KESİT AKADEMİ DERGİSİ
ISSN: 2149-9225
The Journal of Kesit Academy
Doi: 10.29228/kesit.77173
Research Article

Travmatik Deneyimler ve Toplumsal Beklentilere Mizahla Direniş Örneği Olarak Fleabag Dizisi

Fleabag as an Example of Resistance to Traumatic Experiences and Social Expectations with Humor

Deniz REKA GÖKSU [a] Ümmühan MOLO [b]

Geliş: 02.07.2024 | Kabul: 23.09.2024

Öz: Bu çalışma, popüler televizyon dizisi Fleabag'in sunduğu özgün dil üzerinden, yaşam deneyimlerinin bir parçası olan travmatik deneyimlerde ve modern toplumsal yaşamın beklentileriyle yaşanan çatışmalarda mizahın rolünü ele almaktadır. Felsefe ve psikoloji disiplinlerinin araştırma konusu olmuş mizahın, içsel iyilik halini sağlama ve karşılaşılan uyumsuzluklar ile baş edebilmede bireye sağladığı yarar, komedi türünde temsil imkânı bulmaktadır. Bu temsili, mizaha üç temel yaklaşımdan biri olan uyumsuzluk teorisi ve bireysel farklılıklara vurgu yapan mizah stillerinden "kendini yıkıcı mizah" ile ortaya koymayı amaçlayan çalışmada; genç bir kadının gözünden cinsellik, ikili ilişkiler, toplumsal beklentileri ele alan çok katmanlı yapı betimsel olarak analiz edilmektedir. Yapımın kara-absürt mizahı, bilhassa karakter yaratımları aracılığıyla geliştirilen gülmeye ilişkin sorgulamaları ortaya koymada elverişli bir karakter taşırken, komedi türünde eğlenceden uzaklaşarak rahatsız ediciliğe yaklaşan güncel "cringe comedy" eğilimini de örneklendirmektedir. Hem komik öznenin yaratımı, eylem ve diyaloglar gibi anlatı unsurlarının hem de izleyicinin özdeşim kurmasına yönelik kasıtlı engeller oluşturan kameraya bakma, izleyiciyle diyalog gibi biçimsel tercihlerin mizahla ilişkiselliği kapsamlı olarak ele alınmıştır. Araştırma sonucuna göre, Fleabag dizisinin komik özneyi duygusal geçişler arasında tanımladığı ve bu kurulumu üç temada yapılandırdığı görülmektedir. Öznenin yaşamı mizahi bir perspektifle deneyimlediği bu alanlar,

[a] ✉ Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi
Türkiye | denizreka@ogr.iu.edu.tr
[b] ✉ Doç. Dr., İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi
Türkiye | ummuhan.molo@yeniyuzyil.edu.tr

Citation: Reka Göksu, D. ve Molo, Ü. (2024). Travmatik deneyimler ve toplumsal beklentilere mizahla direniş örneği olarak Fleabag dizisi. *Kesit Akademi Dergisi*, 10 (40), 53-?.
Bu makale İntihal.net tarafından taranmıştır. *This article was checked by Intihal.net.* Bu makale Creative Commons lisansı altındadır. *This article is under the Creative Commons license.*

hikâyeye yönelik trajik olaylar ve gündelik yaşamı; anlatıya yönelik ise özdeşsizlik kurulumunu öne çıkardığı alanlardır.
Anahtar Kelimeler: Sinema, uyumsuzluk, kendini yıkıcı mizah, fleabag, cringe comedy.
Abstract: This study deals with the role of humor in traumatic experiences that are a part of life experiences and in conflicts with the expectations of modern social life, through the unique language offered by the popular television series Fleabag. The benefits of humor, which has been the subject of research in the disciplines of philosophy and psychology, to the individual in ensuring inner well-being and coping with the incompatibilities encountered, find the opportunity to be represented in the comedy genre. In the study, which aims to reveal this representation with the incongruity theory, one of the three basic approaches to humor and "self-defeating humor", one of the humor styles that emphasize individual differences; the multi-layered structure dealing with sexuality, bilateral relations, social expectations from the perspective of a young woman will be analyzed descriptively. While the black-absurd humor of the production is particularly suitable for revealing questions about laughter developed through character creations, it also exemplifies the current "cringe comedy" tendency in the comedy genre, which moves away from entertainment and approaches disturbing. In addition to narrative elements such as actions and dialogues, the creation of the comic subject, formal preferences such as looking at the camera and dialogue with the audience, which prevent audience identification, have also been discussed comprehensively in the context of their relationship with humor. According to the research findings, it is observed that the television series Fleabag defines its comedic subject amidst emotional transitions and accomplishes this through three themes. These areas, where the subject experiences life with a comedic perspective, encompass tragic events and everyday life; regarding narrative, they highlight the establishment of alienation.
Keywords: Cinema, incongruity, self-defeating humor, fleabag, cringe comedy.

Giriş

> Alaycılık, hor görülen ve ezilen
> öznelliğin, bireyi yabancılaştıran şeylere
> başkaldırısı değil midir?
>
> (Lefebvre, 2001, s. 134).

Bir fizyolojik tepkisellik olarak gülme eylemi ve bu eylemin düşünsel süreçlerini de içeren mizah kavramı, insan deneyimlerini yansıtan en temel unsurlardan biri olması dolayısıyla sinemada ve filmsel

OPEN ACCESS creative commons COPE

anlatıların görünür olduğu diğer medyumlarda kendine yer bulmaktadır. Bireyin duygularını ve zihinsel süreçlerini keşfetmek açısından taşıdığı potansiyel, sinemasal anlatının psikoloji ve felsefe disiplinleriyle ilişkisini ortaya koyduğu kadar, seyircisiyle kurduğu bağın da önemli bir göstergesidir. Hem karakterler aracılığıyla insan doğasını analiz edebilmeyi mümkün kılan hem de somut teorik yaklaşımlardan yola çıkarak karakter yaratım tercihlerini anlamada bir rehber işlevi gören, bu karşılıklı etkileşimdir. Bu etkileşimi ele alırken gülmenin nedenlerine getirilmiş biyoloji temelli açıklamalar, "animal ridens"e özgü evrensel bir eylem oluşunda kolaylıkla birleşirken konu mizah olduğunda kavramsallaştırmalar komplike bir hal almaya başlamaktadır. Çünkü ilk ve en doğal anlamıyla gülünç olana zihinsel, duygusal ve toplumsal süreçler eklemlendiğinde mizahın işlev alanının genişlediği görülecektir.

Mizahın içsel iyilik halini sağlamaya yönelik temel motivasyonu salt eğlence olmadığından, eylemin nesnesi de olumlu duygulardan ibaret değildir. Kimi zaman duygusal gerilimler ve acı gerçeklikler ile başa çıkabilme biçimi olarak da işlev görmekte ve bu terapötik etkisi, bireyin zorlayıcı durumlar karşısında direnç geliştirebilmesinde mizahı araçsallaştırmaktadır. Diğer yandan görsel temsiller bağlamında böylesi bir mizahi deneyime bakıldığında, izleyicinin psikolojik doyumunu da içine alan iki yönlü bir yapıya dikkat çekmek zorunludur. Karakterlerin utanç verici, küçük düşürücü, zorlayıcı veya üzücü deneyimlerine karşı mücadelesinin yarattığı komedinin izleyicide ilgi uyandırması, gülmenin doğası gereği zevkli bir şey olduğu yönündeki geleneksel görüşlere ters düşmektedir. Schwanebeck'in (2021:1) komedi türünde 2000'li yıllardan itibaren ortaya çıktığını ve son yıllarda hızla popülerleştiğini belirttiği cringe comedy eğilimi de utanç duygusu uyandıran, tuhaflıklar barındıran ve rahatsızlık veren ögeleriyle bu durumu destekler niteliktedir. Pradhan ve Drake'in belirttiği gibi (2022:1) başlangıçta alışılmadık ve olumsuz görünen duygu motivasyonları içerir gözükmesine karşın cringe comedy, temelde seyircisinin öz şefkat, öz saygı ve empati geliştirebilmesinde, önyargılarına meydan okuyabilmesinde önemli ölçüde etkili olan bir biçimselliktir. Özellikle İngiliz

komedilerinde ön plana çıkmış bu tarzın, komedyen Ricky Gervais'in yaratıcıları arasında yer aldığı *The Office* (2005-2013), *The Inbetweeners* (2008-2010) gibi erken dönem örneklerini (Knudsen, 2018: 14), *Nathan For You* (2013-2017) ve *Fleabag* (2016-2019) dizileri takip etmiştir.

Phoebe Waller-Bridge'in yaratıcısı olduğu ve başrolünü üstlendiği *Fleabag* (2016-2019) temeline oturttuğu öznel sarsıcı deneyimleri, gerçekçi bir feminist perspektif ve alaycı bir isyankârlıkla çevreleyerek bu örnekler arasında özgün bir yer edinmeyi başarmıştır. Genç bir kadını merkeze alarak cinsellik ve ikili ilişkileri, toplumsal baskı ve beklentileri işleyen anlatısı; çok katmanlı bir yapı oluşturmayı başarırken aynı zamanda mizahın bireysel ve toplumsal etkileşimlerde uyum sağlamaya veya karşı duruş geliştirebilmeye yönelik bir araç olabilmesine de örnek teşkil etmektedir. Dizi, mizahın işlev ve amacına ilişkin teorik yaklaşımlarla bağlantı kurabilmede, uyumsuzluğa karşı mizahla direnişin anatomisini ortaya koyabilmede oldukça elverişli bir karakter taşımaktadır. Bu bağlamda, betimsel analiz yönteminin uygulanacağı çalışmada, aynı isimli protagonist Fleabag'in uyumsuzluk kuramı ve kendini yıkıcı mizah perspektifinden incelenmesi amaçlanmaktadır. Morreall (1997: 24-25) mizaha yönelik kuramsal yaklaşımlar arasında yer alan uyumsuzluk teorisinin, basitçe dünyayı algılama biçimimizin alışageldiği şablonlara uymayan durumları ve bu durumların yarattığı zıtlıklara odaklandığını belirtmektedir. Kant ve Schopenhauer'in savunucuları arasında yer aldığı bu görüş; mizahı beklenmedik, uyumsuz ve aykırı görünen durumlara karşı gösterilmiş bir tepki olarak açıklar. Kant (2006: 207) mizahın doğasını ve mizahi bir eylemin sonucu olarak gülmeyi "birden hiçliğe dönüşen gergin bir beklentiden doğan heyecan" olarak ele almaktadır.

Mizahın olası kaynaklarına yönelik sorgulamaları, daha çok ani ve şaşırtıcı karşılaşmalarla temellendiren bu yaklaşıma, yalnızca bilişsel süreçlere yaptığı vurgu nedeniyle eleştiriler de getirilmiştir. Çünkü teori, gülünç olanın bağlamını ve öznel deneyimleri göz ardı ettiğinden anlamsızlıktan beslenen absürt ve kara mizah örneklerini yorumlamada yetersiz kalacaktır. Bu yetersizliği aşabilmek ve mizahın doğasını sinematik karakterler aracılığıyla ele alırken derinlikli bir

OPEN ACCESS creative commons COPE

analiz ortaya koyabilmek adına Martin vd.'nin (2003) mizah kullanımındaki bireysel farklılıklara ilişkin dört boyutlu modeli de metodolojik tasarıma dahil edilmiştir. Modelin "kendini yıkıcı mizah" boyutu, kişinin kendisi üzerinden yarattığı maskelenmiş olumsuz duyguları kendisiyle alay ederek ve kendisini aşağılayarak yansıtmasıyla ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla çalışmada, başkalarının onayını kaybetme, iç dünyamızı açığa çıkarmaktan korkma ve örtülü bir savunmacı mekanizma geliştirmekle ilişkili bu "kendisiyle dalga geçme" hali, anlatının en temel ögesi olarak ele alınacaktır. Böylece literatürde diziye ilişkin yapılmış çalışmalarda ağır basan feminist perspektif ve özdüşünümsellik incelemelerinden farklı olarak felsefe, psikoloji ve sinemanın eklektizminde mizah aracılığıyla dışa vurulan içsel çatışmalara odaklanılacaktır.

1. Kavramsal Çerçeve

Fizyolojik ve psikolojik bir sürecin sonucunda ortaya çıkan karmaşık bir fenomen olarak gülme; antik çağlardan itibaren filozoflar, modern bilimin gelişmesinin sonucunda ise psikoloji, sosyoloji, dilbilim, antropoloji, edebiyat gibi birçok disiplindeki bilim insanları tarafından analizlere tabi tutulmuştur. Felsefi veya bilimsel, fark etmeksizin bu sorgulamaların tümü, başlangıçta mizahın doğası üzerine eğilmiş; gülmeye neden olan motivasyonun kaynaklarına ve işlevlerine ilişkin teoriler ortaya atılmıştır. Bu teorilere öncülük eden Yunan felsefesinde gülme, saygın bir yaşamın gerekliliğine duyulan inanca zıt bir eylem olarak ele alınmıştır. İrade eksikliğinden kaynaklandığı düşünülen gülmenin, ölçüsüz ve kontrol edilemez davranışlara yol açtığı ve sosyal düzeni bozduğu fikri hâkim olmuştur. Gülmeyi, "kendini bilmeme" hali ve üstünlük duygusuyla beslenmiş bir eylem olarak yorumlayan Platon (Morreall, 1987:10; Platon, 2010: 389a), bu bakış açısını bilhassa liderlik etmesi gereken otorite figürleri için ciddiyetsiz ve uygunsuz bir davranış olarak değerlendirmiştir. Aristoteles ise komedya ve tragedya ikiliği üzerinden geliştirdiği düşüncelerinde komik olanın zayıf, çirkin, kusurlu bir karakter taşıdığı düşüncesinden yola çıkmış; savunduğu 'yüksek' ahlaki değerlerle gülmeye üstenci bir bakış yöneltmiştir (Aristoteles, 1987: 20). Gülmeye ilişkin bu felsefi

temellendirmelerin ortak noktası ise gülmenin doğasına ilişkin üç temel kuramsal yaklaşımdan biri olan üstünlük teorisi perspektifinden hareket ediyor olmalarıdır. Bergson'un 17. yüzyılda kuramsallaştırdığı yaklaşım, basitçe bireyin başkalarının zayıflıkları veya talihsizlikleri karşısında duyduğu üstünlük hissinin gülme eylemine neden olduğu görüşüne dayanmaktadır (Ferguson ve Ford, 2008: 288).

Üstünlük teorisinin gülmenin kaynağı ve amacına ilişkin sınırlı yaklaşımı ve tek yönlü bakışı, olguyu diğer geleneksel bakış açıları olan rahatlama ve uyumsuzluk teorilerini de göz önünde bulundurarak tartışmayı zorunlu hale getirmektedir. Çünkü mizaha ilişkin çeşitlenen sorulara başka açılardan verdikleri cevaplarla bu yaklaşımlar, ancak bir araya geldiklerinde girift bir yapı taşıyan mizahın bütününe ilişkin çıkarımlarda bulunabilmeye olanak tanımaktadır. Raskin (1985:40) de bu teorilerin birbirlerini dışlamak yerine tamamladıklarını, gülme fenomenine getirdikleri bakış açılarının bir çelişki yaratmadığını vurgulamıştır. Bu bağlamda Levinson (1998: 3711) üstünlük teorisinin ve bireye sağlanan içsel huzura dikkat çeken rahatlama kuramının, mizahi tepkinin nasıl bir etki yarattığı ile yani sosyal-davranışsal yönüyle ilgilendiğini belirtmiştir. Morreall (2007: 17-18) Freud'un kuramsallaştırdığı rahatlama teorisinin, faaliyete geçen psikolojik süreçlere ve bastırılmış duygusal gerilimleri gülme yoluyla dışa vurmaya vurgu yaptığını ifade eder. Bu görüşe göre gülme, yaşanan gerilimler ve içerisine girilen mücadeleler sonucunda yaratılan enerjinin, doyma noktasına ulaşarak salıverilmesiyle meydana gelmektedir. Dolayısıyla Freud'un kuramsal yaklaşımının bütününe hâkim olan bastırılmış güdüler, mizah bağlamında da benzer şekilde ele alınmıştır. Ona göre toplumsal düzeyde ortaya çıkmasına engel olduğumuz, cinsellik ve düşmanlıkla bağlantılı dürtülerimiz, yaptığımız şakalarda kendini ele vermektedir.

Karşı konulması güç ilkel dürtülerin baskılanmasını uygarlığın ve eğitimin önemli katkısı ile açıklayan Freud (2023: 135-138), istemsiz biçimde sahip olduğumuz ve "id"in temsil ettiği haz ilkelerinin, dış dünyanın toplumsal süreçleri tarafından boyunduruk altına alındığını belirtir. Bu ehlileştirme, toplumsal yaşam içerisinde var olabilmesi için bireyin bizzat kendi bilinci tarafından uygulamaya çalıştığı bir ödün

OPEN ACCESS creative commons COPE

verme biçimi ve zorunlu olarak sağlayacağı uyumun anahtarıdır. Diğer yandan insanın tüm içgüdüsel itkilerini ortadan kaldırarak medeniyetin gerekliliklerini bütünüyle yerine getirebilmesi de söz konusu değildir. Bu durumda birey, çözümsüz bir çatışma halinde süren baskılama sürecinde; kimi zaman alaycılık kimi zaman müstehcen ve kaba bir mizah kimi zaman ise diğer bireyleri değersizleştirme amacı taşıyan saldırgan şakalar kılığında alıkonulduğu tatmini geri alma uğraşı içerisindedir. Böylece mizah, belirli bulunan ve kabul görmüş ahlaki yasaların dayatmalarından kısa süreli bir kaçışın dolaylı yolu haline gelerek rahatlama sağlayacaktır.

Gülmenin insan psikolojisi üzerindeki önemli etkileri nedeniyle gelişen bu psikanalitik perspektifin, mizahın bir teori olarak ve bilimsel bir bakış açısıyla ele alınmasında etkili olduğu görülmektedir. Öncesinde daha çok felsefi bir bakışla ele alınan fenomenin, psikoloji disiplininin yoğun ilgisiyle, kuramsal düzeyde ele alınır ve kategorize edilir hale gelmiştir. Psikanalitik teoriyle bu yakın ilişkide mizah, aynı zamanda çatışma ve stres unsurlarına karşı duygusal gerilimi azaltarak psikolojik dengeyi sağlamaya yardımcı "savunma mekanizma"larından biri olarak da ele alınmıştır. Sigmund Freud tarafından ilk kez *The Neuro-Psychoses of Defence* (1894) çalışmasında kullanılan kavram, zihnin acı veren duygulanımlardan ve çatışmalardan kurtulmak isterken gösterdiği bilinçdışı işlevi ele almaktadır (Cramer, 2015: 525). Böylece içgüdüsel motivasyonlara ket vurulmakta, birey dürtülerinin neden olduğu duygulanımlarla farkında olmaksızın uzlaşma yoluna gitmektedir. Söz konusu uzlaşma; üzüntü, öfke, korku, endişe, utanç, kıskançlık gibi duygular veya cinsel arzular gibi itkilerin; karşılaştığı direnç karşısında bastırma, karşıt tepki oluşturma, yansıtma, kendine yöneltme gibi birçok savunma mekanizmasını kullanarak dönüşümünü ifade etmektedir (Freud, 2011: 37).

Savunma mekanizmaları, anlık ve kısa süreçlerde kişinin endişelerinden kurtulmasını sağlamasına karşın, bilincin kendini korumasının her zaman pozitif gözüken bir şekilde gerçekleşmediğini de göstermektedir. Sorumluluklarının reddi veya dışsal faktörlere bağlanması, istenmeyen duygulanımların başkalarına atfedilmesi, bireyin

gerçeklikten ve hislerinden kaçması gibi birçok davranış biçimiyle gerçek sorunları çözmenin ve duygusal olgunluğa ulaşmanın önünde birer engel de oluşturabilmektedir. Kendine yöneltme örneğinde birey, görünürde eğlenceli mizahı ve alaycılığı ile benliğine derinlemesine bir aşağılama veya yargılama yöneltebilmektedir. Çelişkili gibi görünmesine karşın "bir espri gülünç bir tezat ortaya koyan bir yargılamadır; (…) kendine has biçimine ve gözler önüne sermenin özgür alanına sadece yargılamada erişir" (Fischer'dan akt. Freud, 2023: 6). Bu nitelendirme aynı zamanda gülüncü doğuranın iki şey arasındaki karşıtlık ilişkisi olduğu fikrine dikkat çekmesi bakımından da önemlidir. Tam bu noktada zıtlıkların yan yana getirilmesinin öngörülemez bir duygu durumuna ve sonucunda gülmeye neden olduğu fikrine dayanan "uyumsuzluk teorisi" ortaya çıkmaktadır.

Uyumsuzluk teorisi, mizahın biçimsel nesnesine yönelerek (Lintott, 2016: 347) gülmeyi önceki deneyimlerimizin şekillendirdiği mantıksal şemalarla tutarsız, beklentilerimizle çelişki içerisine giren durumlarla temellendirmektedir. İnsanın gündelik deneyim ve eylemleri, geçmiş deneyimlerinin inşa ettiği birtakım kalıpların takibine dayanmaktadır. Bu takibi ve zihinsel normlarımızı sekteye uğratacak değişimlerin ani etkisiyle gülme arasındaki ilişki, uyumsuzluk teorisinin arkasında yatan temel prensibi oluşturmaktadır. Savunuculardan Kant'a göre mizah, bireyler arası etkileşimlerden; sınıf, cinsiyet, yaş, eğitim, etnik veya dini temellere dayalı karmaşık sosyo-kültürel durumlardan çok, bilişsel süreçlerle daha yakından bir temas içerisindedir (Morreall, 2007: 11). Mevcut bilgileri, yenileri doğrultusunda bir kez daha yapılandıran biliş süreçlerine odaklandığı çalışmasında Latta (1999: 101) uyumsuzluk teorisinin özünü, Antik Roma döneminin önemli şairlerinden ve satirik eserleriyle ünlenmiş Horace'in sözleriyle açıklamıştır:

> Bir ressam bir insan kafasını bir atın boynuyla birleştirmeyi ve toplanan uzuvların üzerine çok çeşitli renkteki tüyleri yaymayı seçseydi, böylece tepede güzel bir kadın olan şey, aşağıda siyah ve çirkin bir balıkla bitseydi dostlarım (…) gülmekten kaçınabilir misiniz?

OPEN ACCESS creative commons COPE

Beklenmedik mantıksız bir bağ veya doğrudan abartı ile karakterize olan bu mizah algısı, "gülmeye yol açacak her şeyde saçma bir şey olmasını" gerektirmektedir (Kant, 2006: 207). Böylece mizahi eylemin en basit ama aynı zamanda en temel olgusu olan gülümseme, mantık dışılığın ve absürdün tetiklediği anlık bir meydana geliştir. Bu noktada 'saçma', anlamın bulunamadığı veya irrasyonel olarak algılanan durumların neden olduğu mizaha işaret ederken, aynı zamanda yaşam ve ölümün ironik anlamsızlığıyla temellenen varoluşçuluk felsefesiyle de kesişmektedir. Örneğin Camus'un ölüme mahkûm bir varoluşun çelişkisiyle yüzleşebilme ve yaşamın bu ironik doğasını kabullenebilmeye ilişkin yaklaşımıyla şekillenen absürdizm felsefesi, mizahta derin etkiler bırakmıştır.

> İnsanın durumunda hem sönmez bir büyüklük hem de temel bir uyumsuzluk vardır. İkisi üst üste gelir. Her ikisi de bir daha söyleyelim, tinsel taşkınlıklarımızı bedenin geçici sevinçlerinden ayıran gülünç kopuşta belirir (Camus, 2023: 149-150).

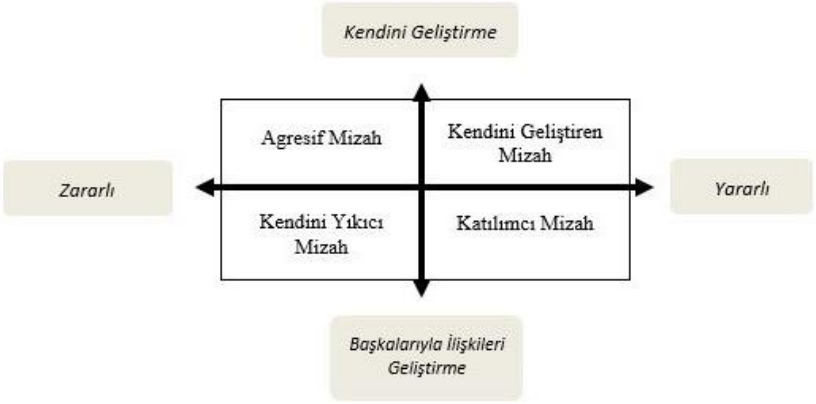
Schopenhauer da (1969: 59) gülmenin nedenlerini, kavramlara ilişkin algımızla nesnelerin gerçek varlık biçimleri arasındaki uyumsuzluğa dayandırmış, sözel veya eyleme dayalı olması fark etmeksizin karşıtlıklara ihtiyaç duyduğunu belirtmiştir. Ona göre dayanak noktasını karşıtlıkların oluşturması dolayısıyla kahkaha, paradoksal bir olgudur. Uyumsuzluk, durum ve ifadelerin beklenmedik tersine dönüşleri, paradoks ve belirsizlikler ironiye elveriş sağlarken, ironi de içsel olan ile dışsal olanın çatışmasında bireye güçlü bir varoluş potansiyeline ulaşma şansı tanımaktadır. Lippitt (2000:159) ise gülüncün doğasındaki uyumsuzluğun, çelişkileri meydana çıkardığını ancak bu çelişkilere rağmen sağlanan uyumun, kişinin mevcut benliğini aşmada önemli bir destekçisi olacağını savunmuştur. Bu durumu gıdıklanma gibi fiziksel uyarılmalara eklediği zihinsellik perspektifiyle Schopenhauer'in görüşleri bile değiştiremeyecektir. Çünkü sinir, utanç, rahatsızlık, sarkastik espriler de gülmeye neden olabilir (Lewis, 2005: 37). Dolayısıyla uyumsuzluk teorisinin basitçe özetlediği üzere; gülme fenomeninin sürpriz durumlar, çelişkiler, tersi gerçekleşmesi umulmamış ile vuku bulduğunun doğrulanmasına karşın ironi ve alayla yoğrulmuş

mizahın, basitlikten uzak bir karakter taşıdığı ve eğlenmeden ibaret olmadığı da ortaya çıkmaktadır.

Hem uyumsuzluk teorisine hem de diğer başat mizahi yaklaşımlara yönelik bu kapsam yetersizliği eleştirilerinden biri de kişiliğin ve bu kişiliğin şekillendiği sosyal ortamların değişkenliğidir. Sabit ve herkes tarafından komik bulunan bir olgudan söz edilemeyeceğinden, mizah algısı ve takdirinin oldukça öznel bir fenomen olduğunu söylemek mümkündür. Mizah bireyden bireye değiştiği kadar gruptan gruba, toplumdan topluma da farklılıklar göstererek kişinin sosyal geçmişiyle bağını da kanıtlamaktadır. Dolayısıyla Raskin'in mizaha yönelik "kısmen doğal, kısmen edinilmiş" tanımı da anlam kazanmaktadır. Doğaldır, çünkü insanda ayrıksı bir özelliği var etmektedir; ancak aynı zamanda yapaydır, çünkü psiko-sosyal faktörlerin tümünden etkilenmektedir (Kuipers, 2006: 2; Raskin, 1985: 2). Mizah anlayışındaki bu bireysel çeşitliliği vurgulayan bir kavram olarak 'mizah duygusu'nu etkileyenlerin neler olabileceğine ilişkin kümülatif çalışmalar ise mizahı felsefenin alanından çıkararak pozitif bilimlere yakınlaştıran, daha çok kanıtlanabilir 'teori'ler bağlamında ele alan psikoloji disiplini içerisinde bir taksonomiyi meydana getirmiştir. Böylece bireylerin şakaları ve diğer mizahi uyaranları anlamlandırabilmeleri, bu neşeyi ifade etme şekilleri, hangi çeşit şakaları ve mizahi olguları komik buldukları, kendilerini güldüren bu mizahi olaylara ilişkin hafızaları ve mizahı bir başa çıkma mekanizması olarak kullanma eğilimleri gibi birçok değişken bu sıralama içerisine dahil edilmiştir (Martin, 1998: 16).

Bireysel algı ve kullanımı açıklama çabası sonucu tespit edilmiş bu kişisel eğilimler içerisindeki başa çıkma mekanizması vurgusu, bilhassa mizah stilinin dört boyutundan biri olan "kendini yıkıcı mizah" açısından önem taşımaktadır. Dört boyutuyla mizahın kişisel stillerini ele alan bu modelde, katılımcı ve kendini geliştiren mizah daha pozitif; agresif ve kendini yıkıcı mizah ise daha olumsuz bir potansiyeli ortaya koyarak iki uçlu bir şema meydana getirmektedir.

OPEN ACCESS creative commons COPE



Şekil 1: Mizah stilleri modeli (Vrabel vd., 2017: 239)

Kendini yıkıcı mizahta kişi, kendi öznelliğine yönelttiği aşırılığa varabilen alaycı bir tutuma, zayıflık ve kusur olarak gördüğü yönlerini pekiştirip olduğundan daha negatif biçimde mizaha dönüştürme alışkanlığına sahiptir. Kişi, özgüveninin zedelenmesi pahasına kendi görünüşü, zekâsı veya yeteneklerinin aşağılanmasına müsaade ederek özünde başkalarının onay ve sevgisini kazanabilme amacı gütmektedir. Bu aynı zamanda öznenin kendisine yönelmiş eleştirelliğini, saldırganlığını ve derin depresyonunu maskeleyerek inşa ettiği savunmacı sistemin de bir parçası olabilmektedir (Kubie, 1971: 862). Mizah kullanımındaki bireysel farklılıkların psikolojik iyilik hali üzerinde ne tür etkileri olduğuna ilişkin araştırmasında Martin vd. (2003: 52-53) bu mizah tarzının düşük benlik saygısı, duygusal ihtiyaçların bastırılması, yaşama dair sorunların duygulanımlarda neden olduğu çatışmalardan kaçınma ile ilişkili olduğunu belirtmiştir. Bu yönleriyle sık kullanımı bireye negatif etkilerde bulunabileceği gibi pozitif potansiyeller taşıyan mizah boyutlarından da bütünüyle ayrılamaz. Katılımcı, agresif veya kendini geliştiren bir mizahla belli bir seviyeye kadar örtüşmeler bulunacak; örneğin başa çıkamadığı gerçekliklerin verdiği zarardan kendisini mizahla koruyarak pozitif bir potansiyel de barındıracaktır.

Tüm bu teorik çıkarımlar doğrultusunda mizahın hem içsel kuvvetlerden hem de dışındaki dünyaya bir reaksiyon olarak ortaya

çıkan ikili bir halden meydana geldiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda literatür tanımıyla bir "feminist cringe comedy" (Marso, 2018) başkarakteri olan Fleabag'in sevdiği birinin ölümü gibi travmatik olaylarla ilgili suçluluk duygularını ve derin duygusal acılarını bastırma girişimleri, kendine yönelen rahatsız edici bir komediyle dışa vurulmaktadır. Bir parçası olmayı umduğu toplumsal yaşantıyla çatışan yönleri "uyumsuzluğu", çözümlemeye ve en azından baş etmeye yönelik girişimlerinin alaycı biçimi ise "yıkıcı" bir mizahı doğurmuştur.

2. Fleabag Dizisi Analiz ve Bulguları

Araştırmanın bu bölümünde örnekleme alınan *Fleabag* (2016)[1] dizisi, "uyumsuzluk teorisi" ve "kendini yıkıcı mizah" kavramı ile, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz tekniğinin uygulanmasıyla analiz edilmektedir. Bu sayede, dizideki mizah ögelerinin hikâyeyle kurduğu ilişkiyi, komik öznenin yaşamda oluş biçimi ve bakış perspektifi doğrultusunda tespit etmek olanaklı hale gelecektir. Dizinin analizinde temel yapı "Mizah Kurulumunda Öznenin Duygular Arası Konumu" başlığı ile çerçevelendirilmektedir. Bu çerçeve etrafında "Trajik Olaylar Karşısında Komik Özne", "Gündelik Yaşam Karşısında Komik Özne" ve "Özdeşsizlik Üzerinden Komik Özne" kategorileriyle dizinin mizahi anlatısı detaylıca analiz edilmektedir.

2.1. Mizah Kurulumunda Öznenin Duygular Arası Konumu

Fleabag komedi türünde bir dizi olmakla birlikte, anlatısına dramatik unsurları da etkin bir biçimde dahil etmektedir. Dizinin anlatı bütünlüğünde mizah, zemin olarak merkezi bir rolde konumlanmakta, dram ise mizah unsurlarının bazı kısımlarına dağılmaktadır. Böylece hikâyenin esas kişisi, her iki duygu durumunun da başat kişisidir. Hikâyenin mizah ile bütünleşmesi ise komik olanla trajik olan arasındaki uyumsuzluktan doğmaktadır. Bu uyumsuzluk her şeyden önce

[1]*Fleabag*, 2 sezondan oluşan komedi-dram türünde bir dizidir. Hikâye, kadın karakter etrafında ilerlemekte ve karakterin hem kendisi hem de yakınlarıyla kurduğu ilişki, gündelik yaşam meseleleri üzerinden aktarılmaktadır.

OPEN ACCESS creative commons COPE

gülünmeye değer olanın yaşamda kendisini göstermesiyle başlamaktadır.



Görsel 1: Filmin başkarakteri (komik özne)

Bergson'un da belirttiği gibi komik olan kesinlikle insan sınırları dışında değildir. Örneğin, bir manzara güzel, çekici veya çirkin olabilmektedir. Ancak nasıl göründüğü fark etmeksizin gülünç olamayacağı kesinlik taşımaktadır. Benzer bir biçimde, herhangi bir hayvanı ya da nesneyi gülünç bulmak olanaklıysa da bu durum ancak ona yüklenen insan ifadeleri ile mümkündür (Bergson, 2009: 7). İnsan, mizahın yaşamda belirişine doğrudan etki eden bir canlıdır.

Mizah, iyimser ve hoşgörülü bir kalbin ürünü olarak görülmekte ve bu durum, şaka unsuruna temel olan kibirli duruş ya da alayın saldırgan kötülüğünden farklı düşünülmektedir (Ermida, 2008: 3). Buna karşın gülmenin genişleyen ve başkasını da etkileyen bir yönü daha vardır. Kişi güldüğünde psikolojik bir rahatlama sağlamakta ve diğer insanlara duygu aktarımı sayesinde sosyalleşmeye aracı olmaktadır. Fakat aynı anda gülme, üstünlük, aşağılama, dışlama ve küçümseme gibi amaçlar için de kullanılmaktadır (Ceyhan Coştu, 2020: 136). Ancak bu dizide, hikâyenin ortaya koyduğu yapı, gülmenin küçümsemeyle yarattığı üstünlük değil, anlayıştan açığa çıkan empati hissidir. Anlatıda hiçbir durum, abartılı komik ya da absürt değildir. Komik öznenin devamlı seyirciyi de yanına alan tavrı, bu üstünlüğü ya da aşağılamayı bertaraf etmektedir. Çünkü buradaki mizah ögeleri, salt kötülüklerin bir aradalığından doğan absürtlüklerden oluşmadığı gibi her

şeyin toz pembe olduğu bir dünyayı da tasvir etmekten uzaktır. Esasında hüzün de eğlence de gizlenmiş aralıklarda değildir. Her iki duygu durumunun belirgin olduğu yaşanmış ve yaşanmakta olan olaylar vardır. Bunların bir kısmı geçmiş zamanı bir kısmı ise şimdiki zamanı meşgul etmektedir. Özellikle şimdiki an, karakterin çelişik anlarının tanıklığında olan andır. Psikolog ile gerçekleştirdiği görüşmede, ona sorulan "aşık mısın?" sorusuna gülerek ve alaycı bir tavırla verdiği "hayır!" cevabı, anda kurulan çelişikliğin bir ifadesidir. Çünkü karakterdeki temel çatışmalardan biri aşkı arayış ve aşkı reddediş üzerinedir.



Görsel 2: Psikoloğun baş karaktere "hiçbir şey komedi perdesinin arkasında kaybolmasın" sözünü de ilettiği seans sahnesi

Trajedi ile mizahın zamansal kurulumu daha en başından seçimini yapmıştır. Hikâyenin trajediye ait olan kısımları, ağırlıklı olarak geçmiş zaman yaşantılarıdır. Mizah unsuru ise geçmiş zamanın etkisinde, başkarakterin perspektifinde doğmaktadır. Böylece mizah, şimdiki zamanı kuşatan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçmiş ve şimdi arasında konumlanan özne ise, bakış açısı nedeniyle mizahın yaratıcı rolünü üstlenmekte ve böylece, trajik olan ait olduğu yere, yani geçmişe gönderilmektedir. Öznenin varlığı, uyumsuzluğun ve yıkıcılığın etkisinde, bir karşı koyuş biçimi olarak şimdidedir. Ancak öznedeki bu zamansallık, onu daima şimdiki zaman akışına sabitlememektedir. Çünkü, trajik yaşantılar ve geçmiş zaman anları, kimi kez onun şimdisine hücum eden anlardır. Kısa kesitler halinde hikâyeye dahil olan bu

OPEN ACCESS creative commons COPE

anlar hem hikâyeye yönelik bilgi içermekte hem de öznenin iyi tanımlanmasına etki etmektedir. Zaten öznenin yaşamla kurduğu bağlantının anlaşılırlığı da tam olarak bu gibi anlarda açıklık kazanmaktadır. Hikâyenin merkezindeki komik özne, trajik olayların gerisinde konumlanan bir özne değildir. Hatta öyle ki yaşanan pek çok olumsuzluk, sert konular arasından seçilmekte ancak bu noktada anlatının durduğu yer esnek ve naif bir duruşu simgelemektedir. Başka bir ifadeyle anlatı, trajik anları açan ve özneyi orada anlamlandıran bir yapının yanında değildir. Geçmiş zaman anlarına alan açan ancak özneyi bugünde/şimdide var eden bir yapıdadır. Yine de karakterin kişilik kurulumu, trajik anların onda yarattığı hezeyanlardan ve bu hezeyanlarla baş etme sancısından doğmaktadır. Çünkü karakter, geçmişte yaşanmış olayların onda süregiden/süregidecek gerçekliğinde hem de bu sürekliliğin ortaya koyduğu etkidedir. Yaşamın baş gösterdiği iyi-kötü her durum doğal bir sonucu ortaya çıkarıyor gibi gözükmektedir. Bu sonuç, olana gülme ve olanı yıkma üzerinedir.

Hem içten hem de yabancı olan bu anlıksal yani zayıf güç, dışarıya ve yabancıya karşı baş kaldırır. Kimi zaman dışarıdan ve kaygan koşullardan doğar, kimi zaman da alaycının kendi düşüncesi ve kendi bilincinden. İlk durumda, alaycı, önce dünyaya saldırır; ötekilere, mevcut topluma. Düşüncesiyle onları kınar ve reddeder. İkinci durumda acımasız ve öldürücü gücünü öncelikle kendine yöneltir; kendini reddeder ve kendini reddetmek için içinde bulunduğu dünyanın ve toplumun yanlışlarını ortaya serer. (…) İkinci durumda romantik alaycılıkta, dışarısı ikinci derecede önemlidir, ben'in kendini aşmak için, mutlak olmak ve sonu gelmeyen öznelliği doğrulamak için gösterdiği çabaya bağlıdır. Her iki durumda da alaycılığın var olabilmesi için bilincine varılan bir anlaşmazlığın bulunması gerekir. Alaycılık bu anlaşmazlığı çözmek yerine hem bu anlaşmazlığı hem de bu konudaki bilinçliliği artırmaya çalışır (Lefebvre, 2001: 134).

Olumsuz yaşantılar kimi zaman karakterden bağımsız, kimi zaman da onunla sıkı sıkıya ilişkilidir. Dolayısıyla özneyi mizah duygusuyla sempatik kılan ögeler, trajik meselelerin bazı durumlarda onda yol açtığı eylemlerin yanlışlığını nötr bir noktaya taşımaktadır.

Buradaki nötr etki karakteri hem gerçek kılmakta hem de onun her şeye karşın yaşama kahkaha atmasını felsefi bir içeriğe kaydırmaktadır. Böylece mizah unsurları, olayların yaşanma anlarından çok, onlarla ne yaptığıyla ilgilidir. Geçmiş ve şimdiki zaman konularının merkezindeki öznenin bakış açısı, dizinin mizah unsurlarının kurgulanmasında temel yapıdır.

2.1.1. Trajik Olaylar Karşısında "Komik Özne"

Hikâyede öznenin konumu, komik meselelerin gündelik yaşamda kendisini gösterdiği küçük anların arasıdır. Dizinin hikâye aktarım zamanı, karakterin şimdiki zamanına yöneliktir. Gelgelelim karakter yaşama ilişkin bazı aksaklıkları yalnızca gündelik anlarının içinden deneyimlememektedir. Geçmiş zaman trajedisi, alarmı daima kurulu bir hatırlatıcı-uyandırıcı etkisindedir. Böylece öznenin yaşamla kurduğu eğlenceli ilişkili, geçmiş zaman trajedisi yüzünden kimi zaman sekteye uğramakta; bununla birlikte mizah, trajik olanla baş etme noktasında da başka bir işlev kazanmaktadır.

Trajik unsurlar filmin temel anlatısını oluşturmamaktadır. Zaten türü gereği de bu dizi mizah temelli bir hikâyedir. Buna rağmen gülünecek meseleler yalnızca bugünün sıradan anlarından oluşmamaktadır. Öznenin geçmiş zaman varlığında acıyla deneyimlediği anlar da mizahının belirleyicisi olmaktadır. Çünkü hikâyedeki karakterin toplumla uyumsuzluğu, boş vermişliği, devamlı bocalama halleri, geçmiş deneyimlerinin zorunlu bir sonucudur. Kişilerin yaşam serüveninde iyi veya kötü olarak tanımlanabilecek pek çok deneyimi, deneyimlenen şeyin kimi kez kıskacına takılmayı kimi kez de ondan gülerek ayrışmayı gerektirmektedir. Zaten dizinin iki sezon boyunca anlattığı da trajedinin hiçbir zaman mizahtan tamamıyla kopmadığıdır. Bu iki durumun birbirinden uzaklaştığı anlar da vardır. Ancak yaşam bu uzak anlara karşın, bir biçimde yolunu bulmakta her türlü etkiyi birbiri içine harmanlamaktadır. Dolayısıyla bireyin varoluşu bazen komik bazense trajik olayları, gülme eylemi ile bütünlüklü bir yapı içinde sunmaktadır.

OPEN ACCESS creative commons COPE

Dizideki karakterin rutinlerine eşlik eden trajik unsurları ölüm, ayrılık ve yalnızlık temaları oluşturmaktadır. Bu temalar arasındaki ölüm, geçmiş zamanın konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Karakter annesini de en yakın arkadaşı Boo'yu da kaybetmiştir.[2] Bu kayıpların ondaki etkisi beklenildiği üzere sona ermemiş ve devamlı onda kalarak yaşamının bir parçası haline gelmiştir. Ölümden doğan yitim, onda yer yer beliren suçluluk duygusunun da bir uzantısıdır. Özellikle en yakın arkadaşının ani kaybı, karakterin varoluş özelliklerinin ortaya koyduğu yapı ile ilişkilendirilmekte ve bu iki durum birbirine sıkı sıkıya bağlanmaktadır. Arkadaşının sevdiği adamla yaşadığı kısa süreli birliktelik, ölüm ve kaybı hem yaşamsal hem de bireysel bir gerçeklik olarak yapılandırmaktadır. Bu olgular bir yanıyla bireyden bağımsız salt yaşam gerçeklikleridir. Ancak aynı anda bireyi saracak ve onda baş etmesi güç yeni etkiler yaratacak yeni durumlara da işaret etmektedir. Böylece hikâye, geçmiş zaman anlarını sık sık seyirciye de karaktere de hatırlatan bir anlatı yapısıyla kurgulanmakta ve bu kurguda karakterin yakın arkadaşıyla kurduğu ilişki hem mizahın hem trajedinin konusu olmaktadır.



Görsel 3: Geçmiş zaman trajedisi sıklıkla bu sahne ile başkarakterin belleğinde belirmektedir.

[2] Belleğinde sıklıkla arkadaşından kesitler yer almakta ve bu anlarda aynı görüntü seyirci ile de paylaşılmaktadır. Gerçekte ise ne olduğunun bilgisini başkarakter, seyirciye dönerek şu şekilde açıklamaktadır: "Boo'nun ölümü gazetelere çıktı. Yerel kafe çalışanına, bisiklet, araba ve bir bisiklet daha çarptı."

Arkadaşlar, birbirlerinin ortak zayıflıkları ve utanç verici anlarını açığa çıkaran, eğlenceli deneyimleri takas ederek birlik duygusu geliştirebilen kişiler olarak görülmektedir. Bunun devamında mizahi hikâyeler kendisini doğal bir biçimde ortaya çıkarmaktadır. Çünkü buradan doğan yakın ilişki, rahatsız edici kişisel deneyimleri de ele alırken mizahi bir bakış açısı benimseyebilmekte ve bu süreçte endişelerini hafifleterek, sorunlara mesafe kazandırabilmektedir (Ervin-Tripp ve Lampert, 2009: 3-4). Hikâyedeki ana karakterin yaşamında mizahı ve trajediyi ortaya koyan nedenlerden biri arkadaşlık ilişkisidir. Bu nokta aynı zamanda karakterin uyumsuzluğunun da yıkıcılığının da en belirgin kanıtı niteliğindedir. Çünkü o zaten ailesinin ve toplumun ondan beklentilerinin oldukça dışında kalan, bunun rahatsızlığını taşıyan biridir. Bu rahatsızlık, etki ettiğini düşündüğü bir kayıpla eşleşince, kaçınılmaz bir suçluluğu da beraberinde getirmektedir. Yaşam ona "uyumsuzsun ve bu nedenle de suçlusun" demenin bir yolunu bulmuş gibidir. Ancak buna rağmen, karakterin genel tutumu ve yaşam perspektifi kesin bir değişikliğe uğramamaktadır. Eskisi gibi devam edemediği ancak kendisini de değiştiremediği bir sıkışıklık halini deneyimlemektedir. Kendiliği, dönüşümün eşiğinde benliğinin buna direnç gösteren hallerindedir. Bu direnç, dizideki mizah unsurlarının en belirgin ögelerinden birini oluşturmaktadır. Uyumsuzluğunu sürdüren karakterin gündelik yaşam aksaklıkları, mizah duygusunu da benzer biçimde devam ettirmektedir. Yine de yaşamdaki keskin meseleler, sert geçişlerin uzağında ancak değişimin kaçınılmazlığındadır. Her şey aynı görünmekle birlikte, bir şeyler de değişime zorunludur. Aynılıklar, bitmek bilmeyen uyarıcı söylemler, öylesine yaşanan ilişkiler ve terk edilişlerle birlikte, trajik etkilerin yarattığı dönüşüm, yıkıcı bir davranışı da beraberinde getirmektedir. Annesini ve en yakın arkadaşını kaybeden özne, zaten varoluşunun temel dinamiği olan uyumsuzluğu daha baskın bir kişilik halinde yaşamaktadır. Çünkü öznenin bu kayıplarda hissettiği eksiklik ve suçluluk, var olma haline daha çok sarılma istenci geliştirmekte ve böylece özne kendini cezalandırmanın bir yolunu keşfetmektedir. Uyumsuzluğun devamı, suçluluğunun da süregideceği anlamındadır.

OPEN ACCESS creative commons COPE

Karakterin yaşamda yüzleşmek zorunda kaldığı ölüm ve bunun yarattığı eksiklik hissi, başka konularda da görünürdür. Özellikle aşk ilişkilerinde deneyimledikleri, bir türlü kapatamadığı boşluk hissini daha da büyütmekte ve bu durum yalnızlığının başka bir boyutta devam etmesine sebebiyet vermektedir. Aslında karakter, ait hissetmediği ancak arayışının karşılıksız kalışlarıyla sürdürdüğü zorunlu ilişkileri, eğlenceli bakış açısıyla yüklenmektedir. Yine de göreli bir istikrar taşıyan ilişkisi bile bir noktada tamamıyla sona ermekten uzak değildir. Daima orada olacağını düşündüğü sevgilisi bile ayrı kalabilmeyi başarabilmiş ve kendisine yeni bir yol yaratabilmiştir. Böylece karakter, ona mutlak bağlılık gösteren erkeği dahi yitirir duruma geçmiştir. Sonrasında tanıştığı kişilerde de zaten istediği yakınlığı ve bağlılığı kuramamaktadır. Gerçekte önem verdiği, yalnızlığına bir çıkış yolu olabilecek ilişki dünyası, devamlı bir sarsıntıyı nitelemektedir. Buradaki kayboluş, önce kabulleniş sonra da savruluşun bir tanımıdır. Arka arkaya gelen tüm bu "başarısızlıklar" yine aynı davranış kalıbıyla görünürlük kazanmaya mecburdur. Bu kalıp, her şey kötüye gidiyorsa, kötü olanda kaybolma riskini tanımlamaktadır. Bu, mevcut gidişatı fark edip onu toparlamaktan çok, kendini yitirmek pahasına akışta yok olmaktır. Özellikle dizinin ilk sezonunda karakterdeki bu tutum, kendisini açıkça ortaya koymaktadır. Ancak ikinci sezonla birlikte izleyici, yeni karar ve davranışlar içinde, yaşamında birtakım değişikliklere hevesli bir özneyi seyreder durumdadır. Karakterdeki yeni benlik sunumunun gündelik yaşamındaki eylemlerle de örtüşmesi, aşk yaşamında olumlu bir karşılaşmayı beraberinde getirmektedir. Ancak bir müddet sürecek olan bu olumluluk, yeni bir kopuşla neticelenmekte ve iyi olan yeniden kaosa sürüklenmektedir. Böylece trajik etki bir kez daha yaşama sinmiş ve karakterdeki olumlu bir dönüşümün önüne geçmiştir.

Komik özne üzerinden trajik yaşam anlarını yansıtan bu dizide, uyumsuzluk gösteren tek kişi başkarakter de değildir. Onun etrafındaki herkes, yaşamın bir noktasında bocalar haldedir. Yolunda gitmeyen şeyler vardır ve bu şeyler çeşitli biçimlerde herkesi kuşatmaktadır. Yine de başkarakteri diğerlerinden ayıran ve onu daha yıkıcı ya da uyumsuz bir noktaya taşıyan, trajik olanla baş etme yöntemidir.

Gündelik yaşamını kısa aralıklarla kesen geçmişin hoş olmayan meseleleri, onda beklenildiği gibi depresyon anları yaratmamakta, tüm olanların kabulünde yaşamda yeniden var olma tutkusu ortaya koymaktadır. Bu tutku, kimi zaman kendini yıkıcı mizah ile gösterse de yıkıcılığın içinde bir yol arayışını da eşit derecede kurgulamaktadır. Hikâyedeki bu tutum hem seyircide hem de karakterde aynı şeyi vurgulamaktadır: Trajik olanın barındırdığı komiklik. Bu vurgu Bergson'un "şimdi bir kenara çekilin, hayata ilgisiz bir seyirci olarak bakın, pek çok drama komediye dönüşecektir." (Bergson, 2009: 7) şeklinde ifade ettiği anlamı anımsatır niteliktedir.

Aşk yaşamında yolunda gitmeyen olaylar dizilimi komik özne tarafından iki şekilde karşılanmaktadır. Bunlardan ilki kaosu kabul ederek onun içinde daha çok kaybolmak (kendini yıkıcı mizah etkileriyle); ikincisi kayboluşa rağmen hayata katılmaya devam etmek (uyumsuzluk etkisini sürdürerek). Bu sebeple âşık olmaya devam etmekte ve bu duyguya olan inancını sürdürmektedir. Özellikle ikinci sezonda pederle yaşadığı ilişki tıpkı diğer olaylarda olduğu gibi iyiyi ve kötüyü eş zamanlı yaşamına taşımaktadır. Bu kez gerçek bir ilişkide kendini bulan karakter, aynı anda kaçınılmaz bir ayrılığın da eşiğindedir. Gerçekliği keyifli ve hüzünlü yönleriyle bir arada deneyimlemektedir. Bu ilişkinin yarattığı gerçeklik, karakterin kendisini daha açık ifade edebilmesine olanak tanımakta ve böylece seyirci tarafından da daha anlaşılır hale taşınmaktadır. Her şeye karşın yaşama katılma istenci özellikle pederle olan diyaloglarında görünürdür. Bu diyalogların birinde, sıklıkla hatırladığı eski dostunun geçmiş zaman görüntüleri eşliğinde, insanları unutmaktan korktuğunu itiraf etmektedir. Çünkü yaşamın, zaman kavramıyla kurduğu ilişki, yaşananları da kişileri de süreç içinde değişime zorunlu kılmaktadır. Bu zorunluluk acıyla birlikte var olma, onu özümseme ve yaşam yoluna bu biçimde devam etme dürtüsünü ortaya koymaktadır. Dolayısıyla zamanın kişide yarattığı değişim, unutma riskini de beraberinde getirmektedir. Ancak bu risk, geçmişe ait olayların ve olayların öznelerine olan hatırlama sadakatinin bir tür yıkımıdır. Bu nedenle karakter, her meselede olduğu gibi burada da ikiliklerin arasında, hatırlama ve unutma hislerinin telaşındadır.

OPEN ACCESS creative commons COPE



Görsel 4: Dizinin son sahnesi

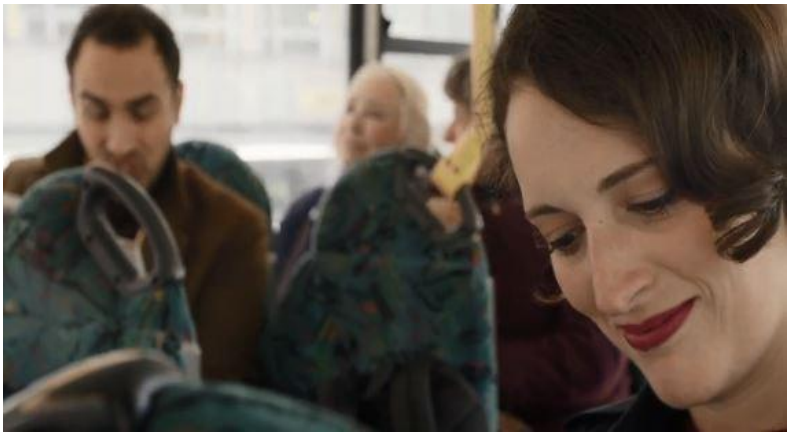
Pederle kurulan gerçeklik bağı, dizideki dramatik unsurların sona ermesi anlamı taşımamaktadır. Bu öngörülemeyen aşk, öngörülebilir bir hüznü de beraberinde getirmekte ve her şeyde olduğu gibi bu konuda da yaşamın akışı içine her türden duyguyu dahil etmektedir. Başka bir ifadeyle, başkarakter sihirli bir değnek etkisinde mucizevi bir dönüşümü nitelemekten uzaktır. Her şey her zaman olağanlığında, iyi ile kötünün, birliktelik ile ayrılığın bütünlüğündedir. Yaşam olumlu sürprizlerden çok, olumlu görünen sıradanlığın çeperindedir. Önce peder sonra da karakter, abartıdan uzak naif bir hüzün içinde sahneyi terk etmekte ve her biri (seyirci dahil) yaşamına kaldığı yerden, bilindik akışıyla geri dönmektedir.

2.1.2. Gündelik Yaşam Karşısında "Komik Özne"

Gülme rastgele, kendiliğinden bir duygu boşalımı şeklinde, öznel ve toplumsal biçimleriyle görünürlük içindedir. Bu görünüş, mizah ve komedya ile sanatsal bir anlatıya dönüşmekte ve gülme, bir sonuç halinde karşımıza çıkmaktadır (Ceyhan Coştu, 2020: 135). Anlatıda mizahi yapının kurulumu, öykü ve karakterin gündelik yaşam koşuşturmaları etrafında toplanabilmektedir. Kişilerin yaşamla olan mücadelesi, kimi aksaklıkların yarattığı absürt durumları, mizahın içine atmaktadır. Böylece gülme, yaşamın sıradan anlarının yarattığı olumlu-olumsuz etkilerin bir sonucu olarak karşımıza çıkmakta ve seyirci,

karakterle ortak bir anı, benzer bir duygu durumu içinde yaşamaktadır. Dizinin ilk anlarından itibaren aktarılmaya başlayan karakterin gündelik yaşam etkinlikleri, onu ilk olarak süreklilikten uzak ilişkiler ağı içinde konumlamaktadır. Seyircinin hikâyeyle yakınlığı (ya da uzaklığı) bu tema üzerinden kurgulanmaktadır.

Empati, dizi boyunca karakterin çeşitli özelliklerinin aktarımıyla birlikte adım adım sağlanmaktadır. Bu adımın başlangıcı, karakterin kendini yıkıcılığının da bir göstergesi olan ve bunu mizah ile maskeleyen, değişkenlik içindeki aşk ilişkilerine dairdir. Zaten dizinin hemen başlarında izleyici, karakterin otobüste tanıştığı bir adamla olan diyaloğunu seyretmekte ve bu anlardan birinde, karakterin "kendimden nefret ediyorum" cümlesini işitmektedir. Karakteri de onu komik hale taşıyacak özne konumunu da güçleştiren bu anlar, empati kurulumunu henüz tanışmamışlığın etkisiyle ertelemekte ve özdeşleşmeyi[3] sonraki sahnelere saklamaktadır.



Görsel 5: Karakterin ilişkiler sürecini ve bunun değişkenliğini seyirciye tanıtmaya başladığı sahne

[3] Esasında dizide özdeşsizlik üzerinden de sağlanan bir yakınlık kurgusu söz konusudur. "Özdeşsizlik Üzerinden Komik Özne" başlığında bu durum detaylandırılmaktadır.

OPEN ACCESS creative commons COPE

Empati teorisi, yalnızca karşımızdaki kişinin duygusal durumunu değil, onda o duyguya neden olan durumu da anlamayı gerektirmektedir (Allen, 2012: 198). Bir şey hissetmek, o kişinin dünya görüşünü hayal gücüyle kavramak ve böylece duygusal bir yakınlık paylaşmaktır (Gaut, 2010: 138). Esasında filmler çokanlamlı yapılardır. Belirli karakter ve durumlara olan tutum, kaçınılmaz olarak öznel konumlardan etkilenmektedir. Ancak yine de izleyiciye, tercih edilen bir bakış açısı yaratılmakta ve bazen o bakış açısını benimsemek, dünyayı normalde gördüğümüzden farklı bir şekilde görmeyi gerekli kılmaktadır. Bu, "sanki başkasının gözleriyle bakıyormuş gibi" etkisiyle ortaya çıkmaktadır (Landsberg, 2009: 224). İzleyicinin komik özneyle kurması beklenen ortaklık, mizahı anlayışlı bir zemine taşımakta ve böylece gülme eyleminde bir konfor yaratmaktadır. Dizinin olay örgüsünde mizah ögelerini ortaya koyan unsurlar, gündelik yaşam akışında gerçekleşen, o an yaşanmakta olanlardır. Bu nedenle hikâyenin zamanı şimdiki zamandır. Geçmiş zamanın bugüne taşıdığı etkiler trajik meseleleri gündeme taşırken, bir taraftan da yaşamın olağan akışı durmaya müsaade etmeyen olağanlığındadır. Mizah tam da bu akış içine iliştirilen ve karakterle doğrudan ilişki kuran bir yapıdır. Hikâyenin başkarakter etrafında dönmesi ve hikâye zamanının şimdiyi göstermesi, mizah çerçevesinin temel belirleyicisidir.

Karakterin gündelik yaşamı, belli kişiler etrafında süregiden son derece normal bir yaşamdır. Büyük olaylar ya da aksiyonlar gündelik yaşama dâhil değildir. Dolayısıyla mizah, keskin olayların heyecan yaratan etkilerinden çok, gündelik sorunların kişilerde yarattığı duyguya yöneliktir. Ancak bu duygu çoğu kez, karakterin mevcut sorunları ciddiye almamasıyla, alaycı bir perspektiften sunulmaktadır. Bu umarsız tavır, önce uyumsuzluğu sonra da mizahı yapılandırmaktadır. Bununla birlikte, iş ve ilişki konuları karakterin uyumsuzluğunun en belirgin konuları olarak karşımıza çıkmakta ve bunlar, gündelik hayatın çeşitli anlarına dağıtılmaktadır. Başka bir ifadeyle gündelik yaşam, çok da büyük görünmeyen sorunların, "yıkıcılık" üzerinden aktarıldığı; yıkıcılığın da mizah tarafından maskelendiği anları olağan bir akış içinde sunmaktadır.

Karakterin kendisini uyumsuz olarak gösterdiği konular, toplumsal yapılar üzerinedir. Bu yapının ortaya çıkardığı uyumsuzluk kategorileri ise cinsiyet, aşk, aile ve iş konuları etrafında toplanmaktadır. Karakter tüm bu yapıları en azından bireysel anlamda yok eden bir duruşa sahiptir. Üzerine çok düşünmeden yaşadığı (ve bir tür kaçış olarak gördüğü) cinsel hayatı ve kadın olarak var olmanın onda yarattığı çelişik feminist tavır, birtakım ikilikler yaratmaktadır. Karakterin ikilikler arasında devamlı gidip gelmesi, ancak bunu son derece dürüst bir şekilde, çelişikliğin normalliği üzerinden ilerletmesi, mizahı konfor alanında kurgulamaktadır. Bu sayede gündelik yaşamın devamlı cereyan eden absürt anları, karakter aracılığıyla ciddiyetsizlikle sonuçlanmaktadır. Seyirciye, tam da şu anda olmakta olan can sıkıcı durumun, az sonra umarsızca karşılanacağı, böylece muhtemel endişe hislerinin ortadan kalkacağı bilgisi iletilmektedir. Karakterin özellikle gündelik yaşamı ve bu yaşamda takındığı tavır, komik özne benliği ile yapılanmaktadır. Resmedilen komik öznenin esas anlamı, onu görünürde kuşatan umarsızlığın, kendine karşı geliştirdiği yıkıcılıkta saklıdır. İlişkilerdeki istikrarsız ve dağınık tutum, hemen devamında kendisini gösteren iş arayışları ile de bir kez daha vurgulanmakta, böylece komik özne, gündelik yaşam oluşları etrafından tanınırlık kazanmaktadır.



Görsel 6: Uyumsuz ve yıkıcı tutumun kendisini göstermeye başladığı iş görüşmesi[4]

[4] Görüşmeyi yapan kişi, karakterin iş başvurusunun komik olduğunu söylemekte, karakter ise bu söyleme "niyetim bu değildi" şeklinde yanıt vermektedir. Alaycı tavır, kişiliğin doğal akışına karıştırılmıştır.

OPEN ACCESS creative commons COPE

Bu noktada uyumsuzluk ile kendini yıkıcı mizah tutumları birbiriyle ilişki kurmaktadır. Toplumsal yapıları reddeden ve bu nedenle kabul görmekte zorlanan bireyin, yaşama tutunmasına etki eden aykırılıkları, yeni bir döngü yaratmaktadır. Bu döngü, uyumsuzluğun yarattığı sonuçların kişinin kendisinde yarattığı yıkıcı etkiye dayalıdır. Yıkıcılık, çerçeve içine sığdırılmaya çalışılan bireyin, yalnız ve mutsuz olma pahasına burada kalmasının ısrarıyla baş göstermektedir. Başka bir ifadeyle, toplumsal yapıların dışında kalan birey kabul görmekte zorlanmakta, bu zorlanış onda çeşitli olumsuzlar yaratmakta; ancak yine de koşulsuz bir uyumu dayatmamaktadır. Böyle bir durumda mizah, kendini yıkıcı etkiyle baş göstermekte ve karakterin dünyası pek çok yönüyle bir arada aktarılmaya uygun hale gelmektedir. Anlamsız olaylar etrafında başlayıp sona eren gündelik yaşam, karakterin takındığı tavrın kararlılığı neticesinde hafiflemektedir.

Karakter gündelik yaşamdaki absürt durumlara aynı dilde cevap vermektedir. Örneğin, çok da müşterisi olmayan kafesinde gine domuzu beslemekte, bir yandan da iş başvurularına devam etmektedir. Ancak buradaki iş arayışı tıpkı aşk yaşamında olduğu gibi kaygıdan uzak bir arayıştır. Bu nedenle toplumsal olarak son derece önemli görülen iş ve ilişki dünyası, öznenin tavrında takındığı alaycılıkla ciddiyetini kaybetmektedir. Böylece tüm bu yapılar -hiç değilse- bireyin kendi dünyasında yerinden edilmekte, bedelini ise kendini yıkıcılık ile göstermektedir.

Öznenin gündelik yaşamında en çok yer kaplayan bir diğer yapı, ailesiyle olan ilişki biçimindedir. Özellikle kız kardeşiyle geliştirdiği iletişim, daimî bir çatışmayı nitelemekte ancak bu çatışmayı aynı anda uzlaşmadan uzak bir normalliğe götürmektedir. Kısaca iki kardeşin birbiriyle olan ilişkisi, tüm anlaşmazlıklara rağmen sona ermeyeceğinin güvenini veren bir ilişkidir. Ancak bu güven onları bir noktada uzlaşmaya iten/zorlayan etkilerle inşa edilmemektedir. Hatta mevcut tutumlar, uzlaşılamaz olanın kabulü ve dayatmanın reddidir. Karakterin sorunlu ilişki yapılanması babasıyla kurduğu iletişimde de görünürdür. Annesinin kaybıyla, babasının hayatına giren başka bir kadın, bu ilişkinin zedeleyicisi konumundadır. İki kadın arasındaki ilişki,

zorunluluktan doğan iyi geçinmeyi temsil etmektedir. Bu nedenle karakter, mevcut duruma karşı koyarcasına birtakım sorunlar yaratmakta, doğrudan yüzleşmediği bu kadınla kendi "uyumsuzluk" yöntemleriyle başa çıkmaktadır. Dolayısıyla yaşama ilişkin geliştirdiği her türlü karşı yöntem, memnun olmadığı tüm yapıları sarsmayı hedeflemektedir. Ancak yıkıcılık taşıyan bu eylemler, sert bir dilin geri planda bırakıldığı, umarsızca direnişi gösteren komik tutumlardır. Babası ve üvey annesiyle geliştirdiği sorunlu tavır, kız kardeşinin bakışında da belirgindir. Karakter bu benzerliği, isteksizce gittiği aile ziyaretinde, "babamızı görmek Claire için işkence, ben ise spor olarak görüyorum" şeklinde doğrudan açıklamaktadır. Bu cümlelerde karakterin babası ve üvey annesiyle geliştirdiği ilişki, mizahi bir biçimde ifade olanağı bulmaktadır. Ancak üvey annesinin düzenlediği bir sergide yaşadığı bazı olumsuzlukların (ve belleğinde ölen arkadaşının canlanmasının) ardından, yeniden yıkıcı tavra geçmekte ve sergiyi aynı yıkıcılıkla domine etme işine girişmektedir. İçki bardaklarını tek tek yere atarak kırdığı bu anlar, her şeyden önce kendini yıkıcılığın en belirgin olduğu tepki anlarıdır. Davranışı babası tarafından "kendini rezil etmeyi bırak." cümlesiyle karşılanmaktadır. Bu ve devamındaki sahneler mizahın geri planda kaldığı ve gündelik yaşamın sıklıkla sert aksiliklerle, bilinçli bir kendini yıkıcılığa evrildiği sahnelerdir. Böylece mizahın gündelik yaşamı sarmaladığı şimdiki zaman anları, bir değişim içinde, yerini yıkıcı bir sertliğe bırakmaktadır.[5] Geçmişin trajedisi ile şimdinin sorunlu anları bütünleşik bir yapı içerisinde yıkıcılık halindedir. Karakterin "ve bazen keşke var olduğumu bile bilmeseydim diyorum" diye açıkladığı anlar, yaşadığı ardıllığın devamında duyguya ve ifadeye büründüğü anlardır. İki sezon boyunca öznenin uyumsuzluk gösteren komik davranışları 2. sezonun 4. bölümünde açıkça dile getirilmektedir.

[5] Çünkü devamında ablası ve ablasının eşi ile de sorun yaşamış, onlar tarafından da suçlanmış ve giderek kötüleştiği bu anlarda geçmişteki acılı anlarının bir karşılığı olan arkadaşını yeniden hatırlamaya başlamıştır.

OPEN ACCESS creative commons COPE



Görsel 7: Karakterin günah çıkarma kabininde yaşamına ilişkin bilgi verdiği sahne

Bu bölümün en öne çıkan sahnesinde karakter, "birinin her sabah ne giyeceğimi söylemesini istiyorum. Ne yiyeceğimi söylemesini, nelerden hoşlanacağımı, nelerden nefret edeceğimi, nelere kızacağımı, ne dinleyeceğimi, hangi gruba hayran olacağımı, neye bilet alacağımı ne hakkında şaka yapacağımı ne hakkında yapmayacağımı. Neye inanmam gerektiğini söyleyecek, kime oy vereceğimi, kimi seveceğimi ve sevdiğimi onlara nasıl söyleyeceğimi. Birinin hayatımı nasıl yaşamam gerektiğini söylemesini istiyorum, Peder. Çünkü şimdiye kadar ben hayatı yanlış yaşadım." şeklinde kendisini açmaktadır. Bu konuşmada duygusal anlar yaşamakta ve içinde bulunduğu "bilmeme" durumunun ortaya çıkardığı uyumsuzluğu açıkça ortaya koymaktadır.

2.1.3. Özdeşsizlik Üzerinden "Komik Özne"

Dizide öne çıkan unsurlardan biri de karakterin şimdide yaşadığı olayların tamamını seyirci ile paylaşmasıdır. Dizinin başlangıcından sonuna kadar devam eden bu durum, anlatıdaki mizah ögelerini destekleyici unsurlardan biridir. Çünkü hikâyenin belli noktalarında karakterin başının "gerçekten" belada olması gibi çoğu olay, kameraya atılan bir bakış ile rahatlatıcı bir etkiye kavuşmaktadır. Bu sayede dizi boyunca mizah ögeleri, her türlü duruma karşın sürdürülebilirdir. Dizinin birinci bölümünün henüz ilk saniyeleriyle birlikte başlayan

karakter ile seyirci birlikteliği, dizi süresince yaşanmakta olan her anın paylaşılmasıyla bir anlatı biçimine dönüşmektedir. [6]



Görsel 8: Dizinin ilk bölümünden itibaren başlayan özdeşsizlik kurulumu

Tragedyaya benzer olarak komedide öznellik ve mutlak bütünlük arasında bir özdeşsizlik ilişkisi bulunmaktadır. Ancak dikkat çekici olan, özdeşsizliğin komedide çok daha baskın olmasıdır. Komik karakter uyumsuzluklarla dolu dünyasında daha en başından özdeş olmama halini kabul etmenin konforu içindedir. Bu konfor gülmenin de yolunu açmaktadır. Komik karakter kendisi ve durumlar arasına mesafe koyarak özdeşleşmeyi azaltmakta; seyirciye, kaygıdan uzak gülme imkânı sunmaktadır (Eğitimci, 2023: 52). Dizide iki tür özdeşsizlik kurulumundan söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki karakterin uyumsuz doğası, ikincisi ise seyirciye bakışıdır. Ancak her ikisi de özdeşsizlik görünümünden yeni bir özdeşlik durumuna kapı aralamaktadır.

Esasında, hikâyedeki bir oyuncunun kameraya ve dolayısıyla seyirciye bakıyor oluşu, özdeşliği kıran bir kurulumdur. Böyle bir kurulum, seyirci ile film arasına mesafe koymakta ve hikâye kurgusunun

[6] Öyle ki psikolog ile görüşme yaptığı sahnede, psikoloğun "Arkadaşların var mı? Sık sık görüşüyor musunuz?" sorularını, "onlar hep oradalar" cümlesiyle yanıtlamakta ve o esnada seyirciye bakmaktadır. Çünkü karakterin gündelik yaşamına eşlik eden bir arkadaşı yoktur. Seyirci bu arkadaşlık rolünü üstlenen kişidir.

OPEN ACCESS creative commons COPE

inandırıcılığını azaltmaktadır. Başka bir ifadeyle, seyirciye bunun bir kurgu olduğu bilinçli olarak hatırlatılmaktadır. Öte yandan, anlatıya ilişkin bazı özellikler, özdeşleşmenin ortaya koyduğu inandırıcılığı öncelemeyen, hatta bunu bilinçli bir şekilde kırarak ters etkiden seyirciyi hikâyeye dâhil eden özelliklerdir. Fleabag'te komik öznenin neredeyse her durum karşısında kameraya yönelttiği bakışlar, seyirciyi de diziye ve karakterin gündelik yaşamına katma biçimidir. Çünkü bu göz göze gelme durumu, nadiren gerçekleşen ve yabancılaşma hissi yaratan sınırlılıkta değildir. Hikâyedeki başkarakter bu eylemi olağan görülebilecek çoğu durumda yapmakta, böylece seyirci hikâyenin bir parçası halini almaktadır. Seyircinin hikâyedeki bu konumunun mizah anlatısına olan katkısı ise yine komik özne ile kurduğu ilişkide yatmaktadır. Gündelik yaşamı zor duruma sokacak kimi aksilikler, öznenin seyirciye bakışı sayesinde sıradanlaşmaktadır. Bu sıradanlık bir rahatlama etkisi ortaya koymakta ve o an gelişen olaylara gülmeyi normal kılmaktadır.



Görsel 9: Dördüncü duvarı yıkan sahnelerden bir diğeri

Gülünç, bir yankıya ihtiyaç duymaktadır. Bu durum net, belirgin, iyi tanımlanmış bir ses değildir; birinden diğerine yankılanarak sürekli hale gelmek isteyen bir şeydir. Kişi, parçası olduğu bir duruma karşı gülme hissi geliştirmektedir. Ne kadar doğal görünürse görünsün, gülme her zaman diğer gülücüklerle gerçek veya hayali bir anlaşma gerektirmektedir (Bergson, 2009: 8). Gündelik yaşam çeşitli konuşma ve hikâyelere dayanmaktadır. Bu alanda kişiler, yaşamlarına

dair hikâyeler paylaşmakta, diğer katılımcılara onaylanması için kimlik sunmakta ve diğerleri hakkında sosyal veri toplamaktadır. Kişisel anlatılarda sunulan kimlikler kabul ettirildiği ölçüde, dayanışma ve uyum oluşturulmaktadır. Anlatılan hikâyeler komik bulunmakta ve komik kişisel anekdotlar, olumlu bir benlik imajı sunmaktadır (Norrick, 2010: 237). Bu sebeptendir ki dizi, seyirciyi de hikâyedeki karakter topluluğuna, olayların süregittiği mekâna katmak istemektedir. Başkarakterin seyirciyle kurduğu ve aslında dördüncü duvarı yıkan bakış alanı, mizaha davet etmenin etkin bir yoludur.

"When characters speak directly to viewers: Breaking the fourth wall in television" (Auter, 1991: 171) başlıklı makalede, dördüncü duvarı yıkan yapımların mizahla birlikte kurgulandığı anlatılara odaklanılmakta ve izleyicilerin, dördüncü duvarı yıkan komediyi, diğerlerinden daha çok tercih ettiği sonucuna varılmaktadır. Ortaya çıkan bu sonucun temel sebebi ise bir belirsizlik taşımaktadır. Anlatılardaki bu etkiye neden olan durumun teknik yapı mı, geleneksel formatlardan farklılığı mı gibi sorular cevap aranan temel sorulardandır. Dördüncü duvar ekran aktörleri ile izleyiciler arasında, kamera ekranı tarafından üretilen mekânsal ve zamansal boşluk için bir metafor olarak da kullanılmaktadır (Gibbons ve Whiteley, 2021: 107). Bir karakterin izleyiciye doğrudan hitap etmesi, izleyiciyle mahremiyetinin belirgin bir jestidir. Bu mahremiyet tehdit edici olabilmekte veya -daha yaygın olarak- sempatiyi teşvik etmek, karakterle özel bir bağlantı kurmak için yapılandırılmaktadır (Brown, 2013: 13).

Komedide oyuncunun kimliği, canlandırdığı karakterle bütünleşmektedir. Bu sayede oyuncu ile karakter arasındaki mesafe ortadan kalkmaktadır. Benzer bir özdeşleşme durumu, yalnızca oyuncu ile karakter arasında değil, seyirciyle oyuncu arasında da gerçekleşmektedir. Seyirci, karakteriyle bütünleşen oyuncuyu bir 'temsil' olarak görmemekte ve sahnede kendisini izlemektedir (Tarhan, 2019: 94). Karakterin seyirciye sıklıkla bakması devamlı sarpa saran durumları olumlama ve "her şey yolunda" demenin bir yoludur. Mevcut sorun, o soruna maruz kalan karakterin (ve artık seyircinin) kameraya göz kırpmasıyla hafiflemekte ve odağı absürdün komedisine çevirmektedir. Gündelik

OPEN ACCESS creative commons COPE

yaşam aksaklıklarından doğan çatışmalar, henüz yoluna girmemiş olsa da kaygısız bir izleme eylemi yaratmaktadır. Sorun çözülmese bile ya hikâyenin içindeki diğer karakterler mevcut sorunun üzerinde uzun süre durmamakta ya da komik özne seyirciye bakarak durumu basitleştirmenin bir yolunu bulmaktadır.

Aynı zamanda karakterin içsel boşluğu, yalnızlığı ve kaynağını buradan alan duyguları, hikâyedeki dramın temelini oluşturmaktadır. Arkadaşının ölmesi, ilişkilerde defalarca yenilmesi ve ailesiyle olan sorunları bunlardan birkaçıdır. Komik öznenin yaşadığı anları kameraya bakarak seyirciyle paylaşmadığı sahneler, geçmiş zamana yöneliktir. Çünkü geçmiş zaman, karakterin trajik yaşantılarının bir toplamıdır. Bu sebepten, geçmiş zamana dönüş anları, yıkıcı bir anının hatırlanması üzerinedir. Özdeşsizliğin kurulumu ise gündelik yaşamın sıradan anlarını temsil eden, şimdiki zamana dairdir. Karakterin şimdiki zamanına izinli olan seyirci, bu anları karakterin gözünden, onun yaşama baktığı yerden deneyimlemektedir. Dolayısıyla karakter üzerinden kurulan uyumsuzluk ve kendini yıkıcı mizah, içine seyirciyi de alan bir kurgu ortaya koymakta; bir müddet sonra özdeşsizlik etkisi özdeşleşim ile anlatıyı yapılandırmaktadır.

Karakterin görülmeden seyirciye sıklıkla bakışı, pederin hikâyeye girmesiyle birlikte bozulmaktadır. Ancak peder bu durumu başkarakterin aksine seyirciye bakmadan fark etmektedir. Böylece seyircinin görülme "riski" hikâyeye taşınan yeni bir oluştur. Başından itibaren başkarakterle bu bakışmalar sayesinde tanışık olan seyirci, peder ile bir yabancılaşma hissine girmektedir. Bu durum, filmin mizahını ve mizaha yerleştirilmiş tekinsizliği vurgulamakta ve beklenmedik bir anlatı kurgulamaktadır. Peder, başkarakterin kameraya her yöneliminde "nereye bakıyorsun?" deyişiyle hem öznede hem de olaya tanıklık eden seyircide alışılmadık özdeşsizlik etkisi yaratmaktadır. Hatta özdeşsizliğin yarattığı mesafe ve kimi kez ortaya koyduğu rahatsızlık hissi, gerçek manada buradan doğmaktadır. Çünkü dizinin başından itibaren seyirciyi yanında götüren karakterin davranışı, olağan bir durum halini almıştır. Bu olağanlık içinde seyirci ile komik özne arasında kurulan uzlaşı "fark edilmekte" ve seyircinin peder tarafından

görülüyor olma riski sahneye iliştirilmektedir. Dolayısıyla dizide birbirinden farklı özdeşsizlik kurulumu söz konusudur.



Görsel 10: Karakterin bakışının peder tarafından fark edildiği sahne

Esasında doğrudan hitap, tek bir karakterin yetki alanındadır ve bu karakter anlatının başkahramanı veya ana aktörü konumundadır. Doğrudan hitabı gerçekleştiren karakterlerin genellikle diğer karakterlere göre daha fazla bilgiye sahip olduğu düşünülmektedir (Brown, 2013: 14- 15). Pederin bahsi geçen uzlaşıyı fark ediyor oluşu tesadüf değildir. Başkarakterin yaşam çemberinde olaylara tanıklık eden seyirci, tüm gözlemini karakterin toplumsal yapılarla yaşadığı uyumsuzluk temelinden ilerletmektedir. Ancak karakterin pederle olan "gerçek" ilişkisi, uyumsuzluğun sınırlarını esnetmekte ve uzlaşıya pederi de dâhil etmektedir. Çünkü peder de benzer bir uyumsuzluk yapısını kendi dünyasında deneyimlemektedir. Bu durum, onu hikâyenin mizah ögelerinden biri haline getirmekte ve seyirci ile yakınlaştırmaktadır. Peder, alışılmış din adamı kalıplarını kırarak (uyumsuzluk göstererek) mizaha dâhil olmaktadır.

Film, mizah unsurları taşımasına ve dördüncü duvarı defalarca yıkmasına rağmen yine de trajik arka planı sürdürmektedir. Özdeşsizlik ve özdeşleşim komedi ile trajedinin eş zamanlı varoluşuyla

OPEN ACCESS creative commons COPE

ilişkilidir. Seyirci, karakterin geçmiş zaman trajedilerini özdeşleşim içinde seyreden, şimdiki zaman komedisini ise özdeşsizlik üzerinden deneyimleyendir. Bu ikiliğin yarattığı bir başka anlam da trajedi ve komedinin bütünleşik varlığı üzerinedir. Karakter üzerinden aktarılan bu bütünleşik anlamda esas olan, trajik yaşantının bireyde yarattığı tepkinin biçimidir. Mizah ise olmuş olanın yarattığı etkiyi kendini yıkıcı tavırla sergilemekte ve bununla başa çıkış yöntemini karakterin uyumsuzluğu üzerinden iletmektedir. Dolayısıyla gülme eylemi bugüne ait bir davranışı betimlemektedir. Komik öznenin seyirciyi de olaya dâhil eden özdeşsizlik kurulumu da devamlı yaşanan absürt durumlarla benzerlik göstermektedir. Daha açık bir ifadeyle, oyuncunun kameraya bakışı, anlatıyı; karakterin yaşama bakışı ise anlamı yeniden üretmektedir. Çünkü birey, gündelik yaşamına sinmiş absürtlüklerle, ailede, ilişkilerde, iş yaşamında karşılaştığı statik yapılanmalarla dalga geçendir. Bireyin yaşamla kurduğu bu eğlenceli köprü, acının hafiflemesinin bir yöntemidir.

Peder'in hikâyeye girişiyle başlayan özdeşsizlik kurulumundaki yeni katman, dizinin son bölümünde yaşananlarla birlikte görevini tamamlamaktadır. Karakterin pederle yaşadığı aşkın taşıdığı zorunlu dramatik son, hikâyenin de bitişi anlamındadır. Bu nedenle sahneyi önce peder sonra da karakter terk etmektedir. Anlatının bir parçası halini almış seyirci ise bu kez yaşanmakta olan anların uzaktan bir tanığı haline gelmektedir.

Sonuç

Film dilinin ve görsel temsillerin sunduğu çerçeve, mizahın insan psikolojisi üzerindeki etkilerini anlayabilme ve toplumun normatif yapıları karşısında bireyin karşı koyma araçlarını ele alabilmeye olanak tanımaktadır. Fleabag'in en temel çatışmalarında meydana çıkan trajedi ve mizahın bir aradalığı, gündelik yaşam deneyimleri ve duygulanımların karmaşık doğası, bir araya getirilmiş metodolojik yaklaşımların yol göstericiliğinde değerlendirilmiştir. Anlatı, geçmiş deneyimlerin dramı ile alaycılık aracılığıyla inşa edilmiş komediyi iç içe geçirmiş; bu zıtlığı izleyiciyle kurduğu bağı güçlendirmede bir araç olarak

kullanmıştır. Dramatik ögelerini zenginleştiren bu çelişik etki, özdeşsizlik duygusu ve gerçeklikle duyguların uyumsuzluğundaki bocalamalar; izleyicinin karakterle empati kurmasını ve karakterin derinliklerine inebilmesini sağlamıştır. Bir yandan izleyicisiyle yakınlık kurarken diğer yandan bu ilişkiyi biçimsel kodları vasıtasıyla parçalayan anlatının, kameraya atılan bir bakış ve izleyiciyle doğrudan temas yoluyla, sarsıcı deneyimlerin ciddiyetini ortadan kaldırdığı görülmüştür. Böylece izleyicinin bizzat karakterden aldığı destekle durumların hassasiyetini mizaha dönüştürmesi, anlatının en özgün yanlarından biri olarak ortaya çıkmaktadır.

Beklentiler ve ahlaki kodlarla çelişen durumlar sunarak izleyiciyi güldüren yapım; öznenin kendisine yönelen yıkıcı mizahıyla kırılganlığını, utanç duygusunu ve kusurlarını açığa vurmaktadır. Yaşamın çatışmalarını aşmak mümkün olmadığında, öznenin takındığı kendini ve durumları olduğu haliyle kabullenmeye yönelik tutum, özünde bir kendilik bilincinin sonucudur. Karakterin gerçekçi ve kendine yönelen bir eleştirellik barındıran feminizminde, toplumsal başarısızlıkları ve bireysel pişmanlıklarıyla yüzleşmesinde bu öz farkındalığın izleri bulunmaktadır. Bu yönüyle izleyicinin aksını oluşturan *Fleabag,* kendimizle ve istisnasız yaşamın her anıyla sınırları ortadan kaldırarak alay edebilme yetimize ve aynı zamanda bu yetiyi duygusal iyileşme süreçlerimizin bir parçası haline getirebilmeye yazılmış bir methiyedir.

KAYNAKÇA

Allen, R. (2012). Identification in the cinema. *The British Journal of Aesthetics*, 52(2), 197-200.

Aristoteles. (1987). *Poetika.* (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.

Auter, P. J., Davis, D. M. (1991). When characters speak directly to viewers: Breaking the fourth wall in television. *Journalism Quarterly*, 68(1-2), 165-171.

Bergson, H. (2009). *Laughter: An essay on the meaning of the comic*. The Project Gutenberg.

OPEN ACCESS creative commons COPE

Brown, T. (2013). *Breaking the fourth wall*. Edinburgh University Press.

Camus, A. (2023). *Sisifos söyleni* (T. Yücel, Çev.). Can Yayınları.

Ceyhan Çoştu, F. (2020). Gülme üzerine bir deneme: Bergson ve Freud. *Felsefe Dünyası Dergisi*, Sayı 71, 135-154.

Cramer, P. (2015). Understanding defense mechanisms. *Psychodynamic Psychiatry*, 43(4), 523-552.

Eğitimci, U. T. (2023). Borat filmi bağlamında komedi ve özdeşsizlik ilişkisi. *TAM Akademi Dergisi*, *2*(3), 49-65.

Ermida, I. (2008). *The language of comic narratives: Humor construction in short stories*. Mouton de Gruyter.

Ervin-Tripp, S. M., Lampert, M. (2009). The occasioning of self-disclosure humor. (Eds. Norrick, N. R., ve Chiaro, D.). *Humor in Interaction*, (Vol. 182). John Benjamins Publishing Company, 3-27.

Ferguson, M. A., & Ford, T. E. (2008). Disparagement humor: A Theoretical and empirical review of psychoanalytic, superiority and social ıdentity theories. *HUMOR: International Journal of Humor Research*, 21(3):283-312.

Freud, A. (2011). *Ben ve savunma mekanizmaları*. Metis Yayınları.

Freud, S. (2023). *Espriler ve bilinçdışı ile ilişkileri.* Oda Yayınları.

Gaut, B. (2010). Empathy and identification in cinema. *Midwest Studies in Philosophy*, *34*(1), 136-157.

Gibbons, A., Whiteley, S. (2021). Do worlds have (fourth) walls? A text world theory approach to direct address in fleabag. *Language and Literature*, *30*(2), 105-12.

Hye-Knudsen, M. (2018). Painfully funny: Cringe comedy, benign masochism and not-so-benign violations. *Leviathan: Interdisciplinary Journal in English* (2), 13-31.

Kant, I. (2006). *Yargı yetisinin eleştirisi* (A. Yardımlı Çev.). İdea Yayınları.

Kubie, L. S. (1971). The destructive potential of humor in psychotherapy. *American Journal of Psychiatry*, 127(7), 861-866.

Kuipers, G. (2006). *Good humor, bad taste: A sociology of the joke.* Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

Landsberg, A. (2009). Memory, empathy and the politics of identification. *International Journal of Politics, Culture and Society IJPS*, *22*, 221-229.

Latta, R. L. (1999). *The basic humor process: A cognitive-shift theory and the case against ıncongruity* (Vol. 5). Walter de Gruyter.

Lefebvre, H. (2001). Alaycılık, doğurtma yöntemi ve tarih üzerine (Ş. Demirkol, Çev.). *Cogito*: Şakanın Sırası Değil, 26, 133-144.

Levinson, J. (1998). Humor. In *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (pp.3710-3714). Routledge.

Lewis, P. B. (2005). Schopenhauer's laughter. *The Monist*, 88(1), 36-51.

Lintott, S. (2016). Superiority in humor theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 74(4), 347-358.

Lippitt, J. (2000). *Humour and ırony in Kierkegaard's thought*. Basingstoke: Macmillan.

Martin, R. A. (1998). Approaches to the sense of humor: A Historical review. In *The Sense of Humor: Explorations of a Personality Characteristic*. W. Ruch (Ed.), pp. 15–60. Walter de Gruyter & Co.

Martin, R. A., Puhlik-Doris, P., Larsen, G., Gray, J., Weir, K. (2003). Individual differences in uses of humor and their relation to psychological well-being: Development of the humor styles questionnaire. *Journal of Research in Personality*, 37(1), 48-75.

Morreall, J. (1987). *The philosophy of laughter and humor*. State University of New York Press.

Morreall, J. (1997). *Gülmeyi ciddiye almak* (K. Aysevener, Ş. Soyer Çev.). İris Yayıncılık.

OPEN ACCESS creative commons COPE

Morreall, J. (2007). *Comic relief: A comprehensive philosophy of humor*. John Wiley & Sons.

Norrick, N. R. (2010). Humor in interaction. *Language and Linguistics Compass*, *4*(4), 232-244.

Platon. (2010). *Devlet* (S. Eyüboğlu, M. A. Címcoz Çev.). Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi XXIV. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Pradhan, A., Drake, C. (2023). Netflix and cringe–affectively watching 'uncomfortable' tv. *Marketing Theory*, 23(4), 561-583.

Raskin, V. (1985). *Semantic mechanisms of humor.* D. Reidel Publishing Company

Schopenhauer, A. (2016). *The world as will and representation* (E.F.J. Payne, Trans.). NY Dover.

Schwanebeck, W. (2021). Introduction to painful laughter: Media and politics in the age of Cringe. *Humanities,* 10(4), 123.

Tarhan, D. E. (2019). Fenomenolojik öznelerarasılığın tersyüz edilişi olarak komedi. *Felsefe Arkivi*, (45), 85-117.

Waller-Bridge, P. (Writer & Creator) & Bradbeer, H. (Director) & Kirkby, T. (Director). (2016-2019). *Fleabag* [TV Series]. Amazon Prime Video.

Vrabel, J. K., Zeigler-Hill, V., Shango, R. G. (2017). Spitefulness and humor styles. *Personality and Individual Differences*, 105, 238-243.

"COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" beyanları:

Etik Kurul Belgesi:	Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.
Çıkar Çatışması Beyanı:	Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazar/ların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.
Finansal Destek:	Bu çalışmanın araştırma ve yazım aşamasında herhangi kişi/kurum veya kuruluşlar tarafından finansal destek alınmadığı bildirilmiştir.

Katkı Oranı Beyanı: %50-%50
Destek ve Teşekkür Beyanı:
Sorumlu Yazar: Deniz REKA GÖKSU
Çifte Kör Hakem Değerlendirmesi: Dış-bağımsız

The following statements are made in the framework of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this article.
Declaration of Conflicting Interests: No conflicts of interest were reported for this article.
Financial Support: It has been reported that this study did not receive financial support from any person/institution or organization during the research and writing phase.
Author Contributions: %50-%50
Statement of Support and Acknowledgment:
Corresponding Author: Deniz REKA GÖKSU
Double-Blind Peer Review: External-independent

OPEN ACCESS creative commons COPE