

-Araştırma Makalesi-

Film Anlatısında Gülerken Düşünmek

Berceste Gülçin Özdemir*

Özet

Gülmek insanlık tarihinin en eski ve en düşündürücü eylemlerinden biri olarak insanlığın gerçeklerini yüzlerine vuran bir edimdir. Gülme üzerine düşünen birçok düşünür gülmenin içine sızan anlamları ve göstergeleri çeşitli teorilerle formüle etmişlerdir. Sosyal teori, Henri Bergson'un gülme edimine dair sorgulamaları işaretleyen felsefesiyle, insanlığı düşünce yolculuğuna çıkaran, gülme teorilerinden biridir. Bergson, sosyal teoriyle, toplumun verili ve sözsüz kodlarını tekrar topluma sunarak bu kodların içinde yer alan erkek tahakkümünü imlerken gülmenin düşündüren yönünü diğer taraftan vurgulamaktadır. Aile Arasında (Ozan Açıktan, 2017) filmi, erkek egemen düzenin kurallarını hatırlatırken bu düzene eleştiri getiren bir anlatı olarak güldürürken sorgulama alanları açan bir anlatıdır. Film anlatısında, mutluluğun, hüznün, iyiliğin, kötülüğün izlerini sürebilen izleyici, karnavalesk bir alandaymışçasına birçok duyguyu aynı anda duyumsamaya çalışırken eril düzenin göstergelerini de zihinlerinde tartışmaya açmaktadır. Bu noktada, film anlatısındaki bazı mekanlar, sosyal teorinin eleştirel baktığı toplumsal düzen kurallarını açığa çıkarmaktadır. Çalışma, Bergson'un gülmeye dair detaylandırdığı sosyal teorinin çerçevesinde ve karnavalesk kavramının içeriğini de temel alarak film anlatısı karakteriyle birlikte toplumsal düzenin ataerkil söylemlerini tartışma açmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Gülmek, karnavalesk, ironi, sosyal teori, Henri Bergson, film felsefesi.*

*Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye.
E-mail: gulcin.ozdemir@istanbul.edu.tr
ORCID : 0000-0002-3742-2739
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1252321
Özdemir, B. G. (2023). Film Anlatısında Gülerken Düşünmek. SineFilozofi Dergisi, Cilt 8, Sayı 16 , 379-394 .
DOI:10.31122/sinefilozofi.1252321

Geliş Tarihi: 17.02.2023
Kabul Tarihi: 20.05.2023

-Research Article-

Thinking While Laughing in Film Narrative

Bercestte Gülçin Özdemir*

Abstract

*Laughing is one of the oldest and most thought-provoking acts of human history, and it is an act that puts the realities of humanity on their faces. Many thinkers who think about laughter have formulated the meanings and signs that penetrate into laughter with various theories. Social theory is one of the theories of laughter that takes humanity on a journey of thought with the philosophy of Henri Bergson that marks the questioning of the act of laughter. Bergson, with social theory, presents the given and nonverbal codes of the society to the society, while pointing out the male domination within these codes, while emphasizing the suggestive aspect of laughter on the other hand. The film *Aile Arası* (Ozan Açıktan, 2017) is a narrative that reminds the rules of the male-dominated order, while making it laugh as a narrative that criticizes this order, and opens up areas of questioning. In the narrative of the film, the audience, who can trace the traces of happiness, sadness, goodness, and evil, tries to feel many emotions at the same time as if they are in a carnivalesque area, while also discussing the indicators of the masculine order in their minds. At this point, some places in the film narrative reveal the rules of social order that social theory looks critically at. The study opens a discussion on the patriarchal discourses of the social order together with the film narrative character, within the framework of Bergson's detailed social theory of laughter and based on the content of the concept of carnivalesque.*

Key Words: *Laugh, carnivalesque, irony, social theory, Henri Bergson, film philosophy.*

*Assist. Prof. Dr., İstanbul University, Faculty of Communication, Department of Radio-TV-Cinema, İstanbul, Türkiye.

E-mail: gulcin.ozdemir@istanbul.edu.tr

ORCID : 0000-0002-3742-2739

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1252321

Özdemir, B. G. (2023). Film Anlatısında Gülerken Düşünmek. SineFilozofi Dergisi, Cilt 8, Sayı 16, 379-394 .

DOI:10.31122/sinefilozofi.1252321

Recieved:17.02.2023

Accepted: 20.05.2023

Extended Abstract

Based on Henri Bergson's work *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* (1900), the study discusses the social theory in the act of laughter, which causes the audience's laughter in the movie *Aile Arasında* (Ozan Açıktan, 2017), in the context of the masculine codes of the social order, based on Bergson's discourses on the philosophy of laughter. The wedding theme, which is the focus of the movie *Between the Family*, reminds the content of the concept of carnivalesque, which allows philosophical inquiries by detailing in Mikhail Bakhtin's work, *From Carnival to Novel: Selected Essays from Literary Theory to Philosophy of Language* (1986). The wedding venue, which presents an example of making sense of the carnival state in cinema, shows the constraints that the elements of social conflict and the social order present together with the dominant masculine domination. Mikhail Bakhtin's concept of carnivalesque refers to a festive atmosphere in which everything is present. Bakhtin's carnivalesque understanding of the world makes it possible to "adorn philosophy with a motley concubine dress" (Bakhtin, 2001, pp. 254). Bakhtin, who says that the carnival itself is a reconciliatory pompous show in ritual style, states that everyone is a participant in the carnival. The prohibitions and restrictions that exist in the order of non-carnivalesque life are suspended at the carnival. In an environment where there is informal, warm and sincere contact between people, everyone is friendly. It is emphasized that in an environment where awkwardness, inappropriate associations, disrespect, and curses occur, the important comes together with the unimportant, the wisdom with the stupid, and the carnival is a completely destructive and at the same time a completely regenerative festival of time. In support of de Bakhtin's views, Robert Stam characterizes carnival as the suspension of hierarchical structure and everything that arises from socio-hierarchical inequality or any other form of inequality between people. With Bergson's social theory, one of the theories of laughter, while trying to reveal the processes that laughter opens on the road to catharsis, the evacuation of the audience at the end of the film, mentally and spiritually, the concept of carnivalesque has helped in detailing the questioning issues of this study. Bergson draws attention to the social side of the philosophical aspect of the act of laughing. Bergson begins to ask his work by asking what laughter means and continues by questioning the basis of ridiculousness. Bergson looks for a logic peculiar to himself even in the most extreme oddities of comedy creation and reminds us of Aristotle's sentence that man is a laughing animal. According to Bergson, human can be defined as an animal that makes you laugh. Mentioning the necessity of placing it in society in order to understand laughter, Bergson emphasizes the importance of the social function of laughter and says that laughter must have a social meaning. In addition to its social functions, laughing is an act in which aesthetics infiltrates. There is an aesthetic aspect in laughing, because this aesthetic aspect arises when the individual and society eliminate the concern for their own survival and when they begin to treat themselves as if they are a work of art. Bergson says that life presents itself to us as a development in time and a complexity in space. It presents a constant change of state, the irreversibility of events, and the perfect individuality of a self-enclosed series: repetition, reversal, and the interpenetration of series. These are the methods used in vaudeville. Again, there are coincidences; reversal is like meeting a character who has fallen into his own trap; The interweaving of the series is always considered ridiculous if an event belongs to two completely independent series of events at the same time and can be interpreted in two completely different senses at the same time. At the end of the day, Bergson deduces that what is called the mechanization of life can be achieved through these methods. The narrative of family is a narrative that makes the audience laugh in a repetitive loop, with the presentation of the absurd situations that occur as a result of misunderstandings between the characters in the narrative, the relations of the characters with each other and the plot. According to Bergson, the purpose of the comedy lies in the work itself, it aims to describe the characters that will be encountered again on the path we have met. *Between the Family*, as Bergson says, fulfills its social function in this film. Every discourse and action that is laughed, thoughtful, questioned, in its own cycle, connects the audience to the dialectic within the humor itself. Morreal also says that the humorous attitude is seen as an approach that is a philosophical attitude.

Giriş

İnsan davranışlarının en temel duygu durumlarını açığa vuran edimlerden biri, gülmektir. Gülmek, insanın rahatlamasını sağlayan, hayata tutunmasına oldukça anlam veren bir eylemdir. Russel Jacoby'nin de dediği gibi, gülme efektleri gündelik kıyımı ve angaryayı zihinden kovmaya çalışır; gülünür, çünkü yaşantı kederlidir (Jacoby, 1996, pp. 43). Film anlatılarının izleyicileri güldürerek filmin içine çekmeyi başarması klasik anlatı sinemasında kolay görünen ancak içinde zorlukları barındıran bir durum arz etmektedir. Kültürel birtakım kodlar temelinde, bir toplumda paydaş olan göstergeleri kullanarak izleyicileri güldürmenin formülleri film anlatıları bağlamında kullanılır. Ancak, bu kodlar her zaman işe yaramayabilir. Üstelik, popüler filmleri alımlayan izleyici kitlesinin ne zaman, neye güleceği konusu her zaman net çizgilerle öncelenemeyebilir. Yeşilçam filmlerinin izler kitlesi için, halkla duygusal bağlantıyı sağlamada Yeşilçam'ın bir pazar yeri olduğunu ve buradan seslenmenin birikim sağlayacağını düşünen Serdar Öztürk, Yeşilçam'dan edinilen birikimin, pazar yerini dönüştürme olasılığı olduğunu da belirtmektedir (Öztürk, 2020, pp. 768). Bu minvalde, çalışmada incelenen film anlatısı da klasik anlatı uyuşmalarını kullanan bir film olarak pazar yerinde kalıplaşmış, yazılı olmayan fakat, toplum içinde içselleştirilmiş eril kodların tekrar okunabilmesine imkan tanımaktadır.

Gülmenin içinde var olan felsefi düşünüş izleği Henri Bergson'a göre toplumsal çatışmaları içinde var etmektedir. Bu bağlamda, gülmek, sadece eğlenmeyi ve rahatlamayı sağlamamakta, düşünürken toplumsal ve kültürel kalıplaşmış yargıların da tekrar sorgulanmasını mümkün kılmaktadır. Bu nedenle çalışmada, Bergson'un gülmenin felsefi yönünü tartıştığı çalışması temel alınmıştır. Gülme teorilerinden Bergson'un sosyal teorisi ile gülmenin, katharsise giden yolda açtığı süreçlerde, izleyicileri film kapanışı sonunda ruhen ve zihnen boşaltması ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmaya başlamamın en önemli sebebi, Henri Bergson'un Gülme: Gülücün Anlamı Üzerine Deneme (1900) adlı eserinde, gülme edimine dair sorguladığı şu soruyla başladı: "Bu denli önemli, üstelik de basit bir olgunun filozofların ilgisini daha çok çekmesi gerekmez miydi?" (Bergson, 2019, pp. 5). Evet, çekmesi gerekirdi. Mizah, hayatın içinde öyle çeşitli kanallardan sızmıştır ki en acılı, en hüznü, en zor anlarımızda dahi mizahın, kapının arkasından kafasını göstererek bizleri gülümsetmeye çalıştığı gerçekliğiyle karşı karşıya kalmaktayız ve gülme edimini gerçekleştirmekteyiz. René Descartes, gülmenin insan fizyolojisinde yarattıklarını şöyle açıklar: "Kalbin sağ boşluğundan gelen kanın, ciğerleri birdenbire ve birçok defa şişirerek, ciğerlerdeki havanın nefes borusundan sözsüz ve çatlak bir ses halinde, gürültü ile çıkmasından sebep olmasından ileri gelir. Ciğerlerin şişmesi kadar bu havanın çıkması da diyaframın, göğüsün ve boğazın bütün kaslarını iterler, böylece de bu kaslarla bağlantılı olan yüzün kaslarını da hareket ettirirler. Bu sözsüz ve kahkahalı ses ile yüzün bu hareketine gülme adı verilir." (Descartes, 2013, pp. 77). Herbert Spencer'a göre gülme, birdenbire boşlukla karşılaşan bir çabaya delalet etmektedir. Immanuel Kant'a göre ise, gülme, sonu birdenbire hiçlikle biten bir beklentiden kaynaklanmaktadır (Bergson, 2019, pp. 57). Descartes'in, Spencer'ın, Kant'ın gülmeyi açıklamasından hareketle, gülme ediminin bireylerin psikolojisinde ve fizyolojisinde yarattığı rahatlatıcı etki alenen görülmekle beraber gülmenin ucu açık bir izleğe denk düşen edim olduğu da ortaya koyulmaktadır. Felsefenin başlangıcından itibaren hayata ve evrene dair her şeyi sorgulayan filozofların, gülmeye dair çok ciddi düşünme süreçleri geçirmeden, kısaca bu konuda fikirlerini ortaya koymaları, belki de komik olanın alt tabakalardan gelen bir kültüre ait olmasıyla açıklanabilir.

Bergson, gülme ediminin içinde var olan felsefi yönünün toplumsal tarafına dikkat çekerek sorgulamaya açmaktadır. Bergson eserine gülme ne anlama gelir diyerek başlar ve gülünçlüğü temelinde ne vardır, diye sorarak devam eder. Aristoteles'ten beridir gülme ve gülünç olan üzerine filozofların düşündüğünü söyleyen Bergson, güldürü yaratımının, en uç tuhaflıklarında dahi kendine özgü bir mantık arar. Aristoteles'e göre, insan "gülen hayvandır".

Bergson'a göre, insan, "güldüren hayvan" olarak tanımlanabilirdi. Gülmeyi anlamak için, onu toplum içine yerleştirmenin gerekliliğinden bahseden Bergson, gülmenin toplumsal işlevinin önemliliğini vurgular ve gülmenin, toplumsal bir anlamı olmalı, der (Bergson, 2019, pp. 3-7). Aristotelesçi önermesini tersine çevirmemizi isteyen Bergson, insanın gülünç hayvan olarak söylenmesini teklif etmektedir. Keza, Anca Parvulescu'ya göre, sadece insan gülünçtür ve gülmenin asıl nesnesi insandır (Parvulescu, 2017, pp. 20- 21). Mikhail Bakhtin'in Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar (1986) adlı eserinde aktardığına göre de François Rabelais döneminde gülmenin felsefesini detaylıca anlatırken Aristoteles'in "Tüm canlı yaratıklar arasında yalnızca insana bahşedilmiştir gülme." dediğini vurgulamaktadır (Bakhtin, 2001, pp 89). Parvulescu, Bergsoncu bağlamda gülmenin, toplumsal işlev barındırırken, tehlikeli acayıplıkları düzeltme görevi de görmektedir. Bedensel, zihinsel ve kişilikle ilgili yetersizlikler, sefalet ve olası suç sebebi olarak ele alınan yetersizliklerdir. Gülme, nasıl olunması gerekiyorsa, hemen öyle görünmeye çabalanmasını sağlayan ve kuşkusuz öyle olduran bir edimdir. George Bataille ise, Bergson'un Gülme: Gülüncün Anlamı Üzerine Deneme adlı eserindeki gülme teorisini yetersiz bulduğunu ifade etmektedir. Ancak, gülüşün saklı kalmış anlamı, Bataille tarafından bu eseri okuduktan sonra önemsenmeye başlanmıştır. "Kendimi gülüşe kaptırdığım anda yaşadığım mutlu, içten gülüşe bağlı sorun" olarak gülmeye dair düşünme sürecine girdiğini ifade etmiştir (Parvulescu, 2017, pp. 178). Toplumsal işlevlerinin yanı sıra gülme, estetiğin de içine sızdığı bir edimdir. Gülmede estetik bir yan vardır, çünkü birey ve toplum kendi devamını sağlama kaygısını yok ettiğinde, kendine bir sanat eseriymiş gibi davranmaya başladığında bu estetik yan doğmaktadır (Bergson, 2019, pp. 15). Bu estetik yan özelliği, gülme ediminde saklı olan felsefi bir yön olduğu düşüncesini daha açık şekilde ortaya koymaktadır. Gülüyoruz, çünkü varız!

Mizah Teorileri Neye Bakar?

Trajedi ve komedinin aynı dönemde ortaya çıktığı, bu alanlarda çalışan bilim insanları tarafından öne sürülmektedir. Her ikisinin de Dionysos kültüründen kaynaklandığı söylenmektedir. Dionysos onuruna düzenlenen komoslar, güldüren yergiler, şakalar, karşılıklı atışmalarla dans edip söylenen, maskeli şenlik toplulukları, gezici oyuncuların küçük bir sahne üzerinde maskeleriyle, belli tipleri canlandırmaları komedinin doğuşuna temel hazırlamıştır. Aristoteles'e göre her ikisine Dorlar sahip çıkmıştır, ancak komedi, Megaralıların demokrasiye kavuştukları günlerde (İ.Ö. 600'lü yılların başı) Megara'da ve Megaralılar tarafından Sicilya'da uygulamaya koyulmuştur. Komedi ilk olarak anlatının, uzun öykünün (mythos) Epikharos tarafından uygulandığı belirtilmektedir (Özbayoğlu, 2007, pp. 14). Dionysos şerefine yapılan festivallerde düzenlenen eğlencelerde, topluluklar ellerinde "phallos"lar taşıyarak şarkılar söyler, danslar ederler ve kendilerini izleyenlerle şakalaşmışlardır. Bu tür eğlenceler evrim geçirerek komedinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Toplum içinden, siyasal yaşamdan, mitolojik konuların hicvedildiği eski komedi dönemi; mitolojiden, gündelik yaşam konularına doğru yönelen, koronun ortadan kalktığı, orta komedi dönemi; asker, aççı, parazit, çalgıcı, düzenbaz, köle gibi günlük yaşamdan karakterlerin yaratıldığı, bireyin iç dünyasını temel alan, gündelik sorunları ortaya koyan, yeni komedi dönemi, Attika'da bu üç dönemin yaşanmasına olanak sağlamış ve komedinin gelişim sürecine kaynaklık etmiştir (Demiriş, 2007, pp. 64).

Gülmenin tarihinde üç temel teoriyle karşılaşıldığı Morreal tarafından belirtilmektedir. Bunlar; üstünlük teorisi, rahatlama teorisi, uyumsuzluk teorisidir. Üstünlük teorisi, bir kişinin diğer insanlardan üstün olduğunu hissetmesi durumuna dayanmaktadır. Platon'a göre gülmenin uygun nesnesi, budalalık ve şeytanlıktır. Aristoteles de gülmenin alayın bir türü olduğunu düşünen bir filozoftur. Aristoteles, alay etmenin bir türü olan nüktenin yasa koyucular tarafından yasaklanabileceğine dair fikrini belirtmektedir. Thomas Hobbes'a göre ise gülme, *Leviathan* (1651) yapıtında belirttiği üzere, kişinin kendisini başkasından ya da önceki durumundan daha iyi görmesi durumunda ortaya çıkan duygu yükselmesi olarak ifade edilmektedir. Hobbes'un söylemleri üstünlük teorisinin temel görüşü olarak düşünülmektedir:

“Gülme] . . . kendilerindeki yeteneklerin en azının bilincinde olan kimselerin çoğunda gülmeye rastlanır ki bunlar başkalarının kusurlarını izleyerek hep kendi kendilerinin tarafını tutarlar. Ve bu nedenle, diğerlerinin eksikliklerine fazlasıyla gülme bir yüreksizlik işaretidir. Akıllı insanların yapması gereken davranışlardan biri de başkalarına yardım etmek ve onları hor görmektir; ve de kendilerini yalnızca en yeterli olanlarla karşılaştırmaktır.”

Anthony Ludovici, *The Secret of Laughter* (1932) eserinde, gülmenin, düşmana karşı bir meydan okuma olduğunu ifade etmektedir (Morreal, 1997, pp. 11- 12). Gülerken eğlenmemiz, kendimizi iyi hissetmemiz, üstünlük teorisinin savunduğu bir görüştür (Morreal, 1997, pp. 23). Keza, bazı kültürlerde alay etmek için gülme ve acımasızca gülme en başat gülme türlerinden biri olarak söylenmiştir. Samoa kültürü bu gülme türlerini içinde barındırmaktadır. Grönland Eskimoları arasında ise, alay etme yarışmaları düzenlendiği söylenmektedir (Morreal, 1997, pp. 16). Ludwig Wittgenstein’in “Bir dil oyununu anlamak, dünya görüşünü paylaşmaktır.” söylemi de aynı paralel düşünce izleğini işaretlemektedir (Morreal, 1997, pp. 91). Jacques Le Goff, bir toplumun kolektif zihniyetlerinin ve toplumsal yapılarının merkezine ulaşmanın iyi yolu olarak gülmeyi görür. Çünkü, topluca gülmek Goff’a göre, toplumsallık kapasitesinin belirtisi olan bir biçimi olarak anlamlandırılmaktadır (Fenoglio, Georgeon, 2000, pp. 80).

Uyumsuzluk teorisi ise, ilk kez Aristoteles tarafından benimsenen bir teoridir. Immanuel Kant ve Arthur Schopenhauer de bu teorinin savunucuları arasındadır. Kant, “Gülme, yıkılan bir umudun hiçliğe doğru ani değişiminden doğan bir duygudur.” der. Schopenhauer’e göre ise gülme, bir kavram ile o kavramla ilişki içindeki nesnelere arasındaki uyumsuzluğun aniden algılanmasıdır. James Beattie, duygusal gülme, hayvansal gülme olarak iki tür gülmeden söz eder. Duygusal gülme, akla sunulan nesne ve düşüncelerin sonucunda heyecan yaratan duygudan türer; hayvansal gülme ise, hayvansal ruh olarak adlandırılan, maddesel nedenlerin işleyişinden kaynaklanan, bazı bedensel duygulardan ya da ani tepkiden doğar olarak açıklanmaktadır (Morreal, 1997, pp. 26-29).

Rahatlama teorisine en erken, Lord Shaftesbury’nin *The Freedom of Wit and Humour* (1711) adlı eserinde rastlanmaktadır (Morreal, 1997, pp. 32). Sigmund Freud’a göre cinsellik ve düşmanlık, baskı altında tutulan gülmeyi ortaya çıkaran kavramlardır (Morreal, 1997, pp. 34). Herbert Spencer, *On the Physiology of Laughter* (1860) adlı eserinde, duygularla, sinir sistemi arasında bağ kurar ve duygusal enerjinin boşalma yöntemlerinden biri olarak gülmeyi gördüğünü söyler (Morreal, 1997, pp. 37). John Dewey de gülmeyi, sinirlerin aniden boşalması olarak tanımlamaktadır (Morreal, 1997, pp. 38). Freud’un gülme teorisi üzerine düşünceleri, *Jokes and Their Relation to the Unconscious* (1905) adlı eserinde görülebilir. Freud, bu eserde gülmenin üç türü olduğundan bahseder; şaka, komik durum, mizah. Şaka yaparken bastırılmış ya da yasaklanmış düşünceler için kullanılan enerji, komik durumlarda, tepki verme anında düşünmek için kullanılmayan enerji, mizahta ise, duygularımızca kullanılmayan enerji olarak gülmeye temel olacak üç gülme türünün sebepleri şeklinde detaylandırılmaktadır (Morreal, 1997, pp. 43). Baskılanmış ruhsal enerjinin açığa çıkarılması, şakalara ve mizaha neden güldüğümüzün açıklamasını sunar (Morreal, 1997, pp. 45). Freud’a göre ruhsal enerjinin ekonomik kullanımı, komik durumlarda yaşadığımız deneyimlerde ortaya çıkar. Bir sirkte palyaçonun sakarlıklarını gördüğümüzde, kendi deneyimlerimizi hatırlarız ve onun çabasını, kendi çabamızla karşılaştırırız, bu ruhsal enerjinin ekonomik kullanımına bir örnek olarak gösterilmektedir (Morreal, 1997, pp. 50). Ancak, Freud, gülmenin her türünü, duygusal enerjini boşaltımı olarak görmediğini, yalnız mizahi gülme olarak gördüğünü belirtmektedir (Morreal, 1997, pp. 56). Mustafa Şekip Tunç, Freud’un düşüncelerini destekler nitelikte, gülünen her şeyin hakiki kaynağı olarak ruhlarımızı göstermektedir, çünkü gülünç olan şeyin temeli ruhlarda gizlenmektedir (Tunç, 2019, pp. 128). Morreal ise, gülmenin güzel bir psikolojik duygudan kaynaklandığını iddia etmektedir. Morreal, değişimin neden olduğu duyguların sinirsel bir eylemle dile getirilmesi hali olarak gülmeyi açıklar (Morreal, 1997, pp. 60). Mizahi olmayan gülme, bebeklerde ve çocuklarda görülen gülmedir. Yetişkin nüktelerinde ise, kişinin ortaya çıkan durum ya da şeye ilişkin farklı benimsediği beklentiden farklı bir

durumla karşılaştığında komik bulduğu şeylerle karşı karşıya gelmektedir (Morreal, 1997, pp. 65). Gülmenin kültürle olan ilişkisi, gülmenin psikoloji ile olan ilişkisi kadar önemlidir. Toplumların kültürel kodlarında yatan göstergeler, onların dünyayı anlamlandırma şekillerini biçimlendirir. Morreal, Fiji yerlilerinin hep suyun içinde olduklarından yıkanmadıklarını belirtmiştir. Bu nedenle, Fiji yerlileri, ilk kez Avrupalıları ellerini, yüzlerini yıkarken gördükleri için oldukça şaşırılmış ve bu duruma gülmüşlerdir (Morreal, 1997, pp. 66). Morreal bu teorilerin yanı sıra insan psikolojisinde var olan bazı durumların, insanları güldürdüğünü hatırlatmaktadır. Utanma ve mutsuzluk gibi duygular, bu duruma örnek olarak verilmiştir. Psikolojik değişimlerde, olumsuz durumlardan kaynaklanan bir şey söz konusu ise, gülme meydana gelmemektedir (Morreal, 1997, pp. 77). Gülme, güvenlik arasındaki bağlantıda keza önemlidir. Kişinin başına gelen bir olayın olumsuz sonuçları büyük değil ise, bu gibi durumlarda kişi kontrolü kendi elinde hissettiğinden güvencedir ve duruma gülmeye tepki vermektedir (Morreal, 1997, pp. 79).

Bergson'un gülmeye dair önemli düşünelere ve sorgulamaya yol açan Gülme eseri ise, mizah teorilerinden sosyal teori başlığı altında incelenmektedir. Bu çalışma da Bergson'un sosyal teorisinin mizah teorilerine katkısının oldukça önemli olduğunu ortaya koymakta ve eser, gülmeye, mizaha dair tartışmaları yoğunlaştırabilme izleğine sahip olduğu için dördüncü bir teori olarak nitelendirilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır. Eric Smadja, Gülmek (2013) adlı eserinde, Bergson'un teorisinin, çirkinlikleri, otomatikleştirilmiş hareketleri, uyumsuzlukları komiğin tipik özellikleri olarak gösterdiğini, antik çağın yazarlarının tarif ettiği çirkinliklere ve Hobbes'un bahsettiği yetersizliklere atıf yaparak üstünlük hissi veren ve gülünen nesnenin değersizleşmesi teorisinin bir parçası gibi görüldüğünü belirtmektedir. Bergson'un, antik çağ yazarlarının (Platon, Aristo, Çiçero, Quintilien) teorileri gibi gülmeyi sosyal ve kültürel hayata yerleştirdiği vurgusu önem kazanmaktadır (Smadja, 2013, pp. 42). Keza, Douglas Pye, komedi film türünde kahramanın, toplumla bütünleştiğinin altını çizmektedir (Pye, 2003, pp. 205). Hem komedi türünün izleyiciye sunduğu kendisiyle yüzleşme anı hem kamusal alanda var olan eşitlik hakkının bireyler arasındaki bölüşümüyle ilgili sorgulama, Bergson'un gülmeye dair felsefesinin bu konularla ilgili düşünme süreçlerine katkısını göstermektedir.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın yöntemi, gülme teorilerinden Bergson'un sosyal teorisini temel almaktadır. Bu teoriye göre, gülmeye kaynaklık eden düşünce, gülmenin içinde var ettiği toplumsal işlevidir. Çalışmada incelenen film, komedi türünde bir film ve popüler kültür ürünleri tüketen kitlenin alımlayabileceği bir film anlatısıdır. Filmin hedef kitlesi, kitle kültürü ürünlerini tüketen ya da popüler kültür ürünlerini tüketen izleyici kitlesi olduğu için, bu kitle, yoğun düşünme süreçleri geçirmekten daha çok kendilerini rahatlatan film anlatımları tercih etmektedir, denilebilir. Ancak, film anlatısı popüler bir film olmakla birlikte gülerken toplumsal düzen kurallarını düşündürmeye sevk edecek söylemleri de içerdiği için düşün tarafı anlamlı bir anlatı haline gelmektedir. Bu minvalde, Henri Bergson'un, *Gülme: Güllüncün Anlamı Üzerine Deneme* eserinde sorgulanan sosyal teorisinin temel düşünceleri kaynak alınarak ve Mikhail Bakhtin'in karnavalesk kavramı temelinde; hem film odağına alınan gülmenin toplumsal düzen kurallarını düşündürücü işlevi hem de düşün mekanının sorgulamaya açtığı toplumsal düzenin eril söylemleri film incelemesi çerçevesinde tartışılmaktadır.

Sizi Şöyle Alalım, Nasıl Gülmek İstersiniz?

"Halayı ben de tuttum adam gibi kadın"

(filmden bir replik)

Ana olay örgüsü, Zeynep'in, Emirhan ile olan aşkının evlilikle neticelendirilmesi isteğinde yatmaktadır. Ancak, Zeynep babasının yaşam biçiminden utandığından bazı gerçekleri gizler, Emirhan'ın evlenme teklifi üzerine Solmaz, (Zeynep'in annesi) kızının mutluluğu için

Zeynep'in Emirhan'a söylediği yalanları sürdürmeye devam eder. Zeynep babasının emniyet müdürü olduğu için Emirhan ile bir türlü tanıştıramadığı yalanını Emirhan'a devam ettirmek ister. Fakat, Emirhan'ın ailesi, Zeynep'in ailesiyle tanışmak isteyince, Necdet yerine başka bir baba figürü bulunur. Bulunan kişi, eşiyile boşanma eşliğinde olan Fiko'dur. Fiko ile Solmaz'ın tanışmaları ise, tesadüflükler silsilesi içinde gelişmiştir ve Fiko, Solmaz'ın yardımcıları sonucu onlarla aynı ev içinde yaşamaya başlar. Ana olay örgüsü içinde gelişen yan olaylarda meydana gelen karakterlerin birbirini yanlış anlamaları, karakterler arası yanlış anlaşılmalarda ve komik stereotip karakterlerin deneyimlediği mizahi durumlarla, film anlatısı ilerler.

Eşinden boşanma kağıdı alan Fiko, boşanma davası için bir avukatın adını alır ve onunla randevulaşır, ancak karakterler arasında meydana gelen yanlış anlamalar silsilesi ve yanlış anlamalardan kaynaklanan komik diyaloglar, izleyiciyi filmin başlangıcında güldürmeye başlar. İki karakter arasında uzun süren komik diyalog, komedi filmlerinde sıkça görülen birbirini yanlış anlayan karakterler arasında meydana gelen yanlış olaylar dizgelerinin örneğini sunar. Çünkü, Solmaz, Fiko ile buluşurken ondan hoşlanan bir kişiyle buluşacağı düşüncesiyle buluşmaya gider. Fiko ise, Solmaz'ı boşanma davasında ona yardım edecek olan avukat olarak algılar. Avukatın mekâna geldiği gösterilir ve izleyici bu durumun farkındadır, ancak Solmaz ve Fiko arasındaki diyalog devam eder. Birbirlerini yanlış anlamaları sonucu meydana gelen tartışmada Solmaz, Fiko'nun başını yaralar, ancak içi rahat etmediği için Fiko'ya yardım ederken ikisi de neden buluştukları gerçeğini öğrenirler. Komedi film türünde, karakterlerin birbirini yanlış anlamaları durumu ortaya çıkan komik diyaloglar ve izleyicinin karakterler hakkında bilgiye haiz olmalarından dolayı, onların içine düştükleri durumlara gülmeleri sık görülen motiflerdendir.



Görsel 1: Aile Arasında filminin karakterlerinden Solmaz (Demet Evgar) ve Fiko karakteri (Engin Günaydın).

Bergson hayatın bize zamanda bir gelişme ve mekânda bir karmaşıklaşma olarak kendini takdim ettiğini söyler. Sürekli bir hal değişikliği, olayların geri döndürülemezliği ve kendi içine kapalı bir serinin mükemmel bireyliği: tekrar, tersine çevirme ve serilerin iç içe geçmesi olarak adlandırılan üç işleyişi sunmaktadır. Bunlar, vodvillerde kullanılan yöntemlerdir. Tekrarda, tesadüfler vardır; tersine çevirme, kendi kurduğu tuzağa düşen kendisi düşen bir karakterle karşılaşmak gibidir; dizilerin iç içe geçmesiyle, bir olay aynı anda, birbirinden tamamen bağımsız iki olay dizisine aitse ve yine aynı anda birbirinden tümüyle farklı iki

anlamda da yorumlanabiliyorsa daima gülünç bulunmaktadır. Günün sonunda Bergson, hayatın mekanikleşmesi denilen şeye bu yöntemlerle ulaşabildiğinin çıkarımını yapmaktadır (Bergson, 2019, pp. 59- 66). Film anlatısında anlatım çizgisi düz bir çizgide ilerlerken, katharsis duygusuna doğru yola çıkan izleyici, konular içindeki tekrarlar, tersine çevirme ve serilerin iç içe geçişiyle izleme sürecini devam ettirmektedir. Fiko, Solmaz'ın evine taşınmasıyla olayların da iç içe geçişliliğine adım atılır ve anlatının sağladığı merak duygusu için de önemli bir adımdır.

Fiko, Solmaz'ın önerisi üzerine Solmaz'ın boş olan bir odasına geçici olarak taşınır. Solmaz'ın en yakın arkadaşı trans birey Behiye ile yemek yerken tanışan Fiko, Behiye'nin sesinin kalınlığını sigara içmesini bağlayarak, sigara içmemesi gerekliliğini onunla paylaşır. Ancak, Behiye trans birey olduğu için biyolojik nedenlerden dolayı sesi, biyolojik kadınlara göre daha kalın çıkmaktadır. Saf mizaçlı ve sürekli pot kıran komşu Leyla karakteri ve Solmaz, Fiko'nun, Behiye'nin cinsel kimliğini anlamamasına gülerek tepki verirler, Behiye ise, "ben sana sonra anlatırım" diyerek konuyu kapatmaya çalışır, ancak o da Fiko'nun saflığının farkındadır ve diyaloga mizahi yaklaşımıyla karşılık verir. Bergson'a göre gülme bir nevi sosyal jesttir. Yarattığı acayiplikleri, sıra dışılıkları bastırır ve toplumun içine sızmış olan mekanik katılık bağlamındaki her şeye esneklik kazandırmaktadır (Bergson, 2019, pp. 15). Keza, Mustafa Şekip Tunç'a göre de komedide karakterin komik olması için toplum dışı olması gerekliliği vardır (Tunç, 2019, pp. 132). Behiye karakteri, toplumsal cinsiyet kodlarının eril söylemlerle inşa edildiği bir toplumsal düzende sıra dışı olanı, acayip olanı imlemektedir. Oysaki Behiye, gündelik yaşam pratiği içinde ötekileştirilmemesi gereken ve sıra dışı olarak nitelendirilmemesi gereken bir karakterdir. Popüler film anlatılarında genellikle, queer bireylerle dalga geçildiği, küçümsendiği görülmektedir. *Aile Arasında* filmi, klasik anlatı sinemasının biçimsel yapısını uygulayan bir film olarak ve içeriğini popüler kitle kültürünün anlamlandırabileceği söylemlerle inşa etmesine rağmen, ataerki toplumsal düzen kodlarını da yapı sökümü uğratmaktadır. Bu bağlamda, Behiye'nin kendisiyle dalga geçmesi, aslında toplumsal düzenin queer bireylere karşı yaftaladığı tüm düşünce kalıplarına ironik bir şekilde gönderme yapmaktadır. Bergson'un düşüncesi çerçevesinde diyaloglara bakıldığında, konuşulamayanın rahatça konuşulduğu yemek masasında, kendisini ti'ye alan Behiye toplumsal düzenle dalga geçendir. Keza, mizahın özü gereği kendinle dalga geçerek eğlenmek olduğu fikri de bu bakış açısını desteklemektedir (Critchley, 2020, pp. 112). Toplumsal düzende var olan eril göstergelerin, popüler bir film anlatısı izleyen kitle karşısında ters yüz edilerek sunulması, komedi türünün içinde var olan kendinle dalga geçme durumuna ve gülmenin kendi içinde gülerken düşündüren diyalektiğini açığa çıkarmaktadır. Komedi, afra tafraya darbe indiren fiziksel bir sürçmeye güldürebilir ya da bu tür sürçmeleri ne olursa olsun denetlemeye uğraşan afra tafraya da gülünebilir. Komik olan Bergson'a göre bu tersine çevrilebilirliktir (Zupančič, 2011, pp. 111). Bu tersine çevrilebilirlik hali, gülme ediminin içinde kendini var eden felsefi izleğin, sosyal teoriyle ne kadar bağdaştırılabilir olduğu düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. Behiye, toplumsal cinsiyet kodlarının tersine çevrilebilirliğini kendi söylemi üzerinden ortaya koyarak bu kodlara ironik yaklaşmaktadır. Vladimir Jankélévitch'e göre ironi, mutlak olanın bir anlığına gerçekleşip aynı anda ortadan kalktığı açığa çıkma bilinci olarak açıklanmaktadır (Jankélévitch, 2020, pp. 23). İroni üzerine detaylı düşündüren ve sorgulatan Jankélévitch, ironinin esneklik olduğunu, yani aşırı bilinç olduğunu ifade eder. İnsanları, gerçeğe karşı dikkatli kılan ironi, uzlaşmaz bir *pathosun* dar kafalılıklarına ve tahriflerine karşı, dışlayıcı bir bağnazlığın tahammülsüzlüğüne karşı da bağışıklık kazandırmaktadır (Jankélévitch, 2020, pp. 38). İroninin ciddiyetten bile daha ciddi olduğu çıkarımını yapan Jankélévitch, kendi kendine meydan okuyan mizah tutkusunun, kendi mizahına dahil olmasıyla ironiyi de mizahın içinde nasıl içerdiğini işaretlemektedir (Jankélévitch, 2020, pp. 170). Behiye, film anlatısının en ironik karakteri olarak kendini imlemekte, izleyici bu noktada gülmenin kendi içindeki felsefesini sorgulayabilir konuma gelebilmektedir.



Görsel 2: Aile Arasında filminin karakterlerinden
Solmaz, Leyla (Derya Karadaş), Behiye (Ayta Sözeri).

Zeynep'i gelin olarak istemeye gelen Adanalı Kurt ailesi, düğünün Adana'da üç gün üç gece yapılacağını söyleyince, karnavalesk ortamın tüm karakterlerle bütünleşeceği günün, düğünün gecesi olacağı anlaşılır. Karnavalesk bir araya gelişin işaretleri gelin istemeye gelindiğinde verilmiş, karnaval atmosferinin rengârenk içeriği ise, Adana'daki evlilik ritüeli anında vuku bulmuştur. Bakhtin'in karnavalesk kavramı, içinde her şeyin olduğu bir şenlik ortamına gönderme yapmaktadır. Bakhtin'in karnavalesk bir dünya anlayışı, "felsefenin alacalı bulacalı bir cariyeye giysisiyle süslenmesini" olanaklı kılmaktadır (Bakhtin, 2001, pp. 254). Karnavalın kendisinin ritüel tarzında, bağdaştırmacı bir debdebeli gösteri olduğunu söyleyen Bakhtin, karnavalda herkesin katılımcı olduğunu belirtir. Karnavalesk olmayan yaşamın düzeninde var olan yasaklar ve kısıtlamalar, karnavalda askıya alınmaktadır. İnsanlar arasında teklifsiz, sıcak, samimi temasın olduğu ortamda, herkes içli dışlıdır. Tuhaflığın, uygunsuz birleşmelerin, saygısızlığın, küfürlerin ortaya çıktığı ortamda, önemlinin önemsizle, bilgeliğin aptallıkla yan yana gelmesi, karnavalın tümüyle yok edici ve tümüyle aynı zamanda yenileyici zamanın bir şenliği olduğu vurgusu yapılmaktadır. Tözsel olmayan, işlevsel olan karnavalda, hiçbir şey mutlaklaştırılmaz, bunun yerine her şeyin neşeli göreliliği ifadesini bulur. Keza, tahttan indirme ritüeliyle kralın giysileri, takıları ondan alınır ve hükümlanlığına son verilir. Tahta bindirme de keza gerçekleşir, çünkü bu iki eylem ikicidir ve birbirlerinin yerine geçerler (Bakhtin, 2001, pp. 237- 241). Bu karnavalesk ortam, izleyicinin katharsis duygusunun arşa çıkacağı anlar olarak filmin kapanış bölümünde sunulur ve bu anlara kadar merak duygusu, anlatının sürekliliğini sağlanan bir duygu olarak devam ettirilir. Düğünün yapılacağı kararının alınması, filmin doruk noktasından filmin çözülmeye doğru giden sürecin de başlangıç noktasıdır. Adana'ya geliş, bir Adana türküsüyle başlarken izleyici kahkahalarla güleceği bir serüvene doğru adım atacağını müziğin şenlikli ritiminden tahmin edebilmektedir. Filmsel zamanın içindeki izleyici, adeta Hieronymus Bosch'un, Pieter Brueghel'in tablolarındaki karnavalesk anları hatırlatan ahenkli kompozisyonlara bakarmışçasına bir alımlama deneyimi yaşamaktadırlar. Türkünün içindeki hızlı ritimler, olay örgüsündeki ivmenin de giderek hızlanacağı hissini izleyiciye aktarmaktadır.

Karnavala girmeden önce yan olay örgüleriyle desteklenen ana öykünün ilerleme çizgisi, izleyicinin kahkahalarla filmi içselleştirmesini sağlamaktadır. Kurt ailesinin büyük babasının yanlış bir anlama üzerine, kendisine gereken ilaçtan farklı bir ilacı alarak ölmesi, Fiko'nun Kurt

ailesi erkekleriyle kendilerini rahatlatmak için atış poligonuna gitmeleri ve o anlarda yaşanan absürt olaylar, gülme ediminin ivmesini arttırmaya devam eder. Tekrarlara gülünmesinin sebebi, manevi öğelerden kurulu özel bir oyunu sergilemeleridir (Bergson, 2019, pp. 50). Süregiden yanlış anlamalar dizgesi, izleyicinin tekrarlanan yanlışlıklar silsilesi içinde gülme edimini gerçekleştirmelerinin sürekliliğini sağlamaktadır. Aile büyüğünün mevlidi esnasında, parayla tutulan çığırkandı ağlayan kadınların hali, absürt ile gülmenin iç içeliğini sergilemektedir. Taziye halinin hissedilmesine dahi imkân vermeyen absürtlük hali, izleyicinin kahkahalarının yankılanmasının önünü açmaktadır. Solmaz, Emirhan'ın ailesiyle tanıştığı andan itibaren konuşmalarında ağızdan kaçırdığı argo kelimelerle, kına gecesinde sahneye çıkarak solist gibi cesaretli ve abartılı şekilde şarkı söyleyişiyle, kişisel alanına herhangi bir söylemde bulunulduğunda sesini en yüksek tondan çıkarışıyla, kendine özgüveni ve dürüstlüğüyle filmin en önemli baş kadın karakteri olarak ön plana çıkmaktadır. Solmaz, kadınsılığını ön plana çıkaran kıyafetler giyen, özgürce hayatı yaşamayı seven, ancak iffetinden kuşku götürmeyecek biçimde yaşamaya çalışan ve kendi namusunun her zaman arkasında olan bir karakter olarak bir şekilde toplumsal cinsiyet rollerinde kadına yüklenen sıfatları ters yüz eden bir karakter olarak sunulmuştur. Popüler bir film anlatısında böyle bir kadın karakter temsili, erkek egemen bakışın hazzına dayalı arzu nesnesi kadın karakter stereotiplerinin klasik anlatı sinemasından yavaş yavaş silinmesinin önünü açmaktadır. Solmaz, gündelik yaşam pratiği içinde zaman zaman ortaya koyduğu mübalağlı davranışları, kahkahaları ve görselliğiyle adeta skopofilik hazzın ortaya çıkmasını sağlayan kadın karakter stereotiplerinin parodisini sunmaktadır, denilebilir. Tüm aşırılıklarına rağmen hayattaki duruşundan ödün vermeden, hayatını idame ettirme mücadelesini sürdüren Solmaz, toplumsal düzen içinde sıkıştırılmış kadınların kendilerini, kendilerine ait bir odada tekrar düşünmelerini sağlamaktadır. Adeta, kadınlar için eril bakış açısıyla yazılmış metinlerdeki edilgen kadın karakterleri sorgulatan Solmaz, Suat Derviş'in *Fosforlu Cevriye*'sinin (1944-1945) bazı özelliklerini hatırlatmaktadır. Cüretkârdır, sevdiğini korur kollar, toplumsal düzenin ötekileştirdiğidir, ancak hayata karşı duruşundan da ödün vermez. Doğrunun arkasında, kendi değerlerine sahip çıkan, korkmadan yürüyendir. Düğün günü tüm gerçekler açığa çıktığında da topluluğun içinde bağırarak kendi gerçekliğini haykıran da odur. Onun kahkahası, toplumsal düzenin söylemlerine atılan bir kahkaha, bağırıp çağırışları eril bakış açısını düşündüren bağırış çağırışlardır. Erkek tahakkümün egemen olduğu düzenin absürtlüğüne gösterir.

Kendisini emniyet müdürü olarak tanıtan Fiko ise, silah tutmak bir yana mermileri rastgele etrafa saçan, korkak, yalan söylemeyi beceremeyen, cesaretsiz, ancak hakkını savunmak istediğinde dürüstlüğüyle ön plana çıkan bir karakterdir. İçine düştüğü olaylardaki sergilediği absürtlük hali, izleyicinin gülme edimini harekete geçirmektedir. Critchley, bir insanın lahanaya gibi davranmasının komik olduğunu, ama bir lahananın insan gibi davranmasının da komik olduğunu ifade etmiş, kişinin-şey-oluşu da şeyin-kışı-oluşunun da komik olduğunu açıklayarak Bergson'un kahkaha teorisini savunmuştur (Critchley, 2020, pp. 75). Zupančič, Bergson'un, komik olanın işleyişindeki; hakikat ile görüntü, duyu keskinliği ile sözler arasındaki uyumsuzluğun sahneye koyuluşunda *Tartuffe* (Molière'in 1664'te sahnelenen beş perdelik tiyatro oyunundaki baş karakter) karakterine dair açıklamalarını tekrar hatırlatmaktadır. *Tartuffe*, kendisi kendi yapmacık, zorlama görünüş ve sözlerine kendini maddi olarak kaptırmamış olsaydı, komik olamayacaktı yorumuna varılır. Bu noktada, yalan ve kandırmacalarında maddi olarak samimi olan *Tartuffe* olarak belirtilir. Bergson'un açıklaması: "Tartuffe, Dorine'in kendisini işittiğini bilir, ama emin olun, Dorine orada olmasaydı yine böyle söylerdi. İkiyüzlü adam rolüne öyle girmiştir ki bu rolü sanki samimiyetle oynar... Bu maddi samimiyet, uzun süre ikiyüzlü kalmanın doğal jestlere dönüştürdüğü bu davranışlar ve dil olmasa, Tartuffe yalnızca nefret uyandırır." (Zupančič, 2011, pp. 83). Fiko da içinde bulunduğu yalanları tekrarlayarak bir nevi diyalektik bir yalan dizgesi tekrarı içine düşmüştür. Fiko'nun, kendini kaptırarak yalanlar dizgesinin devamını sağlayacak eylemlerde ve söylemlerde bulunması, Bergson'un gülme ediminin içindeki tekrarın bu edime yol açan

önemini hatırlamakta ve samimiliğindeki duruş, adeta Tartuffe'ün postmodern bir karakter örneğini sunmaktadır.

Filmin kapanışına doğru Fiko'nun emniyet müdürü olmadığına Kurt ailesi tarafından tahmin edilebilir olması, Solmaz'ın gece kulüplerinde şarkıcı olduğunun anlaşılması, Fiko'nun boşandığı eşi Mihriban'ın olaylardan haberdar olarak Adana'ya doğru yola çıkışı ve düğüne çalgıcı olarak gelen Necdet'in bir anda ortaya çıkışı karnavaleskin doruğa çıkacağı anlara doğru izleyiciyi sürükler. İzleyici, katharsis yaşamayı beklediği anlarda düğünde yaşanan absürt olaylarla ve gülme edimini harekete geçiren karakterlerle, adeta orta oyununda sahneye çıkan karakterlerin rengârenk hallerine tanık olmaktadır. Necdet'in alkol almasıyla birlikte, Zeynep'in öz kızı olduğunu açıklamak isteği, izleyici açısından artan katharsis duygusunu Mihriban'ın gelişyle doruğa ulaştırır. İzleyici, filmin bu bölümünde adeta büyülü fenerin içine çekilenler olarak filmi alımlamaktadır. Mihriban karakteri gerçeklikleri ortaya çıkaracak bir karakter olarak çözümlüğün de önemli karakteri haline gelir. Mihriban karakterinin, konuşma şekli, jest ve mimikleri, gülünç görünen özgüveni onu komik bir karakter olarak sunar. Bu noktada, Bergson'un, gülünçlük, çirkinlikten ziyade katılıktır cümlesi hatırlanır (Bergson, 2019, pp. 21). Bu minvalde, Mihriban'ın gülünen özellikleri, karakterin acı gerçekliklerini de sunduğu için bu karakterin içindeki katılığın da görülmesini sağlamaktadır. Mihriban'a dair acı gerçekliklerin en büyüğü ise, Fiko'yu düşük gelir düzeyi açısından aşağılaması ve onu küçük görerek, kişiliğini zedelemeye imkân veren söylemlerde bulunmasıdır ki bu bakış açısı aslında Mihriban karakterini gülünç duruma düşürmektedir. Gülünçün içindeki katılığı anlamlandırmak izleyicinin gülme felsefesi içinde kendini gizleyen derin bakış açısını ortaya koymaktadır. Terry Eagleton, *Mizah* (2018) eserinde, mizahın insan haysiyetinin tutarlı bir anlamı adına şatafatlı ve kasıntı olanın burnunu sürtüyorsa, Iago gibi, sırası gelince anlamlı olma imkânına da tabi olan değer anlayışına çarpacağına vurgular (Eagleton, 2020, pp. 27). Mihriban, William Shakespeare'in Othello (1601-1604) oyunundaki karakter Iago'nun kendi çıkarları için olayları yönlendiren, fitneci, çıkarıcı kişiliğini hatırlatmaktadır. Iago, o kadar dürüst davranır ki kimi, nasıl manipülasyona uğrattığı sorgulamalara neden olur. Mihriban da her şeyi açığa çıkarma isteğiyle ancak kendi çıkarları için bunu yapan ve eşini de yönlendirerek baskı kurmaya çalışan bir karakter olarak Iago'nun temel özelliklerini hatırlatan bir karakter olarak ortaya çıkar. Mihriban'ın bu kişilik özelliği, onun filmin kapanışında tekrar gülünç duruma düşmesinin önünü açmaktadır. Bu karakter sunumu, gündelik yaşam pratiğinde karşılaşılabilen çıkarıcı insan stereotipini imlemekte ve toplumsal çatışma anlarında cereyan eden olayların daha da körüklenmesinin sebebini bir anlamda ortaya koymaktadır. Mihriban'a gülen izleyici, yaşam deneyiminde sorguladığı olaylara ve kişilere gülerken, Bergson'un sosyal teorisini destekler nitelikte edim gerçekleştirmektedir.

Mihriban'ın ortaya çıkışıyla artarak süren izleme süreci, Solmaz'ın gece kulüplerinde şarkı söyleyen bir kadın olduğunu anlayan düğün davetlisinin Solmaz'a yaklaşıp, soru sormasıyla heyecanı körükler. Bu olaylar olurken nikah masasındaki çiftin "evet" demesi beklenilmektedir. Evet'e giden süreçte, karnavalesk ortamda gerçekler tek tek ortaya çıkarken kavgalar, çığlıklar, bağırılmalar şiddetini arttırmaktadır. Mihriban, sahneye çıkarak gerçekleri açıklamaya başlarken, Haşmet, nikah masası sahnesinde davetlilere konuşma yapmak istemekte ve iki karakter bir sahneden diğer sahneye atışma yaparak izleyicilere orta oyunu karakterlerini hatırlamaktadırlar. Hacivat ile Karagöz'ün atışmaları, bu sahneyle birlikte akla gelmektedir. Hacivat'ın dürüstlüğü ve gerçeklerin anlaşılmasında temsil attığı tavır ve söylemleri Mihriban'ın söylemlerine benzerken, Karagöz'ün çabucak öfkelenen ancak ikiyüzlülüğe tahammül edemeyen haleti ruhiyesi, Haşmet'in haleti ruhiyesini imlemektedir. Bergson'a göre, dikkat eylemlerde değil, jestlerde olduğunda güldürü alanına girilmektedir (Bergson, 2019, pp. 93). Haşmet ve Mihriban karakterlerinin sadece eylemlerinde gülmeye iten özellikler yoktur, her iki karakterin jestleri de kahkahaya giden yolda komik ve gülünç olanı çağrıştırmaktadır. Haşmet'in, Fiko ve ailesine üstten bakışı, söylemleri ve davranışlarıyla bunu belli ediyor oluşu, kendi erkini ve krallığını ortaya koymak olarak anlamlandırılabilir.

Alenka Zupančič, *Komedi: Sonsuzun Fiziği* (2008) adlı eserinde, komik olanın ne olduğunu şöyle açıklar: “Kral olduğuna inanan zavallı bir adamcağız değildir deli olan; gerçekten kral olduğuna inanan bir kraldır. Bu komedi için daha da geçerli değil mi? Komik olan kendisinin kral olduğuna inanan zavallı bir adamcağız değildir (bu daha da acıklıdır), ama gerçekten kral olduğuna inanan bir kraldır.” (Zupančič, 2011, pp. 37). Eril söylemleriyle, ataerkil hegemonyasını her alanda gösteren Haşmet’in krallığı, Mükerrerem’in, kendisini yıllar önce baş düşmanı Muharrem ile aldattığını öğrenince sarsılır. Emirhan’ın, kendi öz oğlu olmadığını öğrenen Haşmet’in erki alaşağı edilmiştir. Trajikomik bir anda sunulan bu bilgi, kralın yıllarca kendini kral zannetmesinin trajikliğini de göstermektedir. Keza, mizahın içindeki trajedinin var oluşunu da akla getirmektedir ki bu iç içelik, gülmenin, toplumsal işlevine önemli bir değer yüklemektedir.

Damadın öz babasının Haşmet olmadığını ortaya çıkmasıyla, silahlar çekilmiş ve ağır yaralılarla dolu iki aile, soluğu hastanede almıştır. Filmin kapanışında, tüm gerçeklerin açığa çıktığı anla birlikte, Mihriban’ın başına düşen dev avize, izleyicinin kahkahanın doruklarına çıktığı an olarak filmin karnavalesk kapanış bölümünü parlatmıştır. Gülmenin işlevi, gülmeye konu olan kişinin bir parça küçük düşürülerek onu, toplumsal hizaya sokma biçimidir, der Bergson (Bergson, 2019, pp. 88). Mihriban, gerçeklerin açığa çıkmasını istemesinin yanı sıra kendi çıkarlarını da ön planda tutan bir karakter olarak başına düşen avizeyle aslında trajik ve zor hal içine girmişken, izleyiciler bağlamında oldukça komik ve absürt bir şekilde sunulmaktadır. Başına gelecek olanlardan habersiz sadece kendisini düşünen Mihriban karakteri, başına düşen avizeyle bir anlamda hizaya gelmesi gereken karakter özelliğini gösterendir. Keza, Fiko’nun içine girdiği kaotik durumlarda, onun insanlar karşısında birçok kez küçük düşmesi gülmenin, toplumsal çatışma anlarından doğarak karakterlerin bu edimin gerçekleşmesinde aracılık rolü üstlendiği çerçevesini açıkça ortaya koymaktadır. Zupančič, komedinin yaptığı işlemin, temelde bir taraftan öbürüne geçişin imkânsızlığını ya da ikisi arasındaki imkânsız bağlantıyı görmemizi sağlamak üzere tasarlanmış bir işlem olduğunu belirterek bu işlemi, möbius şeridinin topolojisiyle örtüştürmektedir. Hiçbir zaman taraf değiştirilmese de taraf değiştiriyor olarak algılanan bu topoloji, çok özel türden bir kayıp bağlantının, halkanın düşünülmesine yardımcılık etmektedir (Zupančič, 2011, pp. 58). Bu karakterler, içinde buldukları yalanlar dizgesinde möbius şeridinde yol alan özneler olarak dizgelerin birbiriyle çarpışmadan devam ettiği süreçte hayatı deneyimlemektedirler. Ancak, bu şeridi anlatının anlamlandırılması bağlamında ilk kıran, anlatıdan önce, izleyici olmaktadır.



Görsel 3: Aile Arasında filminin karakterlerinden,
Fiko, Solmaz, Haşmet (Erdal Özyağcılar), Mükerrerem (Devrim Yakut).

Fiko'nun, Solmaz'ın, Mihriban'ın, Haşmet'in karşılaştıkları olaylar karşısında verdikleri tepkilerde ve bazı söylemlerinde, nükteler ve ironik davranış biçimleri yatmaktadır. Çalışmada detaylandırılan bu karakterler dışında film anlatısında yer alan diğer karakterlerin davranış biçimlerinde de paralel davranışlar yatmaktadır. Film anlatısında olayların sunulduğu biçiminde mizahi bir yan söz konusudur. Olaylar arasındaki geçişlerde, yanlış anlamalar sonucu meydana gelen olaylar silsilesi, hayatın içindeki mizahi yönü izleyicilere hatırlatmaktadır. Bergson'a göre ironi, mizahın tersidir. İkisi de hicvin bir biçimidir, fakat ironi, hitabete özgüdür. Mizah ise, bilimsel bir taraf bulunmaktadır. İroni içten içe hummalı bir belagete dönüşebilirken mizahta, soğukkanlı kayıtsızlıkla ayrıntılar sıralanarak arttırılmaktadır (Bergson, 2019, pp. 82). Mizah, gözlemlemeyi içermekte, nükte ise, yarananın gözlemine dayanmaktadır (Morreal, 1997, pp. 94). William Hazlitt, nükteli, "uyumsuz düşüncelerin canlı bir amaç için birbirleriyle kaynaştırılmaları" olarak tanımlamıştır (Morreal, 1997, pp. 105). Karnavaleskle birlikte, izleyici açısından çözülme anında karşılaşılan durumların ve olguların içinde yer alan; ironiler, nükteler ve hicivlerle beraber gülmenin felsefesinin özündeki düşünmenin anlamlılığı ortaya koyulur. Robert Stam de Bakhtin'in görüşlerini destekler nitelikte, karnavalın, hiyerarşik yapıyı ve sosyo-hiyerarşik eşitsizlikten ya da insanlar arasındaki herhangi bir diğer eşitsizlik biçiminden doğan her şeyin askıya alınışı olarak nitelendirmektedir (Stam, 2021, pp. 86). Karnavaleskin, güldürürken toplumsal çatışmaları ortaya koyuyor oluşu, Bergson'un sosyal teorisinin felsefi izlekte anlamlandırılmasına destek sağlamaktadır. Filmin sonunda çalan 9/5 ritimlik, "Yanayım Yanayım" (Ayhan Başkal) sözlü manadar şarkıyla izleyici, gülerek filmin kapanışını gerçekleştirir. Karnavalın küçük bir örneğini andıran bu kapanış sahnesi, güldürürken düşünmenin toplumsal işlevini açıkça ortaya koyar.

Sonuç

Aile Arasında anlatısı, anlatıdaki karakterlerin özellikleri, karakterlerin birbirleriyle ilişkileri ve olay örgüsü arasındaki yanlış anlamalar sonucu meydana gelen absürt durumları sunumuyla, tekrar eden döngü içinde izleyiciyi güldüren bir anlatıdır. Bergson'a göre, güldürünün amacında, eserin kendisi yatar, karşılaşmış olduğumuz yol üzerinde tekrar karşılaşılabilecek karakterleri tasvir etmek amacındadır, der (Bergson, 2019, pp. 104). Birbiriyle bağlantılı olaylar dizgisi ve bu olaylarla bağlantılı karakterlerle izleyicinin gülmesini mümkün kılan film anlatısı, hem baş karakterler bağlamında hem de yan karakterler bağlamında mizahın gücünü ortaya koymaya çalışmaktadır. Toplumsal düzen içinde var olagelen eril söylemlerin popüler bir film anlatısı aracılığıyla yapı sökümü uğratılması sinema uyuşmaları içindeki motiflerin de sorgulanmasına olanak tanımaktadır.

Solmaz'ın içinde yaşadığı toplumda ötekileştirilen bir kadın olarak kendi benliğini cesurca ortaya koyuşu, Behiye'nin arkadaşları ve çevresi tarafından içselleştirilişi, Fiko'nun gelenekselle, modern olanı anlamlandırışı, Haşmet gibi eril bir karakterin film kapanışında her şeyi kabullenışı, süregelen göstergelerin sosyal düzende değişebileceğini ve eşit haklar ve şartlar bağlamında insanların yaşayabileceğini somut olarak göstermektedir. Bu film anlatısında, ötekileştirilen yoktur. Toplumun, bireyleri yaftalayarak nasıl öteki haline getirdiği sunulmaktadır. Bu bağlamda, toplumun en küçük birimi ailenin dahi seçilebilir oluşu ortaya koyulmuştur. Solmaz, Behiye ve Leyla arasındaki bağ, bir ailenin sahip olacağı bağdan zaman zaman daha kuvvetli biçimde zuhur etmektedir. Her bir karakterin kendisiyle dalga geçtiği anlarda, aslında toplumun kalıplaşmış yargularıyla dalga geçtiği varsayımına ulaşılabilir. İzleyici attığı kahkahalardan sonra, bazı söylemleri ya film izleme süresi içinde ya da film sonrası düşünerek kendi zihninde tartışmaya açabilmektedir. Klasik anlatı sineması, ataerkil bakış açısının ve erkek egemen izleme hazzını pekiştirmektedir.

Aile Arasında, Bergson'un da dediği gibi bu filmde toplumsal işlevini yerine getirmektedir. Gülünen, düşündüren, sorgulanan her söylem ve her eylem kendi döngüsü içinde izleyiciyi mizahın kendi içindeki diyalektiğe bağlamaktadır. Morreal da keza mizahi tutumun, "felsefi tutum" olan bir yaklaşım olarak görüldüğü söylemektedir (Morreal, 1997, pp. 148). Mizahın,

şaşırtmaca etkisi de önemlidir (Koestler, 1997, pp. 99). Karakterler, bazı olaylarda şaşırma anları yaşadığı gibi karakterler de yaşadıkları deneyimler içinde şaşırmaktadırlar. Gülme edimi içinde, düşünme, sorgulama ve tartışma süreçleri kadar şaşırmanın da izleyicide açtığı çok fazla pencere olmaktadır. Her bir pencere başka perspektifler sunarak mizahın çok boyutlu gücünü ve gülmenin çok katmanlı izleklerini ortaya koymaktadır. Bir edebi anlatıyı okurken zihinde açılan yeni pencereler gibi film anlatıları da hayata daha önce hiç bakılmayan yerden bakmanın imkanını sunar. Çalışmada bazı edebi eserlerde yer alan karakterlerin, film anlatısında sunulan karakterleri hatırlattığı düşüncesi öne sürülmüştür. Türk Edebiyatı'nda Orhan Duru'nun mizahi bakış açısıyla olayları anlatışı gibi, Feyyaz Karacan'ın adeta sürreal bir metin içine okuyucuyu sokarken öykülerde sunduğu hiciv gibi, Gülse Birsal de Türk Sineması'nda mizahın incelik isteyen bir sanat olduğunu yeniden hatırlatmıştır. Toplumsal düzenin gerçeklerini izleyiciye mizahi bir anlatımla sunan Birsal, çatışmanın içindeki gerçeklikleri gösterirken Fransız yazar Jean-Louis Fournier'in insanın yüzüne sert bir tokat gibi çarpan cümlelerini gülme edimiyle birlikte vermektedir. Sözlü ve sözsüz kurallar dizgesinde söylenemeyen, söylemekte cüret dahi edilemeyen gerçekliklerin mizahi dille anlatımı önemli olduğu kadar felsefesi bağlamda da okuyanı, izleyeni tekrar düşünme süreçlerine götüren hususlardır.

Gülmenin devrimsel niteliği, bireyin kendiyile olan yüzleşmesinde meydana gelen acı gerçeklerden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, gülme bir isyandır. Topluma, kalıplaşmış yargılara, ön yargıya, ötekileştirmeye, var olanı sorgulamadan yaşamaya, düşünmeden hayatı anlamlandırmaya karşı isyanı içinde barındıran gülme, önemli, felsefi bir edimdir. Irène Fenoglio ve François Georgeon'un, Michel Ragon'dan aktardıklarına göre, bireysel gülmeyi yaygın gülmeye, kalabalıkların gülmesine dönüştüren matbaadır ve matbaa olmasa Rabelais kahkahalara boğulmaz ve gülme başkaldırı, hatta isyan noktasına varmazdı (Fenoglio, Georgeon, 2000, pp. 91). Aile Arasında isyan etmeden ancak ince esprilerle izleyicileri güldüren ve gülmenin felsefi ve toplumsal bir işlevi olduğunu da ortaya çıkaran bir anlatıdır.

Gülüyoruz, o halde varız!

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Bakhtin, M. (2001). Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar. (Çev.). S. Irzik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bergson, H. (2019). Gülme-Gülücün Anlamı Üzerine Deneme. (Çev.). Çetinkasap, D. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Critchley, S. (2020). Mizah Üzerine. (Çev.). S. Sam. İstanbul: Monokl Yayınları.
- Descartes, R. (2013). Ruhun İhtirasları. (Çev.). M. Özdil. İstanbul: Sayfa Yayınları.
- Demiriş, B. (2007). "Terentius'un Adelphi Komedyası ve Dönemindeki Güncelliği" Navisalvia Sina Kabağağaç'ı Anma Toplantısı 2005, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, pp. 64- 73.
- Eagleton, T. (2020). Mizah. (Çev.). M. Pekdemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fenoglio, I., Georgeon, F. (2000). Doğu'da Mizah. (Çev.). A. Berktay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jacoby, R. (1996). Belleğini Yitiren Toplum: Adler'den Laing'e Konformist Psikolojinin Eleştirisi. (Çev.). H. Atalay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jankélévitch, V. (2020). İroni. (Çev.). Y. Çetin. İstanbul: Metis Yayınları.

Koestler, A. (1997). Mizah Yaratma Eylemi. (Çev.). Kabakçioğlu, S., Kabakçioğlu, Ö., İstanbul: İris Yayıncılık.

Morreal, J. (1997). Gülmeyi Ciddiye Almak. (Çev.). K., Aysevener, Ş. Soyer, İstanbul: İris Yayınları.

Özbayoğlu, E. (2007). "Felsefe ile Komedi Arasında Epikharmos", Navisalvia Sina Kabağağaç'ı Anma Toplantısı 2005, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, pp. 14- 23.

Öztürk, S. (2020). "Yeşilçam Sinemasında Felsefeyi Aramak", SineFilozofi Dergisi, Cilt: 5, Sayı: 10, pp. 764- 768.

Parvulescu, A. (2017). Gülme: Bir tutkuya Dair Notlar. (Çev.). M. Doğan. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Pye, D. (2003). The Western, Genre and Movies. (Ed.). B. K. Grant. In Film Genre Reader III. USA: University of Texas Press, pp. 203- 218.

Smadja, E. (2013). Gülmek. (Çev.). S. N. Arım. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Stam, R. (2021). Yıkıcı Film: Medya Estetiğinde Anahtar Sözcükler. (Çev.). O. Orhangazi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tunç, M. Ş. (2019). Gülmek Nedir ve Kime Gülüyoruz? (Ed.). C. Solak. İstanbul: Çizgi Kitabevi.

Zupančič, A. (2011). Komedi: Sonsuzun Fiziği. (Çev.). T. Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

Film Künyesi:

Akpınar, N. (Yapımcı), & Açıktan, O. (Yönetmen), (2017). Aile Arasında, [Sinema Filmi].

Türkiye: BKM Yapım Şirketi, Mars Dağıtım.