Medya Kuramının Bileşenleri" makalesinde kitle ürünlerinin insanlara sahte ihtiyaçlar ve arzular dayatmadığını tersine onların gerçek ihtiyaç ve arzularına seslendiği ölçüde başarılı olduğunu söylemiştir. Kitle kültürü endüstrisi bu ihtiyaç ve arzuları çarpıtsa da bu durum onların gerçekliğini değiştirmemektedir (aktaran Modleski, 1998, s. 9). Çalışmada bu yaklaşımdan hareket edilerek, popüler Türk sineması örneklerinden *Vay Arkadaş* ve *Düğün Dernek*'in, erkek öznelerin psikanalitik teoriye göre babalarıyla yaşadıkları duyguları ve krizleri nasıl sahneledikleri araştırılmaktadır.

## Hayranlık ve Korku Kaynağı Olarak Baba

Freud, Sofokles tarafından yazılan tragedya Kral Oedipus'un öyküsünden yola çıkarak Oedipus karmaşası kuramını geliştirir. Bu kuram, çocukların psikoseksüel gelişimlerinde kritik bir aşama olarak babaya dair otoriteyle yüzleşmelerini anlatarak psikanalitik teoride babanın önemini ortaya koyar (Freeman, 2008, s. 119). Kuramda, toplumsal ve kültürel özdeşleşmelerin merkezi figürü babadır. Freud'a göre, oğulun dünyasında babası kesin bir güç sahibidir (2008, s. 63). Ancak, babaya karşı gösterilen yüksek saygı ile ona duyulan güvensizlik sıkı sıkıya bağlıdır. Freud, baba-oğul ilişkisinde oğlun babayı, "başına gelen bütün şanssızlıkların nedeni olabilecek bir konuma" getirdiğinden söz eder (2008, s. 64). Bu nedenle baba, Oedipus karmaşasında hem hayranlık duyulan hem de nefret edilen bir kişidir.

Freud, babanın korumasına duyulan gereksinimi büyük bir çocukluk gereksinimi olarak düşünür (1999, s. 32). Babanın psikanalitik teoride rolünü açıkladığı çalışmasında Jones'un belirttiği gibi, Freud için çocukluk döneminin Pre-Oedipal ve Oedipal aşamasında bu önem kritiktir (2008, s. 16). Pre-Oedipal dönemde erkek çocuklar, babaları ile sevecen bir özdeşleşme yaşarlar. Oedipal dönemde ise kültürün düzenine girerler. Erkek özne bu dönemde kültüre ilişkin cinsel kimliğini kazanır. Kültüre girişle birlikte bilinçdışının temelleri de atılmış olur (Tura, 2012, s. 203). Bu anlamda çocukluk döneminin sarsıntıları ve örselenmeleri bilinçdışının malzemelerini oluştururlar.

Freud'un kuramında anne, erkek çocuğun ilk sevgi nesnesidir (1984, s. 125). Sevgi nesnesiyle kastedilen şey, cinsel dürtülerin şehvetli yanı değil düşünsel yanıdır. Annenin sevgi nesnesi olmasıyla çocuğun içinde (bu düşünceyi) bastırma işlemi de başlar. Erkek çocuk annesine sadece kendisinin sahip olmasını ister; babayı bu isteğinin önünde bir engel olarak görür. Baba anneden uzaklaştığında erkek çocuk rahatlar ve annesiyle evleneceğinden söz eder. Bu aşamada babayı isteklerinin önünde bir engel ve rakip olarak görmesine rağmen erkek çocuk babaya da sevgi gösterir. Bu çifte değerli duygular erkek çocuğun bilinçdışında sürekli olarak bir arada yaşarlar (Freud, 1984, s. 128; Freud, 2001, s. 14). Bu süreçte, erkek ve kız çocuk için kastrasyon karmaşası etkilidir. Erkeklerde kastrasyon korkusu, kızlarda penis kıskançlığı erken çocukluk dönemine aittir. Ergenlik döneminde bu düşünceler yeniden ilgi alanlarına yerleşir. Erkek çocuk, bir yandan babasını ortadan kaldırmayı amaçlayan bir kin ve nefret besler, diğer yandan babasına ilişkin bir sevgiyi ruhunda barındırır. Kendisine rakip gördüğü babası tarafından cezalandırılacağı korkusunu taşıyarak annesi ile ilgili isteklerinden geri çekilir. Ancak bu isteğin bilinçdışında varlığını sürdürmesiyle -erkek

ruhunda- suçluluk duygusunun temeli de oluşur (Freud, 2001, s. 14). Fallik dönemde babaya karşı kin ve nefret duyguları içindeyken, anneye karşı arzu duyar. Freud'un Oedipus karmaşası olarak adlandırdığı süreçte, nevrozların karmaşası bulunur; çünkü bu çifte duygu karmaşasının çözümü kavuşamaması nevrozların ortaya çıkma nedenidir (2008, s. 154). Klasik teoriye göre, erişkin bir cinsel ve duygusal yapılanmaya ulaşabilmek için bu karmaşanın üstesinden gelinmelidir. Tura'nın ifade ettiği gibi, Freud'un kuramında erkek çocuk için bunun en iyi yolu, rakip babanın yerine geçmeyi arzulamaktır (2012, s. 81). Böylelikle baba ile özdeşleşme süreci de başlamış olacaktır.

Özellikle ergenlik dönemi, çocukların anne-babalarından kopma çabasına girmelerini beraberinde getirir. Bu, toplumun bir üyesi olmaları için gereklidir. Erkek çocuk, kastrasyon endişesi yüzünden dışarıda annesinden ayrı bir sevgi nesnesine yönelmek için anneden kopmak durumundadır. Babasıyla ilişkisinde çatışma halinde kalmışsa, şimdi onunla barışmalıdır (Freud, 1984, s. 133). Freeman'ın belirttiği gibi, Freud'un teorisindeki bu gerilimler, erkek çocuğun babayı bir erkeklik sembolü olarak tanınmasına odaklanılarak gösterilebilir (2008, s. 120). Babalar, “erkekler için erkeksi bir toplumsal cinsiyet kimliğinin kurulmasında kritik olan aynılığın bir tanımlaması; kızlar için kadın cinselliğinin merkezini kuran farklılıkların çekiciliği”ni ifade eder (Freeman, 2008, s. 120). Özetle, Chodorow'un da belirttiği gibi Freud'a göre kastrasyon endişesi, bunun neticeleri ve dönüşümleri erkek kimliğinin oluşumunda belirleyicidir (2007, s. 108). Freudyen psikanalize göre, Oedipus karmaşasıyla bağlantılı bu süreçler, baba-oğul ilişkisindeki krizlerin kaynağını oluşturur. Bu çalışmada babalık krizi, söz konusu bağlamda ele alınmaktadır.

## **Hayranlık ve Korkunun Filmsel Yeniden Üretimi: Efendi ve Oğulları**

Mafya çatışmalarıyla süslenmiş *Vay Arkadaş*, babasının saygısını kazanmaya çalışan, İstanbul'un kenar mahallerinden Balat'ta yaşayan Hakan'ın hikâyesini anlatır. Filmde, hayatı tehlikeye giren babası Efendi'nin tedavisi için para bulmaya çalışan Hakan ve Efendi'yi babaları gibi gören Manik ve Tik lakaplı diğer iki erkeğe odaklanılır. *Vay Arkadaş*, baba ile oğul arasındaki yakınlığın (yeniden) sağlandığı bir anlatıdır.

Efendi, sinema salonunda makinist olarak çalışmış bir işçidir ancak belli ki sigortasız çalıştırılmıştır. Hastalandığında, akciğerinde bir kitle olduğu tespit edilip acilen ameliyata alınması gerektiğinde hastanenin 25-30 bin lira civarı para talep etmesinden bunu anlarız. Efendi, kendi oğlunu ve oğlunun iki arkadaşını yetiştirmiş dul bir babadır. Dolayısıyla Manik ve Tik için bir ikame baba değeri taşımaktadır. Hakan, çocukluğunda onunla yakın bir bağ kurmayan

babasını hastalandığı günlerde takdir etmekte, salt kendisi için değil, diğer tüm erkek arkadaşları için ona minnet duymaktadır. Bu, bir affediş/bağışlama ile birlikte kendini suçlama duygusunu da barındırır. Nurdan Gürbilek, Atay'ın "Babama Mektup" metnini artık başına gelenlerden babayı sorumlu tutmayan bir oğul ekseninde değerlendirir. Şöyle yazar: "Bir zamanlar 'sert, duygusuz ve bencil' bulduğu babasını şimdi kadri kıymeti bilinmemiş bir 'sessiz fazilet' olarak; hatta bir 'tutunamayan' olarak görmek istiyor, kendi tutunamamışlığını babasından tevarüs ettiğine inanmak istiyordur oğul" (Gürbilek, 2011, s. 70). Hakan da kadir kıymet bilmeyen bir oğul olduğu için kendisini suçlar, aslında benzer bir ilgisizliği babasından miras aldığı için ise babasını bağışlar. Hakan'ın, babasına karşı duyduğu şükran şu sözlerde hissedilir: "Sen çok çalıştın, ben adam olayım diye. Anamı aratmadın bana. Sen elinden gelen her şeyi yaptın baba benim için, bizim çocuklar için". Çocukluk döneminde en azından belli bir oranda annenin yerini almış görünen Efendi'nin bağışlanması ve yüceltilmesinin ardından, erkek kahramanların çocukluk anıları ile ilgili sahneler başlar.

### **Çocukluk Anıları ve Baba Korkusu**

Anılar, bize bu erkeklerin çocukluk gelişimleri hakkında bilgi verir ve bu süreçlerin neden olduğu ruhsal içeriğe gönderme yapar. Çocukluk dönemindeki zihinsel yaşamın belirleyicileri Freud'a göre, çocuk cinselliği ve Oedipus karmaşasıdır (2014; 2001). *Vay Arkadaş*, erken çocukluk döneminde, babaları tarafından ruhsal ve fiziksel örselenmeye uğrayan erkekleri anlatır. Kahramanların çocukluk çağında gerçekleşen ve o zamandan beri zihinlerinde derin izler bırakan olaylar kiminde tiklere, kiminde saldırganlığa, kiminde de cinsellik düşkünlüğüne sebep olmuştur. Anlatıda şiddet anıları, örseleyici olayın anısına karşılık gelen geri dönüşlerle verilir. Filme göre tüm erkek kahramanların saldırganlığının nedeni, çocukluklarında babalarıyla ilişkilerindeki bu sevgisiz anlardır. Freud'a göre, "kişi, sevgi gereksinimi dış dünyadaki gerçek bir nesne tarafından doyurulduğu sürece sağlıklıdır; bu nesne, yerini alacak bir yerine-geçen olmadan kişiden uzaklaşır uzaklaşmaz kişi nevrotikleşir" (2013, s. 111). Erkek çocuğu için, ilk sevgi nesnesi olan annenin bu filmlerdeki konumuna baktığımızda Pre-Oedipal ve Oedipal aşamadaki sorunlara odaklanabiliriz. Manik ve Tik için, Pre-Oedipal ve Oedipal dönemde, bireysel kimliklerinin oluşması aşamasında duydukları sevgi/ilgi ihtiyacına karşılık babaları tarafından sürekli utandırılma, suçlanma ve aşağılanmalarının derin bir korkuya ve kaygıya neden olduğunu anlamak gerekir.

Çocukluk yıllarını anne ve babanın verebileceği güven ve sevgiden yoksun kalarak geçirmiş kahramanlar, bu duyguları Efendi'nin hastalanmasıyla

gereken parayı bulma kararını verdikten sonra yakalarlar. Bu aşama, Efendi'yi baba olarak tanıma aşamasıdır. Hegel, *Tinin Görüngübilimi*'nde tanıma kavramının temelini açıklar (1807/2011, s. 122). “Özbilincin Bağımsızlık ve Bağımlılığı; Efendilik ve Kölelik” bölümünün en başında, Ben'in ancak bir başkası tarafından tanındığı zaman var olduğunu yazar. Buna göre, ben-sen ilişkisi karşılıklı bir tanıma sürecine bağlıdır. Kişi önce kendisi için bir varlıktır, kendi dışındakilerin dışlanması yoluyla kendine özdeştir. Kişi başka birine dolaysızca rastladığında birbirleri için *bağımsız* nesnelere gibidirler. Yani her biri kendi kendini bilir ama bu henüz bir gerçeklik taşımaz. Bu karşılaşmanın tanıma kavramı açısından olanaklı olabilmesi için gerekeni Hegel şöyle açıklar: “Her biri başkası için başkası onun için ne ise o olmalı ve her biri kendi kendinde kendi eylemi yoluyla ve yine başkasının eylemi yoluyla bu arı kendi-için-varlık soyutlamasını yerine getirmelidir” (2011, s. 125). Richard Sennett, bu karşılaşmayı bir düelloya benzeterek tasavvur etmemizin istendiğini söyler. Buna göre,

Davranışlarıyla benim gereksinim ve isteklerimi hesaba kattığını gösterirsen hem bu gereksinim ve istekler hem de ben gerçek olurum. Öte yandan başka biri tarafından tanıma savaşı ölümcül bir düello değildir [...] Bunun yerine, bana isteklerimin bir anlamı olduğunu gösterecek biçimde, takdir etme, kayıtsız kalma ve itaat etme gibi davranışlarda bulunacak bir Öteki gereklidir (Sennett, 2014, s. 145).

Hakan'ın “çaresizlikten kafayı yiyeceğim. Babama hiçbir hayrım dokunmadı” sözlerine karşılık olarak Manik ve Tik'in verdikleri “senin baban bizim de babamız” yanıtı, Efendi'nin tanıma aşamasının anahtar cümlesidir. Artık, üç erkek de kendilerine isteklerinin bir anlamı olduğunu hissettirecek, varoluşlarını tanıyacak bir Öteki /“Efendi” edinmiştir.

Filmdeki geri dönüş sahneleri, erkek kahramanların babalarıyla ya da baba olarak gördükleri erkeklerle ilişkilerindeki korku anlarını anlatır. Bu ilişki biçimleri, neden kahramanlarımızın bu hallerde olduğunu açıklar. İlk geri dönüş, Manik'in saldırgan tavırları üzerinedir. Manik, babası zannettiği bir erkeğe “baba, ben nasıl dünyaya geldim?” diye sorduğunda “ben senin baban değilim, bas git” sözleriyle azarlanır. Annesi Manik'i koruyamaz. Adam kadını döver. Çocukluk döneminde ilk sevgi nesnesi olan annenin dövüldüğünü görmek, çocuk ruhunda çaresizlik, öfke ve saldırganlık duygularını uyandırır. Freud'un suçluluk duygusunun oluşumu ile otorite arasında kurduğu bağlantıyı anlamak için *Uygurluğun Huzursuzluğu*'nda (1999) yazdıklarına bakmak gerekir. Freud, burada suçluluk duygusunun iki kaynağından söz eder. Bunlar otorite karşısında duyulan korku ve daha sonra ortaya çıkan üst bene karşı duyulan korkudur. Birinci korku içgüdülerin tatmininden vazgeçilmesi, ikincisi suçluluk duygusu nedeniyle cezalandırılma gereksinimini doğurur

(1999, s. 82-83). Sennett, Freud'un burada sunduğu tabloda, çocukluk döneminde biçimlenen ve yetişkinlik döneminde süren otorite imgelerini vurgular; çocukluk döneminde anne ve babaların her davranışı çocuğun gözünde onların gücüne dair olan imgelere katkıda bulunur. Çocuklar kendi bencil evrenlerinde anne babalarının yaptıkları her şeyin kendileriyle ilgili olduğunu düşünürler. Suçluluk duygusu burada devreye girer: “Annemin canı mı sıkkın? Benim kabahatim olmalı. Babam kızgın mı? Yaptığım bir şey yüzündendir. Beni cezalandırdıkları zaman sebebini anlamıyorum ama kötü bir çocuk olduğum içindir” (Sennett, 2014, s. 36). Ev içindeki yaşantıda, baba otoritesinden duyulan korkuya suçluluk duygusu da eklenince Manik'in öfkесinin ve hıncının gerisindeki hikâye açığa çıkar.

İkinci geri dönüş, Tik'in (Recep) babası ve annesi üzerinedir. Tik her an, kuralcı ve baskıcı babası tarafından gözetlenmektedir. Babasının kurallarına uymadığında şiddet görür, tokatlanır. Recep'in tiklerinin babası tarafından yaşatılan bu travmadan kaynaklandığı anlatılır. Tikler aniden, amaçsız ve düzensiz bir biçimde ortaya çıkan hareketlerdir (Lerer, 1987, s. 266). Freud'un dönüştürme histerisi kavramı, tiklerin tanımlanmasına yardımcı olur: “Dönüştürme histerisinin en sık görülen belirtileri -motor felçler, kasılmalar, istemsiz eylemler ya da boşalmalar, ağrılar ve varsanılar- ya sürekli gelen ya da aralıklı gelen boşaltım süreçleridir” (2013, s. 247). Recep'in istemsiz kasılmaları, Freud'un tanımındaki “ketlenmiş olan bir olaya karşı savunma”dır. (2013, s. 247). Recep, Efendi'nin yanında duran hemşire tarafından yanlış anlaşılıp tokatlandığı anda, söz konusu çocukluk anısına; babası tarafından tokatlandığı ana dönüverilir. Tikler, egonun örselenmesine karşı bir önlemdir. Recep'in tikleri baskıcı babası tarafından dövülmesine bir tepki olarak ortaya çıkar. Freud'a göre “otomatik anksiyetenin temel belirleyicisi örseleyici bir durumun ortaya çıkmasıdır; bunun özü, ister dış isterse iç kökenli olsun baş edilemeyen bir uyarımın birikimi karşısında benliğin (egonun) bir çaresizlik yaşamasıdır. ‘Sinyal’ olarak anksiyete, benliğin örseleyici bir durumun ortaya çıkması tehdidine yanıtıdır” (2013, s. 218-219). Dolayısıyla Freud'un yaklaşımında, tikler gibi semptomatik davranışlara göstereceğimiz ilgi, yaşamda gizli kalmış olayları gün ışığına çıkarmamızı sağlar (1990, s. 91). Recep'in tiklerinin hangi koşullarda ortaya çıktığı zaten anlatıda geri dönüş sahnesiyle açıklanır: Babasının öfkesine maruz kalmasının neden olduğu kaygı bozukluğu ve korkular.

Üçüncü geri dönüşte, kadınlarla iletişimini cinsellik üzerine kuran Hakan'ın çocukluğu betimlenir. Hakan'ın babası İsmail, erotik filmler gösteren bir sinema salonunda makinisttir. İsmail'in öfkесinin nesnesi eşidir, oğlu ile de şefkatli bir ilişkisi yoktur. Her üç geri dönüş de, çocukluk döneminde kimliğin oluşması sırasında babanın baskı ve şiddetinden kaynaklanan travmaları açığa



çıkarır. Anlatıda, babanın otoritesi karşısında yaralanan, güvenini kaybeden, sevgisizleşen ve zamanla öfkelenen erkekler vardır. Filmde babalar, erkek çocukları bir araya getiren korku nesnelere sahiptir. Erkek kahramanlar bir grup oluşturdukları zaman, korkuları azalır. Bir grup içinde yer almak ve bir grupta özdeşleşmek kolay bir yoldur ve insanın korku duymamasını sağlar (Jung, 2003, s. 58). Hakan, Manik ve Tik'in kardeşlik bağları, duygusal ve cinsel anlamda "biz" anlayışı içinde yaşamalarına, yani bir grup oluşturmalarına dayanır. Bu erkekler için olumlu anlamda baba figürünü dolduran yani ikame baba olan kişi, yukarıda açıklanan bağışlama ve tanıma aşamasının ardından Efendi olacaktır.

Efendi için bir şeyler yapmak isterken gösterdikleri çabanın itici gücü; babaya/ikame babaya teslim olma, yeniden çocuksulaşma isteği gibidir. Bu çocuksu evrende, Efendi'nin çocuklar üzerinde otoritesini kullanma isteğinden ziyade erkek kahramanların Efendi için bir iş yaparak kendilerini iyi hissetmeleri söz konusudur. Bu durumun temelinde çocukluğa dönüş isteği yatar. Richard Sennett Oedipus karmaşasından bahsederken, erkeklerin babalarıyla rekabetinin ortaya "kararsız" ve "çelişik" duygular çıkardığını söylemektedir (2014, s. 36). Küçük erkek çocuk babasının yerini almak isterken aynı zamanda onun sevgisini yitirmek istemez. Yetişkinlik döneminde de insanlar, anne babaya hem itaat etmekten kurtulmak hem de gerektiğinde onların yardımını talep etmek isterler. Anlatıda kahramanların, Efendi'yi baba olarak tanımlarıyla, babanın varlığının sunduğu o ilk hislere dönüşleri de gerçekleşir.

### **Anne ve Kadınlık**

Bu anlatıda anneler hem erkek kahramanlar hem de kadın kahraman Nil için geride kalmıştır, babalar önceliklidir. Annenin yokluğu sebebiyle Nil, çocukluğunu komiser olan babasıyla geçirmiştir. Babasının küçüklüğünden itibaren arzuladığı gibi güreşebilen, küfür edebilen, kavga edebilen bir kız olarak yetişir. Çocukluk döneminde başlayan bu yönlendirici tutumun sonucu Nil'in, erkek arkadaşı tarafından bir türlü "kadınsı" bulunmamasıdır. Freud'un kuramında kız çocuk için de anne ilk sevgi nesnedir (1991, s. 142). Bu, başlıca yaşamsal gereksinimlerin doyumundan kaynaklanır. Ancak zamanla anneden uzaklaşma ve anneye kin duyma söz konusu olur. Libido, anneden babaya yönelir. Nil, kendi kimliğini ona karşıt olarak kurabileceği bir anneden yoksundur. Komiser babasının idealleri ile özdeşleşmiştir. Bu idealler de bir erkek çocuk özlemi üzerine kuruludur.

Nil, toplumsal olarak güçlü bir konumda olan komiser babasına arabasının çalındığını söylemez. Bu hırsızlık onu, Hakan ve arkadaşlarına

yakınlaştırır. Hakan ve arkadaşlarının mafya ile yaşadıkları çatışma, Nil'in babası ve polislerin son anda olay yerine gelip mafya üyelerini öldürmeleri ile son bulur. Filmin son sahnesinde, asıl felaketi başlatan kişinin, uyuşturucu mafyasında çalışan erkek arkadaşını, daha fazla para hırsıyla mafya babasını aldatmaya iten bir kadın olduğu anlaşılır. Nil, tüm bunları komiser babasından öğrenir. Ancak babasının beceriksizliği ile alay eder. Çünkü bu kadın, uçağa binip yurtdışına kaçmıştır. Tüm bunlar Nil'in "uçan ve kaçan kurtuluyor babamın elinden" sözleriyle anlaşılır. Nil kendi babasının değil Hakan'ın babasının, diğerlerinin de baba olarak gördüğü Efendi'nin yanındadır. Artık o da bu grubun bir üyesidir ve onlarla birlikte iken mutlu olur.

### **Sivas'ta Bir Düğün Dernek: Taşra, Çocukluk ve Ev**

*Düğün Dernek*, baba (İsmail) - oğul (Tarık) arasındaki bağların ve erkek arkadaşlar arasındaki dostluğun finansal ve kültürel krizler sonrasında güçlenmesine odaklanan bir memleket ve aile güzellemesidir. Anlatı, taşralı/kentli, okumuş/cahil, yerel/yerel olmayan ikilikleri üzerine oturtulur. Yıllar sonra döndüğü Sivas'ın Esenyurt köyünde ailesi ve dostları tarafından büyük bir sevinç ile karşılanan Tarık, kasaba ruhunda gördüğü masumiyet, korunma ve misafirperverliği şu sözlerle ifade eder:

"Buralara yıllar sonra ilk gelişim. Birinin sırf sizi gördü diye sevinmesi tarifsiz bir his. Ne oldu be anne, sadece ben geldim işte ne var bunda bu kadar sevinecek baba. Hiç kimsenin sevemeyeceği kadar seni seven insanlar var burada biliyorsun. Toprağı değil, o toprağın üzerine basanları özlüyorsun. En güzel yemekler yapılıyor, en güzel yerde ağırlanıyorsun ve bunlar sırf sen geldin diye. Bir telaş var etrafta kendini rahat hissetmen için büyük bir telaş".

Freud, evin insanın belki de hala özlemine duyduğu, güvencede olduğu ve kendini hoşnut hissettiği ilk yerleşim yeri olan ana rahminin yerini tuttuğunu söylemektedir (1999, s. 50). Freud'dan yıllar sonra Bachelard eve ilişkin şöyle yazar: "İnsan doğduğu evi düşlediğinde, düş kurmanın olanca derinliği içinde o ilk sıcaklığa döner, madde dünyasının oluşturduğu cennetin o çok ılık maddesinin bir parçası haline gelir" (1996, s. 35). Filmde taşradaki yaşam kültürü, ev ve aile yaşantısı dışarıdaki korkulara karşı güvenli bir sığınak olarak ele alınır. Filmin kahramanı Tarık, evini ve annesini gördüğünde kendini çok mutlu hisseder. Taşraya, çocukluk evine, aileye ve iç içe yaşantılara methiyeler düzen Tarık'ın yukarıdaki duygusal sözleri, son dönem Türk sinemasında eve ve aidiyet duygusuna ilişkin bir yönelimin parçasıdır.<sup>2</sup> Filmin mizansenini

<sup>2</sup> Nurdan Gürbilek (2005) Bachelard'ın ev üzerine yazdıklarına gönderme yaparak başlayıp çocukluk ve ev konusunun edebiyatımızdaki yansımalarını incelemektedir. Ev ve aidiyet duygusuna ilişkin Asuman Suner yeni Türk sinemasında nostalji filmlerinin geçmişteki taşra yaşamını; kişiyi dış dünyanın sarsıntularından koruyan,

bu yönelimi destekleyecek biçimde, manzara çekimleriyle doludur. Açılış sahnesinden itibaren film, görsel olarak Sivas'ın tanıtım filmi gibidir. Önce dağın ve gölün yamacına kurulmuş yeşillikler içinde bir köy/kasaba, ardından Sivas şehir meydanı ve Cumhuriyet Üniversitesi'nin girişi gösterilir.

Yeni Türk sinemasında küçük taşra kentinin kapalı dünyasının çocukluktaki koruyucu ve kucaklayıcı ev imgesiyle gösterdiği kimi benzerlikleri de incelediği *Hayalet Ev* kitabında Asuman Suner, çocukluk evimizin imgelemimizde “biricik mutluluk mekânı”mız olduğunu söyler (2006, s. 53). Suner, Bachelard'ın (1996) belleğin ve imgelemin mutluluk mekânını birlikte oluşturduğu savından hareket eder. Buna göre çocukluk evimizi hayal ettiğimizde gözümüzün önüne bir korunma, samimiyet ve iyilik imgesi gelir. Bu koruyucu ve rahatlatıcı vasıfları nedeniyle çocukluk evimiz, yaşananlar gerçekte ne olursa olsun, imgelemimizde mutluluk mekânına dönüşür. Bu yaklaşıma uyacak biçimde *Düğün Dernek*'teki taşra, Tarık için geleneksel ilişkilerin tüm sıcaklığı ve bazen de gülünçlüğü ile yaşadığı bir sığınağı ifade eder.

Oğul Tarık'ın düğünü için gereken parayı bulma çabası, babayı erkek arkadaşlarıyla bir araya getirir. Başlarda, Tarık'ın Letonyalı sevgilisiyle evlenmek istemesi ailede kültürel bir krize neden olur. *Bireyselleşmiş Toplum* kitabında Bauman kültürü, bir ayrımlar yapma etkinliği olarak tanımlar (2001, s. 46). Kültürün sınıflandırarak, ayırarak, sınırlar çizerek ve böylece insanları benzerliklerle içsel olarak birleştiren, farklılıklarla dışsal olarak ayıran bir etkinlik olduğunu vurgular. Bauman'a göre, kültürün çizdiği sınırlar ihlal edilir ve böylece rutine karşı çıkılırsa kültürel bir kriz oluşur. Kültürel krizlerle ilgili durumları yönlendirmek ve kaostan düzen çıkarmak ise kültürün rutin bir performansdır (2001, s. 45-46). Tarık'ın düğünü ile ilgili yaşanan kültürel kriz, bir an evvel gerekenlerin yapılmaya başlanması ile aşılır. Hatta bu aşamada ortaya çıkan finansal kriz, zamanla babanın erkek akrabaları ve arkadaşları ile duygusal ve moral bağının güçlenmesini sağlar. Babanın ekonomik olarak güçsüzlüğü, onu yardım aramaya iter ve anlatı, babanın ataerkil baba görevini erkek arkadaşlarından yardım alarak gerçekleştirmeye çabaladığı ve sonunda oğlu ile duygusal bağlarını güçlendirdiği bir bağlanmayı ifade eder. Taşranın temsil ettiği o öz değerler gariban, elinden geleni yapmaya hazır baba imgesi ile birleşir.

---

aşinalığın ve samimiyetin hüküm sürdüğü “korunaklı bir kabuk” gibi tasavvur ettiği saptamasını yapmaktadır. Bu filmlerde taşra yaşamı, kasvetli ve karanlık değil neşeli ve eğlencelidir. Neşenin kaynağında ise iç içe yaşamın egemen olduğu büyük aile ortamı vardır (2006, s. 60).

## Tarihsel Bir Tepki Olarak Taşra Öfkesi ve Taşralı Baba İmgesi

Erkekleri birbirine bağlayan duyguların zemininde Sivas şehrinin güzellikleri, kadrinin kıymetinin bilinmezliği, Sivas Kongresi'nin önemi, dış göçün fazlalığına ilişkin düşünceler vardır. Bir taşra şehri olan Sivas üzerine yazdığı Öteki Sivas (1995) kitabında Zeki Coşkun, Sivas Kongresi'nin, ortalama Sivaslı için bu devletteki "hisse"sini, "yeri"ni ifade ettiğini yazar. Sivas Kongresi vurgusu, Sivashılar için devletin temellerinde pay sahibi olduklarının anımsatılmasıdır (1995, s. 165). Film, Sivas'ın ve bu minvalde Sivashıların değerinin "dışarıdan" gelenlere öfkeli, alaycı bazen de aşağılayıcı biçimde hatırlatıldığı sahnelerle doludur. Nurdan Gürbilek, *Taşra Sıkıntısı*'nda "taşranın kendisini taşra olarak ayrıştırabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyasına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir" diye yazar (1994, s. 81). *Düğün Dernek*'te taşralı/kentli ikiliği, İsmail ile Saffet Öğretmen'in karşılaştığı sahnede yer alır ilk olarak. Üç fakir öğrencisine bayramlık kıyafet aldıktan sonra onlarla birlikte yürüyerek köye dönen Saffet Öğretmen'i yolda gören İsmail'in sözlerindeki alay ve aşağılama, taşralı/öğretmen ikiliğini geçmiş yılların öğretmen köylü diyaloglarına/temsillerine oranla bambaşka bir biçimde kurar: "Yolda yürümesini bilmiyor pezevenk, lan muallim. Sığır gibi yayılmışsınız yola, değnekle sırtına mı vuralım illaki. Lan oğlum bir de şehir görmüşsün. Bir tane Sivas var oğlum başka Sivas yok, ne öğreneceksen burada". İsmail'in sözlerindeki kabalık ve çığlığa, çekingen ve eğitilmiş olanın hor görülmesi eşlik eder. Tanıl Bora, "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye" yazısında, "Dışlanmanın doğurduğu bir öfke birikimi kaynıyor mu taşrada?" diye sorar ve sürdürür: "Dışlanma, marjinalleşme endişesinin, kendini saydırmaya dönük bir kıpırdanmayı tetiklediğine ilişkin işaretler yok değil. Her 'yer'de, bir 'şeyiyle' temayüz etme çabası var. Tarık Buğra'nın (Yağmuru Beklerken) Erken Cumhuriyet döneminin köylülerinin halini tasvir ederkenki söyleyişle, *yok sayılmama açlığı*, sürüyor" (2006, s. 47).

*Düğün Dernek*'teki taşra milliyetçiliği, özellikle 1990 sonrasında artan taşra hincının bir yansımasını üretir. Filmin daha ilk sahnesi, dışarı/içeri eksenindeki tartışmaların garip bir örneğini sunar. Bisikletiyle gazete dağıtan çocuk, bahçesinde köpeğiyle uğraşan adama "günaydın bayım" der ve gazeteyi bahçenin içine fırlatır. Tüpçü Fikret, kendisinin de gazeteci çocuğun gazeteyi fırlatarak adama atması gibi tüpü adama fırlatarak atabileceğinden öfkeyle söz eder. Bu konuda çocukla bir rekabete girer. Çünkü gazeteci çocuğun kendisine "şekil" yaptığını düşünür. "Günaydın bayım" diyerek bisikletle gazete dağıtılmasını biz daha ziyade kasaba/banliyö yaşamını anlatan yabancı yapımlardan biliyoruz. Böylelikle taşra öfkесinin hedefine, yükseköğretim

görmek ve büyük şehir görmekle birlikte Amerikan banliyö yaşamının bu özelliği de garip biçimde eklenmiş olur. Kimi dönemlerde bölgenin ve ülkenin merkezinde yer alan, kimi dönemlerde de sahnenin gerisine düşen bu şehirde, yerlilerin oyunda hep kaybeden olmaları, tepkilerini ve öç alma duygularını besler (Coşkun, 1995, s. 350). Taşra özcülüğünde hüküm sürene uymayan ne varsa filmde çatışmanın, öfkenin ve şiddet dolu bir alayın nesnesi haline gelir.

Merkez-taşra ikiliği, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından beri siyasal tarihimizin önemli konularından biri olmuştur. Türk milliyetçiliğinin yapısını ve bunun resmi kimliğin oluşturulmasındaki uzantılarını incelediği makalesinde Kadioğlu, Türkiye'de merkez ve taşra kültürlerinin birbirinden kopuşunu, Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezi bürokrasisinin oluşumu dönemine dayandırır (2005, s. 815). Buna göre, merkezin taşra üzerindeki tavırları, Tanzimat'tan itibaren Osmanlı geleneğinin bir uzantısıdır. Merkez ve taşra arasındaki husumeti Kadioğlu şöyle ifade eder: "Merkezi bürokrasi kent kültürünü tepeden çevreye yaymaya çalışırken köy/taşra kültürü de merkezi bürokrasiye karşıt olarak bekasını devam ettirmeye çabaladığı nispette varlığını korumuş ve bir süre sonra ezilen kesimlerin üzerinde etkili olmaya başlamıştır" (2005, s. 815). Ona göre, Cumhuriyet'in kuruluşunda dönemin seçkinlerinin yaptıkları tercihler, bu merkez-taşra kopukluğunu pekiştirmiş; merkez ve taşra arasındaki husumet, taşranın merkezi otorite karşısında ezilerek gelişmesine neden olmuştur (2005, s. 815).

*Düğün Dernek*'teki taşra milliyetçiliği, Tanzimat'tan itibaren süregelen, Türkiye'de özellikle 1990 sonrasında artan merkeze yönelik taşra hincının, güldürü için kullanılmasını sağlar. Anlatıda, geleneksel kimliğin öz değerleri, dışarıdakilere karşı düşmanca savunulur. Tarihsel tepki kentsel olana, okumuşluğa ve dolayısıyla modernizmle bağlantılı bir alana yönelir. Böyle bir atmosferde İsmail, taşraya ait olarak tasavvur edilen değerlerin cisimleştiği ve bu nedenle korunması gereken bir Baba olarak yüceltilir.

### **Babalar ve Oğullar: Suçluluk Duygusu ve Cezalandırılma İsteği**

Babalar, anlatıda erkek kahramanlar için bilinçaltının en belirleyici otorite figürleri olarak belirirler. Çocukların yaşamındaki ilk otorite modelleri genellikle anne ve babalarıdır. Freud'a göre, öznenin bu otorite modellerine bağlanma biçimi daha sonraki dönemlerde karşılaşacağı siyasal parti, dini ve milli topluluk gibi otorite modellerine bağlanma biçimini etkiler (2001, s. 18).<sup>3</sup> Anlatının erkek kahramanlarından Çetin'in babasıyla ilgili anıları şiddet,

<sup>3</sup> Freud, Dostoyevski'nin babasına karşı duyduğu suçluluk hissini, onun Devlet yetkisine ve Tanrı inancına karşı tutumunu belirlediğini söyleyerek bu kavrayışı

sarsıntı ve öfke dolu bir rüya ile sunulur. Çetin, hacdan dönen babasını alkollü olarak karşılayınca babası tarafından reddedilir. Bu ağır travma sonrasında Çetin, her şeyin paramparça olduğu bir rüya sahnesinde belirir. Rüyada bir molladan, babasını hayal kırıklığına uğrattığı için şiddet görür. Uyanıp aynaya baktığında kendisi ile yüzleşir. Aynaya bakma anı, onun için yeni bir kimlik kazanma aşaması olur.<sup>4</sup> Bu sahneyle, erkek çocuğun suçluluk duygusu ortaya çıkmış ve kendini cezalandırma isteği rüyasında gerçekleşmiş olur. Reddedilişin ardından korkunç bir ceza gelir: şiddetli şekilde dövülme. Çetin, babasının yerini tutan bir molla tarafından cezalandırılmıştır. Böylece süper-egonun cezalandırılma isteği gerçekleşir. Freud'a göre suçluluk duygusunun oluşması ve otorite figürleri arasında kurduğu ilişkide, otoriteden duyulan korkunun içgüdülerin tatmininden vazgeçilmesi anlamına geldiğini belirtmiştik (bkz. s. 7). Çetin'in geçmiş yaşantısından vazgeçiş ve cezalandırılma arzusu böylece, Freud'un bir arzunun gerçekleşmesi olarak tanımladığı rüya(sın) da sahnelenir (2000, s. 191). Freud'a göre düşlerdeki korkular, "baskılanmış isteklerin artan gücüne karşı Ben'in bir yadsıma tepkisidir" (1990, s. 90). Bilinçdışı itilmiş istekler ve bunların beslediği kompleksleri anlamak için düşlerin yorumlanması gerekir.

Sahte para ve altın üreten Yılmaz ile İsmail arasında yaşanan fantastik baba-oğul diyalogu anlatıdaki babalık krizinin bir başka yansımasıdır. İsmail ve arkadaşları, düğünde takacakları sahte altın ve paraları edinmek için Yılmaz'a başvururlar. Yılmaz'ın vefat etmiş olan babasının fotoğrafı, İsmail'in ta kendisidir. Yılmaz, İsmail'e özlemlerle bakarak "rahmetlik babama ne kadar benziyorsun" der. Türkiye'de kültürel olarak erkekler, daha genç erkeklere "oğlum" biçiminde seslenirler. Buna rağmen İsmail'in seslenişi Yılmaz'ı şaşırtır. Yılmaz'ın baba özlemi ve "bana oğlum mu dedin?" deyişindeki şefkat beklentisi onu, tüm yasadışı işlerine rağmen, güçsüz ve çocuksu bir konumda

---

açıklamıştır. Dostoyevski'nin babasının karakteri yıllar geçtikçe kötüleşmiş, ona karşı duyduğu nefret ve ölümünü isteme duygusu ortadan kalkmamıştır. Freud'a göre Dostoyevski'nin sara nöbetleri ceza bakımından bu isteklerinin sonucudur. Dostoyevski, babasının ölüm haberinin ardından bağımsızlık duygusu hissetmiş, ancak sonrasında korkunç bir ceza gelmiştir. Freud'a göre Dostoyevski'nin ruhsal yaşamında ortaya çıkan cezalanma ihtiyacı, bir siyasal suçlu olarak hüküm giymeyi kabul etmesine neden olmuştur. Bu nedenle, babasının yerini tutan Çar tarafından cezalandırılmasını kabul ederek, suçluluk duygusunu hafifletmiştir (2001, s. 18).

<sup>4</sup> Freud'un kuramında, Oedipal dönemde baba ile özdeşleşme kritik bir önemdedir. Lacan ise ayna evresinde, çocuğun 6 aylık olduktan sonra aynada kendi yansımasını gördüğünde yaşadığı özdeşleşmeden söz eder. Bebek aynada gördüğünün kendisi olduğunu fark eder. Bu evre bir aydınlanma evresidir. Bebek, bütünsel imgesini kazanmak için aynada kendi imgesi ile özdeşleşir. Özneler sadece bebekliklerinde değil, yaşamları boyunca kendi kimliklerini inşa ederken bir ideal olarak özdeşleştikleri imgelerin mücadele alanındadırlar (1995, s. 2).

bırakır. Yılmaz'ın yeni bir baba bulma sevinci yüz çekiminde belli olur. Tarık'ın babası İsmail ise, korkutucu birisi değildir, tersine zayıflıkları olan bir babadır ve taşralılığın saflığını temsil eder. Babanın ekonomik bakımdan çaresizliği, onu insani boyutlarda daha da samimi yapar. Baba, oğlun kimliğinin kurucusu ve kurtarıcısıdır. İsmail, ataerkil düzen içinde kendine biçilen bu görevi şöyle dile getirir: “Bizde erkek babası oğlunu sünnet ettirir, okutur, askere gönderir sonra da evlendirir. Düğün artık benim düğünüm”. İsmail'in sözlerinde ailenin gündelik hayatına sadece görevleri söz konusu olduğunda dâhil olmanın sıkıntısı da vardır. Ekonomik zayıflıklar gösteren, olup bitenleri bir türlü kontrol edemeyen, bunlardan ötürü gülünç duruma düşen bir babadır İsmail. Thoma, eski ataerkil baba imgelerinin devrilmesinden sonra erkeklerin çaresizliğe kapıldığını, bu çaresizlikten kurtuluş yolunu kendileri gibilerin yanına çekilmekte bulduklarını yazar (2011, s. 213). Aile içinde parasızlık nedeniyle yaşadığı güçlükleri, arkadaşlarından yardım alarak aşmaya çalışır İsmail. Ancak aile yaşantısında iktidar, hâlâ, babalara verilmektedir. Tarık'ın, babası İsmail'e duyduğu hayranlık iç seste şöyle yankılanır: “Ve babam yine başarmıştı. Bir karar almıştı ve ardına da dostlarını takmıştı. İster şeytan tüyü ister ikna kabiliyeti, babamda huydur bu”. Hollywood filmlerindeki babaları incelediği çalışmasında Bruzzi, Hollywood'un güçlü muhafazakâr bir babanın eksikliğini hissettiğini söyler (2005, s. 191). Ona göre bu ihtiyaç, babaya ilişkin alternatif modeller var olsa da devam etmektedir.<sup>5</sup> Kuşkusuz sinema perdesinde, oğulların babalarıyla yaşadıkları krizlerin vurgulanması, hem -bu çalışmada da ele alınan- psikanalizin alanına giren süreçlerin hem de ekonomik yapı, feminist hareket, kadınların bağımsızlık ve kariyer sahibi olma istekleri gibi toplumsal koşulların etkisi altındadır.

<sup>5</sup> Bruzzi, 1980'lerin sonlarında Hollywood'un, çocuk bakımında etkin rol alan yeni babalara odaklandığını belirtir. *Look Who's Talking* (Amy Heckerling, 1989) ve *Three Men and A Baby* (Leonard Nimoy, 1987) gibi filmler, ebeveynliğe liberal bir bakış getirir ve çocuk için biyolojik ebeveynliğin en önemli gereklilik olmadığını gösterirler. Babalarla ilgili bu takıntılı dönemde Hollywood, erkeklerin de kadınlar gibi çocuk yetiştirmeyi öğrenebileceğini önerir. Fakat, yeni babalar hala ataerkil kontrolü ellerinde bulundurmaya istemekteler. 1990'larda erkeklik çalışmalarının güçlenmesi ile Hollywood'da babaların rolleri de çeşitlilik gösterir. Bruzzi'nin çalışmasına göre, 1990'lar boyunca, babaları konu alan Amerikan filmlerinin niteliği ve çeşitliliği erkekliğin krizde oluşu ile bağlantılıdır. Bu dönemdeki Hollywood güldürüleri, ebeveynliğin çoğulcu görünümünü içermelerine rağmen, güçlü muhafazakâr bir babaya ihtiyacı hissettirirler (2005, s. 139-191).

## Sonuç

Bu çalışmada, *Vay Arkadaş ve Düğün Dernek*'te erkek kahramanların babalarıyla ilişkileri psikanalitik teoriye odaklanılarak ele alınmıştır. Çalışma, psikanalizin sorunsallaştırdığı temel konulardan biri olan baba-oğul hikâyesinin popüler Türk sineması örneklerinden *Vay Arkadaş ve Düğün Dernek* filmindeki yansımalarını ortaya koymakta ve bu filmlerin babalık meselesi üzerine dönen bir krizin dışavurumu oldukları ile ilgili görüşleri öne çıkarmaktadır.

Çalışmada, anlatılardaki erkek kahramanların baba sorunu ve özlemi arasında dikkate değer bir benzerlik olduğu ve bu benzerliğin Freud'un psikanalitik yaklaşımı ile daha iyi anlaşılabilirken yönlerinin bulunduğu gösterilmeye çalışılmıştır. *Vay Arkadaş*'ta erkek kahramanların yaşadığı baba şiddeti asli bir unsur olarak görünürlük kazanmaktadır. Manik ve Tik, çocukluk evresinde babayı, aşkın bir büyülenme nesnesi olarak göremedikleri için büyüdüklerinde Efendi'yi bu konuma yerleştirir. "Efendi" ne kadar kaba ve çekilmez olursa olsun onlara her şeye yeniden başlama, kendilerini babalarına kanıtlama isteği uyandıran güçlü bir figür olarak görünmektedir. Onun için hırsızlık yapmayı göze alırlar ve mafya ile çatışmaya girerler. Bu filmde, ekonomik sıkıntıların ve güvencesizliğin yol açtığı bunalımların, Efendi adındaki bir babanın oğulları olarak kabul görmesinin hazzına doğru giden bir senaryoya aktığını görürüz. Anlatıda, Efendi figüründe cisimleşen Baba, Freud'un yaklaşımıyla paralellik gösteren biçimde, hem sorunların kaynağı hem de sonuçta boyun eğilmesi haz verecek bir sevgi nesnesi olmaktadır.

*Düğün Dernek*'teki taşra milliyetçiliği, özellikle 1990 sonrasında artan taşra hincinin bir yansımasını üretir. Taşra öfkesini güldürü için kullanan *Düğün Dernek*, değişen Türkiye'de sahnenin gerisine düşenlerin büyük kopuşunu ifade eder. Bu güldürünün çok sayıda izleyici tarafından izlenmesinin nedenlerinden biri, geleneksel kimliğin öz değerlerinin "dışarıdakiler"e karşı güçlü ifadesinin kıymetli hale getirilmesiyle bağlantılıdır. Tarihsel olarak tepki ve direnç, kentliliğin temsil ettiği değerlere, okumuşluğa ve modernizmle ilişkili olanlara yönelir. Bunlara yönelik kaba sözler ve aşağılama, yerellik-yöresellikle bağlanır. Yerlici, özcü ideolojinin dışı kapalı atmosferine küfürler ve aşağılamalar iliştilir. Bu çerçevede, erkek kahramanın babası, geleneksel kimliğin korunması gereken öz değerlerinin bir temsili olarak belirir. Anlatıda yan karakterlerden Çetin'in babasıyla ilişkisi, Baba'ya layık olamayan oğlun suçluluk duygusu ve kendisini cezalandırma isteği temelinde Baba'yla çatışmaya girmesinin sonuçlarını ortaya koyar. Suç, cezalandırılma ve korku temelli bu ilişkiden farklı olarak diğer yan karakterlerden Yılmaz, özlem duygusunun çocuksulaştırdığı bir oğul olarak karşımıza çıkar.



Sonuç olarak, popüler kültür ürünlerindeki içeriğin, insanların tam da iç dünyalarındaki ihtiyaçları ve krizleri seslendiren stratejiler geliştirdiği için başarılı olabildiği meselesini sorunsallaştıran bu çalışmada, ele alınan filmlerin Freudyen psikanalizin baba-oğul ilişkisini yorumlama biçimini destekleyen bir evrenden seslendikleri söylenmektedir. Çalışmada ele alınan popüler güldürü sinemamızda erkek kahramanların yaşadığı baba-oğul çatışması ve babalık krizi, yeni çalışmalara konu olabilecek niteliktedir.

### **Kaynakça**

Adorno, T. W. (2014). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* (Çev. N. Ülner, M. Tüzel & E. Gen). İstanbul: İletişim.

Aktuğ, E. (2014, 18 Aralık). 100 Filmin Toplamı 5 Film Etmiyor. *Radikal*. www.radikal.com.tr

Aslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil?-Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis.

Aydemir, S. (Yönetmen). (2013). *Düğün Dernek* [Film]. Türkiye: BKM.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası* (Çev. A. Derman). İstanbul: Kesit.

Bauman, Z. (2001). *Bireyselleşmiş Toplum* (Çev. Y. Alogan). İstanbul: Ayrıntı.

Bora, T. (2006). Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye. T. Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* (s. 37-66). İstanbul: İletişim.

Bruzzi, S. (2005). *Bringing Up Daddy-Fatherhood and Masculinity in Post-war Hollywood*. Londra: British Film Institute.

Chodorow, N. J. (2007). *Duyuların Gücü-Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam* (Çev. J. Ö. Dirlikyapan). İstanbul: Metis.

Coşkun, Z. (1995). *Aleviler, Sünniler ve Öteki Sivas*. İstanbul: İletişim.

Dostoyevski, F. M. (2001). *Karamazov Kardeşler* (Çev. E. Altay). İstanbul: İletişim.

Freeman, T. (2008). Psychoanalytic Concepts of Fatherhood: Patriarchal Paradoxes and the Presence of an Absent Authority. *Studies in Gender and Sexuality*, 9(2), 113-139.

Freud, S. (1984). *Psikanalize Giriş* (Çev. G. K. İlal). İstanbul: Altın Kitaplar. (Özgün eser 1917 tarihlidir)

- Freud, S. (1990). *Kitle Psikolojisi ve Psikanaliz Üzerine* (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem. (Özgün eser 1909 tarihlidir)
- Freud, S. (1991). *Psikanaliz Üzerine* (Çev. A. A. Öneş). İstanbul: Say. (Özgün eser 1910 tarihlidir)
- Freud, S. (1999). *Uygarlığın Huzursuzluğu* (Çev. H. Barışcan). İstanbul: Metis. (Özgün eser 1930 tarihlidir)
- Freud, S. (2000). *Rüyaların Yorumu* (Çev. S. Budak). Ankara: Öteki. (Özgün eser 1900 tarihlidir)
- Freud, S. (2001). Dostoyevski ve Baba Katillliği, *Karamazov Kardeşler*. (Çev. E. Altay). İstanbul: İletişim. (Özgün eser 1927 tarihlidir).
- Freud, S. (2008). *Totem ve Tabu* (Çev. H. İhsan). Ankara: Alter. (Özgün eser 1913 tarihlidir)
- Freud, S. (2013). *Psikopatoloji* (Çev. H. Atalay). İstanbul: Payel. (Özgün eser 1926 tarihlidir)
- Freud, S. (2014). *Cinsellik Üzerine* (Çev. H. Can). Ankara: Tutku. (Özgün eser 1905 tarihlidir)
- Gürbilek, N. (1994). Taşra Sıkıntısı. *Defter*, 22, 74-92.
- Gürbilek, N. (2005). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2011). *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis.
- Hegel, G. W. F. (2011). *Tinin Görüngübilimi* (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea. (Özgün eser 1807 tarihlidir)
- Jay, M. (2005). *Diyalektik İmgelem-Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünün Tarihi* (Çev. Ü. Oskay). İstanbul: Belge.
- Jones, K. (2005). The Role of the Father in Psychoanalytic Theory. *Smith College Studies in Social Work*, 75(1), 7-28.
- Jung, C. G. (2003). *Dört Arketip* (Çev. Z. A. Yılmaz). İstanbul: Metis.
- Kadioğlu, A. (2005). Milletini Arayan Devlet: Türk Milliyetçiliğinin Açmazları. S. Bakan, A. Küçük & A. Karadağ (Ed.), *21. Yüzyılın Eşiğinde Türkiye'de Siyasal Hayat-2* (s. 807-821). İstanbul: Alfa Akademi.
- Lacan, J. (1995). The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience. *Ecrits* (s. 1-7). Londra: Routledge.

- Lerer, R. J. (1987). Motor Tics, Tourette Syndrome, and Learning Disabilities. *Journal of Learning Disabilities*, 20(5), 266-267.
- Modleski, T. (1998). Sunuş. T. Modleski (Ed.), *Eğlence İncelemeleri-Kitle Kültüründe Eleştirel Yaklaşımlar* (s. 7-20). İstanbul: Metis.
- Nuri Bilge Ceylan yeni filmi ile geliyor: 'Ahlat Ağacı' (2016, 29 Eylül). *Birgün*. www.birgun.net
- Sennett, R. (2014). *Otorite* (Çev. K. Durand). İstanbul: Ayrıntı.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis.
- Thoma, D. (2011). *Babalar-Modern Bir Kahramanlık Hikâyesi* (Çev. F. Doğan). İstanbul: İletişim.
- Tura, S. M. (2012). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat.
- Ulusay, N. (2004). Günümüz Türk Sinemasında 'Erkek Filmleri'nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim*, 101, 144-161.
- Uzun, K. (Yönetmen). (2010). *Vay Arkadaş* [Film]. Türkiye: Özen Film.
- Yüksel, E. (2013). Babalar ve Oğullar: 2000'ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi. *sinecine*, 4(2), 41-67.