



# KELEBEKLER FİLMİNİN "TRAVMA" VE "YAS" BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Rifat Becerikli  
Mikail Boz

## Öz

Sinema filmleri anlatı yoluyla temelde filmdeki kişilerin/karakterlerin ruhsal durumlarını betimleme amacını gütmektedir. Böylece seyirci karakterlerin psikolojik durumları ile yakın temas etmekte, onların yaşam dünyasına katılmaktadır. Bu yönüyle filmler psikolojik olarak karakterlerin değişiminin net olarak analiz edilebileceği /incelenebileceği metinlerdir. Türk sineması travma ve yas çalışmaları kapsamında çok irdelenmemiştir. Belirli türde bir kayıp ve bu kayıp ile yüzleşme biçimi olarak travma ve yas kavramı hem modern toplumsal yaşamın deneyimlenmesi, hem de aile gibi daha özel alanlarda karakterlerin acı verici deneyimlerle nasıl başa çıktığını anlama imkanı sunmaktadır. Bu çalışmada Tolga Karaçelik'in 2018 yapımı Kelebekler filmi travma ve yas kavramları temelinde betimsel niteliksel film analizi yöntemi ile açıklanacaktır. Yönetmen filmde travmanın karakterlerin hayatlarını kesintiye uğratması, yaşam alanlarını ve aile/sosyal ilişkilerini sınırlaması gibi birçok olumsuzluk betimlemektedir. Sonuç olarak filmde üç kardeş anne ve babalarının kaybıyla yüzleşme, bu yüzleşme üzerinden birbirleriyle daha yakın ve samimi ilişkiler kurma olanağına kavuşarak belirli bir iyileşme olasılığı yaratarak, yas tutarak ve geçmişlerindeki travmayı atlatarak yeni bir yaşama doğru adım atma şansı bulmuşlardır.

**Anahtar Sözcükler:** Travma, yas, Türk sineması, Tolga Karaçelik, Kelebekler.

Geliş Tarihi | Received: 27.05.2019 • Kabul Tarihi | Accepted: 23.08.2019

Rifat Becerikli, Dr. Öğr. Üyesi, Bozok Üniversitesi, İletişim Fakültesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6392-8330> • E-Posta: [rifat.becerikli@bozok.edu.tr](mailto:rifat.becerikli@bozok.edu.tr)

Mikail Boz, Dr. Öğr. Üyesi, Bozok Üniversitesi İletişim Fakültesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4276-1521> • E-Posta: [bozmikail@gmail.com](mailto:bozmikail@gmail.com)

## AN ANALYSIS OF KELEBEKLER IN THE CONTEXT OF TRAUMA AND MOURNING

### Abstract

Typically, a motion picture portrays the state of mind of its characters by means of narration. The audience is in close contact with the psychological state of the characters and joins their lifeworld. From this perspective, movies are texts out of which psychological change can be analyzed clearly. Turkish cinema has not been subject to much research in the context of trauma and mourning. Trauma and mourning as forms of loss and confrontation with loss help one understand modern social life and the ways in which characters deal with painful experiences. This study analyzes *Kelebekler*, directed by Tolga Karacelik in 2018, by using the methodology of descriptive qualitative analysis based on trauma and mourning. The director creates a negative picture in which trauma interrupts the lives of the characters, limiting their living spaces and their family/social relations. The three siblings in this movie experience the loss of their parents and have closer, more intimate relations with one another after confronting and dealing with their loss. They are able to step into a new life after experiencing the trauma of loss and their confrontation with loss through mourning.

**Keywords:** Trauma, mourning, Turkish cinema, Tolga Karacelik, *Kelebekler*.

## Giriş

Toplumsal ilişkilerin çekirdeğinde bulunan ve sıklıkla en "masum" kurumlarından birisi olarak görülen aile, bireyi daha geniş ilişkilere bağlayan özgül bir yere sahiptir. Öncelikle toplumsallaşmanın ve kültüre katılmanın ilk aşamasında bulunur. Hemen her şey alabildiğine doğal görünür ve kişinin kendini bu kuruma yabancılaştırarak ona dışarıdan bakması uzun bir süre mümkün olmaz. Sıcak, samimi ilişkiler sunması, kimliğin bağlanabileceği ve anlamlandırılabilmesi "kök" olması onu vazgeçilmez kılar. Bu bakımdan ailenin ya da aileye ait belirli türde ilişkilerin ortadan kaybolması, hızla bir yokluğa bağlı travma yaratmaktadır. Belirli kişiler, bu kişilere ait ilişki ağları, bu ilişkilerin yöneldiği hedef ve nesnelere, bu hedef ve nesnelere yaşamı daha "sahici" gösteren gerçekçiliği, sürekli katmanlaşarak bireyin kendi yaşamını anlamlandıracağı bir koordinat sistemi sunar. Bununla birlikte kurumun kendisine ait bazı sorular da bulunmaktadır. Gerçekten de bir aileyi aile yapan nedir? Ne türden ilişkilere, hedef ve nesnelere ihtiyaç vardır? Bunların vazgeçilmezliğini belirleyen kıstaslar nelerdir? Bunlardan bazıları belirli bir çekirdek figürler (anne, baba ve çocuklar), bunların sahip olması gereken tutum, davranış ve kimlik özellikleri (saygı, sevgi, koruma vb.), hedef ve nesnelere mutluluk vermesidir (ya da hatırlanmaya değer olması). Dolayısıyla "iyi" bir anne, baba ya da kardeşe sahip olmanın bilindik bir formülü yoktur ama temel düzeyde yoksunluğu acı veren ya da varlığı mutluluk ya da en azından nötr duygusal yönelimler yaratan her türden ilişkinin buraya "ait olması gerektiği"ni çıkarsamak mümkündür. Dolayısıyla aile vardır; çocuk daha doğduğu anda kendini "sahici" ilişki ağları içinde bulur. Orada varlık içindedir. Kendini çevreleyen aile bağlarına temas ettiğinde, çocuğa kendini merkezde hissettirecek, hepsi onun hizmetinde olan, dolayısıyla sahip olduğu ve sahiplenildiği bir dünyayla da temas ettiği yanılması/algısı oluşur. Bu aşamada şu türden bir sorunsal çıkmaktadır. Kendini bu türden bir varsılık içinde sunan ailevi ilişkiler kendinden beklenenleri gerçekleştirmediğinde ne olur? Yoksunluk hangi düzeyde bir travma yaratır ya da bu travmanın kaynak bulduğu nesne ve ilişki yokluğu kendini nasıl bir yas tutma ile tedavi edebilir / ya da edebilir mi?

Türk sineması ağırlıkla geleneksel bir aile modelini benimsese ve onun ilişkilerini sunsa da, modernitenin getirdiği süreksiz ilişkiler kendini bir özne olarak ortaya koyan bireylerin ilişki ve davranışlarının yavaş yavaş da olsa gündeme getirilmesini gerektirmektedir. Geleneksel ilişkilerde belirli türde bir figürü tanımak kolaydır; onun sahip olduğu işlev ve

roller kimliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Taşranın dünyasında ya da kır tarafından çevrelenmiş köy yaşamında hemen herkes katı biçimde belirlenmiş rollere göre hareket eder. Modern toplumsal yaşam ise en temel düzeyde bir süreksizlik (Giddens, 1994, s. 12) ya da yönsüzlük olarak ifade edilebilecek bir yapı sunmaktadır. *Katı olan her şeyin buharlaştığı* (Marx ve Engels, 2008, s. 25; Berman, 2013) bir çağda eski türden ilişki ve kimlikler ya ortadan kalkmıştır ya da bilindik temelini yitirdiği için kendine uygun bir dünya bakışı ister; bu yüzden ya *absürt* gibi görünmeye başlar ya da *anamorfik* bir yabancılaştırma, yamuk bakış talep eder. Yeni Türk sineması büyük ölçüde bir tür modernlik sıkıntısı duyumsayan bireylerin yaşamına yoğunlaşmasıyla Yeşilçam'dan ayrılır ya da en tipik örneğini Akad'ın Göç Üçlemesi'nde bulan modernitenin getirdiği sıkıntıların şöyle ya da böyle çözülebileceği/çözülmesi gerektiği ilerlemeci akla karşı, süreksizlik ve yönsüzlüğün bilindik bir çözümünün olmadığını vurgulayan bir söylem belirginleşir. Bu bağlamda Tolga Karaçelik'in *Kelebekler* (2018) filmi, en temel düzeyde aile kurumuna aitmiş gibi görünen bu süreksiz ilişkilerin anlaşılması konusunda önemli bir çerçeve sunmaktadır. *Kelebekler* filmi, bir babanın çocuklarıyla "barışma" çabası, kendi ölümü yoluyla bir yenilenme ve birleşme yaratma hikâyesi olarak ele alınabilir. Hikâye büyük ölçüde ironik, gösterdiğinin tersini ima eden temsillerle doludur. Dolayısıyla filmin büyük ölçüde zıtlıklardan oluştuğunu söylemek mümkündür. Ateist ve agnostik eğilimler gösteren imam, patlayan tavuklar her şeyin dönüştüğü, anlaşılması için farklı, yamuk bir bakış gerektiğini gösteren, klasik aile ve köylü tiplerinin değiştiği giderek *absürt* temsiller olarak belirginleşmektedir. Bu çalışmada filmin sahip olduğu bu ayrık yönden hareketle, birbirinden ayrı düşmüş, kendilerine sunulan çağrı ile yeniden bir araya gelen aile bireylerinin yaşamlarına hangi türden travmaların eşlik ettiği, sağlıklı ve normal bir yas süreciyle dengelenmeyen geçmiş deneyimlerinin ne türden bir gelecek ve eğer yönetmenin ifade ettiği gibi varsa "iyileşme" (Gürsoy& Dinçer, 2016) sunduğu ortaya konmaya çalışılacaktır. Betimsel bir yaklaşımla nitel araştırma yöntemi çerçevesinde incelenen film, temel olarak travma ve yas kavramları çerçevesinde ele alınmıştır. Bu bağlamda analize temel olacak biçimde belirli türde bir kayıp ve ruhsal/fiziksel yaralanma olarak travma ve kaybedilen nesneye yönelme biçimiyle yas kavramlarını açıklamak gerekmektedir.

## **Travma ve Yas**

İnsan psişesini travma ve yastan ayrı düşünmek mümkün değildir. Freud ve pek çok psikanalist çocuğun hayata gözlerini açtığı ilk anı temel en-

dişe yaratan (Freud, 1977, s. 63) bir kopuş ya da bir kayıp (Lacan, 2013, s. 209) olarak görmüştür. Sıcak ve güvenli olarak betimlenen rahim yerine süreksiz ve tehlikeli dış dünyanın bir travma yarattığı öne sürülür. Bu ana travma, anne kaybı veya anne sevgisinin kaybıdır (Bowlby, 1960, s. 13); bunun en somut örneğini Rank'ta "doğum travması" kavramıyla görmek mümkündür (Rank, 2014). Bireyin tüm yaşamı sürekli bir bağlantılar ve kopuşlar silsilesi olarak anlam kazanır; her türden kopuş ve kayıp mutlaka travmaya neden olmasa da bunları süregelen, yüzleşilmesi gereken durumlar olarak görmek mümkündür. Riceour'un belirttiği gibi travma geçmişe aittir (Riceour, 2013, s. 105). Travma, gerçeklikte ortaya çıkmış bir olayla sınırlı kalmadan dışsal bir uyararla öznenin bu uyarana hakim olma ve onu anlama yetersizliği arasındaki karmaşadan dolayı yaşadığı bir alt üst olma halidir (Özmen, 2017, s. 225). Bu açıdan kişi ile travmatik olan durumlar ya da olaylar arasında anlamdan doğan bir ilişki oluşur. Birey dışsal durumun neden kendi başına geldiği, bu sorunlarla nasıl başa çıkacağı gibi konuları çözümleyemez ve kendini ruhsal bilinmezlik içinde bulur. Caruth'a göre travma beklenmedik bir olaya ya da ezici bir şiddet olayına veya meydana geldiklerinde tam olarak kavranamayan ancak daha sonra tekrarlanan geri dönüşlerde, kabuslarda ve diğer tekrarlayan durumlarda sürekli devam eden süreçlere verilen tepki olarak da tanımlanmaktadır (1996, s. 91-92). Bu bağlamda travma insanın beklemediği, olmasını ummadığı olaylar ya da durumlardır. Kişinin içsel hayatında onu sürekli rahatsız eder, reel hayatını yaşamasını, devam ettirmesini sekteye uğratar. Travma bireyin gerçek ya da algılanan bir ölüm ya da yaralanma içeren ya da kendisinin veya başkalarının fiziksel bütünlüğüne tehdit oluşturan olay veya olaylar yaşaması veya bunlara tanık olmasıdır (Herbert, 2018, s. 19). Bunun yanı sıra travma ani ve yıkıcı olaylara dair kontrolsüz tekrarlayan görünümünden oluşan rahatsız edici deneyimi de betimler (Caruth, 1996, s. 11). Travma içindeki kişiler devamlı travmatik olayı hatırladıklarından dolayı hayatlarını devam ettirmekte zorlanabilir. Travma yaşayan insanlar sıkışıp kalırlar, gelişmeleri sekteye uğrar ve yaşamlarına yeni deneyim katamazlar. Diğer yandan toplumsal yaşama katılmama bilinçli bir seçim olabileceği gibi ruhsal acının verdiği bir kaçış eylemi de olabilir. Travmada kişiler etraflarına karşı bütünlükte uyum göstermez ya da gösteremez (Kolk, 2019, s. 53, 79). İnsan kendini izole etme, kendine güvenli alanlar yaratma peşindedir. Kişi travmayı hatırlatacak insanlardan ve durumlardan kaçınarak, aklını travma korkusundan uzaklaştıracak düşünceler ve faaliyetlerle doldurarak endişeyi kontrol etmeyi amaçlar (Parkes & Prigerson, 2010, s. 45). Travmada

insan reel yaşamda olan bir olay ya da durumu görmezden gelme, umursamama, hatırlayamama ya da hatırlamak istememe durumlarında bulunabilir.

Freud yas üzerine önde gelen, ilk çalışmaları yapan düşünürdür. Freud'a göre yas her zaman sevilen bir insanın ya da ülke, özgürlük, ülkü vb. gibi insanın yerini almış olan bir soyut kavramın kaybına tepkidir (Freud, 2013:243). Freud'un görüşünde yas sürecinde baskın olarak, herhangi bir kayıp yaşayan insanda baş gösteren psikolojik olumsuzluklar vurgulanmaktadır.

Yas sürecinde sevgi nesnesine aşırı derecede bağlılık durumu gözlemlenir, organizma kendi yaşam gücü ve enerjisi sayesinde bundan kurtulur ya da kurtulması beklenir. Diğer bir ifade ile insan kendi yaşamını devam ettirmek için kayıp sevgi nesnesinin yok olduğunu kabul eder/etmek zorunda kalır. Psikanalitik bakış açısından yas, yitirilmiş olanın zihinsel imgelerini içsel olarak gözden geçirme, bunlarla uğraşma ve sonuçta kaybın yarattığı benlikte açılan gediği onarma sürecidir (Erdem, 2015, s. 48). Sevgi nesnesinin kendisi kadar kişinin algıladığı ve içselleştirdiği zihinsel imgesi de önemlidir. Bu bağlamda sevgi nesnesinin gerçek hayatta yokluğundan daha derin yaralar ruhsal evrende açılmış olabilir. Yas bir bakıma kişinin kendi ruhsal yapısını tamir etme sürecidir. Freud yasta en önemli özellik olarak kişinin zamanla kayıp sevgi nesnesinden bağını azaltmasını ve kurtulmasını vurgular. Diğer yandan gerçek dünyada ortadan yok olan nesne ile ilişkinin bitirilmesi kolay bir süreç değildir. Yas nesnenin artık var olmadığını göstererek insanın nesneyle tüm bağını geri çekmesini talep eder ama insan buna karşı koyuş sergiler; bu karşı koyuş o kadar şiddetli olur ki kişinin psikolojisi bozulma gösterir (Freud, 2013, s. 244-245, 253). Bu açıdan insan yası, büyük bir enerji sarf ederek, gerçekliği tekrar tekrar sınyarak ve sevilen kişinin gerçekten gitmiş olduğunu keşfederek atlatır (Craib, 2006, s. 31). Bu aşamada insan, kayıp nesnenin ortadan yok olduğunu içsel ve ruhsal olarak kabullenip yaşamına onsuz devam etme / edebilme kabiliyeti kazanmalıdır. Diğer yandan kişi içsel dünyasını yeniden şekillendirerek yas tutulan kişiye dair anıları yok eder ve daha sonra anıları farklı şekilde kurgular (Golden & Melvyn,1991, s. 32).

Yasta önemli bir süreç de kişinin kendini suçlamasıdır. Yas tutan, sevilen nesnenin kaybı için bizzat kendini suçlu hisseder (Freud, 2013, s. 251). Bu suçlamalar ortadan yok olan kişiyle yeterince ilgilenmeme, ona gerektiği kadar zaman ayırmama ve sevgi göstermeme şeklindeki piş-

manlıklar olabilir. Diğer yandan Bowlby, Freud'da yasta suçluluk duygusu kadar özlemin de önemli bir huzursuzluk kaynağı olduğunu vurgular (Bowlby, 1980, s. 26). Kişi her zaman özlemini çekeceği ve yeniden ulaşamayacağı sevgi nesnesi ile bitmeyen bir ilişki içindedir. Geçmiş yaşantılar, kayıp kişi ile bağlantılı olaylar, durumlar sürekli olarak yas tutan kişinin ruhsal dünyasında canlanır. Yas atlatılmadığı sürece insanın depresif hali devam eder. Freud'a göre, yasta kaybedilen cisim her zaman ayrı ayrı özellikleri ile algılanırken, kişi bir şeyini kaybettiğini bilir, ancak ne olduğunu göz ardı eder, nesnenin içeriği yeri bilinmeyen bilincin derinliklerinde gizlenmektedir (Sánchez-Pardo, 2003, s. 45). Bununla birlikte Butler, Freud'un yas sürecinde kişinin neyi kaybettiğini bilse de, kaybettiği kişi ya da şeydeki *neyin* yitirildiğini bilmediğini ifade ettiğini söyler (Butler, 2013, s. 37).

Yasın kişinin çocukluk yıllarına rastladığında daha değişik şekillerde etkilediği görülmektedir. Çocukluk yasında kaygı, öfke ve aşırı sinirli haller görülebildiği gibi büyük bir kayıp geçirmiş çocuk, başkalarından korkabilir ve yeniden kayıp yaşamamak için başka kişilere bağlanmama-yı da seçebilir (Bowlby, 1980, s. 288). Bu durumda özellikle sosyal hayatta çocuklar içine kapanık, asosyal olma sorunu ile karşılaşılabilir. Çocuklarda yas sürecinde ölümle ilgili iletişim eksikliği nedeniyle bilişsel çarpıtmalar olabilir (Schwab, 1997, s. 259). Çocuk ölüm olgusu ile ebeveynleri ve çevre dünyayı tam tanımadan ve bunları içselleştirmeden karşı karşıya kalır. Yastaki çocuklar bir bağlanma figürü olmadan -örneğin anne, baba-hayatta kalacaklarını öğrenmiş değillerdir bu yüzden yasın yıkıcı etkisi daha fazladır (Bowlby, 1980, s. 290) Bu sırada psikolojik olarak herhangi bir yardım almazsa yıkım daha da fazla olabilir. Diğer yandan çocuklar ebeveynlerini kaybettiklerinde, çevrelerinde çok az kontrol sahibi oldukları birçok değişiklikle başa çıkmak zorundadır (Schwab, 1997, s. 259).

Melaine Klein, yasın çocukluk yıllarında başladığı fikri temelindeki çalışmaları ile tanınır. Klein'a göre yas sorunlarının temeli insanın erken dönem endişe durumlarından kaynaklanmaktadır (1940, s. 146). Klein, süttan kesim sırasında memenin kaybının bebeklikteki en büyük kayıp olduğuna inanmaktadır (Ainsworth ve Bowlby, 1991, s. 337). Bebeğin tek besin kaynağı, hayata tutunduğu tek nesnenin onun isteği dışında elinden alınması hiçbir şeyin farkında olmayan bebek için büyük bir içsel boşluktur. Aynı zamanda bu dönemde bebek gözünde ve ruhunda, aneden ayrı/bağımsız bir varlık değil onun bir parçasıdır (Özmen, 2017, s. 91). Bebek ilk yılın ortalarından itibaren, anneye açık bir şekilde bağlanır

bunun belirtilerinden biri anne odadan ayrıldığında bebeğin sıkıntı (ayrılık kaygısı) göstermeye başlamasıdır (Ainsworth ve Bowlby, 1991, s. 339). Klein'a göre bebekte yaşam kaynağının potansiyel kaybına inanç başka nesnelere yer değiştirmesi gerekir örneğin memenin yerini başparmağın alması gerekir (Craib, 2006, s. 60-61). Eğer bu sevgi nesnesi yer değiştirmesi içsel dünyada gerçekleşmezse problemler baş gösterir. En başta küçükken anneden ayrı bağımsız bir varlık imajı çocuğun içsel dünyasında oluşmaz. Aile dışında sosyal bir yaşam geliştirmekte zorlanan çocuk, bazen simbiyotik olarak tanımlanan bir ilişki biçimi de geliştirir (Bowlby, 1982, s. 671). Bu simbiyotik ilişki artık anne olmadan çocuğun varlığını devam ettiremeyeceği inancı şeklinde ilerler ve çocuk artık kendi bağımsız karar verme düşünce ve davranışlarını geliştiremez.

Yas sürecinde ilk sevgi objeleri olarak ebeveynlerin "iyi" olarak yeniden canlandırılması esastır (Klein, 1940, s. 153). Çocuk annesini iyi ve sevgi dolu imajı içinde algılamaktadır ya da algılamak istemektedir. Bu aynı zamanda kendisinin de iyi ve sevgi dolu olduğu yanılmasını beraberinde getirir. Diğer yandan Klein'a göre yas, erken çocukluk döneminde kendi iç "iyi" nesnelere oluşturamadıkları ve kendilerini güvende hissedemediklerinde daha yıpratıcı olur (1940, s. 153). Çocuğun, annenin ya da babanın yerini alacak bir sevgi nesnesi bulması gerekir. Bu olmazsa Klein'e göre yasta parçalanma, parçalanmış hissetme, parçalanarak zarar görme durumları oluşur (Hart,1991, s. 239). Başka bir ifade ile insanın özellikle sevgi nesnesi ile kendini bütünsel olarak gören ruhsal benliği ayrıldığında, kendi bütünlüğünün de parçalandığını düşünür. Anneden ayrılırken çocuk simbiyotik bağdan dolayı annesinden parçalandığı düşüncesi ile hayatın zararlı ve güvensiz olduğu fikrine de kapılır. Diğer yandan yas tutan için en önemli tehlike kaybedilen sevgi nesnesine karşı nefretin de ortaya çıkmasıdır (Klein, 1940, s. 137). Kişi anneyi hem sevmekte hem de onu terk ettiği düşüncesi ile ondan nefret etmektedir. Klein'in söylediklerini destekleyen Craib'e göre ise yas tutmayla ilgili psikolojik süreçler karmaşıktır; kıskançlık, zafer, cezalandırma arzusu vb. duygular da içerebilir (Craib, 2006, s. 33). Yas tutan kişi diğer kaybı olmayan insanları kıskanabilir, kaybın nedeni olarak kendisini, yaptıklarını ve yapmadıklarını görerek kendine fiziksel/psikolojik cezalandırma uygulayabilir. Klein sevdiklerinin ölmesinde kişinin bir şekilde sorumlu olduğu düşüncesinin ruhsal dünyayı derin etkilediğini düşünmektedir (Leader, 2018, s. 67). Bu sorumluluk hissi de kendini cezalandırma ve suçlama durumlarını arttırmaktadır.



Çocukluk sürecinde bağlanılmış sevgi nesnesinin ölümü daha da sancılı bir durumdur. Ebeveyni ölen küçük çocuk, yaşam ve ölüm kavramlarına sahip değildir, bu bakımdan yanlış çıkarımlar yapabilir ve yası atlatması daha uzun zamana yayılabilir (Bowlby, 1980, s. 291). Gelcer, yasa ilgili yetişkin sorunlarının değişkenlik gösterdiğini ve aynı zamanda bu sorunların ölü kişi ile olan bireysel ilişkinin doğasıyla da ilgili gözük-tüğünü belirtir (1983, s. 502). Leader ise yasin ölüme dair bir unsur ol-maktan çok kaybedilen kişiye bağlı bir durum olduğunu ifade eder (2018, s. 122). Bu bağlamda her kaybın ya da ölümün ardından benzer yas süreç-lerinin olmayacağını çıkarsamak mümkündür.

Ölen kişi ile birlikte insanın sonsuza kadar yaşamını sürdüreceği-ne dair yanılması da sekteye uğrar ve yas sürecinin sonunda kişi ölüm-lülüğünü de kabul eder (Erdem, 2015, s. 52). Kayıp karşısında ölümsüz birer varlık olduğumuza dair bilinçdışı düşünceler sekteye uğrar (Terbaş, 2015, s. 1). Butler'a göre ölümü, yok oluşu tanıyan, bundan asla eskisi gibi olamayacağını kabullenen kişi yas tutmaya başlamaktadır; bu tanıma iş-lemi yas sürecinde önemlidir. Parçalanma, dağılma *kaybedilende kendini tanıma* söz konusudur. Yas bu yönüyle kişiye ne olduğunu şaşırtır. "Ben kim oldum?", hatta "Benden geriye ne kaldı?", "Ötekinde kaybettiğim şey nedir?" Böylece yas "ben"i bilmezlik için konumlandırmaktadır. Yas ben-liğe ilişkin yeni bir düğüm, bağlanma noktasını belirginleştirir: Eğer kişi-nin öteki tarafından allak bullak edilmesi mümkünse "demek ki sen zaten bendensin ve ben sensiz hiçbir yerdeyim" (Butler, 2013, s. 37, 45, 63). Bu yönüyle travmatik kayıp ve bu kayba ilişkin tutulan yas benliğin tanın-masında, onun yeniden inşasında önemli bir dönüm noktası olmaktadır.

### **Kelebekler Filminin Analizi**

Cemal (Tolga Tekin), Kenan (Bartu Küçükçağlayan) ve Suzan (Tuğçe Al-tuğ) üç kardeştir. Bütçe yetersizliğinden uzaya çıkamayan astronot Ce-mal Almanya'da yaşarken, Kenan dublaj yaparak, Suzan ise anaokulu öğ-retmeni olarak Türkiye'de yaşar. Bir gün Cemal babasından telefon alır ve kardeşlerini yanına alarak köye dönmesi istenir. Cemal İstanbul'a gelerek kardeşleriyle buluşur ve onları zor da olsa ikna ederek köye yola çıkarlar. Köye vardıklarında babalarının çoktan ölmüş olduğunu anlarlar. Köy ise kaotik ve absürt olayların meydana geldiği bir yerdir. Patlayan tavukları, inancını sorgulayan imamı, üstüne düşen görevleri yapamayan muhtarı ile sıra dışı evrendir. Kardeşler bir yandan geçmişleriyle yüzleşmeye çalışır-ken bir yandan baba ve anneleriyle yaşadıkları kopuşu telafi etmeye uğ-

raş verirler. İmamın babalarını gömmeyip/gömemeyip son anda kaçması sebebiyle kardeşler, babalarını etrafa düşen binlerce kelebek eşliğinde gömme ritüeli gerçekleştirirler. Son anda karşılaştıkları kör bir çoban ise ciddi başlayan bir sohbetin sonunda babalarının kendisine olan borcunu anlatır.

### **Travmanın Karakteri, Karakterin Travması**

*Kelebekler* filminin çıkış noktası annenin kaybına dönük travma, bu travmadan bir şekilde suçlu tutulan çocukların baba evinden uzaklara, sürgüne gönderilmesi ve babanın ölümünün yaklaştığı bir anda sürgünün son bularak dönüş çağrısının onlara sunulmasıdır. Filme ilişkin sorulması gereken bir soru, özgül biçimde babadan ya da geçmişten gelen çağrının ne anlam ifade ettiği, niye bir film izleme deneyimi oluşturacak biçimde *başlangıç noktası* seçildiğidir. Baba her ne kadar sesi seyirci tarafından duyulmasa ve büyük oğul tarafından "tanınmasa" da, bir hatırlatıcı olarak işlev görmektedir. Baba oğula "Ben senin babanı" mı demiştir, yoksa sadece "oğlum" mu demiştir, kendi adını söylemekle mi yetinmiştir, belirsizdir. Bu aşamada seyircinin tek bildiği oğulun bu sesi zorlanarak da olsa *tanıdığıdır*. Yıllar önce birbirinden ayrılan, bağlarını koparan, dolayısıyla hafızayı tetikleyici işlevini bile nerdeyse yitirmek üzere olan "ses", babanın çağrısı biçiminde biraz gecikmeli de olsa büyük oğlu harekete geçirmiştir. Baba "mutlaka" gelmelerini, "önemli" olduğunu söylemiştir. Bir astronot olan büyük oğul "uzaya kaçma" niyetindeyken babanın sesi onu eve çağırılmaktadır. Bu çağrı ikili bir anlam ifade eder. O *gecikmiş ama zamanında* bir çağrıdır. Gecikmiştir çünkü aradan çok uzun bir zaman geçmiştir. Çocuklar bu zaman aralığında babalarıyla ve birbirleriyle çok temas kurmamıştır (Kenan'ın ifadesiyle Cemal onu otuz yılda dört kez aramıştır). Zamanındadır çünkü ölüm öncesi ana denk gelmektedir ve çocuklar köye vardığında, babanın kaybıyla yüzleşilmesi için bir olasılık doğmuştur. Babanın ölümü çocukların yaşamlarındaki biriken sıkıntıların başa çıkılamazlığı ile çakışmıştır. Çocukların rakı içtiği, türkü söyleyip dans ettiği ev, onların hem geçmişleri hem de birbirleriyle yüzleştiği bir mekân olma anlamını kazanmaktadır. Bu yüzden babanın ölümü bu tür bir buluşmanın gerçekleşmesi için "doğru zaman"ı imlemektedir. Dahası, uzun sürgün yaşamı çocuklar için evi de belirsiz kılmıştır. Evin konumu nerdeyse hatırlanmaz. Babanın kişiliği ise bellekte yer bulduğu biçimiyle ortaya çıkmamaktadır. O iyi bir insandır da sanki anne çocukların etkisiyle intihar etmiş, çocukları sürgüne göndermek durumunda kalmış baba da böylece onları affederek eve çağırması gibidir. Yaşadığı duruma karşı en hoşnutsuz olan Suzan

ise eşinden ayrılmaya çabaladığı anda gelen telefon sonrasında şöyle der kocasına: "Bundan sonra eski Suzan yok". Böylece filmin anlatımında bir kesişme anı dikkat çekmektedir. Baba artık eskisi gibi sürgüne gönderen bir baba olmadığında, kardeşler ise çok da iyi gözükmeyen şimdiki gibi bir yaşam süremeyeceklerini anladıklarında eve *geri dönerler*. Onları yenileyecek olan geçmişin çağrısıdır. Ya da abinin kendisine söyleyebilmeyi becerdiği biçimde annesinin intihar ettiğini *kabul etmektir*.

Filmin geneline travmatik ve kaotik bir ortam egemendir. Kelebeklerin ölmeye geldiği, babanın öldüğü, tavukların patlayarak yok olduğu, halkın sorunlarını çözemediği, rahat edemediği köy ve üç kardeş böyle bir köyden yeni bir başlangıç yapacak gücü, inancı, hatıraları ya da unutuşları beklemektedir. Kız kardeşin özellikle erkek kurallarının en baskın yer olduğu pavyonda erkeklere karşı takındığı tavır da toplumsal alandaki kaotik ortamın bir yansımasıdır. Kardeşlerin içki içtikleri masanın yanında sürekli aynı şekilde konuşan ve kendini ifade edemeyen bir erkekten rahatsız olup onunla kavga etmesi genel filmsel evrenin kaosunu imlemektedir. Aynı şekilde köye giderken uğradıkları moteldeki görevlide gelen müşteriler ile ilgilenmeme, televizyonda maç izlerken kendine ve çevresine zarar verecek kadar sinirlenme davranışları görülmektedir. Filmsel anlatıda diğer karakterler de travmatik durumları ile dikkat çekmektedir. İmam ne yağmur duası bilir ne de ölüyü defnedebilir, kendi travması içinde o da dengesini ve yolunu kaybetmiştir. Tanrı inancı yeterince güçlü değildir; kuşku anlımsızlıklar içinde bir yol bulmaya çabalar. Filmde imamın: "Bu bir denge meselesi kardeşim. Hasanlara yağın yağmur Çoraklara yağmayan yağmur, Çoraklar yağmur istemiyor mu? Ya bu bir doğal denge meselesi" sözleri anlatıdaki evrenin tümündeki dengesiz travmatik hali belirtmektedir. Allah neden Hasanlar köyüne düşen yağmurla ilgilenir? İmam'ın düştüğü bu türden "vesvese" aslında mantıksaldır. Bu düşünce İmam'ın düştüğü yalnızlığı, kaybolmuşluğu göstermektedir. Buradaki vesvese, böylece kaybolmuşluğun, Tanrı'yı kaybetmenin travmatik semptomu olarak ortaya çıkmaktadır. Çoraklar'a yağacak yağmuru Hasanlar neden ister? *Denge meselesi* bireyin ya da kulun Tanrı ile kurulacak özgül ilişkide kendinin *ayrıcalıklı* olduğunun *reddi* olarak anlam kazanmaktadır. Belirli bir ilişkide "isteyen" konumunda bulunan (dua eden) kendi ayrıcalıklı yerini göstermektedir (ritüeli yerine getirir ve talep eder); kendi *ayrıcalığını* yineleme ihtiyacı duymuştur. İmam ise aslında Tanrı'dan bu türden bir isteğin adilane olmadığını söylemektedir. Merkezsizleşen, değersizlik duygusuna kapılan öznenin durumunu gözler önüne serilmektedir. Köylülere Allah'ın onların durumuyla ilgilenmediğini söylediğinde ise

herkes bağırmağa başlamaktadır; bu sırada tavuklar gene patlar. Bu açıdan İmam'ın gözünde köylü evrensel dengeyi ve akışı bozan *kaotik figürler* olarak görünür. Onlar Çoraklar'a yağacak yağmuru isteyen ağgözlülerdir. Buna karşın köylünün gözünden bakıldığında ise imam kaotik bir akış içinde, onlara yeterince bereket sunmayan kaotik evrene düzen getirme çabasına *engel olan* kişidir.

Filmdeki muhtar, Türk sinemasında birçok kez temsil edilen muhtar imgesi ile farklılıklar içermektedir. Cemal köye gelir gelmez babasının evini öğrenmek istediğinde muhtar "petruşka" olarak ifade ettiği "matruşka" bebekleri yoluyla olayların iç içe geçtiğini anlatır, sonunda ise aniden kaçar; bilgi vermez. Buna karşın ilk başta muhtarın bu ketum tutumunun sadece aileye karşı olduğu düşünülse de anlatımın ilerleyen kısımlarında, yağmur duası sahnesinde, muhtarın temel özelliğinin konuşmamak olduğu ortaya çıkar. Köylülerden biri muhtara ısrarla patlayan tavuklara çözüm yolunu sorar. O da kaymakamı aradığını söyler, köy halkı kaymakamın ne dediğini defalarca sorar; muhtarın yanıtı sadece "bekleyeceğiz" olur. Dolayısıyla Tanrısını kaybeden imam, hizmetten mahrum kalan, devletten uzaklaşmış köy, filmdeki kayıp olgusunu çok boyutlu ve giderek tüm toplumsal yaşamı sarmalayan travmatik ve absürde neden olan bir biçimde ortaya koyar.

### **Kaybın Tanınması ve Uyumsuzluk Semptomları**

Filmde herkes adeta bir "çocuk gibi"dir. Yönetmen filmdeki karakterler hakkında "Hepsi esasında çocuk kalmış karakterler, ortak özellikleri bu. Ve onların bu çocuk hâllerini çok seviyorum. O büyüyememişlik hâli üzerlerinde duruyor ve bir şekilde yaptıkları şeyler, aldıkları kararlar da öyle" (Şen& Ögetürk, 2018) cümlelerini kurar. Eğer filmdeki karakterler yönetmenin belirttiği gibi bir nevi çocuksa, çocuğun olgunlaşabilmesi için küçükken özlediği kaybın yetişkinlikte yasının tutulması gerekir (Golden & Melvyn, 1991, s. 23). Filmin "masal evreni" travmanın atlatılmadığı, yasin tutulmadığı, erginleşmemiş kardeşlerin ruhsal dünyasını da betimlemektedir. Ölen babalarının cenazesini üç kardeş gömmek zorunda kalır. Kardeşlerin mezara attıkları her toprak altında çocukluktaki annelerinin kaybindan kaynaklanan yas sürecinin kapatılmasına işaret eder; cenaze töreni anneye ve babaya bir nevi veadır. Erdem'in vurguladığı gibi yas sürecinde kayıpla vedalaşma önemli bir yer tutar (2015, s. 50). Vedalaşma iki tarafında sakin, huzurlu, rahat birbirine esenlik dileyerek önlerine bakacakları bir süreci işaret eder.

Filmde babanın uzun süre tedavi gördüğü ifade edilmesine karşın ne tedavisi gördüğü açıklığa kavuşmaz ve bu durum üç kardeşin kendilerini suçlamalarına neden olur. Kenan filmdeki bir sahnede "Benim annem intihar etti, astı kendini, intihar etti; bu bizim suçumuz değil" ifadelerini kullanmaktadır. Aslında Cemal babanın çağrısından bir hafta sonra ailenin diğer üyelerine haber verip ziyarete gelir. Bu zaman dilimi içinde babanın ölmesi diğer kardeşlerin ağabeylerine öfkelenmesine neden olur. Bu durumun sebebi aslında kendilerinin babalarını yıllarca aramamasının, travma kaynakları ile yüzleşememelerinin sorumluluğunu ağabey üzerine yüklemeye çalışmaktır. Yas tutmanın ana görevi, kaybedilen nesnenin yokluğu ile kaybedilenle duygusal bir ilişkinin devam eden varlığı arasındaki çatışmayı anlamlandırmaktır (Colman, 2010, s. 278). Filmsel evrendeki suçluluk duygusunda ise geçmiş dönemleri ne kadar kötü ve travmatik olsa, anneleri çocuklarını öldürmek istese, babaları evlerinden çocuklarını kovsa da, çocuklar yine de bağlılıklarını göstermektedir.

Yasın kişi üzerinde yarattığı en büyük sorunlardan biri çevresi ile yaşadığı olumsuz ilişkilerdir. Filmde kardeşlerin psikolojik durumlarının kötü olmasının ana nedeni olarak yas süreci gösterilebilir. Çözümlememiş yas kaygı, panik, depresyon, yeme bozukluğu, alerji vb. sorunlara neden olabilir (Herbert, 2018, s. 38). Ayrıca uzun süren köklü yas, dış dünyaya yönelik yetenek kaybını da ifade eder (Freud, 2013, s. 244). Kişi kendi yaşam alanı içinde bilgi, beceri ve yeteneklerini yas yüzünden yeterince kullanamaz. Bu durumda hayatını idame ettirmesinde belirli zorluklarla karşılaşır. Kardeşlerin de iş ve özel yaşamlarında başarısız oldukları görülmektedir. Kadının işi, anaokulunda çocuklara öğretmenlik yapmaktır; kendi yaşamında rol modeli olmayan bir anne-baba temelinde kendisinin de çocuklarla ilişkisinin çok başarılı olduğu söylenemez.

Travma yaşayanlar geçmişte sıkışıp kalır ve şimdiki zamanda yaşamlarını kaliteli olarak sürdüremez (Kolk, 2019, s.221). Bu bağlamda kardeşler kendi yaşam alanlarına sıkışıp kalmıştır; geçmişteki olayları artlarında bırakıp yaşamlarına normal biçimde devam edememektedir. Cemal aynı sözleri tekrar ederek istediğini yaptırmaya çalışır -arabada köylerine doğru yol aldıkları sahnede- tekrar tekrar aynı şeyleri yaparak ilerleme göstermek istemektedir. Kenan ise hayatın başrolünden o kadar çekilmiştir ki sadece sesiyle, onu da çoğu zaman değiştirerek kullanmak zorunda kalır. Suzan ise anaokulunda kendine sürekli bağırarak küçük çocuklara bile cevap verememektedir. Kendisini, kendi gerçekliğini ancak panik atak ya da içki içtikten sonra sinir krizleri eşliğinde gösterir.

Çocuklukta travma sonucu iyi bir ebeveynin kaybolması, temel güven hissini alamamak, yaşanmayan/yaşanamayan çocukluk, insana ruhsal hasar verebilir (Herman, 2019, s.242). Üç karakterin de kendi çocukluklarını yaşayamadıkları söylenebilir. Kardeşlerin doksanlı yıllardan bir parça eşliğinde dans etmeleri, söylenmemiş şarkılar, oynanmamış oyunlar, beraber gülünmemiş anları telafi niteliği taşımaktadır. Bu açıdan babanın ölümü bütün travmanın bir anlık kesintiye uğramasını sağlar.

Filmin ilerleyen bölümünde çocuklar babalarının vasiyetini okuduklarında, bu ölümün aslında annenin onlara "uyutmak" için anlattığı bir masal olduğunu fark ederler. Bu açıdan babanın ölümü *annenin masalıdır*. Masal kelebekleri bekleyen bir adamın hikâyesidir. Adam kelebekleri takip eder ve ölmelerini bekler. Ölü kelebekleri toplayıp derisinin altına gömer. İki gün bekleyince binlerce kelebek derisinin altından çıkar. Kelebekler sonrasında uçup gitmiştir. Masal bir yenilenme, diriliş hikâyesi gibidir. Masal en çok kız kardeşe anlatılır. Abileri masalı kız kardeş anne tarafından uyutulurken dinlemişlerdir. Kenan'ın kardeşine bu bilgiyi aktardığı an ise yine kız kardeşin anlatılanları duyamaz görüldüğü, uyuduğu bir anda olur. Ancak kız kardeş gözlerini açar; uyumaz. Suzan için dönüşüm gerçekleşmiştir. Filmde artık kendi hafızasını inşa edebileceği bir erginleşmeye ulaştığı ima edilmektedir. Zaten babasının cesedinin yanından döndüğünde elinde içkilerin olduğu poşet vardır. Travmasını çözümlenmeye çok yaklaşmıştır. Kardeşler ölümle ayrılmış, ölümle geri gelmiş ve birleşmişlerdir. Dolayısıyla içki masasının hazırlığı bu birleşmenin *kutlaması* halini alır.

Bir iyileşme belirtisi Kenan tarafında da görülür. Baba, Kenan'ın oynadığını söylediği "Mahallenin Dibi" dizisine ilişkin gazete haberlerini ve dizinin ne zaman yayımlanacağını gösteren programları kesmiş ve saklamıştır. Kenan'ın baba ile "barışması" aslında hiç değere sahip değilmiş gibi görünen travmatik bireyin ya da travmasının önemli bir kaynağı terk edilmiş, uzaklaştırılmış, sürgüne gönderilmişlikten kaynaklanan bireyin, aslında sürgüne gönderende tahmin etmediği bir değere ve anlama sahip olduğunu keşfetmesiyle başlamaktadır. Geçmişte kaybettiği şey "baba"sıdır, Kenan ise bu anda *babasının sevgisini* kaybettiğini sanmıştır. Hâlbuki bunun kaybedilmediğini anlar. Babanın sevgisi farklı biçimlerde orada durmaktadır. Kenan babasının hafızasında bir yeri ve değeri olduğuna ilişkin izler gördüğünde onu affedebilecek bir konuma yerleşir. Babanın kaybıyla birlikte de asıl kaybettiğinin artık "onu seven

bir baba" olduğunu belirginleştirir. Çok geçmeden de filmsel evrende "elinde kalan" musluk başını geri takmaya gider; tamire girer. Görünüşe bakılırsa bu tür bir tamir için henüz erkendir zira bu sefer tesisat patlar. Kahramanın trajik kaderinde neye dokunsa *elinde kalma* vardır. Dolayısıyla kırılan musluk, suyun akması ve onu tamir çabası, bunu ancak *onun yapabileceği* algısı güçlü biçimde belirginleşir; bu durum yeni birleşmede kendine nasıl bir rol biçtiğinin de göstergesidir.

### **Belleğin İşlevi: Unutma ve Hatırlama**

Filmde ifade edildiği gibi kopuş ve ayrılış noktası annenin intiharıdır. Böylece aile dağılıp baba çocuklarını bir nevi sürgüne göndermiştir. Yıllar sonra baba yeniden kardeşleri çağırıştır. Bu çağrıya verilen gecikmiş cevap bir yönüyle hatırlama olarak anlam kazanmaktadır. Erkek çocuklar geçmişten kurtulmak için unutma yolunu seçerken, Suzan hatırlayamamanın, hatırlayacak bir anısı olmamasının acısını çekmektedir. Bu yüzden filmin aynı zamanda bir unutma ve hatırlama edimi üzerinden şekillendiği söylenebilmektedir. Hafızada hatıralar netlikleriyle dikkat çekicidir; yas sürecinde ölen kişi, tam olarak hayatta olduğu gibi görünür (Parkes&Prigerson, 2010, s.57). Kenan, kız kardeşi uyurken ona çocukluğundan hatırladıklarını anlatır. Aradan yıllar geçse de ilk günkü gibi olayları hatırlamaktadır. Yastaki kayıp kişi, hayatın referans noktalarının, anlamlar yaratılmasını sağlayan simgesel çıpların yok olmasına neden olur (Özmen, 2017, s. 40). Hafıza kayıp kişi ile ilgili bilgileri bilinç yüzeyine çıkarmaz. Geçmişine yönelik anılar hatıralar oluşmaz, kendisini bir ebeveyn sevgisi ile buluşturacak simgesel olaylar, durumlar bulunmaz. Bu açıdan üç kardeş de geçmiş yaşamlarında sevgi, ilgi ve önemlerini ortaya koyacak simgesel evrenlerden yoksundurlar.

Travma, hatırlama ve hafıza ile yakından ilişkilidir. Durumsal olarak Etkinleştirilen Anılar (SAM), tehlikeli veya travmatik bir durumla ilişkili koku, duygu, görüntü, ses ve tatlar tarafından tetiklenir (Parkes&Prigerson, 2010, s. 44). Bu açıdan insanın içsel yapısının travma için ayrı bir hafıza alanı açtığı da söylenebilir. Travmaya dair ilk yaşananlar ise kişi tarafından tekrar tekrar hatırlanma eğilimindedir (Caruth, 1995, s. 8). Filmde özellikle iki erkek kardeşin annelerine dair intihar anıları ilk travma kaynağı olarak düşünülebilir. Çok küçük yaşlarda anneleri evlerinde intihar ettiğinde filmdeki karakterlerin konuşmalarından, annenin iki küçük çocuğunu da öldürme niyetinde olduğu (en azından bir kişi için daha ilmi bırakıldığı) anlaşılmaktadır. Buradaki travma hem anneden



ayrılma, annenin kaybı hem de sevgi nesnesi olarak gördükleri kişinin kendilerini öldürmek istemesidir. Diğer yandan küçük kardeş, abisinin kendisine yardım etmeden kaçtığını düşünmektedir. Bir başka ifade ile çocuklar annelerinden korkmuş, kaçmış ve nefrete varan duygulara kapılmışlardır. İki erkek kardeşin travmayı ve yası atlatamamalarının nedeni anıların olumlu ya da olumsuz kabullenilmemesi, içselleştirilmemesidir. Buna karşın genel olarak hatırlama, geçmişle hesaplaşmanın ön şartı ve merkezidir (Sancar, 2016, s. 38). Özellikle Suzan hatırlamadığı, anılarına sahip olmadığı/olmadığı geçmiş ile de hesaplaşmamaktadır. Bu durumu Suzan: "Sanki burada hiç yaşamamışım bir görsem, onu tanısam, babamı bir görseydim sonra ölseydi babam" ve "Hiç yaşamadığım bir şeyi hatırlamak istiyorum." sözleri ile ifade etmektedir. Kadın cenazenin yanı başına gitmesine rağmen babasının üstündeki beyaz çarşafı kaldırıp ona bakamaz. Suzan yaşadıklarını "Bir örtü var aramızda kaldırmadım kaldıramadım bir yabancı göreceğim diye korktum." sözleri ile belirtir. Bugüne kadar yüzleşmediği, yüzleşmediği babası ile ölümünün ardından bakmak istemez. Çünkü unutmak istediği ve gömmek istediği bir kişinin yüzünü gerçek yaşamında değil anılarında bırakmak istemektedir. Bununla birlikte babasıyla kurmak istediği teması onun yatağında yatarak sağlamaya çalışmaktadır. Abilerinin anlattıkları vasıtasıyla sağladığı bellek sağaltımı, yeniden kurulan bellek, her zaman iyi sonuçlar da yaratmaz. İntihar eden annenin yanındaki diğer ilmiç, Kenan ve Cemal bu süreçte yaşadıkları korku ve travmalar (Cemal annesini kaybetmiş olmanın getirdiği korku ile ilmiğe ulaşip onu boğazına geçirmeye çalışan Kenan'ı terk edip kaçır), birlikte fotoğraflarının olmadığını söyleyen Suzan için yıkıcı bir etki sağlamıştır. Bellek bu sefer bilmediğini tanıma biçimiyle işler ve inançları sarsılır. Yüreğindeki ağrıyı babayı gömerek son vermek ister.

Cemal ile Kenan'ın babalarına dair anılarındaki tekinsizlik, köydeki başka insanların olumlu türdeki şahitlikleriyle (Mazhar çok iyi bir insandır) beklenildiği gibi bulunmayan baba imgesi ile çelişir. Bu türden bir anımsayışın çelişkisi kimliği de tehlikeye atmasıdır ki filmde de yine bu olmaktadır. Kahramanlar kendilerini bir açıdan sürgüne gönderen babalarının değil, *kendilerinin suçlu* olduğunu hissetmeye başlamaktadır. Bu türden bir suçluluk duygusu kendi travmalarını farklı biçimde değerlendirmeye gereği doğurur. Kız kardeşinde ise durum farklı gelişmektedir. Anımsayış bir anıya, bir arayışa, aranılan zamana yönelir ama bir hafıza yoktur. Çok küçüktür, izler yok olmuştur, silinmiştir ve belleğin takip edebileceği bir yol da bulunmaz. Böylece birey kendi yaşamış olduğunu,



varsayılan deneyimleri başkalarının şahitliğiyle "anımsar". Abiler annenin masalını, babanın vasiyetini bu masalın kız kardeş uyusun diye anlattığını ona bildirir. İkincil anlatımlarla oluşturulan, biraz da yalan söylemeyeceklerine duyulan güven ile şekillendirilen bu bellek ve anımsayış kişinin kendi benliğini yeniden kurmasına yardımcı olmaktadır. Zaten kız kardeş de bunun farkındadır. Yıllardır aradığı şeyin bu olduğunu, bu ortam olduğunu hissetmiştir.

Unutmanın bilgisi veya farkındalığı, unutmayı bir anımsama olarak tehlikeli kılmaktadır. Hatırlaması gerekeni hatırlayamayan ama *hatırlayamadığını bilen* bir insan söz konusudur. Dolayısıyla filme atıfla unutmaya korkusu, eğer hatırlasaydı örneğin daha "mutlu" olacağını olasılığını içermektedir. Kız kardeş anımsama imkânına sahip görünmez. Bütün izler silinmiştir ama bir şekilde bunları yaşamış olduğunu ona gösteren başka kişilere ait anılar ise yaşanmışlığı bir unutmusluk olarak ortaya koymaktadır. Böylece kişi neyi anımsayacağını bilemez ama unutmus olduğundan kesinkes emindir. Bu unutuş, hatırlamış olan "O"yu farklı kılar. Kişi eğer hatırlasaydı farklı olacağını hisseder ve bunu bilir. Bu yönüyle unutuş *benzerlik korkusudur*.

### **Baba'nın Çağrısı ve Travmanın Aşılması için Yollar: Yas Tutma(ma)**

Kenan, filmde babaevine dönmeye en isteksiz olandır. Başına gelenlere bakıldığında, filmin söyleminin ima ettiği gibi en "günahkâr" olandır. Anne intihar etmiştir ve o annesinin başucunda beklerken diğer ilmiğin kendisi için bırakıldığını düşünmekte, ilmiği boğazına takıp intihar etmek istemektedir. Abi Cemal ise kardeşini o şekilde bırakıp gitmiştir. İlmiğin yüksekliği gözetildiğinde bu daha çok baba için bırakılmış gibidir. Baba ise bu çağrıya uymak yerine çocukları sürgüne göndermiştir. Kenan eve dönmek istemese de dönmek için kardeşlerine katılır ama bu sefer de talihsizlikler peşini bırakmaz. Barut yiyen tavuklar ilk onun yanında patlar. Eli yüzü kan revan içinde, sanki bütün olan bitenden o sorumluymuş gibi öylece kalakalmıştır. Ölü babalarını görüp evden çıktıklarında muhtar ölünün yanından böyle kanlı kanlı çıkınca görenlerin Kenan'ın onu öldürmüş olacağını düşünebileceklerini söyleyerek espri yapar. Bu durum "Katil olay mahalline her zaman geri döner" düşüncesini çağırıştırır. Musluğu tamir etmeye niyetlendiğinde de musluk yerinden çıkar ve üstü başı su içinde kalır. Dolayısıyla o "lanetli" çocuk gibi etrafta dolaşadursun, gitmeye en gönülsüz gibi gözükse de aslında fikri sorulması

gereken esas kişi olarak abiden hesap sorar. Çünkü abi dönüp dönmeme konusunda kararsız kalmış, bu kararsızlık anında da baba ölüvermiştir. Dolayısıyla kız kardeşleri ve Kenan'ın temasını, hatırlatıcı ile buluşmasını engellemiştir. Filmde bu çarpıcılık babanın onların köye ulaşmasından bir gün önce ölmüş olmasıyla desteklenir.

Annenin ölümüne yönelik anlamlı bir yas tutamamanın getirdiği yük, nefret ve anlamsızlık olarak şekillenirken, belirli bir kimlik için oluşturulan anımsama ve yeniden şekillendirilen bellek de aslında tam bir çözüm getirmez. Çünkü babanın vasiyetiyle izlenen yolun sonunda kör çobanın onlara babalarının mirası olarak gösterdiği şey "borçtur". Muhtarın açıkça sorduğu ve suçlayıcı tonlamayla belirttiği gibi babaları için gözyaşı da dökmezler. Bu ilk öğrenme ve tanıma anında bir şeyi kaybettiklerini bilirler ama kaybettikleri şeydeki neyin kaybedilmiş olduğunu bilmezler. Babalarının onları kendini gömdürmek için getirdiği, "yıkattığı" bir süreç izlenir. Çocukların çok da bilmeden dahil oldukları bu gelişim modeli onları ritüeller yoluyla, yani babayı yıkama, gömme, vasiyeti takip etme yoluyla bir çıkış öneriyor gibi görünür. Çıkışın sonucu ise anlamsızdır.

Travma çözümlenmediği sürece beden kendini kapatarak korumaya alır. Çözülmede ise travmaya dair anılar duyuşsal parçalar şimdi ki zamana istemsizce girer (Kolk, 2019, s.66). Filmde özellikle iki erkek kardeşin travmadan en çok etkilenen kişiler olduğu dikkat çekmektedir. Yurtdışında bir tanıdıklarını yanında Almanya'da yaşamını sürdürmeye çalışan ağabey travmanın etkisi ile köyü terk ettiği gibi ülkeyi de terk eder. Hatta astronot olarak uzaya çıkmak istemekte diğer bir ifade ile dünyadan kaçmaya çalışmaktadır. Bu durum temel olarak gerçek yaşam ile yüzleşemeyen kişinin kendini kaçarak güvenli bir yere sığınma ihtiyacını çağrıştırmaktadır. Dünyadan o kadar çok ayrılmak ister ki uzay programına yeterince destek vermeyen ve kendini uzaya astronot olarak göndermeyen Alman hükümetini protesto etmek için televizyonda canlı yayında astronot elbisesiyle kendini ateşe verir. Abi geçmişinden o kadar korkmaktadır ki geçmişi ile tek bağlantısı olan babasının ölü bedenini taşıırken bile astronot kıyafeti içinde korunaklı bir alanda kendini konumlandırmak zorundadır. Kenan ise reel dünyada başka kimliklere sığınarak yaşayabilmektedir. Bütün hayatları boyunca üç kardeş bırakın geçmişlerini, anne-babalarını, kendileri bile yan yan gelip konuşmamış birbirleriyle hiçbir iletişim kurma teşebbüsünde bulunmamışlardır. Bu durum travmadan hepsinin ortak olarak kaçtıklarını, birbirlerinin var-

liğunun travmanın yeniden ortaya çıkmasına, bilinç yüzeyine gelmesine neden olduğunu göstermektedir. Kolk'a göre hiç kimse travmayı hatırlamak istemez (2019, s. 194). Travmayı hatırlatacak unsurlara da hayatlarında yer vermez. Üç kardeşin birbirlerinden uzaklaşmaları, köye hiç gelmemeleri, babalarını aramamaları travmanın ana kaynağını gerçek dünyada yok etme isteğinden kaynaklanmaktadır. Filmde bu durumu kadın: "Sizi görene kadar fark etmemiş şuram ağrıyormuş benim, hep doğuştan beri ağrıyormuş onun için fark etmemişim" sözleri ile ifade etmektedir. Bu sözleri ile aslında çocukluğundan süre gelen kaygı ve depresyon durumunu da dışarı vurmaktadır. Kayıptan önce ve sonra aile içi ilişkiler yasın atlatılmasında çocuk için önem arz eder (Bowlby, 1980, s. 311). Üç kardeşin çocuklukları hakkında filmde çok belirgin bilgiler bulunmamaktadır. Bu açıdan büyüdükleri halde yası ve travmayı atlatamamalarının sebebi olarak büyümelerine kadar geçen sürede kaliteli sosyal ve ailesel ilişkiler kuramadıkları söylenebilir. Aynı şekilde çocuklar anneleri öldükten sonra ve babaları da köydeki evden onları kovunca yeterli güvene sahip bir ortamda yaşamadıkları görülmektedir. Diğer yandan annenin gözleri önünde ölümü ise hem bir travma durumunu hem de bir yas durumunu ortaya çıkarmaktadır. Bırakılan ikinci ilmiğ yüzünden annenin niyeti çocuklarından herhangi birini öldürmek olmasa bile iki çocuk tarafından içsel evrenlerinde kurulan anlam dizgesi annenin ilmiği onlar için bırakıldığı yönündedir. Bu açıdan anne nefret edilen bir imgedir.

### **Yenilik İstenci mi, Travmanın Süreğenleşmesi mi?**

Yasın sevgi nesnesi tanımına göre yeni bir sevgi nesnesi bulana kadar duygular kaybedilenden geri çekilir (Craib, 2006, s. 31). Filmde üç kardeşin de yeni bir sevgi nesnesi bulamadıkları ortaya çıkmaktadır. Anne ve babalarından daha sonra yakın çevrelerinden duygusal bir yakınlık görmedikleri söylenebilir. Dolayısıyla kaybın yerine geçecek, onları yeniden "sahici" ilişkiler ağıyla çevreleyen bağlanma nesnelere edinmezler/edinemezler. Filmde yıllardır ayrı kalmış üç kardeş, samimi (sarılma, öpüşme, dertleşme vb.) duygu durumları içinde resmedilmemektedir. Bu bağlamda üç karakterin de duygularını yansıtmada başarısız/gönülsüz olduğu ifade edilebilir. Diğer yandan yas içindeki kişiler geçmiş mutsuzluklarını telafi edecek iyi ve sevgi dolu ebeveynler bekleme ve bulma davranışı içindedirler (Golden&Melvyn, 1991, s. 24). Filmde ise kardeşler bu durumun yansıması olarak babalarının ve annelerinin iyi birer kişi olduklarına dair izler, anılar aramaktadır. Çocukluk ve ergenlik döneminde ebeveyn kaybı yaşayanlarda, kayıp kişiye bilinçdışı özlem, bilinçsiz bir

şekilde öfkelenme, kaybın kalıcı olduğunun inkârı durumları görülür (Bowlby, 1980, s. 15-16). Üç kardeş de bir yandan geçmişlerini kapatmak, örtmek istemekte bir yandan da geçmişte yaşananlar hakkında anlamlı sonuçlar bulmaya çalışmaktadır. Aynı şekilde kendilerinden sonra babalarının ne yaptığı, nasıl yaşadığı, nasıl biri olduğu gibi sorular kardeşlerce merakla cevaplanmayı beklemektedir. Bunun içinde en önemli anlatsal figür imam ve muhtar olarak görülmektedir. Aile üyeleri özellikle astronot abi defalarca babasına ne olduğunu sorduğunda sürekli olarak ertelenen ve sonraya atılan geçiştirmeler ile karşılaşır.

Bireysel travmalar özü itibari ile kişisel olarak üstlenilse de atlatılması diğer insanlara da bağlıdır. Travmada iyileşme başka insanlarla ilişki ve bağ kurmak ile mümkündür (Herman, 2019, s. 167). Bu açıdan uzun yıllar birbirlerinden ayrı kalan kardeşlerin ancak beraberce travmanın üstünden gelebildikleri/gelebilecekleri görülmektedir. Başka bir anlatımla birbirlerine destek olmadıkları, birbirlerine düşüncelerine açıklamadıkları ve birbirleri ile ilişki/iletişim içinde olmadıkları zaman diliminde travmayı atlatmaları mümkün olmamıştır. Diğer yandan başkaları kayıplarını, travmalarını dile getirdiğinde insan kendi yasını da açığa vurur (Özmen, 2017, s.35). Kardeşlerin yastan çıkış sürecinde beraber hareket etmelerinin/edebilmelerinin bir nedeni de kendi içsel dünyalarını birbirleri ile paylaşmalarıdır. Diğer bir ifade ile kardeşler kendi acıları temelinde kenetlenerek yas sürecini ve travmalarını atlatırlar. Aynı şekilde travmadaki insan güvenli bir sığınağa ihtiyaç duyar (Herman, 2019, s.167). Kardeşler sığınak olarak birbirlerini görmektedirler. Birbirleri ile buluşmadan önce etraflarındaki hiç kimse ya da hiçbir nesne onlara korunaklı alan işlevi görececek güveni sağlamaz. Kardeşler birbirlerini koruyup kollayarak yas sürecini ve travmayı atlatırlar. Filmde bu duruma örnek olarak pavyonda kadının çıkardığı kavga için diğer iki kardeşin de onu korumak için dayak yemeyi göze almaları gösterilebilir. Diğer yandan kardeşlerin köylerine geri dönmesi büyükşehirin kaotik ortamında, dış dünyanın bilinmezliğinden daha birincil, yüz yüze, yakın, samimi ilişkilerin yaşandığı görece güvenli bir yer ihtiyacındandır.

Buna karşın üç kardeş köye köklerini bulmaya gittiklerinde ise hiçbir şey bulamazlar, genel olarak köyün önemli özelliklerinden biri çeşitli akrabaların bulunmasıdır. Bir köy yakın ilişki içinde olan en azından amca, hala, dayıdan birinin mevcudiyetini akla getirir. Kelebekler filminde ise köye geldiklerinde üç kardeşin hiçbir yakını yoktur. Mehmet Açar (2018) da kardeşlerin doğduğu Hasanlar köyünü "benim güzel köyüm

beklentisinden biraz uzak" şeklinde betimlemektedir. Köydeki tavuklar bile ne yapacaklarını bilmeyen bir travmatik halin örtük yansıtıcıları misali yanlış yemek yemeleri yüzünden havaya uçmaktadır. Kardeşler evlerinin yolunu bilmedikleri gibi girdikleri eve de yabancı olarak bakmaktadır. Açar, film "baba ocağına yolculuk" şeklinde adlandırmaktadır (2018). Ama filmsel evrende babanın yokluğu diğer bir ifade ile babanın çocukları reddedişi yolculuğun da içeriğini belirlemektedir. Bu yolculuk travma ve yas kaynağı baba ocağına yolculuktur.

Filmde kardeşlerin yaşadıkları travmayı atlatıp, yeniden "sahici" ilişki ağlarıyla birbirlerine bağlanmaya, artık yas tutmaktan kurtulup bir araya gelmenin "kutlamasını" yapmaya en yakın oldukları an köye dönüşün ertesi günü kız kardeşin babasının cesedi yanında durduktan sonra içki alıp eve döndüğü akşamdır. Masa hazırlanır, şarkılar söylenir, birlikte gülünür. Bu aşamada ritüelin dinginleştirici gücü herkesi sarmalamaktadır. Kenan babasının bıraktıklarında kendine dair bir iz bulmuş, onun için hala değerli olduğunu hissetmiştir. Suzan belleğinin boş parçalarını doldurmak, yeniden sahici ilişkiler kurmak, "içinden geldiği gibi" yaşayabileceği bir bilince geçmiş gibidir. Cemal ise en başından beri babanın çağrısına cevap verip, aileyi yeniden bir araya getiren, "olumlu düşünmenin gücü"ne kendini kaptırmış birisidir. Tam bu anda aslında Cemal'in babasının çağrısına cevap verme konusunda çok da istekli olmadığı, bunun için bir hafta zaman harcadığı anlaşılır. Dolayısıyla ölüm öncesi gerçekleştirilen çağrının gerçek bir buluşma ile sonlanabilmesi olasılığının büyük abinin gönülsüzlüğü ve kararsızlığı nedeniyle kaçırılmış olduğu anlaşılır. Bu sahneden sonra filmde kardeşler arasında gerilim yükselir, gerçek bir aile olmadıkları, "miş gibi" davrandıkları Kenan tarafından dile getirilir. Büyü bozulmuş, hem Kenan'ın hem de Suzan'ın istediği temas yitmiştir. Onlara bırakılan miras artık kaybedilmiş zamanın/kaçırılmış fırsatın mirasıdır. Bu gerilim erkek kardeşler arasında "korkma" ve "yüzleşme" sorunu olarak dışa vurulur; Kenan'ın yıllar yılı onu kollayıp sevecek bir abi arayışı içinde olduğu, annesinin ölümüyle aynı zamanda abisini, abiye atfedilen güvenini de *kaybettiği* anlaşılır. Abileri arasındaki tartışma ise sürekli biçimde belleğini yeniden inşa etmeye çalışan kız kardeş için de hüsrana yaratır. Hafızanın değiştirilmesi olasılığı ortaya çıkar; abileri *sandığı* kişiler değildir. Babayı gömme çağrısını da bu sırada yapar.

Filmin sonunda üç kardeş, babalarından kalan son vasiyeti yerine getirip çobanı bularak onunla konuşur. Kardeşler kör çobandan babaları

ile ilgili bilgi yahut güzel sözler duymak istemektedir. Çoban, baba hakkında konuşmasına kendisine yardım eden iyiliksever bir portre çizmeye başlar, sonunda babalarının evlerinin çatısını tamir ettiğini, bundan dolayı 500 lira borçlu olduğunu söyler. Babanın vasiyetinin geri kalanı için "masalsı" yolculuğa çıktıklarında ise Çoban'ın onlara bıraktığı anlamlı mesaj babanın bir borcu olduğu, çocukların da bunu ödemesi gerektiğidir. Özel mesaj, yaşamı yeniden anlamlı kılacak olan hikâyeye geçerlilik kazandıracak olan özlü söz burada duyulmaz. Karşılaştıkları anlamsızlıktır. Cemal bu mesajdaki absürtlüğe gülerken diğerleri ne yapacağını bilemez, artık Çoban'ın bakış açısına yerleşmiş olan kameraya el sallayıp Çoban'ın görüp görmediğini test ederler. Çoban kördür, görmez ama ya izleyici? Aslında hikâyenin ana mesajı tıpkı İmam'ın düştüğü "vesvese" gibi şüphenin tam olarak çözümlenemediği bir dünyanın gerçeklik olarak sunumudur. Nasıl ki Tanrı'ya dua edip yağmuru sadece kendisi için istemek bir "kibirlik", doğal dengeye aykırılık gibi görünüyorsa, yeniden bir araya gelmek, anlamlı ve "sahici", samimi ilişkiler kurmak, kendinin hâlâ değerli olduğunu hissettirecek belirtiler bulmak da travmayı atlatmak için yeterli değildir. Tanrı'ya dua yoluyla Hasanlar köyünün yağmur ihtiyacının karşılanması nasıl Çoraklar'ı susuz bırakacaksa, bireyin kendi travmasını atlatmak için giriştiği her çabada lehte kanıtlar bulunacağı gibi aleyhte kanıtlar da bulunur. Ritüel her zaman kaosa düzen verir, dingingleştirir, yası anlamlı kılıp onu uygarlığa bağlar ancak film bu aşamaların halen tamamlanmadığı ara noktaları serimler. Kaybedilen şey her daim ilk başta kaybedilmiş görünen şey değildir; esas olarak Kenan'ın kollayıcı abi imgesini kaybetmesi gibi bu kaybı telafi edecek yeni yaşantılar elde edilmesi gerekmektedir. Bu yüzden filmin sonunda kardeşler kayıplarıyla yüzleşirler, onu tanımaya çalışırlar ama bu kayıplar vasıtasıyla gerçekten neyi kaybettiklerini öğrenmek için biraz daha zamana ihtiyaç duymaktadırlar. Bu yüzden film yasinin tutulabildiği ama travmanın tam olarak atlatılamadığı iyileşme için bir olasılık sunar.

## Sonuç

Sonuç olarak *Kelebekler* filmi izleyicilere hem bireysel ve ailevi hem de toplumsal ayakları olan bir travmatik dünya sunmaktadır. Modernitenin getirdiği yönsüzlük ve süreksizliklerin önemli bir kaynağı da kaybın kabullenilmesi, onsuz yeni bir yaşam kurmaya hazırlıksızlıktır. Filmdeki karakterlerin anne ve babayı kaybedişleri, onlarda cisimleşen samimiyet, yakın ilişkiler, güven ve kök duygusunun yitirilmesi olarak şekillenmektedir. Bu kayıp onların kişisel yaşamında dayanılmaz hale zaten çoktan

gelmiştir. Baba ise kendi dünyasını, dünya ile temasını kaybedeceğini anladığında onlara çağrısını sunmuştur. Bu açıdan babanın durumu ilginç bir görüntü sunar; şöyle bir anlatı modeli izlenebilir: Baba, annenin kendisi için bıraktığı ilmiği boğazına geçirememiştir ama çocuklar için aynı anlama gelecek biçimde kendi varlığını uzun süreli, aslında sonsuz bir yokluk olarak sunmuştur. Annenin intiharından sonra babanın durumu intihar eden bir ebeveyn *farksızdır*. Çocukların durumu anne ve babası intihar eden ebeveynlerin çocuklarına uygulanacak prosedür gibi "gönderilme" olarak ortaya çıkar. Film çocukların sürgüne benzeyen ve yıllar süren ayrılığının son bulup yeniden birleştiklerinde neler olacağını da göstermektedir. Böylece babanın çocuklar açısından rahatsız edici hem var hem de yok hali gerçekten bir yokluğa dönüştüğünde daha rahat yüzleşilebilecek bir fenomen haline gelir. Bu yüzden eve dönüş gecikmiş de olsa çocuklar için bir iyileşme fırsatı sunmaktadır. Babaya bakış, babanın da bu süreçte hem eşini hem de çocuklarının kaybıyla (babanın bakış açısından sürgün edilen çocuklar annenin bıraktığı ilmiğe topluca başlarını geçirmiş gibidir) anlam bulur. Böylece aileyi aslında *kaybettiklerinin ortaklığı* yakınlaştırır. Eğer mümkünse birbirlerini affedebilmelerinin ve kayıp duygusundan kurtulmalarının olasılığı da burada saklıdır. Filmin söylemi tam bir iyileşme olasılığı açısından belirsizdir ama en önemli başarısının tüm bu sürecin kendisiyle *temas etme* ve kabullenme olanağı yaratmış olmasıdır.

Bu süreci çok daha genel bir modernitenin getirdiği süreksizlikler ve yönsüzlük ile kaynaştırmaya imkân tanıyan ise bireysel yaşamda karşılığı görülen olguların toplumsal yaşamda da belirginleşmesidir. Tanrı ile kurduğu ayrıcalıklı, biricik ilişkiyi kaybeden "vesvese"deki imam Taylor'ın belirttiği mitsel, geleneksel dünyanın ayrıcalıklı, biricik "Büyük Varoluş Zinciri"nden (Taylor, 2011, s. 10-11) kopan insanın dramını resmeder. Taylor'ın betimlediği dünyanın insanı hiyerarşik düzen temelinde belirli konum ve sınıflara sahip daha evrensel bir oluşun parçası ve sürdürücüsüdür. O herhangi bir açıklama aramak, bulmak zorunda değildir; bu açıklamalar ona zaten sunulmuştur. Onun dünyasında gündelik hayatın sorunlarını çözmek için ritüelin dinginleştirici gücü her zaman işe koşulur. Buna karşın günümüz dünyasında geleneksel ilişkiler temelinde, yerinden edilmiş bir insan tipi bulunur; artık evrensel anlatı ve onun değişmez aktörleri yoktur; yem yerine barut parçaları yutup gerginleşen her anda gerilen ve patlayan tavuklar vardır. Kaotik, uzaya çıkma gibi büyük amaçları yaratma fırsatı sunan kent dünyasından kopup eskiye, köklere döndüğünüzde de bilindik muhtar, imam, köylü, hayvanlar, yani o



sıcak ve yakın ilişkilerin ait olduğu köyü bulma garantisi de yoktur. Ritüeller yası ortadan kaldırmada büyük bir işleve sahiptir ama "çivisi çıkmış dünyanın" size sunacağı sonunda özlü bir mesaj içeren "büyük anlatısı" bulunmaz. Bu yüzden geleneksel yaşam süren insanların dünyasında olduğu gibi gerçekliği mite transfer edip onun daha kabul edilebilir hale getirmek için yepyeni yollara ihtiyaç bulunmaktadır. Bunları elde etmek için henüz kesinleşmiş formüller yoktur; olsaydı bu kadar insan aynı köksüzlük, süreksizlik, yönsüzlük, kendini büyük varoluş zincirinde bir yere yerleştirme sıkıntısı yaşamazdı. Bu yönüyle Karaçelik'in *Kelebekler* filmi tam bir çözüm sunmasa da neyin *kaybedildiğini* izleyiciye incelikli bir şekilde resmeder; kaybedilen nesnelere üzerinden gerçekten neyi (hangi duyguyu, inancı vb.) kaybettiğini bulmak ise izleyiciye kalmış bir şeydir. Diğer yandan günümüz dünyasında kayıp olmaksızın yaşamda ileriye gitmek olanaksızdır, kaybın getirdiği travmatik evren yönsüzlük duygusunu daha da çok arttırır. Örneğin televizyonda para kazanmak için oynamak zorunda kaldığı dizi temelinde Kenan sesi ile var olmakta, sanatçı olarak beden performansı sunamamakta ve aslında kök salamadığı farklı kimliklerin arkasında yönünü tayin edememektedir. Hayatı aynı dublaj yaparkenki "kes bir daha söyle" diyen amirinin kontrolündedir; hem bedenini hem de sesini ortaya koymasını engellenmektedir. Bu durumdan hoşnut olmamasına rağmen sesini çıkaramaz.

Üç kardeşin yaptıkları yolculuk temel olarak yön bulma, varoluş amaçlarını ortaya çıkarma, bütünlüklü ilişkiler yaşama isteğinin bir dışavurumudur. Diğer bir ifade ile kendilerine yaşanmış, yaşanmamış, yaşanması ıskalanmış, yanlış yaşanmış anılar temelinde ortak anlatı yaratma çabası içindedirler. İnsan en temelde belirli bir amacı ya da amaçlar bütünü gerçeğe getirmek için yaşar. Bu bağlamda üç kardeşi buldukları steril/korunaklı ortamdan çıkıp köye doğru hareket ettiren de bir amaç birlikteliğidir. Öte yandan günümüz insanı varlığını konumlandırabilecek bir alan ya da kategoriye sahip olamamaktadır. Onlar için "Ben kimim?" ya da "Ben kim olmalıyım?" sorusunun cevabı mutlak bilinmezliktir. Bu bilinmezliği çözenin pek de yolu yoktur, filmin sonunda üç kardeş de bu sorulara yanıt bulamaz.

Kişinin varlık amacını bilmeyecek hale gelmesi onun kimsesizlik hissi temelinde travmatik kaosu daha da arttırmaktadır çünkü etrafında model olabilecek ona yön gösterebilecek hiçbir kimse mevcut değildir. Kişiler belirli rol modelleri üzerine hayatlarını inşa ederler. Ancak artık anneleri, amcaları, öğretmenleri, onların örnek aldığı kimseler ol-



maktan çıkar. Aynı şekilde astronot, baba, anne, öğretmen, kardeş hiçbir kimse rolüne uygun hareket etmemekte/edememektedir. Bunun iki nedeni vardır. Birincisi: Örnek alınacak kişiler reel dünyada ortada yoktur, çekip gitmiştir. İkincisi ise artık bu dünyada örnek alınabilecek kişiler yok denecek kadar azdır.

Genel olarak sinema filmlerinde özel olarak Türk sinemasında bir doğaya dönüş metaforu olarak köy herkesin çocukluğuna, mutlu anlarına, güzel hatıralarına sahip bir mekân işlevi görmektedir. *Kelebekler* filminde ise bu durumun tam tersi köy bir nostaljik rahatlatıcı, huzur verici tasvir edilmemiştir. Diğer yandan filmin tamamında aile olgusuna ya rastlanmamakta ya da parçalanmış bir araya gelememiş kişiler resmedilmektedir. Suzan karakteri temel olarak aileyi oluşturmak isteyen yegâne unsur olarak öne çıksa da bu durumun nedeninin geçmişte yaşamadığı aile duygusunu tatmak olduğu düşünülmektedir. Türk film anlatısında özellikle çekirdek aile bağlamında anne, baba ve çocuklardan oluşan mutlu aile portresi bulunmamaktadır.

### **Kaynakça**

Açar, M.( 2018, 30 Mart). Baba ocağına yolculuk. *Habertürk*. <https://www.haberturk.com/>

Ainsworth, M. S. & Bowlby, J. (1991). An Ethological Approach to Personality Development, *American Psychologist*, 46 (4),333-341.

Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor Modernite Deneyimi*. (16. Baskı). (Çev. Ü. Altuğ, B. Peker). İstanbul: İletişim.

Bowlby, J. (1980). *Attachment and Loss Loss Sadness And Depression Volume III*. New York: Basic Books.

Bowlby, J. (1982) Attachment AND Loss: Retrospect And Prospect, *American Journal of Orthopsychiatry*, 52(4). 664-678.

Bowlby, J. (1960). Rief and Mourning in Infancy and Early Childhood, *The Psychoanalytic Study of the Child*, 15(1), 9-52.

Butler, J. (2013). *Kırlıgan Hayat, Yasın ve Şiddetin Gücü*. (2. Baskı). (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis.

Caruth, C. (1996) *Unclaimed Experience Trauma, Narrative, and History*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

- Colman, W. (2010). Mourning and the Symbolic Process, *Journal of Analytical Psychology*, 55, 275–297.
- Craib, I. (2006). *Hayal Kırıklığı*. (Çev. A. Onacak). İstanbul: Ayrıntı.
- Freud, S. (1977). *Endişe*. (Çev. L. Özcengiz). İstanbul: Dergah.
- Freud, S. (2013). *Metapsikoloji*. (Çev. E. Kapkın & A. Tekşen). İstanbul: Payel.
- Gelcer, E. (1983). Mourning is a Family Affair, *Family Process*, 22(4), 501-516.
- Golden, G. K. & Melvyn, A. H. (1991). A Token Of Loving: From Melancholia To Mourning. *Clinical Social Work Journal*, 19(1), 23-33.
- Gürsoy, N. & Dinçer, M. (2016, Mayıs). *Tolga Karaçelik'le Metaforik Bir Söyleşi*. <https://filmhafizasi.com/tolga-karacelikle-metaforik-bir-soylesi/>
- Hart, W. (1991). Melanie Klein on Mourning: Its Relation to Pastoral. *Journal of Religion and Health*, 30(3), 237-240.
- Herbert, C. (2018). *Travma Sonrası Psikolojik Tepkileri Anlamak*. (Çev. N. Azizlerli & R. Güneş). İstanbul: Psikonet.
- Karaçelik, T. (Yönetmen). (2018). *Kelebekler* [Film]. Türkiye: Karaçelik Film.
- Klein, M. (1940). Mourning and its Relation to Manic-Depressive States, *International Journal of Psycho-Analysis*, 21, 125-153.
- Kolk, B. A. (2019). *Beden Kayıt Tutar Travmanın İyileşmesinde Beyin, Zihin ve Beden*. (Çev. N. C. Maral). Ankara :Nobel Akademik Yayıncılık.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. (Çev. N. Erdem). İstanbul: Metis.
- Leader, D. (2018). *Depresyon Yas ve Melankoli*. (Çev. A. Göçmen) İstanbul: Encore.
- Marx, K. ve Engels, F. (2008). *Komünist Manifesto ve Hakkında Yazılar*. (Çev. N. Satlıgan). İstanbul: Yordam.
- O'Toole, J. K. (1960). Mourning A President The Reactions Of A Group Of Emotionally Disturbed Adolescent Girls To The Assassination. *Psychiatric Quaterly*, 40, 737-755.
- Özmen, E. (2017). *Vazgeçemediklerinin Toplamıdır İnsan Yas, Melankoli, Depresyon*. İstanbul: İletişim.

- Parkers, C. M & Prigerson, H. G. (2010). *Bereavement Studies of Grief in Adult Life*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Rank, O. (2014). *Doğum Travması ve Psikanalizdeki Anlamı*. (2. Baskı). (Çev. S. M. Tura). İstanbul: Metis.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş*. (2. Baskı). (Çev. M. E. Özcan). İstanbul: Metis.
- Sancar, M. (2016). *Geçmişle Hesaplaşma Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim.
- Sánchez - Pardo ,E. (2003). *Cultures of The Death Drive Melanie Klein and Modernist Melancholia*. Durham & London: Duke University.
- Schwab, R. (1997). Parental Mourning and Children's Behavior, *Journal of Counseling & Development*, 75(4), 258-265.
- Şen, E. & Ögetürk, U. (2018, Nisan). 37. İstanbul Film Festivali: Tolga Karacelik Röportajı. <https://www.filmloverss.com/37-istanbul-film-festivali-tolga-karacelik-roportaji/>
- Taylor, C. (2011). *Modernliğin Sıkıntıları*. (2. Baskı). (Çev. U. Canbilen. İstanbul: Ayrıntı.
- Terbaş, Ö. (2015). Kayıplarımızın ve Zamanın İzinde. Ö. Terbaş (Ed.), *Sinema ve psikanaliz-2 Kayıp ve Zaman* (s. 1-12). İstanbul: Bilgi Üniversitesi.