

**T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA MELODRAMATİK İMGELEMİN  
DÖNÜŞÜMÜ**

**Doktora Tezi**

**Sinem Evren YÜKSEL**

**ANKARA, 2011**

**T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA MELODRAMATİK İMGELEMİN  
DÖNÜŞÜMÜ**

**Doktora Tezi**

**Sinem Evren YÜKSEL**

**Tez Danışmanı  
Prof. Dr. D. Beybin KEJANLIOĞLU**

**ANKARA, 2011**

**T.C.**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA MELODRAMATİK İMGELEMİN**  
**DÖNÜŞÜMÜ**

**Doktora Tezi**

**Tez Danışmanı**  
**Prof. Dr. D. Beybin KEJANLIOĞLU**

Tez Jürisi Üyeleri

**Adı ve Soyadı**

**İmzası**

Prof. Dr. D. Beybin Kejanlıoğlu

.....

Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

.....

Doç. Dr. Nejat Ulusay

.....

Doç. Dr. Ülkü Doğanay

.....

Yrd. Doç. Dr. Pembe Behçetoğulları

.....

Tez Sınavı Tarihi 23. 09. 2011

## TEŐEKKÜR

Bu çalışmanın hazırlanmasında fikirleriyle yol gösteren, desteğiyle cesaretlendiren tez danıőmanım Prof. Dr. D. Beybin Kejanlıoğlu'na, eleştirileri ve önerileriyle katkıda bulunan Prof. Dr. S. Ruken ztürk'e, Doç. Dr. Nejat Ulusay'a, Doç. Dr. Ülkü Doğanay'a, Yrd. Doç. Dr. Pembe Behçetoğulları'na ve Yrd. Doç. Dr. Umut Tümay Arslan'a, bu sürece her zaman yanımda olan aileme, arkadaşlarıma, Eren Yüksel'e ve Meltem Coőkuner'e çok teőkükür ederim.

## İÇİNDEKİLER

<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
--------------------	----------

### BİRİNCİ BÖLÜM

<b>MODERN BİR ANLAMLANDIRMA BİÇİMİ OLARAK MELODRAM.....</b>	<b>11</b>
---	-----------

1.1 Bir Film Türü Olmanın Ötesinde Melodram .....	11
---	----

1.1.1 Tür Çalışmaları ve Melodram .....	11
---	----

1.1.2 Bir Tür Olarak Melodram .....	19
-------------------------------------	----

1.1.3 Bir Tür Olarak Melodrama Karşı Bir Anlamlandırma Sistemi Olarak Melodram .....	31
---	----

1.2 Melodram ve Travma Kuramı.....	38
------------------------------------	----

1.2.1 Modernliğin Krizi ve Bir Kültürel Travma Biçimi Olarak Melodram .	39
---	----

1.2.2 Toplumsal-Simgesel Düzen ve Bir Fantazi Kurgusu Olarak Travma ..	48
--	----

### İKİNCİ BÖLÜM

<b>MELODRAM VE TÜRKİYE’NİN MODERNLİK TASARIMLARI.....</b>	<b>60</b>
---	-----------

2.1 Modernleşmenin Politik ve Kültürel Boyutları.....	60
---	----

2.1.1 Modernlik ve Ulusun İnşası .....	62
--	----

2.1.2 Türkiye’nin Modernleşme Deneyimi ve Bir Eksiklik/Yetersizlik Alanı Olarak Modernlik .....	67
--	----

2.1.3 Travmatik Yarılma: Kültür/Medeniyet Ayrımı.....	74
---	----

2.2 Türk Sinemasının Kurucu Unsurlarından Biri Olarak Melodramatik Gelenek .....	78
---	----

2.2.1 Türk Sinemasının İlk Yılları ve Melodramatik Anlatı.....	80
--	----

2.2.2 Ulusal Kimlik, Toplumsal Cinsiyet İlişkileri ve Melodramatik Gelenek .....	83
2.2.3 Melodramatik Söylemin Bileşenlerinden Biri Olarak Mazlumluk Teması.....	100

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### **1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA MELODRAMATİK İMGELEM.... 109**

3.1 Modernliğin Krizi ve 1990 Sonrası Türkiye'nin Toplumsal-Politik Ortamı	109
3.2 Yeşilçam Sineması Geleneğinden 1990 Sonrası Türk Sinemasına: Süreklilikler ve Kırılmalar .....	112
3.3 <i>Babam ve Oğlum</i> : Bellek ve Travma .....	119
3.3.1 Baba-Oğul Çatışması.....	120
3.3.2 Eve Dönüş.....	126
3.3.3 Mazlumluk/Çocukluk.....	131
3.4 <i>Gönül Yarası</i> : Kamusal Bir İdealin Çöküşü .....	135
3.4.1 Ev/Yuva.....	136
3.4.2 Babasız Ev: Toplumsal Bütünleşme Söyleminin Parçalanması ....	140
3.4.3 Bütünlük Vaadi: İmkânsız Aşk.....	146
3.5 <i>Güneşi Gördüm</i> : Toplumsalın Sınırı ve Kimlik Krizinin Görünümleri.....	154
3.5.1 Bir Vatan Metaforu Olarak Aile .....	155
3.5.2 Erkeklik Krizi: Toplumsal Travmanın Cisimleşmesi.....	158
3.5.3 Yersizlik/Yurtsuzluk.....	165
3.6 Modernlik, Melodram ve Travma .....	169

<b>SONUÇ.....</b>	<b>174</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>183</b>
<b>EK: İNCELENEN FİMLERİN KÜNYELERİ .....</b>	<b>198</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>199</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>200</b>

## GİRİŞ

Sinema, belli imgelerin ve değerlerin üretildiği anlamlar seti olarak kültürel temsillerin gözlemlenebileceği temel alanlardan biridir. Türkiye’de 1960’larla birlikte köyden kente göçün artmasıyla aynı dönemde popüler bir tür haline gelen melodram sineması da, “kadınlık” ve “erkeklik” üzerine söyledikleriyle ve modernleşme sürecinin çatışma ve çelişkilerine yönelik tespitleriyle belli kaygı ve arzuların dile getirildiği bir alan olarak karşımıza çıkmıştır. 1980 sonrasında Türk sinemasında ortaya çıkan farklı arayışlar ise kültürel, toplumsal ve ekonomik dönüşümlerin toplumda yarattığı yeni arzu ve kaygılarla ilişkilendirilebilir. Ortaya çıkan liberal-ekonomik dönüşüm, yeni sağın yükselişi ve küreselleşme sürecinin hız kazanması gibi dinamikler, yeni bir kültürel iklimin doğuşuna önderlik etmiştir. Bu yeni kültürel iklimin geçmişten günümüze bazı süreklilikler sergilediği ve geçmişle bir takım kırılmalar barındırdığı söylenebilir. Bu noktalardan hareketle bu çalışmada bir anlamlandırma biçimi olarak melodramın, günümüz Türk sinemasında toplumsal olana ilişkin ne söylediği, nasıl bir tahayyül biçimi sunduğu ve bu bağlamda nasıl bir dönüşüme uğradığı konu edilmektedir.

Melodram sinemasına yönelik çeşitli akademik çalışmalar yapılmış olmakla birlikte, melodramın genellikle türsel bir yaklaşım içinde, bir yönetmeni ya da bir yıldızı inceleme aracı olarak ele alındığı ya da melodram sinemasında kadın temsiline odaklanıldığı görülmektedir. Bu kapsamda Türk sinemasıyla ilişkili olarak melodramı ele alan dört tez çalışmasına rastlanmıştır. Bunlardan Serpil Kirel’in *1950-1960 Döneminde Melodram Sineması ve Muharrem Gürses* başlıklı yüksek

lisans çalışması daha çok bir yönetmen olarak Muharrem Gürses'e ve onun filmlerine odaklanmıştır. Pembe Behçetoğulları'nın *Yerli Filmlerde Kadınlara Sunulan Dünya Tasarımları: 1960-1975* çalışması yerli melodramlarla kadın izleyici arasındaki ilişkiyi temel alarak bu filmlerin kadın izleyici için nasıl haz kaynağı oluşturduğu sorunsallaştırmakta; Hasan Akbulut'un *1960-1975 Arası Türk Melodram Sinemasında Kadının Sunumu* adlı doktora çalışması, melodramın anlatı yapısını oluşturan temeller üzerinde durduktan sonra bir inceleme birimi olarak kadın karakteri ele almaktadır. Dilek Tunalı'nın *Kültürel ve Zihinsel Yapılanmanın Türk Melodram Sineması Üzerindeki Etkileri* başlıklı doktora çalışması ise melodramı kimlik ve zihniyet kurgusu açısından önemli bir unsur olarak nitelendirmekte, Doğu ve Batı melodramları arasındaki ilişkiyi araştırmakta ve 1960'lı yılların melodram filmleri üzerinden bir çözümleme sunmaktadır. Tezlerin yanısıra, Türk sinemasında melodrama ilişkin öne çıkan birkaç makaleye de değinilebilir. Melodramda kadın karakter üzerine odaklanan Hilmi Maktav'ın "Melodram Kadınları" (2003) başlıklı makalesi Atıf Yılmaz'ın *Hıçkırık* adlı filmini kadın karakter üzerinden çözümler; ancak filmin melodram olarak nitelendirilmesini sağlayan özelliklere fazla değinmez. Çetin Sarıkartal'ın, "Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit'in Ataerkil Düzene Haddini Aşan Cevabı" (2002) başlıklı makalesi melodram ve yıldız sistemi çerçevesinde bir yıldız olarak Hülya Koçyiğit'i temel almaktadır. Melodram sinemasını farklı bir bağlamda, ulusal kimlikle ilişkisi içinde ele alan önemli bir diğer çalışma ise Nezih Erdoğan'ın "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı" (1995) başlıklı makalesidir. Ulusal kimlikle kolonyal söylem arasındaki ilişkiden yola çıkarak Yeşilçam sinemasını, kolonyal söylemin üretiminde ayrıcalıklı bir yere koyan Erdoğan, ortaya çıkan yerli-Batılı

ayrımının ve farklılık anlayışının, Batı'ya özgü çeşitli fantazilerin yeniden üretimini desteklediğini belirtmektedir.

Bu çalışmalar alana önemli katkılar sağlamış olmakla birlikte, Yeşilçam melodram sinemasının dönüşüm koşullarını araştıran ve bunu günümüz Türk sinemasıyla bağlantılı bir biçimde değerlendiren bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu nedenle bu çalışma 1990 sonrası Türk sinemasıyla Yeşilçam sineması arasındaki ilişkiye, sürekliliklere ve kırılmalara odaklanması bakımından önem taşımaktadır.

Bu çalışmada üzerinde durulacak olan ve temel tartışmaları özetleyen kavram ve terimler “melodram”, “tür”, “travma”, “fantazi” olarak sıralanabilir. Çalışmanın temel çıkış noktası, melodramın bir tür olmanın ötesinde bir anlamlandırma biçimi olarak kabul edilmesi fikrine dayanmaktadır. Türk sineması açısından 1960'lı ve 1970'li yıllarda yapılmış ve belli uzlaşmaları, ikonografik özellikleri paylaşan filmleri tanımlamak için kullanılan Yeşilçam sineması tabiri, türsel olarak da melodramı işaret eden filmlere gönderme yapar. Ancak melodramın modern anlatı biçimlerinden biri olması aynı zamanda pek çok film türünün içine sızan bir tahayyül biçimi olarak işleyişine de olanak tanımaktadır.

Önceleri kitleyle ve kadın izleyiciyle ilişkilendirilerek değersiz bulunan melodramın akademik film çalışmalarına konu olması, dünyada 1960'lı yılların sonlarında olmuş ve melodram sinemasına yönelik çalışmalar başlangıçta tür çalışmalarından ve *auteur* eleştirisinden beslenmiştir. 1970'li yıllarla birlikte

melodramın yeni bir anlayışla ele alınması gündeme gelmiş; neo-Marksizmin de etkisiyle anlam ve ideolojik yeniden üretim arasındaki bağın sorgulanması, melodramların burjuva ideolojisindeki çelişkileri sergilemesi bakımından incelenmesini ve filmlerin eleştirel bir yön barındırıp barındırmadığının araştırılmasını beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda 1970'lerde melodram sineması açısından ortaya çıkan tartışma, melodram ve gerçekçilik arasındaki ilişkidir. Neo-Marksist eleştiriye göre klasik gerçekçi metinler, izleyiciyi tek bir bakış açısına yönlterek, tek bir dünya temsili sunmakta ve burjuva ideolojisinin yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Bu noktada melodramın gerçekçiliğin üretimi açısından klasik gerçekçi anlatıda kırılmalara yol açıp açmadığı sorusu, akademik çalışmalar açısından temel bir inceleme konusu olarak öne çıkmıştır.

Melodrama ilişkin çalışmalar söz konusu olduğunda üzerinde durulması gereken bir başka nokta, melodramın modernleşme deneyimiyle olan bağlantısıdır. 19. yüzyılda önceleri daha çok tiyatro oyunlarını nitelemek üzere kullanılan melodram ve melodramatik sözcükleri edebiyat ve sinema yapıtlarını da kapsayacak biçimde genişlemiş (Dissanayeke, 2005: 1); melodramın modernleşme deneyiminin yarattığı toplumsal ve ideolojik krizlerle ilişkisini tartışmaya açan çalışmalar gündeme gelmiştir. Örneğin melodramı bir deneyim biçimi olarak ele alan ve melodramla burjuva ideolojisi arasında ilişki kuran Thomas Elsaesser'in (1987) çalışmaları, melodramatik unsurların toplumsal ve ahlaki çatışmaları tasvir etmek üzere nasıl kullanıldığı üzerinde durmaktadır. Elsaesser gibi melodram ve değişen toplumsal yapı arasındaki ilişkiyi vurgulayan Ben Singer ise bu ilişkinin çelişkili doğasına dikkat çekmektedir. Feodal toplumun korunaklı yapısının kırılmaya

uğramasının hem daha özgürlükçü bir ortama, hem de bir belirsizlik ortamına işaret ettiğini söyleyen Singer, bu bağlamda modernlikle ilişkilendirdiği melodramın toplumsal endişelerin dile getirildiği, zihniyet yapılarındaki değişimin görünür kılındığı bir anlatı biçimi olarak yaygınlık kazandığını belirtmektedir (2001: 132-134).

Bu tartışmalar ışığında melodramın Türkiye'deki seyrine göz atılacak olursa, 1960'lardan itibaren, kültürel ve toplumsal dönüşümlerin hız kazandığı bir süreçte melodramın Türk sinemasında egemen bir biçim haline geldiği söylenebilir. Nezh Erdoğan'a göre, Batı'da melodram feodalizme karşı burjuvazinin yükselişini sergilerken Yeşilçam, melodramı "çeşitli sınıfsal konumları (kırsal/kentsel, üst sınıf/alt ve orta sınıflar) ve bu konumlar arasındaki geçiş olasılıklarını eklemlenmekte... bir 'arzu makinası' gibi" kullanmıştır (1995: 187). Melodram sinemasının 1970'lerin ikinci yarısından itibaren Türk sinemasındaki krizin de etkisiyle düşüşe geçmesi Türkiye açısından yeni bir toplumsal, siyasi sürece denk gelmiştir. 1980 sonrası ise Türkiye'nin geçirdiği kültürel, toplumsal ve ekonomik değişimlere paralel olarak Türk sineması açısından da bir farklılaşma dönemi olmuş ve dönemin özellikleri üretilen filmlerde gerek metaforik gerekse betimleyici çerçevede kendine yer bulmuştur.

1980'lerin, Türkiye'nin kültürel yapısının biçimlenmesi açısından bir dönüm noktası olduğu düşüncesi, yaygın olarak kabul gören bir görüştür. Örneğin Türkiye'nin kültürel hayatının yapılanışının temel olarak iki noktayla tanımlanabileceğini vurgulayan Hasan Bülent Kahraman, bunları "çatışma" ve

“kopuş” olarak nitelendirir. Ona göre, bir sıralama içinde söylenecek olursa öncelikle belirgin bir kopuştan, sonra da bu kopuşun doğal bir sonucu olan çatışmadan söz etmek gerekmektedir. Bu çerçevede Kahraman, Türkiye’nin kültürel yapısının üç evrede değerlendirilebileceğini söylemektedir. Bunlar 1923-1950 arasında yayılan ama özellikle 1930’la birlikte ağırlık kazanan dönem, 1960’ların özel bir vurguyla öne çıkarıldığı 1950-1980 arası dönem ve 1980’lerle başlayan üçüncü dönem olarak sıralanır (Kahraman, 2005: 136).

Süreyya Kozaklı ve Alev Özkazanç da (1997) şiddetli bir toplumsal ve kültürel parçalanma sonucunda gündeme gelen 1980 darbesinin, Türkiye açısından önemli bir dönüm noktası olduğunu vurgularlarken, siyasi düzeyde otoriter düzenleme ve baskıların, ekonomik alanda liberalizmin baskın olduğu bu dönemde, tüm Cumhuriyet döneminden radikal farklılaşma dinamikleri taşıyan kültürel dönüşümler olduğunu belirtirler. Buna göre, cumhuriyetin kurucu kadrolarının ulusu belli bir kültür düzeyine çıkarma misyonundan vazgeçilmiş, ahlaki eğiticiliğin yerini ticari kaygılarla körüklenen bir kültürel popülizm almıştır (Kozaklı ve Özkazanç, 1997: 41-42).

Özellikle 1980 sonrası ortaya çıkan toplumsal kriz ortamının ve yeni liberal ekonomik düzenin, sinemada da bireysel sorunlara, toplumsal krize, kadın özgürlüğüne, 12 Eylül’e odaklanan filmlerin ve popüler komedi filmlerinin üretilmesine eşlik ettiği ve bu filmlerin melodram filmlerinin yerini aldığı söylenebilir. Bu bağlamda 1980’ler geçmişin yeniden değerlendirilmesine ve eleştirisine odaklanan toplumsal-politik içerikli filmlerin arttığı yıllar olmuş ve

böylelikle bu dönemde bir tür kültürel-toplumsal bütünlük idealinin tartışmaya açılmasından söz etmek mümkün hale gelmiştir. Ancak bu dönemde film üretiminin giderek azalması, Türk sineması açısından bir krizin başlangıcı olmuştur.

1990'ların ikinci yarısından sonra, üretilen film sayısının artışına olanak sağlayan bir hareketliliğin ortaya çıkışı ise Türk sineması açısından yeni bir döneme işaret eder. Sinema alanındaki üretim, dağıtım ve gösterim olanaklarının çeşitlenmesiyle birlikte, bu dönemde Türk sinemasında farklı üslup arayışları gündeme gelmiş, sinema alanına yapılan yatırımların çoğalması, popüler unsurlara dayalı filmlerin önemli oranda seyirciye ulaşabilmesini beraberinde getirmiştir. Örneğin *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1997) ve *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005) gibi filmler, melodramatik anlatı biçimini kullanarak seyirciye ulaşmayı başarmış filmler arasındadır. Bu filmlerle, 1960 sonrasında Yeşilçam sinemasına egemen olan filmler arasında melodramatik yapının temel özelliklerinden kaynaklanan kimi benzerlikler olsa da, döneme özgü tarihsel-toplumsal dinamikler, 1960'lı yılların melodram filmleriyle son dönemde ortaya çıkan ve melodramatik nitelikler taşıyan filmler arasında bazı farklılıklar ortaya çıkarmış ve böylelikle bu filmler aracılığıyla bazı ulusal-toplumsal travmaların görünür kılınabileceği bir tartışma zemini sağlanmıştır.

Çalışmada 1990 sonrası Türk sinemasından üç film inceleme kapsamına alınmıştır. Bunlar 2000'li yıllarda üretilen ve üç farklı yönetmene ait *Babam ve Oğlum*, (Çağan Irmak, 2005), *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2004) ve *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009) olarak belirlenmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi 1990'lı yıllardan itibaren seyirci sayısını artıran Türk sinemasının, önceki

dönemlerden farklılaşan filmlerle birlikte yeni bir döneme girdiği kabul edilmektedir. Türkiye'nin kültürel-toplumsal dönüşümüne paralel olarak, konu ve anlatım biçimi açısından çeşitli arayışların ortaya çıkmasıyla hareketlenen sinema ortamı, 2000'li yıllarda da kültürel alandaki anlam mücadelesi açısından bir tartışma zemini oluşturmaya devam etmiştir. Bu dönemselleştirme çerçevesinde, çalışma kapsamındaki filmlerin belirlenmesinde kullanılan ölçüt, seçilen filmlerin melodramatik unsurları yoğun olarak kullanmaları ve belli ulusal-toplumsal travmaları aile ekseninde sorunsallaştırmış olmalarıdır. Bu bağlamda çalışmada üç farklı yönetmene ait üç filmde ortak bir melodramatik imgelem bulunup bulunamayacağı ve bu imgelemin Yeşilçam melodram filmlerinden ne ölçüde farklılaştığı sorusuna yanıt aranmaktadır. Filmler bu doğrultuda, psikanalize ait kavramlar aracılığıyla semptomatik bir okumaya tabi tutulmuş ve gerçekliğin simgesel ve fantazi yapılar tarafından nasıl inşa edildiği çözümlenmiştir. Bu bağlamda çalışmanın, Türkiye'nin geçirdiği kültürel-toplumsal dönüşümün günümüz Türk sineması üzerinden okunması bakımından yararlı açılımlar sağlayacağı düşünülmektedir.

Dissanayeke'nin sözleriyle ifade edecek olursak melodramlar, çeşitli kültürlerle ait derin anlamları çözüme potansiyeline sahiptirler. Çünkü tüm kültürel ürünler belirli tarihsel ve kültürel formasyonlarla ilişki içindedir; farklı kültürlerle ait çeşitli duygu ve düşünce biçimlerini, ifade tarzlarını, imgelem mantığını ve değerleri kullanırlar (Dissanayeke, 2005: 2). Bu noktada melodramın bir anlamlandırma biçimi olarak her kültürde farklı bir imgelem mantığı içinde işlediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu çalışma da analiz için seçilen filmleri siyasal-toplumsal bağlamla

ilişki içinde ve anlamın nasıl kurulduğu üzerine odaklanan yaklaşımlar çerçevesinde ele almaktadır. Çalışmanın temel amacı, filmlerin içinde üretildiği toplumsal-kültürel bağlamdan ayrı düşünülmemeyeceği ve belli gerçeklik sistemleri inşa ederek zihinsel anlam haritalarına katkıda bulunduğu fikrinden hareketle, melodramın bir anlamlandırma biçimi olarak nasıl bir gerçeklik sistemi ürettiğini ve bunu hangi söylemsel stratejiler aracılığıyla gerçekleştirdiğini göstermektir. Bu çerçevede 1960'lerden sonra Türk sinemasında popüler bir tür olarak karşımıza çıkan melodramın günümüzde nasıl bir dönüşüme uğradığı ve modernlikle ilişkisi bağlamında hangi toplumsal fantazilere seslendiği araştırılmaktadır.

Tezin ilk bölümünde melodrama türsel yaklaşım sorunlaştırılmakta ve melodram modern bir anlamlandırma sistemi olarak ele alınmaktadır. Ayrıca, sonraki bölümlere rehberlik edecek şekilde melodramı “modern” olarak nitelermeyi olanaklı kılan unsurlara, travma kuramına ve Lacancı ideoloji eleştirisine değinilmektedir. İkinci bölüm, Türk sinemasını ve melodramatik geleneği Türkiye'deki modernlik tasarımları ve travmatik yarılmalar bağlamında değerlendirmekte ve Yeşilçam sinemasından örnekler aracılığıyla bu dönemde çekilen filmlerin hangi tür endişeleri konu aldığı üzerinde durmaktadır. Üçüncü bölüm ise, bu değerlendirmeler ışığında 2000'li yıllarda çekilmiş olan üç filmin (*Babam ve Oğlum*, *Gönül Yarası* ve *Güneşi Gördüm*) derinlemesine analiz edilmesine ayrılmıştır.

Filmlerin çözümlenmesi sırasında tercih edilen ideoloji eleştirisi, Freud'un, Lacan'ın ve Zizek'in kavramsal arka planından hareketle, film metninin semptomatik okumasına ve ideolojik fantazinin nasıl işlediğinin ortaya çıkarılmasına dayalı iki

boyutlu bir süreçten oluşmaktadır. Semptom bastırılmış olanın geri dönüşünü açıklamak için kullanılan bir kavramdır; metnin semptomatik okuması, metnin anlamının yapıbozuma uğratılmasını gerektirir ve ideolojik unsurların hangi düğüm noktalarıyla bütünleştirildiğini anlamayı hedefler. Fantazi kurgusunun ortaya çıkarılması ise travmatik toplumsal bölünmeyi maskeleyen antagonizmaları gündeme getirir (Zizek, 2008a: 51). Bu bağlamda, seçilen filmlerde toplumsal simgesel düzene direnen, bu düzenle bütünleştirilemeyen şeyin ne olduğu araştırılacak, daha sonra simgesel düzendeki eksikliğin fantazi tarafından nasıl doldurulduğu sorusuna yanıt aranacaktır. Semptomların ortaya çıkarılabilmesi için, özellikle çatışmanın ve melodramatik dokunaklılığın doruk noktaya ulaştığı sahneler incelenerek film metinlerinde dokunaklılığın nasıl sağlandığı, çatışma ve çelişkilerle başa çıkmak için hangi söylemsel stratejilerden yararlandığı ortaya konulacaktır. Böylece bu filmlerin, içinde buldukları toplumsal bağlamla nasıl bir ilişki kurdukları sergilenecektir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### MODERN BİR ANLAMLANDIRMA BİÇİMİ OLARAK MELODRAM

Bu çalışma melodramı bir tür olarak incelemek yerine, bir anlamlandırma sistemi olarak ele almayı amaçlamaktadır. Bu nedenle, bu bölümde öncelikle melodramı tür çalışmaları içinde değerlendiren yaklaşımların ve buna alternatif bakış açılarının temel savları ortaya konmaya çalışılacaktır. Böylece melodramı sadece 1960'lı ve 1970'li yıllarda Türk sinemasına egemen olmuş bir tür olarak değil, çeşitli dönemler boyunca etkinliğini sürdürmüş, daha derinlere nüfuz eden bir anlamlandırma biçimi, bir tarz olarak değerlendirebilmek ve günümüz sinemasında melodramatik imgelemin nasıl inşa edildiğinin izini sürmek mümkün hale gelecektir. Ayrıca modern nitelemesinin açılması gerekmektedir. Bu açılma modernliğin kriziyle doğan bir travma biçimi ve fantazi kurgusu olarak melodramı travma kuramı bağlamında değerlendirmekle gerçekleşebilir. Bu bölümün ikinci alt başlığı bu bağlamı kurmaya çalışmaktadır.

#### 1.1 Bir Film Türü Olmanın Ötesinde Melodram

##### 1.1.1 Tür Çalışmaları ve Melodram

Fransızca “genre” sözcüğünün karşılığı olarak kullanılan tür terimi, temel olarak çeşitli sanat dallarına ait ürünleri sınıflandırma çabasıyla ortaya çıkmıştır. Sarah Berry-Flint (2005: 25) türün sanat alanındaki kökenlerine değinirken, Batılı tür kuramının genellikle Aristoteles'in *Poetika*'sına ve onun 18. yüzyıl Avrupa klasizmi

üzerindeki etkisine kadar geriye gittiğini söyler. Türler 18. yüzyılda sanatsal ifadenin ideal tipleri olarak görülmüş ve klasik türler, sanat yapıtının biçim ve içeriğine egemen olan akademik kurallar çerçevesinde oluşturulmuştur.

Tür olgusunu edebiyat bağlamında ele alan Fredric Jameson'a göre, türler edebi kurumlardır ve bu kurumlar "toplum yaşamının öteki kurumları gibi sözsüz anlaşmalara ya da sözleşmelere dayanırlar" (2008: 171–172). Bu bağlamda geleneksel tür kuramının işlevleri, herhangi bir türün üretimi için gerekli nitelikleri belirlemek ve var olan yazıların sınıflandırılabilceği bir tipoloji sağlamaktır. 19. yüzyıl romantik hareketi klasik türlerin bir üst düzenleme olarak görülmesini sağlamış; özellikle edebiyat ve resim alanında ortaya çıkan bu estetik kategoriler, giderek özelleşen ve profesyonelleşen alanlara yönelik bir anahtar işlevi görmeye başlamıştır (Gledhill, 2000: 222). Ancak önceleri edebiyatla ya da yüksek sanatla ilişkilendirilen tür, 19. yüzyılın sonlarından itibaren kitle kültürüyle ve pazar mekanizmasıyla ilişkilendirilerek, gerçek sanatın mücadele etmesi gereken bir tanımlama sistemi olarak nitelendirilmiştir (Jameson, 1994: 107).

Türün film çalışmalarına konu olması ise 1960'lı yılların sonlarına rastlar. 1960'lar sinema kuramı ve film çözümlemeleri açısından önemli bir dönemeç olarak kabul edilir. 1940'lar ve 1950'ler boyunca sessiz film döneminden miras alınan ve daha çok sinematografik özgünlük görüşüne yaslanan çalışmalar, 1960'lardan sonra yerini film metninin yapısına, tür filmlerine ve izleyiciye odaklanan çalışmalara bırakmıştır (Barry, 1995: 41). Önceleri Hollywood stüdyo sisteminin ürettiği filmleri tanımlamak için kullanılan ve değersiz bulunan tür filmleri, özellikle *Cahiers du*

*Cinema* çevresinin etkisiyle daha ciddiye alınmaya başlamış (Berry-Flint, 2005: 26) ve kuramsal bir zemine oturtularak film çalışmaları açısından bir inceleme nesnesi haline gelmiştir. Erken dönem film eleştirmenleri, tıpkı haritacılar gibi türleri birbirinden ayırmak için kurgusal alanlar ve sınırlar yaratma arayışına girmişlerdir (Gledhill, 2000: 221).

Tür kuramının önemli boyutlarından biri, filmin endüstriyel bir ürün olarak algılanmasıyla ilişkilidir. Berry-Flint bunu türlere yönelik yeni bir yaklaşım tarzı olarak tanımlamaktadır. Bu yaklaşım tarzına göre türler, pazarın bölümlenmesine ve tüketici olarak tanımlanan izleyicilerin bu bölümlenme içinden kendi istekleri doğrultusunda tercih yapmalarına olanak sağlamaktadır. Diğer bir deyişle tür üretim, dağıtım ve tüketimi kapsayan çok yönlü bir sürecin parçasıdır (Berry Flint, 2005: 25). Sinema endüstrisinin ekonomik örgütlenmesi belli bir standartlaşmayı beraberinde getirmiş ve böylece türsel uzlaşımların tekrarlanmasına dayalı film grupları ortaya çıkmıştır. Ancak türlerin sabit olmadığı, zamanla değişebileceği ve hatta kaybolabileceği de yaygın olarak kabul edilen bir görüştür. Türsel uzlaşımlar en az türler kadar değişkendir, ekonomik, teknolojik nedenlerle ve tüketime bağlı olarak değişkenlik gösterebilir (Hayward, 2004: 166).

Film türlerinin hangi ölçütlere göre sınıflandırılacağı konusunda tam bir uzlaşım olmasa da, tematik ve ikonografik<sup>1</sup> özellikler bakımından benzerlikler

---

<sup>1</sup> Erken dönem tür çalışmaları üzerinde etkili olan ikonografi kavramı, kaynağını sanat tarihçisi Erwin Panofsky'nin çalışmalarından almaktadır. Dar anlamda ikonografik analizi imgelere bağlı geleneksel anlamların fark edilmesi olarak tanımlayan Panofsky, ikonografinin daha derin anlamının bir ulusa, bir döneme, bir sınıfa, bir dini ya da felsefi inanca ait temel davranış biçiminin altında yatan kuralları

taşıyan filmler aynı grup içinde sınıflandırılmaktadır. Steve Neale'e göre türü böyle basit bir biçimde film grupları olarak tanımlamak doğru değildir. Filmler sınıflandırılır, etiketlenir ve tanımlanır ancak izleyicilerin beraberlerinde getirdikleri beklenti sistemleri söz konusudur ve bu beklentiler izleme sürecinde filmle etkileşime girerek anlama ve tanıma aracılığıyla izleyicileri konumlandırır. Bu açıdan türler anlamı çözümlenmeye yönelik bir yol önerirler. Dolayısıyla örneğin filmdeki bir karakter sebep yokken şarkıya başladığında, izleyici bu filmin bir müzikal olabileceğini düşünür (Neale, 1990: 46–48). Gledhill de benzer bir biçimde türe özgü kurallar ve beklentiler sisteminden söz eder. Buna göre bir tür kategorisi olay örgüsü, temalar, biçimsel özellikler çerçevesinde gruplandırılan kurmaca metinleri işaret etmektedir (Gledhill, 1997). Dolayısıyla bir tür, ikonografik göstergelerle, kurallarla ve beklentilerle tanımlanabilir. Bu kurallar ve beklentiler, türe özgü dünyayı yönetir. Tür eleştirisinin görevi bu dünyayı araştırmak, dramatik özellikleri ve ikonografiyi tanımlamak ve anlatıya ait kuralları oluşturmaktır. Türleri ayırıcı kategorilere, belli sabit özelliklere göre tanımlama arayışındaki bu yaklaşım, belli filmlerin belli türlere girip girmeyeceği ve farklı filmlerin birer sapma olarak değerlendirilip değerlendirilmeyeceğine ilişkin ilk sınır çatışmalarını da gündeme getirmiştir (Gledhill, 2000: 223).

Film çalışmaları içinde türü tanımlamaya ve türsel kategoriler oluşturmaya yönelik arayışlar, tür eleştirisi açısından farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına neden

---

tespit etmekle kavranabileceğini belirtir. Panofsky'nin ikonografik analizi görsel motiflere ve sembolik dile odaklanması bakımından tür çalışmaları için yararlı açılımlar sağlamıştır (Berry-Flint, 2005: 32).

olmuştur. Rick Altman (2000: 180) yapısalcılık öncesi tür eleştirisinin ve türsel adlandırmaların, endüstrinin kendisi tarafından oluşturulan bazı kategorilere dayandığını belirtirken, Propp, Levi Strauss ve Todorov gibi isimlerin etkisiyle zamanla bu alanda yeni bir terminolojinin oluşmaya başladığına dikkat çeker. 1970’li yıllarda tür eleştirisine egemen olan iki temel yaklaşım, Levi Strauss’un mit analizinden yola çıkan “ritüel yaklaşımı” ve türün seyirci üzerindeki yönlendirici etkisine odaklanan “ideolojik yaklaşım” olarak adlandırılmaktadır. Film/mit analogisinden yola çıkan ilk yaklaşım, türlerin de mitler gibi toplumsal bilinçle organik bir ilişki içinde olduklarını öne sürer. Aydınlanma sonrasının edebiyat tarihi modelleri, Kant ve Hegel’i izleyerek, edebi çalışmaları kültürel özdeşliğe ve anlamaya yönelik diyalektik bir evrim süreci içinde, bir kültürün kendine dönük yansıması olarak işleyen bir şey olarak tanımlamışlardır. Film/mit analogisi, bu modeli kültürel özdeşliğe biçimi olarak sinemaya uygulamış ve bu durum, tür filmlerinin formüle edilmiş ve dolayısıyla da sanatsal yönü olmayan filmler olarak yorumlanarak göz ardı edilmesinin önüne geçmiştir: Eğer tür filmlerine ait formüller, kültürel farkındalıkla ilişkilendirilebilirse, o zaman estetik değeri ve anlamı dile getirmeye yönelik yüksek sanat yöntemlerine dâhil edilebilir (Berry-Flint, 2005: 30).

Thomas Schatz’ın tür konusundaki çalışmaları, Levi Strauss’un sözü edilen yapısalcı mit analizine dayanmaktadır. Schatz anlatı yapılarının belli kültürel gerilimleri çözmek üzere işlediklerini savunarak türleri tematik ikili zıtlıklar etrafında tanımlamıştır. Levi Strauss’un ileri sürdüğü gibi, bu tür anlatılar gerilimlere yalnızca geçici çözümler sağlar ve bu nedenle farklı yollardan sıkça tekrarlanmalıdır. Bu bağlamda Schatz, Hollywood türlerini temel olarak toplumsal düzeni yeniden

kurmaya çalışanlar (westernler, suç ve dedektif filmleri) ve toplumsal bütünleşmeyi sağlamaya çalışanlar (müzikal, komedi ve melodram) olmak üzere sınıflandırır. Bu türlerin her birinin merkezinde, topluluğa içkin çatışmaları sergileyen bir dizi karakterden oluşan bir sosyal topluluk tanımlanır. Schatz'a göre bu çatışmaların çözümü, "tür filminin kültürel bir ritüel olarak işlevini" oluşturmaktadır (1990: 96).

Daha önce de belirtildiği gibi yapısalcı mit analizinin tür eleştirisinde kullanılmasıyla hemen hemen aynı dönemlerde gündeme gelen bir başka yaklaşım, tür filmlerinin ideolojik analizine dayanmaktadır.<sup>2</sup> Hollywood filmlerinin ideolojik bir araç işlevi gördüklerini, izleyicilere egemen ideolojiye ait anlamları dayattıklarını ileri süren ve özellikle *Cahiers du Cinema* ve *Screen* gibi dergiler etrafında ortaya çıkan bu tartışmalar, kapitalist kültür endüstrisinin bir parçası olan tür filmlerinin, "statükoyu korumaya yardım ederek iktidardaki sınıfın çıkarına hizmet ettiğini" öne sürüyordu (Berry-Flint, 2005: 36). Türe yönelik ideolojik yaklaşım, daha önce göz ardı edilen temsil ve özdeşleşme sorularının gündeme gelmesini sağlamıştır. Buna karşın, Steve Neale böyle bir yaklaşımın "indirgemecilikle, ekonomizmle ve kültürel kötümserlikle" eş anlamlı olduğunu savunmuştur (1990: 65). Çünkü bu yaklaşımda endüstrinin izleyici üzerindeki etkisini temel alan, basitleştirilmiş bir izleyici modeli

---

<sup>2</sup> Film-metin ve ideoloji ilişkisi biçimcilik, yapısalcılık, göstergebilim ve psikanalizden oluşan Marksist-feminist perspektiften geliştirilmiştir. Burada üzerinde durulan temel soru, "Egemen sinema pratiklerini ne oluşturur ve ne yıkar?" sorusudur. İdeolojik eleştiri, filmleri ilerici ve yıkıcı olarak sınıflandırma eğilimindedir. *Auteur* ve tür çalışmaları bu eleştiri biçiminin gelişiminde önemlidir (Klinger, 2008: 113).

kullanılmakta ve anlam konusunda izleyicinin etkin olmaktan çok edilgin olmasına dayanan metinsel bir belirlenim varsayılmaktadır (Berry-Flint, 2005: 36).<sup>3</sup>

1970’li yıllarda film eleştirisi alanına egemen olan Marksist-Feminist perspektifin merkezinde ataerkil iktidar yapıları yer almış, bu bağlamda farklı yöntemlere başvurulmuş, ataerkil iktidarla filmler arasındaki ilişkiler ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır (Abisel, 1995: 35). Bu bağlamda feminist tür eleştirisinin gelişimi, melodramın bir tür olarak tanımlanıp film çalışmalarına konu edilmesinde oldukça etkili olmuş; bu doğrultudaki ideolojik analiz, melodramın sınıf ve toplumsal cinsiyet tartışmalarıyla ilişkilendirilerek akademik odağa yerleşmesine önemli katkı sağlamıştır. Başlangıçta tür filmlerine ilişkin çalışmalar arasında melodram üzerine bir çalışmanın olmadığını belirtmek gerekir. Tür çalışmaları önceleri daha çok, sınırları daha rahat çizilebilen westernler ve gangster filmleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Ayrıca melodramın kitleyle ve kadın izleyiciyle ilişkilendirilerek değersiz bulunması, başlangıçta tür çalışmaları içinde değerlendirilmemesinin bir diğer nedenidir. Dolayısıyla melodramın film çalışmalarına konu olması, film çalışmalarında yeni kuramsal yaklaşımların ve yöntemlerin ortaya çıkmasıyla ve Douglas Sirk filmlerinin<sup>4</sup> neo-Marksist bakış açısıyla burjuva ideolojisinin

---

<sup>3</sup> Metin temelli ideoloji eleştirisi bağlamında 1980’lerde melodram ve kara filme yönelik farklı bir bakış açısının ortaya çıktığından söz etmek gerekir. Buna göre bu iki özel tür, ideolojik çatışmaları ortaya koyabilme kapasitesine sahip metinsel yapılar olarak tanımlanır. Böylelikle izleyicilerin Hollywood anlatısının örgütlenişini ve uzlaşım sal çözümlerini sorgulama ve müzakere etme imkânı bulacağı varsayılmaktadır (Berry-Flint, 2005).

<sup>4</sup> Sol kanat bir entelektüel olarak tanımlanan ve Brecht’çi bir çizgiye sahip olduğu söylenen Douglas Sirk’ün, Nazi Almanyasından kaçarak 1950’li yıllarda Amerika’da gerçekleştirdiği *Aşk Rüzgârları* (*Written On the Wind*, 1956), *Her Şey Senin İçin* (*All That Heaven Allows*, 1956) gibi filmleri Hollywood stüdyo sisteminin ürünleridir. Sirk bu dönemdeki filmlerinde Rock Hudson, Jane Wyman,

çelişkilerinin açığa çıkarılmasını sağlayacak örnekler olarak değerlendirilmesiyle mümkün olmuştur. Bu çalışmalar başlangıçta burjuva ideolojisine odaklanıp melodramın kendisini bir analiz nesnesi olarak ele almasalar da, Sirk'ün keşfedilmesiyle ve daha sonra da Vincente Minnelli, Max Ophuls, Nicholas Ray, George Cukor gibi yönetmenlerin filmlerine yönelik incelemelerle yeni bir eleştirel alanın sınırları çizilmiş; filmlerin tematik benzerlikleri, mizansene dair özellikleri ve biçimsel aşırılıkları türsel kodları oluşturan ortak özellikler olarak tanımlanmaya başlamıştır (Gledhill, 1987: 7).

Film çalışmaları içinde tür eleştirisini değerlendirirken son olarak türe yönelik yeni bakış açılarının gündeme geldiğini belirtmek gerekir. Film endüstrisinin ya da izleyicilerinin türsel anlamın kaynağı olması sorunu yerini film türlerinin belli bir tarihsel bağlamda diğer toplumsal, politik ve estetik oluşumlarla nasıl ilişkilendirilebileceği sorusuna bırakmıştır. Türlerin bu biçimde toplumsal söylemin parçaları olarak kavranışı, post yapısalcı modele dayanmaktadır. Bu bakış açısına göre tek soru artık türlerin nasıl işlediği değildir aynı zamanda ne tür bir gerçeklik varsaydıkları ve ne tür bir gerçekliği dışarıda bıraktıklarıdır (Berry-Flint, 2005: 38). Bu noktada tür çözümlemesinin belli tuzaklar barındırabileceği görüşü de, film çalışmaları açısından farklı arayışları beraberinde getirmiştir. Robert Stam bu tuzakları üç kategoride toplar. Öncelikle türsel etiketler çok geniş ya da çok dar olabilmektedir. İkincisi bir tür filminin belli kuralları olduğu varsayımı yaratıcılığı

---

Lana Turner gibi Hollywood yıldızlarıyla çalışarak ve belli biçimsel ve tematik özellikleri tekrarlayarak önemli ticari başarılar elde etmiştir. Daha önceleri mizansen açısından ve *auteur* yaklaşımı içinde değerlendirilen bu filmler, 1970'li yıllarda estetik biçimin ideolojik olarak nasıl işlediğini anlamaya yönelik farklı bir bakış açısıyla yeniden değerlendirilmiş ve bu değerlendirmeler film çalışmaları açısından yeni bir dönüm noktası oluşturmuştur.

engellemektedir. Üçüncüsü saf bir tür düşüncesi türler arası geçişleri ihmal etmektedir. Oysa klasik olarak nitelendirilen Hollywood filmleri bile zaman zaman çeşitli türlerin karışımından oluşmaktadır (Stam, 2005: 151). Bu sorunlarla başa çıkabilmek açısından ortaya çıkan tartışmalar metinlerarasılık kavramı etrafında şekillenmektedir. Stam'e göre metinlerarasılık türe göre pek çok avantaja sahiptir. Metni diğer temsil sistemleriyle ilişkilendirir, gelenekle daha dinamik bir ilişki ima eder, diğer sanat formlarıyla ve medyayla ilişki kurar ve daha az Hollywood merkezlidir (Stam, 2005: 154).

### **1.1. 2 Bir Tür olarak Melodram**

Tür çalışmalarına egemen olan temel yaklaşımlardan, melodramın tür çalışmalarına girişinden ve türe yönelik eleştirilerden kısaca söz ettikten sonra, melodramın film çalışmaları içinde bir tür olarak nasıl değerlendirildiğini ayrıntılı bir biçimde ortaya koymak yerinde olacaktır. Bu nedenle öncelikle melodramın tarihsel kökenlerine değinmek gerekmektedir.

Kendinden önceki pek çok anlatı geleneğinden beslenerek, özellikle 19. yüzyıldan sonra giderek popüler hale gelen melodramın kökenlerinin Ortaçağ'a özgü ahlak oyunlarına ve sözlü geleneğe dayandığı düşünülmektedir. Melodram geleneği 18. ve 19. yüzyıl Fransız romantik oyunları ve yine aynı dönemdeki İngiliz ve Fransız duygusal romanları tarafından canlandırılmıştır. Melodram sözcüğünün bu anlamdaki ilk kullanımının Jean Jacques Rousseau tarafından gerçekleştirildiği düşünülmektedir. Buna göre Rousseau *Pygmalion* adlı oyununu İtalyan operasından

ayırabilmek ve oyunun sözel ve görsel öğelerine işaret etmek üzere melodram terimini kullanmıştır (Drotner, 1991: 64). Terim daha sonra Fransa'dan diğer Avrupa ülkelerine yayılmış ve “duygusal yoğunluk, mübalağa, aşırılık, ahlaki kutuplaşma, kötülüğün ortadan kaldırılması ve iyiliğin zaferi” gibi nitelikler üzerine kurulu bir drama türünü anlatmak üzere kullanılmaya başlamıştır. Önceleri daha çok tiyatro oyunlarını nitelemek üzere kullanılan melodram ve melodramatik sözcükleri zamanla edebiyat ve sinema yapıtlarını da kapsayacak biçimde genişlemiştir (Dissanayeke, 2005: 1).

Melodrama ilişkin temel çalışmalardan birini gerçekleştirmiş olan Thomas Elsaesser (1987), Fransız Devrimi ve melodram geleneği arasındaki ilişkiye dikkat çekerken, bu geleneğin popüler hale gelmeye başlaması ve ortaya çıkan yoğun toplumsal ve ideolojik kriz arasında bir bağ kurmuştur. Elsaesser'e göre, melodram geleneğinin temelinde yatan ve devrim öncesi dönemde ortaya çıkan duygusal romanlar -örneğin Rousseau'nun *Nouvelle Heloise* romanı gibi- burjuva bilincinin, feodalizmin kalıntılarından kurtulmaya yönelik direnişini ortaya koymakta; sorunu politik terimlerle ifade eden bu romanlar etik kodların, dini-metafizik kutuplaşmaların ve burjuva sınıfının idealist amaçlarının karşılıklı etkileşimine odaklanmaktadır. Bu roman ve oyunlardaki ideolojik çatışmaların kişiselleştirilmesi ve sınıf çatışmasının metaforik olarak cinsel sömürü ve yağmalamayla açıklanması, sinema dahil daha sonraki tüm melodram formları açısından önemli olmuştur. Elsaesser'in üzerinde durduğu bir başka nokta Dickens, Collins, Balzac, Hugo gibi yazarların yapıtlarındaki melodramatik unsurlardır. İngiltere'de Dickens, Collins gibi yazarlar toplumsal ve ahlaki çatışmaların yan yana olduğu kentsel çevreyi tasvir

etmek ve toplumsal çatışmaları keskinleştirmek için melodramatik olay örgüsüne yaslanırken; Fransa’da Hugo, Balzac gibi yazarların çalışmaları, toplumsal kargaşayı melodram aracılığıyla sergilemeye en yakın çalışmalardır.<sup>5</sup> Tüm bunların ışığında Elsaesser melodramın genel çerçevesini, “tarihsel, toplumsal olarak koşullanmış bir deneyim biçimi” olarak tanımlar (1987: 45–49).<sup>6</sup>

Elsaesser gibi melodram ve Fransız Devrimi arasında ilişki kuran bir diğer isim Jackie Byars’tır. Byars’a göre burjuva sınıfının aristokrasiye karşı zaferiyle sonuçlanan Fransız Devrimi, aristokrasi-burjuvazi çatışmasını teatral melodrama armağan ederek melodramın bir tür olarak oluşmasına önemli bir katkı sağlamıştır (akt. Akbulut, 2008: 38). Gledhill de melodramın tıpkı roman gibi, 18. yüzyılda aristokrasiye karşı üstünlük sağlamaya çalışan burjuvaziyle ilişkilendirildiğine dikkat çeker. Melodramın ortaya çıkış koşulları burjuvazinin devrim aracılığıyla iktidarı aristokrasiden almasıyla oluşmuş; bu dönemde ortaya çıkan hızlı kentleşme ve kapitalist büyüme, orta sınıftan işçi sınıfına doğru uzanan geniş bir izleyici grubunun ortaya çıkmasını sağlamıştır (Gledhill, 1987: 14).

---

<sup>5</sup> Örneğin Hugo’nun *Sefiller*’i ruhsal gerçekliğin sembolik boyutuyla ilgilenirken, Balzac melodramatik olay örgüsünü farklı biçimlerde kullanır. Romanlarının çoğu erken-kapitalist ekonominin dinamikleriyle ilgilidir. İyi-kötü ikiliği hemen hemen kaybolmuştur ve ahlaki sorunlar yerine psikolojik ve ekonomik çatışmalara doğru bir kayış söz konusudur (Elsaesser, 1987: 48–49).

<sup>6</sup> Elsaesser devrim öncesi melodramların trajik bir sonla, devrim sonrası melodramların mutlu sonla bittiğine dikkat çeker. Elsaesser’e göre devrim sonrası melodramlarda sınıfsal bir mücadeleden çok, alt sınıfların kendileriyle barışık bir yaşam sürmeleri söz konusudur. Bu bağlamda devrim öncesi melodramlar acı çekmeye ve kurbanlaştırmaya odaklanırken, devrim sonrasındaki melodramlar burjuvazinin egemenliğini sağlamlaştırmaya hizmet eder (Elsaesser, 1987: 46).

Melodramı konu alan ilk çalışmalardan biri olan Peter Brooks'un *Melodramatic Imagination* (1995) adlı eseri, 19. yüzyıl melodramının özelliklerini yeniden değerlendiren bir çalışma olması ve melodrama burjuva-işçi sınıfı, melodram-gerçekçilik gibi sabit karşıtlıklar dışından bakmaya imkân vermesi nedeniyle önemlidir. Brooks'un çalışması melodramı aydınlanma öncesi değer ve sembolik formların kaybıyla ortaya çıkan modern bir biçim olarak tanımlamış ve melodrama ilişkin çalışmalar için yol gösterici olmuştur. Brooks'un sözleriyle;

Melodram... modern bir biçimdir. Melodramın kökenleri tam olarak Fransız Devrimi ve devrim sonrası bağlama yerleştirilebilir. Bu dönem hem sembolik, hem de gerçek anlamda kutsal olanın ve onun temsili kurumlarının (Kilise ve Kral) tasfiyesine, Hıristiyanlık mitinin parçalanmasına, organik ve hiyerarşik olarak kaynaşmış toplumun üzülmesine ve bu topluma ait edebi biçimlerin geçersizliğine... işaret eder (1995: 14–15).

Melodramın modernitenin ürünü olduğu görüşünü destekleyen Ben Singer da melodramın bu dönemde ortaya çıkmasını, ideolojik dinamiklerinin döneme uygun olmasına bağlar. Ona göre melodram politik ve ideolojik iktidardaki dönüşüme işaret etmektedir. Bu yönüyle "büyüsü bozulmuş dünyada" insanların modern yaşama ilişkin tüm güvensizliklerini ortaya çıkarmış ve toplumun öngörülemeyen ahlaki, kültürel ve sosyoekonomik düzensizlikler karşısındaki endişelerini göz önüne sermiştir. Singer'a göre, feodal toplumun kendine özgü kapalı ve korunaklı yapısının kırılmaya uğraması, halk açısından çeşitli kazanımlar sağladığı gibi, aynı zamanda bir çeşit kaos ortamının doğmasına yol açmıştır. Modern kapitalizmin yükselişi karşısında geleneksel otoritelerin ortadan kalkması, başlangıçta zgrlk bir ortama işaret etse de, yerini giderek tedirgin edici bir ortama bırakmıştır (Singer, 2001: 132–134). Brooks da benzer bir anlayış içinde, bu değerlendirmeyi melodram

türünün özelliklerine taşır: “Melodram geleneksel düzene ait ahlaki bileşenlerin artık gerekli toplumsal birliği sağlamadığı yeni ve korkutucu bir dünyaya ilişkin endişeleri ifade eder” (1995: 20). Bu noktada Peter Brooks’un melodramlarla gotik romanlar arasında kurduğu ilişki önemlidir. Savaş Arslan bu ilişkiyi şöyle özetler:

Brooks’a göre melodramla Gotik romanlar, her ikisinin de bu karanlık dünyanın kâbusları, sıkışmışlık hissi ve bundan kaçışı ile masumiyetin mutlak ve kudretli kötülerin elinde yok oluşunu anlatmaları bağlamında benzeşirler. Aydınlanma düşüncesinin insanoğlunun doğasına ve doğasından gelen erdemliliğe bağlı olarak kötülükleri yok etmesi fikrinin krize girmesi... aydınlanma sonrasında, Romantik dönemde görülebilir. Melodramın bir yandan demokratik olanaklara dayanmış gibi duran, önü açık yükselme miti ve sınıf değiştirme fantezisiyle kurulu hayal dünyası aydınlanmaya dayanırken, bunun sonraki adımına geçişteki muhafazakârlığı ve ahlaki değerlere bağlılığı aydınlanmanın krizlerinden çıkar. Bu bağlamda, aydınlanmanın diğer yüzü olarak kalan ve sonradan demokratik olanakları sınırlayarak, kötülüğün kapılarına açılan Romantik ve Gotik romanlar ise, melodramların heyecan, gerilim ve acılara dayalı görsel etkilerinin daha gerçekçi bir tiyatro diline dönüştürülmesine yardımcı olmuştur... Melodram Gotik romanın kötümser tepkisi yerine iyimser bir dünya sunar (2005: 29-30).

Klasik melodram anlatısı, kendilerini yalnız ve çaresiz hisseden insanların yoksulluk, sınıf farkları, iş güvenliğinin olmayışı gibi sorunlarından beslenmiştir. Ancak modernleşmenin sıkıntısı, sadece kapitalizmin temel mekanizmalarından değil, aynı zamanda Lukács’ın vurguladığı bir “soyut evsizlik” halinden kaynaklanmaktadır (Singer, 2001: 134). Bu adlandırma, kapitalist sistemin somut görüngülerinden çok, zihniyet yapısında yarattığı bir tür tedirginliğe dikkat çeker. Melodramda “kötülüğün zaferine karşı duyulan endişe, doğruluğun nihai galibiyetiyle giderilir” (Brooks, 1995: 20). Böylece melodram, bir taraftan modern kapitalizmin acımasız ve öngörülemez maddesel yaşamı içindeki bireyin güçsüzlüğünü sergilerken, diğer yandan evrensel ahlak değerlerini tekrar temin etme

biçiminde onarıcı bir işlev üstlenmiştir (Singer, 2001: 134). Savaş Arslan melodramın tam da aydınlanma sonrası dönemde, romantik edebiyat ve sanatla ilişkili olarak modern insanı ve onun ahlaki varoluşunu tanımlayıcı bir şekilde ortaya çıkmasına dikkat çekerken, melodramın bu yönüyle “aydınlanma sonrası bir kırılmaya uğrayan toplumsal yaşamda ahlaklı ve erdemli olmaya dair model” sunduğunu belirtir (2005: 37).

Görüldüğü gibi melodram, hem kaynağını 18. yüzyıl duygusal romanlarından ve tiyatro oyunlarından alan bir tür, hem de geleneksel düzenin parçalanıp yeni bir düzenin ortaya çıkmasıyla ve kültürel yapıdaki değişikliklerle yakından ilişkili modern bir biçim olarak algılanmaktadır.<sup>7</sup> Bir sonraki alt bölümde ele alınacak olan melodramın çeşitli ortak kodlardan oluşan bir tür mü, yoksa çeşitli türlerin karışımından oluşan bir tarz ya da biçim mi olduğu konusundaki tartışmalar hala geçerliliğini korumakla birlikte, bir tür olarak tanımlanması belli temel özellikleri taşıdığı varsayımından kaynaklanmaktadır. Bu özellikler en genel anlamda iyi ve kötü arasındaki zıtlıktan kaynaklanan ahlaki kutuplaşma, iyinin kötüye karşı nihai

---

<sup>7</sup> Bu noktada modern çağ öncesinde kimi eserlerde melodramatik özellikler gözlemlemek, melodramın o dönemlerde başladığı anlamına gelmez. Tam tersine melodram trajedinin bittiği bir noktada ortaya çıkmıştır. Peter Brooks’a göre, melodram basitçe trajedinin daha düşük, bayağı bir biçimini temsil etmez; trajik bir görüşün kaybolmasına verilmiş bir yanıt ve yeni ve korkutucu bir dünyada, geleneksel düzene ait ahlaki doğruların, toplumsal bütünlüğü sağlayamadığı noktadaki endişeleri ifade eder (1995: 15; 20). Bu bağlamda melodramın çıkışı, trajedinin ya da toplulukların arasındaki bağa dayanan bir kutsallık fikrine dayalı trajik bakışın, devrim sonrası modern toplumlardaki yok oluşu ve toplumsallığın dünyevilikle ilişkili olarak kurulmasıyla anlaşılabilir. Savaş Arslan’a göre melodram “modernliğe ait bir ahlaki değerler bütünüün tasavvur edilmesi ve geleneksel toplulukların dünyası dışında, modern toplumlara ait bireylerin, kişiselleştirerek algıladıkları bir iyilik ve doğruluk anlayışının tekrar tekrar işlenmesi” noktasında yeni toplumsallığa uygun ahlaki anlayışı tesis eder (2005: 23).

zaferi, erkek kahraman, kadın kahraman ve düşmandan oluşan temel karakterler, formüleştirilmiş bir olay örgüsü, duygusal ve biçimsel aşırılık şeklinde sıralanır (Singer, 2001: 44–49; Neale, 2003: 196).

Daha önce belirtildiği gibi, melodramın sinemasal bir tür olarak çalışılmasına olanak sağlayan geçerli bir türsel kategorinin oluşturulması, Douglas Sirk ve Vincente Minnelli gibi yönetmenlerin bir grup filmine odaklanmasıyla mümkün olmuştur. John Mercer ve Martin Shingler, melodram teriminin sinemadaki izini sürerken terimin 1970'lere kadar farklı bir anlam taşıdığına dikkat çekerler. Steven Neale'e dayanarak melodram teriminin gelişim sürecine bakan Mercer ve Shingler 1910'dan 1970'lere kadar ticari basında melodramın kovboy filmlerini, gangster filmlerini, suç filmlerini ve korku filmlerini kapsayan bir nitelik taşıdığını belirtmektedir. 1970'lerden sonra ise terime yüklenen anlam değişime uğramış, daha önce melodram olarak adlandırılan filmlerin tam tersi bir algılama biçimi ortaya çıkmıştır. Buna göre melodram eylemden çok söze, pasif erkek kahramana, anlatının merkezinde yer alan kadın karaktere ve net bir biçimde tespit edilebilecek kötü adamlara dayalı filmleri anlatan bir terim olmuştur (Mercer ve Shingler, 2004: 6). Bu dönemde Sirk, Minnelli, Wilder gibi yönetmenlere odaklanan çalışmalar, melodramın temel biçimlerinden biri kabul edilen Hollywood aile melodramını ortaya çıkarmış; film kuramcıları ve tarihçileri Hollywood aile melodramlarının özelliklerini tanımlamaya yönelik çalışmalar yapmışlardır (Mercer ve Shingler, 2004: 9).

Thomas Elsaesser'in "Ses ve Hiddet Masalları: Aile Melodramı Üzerine Gözlemler" ("Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama") başlıklı çalışması, melodramı daha çok bir tarz, bir anlamlandırma sistemi olarak tanımlamakla birlikte, melodramı bir film türü olarak ele alan çalışmalar açısından da yol gösterici olmuştur. Elsaesser, "aile melodramı" terimini kullanan ilk eleştirmen olarak kabul edilmektedir. Pek çok akademisyen onun Hollywood aile melodramına ilişkin olarak söylediklerinin daha genel bir biçimde Hollywood melodramlarına uygulanabileceğini düşünmüştür. Buna göre temel model, orta sınıf ailesindeki gerilim ve çatışmalarla ilgilidir. Bu çatışmaların çoğu zaman kuşaklarla ilişkili olduğu, toplumsal ve ekonomik kaygıların kişisel-duygusal travmalar aracılığıyla vurgulanma eğiliminin belirleyici olduğu görülür (Mercer ve Shingler, 2004: 12).

Bu noktada aile melodramı teriminin ortaya çıkmasını sağlayan Sirk filmlerinin, hem biçim hem de içerik açısından sembolik olarak görüldüğünü belirtmek gerekir. Mercer ve Shingler, Sirk'ün ironiyi, acıyı (*pathos*) ve yabancılaşmayı kullanma biçimini Brecht'ten ödünç aldığına dikkat çekmektedir. Yaygın anlayışa göre Sirk, Brecht'ten ödünç aldığı tekniklerle, karmaşık ve sembolik mizansen kullanımı aracılığıyla savaş sonrası Amerikan toplumunun eleştirisini üretmektedir. 1950'lerin savaş sonrası Amerikan toplumu, karmaşık ve çatışmalıdır. Bu dönemin pek çok filmi, semptomatik okumaya açıktır ve toplumun derinliklerinde gizli huzursuzluğu ve nevrozu açıklamaya elverişlidir (2004: 40- 42).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Sirk'ün filmlerine dair biçimsel özellikleri ortaya koyan Paul Willemen de Brecht ve Sirk arasında bazı paralellikler kurmuştur. Buna göre tiyatrodaki gerçekçiliği reddeden Brecht, tiyatroyu insanın varoluşuna ilişkin temel temalar açısından bir potansiyel taşıdığı düşünüyor ve tiyatroyu siyasal dönüşüm için önemli buluyordu. Willemen Sirk'ün kullandığı teknikleri tanımlayarak onun

Nowell Smith'in "Minnelli ve Melodram" yazısı, aileyi toplumsal ve ruhsal çatışmaların merkezine yerleştirerek melodram ve ideoloji ilişkisini tartışmaya açmıştır. Nowell Smith bu çözümlemede melodramı bir tür sanatsal temsil olarak tanımlayarak onu Marksist ve Freudyen terimlerle açıklamaya çalışır; toplumsal ve ruhsal belirlenme ile melodram arasında bir ilişki kurar. Buna göre melodram hem bir toplumsal analiz konusudur hem de psikanalizle bağlantılıdır. Nowell Smith'in bu çalışmasının histeri değişikliği kavramıyla ilişkili olduğunu söyleyen Mercer ve Shingler Freud'dan alınan bu kavramın, 1950'ler sinemasıyla ilgili semptomatik bir okuma yapmayı sağladığını vurgulamaktadır. Buna göre bastırılan, bilinçaltına itilen duygular, daha sonra genellikle fiziksel semptomlar biçiminde ortaya çıkar. Bu semptomlar "histeri değişimi/dönüşümü" ya da "bastırılanın geri dönüşü" olarak tanımlanmaktadır (Mercer ve Shingler, 2004: 22). Nowell-Smith 1950 melodramları ve özel olarak da Minnelli filmleriyle histeri süreci ve aşırı biçim arasında paralellik kurmuştur. Eylem içinde ifade edilmeyen şeyler müzikle ya da mizansene ait bazı unsurlar aracılığıyla açıklanır; müzik ve mizansen eylemin yerine geçer (Nowell-Smith, 1987: 73). Yani yüksek gerilim anlarında ortaya çıkan bastırılmış duygular,

---

filmlerinin biçimsel özelliklerini ortaya koyarken, filmlerin dışavurumcu karakterine dikkat çeker. Willemen'e göre bu filmlerde kullanılan yabancılaşma efektinin yanı sıra görsel semboller, karakter temsilleri, uzun çekim kullanımı, aşırı renk sistemi ve koreografinin karakterin doğrudan dışavurumu olarak tasarlanması Brecht ve Sirk arasındaki etkileşimi ortaya koymaktadır (akt. Mercer ve Shingler, 2004: 48-49).

Sirk filmlerinin dikkat çekici bir diğer özelliği, filmlerde genel ve orta çekimlerin yakın çekimlerden daha çok kullanılmasıdır. Genel çekimlerin kullanımı izleyici ve eylem arasında görünür bir uzaklık yaratır. Ayrıca genel çekimler çerçeve içinde yapılandırılmış görsel kompozisyonlar sunmaya olanak tanır ve izleyiciye belli karakterleri aynı anda görme olanağı verir. Kullanılan geniş açı, melodramı karakterler arasındaki duygusal uzaklığı gösterme bakımından olanaklı hale getirir. Renk sembolik ve dışavurumcu bir biçimde kullanılırken aydınlatmanın, gölgelerin ve filtrelerin kullanımı dışavurumcu biçimi destekler (Mercer ve Shingler, 2004: 52-56).

müzik ve mizansen aracılığıyla kendini gösterir. Melodramın aşırılık niteliği de duyguların yükselişe geçtiği böyle noktalarda belirgin hale gelir (Mercer ve Shingler, 2004: 22).

Nowell Smith'in vurguladığı bir başka nokta, melodramın pasif ya da iktidarsız kahramanla ilgili olmasıdır. Bu noktada melodramın karşısına yerleştirilen film türü westerndir. Melodram ve western söz konusu olduğunda aktif-pasif zıtlığına benzer bir başka zıtlık, erkek ve kadın arasındaki zıtlıktır. Kadın kahramana çok yer vermeyen yapısıyla tanımlanan western, erkeğe özgü bir dünya tasarımıyla ilişkilendirilmektedir (Nowell-Smith, 1987: 72). Nowell Smith'e göre bunun anlamı melodram karakterlerinin sorunlarını çözme konusunda harekete geçme kabiliyetlerinin olmamasıdır; onlar sıkıştırılmış ve bastırılmış bireylerdir. Bu hareketsizliğin ve pasifliğin sonucu olarak, eyleme dönüşemeyen ve başarılı bir biçimde çözüme kavuşturulamayan duygular ve gerilimler gözlemleriz. Bu dönemdeki filmler bastırılmış duygularla, karakterlerin asla söyleyemediği ya da yapamadığı şeylerle ve anlatının gizlediği bilgiyle kesintiye uğratılır (Mercer ve Shingler, 2004: 22).<sup>9</sup> Ailenin politik bir kurum olarak ortaya çıkması ve toplumsal krizlerin kişisel ve duygusal terimler içinde somutlaştırılarak betimlenmeye çalışılması söz konusudur. Burjuvazi açısından toplumsal olan, kişisel olan aracılığıyla açıklanmalı ve bireyin gündelik yaşamı adaletle kuşatılmalıdır (Elsaesser,

---

<sup>9</sup> Burada Freudyen bastırma genellikle histeri, Oedipal çatışma, iktidarsızlık, alkolizm gibi semptomlar olarak betimlenir. "Bastırılanın geri dönüşü", anlatı içinde bir süreksizlik olarak işaretlenmiştir. Metnin histerik anı olarak tanımlanabilecek bir anda "gerçekliğin" kırılışı gündeme gelir. Bu noktada ağırlıklı olarak tekrarlanan müziğin de katılımıyla mizansen sembolik hale gelir (Mercer ve Shingler, 2004: 13).

1987: 29). Melodram popüler kültürel bir biçim olarak bu düşünceyi toplumsal kriz ortamından alarak özel bir bağlam içinde evde dolayimler (Elsaesser, 1987: 47).

Susan Hayward da bir tür olarak nitelendirdiği melodramı aile ve kapitalist üretim ilişkileri çerçevesinde tanımlayarak, 19. yüzyılda meydana gelen bir dizi yeniliğin melodram filmlerinin temel çatışmalarını oluşturduğunu belirtmiştir. Hayward'a göre kapitalizm, ailenin ve burjuva sınıfının elde ettiği yeni hakların vesayet sistemi aracılığıyla korunmasına yönelik bir ihtiyacı beraberinde getirmiş; aile ataerki yapının ve kapitalizmin alanı haline gelirken, aynı zamanda bu oluşumları yeniden üretmiştir (2004: 214). Endüstri devrimi ise aileyi yeni baskılarla tanıştırmıştır. Bu dönemde iş alanıyla ev alanının birbirinden ayrılmasına, ailenin yeni toplumsal ve duygusal yapılanmalarla karşılaşmasına değinen Gledhill, orta sınıfa mensup kadınların emek pazarından uzaklaşması sürecinin, işçi sınıfına mensup kadınların ve çocukların fabrikalara girme sürecine eşlik ettiğine dikkat çeker (1987: 20–21). Orta sınıf iki yönlü bir biçimde, hem aristokrasi hem de işçi sınıfı tarafından çevrelenmiştir. Avrupa'da sınıflar hiyerarşik bir biçimde hızla kutuplaşmıştır ve özellikle ilk dönem melodramlarında bu kaygıları görmek mümkündür (Hayward, 2004: 214).

Melodramın bir tür olarak gündeme gelmesinin bir başka nedeni, tüketim kültürünün 19. yüzyıl sonlarından itibaren toplumsal yapıda belirleyici bir hal almasına bağlanmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi film türlerinin ortaya çıkışı, sinemanın giderek endüstriyel bir örgütlenmeye yönelmesi ve izleyicinin aynı zamanda müşteri olarak algılanmasıyla yakından ilişkilidir. Western gibi film

türlerinin erkek izleyiciyi, melodramın ise kadın izleyiciyi hedeflediği varsayımından hareketle melodram bir süre sonra bu yapıdaki yerini almıştır. Bu anlayışa göre genellikle romantik aşkı temel alan, özel alana ve aileye odaklanan melodram ikonografik özellikleri, filmsel kodları ve uyuşmaları bakımından kadını hedef alan bir türdür. Bir süre sonra baba oğul çatışmasına ya da orta sınıfa mensup erkeğin toplumsal baskılar karşısındaki yenilgisine odaklanan filmler erkek melodramları olarak adlandırılmaya başlanmış; bu melodramların erkeklik krizi aracılığıyla erkekliğe dair çelişkileri ortaya koyduğu söylenmiştir (Hayward, 2004).

Görüldüğü gibi melodramın bir tür olarak kavramsallaştırılması öncelikle aileyle, kadın kahramanla ve burjuva ideolojisiyle ilişkilendirilmesiyle gündeme gelmiştir. Ancak melodramın sadece bir tür olarak ele alınması, melodramatik niteliğiyle öne çıkan pek çok filmin göz ardı edilmesine yol açmaktadır. Melodramın film türleri içindeki konumunu anlamaya yönelik bir kavrayış, daha geniş kapsamlı bir bakış açısını gerektirir. Bu bağlamda melodramın bir tür olarak tanımlanmasına yönelik eleştiriler özellikle 1980 sonrasında gündeme gelmiş ve melodramın bir tür olmaktan çok bir *tarz* (mod) ya da bir *biçim* (form) olarak kabul edilmesinin daha doğru olacağını öne süren çalışmalar ortaya çıkmıştır.

### 1.1.3 Bir Tür Olarak Melodrama Karşı Bir Anlamlandırma Sistemi

#### Olarak Melodram

Türün film çalışmaları açısından sorunsuz bir kavram gibi görüldüğü ancak aslında öyle olmadığı çeşitli araştırmacılar tarafından pek çok kez dile getirilmiş bir düşüncedir. Aslında bir filmin türsel olarak saf olması nadiren gerçekleşen bir durumdur (Hayward, 2004: 166). Neale'in belirttiği gibi tür, bir dizi kodlar ve uzlaşımlar olarak tanımlanır ancak motiflerin sürekli türden türe geçiş yapmaları, bir filmin hemen net bir tür olarak nitelendirilmesini zorlaştırır. Bu nedenle kategoriler arası tartışmalar her zaman gündemde olmuştur. Örneğin *film noir* olarak adlandırılan bir tür aynı zamanda aile melodramı ya da kadın filmi olarak adlandırılabilir (Neale, 1990: 62).

Melodram söz konusu olduğunda durum daha da karmaşık görünmektedir. Pembe Behçetoğulları, melodram filmleriyle ilgili çalışmasında konuyla ilgili şu saptamada bulunur:

...tür, belirli uyları kullanan anlatım biçimlerinin ortak adıdır... Melodram, 'tür' sözcüğünün buradaki tanımına tıpatıp uymaz. ...konu, tema, içerik ve anlatım tarzları açısından tür filmlerinin önemli benzerlikler taşıması gerekir... Türün tanımıyla melodram bir yandan 'kadınsı' bir film türüdür; ama aynı zamanda melodramatik kelimesinin ifade ettiği biçimiyle, tek bir tür içine dâhil edilemeyecek bir anlatım biçimidir. Western ya da müzikal film, melodramatik bir anlatım biçimine sahip olabilir. Başka bir deyişle melodram sözcüğü bir yandan bir türü ifade ederken, öte yandan da bir eylemin ya da herhangi başka bir türün niteleyicisi de olabilir. Yani melodram, pek çok anlatsal türde – romanda, sinemada, televizyon dizilerinde, tiyatrodada- bir ifade biçimi olarak var olurken, diğer yandan da popüler sinemada kadınlara yönelik bir tür haline gelmiştir (2001: 579).

Daha önce de belirtildiği gibi, 1980'lerle birlikte akademisyenler melodramı türsel sınırların ötesinde türleri, tarihsel dönemleri ve kültürleri aşan bir biçim, bir tarz olarak ele almış ve estetik açıdan yeniden değerlendirme arayışına girmiştir. Bu yön değişiminde daha önce sözü edilen, Peter Brooks'un *Melodramatik İmgelem* (*Melodramatic Imagination*) ve Thomas Elsaesser'in "Ses ve Hiddet Masalları: Aile Melodramı Üzerine Gözlemler" ("Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama") başlıklı çalışmaları etkili olmuş; bu çalışmalar melodramın yeniden kavramsallaştırılmasında önemli rol oynamıştır. Bu çalışmalardan yola çıkan Christine Gledhill, Linda Williams gibi akademisyenler melodrama yönelik yeni bir bakış açısı oluşturma girişiminde bulunmuşlardır.

Mercer ve Shingler'a göre melodramı türsel kategorilerin sınırları dışında yeniden düşünmeye imkân veren şey, melodramın temel anlatı yapısının ve izleyiciyi gözyaşlarına sürükleyen işleyişinin anlaşılmasına yönelik yeni arayışların ortaya çıkmasıdır (2004: 81). Böyle bir arayışa girişen Gledhill, yeni bir değerlendirme yapabilmek için Brooks ve Elsaesser'in sözü edilen çalışmalarına geri dönmüştür. Elsaesser'in çalışmasını erken dönem melodram çalışmaları içinde en önemli çalışmalardan biri olarak nitelendiren Gledhill'e göre melodramın yalnızca Hollywood aile melodramı olarak kurulması, çok basit bir düşünce biçimidir ve 19. yüzyıldaki melodramatik geleneklerle bağlantıyı güçleştirmektedir. Oysa bir estetik biçim ya da tarz olarak ele alınması, melodramın yeniden kavramsallaştırılmasına ve daha derinlemesine araştırılmasına imkân verecek ve her tür için, her alt tür için ve her dönemde geçerli bir yaklaşım ortaya konmasını sağlayacaktır (Gledhill: 1987: 7-8). Elsaesser'in film çalışmaları açısından asıl önemi, melodramın teatral ve edebi

temellerini araştırmış ve melodramı Hollywood'un temeli olarak nitelendirmiş olmasdır. Ayrıca Elsaesser çalışmasında ‐dokunaklılık‐<sup>10</sup> kavramını temel almış ve bu kavram aracılığıyla analizler yaparak melodramatik retoriğin işleyişini açıklamıştır (Gledhill, 1987: 30).

Daha nceki çalışmalarında melodramı bir tür olarak ele alan Gledhill, artık yalnızca özel bir film grubunu melodram olarak adlandırmamakta; farklı tür filmlerin kullanabileceği bir melodramatik retorikten söz etmektedir (Mercer ve Shinger, 2004: 83). Bu retoriğin tanımlanması, melodramın film çalışmalarındaki sınırlayıcı kullanımı yerine bir tarz olarak algılanmasıyla mümkündür. Melodramı bir tarz olarak nitelendiren Brooks, melodram ve seküler bir ahlak sistemi bulma ihtiyacındaki toplumun gündelik yaşamı anlamlı kılma çabası arasında bir ilişki kurar. Bu anlamda melodram, modernleşmeyle, toplumsal ve kültürel değişimlerle, insanların sıradan yaşamlarıyla bağlantılıdır ve ruhsal bir ihtiyaca cevap verir (Brooks, 1995: 14–15). Brooks'un melodramların işleviyle ilgili bu iddiası, onların izleyici onayını kazanmak için belli bir gerçeklik düzeyi gerektirdiğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle melodramlar gerçekçiliğin karşısında yer almaktan çok gerçekçiliği kullanırlar.

---

<sup>10</sup> Gledhill daha sonraki çalışmalarında dokunaklılığın film boyunca nasıl işlediğini açıklamaya çalışır ve melodramın i çelişkisine odaklanır. Melodram temelde kişinin i yaşamına odaklansa da, melodram karakterleri psikolojik olarak inşa edilmemiştir. Karakterlerin ruhsal varlıkları izleyiciye aksiyon, jest, dekor, ışık ve kurgu aracılığıyla iletilir. İzleyici böylece karakterin kendisinin sahip olmadığı bilgiye sahip olur ve sahip olunan bu ayrıcalıklı bilgi sayesinde dokunaklı durum izleyiciyi içine alır (Mercer ve Shingler, 2004: 79–80).

Gledhill de melodramatik retorikten söz ederken benzer biçimde, melodramatik retoriğin önemli bileşenlerinden birinin gerçekçilik olduğunu söylemiştir. Melodram ve gerçekçiliği kaçınılmaz biçimde birbirini dışlayan kategoriler olarak düşünmeyi bırakmak gerekir. Gledhill'in vurguladığı şey, melodram ve gerçekçilik arasındaki karşılıklı dayanışmadır. Gerçekçilik temsil için yeni alanlar açan bir şey olarak görülür. Dayanağını gündelik gerçekliğin maddi dünyasından alır (Gledhill, 1987: 33).

Melodramatik retoriği tanımlamaya yönelik bu yaklaşım, melodram ve kadın filmleri<sup>11</sup> arasındaki ilişkileri yeniden değerlendirmek açısından da önemlidir. Bu ilişkiyi ele alan Gledhill melodramın kadın filmleriyle özdeşliğinin, gerçekçi metinlerin erkeklikle özdeşleştirilmesinin bir sonucu olan “eskiye ait bir sınıflandırma” olduğunu söyler. Buna göre duyguların alanı tarihsel olarak kadınlara tahsis edilirken, eylem ve şiddetle ilişkilendirilen gerçekçilik erkeğin alanına atfedilmiştir. Böylece melodram, sınırları toplumsal cinsiyet tarafından oluşturulan türsel bir nitelikle tanımlanmış, erkeğe ait kültürel değerler klasik türlere mal edilmiştir (Gledhill, 1987: 34–35). Oysa Hollywood’a ait pek çok klasik tür, melodramatik özellikler taşır. Buradaki temel çelişki, westernlerin, gangster

---

<sup>11</sup> Tür çalışmaları içinde melodram ve kadın filmlerini ayırtmaya yönelik çabaların olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin Rick Altman, Steve Neale gibi kuramcılar, Molly Haskell ve Mary Ann Doane gibi feminist eleştirmenlerin kadın filmleri teriminden hareket ederek, aile melodramı ve kadın filmleri şeklinde ikili bir ayrıma gitmiştir. 1980’lerde kadın filmleri ve melodram aynı anlama gelecek şekilde kullanılırken, feminist film eleştirmenleri endüstri tarafından göz ardı edilmiş olan kadın öznelliğine, kadın arzusuna yönelik filmleri ayırtma yoluna gitmişlerdir. Bu nedenle Haskell’in kadın filmleri terimi özel bir Hollywood türünü ima etmektedir (Mercer ve Shingler, 2004: 29-33).

filmlerinin ya da erkeklikle ilişkilendirilen diğer türlerin melodramatik retoriği sürdürmeleridir.

Görüldüğü gibi Gledhill'in konumu, melodram konusunda daha önceden onaylanmış yaklaşımlardan tamamen farklı bir yaklaşımı işaret eder. Bu konumu film çalışmaları içinde paylaşılanlardan biri de Linda Williams olmuştur. Melodramatik tür kavramı yerine, melodramatik tarza gönderme yapan Williams da, melodramın bir tür ya da Amerikan film endüstrisinin başka bir alt kümesi olmaktan çok, pek çok türü kapsayan yaygın bir tarz olduğunu iddia etmiştir: "Melodram... western ya da korku filmleri gibi özel bir tür değildir; klasik gerçekçi anlatıdan bir sapma değildir... Daha çok... ahlaki ve irrasyonel gerçeklerin, dokunaklılık ve eylem diyalektiğiyle açığa çıkması yönünde çaba harcayan bir biçimdir" (Williams, 1998: 42).

Gledhill'in ve Brooks'un çalışmalarından yola çıkan Williams, melodramatik tarzı Amerikan sinema tarihindeki pek çok tür boyunca yeniden değerlendirmektedir. Ona göre Amerikan sineması özünde melodramatiktir ve melodram terimi her şeyden önce heyecanlı ve duygusal bir tarzı işaret eder.

Melodramı bir modalite olarak tanımlayan Savaş Arslan da modalitenin bizlere melodramı tek bir tanıma indirgmeden farklı özellikleri ya da nitelikleri içeren bir alan ya da düzlem olarak düşünme imkânı tanıyacağına dikkat çeker. Arslan, modalitenin Latince kökünün *modus* kelimesinden geldiğini söyler ve türevleri olan *mode*'un biçime; *mood*'un ruh haline karşılık geldiğini belirtir. Buna

göre *modalite* bir biçim, şekil ya da durumun özellik ve niteliklerine karşılık gelir ve biçimsellik olarak Türkçe'ye çevrilebilir (Arslan, 2005: 16). Bir modalite olarak melodramın özelliklerini ortaya koyan Arslan'a göre melodramatik modalite, "Modern öncesi bir geçmişin masum ve muhafazakâr yönlerine duyulan özlemi salık veren, bu masumiyetin bozulduğu modern dünyamızda suçluluk hissimizden kaçmaya yardım eden ve bu sırada acı ve gözyaşını bu kayıp geçmiş üzerine kuran, bu kurgu içinde de, modern öncesi dönemden kalan sözlü anlatıya ait halk hikâyelerinden ya da heyecan ve aksiyona dayalı karnaval ve sirk gösterilerinden yararlanan" bir nitelik sergilemektedir (2005: 19). Orta sınıfa seslenen yapısıyla bir eşitlik ve özgürlük miti barındıran ve daima iyinin kazandığı bir fantazi kurgusu oluşturarak gelenekselci ve muhafazakâr bir ahlak ve değer anlayışını savunan melodramatik modalite, bu yönleriyle "keskin sınırları olan bir varoluşun ötesinde farklı zaman ya da mekânlarda farklı özellikleri içerebilen, ama aynı zamanda da belli bir dizi sabit özelliği içeren bir yapıdadır" (Arslan, 2005: 16).

Melodramın bir tür olmaktan çok bir tarz, bir anlamlandırma biçimi olarak kabul edilmesi, melodramın kültürel anlamda ne gibi farklılıklar içerebileceğini sorgulamaya da imkân vermektedir. Örneğin melodramı Amerika özelinde değerlendiren Gledhill'e göre melodramın yaygın bir biçim olması, tartışmalı eşitlikçilik fikrine dayalı demokratik ve milliyetçi düşüncelere hizmet edebilme kapasitesinden kaynaklanır. Gledhill'in bu yaklaşımı egemen Amerikan ideolojisinin, eşitsizlik ve adaletsizliğin olmadığı demokratik ve cumhuriyetçi değerlere dayalı bir özgürlük fikri çerçevesinde kurulu olduğu fikrine dayalıdır (akt. Arslan, 2005: 92). Kıta Avrupa'sından farklı olarak eşitlik fikrinin bu melodramlarda öne çıktığı

görülmektedir. David Grimstead de Amerikan melodramlarının, “eşitliğe dayalı bir ahlaki statü ve toplumsal değerler bütününden oluşan bir milliyetçilik algısı”na dayandığını belirtmektedir. Grimstead ayrıca Birleşik Devletler’de melodramın Avrupa’nın sınıf çatışması bazlı anlatılarından farklı olarak, şehir taşra çatışması üzerine kurulduğundan ve bu anlatılardaki kötü karakterlerin genelde şehirli olmasından yola çıkarak, Amerikan taşrasının eşitlik ve modern öncesi, özellikle kötülüklerle dolu şehir hayatının olmadığı bir dönemin masumiyet ve düzene dayalı ideallerini gündeme getirdiğini söyler (akt. Arslan, 2005: 92). Taşra fikri, aile temelli ahlaki değerlerle desteklenmiştir. Arslan’a göre, bu da melodramın modern öncesiyle ilişkili ve nostaljik olmasını açıklar. Milliyetçiliğin de bu tarz bir modern öncesi topluluk ve nostaljik bir ideal köken fikrine bağlandığı düşünülürse, melodramın Birleşik Devletler’de geçirdiği bu dönüşüm, aslında modern milliyetçiliklerle melodram arasındaki ilişkinin altını çizmektedir (Arslan, 2005: 93).

Görüldüğü gibi melodramı bir tür yerine bir tarz, bir anlamlandırma sistemi olarak ele almak, 1980’lerden sonra film çalışmaları açısından yeni bir açılım yaratmıştır. Ayrıca melodrama yönelik böyle bir yaklaşım, melodramın edebiyat ve tiyatro eserleriyle ya da film türleriyle sınırlandırılmayacak bir kavram olduğunu ortaya çıkarmış; gazete haberlerini televizyon programlarını ve hatta gündelik retoriği biçimlendiren kültürel bir tarz olarak kavranmasının önünü açmıştır. Film çalışmaları söz konusu olduğunda farklı tür filmlerin melodramatik yapıyı nasıl kullandığını anlamak, melodramın bir tarz olarak algılanmasıyla mümkündür. Türk sinemasına 1960’lı ve 70’li yıllarda egemen olmuş temel bir tür olarak nitelendirilen melodramın, 70’li yıllardan günümüze kadar varlığını korumuş bir tarz olarak kabul

edilmesi, melodramın bir anlamlandırma sistemi olarak nasıl işlediğini, nasıl bir gerçeklik sistemi ürettiğini ve toplumsal ve kültürel yapıyla nasıl bir ilişki kurduğunu değerlendirebilmek bakımından zorunlu görünmektedir.

## **1.2 Melodram ve Travma Kuramı**

Daha önce de belirtildiği gibi 1970'lerde ve 1980'lerde melodrama kuramsal yaklaşımlar temel olarak iki yönetime sahipti. Bir tarafta melodramı türsel yaklaşım içinde burjuva ailesi ve sınıf çatışmasıyla ilişkili olarak değerlendirenler yer alırken, diğer tarafta orta sınıf ailenin ataerkil kodları içinde kadınların konumuna dikkat çekenler söz konusuydu. Farklı arayışlar çerçevesinde melodramı incelemek üzere ortaya çıkan ve kuramlaştırma arayışlarındaki boşlukları doldurmaya yönelik bir diğer yaklaşım ise, melodrama travma kuramı perspektifinden bakmaktır (Kaplan, 2001: 201). Bu alt bölümde melodramın modern bir anlamlandırma biçimi olarak kabul edilmesinin melodram, modernlik ve travma kuramı arasındaki bağlantıları görmek açısından önemli açılımlar sağlayabileceği düşüncesinden hareketle öncelikle bir kopma, kırılma olarak nitelendirilen modernliğin çeşitli aşamaları ortaya koyulacak daha sonra travma kuramının melodram ve modernlikle hangi açılardan ilişkilendirilebileceği sorgulanacaktır.

### 1.2.1 Modernliğin Krizi ve Bir Kültürel Travma Biçimi Olarak Melodram

Modernlik, kendi içinde karmaşık ve çelişkili yapısına karşın, çeşitli sosyo-ekonomik dönüşümlere uğrayarak geniş bir toplumsal tabakaya yayılmıştır. Modernliğe yönelik bir sorgulama, yapısal krizlerine karşın modernliğin toplumsal uzlaşmaları nasıl sağladığını anlamaya yönelik bir çabayı ifade eder. Bu noktada Wagner'in modernlik konusunda yaptığı dönemselleştirme, modernliğin günümüze kadar geçirdiği dönüşümlerin daha iyi anlaşılabilmesi açısından yararlı olacaktır. Wagner modernliği temel olarak üç döneme ayırır: Kısıtlı liberal modernlik, örgütlü modernlik ve örgütlü modernliğin çözülüşü. Kısıtlı liberal modernlik daha özgürlükçü bir söylem etrafında 19. yüzyıl sonlarına kadar devam etmiş, bu dönemde ortaya çıkan kriz örgütlü modernliğe geçişe yol açmış ve daha düzenlemeci bir anlayış hâkim olmuştur. Modernliğin ikinci krizi ise örgütlü modernliğin çözülüşü sürecini başlatmıştır.

Aydınlanma düşüncesiyle ortaya çıkan kısıtlı liberal modernlik, burjuva sınıfının kendi kimliğini kurmaya çalıştığı bir dönemi kapsar. Bu bağlamda tarih ve gelenekten kopuş, yaratıcı yıkma olarak adlandırılan ve ilerlemenin ön koşulu olarak kabul edilen bir sürece işaret eder (Harvey, 1999: 29). Geçmişle gelecek arasında çekilen sınır, modern kimliğin her türlü gelenekten ayrılarak farklı temsiller üzerinde kurulmasını beraberinde getirmiştir. İnsan doğasının temelde aynı olduğu düşüncesi tek tip ve evrensel insan ve kültür anlayışına paralel giderken, bu anlayış günümüzde de devam eden Batı dışı modernlik tartışmalarının da temelini oluşturur. Batı

toplumları tarafından temsil edilen modernlik, kendi meşruluğunu Doğu'ya atfettiği geleneksellik üzerinden kurar. Buradaki en büyük vurgu rasyonalite vurgusudur ve büyük bir dışlayıcı mekanizma doğurarak bir anlamda modernliğin disiplin altına alma söylemini açığa çıkarır.

Kısıtlı liberal modernlikten örgütlü modernliğe geçişi sağlayan dönüşüm süreci Wagner'e göre iki temel sorun etrafında şekillenmiştir: kültürel-dilsel kimlik sorunu ve toplumsal sorun. Bu iki sorun da temelde modern bireye dayatılmak istenen kimlik sorunuyla ilişkilidir. Wagner'e göre değişen koşullar altında o vakte kadar modernlikten dışlanmış olanlar kendi kendilerini tanımlayarak yeni doğan toplumsal düzende kendilerine bir yer talep ederler. Bu mücadelelerin sonucu, burjuva toplumsal kimliğinin sarsılması olarak karşımıza çıkar (Wagner, 1996: 94). Bu durum modernliğin ilk krizidir.

Evrenselcilik ve toplumun otomatik olarak uyumlu hale geleceği yönündeki liberal varsayımın çöküşüyle gündeme gelen örgütlü modernlik dönemi, yeni bir örgütlenme biçimini zorunlu kılmıştır. Tahsisata ilişkin toplumsal pratikler, buyurma-tahakküm pratikleri ve anlamlandırma-temsil pratikleri olarak sınıflandırılan bu örgütlü pratiklerin amacı devlet ve ulus çapında uzlaşmaların sağlanmasıdır (Wagner, 1996: 106-111). Ancak toplumsal uzlaşmaların söylemsel olarak kurulduğu düşüncesi, Wagner'in modernliğin ikinci krizi olarak nitelendirdiği ve 1968 hareketleriyle ilişkilendirilen çözülme sürecini ortaya çıkaracaktır.

Toplumsal uzlaşımın bozulması kavramı, bu dönemi özetlemek için kullanılmaktadır. Bu çerçevede 1970'li yıllarda ortaya çıkan yeni toplumsal hareketler, gündelik yaşamın demokratikleşmesi ve özgürlük talebiyle gündeme gelmiştir. Böylece bireysel çıkar ile toplumsal çözümler arasındaki bağların koparılması, örgütlü modernliğin de sonunu hazırlamıştır. Leadbeater bu bağın üç gelişme etrafında koparıldığını söyler. Devletin kolektif toplumsal çıkarların koruyucusu olarak davranmasına duyulan güvenin kaybolması, çalışma etrafında biçimlenmiş dayanışma ve ortak kimlik kaynaklarının çürümesi ve tüketimde bireysel tercihin önemindeki artış (Leadbeater, 1995: 130). Wagner ise çözülüş sürecini tahsisat pratiklerinin yeniden yapılanışı ve refah devletinin krizi bağlamında açıklamaya çalışmıştır. Krizin ekonomik ayağını oluşturan tahsisat pratiklerindeki değişimler, post fordizm olarak nitelendirilen yeni bir üretim tarzının ortaya çıkışıyla ilişkilendirilir. Post fordist sistemin özellikle 1980 sonrası gündeme gelen siyasal ve kültürel sonuçları, bazı sol düşünürlerin yeni zamanlar olarak adlandırdıkları bir döneme işaret eder. Sanayi sonrası, post fordizm, öznenin devrimi, post modernizm gibi kavramlar yeni zamanlar tartışması çerçevesinde önemli noktalara işaret ettiği düşünülen kavramlardır (Urry, 1995: 106).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Bu bağlamda, örgütlü modernliğin çözülüşü sürecinde kaybolan bireysel çıkar ve toplumsal çözümler arasındaki bağlar yeni sol tarafından yeniden tanımlanmaya çalışılırken, yeni sağ Thatcherizm örneğinde olduğu gibi, bu bağları koparmaya çalışarak bireyciliği ön plana çıkarır. Thatcherizm bireyciliği yalnızca ekonomik bir ideoloji olarak değil, toplumun nasıl örgütlenmesi gerektiğine ilişkin ahlaki bir yaklaşım olarak ele alır ve refah devletinin çözülüşüne bir çözüm önerisi sunar. Thatcherizmin başarısı insanların kendilerini güçlü hissetmelerini sağlayacak bir ideolojiye sahip olmalarından kaynaklanır (Leadbeater, 1995: 134-135).

Bu bağlamda gündeme gelen öznenin devrimi kavramı, toplumsal kolektif öznenin yerini birey öznenin almasıdır. Ancak bu özne bütün, rasyonel bir benlik anlamında kavranamaz; benlik daha parçalı, tamamlanmamış, farklı söylemler içinde konumlandırılan bir özelliğe sahiptir (Urry, 1995: 109). Öznenin parçalanmışlığı ve toplumsal kolektivitenin yok olması, siyasal iktidar eleştirisinin görece azaldığı şeklinde yorumlanabilir. Bu anlamda bireycilik, yeni sağın kendi meşruiyetini sağlayabilmesinin de bir aracıdır. Sonuç olarak parçalanma, belirlenemezlik, evrensel-bütüncül söylemlere karşı güvensizlik ve üst anlatıların reddi örgütlü modernliğin çözülüşünün de göstergelerini oluşturur.

Modernliğin çözülüş sürecini kısaca özetledikten sonra öznenin parçalanması ve merkezsizleşmesi temelinde tanımlanan bu sürecin, travma kuramıyla nasıl ilişkilendirildiğine bakmak gerekmektedir. Travma kuramının çıkış noktasını Freud'un çalışmaları oluşturmaktadır. Kaplan ve Wang, Freud'un modernlikle bağlantılı olarak üç temel travma biçimi tanımladığına dikkat çeker. Bunlar modernlik deneyimi boyunca "mutlak" olanın kaybıyla ilişkilidir ve dünyanın keşfi, Darwin'in türlerin kökenine yönelik kuramı ve psikanalizin gelişimiyle birlikte egonun kendine hâkim olmadığının anlaşılması biçiminde sıralanabilir. Bu bağlamda Freud'un travma kuramı modernlik deneyiminin yıkıcı güçlerine doğru genişletilebilecek bir potansiyel taşır ve II. Dünya Savaşı'nda yaşanan soykırım deneyimi, Vietnam Savaşı, Hiroşima gibi toplumsal felaketler, 11 Eylül'de yaşananlar modern zamanlardaki diğer travmatik durumlar arasında sayılabilir (Kaplan ve Wang, 2004: 3).

Tarihsel travmayı daha geniş bağlamda yani genel anlamda modernlik içinde hatırlama ihtiyacı duyduğumuzu belirten Kaplan ve Wang, tarihe baktığımızda travmatik dönemlerin daha çok anlatı ve imge ürettiğine dikkat çeker (2004: 12). Endüstrileşme ve emperyalizmle bağlantılı olarak yıkıcı bir modernizm uygulamaya koyulurken, eski aristokratik düzenin yerini alan sabit bir toplum tahayyülü yaratmak için anlatılara ve imgelere ihtiyaç duyulacaktır (Kaplan, 2001: 202). Bu bağlamda anlatı ve imgelerin tarihe, yani modernliğin tarihine ait travmaları gösteren dizinler olduğu söylenebilir. Modernlik bir anlamda travma ve şoklarla eş anlamlı hale gelmiştir. Travmatik bellekle uzlaşmak ve travma yaratan toplumsal yapıları aydınlatmak, travmayı eleştirel bir biçimde kullanmakla mümkün olacaktır (Kaplan ve Wang, 2004: 12).

Filmsel anlatı söz konusu olduğunda travmatik olanın temsili savaş filmlerinden korku filmlerine ya da kadın filmlerine kadar geniş bir perspektifte karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada modern zamanların temel ifade tarzlarından biri olan melodram anlatısının da, travmatik olanı anlatmak açısından bir potansiyel barındırdığı görülmektedir. Kaplan'a göre Freud'un travma ve fantazi bağlantısını izleyen psikanalitik kuram, tarih ve bilinçaltını bağlayan bir yol sunarken, benzer biçimde tarih ve bilinçaltıyla ilişkilendirilebilecek olan melodram da, ailenin çeşitli travmaları gizleyen özel alanına ve kamusal alandaki erkek iktidarı tarafından yapılandırılmış alana odaklanmış bir muhayyile önerir. Bu bağlamda Kaplan melodramlardaki aile travmalarının ulus devlet politikalarıyla yakından ilişkili olduğunu vurgulamaktadır. Bu durum politik ve toplumsal geçişlerin yarattığı kişisel ve toplumsal travmaların, kurmaca melodram formları içinde yer aldığı anlamına

gelir ve melodram estetik bir form olarak sınıf ve toplumsal cinsiyet çatışmalarının travmalarıyla ilişkilendirilebilir (Kaplan, 2001: 202). Özellikle anaakım Hollywood filmlerinde melodram anlatısının, kültürün unutmak istediği travmatik olayın bir semptomu olarak ortaya çıktığını vurgulayan Kaplan ve Wang, bu filmlerden bazılarının unutulmaya çalışılanın çözüme kavuşturulmasıyla sonuçlandığına dikkat çekmektedir (2004: 9).

Melodramın kültürel semptomları barındıran bir form olarak nitelendirildiği düşünülürse, melodramatik anlatı ve kültürel travma bağlantısını kurabilmek açısından travma kuramına daha yakından bakmak yerinde olacaktır. Son dönemde kuramcıların kültürel bir analizin aracı olarak travma kavramına dönmelerine dikkat çeken Berger, travmanın basit bir biçimde felaketle eş anlamlı olmadığını söyler (1997: 572). Freud'un travmaya ilişkin çalışmaları bu konuda bir çıkış noktası oluşturmaktadır. Önceleri travmanın dinamikleri, baskı ve semptom oluşumuyla ilgili çalışmalar yapan Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde* ve *Musa ve Tektanrıcılık* gibi çalışmalarında kavramı geliştirmiş ve daha kapsayıcı bir çerçeve ortaya koymuştur. Örneğin *Haz İlkesinin Ötesinde*'de Freud'un travmayı doğum travmasından savaş travmasına kadar uzanan geniş bir perspektif içinde ele aldığı görülmektedir. Doğumla başlayan travmatik durumu, annenin yokluğu ve Oedipal çatışmayla ilişkilendirilen yeni bir travmatik oluşum izler. Bu durum bir sevgi nesnesinin kaybindan duyulan endişeyle ilişkilidir. Freud'un I. Dünya Savaşı'na katılan askerlerle yaptığı çalışmalar ise farklı bir yönelime işaret eder. Freud'a göre savaş, baskı altında tutulmanın geri dönüşünü göstermektedir (Starks, 2002: 185). Burada Freud'un travma tanımı, hem içsel hem de dışsal bir yaklaşıma işaret etmektedir.

Buna göre travma hem Oedipal kriz ya da melankolide olduğu gibi sevilen birinin kaybının neden olduğu egodaki içsel bir saldırının yol açtığı bir durumu hem de savaş, kaza gibi bölünmeye yol açan dışsal bir olayı konu alır. İlk tip travma bölünmüş kişiliğin sonucuyken, ikincisi nevrozu tanımlayan ruhsal çatışmanın sonucudur (Kaplan ve Wang, 2004: 6).

Savaşın askerler üzerinde yarattığı nevrotik etkiler, Freud'u travmanın modern özne üzerindeki etkileri üzerine yaptığı diğer çalışmalara yöneltmiş ve böylece modernliğin travmatik nevrozlarının bellek sorunlarıyla ilişkilendirildiği bir çerçeve ortaya çıkmıştır (Starks, 2002: 185). Travma ve bellekle ilgili çalışmalarını *Musa ve Tektanrıcılık*'ta geliştiren Freud, tüm kültürlerde geçerli olabilecek bir travma kuramı ortaya koymaya çalışmıştır. Özellikle burada kullandığı gecikme kavramı önemlidir. Travmatik bir olaya dair belleğin zamanla nasıl kaybolabileceği ve daha sonra tetiklendiğinde semptomatik bir biçimde tekrar nasıl kazanılabileceği üzerinde duran Freud bu biçimde her ulusal felaketin, diğer felaketslere dair hatıraları çağırıp dönüştüreceğini vurgulamıştır. Böylece tarih, her felaketin bir öncekinin bastırılmış hatıraları bağlamında anlaşıldığı karmaşık bir yığın haline gelecektir (Berger, 1997: 570). Travmanın maddi belleğin özel bir biçimi olduğunu belirten Kaplan ve Wang de belleğin bastırılarak zayıflatılmasıyla, yani unutmayla travma arasında bir ilişki olduğunu vurgulamaktadır (2004: 3).

Travmatik olaya ilişkin bir başka önemli nokta, etkilerinin zaman içinde yayılmasıdır. Cathy Caruth'a göre travmatik olayın etkisi gecikmişliğinde yatar ve tarihin inşası da travmanın bu gecikmişliğinden oluşur. Parçalanarak deneyimlenen

olay, etkisini yıllar sonra gösterecektir. Semptomun bu temsili yorumu, kuramsal açıdan güçlü etkilere sahiptir. Travmatik çözümlene, travmatik olayın geçmişe yönelik yeniden inşasına yönelik bu vurgu içinde temsili olana odaklanır. Bu noktada travma kavramı, temsili sorunsallaştıran ve sınırlarını tanımlama girişiminde bulunan yüce, kutsal, öteki gibi diğer eleştirel sözcüklerle de kesişir (Berger, 1997: 573).

Görüldüğü üzere kültürel semptomların yorumlanması için bir yol öneren travma kavramı temsil edilemeyene de dikkat çekmektedir. Bu biçimde travma kavramının ideolojilerin açığa çıkmasında rol oynayabileceği düşünülmektedir. Örneğin Zizek ideolojiyi, toplumsal bir fantazi olarak, toplumsal sembolik bir düzen içinde bazı travmatik yarılmaları gizleyen anlatı ve imgeler dizisi olarak tanımlamıştır (2008a: 60-61).

Son olarak travma ve psikolojik bir kategori olarak “baskı altında tutulmanın geri dönüşü” üzerinde durmak gerekmektedir. Bu noktada Dominick La Capra’nın travma konusundaki çalışmalarına değinmek yerinde olacaktır. La Capra soykırım üzerine çalışmalarında kavramı üçlü bir kategori çerçevesinde geliştirmiştir. Bunlar baskı altında tutulmanın geri dönüşü, dışa vurma ve bastırılmış olanla yüzyüze gelme biçiminde sıralanır. La Capra daha çok baskı altında tutulmanın söylem olarak geri dönüşüyle ilgilenir ve bu noktada iki semptomatik olasılığın altını çizer. La Capra’ya göre travmatik bir tarihsel olay önce bastırılır, daha sonra zorlayıcı bir tekrar biçiminde geri döner. Yani bir taraftan amaca yönelik bir hikâye aracılığıyla travmayı dışlayan ya da marjinalleştiren kurtarıcı, fetişistik bir anlatı söz konusudur.

Kurtarıcı anlatı, dışavurumu önleyen bir konum yaratmaya çalışır. Öte yandan La Capra tarihin travma olarak inşasına işaret eder (1999: 716).

Travma ve baskı altında tutulmanın geri dönüşü üzerinde duran Kaplan ve Wang de travmatik olayın söylemsel dönüşünün genellikle kişinin kendi duygusal ve ideolojik yatırımında ve onun temsilindeki başarısızlığı fark etmeyle ilgili olarak gündeme geldiğini belirtmektedir. Geçmişteki olayın yeni bir eleştirel değişim ve değerlendirmeye imkân verecek biçimde tekrarlanması olarak da düşünülebilecek olan dönüş, travmatik semptom aracılığıyla çalışan bir durumdur. Bastırılmış geçmişten dolayı öznenin melankolik olması dışa vurum şeklinde tanımlanırken, bastırılmış olanla yüz yüze gelme diyalektik olarak bir patlama girişimidir. Bastırılmış olanla yüzleşme tamamen travmadan kurtulma anlamına gelmez, daha çok sorunlara yönelik eleştirel bir yaklaşım benimseme ve eylem üzerinde istenen değişime izin verecek bir yol aracılığıyla öznenin özgürlüğünü kolaylaştırma olarak nitelendirilebilir (Kaplan ve Wang, 2004: 5-6).

Sonuç olarak tarihsel ve kültürel bir görüngü olarak ele alınan travma, kültürün anlam haritasında bir kırılma olarak değerlendirilmekte ve travmatik deneyimin, tahakküm ve şiddetin tanıklığına yönelen kültürel bir bellek olarak, ideolojik kapanma karşısında eleştireliliği açığa çıkaran bir işlev üstlenebileceği düşünülmektedir (Kaplan ve Wang, 2004: 8-11). Bu bağlamda melodram anlatısına yönelik semptomatik bir okuma, bir tür kopuşla ve kırılmayla tanımlanan modernlik sürecindeki travmaların açığa çıkarılması açısından önemli bir olanak sağlayacaktır.

### 1.2.2 Toplumsal-Simgesel Düzen ve Bir Fantazi Kurgusu Olarak Travma

Toplumsal simgesel düzenin nasıl inşa edildiği ve anlamın ideolojik işleyişi sürecinde melodram ve toplumsal travma ilişkisi araştırılırken Lacancı bir çerçeveden yola çıkılacaktır.<sup>13</sup> Bu noktada Lacan'ın alımlanışındaki bazı farklılıkları ortaya koymak yerinde olacaktır. Bunlardan ilki Lacancı psikanalitik teorinin Fransa'da ve Latin ülkelerinde klinik bir referans noktası olarak yerini korurken, Anglosakson ülkelerdeki etkisinin büyük ölçüde kaybolmuş olması ve Lacan'a daha çok edebiyat, sinema ve feminizm çevrelerinde başvurulmasıdır. Değinilmesi gereken bir başka nokta, Lacan'ın alımlanışında Fransa'da iki farklı gelenekten söz edilebilecek olmasıdır. Bunları ilk kuşak Lacancılar ve yeni kuşak Lacancılar olarak adlandıran Laclau bunlar arasındaki farkı, Lacan'ı 1950'lerdeki yazılarından hareketle yorumlayan ve Lacan'ın düşüncesinde "Simgesel" in rolünü vurgulayanlar ve onun farklı dönemlerine dikkat çekerek merkezi rolün, "simgeselleşmeye direnen şey olarak Gerçek"te olduğunu söyleyenler olarak ifade eder. Bunların dışında Almanya'da Lacan'ın yorumbilgisi (hermeneutics) tarafından sahiplenilmesinden ve Lacancı psikanalizi, "tarihsel materyalizmle bağdaşan bir özne anlayışını içeren tek

---

<sup>13</sup> Lacancı çerçevenin ve psikanalizin film çalışmalarında kullanımı açısından öncelikle bu alandaki iki temel gelenekten söz etmek gerekmektedir. Bunlardan ilki sinema ve psişik yapı arasında kurulan benzerlik ilişkisine dayanarak psikanalizin "araca" yani sinema aygıtına uygulandığı gelenek, ikincisi ise psikanalizin metnin kendisine uygulandığı gelenektir. Bu ayrımın yapılması, bu iki anlayışın birbirinden oldukça farklı olduğunu ve farklı sorunlarla ilgilendiklerini ortaya koymak bakımından önemlidir. Metz ve daha sonra da *Screen Dergisi*'yle simgelebilecek ilk gelenek bir analogiden hareket eder ve ortaya çıkan pek çok kuramsal sorun, bu analoginin savlarına içkindir. İkinci gelenek ise film metninin diğer söylemsel yapılarla olan benzerliğini vurgulayarak edebiyat teorisindeki metin analizine yakın bir yöntem benimser. Lacancı terimlerle, "araç" geleneği imgesel olana öncelik verirken, metinsel gelenek –semptom üzerine olan vurgusuyla birlikte- simgesel ve gerçek olana öncelik verir (Restivo, 1997).

psikolojik teori olarak nitelendiren” ve Althusser ve takipçileri tarafından yapılan Marksist-yapısalcı yorumundan söz etmek gerekir. Sloven Lacan Okulu ise daha özgün bir biçimde Lacancı kategorileri felsefi ve siyasi bir çerçeve içinde kullanmış, Lacan’ın analizlerini edebiyat ve sinema alanına da genişletmiş ancak klinik boyut ortadan kalkmıştır. Zizek’in de içinde yer aldığı Sloven okulunun iki ana özelliğe sahip olduğunu vurgulayan Laclau, bunları şu şekilde tanımlar:

Birincisi, ısrarla ideolojik-siyasi alana göndermede bulunmasıdır. İdeolojinin temel mekanizmalarını (özdeşleşme, ana-gösterenin rolü, ideolojik fantazi) betimlemesi ve teorileştirmesi; totalitarizmin özgüllüğünü ve farklı değişkenlerini (Stanilizm, faşizm) tanımlamaya ve Doğu Avrupa’daki radikal demokratik mücadelelerin temel özelliklerinin taslağını çıkarmaya çalışması. Lacancı *point de caption* kavramı temel ideolojik işlev olarak kavranır; “fantazi” toplumsal alanın etrafında yapılandığı temel yapılmayı ya da “antagonizma”yı gizleyen imgesel/düşsel bir senaryo haline gelir; “özdeşleşme” ideolojik alanın kurulmasını sağlayan süreç olarak görülür; keyif ya da *jouissance*, ırkçılık gibi söylemlerde işbaşında olan dışlama mantığını anlamamızı sağlar. Sloven okulunun ikinci ayırıcı özelliği, Lacancı kategorilerin klasik felsefi metinlerin analizinde kullanılmasıdır: Platon, Descartes, Leibniz, Kant, Marx, Heidegger, Anglosakson analitik geleneği ve hepsinden önce de Hegel (2008: 8-9).

Coward ve Ellis, Lacan’ın çalışmalarının diyalektik materyalizmle ve Marksizm’in ideoloji sorunuyla ilişkilendirilmesi gerektiğini vurgulamışlardır. Lacan Freud’u yeniden incelerken bu bağlantıları kurmuş ve toplumsal süreç içindeki maddi özneye değinmiştir: Bu özne “her zaman/zaten bu toplumsal süreçlerde oluşturulan, fakat hiçbir zaman bir dayanağa indirgenemeyen bir özne”dir (1985: 165). Sarup, Hegel ve Heidegger’in düşüncelerinden etkilenen Lacan’ın başarısını yapısalcılıkla görüngübilimi kaynaştırmasına bağlarken, yapısalcılığı kullanan Lacan’ın, görüngübilimin özne vurgusunu da reddetmediğini vurgular. Lacan bu noktada toplumsal görüngülerin bir anlamı olduğunu savunan ve toplumbilimlerinin

görevinin bunları açıklamak değil anlamak olduğunu savunan yorumsamacı geleneğe yakın durmaktadır (Sarup, 2004: 16-17). Tura ise Lacan'ın özgünlüğünü psikanaliz ve yapısalcı dilbilim arasında kurduğu ilişkiye bağlar. Yapısalcı dilbilim zaman bakımından psikanalizden sonra çıkmış olmakla birlikte psikanalizin sistematikleştirilmesi açısından önemli katkılar sağlamıştır. Lacan da psikanalizi adeta bir dil analizi olarak görmektedir (Tura, 2005: 95, 168).

Lacancı çerçeveyi anlamlandırmanın ideolojik işleyişi bakımından önemli kılan şey, simgesel düzenin devamlılığının sinemada anlatı aracılığıyla nasıl sürdürüldüğünün açığa çıkarılması açısından bir olanak oluşturmasıdır. Toplumsal-simgesel düzen Lacancı üçlü düzen şemasının son aşamasına tekabül eder ve aynı zamanda öznenin inşasını nitelendirir.<sup>14</sup> Sonuçta simgesel düzene giriş üçlü bir

---

<sup>14</sup> Lacancı simgesel düzende anlamın ve toplumsallaşmanın oluşumuna doğru giden ilk aşama Gerçek'tir. Gerçek, dil öncesi bir döneme işaret eder. Dolayısıyla "henüz konuşamayan ve imgeler oluşturamayan bebeğin tüm deneyimi" Gerçek'in alanına girmektedir (Zizek, 2008b: 228). İlk dönemde bebek varlığını sürdürebilmek için anneye bağımlıdır ve anneye mükemmel ve tam bir bütünlük içindedir. Bu dönemde yeme-içme gibi gündelik gereksinimleri tarafından güdülenen bebek, kendisiyle gereksindiği nesnelere arasında henüz bir ayrım yapma yeteneği kazanmamıştır; dolayısıyla o da nesnelere dünyasının bir parçasıdır. Bunu izleyen ayna evresinde bebek aynaya bakarak kendini tanımaya başlar. Ayna evresi bebeğin aynadaki imgesiyle tanıştığı ve annesinden ayrı bir kimlik geliştirmeye başladığı dönemi ifade eder. Kendi imgesini bir yansıma olarak görür ve kendisini dolaylı yoldan tanır. "Lacan'a göre ayna evresi bebeğin kendini birleşmiş bir bütün olarak kavraması sürecindeki ilk harekettir" (Coward ve Ellis, 1985: 192). Bu süreç aynı zamanda bebeğin kendisini nesnelere karşısında konumlandırmasını sağlayan ve dilin öğrenilmesinin yolunu açan bir süreçtir (Coward ve Ellis, 1985: 192-193). Bebeğin ayrı bir kimlik kazanması ise dil aracılığıyla mümkün olacaktır. Lacan'a göre Oedipal karmaşayla birlikte çocuk kendi kimliğini annesininkinden ayırmayı öğrenir. Ancak bu süreç annenin Öteki'yle olan ilişkisi aracılığıyla olur, bu da "baba"dır. Baba, Lacan'ın terimiyle "fallik gösteren"dir. Baba yani fallik gösteren, anne ve bebek arasındaki imgesel bütünlüğü ortadan kaldırarak bu bütünleşme arzusunu yasaklar aracılığıyla sınırlar. Bu yasak (Lacan'ın terimleriyle "Babanın Adı"), çocuk için farklılık ve yasayı temsil eden ve onu simgeler düzeniyle tanıştıran ilk simgedir. Bundan sonraki süreç ise babayla özdeşleşme sürecidir. Bebeğin

etkiyle özetlenebilir: Öncelikle Ben ile Ben olmayan'ın; içsel olanla dışsal olanın birbirinden ayrılması söz konusudur. İkinci olarak özneliği, içselliği bu içselliğin taşıyıcısı olan söylemden ayırt edebilmeyi sağlar; böylece insan kendi özneliğini bu öznelikten bağımsız olarak düşünebilmeme yetisi kazanır. Üçüncü olarak ise simgesel düzene giriş, insanı diğerleri karşısında bir özne olarak konumlandırır; "...birey kültürün düzeni içinde ayrılmış bir özne halini alır. Söylemin belirleyici bir boyutunu da bu konum oluşturur. Çünkü bir söz, ancak belli bir konumda anlam kazanır ve söz konusu konum da bizzat söylemin kendisi kadar simgesel mahiyettedir" (Tura, 2005: 174-175). Kültüre ve dilin düzenine giren insan bunları içselleştirir (Tura, 2005: 170).<sup>15</sup>

İnsan kendisini ve gerçekliği ancak dilin verdiği dolayım sayesinde düşünebilirken, hem gerçekliği kendisinden ayırt etme –böylece bir gerçeklik nosyonu geliştirebilme- imkânına kavuşur hem de giderek daha toplumsallaşmış, 'yüceltilmiş' kavramlarla kendini düşünürken kendi gerçekliğini dile getiren ilk simgeselleştirmeleri de bilinçdışında bırakmış olur (Tura, 2005: 155).

Lacan'da özne bir eksiklik öznesidir. Lacan Freud'u izleyerek kendini bilen özneyi sorgularken öznenin anlamını sembolik düzende kazandığını, dışsal

---

gelişim süreci imgeselden simgesele doğrudur. Simgesel düzen çocuğun toplumsal düzene geçtiği ve Babanın Yasası'yla tanıştığı bir evredir. Bu düzene girme Oedipal evreyle aynı anlama gelir.

<sup>15</sup> Lacan "Baba'nın Adı" anlayışını dilin kütüğüne incelikle işler. Baba'nın Adı, Yasa'dır (Sarup, 2004: 30-31); "...gerçek babaya ya da imgesel babaya (baba *imago*'suna) bağımlı olmayan, simgesel düzene ait bir kavramdır, o düzenin (dil ve Yasanın) kurucu kavramıdır" (Zizek, 2008a: 246). Babanın Adı gerçek babanın kimliğinden bağımsızdır ve çocuk için "tanrının ve devletin, yasa koyucu ve yasaklayıcı otoritenin simgeselleştirilmesi"ni ifade eder. "Özneyi yasaklı/üstü çizilmiş özne durumuna getirerek özne olma işlevini daha baştan bir imkânsızlıkla hadım eden, Babanın Adı'dır. Freud'un *Totem ve Tabu*'da anlattığı, oğulların birleşerek öldürdükleri Tanrı-Kral-Baba öyküsü, Yasa düzeninin tam da bu yolla yürürlüğe girdiğini, mitik, simgesel Baba'nın ölümsüzlüğe ancak gerçek babanın öldürülmesiyle ulaştığını vurgular" (Zizek, 2008a: 246).

gösterenler dünyası tarafından anlamlandırıldığını belirtir. Burada Lacan'ın özne tanımının postyapısalcı özne kavrayışıyla denk düştüğü düşünülebilir. Ancak Lacan'ın özne tanımındaki fark eksiklik kavramında yatar. Bunu anlayabilmek için öznenin oluşturulma sürecine bakmak gerekir.

Lacan'a göre birey simgesel ağa, başka bir gösteren adına temsil edildiği gösterenler düzenine dâhil olur. Bununla birlikte bu temsil nihai olarak başarısız olur: özne ve onun temsili arasında bir eksiklik ya da aralık vardır. Özne kendisini simgesel düzen içinde tanımakta başarısız olur ve bu yüzden yabancılaşır. Onu başka bir gösteren adına temsil eden bir gösterene (ö1) iliştilir. Özne bu simgesel kimliği tatmin etmede yetersizdir ve bu yüzden bu başarısız sorgu –özne ile anlam arasındaki radikal bir aralık ya da namevcudiyet-tarafından üretilen bir anlam fazlalığı ya da artığı olur. Bu Lacan'ın *objet petit a* dediği şeydir ve özneyi fiili olarak oluşturan budur. Öyleyse özne anlamlamının başarısız olmuş 'yer'idir; simgeleştirme 'yapısının boş yeridir.' Özne eksikliğin öznesidir: bu açıklık ya da boşluğa, bu temel yanlış temsile simgesel yapı içinde verilen addır... Gösteren asla gösterdiği varsayılan şeyi büsbütün açıklayamaz (Newman, 2006: 217).

Temsilden kaçan anlam fazlalığı, “gösterilemeyen bu anlam artığı” Lacan tarafından Gerçek olarak adlandırılır. Gerçek, simgesel düzende içerilmeye direnen ve bu yüzden kimliğin bütünlüklü inşasını engelleyen şeydir. “Gerçek kimliğin travmatik çekirdeğidir; asla fiilen varolmayan ama yine de etkileri hissedilen bir şey” (Newman, 2006: 218).

Lacancı öznenin bölünmüşlüğüne dikkat çeken ve anlamlandırma zincirindeki bir eksiğe karşılık geldiğini vurgulayan Zizek de, bu teorinin asıl radikal boyutunun “büyük Öteki'nin, simgesel düzenin kendisinin de *barré* (çizilmiş) olduğunu, üstüne

temel bir imkânsızlığın çarpı attığını, imkânsız/travmatik bir çekirdek etrafında, merkezi bir eksiklik etrafında yapılanmış olduğunu fark etmesi” olduğunu söyler:

Öteki’de bu eksik olmasaydı, Öteki kapalı bir yapı olur, özneye açık tek imkan da Öteki’de radikal biçimde yabancılaşmak olurdu. Yani öznenin Lacan tarafından *ayrılma* adı verilen bir tür “yabancılaşmadan-arınma”ya ulaşabilmesini sağlayan şey tam da Öteki’deki bu eksiktir: Öznenin nesneden dil engeli yüzünden artık sonsuza kadar ayrılmış olması anlamında değil; aksine *nesne ötekinin kendisinden ayrılır*, Öteki’nin kendisi “ona sahip değildir”, nihai cevaba sahip değildir-yani kendisi de engellenmiştir; arzulamaktadır; Öteki’nin de bir arzusu vardır. Öteki’deki bu eksik, özneye deyim yerindeyse nefes alınacak bir alan verir; ki bütünsel yabancılaşmadan, onun eksikliğini doldurarak değil, onun kendisini, kendi eksikliğini Öteki’deki eksiklikle özdeşleştirmesine imkan vererek kaçmasını sağlar (2008a: 139-140).

Bu noktada “Gerçek” ve “gerçeklik” arasındaki farka ve travma kavramının buradaki işlevine değinmek gerekmektedir:

Bizim gerçekliğimiz, -kimliklerimizin ve dünyayı görme biçimimizin gerçekliği- temelde simgesel ve fantazi yapılarca biçimlenir; ve bu gerçekliği tehlikeye sokan –bu yapılara dahil edilemeyecek olan- gerçek’tir, kimliklerimizi istikrarsız ve bazen de tutarsız kılar. Bu nedenle gerçek bu simgesel yapıların kırıldığı ve işleyişlerinin olumsuzluğunun açığa çıktığı noktadır. Etrafında kimliğin hem kısmen oluşturulduğu hem de kısmen alt üst edildiği indirgenemez bir açıklık olarak görülebilir (Newman, 2006: 218-219).

Arzunun gerçeğinden kaçmak için gerçeklik olarak adlandırılan fantazi kurgusuna kaçar. İdeoloji bir fantazi kurgusudur. Bir tür antagonizmayı, travmatik bir toplumsal bölünmeyi maskeler (Zizek, 2008a: 60-61). Lacancı gerçek “...günlük hayatlarımızın dengesini bozan travmatik bir geri dönüş formunda ortaya çıkar, ama aynı zamanda bu dengenin destekçisi işlevini de görür” (Zizek, 2008b: 47). Anlamlandırmadan kaçan travmatik çekirdektir (Newman, 2006: 231). Ancak

yalnızca “simgesel düzende travmatik ‘geri dönüşler’ ve ‘cevaplar’ formuna bürünerek birdenbire zuhur ediveren simgeselleştirilmemiş bir çekirdekten ibaret değildir. Gerçek aynı zamanda tam da bu simgesel form içinde içerilir: Gerçek bu form tarafından *dolaysız olarak verilir (rendered)*” (Zizek, 2008b: 60). Zizek gerçek ile simgesel arasındaki mesafenin simgesel düzeni etkilediğini belirtir:

Bu bünyevi, simgeselleştirilemeyen resif, simgesel ile gerçek arasındaki mesafeyi korur, yani simgeselin gerçeğe ‘düşmesi’ni önler-ve gerçeğin simgesel karşısındaki bu merkezsizleşmesinde son kertede söz konusu olan şey nedendir: Gerçek simgeselin namevcut nedenidir. Freud ve Lacan’ın bu nedene verdikleri isim travmadır elbette (2006: 40).

Bu bağlamda travmatik olanın, gerçek olarak nedenin simgesel belirlenimin tökezlediği yerde “yani bir gösterenin düştüğü yerde” ortaya çıktığı söylenebilir. “Bu sebeple gerçek olarak neden, nedensel gücünü hiçbir zaman dolaysız biçimde, nasıl ise öyle uygulayamaz, her zaman dolaylı olarak, simgesel düzen içindeki bozukluklar kılıfına girerek işlemek zorundadır” (Zizek, 2006: 41).<sup>16</sup> Sonuç olarak gerçek

---

<sup>16</sup> “Anlamlandırma zinciri otomatının, travmatik bir anının devreye girişiyle kısa bir süre için raydan çıktığı zamanlarda karşılaşılan dil sürçmelerini hatırlamak yerinde olacaktır. Gelgelelim, gerçeğin ancak simgesel aracılığıyla işlemesi ve ona ancak simgesel aracılığıyla ulaşılabilmesi, bize onu simgesele içkin bir etken olarak görme yetkisi vermez: Gerçek, tam da simgeselin kavrayışına direnen ve ondan kaçan, dolayısıyla simgesel içinde ancak ondaki bozukluklar kılıfına girerek tespit edilebilen şeydir. Kısacası gerçek, simgesel yasanın nedenselliğini bozan namevcut nedendir. Dolayısıyla aşırıbelirleme yapısı indirgenemez: Neden etkisini, ancak tekrar edildiğinde, belli bir uyumsuzluk ya da zaman boşluğu yoluyla gösterir, yani gerçeğin ‘ilk’ travmasının etkili olabilmesi için, şu anki bir çıkmaza bağlanması, onda bir yankı bulması gerekir” (Zizek, 2006: 41). Belirtilmesi gereken bir diğer nokta, travmanın simgeselleştirmeden önce kendine ait bir varoluşunun olmayışıdır. Ama simgeselleştirmenin düzgün işleyişini bozan bir neden olarak işler. Burada bir kısır döngüden söz edilebilir. Travma tutarlılığını geri dönüşlü olarak kazanır (Zizek, 2006: 42). “Sonuçlarından önce varolmayan, bizatihi onlar tarafından geri dönüşlü olarak ‘koyutlanan’ bu neden olarak travma

simgeleştirmeye direnen şeydir. “Bir dizi farklı strateji yoluyla nötralize etmeye, simgesel düzenle bütünleştirmeye çalışmamıza rağmen, her zaman ıskalanan ama yine de her zaman geri dönen travmatik noktadır” ( Zizek, 2008a: 84).

İdeolojinin nasıl işlediğinin, dolayısıyla toplumsal-simgesel düzene direnen şeyin ve bu düzendeki kırılmaların/bölünmüşlüklerin ortaya çıkarılması semptomatik bir okumayı gerektirmektedir. Bu noktada Lacan’ın semptom kavramını Marx’tan ödünç aldığı belirten Zizek, Hegelci toplumsal bütünlük iddiasından ve semptomun toplumsal bütünlüğü kıran şey olarak tanımlandığından söz eder: “Kendi evrensel temelini yıkan tikel bir unsur, ait olduğu takımı (*genus*) yıkan bir türdür tam olarak”<sup>17</sup> (2008a: 37). Bu durumda Marksçı ideoloji eleştirisi temelde semptomatiktir. Zizek’in burada verdiği örneklerden biri özgürlük fikridir. Özgürlük, vicdan özgürlüğü, ifade ve basın özgürlüğü gibi anlamlarıyla birlikte düşünüldüğünde evrensel bir kategori olarak işler. Ancak işçinin emeğini özgürce satabilme özgürlüğünden bahsedildiğinde bu evrensel fikri yıkan bir şeyden söz etmiş oluruz: “İşçi emeğini ‘özgürce’ satarak özgürlüğünü kaybeder.” Burada paradoksal bir durum söz konusudur. Yani “verili bir ideolojik alanda hem *heterojen* olan hem de aynı zamanda bu alanın kapanımını tamamlaması, son biçimine

---

paradoksu, bir tür zaman paradoksu içerir: Neden geri dönüşlü olarak zaten neyse o haline, ancak tekrarı yoluyla, anlamlandırma yapısı içindeki yankıları yoluyla gelir” (Zizek, 2006: 42).

<sup>17</sup> “Mevcut toplumsal düzeni rasyonel bir bütünlük olarak kavramaya çalıştığımız anda, ona içsel bileşenlerinden biri olmaktan çıkmaksızın onun semptomu olarak işlev gören -bu bütünlüğün evrensel rasyonel ilkesini bozan- paradoksal bir unsuru dâhil etmemiz gerekir.” Marx’a göre toplumun bütünlüğünü bozan bu irrasyonel unsur proletaryadır (Zizek, 2008a: 38).

ulaşması için *zorunlu* olan bir bozulma noktası” söz konusudur (Zizek, 2008a: 37-38).

Semptom bir tür izdir ve anlamı geçmişten gelmez; geri dönüşlü bir biçimde inşa edilir. Semptomun simgesel yeri ve anlamı analiz sonucunda açığa çıkar. “...İzlerin anlamı verili değildir; gösterenin ağının geçirdiği dönüşümlerle birlikte sürekli değişir. Her tarihsel kopuş, yeni bir ana gösterenin her ortaya çıkışı, bütün geleneklerin anlamını geri dönüşlü biçimde değiştirir, geçmişin anlatımını yeniden yapılandırır, yeni, bir başka biçimde okunabilir hale getirir” (Zizek, 2008a: 70-71). Böylece önceden bir anlam taşımayan şeyler farklı bir biçimde bir anlam ifade etmeye başlar. Bunu sağlayan şey aktarımdır. Geçmiş, tarihsel belleğin dokusu içinde simgeselleştirilir; tarih durmadan yeniden yazılır. Semptom bir sonuçtur; semptomun işlenmesi geçmişin yeniden yaratılmasıdır. “Geçmişin, uzun zaman önce unutulmuş travmatik olayların simgesel gerçekliğini” üretiriz (Zizek, 2008a: 71).

İdeoloji eleştirisinin semptomatik bir okumayı gerektirdiğini vurguladıktan sonra Lacan’ın ideoloji eleştirisine katkısını ortaya koymak bakımından fantazi kavramına daha yakından bakmak yerinde olacaktır. Geleneksel ideoloji eleştirisinin, yani metni sadece semptomatik bir okumaya tabi tutmanın yeterli olmadığını vurgulayan Zizek’e göre<sup>18</sup> “artık ideolojik metni ‘semptomatik okuma’ya tabi tutarak

---

<sup>18</sup> Zizek, Marksist ideoloji eleştirisinin başarısızlığını ve Lacancı perspektifin farkını şu şekilde ortaya koyar: “Marksizm Gerçek’in simgeselleştirmeden kaçan artığıyla, artı nesneyle hesaplaşmayı başaramamıştır -Lacan’ın artı keyif kavramını, Marksçı artı değer kavramını model olarak geliştirdiği düşünülürse daha da şaşırtıcı bir hal alan bir durumdur bu” (2008a: 66). Burada Lacan’ın artı keyif kavramıyla Marksist artı değer kavramının benzeşmesi söz konusudur. Lacancı *objet petit a* Marksçı artı değer, artı keyifin cisimleşmesi olarak görülmelidir. Artı/fazla bir tür feragat yoluyla üretilir.

onun karşısına boş noktalarını, kendini düzenlemek, tutarlılığını korumak için bastırmak zorunda olduğu şeyleri çıkartamayız” (2008a: 45). İdeoloji eleştirisinin başarılı olabilmesi, toplumsal gerçekliğin kendisinde işleyen ideolojik fantazinin ortaya çıkarılmasıyla mümkün olacaktır. İdeolojik fantazi düzeyi olarak tanımlanan şey, ideolojinin toplumsal gerçekliğin kendisini yapılaştırdığı düzeydir (Zizek, 2008a: 51). Böylece gerçeklik kurgusunun dayanakları ve travmatik toplumsal bölünmeyi maskeleyen şey açığa çıkarılmış olur. Yani ideoloji eleştirisi ideolojik metnin semptomatik okumasını ve ideolojik fantazinin işleyişinin açığa çıkarılmasını gerektiren iki boyutlu bir süreçte işler. İdeolojik metnin semptomatik okuması; metnin anlamının yapıbozuma uğratılmasıdır, “yani verili bir ideolojik alanın, heterojen yüzergezer gösterenlerin montajının, bu gösterenlerin belli düğüm noktalarının müdahalesiyle bütünselleştirilmelerinin sonucu olduğunu gösterir”<sup>19</sup> Fantazinin işleyişinin açığa çıkarılması ise keyif çekirdeğinin çıkarılması yani fantazide şekillenen ideoloji öncesi keyfin nasıl üretildiğinin ortaya çıkarılmasını gerektirir (Zizek, 2008a: 142). Bu süreçte Lacancı ideoloji eleştirisi, simgeseldeki eksikliğin fantazi tarafından doldurulduğu yeri açığa çıkarmayı hedefler (Rocchio, 1999: 22). Özne simgesel düzendeki eksikliğini fantazi aracılığıyla kapatmaya

---

Marksist artı değer kullanım değerinden bir feragati ima eder. Faşist ideolojinin işleyiş biçimi de bu durumla benzerlik göstermektedir. Faşizmin ideolojik gücü itaat ve fedakârlık talebinde yatar. İdeoloji yalnızca kendi amacına hizmet etmektedir. Bu da Lacan’ın *jouissance* tanımına karşılık gelir (Zizek, 2008a: 97-100).

<sup>19</sup> Verili bir ideolojik alan “yüzer gezer gösterenler”den oluşur. Bu gösterenler birbirine biz zincir biçiminde eklenmiştir. Bu ideolojik unsurların sabitlenmesi yani bütünleştirilmesi dikişleme yoluyla olur (Zizek, 2008a: 103). “İdeolojik mücadelede mesele, bu ideolojik unsurları hangi ‘düğüm noktaları’nın, *point de caption*’ların bütünleştireceği, kendi eşdeğerlikler dizisine dahil edeceğidir... Ama bu zincirlenme ancak, belli bir gösterenin -Lacancı Bir- bütün alanı dikmesi ve onu cisimleştirerek, kimliğini icra etmesi yoluyla mümkün olur” (Zizek, 2008a: 104). Kapitone dikiş ancak kendi izlerini sildiği sürece başarılıdır (Zizek, 2008a: 119).

çalışacaktır.<sup>20</sup> Zizek fantazi kavramının ideoloji eleştirisinde kullanılmasını şu biçimde ifade eder:

...toplum her zaman, simgesel düzenle bütünleştirilemeyen antagonistik bir yarıma tarafından katedilir. Toplumsal ideolojik fantazinin iddiası ise, *var olan* bir toplum, antagonistik bir bölünme ile malul olmayan bir toplum, parçaları arasında organik, tamamlayıcı nitelikte bir ilişki olan bir toplum vizyonu inşa etmektir... Dolayısıyla toplumsal fantazi kavramı, antagonizma kavramının zorunlu bir muadilidir: Fantazi tam da antagonistik yarımanın maskelenme biçimidir. Başka bir deyişle, *fantazi ideolojinin kendi başarısızlığını peşinen hesaba katmamasını sağlayan bir araçtır* (2008a: 143-144).

Sonuç olarak fantazi, toplumsal yarımanın gizlendiği bir tür imgesel senaryo olarak nitelendirilebilir. Bu noktada melodramın bir anlamlandırma sistemi olarak modernlikle ilişkisi, bu imgesel senaryoyu ortaya koyma potansiyeliyle ilgilidir. Modernlik düzen üzerine düşünülen bir zamana aittir sınıflandırma ve düzen üretimiyle bağlantılı bir süreci ifade eder. Bu bölme ve kategorileştirme pratiği içinde düzen içinde sınıflandırılmayan, dışarıda kalan atık madde, modernliğin ana ıstırap ve endişe kaynağı olarak, müphemliği doğuran şeydir (Bauman, 2003: 14). Bu noktada ideoloji eleştirisi melodram anlatısının müphemlikle başa çıkmak için ürettiği imgesel senaryoları açığa çıkarmayı gerektirmektedir.

Modern bir anlamlandırma sistemi olarak melodram, modernliğin krizinin yol açtığı toplumsal travmalar ve melodramın toplumsal fantaziler aracılığıyla bu

---

<sup>20</sup> “Simgesel düzen içsel bir denge durumu bulmaya çabalar, ama tam merkezinde, çekirdeğinde simgeselleştirilemeyen, simgesel düzenle bütünleştirilemeyen garip, travmatik bir unsur vardır... Lacancı teoride fantazi, öznenin bu travmatik çekirdekle uzlaşmasını sağlayan bir inşa olarak görülür” (Zizek, 2008a: 147-148).

travmaları görünür kılma potansiyeli üzerinde durduktan sonra, Türk sinemasındaki melodram geleneği ve ulusal-toplumsal travmalar arasındaki ilişkiyi daha iyi kavrayabilmek için, Türkiye'nin modernleşme sürecine daha yakından bakmak gerekmektedir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### MELODRAM VE TÜRKİYE’NİN MODERNLİK TASARIMLARI

Bu bölüm melodramatik tahayyülün Türkiye’nin modernleşme süreciyle ilişkisini tartışmayı amaçlamaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi melodram ister bir tür olarak, isterse bir anlamlandırma/tahayyül biçimi olarak düşünölsün modernleşme süreciyle ilişki içinde gelişmiştir. Toplumsal değişim sürecinin modern özneye yarattığı yarılmalar ve bu sürecin travmatik boyutları açısından arzuların, fantazilerin, korkuların dile getirebildiği bir alan açan melodramatik söylem biçiminin, Türkiye’nin modernleşme süreciyle de yakından ilişkili olduğu düşünülmektedir. Modernleşme deneyiminin en belirgin sonuçlarının ortaya çıktığı ve çeşitli kırılmaların gözlemlendiği 1960’lar, Türk sinemasında melodramatik biçimin yaygınlaştığı bir sürece tekabül eder. Bu noktada Türkiye’nin modernleşme deneyimi üzerinde durmak, Türk sinemasının melodramatik söyleminin hangi anlamlara karşılık gelebileceğini çözümlmek bakımından yerinde olacaktır.

#### 2.1 Modernleşmenin Politik ve Kültürel Boyutları

Birinci bölümde belirtildiği gibi modernlik Aydınlanma düşüncesini temel alan ve kentleşme, endüstrileşme ve demokratikleşme süreçlerine gönderme yapan bir anlatıdır. Ancak 1960’larda Batı’da ortaya çıkan ve bu modernlik kavramını, Batı toplumlarının Batılı olmayan toplumlar karşısındaki kültürel, toplumsal, iktisadi ve teknolojik üstünlüğünü sağlamaya dönük bir tasarım olarak kurgulayan görüşler, modernleşme kuramına yönelik eleştirileri beraberinde getirmiştir. Modernleşme

kuramına yönelik eleştiriler, modernleşmenin ilerlemeci bir tarih görüşüne ve Weberci anlamda bir ideal tip anlayışına dayandığı yönündedir. Buna göre süreç geleneksel olandan modern olana doğru işleyen bir süreçtir. Bu noktada ortaya çıkan eleştirel çalışmalar klasik modernleşme kuramlarının bazı toplumsal süreçleri açıklamakta yetersiz kaldığından hareketle gelenek/modernlik, Doğu/Batı gibi ikilikleri tartışmaya açmış; modernleşme söyleminin Batılı toplumların kendi kimlik kurgularındaki önemine dikkat çekmiştir.<sup>21</sup> Böylece daha önceki bölümde de belirtildiği gibi, kapitalist gelişme sürecinin ve Aydınlanma geleneğinin hedeflenen özgürleşmeyi sağlayıp sağlayamayacağı yönünde Batılı toplumlarda ortaya çıkan tartışmalar, Üçüncü Dünya ülkelerindeki kapitalist modernleşme sürecine yönelik kuşku ve eleştirilerin daha net ortaya konmasını sağlamıştır (Köker, 1995: 39-57; Özbek, 2002: 48). Modernliğin kurumsal örgütlenmesini oluşturan ulus devlete ilişkin tartışmalar ve Batılı olmayan toplumların modernleşme süreciyle ilgili görüşler, Türkiye'nin modernleşme sürecini ve ulus kimliğinin kuruluşunu anlamak açısından da yol göstericidir. Cumhuriyetin kuruluşundan beri ulus kimliğinin modernleşme/Batılılaşma ekseninde tanımlandığı düşünüldüğünde, ortaya çıkan gerilimlerin modern ulus tasarımıyla doğan gerilimler olduğu görülmektedir.

---

<sup>21</sup> Charles Taylor modernite kuramları arasında “akültüralist” ve “kültüralist” olmak üzere bir ayrım yapmıştır. Bu iki farklı yaklaşım, toplumsal değişimi farklı şekillerde yorumlamaktadır. Sosyal bilimler alanındaki egemen paradigmayı oluşturan “akültüralist modernite kuramı” modernite ve sekülerizm arasında bir eşitlik olduğunu varsayımına dayanır. Bu doğrultuda, modern olanın akılcılıkla ve Batı'yla özdeşleştirilmesi; Batılı olmayan öznenin ancak Batı'ya benzeyerek gelişebileceği iddiası söz konusudur. “Kültüralist kuram” ise gelişme kavramının sorusallaştırır; her kültürün kendine özgü anlamlandırma pratiklerine sahip olduğunu ve toplumun iç dinamiklerinin göz önüne alınması gerektiğini savunur (Taylor, 1995: 24-26).

### 2.1.1 Modernlik ve Ulusun İnşası

Ulusun modernleşme sürecindeki inşasına odaklanan çalışmalar, bu süreçte ortaya çıkan gerilimlerin analiz edilmesi bakımından önemli bir çıkış noktası oluşturmaktadır. Örneğin ulusu “hayal edilmiş bir cemaat” olarak tanımlayan Anderson’un ve ulusu bir tür anlatı olarak tanımlayıp gelenekle ilişkisine dikkat çeken Balibar’ın çalışmaları ulusun kurulmuş, söylemsel olarak inşa edilmiş bir topluluk olduğu düşüncesini ortaya koyan çalışmalar arasındadır. Anderson’un “hayali cemaat” nitelendirmesi, ulusun bir egemenlik alanına ve sınırlara sahip bir topluluk olmanın ötesinde, tahayyül edilmiş bir topluluk olduğunu vurgulamaktadır. Anderson’a göre:

Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur –kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir. Hayal edilmiştir, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder (2007: 20).

Balibar’ın görüşleri de benzer niteliktedir. Ortak bir isim altında, kolektif bir anlatı örgüsüyle ve geleneklerle oluşan toplumsal cemaatlerin, halk tahayyülüne dayalı ulusları oluşturduğunu söyleyen Balibar, bu halkın kendiliğinden var olmadığını, devamlı biçimde yeniden üretilmesi gerektiğini belirtir. Böylece halk, siyasal iktidarın temeli ve kökeni olarak görünen bir tahayyül olarak ortaya çıkar. Halkın ya da ulusal bireyliğin inşası, ortak bir yasaya tabi kılınan farklı topluluklar yoluyla gerçekleştirilir. Bu inşa ideolojik bir biçim aracılığıyla gerçekleşir;

Althusser'in deyimiyle "bireylerin özneliğe çağrılmasını" gerektirir (Balibar, 2007: 116-117).

Modern dünyada ulus devletin inşasının iki alt projeyle tanımlanabileceğini vurgulayan Açıkel, bunları ulus-toplumun ve ulus-bireyin yaratılması olarak sıralamaktadır. Ulusçuluk, bireylerin anlam dünyalarını biçimlendiren özdeşleşme ve içselleştirme referanslarını yaratmanın yanı sıra siyasal toplumsallaşmanın da yörüngesini belirlemektedir. Buna göre ulus devlet "kitlelerin psiko-sosyal donanımlarını ulusal idealleri gerçekleştirecek şekilde biçimlendirir; yeni meşruiyet-özdeşleşme alanı içinde bütün kaynaklarını sevk ve idare eder" (Açıkel, 2003: 118). Açıkel'e göre,

Ulusçu imgelemin başarısı büyük ölçüde *modern öncesi* ve *moderni*, grup psikolojisi ve akli, ve *cemaat* ve *toplum* arasındaki geçişliliği sağlamasına borçludur. Bu yönüyle ulusçuluk, pek çok sağ ve sol ütopyanın yapamadığı ölçüde, bu iki modaliteyi kesiştirerek yeni bir toplumsallık ve sosyal psikolojik alan yaratmıştır. Bu aynı zamanda modern öncesi cemaat ruhu ile merkezileşmiş devlet aygıtını, entelektüelleri ve matbu kapitalizmi buluşturan bir eksendir. İki farklı kozmolojiyi ilksel toplulukların dayanışmacı ve bütünleştirici yapısını bürokratikleştirerek ve devletleştirerek buluşturmasıdır. Resmi ulusçuluk bir anlamda modern sivil toplumun ve kapitalist ilişkilerin saf özne tasarımlarına (*homo economicus*) paralel yeni bir özne anlayışı (*homo nationalismus*) çıkarır ve toplumu, kitleyi ve sınıfı daha yüce bir kolektif kimliğin içinde dönüştürür; ulusallaştırır (2003: 121).

Ulusun söylemsel kuruluşu ve modernlik tasarımları üzerine yapılan çalışmalar, ulus kimliğinin neleri kapsadığı yanında neleri dışarıda bıraktığını da göz önüne almaktadır. Bu inşa süreci, ulusal birliğin belli dışlama pratikleriyle geçerli olduğu bir sürece tekabül eder. Meltem Ahıska'nın da belirttiği gibi "milli politik

öznelliğın bir bütünlük alanı olduğu kadar, başka seslere konuşan, başka arzuların ve tehditlerin etkisinde kalan bir parçalanma ve bölünme yeri” olduğu unutulmamalıdır (Ahıska, 2005: 17-18). Bu parçalanma ve bölünmenin doğrultusu ise ulus olarak tanımlanan ideal tarafından belirlenmektedir.

Gregory Jusdanis’in modernlikle ilişkili biçimde tanımladığı ulusal/milli birlik, bu parçalanmanın ne ifade edebileceği konusunda çeşitli varsayımlar ortaya koymaktadır. Bu tanımlamaya göre ulusal/milli birlik hiçbir zaman tamamlanamayan bir eksikliliğe işaret eder. Modernliğin en belirgin özelliklerinden biri olan ve siyasal olmanın ötesinde söylemsel olarak kurulan milli birlik, toplumsal ve kültürel farklılıkların ihmal edilmesini gerektiren bir inşa sürecine yaslanır. Bir “asıl” söz konusudur; diğerleri taklitten öteye gidemezler. Bu nedenle Batılı asıllar ve yerel gerçeklikler arasındaki uyumsuzluklar yapısal yetersizlik olarak görülecek ve Batılı olmayan toplumlar için modernleşme daima bir eksiklik, bir tamamlanmamışlık içerecektir (Jusdanis, 1998: 11). Ahıska’nın milli birliğe ve kimliğin nasıl olduğuna ilişkin saptamaları da bu birliğin aslında çatışmalı bir kurgu olduğunu ortaya koymaktadır. Ahıska’ya göre milli kimliğin kuruluşunda iki yönlü bir çatışma söz konusudur. Bir taraftan sınırların çizilip ayrıştırıldığı, başka ulusların varlığıyla şekillenen bir çatışma durumu söz konusudur ve burada kimliği kuran şey “biz” ve “onlar” arasındaki zıtlıktır. Diğer taraftan milli kimlik “aynı anda hem geçmişe hem geleceğe, hem moderne hem de modernlik öncesi unsurlara gönderme yapar” (Ahıska, 2005: 102-103). Yani milli kimlik sahici bir öz arayışına ve geleneksel unsurların varlığına ihtiyaç duysa da geçmişten kopuş, kimliğin kurucu unsurlarından birini oluşturur. “Dolayısıyla, milletin anlamını düşünürken bir yandan ‘organik’

bağların çözüldüğü bir duruma, bir yandan da ‘modern öncesinin moderndeki kalıntılarına’ birbiriyle ilişki içinde bakmamız gerekir” (Zizek’ten akt. Ahıska, 2005: 103).

Görüldüğü gibi kimliğin ve ulusal birliğin inşası, modernleşme süreciyle ilişkili ve gerilimli bir süreçtir. Bu doğrultudaki gerilimlerden birini oluşturan ve “modern öncesi” ve “modern” arasındaki gerilimle tanımlanan geleneksel/modern ikiliği, Batı dışı toplumlar söz konusu olduğunda daha farklı tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Daryush Shayegan’a göre Batı toplumlarının temelini oluşturan modernlik, Batı dışı toplumlarda bir direnişle karşılaşmaktadır ve bunun nedeni modernliğin anlaşılmaması, sindirilmemiş olmasıdır:

...modernlik hiçbir zaman olduğu haliyle, yani kendine özgü felsefi kapsamı içinde nesnel olarak hesaba katılmamış; hep geleneklerimizde, yaşama ve düşünme tarzlarımızda yarattığı travmalı değişimlere bakılarak değerlendirilmiştir. Bundan dolayı ilişkilerin başından beri her yargı ahlaksal bir değerlendirmeye bürünmüştür: İslam dünyası Batı’nın maddi gücüyle karşılaşmasının başlarında kendi gecikmesi ve onu Avrupa’dan ayıran uçurumu bir şaşkınlıkla fark ettiği zaman bu gücü önce övmeyle karşılamış; Batı etkisine kapamış en uçuk fantazmları diriltmeye başladığındaysa uğursuz olarak değerlendirmiştir (2007: 10).

Bu noktada Batı modernleşmesini izleyen toplumların kendi kültür ve tarih güzergahlarını geride bırakarak modernleşebileceklerine inanmalarıyla (Göle, 2004: 61) ortaya çıkan gerilim, daha önce de belirtildiği gibi bu toplumların modernleşme sürecini çözümlenmeye yönelik farklı arayışlara yol açmıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Göle’nin Batı-dışı modernlik kavramı, gelenek/modernlik ikiliğini yeniden düşünmek ve modernleşme sürecine farklı bir açıdan bakabilmek

açısından yeni bir anlayış ortaya koymaktadır. Batı dışı modernlik onun sözleriyle “Batı’yı merkezden kaydırarak modernlik üzerine Batı’nın kıyısından yeni bir okuma ve dil üretmeye çalışmaktadır” (Göle, 2004: 59). Batı dışı modernlik kavramının “Batı karşıtı” ya da “modern olmayan” toplumları ima etmediğini vurgulayan Göle, kavramın “Batılı olmayan toplumların modernliği aktarma, resmetme hatta yeniden besteleme biçimleri”ni tanımlayabilmek için kullanıldığını söyler. Yani burada söz konusu olan, Batılı olmayan toplumların modernlikle ilişkisidir. Modernlik ve Batı arasındaki özdeşlik ilişkisi kırıldığında modernliğin farklı coğrafi kültürel koşullarda nasıl şekillenebileceği sorusu akla gelmektedir. Batılı olmayan ülkeler kendi modernlik deneyimlerini genellikle Batı’yı referans alarak değerlendirdikleri için, bu yeni bakış açısı yeni okumalara imkan verecektir. Kavramın bir diğer amacı toplumları modern olanlar ve “geriden gelenler” biçiminde sınıflandıran bir anlayıştan kurtarmak ve kronolojik ilerlemeci zaman anlayışına alternatif oluşturmaktır (Göle, 2004: 59-61).

Gelenek ve modernlik ilişkisi söz konusu olduğunda bu ikisinin aslında birbirlerini dışlayan değil, birbirleriyle iç içe geçen süreçler olarak görülmesinin daha doğru olacağını belirten Özbek, modernliğin geçiş sürecindeki toplumların ulaşmak istedikleri kimliği yansıttığı sürece bir ideolojiye dönüşeceğini belirtmektedir.<sup>22</sup> Modern olmak ya da geleneği koruyarak sürdürmek siyasaları, bu anlamda yeni devletlerde (geçiş toplumlarında), gelişmeye karşı otomatik (tepkisel) yanıtlar değil,

---

<sup>22</sup> “Geleneksel ve modern biçimler birbirlerini karşılıklı olarak dışlayan sistemler değildir; modernleşme süreçlerinin gelenekleri zayıflatması zorunlu değildir; yeni değer ve kurumlar büyük bir sıklıkla, eskilerle iç içe geçer, kaynaşır” (Özbek, 2002: 38).

önemli toplumsal hareketlerdir. İdeoloji olarak bu yanıtlar her zaman çelişki içinde değildirler. Modernlik anlayışı, gelenekselliğin yeniden canlanmasına da dayanır ve ondan güç alır. Yeni devletler (uluslar), özellikle siyasal otorite ve ekonomik kalkınma bakımından geleneği değiştirerek ondan fazlasıyla yararlanırlar (Özbek, 2002: 39).

Bu anlamda Özbek'e göre gelenek ve modernlik ilişkisine bakıldığında uluslaşma süreci açısından iki farklı yönelimden söz edilebilir. Köklü bir geleneğe sahip toplumlar uluslaşma süreçlerinde bu geleneği birleştirici olarak kullanırken, böyle bir geleneğe sahip olmayan toplumlar birleştirici unsurlara ihtiyaç duyacaklardır (Özbek, 2002: 40). Burada gelenek, eski biçimlerin sürdürülmesinden çok öğelerin birbirleriyle eklenmesiyle ilgilidir. Bu düzenlemeler sabit değildir ve tarihsel süreçte değişmeden kalan bir anlam içermezler. Dolayısıyla geleneğin öğeleri farklı pratik ve konularla eklenip yeniden düzenlenebilir, yeni bir anlam kazanabilirler (Hall, 1997: 20).

### **2.1.2 Türkiye'nin Modernleşme Deneyimi ve Bir Eksiklik/Yetersizlik Alanı Olarak Modernlik**

Türkiye'nin modernleşme sürecinin gecikmişliğine yönelik vurgu, bu gecikmişlik duygusunun sürecin kendisi üzerinde belirleyici bir etkisi olduğu düşüncesini de beraberinde getirmektedir. Ahmet Çiğdem'e (2004) göre Batılılaşma gecikmişliğin gidericisi ve telafi edici bir ideoloji olarak kendisini kurmuş, bir

yerden sonra da modernizasyon olarak kavramsallaştırılmış; adlandırma “Batılılaşma”dan “modernleşme”ye dönüşmüştür.

Türk modernleşmesinin ya da milliyetçiliğinin bir modele göre kurulduğu fikrinin, belirgin bir kuramsal varsayım olarak nitelendirilebileceğini söyleyen Meltem Ahıska, yeni Türk kimliğinin ayırt edici özelliğinin “yapılmışlık” olarak tanımlandığını belirtmektedir. Bu noktada Ayşe Kadıoğlu’nun görüşlerinden hareket eden Ahıska’ya göre toplumsal mühendislik olarak tanımlanabilecek bu yaklaşım sonucunda şu varsayımlar ortaya çıkmaktadır: “Batı’da *bir süreç* olarak yaşanan Aydınlanma, Türkiye bağlamında *bir projeye* dönüştürülmüştür. Bu projenin temel taşlarından biri ise Cumhuriyet seçkinlerinin laikleşme politikasıdır” (Kadıoğlu’ndan akt. Ahıska, 2005: 37). Bu yaklaşım Batı medeniyetini model olarak benimseyen bir seçkinler grubunun bu modeli kitlelere dayattığı varsayımına dayanmaktadır. Bunun sonucunda “modernleşme yüzeysel ve görünüş alanında kalmış, köklü bir modern değişim getirememiştir” (Ahıska, 2005: 37). Modernleşme kuramları Türkiye’yi modernleşme açısından başarılı bir örnek olarak nitelendirirken eleştirel perspektif bir başarısızlıktan söz etmektedir. Ahıska’ya göre iki bakış da bir “modele” gönderme yapar. Batı’nın model alındığı, taklit edildiği düşüncesi hiçbir zaman özdeş olunamayacak bir “asıl” varsaymaktadır. Kevin Robins’in görüşlerine de gönderme yapan Ahıska, onun Türk kültürünün taklitçi ve türevsel olduğu yönündeki sözlerini aktarır. Buna göre “Benzetim ne denli iyi olursa olsun, *esas olana* erişemez” (Ahıska, 2005: 39). Bu noktada gelişmekte olan ülkelerin modernleşme süreçleri bağlamında Batı’yı simgeleyen “asıl”, Türk modernleşmesi için de

ulaşılması gereken ancak ulaşılabildiği imkansız olan bir noktayı temsil eder. Bu durum aynı zamanda bir gerilim sürecine de işaret etmektedir.

Modernlik olgusunun Batılı olmayan toplumların kendi tarihleriyle ilişkileri açısından ortaya çıkardığı bu gerilimin sonuçlarına değinen Göle, modernitenin geçmişle bugün arasındaki devamlılığı ortadan kaldırarak bir kopukluğa yol açtığına dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Türk modernleşmesi açısından Osmanlı döneminde başlayan Batılılaşma hareketleriyle bir devamlılık ilişkisinden çok, Osmanlı kozmopolitliğine karşı duruş söz konusudur. “Bu nedenle bir yandan çağdaşlaşmak istenirken, öte yandan da Avrupalılaşma sevdası alaya alınan bir tema olmuş ve asrılık Avrupalı tarzda yaşamaya özenen yüzeysel ve gülünç, “alafranga züppe” tipleri betimlemiştir. Asrılık “özenti aydının” halka yabancılaşması olarak küçük görülmüş, köksüzlükle bir tutulup eleştirilmiştir” (Göle, 2004: 61-62).

Türkiye'nin modernleşme deneyimini Ahmet Hamdi Tanpınar üzerinden değerlendiren Demiralp'e göre onun çalışmalarının odağında Türkiye'nin “eskiden yeniye geçişi, uygarlık değiştirmesi, yani toplumsal/kültürel kimliğinin değişmesi” yer almaktadır. Bu değişim toplumsal bir kırılma/kopmayla ifade edilir. Modernleşme deneyimi eski düzenin yıkılmasını, geçmişten kopuşu beraberinde getirmiş; bir devrim fikri üzerinde yükselmiştir. Demiralp'e göre değişim aslında bir paradigma değişikliğidir. Ancak geçmişten kopuş sancılı bir deneyimdir ve ulus devletin inşasıyla iç içe geçmiştir. “Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de ulus devlet oluşturulurken, geçmiş belirlenmiş bir açıdan yeniden kurmak ya da üretmek gerekir” (Demiralp, 2004: 24-25). Bu noktada Kemalist modernleşme projesi, Türkiye'de ulus

devletin kuruluşunda bir toplumsal değişim ve yeniden inşa projesi olarak ortaya çıkmıştır.

Türkiye'nin modernleşme deneyimini ve ulusal kimliğin kuruluşunu anlamak, modernleşmenin Türkiye'deki izdüşümü olarak tanımlanan Kemalizmin siyasal toplumsal projesini anlamakla mümkündür. Ekonomik ve kültürel ön şartların yerine getirilmesiyle Batı tipi bir demokrasinin geliştirilmesi hedefine yaslanan Kemalizm, Batı medeniyetini ideal tip olarak benimsemesi nedeniyle “modernleşme ideolojisiyle neredeyse tam bir uyum içindedir” (Köker, 2006: 107) ve hedefi, “bir ulus ve modernleşmenin gerektirdiği yeni bir insan” yaratmaktır (Çelik, 2006: 84-85). Bu noktada devlete toplumu modernleşme yönünde dönüştürme bakımından merkezi bir rol verilmiş, devlet ve ulus özdeşleştirilmiş ve ulusun tanımlanmasında devlet hegemonik bir söylem üstlenmiştir (Çelik, 2006: 84).

Toplumsal alanın birlik ve uyum içinde örgütlenmesi fikri, kendisini muasır medeniyetler seviyesine ulaşma idealinin gerçekleştirilmesinin tek yolu olarak sunan Kemalizmin önemli özelliklerinden biridir ve bu durum daha önceki bölümde de tartışıldığı gibi ulusal kimlik tasarımıyla paralellik gösterir. Bu nedenle Kemalizmin ulusal kimlik tasarımı “farklı kimliklerin değişen taleplerine kapalı bir siyasal ve toplumsal örgütlenme modelinin benimsenmesi” sonucunu doğurmuştur (Çelik, 2006: 78).

Bu noktada Kemalist milliyetçilik anlayışının nasıl bir söylem mücadelesi içinde şekillendiğini ortaya koymak, ulusal kimlik tasarımının neleri içine alıp neleri

dışladığını görmek bakımından önemli görünmektedir. Kemalist milliyetçiliğin modern, medeni bir anlayışa yaslandığı ve etnik unsurlara dayanmadığı vurgusunu öne çıkaran hâkim görüş, bu tanımlamanın olgusal durumu tam olarak yansıtmadığı yönündeki itirazlarla karşılaşmıştır (Yıldız, 2006: 212-213). Kemalist milliyetçiliğin zaman zaman birbiriyle çatışan bir çizgiye sahip olduğu yönündeki görüşler (Çelik, 2006: 78) bir söylem mücadelesine işaret etmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasıyla milli kimliğin sınırlarının nasıl belirleneceği sorunu baş göstermiş ve milli kimlik inşa edilmesi gereken bir şey olarak tanımlanmıştır. Yıldız'a göre "Kemalist milliyetçilik, Tanzimat'la belirginleşmeye başlayan devlet merkezli modernleşme geleneğinin radikal bir versiyonu olarak, devletin nasıl kurtarılacağı sorusuna Osmanlıcılık, panislamcılık ve pantürkçülükten oluşan 'üç tarz-ı siyaset'in önerdiği 'eklektik' çözümleri açıkça reddetmiştir" (2006: 211). Mustafa Kemal'in milli kimlik tanımının Ziya Gökalp'in ortak kültüre yaslanan tanımına yakın olduğu söylenebilir ancak bu tanımdaki ortak kültür, İslami unsurları dışarıda bırakarak İslam dışı bir geçmişe referans verir (Yıldız, 2006: 212). Buna göre,

Devlet, millet ve kimlik inşasını ana hedef olarak belirleyen Kemalist milliyetçilik, çatışmalardan arınmış, Cumhuriyet iradesinin yekpare bir görüntüyle yansıyacağı yekpare bir alan olarak tasarladığı kamusal alanı, bu görüntüyle uyuşmayan her türlü "sızma"ya karşı koruma altına almış ve üç temel problem olarak gördüğü din, sosyal sınıflar ve etnikliğin görünür kimlikler olarak bu alana taşınmasını reddetmiştir. Kemalist milliyetçilik açısından "sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir kitle" olarak halk, milli insicamın cisimleşmesini temsil eder. Bu türdeş olmayan kitle içinde dini etnik ya da sınıfsal göstergeler milli birlik ve dirlik ruhunu kemiren, "bölücü" ve "ayrılıkçı" nitelikler olarak değerlendirilmiş ve kamusal alandaki görünürlükleri mutlak yasak kapsamına alınmıştır (Yıldız, 2006: 215).

Kemalist milliyetçilik söz konusu olduğunda iki temel anlayıştan söz edilebileceğini söyleyen Çelik, hem Batılılaşmış ve modernleşmiş bir toplum hedefiyle geleneksel olanın ortadan kaldırılmasını benimseyen hem de Türk toplumunun kültürel, tarihsel ve coğrafi özelliklerine yaslanan bir ulus anlayışının söz konusu olduğunu belirtmektedir. Bu noktada ulusal kimliğe ilişkin önermelerin, Kemalizmin kendi içinde de muğlâklıklar barındırdığı görülür. Türk ulusunu tanımlayan unsurlar arasından dinin çıkarılması ise birlik söylemini kolaylaştırmış; rıza ve irade temelinde tanımlanan bir “Türklük” vurgusu öne çıkmıştır. Irksal bir temele dayanmayan Türklük vurgusu ulusun kapsayıcılığı bakımından önemlidir ancak ulusal birliğin tehlikede olduğu durumlarda kapsayıcı değil dışlayıcı bir ulus kavramı söz konusu olabilmektedir. Bu durumda ulusun diğer siyasi topluluklarla olan farkı önemli hale gelir. Yani “olmadığı yerde ulusun icat edilmesi” söz konusudur (akt. Çelik, 2006: 78-84).

Mesut Yeğen de benzer biçimde Kemalizmi toplumsalı görme biçimlerinden biri, “öteki bir kısım görme biçimleri pahasına mümkün olmuş bir görme biçimi” olarak nitelendirirken, Kemalizmin modernleşme sürecinde hegemonik bir söylem olması ve diğer söylemlerle birlikte düşünülmesi gerektiğine dikkat çekmektedir (2006a: 57). Yeğen’e göre Kemalizm farklı söylemlerin bir arada bulunduğu söylemsel zeminde geçmiş karşıtlığı üzerinden kurulmuştur. Bu karşıtlık geleneksellik/İslam, kozmopolitlik ve taşra kategorileriyle karşıtlık biçiminde tanımlanmaktadır (Yeğen, 2006a: 58). “İslam ve onunla yoğrulmuş geleneğe karşı radikal bir sekülerizm, etnik heterojenliğe karşı, etnik olmasa da kültürel homojenliği öneren özümsemeci bir milliyetçilik ve her şeyi içine alıp hiçbir şeyi dışarıda

bırakmak istemeyen bir devlet bürokrasisi fikri Kemalizmin kuruluşteki esasını oluşturur” (Yeğen, 2006a: 58). Modernleşmenin temel dinamiği “devlet-bürokrasi yoluyla toplumun tepeden ıslah (ve yeniden inşa) edilmesi” (Yeğen, 2006a: 59) düşüncesine dayanmaktadır.<sup>23</sup> 1950 seçimlerinden sonra Kemalizmin hegemonikliğinden söz etmek aşırı yorum olarak nitelendirilebilse de, Kemalizmin öngördüğü “Batılı, ulusal, seküler bir devlet toplum fikri”nin 1990'lara kadar siyasetin asgari zeminini oluşturduğu söylenebilir.<sup>24</sup> Kemalizm “her yerde ve hiçbir yerde”dir; başat ideolojik sabitleyen olmama durumu 1990'lara kadar gider (Yeğen, 2006a: 64-69). Kemalizmin hegemonikliğinin her zaman mümkün olmadığını söyleyen Çelik'e göre ise “Kemalizm, siyasal mücadelelerin, toplumsal taleplerin ortak dili olabildiği sürece hegemoniktir, bütün söylemsel alanı kendini evrensel kılarak tanımlamayı ve siyasal olayların yerinden edici sonuçlarını özümlemeyi başaramadığı ölçüde de hegemonik bütünlüğü çözülmeye uğramıştır” (2006: 75). 1950'lerden sonra Tek Parti yönetimine karşı oluşan hoşnutsuzluk ve Kemalist modernleşme projesinin yarattığı düş kırıklıkları, egemen söyleme alternatif söylemlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu gelişme “Kemalist söylemin kuruluşu sırasında dışarıda bırakılan güçleri ve öğeleri siyasal alana yeniden eklemeye” iddiasına dayanmaktadır ancak siyasal sürecin 1960 darbesiyle kesintiye uğraması, rejimin yeniden tanımlanmasına ve hegemonik söylemin yeni eklemelerle genişlemesine yol açmıştır (Çelik, 2006: 89-90).

---

<sup>23</sup> Halkevleri ve Köy Enstitüleri toplumun ıslah edilmesi amacı taşır (Yeğen, 2006a: 61).

<sup>24</sup> “1950 sonrasında aldığı yenilgiyle birlikte, Kemalizm, 1930'larda işaret ettiği kapsamlı bir ıslah ve inşa programından, genel bir 'Batılı-ulusal-seküler devlet-toplum' fikrine doğru çekilmiş ve sistematik olarak tarif edilmiş bir fikirler setine işaret etmek yerine, Türkiye siyasetini tarif eden genel ilkeleri göstermeye başlamıştır” (Yeğen, 2006a: 65).

Sonuç olarak Kemalist modernleşme projesinin gecikmişlik, eksiklik ve yetersizlik vurgusuyla ve siyasal, toplumsal ve kültürel yapıyı dönüştürme amacıyla ortaya çıktığı, muhafazakâr düşünceyle ilişki içinde geliştiği<sup>25</sup> ve çeşitli eklemlenmelerle söylem alanını genişlettiği görülmektedir. Bir sentez arayışıyla ifade edilebilecek bu yaklaşım, zaman zaman Türkiye'nin Doğu ile Batı arasında bir köprü olabileceği biçiminde de dile getirilmiştir. Ancak birleştirici olduğu kadar ayırıcı da olan köprü benzetmesi, aynı zamanda Doğu ile Batı arasındaki farkı sürekli yeniden üreten bir sınır çizgisine işaret etmektedir (Ahıska, 2005: 43). Bu noktada kültür/medeniyet ayrımı, bu sınır çizgisini ortaya koyarak ulusal kimliğin neleri içerip neleri dışarıda bırakacağını tanımlamaya yönelik bir arayışın ürünü olarak belirir ve modernleşme sürecindeki söylem mücadelesini ortaya koyar.

### **2.1.3 Travmatik Yarılma: Kültür/Medeniyet Ayrımı**

Ziya Gökalp'in "Batı gibi olmak" ile "kendimiz olmak" arasındaki uyumu sağlayabilmek üzere kullandığı kültür ve medeniyet kavramları aynı zamanda modernleşme sürecindeki temel bir yarılmaya, bir ikiliğe işaret etmektedir. Bu ikilik, kimlik kaybına yönelik endişeleri bertaraf etmeye yönelik çabaları simgeler. Bu ayrıma göre "kültür ulusal, medeniyet uluslararası"dır. Medeniyet "suni" bir nitelik taşıırken kültür "doğal" olanı temsil eder.<sup>26</sup> Bu noktada bir sentez arayışı söz

---

<sup>25</sup> Tanıl Bora'ya göre muhafazakâr damar Türk inkılabına içseldir; 'Otantik' Türk modernleşmesinin muhafazakârlığa taban tabana zıt sayılması, muhafazakârlığın genellikle dinsel gelenekçiliğe indirgenmesinden ötürüdür" (1997: 16).

<sup>26</sup> "Medeniyet usulle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir milletten diğer millete geçen kavram ve tekniklerin bütünüdür. Milli kültür ise hem usulle yapılamayan, hem de taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır" (Gökalp, 1970: 33).

konusudur. “Ulusal kültür, canlı ve bozulmamış bir öz halinde halkın yaşamında mevcuttur; bu özü işlemek, bilimsel yöntemlerle işlemek gerekmektedir. Batı medeniyeti de burada devreye girer, bu işlem için gerekli ‘usul’ ve ‘teknolojiyi’ sunar” (Koçak, 2006: 376).

Bu bağlamda “Batı ‘ilmi’, ‘teknolojisi’ ve ‘sanayii’ ile, ‘Batı zihniyetini’ ‘Batı-lı dünya görüşünü’ birbirinden ayırma ya da ayırmama” konusunun Osmanlı, Rus ve İran toplumlarında geçerliliğini koruduğu görülmektedir (Çiğdem, 2004: 68-69). Bu toplumlarda Batılılaşma süreci başkalık talebiyle birlikte yürümüş ve kendisini ne olarak kuruyorsa o olarak kalabilmek önemli hale gelmiştir. Batı medeniyeti ve Batı kültürü olduğu gibi, bir Türk medeniyeti ve Türk kültüründen de söz etme gerekliliğinin, Osmanlı döneminden bu yana bir iddia olarak sürekliliğini koruduğuna dikkat çeken Çiğdem’e göre Türk başkalığı kavramı bir ideolojiye de dönüşerek hegemonik bir biçime bürünmüştür. “Türk Batılılaşması, Batılılaşma radikalizminden, fundamentalist Batıcılık eleştirilerine kadar bir ‘başkalık iddiası’ ihtiva etmiştir. Bu iddia ‘Batı’ya rağmen Batıcılık’ tutumunda bile sergilenir” (Çiğdem, 2004: 73). Dolayısıyla Batılılaşma süreci Batılı ötekini taklit ya da onunla özdeşleşme arzusu biçiminde anlatıldığında basitleştirilmiş olur. “Kendini başkasına uyarlayarak ya da ötekinin yaşama biçimini kendine uyarlayarak” başkalığını korumak daha doğru bir tanımlama olacaktır (Direk, 2003: 25).<sup>27</sup> Ziya Gökalp ve Peyami Safa gibi düşünürler Japonya örneğini milli kültürün korunarak Batı

---

<sup>27</sup> Gökalp’e göre “Milli kültürü kuvvetli, fakat medeniyeti zayıf bir milletle, milli kültürü bozulmuş fakat medeniyeti yüksek bir başka millet, siyasi mücadeleye girince, milli kültürü kuvvetli olan millet daima galip gelmiştir” (Gökalp, 1970: 42).

medeniyetine ulaşmanın bir örneği olarak değerlendirmişler ve Türk başkaldığı tezini kuvvetlendirmek üzere öne sürmüşlerdir.<sup>28</sup>

Modernleşme sürecinin toplumsal ve kültürel alanda yarattığı travmatik yarılmaya başa çıkmanın yollarını arayan isimlerden biri de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Demiralp'e göre Tanpınar geçmişle kopukluk olduğuna dikkat çeken ama aynı zamanda değişimin önemini kavrayan bir yazın adamıdır. Geçmişle olan kopukluğun bir kimlik bunalımına yol açacağını ve bundan kurtulmanın yolunun bu bağı yeniden kurmak olduğunu belirten Tanpınar Cumhuriyet'e ve kazanımlarına karşı çıkmaz ancak "geçmişle eklemlenmesinin yetersiz kaldığını, geçmiş ile bağlanması gerektiğini" vurgular. Bu noktada Cumhuriyet öznesi geçmişle ilişkisini değiştirmelidir. Bu yaklaşım tarzını Bergson'la ilişkilendiren Demiralp'e göre Batılılaşma yanlısı Türk aydınları bilimin kutsanması yönündeki Aydınlanma düşüncesini benimserken, Tanpınar gibi düşün adamları bu düşünceye bir eksiklik duygusuyla yaklaşmışlardır.<sup>29</sup> Tanpınar bu doğrultuda "mühendis"e karşı "kalp adamı"ni koymuş ve Osmanlı ruhunun unutulmasına karşı bir direniş geliştirmiştir (2004: 27-31).

---

<sup>28</sup> Safa, Japon alfabesini milli kültürün ve milli benliğin korunması açısından örnek gösterir (Çiğdem, 2004: 80). Gökalp de Japonların dinlerini ve milliyetlerini koruyarak Batı medeniyetine girebilmiş olmasına dikkat çekmektedir (1970: 65).

<sup>29</sup> 1930'larda ve 40'larda muhafazakâr eleştirinin Bergsoncu felsefeyi dayanak aldığı görülür. Bergson felsefesi yaşanan çelişkilere çözüm arayışı çerçevesinde zaman, bellek, tarih, devrim, yenilik, kimlik ve başkaldı gibi meseleleri tartışma zeminini ve "kendi tecrübemizden bahsetmenin kaynaklarını sağlamıştır" (Direk, 2003: 26). Bu anlamda "Türk Bergsonculuğu hem geçmişten kopuşun kolektif hafızada yarattığı travmayla hem de yeni olanın ortaya çıkışına yanıt vererek gelecekle hesaplaşma girişimi" olarak nitelendirilmektedir (Direk, 2003: 26).

Bu noktada kültür bir “ruh, terbiye, değer yargıları ve kolektif vicdan” meselesi olarak, medeniyet ise “bilgi ve akıl” işi olarak ortaya çıkmaktadır (Açıkel, 2003: 131). Uluslaşmanın şartı, kolektif vicdana uygun davranmaktır. Hem Gökâlçî hem de Cumhuriyetçi şemada ulusallaşmanın toplumun bir amaç-ideal sahibi olmasını sağlayarak, ulusun bu amaç doğrultusunda terbiye edilmesi olduğunu belirten Açıkel’e göre ulusal olmayan alışkanlıklardan arınma ve kendi benliğini tanımaya tekabül eden bu süreç, Heideggeryen anlamda bir “yuvaya dönüş” olarak tanımlanabilir. Burada yuva, kolektif vicdanı ve değer yargılarını simgeler. “Bu yüzden, uluslaşma dar anlamda akli-rasyonel bir süreç olarak değil; vicdani bir süreç olarak görülür; bunun doğal bir sonucu olarak öncelikli ödev olarak, kolektif ruhun terbiye edilmesi gerekir” (Açıkel, 2003: 123). Böylelikle kolektif ruh, ulusun özünü, biz duygusunu, kimliğini tanımlayacak şey olarak ortaya çıkar.

Kültür/medeniyet ayırımına dayalı bu söylem hem ilerleme/gelişmenin, hem de kimliği değişmeden koruyabilmenin mümkün olduğu anlayışına yaslanmakta; modernitenin yayılma alanlarını sınırlayarak, kültür aracılığıyla tarihsel sürekliliği sağlamayı hedeflemektedir (Tekeli, 2004: 32). Bu bağlamda Ziya Gökâlçî’in kültür ve medeniyet ayırımının ulusal endişeleri simgeleyen, bu endişelerle başa çıkmayı ve yeni koşullara uyum sağlamayı kolaylaştıran, Türk başkılığını güçlendirmeye yönelik bir arayış olduğu görülmektedir. Çiğdem 1950 sonrası sağ iktidarların kalkınmaya yönelik söylemlerinin milli kültürü kuvvetlendirmek yönündeki bir söylemle desteklenmiş oluşunu, bu düşünce geleneğinin devamlılığını göstermesi bakımından önemli görür (2004: 73). Bu ayırım, muhafazakâr taleplerin güçlendiği 1950’lerde alternatif söylemlerin de kurucu bileşenlerinden birini oluşturmuştur.

## 2.2 Türk Sinemasının Kurucu Unsurlarından Biri Olarak Melodramatik Gelenek

Modernleşmenin hız kazandığı 1960'lı yıllar, giderek popülerlik kazanan Türk sinemasının yavaş yavaş kültürel hayat içindeki yerini almaya başladığı yıllardır. Türk filmlerinin alaturka bir dünyayı tanımladığı, “yerli malının kötüyü”, “Amerikan malının iyiyi” ifade ettiği bu dönemde (Özguven, 2001: 67-70) melodramatik anlatı kalıplarına dayalı Yeşilçam filmleri, zaman zaman kuşkulu bir bakış açısıyla karşılanmış; popüler olmak, ulusal olamamak gibi eleştirilere maruz kalmıştır. Aslında bu filmler Fatih Özguven'in ifadesiyle “toprak altında kalan özbilincimizdir ve neresinden tutacağımızı bir türlü bilemediğimiz biz'e dair ipuçları vermektedir” (2001: 67-70).

Yeşilçam melodramlarıyla ilişkimizi ortaya koyan benzer bir yaklaşım Umut Tümay Arslan tarafından da dile getirilir. Bu ilişkinin “özdeşleşme” ya da “mesafe” olarak iki biçimde ortaya çıkabileceğini belirten Arslan kahramanların masumiyetine inandığımız noktada bu masumiyeti yücelttiğimize, sıcaklık ve samimiyet duyguları hissettiğimize dikkat çeker. Bu durumda “...sanki kucaklayan bir evden ya da anneden bahseder gibi bahsederiz melodramlardan” (Arslan, 2010: 75). Mesafe ise bu yakınlığın aynı zamanda bir türlü koparılamayan bir bağlılığı hatırlattığı noktada başlayan ve bu filmlerin “taklit”, “bayağı”, “defolu” gibi sözcüklerle tanımlanmasına eşlik eden bir süreci anlatır. Bu durumda alay edilen bir şeye dönüşmüştür Yeşilçam melodramları. Arslan'a göre tuhaf olan bir süre sonra yüceltme ve hüznün yeniden hâkim olmasıdır. “Bu melodramların bir zamanlar sahip olduğumuz ama şimdi

kaybettiğimiz bir şeyleri hatırlattığından dem vurur, bu yoksunluğun kışkırttığı hüznün duygusuyla iç geçiririz” (Arslan, 2010: 76). İster özdeşleşme, ister mesafe söz konusu olsun Yeşilçam melodramlarıyla ilgili kesin olan şudur:

Maskelerden arınmış bir ilk kimliğe dönme arzusuyla saflığa ve bütünlüğe dair bir işaretin, izin anının rüyanın ya da modelin peşinde koşan kahramanlarıyla; kayıp geçmişin eşyaları ve manzaralarla çerçevelenmiş bir cemaatle, kayıp ve arzu sahneleriyle yer ve kılık değiştiren ya da hareketsiz kalan, ödüllendirilen, terbiye edilen, cezalandırılan, lekeli ya da hapsolmuş bedenleriyle Yeşilçam melodramları kolektif hafızamızı kuran, “biz” diye düşündüğümüz seslerin ve imgelerin ana mekânıdır (Arslan, 2010: 76).

Bu noktada bu filmlerin neye dokunup neyi kışkırttıklarını ortaya çıkarmak önemli hale gelir. Amaç zihnimizin bazı parçalarının toprak altından çıkarılarak yan yana bulunduğu nasıl bir resim oluştuğunu görmek, hayatlarımızda, ruhlarımızda bu kazıdan çıkan bulguların nelere tekabül ettiğini bulabilmektir (Özgüven, 2001: 71-77).

Bu bölümde Türk sinemasındaki melodramatik geleneğin izlerinin sürülmesi amaçlanmaktadır. Böylece melodramatik olanın neyi ifade ettiği, ulusal kimliğe, toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair neler söylediği, sınıfsal çelişkilerle nasıl başa çıktığı, hangi korkulara ve arzulara seslendiği ve zamanla bir dönüşüme uğrayıp uğramadığı ortaya konacaktır.

### 2.2.1 Türk Sinemasının İlk Yılları ve Melodramatik Anlatı

Daha önce de belirtildiği gibi Batılılaşma ekseninde gelişen Kemalist modernleşme projesi, milli bir kültürel geleneğin icadıyla iç içe geçen bir projedir. Bu noktada geliştirilen kültür politikaları da “tarihsel gecikmişlik” düşüncesi ekseninde oluşturulmuş, gecikmişlik duygusu kültür alanının sınırlarını belirleyen temel çerçeveyi oluşturmuştur. Devletçi siyaset, kültür alanını biçimlendirirken, bu alanın yerel özellikler korunarak Batı’yla bütünleştirilmesi düşünülmüş; plastik sanatlar, müzik ve tiyatro bu bağlamda önemli görülmüş ancak doğrudan sinemaya yönelik bir politika oluşturulmamıştır. Kurtuluş Kayalı sinemanın tarihsel gelişiminde devletin sinemaya bir katkısı olmasa da, Cumhuriyet’in temel değerleriyle uyumlu, ulusçu/batılılaşmacı bir yaklaşımın benimsendiğini vurgularken (1994: 14); Ayşe Şasa resmi söylemin hâkimiyetinden bahsetmektedir (2002: 132-133).<sup>30</sup> Engin Ayça da benzer biçimde sinemanın bir politika üretilecek ayrı bir alan olarak görülmediğini ve başlangıç döneminde daha çok tiyatrocuların egemenliği söz konusu olduğu için tiyatroya egemen olan Batılılaşma yönündeki ideolojinin sinema

---

<sup>30</sup> Nabi Avcı’nın “resmi Türkiye-Öteki Türkiye” ayrımından yola çıkan Ayşe Şasa’ya göre bir yanda “hafızası sıfırlanmış, kendi sembollerini üretmekten aciz, ithal malı sembollerle kendine yeni bir kimlik uydurmaya çalışan Resmi Türkiye, öte yanda da açıkça toplumsal dolaşıma girmesi yasaklanmış sembollerini hiç değilse muhafaza etmeye ve Nevzat Tandoğan’ın zabıtalalarına yakalanmamaya çalışan öteki Türkiye” vardır ve bu durum şizofrenik bir manzara yaratır. Bu bağlamda Şasa Türk sinema tarihini, Resmi Türkiye (batılılaşmacı Türkiye) ve Öteki Türkiye (geleneksel Türkiye) arasındaki çatışma ve gerilimin, kültür alanındaki ifadesi olarak görür ve 1950’lere kadarki dönemi resmi söylemin etkili olduğu dönem olarak nitelendirir (2002: 133-134). Ancak daha önce de belirtildiği gibi, kültürel alanda bu kadar keskin sınırlar çizmek oldukça zor görünmektedir. Özbek’in arabesk müzik örneğinde olduğu gibi modernleşmenin yarattığı çatışma gerilimlerle, yeni semboller ve eklemleme ilişkileri aracılığıyla başa çıkmaya çalışan kültürel çözümler de söz konusu olmuştur.

için de geçerli olduğunu söyler. Seyircilerin ya da yapımcıların üretilen filmler üzerinde belirleyiciliği yoktur (Ayça, 1996: 130-131).

Belirtilmesi gereken bir diğer nokta bu dönemde üretilen filmlerin sayıca az olmasının, Batılılaşma çabası içindeki ülkede Batı'dan gelen filmlere yönelik bir talep doğurmasıdır. Türkiye'de 1928-1938 yılları arasında on üç film yapıldığını söyleyen Abisel, ithal filmlerle ilgili iki tür yaklaşım olduğunu dile getirmekte ve gazete yorumlarına dikkat çekmektedir. Buna göre bir yandan Amerikan filmlerinin memleketteki "münevver halk" tarafından rağbet görmesi ve "kibar seyirciler"i cezbetmesi coşkuyla karşılanmakta diğer yandan Türkiye'de yerli sinemanın gelişmemiş olması eleştirilmekte, yabancı insanları ve olayları konu alan Garba ait filmlerin "ruhların aç kalan köşelerini" doyurduğu vurgulanmaktadır (Abisel, 2005: 19-20). Kısacası Türk sinemasının başlangıç döneminde devletin sinema alanına doğrudan bir müdahalesi söz konusu olmasa da, sinemanın erişilmesi gereken bir idealin sınırlarını çizen, Batılılaşma yönünde bir araç olarak görüldüğü ve tek parti döneminin kültür politikasının bu alanda da hâkim olduğu söylenebilir.

Bir geçiş dönemi olarak nitelendirilen (Özön, 1995: 25; Ayça, 1996: 135) 1940'lı yıllarda ise Türk sinemasının tarihsel sürecini etkileyen iki önemli gelişme Amerikan ve Mısır melodramlarının sayısal olarak bir artış göstermesidir. Amerikan melodramları yerli filmler üzerinde derin bir etki yaratmış, bu filmlerden elde edilen kalıplar yerli kültürel değerlere uygun hale getirilmiştir (Abisel, 2005: 73).<sup>31</sup> Bu

---

<sup>31</sup> Yerli filmler üzerindeki bir başka etkinin ise Hint melodramlarından kaynaklandığı söylenebilir. Erdoğan'a göre Batı'ya öykünen Yeşilçam melodramları, tüm taklitçiliğine rağmen birtakım kültürel özellikler açısından Hint melodramlarıyla benzer. Hint melodramları Batılı giysiler giyip Batılı bir

eklemlenme ilişkisi, filmlerin Türkçeye çevrilmesi sırasında seyircilerin beklentileri doğrultusunda konuşmalara müdahale edilmesi ve bu konuşmaların kültürel yapıya göre dönüştürülmesi çabalarında gözlemlenebilmektedir. Bu ilişkinin bir benzeri Mısır filmleri örneğinde de görülebilir. İkinci Dünya Savaşı koşullarının etkili olduğu 1938-1944 yılları arasında Mısır'dan gelen film sayısının yerli filmlerden fazla olduğunu belirten Özön, tanınmış Arap şarkıcılara dayalı müzikal yapısıyla dikkat çeken bu filmlerin, hem sinemacılar hem de seyirciler üzerinde etkili olduğundan bahsetmektedir. Bunlar arasında öne çıkan ve *Aşkın Gözyaşları* adını taşıyan 1938 tarihli film, gösterildiği sinemanın camlarının kırılmasına yol açmış, savaş koşulları içinde bir süredir yerli film izlemeyen seyirciler fesli-entarili oyuncuların oynadığı filme büyük ilgi göstermişlerdir (Özön, 1995: 25; 2010: 127-128).<sup>32</sup> Bu filmin ilgi görmesi üzerine ortaya çıkan bir başka gelişme, Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nün Mısır filmlerinin şarkılarının Arapça söylenmesini yasaklaması ve Saadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk gibi bestecilerin filmlere yeni şarkılar yapmasıdır (Öztuna'dan akt. Özbek, 2002: 150-151). Bu gelişme de devletin kültür alanına Batılılaşma yönündeki müdahalesi açısından önemli bir örnektir.<sup>33</sup> Sinema alanındaki korumacı devlet müdahalesiyle yerli film üretiminin

---

yaşam tarzını arzuladıkları için çeşitli olumsuzluklarla karşılaşan ve başlarına gelenleri hak ettiklerine inanan kadın karakteriyle öne çıkmaktadır (Erdoğan, 1995: 188). Bu durum Hint melodramlarının ulusal kimlikle ilişkili birtakım endişelerin dile getirildiği bir zemin haline geldiğini göstermektedir.

<sup>32</sup>1938-1948 yılları arasında Türkiye'de gösterime giren Mısır filmleri konusunda çelişkili rakamlar söz konusudur. Cantek'e göre bu dönemde gösterime giren film sayısı 80'le 100 arasındadır (2000: 34). Gösterime giren bu filmler daha sonra çekilen pek çok yerli melodram için kalıp oluşturmuştur. Örneğin *Aşkın Gözyaşları*, Münir Nurettin Selçuk'un başrolde olduğu *Allahın Cenneti* (Muhsin Ertuğrul, 1939) filmine esin kaynağı olmuş; Müzeyyen Senar, Zeki Müren gibi şarkıcıların başrolde olduğu filmler çekilmeye başlamıştır (Özön, 2010: 127; Akbulut, 2008: 96).

<sup>33</sup> Bu projenin hem halkevleri yoluyla toplanan folklor malzemesine, hem de mevcut popüler kültürel formlara modern bir çehre kazandırmaya yönelik bir hedef doğrultusunda resmi bir kültür politikası

artması, Mısır filmlerinin giderek azalmasına yol açmış; Türk sinemasında farklı yönetmenlerin ve arayışların ortaya çıktığı ve genellikle “Yeşilçam Dönemi” olarak anılan yeni bir döneme girilmiştir.

### **2.2.2 Ulusal Kimlik, Toplumsal Cinsiyet İlişkileri ve Sınıfsal Geçişkenlikler Bağlamında Melodramatik Gelenek**

Melodramatik anlatım tarzının sinemaya giderek hâkim olduğu, Türk sinema tarihinde Yeşilçam dönemi olarak adlandırılan 1960’lı yıllar, aynı zamanda Türkiye’de önemli toplumsal ve siyasal dönüşümlerin başladığı bir sürece işaret eder. Demokratikleşme söylemiyle ve farklı toplumsal kesimlerin temsilcisi olma iddiasıyla iktidara gelen Demokrat Parti’nin, dinsel ve kırsal değerlerin meşrulaştırılmasında popüler kültürün gösterenlerini kullanarak popülist bir çizgi izlemeye başladığı bu dönemde (Çelik, 2006: 89), kırdan kente göçün artması ve sinema salonlarının kırsal alana da yayılması, Yeşilçam sisteminin varoluş koşullarını oluşturan ve sinemanın popüler hale gelmesini sağlayan iki önemli gelişme olarak sıralanmaktadır.<sup>34</sup> Yeşilçam sistemiyle birlikte gündeme gelen en önemli tartışma konularından biri ise Türk sinemasının kimliği sorunudur. Kimlik

---

oluşturmaya çalıştığını vurgulayan Necmi Erdoğan, halk hikâyelerinden halk müziğine uzanan çeşitli kültürel biçimlerin bir mühendisliğe tabi tutulduğuna dikkat çekmektedir. Kemalist söylem halkı “hem yüzyılları aşmış gelen yüce değerlerin taşıyıcısı ve hem de geri ve cahil bırakılmış, özüne yabancı öğelerin etkisine maruz kalmış bir kütle” olarak nitelendirmiş ve halkın özüne yabancı olan, sonradan bulaşmış kültürel öğelerin atılmasını öngörmüştür (Erdoğan, 1998a: 117-118).

<sup>34</sup>Aslı Daldal Yeşilçam sinemasının doğuşuyla Demokrat Parti’nin tüketim anlayışına dayalı politikaları arasında da paralellikler kurulabileceğini belirtmektedir. Savaş döneminde yılda beş on film üretilirken ekonomik politikadaki değişimin de etkisiyle, bu sayı yüz ellilere kadar çıkar (Daldal, 2005: 65).

sorununun, sinemanın da parçası olduğu kültür alanında temel olarak iki noktadan hareketle tartışıldığını belirten Nezih Erdoğan, bunları Türkiye’de Batılılaşma çabalarını eleştirerek öz değerlere dönülmesini savunanlar ve muasır medeniyetler seviyesine ulaşabilmek için Batılı normların benimsenmesini savunanlar olarak sıralamaktadır. Erdoğan’a göre çeşitlemeler görülmekle birlikte her iki anlatının da Batı’yı referans alıp merkezde konumlandırması dikkat çekicidir. Burada özneyi kuran dışarıda kalmışlık duygusudur; yani özne öteki olarak kurulur ve Batı bir arzu nesnesi olarak ortaya çıkar (Erdoğan, 1995: 182-183). Bu çerçevede 1960’lı yıllardaki ulusal sinema tartışmalarıyla iç içe geçen kimlik sorununun, temel olarak modernleşme-Batılılaşma ekseninde ele alındığı görülmektedir. Tartışmanın tarafları Türk toplumunun Batı toplumlarından farklı olduğunu savunan Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler grubu ve Sinematek Derneği etrafında örgütlenen *Yeni Sinema Dergisi* çevresidir. Halit Refiğ Osmanlı-Türk toplumunun gelişim çizgisinin Batı toplumlarından farklı olduğunu belirtirken, kendi halkının özelliklerine dayanan bir ulusal sinema anlayışı geliştirilmesi gerektiğini ileri sürmektedir.<sup>35</sup> Yeşilçam sinemasının bir halk sineması olduğunu ancak yıldızlara ve

---

<sup>35</sup>Refiğ’in ulusal sinema anlayışı Kemal Tahir’in görüşlerinden ve Asya Tipi Üretim Tarzı tartışmalarından izler taşımaktadır. 1960’lı yıllarda Türkiye’nin sosyo ekonomik yapısıyla ilgili tartışmalarda gündeme gelen ATÜT tezleri, Türkiye’de sınıfların oluşmadığı yönündeki görüşlerle desteklenerek kültürel alana da yansımıştır. Feodal örgütlenmeye dayalı Batı toplumlarıyla, miri devlet anlayışına dayalı Osmanlı toplumunun gelişim çizgisinin aynı olmadığını söyleyen Refiğ, Türk toplumunda ticaret ve sanayi sermayesine dalı bir burjuva sınıfı olmadığını belirtmekte ve bu nedenle bireyci dünya görüşüne dayalı burjuva sınıfının sanat anlayışıyla göçebe Türk gelenekleriyle, İslam hukukuyla ve Osmanlı devlet sistemiyle şekillenmiş kolektif bir dünya görüşüne yaslanan Türk toplumunun sanat anlayışının farklı olacağını savunmaktadır. Dolayısıyla Batı’dan gelişigüzel alınan fikirlerin toplumda yerini bulması mümkün değildir ve bunlar bir fantazi olarak kalmaya mahkûmdur. Refiğ’e göre “Türk halkının kendi bünyesinin gerçeklerinden doğmayan Batı özentisi içindeki bir

klişelere dayalı yapısıyla ulusal özelliklerini büyük ölçüde kaybettiğini söyleyen Refiğ, ulusal sinema anlayışının Türk sinemasını Batı sineması hayranlığından ve Yeşilçam sineması klişelerinden arındırma düşüncesiyle ortaya çıktığını vurgulamaktadır (1971: 92).<sup>36</sup> Sinematek Derneği çevresindeki eleştirmenler/yazarlar grubu ise Türk sinemasında ulusal bir anlayış geliştirilmesini savunmakla birlikte, sinemanın evrensel bir sanat olduğundan hareketle iyi film yapmanın Batılı bir anlayışla film yaparak mümkün olabileceğini ifade etmektedir (Erdoğan, 1995: 185).<sup>37</sup>

Görüldüğü gibi bu dönemde Türk sinemasının ulusal bir nitelik kazanmasına yönelik tartışmalar, daha önce sözü edilen ve modernleşme sürecinin eşlik ettiği endişelerle iç içe geçen daha temel bir tartışmadan kaynaklanmaktadır. Tartışmada sinemanın ulusal niteliğini geçmişe yönelik referanslarla ve Osmanlı-Türk toplumunun özgünlüğüne yönelik fikirlerle tanımlamaya çalışan yönetmenler

---

medeniyet anlayışıyla kendisine yakıştırılmaya çalışılan devrimlere sürekli olarak karşı koymasının sebebi budur” (1971: 52).

<sup>36</sup> Ulusal sinema, ATÜT sineması ve halk sineması gibi kavramların zaman zaman birbirinin yerine geçecek biçimde kullanılmış olduğunu belirtmek gerekir. Özön’e göre ATÜT, bu dönemde sinemacıların halk sinemasını bir temele oturtmak için sarıldıkları bir kavram olmuş; bu adlandırma daha sonra yerini ulusal sinema kavramına bırakmıştır (1995: 203-205).

<sup>37</sup> Bu çerçevede popüler sinema örnekleri halkı uyutma ve sömürme potansiyeline sahip kötü filmler olarak nitelendirilmiş; sinema seyircisinin kültür düzeyinin düşük olduğu ve sinemacıların bu düzeyi arttırmaları gerektiği vurgulanmıştır. Yurt dışında ödül alan *Susuz Yaz* gibi filmler ya da popüler Yeşilçam sinemasından daha farklı temalar barındırdığı düşünülen *Seyyit Han*, *Bitmeyen Yol*, *Sevmek Zamanı* gibi filmler ise nitelikli filmler olarak adlandırılmaktadır (Arslan,1997: 46-47).

çevresi, eleştirmenlere göre daha muhafazakâr bir çizgi sergilerken, “başkalık” iddiasını daha önce sözü edilen kültür/medeniyet ayırımına dayandırmışlardır.<sup>38</sup>

Belirtilmesi gereken bir diğer nokta, ulusal bir sinema oluşturmaya yönelik fikirlerin Nurdan Gürbilek’in Osmanlı Türk romanıyla ilgili tespitleriyle birlikte yorumlanabileceğidir. Gürbilek’e göre Osmanlı Türk edebiyatının ilk örnekleri daha çok bir etkilenme endişesi üzerine kurulmuş ve “yerel-ulusal benliği kaybetme gibi tüm cemaati ilgilendiren bir kamusal korku” çerçevesinde oluşmuştur (2004c: 32). Ulusal sinemaya yönelik tartışmaların da edebiyatta olduğu gibi yerli-yabancı, sahici-sahte gibi ikiliklerle ve “Batı medeniyetinden alınacakların yalnızca usulle, teknikle, şekille sınırlayan, tüm dikkatini ‘ruh’u ya da ‘hars’ı etkilemenin dışında tutmaya” (Gürbilek, 2004c: 33) dayanan bir anlayışla şekillendiği söylenebilir. Bu çerçevede Yeşilçam filmlerinin taklitçi bir zihniyete sahip olduğu ve ulusal sinemanın Türk milletinin “ruh”una uygun filmler yaparak gelişebileceği yönündeki fikirlerle birlikte “gelenek” kavramının ön plana çıktığı görülmektedir. Ancak ulusal sinema örneği olarak nitelendirilen filmlerdeki gelenek vurgusuna karşın, bu filmlerin melodramatik ve popüler özellikleri nedeniyle eleştirilen Yeşilçam filmlerinden çok da farklılaşmadığı görülmektedir. Zira 1960’lı yıllardan itibaren Türk sinemasında popüler hale gelen melodramatik nitelikteki filmler, ulusal kimliğe dair endişelerin, Doğu-Batı arasındaki kültürel farklılıkların ve toplumsal dönüşümlerin görünür hale geldiği bir zemin ortaya koyar. Bu açıdan ister “ulusal

---

<sup>38</sup> Ulusal sinemaya alternatif olarak ortaya çıkan milli sinema hareketi de benzer bir endişeyi ortaya koymaktadır. Özön’e göre her iki anlayış da Osmanlı’yı, geleneği yüceltmekle birlikte, milli sinemacıların görüşlerinde din ve ahlakla ilgili endişeler ağır basar (1995: 206).

sinema”, ister “milli sinema” örneği olarak nitelendirilsin, dönemin ruhuna hâkim olan melodramatik anlatım tarzı ve ulusal kimlik sorunu, bu dönemde üretilen birçok film tarafından paylaşılmaktadır.

Melodram ve ulusal kimlik söz konusu olduğunda değinilmesi gereken bir diğer nokta, Cumhuriyet’e geçişle yaşanan ve Doğu-Batı, eski-yeni, geleneksel-modern gibi kutuplaşmalarla tanımlanan bölünmüşlük ve parçalanmışlık durumuyla ortaya çıkan korkunun simgesel olarak toplumsal cinsiyet kimlikleri alanına, özellikle de kadın kimliğinin kurgulanışına aktarılmış olmasıdır. Yeni koşullarla birlikte ortaya çıkan yeni kimlik arayışı, bilinen dünyanın değışmesinden kaynaklanan yersizlik-yurtsuzluk hissiyle ve geleneğin temsilcisi babanın artık olmadığı düşüncesiyle birlikte, kaygıları gidermeye yönelik bir çözüm arayışına yol açmıştır. Çoğu kez “şizofreni”, “yarılma”, “çatlak”, “kopuş”, “kırılma” gibi sözcüklerle ifade edilen bu kaygılar karşısında Türk aydınınının benimsediği tutum Berktaş’ın sözleriyle “Batı’daki modernleşmeci erkek kardeşlerinin yaptığı gibi, kendi denetiminde bir yeni kadın imgesi yaratmak ve yeni koşullar altında bile değışmeyen bir şeyler olduğunu kanıtlamak üzere eski ataerkil ideolojiyi yeni koşullara uygun biçimde yeniden üretmektir” (2004: 275). Bu durum aslında kadınlık ve erkeklik konumlarının birbirinden bağımsız düşünölemeyeceğinin ve tarihsel olarak karşılıklı etkileşim içinde var olduğunun da bir göstergesidir. Sorun erkeğin kendi imgesine, kendi erkek kimliğine dair bir kayıp hissidir ve bu sorun kadın kimliğine yönelik kurgularla bertaraf edilmeye çalışılmaktadır (Berktaş, 2004: 275-276).

Nurdan Gürbilek de edebiyat eserleriyle ilişkilendirdiği yazısında benzer bir tespitte bulunarak Batılılaşmayla birlikte yaşanan endişenin cinsel terimlerle, bir erillik kaybı olarak anlatılmış olmasının tamlığı kaybetme korkusuyla, yetersizlik duygusuyla ilişkili olduğunu söylemektedir (2004c: 13-14). Gürbilek'in sözleriyle kadın “medeniyet değiştiren bir toplumda modernliğin tehdit ettiği cemaatin manevi simgesi, mahrem alanın uzantısı olarak görüldüğü için, yani ‘dış’a karşı ‘iç’le özdeşleştirildiğinden modernlikle ilgili endişelerin üzerinden konuşulduğu bir alan” olmuştur (2004c: 29). Bu bağlamda Yeşilçam sineması, Türkiye'nin modernleşme sürecinde kadınlığa ve erkeklığe ilişkin kurguların üretilmesi bakımından Berktaş ve Gürbilek'in vurguladığı korku ve kaygıların dile getirildiği bir zemin oluşturmuş; özellikle 1950 sonrası kadın karakterleri temel alan ve melodramatik öğelerin sıkça kullanıldığı bu filmler Abisel'in de belirttiği gibi genellikle ataerkil ideolojinin yeniden üretildiği kalıplar ortaya koymuştur (2005: 136-137). Aşk ilişkilerinin merkezde olduğu bu filmlerde “kadın ve erkek, aşk söyleminin mazlum özneleri” olarak konumlandırılırken (Arslan, 2005: 46) kadın ve erkek kimliğinin genellikle etkin denetleyici erkek ve edilgin denetlenen kadın imgeleri (Abisel, 2005: 138) çerçevesinde kurulduğu görülür. Kadınlık ve erkeklik kurguları aile/dışarı, etkin/edilgin gibi karşıtlıklarla temellendirilirken yüceltilen ya da olumsuzlanan iki temel kadın stereotipi ortaya koyulmaktadır: fedakâr, uysal, acıyı kabullenen, idealleştirilmiş “iyi” kadın ve zengin ya da sınıf atlamaya çalışan, aşırılıklarla tanımlanan, cinselliğini kullanmaktan çekinmeyen “kötü” kadın.

Kadın karakterlerin başına gelenler -ister kötüler, ister töreler, ister kader yüzünden olsun- çok korkunçtur; bu yüzden kadınlara acımamak elde değildir, ama işte kadını kadın yapan tam da budur, bütün bu korkunçluklara gerektiğinde boyun eğmeyi bilmesidir. Kadın eğer çok büyük bir yanlışlık yapmamışsa,

sabrının fedakârlığının ödülü olarak erkek karşısında küçük –duygusal- başarılar ve “evlilik tacı”nı kazanabilir. Ama erkeğin temel mutsuzluk kaynağı olduğundan, gerektiğinde ölerik cezalandırması da mubahtır (Abisel, 2005: 137).

Burada söz konusu olan iyi kadın modelinin Cumhuriyet’in ideal kadın modeliyle pek çok bakımdan örtüştüğü görülmektedir. Kadınların aileyle özdeşleştirilmesi aynı zamanda “milletin anneleri” olarak tanımlanmalarından kaynaklanır. Bu süreçte kadınlar aslında hem “milli aktörler” olarak göreve çağırılmakta, hem de davranışları denetlenmesi gereken varlıklar olarak kabul edilmektedir (Kandiyoti’den akt. Ahıska, 2005: 279).<sup>39</sup> Cumhuriyetin resmi ideolojisi tarafından tanımlanan “yeni iyi kadın” da temelde “ailevi, içtimai, milli vazifelerini benimseyen ve başkaları için yaşayan” bir varlıktır; kadına özel alandaki görev ve sorumluluklarının yanı sıra toplumsal alanda fedakârlık ve sorumluluk yüklenmiştir ve en önemli meziyeti feragatidir (Berktaş, 2004: 284). “Sonuçta kadınlar modern/milli görevlere çağrılan ama aslında öznellikleri yok sayılan *yok özne*’ler olarak ortaya çıkarlar” (Ahıska, 2005: 278).

Bu durumun kültürel alanda, Yeşilçam sinemasındaki görünümü de benzer niteliktedir: Kadın karakter genellikle toplumsal birliği sağlayan, bütünleştirici bir konum üstlenir. Filmlerin melodramatik niteliği, Doğulu-Batılı, yerli-yabancı, alt sınıf-üst sınıf gibi konumların eklemlenmesi açısından bir “arzu makinası” olarak işlev görmesini sağlar. Burada arzu nesnesi olarak gösterilen sınıf genellikle Batılı özellikleriyle kurgulanır. Ancak Batılı olan “yalınlık, güzellik, dürüstlük, sadakat”

---

<sup>39</sup> Kandiyoti’ye göre kadına geleneksellikte aşırı modernlik arasında denge kurma gibi zor bir görev verilmiştir. Aşırı modernlik, cinsel serbestlik açısından Batılı kadınlar gibi olmakla tanımlanmakta ve iffetsizlik olarak nitelendirilmektedir (Kandiyoti, 1998: 95-96).

gibi değerlerden yoksundur ve taşradan ya da alt sınıftan gelen ve genellikle kadın olan kahraman tarafından dönüştürülmelidir (Erdoğan, 1995: 187-188). Bu anlatılarda aile, ulusu simgeleyen metaforik bir işlev üstlenirken; aile btnliğnn tehlikeye girmesi genellikle dışarıdan gelen tehlikelerle ortaya çıkan bir durumdur. Melodramatik çatının kurulması açısından da önemli olan tehlike unsuru, bazen yanlış anlaşılmalarda, bazen araya giren kötü karakterlerle ya da hastalık gibi engellerle oluşturulur. Kimi zaman da tehlike, geleneksel değerlerin yitilmesiyle bağlantılıdır (Abisel, 2005: 102).

Çiçekoğlu 1950’li ve 1960’lı yıllarda yapılmış pek çok filmde kadının şehrin eşiğinde duran figür olarak tanımlandığını vurgulamaktadır (2007: 83). Arslan da (2005: 49) benzer biçimde Yeşilçam melodramlarında taşra-kent farklılıklarının ve modern olmaya dair sınırların temsilcisinin kadın olduğunu belirtmektedir. *Küçük Hanımefendi* (Nejat Saydam, 1962), *Vahşi Gelin* (Nejat Saydam, 1965), *Kezban* (Orhan Aksoy, 1968), *Feride* (Metin Erksan, 1971), *Gll* (Atıf Yılmaz, 1971), *Mualla* (Nevzat Pesen, 1971), *Dağdan İnme* (Metin Erksan, 1974) gibi filmlerde yoksul, görgüsüz ve taşralı kadınlar “yeni Türk kadınına” dönüşerek erkeklerin sevgisini ve onayını kazanırlar.

Kşkte ya da yalıda yaşayan herkes –aşısından hizmetçisine, şoföründen yaşlı zengin amcaya kadar- adeta “sınıfsız, imtiyazsız bir kitle” gibidir ve tek amaç “alaturkalıktan kurtulmuş” ama “asla iffetsiz olmayan” bir kadın yaratmaktır. Bu kadın imgesi, modernliğin yarattığı bütün meseleleri gidermesiyle kelimenin tam anlamıyla bir btnlik yaratır; taşra ile kent arasında, yerli değerlerle Batılı değerler arasında, yoksulla zengin arasında ve nihayet kadımla erkek arasında. Herkesi rahatlatan bu kadın imgesi, yerli öz ve modern arzular arasında Kemalist modernleşme projesince kurulan birliğin “sahici” kılındığını, bu birliğe denk

düŖen toplumsal/ulusal bütünlüğü sahiplenildiğini ve ulusal bir arzuya dönüŖtüğünü gösterir (Arslan, 2005: 49-50).

*Kezban* (Orhan Aksoy, 1968) taşra-kent ikiliğinin kadın karakter üzerinden kurulduğı ve bütünlük fantazisinin, modernleşme sürecine yönelik inançla desteklendiğı bir hissiyatı ortaya koyar. Film zengin bir iş adamı olan Ali'nin, varlığından yeni haberdar olduğı Kezban adındaki kızıyla tanıştığı sahneye açılır. Kezban'a kendisini babasının bir arkadaşı olarak tanıtan Ali, annesi ölünce yalnız kalan Kezban'ı eğitimine devam edebilmesi için yaşadığı kasabadan İstanbul'a gelmeye ikna eder. İstanbul'da Ali'nin karısının "Sıhhatli görünüyor işe yarar" sözleriyle karşılanan, evin şımarık kızı Lale ve aile dostlarının oğlu Ferit tarafından alay konusu olan Kezban'a yönelik küçümseme "Anadolu'dan geldiğine göre adı ya Kezban olacak, ya Ayşe ya da Fatma", "Köylüler de okumaya düŖtü artık. Nedense aşığı tabakada böyle bir büyüklük merakı var şimdi" gibi sözlerle film boyunca devam edecektir. Taşralı/kentli karşıtlığına dayanan kültürel bölünmeyle başa çıkma çabası Kezban'ın "Garip bir halim olduğunu hiç zannetmiyorum. Garip olan sizlersiniz. Köylü olmak bir kusur değildir, ben köylülüğüme iftihar ederim" şeklindeki sözleriyle görünürlük kazanır. Kezban'ın okuma aşığıyla, öğrenme hevesiyle dolu olduğunu vurgulayarak Fransız Lisesi'nde yatılı okumaya karar vermesi ve modern/Batılı bir görünüm kazanarak köŖke geri dönmesi, Cumhuriyet'in Batılılaşma ideolojisini ve buna uygun yeni kadın tipini görünür kılmaktadır. KöŖke ilk geldiğinde evde düzenlenen partide dışlanan ve küçümsenen Kezban, artık o partide yer alabilecek donanıma kavuşmuştur. Ancak Batılılaşmanın sınırı, özünü ve değerlerini yitirme düşüncesiyle belirlenmektedir. Bu noktada Lale ve arkadaşları tarafından simgelenen aşırı batılılaşma durumu, kök ve kimlik yoksunluğına yönelik

bir tehlikeyle tanımlanmakta ve olumsuzlanmaktadır. Kibirli tavrıyla ve gösteriş merakıyla dikkat çeken Lale, Kezban'ın aksine eğitim hayatında başarısız, lüks otomobillere ve gezmeye tutkun, değerlerine yabancılaşmış bir karakter olarak çizilir. Filmin sonunda Lale ve Ferit'in başta taşralı olduğu için küçümsedikleri Kezban'dan af dilemeleri ve Kezban ve Ferit'in bir araya gelmesi, kadının yerli ve Batılı olanı, taşrayla kenti uzlaştıran ideal bir figür olarak sunulduğu bir imgelem ortaya koyar.<sup>40</sup> Ulusal kimliğe yönelik tehdit, kadın karakter tarafından bertaraf edilmiş; kadın, erkeğin yerel-ulusal kimliği kazanmasında bir milli bir görev üstlenmiştir.

Gürbilek'in vurguladığı, modele duyulan hayranlıkla kendini kaybetmekten duyulan korkunun, borçlanmışlıkla kendi olma ısrarına dayalı endişenin (2004c: 32) bir travmaya dönüşmesi haline işaret eden *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) ise bu durumu taşra/kent ikiliğiyle ele alır. Modernleşmenin yarattığı kaygıların, değişime yönelik endişelerin, kentin tekinsizliğiyle kadın arasında kurulan bağın melodramatik unsurlar aracılığıyla ortaya konması bakımından iyi bir örnek olan filmde, korku ile hayranlık, geride bırakılanlar ve varılacak yerin bilinemezliğinin yarattığı tedirginlik iç içe geçmiştir (Çiçekoğlu, 2007: 83). Modern yaşamı simgeleyen kent, hayranlık ve

---

<sup>40</sup> Taşra ve kent arasındaki ilişkinin bir aşk-nefret ilişkisi olarak tanımlanabileceğini belirten Argın'a göre taşra bazen kentteki "bencillik", "sahtelik", "yapaylık" ve "kirlenmişliğin" karşısında "diğerkâmlık", "sahicilik", "doğallık ve saflığın" yurdu olarak kutsanır; bazen de "medenilik"le tanımlanan kent karşısında "barbar", "kaba", "görmemiş", "çocuksu" bulunarak aşağılanır (2010: 281). Bu bağlamda *Kezban, Küçük Hanımefendi* (Nejat Saydam, 1962) ve taşralı kadının değişimine odaklanan benzer nitelikteki diğer filmler, bu ikili karşıtlıkların yeniden üretilip ehilleştirildiği bir dünya temsili sunarlar. Bu filmlerde modernleşme/Batılılaşma bir ihtiyaçtır ancak Batılı hayat tarzının, kaygı doğuran özelliklerinden arındırılıp yerel olanla eklemlenmesi gerekmektedir.

kendini kaybetmeye yönelik korku arasında yaşanan ikilemin mekânına dönüşmüştür. Bu yönüyle kent modernliğin yol açtığı travmaların bir semptomu olarak belirir. Zengin olma hayalleri ile Maraş'tan İstanbul'a göç eden dört çocuklu aile İstanbul'da tutunamayarak memleketlerine geri döneceklerdir. Aile bütünlüğüne yönelik tehdit, daha ilk sahneden babanın sözleriyle gözler önüne serilir: “Dikkat edin birbirimizi yitirmeyelim. İstanbul'da bu işler şakaya gelmez.” Burada aile bütünlüğünün bozulmasının temel nedeni arzularının esiri olan karakterlerin geleneksel değerlerini kaybetmeleri, yani “öz”lerini yitirmiş olmalarıdır. Filmde arzu nesnesi olarak temsil edilen kadınlar, ailenin çöküşüne yol açacak koşulları yaratırlar. “İyi” kadın olarak sunulan ve ailenin küçük oğluya nişanlanan Ayla ise diğer kadın karakterlerden farklı olarak belli değerlere sahip, tıp eğitimi alan, Anadolu'da çalışmayı hedefleyen, idealist bir yapı sergiler.

Modernliğin, sınırları zorlayarak Doğu ve Batı arasındaki dengeyi bozduğu durumlarda ise kadın bir tehdit unsuruna dönüşmekte, daha önce sözü edilen travmatik yarılmayı görünür kılan bir semptom olarak işlev görmektedir. *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966) taşradan İstanbul'a şarkıcı olmaya gelmiş Ayşe ve İstanbul'da seyyar fotoğrafçılık yaparak geçimini sağlayan Haşmet aracılığıyla bu travmatik yarılmaya odaklanır. Haşmet kültürlü, değerlerine bağlı, kökü Osmanlı sarayına dayanan ancak zamanla fakirleşmiş eski bir İstanbul beyefendisi olarak tasvir edilir. Hem Türk sanat musikisi tutkunu olması hem de piyano çalmayı bilmesi, yerli ve Batılı değerler arasında arzu edilen dengeyi kurduğu izlenimi vermektedir. Sık sık geçmişe yaptığı referanslarla Haşmet, “ruh”u simgeleyen bir kalp adamıdır. Hiç tamamlanamayacak olan eksikliğe işaret eden ve bu denge

durumu için tehdit oluşturan Ayşe ise, Batı özentisi içinde, çocuksu bir karakter olarak konumlandırılmıştır. Batı bir arzu nesnesi olarak sunulurken, Ayşe'nin aslında dürüstlük, yalınlık gibi değerleri taşıyan ancak her an modele duyulan hayranlıktan kaynaklanan arzuya kapılarak, bu değerleri kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olan bir karakter olduğu vurgulanmaktadır. Bu yönüyle film "ruh"un etkilenmesi endişesi üzerine kuruludur ve yerel-ulusal benliği kaybetmeye dayalı bu gerilimi romantik aşk aracılığıyla çözerek denge durumunu sağlar; böylece toplumsal sembolik düzeni tehdit eden travmatik yarılma ortadan kaldırılarak bütünlük fantazisi yeniden kurulmuş olur.

Modernleşme endişesinin sınıf atlama arzusu etrafında dile getirildiği ve bu arzunun tehlikelerinin ortaya konulduğu *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1962), filmin temel kadın ve erkek karakterleri olan Nermin ve Mehmet'in birbirlerini sevdiklerini söyleyerek evlenmeye karar verdikleri sahneyle açılır. Bir kuaförde manikürcü olarak çalışan Nermin ve tersanede çalışan Mehmet, paralarına uygun mütevazı bir ev kiralamaktan söz etmektedirler. Bir sonraki sahnede kuaför salonundaki kadınların konuşmalarına tank oluruz. Nermin'in manikür yaptığı kadınlar kendi aralarında Avrupa'ya gitmekten, kürk almaktan, mücevherlerinden bahsetmektedir. Nermin'e odaklanan kamera onu dış dünyadan yalıtarak sabitler ve böylece bir yandan çalışıp bir yandan onları dinleyen Nermin aracılığıyla zengin-yoksul karşıtlığı görünürlik kazanır.

Nermin ve Mehmet'in birlikte ev aradıkları sahneler, göçle hızlanan kentleşmeyi ve İstanbul'un değişmeye başlayan çehresini vurgulamaktadır.

Buldukları kiralık ev, bir gecekondu bölgesinde, çok katlı apartmanların yanında, elektriği, suyu bile olmayan bir evdir. Apartman dairelerini kastederek “Biz hiçbir zaman böyle yerlerde oturamayacağız” diyen Nermin’in, işyerindeki sahnelerde, satın aldıkları havuzlu villalardan bahseden zengin müşterilerle görüntülenmesi, sınıf atlama arzusunu belirgin hale getirecektir. Arzunun yarattığı gerilim, Nermin ve Mehmet’in yoksul hayatlarının, ev arayışlarının görüntülediği ve Nermin’in annesinin, kızına zengin müşterilerden biriyle evlenip hayatını kurtarması yönünde öğütler verdiği sahnelerde giderek artar. Denge durumunun bozulması, manikür için bir müşterinin köşküne giden Nermin’in, evin oğlu Ender’le tanışmasıyla gerçekleşir. Kendisinden randevu isteyen Ender’i reddeden Nermin, Mehmet’ten başlarına bir kötülük gelmeden bir an önce evlenmelerini istese de, Ender’in ısrarlı tutumu karşısında ona doğru yönelir. Mehmet’i terk edip Ender’le yaşamaya başlayan ancak alt sınıftan olduğu gerekçesiyle Ender’in ailesi tarafından küçümsenen Nermin, mutsuz bir hayata mahkûm olacaktır. Piyangodan çıkan parayla zengin olup sınıf atlayan Mehmet ve Nermin’in yeniden karşılaşmaları, Mehmet’in işlettiği gece kulübünde gerçekleşir. Nermin ihtiraslarının kurbanı olduğunu, sefaletten korkup zenginliği tercih ettiğini ve pişman olduğunu söylese de Mehmet onu affetmez. Artık iyi ve fakir biri olmadığını, para kazanma hırsının onu canavara çevirdiğini söyleyen Mehmet’in, daha sonraki sahnelerde Nermin’e sarf ettiği sözler de zengin-fakir, iyi-kötü zıtlıklarını yeniden üretmektedir: “Ben birlikte gecekonduları gezdiğimiz Nermin’i seviyorum. Bak bu villayı kendim için yaptırdım... Belki bir eşi daha yok İstanbul’da. Ama bizim gezdiğimiz gecekondu bundan çok daha güzeldi. Çünkü ikimiz oturacaktık orada. Yanımda sen olacaktın... Bütün bu güzel şeyleri sen yıktın, sen pislettin. Bir evin ruhu olmalı. Böyle beton mezarlara lanet olsun. İçinde sen

olmadıktan sonra neyleyim ben böyle evi.” Film, Mehmet’in intikam almak için Ender’in kız kardeşiyle birlikte olması ve buna dayanamayan Nermin’in intiharıyla sona erer.

Filmin ikili karşıtlıklara dayalı anlatısı, bastırılmış toplumsal gerilimlerin bir görünümü olarak belirmektedir. Modernleşme deneyiminin toplumsal yapıda yarattığı değişim, yoksul mahalleler ve lüks apartmanlarla simgelenirken, viski, puro, villa gibi zenginliğe ait kodlar, zenginliğin aşırılıkla tanımlandığı bir dünya sunar. Bu durum, bu dönemde üretilen pek çok filmde olduğu gibi sınıf çelişkilerinin iyi-kötü karşıtlığını üzerinden kurulmasını beraberinde getirmekte ve maddi dünyanın çekiciliğine kapılmanın felaket getirebileceği endişesini ortaya koymaktadır. Filmle diğer Yeşilçam filmleri arasındaki bir başka ortaklık, modernleşme deneyimine dair endişelerin, ruhu/özü yitirmeye yönelik korkunun kadın karakter üzerinden tanımlanmasıdır. Böylece ulusal-sınıfsal-cinsel endişelerin içi içe geçtiği yapısıyla film, Batı’yla girilen hayranlık-öfke ilişkisini yeniden üretir.

*Karagözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970) benzer bir etkilenme endişesini, “asıl” ve “taklit” ikiliğiyle tarif edilen huzursuzluğu ve arada kalmışlığı sınıf atlama arzusu üzerinden tanımlayan bir diğer örnek olarak belirir. Film, balık pazarında çalışan Azize ve konservatuar öğrencisi Kenan arasındaki aşk hikâyesini konu alır. Babasıyla birlikte yoksul bir mahallede yaşayan Azize ve geçimini zorlukla sağlasa da para kazanmak için alaturka beste yapmayı reddeden Kenan tesadüfen balık pazarında karşılaşırlar. Kenan başlangıçta Azize’nin alaycı ifadelerinden hoşlanmasa da zamanla onun doğallığından etkilenerek ona âşık olacaktır. Bu sırada bir gazino

patronu tarafından keşfedilen Azize, büyük bir gazinoda işe başlar. Para kazanmak için gazinoda garsonluk yapmaya başlayan Kenan, arkadaşı Orhan'ın ısrarıyla Azize için "halkın tutacağı parçalar" bestelemeye karar verir. Ancak Azize besteleri kendisinin yaptığını bilmeyecektir. Şarkıcı olmasıyla birlikte yoksul mahallesini bırakıp bir apartman dairesine taşınan, bir Fransız eğitmenen görgü kuralları ve giyim kuşam konusunda dersler alan Azize'nin hayatı değişmeye başlamış, Hollywood'dan teklif alacak kadar ünlü bir assolist olmuştur. Bu durum Kenan'ın giderek ondan uzaklaşmasına neden olur. Filmin sonunda bu dünyanın sahteliğini anlayan ve içsel bir çatışma yaşayan Azize korunaklı dünyasına, mahallesine geri döner ve Kenan'la yeniden bir araya gelir.

Modernleşme-Batılılaşma yönündeki arzuları ve değişimin yarattığı kaygıları görünür kılan film bunu Azize'nin ikiye bölünmüş kimliği üzerinden aktarmaktadır. Halkın içinden gelen, saf ve samimi tavırlarıyla gazino seyircisini etkileyen Azize, diğer taraftan bir tür eksiklikle tanımlanmakta ve eksiklikle başa çıkmanın yolu Batı terbiyesi almak olarak tarif edilmektedir. Ancak yaşadığı değişim onu özünü kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya bırakacaktır. Yabancı modellerle girilen hayranlık-düşmanlık ilişkisi ve aşırı batılılaşma tehlikesi, Kenan'ın güzel giysiler içindeki Azize'yi bir aynanın karşısına götürüp ondan kendisine bakmasını istediği sahnede vurgulanır. Azize değişikliğin yüreğinde değil dış görünüşünde olduğunu söylese de, onun Holywood'dan gelen teklif karşısındaki heyecanı, arzusunun tehlikelerini ortaya koyar. Kadının "kapılıp gitme"sinden duyulan endişe, kılık değiştirip meçhul besteci olarak Azize'nin karşısına çıkan Kenan tarafından dile getirilecektir: "Her şeye birden sahip olmak isteyen kimse elindekini de kaybeder." Kapılıp gitme endişesinin

yanı sıra zengin yoksul ikiliğini yeniden üreten bu söylem biçimi, Kenan'ın “Ben buralardan milyon da verseler vazgeçemem”, “Bu şehri denizin canım kokusunu, çarşıları, balık paralarını büyüdüğünüz sokakları dilleri diliniz olan, halleri size benzeyen insanları özlemeyecek misiniz? Konuştuğumuz bu dili yıllarca duymamak, şarkılarınızı yabancı yüzlerin karşısında yabancı kulaklara söylemek güç gelmeyecek mi size?” gibi sözleriyle de desteklenir. Filmin sonunda Azize'nin “Şöhret, para insanı mutlu etmiyormuş meğer. Sevgiye ihtiyacım var. Dostluğa şefkate” şeklindeki sözlerle evine dönmesi, özü kaybetmeye yönelik tehdidin aşkla ve insani değerlerle bertaraf edildiği ve fantazinin yeniden kurulduğu bir dünyaya işaret eder.

Filmde modernleşme deneyimine yönelik eleştirinin mekânsal ayrışma üzerinden sergilendiği ve alt sınıfa ait değerlerin zengin-yoksul karşıtlığı üzerinden olumlandığı sahneler modern-geleneksel, sahte-yapay gibi ikilikleri yeniden üretmekte ve sınıfsal konumlar arasındaki geçişi sorgulayarak yabancılaşma korkusunu görünür kılmaktadır. Apartman dairesine taşınan Azize'nin, evdeki makineler yüzünden kendisine yapacak iş kalmamasından şikâyet etmesiyle ortaya koyulan bu durum, makineleşmeyi bir tür yabancılaşmayla ve işlev kaybıyla eşitler. Ev konforlu ama ruhsuz/sterildir. Azize'nin yeni evine hiç komşu gelmemesinden şikâyet etmesi de, alt sınıfların dayanışmacı mahalle ilişkileri ve üst sınıfların birbirinden kopuk yaşamı arasında bir karşıtlık ilişkisi kurarak insani değerlere yönelik vurguyu güçlendirir. Bu noktada yoksulluğun ekonomik bir gösterge olmanın ötesinde, bir his dünyasını anlattığını belirtmek gerekir.<sup>41</sup> Ahlaki-insani

---

<sup>41</sup> Yoksulluk bir yandan garip, gariban, öksüz yetim gibi sözcüklerle “acı çekme”ye işaret ederken, diğer yandan kimsesizlik, çaresizlik ve yuvasızlıkla bitştirilir. Garip sözcüğü yüklü bir gösterendir ve

değerlere yapılan vurgu toplumsal hiyerarşiler ve sınıflandırmalar tarafından biçilen rolün kabulü anlamına gelmez; daha çok bu rolün kabul edilmediği durumlarda bununla baş etmenin ve kendiliği ayakta tutmanın bir yolu olarak belirir (Erdoğan, 2002b: 51).<sup>42</sup> Dolayısıyla bu filmlerde öznedeki “eksiklik” ve “yetersizlik” duygusu, manevi bir iktidar alanının üretimi yoluyla giderilmektedir.

Görüldüğü gibi melodramatik özellikler taşıyan Yeşilçam filmleri, ulusal kimliğe, toplumsal cinsiyet ilişkilerine ve sınıf çelişkilerine yönelik kurgular açısından elverişli bir alan oluşturmakta, barındırdığı çatışmalarla modernleşmenin gerilimli alanında hareket etmektedir. Bu filmlerde sıklıkla karşımıza çıkan ortak temalar, belli figür ve imgeler hem tanıdık bir kültürel evren sunmakta hem de toplumsal-kültürel alanda ortaya çıkan değişim ve dönüşümleri ortaya koymaktadır.<sup>43</sup> Kentleşmenin arttığı, farklı toplumsal kesimlerin biraya geldiği bir dönemin ürünü

---

“dışarıya”, “kenara” yerleştirilmek ve yoksunluk, eziklik, kudretsizlik arasındaki bağı da ortaya koyar (Erdoğan, 2002a: 26).

<sup>42</sup> Erdoğan’a göre yoksulluğun duygusal ekonomisi “hiçlik” ve “iç güzellik” arasında gidip gelmektedir. Toplumsal konum, çoğu zaman ahlaki bir anlamla donatılır (2002b: 48).

<sup>43</sup> Biçimsel özellikleri bakımından bu filmlerin ortak noktalardan biri aydınlatma, renk, seslendirme ve çekim ölçekleri bakımından Yeşilçam’a özgü kalıpların pek çok film tarafından paylaşılmış olmasıdır. Üretimin oldukça yoğun olduğu bu dönemde, perspektifin ve derinliğin olmadığı bir gelenek oluşmuştur. Örneğin karakterlerin çerçeve içindeki konumları birbirlerine göre değil kameraya göre yapılmaktadır. Bu nedenle karakterler önemli anlarda yüzlerini kameraya dönerek konuşurlar ve alan derinliği ikisini de kapsamıyorsa, karakterlerin konuşma sırasına göre netlik kaydırmasına başvurulur. “Kameraya sırtlarını dönmekten kaçınan Yeşilçam karakterleri kameranın nesnel çekimiyle sunulan iki boyutlu bedenler haline gelmiştir” (Erdoğan, 1998: 158). Erdoğan’a göre bakış açısı çekiminin kullanılmaması, düz ve kontrastsız aydınlatma, seslendirme gibi unsurlar melodramın masalsı yapısını destekleyerek, gerekli fantazinin kurulması için uygun bir gerçeklik izlenimi sunmaktadır. Bu gerçeklik izlenimi, başına gelenlere müdahale edemeyen ve böylece melodramatik etkiyi güçlendiren karakterin yaratılmasını da destekler (Erdoğan, 1995: 188; 1998: 157-158).

olan bu filmler sınıfsal çelişkilerin ve ulusal-cinsel endişelerin genellikle romantik aşk anlatıları çerçevesinde, birlik fantazisi üzerinden giderildiği bir dünya kurgularlar. Bu bağlamda bu filmler “Bir yanıyla toplumu, ulusu, ulusal kimliği tehdit eden güçleri temsil eder; öte yandan tehdit olarak sunduğu bu güçleri, anlatısal yapıda tehdit edip dönüşüme uğratar. Batı artık yerli karakterlerin ‘Batılı’ değerleri dönüştürerek içselleştirmesiyle tehdit edici olmaktan kurtulmuştur” (Akbulut, 2008: 119). Çatışmanın çözülemediği, özün yitirildiği noktalarda ise anlatıdaki vurgu, aşırı Batılılaşmanın kötü sonuçlarına kaymaktadır. Böylece Arslan’ın sözleriyle Yeşilçam melodramı aşırı Batılılaşmanın karşısında yer alarak toplumun kenarında bırakılanın değerlerinin kazandığı bir ahlak hiyerarşisi ve bir “biz” duygusu ortaya koyar. Gururdan iyilikten ve erdemden türetilmiş, “biz” duygusu, ulusal kimliğimize yönelik bir hayal yaratmıştır artık (Arslan, 2010: 81).

### **2.2.3 Melodramatik Söylemin Bileşenlerinden Biri Olarak Mazlumluk**

Toplumsal yapıda ve kültürel hayattaki değişim ve dönüşümlerin daha açık hale geldiği, iktidarın dışında kalan ve çeşitli taleplerle ortaya çıkan toplumsal kesimlerin, kendilerini ifade etmek üzere farklı söylemsel stratejiler geliştirdiği 1950’li yıllar, aynı zamanda bu stratejilerin farklı kültürel görüngüler aracılığıyla ifade alanı bulmaya başladığı bir sürece işaret eder. Kültürel alanda kendisine yer bulan bu söylem biçimlerinden biri de mazlumluk söylemidir ve melodramatik yapısıyla Yeşilçam sineması da bu söylemin taşıyıcılarından biri olarak ortaya çıkar.

Yeşilçam sinemasındaki mazlumluk temasının acıklı köy filmleri ya da acıklı kent melodramları olarak adlandırılan ve Muharrem Gürses, Atıf Yılmaz, Memduh Ün gibi çeşitli yönetmenler tarafından çekilen filmlerde baskın olduğunu belirten Arslan, bu temanın farklı söylemlerle eklemlenerek farklı biçimler aldığına dikkat çekmektedir (2005: 42). Melodramatik söylem biçimiyle paralellik taşıyan bu tema, Gürses'in filmlerinden hareketle şu biçimde tarif edilmektedir:

Dengesizliğine aşırılığına rağmen -ya da bunun sayesinde- Gürses ister köy ister kent filmlerinde halka yakın olmasını bilmiştir. Bunun nedeni Gürses'in bildiği insanları, ezilmiş, kavrulmuş, kaderin elinde oyuncığa dönen, kaderinden kaçamayan umutsuz insanları anlatma çabasında olmasıdır. Gürses'in dünyasında gözyaşsız günah olmaz, kişi kahpeleşir, canavarlaşır, talihine küsüp çaresizlikten katil olur, ezilir, ta ki patlayana dek ve ezilen kişilerin patlaması da korkunç ve insafsız olur (Scognamillo, 2010: 155-156).

Yeşilçam filmlerinde mazlumun intikamı ya da tek başına mücadelesi önemli bir ortaklık olarak göze çarpmaktadır. Bu noktada Fethi Açıkel'in mazlumluğa yönelik saptamalarından yararlanan Arslan, mazlumluğun sadece pasif ya da teslimiyetçi bir yönü olmayabileceğini, aynı zamanda bir iktidar talebini de beraberinde getirebileceğini vurgular. Yeşilçam sinemasının 1950'lerde mutlak mazlumlukla nitelendirilen ruhunun 1970'lerle birlikte kutsal mazlumlukla yer değiştirmesi Arslan'a göre bu iktidar talebini ortaya koymaktadır (2005: 43-46). Bu bağlamda mazlumun, kendisini dünyaya kabul ettirmeyi sağlayacak iktidar ve itibar araçlarından yoksun olduğu için ürettiği masumiyet-mahzuniyet dili, (Açıkel, 1996: 183) özellikle 1950'li ve 1960'lı yılların Yeşilçam filmlerinde mazlumluğun yüceltilen bir konum olarak karşımıza çıkmasıyla sonuçlanan bir sürece işaret eder. Ancak Arslan'a göre "50'lerin 'kahpe dünya' içine fırlatılmış gibi hisseden

mazlumlarıyla, 60'ların yetim kalmış yine de sorumlu, erdemli, dürüst olmaktan bir an için vazgeçmeyen, zalim karşısında hep elde ettiği zaferini bu özelliklerine borçlu olan mazlumları” arasındaki farktan bahsetmek gerekir. Bu fark aynı zamanda 50'lerin modern kadınına kapılan ve bu uğurda her şeyini kaybeden mazlumlarıyla ve 60'ların taşralıyken modernleşip şehirlilere yol göstermeye başlayan mazlumları arasındaki farktır (Arslan, 2005: 43).

Mazlumluk/kırılmalılık hissiyatını Muharrem Gürses ve Memduh Ün filmleri üzerinden yorumlayan Özbek'e göre Gürses'in filmlerinde “kökleri daha derinlere doğru inen, Doğululara özgü bir acılık, eziklik” hâkimdir ve bunu Gürses filmlerinin isimlerinden - *Gülmeyen Yüzler* (1955), *Yetimler Ahı* (1956), *Yavrularımın Katili* (1957), *Vicdan Azabı* (1958)- anlamak mümkündür. 1960'larda ise bu kırılmalılık hissiyat, yerini daha iyimser bir havaya bırakmıştır. Örneğin dayanışmayı, sevgiyi ve iyimserliği öne çıkaran *Ayşecik* (Memduh Ün, 1960), böyle bir yaklaşımın ürünüdür (Özbek, 2002: 154-155).

Babası suçsuz yere hapse giren, annesi kaza geçirerek kör olan beş-altı yaşlarındaki küçük bir kızın, mahalle sakinlerinin de yardımıyla ailesini dağılmaktan kurtarmasını anlatan ve Kemalettin Tuğcu'nun aynı adlı romanından uyarlanan *Ayşecik*, çocuk yıldızlı filmler döneminin başlangıcını oluşturur. Tüm mahallenin yaka silktiği “yumurcak”lıktan kurtulan çocuk karakterin vaktinden önce olgunlaşması üzerine kurulu film toplumsal dayanışma yönündeki vurgusuyla, büyük şehrin tehlikelerinin her şeye rağmen aşılabileceğine yönelik bir inancı simgeler (Özön, 2010: 191). Filmin başarısı *Ayşecik* karakterine dayalı devam filmlerinin ve

Sezercik, Ömercik, Yumurcak gibi çocuk karakterlere odaklı diğer filmlerin önünü açmıştır.

Temel olarak zengin-yoksul karşıtlığına dayalı bu filmlerdeki çocuk imgesi toplumca paylaşılan bir acının temsili olarak belirir ve gücünü bu acıya tahammül etmiş olmaktan alır (Gürbilek, 2004a: 45). Örneğin annesinin ölümünden sonra babası Orhan tarafından yetimhaneye bırakılan ve sabırla bir gün ona kavuşacağı günü bekleyen Ayşe'nin öyküsüne dayanan *Ayşecik Canımın İçi* (Hulki Saner, 1963), dürüstlüğü ve acıya tahammülün her zaman karşılık bulacağı bir mazlumluk anlatısı kurmaktadır. Dolandırıcılık yaparak hayatını sürdüren ve Ayşe'yi para karşılığı dayısına evlatlık vermeyi bir fırsat olarak gören Orhan, yıllardır görmediği Ayşe'nin saflığı ve masumiyeti karşısında onu evlatlık vermekten vazgeçer. Babasının dolandırıcılığı bırakmasını, kumar alışkanlığından ve kötü arkadaşlarından kurtulmasını, sevdiği kadına kavuşmasını sağlayan Ayşecik böylece bütünlük fantazisinin aile temelinde kurulduğu bir tahayyülü mümkün kılar. Kanaatkârlığın, zenginliğin çalışarak elde edilebileceğini, iyiliğin karşılıksız kalmayacağını vurgulayan film çocuklukla yetişkinlik arasında gidip gelen Ayşecik karakteriyle mazlumluğu yüceltmekte ve umutlu, adil bir dünya inancına işaret etmektedir.

1970'li yıllarda bir iktidar talebiyle gündeme gelen mazlumluk söylemi ise hınç, intikam ve şiddet arzusuyla ilişkilendirilmiştir (Arslan, 2005: 43). Bu temanın Yeşilçam sinemasında da 1970'lerle birlikte bir değişime uğraması, aynı zamanda Türk sinemasının melodramatik söyleminin dönüşmeye başlaması açısından da önemli bir göstergedir. Bu noktada 1950'lerin ruhunu tanımlayan mutlak

mazlumlukla 1970'lerdeki kutsal mazlumluk arasındaki farka daha yakından bakmak yerinde olacaktır. Açıkel'e göre mutlak mazlumların iktidarsızlıktan kurtulup, dünya karşısındaki zayıflıklarını ve ezikliklerini bertaraf edebilmek için bu zulme son verecek ve mutlak adaleti sağlayacak bir mutlak yetkeye (tanrı, tin ya da tarih) ihtiyaçları vardır. (1996: 181). 1970'leri tanımlayan kutsal mazlumluk ise pek çok söylemi bir arada barındıran bir ideolojik dizgedir. Açıkel'in sözleriyle,

Kutsal mazlumluk geç kapitalistleşmenin ve hızlı modernleşmenin şiddeti karşısında toplumsal, kültürel ve imgesel yurtsuzlaşmaya uğrayan; mülksüzleşerek altlarındaki maddi zemini hızla kaybeden yığınların güç istemlerini temsil eden baskıcı-nevrotik bir siyasal ideolojiye dönüşme momentidir. Bir toplumsal yapının kapitalizme, uluslararası güç dengeleri ve modernleşmenin patolojileri içinde ürettiği savunma, karşı çıkma ve eklemleme stratejisidir (1996: 155).

Açıkel modernleşme sürecine ve kapitalizme yönelik tepkiler düşünüldüğünde, dinsel imgelemin ve toplumsal ezikliğin birer direnme mekanizması olarak nitelendirilebileceğini belirtirken, mazlumun kendisiyle aynı kaderi paylaştığını düşündüğü kişilerle ittifak içinde olduğuna dikkat çekmektedir. Bu durum "kozmik kötülüğe karşı meşru ittifak" olarak adlandırılmaktadır. Bu noktada kutsal mazlumluk, Türkiye'nin geç modernleşmesi/kapitalistleşmesi sürecinde geleneksel kültürel sembollerin modernleşmeye karşı savunulması ve bu sürecin ortaya çıkardığı patolojilerle baş etmede bir dikiş/sıçrama ideolojisi olarak tanımlanmaktadır (Açıkel, 1996: 156-157).

1970'li yıllarda, modernleşme sürecine yönelik tepkilerle ve ulusal bütünlük fantazisinin kırılmaya uğramasıyla birlikte ortaya çıkan kutsal mazlumluk söylemi,

Türk sineması açısından da bir değişim sürecine tekabül etmektedir. Bu değişimin göstergelerinden biri, arabesk şarkıcılarla gündeme gelen ve “arabesk filmler” ya da “arabesk melodramlar” olarak adlandırılan filmlerdir.<sup>44</sup> Bu dönemde kutsal mazlumluk, Türk sineması açısından melodramatik söylemin erkeklik üzerinden kurulduğu bir sürecin göstergesidir. Dolayısıyla 1970’lerde arabesk filmlerin ortaya çıkışı, mazlum erkek karakterin eziklik söyleminden beslenir ve hegemonik bir söylem olarak karşımıza çıkan Kemalist söylemin ulusal bütünlük fantazisindeki kırılmalara işaret eder.<sup>45</sup> Kendini kurbanlaştırma temelindeki ıstırap anlatısı,

---

<sup>44</sup> Bu bağlamda arabeskin oluşturduğu “anlam haritası”nın modernleşme tecrübesi hakkında bir fikir verebileceğini belirten Özbek, bir kent kültürü olduğunu vurguladığı arabeskin, göçle birlikte kentin karmaşık sorunlarını anlamlandırma ihtiyacıyla ortaya çıktığına dikkat çekmektedir. Bu anlamlandırma ihtiyacı, geleneksel öğelerin de kullanıldığı bir eklemlenme sürecine işaret eder. Bu süreçte en çok vurgulanan sorunlarsa Özbek’in deyimiyle en yaralı olanlardır. Daha açık bir biçimde ifade etmek gerekirse sorun insan ilişkileri sorunu olarak, geleneğe dayalı belli insani ilişkilerin yitilmesi sorunu olarak belirlenir ve çözüm sevgi-aşk çerçevesinde sunulur. Özbek’e göre burada gündelik hayata ilişkin sorunların romantikleştirilmesi ve gündelik hayatta var kalabilmeyi sağlayan bir uyum süreci söz konusudur. Bu süreç aynı zamanda bazı geleneksel öğelerin kentsel kesimin egemen söylemine eklemlenmesi açısından modernleşmeye direnişin gözlemlenebileceği bir süreç olarak nitelendirilmektedir. Dolayısıyla arabesk, 1950’ler sonrası hızlanan modernleşme sürecine bir yanıt olarak görülmektedir (Özbek, 2002: 97-117). Bu noktada arabesk müzik ve Yeşilçam arasındaki ilişkiye değinen Arslan, milli kültür politikası dışında kalan sinemanın, bastırılmış duygu dünyasının açığa çıktığı ve “kendiliğinden Doğu-Batı sentezinin oluşturulduğu popüler kültür alanının mühim bir bileşeni” olması bakımından arabeskle benzerlikler taşıdığını belirtmektedir (2005: 39). Arslan’a göre arabeskle Yeşilçam arasındaki benzerlik sadece popüler kültürün bir parçası olmalarıyla sınırlı değildir. Bu benzerlik aynı zamanda “ortak hissiyatlara yanıt vermelerinde ya da bu hislere tercüman olmalarında kendini göstermektedir” (Arslan, 2005: 39-40).

<sup>45</sup> Bu kırılmanın göstergelerinden biri de 1970’lerin halkçılık anlayışındaki değişimde ifadesini bulur. Yeğen’e göre 1970’lerin halkçılık anlayışı “ulusun çıkar çatışması içinde olmayan yekpare bir topluluktan oluştuğu fikrine gönderme yapan” anlayıştan farklıdır. Burada halkçılık daha çok “kapitalist bir ulusal pazarın gelişmesi ve kentlerin büyümesiyle mümkün olan modern çatışma biçimlerinden muzdarip olma koşullarında adalet nosyonuna işaret eden” bir anlayıştır (Yeğen, 2006a: 69). Dolayısıyla mazlumluk söyleminin adalet talebi, halkçılık anlayışındaki bu değişimde ifadesini bulur.

muhafazakâr popülist bir nitelik taşımakta ve antagonistik toplum tahayyülüne dayanak oluşturmaktadır (Bora ve Erdoğan, 2004: 633). Dışlanmışlık ve incinmişlik duygusu içindeki kahramanlar bir tür isyankârlık sergilemektedir artık.<sup>46</sup>

*Batsın Bu Dünya* (Osman F. Seden, 1975), böyle bir isyankârlığın mazlum erkek karakter üzerinden tanımlandığı bir dünya kurar. Film Orhan'ın, babasının ölümünden sonra kendisine babalık yapan, meslek sahibi olmasını sağlayan patronu Şakir Bey'e vefa borcunu ödemek için, işlemediği bir suçu üstlenmek zorunda kalması üzerine kuruludur. Şakir Bey'in oğlu Ferit, topraklarında işçi olarak çalışan Seher'e tecavüz etmiştir ve milletvekilliğine aday olan Şakir Bey bunun duyulmasını istememektedir. Anlaşmaya göre Orhan ve Seher altı ay evli kalıp sonra boşanacaktır. Ancak Seher'in yaşadıklarına ve mahallelinin dedikodusuna dayanamayıp intihar etmeye kalkması, Orhan'la Seher arasında bir yakınlaşma başlamasını sağlayacak ve ilişkileri gerçek bir evliliğe dönüşecektir. Ferit ve arkadaşlarının Seher'i rahat bırakmaması ise adalet talebinin nevrotik bir hal almasına neden olacaktır. Orhan'ın intikamıyla sona eren filmde dış dünyanın tehditkarlığı giderilmiş, endişe şiddet yoluyla ortadan kaldırılmıştır.

---

<sup>46</sup> Dostoyevski'nin melodramatik özellikler taşıyan *Ezilmiş ve Aşağılanmışlar*'ı bu tip bir dışlanmışlık ve incinmişlik duygusunu temel alır. Gürbilek'e göre Dostoyevski "kovulmuşları edilgin mağdurlar olarak değil, kendilerine dayatılan kaderi kabullenmiş insanlar olarak değil, aynı zamanda mağrur, öfkeli, hatta hıncı dolu figürler olarak resmetmiş"tir. Dostoyevski'deki şölen metaforu sık sık bir zıtlık ögesi olarak belirir. Dünya bir şölen yeri gibidir ve Dostoyevski kahramanı "bir tek ben şölenin dışındayım" diye düşünmektedir (Gürbilek, 2008: 25). Arabesk filmlerde benzer bir durum İstanbul üzerinden sergilenmektedir; İstanbul artık fethedilmesi gereken bir şölen yeri gibidir.

Filmin başında Ferit yüzünden mağdur olan yoksul insanlar bu durumu “Babanın milyonları var ya, bütün sokaklar sizin” biçimindeki hınç ve şiddet söylemiyle dile getirmektedir. İnsanlıktan nasibini almamış, para karşılığı her şeyi satın alabileceğini düşünen zenginler, adalet ve toplumsal güven duygusunun zedelendiği bir dünyaya işaret ederler. Şımarık ve sorumsuz bir karakter olarak temsil edilen Ferit’le karşıtlık içinde tanımlanan Orhan yoksul bir mahallede yaşayan, dürüst ve mert bir karakterdir. Seher’le evlenmeye mecbur kılınması, annesi tarafından evlatlıktan reddedilmesine ve mahalleli tarafından dışlanmasına neden olmuştur. Bu zorunluluk durumu Orhan’ı filmde bir ızdırap ve çaresizlik anlatısı içinde mazlum bir karakter olarak konumlandırmıştır ve bu anlatı, filmdeki arabesk şarkılarla da desteklenmektedir. Filmin duygusal aşırılığını da destekleyen bu durum, yoksul insanların toplumsal düzenin kurbanı olduğu melodramatik tahayyülü oluşturmakta, sınıfsal öfkeyi ve toplumsal düzendeki travmatik yarılmayı görünür kılmaktadır. Şakir Bey’in milletvekili adayı olması ise güvensizlik durumunu siyasal-toplumsal alana taşır. Bu güvensizlik anlatısı, siyasal alanda kutuplaşmaların arttığı ve siyasal meşruiyet sorununun ortaya çıkmaya başladığı bir toplumsal bağlama denk düşmektedir.<sup>47</sup> Böylece 1950’li ve 1960’lı yılların toplumsal uyum ve birlik söylemi yerini, karşıtlıkların ve mücadele alanlarının keskinleştiği, bastırılmış olanın iktidar talebine işaret eden bir söyleme bırakır.

---

<sup>47</sup> 1970’lerde toplumsal-siyasal ortam organik bir bunalım ekseninde şekillenmiş, geleneksel aidiyetlerin çözüldüğü, siyasal yapıların otorite ve temsil bunalımına girdiği bir süreç ortaya çıkmıştır. Örneğin bu dönemde CHP’nin dayanışmacı-korporatist-toplumsal alan tahayyülüne dayalı geleneksel Kemalist söyleminin farklılaştığı ve yerini toplumsal sınıfların ve antagonizmaların kabulüne dayalı bir düşünce biçimine bıraktığı görülür (Erdoğan, 1998b: 27-34).

Görüldüğü gibi melodram, 1960'lı ve 1970'li yıllar boyunca Türkiye'nin modernleşme sürecindeki kimi ulusal-kültürel endişeleri görünür kılan, bu endişelerle başa çıkmaya dair çözümler üreten bir kültürel anlamlandırma biçimi olarak Türk sinemasının hâkim söylemini oluşturmuştur. Bu imgelem mantığının günümüz sinemasındaki işleyişinin çözümlenmesi, melodramın ne gibi toplumsal ve kültürel değişimlerle ilişkilendirilebileceği ve hangi ruhsal ihtiyaca yanıt verdiği konusunda bir fikir sağlayacaktır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA MELODRAMATİK

#### İMGELEM

Bu bölümde melodramatik özellikler taşıyan filmlerin melodram-travma ilişkisi üzerinden çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi melodramatik unsurların yoğun olarak kullanıldığı bu filmlerde fantazi-travma ilişkisinin değerlendirilmesi aracılığıyla politik ve toplumsal değişimin yarattığı kişisel ve toplumsal travmaların izini sürmek mümkün hale gelmektedir. Bu bağlamda öncelikle 1990 sonrası Türkiye'nin toplumsal ve politik ortamı modernliğin krizi çerçevesinde ele alınacak, daha sonra 1990 sonrası Türk sinemasındaki temel eğilimler ortaya konacak ve son olarak seçilen filmler anlatıları açısından çözümlenmeye tabi tutulacaktır.

#### **3.1 Modernliğin Krizi ve 1990 Sonrası Türkiye'nin Toplumsal-Politik Ortamı**

1980 sonrası dönem, Türkiye açısından modernliğin çözülüşü olarak kavramsallaştırılabilecek bir sürece işaret eder. Tüm dünyada refah devletinin çözülüşüyle ve iktidar tarzındaki dönüşümle ilişkilendirilen bu süreç, yeni sağ iktidarların ortaya çıkmasıyla tanımlanmaktadır. "Dünyanın sanayi tarafından yeniden biçimlenmesi sürecinin, kitlelere maddi mutluluk sunarak iyi toplumu ortaya çıkarabilecek kudrette olduğu inancının sarsılması" duygusuyla özetlenebilecek bu yön değişimi, yirminci yüzyılın kitlesel ütopyalarının sona ermesiyle sonuçlanmıştır

(Buck-Morrs, 2004: 7). Türkiye’de 1980’li ve 1990’lı yılların siyasal ortamı da bu düşünce çerçevesinde şekillenir ve dönemin toplumsal ve politik iklimi yeni sağ iktidar tarzının miras bıraktığı unsurlara dayanır. Bu bağlamda neo liberal politikalar çerçevesinde iktidara gelen yeni sağın Türkiye’deki temsilcisi, 12 Eylül darbesi sonrasında iktidara gelen Özal’dır. 12 Eylül sonrası ekonomist bir söylemle, dört eğilimi –milliyetçi, muhafazakâr, serbest piyasacı, sosyal adaletçi- birleştirme ekseninde bir misyona yaslanan Özal iktidarı, 1990’ların kaotik ortamına bir zemin hazırlamıştır. Özkazanç’a göre “yeni sağ, 1990’ların Türkiye’sine bir yeniden otoriteleşme eğilimiyle birlikte, artık eski tarz devlet merkezli otoriterlik kalıplarına sığamayacak kadar güçlü ve karmaşık bir toplumsal modernleşme süreci” devretmiş, çelişkilerin ve çatışmaların arttığı bir modern toplum ortaya çıkmıştır. Yeni sağın ulus devlet, ulusal birlik, kimlik, sivil toplum, demokrasi gibi konularda yarattığı dönüşümler, 12 Eylül’ün “devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü” ideolojisinin, 1990’larda daha sivil bir görünümle canlanması sonucunu doğurmuştur. “Kurtarıcı baba” figürünü temsil eden Demirel’in 1991 seçimlerinde Özal karşısındaki başarısı, çelişki ve çatışmaların arttığı toplumdaki istikrar arayışına işaret etmektedir (Özkazanç: 1996: 1224). Bu çerçevede Türkiye’de 1990’lar, milliyetçi hareketlerin, siyasal İslam’ın yükseldiği, siyaset alanındaki kutuplaşmaların belirginlik kazandığı, iktidarın meşruiyetine yönelik sorgulamaların arttığı ve farklı kesimlerin çıkarlarını uzlaştıracığı inancının kaybolduğu bir hegemonya kriziyle gündeme gelmiştir.

Bu dönemde kimlik politikalarının önem kazanmasını ve çok kültürlülük kavramının toplumsal/kültürel tartışmaların odağına yerleşmesini, neo liberal

dönüşümlerle ilişkilendiren Buğra'ya göre merkezi devletin ekonomik ve ideolojik alanda oynadığı rolün sorgulanması, aidiyet duygusunu kaybeden insanların başka toplumsal bütünleşme mekanizmalarına ihtiyaç duymalarına neden olmuştur. Böylece bireyin aidiyet duyguları ve toplumsal dayanışma talepleri etnik, dini, yerel ve cinsiyet rolleriyle belirlenmiş topluluklara yönelmiş; bireyin merkezi devletle ilişkisini belirleyen vatandaşlık kavramı tartışmaya açılmıştır (Buğra, 1999: 185). Modernleşme sürecine yönelik inancın sarsıldığı ve geniş boyutlu toplumsal projenin terk edilerek yerini “kitleleri parçalara ayıran bir farklılıklardan medet umma” tavrına bıraktığı bir süreç söz konusudur (Buck Mors, 2004: 7). Yeni kutuplaşma ve direniş odakları çoğalmış böylece yeni özneler, yeni toplumsal hareketler, yeni kolektif kimlikler gündeme gelmiştir (Hall ve Jacques, 1995: 22). Bu bağlamda Türkiye’de kadın hareketinin hız kazanması, çevreci hareketlerin ortaya çıkması ve etnik kimlik taleplerinin görünür hale gelmesi bu dönemi tanımlayan gelişmelerden bazılarıdır.

Bu süreçte Türkiye gibi ülkelerde uygulanan liberalleşme ve özelleşme politikaları, bireysel özgümlükleri güçlendirici uygulamalar olarak kabul görmüştür (Buğra, 1999: 185). Piyasa ekonomisinin güç kazandığı bir ortamda 1970’lerdeki mazlum ruh halinden sıyrılan yeni kentliler, oluşan rekabetçi kültür ortamında hırçın bir özgüven edinerek, maddi değerlerin ve köşe dönmenin kutsandığı bir söyleme eklemlenmişlerdir (Özkazanç, 1996: 1222). Bireyciliğin ve tüketim kültürünün teşvik edilmesiyle birlikte, tüketimin kendini ifade etme aracı haline geldiği ve özgürleşmenin tüketme özgürlüğüyle eşleştirildiği bir döneme girilmiştir.

Sonuç olarak Türkiye’de modernliğin kriziyle ifade edilebilecek 1990’lar, siyasal ve toplumsal alandaki bir değişim ve dönüşüm sürecine işaret eder. 1990 sonrası Türk sinemasında görülen yeni eğilimler, devletin meşruiyet zeminin sarsıldığı, toplumun çözülmeye başladığı, yeni kimliklerin ortaya çıktığı, ulus devletin ve vatandaşlığın anlamının sorgulandığı bu süreçle paralellik göstermekte, ortaya çıkan bu değişim ve dönüşümün görünümelerini sunmaktadır.

### **3.2 Yeşilçam Sineması Geleneğinden 1990 Sonrası Türk Sinemasına: Süreklilikler ve Kırılmalar**

Türk sinemasını dönemselleştirme çabaları içinde, 1990’lı yılların Türk sineması açısından yeni bir döneme işaret ettiği yönünde yaygın bir anlayış söz konusudur. Türk sinemasını yeniden tanımlamaya dönük bu anlayış, farklılaşmanın temelini 1980’lere dayandırılabilceği fikrine yaslanmakla birlikte, özellikle 1990’ların ikinci yarısının Türk sineması açısından bir canlanma dönemi olarak tanımlanmasıyla ilişkilidir. 1980’lerde sinema sektörünün film üretim biçiminde ve üretim ilişkilerinde gerçekleşen değişim (Akbal Süalp, 2010: 35-36), televizyonun yaygınlaşması ve video piyasasının ortaya çıkması gibi gelişmeler, Türk sineması açısından bir gerileme döneminin başlangıcı olmuş; 1989’da Warner Bross, UIP gibi yabancı film şirketlerinin doğrudan pazara girmesi ise yerli yapımcılık alanındaki krizi iyice ortaya çıkarmıştır. Buna bağlı olarak yerli film sayısı azaldığı ve pek çok sinema salonunun kapandığı görülür. Yabancı firmaların dağıtım alanındaki egemenliği, yerli filmlerin ancak büyük dağıtımçıların paketlerinde yer alarak

gösterime girebilmelerine neden olmuş ve yerli filmler giderek seyircisini yitirmiştir (Işığın, 2003: 36-38).

Yerli filmlerin 1980'lerden itibaren seyirci kaybetmesinin önemli nedenlerinden bir diğeri, bu dönemde üretilen filmlerin niteliğinin, seyircinin beklentilerinden giderek uzaklaşmasıyla ilişkilidir. Daha kapalı ve karmaşık bir anlatım tarzına sahip olan ve kurgu, renk, kamera hareketleri bakımından Yeşilçam'ın oldukça dışında bir görünüm sergileyen bu tür filmlerin çoğunun gişede başarısız olmasıyla, yönetmenler filmlerini gösterecek salon bulmakta zorluk çekmeye başlamışlardır (Erdoğan, 2001: 224-225).

Bu dönemde sinemaya egemen olan eğilimlerden biri, 12 Eylül darbesinin ve Türkiye'nin geçirdiği toplumsal-siyasal dönüşümün de etkisiyle darbe sürecine ve aydınların sorunlarına odaklanan filmlerin ortaya çıkmış olmasıdır. "12 Eylül filmleri" olarak da adlandırılan bu filmler yalnızlık ve yabancılaşma ekseninde bir içe kapanmanın, devlet algısındaki değişimin ve toplumsal travmaların izlerini süren karanlık, klostrifobik filmlerdir. Toplumsal çözülmeyi anlatan ve 1980'ler Türkiye'sinin toplumsal ve kültürel iklimi içinde değerlendirilmesi gereken bu filmler, modernleşmenin sorgulandığı ve büyük toplumsal projelere yönelik inancın sarsıldığı bir sürece işaret etmektedir. Bu süreçte, kişisel mutlulukla uyumlu bir toplumsal dünya tahayyülü, yerini bir felaket düşüncesine bırakmıştır (Buck-Morss, 2004: 7).<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Buck-Morss'un "rüya âlemi" ve "felaket" kavramları etrafında özetlediği bu değişim, demokratikleşme ve endüstriyel bolluk rüyasını içeren kitlesel ütopyaların sona ermesini anlatır. 20. yüzyılın sonlarına yaklaşırken artık bireysel arzular öne geçmiş, ütopyalar kişisel düzeylere çekilmiş,

1980'lerde Türk sinemasında ortaya çıkan bir başka eğilim, kadın karakterlere ve onların sorunlarına odaklanan filmlerin gündeme gelmesidir. *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), *Dağınık Yatak* (Atıf Yılmaz, 1984), *Bez Bebek* (Engin Ayça, 1987) gibi filmler, Yeşilçam'da ailenin merkezinde duran kadının bağımsız bir bireye dönüşmesine işaret eden ve zaman zaman kadın kahramanların marjinalleştirildiği filmler olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda melodramatik bir tavır içinde kadını ve aileyi merkeze alan Yeşilçam filmlerinin yerini, aileyi yok sayan ya da onun çözülüşünü anlatan filmler almıştır (Erdoğan, 2001: 225-227).

Bu yeni eğilimlerin yanı sıra, bu dönemde Yeşilçam sinemasından devralınan belli kalıpların izlerine de rastlamak mümkündür. 1970'li yıllarda başlayan arabesk şarkıcılara dayalı filmlerin üretimi devam etmiş ancak değişen politik ve kültürel iklimle birlikte bu filmlerdeki eziklik söyleminin yerini, arzu patlamasıyla kısıktırılan bir dil almıştır. Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses arasındaki farkla temsil edilen bu iki dönemde,<sup>49</sup> kentle girilen ilişkinin önemli ölçüde değişime uğradığı görülecektir:

1980'lerin Tatlıses filmlerinde... taşra kökenli göçmenler kente artık doğrudan ve açıkça ifade edilen bir ihtirasla, elde etme kararlılığıyla yaklaşmakta, kentin kısıktıracağı arzuların bir an önce doyurulmasını talep etmektedir. Gencebay sineması, taşranın İstanbul'la onurlu mücadelesinin ve zorunlu geri çekilişinin

---

bu ütopyaların kitlelere garanti edilmesi düşüncesi bir zorunluluk olmaktan çıkmıştır (Buck-Morss, 2004: 7-8).

<sup>49</sup> 1980'lerde arabesk, yeni muhafazakâr bir ideolojik hegemonyaya eklenmiştir (Özbek, 2002: 211-212). Arabeskin değişen toplumsal-kültürel anlamına ilişkin bir değerlendirme için bkz. Özbek, 1999; 2002 ve Gürbilek, 2004a.

ifadesi ise Tatlises sineması, taşranın İstanbul'u ele geçirişini, kendini İstanbul'a dayatışını dramatize etmektedir (Suner, 2006: 223).

Toplumsal dönüşüm ve değişen insan ilişkileri, arabesk filmlerin yanı sıra melodramatik kodları kullanan diğer filmlerde ve komedi filmlerinde de belirgin bir tema olarak karşımıza çıkmıştır. *Namuslu* (Ertem Eğilmez, 1984), *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1986), *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1986), *Düttürü Dünya* (Zeki Ökten, 1988) gibi filmler, dönemin siyasi ve ekonomik politikalarının toplumda yarattığı zihniyet değişimini konu alan filmlerden bazılarıdır.

1990'lı yıllara gelindiğinde, üretilen filmlerin niteliğini belirleyen unsurlardan biri yapım şirketlerindeki çeşitlilik olur. Daha önce de belirtildiği gibi yabancı film şirketlerinin sinema salonları üzerindeki kontrolü, 1990'lı yılların başında yerli film üretimini oldukça azaltmıştır. Ancak liberal piyasa ekonomisinin reklâm sektöründe yarattığı hareketlilik, 1990'ların ikinci yarısından sonra film yapım olanaklarının genişlemesi ve yerli film üretiminin artışı biçiminde sinema alanında görünürlük kazanır. Yeni yapım olanaklarının da etkisiyle daha büyük bütçelerle çekilen *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar, 1995), *Eşkya* (Yavuz Turgul, 1996)<sup>50</sup> gibi filmlerin ticari başarı kazanmaları, yapımcıları yerli filmlere yatırım yapma yönünde teşvik etmiştir.

---

<sup>50</sup> Bu dönemde 2,5 milyonu aşan seyirci sayısına ulaşan ve melodramatik özellikleriyle öne çıkan *Eşkya*'nın (Yavuz Turgul, 1996), Türk sinemasının 1995'te 400.000 civarındaki izleyici sayısını birkaç katına çıkarması önemli bir başarı olarak değerlendirilmiştir.

1990 sonrası Türk sineması açısından önemli bir gelişme, Türkiye'nin *Eurimages*'a üyeliğidir. 1990 yılındaki bu üyelikle birlikte uluslararası ortak yapımların artması, sesli çekim alışkanlığının yerleşmesi ve teknik standartların yükselmesi gibi unsurların ortaya çıkışı, film yapım koşullarını olumlu yönde etkilemiştir. Özellikle biçim ve konu açısından yenilikçi eğilime sahip filmlere yönelik destek, ele alınan konular ve anlatım alışkanlıkları bağlamında bir çeşitliliği de beraberinde getirmiştir (Ulusay, 2005: 336-347).

1990'ların ikinci yarısından sonra Türk sinemasında görülen hareketliğin bir diğer nedeni, bu dönemde Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu gibi yeni yönetmenlerin ve birbirinden oldukça farklı, düşük bütçeli filmlerin ortaya çıkmasıyla ilişkilidir. Yekpare bir sinema anlayışından söz edilemese de, yeni bir anlatım dili arayışında olan yönetmenlerin, konu ve tema açısından farklılıklar barındıran filmler üretmeleri, Türk sinemasında belirgin bir canlanma döneminin başlamasına katkıda bulunmuştur. Bu yönetmenler melodramatik anlatıya ait birtakım kodları, farklı biçimlerde de olsa filmlerinde zaman zaman kullanmaya devam etmişlerdir. Örneğin *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), bir aşk hikâyesini merkeze alması ve "kader" olgusu çerçevesinde kapanmasıyla Yeşilçam geleneğinden beslense de, melodramatik kodları kullanma biçimi ve kadın-erkek ilişkilerine yaklaşımı açısından Yeşilçam filmlerinden oldukça farklıdır.

1990'lardan 2000'li yıllara uzanan süreçte, kimlik ve aidiyet krizine yönelik sorgulamaları ve toplumsal kaos ortamının yarattığı korku ve endişeleri içeren filmlerin sayıca arttığı görülecektir. *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Ağır*

*Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) gibi filmler sokağı, “kayıp sesli insanların” öykülerini yoksul ve yoksun kılınmış karakterler aracılığıyla anlatan (Akbal Süalp, 1998: 13) ve toplumsal simgesel düzene içkin yarılmaları görünür kılan filmler olarak sıralanabilir. Ayrıca bu dönemde suç ve şiddetin görünümleri modernliğin çözülmesi, toplumsal kutuplaşmanın derinleşmesi ve toplumsal dışlanma pratikleri bağlamında *Gemide* (Serdar Akar, 1998), *Laleli’de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1998), *Leoparın Kuyruğu* (Turgut Yasalar, 1998), *Deli Yürek* (Osman Sınav, 2001) gibi birçok filmde ortaya çıkar. Bu çözümlenmeyle baş etmenin olanakları ise taşraya, masumiyete dönüşte aranacaktır. *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Beş Vakit* (Reha Erdem, 2006), *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu, 2007) bu olanakları taşra üzerinden düşünmenin yollarını arayan örneklerdir. Bu filmlerin bir başka önemli özelliği ise, bir önceki dönemin ‘kadın filmleri’nin ardından gelmeleri ve erkek kimliğindeki bir kriz durumuna işaret etmeleridir (Ulusay, 2004: 144). Erkek kimliğindeki kriz, bu filmlerin bir kısmında Oedipal krizlerini aşamamış erkek karakterlerin, anneyi temsil eden kadınlara yönelmeleriyle görünürlük kazanmaktadır. Bu erkek karakterler babayla hesaplaşmayı gerçekleştiremedikleri, bu hesaplaşmayı gerçekleştirecek güce sahip olmadıkları için kadınlarla sağlıklı bir ilişki kuramazlar. Bu filmleri regresyon/gerileme filmleri olarak nitelendiren Cebenoyan’a göre Zeki Demirkubuz’un filmlerinin birçoğu, Serdar Akar’ın *Gemide* (1998), Nuri Bilge Ceylan’ın *İklimler* (2002), Derviş Zaim’in *Tabutta Rövaşata* (1997) ve Reha Erdem’in *Kosmos* (2009) filmleri, bu yeni yönelimin örnekleridir (2010: 58). Baba figürünün olmadığı durumlarda, idealize edilmiş simgesel babalar ya da erkekler arası dostluk ilişkileri, yetimlikle başa çıkmanın çareleri olarak belirecektir (Ulusay, 2004: 152).

Kimlikler alanındaki bir başka yönelim, etnik kimlikle ilgili temsillerin sinemadaki görünürlüğünün artmış olmasıdır. *Salkım Hanım'ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999) *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoğlu, 2004), *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004), *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2008), *Fırtına* (Kazım Öz, 2008) gibi filmler çeşitli etnik kimlikleri görünür kılarak, bu alandaki çatışmaları gündeme taşıyan filmler arasındadır.

Görüldüğü üzere, 1990'lı yıllardan 2000'li yıllara uzanan süreçte Türk sinemasında konu ve üslup bakımından çeşitlilik artmış; farklı toplum kesimlerine yönelik temsiller imgelem alanına dâhil olmuşlardır. Melodram ise popüler bir anlamlandırma sistemi olarak ve dönemin kültürel, toplumsal ve politik iklimiyle ilişkili biçimde varlığını korumaya devam etmiştir. Toplumsal düzene yönelik kaygı ve korkuları melodramatik unsurları kullanarak anlatan filmlerden bazılarını sıralamak gerekirse *Eşkîya* (Yavuz Turgul, 1996), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999), *Eylül Fırtınası* (Atıf Yılmaz, 1999), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2005), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Beynelmilel* (Muharrem Gülmez ve Sırrı Süreyya Önder, 2006), *Kabadayı* (Ömer Vargı, 2007), *Beyaz Melek* (Mahsun Kırmızıgül, 2007), *Mutluluk* (Abdullah Oğuz, 2007), *Mommo: Kızkardeşim* (Atalay Taşdiken, 2009) ve *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009) son dönemde öne çıkan filmler arasında sayılabilir.

Çalışmanın bu bölümünde çeşitli ulusal-toplumsal imgeleri dolaşıma sokarak kültürel anlam haritalarının üretiminde etkili oldukları düşünülen ve önemli oranda seyirciye ulaşmayı başaran üç film -*Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2005) ve *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009)- anlatı açısından çözümlenmeye tabi tutularak, ideolojik fantazinin filmsel anlatıda nasıl işlediği araştırılacaktır. Çözümlemede psikanalitik kuramın daha önce sözü edilen “travma” ve “gerçeklik” bağlantısından hareketle, toplumsal simgesel düzeni kesintiye uğratan bölünme ve çatışmalar açığa çıkarılacak ve kaybın telafisinin hangi temsil stratejileriyle mümkün olabileceği ortaya konmaya çalışılacaktır. Filmlerin seçiminde öncelikle ulusal-toplumsal travmaların melodramatik bir anlatım tarzıyla ifade edilmesi ve bu travmaların aile temelinde sorunsallaştırılmış olmaları göz önüne alınmıştır.

### **3.3 *Babam ve Oğlum*: Bellek ve Travma**

*Babam ve Oğlum*, toplumsal travmayı melodramatik unsurlar üzerinden bir aile travmasıyla birleştiren ve bu travmayı üç kuşağı temsil eden erkekler arasındaki ilişkiler temelinde aktaran filmlerden biridir. Bir Ege kasabasında çiftlik sahibi olan Hüseyin Ağa, oğlu Sadık ve torunu Deniz arasındaki ilişkiler temelinde kurulan film, toplumsal bir çözülme anıyla, yani 12 Eylülle ilişkilendirilmiştir. Film, 12 Eylül gecesi gerçekleşen bir doğum sahnesiyle başlar. Eşi erken doğum yapan Sadık, darbe gecesi araç bulamadığı için hastaneye götüremediği eşini doğum sırasında kaybeder. Daha sonraki sahnelerde Sadık’ın hapse girdiğini ve işkenceye uğradığını görürüz. Olaylar, Sadık’ın yıllar sonra küçük oğluyla baba evine dönmesi biçiminde ilerler.

Babasıyla kavgalı bir şekilde evi terk ettiğini öğrendiğimiz Sadık, büyük bir hayal kırıklığına uğramış ve ölümcül bir hastalığa yakalanmış olarak eve geri dönmüştür. Eve dönüş, baba ve oğul arasında bir hesaplaşma sürecinin başlangıcıdır.

### 3.3.1 Baba-Oğul Çatışması

*Babam ve Oğlum* açılış sahnesinden itibaren karısını doğumda kaybeden bir adam ve öksüz kalan bir çocuk imgesi aracılığıyla melodramatik bir arka plan kurmuş ve dönemin politik mücadeleleri içinde işkence gören Sadık'ın, hapisane koşulları dolayısıyla ölümcül bir hastalığa yakalanmış olması da bu çerçeveyi güçlendirmiştir. Bu yönüyle film, erkek kahramanın acılarına odaklanan ve erkek imgesindeki değişime işaret eden melodramatik bir anlatıdır. Temel olarak kadın kahramanlarla ve kadın olmakla ilişkilendirilen melodramatik anlatılarda erkeklerin acılarına odaklanma yönündeki eğilim, daha çok kadınlıkla özdeşleştirilen duygusallığın, hassas erkeklerle ilişkilendirilmesi sürecine işaret etmekte (Rowe, 1995: 185) ve erkeklik krizi olarak da adlandırılan bu durum, fallik bütünlük fantazisinin parçalanmasının bir sonucu olarak görülmektedir. Ekonominin fallik bütünlük fantazisini kesintiye uğrattığına dikkat çeken Elayton'a göre sınıf farklarının göz ardı edildiği bir durum yerine zengin-yoksul uçurumunun daha da görünür hale geldiği bir süreç söz konusudur ve onlara bütünlük hissi veren grup kimliğini kaybeden erkekler, acıyla kendi yerlerinin farkına varmışlardır (1998: 33). Bu noktada melodramatik anlatının öznesi haline gelen melankolik erkek, ataerkil yapılara yönelik bir sorgulamayla birlikte ıstırap ve kaybı kendisine mal etmiştir (Rowe, 1995: 186).

Daha önce de belirtildiği gibi, 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasında da erkek kimliğindeki krizi merkeze alan filmlerde bir artış olduğu görülmektedir. Bu bağlamda *Babam ve Oğlum*, erkeklige ait gerilimli alanın baba-oğul ilişkisi üzerinden somutlaştığı anlatılardan biri olarak karşımıza çıkar. Filmin 12 Eylül süreciyle ilişkilendirilmesi<sup>51</sup> ve bu ilişkinin melodramatik bir tarzda kurulması ise Türkiye'nin toplumsal tarihi açısından bir kırılma noktası oluşturan ve toplumun söylem alanından büyük ölçüde dışlanmış bir gerçeklikle yüzleşme ihtiyacını ortaya koymaktadır.<sup>52</sup> Hafızanın bir mücadele alanı olduğu ve kültürel hafızanın biçimlendirilmiş olduğu düşünülürse,<sup>53</sup> toplumların geçmişle ilgili olarak neyi

---

<sup>51</sup>Film 12 Eylül süreciyle ilişkisi bakımından daha önce sözü edilen ve "12 Eylül filmleri" olarak adlandırılan kategori içinde değerlendirilmektedir. 1980'li yıllardan başlayarak darbe sürecini, darbe sonrası yaşananları, darbenin etkilerini doğrudan ya da dolaylı olarak ele alan bu filmler zaman zaman süreci yeterince anlatamamakla, soyut olmakla ve toplumdan kopuk tek boyutlu kahramanlara sahip olmakla eleştirilmiştir. Özellikle 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren 80 öncesi terörü ve darbenin etkilerini anlatan filmlerde bir artış olduğunu ve Türkiye'nin siyasi bir döneminin ilk defa sinemada bu kadar fazla yer bulduğunu belirten Hilmi Maktav bu filmlerin yenik, çaresiz, toplumdışı kahramanlara sahip olmaları ve dönemi sorgulamakta yetersiz kalmaları nedeniyle genellikle başarısız olduklarını belirtmektedir. Örneğin 12 Eylül öncesindeki Türkiye'yi bir avlanma sahası olarak betimleyen *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1988), daha çok "aydının yalnızlığı" temasına ve psikolojik yıkım sürecine dayanırken, *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988) soyut bir sistem eleştirisine dönüşmüştür (Maktav, 2000: 79-80). Çelenk'e göre 12 Eylül darbesiyle ilgili film ve dizilere yöneltilen eleştirilerin bir kısmı "temsil edilemezlik" düşüncesiyle bağlantılı olabilir. Adorno'nun Auschwitz'den sonra şiir yazmanın barbarlık olduğu yönündeki görüşlerine benzer bir etik problemden hareket eden bu düşünce biçimi, travmanın estetik bir anlayış çerçevesinde ticarileşmesine ve seyirlik hale gelmesine yönelik bir tepkiyi ifade etmektedir (Çelenk, 2010: 186-188).

<sup>52</sup> 80 sonrası kuşağın belleksizleşmesi ve bir tür kayıp kuşak olduğu yönündeki görüşler (Bora, 2002) daha çok toplumsal ve politik kırılma onların, söylem alanından dışlanmış olmasıyla ilişkilidir. Bu anlamda filmin kuşaklar arası ilişkileri odak alması, toplumsal belleğin biçimlendirilmesiyle bağlantılı bir durumdur.

<sup>53</sup> Geçmişe ve toplumsal hafızaya yönelik ilgi artışı, tarihin hızlanmasıyla (Nora, 2006) ve modernleşme ideolojisinin kriziyle (Huysen, 1999) ilişkilendirilmektedir. Huysen'e göre son dönemde geçmişe, toplumsal ve kültürel belleğe yönelik tartışmalar yoğunlaşmış; hem bir bellek yitimi olduğundan, hem de anımsama arzusundan ve bellek saplantısından söz edilmeye başlamıştır.

hatırlaması gerektiği ve geçmişin tartışma alanına nasıl dâhil edildiği önem kazanır (Sancar, 2010: 46-48).<sup>54</sup> Geçmiş bellek tarafından o anın ihtiyaçlarına göre sürekli yeniden şekillendirilmekte ve içinde bulunulan anı meşrulaştırmaktadır. Bu durum belleğin geçmişe ait olduğu halde bugüne de hizmet ettiğinin bir göstergesidir (Özyürek, 2001: 8-9). Bu bağlamda baba ve oğul arasında filmin ilk yarısında gerçekleşen hesaplaşma, ailenin ve benliğin parçalanmasına yönelik kaygıları ortaya koymaktadır. Başlangıçta Hüseyin Efendi'nin Sadık'la yüzleşmekten kaçınması ve onu gördüğü yerde yokmuş gibi davranması, parçalanmaya yönelik bu tehdit algısını görünür kılmaktadır. Geçmişte baba ve oğul arasında yaşanmış olan ve Sadık'ın evi terk etmesiyle sonuçlanan konuşmanın hatırlanması, travmayla yüzleşme yolundaki ilk adımdır:

Sadık: Hiç bir şey görmüyorsun. Hiçbir şey duymuyorsun baba. Dünyada ne oyunlar döndüğünün farkında bile değilsin. Sermayenin kölesi olmuşsun.

Hüseyin Efendi: Hiçbir şeyin kölesi değilim ben. Lafını bil de konuş.

Sadık: Tabii. Sen koskoca Hüseyin Ağa'sın değil mi? Emrinde köleleri olan.

Hüseyin Efendi: Terbiyesiz. Senin köle dediğin o hepsi bizim insanımız.

Hangisinin sigortasını şeyini eksik ettik ha. Hangisini soframızdan ayrı tuttuk.

Hiçbiri senin ettiğin nankörlüğü etmedi.

---

Bellek geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bağın kopmaya başladığı bir noktada zamana tutunmanın bir gereği olarak belirmiştir (Huyssen, 1999: 17-18).

<sup>54</sup> Hafızanın toplumsal ve siyasal yönüyle ilgili çalışmalar hafızanın geçmişteki olayların zihinde yeniden canlandırılmasından ibaret olmadığına ve içinde bulunulan anın dinamikleriyle ilişkili, değişken bir süreç olduğuna işaret etmektedir. Nora'ya göre "Hafıza içerikten çok bir çerçevedir... varlığından çok kullanılma biçimiyle değer taşıyan bir olgudur" (2006: 10). Assmann da bireylerin anılarını kurgulayan çerçeveye bağımlı olduklarını belirtmektedir. "Bir insan -ve bir toplum- geçmişi sadece bağlantı kurduğu ilişki çerçevesinde yeniden kurabiliyorsa bu ilişki çerçevesinin dışında kalan her şeyi unutacaktır" (Assmann, 2001: 40). Ulusal hafızanın kurgulanması sürecinde hangi olayların toplumsal çerçeveye dâhil olacağı bazen toplumun kendi tercihleriyle, bazen de yukarıdan dayatmalarla belirlenir. Sancar'a göre her iki durumda da unutmadan çok bastırmadan söz etmek daha doğru olacaktır (2010: 53).

Babanın iktidarını sorgulayarak kimliğini istikrarsız ve tutarsız kılmaya yönelik bir tehdidi gözler önüne seren bu konuşma, toplumdaki antagonistik bölünmeyi simgelemekte<sup>55</sup> ve “uyum içinde çalışan beden olarak toplum” fikrinin kırılma anına işaret etmektedir.<sup>56</sup> Liberalizme eklemlenen toplum kesimleriyle, sol hareketten yana tavır alan toplum kesimleri arasındaki siyasi-ideolojik kutuplaşma, baba-oğul mücadelesiyle görünürlük kazanır: babasını “sermayenin kölesi” olmakla suçlayan Sadık, ziraat mühendisi olup topraklarının başına geçmek yerine gazetecilik okuyarak siyasal mücadeleye katılmayı tercih etmiş, babanın iktidarına, Yasa’ya karşı gelmiştir.

Bu noktada Umut Tümay Arslan’ın 1970’li yılların erkek filmlerini incelediği çalışmasında yaptığı tespitin, *Babam ve Oğlum*’daki erkek karakterin durumuna da uyarlanabileceğini belirtmek gerekir. Buna göre bu filmlerde “geçmişte yaşanan acılar ve haksızlıklar, kaybedilenler hemen her zaman baba oğul hikâyesine aktararak anlatılır... babanın (maddi ya da kavramsal) varlığı her zaman bir problemdir... varlığı ya çok eksik ya çok fazladır... Erkek filmlerindeki önemli meselelerin başında bu çatışmalı duygunun, baba oğul arasındaki güç dengesizliğinin

---

<sup>55</sup> 12 Eylül darbesi sonrası oluşan otoriter rejim, 1980 öncesinin bölünmüş ve kutuplaşmış toplumunu, çelişkilerinden arındırarak bir uyum fikri altında yeniden örgütlenme amacı taşır.

<sup>56</sup> Hastalık metaforuna karşı organları uyum içinde çalışan beden olarak toplum fikri, Cumhuriyet kadroları açısından ideolojik fantazinin *jouissance*/keyif üreten yüce nesnesidir. Ancak toplumdaki çatışma, devletin sağlıklı bedeni yaratamadığını kanıtlar. Kaptanoğlu farklılıklarıyla, çatışmalarıyla birlikte yaşamasına izin verilmeyen ve bir fantaziye gerçekleştirmek için bir arada tutulan toplumun kendi bedenine yabancılaştığına dikkat çeker. Toplumsal beden travmatik izlerle dolmuştur (Kaptanoğlu, 2010: 238).

çözümüne kavuşturulması gelmektedir” (Arslan, 2005: 10-11). Öznedeki bölünme, babanın varlığının bir fazlalık olarak belirlediği noktada açığa çıkar:

Sadık: Adım Sadık, abiminki Salim.

Hüseyin Efendi: E ne olmuş? Benimki de Hüseyin. Allah Allah.

Sadık: Neden bu isimleri koydun bize baba. Bu kadar mı korktun ta en başından bizden? Bu kadar mı yön vermek istedin hayatımıza, bize. Ben kendi yolumu bulmak isteyince de...

Hüseyin Efendi: Senin yol dediğin... Biz seni ziraat okuyasın diye gönderdik İstanbul'a, anarşik olasın diye değil.

Sadık: Hah, tam da bunu diyordum işte baba. Beni okumaya gönderdin değil mi? Ziraat Fakültesine. Başka tercih yok. Okuyup mühendis olacaksın, çiftliğin başına geçeceksin. Burada kalıp Birgül'le evleneceksin. Hayatımı, okulumu, her şeyimi sen seçtin. Ben bundan nefret ettim biliyor musun baba?

Travmatik geçmişin çözülmeyi ortaya koyduğu bu noktada filmin çatışmayı aile içine çektiği ve 12 Eylül süreciyle görünür hale gelen toplumsal yarılmanın hegemonik iktidar söylemi içinde kapandığı görülmektedir. Filmin bu söylemi kurma biçimlerinden biri Sadık'ın, ölmeden önce oğlunu babasına emanet etmek istemesi etrafında gerçekleşir. Baba ve oğul arasında geçen konuşma, toplumsal fantazi alanına, bir eve ve bütünlük ihtiyacına karşı duyulan özleme işaret etmektedir:

Sadık: Bana gittin diyorsun ha baba. Ben gitmedim. Gidemedim. Kalamadım da ama. Evim nerede bilemedim. Çünkü aklımın bir tarafında, bir köşesinde hep sen vardın. Seninle bu, bu olmamışlık, bu küslük... İnsanın dönebileceği bir evinin olmaması ne demek biliyor musun baba? Elimi nereye atsam kurudu. Karım öldü. Bir zamanlar aynı yola baş koyduğum arkadaşlarım reklâm şirketlerinde. İktidar borazanı çalan adamlar acıyıp bana iş verdiler. Köpeğe kemik atar gibi. Kendilerini temizlemek, ruhlarını temize çıkarmak için. Dur. Konu bu değildi. Ben başka bir şey diyordum. Hah tamam ev diyordum. Baba buraya neden geldim biliyor musun? Deniz'e bir oda ver. Onu yanına al. Burada büyüsün. Bir evi olsun. Gidecek başka hiçbir yeri yok.

Babanın eksikliğini ifade eden, “olmamışlık”, “küslük” gibi sözcükler, babanın aslında simgesel alanda Babanın-Adı sıfatıyla hala hüküm sürdüğü bir durumu gösterir. Sadık bu dünyanın dışına çıkarak narsistik tamlık arzusunu gerçekleştirmek istemiş ancak yeni bir eksiklik duygusuyla karşı karşıya kalmıştır. Burada kullanılan mağlup dil, aynı zamanda solun mağduriyet hissine ve etkinlik kaybına işaret eder.<sup>57</sup> İktidar karşısında “özne-lik kaybı, özne olma potansiyelinin kaybı, özneliğe –son kertede: ‘kendi’liğe-şefkat göstererek telafi ediliyordur” (Bora, 2005: 46).<sup>58</sup> Sadık eksikliği ve şefkat ihtiyacını çocukluğa dönerek gidermeye çalışacaktır. Sadık’ın çocukluğa dönme arzusu hem travmayı maskeleyen, hem de onu görünür kılan bir işlev üstlenir.

Filmin toplumsal fantaziyi baba üzerinden kurduğu ikinci nokta, Sadık’ın ölümünden sonra oğlunun ölümünden kendisini sorumlu tutan Hüseyin Efendi’nin, ailenin kadınları tarafından bundan sorumlu olmadığı yönünde ikna edilmesidir. Bir iç hesaplaşma yaşayan Hüseyin Efendi, travmatik geçmişi geri çağırarak kaybı kendisine mal eder.<sup>59</sup> Böylece o da bir kurbana dönüşür. Oğlunun gidişi karşısında sesini çıkaramayan anne ve Hüseyin Efendi’yle sürekli çatışma içinde olan teyzenin buradaki rolü, babanın otoritesini yeniden tesis etmektir. Annenin “Hüseyin toplu

---

<sup>57</sup> 12 Eylül’ün hem toplumun bütünü üzerinde, hem de özel olarak Türk solu üzerinde travmatik bir etkisi olduğunu belirten Kaptanoğlu’na göre sol düşünce açısından darbeyi travmatik kılan temel etken, devletin verdiği cezanın toplum tarafından sessizce onaylanmasıdır. Halkın devrimden çok otorite, güç, iktidar ve düzen istediği gerçeğiyle yüzleşen Türk solu, halkı kaybetmenin ruhunda açtığı büyük boşlukla ortada kalmış, benlik saygısını yitirmiştir (Kaptanoğlu, 2005: 73-74).

<sup>58</sup> 12 Eylül süreci sonrasında sol düşünceye yayılan sinizm, film boyunca Sadık’ın karamsar ve alaycı sözlerinde ifadesini bulur. Bu bağlamda Sadık açısından pasif ve teslimiyetçi bir tutum söz konusudur.

<sup>59</sup> Kayıp, egonun suçlu, değersiz görülmesine ve cezalandırılma talebine (Freud, 2002: 246) yol açmıştır.

kendini. Başımızda babamız sen kaldın bir tek. Bak, el kadar torunumuz var” sözleri güçlü-kurtarıcı baba figürünün yeniden inşasına işaret eder. Teyze ise babanın geçmişte yaşananlara ve Sadık’ın gidişine engel olamayacağını kanıtlamak üzere bir mizansen kurgular: Sadık’ı simgeleyen Salim, engel olarak önünde duran babasını yıkarak geçer. Bu sahnedeki aşırılık,<sup>60</sup> filmin melodramatik yoğunluğunun artmasına, başlangıçta Sadık’tan yana kurulan mazlumluk söyleminin babaya kaydırılmasına ve kahramanın çektiği acının ifade edilebilir olana dönüştürülmesine hizmet etmektedir.<sup>61</sup> Böylece filmdeki kadın karakterler, şefkatin erkeklere yöneltilmesinin bir aracı haline gelirler.<sup>62</sup> Burada babanın mazlum olarak konumlandırılması “kötülük”ün dışsal bir öğeye dönüştürülmesine ve Yasa’nın tekrar tesis edilmesine giden sürece eşlik eder. İktidarını geleneksel kültürel sembollerin savunucusu olarak kuran güçlü kurtarıcı baba figürü, toplumsal fantazinin aile temelinde gerçekleştiği bir dünyayı yeniden ortaya koyar.

### 3.3.2 Eve Dönüş

Ryan ve Kellner’a göre 1970’lerin sonu ve 1980’lerin başından itibaren, Hollywood’da “melodramın dönüşü” olarak adlandırılan bir süreç başlamıştır. Bu

---

<sup>60</sup> Aşırılık, müziğin kullanımı aracılığıyla da desteklenir. Müziğin temposu ve şiddeti giderek yükselirken hareketin ağır çekimde verilmesi karakterin yaşadığı duygusal durumu ortaya koyar.

<sup>61</sup> Hassas, kadınsılaştırılmış erkek imgelerinin ataerkil yapıların yerinden edildiği, iktidardan yoksun kılındığı anlamına gelmeyeceğini belirten Rowe, bunun erkek iktidarının yeniden üretimi olarak da değerlendirilebileceğine dikkat çekmektedir. Buna göre, melodram kültürü toplumsal ve kültürel iktidardan dışlanan erkekleri kurban olarak sunarken şefkatin erkeklere yönlendirilmesi yoluyla erkek iktidarını yeniden üretmektedir (Rowe, 1995: 185-191).

<sup>62</sup> Bu mizansen, baştan beri Hüseyin Efendi’yle çatışma içinde olan teyzenin kurgulanmış olması, melodramatik yoğunluğu ve Hüseyin Efendi’ye yönelik şefkati artıran bir unsur haline gelmiştir.

yeni melodramatik eğilimi “ekonomik ve toplumsal güvensizliğin hüküm sürdüğü bir dönemde, izleyici kitlelerinin sağlam duygusal ve ailevi bağlara ilişkin temsillere duyduğu gereksinimin göstergesi” olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Ryan ve Kellner’ın deyişiyle; “Gerçek toplumsal güvenliğin olmadığı yerde duygusal güvenlik aranacaktır” (Ryan ve Kellner, 1997: 253). Benzer biçimde aile ya da cemaatlere yönelik ilgi artışının değişen dünyadaki güven arayışıyla ilişkisine dikkat çeken Harvey de, evin benlik duygusunun yaratımında önemli bir işlevi olduğunu söylemektedir (1999: 326). Böylelikle geleneksel ailenin yüceltildiği filmler ortaya çıkmıştır.

*Babam ve Oğlum*’un evle ve aileyle kurduğu ilişki, benzer bir güvenlik ve şefkat ihtiyacına işaret etmektedir. Bu bağlamda film, Asuman Suner’in “çocukluğun mutluluk mekânı olarak taşra” betimlemesine uygun bir içerik taşımaktadır. Sadık onun için parçalanmanın, acının ve şiddetin mekânı olmuş İstanbul’dan, mutluluk mekânı olarak tarif edilen Ege kasabasına geri dönmüştür. Filmde fotoğraflar ve anılar aracılığıyla sık sık geçmişe, çocukluk günlerine göndermeler yapılır. Suner bu noktada şu tespitte bulunur:

... yeni Türk sinemasının nostalji filmlerinde anlatı yapısı gizil bir önce/sonra ve iç/dış karşıtlığı üzerine kuruludur. Filmlerde kurulan ‘mutluluk’ atmosferi önceye aittir, geriye dönük olarak bir dönemi ‘mutluluk çağı’ olarak kuransa bizatihi onu izleyecek olan kötülüğün kendisidir. Mutluluk çağının sona ermesi, masumiyetin (çocukluğun) kayboluşu daima dışarıdan gelen bir müdahaleyle olur (2006: 61).

Taşranın sesi, oraya ilişkin ümidin diri tutulduğu, kırılğanlık olarak geçmişe yönelen bir sestir. Bu anlamda taşra modern öncesi bir dünyanın tortusu olarak

nitelendirilmektedir (Çiğdem, 2010: 102-105). Taşradaki değer, şehirle yani merkezle olan gerilimle ilişkilidir ve “modernleşmenin şiddetine karşı tahammül ve yumuşama alanları, modernleşmeyle baş etmenin zengin tecrübeleri” bu gerilimde gizlidir (Bora, 2010: 63). Ancak muhafazakâr ideolojiyle eşleştirilen ve geleneksel unsurların taşıyıcısı olarak görülen taşra, şehir kültürünün her yere nüfuz etmiş olmasından dolayı “asl”ından hayli uzaklaşmıştır artık. Bu nedenle taşranın bozulmamış olduğu düşüncesi nostaljik bir tutumdur ve nostalji, muhafazakâr taşra romantizminin bir parçası haline gelmiştir (Bora, 2010: 54). Sadık’ın arkadaşı Özkan’la yaptığı konuşma taşra romantizmini, “asıl” olana, “bozulmamış” olana dair özlemi<sup>63</sup> ve sığınma arzusunu ortaya koymaktadır:

Özkan: Durgun gördüm seni biraz.

Sadık: Haklısın, biraz.

Özkan: Böyle şehirden indim köye midir, yabancılaşma mıdır nedir? Öyle deme inanmam. Buralar senin memleketin.

Sadık: Memleket, ev, yurt... Bu günlerde bunların anlamını bir kere daha düşünür oldum Özkan. Ben bu memleket için savaştığımı düşündüm hep. Ama bu memleketin, umurunda bile değildi.

Özkan: Bugünlerde çok insan böyle düşünür oldu galiba. Hatırlıyor musun? Buralardan gitmenin hayalini kurardık seninle. Sen gittin, ben yapamadım. Sana bir soru soracağım Sadık. Sen hiç olmazsa denedin. Denemeye korkmuş biri için çok şey kaybettim diyebilir misin? Gerçekten merak ettiğim için soruyorum.

Herhangi bir mecazi anlam yok altında. Yani bütün bu olanlardan sonra sana bir şans daha verilseydi yine gider miydin yoksa kalır mıydın?

Sadık: Bilmem, şey derdim herhalde. Sahip olduklarımı yanımda götürebilmeyi dilerdim. Ya da oradakileri buraya getirebilmeyi. En kötüsü de ne biliyor musun

Özkan? Arada kalmak. Ben ne gidebildim ne de kalabildim.

Film geleneksel ve kişisel ilişkilerin, kültür ve inanç örüntülerinin hayata anlam verdiği, insanları bir arada tuttuğu dünya tasarımı sunması (Ahıska, 2010:

---

<sup>63</sup> Benzer bir öz arayışı, Sadık’ın Ege şivesiyle yaptığı bir konuşma sonrasında abisi Salim’in “Bizim gibi konuştu... aslını inkar etmez Sadık” sözlerinde de kendisini gösterir.

244), “kahramanlık etiğinin, ahlaki tutarlılığın ve etik kesinliğin geçerli olduğu bir altın çağın, erdem ve eylem, sözcükler ve şeyler ya da, işlev ve varlık arasında gediğin bulunmadığı bir dönemin geçmişte varolduğunu” varsayması (Stauth ve Turner, 2005: 87) ve “dünyada yuvasız kalma” (Bora ve Onaran, 2004: 235) duygusuna seslenmesi bağlamında nostaljiktir.<sup>64</sup> “[D]önülen yer, taşra değildir; bir mekân olarak hiç değildir. Bir vakitler, taşraya karşı duyulan içerlemenin paylaşıldığı insanlardır olsa olsa. Yenik, anlayışlı ve neden dönüldüğünü soran insanlar...” (Çiğdem, 2010: 107).<sup>65</sup> Arada kalmış olma durumu ve Sadık’ın kasabadaki eski arkadaşlarıyla ve eski sevgiliyle olan sahnelerine eşlik eden kayıp duygusu, filmin nostaljik yanını güçlendirir. Yaşanan hayal kırıklığı, Sadık’ın arkadaşına sarf ettiği “Memleket, ev, yurt... Bugünlerde bunların anlamını bir kere daha düşünür oldum Özkan. Ben bu memleket için savaştığımı düşünürdüm hep. Ama memleketin umurunda bile değildi” sözlerinde kendini gösterir. Özne bastırılmış geçmişten ve kayıp duygusundan dolayı melankoliktir. Yaşananlar romantik birer ideal haline

---

<sup>64</sup> Nostaljik paradigmanın zorunlu olarak muhafazakâr olması gerekmediğini belirten Stauth ve Turner nostaljinin çağdaş toplumun eleştirisi biçiminde de işlev görebileceğini söylemektedir. Nostalji bu yönüyle “örgütlü toplumsal ilişkilerin yapaylığını modern öncesi toplumun organik niteliğiyle karşılaştırarak modernliğin ideolojik bir eleştirisini de sağlayabilir. Bu bağlamda nostalji ve melankoli muhalif sistemlerin ve ütopyaların kurgulanmasına da hizmet edebilir (Stauth ve Turner, 2005: 95-102). Nostaljinin etik ve estetik bir başarısızlık olarak görülmesi ise “kişisel sorumluluktan feragat etmek, suçlardan arınarak eve dönmek” noktasında gündeme gelir (Boym, 2009: 15). Modern hayatın kaotikliğinden taşraya sığınmak anlamındaki nostaljik tutum, psikanalitik bir regresyona işaret eder (Çiğdem, 2010: 106). Bu açıdan değerlendirildiğinde nostaljik tutum muğlaktır ve melankoli hem özgürleştirici hem de yozlaştırıcı olmak üzere birbiriyle çelişkili iki farklı görünüm sergileyebilir (Stauth ve Turner, 2005: 101).

<sup>65</sup> Yersiz yurtsuzlaşma burada bir inanç ve değer sorunu olmaktan çok maddi, tarihsel ve politik nedenlere sahip bir olgudur. Unutuşlar, sert ve keskin kırılmalar, tutulamayan yaslar insanların kendilerini ve dünyayı anlamlandırmalarını zorlaştıran ve kişisel ve toplumsal düzeyde güç kaybı yaratan durumlardır (Bora, 2010: 231).

gelmiş, verilen mücadele boş bir çaba olarak kalmıştır. Bu durum bizi filmin ideolojik fantaziye kurduğu noktaya geri götürür. Çünkü Boym'un da belirttiği gibi “nostalji bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur ama aynı zamanda insanın kendi fantazisiyle arasındaki aşk ilişkisidir” (2009: 14). Bu bağlamda filmde oldukça belirgin bir biçimde öne çıkan ve ideolojik fantaziye mümkün kılan “mutluluk mekânı olarak ev” metaforunu daha ayrıntılı olarak çözümlemek gerekirse Nurdan Gürbilek'in bu konudaki tespitlerine bakmak yerinde olacaktır. Gürbilek, Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası*'ndan hareketle evin bir “mutluluk mekânı” olduğu fikrini tartıştığı yazısında, evin düş kuran çocuk için koruyucu sınırlar oluşturduğu, anıların ve düşlerin barınağı olarak işlev gördüğü fikrini ortaya koymuştur (2004b: 61). ... “dışarıda, karanlıkta ve yalnız olan için evden yayılan ışık, o anda kendisinin yoksun olduğunu düşündüğü her şeyin timsali gibi parıldar.” Sokak ve ev, iç ve dış, karanlık ve aydınlık arasında bir karşıtlık ilişkisi kurulmuştur. Buna göre “dışarı karanlık, tehlikeli; içerisi aydınlık, emin” olarak tarif edilir (2004b: 63). Ama aslında bunun tersi de mümkündür: Işık dışarıdadır; evse karanlık olandır. “Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an”, bu mutluluk mekânı “ömür boyu bize eşlik eden mutluluk imgelerimizin olduğu kadar, kurtulmak için hep çaba harcayacağımız korkularımızın, dağıtmak için her yolu denediğimiz iç sıkıntımızın da kaynağı, kaynağı değilse bile ilk sahnesi” haline gelecektir (Gürbilek, 2004b: 63-64).

Suner'in ve Gürbilek'in tespitlerinden yola çıkarak ev metaforuna baktığımızda Sadık için evin her iki anlamı da barındırdığını görürüz. Sadık'ın çocukluk hayalleri, mutlu bir aile imgesi üzerine kuruludur. Ancak baba ve oğul

arasındaki karşıtlık, bu imgenin parçalanmasına neden olmuş; böylece sığınacak, güvenli, mutlu bir yuvayı temsil eden ev, aynı zamanda babanın iktidarının da simgesi haline gelmiştir. Filmde eve dönüşün, saflığa ve masumiyete dönüşle özdeşleştirilmesi, baba-oğul çatışmasının yerini, koruyucu bir baba figürüne duyulan arzuya bırakmasına neden olmuştur. Ancak Sadık'ın hastalığı, bütünlük fantazisini bozan şeydir; bir anlamda imkânsız olanı niteler. Melodramatik anlatının temel unsurlarından biri olan “çok geç” duygusuna seslenir ama aynı zamanda aileyi bir araya getiren şeydir de. Arzunun imkânsızlığı, fantazinin yeniden kurulabilmesini sağlayan unsur haline gelir. Bütüne duyulan özlem, her şeyden daha baskındır.

### 3.3.3 Mazlumluk-Çocukluk

*Babam ve Oğlum*'da melodramatik anlatının temel dayanak noktalarından birini oluşturan çocuk karakter, mazlumluk söyleminin parçası olma yoluyla toplumsal acının metaforu olarak işlev görmektedir.<sup>66</sup> Çocuk figürü burada ideolojik unsurları sabitleyen, dikişleyen unsurdur ve Nurdan Gürbilek'in gözü yaşlı çocuk posterini üzerine söyledikleriyle oldukça benzer nitelikler taşımaktadır:

Ağlayan çocuk posterini toplumun kötü yazgısını sevmeye çabasındaki yeni bir evrenin habercisiydi. 80'lerde yaşanan acı patlamasının ilk örneklerinden biri... Türk toplumu, askeri bir darbenin ardından, adil olmayan bir siyasi iktidarın karşısında kendisini bir kez daha çocuk konumunda bulmuş; bu yazgıyı bir kez daha sevmek zorunda bırakılmıştır... Acılı çocukta kendi kudretsizliğinin izlerini bulan, bu güçsüzlüğü bir kez daha bir milli erdeme dönüştürmeye

---

<sup>66</sup> Çocuk karakteri aynı zamanda Sadık'ın mazlumluğunu güçlendirir. Sadık, hem 12 Eylül süreci nedeniyle hem de karısını kaybettikten sonra çocuğunu tek başına büyütmüş olması nedeniyle mazlum konumundadır.

çalışan, maruz kaldığı acıyı bu kalıbın içine yerleştirmeye hazır bir toplum (2004a: 43).

Gürbilek'e göre "insanlar kendilerini zalim (dolayısıyla da suçlu) bir yetişkin olarak çocuğun karşısında değil, mazlum (dolayısıyla da mağdur) bir çocuk olarak onun yerine" koymaktadırlar (2004a: 39). Kendi acılarının simgesi haline gelen bu çocuk, insanların aslında kendilerine acımalarının bir göstergesi olmuştur. Bu noktada "çocuk yüzü, büyüklerin kendi acılarının en kestirme ifadesi olarak" belirir. Ama burada bir anlam fazlası vardır: "Aslında bu yüz bize acıyı değil, hak etmediği halde acıya maruz kalmış olmayı anlatır. Masum olduğu halde mağdur olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yasanın kurbanı olmanın simgesidir orada çocuk" (Gürbilek, 2004a: 39).

Bu yönüyle çocuğun anlatıda önemli bir işlevi vardır: Parçalanmış aileyi bir araya getirmek ve kaybı telafi etmek.<sup>67</sup> Dedenin iktidarı karşısında saflığı ve masumiyeti temsil eden Deniz, zor olsa da Hüseyin Efendi'nin sert tavrını kırarak onunla ilişki kurmayı başarmıştır. Sadık'ın İstanbul'dan baba evine döndüğü gün Deniz'le aralarında geçen konuşmalar bu durumun göstergesidir:

Sadık: Neler konuştuk say o zaman.

Deniz: Eve gittiğimde hiç soru sormayacağım. Uslu duracağım. Eğer siz kavga ederseniz üzülmeceğim. Çünkü dede biraz değişik birisi. Herkes çok kalabalık. Çok büyük bir aile. O bizim ailemiz ama onların problemleri var... Amcama niye böylesin diye sormayacağım. Çünkü amcam yani senin ağabeyin hepimiz gibi değil. Biraz yavaş anlıyor her şeyi ama çok iyi birisi. Çocuklarla kavga etmeyeceğim. Dedeme o beni sevene kadar dede demeyeceğim. Belki baştan beni sevmez. Ama üzülmeceğim. Ama sonra severse ona dede diyebilirim.

---

<sup>67</sup> Film bu açıdan daha önce sözü edilen *Ayşecik*, *Sezercik* gibi Yeşilçam dönemine ait çocuk karakterlere dayalı melodramlarla benzerlik taşır.

Melodramatik dokunaklılık, film boyunca Deniz'in masumiyetini vurgulayan ve his dünyasıyla ilişki kuran bu sahne ve buna benzer diğer sahnelerle mümkün kılınmaktadır. Deniz, Sadık ve Hüseyin Ağa arasındaki ilişkiyi dönüştürerek travmayla başa çıkmayı sağlayan, kaybın yerine geçerek narsistik yaralanmayı ortadan kaldıran bir figür haline gelir. Gürbilek'e göre bu anlatım biçimi, popüler edebiyatta sık sık karşımıza çıkan bir durumdur:

... bütün (bu) romanlar büyükleri doğru yola çağıran, kalbi buz tutmuş ihtiyarların kalbini kazanan, haylaz zengin çocuklarını ıslah eden, cin gibi akıllı, ince duygulu, iyi huylu yoksul çocuğun zaferiyle sonuçlanır. Büyük laflarla, manidar cümlelerle, hep dolu dolu konuşan bu büyümüş de küçülmüş çocuklar bize büyüklerin avutulmaya muhtaç, çocuklarınsa avutmaya kadir olduğu bir dünyanın kapılarını aralar. Bir şey daha yaparlar: bize erken yaşta maruz kalınan yokluğun, çocuk yaşta çekilen çilenin, yaşamın başlarında göğüslenen kötülüğün iyileştirici bir yanı olduğunu; acıdan erdem, yokluktan onur, kötülüğün iyilik doğacağını müjdelerler. Bu romanların değişmeyen yanı da budur. Koşullar ne kadar kötü olursa olsun, azmi sayesinde yokluğu aşacak, şerefli, haysiyetli, örnek bir insan olacaktır çocuk (2004a: 40-41).

Bu durum bir anlamda toplumsal acıların dindirilmesi, mağduriyetin giderilmesi anlamına gelecektir. Bu noktada sabretme ve çile çekmenin yüceltiği bir yaklaşım ortaya konmuş olur ve mazlum olanın her zaman bu durumdan kurtulma olasılığına sahip olduğu iması yapılır. Ancak Gürbilek'e göre bu durum gerçeği perdeleme riskini beraberinde getirir. Çünkü Adorno'nun sözleriyle "Şahane mazlumların yüceltilmesi, sonuçta, onları mazlumlaştıran şahane sistemin yüceltilmesinden başka bir şey değildir" (akt. Gürbilek, 2008: 111). Burada ortaya konan acıklılık hissi üzerinde durmak gerekir. Franco Moretti "acıklılık hissi kızmanın tam tersidir" der. "Kızgınlık ayırır; gözyaşları birleştirir." Ardından "Peki

ama bizi kiminle birleştirir?” sorusunu sorar. Bunun yanıtı başkahraman ya da kurban değildir; farkında olmadan ötekilere yani hayatta kalanlara yaklaşırız. Topluca ağlamak öfkeleri, haksızlıkları, suçları temizlerken “kolektif bir birbirini aklama ritüeli” haline gelir. Yani modern dünyanın temel özelemlerinden birini, bir uzlaşı özelemini ifade eder (Moretti, 2005: 209). Çocuk kahraman, filmin bu uzlaşı özeleminin temsilcisidir. Filmin sonunda dedesi, babaannesi ve diğer aile fertleriyle birlikte babasının çocukluk görüntülerinin olduğu bir filmi izleyen Deniz, babasını kaybetse de aileyi bir araya getirmiş; toplumsal simgesel düzendeki bütünleşme, bu düzeni yaran Şeyin ayrıştırılıp dışsallaştırılması yoluyla gerçekleşmiştir.<sup>68</sup>

Sonuç olarak travmatik yarılmayı melodramatik unsurlar aracılığıyla gündeme getiren film, bir taraftan bastırılmış olanın açağa çıkması anlamında toplumsal bütünlük fantazisinin kırılma noktalarını ortaya koymakta, diğer taraftan masumiyete yönelik nostaljik bir özelemi dile getirmektedir. Bu noktada, toplumun söylem alanından büyük ölçüde dışlanmış olan gerçekleğin söylem alanına dâhil edilmesi, onun melodramatik hale getirilmesiyle mümkün olmuştur. Filmin melodramatik niteliği, ortak bir duyguya dayalı ortak bir öykünün benimsenebilmesini sağlayan Şeydir ve bu durum toplumsal keyfin/*jouissance*ın

---

<sup>68</sup> Filmin sonunda perdedeki çocukluk görüntüleri, bütüne duyulan özelemi ifade etmektedir. Freud’un çocukluk anılarına ilişkin söyledikleri bu konuda yararlı açılımlar sağlamaktadır. Buna göre hatırlama ve unutma iç içe geçmiş süreçlerdir. Freud bireylerin çocukluk anıları ve uluslarındaki arasında analogi kurar. Buna göre çocukluğa ilişkin anlamsız izlenimler, birtakım anlamlı izlenimleri ikame etmektedir. Bunu “perde anı” kavramıyla nitelendiren Freud, ulusun kendine ait mitlerini bireyin çocukluk anılarının perde anına benzetir (Freud’dan akt. Suner, 2006: 99). Bu da *Babam ve Oğlum*’daki ulusal acının, metaforik olarak aileye indirgenmesiyle benzeşmektedir. Sadık’ın çocukluğuna ait anılar, babasıyla olan çatışmalarının önüne geçer. Bu durum Hüseyin Ağa’nın “çocuklar babalarını hatırlamak istedikleri gibi hatırlarlarmış, değil mi Sadık?” sözleriyle de desteklenir.

açığa çıkmasına hizmet eder.<sup>69</sup> Filmin erkek karakterlere odaklanmış olması ise, kaybın ve yaranın daha çok erkeklikle ilişkilendirilmesine ve şefkatin erkek karakterlere yönlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Masumiyet özlemi ve çocuk kalmışlığın kutsanması biçimindeki nostaljik tutum, kaygı ve gerilimin sonlandırılmasına; erkek karakterlerin birer kurbanı dönüşmesi de toplumsal-simgesel düzenin yeniden kurulmasına imkan verir. Dolayısıyla film acıyla yüzleşerek toplumun geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bağ kurma ve toplumsal yarılmayı ortadan kaldırma ihtiyacına hizmet etmektedir. Ancak filmin travmatik olanla ilişkisi, geçmişle hesaplaşmadan çok, kaybın yerine geçebilecek olana dönük bir arayışla sonuçlanır. Bu anlamda film modernleşmenin yarattığı toplumsal gerilimleri, büyülü dünyaya ve taşrayla simgeleştirilmiş olan geleneksel bağlara dönüş yönündeki bir arzuyu gündeme getirerek ortadan kaldırmaya çalışmaktadır.

### **3. 4 Gönül Yarası: Kamusal Bir İdealin Çöküşü**

Hayatını öğrencilerine adanmış, yıllarını Doğu'daki köy okullarında geçirmiş idealist bir öğretmen olan Nazım, emekli olup İstanbul'a döndükten sonra ailesiyle ve kendisiyle bir hesaplaşma içine girer. Bu hesaplaşma aynı zamanda toplumsal idealler uğruna kişisel mutluluğunu feda eden birey fikri üzerine kuruludur ve film bu yönüyle *Babam ve Oğlum*'da olduğu gibi, aile içi travmayı toplumsal bir travmayla birleştirmektedir. Aile içi travma Nazım'ın oğluya ve kızıyla olan ilişkileri aracılığıyla aile bütünlüğünün kurulamaması temelinde ve bir erkeklik krizi

---

<sup>69</sup> Kaptanoğlu'nun da belirttiği gibi "Buradaki duygu yalnızca ortak sevinç, coşku anlamında değildir, hatta ortak huzursuzluk, acı ve vazgeçisten alınan haz, toplumsal *jouissance*'ın temel özelliğidir" (2010: 236).

çerçevesinde aktarılırken, bu travmanın arka planında yatan düşünce cumhuriyet ideallerinin çözümlenmesinin yarattığı hayal kırıklığıyla ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla travmatik yarılma, hem kendini bir özne olarak kurmaya çalışan birey fikri üzerinden erkeklik krizini, hem toplumsal alanda gerçekleşen ideolojik kırılmalarla temsil edilen bir “evsizlik/yurtsuzluk” halini ortaya koymaktadır.

### 3.4.1 Ev/Yuva

Film, Nazım'ın okuldaki son gününe dair görüntülerle açılır. Kamera yavaş yavaş eski, yıkık dökük okul binasına yaklaşır; içeri girer, neşeli bir şekilde Kürtçe şarkı söyleyen öğrenciler eşliğinde duvardaki panoda asılı Atatürk, Yaşar Kemal, Uğur Mumcu, Nazım Hikmet fotoğrafları üzerinde gezinir. Nazım tavanı akan sınıfta çocuklarla şakalaşır, onlara son öğütlerini verir; koşullar ne olursa olsun mutlaka okula devam etmelerini, onları tarlada çalıştırmak isteyenlere, başlık parası için evlendirmek isteyenlere karşı çıkmalarını söyler: “Size ‘bizim kaderimiz budur’ diyenlere inanmayın... Kaderinizi alt edecek olan sizlersiniz. Okumak cehaletten kurtulmak, dünyayı anlamaktır.” Daha sonra panoya yaklaşır ve fotoğrafları işaret ederek o insanların kendilerine yol göstereceğini vurgular. Bu anlamda milli bir bilinçten söz etmektedir. İradeye yapılan vurgu ise Cumhuriyet kadrolarının ilerleme anlayışını akla getirir. Nazım'ın idealist kimliğini sergileyen bu sahne, öğrencilerle birlikte çekilen bir hatıra fotoğrafıyla son bulur.

Bir sonraki sahnede filmin kadın kahramanı Dünya'yla tanışırız. Beyoğlu'ndaki bir pavyona çalışmak için başvuran Dünya, pavyon sahibi Haşmet'le

görüştürmektedir. İstanbul'a yeni gelmiş ve kızıyla birlikte bir otele yerleşmiştir. Haşmet pavyon işinin artık eskisi gibi olmadığından, Beyoğlu'nun sosyete, entel-dantel, öğrenci takımına kaldığından ve para kazanamadığından şikâyet ederek Dünya'nın konsomasyona da çıkması için ısrar etmektedir. Dünya bu durumdan hoşlanmasa da Haşmet'le anlaşmak zorunda kalır.

Filmin jeneriği Dünya'nın söylediği "Ayrılık ateşten bir ok" şarkısıyla açılır. Dünya'nın kameraya bakarak şarkı söylediği sahne, Yeşilçam döneminin kadın kahramana dayalı, şarkıcı filmlerini anımsatır. Acı ve keder duygusunun hâkim olduğu, sözleriyle birleşme/bütünleşme fantazisine seslenen şarkı<sup>70</sup> hüznü atmosferi güçlendirir ve Nazım bu şarkı eşliğinde evindeki kitaplarını, öğrencilerinin fotoğraflarını toplarlar; oğlu ve kızıyla birlikte çekilmiş eski, siyah beyaz fotoğrafı da yerleştirerek bavulunu kapatır. Bu nesnelere Nazım'ın kimliğinin kurucu öğeleri gibidir. Jenerik devam ederken, gece işten çıkıp oteline dönmeye çalışan ve taksicinin sözlü tacizine uğrayan Dünya'yı görürüz. Oteldeki odasında kızına bakan kadına parasını verir ve uyuyan kızının yanına uzanıp ona sarılır.

Filmin jenerikten önceki açılış sahneleri, eski düzenlerini, evlerini bırakıp yeni bir düzen kurma umuduyla İstanbul'a gelen iki ana karakteri tanıtır bizlere. Nazım için emekli olmak, bir aidiyet ilişkisi kurduğu köy hayatından ve öğrencilerinden kopmak anlamına gelmektedir. Köyde belli bir görev bilinciyle kendisine bir hayat kurmuş olan Nazım'ın köy halkıyla ve köyün ileri gelenleriyle

---

<sup>70</sup> Şarkının sözleri şu biçimdedir:

Ayrılık ateşten bir ok/ Nazlı yardan hiç haber yok/ Benim Derdim Herkesten çok/ Ben nasıl yanmayayım dağlar.

vedalaştığı sahne, onun konumu ve geride bıraktığı yaşantısı hakkında bir fikir vermektedir. Köydeki geleneksel otorite, öğretmen kimliği nedeniyle Nazım'ı yüceltmış ve bir anlamda iktidarını ona devretmiştir. Köyün dini önderi konumundaki Derviş Dede'den dualarını esirgememesini isteyen Nazım, onun "Senin benim duama ihtiyacın yoktur hoca. Dede de sensin derviş de... Sen bizim çocuklarımızın gerçek babasıdır. Sen öğretensin. Sen dedemizsin" sözleriyle uğurlanır. Bu noktada Nazım'ın hem bir öğretmen hem de bir baba olarak çocukları yetiştirdiğinin vurgulanması önemlidir. Çocukluk, geleceğe dönük tarihsel ve toplumsal bir inşa sürecini ifade etmekte ve yetişkinliğe ve yurttaşlığa doğru biçimlenme süreci olarak görülmektedir. Saybaşı'ya göre ulusun değişim ve gelişimini cisimleştiren, ütopyacı bir tahayyül figürü olan çocuk, Atatürk'ün projesinde ulus tasavvurunu mümkün hale getiren unsurlardan biridir. Atatürk'ün başöğretmen olarak görüldüğü ve çocuklara Latin harflerini öğrettiği fotoğraflara dikkat çeken Saybaşı bu imgelerin, ulusu kuran edimler olarak yorumlanabileceğini vurgulamaktadır (2011: 154-155). Kurtarıcı bir figür olarak kurgulanan ve bir baba gibi görülen Nazım da öğrencilerini değişimi ve bir toplum tasarımı hedefleyen bu ideoloji doğrultusunda yetiştiren ve onların geleceği değiştirebileceği inancına sıkı sıkıya bağlı olan bir karakterdir. Kürt kökenli çocuklara Türkçe öğretmesi, gerektiğinde köy halkıyla hem Türkçe hem de Kürtçe konuşarak birleştirici ve uzlaştırıcı bir tavır sergilemesi, ulus devlet projesi gereği daha önce görünür olmayan etnik farklılıkların bir eklemleme ilişkisi çerçevesinde Nazım'ın kişiliğinde temsil olanağına kavuştuğuna işaret eder. Çatışmalardan arınmış, yekpare bir kamusal alan tasavvuru, kaynaşmış bir toplum görünümü söz konusudur. Bu birlik/bütünlük tahayyülü çerçevesinde kimliğini kendini milletine adanarak kuran Nazım,

cumhuriyetin ideal aydın tipinin bir simgesidir ve vatan onun için ev/yuva anlamı taşımaktadır.<sup>71</sup> Halkı aydınlatma, bilinçlendirme ve modernleşme sürecindeki gecikmenin ortadan kaldırılması misyonuna denk düşen ve Nazım'ı aşkınlılaştıran bu idealist düzey, aynı zamanda Nazım'ın kimliğinin filmin ilerleyen sahnelerinde ortaya çıkacak olan ve simgeselleştirilmeye direnen travmatik boyutunu görünmez kılan şeydir.

İstanbul'a doğru yola çıkan Nazım'ın iç sesi aracılığıyla onun uzun ve zorluklarla geçen öğretmenlik hayatı hakkında bilgi sahibi oluruz. Töre cinayetlerine, hastalıklara, ölümlere, aşklara, yakılıp yıkılan köylere şahit olmuştur ve artık hayata dair öğreneceği yeni bir şey kalmadığını düşünmektedir. İstanbul'da çocukluğunun geçtiği mahallede arkadaşı Atakan vasıtasıyla bir ev kiralayan Nazım'ın gözünden sokakta çocukların top oynadıkları, kadınların kazanda çamaşır kaynattıkları mahalleyi izleriz. İstanbul'a gelir gelmez eski arkadaşlarının olduğu kahveye uğrayan Nazım, Atakan'la birlikte kiraladığı yeni evi görmeye gider. Ev, ölen Ermeni komşularına ait eski bir evdir. Evin odalarında dolaşırken Atakan'la çocukluk anılarını tazelerler. Kamera taş plaktan gelen bir sanat müziği parçası eşliğinde evin loş odalarında gezinir. Koltukların üstü örtülerle kaplıdır ve duvarlar evin eski sakinlerine ait siyah beyaz resimlerle doludur. Nazım geçmişin ruhunu taşıyan evine kitaplarını, çocuklarıyla olan fotoğrafını ve dedesinin İstiklal madalyasını özenle yerleştirir; öğrencilerinin yaptığı resimleri duvara asar. Bunlar

---

<sup>71</sup> Vatanseverliğe ve idealizme yönelik göndermenin karakterlerin isimleriyle de desteklendiği görülür. Bir İstiklal Savaşı gazisinin torunu ve bir öğretmen çocuğu olan Nazım, ismini şair Nazım Hikmet'ten alır; oğlu Nazım Hikmet'in oğlu Mehmet'le, kızı da Nazım Hikmet'in karısı Piraye'yle aynı ismi taşır.

benlik duygusunu yaratma ve düzeni tekrar kurabilme yönündeki girişimlerdir. Geçmişin parçaları bugünü kurgulayabilmek üzere göreve çağrılmaktadır. Simgesel düzenin manevi ilişkiler temelinde kurulduğu, yalın, bozulmamış bütünlüklü bir dünya sunan ve bu yönüyle Nazım'ın köydeki hayatını anımsatan mahalle ve kiraladığı eski ev, onun idealist kişiliği açısından sınımlanacak bir yer görünümündedir. Sanki gerçekliğin dışında büyüdü bir dünyadır burası.

### **3.4.2 Babasız Ev: Toplumsal Bütünleşme Söyleminin Parçalanması**

Bu ideal simgesel düzenin parçalanması Nazım çocuklarıyla bir araya geldiği noktada kendini gösterir. Oğluya ve kızıyla karşılaşan Nazım, bastırılan geçmişle yüzleşmek zorunda kalacak ve Nazım'ın bir baba olarak simgesel düzenin, Yasa'nın temsilcisi olma rolü sekteye uğrayacaktır. Nazım'ın ticaretle uğraşan ve bir beyaz eşya dükkânı işleten oğlu Mehmet, Nazım'dan oldukça farklı bir kişiliktir. Yıllar sonra bu dükkânda bir araya gelen baba ve oğul, tedirgin ve mesafeli duruşlarıyla dikkat çekerler; aralarındaki konuşma tek kelimelik soru cevap şeklinde ilerler ve uzun süredir birbirlerinden haber almadıkları anlaşılır. Nazım kızını Piraye'yi sorar; telefonunun değiştiğini öğrenir. Konuşma uzadıkça tedirginlik artar ve akşam yemeği konusunda sözleşerek birbirlerinden ayrılırlar. Mehmet'in evindeki yemek sahnesi ise bu sıkıntılı durumu daha da belirgin hale getirir. Babanın iktidarsızlığını gösteren bu sahnede Nazım'ın gelini ve kızını arasında mutfakta gizlice yapılan konuşma onun bir "fazlalık" olarak görüldüğünü anlatırken,<sup>72</sup> torununun Nazım'ın sorularına cevap

---

<sup>72</sup> Nazım'ın kızını Piraye ve gelini arasındaki konuşmalar şu şekildedir:

Gelin: Baban emekli oldu değil mi?

vermemesi, Nazım'ın boşanmış olan kızına “iyi ki çocuğunuz olmamış” yorumuna karşılık kızının “çocuğumuz olmadığı için boşandık biz” şeklindeki sözleri aile içindeki mesafeyi derinleştirir. Mehmet, ayrı oldukları uzun yıllar içinde, yalnızca dededen kalma evin satılması konusunda mektup yazmıştır babasına. Bu durumu Nazım'ın “Ev yüzünden bile olsa insanın evladından mektup alması güzel şey” şeklindeki serzenişinden anlarız.<sup>73</sup> Bu konuşma sırasında Nazım'ın bakışları kızı Piraye'ye doğru kayar. Kamera Piraye'ye yönelir, Piraye sessizdir. Köydeki öğrencilerinin “babası” olan Nazım kendi çocuklarına baba olamayışı, belki de artık ait olmadığı bir dünyaya, ait olmadığı bir gerçekliğe dönmüş olduğu gerçeği, bu sessizlikte ifadesini bulacaktır.

Evin satılması konusu, anlatı boyunca devam eden baba-oğul çatışmasının kurucu unsurlarından biridir. Nazım için evin manevi değeri kadar, orada oturan insanlar da önemlidir. İçindeki yoksullardan evden çıkmalarını isteyemeyeceklerini söyleyen Nazım, ahlaki doğruluğun ve vicdanın temsilcisi olarak mazlumların yanında yer alan, bir İstiklal Savaşı gazisinin torunu ve bir öğretmen çocuğu olarak babasının vesayetini sürdüren bir figürdür. Buna karşılık Mehmet, zihniyet yapısındaki değişime ve değer yargılarındaki kırılmaya işaret eden bir karakter olarak konumlanmıştır; ona göre ev, içinde oturanlar tarafından adeta istila edilmiştir ve babası bu konuda fazla yumuşak davranmaktadır. Bu noktada baba-oğul

---

Piraye: Evet, temelli geldi.

Gelin: Nerde kalmayı düşünüyor biliyor musun?

Piraye: Benim bildiğim bir ev tutmuş. Niye sordun?

Gelin: Hayır, bilmek istedim. Yani bizi düşünüyorsa biliyorsun oda durumu biraz şey de...

<sup>73</sup>Köydeki öğrencilerinin ona sürekli mektup yazacak olmaları, bir karşıtlık unsuru oluşturmaktadır.

çatışması, geç modernleşmenin ve hızlı kapitalistleşmenin yıkıcı yönüne, modernliğin dengesiz ve çelişkili karakterine dair ideolojik bir eleştiriye görünür kılar. Kapitalizmin 1980 sonrası hız kazanan gelişimi, ulusal-toplumsal ölçekte bir çözülmeyi ve toplumsal ruh halindeki değişimi beraberinde getirmiş; toplumcu görüş ve ahlaki eğiticiliğin, yerini bireyciliğe bıraktığı bir süreç ortaya çıkmıştır. Kentteki kutupsallıkların artmasına neden olan bu durum, önceleri ortak bir hayat vaadi etrafında birleşen insanların giderek ayrışması, zengin ve yoksul mahalleler arasındaki ayrımın keskinleşmesi ve ortaklık fikrinin geçersiz kılınması sonucunu doğurmuştur (Gürbilek, 2001: 68-69). Değer yargıları artık alım gücüne endekslenmiş, yalnızca para tasarrufuna değil arzu tasarrufuna dayalı kültür, yerini iştahı ve hevesi kışkırtan yeni bir kültüre bırakmış, kültürel yarılma daha da şiddetlenmiştir (Kozaklı ve Özkazanç, 1997: 42; Gürbilek, 2004a: 16). Yaşanan değişim, toplumun modern olabilmek için o güne kadar dışarıda bıraktığı, modern kültürel kodların dışına ittiği birçok içeriğin büyük şehrin imkânlarıyla buluşmasını, kendini piyasanın sunduğu sınırlar içinde daha özgürce ifade etmesini” içermektedir (Gürbilek, 2004a: 16). Buradaki değişim aslında geçmişin tek tek isteklerinin bütünsellik içinde eritildiği mutlak arzunun çökmesi ve yerini bir an önce doyurulmayı talep eden bireysel arzuya bırakması olarak da ifade edilebilir. Yani arzusuzluktan arzuya doğru ilerleyen değil, arzunun dinamiğinin değiştiği bir süreç söz konusudur ve geçmişte arzuya eşlik eden onur, anlamını yitirmiştir (Gürbilek, 2004a: 17).

Filmin başından itibaren baba oğul arasında süregelen ve toplumsal/kültürel yarılmayı görünür kılan çatışma durumu, Nazım'ın müstakbel damadı Tolga'yla

tanışma sahnesiyle birlikte doruk noktasına taşınır. Tolga Amerika’da okuduğundan ve bir bankada üst düzey yönetici olarak çalıştığından bahseder. Babası bankacı, annesi hukuk profesörüdür. Buna karşılık Nazım şoförlük yaptığını söyler; kamera babalarının şoförlük yaptığını o anda öğrenen ve sessizce bakışan Mehmet ve Piraye’ye odaklanır. Duygusal gerilimi vurgulayan sessizliğin yerini, babanın eksikliğine dayalı narsistik yaralanmanın açığa çıktığı bir sahne alacaktır. Mehmet’e göre Nazım onları küçük düşüren bir imge yaratmış, Piraye’nin nişanlısı karşısında yetersiz ve alaturka bir görünüm sergilemiştir. Geçmiş yeniden aralanır; Nazım’ın inatçılığı yüzünden bütün hayatlarının alt üst olduğunu söyleyen Mehmet, üvey babalarının bile üzerlerinde daha çok hakkı olduğunu dile getirip isyan eder. Travmatik olana, gerçeğin açığa çıktığı ana işaret eden bu durum, Nazım’ın kızı Piraye tarafından şöyle dile getirilir:

...İşte hayatımızı özetleyen cümle. Onları bizden daha çok korudun, sevdin. Bu kadını, kızını, okuldaki öğrencileri, dağdaki çobanı, mezradaki kadını bizden daha çok korudun, sevdin. Sana olan nefretimi dizginlemeye çalışırken hep şöyle derdim: Ama onu hayat böyle yaptı. Dedesi istiklal madalyalı bir gazi. Babası bir eğitim gönüllüsü. Halk partili solcu. Öyle ki oğlunun adını bile bir şairden almış ve onu tam bir vatansever olarak yetiştirmiş. Kendini ülkene, milletine adayacaksın. Şartlar ne olursa olsun. Nazım bey vurmuş Anadolu yollarına, kendini insanına adamış. Bütün bunları anlayabiliyordum da, anlayamadığım şeydi... Bütün bunları anlayabiliyordum da, anlayamadığım şeydi. Nasıl oluyor da böylesine sevgi dolu bir insan evlatlarına, özellikle kızının ağır ağır yaklaşan hastalığına karşı ilgisiz kalabiliyordu? Hatırla, dünyanın öbür ucunda bir köydeydik... Önemsemedin sancıları, erteledin. Peritonit yüzünden herkesin başına böyle şeyler gelebilir diyebilirsin. Ama bilmediğin bir şey var. Peritonit bana bir armağan verdi baba. O hastalık yüzünden çocuk yaşta tüplerim tıkanı. Yani Türkçesi çocuğumun olması imkânsızdı. Annem seni terk etti diye sakın suçlama. Çocukların seni bırakıp gitti diye sakın suçlama. Bunu hak ettin sen. İdeallerin ailemizin mahvına neden oldu. Mehmet haklı baba. Sen bizi hiç sevmedin. Sevgini öğrencilerine öylesine veriyordun ki eve geldiğinde verilecek

bir şey kalmıyordu. Ben de çocukları çok seviyorum baba. Hiç doğmayacak olan çocuklarımı çok seviyorum.

Melodramatik aşırılığın en yüksek seviyelere ulaştığı, bastırılanın ortaya çıkışına işaret eden ve Piraye'nin öfkesini ve incinmişliğini ifade ettiği bu sahne, babanın eksikliğinin bir göstergesi haline dönüşür. Nazım milletine hizmet etmek uğruna istemeden de olsa kızını kurbanlaştırmıştır. Bu aynı zamanda ironik bir biçimde, Nazım'ı duygudan yoksun olmakla eleştirdiği oğlu Mehmet'le de aynı konuma yerleştirmektedir. Nazım'ın kamusal görev bilinciyle özel hayatı karşısında duyarsızlaşmış olması, daha sonraki sahnelerde bir içsel hesaplaşma biçiminde dile getirilecektir: Nazım kendini yalnızlığa mahkûm etmiş, hayatını boş hayaller için harcamıştır. Sonuçta eline geçenin yalnızca birkaç öğrenci mektubu ve fotoğraf olduğunu söylerken, tarihsel perspektiften kendi kaybını ve yenilgisini görür. Metaforik anlamda bir kurtarıcı/kahraman olan Nazım, artık “inandırıcılığı kalmamış belki hiçbir zaman o kadar inandırıcı olmamış bir kamusal idealin, bir ideolojinin evrendeki memuru”dur (Gürbilek, 2004a: 58). Bu kamusal ideal uğruna, kendi çocuklarını adeta yetim bırakmıştır. Nazım'ın buradaki konumu, “kurtarıcı/devrimci/cumhuriyetçi özne olarak erkek imgesi” tanımlamasıyla benzerlik taşımaktadır. Bu tanımlamayı Mehmet Akif Ersoy, Mehmet Emin Yurdakul ve Nazım Hikmet'in (gençlik dönemi) şiirlerinde görülen ortak özelliklerden yola çıkarak yapan Nazım İrem'e göre her üç şairin ortak özellikleri:

... dünya problemlerini konu edinmeleri ile kurtarıcı/devrimci/cumhuriyetçi bir karakter taşıyan bir öznenin şiirini yazmalarında görülür. 20. yüzyılın başında yaşanan yaygın dünya problemlerinde ulusal kurtuluş ve bağımsızlık savaşı ile aydınlanma mücadelesi vermek, Türk şairinin vazgeçilmez kaygılarını

oluşturmuştur. Toplumun kurtuluşu imgesi, Türk şiir tarihinde olduğu ölçüde, dünya şiir tarihinde de yeni bir fenomendir. Toplum içinde bulunduğu karanlık ve yoksulluktan kurtarmak, Batı emperyalizmine karşı mücadele vermek, dolayısıyla toplumu ve devleti yeniden kurmak, bu erkek imgesinin temel ırasını oluşturur... 90'lı yılların temel özelliği olarak, erkek imgesinin güven ve eminlik duygusunun yitirildiği, erkek öznenin ego olarak çözülüp dağıldığı görülmektedir. Erkek öznenin, ego olarak çözülüp dağılmasının, bu öznenin 20. yüzyılın başından beri gelen kurtarıcı, devrimci ve cumhuriyetçi niteliklere olan inancını, itikadını yitirmiş olmasından kaynaklandığı ileri sürülebilir (İrem, 2004: 116-119).

Bu durum İnsel'in 1980 sonrasının kültürel iklimi çerçevesinde vurguladığı kimlik bunalımının da bir göstergesidir. İnsel'e göre toplum modernleşmeci uygulamalar karşısında özel ve kamusal olmak üzere iki ayrı benlik edinmiş, bir tür bölünme yaşamıştır (2005). Cumhuriyet aydınının, 1980 sonrasında içinde yer aldığı toplumun kimliğiyle birlikte kendi kimliğini de sorgulamaya başladığını ve melankolik bir ruh haline büründüğünü<sup>74</sup> belirten Arğın'a göre bu melankolik ruh hali Türkiye'deki entelektüeller açısından alışkın olunan bir hal değildir ve yaşanan travma derin yaralara sebep olmuştur. İçine hapsedikleri rüyadan uyanan aydınlar, kendi güçsüzlüklerinin farkına varmışlardır (Arğın, 2009: 105-109). "Başka bir deyişle, geç modernite koşullarında artık yurttaşın derdi ne ise aydının derdi de odur. Kısacası, artık aydınların taşıdıkları tek misyon kurtarmak değil –tıpkı diğer sıradan yurttaşlar gibi- kurtulmaktır" (Arğın, 2009: 109). Nazım iktidarını üreten ve meşrulaştıran zemini kaybetmiştir. Bu noktada geçmişe dönüş daha önce de ifade

---

<sup>74</sup> Burada Kadioğlu'nun Türkiye'deki vatandaşlık kavramının liberal-bireyci boyutunun eksik kaldığı tespitinden de bahsetmek yerinde olacaktır. Buna göre Türkiye'de vatandaşlar bireyselliği içselleştiremeden Kemalizm, Sosyalizm, siyasal İslam gibi projelerin savunusunu yapmaya başladıkları ve bu misyonların içine hapsedikleri için birey olmanın önemini kavrayamamışlardır (Kadioğlu, 2008: 180).

edildiği gibi rasyonel bütünlüğün dağılmaya uğradığı, anlamlandırma zincirinin kırıldığı anı ortaya çıkarmaktadır.

Filmde travmatik olanı ve bir kimlik bunalımını görünür hale getiren hastalık metaforu hem melodramatik dokunaklılığı mümkün kılmakta, hem de bu dokunaklılığa neden olan “çok geç” duygusuna seslenmektedir. Bu duygu Nazım’ın kızının çalıştığı bankaya gittiği sahneyle de desteklenir ve Piraye’nin babası yüzünden çektiği acı bir kez daha görselleştirilir. Nazım’ın “Acımı katmerleştirmem için artık sana da görünmeyeceğim kızım. Beni affet demiyorum; evlat sahibi olamamak korkunç bir şey. Kendi ideallerimin bedelini sana ödetmem affedilmez yavrum. Hepimiz hayallerimizin kurbanıyız” şeklindeki mazlumiyet ve mahsuniyete işaret eden dili, bir iktidar talebinden çok bir yenilginin göstergesidir. Konuşma, Nazım’ın Mehmet’le bir süre görüşmemelerinin daha iyi olacağını söylemesi ve evin satılması için tapuyu Piraye’ye vermesiyle sona erer. Piraye konuşma boyunca sessiz kalır; yalnızca gözyaşı döker. Bu çerçevede çok geç duygusu, modernleşmenin ve kapitalistleşmenin şiddeti karşısında eskinin maneviyatının ve bilincinin artık yok olduğunun, toplumsal, kültürel ve imgesel anlamda bir yurtsuzlaşmanın fark edildiği ana denk düşer (Açıkel, 1996: 154-155).

### **3.4.3 Bütünlük Vaadi/İmkânsız Aşk**

Filmin melodramatik yapısının bir diğer kurucu unsurunu oluşturan Dünya ve Nazım ilişkisi, “imkânsız aşk” temasına yaslanmaktadır. Aşk, filmde erkek kimliğindeki krizi bertaraf edebilecek, parçalanıp dağılan egoyu bir bütünlük

vaadiyle güvenli zemine kavuşturabilecek bir olanak olarak belirecektir. Nazım ve Dünya'nın karşılaşması, Nazım'ın emekli maaşı bağlanana kadar geceleri arkadaşı Atakan'ın taksisinde şoförlük yapmaya karar vermesiyle gerçekleşir. Uzun zamandır İstanbul dışında olduğu için, iyice büyüyüp kalabalık hale gelen İstanbul'da şoförlük yapmaya çekinen Nazım, pavyona müşteri bıraktığı bir gece Dünya'yla tanışır ve onu diğer taksi şoförlerinin davranışlarına karşı koruyup kolladığı için aralarında bir yakınlık oluşur. Neşeli, ağzı bozuk, çocuksu tavırlarıyla Dünya, Nazım'dan oldukça farklıdır. Kocasını Halil'den boşanıp İstanbul'a kızıyla yeni bir hayat kurmaya gelmiştir ve en büyük hayali, daha nezih olduğunu düşündüğü bir türkü barda sahne almaktır. Nazım ise Dünya için bir "beyefendi"dir; Nazım'ın diğer şoförlere benzemeyen tavır ve davranışlarından, onun asıl mesleğinin şoförlük olmadığını anlamıştır. Aralarındaki ilişkinin boyutu, Dünya'nın eski kocası Halil'in bir gece pavyona gelip onun yaralanmasına neden olmasıyla değişecektir. O gece olaylara şahit olan Nazım, yaralanan Dünya'yı hastaneye yetiştirir ve beklenmedik bu durum, Nazım'ın sokakta kalan Dünya'ya ve onun kızı Melek'e göz kulak olmaya karar vermesiyle sonuçlanır.

Bu noktada Nazım için parçalanmış benliğini tekrar bütünlüklü bir biçimde inşa edebileceği bir alan belirlemiştir. Nazım'ın Dünya ve Melek'le ilişkisi, kendi oğlu ve kızıyla ilişkisinden daha içten ve daha kendiliğindedir. Bir yandan annesiyle babasının kavgasına şahit olan ve o günden sonra konuşmayan Melek'le ilgilenen Nazım, diğer yandan da kızım diye hitap ettiği Dünya'nın sağlığına kavuşması için çaba harcamaktadır. Böylelikle Dünya ve Melek ona köy yaşamındaki kurtarıcı/kahraman kimliğini yeniden kazandıran, aile imgesini yeniden hatırlatan

figürlere dönüşürler. Dünya'nın Nazım için travmatik eksikliği giderebilecek bir arzu nesnesi olabileceği fikri ise Dünya'nın doğum günü sahnesiyle belirginlik kazanacaktır. Doğum günü vesilesiyle bir türkü bara giden Nazım ve Dünya arasında dile getirilmeyen ama hissedilen duygusal yakınlaşma, Nazım'ın Dünya'ya verdiği bir karanfil aracılığıyla temsil edilir. Bu duruma ilişkin bir başka gösterge, Dünya'nın Melek'e masal anlattığı sahnede ortaya çıkar. Mutlu sonla biten ve Melek'i prenses olarak tasvir ettiği masalı anlatırken Dünya kızına güzelliğin, yakışıklılığın geçici olduğunu, önemli olanın merhamet ve şefkat olduğunu ve evlenmek için seçeceği prensi buna göre seçmesi gerektiğini öğütler. Bu sırada önce Dünya'nın eski kocası Halil, sonra da Nazım görüntüye girer. İki erkek arasında bir karşılaştırma yapılmış, Nazım Dünya için sevgi ve şefkat hisleriyle bağlanabileceği bir erkek olarak konumlanmıştır. Ancak bu ihtimal simgesel düzenle bütünleştirilemeyen bir sınır ihlali olarak algılanacaktır. Örneğin Nazım'ın arkadaşı Atakan, pavyonda çalışan ve cinsellik nesnesi olarak algılanan Dünya yerine modern ve müşfik görünümlü eczacı Berrin'in Nazım'a daha uygun olduğunu birkaç kez dile getirir. Nazım'ın, oğlu Mehmet'le olan diyalogu ise şu şekildedir:

Mehmet: Baba nedir bu rezalet?

Nazım: Ne rezaleti, ne oldu?

Mehmet: Daha ne olsun baba? Bütün semt çalkalanıyor. Evine kızın yaşında bir pavyon kadını almışsın. Kadının kocası basmış meydanı. Rezalet çıkmış. Karakollara düşmüşsünüz. Doğru mu bu söylenenler?

Nazım: Evet doğru.

Mehmet: Yakıştırıyor musun bütün bunları kendine?

Nazım: Orada dur Mehmet Bey. Bana neyin yakışıp yakışmadığının kararını vermek sana mı düştü? Ben sadece zor durumda kalan bir insana yardım etmeye çalışıyorum. Senin bunları anlamamanın kolay olmadığını da biliyorum. Çünkü senin asıl uzmanlık alanın almak, satmak ve müteahhitlik işleri.

Mehmet'in Dünya'yla karşı karşıya geldiği sahne, arzunun imkânsızlığını tekrar vurgular. Bu sahnede Mehmet, Dünya'ya babasının yaşını başını aldığını, ona bakacak biri olmasının iyi olacağını ama ona parası, evi için yaklaşabilecek miras avcılarından çekindiğini söyler ve pavyonda çalışan Dünya'nın bu amaçla orada olduğunu ima eder. Dünya Mehmet'i hiç konuşmadan dinlemektedir; konuşma bitince yüzü asılır, odadan çıkar. Gururu incinmiş ve artık Nazım'ın evinden gitmesi gerektiğini anlamıştır.

Nazım ve Dünya arasındaki bir diğer engel, Dünya'nın eski kocası Halil'dir. Halil filmin sonuna kadar tam olarak iyi-kötü zıtlığı içinde konumlandırılmayan ve Nazım'ın ahlaki düzenin koruyucusu olarak doğru olan şeyi yapıp, simgesel Yasa'nın devamlılığını sağlamak yönünde hareket etmesine neden olan bir karakterdir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Halil, Dünya için bütün ailesini karşısına aldığını, onu pavyon hayatından kurtarmaya çalıştığını anlatacaktır.<sup>75</sup> Dünya “evinin

---

<sup>75</sup> Halil'in kahvedeki erkek topluluğuna çaresizlik içinde anlattığı hayat hikâyesi, başlangıçta Dünya'nın peşini bırakmadığı için Halil'e tavrı alan erkeklerin, ona hak vermeleriyle sonuçlanacaktır:

Halil: Abi benim hayatım perişanlıktır ya. Ben iyi bir ailenin çocuğuydum. Gaziantep'te güzel bir mesleğim vardı... Ben bu kadını pavyonda tanıdım. Sesi çok güzeldir. Sesine vuruldum açıkçası. Onu pavyondan aldım, resmi nikâh kıydım, evinin kadını yaptım. Melek gibi güzel bir de kızımız doğdu Allah bağışlarsa. Ama ne oldu? Zaman geçti kadın kurtlandı. Pavyon hayatına döneceğim diye tutturdu. Etme eyleme. Yok. Gidecem diyor başka bir şey demiyor. Ne yapsam kar etmedi. Ben bunun kemiklerini kırdım biliyor musun? Bana mısın demedi. Şimdi elini vicdanına koy ve söyle bana. Hangi erkek karısının onun bunun karşısında türkü söylemesini masasına oturmasını kaldırır eğer godoş değilse? Hangi kitap yazar bunu ya? Ben böyle psikopat oldum. Yani o hallere geldik ki. Gebertecem o karıyı. Zaten bu evlilik beni dağıtmış. Ailem babam mirastan mahrum etmiş. Evlatlıktan reddetmiş. Boşandık sonunda. Ama ortada bir kız var. Pavyon köşelerinde büyüyor. Benden kaçırıyor kızını. O kaçırıyor

kadını” olamamış, şarkı söylemeye devam etmek istemiştir. Üstelik Halil kızını da görememektedir. Halil’in “Zaman geçti, kadın kurtlandı”, “Hangi erkek karısının onun bunun karşısında türkü söylemesini masasına oturmasını kaldırır eğer godoş değilse?” gibi sözleri ataerkil düzenin toplumsal cinsiyet kurgusunu ve erkekliğin toplumsal ve psikolojik yeniden üretimini ortaya koyar. Kadın, ulusun ahlaki birimi olan aile içinde, geleneksel cinsiyet rolleriyle ve özellikle de anne olarak tanımlanmaktadır.<sup>76</sup> Dünya’nın bu cinsiyet kurgusunu kıran, geleneğin ve ailenin karşısında bir konuma yerleşmesi, Halil için bir tür mağduriyet anlamına gelecektir. Kadın, erkeğin toplumsal iktidarını korumasını engelleyen, meşruiyet ve uygunluk düzenini tehdit eden bir konumdadır (Ryan ve Kellner, 1997: 219). Dolayısıyla Halil’in Dünya’yla olan ilişkisi, eril iktidarı kaybetmeye yönelik bir endişeyi görünür hale getirir. Bir erkeklik krizi söz konusudur; bir erkek olarak özne konumu sarsılan Halil kendi benliği, ailesi ve Dünya arasında kalmıştır. Bu krizden kurtularak iktidarını yeniden tesis edebilmek, yeniden “erkek” olabilmek Dünya’nın eve dönmesiyle mümkün olacaktır. Yani söz konusu olan, toplumsal ve kültürel dayanaklarını yitiren mazlum öznenin, güç istemidir.

Ancak anlatıda asıl kurbanın Dünya olduğu şeklindeki yön değişimiyle birlikte Dünya geleneksel iyi/kötü zıtlığından kurtularak farklı bir konuma taşınır. Bu

---

ben kovalıyorum. Ömür böyle geçti. Mesleğimi kaybettim. Para pul gitti. Sefilleri oynuyoruz. Ama yeminle. Bak buraya yazıyorum. Ben kızımı bu kadına bırakmayacağım abi. Yok böyle şey abi. Bizim kitabımız bunu yazmaz.

<sup>76</sup> Kadınların denetiminin, ataerkil ailenin ve toplumsal düzenlerin kurulumunda merkezi rol oynadığına dikkat çeken Yuval-Davis, kadın figürünün özellikle de anne kimliğiyle birçok kültürde topluluğun ruhunu simgelediğini, bu nedenle kadınların topluluk şerefine taşıyıcıları olarak kurgulandıklarını belirtmektedir (2003: 94; 124).

yön değişimini sağlayan bilgi, Dünya'nın Nazım'ın evinden ayrılma girişiminde bulunmasıyla ortaya çıkacaktır. Filmin başındaki Nazım ve öğrencilerinin olduğu sahneye de göndermede bulunan bu sahne, aynı zamanda Nazım'ın idealist dünyasında yeni bir kırılma yaratır. Daha önce öğrencilerine söylediği gibi Dünya'ya da her şeyin onun elinde olduğunu söyleyen ve öncelikle bir anne olduğunu hatırlatarak pavyonda çalışmayı bırakması gerektiğini öğütleyen Nazım, onun “bana maval atma öğretmen” şeklindeki öfkeli çıkışıyla karşı karşıya kalır: Dünya on üç yaşında üç kişinin tecavüzüne uğramış, ailesi tarafından kurşunlanmış, sokağa atılmış, pavyonlara düşmüştür. Onu pavyondan “kurtarmak” için evlenen kocası ise dövmeye başlamıştır.

Kadının buradaki konumu, Lütfü Akad'ın 1968 tarihli *Vesikalı Yârim* filmiyle de oldukça benzerdir. Buna göre *Vesikalı Yârim*, kadınlığa dair ikiliğin derin bir müzakeresini barındırmaktadır. Bu gerilim “masum, namuslu ve müşfik kadınla şuh, cinsel arzu uyandıran ve vesikalı kadın zıtlığından doğar” ve bu zıtlıkları ortadan kaldırma üzerine kuruludur (Abisel vd., 2005: 61). Benzer biçimde, *Gönül Yarası*'nda Dünya'nın konumu, ataerkil yapının kodlarını tartışmaya açar. Dünya ve Nazım'ın diyalogu, bu gerilimi yeniden üretmektedir:

Dünya: Yani şimdi sen bana diyorsun ki önünde iki yol var, ya pavyona gidersin ya da kocana dönersin öyle mi?

Nazım: Evet.

Dünya: Bir üçüncü yol yok mudur?

Melodramatik anlatıya özgü “çok geç” duygusunu bu kez aşk üzerinden ortaya koyan bu sahne, Nazım ve Dünya'nın beden dilleriyle de desteklenir: Nazım'ın yüzü kameraya dönüktür; Dünya ise arkasında kalmıştır. Bu duruma eşlik

eden sessizlik, üçüncü bir yolun mümkün olmadığını anlatmaktadır. Burada Dünya'nın bilmediği bir bilgi söz konusudur: Halil, Dünya'nın Nazım'ı bir baba gibi gördüğünü söyleyerek Nazım'dan onları bir araya getirmesini istemiştir. Böylelikle daha kutsal bir amaç, yani ailenin bütünlüğünün korunması arzusunun yerini alır ve kendi ailesini bir arada tutmayı başaramayan Nazım, Halil'in artık şiddet uygulamayacağı sözünü vermesi üzerine Dünya'yı Halil'e yönlendirir.

Dünya ve Halil'in çocukları için yeniden bir araya gelmeleri, filmin trajik sonunu hazırlayacaktır. Halil'in tekrar içmesi ve şiddete başvurması üzerine Nazım'a telefon eden Dünya ondan kendisini kurtarmasını ister. Dünya'nın Nazım'la İstanbul'a gideceğini anlayan Halil onları otogarda bulup hem Dünya'yı hem kendisini vuracak ve kızını Nazım'a emanet edecektir. Böylece Halil, kadının yarattığı tehdidi şiddet yoluyla ortadan kaldırmış olur.<sup>77</sup>

Görüldüğü üzere filmde erkek öznelerin çözülüp dağılması, hem kendilerini hem de etraflarındaki kadınları kurbanlaştırmalarıyla sonuçlanır. Nazım istemeden de olsa kendi kızının hastalığına yol açmış, Dünya'yı koruyamamış; Halil ise hem kızı Melek'in sessizliğe bürünmesine, hem de Dünya'nın ölümüne sebep olmuştur. Dolayısıyla erkek kahramanların iktidar kaybı ve benliklerinde ortaya çıkan yarılma travmalar biçiminde görünürlük kazanmış, toplumsal parçalanma aile düzleminde

---

<sup>77</sup> Filme ilişkin önemli bir nokta, filmin kadın kahramanı Dünya ile 2004 yılında kamuoyunda geniş yer bulan bir namus cinayetine kurban giden Güldünya Tören arasındaki isim benzerliğidir. Yasak bir aşk yaşadığı gerekçesiyle ailesi tarafından öldürülmesine karar verilen Güldünya İstanbul'a kaçarak polislere sığınmış ancak onu öldürmeyeceklerine söz veren ailesine teslim edilmiş ve sonunda ağabeyleri tarafından öldürülmüştür. Bu açıdan film, metinlerarası göndermelerle kolektif toplumsal hafızaya seslenir.

ortaya çıkmıştır. Filmin sonunda fantazinin yeniden kurulması çocuk figürü üzerinden mümkün olacaktır. Babası yüzünden konuşma yeteneğini kaybeden Melek'in Nazım sayesinde tekrar konuşmaya başlaması, geleceğe yönelik umudu simgeler. Geleneksel aile düzeni bozulmuş olsa da, sessizliğiyle travmatik yaşantıyı sembolize eden ve acıyı cisimleştiren Melek'i yanına alan ve onunla ilgilenmeye başlayan Nazım, tekrar "baba" olmuştur. Ayrıca Nazım'ın işe giderken Melek'i Piraye'ye emanet etmesi, Nazım ve Piraye arasında yeniden bir bağ kurulmasını sağlayacaktır. Böylece çocuk figürü, kaybın yerine geçerek bütünlük vaadini yeniden harekete geçirir.

Son olarak *Gönül Yarası*'nın geçmişe yönelik bir hesaplaşma çerçevesinde kurulmasının, zaman zaman altın çağ söylemine dayalı nostaljik bakış açısını güçlendirdiğini belirtmek gerekmektedir. Kaybedilmiş, yerine gelmeyecek ama yine de aranır olana ilişkin bir keder duygusunun eşlik ettiği bu bakış açısı, filme ait melodramatik retoriğin de kurucu unsurlarından birini oluşturmaktadır. Pam Cook, nostaljinin basitçe geçmişi idealize etme aracı olarak yorumlanamayacağını belirttiği yazısında, tarihi dramatik yeniden inşa aracılığıyla hatırlamada genellikle bir melankoli duygusu olduğunu vurgular. Bu bağlamda nostalji filmleri, tarih, kimlik ve hafızayla ilişkili konuları yorumlamak için sinemaya ait stratejileri kullanma potansiyeline sahiptir (Cook, 2005: 5).

*Gönül Yarası* nostaljiyi çeşitli biçimlerde kullanarak toplumsal cinsiyete, tarihe ve modernliğin çelişkili doğasına dair çeşitli sorunları konu edinir. Bu noktada film toplumsal bütünlüğe, aile kavramının çözülüşüne, cumhuriyet ideallerine

yönelik göndermeleriyle kaybedilmiş masumiyete duyulan özlemi ortaya koyar. Filmin bir diğer nostaljik yanı, 1960'ların Yeşilçam filmlerine göndermede bulunmasıdır. Birebir yeniden uyarlama biçiminde olmasa da, bu filmlerle çeşitli paralellikler kurulması ve bu döneme ilişkin bazı imgelerin yeniden üretilmesi söz konusudur.<sup>78</sup> Bu anlamda film melodramatik imgelemi nostalji üzerinden inşa ederek ve nostaljiye değişen toplumsal ilişkilere yönelik eleştirel bir yaklaşım çerçevesinde başvurarak geçmişi kutsamaktadır.

### **3.5 Güneşi Gördüm: Toplumsalın Sınırı ve Kimlik Krizinin Görünümleri**

*Güneşi Gördüm* Doğu'daki bir sınır köyünde yaşayan ve terör nedeniyle göç etmek zorunda kalan Altun ailesini konu alır. Temel olarak, biri asker, biri terörist ve bir diğeri de mayına basarak bir ayağını kaybetmiş olan üç oğul sahibi Davut, beş kızın ardından sonunda erkek çocuğa kavuşan Ramazan ve Ramazan'ın kardeşleri

---

<sup>78</sup> Örneğin filmin kadın kahramanı Dünya'nın bir pavyonda şarkıcı olması, Yeşilçam filmlerinde yaygın olarak kullanılan bir izlektir. Ayrıca *Gönül Yarası* birçok Yeşilçam filminde olduğu gibi sahnede şarkı söyleyen kadın karakteri merkeze alan bir açılış jeneriğine sahiptir. Yeşilçam filmlerinde karakterlerin yüzlerini kameraya dönerek konuşmaları biçimindeki çerçeve düzenlemesi, *Gönül Yarası*'nda da Nazım ve Dünya'nın karşı karşıya geldiği ve melodramatik dokunaklılığın en yoğun olduğu sahnelerden birinde kullanılmıştır. Buradaki benzerlikler Cook'un, Tod Haynes'in *Far From Heaven (Cennetten Çok Uzakta, 2002)* filmi ve 1950'lerin Amerikan melodramları arasında kurduğu benzerliklere çok yakındır. Cook'a göre Haynes'in filmi tam olarak bir yeniden yapım değildir; Haynes daha çok kaynak metinlerdeki örtülü anlamları açık hale getirerek, güncelleştirerek ve 50'lerle günümüz arasında paralellikler kurarak çeşitli Sirk melodramlarını model alır. Pastiş etkin bir biçimde kullanılır ve 1950'lerin Amerikan kasabası imgesi yeniden üretilir. Böylece bu filmlerin hatıraları aracılığıyla izleyiciler açısından duygusal bir çekicilik yaratılmış olur. Sonuç nostaljinin yoğunlaşmasıdır. Kaynak metin yeniden yazılmış, gözden geçirilmiş bir versiyon ortaya konmuştur. Bu yeni versiyon kendi gerçekliğine sahiptir; kendi toplumsal bağlamı içinde yeni bir eğilimi temsil eder (Cook, 2005: 12). *Gönül Yarası* da belli nostaljik imge ve kodların paylaşımı açısından Yeşilçam filmlerine göndermede bulunsa da, toplumsal bağlamla ilişkisi açısından onlardan oldukça farklılaşır.

Kadri ve Mamo etrafında gelişen anlatı, bir ailenin çözülüşünü, Norveç'e ve İstanbul'a uzanan göç hikâyesi çerçevesinde toplumsal-siyasal travmalara paralel bir biçimde ortaya koyar.

### **3.5.1 Bir Vatan Metaforu Olarak Aile**

Film, sınır köyünde teröristlere karşı yapılan operasyon görüntüleriyle açılır. Dağlardaki mağaralara gizlenmiş olan teröristleri hedef alan askerler, operasyon bölgesinde bulunan ve terörist zannettikleri Ramazan ve Mamo'yu vurmaktan son anda vazgeçmişlerdir. Ürünlerini satmak üzere gittikleri kasabadan köye geri dönmekte olan Ramazan ve Mamo, köye ulaştıklarında operasyondan son anda kurtulduklarını ve bir daha kasabaya gitmek istemediklerini söylerler ancak hayatlarını sürdürebilmek için başka çareleri yoktur. Mekânsal kısırılmışlığı ortaya koyan bu sahne, ölümle yaşam arasındaki sınır çizgisinde, eşikte bulunma halini tanımlar. Operasyonlar nedeniyle sık sık köye gelen askerler, sınırların dayattığı limiti ve bu sınır ihlalinin yarattığı daimi gerilimi görünür kılmaktadır. Sürekli hareket ve kaçış halinde olan özne, sınırdaki yaşamaya özgü koşullarla şekillenmiştir (Saybaşılı, 2011: 71; 84).

Uçsuz bucaksız çorak topraklar, dağlar, sürekli çatışma içinde yaşayan, silah sesleriyle gece uykularından uyanan, kendilerini gizlemek zorunda kalan insanlar filmin atmosferini ve anlatsal evrenini oluşturan imgelerdir. Yaşanan değişim, geçmişe dönük anlatılarla zaman zaman dile getirilir: Eskiden kalabalık olan köy giderek tenhalaşmış; Altun ailesi, köyde son kalan ailelerden biri haline gelmiştir.

Gitmek ile kalmak arasındaki gerilim, aidiyet duygusu hissedilen topraklarda kalma isteği tarafından yönlendirilir ancak operasyonları yöneten komutan onlara sık sık koşulların kötü olduğunu, çocuklarını okula gönderme zamanının geldiğini ve başlarının çaresine bakmaları gerektiğini hatırlatmaktadır. Doğup büyüdüğü ancak artık hiçbir şeyin önceden kestirilemediği bu topraklar artık bir gelecek vaadi sunmaz; adeta “hayaletli varoluşların”<sup>79</sup> (Saybaşı, 2011: 72) mekânı haline gelmiştir.

Filmin travmatik eksenlerinden ilki, Davut’un iki oğlundan birinin asker, diğersinin terörist olması üzerine kurulmuştur. Aile içindeki çatışma, ulusun bütünlüğüne yönelik tehdidin ve farklı kimliklerin söylemsel alandaki mücadelesinin bir göstergesidir. Toplumsal-simgesel düzende etnik kimlik temelindeki travmatik yarılmayı simgeleyen bu durum, ulusun yekpare bir bütünlük olarak temsil edilmesindeki kırılmayı göstermektedir. İki oğlu, Berat ve Serhat arasında kalan ve teröristlere yardım ve yataklık ettiği gerekçesiyle tutuklanabileceği konusunda uyarılan baba figürü, travmatik yarılmayı cisimleştirir. Toplumsal-simgesel gerçekliğin tutarlılığını bozan ve melodramatik kodlara yaslanan bu arada kalmışlık durumu sinematografik açıdan, Davut’un asker olan oğlunun fotoğrafını duvara asıp terörist olan Serhat’ın fotoğrafını asamamasıyla ifade edilir ve bu sahne bütünlük kurma arzusunun bastırıldığı ana işaret eder. Komutanın, Serhat’ın pişmanlık yarasından yararlanıp teslim olmasını istemesi ve “Ev içinde ev, devlet içinde devlet

---

<sup>79</sup> “Hayaletli varoluş” nitelendirmesi, sınır bölgelerinin hem “görünür”, hem de “görünmez” mekânlar olduğu savından kaynaklanmaktadır. Saybaşı hiçbir şeyin somut, açık, elle tutulur olmadığı bu bölgelerin, ancak çeşitli semptomlar aracılığıyla izi sürülebilecek hayaletli varoluşlara sahne olduğunu belirtir (2011: 72).

olmaz” sözü, ulusal bütünlüğe yönelik tehdit algısını ve arzunun imkânsızlığını ortaya koyar. Cumhuriyetin millet tasarımının temel unsurlarına ve zihniyet dünyasına gönderme yapan bu durum, bir endişe halini görünür kılmaktadır. Ev/vatan artık bir huzur mekânı olmaktan çıkmış, bir şiddet mekânına dönüşmüştür.

Filmdeki simgesel düzendeki kırılmaya ve gerilime işaret eden bir diğer sahne, iki oğlun karşı karşıya gelmesi etrafında düzenlenir. Bu karşıtlık durumu mizansenin kurgulanışı aracılığıyla da pekiştirilmektedir. Yakın çekim ölçeğinde görüntülenen yüzleşme anında taraflardan biri karanlıkta, diğeri aydınlıktadır. Babanın arada kalmışlığı, onun iki karakterin birlikte görüntülediği çerçevenin ortasına düşen görüntüsüyle ve “Serhat, Berat siz kardeşsiniz oğlum. Bunu sakın unutmayın” sözleriyle desteklenir. Ancak iki kardeş arasında geçen ve çatışmada karşı karşıya gelirlerse ne olacağına ilişkin diyalog, arzunun imkânsızlığını tekrar hatırlatır: Berat’ın “Çatışmada karşı karşıya kalırsak ne olacak?” sorusuna Serhat’ın yanıtı “Ben ölürsem terörist, sen ölürsen şehit olacaksın” biçimindedir. Bütünlük bozulmuş, ev ikiye bölünmüştür. Bu diyalog sırasında geçen Serhat’ın “Sahipsiz bir halkın ölü çocuklarıyız” sözü ve operasyonlar sırasında öldürülmesi, kayıp duygusuyla birlikte gelen acının, sembolik olarak ailede yoğunlaştırılmasını sağlar.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Filmde ailenin, oğullarının ölümünden önce de travmatik bir acı deneyimiyle yüz yüze gelmesi söz konusudur. Acının aile bireyleri, özellikle de Davut’un karısı Gülistan aracılığıyla görünürlük kazandığı bu durum, ailenin küçük oğlu Azad’ın mayına basarak bir ayağını kaybetmesi nedeniyle ortaya çıkmıştır. Gülistan oğlunun ayağını kaybettiği günden sonra bir daha konuşmaz. Böylelikle sessizliğiyle acının taşıyıcısı bir figür olarak sabitlenen anne figürü, travmatik gerçeğin süreklilik kazanmasına neden olur. Bu noktada sinemada kadın karakterlerin sessizliği konusundaki çalışmalara değinmek yararlı olacaktır. Sessizliğin her zaman edilgin, teslimiyetçi bir tavra işaret etmediğini ortaya koyan bu çalışmalara göre, kadın sessizlikleri bazı anlatılarda bir direniş biçimi olarak da

Filmde melodramatik yoğunluğun arttığı sahne, aile bireylerinin, yani Davut ve oğlu Berat'ın Serhat'ı teşhis ettiği sahnedir. Kamera yerde yatan Serhat'ın ve ölen diğer teröristlerin üzerinde gezindikten sonra Türk bayrağına sarılmış askerlerin tabutlarına yönelir. Ölen askerlerden biri de, daha önce köydekilerle sıcak bir diyalog kuran, yakında baba olacağı ve terhisine az kaldığı vurgulanan Ahmet askerdir. Bu sahne, kaybı toplumsal-simgesel düzendeki bölünmüşlüğe bağlayarak ve “kardeşin kardeşi vurması” gibi melodramatik unsurlarla destekleyerek hegemonik söylemin ulusal bütünlük fantazisini yeniden görünür kılar.

### **3.5.2 Erkeklik Krizi: Toplumsal Travmanın Cisimleşmesi**

*Güneşi Gördüm*'de toplumsal travmaların melodramatik bir söylem biçimi üzerinden ifade edildiği bir başka nokta toplumsal cinsiyet alanındaki iktidar ilişkileridir ve bu durum daha çok erkeklik krizi biçiminde ortaya çıkmaktadır. Ataerkil toplumsallaşmanın koşullarından biri olan erkek çocuk sahibi olma, film metni içinde denge durumunu sağlayacak şey olarak tarif edilirken, Ramazan'ın iktidar sahibi olma arzusunu simgelemektedir. Bu bağlamda erkek çocuk sahibi olamayan ve karısının üzerine bir kuma getirmeyi düşünen Ramazan'ın beşinci çocuğunun da kız olması, bir erkeklik krizini ifade eder. Erkek çocuk hem Ramazan, hem de karısı Havar için bir eksikliğe işaret etmektedir. Ramazan erkek çocuk sahibi olarak erkeklik krizinden bir çıkış yolu ararken, dolayısıyla bütünlüğe/tamlığa ulaşmayı arzularken; Havar'ın arzusu erkeğin bu arzusunu gerçekleştirebilmek

---

ortaya çıkabilir (Öztürk ve Tural, 2001). Gülistan'ın sessizliği ise daha çok onun annelik vasfıyla ilişkilendirilmiş, bir travmaya dikkat çekmek üzere kullanılmıştır.

ekseninde belirlenir. Böylelikle erkeğin arzusu, kadının arzusu haline gelmiştir. Bu söylem biçimi, kadını bir özne olmaktan çok araçsalcı bir bakışla konumlandırırken, kadınların bu anlamda “yok özne”ler (Ahıska, 2005: 278) olduğunu görünür kılar.<sup>81</sup> Ramazan’ın kuma getirmeyip karısına bir şans daha vermesi ve sonunda bir erkek çocuk sahibi olmalarıyla köyde büyük şenliklerle kutlanan doğum, durumun önemini ve törensel niteliğini ortaya koyar. Ramazan dua etmiş, bir kurban adağında bulunmuş ve sonunda “Allah ona bir oğul vermiştir”. Çocuğa operasyonlar sırasında ölen Serhat’ın ismi konur.

Erkek çocuğun doğumuyla birlikte bertaraf edilen erkeklik krizi, ailenin İstanbul’a göç etmesiyle birlikte şehirde tekrar ortaya çıkacaktır. Askerlerin köyün iki ay içinde boşaltılması gerektiğini bildirmesi üzerine Davut ailesiyle birlikte kaçak yollarla Norveç’teki akrabalarının yanına giderken; Ramazan ve ailesi ise İstanbul’a göç etmeye karar verirler. Böylelikle anlatının bundan sonraki kısmı Norveç’e iltica etmeye çalışan Davut’un ve İstanbul’da yoksul bir kenar mahalleye yerleşen Ramazan ve ailesinin öyküsünü temel alır.

Balık halinde iş bulan ve ailesinin sorumluluğunu alarak modern şehir hayatına uyum sağlamaya çalışan Ramazan’ı bir krizle karşı karşıya bırakan ve aile bütünlüğünü tehdit eden gelişme, karısı Havar’ın ameliyat olmak üzere hastaneye yatmasıyla ortaya çıkar. Gözleri görmeyen dedenin uyuduğu, diğer büyüklerin de evde olmadığı bir sırada kardeşleri Serhat’ı çamaşır makinesinde yıkamak isteyen

---

<sup>81</sup> Bu bağlamda, anlatıda ikincil konumda olan ve edilgin bir rol üstlenen kadın karakterler daha çok koruyuculuk ve fedakârlık temelinde, annelik rolleri üzerinden tanımlanmaktadır. Annenin fedakârlığı toplumsal simgesel ağı ayakta tutan şeydir (Zizek, 2008a: 229).

evin küçük kızları, farkında olmadan bir trajediye yol açarlar. Halde çalışırken, yıllarca beklediği erkek çocuğunun ölüm haberini alan Ramazan elindeki balık kasasını yere düşürür; yerdeki balıklarla birlikte çırpınmaya başlar. Erkek karakter ve balıklar arasında kurulan paralellik aracılığıyla sunulan çaresizlik babanın kudretsizliğinin altını çizirken balık, erkeklik krizinin görünür kılındığı bir metafora dönüştürülmüştür.

Babanın kudretsizliğinin ortaya çıktığı bir diğer sahne, Serhat'ın ölümü üzerine çocukların devlet tarafından alınması ve yetimhaneye gönderilmesi etrafında inşa edilir. Çocuklarının götürüldüğü arabanın arkasından koşmasına karşın arabaya yetişemeyen ve sonunda pes ederek dizlerinin üstüne çöken Ramazan, erkek çocuk sahibi olarak kazandığı muktedir konumunu kaybetmesinin yanı sıra devletin temsil ettiği simgesel Yasa karşısında güçsüz ve çaresiz bir konuma düşer.

Bu noktada hem Davut'un hem de Ramazan'ın devletin karşısında aciz kalan babalar olduğu söylenebilir. Davut, dağa çıkan oğlunun ölümüne, Ramazan devlet görevlilerinin kızlarını elinden almasına engel olamaz. Davut'un Norveç'te hâkim karşısına çıktığı sahnede sarf ettiği "Bir oğul kaybetmek ne demektir bilir misiniz? Hangi dava daha mühimdir insan hayatından. Hangi savaş daha büyüktür barıştan. Ben çocuklarımı kaybetmemek, insan gibi yaşamak için geldim buraya" sözleri "haksız yere halkına kıyan devlet imgesiyle suçsuz yere cezalandırılan halk imgesi"ni (Gürbilek, 2004a: 44) akla getirir. Hem Ramazan'ın hem de Davut'un babanın iktidarsızlığı üzerinden ifade edilen mazlum konumu, adil bir dünya talebiyle birleşir. Ancak adil olmayan bir toplumsal simgesel düzen vardır ve

öznenin bu düzenle başa çıkabilecek kudrete sahip olmadığı görülmektedir. Burada söz konusu olan “dünyanın edilgin bir algılanışının bakış açısından yalnız insan ile büyük nesnel güç arasındaki çatışma”dır (Kovacs, 2010: 90). Melodramatik anlatının modernizmle ilişkisini ortaya koyan Kovacs’ın yaklaşımı, bireyin toplumsal, politik sorunlar karşısındaki kaderci bakış açısını anlamının da anahtarını sunmaktadır: “Fail ile çevre arasında işleyen potansiyeldeki farklılık çok büyük olduğu için, önemli anlarda melodramatik kahraman edilgin hale gelir” ve kaderi değiştiremeyeceğini anlayan kahramanın çaresizliği aşırı duygusal tepkiyle dışa vurulur (Kovacs, 2010: 90-92).

İstanbul’a göç eden ve kendini kadın gibi hissettiği için travesti kimliğine bürünen Ramazan’ın küçük kardeşi Kadri’nin öyküsü ise toplumsal fantazi alanına yönelik bir başka tehdidi görünür kılacaktır. Kadın programları izleyen, çamaşır asmaktan keyif alan Kadri’nin diğer ağabeyleri gibi olmadığı, erkek toplumsal cinsiyetinden bir sapma yarattığı film boyunca sık sık vurgulanırken, İstanbul’da farklı kimliklerle karşılaşması, onun cinsel kimliğini ifade etmesi için bir dönüm noktası oluşturacaktır. Ancak Cansu adında bir travestiyle tanışarak cinsel kimliğini ortaya koymaya başlayan Kadri’nin bu yönelimi, ağabeyleri tarafından hoş karşılanmaz. Erkekliğin anlamının erkeklerin ne olmadıklarıyla ifade edildiği ataerkil kültürde erkek olmak kadınsı davranmamakla ve eşcinsel olmamakla tanımlanmakta (Nagel, 2004: 71-72) ve eşcinsellik tabi kılınmış, ikinci sınıf erkeklik biçimine örnek oluşturmaktadır (Connell, 1998: 249). Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kimliğinden bir sapma yaratan davranışlarını bastırmak zorunda kalan Kadri’nin aile bütünlüğüne ve ataerkil düzene yönelik bir tehdit yarattığı ifade edilebilir. Kadri’nin ancak

kimliğini bastırıldığı zaman bir aile bireyi olarak kabul edilebileceği, ağabeyi Mamo'nun "Bizden karı gibi adam mı çıkar?" sözleriyle de vurgulanır. Ataerkil iktidarın geniş ölçekte sürdürülebilmesi, sertlik ve hükmetmeye ilişkin aşırı erkeksi bir idealin kurulmasını zorunlu kılar (Connell, 1998: 118). Dolayısıyla erkeksiliğin kadınsılığa atfedilen özelliklerden arındırılması gerekmektedir.

Mamo'nun Kadri'yi travestilerle konuşurken görüp dövmesi ve odaya kilitlemesi, Kadri'nin, evden kaçıp Cansu ve diğer travestilerin yanına sığınmasıyla sonuçlanır. Cinsel kimlikleri yüzünden aileleri ve toplum tarafından dışlanan ve zaman zaman şiddete maruz kalan travestilerin, toplumun rasyonel düzenini bozan ve travmatik bölünmeyi cisimleştiren bir semptom olarak işlev gördüğü filmde, travmatik bölünme hali, travestilere yönelik mekânsal ayrıştırma ile da ortaya konulur. Kent Kadri'nin ikiye bölünmüş kimliğine bir bütünlük kazandırma, kendi deyimiyle "içindeki erkeği öldürerek" kadın kimliğine geçiş yapma imkânı sunar.

Ancak kent tamamen bir özgürlük alanı değildir. Bastırılma ve mekânsal kısıtlanmışlık yeni bir tür toplumsal dayanışma biçiminin ortaya çıkması sonucunu doğurmuş,<sup>82</sup> toplumdışı figürler olarak konumlan travestiler İstanbul'un kenar mahallelerinde yaşamak ve fuhuş yaparak hayatlarını sürdürmek zorunda kalmışlardır. Bu mekânsal kısıtlanmışlık, iktidarın mekân örgütlenmesi üzerinden nasıl yeniden üretildiğinin de bir göstergesidir. Bu bağlamda travestilerin sokakta

---

<sup>82</sup>Toplumsal dayanışma tarihsel olarak çeşitli biçimlerde kurulabilir ve eşcinsellerin ve transseksüellerin ortaya çıkışında olduğu gibi yeni bir dayanışma tipinin, yeni toplumsal cinsiyet örgütlenmelerinin kurulabilmesi mümkündür (Connell, 1998: 119).

görünür olmaları da düzenleyici iktidar mekanizmalarının denetimi altındadır. Aydınlık/karanlık, iç/dış gibi karşıtlıkların belirlediği sınır çizgileri çerçevesinde yaşamlarını sürdürebilen travestiler ancak ev içi alanlarda ya da karanlık sokaklarda ve barlarda görünürlük kazanabilmektedir. Filmde travestilere yönelik dışlama pratiklerinden biri, Cansu'nun mahallenin erkekleri tarafından "Başınıza bir iş gelmeden defolun gidin buralardan. Mahallemizi kirlettiniz" şeklinde tehdit edilmeleriyle görünür hale gelir. "Kirli", "pis", ya da "iğrenç" olarak nitelenen şey düzeni rahatsız eden, sınırlara ve konumlara saygı göstermeyen, "arada, muğlak ve karışmış" olandır (Kristeva, 2004: 17). Bu noktada ortaya çıkan korku ve saldırganlık, her ikisi de dışarıya yansıtılan ve dışarıdan gelen "tehlikede olma" duygusuna karşılık gelir (Kristeva, 2004: 61) ve kadınsılaşıma, yitip gitme korkusuna işaret eder.

Filmin bütününe hâkim olan melodramatik söylem biçiminin toplumsal cinsiyet kimlikleri bağlamında ortaya çıktığı noktalardan bir diğeri ise fahişelik yapan Cansu'nun hasta, yatağa bağımlı babası aracılığıyla ifade edilmektedir. Cansu'nun filmdeki diğer baba figürleri gibi güçsüz ve edilgin bir karakter olarak temsil edilen babasıyla ilgilendiği, ona yemek yedirdiği sahneler, bir tür dokunaklılık yaratır ve travestilerin hayatlarını sürdürebilmek için çalışmak zorunda oldukları imasının doğmasına neden olur. Ancak fuhuş sektörü içinde tanımlanan travestilerin aynı zamanda aşırılıkla temsil edilmesi, örneğin gece kardeşlerini aramaya çıkan Ramazan ve Mamo'nun travestilerle karşılaştıkları zaman, alaycı ya da baştan çıkarmaya yönelik ifadelerle karşılaşmaları, travesti imgesini yeniden tehlikeli kılar. Ahlaki kutuplaşmalar çerçevesinde tanımlanan ve bir tür korku figürüne

dönüştürülen travestilere yönelik bu temsil biçimi, toplumsal cinsiyet ilişkileri alanındaki erkek egemen dili yeniden üreterek, toplumsal bütünlüğü yaran bünyevi imkânsızlığı görünür hale getirir.

Filmde toplumsal-simgesel düzenin çelişkilerden arındırılması çabası Kadri'nin, ağabeyi Mamo tarafından vurulmasıyla somutlanacaktır. Evden kaçan Kadri'yle tesadüfen karşılaşan ama kadın görünümünde olduğu için onu tanıyamayan Ramazan ve Mamo, onlara kardeşlerini getireceğini söyleyen Kadri'yle Galata Köprüsü'nde buluşmak üzere randevulaşırlar. Kadın kılığında buluşma yerine gelen Kadri Ramazan ve Mamo'ya kardeşlerini bulamadığını, onun kendi kaderini çizdiğini ve artık peşini bırakmaları gerektiğini söyleyerek gitmeye yönelir. Ancak Mamo'nun son anda kardeşini tanıyarak arkasından seslenmesi, Kadri'nin kimliğini görünür kılar ve üzerindeki kadın kıyafetlerini çıkartan Kadri'nin artık bir kadın olduğunun sözlü olarak ifşasıyla sonuçlanır: "Mamo ağabey. Allah beni böyle yarattı. Beni vuracaksınız biliyorum. Ölünce Allah'ın karşısına çıkacağım, ona tek bir şey soracağım. 'Beni neden kadın yaratmadın?' diye soracağım. Mamo ağabey, hadi vur beni ağabey. Ben hazırım." Melodramatik anlatıya özgü dokunaklılığın yoğunlaştığı bu sahnede<sup>83</sup> Kadri'nin kendisini öldürmesi için Mamo'yu kışkırtması, hem Kadri'yi hem de Mamo'yu bir kurban haline getirir. Çünkü bu sahnede Ramazan Kadri'yi bırakmaya karar vermiş ancak kışkırtılan Mamo içselleştirdiği namus anlayışı nedeniyle kendisini Kadri'yi öldürmek zorunda hissetmiştir. Mamo

---

<sup>83</sup> Filmdeki melodramatik etkinin görüntü düzenlemesi aracılığıyla da desteklendiği görülmektedir. Kardeşlerin konuşmalarının açı-karşı açı çekimiyle ve yakın planlardaki netlik kaydırmalarıyla görüntülenmesi, Kadri'nin vurulduğu sahnede yavaşlatılmış çekimin kullanılması sahnenin dramatik yoğunluğunu artırır.

ölmekte olan kardeşini kucağına alarak şu sözleri sarf eder: “Sana söyledim. Beni dinlemedin. Bize yakışmaz kardaş.”

Kadri'nin öldürülmesi, onun dengeyi bozan, tekinsiz varlığının ortadan kaldırılması anlamına gelecektir. Böylece bünyevi imkânsızlığı, travmatik bölünmeyi cisimleştiren ve simgesel kurguyla bağdaşmayan gerçeklik parçası, muhafazakâr ahlakçı bir anlayışla dışarı atılmış olur.

### **3.5.3 Yersizlik-Yurtsuzluk**

Melodramatik söylem biçimi aracılığıyla ifade edilen ve etnik kimlik sorunu çerçevesinde görünürlük kazanan travmatik yarılma, filmde Altun ailesinin köylerini terk etmek zorunda kalmasıyla birlikte bir yersizlik yurtsuzluk hali üzerinden cisimleşmektedir. Bir kültürel kimlik krizini ortaya koyan bu durum, 1980'li yılların ortalarından itibaren modernleşme projesinin yerinden ettiği toplum kesimlerinin bastırmak, unutmak ya da gerilere atmak zorunda kaldıkları kimliklerini yeniden tarif ederek kamusal alanda ifade etme ihtiyacıyla ortaya çıkmıştır (Alankuş-Kural, 1995: 86). Bir yanda ulusal kimlikte kapanma, diğer yanda yeni kimliklerin ortaya çıkması ve kimlikler arası kutuplaşmalar söz konusudur. Kimliğin belirli bir zaman, yer, tarih ve geleneğin dışına düştüğü ve yüzergezer bir görünüm aldığı (Hall, 1992: 274-275) bu dönemde, daha önce görünmez kılınan Kürt kimliğine ilişkin meseleler, bütünleşme ve yabancılaşma süreçlerinin bir arada işlediği bir sorun olarak gündeme

gelmiştir.<sup>84</sup> Sorun daha çok, bölgenin geri kalmışlığından kaynaklanan bir kalkınma işi ya da birtakım çevrelerce kısıktılan bir asayiş meselesi olarak tanımlanma eğilimindedir (Yeğen, 2006b: 23; 54). Bu bağlamda filmdeki tartışmalar da, kültürel kimliğe ilişkin döneme egemen olan tartışmalarla yakından ilişkilidir ve bu alandaki hegemonya mücadelesine işaret etmektedir. Filmde hem askerlerin, hem de oğlu Serhat'ın Davut'a sarf ettiği "biz sizin için dağa çıktık" sözleri ve askerlerden birinin "aslında devlet bunlara el uzatsa, insanların yaraları sarılabilse, bu işler bu kadar dallanıp budaklanmazdı" şeklindeki sözleri bu söylemsel mücadeleyi ortaya koyar.

Filmde etnik kimlikle ilgili tartışmalara dair altı çizilmesi gereken bir başka nokta, kente göçle birlikte kimlik sorununun daha çok gelenek/modernlik, merkez/taşra gibi karşıtlıklarla ilişkilendirilerek tanımlanmış olmasıdır. Göçle birlikte Kürtler kente eklenmesi gereken "hayalet yurttaşlar" haline gelmişlerdir. İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde akrabalarının yardımıyla bir ev bulan Ramazan ve ailesi dışarıya kapalı cemaat ilişkileri içinde resmedilirler. Yaşadıkları mekân ayrıştırılmış bir bölgedir; yoksul insanların kent içinde sıkışıp kaldıkları bir yer gibidir. Bu noktada filmde İstanbul'un bir yandan hayranlık uyandıran gökdelenleri ve köprüleriyle, diğer yandan yoksul mahalleleriyle modernliğin çelişkilerinin ve modern olmaya yönelik arzu ve kaygıların bir arada görülebileceği bir yer haline geldiği söylenebilir. Kente göç eden ailenin modernlik arzusu, bu

---

<sup>84</sup> 1990'larla birlikte neoliberal politikalar çerçevesinde zayıflayan sosyal eşitlik politikalarının bütünleşmenin kendiliğinden araçlarını güçsüzleştirdiğine dikkat çeken Yeğen'e göre, bu bölgelerde devletin daha çok güvenlik aygıtları üzerinden tanımlandığı ve artık daha az bütünleşme, daha çok yabancılaşma biçiminde işleyen bir süreç söz konusudur (2006b: 23-24).

çelişkilerden beslenir: “İstanbul’un güzel deniz manzarasını izlerken hiçbir zaman kentin bir parçası olamayacaklarını biliyor gibidirler” (Saybaşılı, 2011: 126).

Kente yabancı olma durumu, ailenin Havar’ın bir mağaza vitrininde gördüğü çamaşır makinesini satın alması ve nasıl kullanılacağını öğrenmeye çalışmasına ilişkin sahnelerde de hissettirilmiştir. Ev halkının çamaşır makinesinin çevresini olarak onu seyretmeleri modernleşme arzusunu görünür kılarken, aynı makinenin erkek çocuğun ölümüne yol açması ve bu durumun yarattığı sarsıntı, modernizmin içsel çelişkilerini somutlaştırır. Ramazan’ın ifadesiyle “suç makinededir.” Kente kurban verilen çocuk figürü, kentin özgür ve daha yaşanılabilir koşullar sunabileceğine yönelik inancın, başa çıkılamayan bir kaos ortamına yönelik hayal kırıklığıyla yer değiştirmesine yol açar. Çünkü kente göçle birlikte, aile fertleri dağılmış; Serhat ve Kado ölmüş, Mamo ise hapse girmiştir. Kentin aile için felaket getiren tekinsiz bir yer olması, Ramazan’ın köye dönmeye karar vermesiyle sonuçlanır.

Etnik kimlik sorununun gelenek/modernlik ikiliğiyle ilişkilendirilmesi konusunda benzer bir yaklaşım, Norveç’e iltica eden Davut ve ailesinin hayatı ekseninde iki ülke arasında yapılan kıyaslamayla da açığa çıkar. Filmde Norveç, rüzgâr enerjisini elektrik enerjisine çeviren yel değirmenleri, geniş otobanları ve vize sorulmadan geçilebilen sınırları, sakin göl manzaralarıyla dingin bir yaşamın olduğu seyirlik bir nesneye dönüştürülür. Batının bir medeniyet olarak yüceltiği, ilerleme, gelişme, sosyal devlet gibi kavramların öne çıkarıldığı bu sahnelerde Davut’un “İşte burada gördük; dili, dini ne olursa olsun insanlar hep beraber ne güzel yaşıyor”

şeklindeki sözleri ulusal bütünlük fantazisini açığa çıkarır. Böylelikle etnik kimlik farklılıklarından doğan kültürel ve siyasal sorunlar ve buna bağlı toplumsal travmalar üstü kapalı olarak ifade edilirken, Norveç'teki görevlilere 25 yıldır iki taraf arasında kaldıklarını, çocuklarının bile ikiye bölündüğünü anlatan Davut'un "Yaşadığımız yer dünyanın en güzel yeriydi ama cehenneme çevirdiler" sözleri, geçmişteki mutlu ve huzurlu günlere yönelik nostaljiyi ve bireyin kültürel ve toplumsal anlamda yerinden edilişi karşısındaki çaresizliğini gösteren bir mazlumluk söylemini ortaya koyar. Filmin birçok sahnesinde devreye sokulan ve genellikle erkek karakterler tarafından seslendirilen bu söylem, kayıp karşısındaki şefkat gereksinimini açığa çıkarır. Sorunların "devlet baba" yerine "devlet ana" tarafından çözülebileceğine yönelik vurgu devlet kavramını kendi içinde ikiye bölerek bu şefkat arayışını pekiştirirken, Ramazan'ın "Aynı takımları tutan, aynı türkülerini söyleyen, aynı topraklarda kardeş olan insanlar birbirine sarılsa ne güzel olur"<sup>85</sup>, "Savaş isteyen biz erkekleriz. Ağlayan da analar. İnancım odur ki bu işi de ancak analar bitirir" gibi sözleri yerleşik kodlardan beslenen bir bütünlük söylemini yeniden üretir. Bu söylem içinde kadın, erkek kardeşlerin birliğinden oluşan ulusta erkekler arası bağları güçlendirecek bir figür olarak kurgulanmaktadır.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Keyman'a göre "Türkler, Kürtler, diğer kimlikler hepimiz kardeşiz" söylemi, kimlik sorununu "siyasal düzeyde ve vatandaşlık hakları temelinde yanıtlamak yerine, kardeşlik kodu içinde ahlaki düzeye çekerek" sessizleştirmekte ve görmezden gelmektedir. "Kardeşlik, bir taraftan içerdiği sevgi referansı içinde kapsayıcı ve kulağa hoş gelen bir niteliğe sahip olsa da, hak taleplerini ahlaki düzeyde sınırlayan, farklı olmayı dışlayan, hem severim hem döverim gibi sevgi ve disiplin işlerinin birbirine karıştığı bir kavramdır." Bu anlamda, yönetenleri ahlaki temelde üst konuma yerleştirdiği ve yönetilenleri ise hak talep eden aktif özne biçiminde görmediği için kardeşlik kavramının siyasal bir niteliği yoktur (Keyman, 2008: 241).

<sup>86</sup> Najmabadi'ye göre "ulusal cemaatin bir erkek kardeşler birliği olarak inşa edilmesi, milliyetçilik ruhunun yaratılmasında erkek bağlarının merkeziliğine ve kadının toplumsal sözleşmeden

### 3.6 Modernlik, Melodram ve Travma

Evin hem dağınık imgeler, hem de bir imgeler bütünü sağlaması bakımından önemli olduğunu belirten Bachelard'a göre ev insanın anıları, düşünceleri ve düşleri için en büyük birleştiricidir; dolayısıyla insan varlığının ilk evrenidir (1996: 31-35). Bu nedenle eve dair kurgularımız, dünyayı nasıl algıladığımızla yakından ilişkilidir.

Ev travmatik yarılmalarla bölündüğünde, dünyaya ilişkin algımızla birlikte zamanın sürekliliği de kırılmaya uğrar. Bu noktada bellek, eve dair bütünlüklü dünyayı yeniden kurabilmenin imkânlarını araştırmak üzere harekete geçer ve nostaljik tutum, bütünlük hissine, saf ve bozulmamış olana yönelik arayışın parçası olarak geçmişi yeniden çağırır. Böyle bir arayışın bir diğer sonucu, travmatik olanın yeniden hatırlanmasıdır. Bu nedenle nostalji hem travmatik yarılmaları görünür kılan, hem de bu yarılmalarla başa çıkmanın ipuçlarını bulabileceğimiz bir dünyanın kapılarını aralar.

Melodramatik anlatının 1990 sonrasında işleyişini çözümlmek için seçilen üç film, bir evsizlik/yuvasızlık halini, bir tür parçalanma/bölünme hissiyatını görünür kılmaktadır. Evden ayrılma/eve geri dönme ekseninde cisimleşen bu durum, boşluk duygusuyla ve travmayla yüzleşerek onunla başa çıkmanın olanaklarının arandığı bir ruh haline işaret etmektedir. Yersizlik/yurtsuzluk ekseninde tanımlanabilecek bu filmler, kent/taşra ikiliğine nostaljik bir bakış açısıyla yaklaşılır. Burada mekânsal bir ilişkiyi tanımlamaktan çok daha fazlasını içeren taşra, bir deneyim tarzının adıdır

---

dışlanmasına" işaret eder. Bu sözleşmede kadınlar erkek iktidarına tabi kılınmış ve erkekler arası toplumsal ilişkilerin gösterenleri olarak konumlandırılmışlardır (Najmabadi, 2004: 129).

(Argın, 2010: 79).<sup>87</sup> Kent üç filmde de tehlikeyle, parçalanmayla ve toplumsal kaosla ilişkilendirilmiştir. *Babam ve Oğlum*'da Sadık politik mücadelenin içinde yer aldığı, işkence gördüğü İstanbul'dan baba evinin sıcaklığıyla, çocuklukla, saflık ve masumiyet duygusuyla tanımlanan kasabaya döner. Bu noktada kasaba, kaybedilmiş "öz"ü ve bütünlüğü simgelemektedir. *Gönül Yarası*'nda Nazım emekli olup İstanbul'a döndüğünde mahallesinde "her şeyin eskisi gibi" olduğu duygusuna kapılır. Geçmişe, çocukluk anılarına dönen, eski arkadaşlarıyla hasret gideren Nazım, bir süre sonra değişimin farkına varacaktır. Arkadaşı Atakan'ın deyişiyle "İstanbul it-kopuk dolmuş", kimsenin kimseyi tanımadığı bir güvensizlik ortamının hâkim olduğu bir metropole dönüşmüştür. Aidiyetsizlik hissi, Nazım'ın geçmişiyile ve aile içi travmalarla yüzleşmesiyle belirginleşecektir. Bu noktada hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığı gerçeğiyle karşı karşıya kalan Nazım oğlunun isteğini yerine getirerek, babasından kalma evi müteahhide vermeye razı olur. Bu durum, mahalle kültürünün de bir süre sonra nostaljik bir hal alacağına işaret etmektedir. *Güneşi Gördüm*'de köyünü terk etmek zorunda kalan Altun ailesinin geçmişteki eski güzel günlere yönelik özlemi, film boyunca pek çok kez dile getirilir. Yersiz yurtsuzlaşmayla başa çıkabilme ve yeni bir hayat kurma umuduyla İstanbul'a gelen ve modern kentin olanaklarıyla karşılaşan Altun ailesi, burada yaşadıkları trajedilerden sonra köyelerine

---

<sup>87</sup> Daha önce de belirtildiği gibi taşraya yönelik 1990 sonrası Türk sinemasında belirgin bir eğilim olarak ortaya çıkmıştır. Bu filmlerin bir kısmında taşra, kapitalizmin yarattığı değişim ve dönüşümle birlikte, kendisini bir parçalanma ve sıkışmışlık hissiyatı içinde bulan kentli insanın sınımlanabileceği bir mekân olarak belirir. Bu bağlamda taşraya dönüş, aynı zamanda daha eski bir deneyim tarzına dönüştür. Zamanın dinginlik kazandığı, insan ilişkilerinin daha sıcak ve dolaylımsız olduğu, kaos ve düzensizlik yerine uyum ve huzurun egemenliğindeki bir deneyim biçimi olarak taşra, bu yönüyle nostaljik bir nitelik taşır.

dönmeye karar vereceklerdir. Böylece kent/taşra ikiliği, kente dair hayal kırıklıklarıyla beslenerek yeniden üretilir.

Filmlerde erkeklik kriziyle ilişkilendirilen travmatik yarılmaların toplumsal bağlamla ilişkisi, aynı zamanda ulusal imgelem alanındaki toplumsal-kültürel travmaları açığa çıkarmaktadır. Bu noktada *Babam ve Oğlum*, *Gönül Yarası* ve *Güneşi Gördüm* 12 Eylül darbesi, neo liberalizm, toplumsal cinsiyet alanındaki iktidar ilişkileri ve etnik kimlikler temelinde gerçekleşen değişimlerin, toplumsal alandaki uyum ve birlik tahayyülünü bozmasıyla ortaya çıkan bazı ulusal endişeleri görünür kılmaktadır. 12 Eylül'ün toplumsal-siyasal alanda yarattığı bölünme hali, sadece sol düşünceye özgü bir sinizmle ya da aydınlardaki bir inanç kaybıyla açıklanamaz; bu aynı zamanda ideolojik bir kırılmaya da işaret etmektedir. Liberal bireyi öne çıkaran bu yönelim, toplumsal alanda önemli bir paradigma değişikliğine yol açmış; homojen ulus tasarımı, yerini farklılık vurgusuyla tanımlanabilecek bir toplumsal tahayyüle devretmiştir. Geç modernleşmenin ve hızlı kapitalistleşmenin yarattığı çatışma ve çelişkiler, maneviyat alanındaki bir dönüşümü de beraberinde getirecektir. Bu bağlamda bu filmlerde toplumsal uyum ve barışın bozulması hali babayla oğlun karşı karşıya geldiği, kardeşin kardeşe düşman olduğu bir dünyayla tanımlanmaktadır.

Ulusal bütünlükteki bölünmenin aile üzerinden tanımlandığı *Babam ve Oğlum*, *Gönül Yarası* ve *Güneşi Gördüm* erkeklik krizine odaklanan ve melodramatik aşırılığın erkeklerin acıları üzerinden tanımlandığı, erkeklere yönelik şefkat talebinin öne çıktığı anlatılardır. Bu bağlamda baba ve çocuk figürünün özel

bir biçimde öne çıktığı *Babam ve Oğlum*, *Gönül Yarası* ve *Güneşi Gördüm*, bir tür iktidar kaybı yaşayan babalar ve bu değişimin kurbanları olarak çocuklar üzerinden mazlum/zalim, iyi/kötü gibi ayrımların keskinliğini yitirdiği, sürekli yer değiştirdiği bir dünyayı imler. *Babam ve Oğlum*'da mazlum/zalim karşıtlığının yer değiştirebileceğini gösteren bir figür olarak Hüseyin Efendi, başlangıçta geleneksel ataerkil düzen içinde, iktidar konumuna sahipken Sadık bu iktidarı sarsan, Yasa'ya karşı gelen figür olarak belirir. Aynı geçişkenlik *Gönül Yarası*'nda Nazım için de geçerlidir. Nazım'ın öğrencileriyle kurduğu bütünlüklü dünyası, oğlu Mehmet ve kızı Piraye'yle karşılaşmasından sonra sarsılacaktır. Yine *Gönül Yarası*'nda Halil-Dünya ilişkisi temelinde tanımlanan erkeklik krizi, ataerkil iktidarın sarsılmasının yol açtığı güvensizliğin şiddete dönüşümünü ortaya koyar. Şiddet, erkeğin iktidar isteminin bir görünümü olarak Melek'in konuşmamasından Dünya'nın ölümüne giden sürecin önünü açmıştır. *Güneşi Gördüm*'de Ramazan'ın bir erkek evlat sahibi olarak sağlamlaştırdığı "erkeklik" imgesi, onu kaybettiği noktada sarsılırken; Davut iki oğlunun karşı karşıya gelmesiyle görünürlük kazanan travmatik yarılmaya engel olamaz. Bu nedenle her üç filmde de babaların kudretsiz figürlere dönüştükleri noktalar, mazlum-zalim ikiliğinin yeniden konumlandığı noktalar olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda aile birliğinin sarsılması, erkek öznenin iktidar kaybıyla ilişkilidir.

Travmalarla başa çıkarak toplumsal simgesel düzeni yeniden tesis etmenin yolu, aile birliğinin yeniden kurulması ya da aşk olarak tanımlanmaktadır. Aile ve aşk, toplumsal güvensizliğin egemen olduğu bir ortamda erkek öznenin çözülüp dağılmasını önleyecek, bütünlük vaadini mümkün kılan bileşenlerdir. Bu noktada üç

filmin de kadını, aile içindeki annelik rolüyle ve ataerkil iktidar ilişkileri içinde tanımladığı görülmektedir. Masum ve mazlum bir figür olarak çocuk ise, kaosu düzene sokmanın ve kaybın yerine geçerek iktidar ilişkilerini yeniden tanımlamanın bir aracı olarak belirir.<sup>88</sup> Toplumsal düzeni sağlamanın bir diğer yolu, travmatik yarılmalara yol açan, düzen içinde sınıflandırılmayan unsurların dışarı atılması olarak ortaya çıkar.<sup>89</sup> Bu bağlamda, toplumsal çelişki ve çatışmaların çözümlenemediği noktalarda, denge durumunun sağlanması hastalık ya da ölüm yoluyla gerçekleşir. *Babam ve Oğlum*'da Sadık'ın, *Gönül Yarası*'nda Dünya'nın, *Güneşi Gördüm*'de Serhat ve Kadri'nin ölümü hem melodramatik dokunaklılığı sağlar, hem de geride kalanları birleştirerek bütünlük fantazisini mümkün hale getirir.

---

<sup>88</sup> 1990 sonrası Türk sinemasında çocuk karakterlerin öne çıktığı filmlerde bir artış olduğu görülmektedir. *Babam Askerde* (Handan İpekçi, 1994), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Eylül Fırtınası* (Atıf Yılmaz, 1999), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008), *Mommo Kız Kardeşim* (Atalay Taşdiken, 2009) gibi filmler toplumsal-siyasal sorunların çocuk figürüyle ilişkilendirilerek anlatıldığı filmler arasındadır. Bu filmlerde yaşanan toplumsal-siyasal şiddetin kurbanı olarak kimi zaman konuşmayan, kimi zaman konuşturulmayan bir figür biçiminde anlatıya dâhil olan çocuk, travmatik izlerin taşıyıcısı olarak konumlandırılmıştır. Örneğin *Büyük Adam Küçük Aşk*'ta Kürtçe'den başka bir dil bilmediği için konuşmasına izin verilmeyen Hejar, *Masumiyet*'te şiddet dolu bir dünyada annesinin peşinden sürüklenen ve konuşmayan Çilem modern dünyanın çelişki ve çatışmaları arasında kalmış, masum ve mazlum kahramanlar olarak resmedilirler.

<sup>89</sup> Travmatik yarılmalar hastalık metaforu (*Babam ve Oğlum*) ya da bedensel bir yeti kaybı (*Gönül Yarası* ve *Güneşi Gördüm*) üzerinden tanımlanır. *Babam ve Oğlum*'da Sadık, *Gönül Yarası*'nda Melek, *Güneşi Gördüm*'de Davut'un karısı Gülistan ve oğlu Azad, travmatik gerçeğin taşıyıcısı figürlerdir.

## SONUÇ

Filmleri sanatsal, endüstriyel, teknolojik, ekonomik ve politik boyutlarıyla bir bütün halinde düşünmek gerektiğini vurgulayan Wimal Dissanayake, filmi bir kültürel ifade biçimi olarak nitelendirir ve hangi türde olursa olsun film çözümlemesinin tarihsel bağlam, politik imgelem, metin analizi ve kuramsal metodu kapsayan bir çerçeve içinde gerçekleştirilmesi gereğinden söz eder (2005: 5). Bu çalışma da, tanımlanan bu çerçeve içinde Türk sinemasında melodramatik imgelemin nasıl işlediğini ve 1990 sonrasında nasıl bir dönüşüme uğradığını araştırmaktadır. Çalışma temel olarak üç bölüm halinde örgütlenmiştir. İlk bölümde melodramın tarihsel süreç içinde bir tür ve bir anlamlandırma biçimi olarak film çalışmalarına nasıl konu olduğu araştırılmıştır. Bu çerçeve içinde, çalışmada melodramı bir tür olmanın ötesinde modernlikle ilişkisi bağlamında bir anlamlandırma biçimi olarak ele alan bir yaklaşım benimsenmiştir. Melodramın pek çok türü içine alabilecek daha geniş bir imgelem mantığı içinde hareket ettiği fikrine yaslanan bu yaklaşım biçimi, melodramın siyasal-toplumsal alanla ilişkisini sorunsallaştırmaya da imkân tanır.

Melodramın geleneksel bağların çözüldüğü, toplumsal yapının değişmeye başladığı bir dönemde, çeşitli toplumsal-kültürel endişeleri giderme ve yeni düzene ait ahlaki kodları oluşturma ihtiyacıyla ortaya çıktığını vurgulayan çalışmalar, bu özellikleri dolayısıyla melodramı modern bir anlatı biçimi olarak tanımlamaktadır. Modernlik coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçen ve bu anlamda insanlığı birleştiren bir olgudur. Ama bu birlik hali bölünmüşlüğü birliğidir ve bu yönüyle paradoksal bir duruma işaret eder: “Bizleri

sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükleyen” bir süreçtir söz konusu olan. Kendisini ve dünyasını çözülüş, kaygı, sıkıntı, belirsizlik, çelişki, yenilenme içinde bulan insan, kişisel ve toplumsal deneyimi bir girdap deneyimi gibi yaşamaktadır artık (Berman, 2005: 27). Böyle bir noktada modernleşmeye yönelik inancı, ilerleme ve sınıf değiştirme fantazisiyle destekleyen melodram anlatısı, bu fantazinin dağıldığı noktalarda çeşitli toplumsal-kültürel endişelerin dile getirildiği bir zemin sunar. Bu bağlamda melodramın modernlikle ilişkisi, toplumsal-simgesel düzendeki değişim ve dönüşümlerle yakından bağlantılıdır ve bundan hareketle çalışmanın ilk bölümünde modernliğin çözülüşü bağlamında melodram ve travma ilişkisine odaklanılmıştır. Freud’un travma-fantazi bağlantısı, melodram-travma ilişkisini ele alan çalışmalar açısından yol göstericidir. Melodramın modernliğin krizlerine nasıl yanıt verdiğini araştıran bu çalışmalar ideolojik bir analizin, toplumsal simgesel düzendeki travmatik yarılmaları açığa çıkarabileceğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle çalışmanın analiz kısmında Lacancı bir çerçeveyi temel alan ideoloji eleştirisinden yararlanılmış ve toplumsal antagonizmaların hangi söylemsel stratejilerle ortadan kaldırılmaya çalışıldığı, melodramatik imgelemin nasıl işlediği araştırılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümü, Türkiye’nin modernleşme deneyiminin kültürel hayat üzerinde ortaya çıkardığı dönüşümler bağlamında, melodramın modernleşme süreciyle nasıl ilişkilendirilebileceğini tartışmaktadır. Buna göre Türkiye açısından geçmişten kopuşla tanımlanan modernleşme deneyimi, çeşitli gerilimleri içinde taşıyan travmatik bir süreçtir. Ulusal birliğin kuruluşundan itibaren Doğu-Batı, modern-geleneksel gibi ayrımlarla ifade edilen ve temel olarak kültür/medeniyet

ayrımıyla simgelenen bu yarılma, bir sentez arayışını beraberinde getirmiştir. Gecikmişlik ve eksiklik duygusuyla başa çıkmanın bir yolu olarak beliren modernleşme/Batılılaşma ideolojisi, aslını/özünü koruma, kendi gibi olma endişeleriyle iç içe geçen bir sürece işaret eder. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde, kültürel modernleşme sürecinin bir parçası olarak 1960'lardan itibaren popüler hale gelen Yeşilçam filmlerinde melodramatik anlatım tarzının nasıl kullanıldığı üzerinde durulmuştur. Bu amaç doğrultusunda seçilen örnek filmler *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1962), *Ayşecik Canımın İçi* (Hulki Saner, 1963), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966), *Kezban* (Orhan Aksoy, 1968), *Karagözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970) ve *Batsın Bu Dünya* (Osman F. Seden, 1975) olarak belirlenmiştir. İncelenen filmlerin temel olarak ulusal-kültürel kimliğe dair endişeleri ve modern toplumsal simgesel düzendeki kırılmaları konu aldığı görülmektedir. Bu endişeler Türkiye'nin modernleşme deneyimiyle ilişkilidir ve bir gecikmişlik/eksiklik duygusu çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Bu filmlerin bir kısmı kadın karakterlerin değişimine odaklanmakta; kadını yerli ve Batılı değerleri, taşra ve kenti uzlaştıracak bir figür olarak tanımlamaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, bu filmlerdeki kadın karakterlerin Cumhuriyet'in yeni kadın tipiyle örtüştüğü görülmektedir. Doğu-Batı, modern-geleneksel gibi karşıtlıklarla ilerleyen ve bütünlük fantazisi üzerinden işleyen bu anlatılarda, kadına modernliğin sınırlarını belirleme görevi verilmiştir. Bu sınırların aşıldığı, aşırı Batılılaşma durumunda ise kadın bir tehdit unsuruna dönüşmektedir. Modele duyulan hayranlığın özünü kaybetme tehlikesine yol açtığı bu durumlar, toplumsal simgesel düzendeki travmatik yarılmaları görünür hale getirmektedir.

Yeşilçam filmlerinin bir başka özelliği zengin-yoksul karşıtlığının, melodramatik anlatının temel bileşenlerinden birini oluşturmasıdır. Göç dolayısıyla kent nüfusunun arttığı bu dönemde, sınıf atlama arzusunu konu alan filmler bunun mümkün olabileceği yönünde fantaziler üretmişlerdir. Bu filmlerde sınıfsal geçişkenlikler genellikle evlilik yoluyla mümkün olmakta, bunun gerçekleşmediği durumlarda ise yoksul kesimlerin ahlak, erdem gibi insani vasıflar bakımından zenginlerden üstün olduğu vurgulanmaktadır. Dolayısıyla genellikle zengin-yoksul karşıtlığına, iyi-kötü karşıtlığı eşlik etmekte ve yoksul kahramanlar iyilikle eşleştirilmektedir. Böylelikle bu filmler, yoksul ama erdemli kahramanlarıyla bir mazlumluk anlatısı üretirler. 1960'larda bu mazlumluk anlatısına daha çok toplumsal birlik ve uyum tahayyülü eşlik ederken, 1970'lerden itibaren özellikle erkek karakteri temel alan anlatılarda mazlumluk, bir iktidar ve güç istemiyle eklenmiştir. Toplumsal-siyasal alandaki kırılmalara ve eşitsiz ilişkilere işaret eden bu durum, toplumsal adalet isteminin bir sonucu olarak belirmiştir.

Sonuç olarak 1960-1975 yılları arasında popüler hale gelen Yeşilçam melodramlarının Doğu-Batı, zengin-yoksul, iyi-kötü gibi belli karşıtlıklar üzerinden tanımlandığı görülmektedir. Özü yitirmeye, ruhun etkilenmesine yönelik belli ulusal-kültürel endişeleri konu alan bu filmler, genellikle kadın karakteri merkeze alan yapılarıyla dikkat çekerler. Özel alana ve aileye odaklanan bu filmlerde çatışmanın temel olarak kadın-erkek ilişkilerinden kaynaklandığı görülmektedir. Bir bütünlük fantazisine seslenen filmlerde fantazi genellikle aşk evlilik aracılığıyla kurulur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde melodramatik imgelemin 1990 sonrası Türk sinemasında nasıl işlediği ve bu filmlerin Yeşilçam filmlerinden ne ölçüde farklılaştığı araştırılmaktadır. 1980 sonrası Türkiye'nin geçirdiği toplumsal, ekonomik ve kültürel dönüşümler, toplumsal kimliklerin parçalanmasını hızlandırmış, bunların ifadesini karmaşıklaştırmıştır. 1990 sonrası Türk sineması, yaşanan dönüşümlerin kültürel alandaki ifadeleri bakımından önemli bir zemin oluşturmakta; daha önceki dönemle bazı süreklilikler taşımakla birlikte 1990'lı yıllar Türk sinemasında bir kırılma noktası olarak öne çıkmaktadır. Türkiye açısından modernliğin kriziyle ifade edilebilecek bu dönem, sinemada kültürel temsillerin çeşitlilik kazandığı ve farklı anlatım biçimlerinin ortaya çıktığı bir sürece işaret etmektedir. Melodramatik anlatı, toplumsal değişim ve dönüşümlerin ifade edildiği bir biçim olarak 1990 sonrasında da varlığını sürdürmüştür. Bu bağlamda melodramatik anlatının 1990 sonrasında işleyişini çözümlemek için örnek olarak seçilen üç film -*Babam ve Oğlum*, *Gönül Yarası* ve *Güneşi Gördüm*- ideolojik bir çözümlenmeye tabi tutulmuş ve bu filmlerde toplumsal simgesel düzenle bütünleştirilemeyen, travmatik yarılmaya yol açan şeyin ne olduğu sorusuna yanıt aranmıştır. Bu çerçevede şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Yeşilçam filmlerinden farklı olarak, seçilen filmlerin anlatılarında erkek karakterin temel alındığı görülmüştür. Bu durum aileye ve özel alana odaklanan filmlerin yerini, aile ilişkilerini özel alan-kamusal alan ikiliği çerçevesinde tartışan filmlerin almasına yol açmıştır. Erkek karakterlerin anlatının merkezine geçmesi, bir erkeklik krizine işaret ederken; erkek öznenin bir iç hesaplaşmayla birlikte özel alana yönelmesi, daha önce bastırılan sorunların görünür hale gelmesiyle sonuçlanmıştır.

Belirtilmesi gereken bir diğerk nokta, bu filmlerin dönemsel olarak 1980'lerin "kadın filmleri" olarak nitelendirilen filmlerinden sonra ortaya çıkmış olmasıdır. Böylece kadın sorunlarına ve kadın özgürlüğüne odaklanan filmler ve kadın-erkek çatışması, yerini büyük ölçüde erkek odaklı filmlere ve erkekler arası çatışmalara bırakmış, şefkat talebi erkek karakterlere kaymıştır.<sup>90</sup> Burada melodramatik vurgu, kuşaklar arası çatışma ve erkek karakterlerin iktidar kaybı üzerindedir.<sup>91</sup>

Bu iktidar kaybının nedenleri çeşitli toplumsal travmalarla yani 12 Eylül darbesi sonucundaki toplumsal parçalanma hissiyle, modernleşme projesine yönelik hayal kırıklıklarıyla, toplumsal cinsiyet kimliklerinde ve etnik kimlik alanında ortaya çıkan çatışma ve çelişkilerle ilişkilendirilmiştir. Böylece Yeşilçam filmlerinde Doğu-Batı, yerli-yabancı, zengin-yoksul gibi ikilikler ve sınıfsal karşıtlıklar çerçevesinde yoğunlaşan toplumsal çatışmalara, 1990 sonrasında farklı toplumsal travmalardan kaynaklanan yeni çatışmalar eklenmiş; ulusal kimliğin sınırları yeniden tartışmaya açılmıştır. Aynı zamanda bir evsizlik haline, yersiz yurtsuzlaşmaya işaret eden bu durum toplumsal-siyasal alandaki güven kaybıyla da yakından ilişkilidir ve filmlerde babayla/otoriteyle girilen kavga biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bu otorite kimi zaman *Babam ve Oğlum*'da, *Gönül Yarası*'nda olduğu gibi gerçek bir baba, kimi zaman da

---

<sup>90</sup> Örneğin *Güneşi Gördüm*, kente göçle birlikte bir ailenin dağılışıını konu alan *Gurbet Kuşları*'yla (Halit Refiğ, 1964) yer yer benzerlikler taşımakla birlikte, namusla ilgili çatışmayı erkekler arası ilişkiler çerçevesinde kurması bakımından bu değişimi özler önüne sermektedir. *Gurbet Kuşları*'nın sonunda, kentte tutunamayan aile memleketlerine dönmeye karar verirler. Filmin dramatik noktalarından biri, kentin çekiciliğine kapılan ve arzularına yenik düşerek "ailenin namusunu kirleten" Fatma'nın ağabeylerinden kaçmaya çalışırken intihara sürüklenmesidir. *Güneşi Gördüm*'de ise Fatma'nın yerini, travesti kimliğiyle erkek egemen kodları ihlal eden Kadri almıştır.

<sup>91</sup> Erkek öznelliğine dair travmaları konu edinen filmlerin genellikle süregelen düzendeki bir kayıpla eşleştirilebileceğini belirten Silverman'a göre, bu filmlerde erkek kahraman artık kendisini "evinde" hissetmiyordu ve özne konumları sarsılmıştır (1992: 53).

*Güneşi Gördüm*'deki gibi devlet olarak karşımıza çıkar. Otoriteden beklenen şefkat talebi dikkat çekicidir. Örneğin *Güneşi Gördüm*'de devlet ikiye bölünür ve sorunların çözümü “devlet baba”dan değil, “devlet ana”dan beklenir. Bu otorite arayışının nedenlerinden biri, liberal ekonomik politikaların yarattığı olanakların 1990'larda tükenmesi ve ekonomik istikrarsızlığın güven bunalımına yol açmasıdır. Orta sınıfın gerilemesi, zengin-yoksul uçurumunun artması ve bütünlük fantazisinin parçalanması, melodramatik imgelem alanında toplumsal-simgesel düzenin aile üzerinden kurulduğu bir fantazi ihtiyacını beraberinde getirmiştir. Bu noktada toplumsal cinsiyet alanındaki farklılaşma ve kırılmaların ortadan kaldırılması, ataerkil yapıların yeniden üretilmesi, kadınlık ve erkeklik kurgularının bu yapıya göre düzenlenmesi gibi çözümler özne konumlarının dağılmasıyla, özellikle de erkeklik kriziyle başa çıkmanın yolları olarak belirmektedir. Filmlerde kadın karakterlerin özellikle annelik rolüyle tanımlandıkları görülmekte, bu da kadınların “milletin anneleri” olma misyonuyla örtüşmektedir.

1990 sonrası filmlerde çocuk figürü bir taraftan Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi aileyi bir araya getirmekle tanımlanırken diğer taraftan sessizliğiyle ya da örselenmişliğiyle travmatik bir sorun alanına işaret etmektedir. Özellikle babanın kurbanı olmuş çocuk anlatısı, erkeğin iktidar kaybına yönelik bir endişeyi görünür kılar. Otel odalarında büyümek zorunluluğuyla karşı karşıya kalan (*Gönül Yarası*), yetimhanelere düşen (*Güneşi Gördüm*) ve artık bir odası olmayan çocuklar (*Babam ve Oğlum*), bu sorunun çözümünü yine babaya sığınmakta bulmuşlar ve babalık, erkeği tanımlayan ve onun iktidarını yeniden kuran bir unsur olarak öne çıkmıştır.

Yeşilçam filmlerindeki iyi-kötü zıtlığının yerini, 1990 sonrasındaki melodramatik nitelikli filmlerde bir tür geçişkenliğin aldığı görülmektedir. Karakterlerin siyasal-toplumsal bağlamla ilişkilendirilmesiyle de bağlantılı olan bu durum, mazlum konumundaki karakterin her an zalim konumuna geçebileceği bir sürece işaret eder. Böylece karakterler tek boyutluluktan kurtularak daha gerçekçi unsurlarla donatılmıştır. Zengin-yoksul karşıtlığı ise liberal dönüşümle birlikte keskinleşmiş, Yeşilçam filmlerinde bir değer olarak tanımlanan yoksulluk, 1990 sonrasında tekinsizlikle eşleştirilmiştir. Bu nedenle yoksul kahramanlar bu filmlerde toplumun kenarında kalmış “öteki”lerdir. Mekânsal sınırlarla ayrıştırılmış, toplumsal eşitsizlik ilişkileri çerçevesinde konumlandırılmışlardır; kentin olanaklarından yararlanamazlar. Dayanışma duygusunun çözülme eğilimi ve kişisel çıkarlara yönelik vurgu, değer yargılarındaki bir değişime işaret eder.

1990 sonrası melodramatik nitelikli filmlerinde, Yeşilçam filmlerine benzer biçimde taşra-kent ikiliğinin korunduğu ancak Yeşilçam filmlerinden farklı olarak taşraya ilişkin nostaljik bir tutum benimsendiği görülmektedir. Taşranın zaman zaman yitirilmiş bir masumiyetle, çocuklukla, zaman zaman doğallıkla, samimiyetle, zaman zaman da huzurla eşleştirildiği bu filmlerde parçalanmayı temsil eden kent karşısında taşra, bütünlüğe yönelik bir özlemi açığa çıkarır.

Sonuç olarak 1990 sonrası Türk sinemasında melodramatik nitelik taşıyan filmlerin, modernleşmenin krizlerinin daha derinden hissedildiği bu dönemde, Türkiye'nin siyasal-toplumsal hayatında ortaya çıkan istikrarsızlıkla ve güven kaybıyla başa çıkmanın yollarını aradıkları söylenebilir. Bastırılmış geçmişe dair

anlatıların ve ulusal hafızanın biçimlenmesi açısından önemli olan melodramatik söylem biçimi adaleti sorunsallaştırmakta, bütünlük ihtiyacını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda 1990 sonrası Türk sinemasında melodramatik anlatı, belli açılardan Yeşilçam filmlerinden farklılaşarak erkek karakteri merkeze alan, bir baba ve aile ihtiyacına karşılık gelen nostaljik bir niteliğe bürünmüştür. Bu noktada bu filmler tarafından paylaşılan nostaljik yaklaşımın, modernliğin krizleriyle, toplumsal çözümlenmeyle ve “soyut/aşkın evsizlik”le ilişkili olduğu söylenebilir. Homojen ulus tasarımının kimlik ve farklılık talepleriyle yerinden edildiği, ekonomik liberalizmin toplum kesimleri arasındaki farkları derinleştirdiği bu dönemde, melodramatik imgelem etnik, cinsel kimlikleri içine alan, siyasal-toplumsal alanı bölen yeni travmatik yarılmalarla ve toplumsal endişeleri giderecek ahlaki bir yaklaşımla şekillenmektedir.

## KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.
- Abisel, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Abisel, Nilgün vd. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis.
- Açıkel, Fethi (1996). “Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi”. *Toplum ve Bilim* 70. 153-198.
- Açıkel Fethi (2003). “Devletin Manevi Şahsiyeti ve Ulusun Pedagojisi”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik* Cilt 4: 117-139.
- Ahıska, Meltem (2005). *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis.
- Ahıska, Meltem (2010). “Zaman Geri Alınsın”. *Toplum ve Bilim* 188: 244-246.
- Akbal Süalp, Tül (1998). “Alegori ve Temsil: Korkunun Yüzü ve Çılgınlığının İzleği Filmler”. *25. Kare* 22: 11-13.
- Akbal Süalp, Tül (2010). “Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi”. *Yeni Film* 20: 35-41.
- Akbulut, Hasan (2003). *1960-1975 Arası Türk Melodram Sinemasında Kadının Sunumu*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Akbulut, Hasan (2008). *Kadına Melodram Yakışı: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam.
- Alankuş-Kural, Sevda (1995). “Türkiye’de Medya, Hegemonya ve Ötekinin Temsili”. *Toplum ve Bilim* 67: 76- 110.

- Altman Rick (2000). "A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre". *The Film Studies Reader*. J. Hollows, P. Hutchings ve M. Jancovich (der.). Londra: Arnold. 179-190.
- Anderson, Benedict (2007). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. çev. İ. Savaşır. İstanbul: Metis.
- Argın, Şükrü (2009). "Türk Aydınının Devlet Aşkı ve Aşkın Devlet Anlayışı". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler* Cilt 9: 84-111.
- Argın, Şükrü (2010). "Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür". *Taşraya Bakmak*. Tanıl Bora (der.). İstanbul: İletişim. 272-296.
- Arslan, Savaş (1997). "Popüler Yeşilçam Filmlerinin Eleştirilmesinde Bir Sanat Sineması Söyleminin Oluşumu". 25. *Kare* 20: 45-53.
- Arslan, Savaş (2005). *Melodram*. İstanbul: L&M.
- Arslan, Umut Tümay (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis.
- Arslan, Umut Tümay (2010). *Mazi Kalbinin Hortlakları: Türklük Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis.
- Assmann, Jan (2001). *Kültürel Bellek*. çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı.
- Ayça, Engin (1996). "Yeşilçam'a Bakış". *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Süleyma Murat Dinçer (der.). Ankara: Doruk. 129-148.
- Bachelard, Gaston (1996). *Mekânın Poetikası*. çev. Aykut Derman. İstanbul: Kesit.
- Balibar, Etienne (2007). "Ulus Biçimi: Tarih ve İdeoloji". *İrk Ulus Sınıf* içinde. çev. Nazlı Ökten. İstanbul: Metis. 107-130.
- Barry, Peter (1995). *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester ve New York: Manchester University Press.

- Bauman, Zygmunt (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı.
- Behçetoğulları, Pembe (1996). *Yerli Filmlerde Kadınlara Sunulan Dünya Tasarımları: 1960-1975*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Behçetoğulları, Pembe (2001). “Melodram: Kadınsı Bir Film Türü”. *İLEF-Yıllık 1999*. 55-75.
- Berger, James (1997). “Trauma and Literary Theory”. *Contemporary Literature*. 38 (3). 569-582.
- Berktaş, Fatmagül (2004). “Doğu ile Batının Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık Cilt 3*. 275-285.
- Berman, Marshall (2005). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker. İstanbul: İletişim.
- Berry-Flint, Sarah (2005). “Genre”. *A Companion to Film Theory*. T. Miller ve R. Stam (der.). Londra: Blackwell. 25-44.
- Bora, Aksu (2010). “Yas Ne Zaman Birleştirir: Açık Yaralarla Yaşamak”. *Toplum ve Bilim* 118: 221-234.
- Bora, Tanıl (1997). “Muhafazakârlığın Değişimi ve Türk Muhafazakârlığının Bazı Yol İzleri”. *Toplum ve Bilim* 74: 6-30.
- Bora, Tanıl (2002). “Son Yirmi Yılı Ayrıştırmak İçin Notlar”. *Birikim* 152/153: 55-60.
- Bora, Tanıl (2005). “Sol ve Sinizm”. *Birikim* 198: 43-50.

- Bora, Tanıl (2010). “Taşralaşan ve Taşrasımı Kaybeden Türkiye”. *Taşraya Bakmak*.  
Tanıl Bora (der.). İstanbul: İletişim. 37-66.
- Bora, Tanıl ve Burak Onaran (2004). “Nostalji ve Muhafazakârlık: Mazi Cenneti”.  
*Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Muhafazakârlık* Cilt 5: 234-260.
- Bora, Tanıl ve Necmi Erdoğan (2004). “Biz Anadolu’nun Bağrı Yanık Çocukları...  
Muhafazakâr Popülizm”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce:  
Muhafazakârlık* Cilt 5: 632-656.
- Boym, Svetlana (2009). *Nostaljinin Geleceği*. çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul:  
Metis.
- Brooks, Peter (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James,  
Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven ve Londra: Yale University  
Press.
- Buck-Morss, Susan (2004). *Rüya Âlemi ve Felaket: Doğuda ve Batıda Kitlemel  
Ütopyanın Tarihe Karışması*. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.
- Buğra, Ayşe (1999). “Ulus Devlet Topluluk Aidiyeti ve Bireyin Özerkliği”. *Birikim*  
125/126: 184-189.
- Cantek, Levent (2000). “Türkiye’de Mısır Filmleri”. *Tarih ve Toplum* 204: 31-38.
- Cebenoyan, Cüneyt (2010). “Yeni Regresif Türk Sineması”. *Altyazı* 98: 56-59.
- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. çev. Cem Soydemir. İstanbul:  
Ayrıntı.
- Cook, Pam (2005). *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. New  
York: Routledge.
- Coward, Rosalind ve John Ellis (1985). *Dil ve Maddecilik*. çev. E. Tarım. İstanbul:  
İletişim.

- Çelenk, Sevilay (2010). “Bir Bellek Mekânı Olarak Televizyon: Bu Kalp Seni Unutur mu?”. *Mülkiye* 34 (269): 171-197.
- Çelik, Nur Betül (2006). “Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*. Cilt 2. 75-91
- Çiçekoğlu, Feride (2007). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis.
- Çiğdem, Ahmet (2004). “Batılılaşma Modernite ve Modernizasyon”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. Cilt 3. 68-81.
- Çiğdem, Ahmet (2010). “Taşra Karalaması: Küçük Bir Sosyolojik Deneme”. *Taşraya Bakmak*. Taml Bora (der.). İstanbul: İletişim. 101-114.
- Daldal, Aslı (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer.
- Demiralp, Oğuz (2004). “Ahmet Hamdi Tanpınar”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. Cilt 3. 24-35.
- Direk, Zeynep (2003). “Başkada Aynı Kalmak: Türk Başkalığını Felsefi Olarak Düşünmenin Yolları Üzerine”. *Toplum ve Bilim* 98: 20-32.
- Dissanayake, Wimal (2005). “Introduction”. *Melodrama and Asian Cinema*. W. Dissanayake (der.). New York: Cambridge University Press. 1-8.
- Drotner, Kristen (1991). “Intensities of Feeling: Modernity, Melodrama and Adolescence”. *Theory, Culture and Society* 8 (1): 57-87.
- Elayton, Lynne (1998). “Blue Velvet: Erkek Gelişiminin Bir Öyküsü”. çev. Nebahat Akgün Çomak. 25. *Kare* 24: 23-35.
- Elsaesser, Thomas (1987). “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”. *Home is Where The Heart is: Studies in Melodrama and The Woman’s Film*. C. Gledhill (der.). Londra: BFI Publishing. 43-69.

- Erdoğan, Necmi (1998a). “Popüler Anlatılar ve Kemalist Pedagoji”. *Birikim* 105-106: 117-125.
- Erdoğan, Necmi (1998b). “Demokratik Soldan Devrimci Yol’a: 1970’lere Sol Popülizm Üzerine Notlar”. *Toplum ve Bilim* 78: 22-37.
- Erdoğan, Necmi (2002a). “Garibanların Dünyası: Türkiye’de Yoksulların Temsilleri Üzerine İlk Notlar”. *Yoksulluk Halleri: Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*. Necmi Erdoğan (der.). İstanbul: De Ki. 21-32.
- Erdoğan, Necmi (2002b). “Yok-sanma: Yoksulluk-Maduniyet ve Fark Yaraları”. *Yoksulluk Halleri: Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*. Necmi Erdoğan (der.). İstanbul: De Ki. 33-64.
- Erdoğan, Nezi (1995). “Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı”. *Toplum ve Bilim* 7: 177-196.
- Erdoğan, Nezi (1998). “Yeşilçam’da Beden ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar”. *Doğu Batı* 2: 157-164.
- Erdoğan, Nezi (2001). “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar”. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*. Deniz Derman (haz.). İstanbul: Bağlam. 219-230.
- Freud, Sigmund (2002). “Yas ve Melankoli”. *Metapsikoloji: Haz İlkesinin Ötesinde Ego ve İd ve Diğer Çalışmaları*. çev. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın. İstanbul: Payel. 243-259.
- Gledhill, Christine (1987). “The Melodramatic Field: An Investigation”. *Home is Where The Heart is: Studies in Melodrama and The Woman’s Film*. C. Gledhill (der.). Londra: BFI Publishing. 5-39.

- Gledhill, Christine (1997). "Genre and Gender: The Case of Soap Opera". *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. S. Hall (der.). Londra: Sage. 339-364.
- Gledhill, Christine (2000). "Rethinking Genre". *Reinventing Film Studies*. C. Gledhill ve L. Williams (der.). Londra: Arnold. 211-243.
- Gökalp, Ziya (1970). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Göle, Nilüfer (2004). "Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. Cilt 3. 56-67.
- Gürbilek, Nurdan (2001). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2004a). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2004b). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2004c). *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2008). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis.
- Hall, Stuart (1992). "The Question of Cultural Identity". *Modernity and Its Future*. S. Hall ve D. Held (der.). Cambridge: Polity Press. 274-316.
- Hall, Stuart (1997). "Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar". çev. Vahide Pekel. *Mürekkep* 8: 22.
- Hall Stuart ve Martin Jacques (1995). "Giriş". *Yeni Zamanlar: 1990'larda Politikanın Değişen Çehresi*. S.Hall ve M.Jacques (der.). çev. A. Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı. 15-25.
- Harvey, David (1999). *Postmodernliğin Durumu*. çev. Sungur Savran. İstanbul: Metis.

- Hayward, Susan (2004). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Londra ve New York: Routledge.
- Huyssen, Andreas (1999). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*. çev. Kemal Atakay. İstanbul: Metis.
- Işığın, Altuğ (2003). “1970’lerden 1990’lara Türkiye’de Sinema Endüstrisi”. *Yeni Film* 2: 33-41.
- İnsel, Ahmet (2005). *Türkiye Toplumunun Bunalımı*. İstanbul: Birikim.
- İrem, Nazım (2004). “Türk Şiirinde Erkek İmgesi”. *Toplum ve Bilim* 101: 104-126.
- Jameson, Fredric (1994). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jameson, Fredric (2008). *Modernizm İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Metis.
- Jusdanis, Gregory (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcad Edilişi*. çev. T. Birkan. İstanbul: Metis.
- Kadıoğlu, Ayşe (2008). “Türkiye’de Vatandaşlığın Anatomisi”. *Vatandaşlığın Dönüşümü: Üyelikten Haklara*. Ayşe Kadıoğlu (haz.) İstanbul: Metis.167-184.
- Kahraman, Hasan Bülent (2005). “Türkiye’de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği”. *Doğu Batı* 9. 135-153.
- Kandiyoti, Deniz (1998). “Cinselliğin İnkarı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları”. *75 Yılda Kadılar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Kaplan, E. Ann (2001). “Melodrama Cinema Trauma”. *Screen* 42 (2): 201-205.
- Kaplan, E. Ann ve Ban Wang (2004). “Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity”. *Trauma and Cinema*. E. Ann Kaplan ve Ban Wang (der.). Hong Kong: Hong Kong University Press. 1-22.

- Kaptanoğlu, Cem (2005). “Yapısal Travmadan Tarihsel Travmaya Türkiye Solu ve Kafka”. *Birikim* 198: 71-78.
- Kaptanoğlu, Cem (2010). “Birazda Tutulmak-Birazda Yaşamak”. *Toplum ve Bilim* 188: 235-243.
- Kayalı, Kurtuluş (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Ayyıldız.
- Keyman, Fuat (2008). “Türkiye’de Çokkültürlü Anayasal Vatandaşlık ve Demokratikleşme”. *Vatandaşlığın Dönüşümü: Üyelikten Haklara*. Ayşe Kadioğlu (der.). İstanbul: Metis. 218-244.
- Kırel, Serpil (1993). *1950-1960 Döneminde Melodram Sineması ve Muharrem Gürses*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Klinger, Barbara (2008). “Sinema, İdeoloji, Eleştiri Üzerine: İlerici Metin”. *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri*. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (der.). çev. Y. Gürhan Topçu. Ankara: Gazi Üniv. 113-136.
- Koçak, Orhan (2006). “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*. Cilt 2. 370-418.
- Kovacs, Andras Balint (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması: 1950-1980*. çev. Ertan Yılmaz. Ankara: De Ki.
- Kozaklı, Süreyya ve Alev Özkazanç (1997). “1980’lerde Gündelik Yaşam”. *Mürekkep* 8: 41-49.
- Köker, Levent (1995). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*. İstanbul: İletişim.
- Köker, Levent (2006). “Kemalizm/Atatürkçülük: Modernleşme, Devlet ve Demokrasi”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*. Cilt 2. 97-112.

- Kristeva, Julia (2004). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. çev. Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı.
- La Capra, Dominick (1999). "Trauma, Absence, Lost". *Critical Inquiry* 25(4): 696-727.
- Laclau, Ernesto (2008). "Önsöz". *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis. 7-13.
- Leadbeater, Charlie (1995). "İktidar Kişiyi". *Yeni Zamanlar: 1990'larda Politikanın Değişen Çehresi*. S. Hall ve M. Jacques (der.). çev. A. Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı. 127-141.
- Maktav, Hilmi (2000). "Türk Sinemasında 12 Eylül". *Birikim* 138: 79-84.
- Maktav, Hilmi (2003). "Melodram Kadınları". *Toplum ve Bilim* 96: 273-293.
- Mercer, John ve Martin Shingler (2004). *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. Londra ve New York: Wallflower.
- Moretti, Franco (2005). *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*. çev. Zeynep Altıok. İstanbul: Metis.
- Nagel, Joane (2004). "Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik". *Vatan Millet Kadınlar*. Ayşe Gül Altınay (der.). çev. Aksu Bora. İstanbul: İletişim. 65-101.
- Najmabadi, Afsaneh (2004). "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak". *Vatan, Millet, Kadınlar*. Ayşe Gül Altınay (der.). çev. Tansel Güney ve Elçin Gen. 129-165.
- Neale, Steve (1990). "Questions of Genre". *Screen* 31 (1): 45-66.
- Neale, Steve (2003). *Genre and Hollywood*. Londra ve New York: Routledge.

- Newman, Saul (2006). *Bakunin'den Lacan'a: Anti Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu*. çev. Kürşad Kızıltuğ. İstanbul: Ayrıntı.
- Nora, Pierre (2006). *Hafıza Mekânları*. çev. Mehmet Emin Özcan. Ankara: Dost.
- Nowell-Smith, Geoffrey (1987). "Minnelli and Melodrama". *Home is Where The Heart is: Studies in Melodrama and The Woman's Film*. C. Gledhill (der.). Londra: BFI Publishing. 70-74.
- Özbek, Meral (1999). "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kültür Örneği". *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (der.). İstanbul: Tarih Vakfı. 168-187.
- Özbek, Meral (2002). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim.
- Özgüven, Fatih (2001). "Ağızda Kalan Tad: Türk Sineması". *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*. Deniz Derman (haz.). İstanbul: Bağlam. 67-78.
- Özkazanç Alev (1996). "Türkiye'de Yeni Sağ". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken*. Cilt 15. 1218-1224.
- Özkazanç Alev ve S. Tamer Kozaklı (1997). "1980'lerde Gündelik Yaşam". *Mürekkep* 8: 41-49.
- Özön, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya. Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle.
- Özön, Nijat (2010). *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960*. İstanbul: Doruk.
- Öztürk, Ruken ve Nilgün Tural (2001). "Sinemada Kadın Karakterin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?". *İletişim* 10: 101-126.

- Özyürek, Esra (2001). "Giriş". *Hatırladıkları ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası*. İstanbul: İletişim. 7-15.
- Refiğ, Halit (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket.
- Restivo, Angelo (1997). "Lacan According to Zizek". *Quarterly Review of Film and Video* 16 (2): 193-207.
- Rocchio, Vincent (1999). *Cinema of Anxiety*. Austin: University of Texas Press.
- Rowe, Kathleen (1995). "Melodrama and Men in Post Classical Romantic Comedy". *Me Jane: Masculinity Movies and Women*. Pat Kirkham and Janet Thumim (der.). Londra: Lawrence and Wishard. 184-193.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. çev. Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı.
- Sancar, Mithat (2010). *Geçmişle Hesaplaşma*. İstanbul: İletişim.
- Sarıkartal, Çetin (2002). "Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit'in Ataerkil Düzene 'Haddini Aşan' Cevabı". *Toplum ve Bilim* 94: 70-108.
- Sarup, Madan (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. çev. A. Güçlü. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Saybaşı, Nermin (2011). *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri*. çev. Bülent Doğan. İstanbul: Metis.
- Schatz, Thomas (1990). "The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study". *Film Genre Reader*. B. K. Grant (der.). Austin: University of Texas Press. 91-101.
- Scognamillo, Giovanni (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı.

- Shayegan, Daryush (2007). *Yaralı Bilinç: Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni*. çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis.
- Silverman, Kaja (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. Routledge: New York ve Londra.
- Singer, Ben (2001). *Melodrama and Modernity*. New York: Columbia University Press.
- Stam, Robert (2005). "Introduction". *Film and Theory: An Anthology*. Robert Stam ve Toby Miller (der.). Londra: Blackwell. 145-156.
- Starks, Lisa S. (2002). " 'Remember Me': Psychoanalysis, Cinema and the Crisis of Modernity". *Shakespeare Quarterly* 53 (2). 181-200.
- Stauth, Georg ve Bryan S. Turner (2005). *Nietzsche'nin Dansı*. çev. Mehmet Küçük. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Şasa, Ayşe (2002). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Gelenek.
- Taylor, Charles (1995). "Two Theories of Modernity". *The Hastings Center Report* 25 (2): 24-33.
- Tekeli, İlhan (2004). "Türkiye'de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Üzerine Bir Üst Anlatı". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. Cilt 3. 19-42.
- Tunalı, Dilek (2005). *Kültürel ve Zihinsel Yapılanmanın Türk Melodram Sineması Üzerindeki Etkileri*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Tura, Saffet Murat (2005). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat.

- Ulusay, Nejat (2004). “Günümüz Türk Sinemasında ‘Erkek Filmleri’ nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi”. *Toplum ve Bilim* 101: 144-161.
- Ulusay, Nejat (2005). “Türk Sinemasındaki Dönüşüm ve Eurimages”. *Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları: Pazarın Düzenlenmesi, Erişim ve Çeşitlilik*. Ankara: Ankara Üniv. Basımevi. 333-371.
- Urry, John (1995). “Örgütlü Kapitalizmin Sonu”. *Yeni Zamanlar: 1990’larda Politikanın Değişen Çehresi*. S.Hall ve M.Jacques (der.). çev. A. Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı. 95-124.
- Wagner, David (1996). *Modernliğin Sosyolojisi*. çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Sarmal.
- Williams, Linda (1998). “Melodrama Revisted”. *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. N. Brown (der.). Berkeley: University of California Press.
- Yeğen, Mesut (2006a). “Kemalizm ve Hegemonya”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*. Cilt 2. 56-74.
- Yeğen, Mesut (2006b). *Müstakbel Türk’ten Sözde Vatandaşa: Cumhuriyet ve Kürtler*. İstanbul: İletişim.
- Yıldız, Ahmet (2006). “Kemalist Milliyetçilik”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*. Cilt 2. 210-234.
- Yuval-Davis, Nira (2003). *Cinsiyet ve Millet*. çev. Aysin Bektaş. İstanbul: İletişim.
- Zizek, Slavoj (2006). *Kırılğan Temas*. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.
- Zizek, Slavoj (2008a). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.

Zizek, Slavoj (2008b). *Yamuk Bakmak: Popüler Kùltürden Jacques Lacan'a Giriş*.  
çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.

## **EK: İncelenen Filmlerin Künyeleri**

### **Babam ve Oğlum (2005)**

Yönetmen-Senaryo: Çağan Irmak

Görüntü Yönetmeni: Rıdvan Ülgen

Oyuncular: Çetin Tekindor, Hümeysra, Fikret Kuşkan, Şerif Sezer, Yetkin Dikinciler,

Ege Tanman

Avşar Film

### **Gönül Yarası (2005)**

Yönetmen-Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Oyuncular: Şener Şen, Meltem Cumbul, Timuçin Esen, Güven Kıraç, Devin Özgün

Çınar

Filma Cass-Most Production ortak yapımı

### **Güneşi Gördüm (2009)**

Yönetmen-Senaryo: Mahsun Kırmızıgül

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Oyuncular: Mahsun Kırmızıgül, Altan Erkekli, Demet Evgar, Şerif Sezer, Cemal

Toktaş, Murat Ünalmiş

Boyut Film (Pinema Film)

## ÖZET

Bu çalışma melodramatik imgelemin 1990 sonrası Türk sinemasında nasıl bir dönüşüme uğradığını ve modernlikle ilişkisi bağlamında hangi toplumsal fantazilere seslendiğini konu almaktadır. Melodram özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda Türk sinemasının temel anlatı biçimlerinden birini oluşturmuş ve Türkiye'nin modernleşme süreciyle ilişki içinde pek çok film türünün içine sızan bir tahayyül biçimi olarak işleyişini sürdürmüştür. Tezin ilk bölümünde melodrama türsel yaklaşım sorunlaştırılmakta ve melodram, modernlik ve travma kuramı arasındaki bağlantıları görmek açısından bir anlamlandırma sistemi olarak ele alınmaktadır. İkinci bölüm, Türk sinemasını ve melodramatik geleneği Türkiye'deki modernlik tasarımları ve travmatik yarılmalar bağlamında değerlendirmekte; üçüncü bölüm ise, bu değerlendirmeler ışığında 2000'li yıllarda çekilmiş olan üç filmi (*Babam ve Oğlum*, *Gönül Yarası* ve *Güneşi Gördüm*) derinlemesine analiz etmektedir.

## ABSTRACT

This study aims to reveal how melodramatic imagination transformed in Turkish cinema after 1990 and which social fantasies it addresses within the context of its relationship with modernism. Melodrama constituted the basic discourse forms of Turkish cinema especially during the 1960s and 1970s and continued its course as a form of imagination penetrating into a number of genres in relationship with Turkish modernization process. In the first part of this study, genre approach to melodrama is questioned and melodrama is dealt as a system of interpretation to expose the connection between modernism and trauma theory. The second part of the study considers the Turkish cinema and melodramatic tradition within the context of modernist concepts in Turkey and traumatic breakings whereas the third part aims to present an in-depth analysis of the three films (*Babam ve Oğlum*, *Gönül Yarası* and *Güneşi Gördüm*) that were made in the 2000s in the light of the above mentioned considerations.