

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA
MELANKOLİ OLGUSUNA BAKIŞ

Cansu ÖKSÜZ KARADEMİR
2502180276

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Şükrü SİM

İSTANBUL - 2024

ÖZ

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA MELANKOLİ OLGUSUNA

BAKIŞ

CANSU ÖKSÜZ KARADEMİR

Seyirciye duygulanım yaşatma imkânı tanıyan sinemanın, temsilleri yeniden üretebilirliği sayesinde melankoliyi ve altında yatan nedenleri kavramaya olanak sağlayan bir ortam sağlaması, melankoliye incelenebilir bir alan açmaktadır. 2000 sonrası Türk sinemasının barındırdığı melankolik tema ve unsurlardan hareketle melankoli temsillerine ilişkin bir durum tespiti yapmayı amaçlayan bu tezde, iki aşamalı bir analiz gerçekleştirilmiştir. İlk olarak örneklem filmlerinin psikanalitik çözümlemeleri yapılmış, bu sayede melankoliyi ortaya çıkaran nedenler, karakterlerin ruh hâlleri ve eylemlerinden hareketle melankoliye ve melankoliğe bakış açısına dair tespitler ortaya konmuştur. İkinci analiz bölümünde ise gönüllü katılımcılarla önce seyir deneyimi, ardından derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Elde edilen verilerin analizinde betimsel analiz ve kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı kullanılmıştır. Burada bireylerin hafızasında yer edinen melankoli tanımları ile literatürde yer alan melankoli tanımlarının karşılaştırmasını yapabilmek, filmlerin barındırdığı melankolik tema ve unsurların seyirci tarafından nasıl algılandığına dair çıkarımlara ulaşmak ayrıca filmlerin tüketilme ve tüketilmeme nedenlerini ortaya koymak amaçlanmıştır. Melankolinin sinemadaki temsillerinin yalnızca film çözümlemeleri üzerinden değil, katılımcılarla gerçekleştirilen seyir deneyimi ve görüşmeler aracılığıyla iki aşamalı bir şekilde irdelenmesi çalışmanın önemini oluşturmaktadır. Böylelikle hem ortaya konan yapıta hem de onu tüketen tarafın görüşlerine değiniliyor olması iki yönlü bir bakış açısına ulaşmaya olanak sağlamaktadır.

Bu bağlamda örneklem filmlerinde melankolinin yalnızca sözlü olarak ele alınan bir olgu olmadığının tespit edilmesinin yanı sıra olay örgüsü, diyalog ve aksiyonlar, filmin anlatısı, görselleştirme biçimleri ve karakterler arasında ortak özellikler

saptanmıştır. Katılımcıların melankoli tanımlarının karamsarlık, karanlık, hüzn, üzüntü ve depresyon etrafında yoğunlaştığı görülürken; literatür tanımlamalarında görüşler belirli bir sebep olmaksızın çevreye karşı ilgisizlik, hüznü hâl nedeniyle içe kapanıklık etrafında şekillenmiştir. Bir filmin melankolik olarak nitelendirilmesi için sahip olması gereken en önemli unsur konusunun duygusal bir yük, bireye hüzn ve üzüntü veren, dramatik olaylarla ilişkili olmasıdır. Melankolik unsur veya temalar barındıran filmleri izleme nedenleri özdeşleşme, empati kurma, yüzleşme isteği, kılavuz olarak görme, mutsuzluk ve acıdan haz alma, bireyin içinde bulunduğu ruh hâli ve gerçeğe yakınlık olarak saptanırken; izlememe nedenleri ise yüzleşmeye isteksizlik, empati kurmaktan ve maruz kalmaktan kaçınma, içinde bulunduğu ruhsal durum ve film izleme etkinliğinin sosyal ve eğlenceli bir aktivite olarak görülmesidir. Katılımcıların tercihleri göz önünde bulundurulduğunda bireyin arayışının beyaz perdede kendine yer bulması, sinemanın gücü sayesinde bu tarz duyguların, düşüncelerin içinde olan veya henüz meyil aşamasında olan bireyin kendisine “yalnız değilmişim” demesinin bir yolu olarak da görülebilir. Dolayısıyla kayıp ve kayıp sonrası yaşananların anlamlandırılması noktasında sinemanın konumu üzerine düşünme gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Melankoli, Yas, Kayıp Nesne, Seyir Deneyimi, Yas ve Melankoli

ABSTRACT

A LOOK AT THE PHENOMENON OF MELANCHOLY IN POST-2000 TURKISH CINEMA CANSU ÖKSÜZ KARADEMİR

The fact that cinema, which allows the audience to experience emotion, provides an environment that allows us to comprehend melancholy and its underlying causes thanks to its ability to reproduce representations, opens a space for melancholy to be analyzed. In this thesis, which aims to make a case study on the representations of melancholy based on the melancholic themes and elements in post-2000 Turkish cinema, a two-stage analysis was conducted. Firstly, the sample films were analyzed psychoanalytically, and thus, the causes of melancholy, the moods and actions of the characters, and the perspective on melancholy and the melancholic were determined. In the second analysis section, first the viewing experience and then the interviews were conducted with the volunteer participants. Descriptive analysis and the uses and gratifications approach were used to analyze the data obtained. The aim here was to compare the definitions of melancholy in the memory of individuals with the definitions of melancholy in the literature, to reach an inference about how the audience perceives the melancholic themes and elements in the films, and also to reveal the reasons for the consumption and non-consumption of the films. The importance of the study is that the representations of melancholy in cinema are analyzed not only through film analysis, but also through the viewing experience and interviews with the participants in a two-stage manner. In this way, the fact that both the work and the views of the party consuming it are addressed allows reaching a two-way point of view.

In this context, in addition to determining that melancholy is not a phenomenon that is dealt with only verbally in the sample films, common features were found between the plot, dialogues and actions, the narrative of the film, visualization styles and characters. While the participants definitions of melancholy were concentrated around pessimism, darkness, sadness, sadness and depression; in the literature

definitions, opinions were shaped around indifference to the environment without a specific reason and introversion due to sadness. The most important element that a movie should have in order to be characterized as melancholic is that its subject matter should be related to dramatic events that give an emotional burden, sadness and sorrow to the individual. The reasons for watching movies with melancholic elements or themes were identified as identification, empathy, desire to confront, seeing as a guide, taking pleasure from unhappiness and pain, the state of mind of the individual and closeness to reality; while the reasons for not watching movies were unwillingness to confront, avoidance of empathy and exposure, the state of mind in which the individual is in, and the fact that watching movies is seen as a social and fun activity. Considering the preferences of the participants, the fact that the individual's search finds a place on the white screen can also be seen as a way for the individual who is in such feelings and thoughts or who is still in the inclination stage to say "I am not alone" thanks to the power of cinema. Therefore, it is necessary to think about the position of cinema in making sense of loss and post-loss experiences.

Keywords: Melancholia, Mourning, Lost Object, Spectatorial Experience, Mourning and Melancholia

ÖNSÖZ

Doğar doğmaz ölümün değişmez bir yasa olduğunu öğrenmekle geçirdiğimiz hayatlarımızda, kayıplarla kimi zaman doğrudan kimi zaman dolaylı olarak defalarca karşılaşırız. Bu yolda başa çıkabildiğimiz kayıpların yanı sıra nefesimizi tüketeceğimiz ana dek içimizde kabuk sar(a)mayan kayıpları da taşımak zorunda kalırız. Tüm hayatımızı onun yollardan dönüşünü beklemekle geçirdiğimiz ancak 16 Kasım 2020’de dönüşünün mümkün olmadığı bir yola uğurladığımız, artık dünyaları versem de ona fazladan bir kelime etmenin, sesimi duyurmanın, dokunmanın imkânsız olduğu babam, böyle bir girdap açtı içimde. Çoktan başlamış olduğum bu tez, o andan itibaren benim için bambaşka bir yere taşındı. Bu yüzden ilk teşekkürüm hayata artık “eskisi” gibi devam edemeyeceğimi bilmenin acısını yaşadığım bir zamanda, bu acıyı dondurup yeniden ayağa kalkmamı sağlayan, ruhumu yeşerten canım yeğenlerim Alp Necati Boylu ve Ata Tahsin Boylu’ya. İyi ki geldiniz güzel çocuklarım. Son görüşmemizde “Ev, çiçeksiz olmaz.” diyen babamın bana mucize gibi gönderdiği oğlum Bera Karademir’e bana yaşattığı tarifi mümkün olmayan her duygu, her düşünce ama en önemlisi hayata yeniden başlama şansı verdiği için minnettarım. Şimdiden senden çalmak zorunda kaldığım zamanları telafi etmek dileğiyle...

Doktora hayatım boyunca bana yol gösteren, desteğini esirgemeyen ve bana inanan kıymetli danışmanım Prof. Dr. Şükrü Sim’e, tezimi zengin bir perspektife kavuşturan, doktora izlemelerimde bu yolu en güzel şekilde nihayete erdirebilmem adına önerileriyle beni daha ileriye taşıyan Prof. Dr. Ayşen Akkor Gül’e ve Prof. Dr. Ali Murat Yel’e çok teşekkür ediyorum.

Her ihtiyacım olduğunda yardımına koşan Alperen Alıcı’ya ve ulaştığım ilk andan itibaren beni tanımıyor olmasına rağmen kaynaklarını benimle paylaşan, desteklerini esirgemeyen Antrakt Sinema Genel Yayın Yönetmeni Deniz Yavuz’a, tezimin katılımcı görüşmeleri sürecinde mesleki tecrübesinden yararlandığım Uzman Psikiyatrist Doç. Dr. Tuğçe Toker Uğurlu’ya ve emeklerinden ötürü Öğr. Gör. Dr. Hüseyin Serhan Çalhan’a teşekkürü bir borç biliyorum. Seyir deneyimi süresince tüm desteğiyle yanımda olan Arş. Gör. Bahadır Söylemez’e ve peşine düştüğüm bu kavrama ilişkin ifade ettikleri her cümle için katılımcılarıma teşekkür ederim.

Tanıştığımız ilk günden itibaren bilgi birikimi ve tüm özverisiyle beni hep daha iyi bir noktaya taşıyan, desteğini her zaman üzerimde hissettiğim ve çok daha iyi bir tezle adına gururlanmak için sabırsızlandığım Öğr. Gör. Enis Öztürk'e sonsuz teşekkürler.

İstanbul Üniversitesinde birlikte en güzel zamanlarımı geçirdiğim kıymetli arkadaşlarım Dr. Arda Kaya'ya, Dr. Öğr. Üyesi Alper Önen'e ve Burhan Ateş'e destekleri ve inançları için teşekkür ederim. Bu çatı altındaki en büyük kazancım, dostum Dr. Meltem Kaya Sapmaz'a beni her konuda desteklediği, bana hep inandığı ve sorgusuz sualsiz yanımda olduğu için sonsuz teşekkürler. Çok kıymetli hocalarla bir araya geldiğim, koridorlarında heyecanla beklediğim İletişim Fakültesi eski binası seni de hafızamda yaşıyorum.

Eğitim hayatımda çok büyük emekleri olan babam Necati Öksüz'e, annem Güleser Öksüz'e, kardeşim Tansu Boylu'ya ve eşim Burak Karademir'e sonsuz teşekkürler. Maddi ve manevi desteklerinizi hiç esirgemediğiniz gibi bana her zaman inandınız. Bu yola girmemi sağlayan anneme ve babama, yolda yürümemi sağlayan kardeşime ve yolun basamaklarını çıkmamı sağlayan eşime minnetle...

Cansu ÖKSÜZ KARADEMİR

DENİZLİ, 2024

İTHAF

Bu tez gözleri orman, elleri dev, fotoğrafını çerçeveye koymanın imkânsız
olduğu babam Necati ÖKSÜZ'e ithaf edilmiştir.

Mahalle bakkalının yanındaki telefon kulübesinin önünde başımı sağ
omzuna koyduğum, kollarımı sırtında kavuşturduğum yerdeyiz Baba.

Saç tellerim, yeni yeni çıkmaya başlayan sakallarına takıldı.

Güneşini sevmekle övündüğüm yerden çok uzaktayız...

Yine de kalbimin tuzu her geçen gün artıyor.

Kasım ayının kırmızı yaprakları önünde dans edemiyorum...

Fakat her şeye rağmen yürümeye devam ediyorum.

Tüm ömrümü, emanet ettiğin mavi çiçeği büyötmeye adadım...

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
TABLolar LİSTESİ	xv
RESİMLER LİSTESİ	xvi
KISALTMALAR LİSTESİ	xvii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM MELANKOLİNİN TARİHSEL BOYUTLARI

1.1. Antikçağda Melankoli	12
1.1.1. Homeros Destanları	12
1.1.2. Demokritos ve Herakleitos	17
1.1.3. Orta Bölge	20
1.1.4. Hipokrat	20
1.1.5. Dört Özsu Öğretisi/Quattuor Humores	21
1.1.6. Aristoteles	23
1.1.7. Kara Safra ve Şarap	23
1.1.8. Rufus	24
1.1.9. Galenos	25
1.2. Orta Çağda Melankoli	27
1.2.1. Acedia	28
1.2.2. Satürn	31
1.2.3. İbn-i Sina	33
1.2.4. Konstantinus	34
1.3. Aydınlanma Döneminde Melankoli	35
1.3.1. Albert Dürer: Melancholia I	37
1.3.2. Marsilio Ficino	40
1.3.3. Robert Burton: Melankolinin Anatomisi	42

İKİNCİ BÖLÜM

MELANKOLİNİN PSİKANALİTİK KÖKENLERİ

2.1. Karl Abraham	45
2.2. Sigmund Freud: Yas ve Melankoli	47
2.3. Jacques Lacan: Eksik ve Kayıp	51
2.4. Melanie Klein: Depresif Konum	54
2.5. Julia Kristeva: Anne ve Kendilik Kaybı	58
2.6. Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet Melankolisi	61
2.7. Depresyon ve Melankoli	65
2.8. Yas Durumları	67

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASININ GELİŞİMİ

3.1. 1970’li ve 1980’li Yıllarda Türk Sinemasının Genel Atmosferi	70
3.2. 1990’lı Yıllarda Türk Sinemasının Genel Atmosferi	73
3.3. 2000’li Yıllarda Türk Sinemasının Genel Atmosferi	77
3.3.1. Yeni Türk Sineması	79

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA PSİKANALİTİK ÇÖZÜMLEMELERDEN HAREKETLE MELANKOLİ YANSIMALARINA DAİR BİR DURUM TESPİTİ

4.1. Örneklem Filmlerinin Psikanalitik Çözümlemelerinden Hareketle 2000 sonrası Türk Sinemasına Dair Bir Durum Tespiti	82
4.1.1. Psikanalitik Çözümlemenin Amacı ve Yöntemi	82
4.1.1.1. Araştırmanın Amacı	82
4.1.1.2. Araştırmanın Yöntemi	83
4.1.1.3. Örneklem ve Sınırlılıklar	85
4.2. Psikanalitik Film Analizleri	89
4.2.1. Ölüler Bizi Bekliyorlar: Hiçbir Yerde	89
4.2.1.1. Filmin Konusu	89
4.2.1.2. Zaman ve Mekân	89

4.2.1.3. Kayıp Nesne.....	90
4.2.1.4. Melankolik Mizaç	91
4.2.1.5. Kaybın İnkârı	93
4.2.1.6. Melankolik Mizaca İlişkin Söylem ve Tutumlar	97
4.2.1.7. Bitmeyen Yas	97
4.2.2. Hortlayan Geçmişin Sisi: Bulutları Beklerken	100
4.2.2.1. Filmin Konusu	100
4.2.2.2. Zaman ve Mekân	101
4.2.2.3. Kayıp Nesne	103
4.2.2.4. Ev Nerededir? Neresidir?	106
4.2.2.5. Travmatik Kayıp	109
4.2.2.6. Melankolik Mizaç	110
4.2.2.7. Melankolik Mizaca İlişkin Söylem ve Tutumlar	112
4.2.2.8. Bastırılanın Geri Dönüşü	114
4.2.2.9. Melankolik Halin Sonlandırılması	118
4.2.3. Yolu Yok Çekeceksin: Kader	119
4.2.3.1. Filmin Konusu	120
4.2.3.2. Zaman ve Mekân	120
4.2.3.3. Kayıp Nesne	120
4.2.3.4. Melankolik Mizaç	123
4.2.3.5. Kaybın İnkârı	128
4.2.3.6. Melankolik Mizaca İlişkin Söylem ve Tutumlar	131
4.2.4. Hiç Gelmeyecek İlkbahara: Sonbahar	132
4.2.4.1. Filmin Konusu	132
4.2.4.2. Zaman ve Mekân	132
4.2.4.3. Kayıp Nesne	134
4.2.4.4. Melankolik Mizaç	136
4.2.4.5. Bastırılanın Geri Dönüşü	138
4.2.4.6. Kaybın İnkârı	139
4.2.4.7. Beklentsel Yas	141
4.2.4.8. Ölümün Eşlikçileri	142
4.2.5. Oranın Mezarlığı Bile Yok: Bozkır	145
4.2.5.1. Filmin Konusu	145

4.2.5.2. Zaman ve Mekân	146
4.2.5.3. Kayıp Nesne	146
4.2.5.4. Melankolik Mizaç	148
4.2.5.5. Kaybın İnkârı	149
4.2.5.6. Hayatta Kalanın Suçluluğu: Ölümü Beklemek	152

BEŞİNCİ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA MELANKOLİ GÖRÜNÜMLERİNE İLİŞKİN GERÇEKLEŞTİRİLEN SEYİR DENEYİMİ VE DERİNLEMESİNE GÖRÜŞMELER ÜZERİNDEN BİR ANALİZ

5.1. Analizin Amacı ve Yöntemi	156
5.1.1. Araştırmanın Amacı	156
5.1.2. Araştırmanın Yöntemi	157
5.1.3. Araştırmanın Örnekleme ve Sınırlılıkları	160
5.1.4. Araştırmada Karşılaşılan Zorluklar	161
5.1.5. Seyir Deneyiminin Gerçekleştirilmesine İlişkin Bilgiler	161
5.1.6. Transkripsiyon ve Analiz	164
5.1.7. Araştırmanın Bulguları	164
5.1.8. Seyir Deneyiminde İzlenecek Filme Karar Verme Aşaması	164
5.2. Katılımcıların Film Seçimlerine Etki Eden Unsurlar	166
5.2.1. Filmin Konusu	167
5.2.2. İçinde Bulunduğu Ruh Hali ve Duygu Durumu	168
5.2.3. Yönetmen ve Sosyal Aktivite	169
5.2.4. Filmin Adı	170
5.2.5. Güvenli Alan	170
5.3. Melankoli Tanımına Bakış Açısı ve Melankoliye Yönelik Hisler	173
5.3.1. Karamsarlık, Karanlık, Hüzün, Üzüntü ve Depresyon	173
5.3.2. Yarım Kalmışlık	175
5.3.3. Arayış, İçsel Yolculuk	175
5.3.4. Sorunlu Olarak Görme-Asosyallık	176
5.3.5. Kapalı, Yağmurlu Havaalar	177
5.3.6. İkirciklik	178

5.3.7. Acıdan Kaynaklı Mutluluk Ve Haz Alma	178
5.4. Literatürde Yer Alan Melankoli Tanımlarına Yönelik Tercihler.....	179
5.4.1. Belirli Bir Sebep Olmaksızın Çevreye Karşı İlgisizlik	180
5.4.2. Hüzünlü Hâl Nedeniyle İç Kapanıklık	180
5.4.3. Tanımların Bir Arada Uygun Görünmesi	182
5.4.4. Melankolik Hale Gönüllü, İstekli Olma	182
5.5. Melankoliye Neden Olarak Gösterilen Durumlar	183
5.5.1. Ayrılık	184
5.5.2. Terk Edilme.....	186
5.5.3. Sevildiğini Hissetmeme	187
5.5.4. Fiziki Ölüm	187
5.6. Filmlerin Melankolik Olarak Nitelendirilebilmesi İçin Barındırması Gereken Unsurlar.....	188
5.6.1. Duygusal Bir Yük, Bireye Hüzün ve Üzüntü Veren, Dramatik Olayların Ve Acıların Yaşandığı Bir Konu.....	188
5.6.2. Atmosfer ve Renk	190
5.6.3. Yavaş Tempo	191
5.6.4. Karakterin Anlam Arayışı	192
5.7. Filmlerin Sahip Olduğu Renklerin Melankoliyi İletme Noktasındaki Konumları	192
5.7.1. Soğuk Renkler, Sıcak Renklere Oranla Daha Etkilidir	193
5.7.2. Sıcak Renkler de Melankoliyi İletebilir	195
5.7.3. Renkler Sınırlayıcı Bir Etken Değildir.....	196
5.8. Melankolik Unsur veya Temalar Barındıran Filmleri İzleme Nedenleri ..	196
5.8.1. Özdeşleşme ve Empati Kurma	197
5.8.2. Yüzleşme İsteği, Ortaklıklar Kurma, Kılavuz Olarak Görme.....	197
5.8.3. Mutsuzluk ve Acıdan Haz Alma	198
5.8.4. İçinde Bulunduğu Ruh Hali	199
5.8.5. Gerçeğe Yakınlık	199
5.9. Melankolik Unsur veya Temalar Barındıran Filmleri İzlememe Nedenleri	201
5.9.1. Yüzleşmeye İsteksizlik, Empati Kurmaktan ve Maruz Kalmaktan Kaçınma	202
5.9.2. İçinde Bulunduğu Ruhsal Durum	203
5.9.3. Film İzleme Etkinliğinin Sosyal ve Eğlenceli Bir Aktivite Olarak Kabulü	204

5.10. Filmleri Tüketme Eğilimlerinin Nedenlerine Yönelik Bakış Açısı	205
5.10.1. İçinde Bulunduğu Toplumun ve Kültürün Etkisi	206
5.10.2. Yüzleşme, Kılavuz Olarak Görme	209
5.10.3. Özdeşleşme, Empati Kurma	210
5.10.4. Normalleştirme	210
5.11. “Kader”in Barındırdığı Melankolik Unsur veya Temalara İlişkin Katılımcı Görüşleri	211
5.11.1. Saplantılı Hâl	211
5.11.2. İkirciklik	214
5.11.3. Acıdan Haz Alma	215
5.11.4. Kavuşamama	215
5.11.5. Kabullen(e)meme	216
5.11.6. Baba Eksikliği	216
5.11.7. Melankoli Barındırmıyor	217
5.12. Katılımcıların Film Sonunu Değerlendirmesi	218
5.12.1. Kabullenme	219
5.12.2. Kısır Döngü	219
5.12.3. Yarım Kalmışlık	220
5.12.4. Kontrolsüzlük ve Bilinçli Seçim	220
5.13. Filmin Seyir Esnasında Katılımcılarda Uyandırdığı Hisler	221
5.13.1. Sinirlenme ve Kızgınlık	221
5.13.2. Üzülme	222
5.13.3. Özdeşleşme	223
5.13.4. Rahatsızlık	224
5.13.5. Sıkılma.....	225
5.13.6. Korku.....	225
5.13.7. Rahatlama.....	226
5.14. Seyir Deneyimine İlişkin Diğer Notlar	226
SONUÇ	230
KAYNAKÇA	243
ÖZGEÇMİŞ	260

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 4. 1.: 2000-2022 yılları arasında Türkiye’de vizyona giren filmlerin kategorilere göre dağılımı	87
Tablo 4. 2.: Film anlatısını oluşturan öğelerin çözümlemeye yönelik sorulara göre kategorize edilmesi	88
Tablo 4. 3.: <i>Hiçbir Yerde</i> filminin zaman çizelgesi	90
Tablo 4. 4.: Şükran’ın melankolik hâli ve eylemleri	92
Tablo 4. 5.: <i>Bulutları Beklerken</i> zaman çizelgesi	102
Tablo 4. 6.: Ayşe/Eleni’nin melankolik hâli ve eylemleri	112
Tablo 4. 7.: <i>Kader</i> zaman çizelgesi	120
Tablo 4. 8.: Bekir ve Uğur’un melankolik hâlleri ve eylemleri	128
Tablo 4. 9.: <i>Sonbahar</i> zaman çizelgesi	133
Tablo 4. 10.: Yusuf’un melankolik hâli ve eylemleri	138
Tablo 4. 11.: <i>Bozkır</i> zaman çizelgesi	146
Tablo 4. 12.: Ahmet’in melankolik hâli ve eylemleri	149
Tablo 5. 1.: Katılımcı bilgileri	163
Tablo 5. 2.: Seyir deneyiminde filme karar verme nedenlerinin dağılımı	165

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1.: Albert Dürer'in " <i>Melancholia I</i> " isimli gravürü	38
Resim 4.1.: Şükran'ın aynaya yansıyan görüntüsü	92
Resim 4.2.: Şükran'ın morgda cesedi teşhis ettiği sahne	93
Resim 4.3.: Veysel'in apartman girişinde duran bisikleti	95
Resim 4.4.: Veysel'in evin girişindeki askılıkta duran ceketine bakan Şükran ..	96
Resim 4.5.: Filmin son sahnesinde Şükran'ın görüntüsü	98
Resim 4. 6.: Ayşe'nin pencereden dışarı baktığı sahne	110
Resim 4.7: Ayşe'nin yaylaya çıkarken sisli dağlara doğru dehşetle baktığı sahne	111
Resim 4.8.: Ayşe ve ailesinin geçmiş yıllara ait fotoğrafı	119
Resim 4.9.: Uğur ve Zagor'u bir arada gören Bekir'in eve döndükten sonraki hali.....	124
Resim 4.10.: İzmir'de Uğur'un yanında yaşamaya başlayan Bekir'in yalnız kaldığı zamanlardaki hallerini temsil eden bir sahne	125
Resim 4.11.: Yusuf'un annesi Gülefer'in penceren dışarıya baktığı sahne	135
Resim 4.12.: Yusuf'un melankolik hallerini temsil eden sahneler	137
Resim 4.13.: Evin bahçesinde Yusuf'un vakit geçirdiği bank	140
Resim 4.14.: Mevsim değişimlerinin evin penceresine yansıyan görüntüleri .	144
Resim 4.15.: Ahmet'in sağanak yağmur altında göl kenarında tek başına durduğu sahne	149
Resim 4.16.: Ahmet'in eşi Zeynep'in evin bahçesindeki mezarı	150
Resim 4.17.: Kaza yaptıkları aracın enkazı	151
Resim 4.18.: Evin bahçesini dolduran yağmur suyu	155

KISALTMALAR LİSTESİ

Bkz.	: Bakınız
Yön.	: Yönetmen
Dü.	: Düzenleyen
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
Vd.	: Ve diğerleri
T. y.	: Tarih yok
M. Ö.	: Milattan Önce

GİRİŞ

İnsanları tanımadığı başkalarıyla aynı ortamda, beyaz perdeden yansıyan evren üzerine düşündürebilme gücü şüphesiz sinema ve seyirci açısından oldukça önemlidir. Varlığının farkında olduğu başkalarıyla karanlık salonlarda, tek bir yönden yansıyan ışık eşliğinde gerçekleşen seyir, yönetmenin dünyayı ve toplumu anlama biçimini seyirciye aktarırken; aynı zamanda seyirciyi kendi gerçekliğinden uzaklaştırıp bambaşka düş âlemlerine götürmekte veya farkında olmadığı başka hayatlar ve toplumsal sorunların farkındalığını aşılama aracılık edebilmektedir (Esen, 2000: 1-2). Anlamlandırma, yeniden yaratılmış veya yeniden üretilmiş her imgede farklı görme biçimleri üzerinden gerçekleşmektedir. Yaratıcısının hayal dünyası ile tahayyül edilen filmin barındırdığı imgeleri algılayış şüphesiz kişinin görme biçimine bağlıdır (Berger, 2009: 10).

Bu minvaldeki seyirci müdahalesine açık sanat yapıtlarına ilişkin kuramsal bir metin ortaya koyan Eco, sanat yapıtlarını her alıcının kendine göre yorumlayabileceğini, yapıtın bu sayede son ürün halini alan özgün bir kompozisyon olduğunu aktarır. Bu, yapıtın niteliğinde herhangi bir kayba neden olmaksızın seyircinin müdahalesine bağlanan biçim ile açılış arasındaki diyalektiği ifade eder. Yapıtı, yorumlamaya ve bakış açılarının dönüşümüne olanak sağlayan aynı zamanda da bunları düzenleyen yapısal bir nesne olarak tanımlayan Eco, sanatçının, yapıtın bir alıcı tarafından yorumlanacağını farkında olduğundan bahseder. Yapıt ile yorumcusu arasında yeni bir diyalektiğin anlatımını ifade eden açık yapıtlara vurgu yapan Eco, sanatçının tamamlayıp ortaya koyduğu bitmiş ürün ile onu tüketenin kişisel duyarlılığı, içinde var olduğu kültürü, beğenileri, eğilimleri, önyargıları doğrultusunda öznel tepkiler vereceğinden bahseder. Bu anlamda her sanat yapıtı, biçimsel açıdan tamamlanmış ve kapalı olsa dahi biricikliği bozulmadan farklı şekillerde yorumlanabilmesinden ötürü açık bir yapıt olarak değerlendirilir. Zira yapıttan haz almak, ona dair yorumda bulunmak, özgün bir bakış açısından onu yeniden yaşamak demektir (Eco, 1992: 8-14). Dolayısıyla her film, yaratıcısı ve izleyeni ile ortak bir anlamlandırma süreci içerisine girer.

Bu bağlamda toplumsal deneyim ufkumuzun hem ürünü hem de üretim alanı olan sinema, baskın olan içinde bastırılmış olanın sesine yeniden anlam kazandırarak, seyirin kendi dinamiğini, farklılıklarını, anlamlandırma tercihlerini ve seçkilerini yeniden üretmektedir (Akbal Süalp, Kanbur, & Algan, 2008: 21). Toplumun ve dolayısıyla onu oluşturan bireyin seyir deneyimi, filmin toplumsal ve bireysel olanla ortak deneyimi ile yakından ilgilidir. Buradan hareketle bir filmin çözümlemesini yapmanın, içinde yaratıldığı toplumun çözümlemesini yapmakla ilişkili olduğu söylenebilir. Zira filmin atmosferini, sinemasal zaman ve uzamını, hikâyesini, öykünün üzerine kurulduğu karakterleri psikolojik, sosyolojik, kültürel, ekonomik ve ahlaki açıdan irdelemek; onların gelişen olaylara karşı sergilediği davranışların analizini yapmak, o ülkenin toplumsal, siyasal, ekonomik, sosyolojik ve kültürel boyutları ile ilgili çıkarımlar yapabilmeye olanak tanımaktadır. Nitekim filmleri, içinde bulunduğu toplumsal hayattan bağımsız olarak düşünmek bir yanılgıdan ibaret olacaktır.

İnsanın kendini ve ruhsal durumunu incelemeye başlama tarihinin, bir bakıma melankolinin de tarihine uzandığını söylemek mümkündür. Antikçağdan günümüze kadar ruhsal problemlerin başında gelen melankoliye bakış, farklı dönemlerde yaşanan toplumsal değişimlere paralel şekilde dönüşümler göstermiştir. Değişen toplum yapısı dolayısıyla birlikte gelişen farklılıklar, melankoliye atfedilen özellikleri de etkilemiştir. Dönemler boyunca farklı şekillerde değerlendirilmiş ve birbirinden ayrı pek çok şekilde konumlandırılmış olan melankoliye uzun bir süre boyunca psikiyatrik bir durum, patolojik bir sorun olarak bakılmıştır. Bu nedenle yapılan farklı çalışmalar neticesinde elde edilen sosyolojik düzlem nedeniyle kavram hakkında herkes tarafından uzlaşılmış kesin geçerliği olan bir tanım yapmak oldukça zordur. Fakat psikanaliz literatüründen sonra, son yıllarda sosyal bilimlerde de kendini göstermeye başlamasıyla kavramın anlaşılabilirliğinin sağlanması gerekliliği doğmuştur. Zira melankoli kavramının psikanalize oranla farklı çalışma disiplinlerinde yeterli derinliğe ulaşmadığı görülmektedir. Bu bağlamda melankolinin kökenlerine değinmek önemli bir nokta iken yalnızca önceki bilgilerden faydalanmak durumun mevcut halini anlamlandırma açısından yeterli görülmemektedir. Zira öncesinde

melankoli ve depresyon aynı durumlar olarak değerlendirilirken, bugün aslında ikisinin birbirinden farklı durumlar olduğu yapılan çalışmalarla ortaya konmuştur. Bu nedenle melankoliye tek bir perspektiften bakmamak gerekir.

Zamanı mumyalayan ve onu olağan çürümesinden koruyan sinema (Bazin'den aktaran Monaco, 2001: 386), kaybın ve yokluğun dokunaklılığını ifade ederken, gücünü yine aynı yokluğu çağrıştırmasından veya hatırlatmasından almaktadır. Bu noktada sinema, muhafaza edilemez olanı saklama arzusuyla harekete geçen kaybın ve yokluğun gerçekçiliğine işaret etmektedir (Arslan, 2010: 142). Geçmişin izlerinin yeniden üretildiği sinema perdesinde birey, kurmaca dünyadaki karakterlerle özdeşleşir. Sinema perdesindeki bu simgeselleştirme sürecinin kaybı, bütüncül bir bakış açısıyla ele almadığını sürecin aslında öznelliğinin müdahalesi olmadan işlenemeyecek bir süreç olduğunu ifade eden Özen Barkot, aynı zamanda kaybın kendisi kadar ardında bıraktıklarının, geride kalanların öykülerinin ve kayıpla beraber aslında neyin kaybedildiğinin hesaba katılmasının da süreci toplumsala açtığını iddia etmektedir. Kaybı simgeselleştirip onun hakkında bir şeyler söylemek ve bu sayede kederin paylaşılr olması, simgeselleştirmenin mevcudiyetinden geçer. Yitirilenlerin, imgesel olarak sahnelenmesi akabindeki kolektif ruhsallığın üzerine de eğilmek gerekir. Çünkü bu kendinde de yeri doldurulamaz bir eksikliği fark eden öznelilik açısından kolektivite ile bir arada gerçekleşen bir alana işaret eder (Özen Barkot, 2015: 73). Leader'ın deyimiyle başkalarının "acılarına bakma süreci" olarak ifade edilen bu ortamda kişi, kendisi ve başkaları arasında bir mukayese yapabilirken aynı zamanda başka olgulara da ışık tutabilir. Hatta kendi durumunu yansıtan bir temsille karşılaşmak onda yas sürecini başlatmanın yolunu da açabilir (Leader, 2018: 77).

Bu düşüncelerden hareketle melankoliyi 2000 sonrası Türk sineması özelinde inceleyen bu tezde kavramın Türkiye'deki konumuna bakıldığında; Türkiye'nin geçmiş tarihinde melankoli üzerine köklü bir düşünüm süreci olmamasına karşın kavrama ilişkin Batı'da Antikçağlardan itibaren farklı tanımlar yapıldığı, yaşanan dönemler itibarıyla olumlu veya olumsuz anlamlar yüklendiği ve neticesinde melankolinin kavramsallaştırılıp meşrulaştırıldığı görülmektedir.

Melankolinin aksine hüznün hâkimiyetinde bir tarihin söz konusu olduğu Türk kültüründe melankoliden ziyade *kara sevda* tabiri kabul görmüştür. Buna neden olarak melankolinin ülkemize Arap kültürü üzerinden yansımaları gösterilmektedir. Ülkemizde hâkim olan kara sevda düşüncesinde kara sevdaya düşenler, hayatlarını sevdikleri kişiler üzerinden kurarak varlıklarını onlara bağlarlar ve onların yokluğundaki bir yaşamı anlamsız hale getirirler. Bu nedenle yaşam sevinçleri azalan bireylerde dış dünyaya ilgisizlik, insanlardan kaçma, kendi içine dönme, acılı ruhsal huzursuzluk, mutsuzluk, kendini suçlama gibi hâller meydana gelir. Sevilen kişiye kavuşulduğu takdirde melankolinin sona ereceği varsayılan bu bakış açısına mevcut durum içinde bakıldığında melankolik hâlin süreklilik arz edebileceği, kişilik değişiklikleri ortaya çıkarabileceği hatta yeni bir yaşam tarzı olarak sürdürülebileceği görülmüştür (Teber, 1997: 180).

Şüphesiz her kültürün acıyla ve kayıpla baş etme biçimleri, gelenekleri, yas ve iyileşme süreçleri birbirinden farklıdır. Dolayısıyla tarihin geride bırakılıp bırakılamayacağı veya geleceğe devam edilip edilemeyeceğine ilişkin kararları da bir o kadar değişkendir (Akbal Süalp, Kanbur, & Algan, 2008: 45). Bu bakımdan seyircisinin bakış açısı dâhilinde denetlenemez bir çağrışım bolluğuna, anlamsal ve duygusal bir zenginliğe veya yoksulluğa tekabül eden sinematografik imgenin (Kristeva, 2020: 269) analizi kültürlerin tutum ve davranış biçimlerine dair bir kanıya varmak açısından önemli bir veridir. Kimi zaman aynayla veya aynaya yoneltelen bakışlarla ilişkilendirilen melankoli (Starobinski, 2007b: 29) dijital dünyanın beyaz perdesi aracılığıyla kendine yeni bir ayna edinmiştir. Seyirciye, kurduğu özdeşim aracılığıyla duygulanım yaşama imkânı tanıyan sinema, yas ve melankoli için de yeni bir alan açmaktadır. Sinemada kayıp, melankoli ve melankolik temsillerin nasıl bir görünüme kavuştuğuna dair çıkarımlara varabilme amacı taşıyan bu tezde sübjektif bir bakış açısına sahip sinema, temsilleri yeniden üretebilirliği sayesinde melankolinin ardında yatan toplumsal, kültürel ve bireysel nedenleri kavramaya imkân sağlayan bir ortam yaratmakta ve melankoliye incelenebilir bir alan sağlamaktadır. Yaşananın bireysel bir durum olmasına karşın her bir insanın toplumun bir parçasını oluşturduğu gözetildiğinde sinemaya yansıyanın bireysele/toplumsala ilişkin belli kodlar ve temsillerden yola

çıkıldığı yadsınamaz. Melankolinin sinemadaki tahayyülü, bu kavramı aynı zamanda sosyolojikleştirme çabaları açısından da önem arz etmektedir. Zira bireyin gerçeği, aslında tüm toplumun gerçeği ve derdidir. Türk sinemasında özellikle 2000’li yıllar sonrasında yokluğuyla kendini gösteren geçmişin, geçmişe duyulan özlemin ve kaybı reddeden temsillerin giderek ön plana çıktığı görülmektedir. Öyle ki kaybın simgeselleştirilmesi toplumsal tarih ve travmatik gerçeklik de hesaba katılarak farklı boyutlara taşınmaktadır. Bu bağlamda 2000’lerden itibaren yaşanan duygusal dönüşümler sinemada melankoli kavramına eğilmeyi gerektirmektedir.

Çalışmada öncelikle konuya ilişkin literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Bu taramada konu ile ilgili önceki çalışmalar gözden geçirilmiş, sinema ve melankoli literatürüne dair ne gibi eksiklerin olduğu saptanmıştır. Yas, kayıp ve melankoliye ilişkin literatür taramasında fiziki ve dijital kaynakların çoğunlukla yaşanmış kayıp, ayrılık ve yas hikâyelerinden oluştuğu görülmüştür. Bilimsel literatür tıp ve edebiyat ağırlıklıdır. Sinema ile ilgili kaynaklara göz atıldığında kaynakların yetersizliği ve yöntem konusunda eksiklikler saptanmıştır. Dolayısıyla kayıp ve kayıp sonrası yas ve melankoli süreçlerinin anlamlandırılmasında sinemanın bir araç olup olmayacağı hususu üzerine düşünmek önem arz etmiştir.

Ulusal Tez Merkezinde melankoli terimi aratıldığında toplam 54 sonuç çıkmıştır. En yoğun çalışılan alanlar 16 tez ile resim ve 15 tez ile edebiyat alanındadır. Ardından sosyoloji alanında 5 tez, sinema alanında 5 tez; sanat tarihi, siyasal bilimler ve psikoloji alanlarının her birinde 2 tez; tıp, müzik, tarih, felsefe, din, heykel ve mimarlık alanlarının her birinde ise birer adet teze ulaşılmıştır.

Sinema literatüründeki tezlere bakıldığında Umut Tümay Arslan Yeğen’in 2007 yılı doktora tezi “*Gecikmiş Modernlik, Ulusal Kimlik ve Türk Sineması*” tezi ve bu tezin 2010 yılında yayınlanmış hali “*Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*” adlı kaynaklarda melankoli kavramı kimliğini kaybeden bir ulus üzerinden ele alınmaktadır. Burada Türkiye’nin geçmişi ile kurduğu ilişki ulusal bir melankoli üzerinden değerlendirilmiştir. Toplumun, moderniteyle

birlikte gelen kimlik kaybı neticesinde melankolik bir hâle büründüğü öne sürülmüştür.

Ahsen Deniz Morva'nın "*Melankolinin 12 Eylül Filmlerinde İnşası*" başlıklı 2008 yılı doktora tezi Freud'un kaybı özellikle somut olan bir duruma bağlamayıp kaybın bir ideal, ülke, özgürlük kaybı şeklinde de gerçekleşebileceği savından hareket etmektedir. Tez yazarı klasik ve çağdaş film kuramcılarında duygu sorununu kayıp nesneye indirgeyerek ele aldığı çalışmasında 12 Eylül filmlerinde kayıp ideale tepki veren melankolik karakterleri incelemektedir. Ayrıca 12 Eylül ve sonrasında çekilen filmlerde karakterlerin kayıp ideallerine ilişkin melankolik tepkiler verdiklerini, melankolinin öykü, söylem ve yönetmenin üslubunda bir iz bıraktığını aktarmaktadır. Melankoliyi 12 Eylül filmleri üzerinden açıklamaya çalışan yazar, bu filmler itibarıyla "dünyayı değiştirme idealine sahip" karakterler üzerinden 12 Eylül filmlerine ilişkin bir bakış açısı ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Janet Barış, 2013 yılında gerçekleştirdiği "*2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sinemasında Kent ve Taşra Melankolisi*" başlıklı doktora tezinde 1990 sonrası Türkiye sinemasında taşraya dönüşün ağırlık kazandığını, bu dönüşle birlikte melankolinin kendini göstermeye başladığını ancak melankolinin yalnızca taşra ile sınırlı kalmayıp kentte geçen filmlere de yansıdığına ilişkin bir görüş öne sürmektedir. Filmlerde melankoliye gömülen karakterlerin melankolilerinin nedeni olarak ise toplumsal normlara ayak uyduramamaları olarak gösterilmiştir. Karakterler toplumsal yaşamın beklentileri ve kendi iç dünyaları arasında bir bocalama yaşamaktadırlar. Yazar hem kenti hem de taşrayı konu alan filmlerde yaptığı analizlerinde kent ve taşranın kendilerine özgü dinamiklerinin melankoliyi besleyen temel unsurlar olduğunu iddia etmiştir.

Pınar Yıldız'ın 2016 yılında yazdığı "*Hatırlamanın ve Unutmanın İmgeleri*" başlıklı doktora tezi ve bu tezin yayımlanmış hali olan *Kayıp Hafızanın İzinde Sinemada Geçmişle Yüzleşme Yas ve İnkâr* adlı kitabı melankoliyi Türklük üzerinden etik-politik bir bakış açısıyla ele almaktadır. Yazar, Türklüğe geçmiş

ve Şimdi anlatısı üzerinden bakarken geçmişte yaŐanılan travmaların bugünle ilişkisine sinema üzerinden bir temsil hafızası aramaktadır.

Gonca T r en, 2017 yılındaki “*Looking into boredom of the country and melancholy of the metropolis in terms of their critical potentials through the cinema of Nuri Bilge Ceylan*” adlı yüksek lisans tezinde taşra sıkıntısı ve büyük Şehir melankolisini Nuri Bilge Ceylan’ın *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak* ve *Kış Uykusu* filmleri üzerinden ele almıştır. Sıkıntı ve melankoli kavramlarını mekân ve modernite deneyimleri ile bağlantılandırarak bir analiz sunmaya çalışmıştır. Böylelikle sinemanın temsil gücünden hareket ederek filmlerin analizini yapan yazar, sıkıntı ve melankoli okuması yapmayı amaçlamıŐtır. Sonucunda ise melankoliye mekânın farklılaşan deneyimlerinin etkisinin neden olduğunu aynı zamanda bu deneyimlerde ortak bir kavram olarak aidiyetsizliğin ortaya çıktığını  ne sürmektedir.

Merve  ağla Dinçer’in 2019 yılı yüksek lisans tezi “*Loss & Melancholy in Head-on (2004)*” ise ele alınan örneklem filmi üzerinden göçmenlik ve melankoli tartışmasına eleştirel bir perspektif üzerinden eğilmiştir. Melankolinin g   üzerindeki izlerini yorumlamak ve bunun göçmen kimliği ile ne yönde iliŐkilendirilebileceėini anlamlandırabilmeyi amaçlayan tezde Türkiye’den Almanya’ya gerçekleşen iŐçi göçüne yer verilmiş, buradan hareketle yas, melankoli ve g   arasındaki ilişki sorgulanmıŐtır. Göçmen kimliği ve melankoli arasındaki etkileşimi açığa çıkarmak, göçmen ve melankolik karakterlerin nasıl kurulduğu ve Türk-Alman kimliğini aynı anda üstlenen karakterlerin anavatan ve kayıp fikrine dair tutumları araŐtırılmıŐtır. Melankoli tartıŐmalarını göçmen kimliği üzerinden değerlendiren tez, sinematik temsilin gücünü kullanarak bunu gerçekleştirme çabasındadır. Kuramsal altyapı olarak yas ve melankoliden hareket eden tezlerde melankoli temsilin anlamlandırılması amacıyla, filmlerin analizi yapılırken yöntem açısından desteklenmeleri gerektiği düşünülmektedir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde kuramsal alt yapıyı oluşturan melankoli kavramına ilişkin tanım ve görüŐlere kronolojik biçimde yer verilmiş, kavramın tarihsel kökenlerine deėinilmiŐtir. İkinci bölümde melankoliye dair psikanalitik

literatüre yer verilmiş, çalışmanın odak noktasını oluşturan kayıp nesneye ilişkin açıklamalar bu bölümde yer almıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde 2000 sonrası Türk Sineması ve sinemanın mevcut konumuna ulaşması öncesinde geçirdiği dönemler genel hatlarıyla aktarılmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde örneklem filmleri çalışmanın kuramsal altyapısı gözetilerek psikanalitik çözümlemelere tabii tutulmuştur. 1990'lı yıllardan itibaren daha bireysel bir sinema hareketi göstermeye başlayan Türk Sinemasında yönetmenlerin anlam ve teknik arayışına girdikleri gözlemlenmektedir. Kendi sinema dillerini oluşturmaya çalışan yönetmenler, zaman içerisinde amaçlarına ulaşarak yeni bir sinema anlayışı ortaya koymuşlardır. Ancak 1990'lı yıllarda var olan bu anlam ve yöntem arayışı sürecinde gerçekleştirilen her unsurun bilinçli olup olmadığı konusunda kesin bir yargıya varmak mümkün değildir. Bu nedenle 2000'li yıllar itibarıyla sinema dilinin daha olgunlaştığı, anlam yaratma çabası ve filmin ortaya konma amaçlarına yönelik etkinliklerin yönetmenler tarafından daha bilinçli şekilde gerçekleştirildiği varsayılmaktadır. Bu varsayım, çalışmanın ilk sınırlılığını oluşturan 2000 yılı ve sonrasının tercih edilmesinde belirleyici olmuştur. İkinci sınırlılık örneklem filmlerinde çalışmanın kuramsal altyapısına uygun şekilde bir kaybın yaşanması ve bu kaybın inkârıdır. Diğer bir sınırlılık ise kaybın varlığı ve inkârının yanı sıra filmin melankolik öğeler de barındırıyor olmalarıdır. Bu bağlamda örneklem olarak seçilen filmler şu şekildedir: yönetmen Tayfun Pirseliimoğlu *Hiçbir Yerde* (2002), yönetmen Yeşim Ustaoglu *Bulutları Beklerken* (2004), yönetmen Zeki Demirkubuz *Kader* (2006), yönetmen Özcan Alper *Sonbahar* (2008) ve yönetmen Ali Özel *Bozkır* (2019).

Çalışmanın beşinci bölümünde gönüllü katılımcılarla gerçekleştirilen seyir deneyimi ve ardından gerçekleştirilen derinlemesine görüşmeler sayesinde melankoliye dair bakış açısı, melankolik unsur veya temalar barındıran filmlerin tüketilmesi ve tüketilmemesindeki nedenler irdelenmiştir. Bu bölüm çalışmayı diğer tezlerden ayıran en önemli unsurdur. Bir filmin üretilmesinin, tüketilmesiyle ilişkili olduğunun varsayıldığı bu tezde 2000 sonrası Türk sinemasında melankolik şey ya da nesneyi tüketme eğilimlerinin altında yatan nedenlerden

hareketle melankoli varlığının hangi ihtiyaç veya tatminlere aracılık ettiğine ilişkin yanıtlara ulaşmak hedeflenmektedir. Sinemasal bağlamda bir film türü olmayan melankolinin, filmlerin içinde barındırdığı unsurlar veya temalar şeklinde karşımıza çıktığı düşünüldüğünde bireylerin hafızasındaki ile sinemadaki tahayyülün ne denli bir ilişki içinde olduğunu gözler önüne sermek çalışmanın bir diğer hedefidir. Bireylerin hafızalarında yer edinen melankoli temsillerinin, literatürde var olan melankoli tanımlarıyla karşılaştırılmasının da yapılacağı bu tezin sinema ve melankoli ilişkisi bağlamında Türk sinemasında melankolik unsurlar ve melankoli olgusunun temsili hakkında bir anlamlandırma sağlamasına ek olarak onu tüketen açısından verilere ulaşacak olması bakımından sonraki çalışmalar açısından önemli bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

Bu bağlamda nitel araştırma deseninin benimsendiği bu bölümde öncelikle gönüllü katılımcılarla bir seyir deneyimi gerçekleştirilmiştir. Seyir deneyimi araştırmacı ve gönüllü katılımcıların aynı fiziki ortamda bir arada film izleme etkinliğini kapsamaktadır. Katılımcılara, sosyal medya üzerinden ve bireysel olarak duyurulan seyir deneyimi duyuruları aracılığıyla ulaşılmıştır. Katılımcılara ilişkin ilk sınırlılık 18 yaş ve üstü olmaları, ikinci sınırlılık ise film izlemeye ilgili olmalarıdır. Bireyin ruhsal durumuna işaret eden melankoliye dair düşün etkinliğinin yaş, meslek, cinsiyet vb. hareketle çizilmesinin tezi sınırlayacağı varsayıldığından bu başlıklar altında herhangi bir sınırlamaya gitmek uygun görülmemiştir.

Katılımcılarla yapılan görüşmelerde İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından verilen “Etik Kurul Onayı”na uygun şekilde hareket edilmiştir. Yarı yapılandırılmış açık uçlu görüşme yaklaşımı ile hazırlanan sorular tüm katılımcılara belli bir sırayla ve aynı tarzda sorulmuştur. Araştırılan konu özelinde sorulan açık uçlu sorulara detaylı cevaplar almaya imkân tanıyan, yüz yüze ve internet üzerinden gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme yönteminin seçilmesindeki husus karşıdaki kişinin duygu, düşünce, bilgi ve tecrübelerine ulaşmayı amaçlayan bir teknik olmasıdır (Tekin, 2012: 101; Uslu ve Demir, 2023). Görüşmeci ile görüşülen kişilerin arasında ortak paylaşımın, aktif etkileşimin söz konusu olduğu derinlemesine görüşmelerde (Kahn ve Cannell’den

aktaran Tekin, 2012: 101) görüşülen kişiyi sınırlandırmayan yarı yapılandırılmış açık uçlu sorularla asıl olarak amaçlanan bireyin ya da toplumsal grupların inançları, bireysel, kültürel, toplumsal değerleri, duygu, düşünce ve tecrübeleri gibi daha kişisel gerçekliklerine ulaşmaktır (Morris, 2015: 5). Ayrıca görüşülen kişiye kendini birinci ağızdan ifade etme olanağı sağlayan görüşmelerde, görüşmecinin anlam dünyası, bakış açısı ve içinde bulunduğu ruhsal ve fiziksel durumların (McCracken'den aktaran Tekin, 2012: 101), deneyimlerin nasıl gerçekleştiğini ve katılımcıların bu deneyimlere atfettikleri anlamları derinlemesine bir anlamlandırmaya tabii tutması gerekliliği göz ardı edilmez (Roberts, 2020: 3189).

Ayrıca görüşme sorularının hazırlanması ve örneklemelerin oluşturulmasına dair her aşamada kuramsal altyapıya uygunluk gözetilmiş, veriler analiz edilirken betimsel analiz yöntemi ile kullanımlar ve doyumlar yaklaşımları benimsenmiştir. Son olarak psikanalitik çözümlemeler ve katılımcılardan elde edilen veriler sonuç bölümünde çalışmanın hedeflediği amaç soruları dikkate alınarak değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MELANKOLİNİN TARİHSEL BOYUTLARI

İnsan bilincinin gelişmesinden itibaren insana özgü bir durum olarak görülen melankoli (Binkert, 1995: 101), felsefi düşünüşün ağırlık kazanmasıyla birlikte insana yönelen bakış açısı sayesinde, üzerinde çalışılmaya başlanan bir konuya dönüşmüştür. Dini düşünceden, doğaüstü güçlerden ayrılmaya başlayan tıp alanında doğa bilimcilerinin etkinlik kazanarak gözleme dayalı yöntemler kullanmaya başlaması ile melankolinin teşhis ve tedavisi bakımından oldukça önemli bir noktaya gelinmiştir. Bu düşünsel gelişim ile birlikte içine kapanık, hüzünlü, sessiz, yalnız ya da çelişkili ruh hâllerine bürünen kişilerin melankolik olup olmadıkları, buna neyin sebep olduğu, tedavinin nasıl yapılacağı gibi sorular artık araştırma konusu dâhilindedir.

Zihni ciddi şekilde meşgul eden derin, karmaşık duygu ve düşünceler yığını melankolide sık rastlanan bir durumdur ve aynı zamanda melankolinin olağan nedenlerinden de biridir. Bu durum, bedende aynı ölçüde bir değişime yol açtığından bedeni ve zihni olumsuz etkilemekte, dengenin bozulmasına yol açmaktadır. Dolayısıyla üzüntü, korku gibi olumsuz duygularla dolan zihnin beden üzerinde gösterdiği kuvvetli etki dolayısıyla ortaya çıkan melankoli ümitsizlik, ölümcül hastalıklar ve bazen de ölüm gibi sonuçlar doğurmaktadır (Burton, 2020: 149-150).

Sözlük anlamı itibarıyla “belirli bir sebep olmaksızın çevreye karşı bütün alâkaları kesmek şeklinde başlayan, bedeni ve ruhi çöküntüye sebep olan bir tür hastalık, kara sevda” (Sâmi, 1986: 849), “insanlardan kaçınma, kendi isteklerini savsaklama, derin üzüntü gibi belirtilerle kendini gösteren bir ruh durumu” (Püsküllüoğlu, 2004: 730) şeklinde açıklanan melankoli Teber’e göre özellikle toplumsal huzursuzlukların arttığı dönemlerde yaşanan bireysel güvensizlik ortamlarında sıklıkla sözü edilmeye başlanan bir yaşam tarzı, ruhsal durum, bir kişilik tipidir (1997: 9).

İbn Sînâ’nın düşünce ve zanların doğallığından çıkarak korku ve çaresizliğe dönüştüğü hastalık olarak tanımladığı melankolide, kara safra bireye hükmederek

ruhunu izole etmektedir. Bireyde korku, yalnızlık ve endişe kaynağı haline gelen melankoliye neden olan ise ya beyin ya da beyin harici bir sebeptir (İbn Sînâ, 2007: 24).

Melankoliye ilişkin yazın ve tarih çalışmalarının yanı sıra ruh bilim çalışmaları yapanlar için başvurulacak ilk yazılı kaynaklar olarak gösterilen Homeros destanlarında konu edinilen kahramanların yaşantıları, başlarına gelenler ve onlara dair betimlenen tüm hâller, ruh bilimcilerin konu üzerine detaylı bilgi edinebileceği temel kaynaklardır (Teber, 1997: 66). Bu destanların yanı sıra melankolik mizaç ve karakterle ilgili Sophokles'in *Aias* ve *Antigone* adlı eserleri ile Euripides'in *Bellerophon* ve *Herakles* trajedilerine de başvurulabilir.

1.1. Antikçağda Melankoli

Ortaya çıkışı Yunan düşünürlerin ortaya koyduğu ilk insan tanımlarıyla aynı zamana rastlayan melankolinin tarihi M.Ö. IV. yüzyılın başında Yunanistan'a kadar uzanmaktadır. Yunanca *kholê* (safra) ve *mêlas* (kara) sözcüklerinin bir araya getirilmesiyle türetilen ve kara safra anlamına gelen bu sözcük III. yüzyıldan sonra *melancholia* şeklinde Latince'ye çevrilmiş, XII. yüzyılda Fransa'da *mêlancolie* halini almıştır (Prigent, 2009: 14).

1.1.1. Homeros Destanları

Melankoliye ilişkin bakış açıları değerlendirildiğinde farklılıkların ortaya çıkmasında kültürün bariz bir etkisinin olduğu görülmektedir. Zira her bir dönem arasında görülen farklılıklar, toplumun düşünce yapısının değişmesine paralel ilerlemiştir.

Homeros'a bakıldığında salt mitolojik düşünceden ussal arayışlara yönelme olduğu görülmektedir. Adeta ussal bir insan araştırması alanı olarak nitelendirebileceğimiz Yunan mitolojisi, evrenin tam ortasına yerleşmiş insanın en çelişkili, en akılcı, en akıldışı yönlerini gerçekçi bir şekilde konu alır (Timuçin, 2007: 157). Bu nedenle Antikçağ'ın melankoliklere bakışını somutlaştırmak amacıyla Homeros destanlarından faydalanmak önem arz etmektedir.

Bu destanlar aracılığıyla Tanrı istencinin, insan istenci karşısındaki durumunun ne olduğu sorusu aydınlatılmaya çalışılır. *İstenç özgürlüğü* yaklaşımında tanrı istencinden ziyade insan istencinin ön plana çıkarılması söz konusudur. Üstelik bu istenç yalnızca kahramanca davranıldığı zamanlarda değil, acılara katlanma noktasında da kendini göstermekte ve tanrı ile insan iş birliğini ortaya koymaktadır (Kaya, 2018: 90).

Yunanistan'da mitolojinin içinde gelişen ve dönüşen felsefi düşünce, kültür atılımının ve o güne dek kurulan uygarlıkların ortak bir ürünü şeklinde nitelendirilmelidir. Özellikle edebiyat ve tiyatro alanında önemli eserlerin ortaya konduğu bu dönemde dini düşünceden sıyrılarak özgür bir düşünce ortamının sağlanmaya başlanması melankoliye bakışı da yakından etkilemiştir. Fakat o dönemde tam manasıyla birbirlerinden ayrılmamış olan bu iki unsur Homeros destanlarında kendilerine ortak bir alan yaratmıştır. Destanlardaki melankolik kişilik ve mizaca konu olan kahramanların hayat hikâyelerine bakıldığında mitoloji ile iç içe geçen olay örgüleri karşımıza çıkmaktadır.

İnsan onurunun zedelenmesi sonucu ortaya çıkan öfkeden dolayı yaşanan ruhsal gerilimin, yazın tarihinde ilk kez Homeros tarafından kaleme alındığını söyleyen Teber, içinde bulunduğu toplumla veya çevresindeki diğer insanlarla ilişki kuramayan, kendi kabuğuna çekilmeyi tercih eden diğer bir deyişle toplumsallaşamayan melankolik kişiliklerin ilk örnekleriyle de yine bu destanlarda karşılaştığını aktarır (Teber, 1997: 9).

İlyada, Truva savaşlarının bir bölümü ile Akhilleus'un gazabını; *Odyseia* ise Odysseus'un savaştan dönüşünü konu alır. Yapıtlar ele alındıkları çağın yaşam biçimi, alışkanlıkları ve göreneklerini anlatması bakımından önem arz ederler (Timuçin, 2007: 155). Fakat melankoli burada henüz bir terim olarak kullanılmamış, karakterlerin sahip oldukları melankolik mizaç üzerinden ele alınmıştır. Melankolik insan mizacını anlama ve anlatma çabalarının ilk örnekleri olarak kabul edilen Bellerophon, Aias ve Agamemnon'dan hareketle melankolik kişilik temsillerinin bu destanlara kadar uzandığını söylemek mümkündür (Teber, 1997: 66). Antikçağ'da kara safranin delilik sebebi olduğu düşüncesinin yaygınlık kazanması, beraberinde melankolinin Tanrıların

delilikle cezalandırdığı *kahramanların hastalığı* olarak kabul edilmesine neden olmuştur (Binkert, 1995: 104). İlyada ve Odysseia'daki melankolik karakterlerin başına gelen tam olarak budur.

Dinsel yaşamla toplumsal yaşamın iç içe olduğu Yunan düşüncesinde tanrılara saygı göstermeyenler topluma karşı suç işlemiş kabul edilir (Timuçin, 2007: 159). İnsanların eylemlerine karışan tanrılar, onların hayatlarındaki dönüm noktalarında oldukça etkindir. İrade söz konusu olduğunda insanın tanrı iradesini, tanrı gücünü hiçe saymasının kabul edilir bir durum olmadığı görülmektedir. Tanrıça ve tanrıların gazabına uğramalarındaki en önemli neden budur. Örneklerle bahsedecek olursak Bellerophontes, tanrılar tarafından bilinmeyen bir nedenle tek başına bir yaşama mahkûm edilirken, Aias intihar ederek yaşamına son vermekte, Agamemnon ise yaşadığı farklı duygusal tepkiler ile melankolik mizaç açısından oldukça ilgi çekici bir karakter olarak yansıtılmaktadır. Her biri tanrılarla karşı karşıya gelmiş nihayetinde ise gazaba uğramış karakterler üzerinden Antikçağ'da melankolik kişiliğe ve melankolik mizaca ilişkin nasıl bir bakış açısının var olduğuna dair çıkarımlar yapmak mümkündür.

Melankoliyi olumlayan bir bakış açısına sahip olan Aristoteles de ilgili çalışmasında sıra dışı adamların melankolisine dair sorusunu sorar sormaz Herakles, Bellerophontes ve Aias'tan bahseder (Aristoteles, 2007: 108). Yazılı, din dışı tarihin ilk melankolik kişiliği, melankolik mizacın ilk arka-tipi olarak kabul edilen Sisyphos'un torunu Bellerophontes'ten (Teber, 1997: 67), İlyada'nın altıncı bölümünde Diomedes ve Lykialı Glaukos'un savaş sırasında konuşmaya başladıkları esnada bahsedilir. Glaukos'un kusursuz oğlu olarak tanımlanan Bellerophontes, kendisinden daha güçlü olduğu için Proitos tarafından kıskanılır. Ardından karısı Anteia'nın Bellerophontes'e iftira atması sonrasında Proitos, Bellerophontes'i öldürmez ancak onu, öldürmesi için krala gönderir. Kral ise Proitos'un gönderdiği ölüm yazısına uymayarak Bellerophontes'i kızıyla evlendirir. Ancak bir gün bilinmeyen bir nedenle tanrıların tiksintisini kazanan Bellerophontes, hayatını Aleion ovasında insanlardan uzak, yalnız başına geçirmeye başlar (Homeros, 2008: 181).

Tanrıların gazabına uğramasının nedeni olarak bulduğu kanatlı atla Khimaira'yı öldürmeye gitmesi ve ardından gurura kapılıp kanatlı atının sırtında Olympos'a yükselmek istemesi gösterilen Bellerophontes, gururundan ötürü öfkelenip Zeus tarafından Aleion ovasına düşürülür (Erhat, 2021: 74). Bellerophontes'in ölümsüz tanrılar düzenine ilişkin şüpheye düşmesi nedeniyle tanrılar düzenini yıkmaya dair bir isteği olduğu düşünülmektedir. Olympos'a çıkma teşebbüsünden sonra Tanrılar tarafından keder ve acı içinde melankolik bir yaşama mahkûm edilen Bellerophontes'in durumu, insanın tanrıların köleliğinden kurtulma isteğine örnek teşkil ederken, aynı zamanda Homeros'tan itibaren melankolinin tanrısal düzene başkaldırma yazgısını gözler önüne sermesi bakımından son kerte önemli bir temsildir (Teber, 1997: 68-69).

Hezeyanlı melankoliklerin ilk örneklerinden, Troya savaşlarında yer almış ünlü komutanlardan biri olan Telamon'un oğlu Aias (Teber, 1997: 9) ile ilgili İlyada'da, Lokris'lilerin önderi olarak gelen Oileus'un oğlu "küçük Aias" ve Telamon'u oğlu, Akhilleus'un amca çocuğu, Salamis adasının kralı olan "büyük Aias" olmak üzere iki farklı Aias'tan bahsedilir. Birbirlerinden oldukça ayrı olmalarına rağmen destanda iki Aias'ın beraber savaştığı anlatılır (Erhat, 2021: 16). İlyada'da adından erdemli bir yiğit olarak bahsedilen Aias ile ilgili Sophokles de aynı isimli bir eser kaleme almıştır. Burada ölümlülerin, sınırlarını aşıp tanrıları küçümsemelerinin onların başına bir felaket gelmesine neden olduğu ifade edilmektedir. Nitekim Aias'ın da yanlış ve düşüncesizce hareket ettiği vurgulanarak bu hareketleri neticesinde tanrıların öfkesine maruz kaldığından bahsedilmektedir (Sophokles, 2020: 29-30).

Tanrılara karşı küçümseyici tavırları açıkça görülen Aias'ın neden gazaba uğradığına ilişkin net bilgilerin yer aldığı eserde tüm bunlara ek olarak Akhilleus öldükten ve Troya savaşı bittikten sonra Akha komutanları arasında silahların kime verileceğine ilişkin tartışmalar yaşanması Aias'ın sonunu hazırlayan diğer bir neden olarak gösterilmektedir. Çünkü silahlar Akhiellus'tan sonraki en yiğit savaşçı olarak görülen Aias yerine, Agamemnon ve Menelaos'un çabalarıyla Odysseus'a verilmiştir. Bunu hazmedemeyen, küçük düşürülmüş, onuru kırılmış, hiçe sayılıp hakarete uğramış hisseden Aias öfkesine yenilerek Akha ordularını yok etmek üzere harekete geçer. Fakat tanrıça Athena'nın onu yanılgıya düşürdüğünü aslında bir sığır sürüsüne

saldırıldığını görünce düşmanlarının karşısında gülünç duruma düştüğü için duyduğu utançtan delirerek kendini kılıcının üzerine bırakarak intihar eder (Erhat, 2021: 18). Tanrıça Athena'nın yaptığı oyunu anlayıp aklını kaçıran Aias'ın yüzüne melankoliklerin ünlü ironik gülümsemesinin yerleştiğinden bahsedilmektedir. Onun *Aias gülmesi* şeklinde ünlenen bu gülüşü melankolik mizacın bir parçası olarak kabul edilmektedir (Teber, 1997: 72; Homeros, 2008: 198). Ancak öldükten sonra bile tek başına kalmayı tercih eden Aias, Odysseus'a olan kininden vazgeçmemiştir. Öyle ki ruhlar dünyasında Aias'la konuşmaya çalışan Odysseus, onu kaybetmelerinin yaşattığı acıdan, üzüntüden yakınmasına ve asıl olarak Zeus'un düşmanlığının başına bunları açtığını itiraf etmesine rağmen yine de onu ikna edemez (Homeros, 2008b: 211).

Bir diğer melankolik karakter Agamemnon kimi zaman hiddetlenirken, kimi zaman kendi köşesine çekilen, kendisine karşı ağır eleştiriler yapılsa dahi sadece dinleyen bir karakter olarak karşımıza çıkar (Teber, 1997: 9). Onun birbirine zıt duygu durum çeşitlilikleri, aniden farklılaşan ruh hâlleri melankolik çelişkileri gözler önüne sermesi bakımından önem arz etmektedir. Bir an hırsı yüzünden öfkeye kapılan, intikam ateşiyle yanıp tutuşan biriyken; başka bir anda köşesine çekilip hıçkırıklara boğularak ağlayan, kederini içinden atamayan bu yüzden gözüne uykular girmeyen bir ruh hâline bürünmektedir (Homeros, 2008: 224). Krallar kralı olarak bilinen, krallık yetkisini ise Zeus'tan almış olan Agamemnon, İlyada'da krallığın erdemlerinin yanı sıra eksiklik ve kusurlarını da sergilemektedir (Erhat, 2021: 13). Homeros destanlarında çoğunlukla hırsı ve coşku ile kabaran öfkesinden bahsedilir (Homeros, 2008: 77, 78, 177).

Aristoteles'in bahsettiği melankolik karakterlerden biri olan Herakles'in melankolisinin nedeni ise aklını başından alan öfkesidir. Daha doğmadan Hera'nın öfkesini kazanmış, hayatı boyunca onun türlü oyunları ve kiniyle başa çıkmak zorunda kalmış olan Herakles yine Hera'nın neden olduğu bir öfke krizi esnasında çocuklarını öldürmüş, kendine geldiğinde yaptığından ötürü bunalıma girmiştir. Ardından kendisine verilen ölümcül işleri gerçekleştirmek üzere Eurystheus'un hizmetine alınan (Prigent, 2009: 16) Herakles, tanrısal bir güce sahip olmamasına karşın insanüstü güçlere sahiptir. Bu, insanın doğaya karşı yenilmez dayanma ve savunma gücünü simgelemektedir. Sahip olduğu olağanüstü gücü kendi seçmediğinden herhangi bir

mutluluk duymaz. Aksine kendini dizginleyemediği için istemeyerek suç işlemeye devam eder. Neticesinde ise bir türlü kuramadığı denge yüzünden kendinden geçerek çıldırmaya başlar (Erhat, 2021: 137). Tanrı bir baba ve ölümlü bir anneden olan kahramanın ne sıradan bir insan ne de bir tanrı olmamasının yarattığı çelişkili ruh hâlleri ve bunalımları dile dökülmektedir.

1.1.2. Demokritos ve Herakleitos

Antik Çağ'da karşımıza gülen ve ağlayan filozoflar olarak bilinen iki melankolik karakter daha çıkmaktadır. Gülen filozof Demokritos ve ağlayan filozof Herakleitos'un yüz ifadelerinin tiyatro sanatının simgesi haline geldiği bilinmektedir.

Yaşamının özellikle son zamanlarında Abdera'da münzevi bir hayat geçiren Demokritos, tanınmış bir filozof olmasının yanı sıra melankolik bir mizaca sahiptir. Yazı yazmak, çalışmak dışında arada bir limana doğru yaptığı yürüyüşler esnasında tanık olduğu olaylara karşın attığı kahkahalar kent halkı ve çevresi tarafından dikkat çekmiş (Burton, 2019: 45) en sonunda Demokritos'un her şeye gülen hâline anlam veremeyen yakınları, neyinin olduğunu anlaması ve onu tedavi etmesi için Hipokrat'ı çağırmışlardır. İlk olarak burada karşılaşan ve dostlukları süregelen Demokritos ve Hipokrat arasında geçenler ise düşünce tarihi açısından oldukça önemlidir. Hipokrat, onu ilk gördüğünde elindeki kitaplar ve etrafındaki ölü hayvanlar ile hâlihazırda melankoli ve delilik üzerine çalışan Demokritos'un melankolinin vücuttaki yerini bulmak, nedenlerini anlamak, ondan nasıl sakınılacağını öğrenmek bu sayede kendini de tedavi etme amacı taşıdığını görmüştür (Burton, 2019: 50-51). İnsanların hastalandığını veya delirdiğini düşündüğü Demokritos, Hipokrat için gülümsemesini yalnızca savunma amaçlı kullanan, bu sayede öfkesini azaltmaya çalışan bir bilgedir (Teber, 1997: 89).

Onun bu hali, gülümsemeleri ve ironileri oldukça politik tavırlar olarak nitelendirilen Kyniklerle benzerlik göstermektedir. Doğa verileri dışındaki her şeyi yadsımak, kendi kendine yeter hale gelmek, içindeki öfkeyi gülümseyerek topluma yansıtmak Kynikler için mutluluk, özgürlük ve acının simgesidir (Teber, 1997: 94). Demokritos'un düşünceleri ile benzerlik gösteren Kynikler toplum kurallarını yadsıyan, toplumdan ayrı yaşayan, sıradan insanların sevmediği hatta garip bulduğu

bir topluluktur. Onlara göre yaşamın amacı erdemli olmaktır. Bunun yolu ise ruhun özgür olmasından geçer. Zira insan özgür olmalıdır ki erdemli olabilsin. Erdemli olabilmenin en büyük armağanı ise insana sağladığı bağımsızlıktır. Erdemli insan istek ve hazlarından sıyrılmış, gereksinimlerini daraltmış olduğundan toplum karşısında özgür olandır (Gökberk, 2014: 49-50).

Tutkularının esiri olan insan er ya da geç mutsuz olacaktır. Yalnızca tutkularını aklı ile dizginleyebilen, ölçülü yaşayabilen kimseler mutluluğa erişebilirler. Demokritos, insanları tutkularının esiri olanlar ve ılımlı, sakin yaşayanlar şeklinde bir karşılaştırmaya tabi tutmaktadır (Von Aster, 2005: 132). İnsanın dış dünyadan bağımsız olması gerektiğini ileri sürerken, mutlu olmanın şartını ruh dinginliğine ulaşmak şeklinde açıklamaktadır. Ruh dinginliği için her türlü tutku ve arzudan uzak durulmalıdır. Bunu ise yalnızca bilgelikle gerçekleştirmek mümkündür. Zira bilgelik, anlayışlı bir düşünme ile ruhu korkulardan ve özellikle ölüm korkusundan kurtarmayı göz önüne almış ve bunu başarabilmiş olmaktır (Gökberk, 2014: 38). Buradan hareketle Demokritos kendisine kalan mirasla gençliğinde uzun yolculuklara çıkıp öğrenebileceği kadar çok şey öğrenme amacıyla dolaşmaya başlamıştır. Onun için öğrenmek, yaşamın amacı doğrultusunda hareket etmek zenginlikten daha önemlidir.

Demokritos'un yaşlandığında düşünceleriyle baş başa kalabilmek için gözlerinin önüne metal bir plaka koyarak kör olmalarına sebep olduğu söylenmektedir (Timuçin, 2007: 201). Etrafındakiler tarafından yadırganan Demokritos, yoksulluk içinde kendi başına yaşadığı bu süre boyunca oldukça kapsamlı araştırmalara dalmıştır ancak ne yazık ki çalışmalarını tam manasıyla nihayete erdirememiştir.

Melankoliyi ele aldığı kapsamlı eseri *Melankolinin Anatomisi*'nde kendisini "küçük Demokritos" olarak adlandırıp Demokritos'un melankoli üzerine yaptığı çalışmalarına duyduğu hayranlık ile hareket eden Burton, kimi zaman güleç kimi zaman melankolik hâlleri ile ünlenen filozofun yarım bıraktığı işi bitirme görevini üstlendiğini iletmektedir (Burton, 2019, 2020).

Kişiliği ve yüzünde beliren garip gülümsemesi nedeniyle gülen filozof olarak ünlenen Demokritos ve alaycı gülümsemesi XVII. yüzyılda oldukça tutulurken; XVIII.

yüzyılda yerini ağlayan filozof Herakleitos ve onun gözyaşları almış, Herakleitos'un akıttığı gözyaşları insancılığın kanıtı olarak yorumlanmıştır (Prigent, 2009: 81).

Yalnız, huysuz, somurtkan ve asık suratlı olması nedeniyle çevresindekiler tarafından “hüzünlü Herakleitos” olarak adlandırılan filozof (Teber, 1997: 96), içe dönük bir yaşam sürmekte bu hâllerini de eserlerine açık bir biçimde yansıtmaktadır. Eserlerinde gururlu, insanları küçümseyen, kendine aşırı güvenli bir tutum sergilemenin yanı sıra yapıtlarını bilinçli olarak güç anlaşılır şekilde kaleme almıştır. Çünkü küçümsediği halk tarafından anlaşılacak istemez. Onun kitlesi, kendi düzeyinde gördüğü insanlardır ve yalnızca onlar için yazıp onlar tarafından anlaşılacak istemektedir. Nihayetinde ise hem yaşam biçimi hem de düşüncelerinin kapalılığı ve güç anlaşılır olmasından ötürü “karanlık Herakleitos” olarak anılmaya başlanmıştır (Von Aster, 2005: 90-91). O da tıpkı Demokritos gibi insanlarla ilişki kurmaktan kaçınan, kalabalığa karışmayan bir yalnızdır.

Yalnızlığının nedenleri arasında o günün toplumsal ve siyasal olayları oldukça büyük bir yer tutmaktadır. İonia ayaklanmasının getirdiği yıkımla birlikte Herakleitos da giderek kendi içine kapanmaya başlamıştır (Timuçin, 2007: 190). Ülkesinde gerçekleşen politik ve sosyal olaylar karşısında köşeye çekilen Herakleitos, yalnızlık içinde kendini varlıkların özünü kavramaya adanmıştır. Her şeyin içinden ziyade dışına takılıp kalan ve ona göre boş inançlar içinde olan yığınları hor görmüştür (Gökberk, 2014: 24). Yalnızlığı ve melankolik kişiliğiyle ünlenen filozof, soylu bir aileden gelmiş olmasına rağmen yaşadığı toplumda gerçekleşen olumsuz olaylara karşı biçare kalmasından ötürü giderek umutsuz ve kötümser düşüncelere kapılmış, ömrünü tek başına tamamlamıştır.

Montaigne, “*Demokritos ve Heraklitos Üzerine*” başlıklı denemesinde bu iki filozoftan bahsetmektedir. Demokritos'un insanların durumunu gülünç ve anlamsız bulduğunu, bu nedenle halkın içine alaycı ve gülümseyen bir yüzle çıktığını ifade ederken; Herakleitos tam tersine insanların durumuna karşı bir merhamet ve acıma içindedir ve sürekli üzgün bir hâl ve yaşlı gözlerle dolaşmaktadır. İkisinin durumunu ise şu şekilde özetler: “Evlerden dışarı adım atar atmaz, biri güler diğeryse ağlardı.” İkisinin halleri arasında Demokritos'un tavrını yeğleyen Montaigne'e göre gülmek,

ağlamaya oranla daha küçümseyici ve daha suçlayıcı olarak görülür (Montaigne, 2011: 391).

1.1.3. Orta Bölge

Homeros destanlarında melankoli için kullanılan cümlelerde onun sadece ruhta ya da sadece bedende bulunduğunu yadsımaya imkân tanıyan, birbirleriyle olan ilişkilerine bakıldığında aslında bir ruh-beden bütünlüğünü ifade ettiği görülen *kararma*, *öfkelenme*, *bedenin orta bölgesi* gibi kelimeler karşımıza çıkmaktadır. Dünya ile insan bedeni arasındaki ilişkinin kurulduğu yer olarak tanımlanan bedenin orta bölgesi, bedensel-tinsel çekim yeridir ve günlük hayatta yaşananlardan etkilenmektedir. Kararma, duygularını dışarıya vuramayan bireyin bunu içinde tutması nedeniyle bedeninin orta bölgesinde meydana gelen ruh, beden ve iç organların şişip kararması şeklinde gerçekleşirken; öfkelenme buna neden olan duygu durumudur. Orta bölgenin kararması organ hastalıklarından ziyade yaşanan olaylar sonucunda tezahür etmektedir. Öyle ki davranış bozukluklarına veya bedensel hastalıklara neden olabilmektedir (Teber, 1997: 74-76). Birbirleri ile sebep sonuç ilişkisi içinde olduğu görülen bu üç kavramdan hareketle melankolinin fiziksel sonuçları olan ruhsal bir hastalık olduğu ifade edilmektedir.

1.1.4. Hipokrat

Melankoli üzerine ilk kapsamlı tıbbi araştırmayı günümüzden yaklaşık iki bin dört yüz yıl önce Hipokrat'ın yaptığı bilinmektedir (Teber, 1997: 9). Hipokrat, insan bedeninin Tanrıların gazabına uğradığına inanmamış, ruhsal bozuklukların doğal nedenlerle ortaya çıktığını ve bunun tıpkı bedensel hastalıklar gibi tedavi edilmesi gerektiğini savunmuştur (Geçtan, 2017: 38).

Kara safra düşüncesi Yunanlıların kara safranın merkezi olarak gördükleri dalakla eşleştirilmiştir. Bunun nedeni vücut açılıp incelendiğinde kara safra gibi koyu renkli olan organın dalak olmasıdır. Ayrıca bu dönemlerde vücudu kara safradan arındırmak ve kişiyi iyileştirmek adına kan alma veya kusturma yöntemleri uygulanmaktadır (Prigent, 2009: 15).

Antikçağ'dan itibaren tıp ve ruh bilimlerinin yanı sıra çeşitli sanat yapıtlarında kendine yer bulan melankoliye ilk kez M.Ö. 430-410 yılları arasındaki *İnsanlığın Doğası*¹ adlı Hipokrat yazınında rastlanılmasına rağmen nereden geldiğine ilişkin kesin bir bilgi yoktur (Teber, 1997: 82). *Aforizmalar*'da "kaygı ve üzüntünün uzun sürdüğü durumlar"ın melankoli olduğunu ifade eden Hipokrat'ın bu tümcesi melankolinin bilinen ilk tanımıdır (Prigent, 2009: 18).

Hipokrat yazınlarında safra kesesinin salgıladığı safra suyunun kuruması, koyulaşması, acılaşması neticesinde ortaya çıkan melankoli/kara safra *içeride, göğüs içine gömülü, içkin* bedensel bir hastalık olarak geçmekte (Kudlien'den aktaran Teber, 1997: 83); melankolik insanın durumu ise çökkün, umutsuz, tüm cesaretini yitirmiş bir hâl, üzüntü ve acı içinde kıvranma, aydınlıktan, insanlardan, konuşmaktan kaçınma şeklinde ifade edilmektedir (Teber, 1997: 84).

Hipokrat'a göre yeme içme alışkanlıkları da melankoliyi etkilemektedir. Sağlıklı bir perhizin yanı sıra mide ve bağırsak boş tutulmalıdır. Fakat yalnızca beslenme tek başına etkili değildir. Bunun yanı sıra mevsimler de önem arz etmektedir. Yazları ve sonbaharlarda esen kuru rüzgârlar melankolik birey için olumsuz hava şartlarıdır. Zira kuru kuzey rüzgârları, sulu ve nemli safra kesesini kurutup safranin koyulaşarak niteliğinin değişmesine neden olmaktadır (Teber, 1997: 86).

Tıp alanında melankoli, önceleri sanrı, bezginlik, korku, sürekli bezgin ve kederlilik hallerine neden olan ruhsal bir hastalıktır. Antik döneme gelindiğinde ise melankolikler dizginlenemeyen, şehvetli kişiler olarak tanımlanırlar. Geç antik dönemde melankoliyi tedavi edebilmek için ilaçlardan ziyade ruhu rahatlatacağı düşünülen aydınlık mekânlarda yaşama, alkol tüketiminde ölçülülük, hareket etmek, müzik terapisi gibi birtakım tavsiyeler önerilmiştir (Binkert, 1995: 149).

1.1.5. Dört Özsu Öğretisi/Quattuor Humores

Doğanın dört mevsimi ve maddenin de dört temel niteliği vardır. Bunlar; sıcak, soğuk, kuru ve nemlidir. Bu dört unsur, aynı zamanda insan bedeninde kalp, beyin, karaciğer ve dalak olmak üzere dört organa denk gelmektedir (Yıldırım'dan aktaran

¹ Eseri Hipokrat mı yoksa damadı Polybos mu yazıya geçirdi kesin olarak bilinmemektedir.

Seven, 2018: 41). Doğa ilkelerini bireye uyarlayan Antikçağ düşünürlerine göre doğanın dört mevsimi, maddenin dört temel niteliği olduğuna göre insan davranışını da dört temel öge biçimlendirmektedir (Prigent, 2009: 14). İnsanda bulunan ve onun yaratılışını, hareketlerini ve bedende bulunduğu miktar itibarıyla karakterini belirleyen bu dört özsu kan, balgam (salgı), sarı (kırmızı) safra ve kara safradır (Prigent, 2009: 14). Buradan hareketle melankoliye ilişkin ortaya konan düşünüş *dört mizaç türü* (quattuor humores)'dür. Melankoli dört mizaç türü ve dört özsuyn varlığına dayandırılmakta ve bedenin yapısal özelliklerine bağlı olarak meydana gelmektedir (Binkert, 1995: 15).

Elementlere, yaş dönemlerine ve mevsimlere denk düşen özsular aynı zamanda yaş dönemlerine ve mevsimlere göre azalıp çoğalmaktadır. Her bir özsu belli bir dönemde baskın hale gelmektedir. Kara safra, soğuk-kuru özelliktedir. Vücutta dalağa denk düşer ve toprağa benzer. Sonbaharda çoğalır ve olgunluk dönemlerinde baskındır (Binkert, 1995: 102; Lieburg, 1990: 16). Bireyin sağlıklı olması bu özsuların dengesine bağlıyken, herhangi bir dengesizlik söz konusu olduğunda hastalık kaçınılmazdır. Zira kara safranın baskın olması durumunda melankoli meydana gelir (Galenos, 2007: 133).

Melankoliye veya diğer hastalıklara sebep olan önemli bir diğer etken havadır. Hava pis ve bulanık olduğunda canlılığı azaltır ve kalbi etkileyerek hastalığa sebep olur. Ayrıca Lemnius da beslenme ve havayı bedene hem faydalı hem de tehlikeli olabilecek en önemli iki şey olarak görmektedir. Soğuk ve kuru havalar melankoli için daha uygundur. Zararlı havaların en kötüsü koyu, bulutlu, sisli, puslu, kokuşmuş bataklıklar ve lağımlardan yerlerden gelen havalarıdır. Galen, İbn-i Sina, Mercurialis gibi düşünürler de bu tarz pis havaların sağlık için oldukça zararlı olduğunu, melankoli, salgın ve birçok hastalığa sebep olduğunu aktarmaktadırlar (Burton, 2020: 125, 126, 129, 130).

1.1.6. Aristoteles

Melankoli/kara safra üzerine yazılmış ve günümüze değin ulaşmayı başarmış *Problemata Physica*'nın² XXX. bölümüne Aristoteles, şu soruyu sorarak başlamaktadır: “Neden felsefede, siyasette, şiirde, sanatlarda bütün sıra dışı adamlar bariz karasafralı?” (Aristoteles, 2007: 108). Bu soru Antikçağ'da melankoliye karşı gelişen olumlu tavrı göstermesi açısından önemlidir. Zira melankoli diğer bir deyişle karasafralılık bu dönemde olağanüstü adamlarda görülen üstün bir özellik olarak yansıtılmıştır.

Aristotelesçi düşüncede istisnai kişilikle ilgili olduğu öne sürülen melankoli (Lieburg, 1990: 12), Hipokrates'ten farklı olarak patolojiden ayrılmış, doğaya yerleştirilmiştir (Kristeva, 2020: 15). Kara safranın herkeste az ya da çok var olduğunu öne süren Aristoteles'e göre kişinin kara safralılığı vücutta ne kadar bulunduğuyula ve sıcak veya soğuk olması ile ilgilidir. Doğası gereği hem sıcaklığı hem de soğukluğu içinde barındıran kara safra soğuk haldeyken sersemlik, iç daralması ve korkulara neden olurken; sıcak olduğunda ise neşeli bir iç rahatlığı, kendinden geçme, ülser ve benzeri şeylerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Gündelik hayatta tükettiklerimizden kaynaklandığı için kişiliği değiştirmeye yönelik bir etkisi yoktur. Fakat kara safra hastalığına yol açmaktadır. Kendiliğinden karışımları bol ve soğuk olanlar salak ve ebleh; karışımı bol ve sıcak olanlar deli, yetenekli, sevdalı, fevri ya da fazla konuşkan olabilir (Aristoteles, 2007: 114-118).

1.1.7. Kara Safra ve Şarap

Şarap ve kara safra insanlar üzerinde benzer etkilere yol açmakta, çok fazla şarap içmek insanı, tıpkı melankolik mizaçta ortaya çıkan birden fazla kişilik hallerine bürüyeabilmektedir. Ancak diğer içeceklerde böyle bir etkiye rastlamak mümkün değildir (Aristoteles, 2007: 110). Fazla şarap insanı bir anda farklı ruh hallerine sokabilir. Kişi, olağan yaşamındaki genel halinden oldukça farklılaşabilmektedir. Bu

² Kitabın tamamının Aristoteles tarafından yazılmadığı iddia edilmesine karşın kara safra hakkındaki bölümü, Cicero ve Seneca'nın görüşlerine dayandırılarak Aristoteles'in yazdığına kesin gözüyle bakılmaktadır.

durumda sessiz mizaca sahip bir insan daha konuşkan olurken; konuşkan insanların ise bir köşeye çekilmesi muhtemeldir.

Kara safra tanrısal biçimde hem aşırı sıcak hem de aşırı soğuktur. Kara safranın vücudun içinde gezinen havayla devindiği varsayılmakta bu nedenle güçlü değişimler sergilenmesine neden olmaktadır (Prigent, 2009: 16). Şarap da doğa da insan kişiliğini aynı yoldan oluşturmaktadır. Çünkü her ikisi de sıcaklık denetiminde işlemektedir (Aristoteles, 2007: 112). Kara safralıların tutarsızlığı ise kara safranın gücünün tutarsızlığından kaynaklanmaktadır. Onların sıra dışı olmalarının nedeni hastalık değil, doğadır. Şarabın kişide neden olduğu gelip geçici kişiliklere karşın kara safra onlara belli bir nitelik sağlamaktadır (Aristoteles, 2007: 122).

Sıcak ve soğuk kara safra arasındaki orta evrelerde, tamamlanmamış, farklı etkiler meydana gelmektedir. Bunlar sert şarabın insanda neden olduğu istenmeyen etkilerle benzeşmektedir. Çünkü kimilerini çakır keyif yapan şarap, kimilerini sarhoş eder. Bu etkiler kişiden kişiye değişmektedir (Ficino, 2007: 149). Burton da şarabın her türünün sıcaklayan, kara safralı, canlı bünyeye sahip, genç ve kafa melankolisine yatkın kişiler için zararlı olduğunu ifade etmektedir. Öyle ki yalnızca şarap içmek dahi melankoliye neden olabilmektedir. Arculanus da şarabın ölçsüzce tüketilmesinin melankoli yol açtığından bahsederken; Bachius ise şarabın soğuk ve durgun bir melankoli yaşayanlar için faydalı bir ilaç niteliğinde olacağına dair bir parantez açmaktadır (Burton, 2020: 97). Fazla şarap içmek veya içilen şarabın sert ve ılık olması beyni kötü huylar ve düşüncelerle doldurmaktadır. Keza aynı şekilde fazla yemek yemek de mideye etki etmekte her iki durum da insanı sağlıksızlaştırmaktadır.

1.1.8. Rufus

Duyarlı ve üstün kavrama yeteneğine sahip kişiler ile öngörülü ve hayal gücü yüksek insanların melankoliye kapılabileceğini öne süren Rufus, *Problemata Physica*'da bahsedilen üstün yetenekli melankoliklerin yerine derin düşünceyi ve kederi koyarak melankolinin asıl nedeninin bunlar olduğunu savunmaktadır (Klibansky'den aktaran Binkert, 1995: 106). Bilgelik ve melankoli arasında olası herhangi bir ilişkiden söz etmeyen Rufus, yoğun çalışmayı melankoliye neden olarak göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışma şekli entelektüelin sağlığının tehdit altına

girmesine sebep olur. Bu noktada Aristoteles'in görüşünden farklı bir anlayışa sahip olduğu görülür. Entelektüel yetenek veya bilgelik patolojik melankoliye yol açmaz ancak bilgelige yatkın olan doğal melankoliyi getirir (Lieburg, 1990: 20).

“Çok hassas ve kavrayışlı bir zekâyâ sahip olanlar kolaylıkla melankoliye kapılırlar, bunun nedeni de kafalarında kurduklarına göre imgeleme uygun ani davranışlar sergilemeleridir” (Prigent, 2009: 21). Buradan hareketle melankoliklerin kavrama yeteneklerinin güçlü ve duygusal anlamda hassas olmalarından ötürü imgelemelerinin de güçlü olduklarını söylemek mümkündür. Ani davranış sergilemeleri ise melankolik ruh hâline girmeleri olarak gösterilebilir.

Melankoliklerde ruhsal anlamda kararsızlık, endişe, korku, kaygı ve insanlardan tikslenme gibi durumlar hâkimdir. Ayrıca yalnız kalmaya ve ölüme yönelik bir istek duymaktadırlar. Rufus, melankoliklerin bu hâllerini “toprağa doğru baktıkları” şeklinde nitelendirmektedir. Bunlara ek olarak öfke, hüzn, sabırsızlık, huzursuzluk ve korkulu düşler de ortaya çıkabilmektedir (Teber, 1997: 114).

1.1.9. Galenos

Antikçağ düşününde melankoliye ilişkin tıbbi bir bakış açısı sunan Galenos (Teber, 1997: 115), kara safranın sağlıklı bir şekilde anlaşılabilmesi adına öncelikle vücut sıvılarını detaylı bir şekilde inceleyerek aktarmış, kara safranın pıhtılaşmamasından ötürü koyu renkli kandan kolaylıkla ayırt edilebileceğini ifade etmiştir. Yaptığı detaylı açıklamalardan hareketle vücutta bulunan her siyah maddeyi kara safra olarak algılamamak gerektiğini, çünkü kara safranın gerek vücut sıvıları gerekse atık madde veya besinler olsun diğer siyah maddelerden oldukça farklı olduğunu açıklamaktadır. Fazla ısıtıldığında tahrip edici etkilere neden olan kara safra aynı zamanda sarı safranın ısıtılmasından da elde edilebilmektedir (Galenos, 2007: 129).

Mide ve diğer organlarda bozukluklara yol açan kara safra, beyne doğru yükselen isli bir buhar oluşturur. Buharın ortaya çıkardığı zehir üzüntü, umutsuzluk, mutsuzluk gibi psişik semptomlarda kendini gösterir. Bu melankolik buharlar, beyinde fiziksel ve ruhsal sıkıntıların yanı sıra hayal gücü ve duyuları da olumsuz

etkilemektedir. Melankoliklerin sıklıkla yaşadığı sanrılarının nedeni budur (Lieburg, 1990: 19). Kendi haline bırakılan kara safra, koyu renkli bir tümör yaratmakta ve zamanla kansere neden olmaktadır. Daha yumuşak olduğu dönemlerde ise gizli bir kanser meydana gelmektedir. Yine de hastalığın sebeplerini kesin olarak teşhis etmek mümkündür. Damarların, vücudun hastalıklı bölümüne ulaştığı net olarak görüldüğünde benzer hastalıkların ve kanserin kara safradan kaynaklandığı kesindir. Çünkü bu durumda damarlar kara safrayı özümsemektedir (Galenos, 2007: 131). Galenos, kara safranın üretimini etkileyen gözle görülür olguları şu şekilde açıklamaktadır:

“Mizacı daha sıcak ve kuru olan insanlar, daha çok kara safra üretiyor gibi görünmektedir, ayrıca senenin daha sıcak ve kuru mevsimlerinde, sıcak, kuru yerlerde ve fiziksel koşullarda, bunalımlı, stresli ve uykusuzluk çekilen dönemlerde, kalın zerreciklerden oluşan kuru yiyecekler tüketildiğinde kara safra üretimi artıyor görünmektedir. Bu safrayı biriktirmeye eğilimli olduğu tespit edilen insanların bütün vücudu daha koyu renktedir ve sıcak hastalıklar, yani nemden uzak kalınca görülen hastalıklar da kara safra üretimini artırmaktadır; bu tür vakalarda şiddetli ya da hafif kanamalar olursa safra koyu renkte akar” (Galenos, 2007: 135-136).

Alınan besin maddeleri nedeni ile kanda, kara safranın artmasının melankoliye neden olduğundan söz eden Galenos, kara safralı kanın bedende toplandığı melankolik rahatsızlık durumları: kara safralı kanın beyin bölgesinde toplandığı melankolik rahatsızlıklar ve mide bölgesinden, sindirim organlarından başlayan ve beyne yayılma olasılığı gösteren melankolik hipokondrik melankoli olmak üzere üç temel melankoli türü ortaya atmıştır (Teber, 1997: 117; Lieburg, 1990: 20).

Hipokrat’ın düşüncelerini önemli ölçüde benimseyen Galenos, onun da vurguladığı üzere melankoliklerdeki kaygı ve bezginlik hâllerinin artışı üzerinde özellikle durmaktadır. Zira bu durumların artışı insanlarda kara safranın beyin bölgesinde toplandığına işaret ederken, neticesinde ise hezeyan ve intihar düşüncesinin ortaya çıkmasına neden olduğunu aktarır. Beslenmenin beden ve ruh sağlığı üzerine etkileri ile melankoli ve beslenme arasındaki ilişki üzerine eğilmiş olan Galenos, gereğinden fazla yemek, içmek ve az hareket etmenin melankoliye neden olduğuna ilişkin diğer düşünürlerle aynı fikirleri paylaşmıştır. Melankolinin tedavisi için ayrıntılı diyet listeleri hazırlayarak, kusturucu ilaç kullanımı ve bağırsakların boşaltılması gibi önerilerde bulunmuştur (Teber, 1997: 117).

Galenos’a göre “yağ ve kanla doldurulmuş bir ruh cennetle ilgilenmez” (Galenos’tan aktaran Ficino, 2007: 152). Diğer yandan kara safra ve soğukluk korkusuyla kalpleri büzülen umutsuz varlıklar olarak gördüğü melankolikleri baygın, halsiz ve dünya yorgunu olarak tanımlar. Bu nedenle onlar için entelektüel veya edebi düzeyde herhangi bir başarıdan söz edilmesi mümkün değildir (Lieburg, 1990: 20).

1.2. Orta Çağda Melankoli

Eski Çağ ile Rönesans dönemi arasındaki kültür geriliği dönemini ifade eden Orta Çağ’da kayda değer bir düşünce etkinliği görülememiştir (Timuçin, 2007: 375). Gözleme dayalı nesnel bilginin gelip geçici olduğu düşüncesinin ağırlık kazandığı bu dönemde geçici şeylerin bilim olma olanağı imkânsızdır. Bu nedenle giderek gözden düşürülen doğa bilimlerinin yerini soyut, doğa dışı kavramlar ile düşünme almıştır. Dolayısıyla bilim sınırlanmış, dinin önü açılmıştır (Kaya, 2018: 166).

Hristiyanlık dininin yayılmaya başlamasıyla birlikte kilisenin ve dinin, toplumsal hayat, eğitim ve kültür alanlarında ciddi etkiler yarattığı görülmektedir. Orta Çağ’da eğitimin, düzeni etkin bir şekilde koruyacağı düşünülen kilisenin eline verilmesine karşın eğitim görevini üstlenenler arasında okuma yazması olmayan kişilerin varlığının söz konusu olması bu alanda olumsuz durumlara neden olmaktadır. Dinsel öğretinin insanlara tartışılmaz bir bilgi olarak benimsetilmeye çalışılması eski Yunan-Latin felsefi kültürüne oldukça karşıt gelişen bir din dilimine işaret etmektedir (Timuçin, 2007: 401). Kuşkusuz bu dönemde toplumdaki birçok alanda kilisenin etkin hale gelmesi ile birlikte yaşanan değişimlere paralel şekilde gelişen bir kültür dönüşümü mevcuttur. Ancak çoksesli ve özgür olması gereken düşün hayatının tam aksine kilise tekelciliğinin eline bırakılmasının olumsuz anlamda bir dönüşüme neden olduğu görülmektedir.

Düşün hayatının etkilerini gündelik yaşamın hemen her alanında görmek mümkündür. Zira felsefeden tıbbı, hukuktan eğitime kadar hayata dair ne varsa sirayet etmesi olağandır. Bu gelişmeler yalnızca toplumsal olarak değil, bireysel olarak da düşünülmelidir. Toplumun temelini oluşturan bireyin, bu geçiş sürecinde özgür felsefi bir alandan dinsel tekelci bir alana geçmesi itibarıyla içsel anlamda bir çatışma

yaşaması muhtemeldir. Ayrıca tüm bu dönüşümler düşünüldüğünde bu dönemde melankoliye bakışın bu durumdan etkilenmediğini düşünmek akıl dışıdır.

Özellikle Orta Çağ Avrupası'nda ruhsal hastalıkların tedavisinin çoğunlukla rahiplere bırakıldığı, hastaların manastırlarda tedavi edildiği görülmektedir. Diğer yandan çağın başlangıcında hastalığı hafif seyirde olan hastalar daha insani biçimde tedavi görmekte iken; ilerleyen zamanlarda hastalıkların nedeni olarak şeytani durumların gösterilmesi ile birlikte daha ağır yöntemlere doğru geçilmiştir. Bu tutum değişikliği ise hastalığa neden olduğu iddia edilen şeytana karşı savaş açılması ile alakalıdır (Geçtan, 2017: 41).

1.2.1. Acedia

Orta Çağ felsefesinin kaynağını oluşturan Hristiyanlık ilkelerinin, Orta Çağ'ın davranış kurallarını da belirlediği, Yunan-Roma geleneğinin İncil'deki dinsel öğelerle sentezlenerek ortaya konduğu, temelinde teolojinin olduğu bir Orta Çağ felsefesine dönüştüğü görülmektedir (Kaya, 168). Bu bağlamda Hristiyan dünyasında üç yüzlü yıllardan Aydınlanma Çağı'nın başladığı bin yedi yüzlü yıllara dek yaklaşık 1400 yıl boyunca melankoliye ilişkin tartışmalar inanç, din ve günah temelinde gerçekleşmiştir (Teber, 1997: 121-122).

Yedi ölümcül günahtan biri olan *acedia*, melankoli ile birlikte anılmaya başlamış (Prigent, 2009: 24) Orta Çağ'a gelindiğinde melankoli imgesi Antik Çağ'ın olumlamasının tam aksine olumsuz çizgiler kazanmaktadır. Öncesinde olağanüstü kişilere, dehaya ve yeteneğe atfedilen melankoli artık günahla bir tutulmaktadır.

Buradan hareketle ruhsal hastalıkların tedavisinin bile yaygın şekilde rahipler tarafından manastırlarda yapıldığı Orta Çağ'da melankolinin “toplum düşmanlığı, dinden ayrılış ve Tanrı'ya başkaldırı” (Teber, 1997: 10) şeklinde değerlendirilmiş olmasını yadırgamamak gerekir. Yaşamlarının amacına ilişkin bir anlam arayışı içerisinde olan melankolikler, topluma uyum sağlayamadıklarından giderek içlerine kapanmışlardır. Dinsel düşüncenin sorgulanamazlığına karşılık, kendi içlerinde gerçekleştirdikleri varoluşsal sorgulamalar tanrıya karşı bir tavır olarak algılanmıştır.

Orta Çağ Hristiyan düşüncesinde inancı tam ve doğru bir insan melankoliden uzak durmalıdır. Zira melankolik hüznün, bizzat şeytanın insan üzerinde tanrıya karşı bir zafer kazanması şeklinde nitelendirilmektedir (Teber, 1997: 123). Hristiyan inancında ruhun ve bedenin hastalıklarını birbirinden ayırt etmek son derece önemlidir. Çünkü ruhun hastalanması eğer kişinin iradesinin izni varsa günahtır. Bu nedenle kişi ilahi bir cezayla cezalandırılmalıdır. Buna karşın bedenin hastalanması kişiye bahşedilen bir sınanmadır (Starobinski, 2007a: 224). Çalışmanın Tanrı'ya inancın kanıtı olarak görüldüğü Orta Çağ'da melankolikler, *acedia* suçunu işlemeleri ayrıca doğaüstü gizli güçlerle ilişkili olduklarının düşünülmesi neticesinde tutuklanmış, işkenceye uğrayarak öldürülmüşlerdir (Teber, 1997: 129). Bu bağlamda melankoliyi ruhun hastalanması olarak gören Hristiyan düşüncesinde insanın, iradesine yenik düştüğü kabul edilmektedir.

Diğer yandan Orta Çağ sanatçılarının da yaygın olarak *acedia*'yı günah ya da fiziksel hastalık şeklinde bir ayırım yapmadan direkt olarak kötü mizaç şeklinde resmettikleri görülmektedir (Starobinski, 2007a: 226). Melankoliklerin eylemsizliğe yönelik bir eğilim içinde olması onların, *acedia* ile özdeşleştirilmesine sebep olmuştur. Bunun nedeni ise *acedia*'nın tembellik ile karıştırılmasıdır (Binkert, 1995: 112). Melankolinin ölümcül bir günahla bir tutulması onların dine, kiliseye, tanrıya isyan eden inançsızlar olarak görülmelerinden kaynaklanmaktadır. Orta Çağ düşüncesine ve yapısına aykırı olan bu kişiler, kiliseyle ters düştüklerinden dışlanmaya maruz bırakılmışlardır.

Çağın başlangıcında *acedia*, tembellik ve üşengeçlik, cin bilimciliği, spirüel deneyimler ve melankoli olmak üzere birbirinden ayrılması oldukça zor olan anlamlarda kullanılmıştır. Ancak zamanla birbirinden ayrılabilen bu durumlar neticesinde *acedia* genel itibarıyla geçimini sağlayamayan, toplumsal ve dinsel görevlerini yerine getiremeyen, hüzünlü melankolik insanlar için kullanılmıştır (Teber, 1997: 122).

Yunanca önemsemezlik, duyarsızlık, acı anlamlarına gelen *akêdia*'dan gelen *acedia* (Prigent, 2009: 23), “bedensel bir ağırlık, yavaşlama, hiçbir şey yapmama, kurtuluşa dair tam bir umutsuzluktur.” Buna kapılan kişi üzüntüye gömülerek,

konuşma ve ibadet yetisini kaybeder. Giderek içine kapanan melankolik dış dünyadan uzaklaşmaya başlar, ruhu ve iradesi de bunu kabullenirse işte o zaman ölümcül bir günaha dönüşür (Starobinski, 2007a: 224-225).

Aquino’lu Tommaso’nun Orta Çağ boyunca Batı’da kabul gören acedia tanımı ise şöyledir: “Asidin kemirdiği nesnelerin buz gibi soğumasına benzer biçimde, insanın içinden hiçbir şey yapmak gelmemesine yol açacak kadar yoğun bir ruhsal bunalım yaratan ağır üzüntü: İşte bu yüzden acedia’da eyleme karşı bir isteksizlik vardır.” (Prigent, 2009: 33).

Burton, tüm kötülüklerin başlıca sebebi olarak gördüğü acedia’nın melankoli ve diğer illetlere neden olduğunu ifade etmekte ayrıca onu beden ve zihnin afeti şeklinde nitelendirmektedir. Zihin bir şeylerle meşgul olmadığında kendiliğinden melankolik ruh haline girmeye yatkındır. Bu nedenle tembel insanlar, herhangi bir işle meşgul olanlara nazaran melankoliye daha fazla meyillidir (Burton, 2020: 134-135). Tembellik hali ya bedensel ya da zihinseldir. Bedenin tembelliğinde uyuşukluk ve hareketsizlikle yaşanmakta ve insanda hazımsızlığa, tıkanmalara, atıklaşan sıvılara yol açmaktadır. Doğal beden sıcaklığını söndürür, canlılığı uyuşuklaştırır ve kişiyi, katien hiçbir şey yapmama eğiliminde olmaya iter. Ancak zihnin tembelliği bedeninkinden ziyadesiyle kötüdür. “Meşgul olmayan akıl bir hastalıktır, ruhun pasıdır, bir salgındır, cehennem ta kendisidir.” Çünkü bu, insanda kötü ve yozlaşmış düşüncelerin çoğalmasına, ruhun kirlenmesine sebebiyet vermektedir (Burton, 2020: 136-137).

Melankoli sıvılardan kaynaklandığı için bedensel; acedia ise beden yalnızca aracı olduğu bir günahdır. Melankoli acedia’yı ortaya çıkarabilir ancak onunla karışması mümkün değildir (Prigent, 2009: 32-33). Acedia’nın tam tersi şekilde çalışmak, bir işle meşgul olmak, dua etmek ve kendini tanrıya adanmak dışındaki tüm zamanlarda yapılacak en iyi şeydir. Bu sayede acedia’nın neden olacağı boşluk, bulunulan yerden çekip gitme isteği, suçluluk duygusu gibi durumlardan kurtulmuş olunur. Çalışmak, şeytanın önünü keserek ruha sızmasını engeller (Starobinski, 2007a: 227). Dolayısıyla melankoliden, acedia’dan uzak durmak için insan durmadan çalışmalı, tanrıya dair herhangi bir kuşku içine girmemelidir. Çünkü sorgulamaya

başlayan insan tembelleşmeye de başlar. Neticesinde ise tanrıdan uzaklaşarak melankolikleşir.

XIV. yüzyıldan sonra giderek birbirine karışan melankolik mizaç ile acedia XVI. yüzyılın sonunda artık aynı şeyi ifade etmektedir (Prigent, 2009: 34). Orta Çağ'dan itibaren melankolik ruh hâli diğer bir deyişle Satürn çocuklarının temsilinde keşişlerin kullanıldığı görülür. Çünkü melankolik mizaç bir yandan düşüncelere ve düşlere dalma gibi entelektüel ve ayrıcalıklı faaliyetler olarak resmedilirken; diğer yandan bu olumlu etkilerin altında yatan bir tehdit olarak görülür. Düşüncelere dalma acedia'nın kötülüklerine açık olarak değerlendirilir. Bu nedenle Orta Çağ sanatçıların genel kanısında acedia, günah veya fiziksel hastalık ayrımı yapılmaksızın kötü mizaç olarak tasavvur edilmiştir (Starobinski, 2007a: 226).

1.2.2. Satürn

Orta Çağ boyunca temel geçerliliğini koruyan dört özsu öğretisine ayrıca astrolojik bir bakış açısı eklenmiştir (Binkert, 1995: 108). Gökbilimciler tarafından kuru ve soğuk olarak tanımlanan aynı zamanda akıl ve düşünce gezegeni olarak görülen Satürn melankoli ile ilişkilendirilmiştir (Kristeva, 2020: 16). Arap gökbilimciler tarafından birbirleri ile ilişkilendirilen melankoli ve Satürn, gökcisminin olumsuz nitelikleri ile betimlenmektedir. Solgun renkli gezegenin dönüşündeki yavaşlık tanrının ağırkanlı, uyuşuk, umursamaz olmasını; Hades Evi'ne kapatılması ise üzüntü, kaygı, kötü muamele ve tutsaklığı temsil etmektedir (Prigent, 2009: 40).

Uykusuzluk, yarasa, Satürn ve melankoli arasındaki ilişkiler üzerinde durulmuş, melankoliyi Satürn ile ilişkilendiren görüş 9. yüzyıldan itibaren geçerlilik kazanmaya başlamış ve Satürn'ün karakteristik özellikleri 10. yüzyıl itibarıyla tanımlanmıştır. Dalağın bedendeki yeri ile Satürn'ün dünyadaki yerinin aynı olduğunu ifade eden tanıma göre Satürn, ışınlarıyla dünyanın her yerine nüfuz eden doğaüstü güçler yaymakta ve öze yerleşmektedir. Benzer şekilde dalaktan da soğuk ve kuru olan kara safranın gücü kanla birlikte vücudun her yerine yayılmaktadır (Klibansky'den aktaran Binkert, 1995: 120).

Avrupa’da gezegenler üzerine yapılan tartışmalarda, kaynakları temel alınan Ma’şer’in tanımıyla Satürn soğuk, kuru, acı, kara, koyu, pürüzlü, ağır rüzgârlı bir yapıdadır. Orta Çağ inancı doğrultusunda ise insanları kendi yapısına uygun şekilde yaydığı kara, kuru, soğuk, gamlı bir hava ile etkilemektedir. Bu etkiye maruz kalan insanlar huzursuz, hüznü, yılgın, günahkârlığa eğilimli ve bilge konumlarına getirilmektedirler (Teber, 1997: 137-138).

Gökyüzü, gezegen ve yıldızlar melankoliye neden olan doğal ve birincil sebepler arasındadır (Burton, 2020: 64). Mars, Satürn ve Merkür’ün konumu ve burçlar da melankoli açısından önem arz etmektedir. Pontanus’a göre doğum esnasında Merkür, başak veya onun tam karşısındaki balık burcundaydı ve doğum çizelgesine göre doksan derece uzak konumdaki Satürn veya Mars tarafından aydınlanıyorsa doğan çocuk gelecekte deli veya melankolik olacaktır. Kişi doğarken Satürn ve Mars’tan birinin meridyen üzerinde ve diğerinin doğum haritasındaki dördüncü evrede olması onun melankolik olmasına neden olur. Ancak Merkür, bu gezegenleri izliyorsa kişi iyileşebilir. Ayrıca doğum esnasında Ay Güneş, Satürn veya Mars’la kavuşmuşsa veya onların karşıt konumundaydı veya onlardan doksan derece uzak bir konumdaysa yine kişide özellikle kafa ve beyin suyuklarınca kötü etkileneceği, melankoliye ya da akıl hastalığına sürükleneyeceği çeşitli hastalıklar ortaya çıkacaktır (Pontanus’tan aktaran Burton, 2020: 67-68).

Bir doğum haritasında gezegenlerin çizelgedeki yerleri, Ay’ın ve gezegenlerin konumları, özellikle Satürn ile Mars’ın ve yıldızların dönemlerine göre yönelmeleri, dönen veya geçen Satürn gezegeninin doğum haritasında bazı olayları önceden haber veren yönlendirici ve doğuştan etkilere olumsuz anlamda tesir etmesi melankoli dönemi anlamına gelmektedir (Burton, 2020: 69).

Batı Orta Çağı’nda da etkileri devam eden Yunan kökenli melankoli ile Doğu kökenli acedia geleneği ahlak düzlemindeki çalışmalarda önem kazanırken, daha sonraları Satürn ve şeytan ile ilişkilendirilmiş ve bireyin başına gelebilecek en büyük kötülük olarak kabul edilmiştir (Prigent, 2009: 31). Orta Çağ sonunda Satürn ve şeytan ikilisi ile birlikte anılan melankoli, uğursuzlukla damgalanırken; toplumdan dışlanan tüm farklı insanlar “Satürn çocukları” olarak anılmaya başlamıştır (Prigent, 2009: 42).

Tüm insanların en kötüsü olarak görülen “homo saturninus”, nadiren neşelenen, karamsar, dalgın, insanlardan kaçan, bakışları yere çevrili, hafızası güçlü bir tiptir (Klibansky’den aktaran Binkert, 1995: 127).

1.2.3. İbn-i Sina

Melankoliyi doğuran sebeplerin başına tabii “sevda”yı koyan İbn-i Sina, nadiren de olsa katılaşıp siyahlaşan veya yanarak sevdaya dönüşen balgamın da bunda etken olduğunu ileri sürer. Bunun haricinde aşırı keder ve kaygıdan da söz eder. Sevdanın her türlü beyne etki ettiğinde melankoliye neden olurken, bunların bir kısmında manya da meydana gelebilir. Asıl olarak beyni mesken tutmasına rağmen melankoliye neden olan sebepler ağırlıklı olarak kalpten ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle hem beyne hem de kalbe aynı anda tedavi uygulanmalıdır (İbn-i Sina, 2007: 26-27).

Melankoliyi vücut sıvıları ile ilişkili olarak doğal ve doğal olmayan şeklinde ikiye ayıran İbn-i Sina’ya göre melankolinin doğal hali dalağın kara safra üretimine bağlı iken; doğal olmayan formu dört mizahtan birinin dönüştürülmesi (yanma vs.) yoluyla kara safra üretimine bağlıdır (Lieburg, 1990: 27).

Çoğunlukla erkeklerde görülen melankoli, beyaz tenli, şişman insanlarda daha az görülürken; ince yapılı, esmer tenli, kara yağız, kıllı insanlarda daha fazla görülmektedir. Peltekler, keskin zekâlılar, yüzü kızıla çalan aceleciler, damarları dışarı fırlamış olanlar ile kalın kocaman dudaklılar melankoliye yatkındırlar. Ayrıca kalbi aşırı sıcak ve aktif olan, beyni nemli kişilerde de görülmektedir. Bu durum kalbin ürettiği hararet nedeniyle “sevda”ya yol açmakta; beyindeki nem de kalpte üretilen sevdaya maruz kalmaktadır. Böylelikle melankoli açığa çıkmaktadır. Olumsuz düşünceler, nedensiz korku, çabuk öfkelenme, yalnız kalma isteği, sarsıntı, kulak çınlaması, baş dönmesi ve özellikle karnın yumuşak bölgesinde hissedilen bulantı, melankolinin başlangıç belirtileridir. Melankolinin istila belirtileri ise titremeye dönen korku hâli, olumsuz düşüncelere kapılmak, derin bir kader, yalnız isteği, sıkıntı, gerçekleşme ihtimali olan veya olmayan musibetler için kaygı duyma gibi durumlardır. Beyin kaynaklı melankolide kişi aşırı derecede düşündüğünden kuruntulara kapılır, gözlerini tek bir noktaya diker, saatlerce toprağa bakar (İbn-i Sina, 2007: 27-28).

Ayrıca Orta Çağ'da, Antikçağ'ın dört özsu öğretisi kişilikler/mizaçlar ve gezegenlerden hareketle yeniden yorumlanmıştır. Bu doğrultuda melankoliklerin elementi toprak, temel özsu kara safra, ısısı soğuk/kuru, mevsimi sonbahar, yaş dilimi orta yaşlılık, zaman dilimi öğleden sonrası, rengi kara, tadı acı/ekşi, ruhsal durumu asık suratlı, dik kafalı, hüzünlü, gezegeni Satürn, mizacı ise melankoli şeklinde öngörülmüştür (Teber, 1997: 138-139).

1.2.4. Konstantinus

Orta Çağ'ın din temelli görüşünün dışında melankoliye bir ruhbilim bakış açısı sunan Afrikalı Konstantinus'un düşünceleri yaygın doğaüstü görüşlerin dışında kalması bakımından önem arz etmektedir.

Düşüncelerin belirli bir yönde odaklanmasının melankoliye zemin hazırladığını ifade eden Konstantinus'a göre bu hastalığa en çok din adamları ve dervişler yakalanmaktadır. Çünkü bu kişilerde, zihinlerindeki entelektüel boşluktan kaynaklanan kaygı, bilgelik arayışına ve beyin yorgunluğuna neden olur (Straobinski, 2007: 230). Bedende görülen midenin ağzına yerleşen Hipokondriya ve beyinden kaynaklanan olmak üzere melankoliyi iki farklı türe ayıran Konstantinus, her iki türde de acılı bir hâlde bulunan ruhun hüzünlü ve kaygılı olduğundan bahseder. Hüzün, gerçekte sevilen bir nesnenin yitirilmesinden; kaygı, felaket beklentisinden ileri gelir. Konstantinus'a dair değinilmesi gereken diğer bir önemli nokta melankoliklerin kaygı, korku ve üzüntü nedenlerinin gerçek olması gerekmediğini vurgulamasıdır. Çünkü onlar, bunları imgelemleri aracılığıyla üreterek gerçekliğe yansıtmaktadırlar. Bu, beynin yeterince çalışmadığına işaret eder. Ruhsal karmaşaya neden olan kara safra, aklın gerçek ve gerçek dışını ayırt edememesine neden olur (Konstantinus'tan aktaran Teber, 1997: 151-153).

Konstantinus'un vurgu yaptığı nesne yitimi, felaket beklentisi ve imgesel düzlemde yaratım durumlarına bakıldığında Freud'un 1917 yılında yayımladığı *Mourning and Melancholia* adlı makalesi ile taşıdığı benzerlik son derece çarpıcıdır. Konstantinus'un görüşlerinin sonraki dönemlerde konuyla ilgilenenler için öncü niteliği taşıdığı görülmektedir. Bedensel rahatsızlıklara ruh ile ilişkili şekilde

eğilmesinden ötürü onun, modern psikiyatriye oldukça yakın olduğunu söylemek mümkündür.

Yaşam biçimiyle doğrudan bağlantılı olan melankolinin tedavisi için ilaçlar yeterli değildir. Hastanın yaşam biçimi yeniden düzenlenmeli, melankolinin neden olduğu kötü durumlar bir an önce ortadan kaldırılmalıdır. Konuya ilişkin tedavi önerilerinin en başında doktorun hasta ile konuşmasının, onu doğru anlamasının en önemli şey olduğunu vurgulamakta hatta sağlıklı bir ilişki kurulabilmesi adına müzik ve hafif şaraplar gibi yollara başvurulmasını, konuşmanın olabildiğince akıllıca ve yumuşak bir şekilde gerçekleştirilmesini öğütlemetedir (Starobinski, 2007a: 230-231).

1.3. Aydınlanma Döneminde Melankoli

Orta Çağ'ın sonunda yeni kıtaların keşfedilmesi, yeni evren anlayışlarının ortaya çıkması ve doğa bilimlerinin dini otorite dışında gelişmeye başlamasıyla birlikte bilim, sanat, düşün alanlarında dinden bağımsız bir düşünce sistemi yeniden anlam kazanmaya başlamıştır. Orta Çağ anlayışında tanrıya inanıp inanmamak temelinde değerlendirilen düşünüş, Aydınlanma döneminde akla-teknığe güvenip güvenmemek şeklinde dönüşmüştür. Öncesinde her şeyin tanrıya bağlandığı Orta Çağ düşünce ortamında melankoliye ilişkin çizilen olumsuz imaj, 15. ve 16. yüzyıllara gelindiğinde yönünü tekrar dehaya doğru çevirmiştir.

Orta Çağ'da yasaklanan ancak halen Bizans ve İslam ülkelerinde yaşayan eserlerden yararlanan düşünürler sayesinde toplumsal düşüncede ciddi gelişmeler yaşanmıştır. Böylelikle sistemin dayattığı dışında hümanist bir düşünce biçimine sahip, hayal eden ve düşleri olan yeni bir insan tipi kendini göstermeye başlamıştır. Her yeni başlangıçta görülen eski ve yeniyi bir arada bulundurma hali içindeki Rönesans felsefesinde Thomas More, Campanella gibi düşünürler de gelecek tasarımlarına yönelmişlerdir (Kaya, 2018: 357). Erasmus *Deliliğe Övgü*, Thomas More *Ütopya* ve Tommaso Campanella *Güneş Ülkesi* adlı eserleri ile anti-deli toplum projeleri şeklinde nitelendirilebilecek yapıtlar ortaya koymuşlardır (Teber, 1997: 182). Bu yapıtların toplumu tek bir şekle, tek bir düzene sokmaya çalışanlara karşı öznel bir karşı duruş olduğunu söylemek mümkündür.

Temelinde hümanizmayı barındıran bu düşünce biçimine göre insanların mutsuz, yoksul, asi olduğu, başkaldırma eğilimi içine girdiği toplumlarda halk huzursuzdur. Bu bakımdan hasta bedene benzetilen toplumun özsuları iyi bir karışımında olmadığı gibi yeterince temiz de değildir. Dolayısıyla buradaki ruhlar melankoliktir. Çılgınlık salgınları tezahür etmektedir ve acil reforma ihtiyaç duyulmaktadır (Teber, 1997: 183).

Melankolinin yeniden olumlu bir imaj kazandığı bu dönemde “Rönesans melankolisi” denen anlıksal/tinsel bir duruş gelişmiştir. Bu gelişim önceden kabul gören evrene dair mevcut amaçsal birlik ve düzenle ilgili düşüncelerin sorgulanmaya başlaması ve açıklayıp anlamlandırma noktasındaki güvenin zedelenmesi neticesinde ortaya çıkmıştır (Demiralp, 2007: 187). Artık dinin sorgulanamaz gördüklerine dair merak edilenleri açıklamak isteyen insanlar, akılla hareket ederek elde ettikleri bulgulardan sonra amaçlarına yönelik bir değerlendirme içine girmişlerdir. Bu bağlamda ortaya çıkarılan ise Rönesans melankolisini işaret etmiştir. Zira Rönesans ile Orta Çağ’ın dinsel temellerinin dışına çıkmıştır. Dolayısıyla aklın kılavuzluğunda yanıt bulma isteği ile hareket edilmiştir. Bu durum ise meydana net ve kesin bilgiler yerine belirsizlikler çıkarmıştır.

Rönesans dönemi sanatçılarından olan Albrecht Dürer’in *Melancholia I* adlı gravürü yaptığı dönemlerde insanların, Satürn’ün yaydığı aura nedeniyle melankolik olduğuna dair bir inanış söz konusuysa, Tanrı inancının yerini akla güvenmenin aldığı Aydınlanma Çağ’ında, Orta Çağ anlayışına karşı gelinmiş olmasına rağmen melankolikler “akılsız deliler” sıfatından kurtulamamışlardır. Bu nedenle yığınlar halinde tutuklanıp kliniklere kapatılmışlardır (Teber, 1997: 10). Bu konu ile ilgili özellikle Michel Foucault’un *Deliliğin Tarihi* adlı eserinde bahsedilen durumlar oldukça dikkat çekicidir. Zira bu dönemlerde cüzzamlılardan boşalan yerlere deliler getirilmiş hatta bunlar kendi içlerinde sınıflandırılmışlardır. Neticesinde ise *büyük kapatılma* gerçekleşmiştir.

Buradan hareketle hümanistik düşünce yapısının melankoliye yaklaşımı hakkında bir fikir edinmek mümkündür. Düşünce, dinin etkisinden sıyrılmaya başlamış fakat bu sefer de katı norm sistemlerinin boyunduruğu altına alınmaya

alışılmıştır. Değişen düşünce yapısı itibarıyla uyum sağlayamayanlar günahkâr yerine akılsız çılgın, zavallı deli olmuştur. Toplumun üretim sürecine dâhil olmamalarından ötürü dışlanan melankolikler, psikiyatri alanında sözde tedavi altına alınarak toplum-devlet sağlığı adına verilen kapatma yetkisi ile mahkûm edilmişlerdir.

1.3.1. Albert Dürer: *Melancholia I*

Aydınlanma döneminde resim ve heykel sanatında “melankolik duruş” olarak nitelendirilen bir duruşun tezahür ettiği görölmektedir. Bu duruş ile sakince oturur vaziyetteki birinin kaygılı ifadesi, çeneye yaslanmış el ve uzaklara ya da yere kilitlenmiş bakışlarla sergilenmeye çalışılan melankolik bir hâl betimlenmektedir.

Karşıt ruh hallerinin aynı mizaçta bulunmasını mümkün kılan melankoli, onu yaratan sanatçılar tarafından dışa vurdukları eserler aracılığıyla aynı anda hem ölüm duygusu hem de ölümsüzlüğe ilişkin düşüncelere takılıp kalınan bir hâl olarak sergilenmektedir. Özellikle görsel sanatlarda başı eğik, kimi zaman elini çenesinin altına dayayan duruşun anlam belirsizliği tam da bu noktadan kaynaklanır. Çünkü bu duruş, bedeninin realitede var olduğunu ancak zihninin orada olmadığını ifade etmek için kullanılır (Starobinski, 2007b: 48). Bu duruşun Albert Dürer’in gravüründen çok daha önce İlyada destanında bahsedilen Aias’ın, Augustus döneminin başlangıcında bir Roma yapıtı olan tunç bir heykel tasvirinde betimlendiği görölmektedir. Benzer şekilde Demokleides’in mezar taşında da başını sağ elinin içine dayayan bir asker bu duruşu sergilemektedir (Prigent, 2009: 18-19).



Resim 1.1.: Albert Dürer'in "*Melancholia I*" isimli gravürü

Melankoli ikonografisinden söz edildiğinde akla ilk gelen sanatçı ve eser Albert Dürer'in 1514 yılında yapmış olduğu *Melancholia I* isimli gravürüdür. Klibansky, Saxl ve Panofsky'nin *Saturn and Melancholy* adlı eserlerinde üzerine detaylı bir yorum yaptıkları görülen gravüre bakıldığında göze ilk çarpan gelişigüzel dağılmış çeşitli eşyalarla doldurulan açık bir mekânda oturan kadındır. Satürn ve melankoli birleşimini, kişiyi bilgeliğe ve aydınlanmaya götüren coşku (*furor*) üzerinden ele alan bu gravürde (Yates, 2007: 174), sol elini çenesine dayayan, başı sola doğru hafifçe eğilmiş, oturur vaziyetteki kadının hemen arkasında bir merdivenin dayandığı penceresiz, kapısız bir yapı göze çarpmaktadır. Yapının sol kenarında asılı bir terazi,

diğer tarafında ise kum saati, çan ve çanın hemen altında Jüpiter dörtgeni yer almaktadır.

Dürer'in yapıtı, Orta Çağ'a özgü bir kavram olan acedia günahının yerini, eylemlilikten kaçmaktan ibaret olmayan bir düşünüşe dayalı hümanist bir yaklaşıma bıraktığını gösterir (Panofsky, 2007: 196). Gravür, kendinden önceki geleneğe dair izler taşımaya ek olarak geometriyi tek kompozisyonda bir araya getirdiği yeni bir alan da açmaktadır. Kapalı yumruğunu başına dayamış olan kanatlı kadın figürünün kapalı yumruğu ve karanlıkta kalan yüzü tıbbi metinlerde ifade edilen kara safranın yükselmesiyle ortaya çıkan melankoliyi betimler (Klibansky, Saxl ve Panofsky, 1979: 289).

Boydan bir elbise giyen kadının belindeki kemerden bir kese ve anahtarlar sarkmaktadır. Burada anahtarın güce, kesenin ise zenginliğe işaret ettiğine dair bir yorum yapmak mümkündür. Kadının saçları dalgalı, ortadan ikiye ayrılmış ve salıktır. Başında yapraklardan bir taç takılıdır. Bakışı uzaklara doğru kilitlenmiştir. Sağ elinde bir pergel tutmaktadır. Kucağında kapalı halde bulunan bir kitap vardır.

Bakıldığında kanatları olan ama uçmak için bir teşebbüste bulunmayan hatta ağırlığın altında eziliyormuş gibi görünen, bolca anahtara sahip olan ama bunları kullanmayan, başındaki taca rağmen yüzünde herhangi bir sevinç emaresi görünmeyen bu kadın aracılığıyla melankolik kişinin yaşamdaki tüm varlığa, zenginliğe karşın umursamaz, bitkin, dünyadan kendini soyutlamış ruh hali tasvir edilmektedir. Yine de kadına dair en önemli simge sırtında taşıdığı kanatlardır. Özellikle kanatlar melankoliye kapılmış insanın eylemsizliğini sergilemesi bakımından önem arz etmektedir.

Kadının hemen sağında değirmen taşının üstüne oturmuş küçük bir melek vardır. Melek önündeki tablete bir şeyler karalar haldedir. Her daim hareket halinde olması beklenen, haber taşıma görevi üstlenen ve özellikle iyiyi temsil eden meleğin dahi hareketsiz duruşu gravürün eylemsizliğini daha da pekiştirmektedir. Meleğin hemen önünde, yerde uyur halde kemikleri sayılır derecede zayıf, çelimsiz bir köpek uzanmaktadır. Köpek, eylemsizlik ve başarısızlıktan ziyade yoğun bir içsel görünümün temsilidir. Duyularının dışına çıkan Satürn'ün melankolik, dünyaların ötesinde bir

dünyaya yükselmekte bu bağlamda köpek, uyuyan duyuları resmetmektedir. Zira melankolik mizaç duyuları kontrolü altına alır (Yates, 2007: 177-178).

Köpeğin önünde bir küre, yerde gelişigüzel dağılmış çiviler, cetvel, çekiç, testere, kerpeten gibi yapı işlerinde kullanılan çeşitli aletler, hemen arkasında prizmatik bir taş vardır. Taşın gerisinden deniz ve şehir silueti görünür. Denizin ufkunda yeryüzüne çarpmak üzere olan bir kuyruklu yıldızın kayarken bıraktığı ışıltı yayılır. Oturan kadın bu kuyruklu yıldızın neden olabileceği felakete dahi ilgisizdir. Ayrıca gökyüzünde bir gökkuşağı belirmiştir ve altında, elinde büyük harflerle “melancholia I” yazan bir pano taşıyan yarasa uçmaktadır. Yarasanın bakışları yukarı doğru kilitli, ağzı açıktır.

Ağırlık duygusunun baskın geldiği melankolide duygusal deneyim, hareketten yoksun içsel ağırlığın dışsalla bir arada olduğu mekân temsilinden ayrı değildir. Albert Dürer’in gravüründe genel itibarıyla melankoliklere özgü bir eylemsizliği tasvir ettiğini söylemek mümkündür. Ruhun ve aklın tüm dinginliğine rağmen hiçbir eylemde bulunmayan tam tersine her şeye karşı bir tükenmişlik, ilgisizlik içinde bulunan, insanlardan ve dünyadan kaçma arzusu ile dolan melankoliklerin en belirgin karakteristik özellikleri, karmaşa içindeki bir düzenle sergilenmektedir. İlk bakışta göze çarpan düzensizliğin aslında objelere detaylı bakıldığında bilinçli bir düzen dâhilinde yerleştirildikleri görülmektedir. Gravürdeki her bir obje taşıdığı anlam ve sergilenişleri itibarıyla sonlu bir sonsuzluk içinde olan kadını ve mizacını adeta destekler niteliktedir. Akıp giden zamanın, yaklaşmakta olan felaketin, parmağın ucundaki gücün, zenginliğin kısacası yaşama dair hiçbir şeyin önemi yoktur. Önemli olan tek şey melankoliğin düşün dünyasında gerçekleşenlerdir. Bunu bilmenin ise imkânı yoktur. Zira melankoliklerin yaşamı kendi iç dünyalarına yöneliktir.

1.3.2. Marsilio Ficino

Kendisi de bir Satürn çocuğu olan Ficino, melankolik dahi kavramına temel bir biçim vermiş (Panofsky, 2007: 203) tıpkı Aristoteles gibi âlimlerin melankolik olmalarını sorgulamış ve bu kişilerin melankolik olmalarının nedenlerini göksel, doğal veya insani kaynaklı olarak açıklamıştır (Lieburg, 1990: 31). Aristoteles’in sıra dışı sağduyuya sahip insanların melankolisi şeklindeki tanımıyla Platon’un ilahi öfkesini

birleştiren ilk yazar olarak bilinen Ficino (Panofsky, 2007: 204), göksel nedenleri Merkür ve Satürn ile ilişkilendirirken bu gezegenlere son derece olumlu anlamlar yüklemiştir. Merkür, bireyi çalışmaya yönlendiren; Satürn ise başarıyı getiren, çalışmalara bağlı kalmayı ve yeni keşifler yapmayı sağlayan gezegendir. Doğal nedenler bilgiye ulaşmanın zorluğu nedeniyle ruhun, dışsal şeylerden uzaklaşarak içeriye yönelmesini gerekli kılması ile meydana gelmektedir. Merkezde olana odaklanması gereken bireyin bu merkezde sabitlenme durumu dünyanın merkezinde durmaya benzerken, dünyanın merkezi de kara safrayla benzeşmektedir. İnsani nedenin kaynağı ise bedendir. Zihin şiddetli bir kurumaya maruz kalarak doğal ısını besleyen nemi tüketir. Bu nedenle düşün ısı yüzünden, beyin kuru ve soğuk bir hâl olarak melankolik niteliği ortaya çıkarır. Bunların yanı sıra sürekli bir hareketlilik içeren düşünme de ruhu sarsarak melankoliye neden olur (Ficino, 2007: 146-147).

Ficino'ya göre “melankolik kişi en yüksek düşüncelere diğerlerinden daha iyi ulaşan kişidir.” Fakat kara hüznün yanmayı bırakıp soğursa kara zehre dönüşür (Starobinski, 2007b: 47). Âlimler arasında kara safraya en çok maruz kalanlar filozoflardır. Çünkü onlar bedenden ziyade zihinsel şeylerle uğraş halindedirler. Düşünmekte ısrarcı olan kalp ve beyin, mide ve karaciğere zarar vermekte buna bir de yemekleri yavaş ve az pişmiş şekilde tüketmek eklenince kan soğuk, kalın ve koyu bir hâl almaktadır. Uzuvarların hızlı hareketleri neticesinde ayrışmanın gerçekleşmemesi melankolik, üzüntülü ve korkulu bir ruha neden olmaktadır (Ficino, 2007: 147).

Melankoli, doktorlar tarafından doğal olarak nitelendirilen ve ateşle ilgili olan olmak üzere iki niteliklidir. Kanın kuruyan ve koyulaşan parçası doğal nitelikli iken, ateşle ilgili olan doğal melankolinin, saf kanın, safranın veya balgamın yanması sonucu ortaya çıkan dört farklı tiptedir. Ateşli tipi, melankoli meydana geldiğinde bunalımlı ve öfkeli bir hale girilmesi nedeniyle muhakeme gücü ve bilgeliğe zarar verir. Bu durum mani veya delilik olarak adlandırılmaktadır. Yanma durumu sona erdiğinde yaşanan aptallık ve sersemlik halleri ise melankolik mizacın delilik veya akli dengesizlik olarak adlandırılmasına neden olarak gösterilebilir. Öte yandan doğal kara safra ise muhakeme ve bilgeliğe yardımcıdır. Fakat bu her zaman geçerli olan bir durum değildir. Burada önemli nokta safranın niteliğidir. Saf halde oldukça koyu olduğundan ruhu ve düşünceyi sekteye uğratar, balgamla karıştığında kalbin etrafında

biriken soğuk kan halindedir. Bu soğukluk kişiyi tembelliğe sevk eder, umut yitirilir, korku yaşanır, nefret duygusu hâkim olur (Ficino, 2007: 148).

Melankolinin tedavisine ilişkin üç farklı yol sunan Ficino'nun önerileri: perhiz, ilaçlar ve iatromatematiktir.³ Her türlü aşırılıktan kaçınmayı, günü mantıklı şekilde planlamayı, yürüyüşü, doğru sindirime özen göstermeyi, masaj yaptırmayı ve müzik dinlemeyi içeren perhiz ile her türlü bitkiden yapılan ve içlerine hoş kokulu buğular eklenen ilaçlar ve yıldızların yoğunlaşmış bir şekilde etki etmesini sağlayan tılsım büyüsü Ficino'nun reçetelerini oluşturmaktadır. Cerrahlığın yerine iatromatematiği koyan Ficino, tedavinin tüm ölçütlerine astrolojik ve büyüsel bir değer yükleyerek astrolojik hekimliği yaygınlaştırırken, diğer yandan astrolojinin insanın tüm düşünce ve eylemlerini belirleme gücünü yadsımaktadır (Panofsky, 2007: 208-209).

1.3.3. Robert Burton: *Melankolinin Anatomisi*

Kendini melankoli ve tedavisi ile ilgili çalışmalar yapmış fakat çalışmalarını nihayete erdirememiş olan Demokritos'un çalışmalarını bir sona kavuşturmak, melankolinin nedenleri ve tedavisi ile ilgili yöntemleri tespit edebilmek üzere bir varis, küçük bir Demokritos olarak gören Burton, melankoliyi diğer ruhsal rahatsızlıklarla aynı başlık altında gören kimi düşünür ve tıpçıların aksine onu delilikten dahi ayırmaktadır. Melankolinin anatomisini bir bütün olarak ortaya çıkarmak, türlerini, nedenlerini, belirtilerini ve tedavi yöntemlerini hem felsefi hem de tıbbi açıdan göstererek ondan nasıl kaçınılacağını veya melankoliye yakalanıldığı takdirde ne şekilde atlatılacağını kapsamlı şekilde ortaya koymayı amaçlamaktadır (Burton, 2019, 2020).

Ona göre ilahiyatçılar ve tıpçılar insanlara şifa verebilmek amacıyla farklı yollara başvurmakta ancak özünde ikisi de insanın iyiliği için çaba göstermektedir. Biri beden üzerinden ruhu, diğeri ise ruh üzerinden bedeni kurtarmaktadır. Bu bağlamda hem bedenin hem de ruhun ortak bir derdi olan melankolinin iyileştirilmesinde birlikte rol almaktadırlar (Burton, 2019: 84).

³ Astroloji ve hekimliği birleştiren bilim dalı.

Burton, beyinde gerçekleşen sorunlardan kaynaklanan kafa melankolisi, bedenin neden olduğu melankoli ve bağırsak, karaciğer, dalak veya bağırsak askısı denen zarda ortaya çıkan hipokondrium kaynaklı ve yelli melankoli olmak üzere üç çeşit melankoli ortaya koyar (Burton, 2019: 347). Melankolinin aslında insanın mayasında olduğunu ileri süren Burton (2019: 289), herkesin er ya da geç bundan mustarip olacağını ifade etmektedir. Zira melankoli sürekli bir hastalıktır. Durağan olması, onu zamanla bir alışkanlığa dönüştürdüğünden iyileştirmek oldukça güçtür (Burton, 2019: 294). Her iki cinsiyet de melankoliden mustarip olabilir fakat erkekler melankoliye kadınlardan daha fazla meyillidir. Kadınlar melankoliyi daha haşın, erkekler ise daha ağır bir biçimde yaşar (340). Burton, melankoliye yatkın olan kişileri ise şu şekilde açıklar:

“Doğumları sırasında Kamer, Satürn, Merkür’ün kötü tesiri altında olanlar, aşırı soğuk veya aşırı sıcak iklimlerde yaşayanlar, melankolik ana babadan peyda olanlar, gayritabii altı unsurda kabahat işleyenler, siyah tenliler veya kanlı canlı cilde sahip olanlar, ufak kafalı, harareti bir kalbe, rutubetli bir beyne, sıcak bir karaciğere ve soğuk bir mideye sahip olanlar, uzun zamandır bir marazın pençesinde debelenenler, doğuştan kasvetli olanlar, gözde araştırmacılar, düşüncelere çokça dalanlar, hareketsiz bir yaşam sürenler” (Burton, 2019: 340).

Burton, melankolinin anatomisini çıkarmak üzere öncelikle ruhsal hastalıkların tanımlarına, sınıflandırılmalarına değinmekte, melankoliyi diğerlerinden net bir şekilde ayırabilmek adına ruh hastalıklarını ve belirtilerini, bunların melankoliyle ortak ve farklı yanlarını ortaya koymaktadır. Bunu daha sağlam bir zemin üzerine oturtabilmek adına insan vücudunun anatomisi ile ilgili bilgilere, vücudun kısımlarına ve sıvılarına ilişkin detaylı bilgiler vermeyi zaruri bulmaktadır. Melankolinin tanımları, farkları, vücutta etkilenen kısımlar, melankolinin maddesi ve çeşitlerine ilişkin ciddi çalışmalar yapan Burton yalnızca bedenle ilgili durumlara değil, ruha da ciddi şekilde eğilmektedir. Zira ona göre ruhun hastalanması, bedenin hastalanmasına nazaran daha zorlu ve kötü bir durumdur (2019).

Burton’a göre (2020), Tanrı, iblisler, cadılar, yıldızlar, gezegenler, el falındaki işaretler, ihtiyarlık hatta ebeveynler, yeme içme alışkanlıkları, kötü havalara, bedendeki atıkların tutulması veya atılması, hareketlilik ve hareketsizlik, yalnızlık, tembellik, uyuma ve uyuyamama ama özellikle kederli hâller, karmaşık zihinsel duygu durumları, huzursuzluk, gaileler, olumsuz duygu ve düşünceler melankoliye nedenleri arasındadır.

Ayrıca melankoliye neden olacak yeme içme alışkanlıkları ve nelerin tüketilip nelerin tüketilmemesi gerektiğine ilişkin oldukça detaylı bilgiler vermektedir. Yiyeceklerin özünün, bunların nelere sebebiyet verdiğinin, tüketim miktarlarının melankoliye neden olma noktasındaki durumlarını inceler. Şarap gibi alkollü ve sert içeceklerden, baharatlardan, baharatlı yiyeceklerden ve bazı yeşil yapraklı sebzelerden özellikle uzak durulması gerektiğini vurgular ama en temelde yiyecek ve içeceğin her türlü için aşırıya kaçmamak gerektiğini belirtir (Burton, 2020: 84-117).

İKİNCİ BÖLÜM

MELANKOLİNİN PSİKANALİTİK KÖKENLERİ

2.1. Karl Abraham

Melankoliyi psikanalitik durumlar içinde ilk defa ele alan Alman psikanalist Karl Abraham, 1911 yılında *Notes on the Psycho-Analytical Investigation and Treatment of Manic-Depressive Insanity and Allied Conditions* adlı çalışmasında psikanalitik tedavi uyguladığı altı hastasından hareketle melankoliyi akıl sağlığı üzerinden değerlendirmiştir. Abraham'ın manik-depresif hastalarla gerçekleştirdiği analizler, psikanaliz tarihinde yapılan ilk manik-depresif analizleri olma özelliği taşımaktadır (Klein, 2021: 18). Ayrıca psikanalitik tedavi uyguladığı vakalar üzerinden yaptığı çalışmalarda manik-depresif bozukluklardan hareketle yas ve melankoliyi açıklama çabasına girişmiştir. Öncelikle üzüntü ile keder duygusunu nevrotik depresyondan net bir şekilde ayırarak işe başlayan Abraham bu noktada ayırıcı özellik olarak nevrotik depresyonun bilinçsizce güdülenmesi ve bastırmanın bir sonucu olarak ortaya çıkmasını gösterir. Buna ek olarak nevrotik depresyonda bireyin hayatı inkâr etme eğiliminin de söz konusu olduğunu ileri sürer (Abraham, 2018: 4-5).

Melankolik depresyon ile normal yas duygusunun bir karşılaştırmasını yapma fikrini geliştiren Abraham, her iki durumda da kişinin bir kayıp yaşamış olduğunu ifade eder. Ancak bu noktadaki ayrım yaşlı kişinin yitirdiği kişi ile ilgilenmesine karşın depresif kişinin suçluluk duygusu içinde kıvranıyor olmasıdır. Depresif duygu durumunu kaybedilen nesneye yönelik yaşanan öfkenin kişinin kendine çevrilmesi ve anal sadistik döneme doğru bir gerileme yaşaması olarak aktarmaktadır (Geçtan, 2017: 152).

Diğer yandan depresif psikozların, ortaya çıktıkları süreçte en temelde hasta ile dış dünya arasındaki ilişkiyi daha da zorlaştıran zihinsel inhibisyonlar şeklinde görüldüğünden bahseden Abraham'a göre bu durumda libidosunu olumlu bir yöne çevirmekten aciz kalan birey, bilinçsizce inzivaya çekilmektedir. Bu noktada bir

semptomdan ziyade yaşanan şeyin inhibisyon olması son derece önemlidir. Çünkü kişi yaşamı olumsuzlama durumuna oldukça açıktır. Benzer şekilde melankolikler de genel bir inhibisyon sergilemektedirler (Abraham, 2018: 28-29).

Kişinin depresif durumdayken eleştirilmeye izin verdiğinden söz eden Abraham buna neden olarak kişinin kompleksi tarafından çökertilmesini gösterir ve bu haliyle kişi için ölümden başka bir çare yoktur. Bastırma artık bastırılana karşı koyamadığında ortaya çıkan manide ise depresif halden farklı olarak kişinin kompleksine karşı kayıtsızlığı söz konusudur (Abraham, 2018: 32-34).

Yas biçimlerini melankolinin türevleri olarak gören ve bunun temeline duygu ikircikliğini yerleştiren Abraham'ın görüşüne göre yaşamın ilerleyen zamanlarında karşılaşılan kayıplar, çocuklukta yaşananları yeniden canlandırır ve kişiyi anne ile olan ikircikli ilişkisine geri döndürür. Zira öz-suçlama ikircikli duyguların ilk nesnesi olan anneye yöneliktir. Çocuğun annesine yönelik sevgi ve nefreti kimi durumlarda birbirlerine baskın gelebilirken; mutlak bir sevgi veya nefret duyma noktasında başarısızlıkla karşı karşıya kalırlar. Yaşanan bu mutlak duygu durumunun mümkünsüzlüğünde hem yetişkinler hem de çocuklarda depresif durumlar görülür. Bunların pek çoğunun altında yatan sebep derin ümitsizlik halidir ve bu hâl mutlak hissedilir. “Bilinçdışında bir anal dışarı atma süreci” şeklinde deneyimlenen bu kayıpta arzuyu takip eden şey mevcut olmayı, oral yolla içeri alma arzusudur. Bu bağlamda içeri alma ve dışarıya atmaya ilişkin tüm bedensel fonksiyonlar kaybı anlamlandırmak için kullanılabilir. Kendi içinde farklı boyutlara ayrılan içe alma ve dışarı atmalar mevcut olduğu bu durumlarda intikam arzusu kendisine yönelen melankolik, sevgi nesnesi yok edilme tehlikesinden uzaklaştırılana dek ona işkence etmeye devam eder. Abraham, öznenin nesneden özgürleştirildiğinde sona erecek olan yas sürecinin aynı zamanda dışkılamayla özdeşleştirilen bir süreç olduğunu ifade eder. Sevilen kişi dışkı gibi dışarı atılır en nihayetinde ise fantezide ona yenilir (Leader, 2018: 65-66). Ayrıca kayıp sonrasında nesnenin, benliğin içine yerleştirilmesi sonrasında öznedeki aşırı yamyamlık dürtüleri yüzünden içe almanın başarısızlıkla sonuçlanması ve melankoliye neden olması söz konusudur (Klein, 2012: 200).

2.2. Sigmund Freud: Yas ve Melankoli

Bireyde gizli, gömülü halde olanların, görünürdeki varlığı etkisi altına aldığını öne süren Freud, makalesini yas durumu ile melankoli karşılaştırması üzerinden kurmuş ve aslında çok karmaşık olan melankoli tanımlamasını açarak kavramsal olarak anlaşılmasını sağlamıştır. Meta psikolojik makalelerden birisi olan *Mourning and Melancholia*,⁴ aslında diğer makaleler ile birlikte değerlendirildiğinde daha anlaşılır bir hale gelir. Yas ve melankoli çalışması melankoli, yas ve depresyonun psikanalitik açıdan anlamının oturtulması açısından oldukça önem taşır. Yansıtma özdeşim ve içe yansıtma gibi psikanalizin anahtar kavramlarını ve nesne ilişkileri teorisini ortaya koyarak geliştirdiği bu açıklamalarda kayıp nesne vurgusuyla melankoliyi dengesizlik ve umutsuzluk halinden çıkararak onu, bir şeyin kaybedilmesinden (nesne kaybı) kaynaklı oluşan bir durum olarak tanımlamıştır. En temelde bakıldığında herhangi bir kayıp yaşayan bireyin kaybetme durumuna ilişkin gerçekleştirdiği savunma mekanizması ve sonucunda bireyin kaybedilen nesne ile kısmen özdeşleşmesi konu alınmaktadır.

Melankoli, dış dünyaya ilginin kesildiği, sevme kaybı, tüm uğraşlara ket vurma, sanrısız cezalandırılma beklentisi ile sonuçlanacak bir özsaygı yitimi şeklinde gerçekleşen derin bir acı, üzüntü, umutsuzluk, karamsarlık hâlidir (Freud, 1917: 244). Ancak melankoliyi yalnızca acı, üzüntü, umutsuzluk ve karamsarlık gibi olumsuz ruh hallerine bürümek bir yanılgıdan ibarettir. Zira bu durumların ortaya çıkmasındaki etken ve sonrasında bireyin kayba verdiği tepkiler onu yastan ayırma noktasında oldukça önemli unsurlardır. İnsan için iç ve dış uyumun gerekliliğinden bahseden Freud yasin gerekliliğini de vurgular. Çünkü birey, nesne yitiminin ardından içinde bulunduğu buhranlı halden yalnızca yasla kurtulabilir. Bu nedenle acısıyla yüzleşmeli ve ondan kurtulmalıdır. Kaybedenin, kaybettiği şeyin kendisi için ne anlama geldiğini değerlendirdiği ve en nihayetinde kaybını kabullenerek nesneyle olan tüm bağlarını kopardığı yasta, kaybedilen bu sayede geleceği olmayan bir hatıraya dönüştürülür. Freud'un bireyin iyileşmesi ile sonuçlanan bir süreç olarak gördüğü yas (Freud, 1917)

⁴ Freud, 1914 yılında Viyana Psikanaliz Derneği'nde sözlü olarak sunduğu *Mourning and Melancholia* isimli makalesine *Metapsikolojiye Hazırlık Yazıları* başlığı altında 1917 yılında kitap bölümü olarak yer vermiştir.

düşüncesine karşı çıkan Grigg (2016), yastan sonra kaybın üstesinden gelinmesinin kaybedilen kişinin unutulmasına tekabül etmediğini çünkü kaybedilenin unutulmasının mümkün olmadığını ifade eder. Zira kaybedenin acısının hafiflemesine rağmen kaybedilenin hatırası mutlak bir şekilde kalır. Zaten yasın sonunda kaybedilen kişinin unutulmaması aksine hatırlanması gerekir. Yas daima ardında sevilene, kaybedilene ilişkin acı verici anılar dolayısıyla izler bırakır. Tam anlamıyla nadiren kaybolan kayıp nesne göz önünde bulundurulduğunda sevilen ve kaybedilen nesneden hiçbir iz bırakmadan kopmak mümkün değildir. Fakat şu parantezi açmak gerekir. Freud yas sürecinde sevilen nesnenin yitiminden sonra kaybedilenden tamamen vazgeçilmesi, sevgi ve enerjinin farklı bir yöne kaydırılması gerektiğini söyler. Bu sayede kişinin hayatına devam edebilmesi için yeniden denge sağlanmış olacaktır. Ancak Freud'un bu görüşünü 1920 yılında kızı Sophie'nin ölümünün ardından "yitirilenden tamamen vazgeçilemez" şeklinde değiştirdiği görülür. Kaybedilenin "yerine yeniden konulamaz" olduğu kabul edilmelidir. Çünkü nesneye olan sürekli bağlılık aslında nesneye duyulan sevgiden ileri gelir. Nesnenin yerini her ne alırsa alsın nesne yine de başka bir şey olarak hayatımızda kalır ve aslında olması gereken de budur (Grigg, 2016: 2-3).

Birey, kaybedilenle yüzleşip ondan kurtulamadığında ortaya çıkan hâl melankolidir ve melankolikler yasın tam zıttı şekilde nesnenin kaybını inkâr ederek ısrarlı bir şekilde nesneyi tutma arzusu ve ötekinin başkalığını tanımama ikircikliği içinde savrulurlar. Melankoli halindeki birey, kayıp nesneyi *ben* içinde inşa ederek acısını gerçekleştirir. İnkâr durumu ise gitgide içlerine dönmelerine ve oluşturdukları ben ile özdeşleşmelerine sebebiyet verir. Bu durum yastaki gibi sevilen bir kişinin kaybı üzerine yaşanabileceği gibi ondan farklı olarak gerçekte bir ölen/kaybedilen olmamasına rağmen nesne yitimi yüzünden de ortaya çıkabilir. Bu noktada kaybedilen bir ideal, ülke, özgürlük gibi soyut nesneler de olabilir. Ayrılık, terk edilme, boşanma, sevilmemeye veya yabancılaşma gibi durumlar da kayıp olarak nitelendirilebilir. Kayıplara karşı gelişen derin fakat yine de geçici bir tepki olarak görülen yasa karşı melankolide birey, düşünsel doğada yaşadığı kayıp nedeniyle bir kayıp yaşadığını bilmesine rağmen gerçekte neyi kaybettiğini bilmekte güçlük çekebilir. Bilinçdışı bir kayba işaret eden bu durumda melankoliğin benliği boş ve anlamsız bir hâl alır (Freud,

1917: 243-246). Bu bağlamda kimin kaybedildiğini, aslında onun kaybıyla gerçekte neyin kaybedildiğinden ayırmak önem arz etmektedir (Leader, 2018: 36). Zira kaybedilen gerçekte hâlâ oradadır; fakat onunla olan ilişki büsbütün değişmiştir (Özmen, 2017: 40).

Kaybın içselleşmesi, egoyu ayrılığın savaş alanına çeker ve egonun içinde daimî bir yokluğa neden olur. Egonun içindeki bölünme, duygu karmaşasının ve nefretin üretildiği bir alan yaratmakla kalmaz, aynı zamanda kayıp nesneyle olan özdeşleşme, egonun kendine saldırdığı bir alana da dönüşür. Sevilen nesnenin yok edilmemesi adına egoya yerleştirildiği böylelikle yasın imkânsız kılındığı bu durumda ölüm, melankoliğin içinde engellenmiş olur. Melankoliklerin kayıplarına duyduğu derin sadakat ve bağlılık bu noktada somutlaşır ve melankolik için nesnesini sonsuza dek elde tutmanın tek yolu onu yok etmekten geçer. İçselleştirmenin melankolik eylemi, yitimi kısıtlar ve özü bu uğurda feda eder. Melankoliğin özünü yeniden yaratabilmek için dış dünyadan sıyrılması ise nesneye sadakatinin bir ifadesidir. Zira nesnenin özün içinde bitip tükenmesi, öznenin nesneyi kaybolmaktan korumaya çalıştığı araçtır. Israrla zihninin içinde yaşamı sürdürülen kayıp nesneden kopamayan melankolik birey, tüm çabalarına rağmen huzur bulamaz. Yakasını bırakmayan yıkıcı melankolik enerji yaşamla ölüm arasında gelgitler yaşamasına sebep olur ve birey günden güne gücünü tüketir (Ferber, 2016: 9-37). Bir bakıma ölümlerle birlikte yaşayan melankolikler için yaşayanlar birer silüettir. Günlük hayatın mekanize rutinleriyle kendini iyice ölgün bir hale getirerek tüm gerçek karşılaşmaları engelleyen melankoliğin, zihninde yarattığı dünyayla aslında var olan dünya arasındaki ayrımı ıstıraptır. Yaşadığı gerçek dünyada sonsuzluk gibi gelen dakikalar tarif edilemez bir acı ve endişe kaynağı haline gelirken, aynı zamanda ölümlerin çağrısı gibi motifler de içerebilir (Leader, 2018: 165-170).

Melankoliğin acısını yönelteceği bir nesnenin olmadığı gerçeği, bakışını nihilist bir tavırla kendi içine çevirmesine ve orada da yalnızca kayıp bilinciyle karşılaşmasına neden olur. Yıkıcılığı kendisine değil, bizzat kaybettiği nesneye yöneliktir. Bu nesnenin içselleştirilip özün bir parçası haline getirilmesinden kaynaklı öfke bireyin kendine döner. Ötekini öldürme veya yok etme girişimi aslında intihardır. Çünkü öteki artık özün bir parçasıdır. Dolayısıyla özü öldürme, özne kendini nesneye çevirdiğinde mümkün olabilir (Ferber, 2016: 14-18). Tek bir nesneye karşı duyulan ve Ben'in dış

dünyadaki nesnelere karşı duyduğu ilk tepkiyi temsil eden düşmanlığı kendine yönelttiğinde gerçekleşen intihar ve sırlısklam âşık olma gibi iki karşıt durumda Ben'in farklı yollarla da olsa nesneye yenilişi söz konusu olur (Freud, 1917: 252). Sevgi ve nefret çatışmasından biri libidoyu nesneden ayırmak diğeri ise libidoyu saldırılardan korumak için mücadele vermesine rağmen yapısal ikirciklik bastırılmış olana aittir. Diğer yandan nesne ile ilgili yıpratıcı deneyimler ise başka bir bastırılmışı harekete geçirebilir (Freud, 1917: 256-257).

Benliğini değersizleştiren ve alçak bir konuma getiren birey, cezalandırılmayı beklerken kendinde herhangi bir değişiklik olduğunun farkına varamaz ve eleştirisini genellikle geçmişe yöneltir. Bu sayede asla iyi olmadığına kanaat getirirken uykusuzluk, iştahsızlık ve yaşama içgüdüsünü yok etmenin eşlik ettiği bu durumda (Freud, 1917: 246) nesneyle özdeşleşme yüzünden sadizm bir mazoşizme döner. Birey, kendini cezalandırıp eziyet ederek asıl objeden intikamını alma yoluna girerken yalnızca ruhuna değil, bedenine de zarar verir (Han, 2020). İç huzurdan yoksun olduğu için fiziksel dürtülerini de yerine getiremez hale gelir.

Bireyin, kendi kişisel yazgısını kendisinin belirleme isteği melankolik karakterlerdeki temel sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Canı pahasına, kendi yaşamına kendisi bir anlam vermek isteyen melankolik birey genellikle bunu başaramadığı için her şeyden vazgeçerek hayal kırıklığı ve hüznle kendi kabuğuna çekilmektedir. Buradan bakıldığında melankolinin, sıradan varoluşa karşı bireysel bir başkaldırı olduğunu söylemek de mümkündür (Teber, 1997: 13-14).

Nesne yitiminden sonra geçen zamanda libidonun kayıp nesneden ayrışırken geçirdiği tüm deneyimler yası ortaya koyarken; melankolide libidonun kayıp nesne ile olan bağlarını bir türlü koparamayaşı nedeniyle kişinin yaşadığı kaybı kendinde bir kayıp olarak görmesi söz konusudur. Diğer bir deyişle yasta nesneye dair bir kayıp yaşanırken, melankolide özne için ben'e dair bir kayıp yaşanmaktadır. Kayıpla yüzleşememe nedeniyle uygun bir yas sürecine girilememesi melankolik özdeşleşmeye neden olur. Yasta keder dekateksis yoluyla çözüme kavuşurken, melankolide benliğin terk edilen nesneyle özdeşleşmesi neticesinde koparılamayan bağlar, kederin çözülmesini engeller. Dolayısıyla ben'de ortaya çıkan boşluk ve

anlamsızlık melankolik öznenin kendine karşı acımasızlığını, cezalandırılmayı hak eden bir duruma getirmesinin yanı sıra bu olumsuz durumu arzulayan, bekleyen bir sürecin içine sürükleyişine tanık olmamıza neden olur (Freud, 1917).

Özetle yas normal iken, melankoli anormal olandır. Kaybedilen nesneden ümidi kesip aradaki bağları kopararak sevme kapasitesini başka nesnelere yöneltmek, dengeyi yeniden kazanmak gerekir. Şüphesiz her kaybın ardından bir yas eylemi yaşanmak zorundadır. Burada önemli olan geçmişte yaşananları, kurulacak yeni ilişkileri olumsuz etkilemeyecek biçimde anılara dönüştürebilmektir. Bu gerçekleşmediğinde kaybedilenin inkârı temelinde kaybedilene dair yaşanan ikircikli duygular, yoğun suçluluk, bireyin özsaygı yitimi şeklinde yaşanan bir melankoli açığa çıkar.

2.3. Jacques Lacan: Eksik ve Kayıp

Psikanaliz teorisinde “lack” (eksiklik) ve “loss” (kayıp) kavramlarının insan psikolojisi üzerindeki etkilerine odaklanan Lacan’a göre eksiklik, insanın tamamlanmamışlık hissi veya eksikliğini ifade eder. Çünkü insan, doğası gereği kendi ve kendi olmayan ayırımından ötürü eksiklik duygusu yaşar. Bu eksiklik, insanın özne olarak kendisini tanımlamasını sağlarken aynı zamanda onu, bitmeyen bir arayışa sürükler. Doğuştan gelen ve sürekli bir tatminsizlik yaşamasına da neden olan bu eksiklik, Lacan’a göre insan hayatını şekillendiren temel bir özelliktir.

Lacanyen psikanalizde kayıp, kişinin kendi hayatında yaşadığı kayıpları ifade eder. İnsanların tüm yaşamları boyunca karşılaşmak zorunda kaldıkları bu kayıpların, insan psikolojisi üzerinde derin bir etki bıraktığını ve psikanaliz tedavisinin amacının da bu kayıpların yeniden işlenmesi olduğunu ileri sürer. Kayıplar, kişisel deneyimler neticesinde ortaya çıkmakta ve kaybı yaşayanın benliğini, ilişkilerini ve yaşamlarını doğrudan etkilemektedir. Ancak Lacan bu kayıpları telafi etme çabasına girişen bireyin çabalarının sonuçsuz kalacağını çünkü kaybın telafisinin tam anlamıyla mümkün olmadığını iddia eder. Eksiklik hissi, insanı kendisini anlaması adına bir arayışa yönlendirirken, kayıplar acılarını ve hayatlarındaki zorlukları anlamlandırmalarına yardımcı olur.

Lacanyen psikanalizde objet petit *a*/nesne *a* şeklinde ifade edilen arzu nesnesi Lacan'ın simgesel düzeni ifade ettiği, sözün inşa edildiği yer olarak tanımlandığı Öteki (Big Other)'nin arzusunun nedenine işaret eden fakat ifade edilmeyen, aynı zamanda Özne'yi tamamlanmışlığa götürecektir. Arzu teorisinin temelinde bulunan nesne *a*, insanın varoluşundaki eksiklik ile ilgilidir (Lacan, 2019). Lacan'ın öğretisinde eksiklik terimi her zaman arzu ile ilişkilendirilmekte ve arzusun ortaya çıkmasına neden olan bir eksiklik şeklinde görülmektedir. Her şeyden önce bir varlık eksikliğini belirten bu durumda arzu edilen şey varlığın kendisi, varlığın eksiklikle olan ilişkisidir (Evans, 2006: 98).

Ötekinde aradığımız arzu nesnesi şeklinde ifade edebileceğimiz obje petit *a*, arzusun yöneldiği şeyden ziyade gerçekten arzusun nedeni olan, asla ulaşılamayacak olan nesneyi ifade eder. Lacan'ın artık onu arzusun “nesne-neden”i olarak adlandırmasının nedeni budur. Objet petit *a* arzuyu harekete geçiren herhangi bir nesnedir, özellikle de dürtüleri tanımlayan kısmi nesnelerdir. Objet petit *a*'ya ulaşmaya çalışmayan dürtüler daha ziyade onun etrafında döner. Hem kaygının nesnesi hem de libidonun nihai indirgenemez rezervidir. Artık kalan, sembolik olanın, gerçek olana girmesiyle geride kalan kalıntı (Evans, 2006: 128-129), “hazır bi tahayyül ya da temsilden kaçan bir boşluk, kayıp noktası”dır. Melankolik özneyi arzu nesnesiyle ilişkisi bağlamında ele alan Lacan'a göre bir nesne kurmak, kişi için önemli olanın imgelerini bulundukları yerden ayırmakla eşittir. Yasın işlemesi için nesnenin ve nesnenin yerinin mutlaka inşa edilmesi gerekir. Bu noktada imgeyi bilinç dışında kaydedilmiş olandan ayırmak söz konusudur. Zira bir nesne kurmak zihinsel olarak boş olan bir uzamı kayda geçirmektir. Buradaki boşluk ne sevilen ne de bir başkası tarafından doldurulamaz veya yok edilemez. Bu noktada gerçekleşen, sevilenin temel başkalığını ya da ötekiliğini kabul etmektir. Ayrıca bilinç dışında, sevilen kişinin yanıımızdaki varlığı haricinde her zaman kayıp olan bir parçasını da kabulleniriz (Leader, 2018: 125-126).

Ancak nesne *a*'nın gerçekliğine maruz kalındığında melankolik öznenin savunmasız olduğu ortaya çıkar. Burada nesne, yasta olduğu şekliyle hatırlanmaz, bunun yerine sonsuza dek Gerçek'te kalır. Diğer bir deyişle nesneden ayrılma konusunda ciddi bir başarısızlığın yaşandığı melankolide normal şartlarda nevrotik

libidinalin bir nesneye erişimi, onun semblantları aracılığıyla gerçekleşirken, melankolide semblantların örtüsü nesneden düştüğünden melankolik, gerçekte nesnenin acı verici durumlarına maruz kalır. Çünkü depresif işlev, ayrılmamış nesnenin “gerçeğin bir parçası” olarak özneyi onun tahribatına karşı savunmasız bırakmaktadır. Melankolik kişi ebedi yastan değil, Gerçek’teki nesneye olan kaçınılmaz yakınlığından mustarıptır ve burada gerçek nesneyle karşılaşma söz konusudur. Bu nedenle kişi, kendini ve hayatını yeniden düzenleyemez (Grigg, 2016: 5-7).

Eksik ile kayıp arasında bir gelgitin içinde kalan birey, aslında kaybettiğini düşündüğü nesne ile psikik dünyada girdiği ilişkide Gerçek ile karşı karşıya kalmakta ve bundan kaçış için başvurduğu melankoli sayesinde kaygıdan uzaklaşmaktadır. Gerçekle karşılaşma anında ortaya çıkan kaygının uzaklaştırılması için başvurulacak yollardan biri olan melankoli, Özne için ilk bakışta koruyucu gibi görünmesine rağmen aslında onu acıdan alınan hazzı ve dolayısıyla ölüme götüren bir noktaya da ulaştırabilir (Özkan ve Baltacı, 2020: 330).

Diğer yandan nesnenin sembolik olanda anısını yapılandırarak, onu koruması şeklinde ifade ettiği yası, bir nesneden vazgeçmek olarak değil, kayıp ve imkânsız bir şey olarak nesneyle ilişkinin yeniden onarılması şeklinde değerlendiren Lacan’a göre önemli olan nesneyi narsistik kılıftan, âşık olunan insan imgesinin ayrıntılarından ayırmaktır. Narsistik kılıftan ayrılarak nesneyle olan bağlantı onarıldığında başka bir şeyin nesnenin yerini alması mümkün hale gelir. Ancak yas tutan için sorun narsistik olarak yapılandırılan imge bağlantılarını koruma isteğidir. Eğer kişi kendi imgesini model alarak birine âşık olduysa veya nesneyi kendi narsistik alanına çektiyse onu kaybetmek, kişinin kendi kaybını içerir ve ondan vazgeçmek yüksek ihtimalle reddedilir. Bu durum nesne ile nesnenin yerinin tam anlamıyla ayrıştırılamamasından kaynaklanır (Leader, 2018: 127). Freud, ben’e yöneltilen kayıp hissini melankoli ile açıklarken; Lacan ondan farklı olarak kayıp ve eksiğin birbirine karışması sonucu melankolinin ortaya çıktığını ileri sürer (Salecl’den aktaran Özkan ve Baltacı, 2020: 325).

Nesne, öznenin dürtü montajını bir arada tutmaktadır. Eğer nesne yoksa özne, Lacan'ın deyimiyle ıskalamaya başlar ve bu da “nesne olarak bedende” tepkilere neden olabilir. Dolayısıyla Öteki'ni kaybetmek insanı hasta eder. Dahası belirli tekrar tasarımlarında cisimleşen öteki, varlığıyla olduğu kadar yokluğuyla da acıya neden olabilir. Öteki, bedeniyle özne olmaktan vazgeçmez. Bu durumda yas nesne yatırımıyla paralel bir somatizasyona neden olur fakat aynı zamanda narsistik boyutun gücüyle de paralel ilerleyen bir yapıdadır (Lacan, 2019).

2.4. Melanie Klein: Depresif Konum

Psikanalizi çocuklarda kullanmaya başlayan ilk analistlerden biri olan Klein, yetişkin kişiliğin karmaşıklığının kavranabilmesinin yolunun bebeğin zihnini anlamaktan ve onu yaşamının sonraki evrelerine dek izlemekten geçtiğini öne sürmektedir (Klein, 2021: 20). Çocuğun memeden ayrılmasını her türlü felaketin başlangıcı sayan Klein (Teber, 1997: 201), Freud'un düşüncelerini yorumlayarak ortaya farklı bakış açıları çıkarmıştır. Freud'a göre dürtüler, kökeninde haz ilkesine bağlıdır bu nedenle dürtü tatminini sağlayan nesne önem arz etmemektedir. Söz konusu nesne herhangi bir kişi veya nesne olabileceği gibi dürtü ve nesne arasında içsel bir bağın olmaması da mümkündür. Burada nesne adına etkili olan şey bireyin, kişisel yaşamında tekrarlayan deneyimleri neticesinde onlara dair edindiği özel ve simgesel anlamlardır (Freud, 2021).

Klein dürtülerin doğuştan olduğunu ve çocuğun daha baştan içgüdü/dürtü tatminine yönelik nesne ve ilişki arayışlarıyla donatılmış olduğunu öne sürmektedir. Çocuğun ilk altı aylık yaşamında annesiyle arasındaki yoğun duygusal bağa vurgu yapan Klein, bebek ve anne arasındaki ilişkiyi cinsellikten ziyade sosyal ve bilişsel terimlerle açıklamaktadır. Ona göre annenin memesi bir bebek için ilk kısmi nesnedir ve bu nesne bebeğin, iç güdüsünü tatmin edip etmemesine bağlı olarak iyi ya da kötü şeklinde nitelendirilir. Bebek, bu süreçte meme üzerinden nesneyi nitelendirdiği duruma göre çevresini ya tatmin edici ya da düşmanca algılamaya başlarken; büyüdükçe ve dünyası genişledikçe kısmi nesneler yerine bütün nesnelerle ilişki kurmaya ve tıpkı memeyi tanımladığı gibi diğer nesneleri de iyi ya da kötü olarak addetmeye başlar (Schultz, Schultz, 2007: 639).

Gelişim sürecinde çocuğun memeden kesilmesinin hemen öncesinde ve sonrasında doruk noktaya çıkan depresif duygular neticesinde bebeğin yaşadığı zihinsel durumu “depresif konum” olarak adlandıran Klein’e göre bu durum doğuş halinde bir melankolidir. Burada yası tutulan nesne hem anne memesi hem de onun temsil ettiği iyi duygulardır. Bunların yitirilmesinden kendini sorumlu tutan bebeğin iyi nesneleri yitirme korkusunun onda yol açtığı endişe ve üzüntü durumuna işaret eden depresif konum, Oedipus durumu ve çevreyle ilişkisindeki acı verici çatışmaların en derin kaynağı konumundadır (Klein, 2012: 259-261).

Gelişimi içe alma ve yansıtma mekanizmaları ile yönetilen çocuk için nesneler yalnızca arzularını tatmin etmediği için değil, kendi saldırganlığını onlara yansıttığı için de nesneleri kötü olarak algılamakta, onları gerçekten tehlikeli olarak hayal etmektedir. Dayandığı gerçek nesnelerin fantastik bir biçimde çarpıtılmış birer resmi olan bu imgeler sadece dış dünya değil, birleştirme süreci aracılığıyla benliğe de yerleşmiş haldedirler. Bu nedenle yaşça küçük çocuklar, içeriği yetişkin psikozuna benzeyen kaygı durumları yaşamakta ve savunma mekanizmalarıyla bunlara tepki vermektedirler. En erken savunma yöntemlerinden biri olarak karşımıza çıkan körleşme, ruhsal gerçekliğin inkârına tekabül etmektedir. Bu durum, içe alma ve yansıtma mekanizmalarının sınırlandırılmasıyla dış gerçekliğin inkâr edilmesi şeklinde ortaya çıkmakta ve birçok ağır psikozun da temelini oluşturmaktadır. Klein ayrıca çocukluk döneminde yaşanan psikotik ve paranoid kaygıların erken ortaya çıkan takıntılı mekanizmalarla bağlantılı olduğunu ve onlar tarafından değiştirildiğini ileri sürmektedir (Klein, 2012: 199).

Besleyici memeye duyulan hasetin ilksel nesneye yöneltile saldırları şiddetlendiren bir etken olduğunu öne süren Klein, yaşamının herhangi bir noktasında iyi nesneyle ilişkisinde ciddi bir sarsıntı geçiren kişinin yalnızca iç huzurunun ve güven duygusunun zedelenmeyle kalmayacağını aynı zamanda kişinin karakterinde de bozulmalara neden olabileceğini ifade eder. Zulmedici içsel nesnelerin ağır basması yıkıcı itkilerin güçlenmesine yol açarken; nesnenin sağlam temeller üzerine kurulmuş olması, onunla kurulan özdeşleşme ve sevgi yetisi sayesinde yapıcı itkilerin ve şükranın güçlenmesini sağlar (Klein, 2021: 93).

Bebek ve anne arasındaki ilk sosyal etkileşimi, çocuğun sonraki hayatında ilişki kurduğu tüm nesnelere karşı genelleyen ve bebeğin ilk altı ayda yaşamış olduğu deneyimin kişiliği oluşturduğunu öne süren Klein (Schultz, Schultz, 2007: 639), iyi nesnenin yeterince derine indiği takdirde ben bütünleşmesi-nesne sentezi sürecinin başarıya ulaşacağını ifade eder. Böylelikle sevgiyle yumuşatılan nefretin depresif konumdan geçmesi mümkün hale gelir. Bu sayede iyi ve bütünsel nesneyle güvenli bir ortamda sağlıklı bir özdeşleşme yaşanırken; bu durumun tam tersinde gerçekleşecek olan benliğin bölünmüş parçalarının nesneye yansıtıldığı aşırı yansıtımlı bir özdeşleşmeden başka bir şey olmayacaktır. Bu noktada ego ile nesne birbirine karıştığından nesnenin, benliğin yerine geçişi yaşanır. Bebek depresif konuma ulaşır kendi ruhsal gerçekliği ile yüzleşme aşamasına geldiğinde ise aslında nesnenin kötülüğünün kaynağının kendi saldırganlığı ve onun yansıtımlarından dolayı ortaya çıktığını keşfeder. Bu noktada depresif konum doruk noktasına ulaştığında bir yandan şiddetli zihinsel acı ve suçluluğa neden olurken; diğer yandan rahatlama ve umut duyguları da barındırmaktadır. Bu sayede nesnenin ve benliğin iki yönünün bir araya gelmesi de kolaylaşır (Klein, 2021: 40-45).

Sevgi ile nefret ve iyi nesne ile kötü nesne arasındaki temel normal bölünme başarılı olmadığında iyi nesne ile kötü nesne arasında bir kafa karışıklığı meydana gelir. Zihinde karşılaşılan hafif veya ağır her türlü zorluğun altında yatan nedeni bu ilksel kafa karışıklığına bağlayan Klein, nesneyi koruma kaygısı, onunla yaşanan özdeşleşme, yitirme ve yaratıcılığına zarar verme gibi korkuları depresif konumun aşılmasının önündeki ciddi engeller olarak sunmaktadır. Yansıtımlı ve içe yansıtımlı özdeşleşmeler kafa karışıklığı ve kararsızlığa neden olan erken dönem etkenlerinden olarak görülür. Bu özdeşleşmeler benlik ile nesne, iç dünya ile dış dünya arasındaki ayrımın geçici olarak belirsizleşmesine neden olabilir ve haliyle ayrı bir ruhsal gerçekliğin kabulü zorlaşır diğer yandan dışsal gerçekliğin anlaşılması ve algılanmasını sağlayan da yalnızca iç gerçekliğin kabulüdür. Bu karmaşıklığın temelinde ise özellikle iyi nesneyle olan güvensizlik durumları yatmaktadır (Klein, 2021: 73, 79).

İçsel ve dışsal gerginliklerin neden olduğu benliğe ve nesneye duyulan güvensizlik depresyonu hat safhaya çıkarabilir. Ancak bu tarz depresif durumlardan

çıkıp içsel güvenlik duygusunu yeniden kazanabilen kişi depresif konumdan çıkabilir. Bunun üstesinden gelmenin koşulu iyi içsel nesneye duyulan güvenin artmasıdır. Öte yandan kişinin duygularını katılaştırıp depresyonu yadsıması seçeneğiyle onun üstesinden gelmeye çalışması bebekliğin depresif konumundaki manik savunmalara doğru bir gerilemeden başka bir şey getirmeyecektir (Klein, 2021: 46).

Zira kişinin hayatının sonraki yıllarında yaşadığı anormal yas ve manik depresif durumlarında, çocuklukta üstesinden gelinebilen olan depresif konum tekrar harekete geçmektedir. Erken gelişim döneminde hem geçici bir manik depresif evreden hem de bir yas evresinden geçen çocuk en nihayetinde çocukluk nevrozuyla birlikte bu evreleri atlatır. Dolayısıyla depresif konum atlatılmış olur. Depresif kişiler bebeklik dönemlerinde yaşanan olağan ve geçici depresif konumları aşmayı başaramayan kişilerdir. Bu kişiler, bebeklik dönemlerindeki yıkıcılıkları kendi hırsları sayesinde yok ettiklerine inandıklarından bağlı oldukları iyi nesnenin/sevilen kişinin yasını tutarlar. Manik depresif kişi ve yas çalışmasında başarıya ulaşamamış kişilerin kullandıkları savunma mekanizmaları birbirinden farklıdır ancak her iki konumda da çocukluk depresif konumunun hiçbir zaman tam anlamıyla aşılmadığı, erken çocuklukta iyi içsel nesneyi geliştirememiş ve dolayısıyla içsel güven duygusundan yoksun kalmış kişilikler ortaya çıkmaktadır. Kişi, yitirilen gerçek nesneyi yeniden kurarken ilk sevgi nesneleri olan iyi anne babayı da kendi içine tekrar yerleştirmekte ve gerçek kayıpla birlikte onları da kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu düşünmektedir. İç alma işlemi başarılı bir şekilde gerçekleştirildiği takdirde kederle baş edilecek, güven yeniden kazanılacak ve dolayısıyla gerçek uyum ve huzur elde edilecektir (Klein, 2012: 277-278).

Yetişkin yasına benzeyen zihinsel durumlardan geçen çocukların hayatlarının sonraki safhalarında yaşadıkları her keder ve hüsranın ilk yası tekrar canlandırdığını ifade eden Klein'e göre çocuğun kendi yas durumunun üstesinden gelmesindeki en önemli unsur gerçeklik testidir (Klein, 2012: 259). Zira birini kaybettiğinde kendi yıkıcı dürtülerine atfettiği tüm önceki kayıpları harekete geçiren kişi eğer bu kaybı ayrılık veya ölüm gibi bir nedenden ötürü yaşamışsa zihin onu kayıptan sorumlu tutar ve bu durum zihinsel yaşamı derinden etkiler. Kaybedilene ilişkin öncesinde içselleştirilen tüm temsillerin güvenli hissi yıkılarak kaygılar yeniden dirilir. Bu

dirilmelerin önüne geçebilmek için önce bu kayıpların üzerinden geçilmelidir. Zira yaşanan her kayıpta kişinin depresif konumdan geçişi söz konusudur (Leader, 2018: 66-68).

2.5. Julia Kristeva: Anne ve Kendilik Kaybı

Kristeva'ya göre “melankolik geçmiş, geçmez” (Kristeva, 2020: 200). Zira melankolinin kökeninde erken dönemde gelişen narsistik bir travma yer alır. Yaşanan her yeni kayıp, kişinin teslim olamadığı travmalarının yeniden canlanmasını sağlar. Yeniden canlanan ilk nesnenin kaybı, yokluğundan çıkarak varlık haline gelir. Hem Freud ve Lacan geleneği hem de kendi teorileri üzerinden melankoli ve depresyon ile ilgili yapmış olduğu değerlendirmeleri ile var olan ihtiyacı karşılamaya yönelik bir çaba içerisinde olan Kristeva, Freudcu kuramın melankoli ve depresyonda yaşanan yasını, annesel nesnenin imkânsız yası ile ilişkilendirmektedir (Kristeva, 2020).

Melankoliyi “Bireyde bazı anlarda ya da kronik biçimde, çoğunlukla manik coşkunluk aşaması denen aşamaya dönüşümlü olarak ortaya çıkan ketlenmeye ve simge kaybına ilişkin klinik belirtilerin toplamı” (Kristeva, 2020: 17) şeklinde tanımlayan Kristeva, eserinde öncelikle melankolinin kayıp teorisinin analizine başvurur. Freud ve Klein gibi o da melankoli kaybına ilişkin bir teori ortaya koyar. Onun teorisi, erken gelişimde anne ve bebek ikiliğinin ayrılmasına odaklanır. Ayrılmayla sonuçlanan bu ilişki neticesinde depresyon hüznü yaşanır ve süttten kesilme ile kaybedilen nesne (anne-meme) için tutulan bir yas söz konusudur. Kristeva, yaşanan nesnesel depresyona ek olarak ayrıca Freud'un ölüm arzusu teorisini de “narsisistik” bir tür baskısızlık kavramını ortaya çıkarmak için uyarlar. Dolayısıyla melankoli, yitirilen/kayıp anne için yas tutmanın yanı sıra, kayıp benlik için de tutulan bir yasa işaret eder. Çünkü bu nesne her ne olursa olsun bebeğin kavramsal gelişiminin erken aşamasında farklılaşmamış ve sembolleşmemiş bir ögesini temsil etmektedir. Buradan hareketle yası tutulan benlik tarif edilemez, önceden var olan bir nesne ya da şey'e tekabül eder (Radden, 2000: 335).

Tamamlanmamış bir keder barındıran narsisistik melankoliden söz eden Kristeva, kayıp nesnenin annesel şey'in kaybı olduğunu iddia eder. İnsan yaşamının erken evresinde henüz anneyi benlikten ayırt edememiş ilkel bir benlik tarafından

deneyimlenen bir kayıptır. Dolayısıyla annenin kaybı, narsistik bir kayıp olarak görülür. Bu temel bir kusur ve doğuştan gelen bir eksikliktir. Bu nedenle henüz sembolik bir alana yani dilsel olana henüz erişemeyen bebek ne kaybettiğinin de ifadesinde sıkıntı yaşar. Burada söz konusu olan benlikten farklılaşmayan bir şeyin kaybıdır. Bu tarz bir kayıp, libidinal nesne ilişkisinden önce dilin edinilmesinin henüz gerçekleşmediği erken bir dönemde gerçekleşir.

Çocuk, annesi ve arzuladığı diğer aşk nesnelerini önce imgeleminde ardından sözcüklerde yeniden bulmaya çalışır. Bu, annesinden geri dönüşü olmayan biçimde ayrılmış olmasından kaynaklanır. Anlamanın kopmasının yaşamı tehlikeye soktuğunu iddia eden Kristeva'ya göre yaşamının anlamını yitirdiği andan itibaren hayatını gözden çıkarmak, birey için pek de zor değildir (Kristeva, 2020: 14).

Tıp açısından farklılıklar göstermesine rağmen yas ve melankolide nesne kaybına karşı bir tolerans eksikliği söz konusudur. “Tolerans eksikliğine ve gösterenin, öznenin eylemsizliğe, ölümü taklit etmeye hatta ölümün kendisine sığındığı geri çekilme durumlarını telafi edecek bir çıkış sağlamadaki başarısızlığına dayanmaktadır.” Bundan ötürü depresyon ve melankolide, bu iki duygulanımın özellikleri ayırt edilmeksizin ele alınır. “Sevilen-nefret edilen ötekiyle içe alma-içe yansıtma-yansıtma yoluyla özdeşleşir.” Nefretin sevgiye ağır basması nedeniyle sevilen, bireyin kendi içine hapsedilir ve nefret nedeniyle kendi içindekini yok etme dürtüsü ortaya çıkar. Ötekini hedefine koyan birey, aslında kendisine yönelmiştir. Bu durumda yaşanan öldürme eylemi aynı zamanda bir başkasını öldürmek anlamına gelir (Kristeva, 2020: 19-21).

Her birey benzersiz kendiliğinin farkındadır ve bu kendiliği bir ayrılma, diğerlerinden farklılaşma şeklinde yaşamaktadır. Özellikle anneden ayrılma durumu korku, yalnızlık ve güvensizlik hislerine neden olur. Ayrılma her ne kadar bireyin özgür yaşamına, kendi oluşuna doğru attığı bir adım olarak kabul edilse de “annenin kaybı” doğrudan kederle ilişkilidir (Binkert, 1995: 46). Anneyi korumak ve ana katline ilişkin suçluluk duygusundan kurtulmak için benliğin öldürülmesinin, hadım edilme korkusunun ve ana katli duygusunun bir çeşit emniyet kilidi olduğunu belirten Kristeva, kız ve erkek çocuklarının bu durumu tecrübe etmedeki farklılıklarına dikkat

çeker. Heteroseksist kültürde, erkek gelişiminin daha kolay bir durumu yansıttığını ifade eden Kristeva, bunu erkek çocuğun sonunda yas tutan anne nesnesini karşı cinsten (dişi) bir ikâme ile değiştirmesine bağlar. Fakat kız çocukları için durum daha karmaşıktır. Çünkü kız çocukları anne, yani nefret edilen ve kayıp/yitik olan nesne ile aynı cinsiyeti taşımaları sebebiyle daha karmaşık, zor ve depresif tecrübeler yaşarlar. Kız çocuğunun yeniden yerleştirme arayışında olması durumunda eşcinsel bir aşk seçimi yapacağını öne süren Kristeva bu noktada Freud'un olgun kadınlarda aşk nesnesi seçiminin dışiden erkeğe dönüştüğünü ifade eden görüşlerinden ayrılır. Çünkü ona göre kadınlar, orijinal aşk nesnelerini yine kadın olarak sürdürürler fakat bu durum beraberinde depresyon ve eşcinsellik riskini de getirebilir. Bireyler için özerkleşmenin ilk adımı olan annenin kaybı, biyolojik ve ruhsal bir zorunluluktur ve en doğru şekilde gerçekleştiği müddetçe ananın katli, bireyleşmenin olmazsa olmaz koşuludur. Ana katli dürtüsünün şiddeti, bireye ve topluma göre değişebileceği gibi engellendiği takdirde de tersine yani bireye yönelmektedir. Dolayısıyla annesel nesne içe yansıtıldığından ana katli yerine, kendiliğin depresif ya da melankolik öldürülüşü söz konusudur. Yani birey, anneyi korumak adına kendiliğini öldürür. Bu sayede nefret bertaraf edilir, ana katline ilişkin suçluluk duygusu yok edilir. Hem ana katli dürtüsü hem de kayıp deneyimleri sırasıyla nefret edilen ve kaybedilen şey'in kendisiyle aynı cinsiyette olması nedeniyle sonradan yaşanacak olanların depresyona dönüşmesi ve gitgide kötüleşmesine neden olur. Diğer bir deyişle melankoliyi doğuran anneyle özdeşleşmedir (Radden, 2000: 336; Kristeva, 2020: 41-44).

Sadakatsizlik, terk edilme, boşanma ve benzeri durumlarda ortaya çıkan erotik nesne kaybı, kadınlar tarafından genitalliğine bir saldırı şeklinde hissedilir ve dolayısıyla bu, onlar açısından hadım edilmeye denk bir durumdur. Bu durumda beden ve ruhun bütünlüğünün yok edilmesi tehdidi meydana gelir ve bu tehdit, kadının kendini kaybolmuş hissetmesine neden olur. "Sanki fallusu ruhuymuş gibi, erotik nesne kaybı ruhsal yaşamını parçalar ve tamamen boşaltmakla tehdit eder. Dışarıdaki kayıp, dolaysız ve depresif biçimde bir iç boşluk olarak yaşanır." Yani ruhsal boşluğun belirtisi olarak acı duygusu, itiraf edilemeyen kaybın boşalttığı konuma yerleşir. Böylelikle depresif edim bu boşluktan hareket ederek içinde gelişir.

Ancak daima “acıyan bir ruhsal zar içinde zapt edilmiş, uyuşturulmuş olarak, “ölü” gibi kalır” (Kristeva, 2020: 103).

Ayrıca Kristeva teorisini insanlık tarihindeki terkedilmiş en önemli kişiliklerden biri olarak gördüğü İsa üzerinden örneklendirmiştir. Psikanalizin doğum, süten kesilme, ayrılık, düş kırıklığı, hadım edilme gibi bir dizi ayrılığı özerkleşmenin olmazsa olmaz koşulu olarak kabul ettiğini hatırlatan Kristeva, bu imgesel ve simgesel işlemlerin hepsinin bireyleşmeyi zorunlu olarak yapılandırıldığını söyler. Gerçekleşmelerinin ya da dışta bırakılmalarının psikotik zihin karışıklığına, tersine dramatize edilmelerinin ise aşırı ve yıkıcı bir kaygı kaynağına dönüşeceği bu durumların Hristiyanlık nezdinde bizzat İsa’nın üzerinden temsil edildiğini ifade eder. İsa’nın ölümü, melankoliklere özgü temsil edilemez felaket kaygısına imgesel bir örnek oluşturur. Çünkü depresif evren, çocuğun simgesel ve dilsel göstergelerin düzenine girişi bakımından başlıca konumdadır. Dolayısıyla depresyon geri dönerek, simgesel etkinliklere eşlik eder bu bağlamda anlam askıya alınır, umutsuz geceler yaşanır. Yaşam perspektifinin silinmesine varan bir kapalılık ve bellekteki travmatik ayrılıkların anısının yeniden alevlenmesinin neden olduğu bir vazgeçiş durumuna gömülmeye neden olur. İsa’nın terk edilmişliği ise cehennem imgesi yanında, katlanılmaz anlam kaybı anlarının, hayatın anlamının kaybolduğu anların yankısını oluşturur (Kristeva, 2000: 161-162).

2.6. Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet Melankolisi

Kayıp sonrasında kimi yaşamların yası tutulurken, ötekilerin yasının tutulamaz olduğuna; hangi tür öznenin yasının tutulabilir olduğuna ve yasının tutulması gerektiğine, hangi tür öznenin ise yasının tutulmamasının gerektiğine karar veren ayrımcı yas tahsisine odaklanan Butler, kimin normatif olarak insan olduğuna, yaşanabilir bir yaşam ve yası tutulabilir ölüm sayılanın ne olduğuna dair belirlenen dışlayıcı kavrayışlar üretildiğini öne sürer (Butler, 2018: 12). Bu bağlamda toplumsal cinsiyeti melankoli veya melankolinin etkilerinden biri olarak gördüğünü ifade eden Butler, savını Freud’un *Ben ve İd* makalesi ile temellendirir. Butler, *Yas ve Melankoli*’de kayıp nesnenin bedene alınması suretiyle gerçekleşen özdeşleşme ile bedensel ego arasında bir ilişki kuran, bedensel egonun melankolik durumunu zorunlu

heteroseksüelliğin baskın koşulları altında hemcins nesnenin kaybını ifade eden terimlerle açıklayan Freud'un karşısında, eşcinsel aşkın hiç olmayan dolayısıyla kaybedilmesinin mümkün olmadığı bir aşk olarak toplum tarafından hükmen reddedilişini ele alır. Zira Freud'un görüşlerinden hareketle melankolinin, sona ermemiş keder sürecinin egoyu oluşturan özdeşleşme oluşumunda merkezi konumunu göz önünde bulunduran Butler, toplumsal cinsiyetlendirilmiş bedensel ego üzerinde yoğunlaşır (Butler, 2007: 275-276). Bir ilişki biçimi olarak toplumsal cinsiyet ya da cinsellik sahip olunan bir şey değildir aksine bu bir yoksunlaşma ve ele geçirilme tarzı diğer bir deyişle başkası için veya başkası sayesinde olma şeklini ifade eder. Yine de öteki ile kendi arasındaki ayrımı kaldırmanın bir yolu yoktur ve kişinin kendi dışındaki konumlanması bedensel yaşamın, onun yaralanabilirliğinin ve korunmasızlığının bir sonucudur (Butler, 2018: 40).

Freud'un psikoseksüel gelişim ve Ödipal komplekse dayalı teorilerinden hareket ederek toplumsal cinsiyet özdeşleşmelerinin melankolik özdeşleşmeler olduğunu iddia ettiği "toplumsal cinsiyet melankolisini" ortaya koyan Butler (2020), nesnenin gidişine izin vermenin onu tam manasıyla bırakmak olmadığını, yalnızca nesnenin statüsünün dışsaldan içsele aktarılması olduğunu vurgular. Çünkü nesneden vazgeçmek, yalnızca melankolik içselleştirme ya da melankolik bir kapsama ile mümkündür. Diğer bir deyişle kaybın, içselleştirilmesi sayesinde muhafaza edilmesidir. Kaybın psişede korunmasının yolu olan içselleştirme, inkâr mekanizmasının bir parçasıdır. Dolayısıyla nesne artık dış dünyada var olamayacaksa içeride var olacaktır. Bu, aynı zamanda kaybı dondurmanın ve kayba ilişkin acı çekmeyi ertelemenin de yoludur (Butler, 2007: 277; Butler, 2020: 128-129). Acıyı ertelemekten ziyade bir başka yol olarak kişi, kendi ölümüne ilişkin yaşadığı korkuya ötekini yok ederek de son verebilir (Butler, 2018: 140).

Kaybın devamında kaçınılmaz olarak gelen dönüşümde insan bazen yeniden adapte olmaya çalışırken bazen de hayatına hâkim olan bitkinliğin nedeninin ne olduğunu bile bilmez. O bilinmeyen şey her neyse insanın hayatını kaplayan diğer tüm şeylerden daha kuvvetli bir etkiye sahiptir ve acı dalga dalga çarpan bir şeydir. İnsanı ele geçiren şeyin anlamının ne olduğu, nereden geldiği ve insanın kendi üzerindeki hâkimiyetini kaybetmesine nasıl neden olabildiği sorularından hareket eden Butler,

kayıplarda gizlenen bir şey olduğunu iddia eder. Neyin kaybedildiğinin bilinmesini gerektiren yasa karşın melankoli tam manasıyla neyin kaybedildiğinin bilinmemesine ilişkindir. Bu noktada bir insanın, mekânın ya da bağlılığın söz konusu olduğu bir cemaatin yoksunluğunda kişi önce bu durumun geçici olduğunu, yasın elbet sona ereceğini ve düzenin yeniden kurulacağını düşünür. Ancak burada insanın katlanması gereken şeye katlandığında kim olduğuna ve başkalarıyla olan bağlarının ve ilişkilerinin niteliğine dair ortaya çıkan bir bilinmezlik söz konusudur (2018: 37-38). Butler bu bilinmezliği şu şekilde açıklar:

Bu koşullarda seni kaybedersem, kaybımın yasını tutmanın yanı sıra kendime karşı anlaşılmaz oluveririm. Sensiz ben kimim? Bizi oluşturan bağların bazılarını kaybettiğimizde kim olduğumuzu ya da ne yapacağımızı bilemeyiz. Bir düzeyde “sen”i kaybettiğimi düşünürken beklenmedik bir şekilde “ben”im de kaybolduğumu keşfederim. Bir başka düzeyde, belki de “sende” kaybettiğim, hakkında hâli hazırda kelime dağarcığım olmayan şey, münhasıran ne benden ne de senden oluşan, ama bu terimleri farklılaştıran ve ilişkilendiren *bağ* olarak kavranması gereken ilişkiselliktir (Butler, 2018: 38).

Buradan hareketle ortaya çıkan durum bağımsız olarak var olan bir ben’den ziyade bir başkasına/başkalarına olan bağlılığın gerçekte kişiyi “ben” yapanın bir parçası olması ihtimalidir. Zira kişi kendini kurduğu Öteki kaybında bir boşluğa düşer ve haliyle kendiliğin kaybıyla da yüzleşmek zorunda kalır.

Egonun, toplumsal cinsiyetleştirilmiş karakterini kederlenilmemiş ve kederlenilemez kayıp sorununu dile getiren Butler, toplumsal cinsiyet kimliklerinin içselleştirilmesinin de içsel ben idealinin inşa sürecine dahil olduğundan söz eder. Freud’un ben idealinin Ödipal komplekse bir çözüm niteliğinde olduğunu ayrıca erilliğin ve dişilliğin olumlu yönde pekiştirilmesinde işe yaradığını aktardığı ifadelerine yer vererek bir eleştiri yapar. Freud’a göre ben ideali izin veren ve tabu koyan iç mercii hizmetinin yanı sıra arzuyu uygun şekillerde yeniden adapte ederek toplumsal cinsiyeti pekiştirme hususunda da etkilidir. Çünkü kişinin anne ya da babayı aşk nesnesi olarak içselleştirmesi anlam sapmasına neden olacaktır ve bu yasaktır. Dolayısıyla ben idealinin yasaklayıcı işlevi, ebeveyne yönelik arzunun dışavurumunu engelleyerek bastırır fakat diğer yandan aşkın muhafaza edilebileceği bir iç mekân da yaratır. Ödipal ikirciklik için bulunan çözüm olumlu veya olumsuz olacağından karşı cinste olan ebeveynin yasaklanması veya yitik ebeveynin cinsiyetiyle özdeşleşme ya

da bu tarz bir özdeşleşmenin reddine ve neticesinde heteroseksüel arzusun sapmasına neden olur. İzinler ve tabulardan hareketle eril ve dişil özdeşleşmeleri düzenleyen, belirleyen ben ideali toplumsal cinsiyet melankolisini ortaya çıkarır. Çünkü özdeşleşmeler nesne ilişkilerinin yerine geçer ve kaybın sonucu olarak meydana gelirler. Yasaklanmış nesnenin cinsiyetinin bir yasak olarak içselleştirilmesi hem ayrı olarak cinsiyetlendirilmiş kimliği hem de heteroseksüel arzusun yasasını düzenler. Bazı cinsel bağılıkların kaybolmasını, bunların açıkça dile getirilmemesini ve onlar için hüzünlenilmemesini talep eden bu yasaklar, heteroseksüelliğin icra edilmesi yolunda tüm eşcinsel bağılıkların terk edilmesini emretmekle kalmaz, ihtimalini dahi engeller. Eşcinsel bağılıkların terkinin dayatılması ya da eşcinsel bağılık imkânının önlenmesi, yaşanamaz tutku ve kederlenilemez kayıp olarak anlaşılan eşcinsellik alanını üreten imkânın peşinen reddedilmesine tekabül eder. Ensestten çok önce eşcinselliğin yasaklanması ile üretilen heteroseksüellik karşısında kişinin hemcinsi olan aşk nesnesiyle özdeşleşmesi, eşcinsel yatırımın ve nesnesinin içselleştirilmesini kapsar. Melankoliden kaynaklanan özdeşleşmeler çözüme kavuşturulmamış nesne ilişkilerini muhafaza etmenin yolları olarak karşımıza çıkar. Butler aynı zamanda hemcins ebeveynle gerçekleşen toplumsal cinsiyet özdeşleşmelerinin istisnasız eşcinsel olanlar olduklarını iddia eder. Ona göre toplumsal cinsiyet bağı ne denli kuvvetli ise orijinal kayıp da o denli çözümsüz kalır. Katı toplumsal cinsiyet sınırları nedeniyle kabul edilmediği için çözümlenemeyen, orijinal aşkın yitikliğini gizleme işlevini görür. Ödipal durumda kayıp, ceza eşliğinde gelen bir yasak tarafından dikte edildiğinden toplumsal cinsiyet özdeşleşmesi ile gelen ve Ödipal ikileme yanıt veren melankoli, özünü dayatılan bir tabudan alan içsel bir ahlâki direktifin içselleştirilmesi şeklinde aktarılmalıdır (Butler, 2020: 129-130; 2007: 278).

Eşcinsel bağılıklarda heteroseksüel bir melankoli kültürünü üreten açıkça kederlenmenin imkânsızlığıdır. Heteroseksüel erkek ve heteroseksüel kadın hiç sevmediği ve kaybettiği için hiç kederlenmediği erkek ya da kadın haline gelirler. Bu noktada toplumsal cinsiyet olarak performe edilen şey yaygın bir inkârın göstergesi ve semptomu olarak görülürken konuşulamayan keder, kayıp nedeniyle yaşanan öfke itiraf edilmeden kaldığı için katlanarak artar. Kayıp yüzünden yaşanan öfkenin

kamusal biçimde önceden yasaklanmış olması ayrıca melankolik etkileri intihar boyutuna taşıyabilir (Butler, 2007: 287-288).

2.7. Depresyon ve Melankoli

Yakın zamana kadar depresyon ve melankoli ayrımı noktasında bir belirsizliğin söz konusu olduğu literatürde artık melankoli ile depresyon durumunu birbirinden ayırmak mümkündür.

Öncelikli belirtileri arasında isteksizlik, hayattan zevk almama hâlinin hüküm sürdüğü psikolojik bir rahatsızlık olan depresyona şiddetli üzüntü ve umutsuzluk eşlik etmektedir. Gündelik yaşamı son derece olumsuz etkileyen bu rahatsızlık durumlarında birey, çevresindekileri kendinden uzaklaştırmaya ve nihayetinde ölüm ve intihar düşüncelerini gerçekleştirmeye oldukça meyillidir. Kendi içinde birden çok türe sahip olan depresyonda, klinik depresyon diğer bir deyişle majör depresyon ve kronik depresyon en yaygın görülen iki türdür. Majör depresyonda derin ve sürekli bir umutsuzluk ile çaresizlik hissi hüküm sürmektedir. Birey için gündelik işleri yerine getirme ve çevreyle iletişim kurma güçleşmekte; yorgunluk, enerji kaybı, değersizlik ve suçluluk hisleri ile tekrarlanan ölüm ve intihar düşünceleri görülmektedir. Majör depresyondan daha az etkili olan kronik depresyon ise gündelik yaşamı etkilemeyen ancak uzun zamandır devam eden depresif bir ruh haline işaret eder (Kaban, 2005: 87).

Gutheil, depresyonu normal üzüntü ve kederden ayıran noktayı karamsarlık olarak saptamaktadır. Çünkü kişi, o anda başına gelenlerin gelecekte de kendisini bulacağına veya içinde bulunduğu durumun asla değişmeyeceğine ilişkin bir durum içerisinde (Gutheil'den aktaran Geçtan, 2017: 153).

Diğer yandan Binkert depresyonu, bireyin neden kederli olduğunu, neden hiçbir şey hissetmediğini, neden her şeyin karanlık ve anlamsız görüldüğünü bilemediği bir durum (Binkert, 1995: 31) olarak ifade ederken, bireyde adeta bir felçleşme ve duygusuzluğun hâkim olduğu bu durumda herhangi bir değişimin imkânsız görüldüğünü söylemektedir. Melankoliyi ise bunun tam aksi şekilde her şeyin dönüşmesinin mümkün olduğu bir durum (Binkert, 1995: 150-151) olarak gören Binkert ayrıca melankolinin bu dönüşümünü kadınlık ile ilişkilendirmektedir. Zira

doğanın gücü ve doğurma eylemi sayesinde kadına hem yaşam hem de ölümü dünyaya getirme gücü bahşedilmiştir. Bu güç, kadının melankoli deneyimini bedensel olarak erkekten daha fazla yaşayabildiğinin göstergesidir. Zira erkek yaşam ya da ölümle sınırlıdır. Buradan hareketle melankoliyi kadına; depresyonu ise erkeğe özgü görerek bunu cinsiyet ile temellendiren bir yaklaşım geliştirmiştir. “Melankoli kadına özgü olandır aynı zamanda: Hem yaşam hem ölüm. Depresyon ise erkeğe özgü olandır: Ya yaşam ya ölüm” (Binkert, 1995: 147). Fakat öne sürülen yaklaşıma cinsiyet temelinde değil de kavramsal açıdan bakıldığında Binkert’in melankoli ve depresyon karşılaştırması oldukça önemlidir.

“Melankoli kanatlıdır ve aynı zamanda da hem-hem de’ye uygun olarak ağırdır. Değişim onda gerçekleştiğinden yükseliş barındırır. Karanlıktır, yine de ışığa doğru götüren odur. Melekler –“haberciler”- gibi yukarısı ve aşağısı arasında, keder ve yenilenme arasında, keder ve bilgi arasında aracıdır. Depresyon ise ya-ya da’dır: Burada veda ve yeniden başlama yoğunlaşmasını yaratan hiçbir ruhsal aktivite yoktur” (Binkert, 1995: 147).

Binkert’in düşünceleri, bu bağlamda ele alındığında melankoli için hem-hem, depresyon içinse ya-ya nitelemelerinin kullanımı, melankoli ve depresyon ayrımı hususunda net bir nokta belirlenmesi açısından önem arz eder. Ayrıca bu görüşte melankolinin yaratıcı ve döngüsel bir anlam ifade ettiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Benliğin değersizleştirilmesini depresif kişilere özgü bir savunma mekanizması olarak gören Klein bu tarz insanların yeteneklerini geliştirip başarıya dönüştüremediğinden bahseder. Bu durumu ise kendi yeteneklerini değersizleştirerek hem haseti yadsımaları hem de haset duymalarından ötürü kendilerini cezalandırmalarına bağlar. Dolayısıyla bu tarz bir savunmanın en temel nedenlerinden biri iyi nesneyi koruyamamış olmanın getirdiği mutsuzluk ve suçluluktur (Klein, 2021: 75).

Leader ise depresyonu toplumlardaki derin değişimlerin sonucu olarak da ortaya çıkması mümkün bir durum olarak görür. Bu nedenle depresyon insanların sosyal gruplara bağlılık hislerini kaybederek yalnızlık ve tükenmişlik içinde kalmalarına neden olur. Bu açıdan bakıldığında, depresyonun nedenlerinin toplumsal olabileceğini söylemek mümkündür. Bu durumda bedeni etkileyen depresyonda öncesinde baskılar, ardından biyolojik tepkiler gelir (Leader, 2018: 18).

2.8. Yas Durumları

Yas çalışmalarında örtük yas (görmezden gelinmiş, engellenmiş veya gecikmiş) ve kronik yas (Gross, 2020: 6); komplike ve komplike olmayan yas (Volkan ve Zintl, 2018; Volkan ve Zintl, 2010) şeklinde tanımlar dikkat çekmektedir. Komplike olmayan yas işinde, kayıpla olan özdeşimlerin gözden geçirilmesi ve işlenmesi yoluyla psişik eş küllenir ve özümseir. Bu sayede yas tutan birey ilişkiden ayrılabilir ancak sürekli yas tutan bireylerin ayrılması mümkün değildir. Bu durumda psişik eş hem onlara rahat vermez hem de yas tutan bireyin yaşamında etkin bir varlık hâlini alır (Volkan ve Zintl, 2010: 96).

Bowlby, Bowlby ve Parkes birlikte yaptıkları çalışmalarda yas sürecine ilişkin hissizleşme, vefat eden kişinin özlemi ve aranması, düzensizleşme ve umutsuzluk ve daha büyük veya daha az derecede yeniden yapılanma olmak üzere dört aşama ortaya koymaktadırlar. Çünkü insanların, yakınlarını kaybettiklerinde verdikleri tepkiler gözlemlendiğinde bunların haftalar veya aylar boyunca genel itibarıyla belli bir düzenle ilerledikleri kaydedilmiştir. Buradan hareketle kaybın yaşandığı ilk birkaç saat ile bir haftaya kadar sürebilen güvensizlik, yoğun sıkıntı, öfke patlamaları, uyuşukluk gibi durumlar hissizleşme aşamasıdır. Bunu bazen aylar, bazense yıllar boyu süren vefat eden kişinin özlemi ve aranması takip eder. Eski davranışların bırakıldığı, depresyon, ilgisizlik, kayıtsızlık, umursamazlık ve benzeri duyguların, durumların ortaya çıktığı aşama düzensizleşme ve umutsuzluk aşamasıdır. Ardından acıdan, kederden kurtulma ve kaybın kabulünün yaşandığı, daha büyük veya daha az derecede yeniden yapılanma aşaması ile süreç son bulur (Bowlby, Bowlby ve Parkes'dan aktaran Gross, 2020: 14). Yine de ölen kişiyle olan ilişki, yas tutan kişinin duygusal yaşamındaki merkezi rolünü doldurmaya devam eder. Nitekim kayıpla/kayıplarla birlikte kişinin kalıcı bir değişim yaşadığını yadsımak mümkün değildir. Zira yas tutan kişinin, kaybettiği kişiye bağlılığı hafızadan silinmez.

İnsanın ölüme dair ilk deneyiminin yas ile gerçekleştiğini ifade eden Dastur'a göre her yeni ölüm deneyimi ile kişi, kendine ve varlığına dair bir endişeye kapılır. Yaşanan bu endişe ve dehşetin önüne geçebilmek adına yapılacak en mantıklı şey yitirilen kişinin fiziki varlığını ortadan kaldırmaktır. Bu sayede fiziki olarak koparılan

ilişkinin yerini yeni, başka tür bir ilişkinin alması mümkün hale gelir. Bu bağlamda geçmişte kalanın geleceğe aktarımının ilk adımı olarak görülen cenaze törenlerinin işlevi, ölen kişinin tamamen yok olmasının önüne geçerek ondan kalan şeylerin hayatta kalanların hafızalarına kazınarak saklanmasını sağlamaktır (2021: 32-37).

Diğer yandan ömrün kısalığı duygusunun, insanları birikimlerini sonraki nesle aktarma isteği içinde olmaya sevk ettiğinden bahseden Dastur, bu aktarımın aynı zamanda kültür ve tarihin de kaynağı olduğunu iddia eder. Bu noktada zamanın geri döndürülemezliğine ilişkin bir mücadele alanı olarak kültür karşımıza çıkmaktadır. İnsanın duyduğu bu güçlü istek ise hem insanı hem de onun sayısız eylemlerini derinden derine etkilemektedir (Dastur, 2021: 52-55).

Nesillere aktarma dürtüsü ile bir anlamda ölümsüz olmayı amaçlayan insanın tam aksi yönünde intiharı seçen kişi ise ölümlüğünü reddederek, ölümün onun alinyazısı olmadığını inkâr eder. Çünkü intihar dürtüsü, gerçekliğin karşısında tamamen iktidarsız olduğumuzun yadsınmasının yanı sıra kaçınılmazlığı sorgusuz kabul edilen ölümün gerçekleşmesinin iradeye bağlı bir seçim haline gelebilmesinin bir yolu olarak görülebilir (Dastur, 2021: 61-62).

Ölümün gerçekliğini kabul etmek, kederin acısını deneyimlemek, kaybedilen kişinin olmadığı yeni bir dünyaya uyum sağlamak ve bu yeni hayata başlarken ölen kişiyle kurulacak kalıcı bir bağlantı bulmak yasın işlevleridir. Fakat burada yasla ilgili dikkat edilmesi gereken en önemli nokta aslında sevilen kişiye olan bağlılığın tamamen kesilmesinin gerekmediğidir. Çünkü ilişki yeniden tanımlanmış şekilde devam eder (Gross, 2020: 35-36).

Yas ile çalışma kavramını fiziki bir ölüm koşuluna bağlayan Stroebe ve Lindemann yası, kayıpla yüzleşmenin, ölüm öncesi ve sırasında yaşananların üstesinden gelmenin, hatıralara odaklanmanın ve ölen kişiden ayrılmanın gerçekleşmesine dair bilişsel süreçler olarak tanımlar. Sevdği birini kaybeden kişi, bu gerçeklik karşısında bilinçlenmelidir. Bu gerçeği bastırmak patolojiktir ve yas sürecindeki kişinin yaşamını ve sağlığını olumsuz etkileyecek koşullardan uzaklaşabilmesinin tek yolu onunla yüzleşmektir (Stroebe ve Lindemann'dan aktaran Gross, 2020: 33). Gerçekle yüzleşmek açısından bakıldığında yas, kaybın gerçekliğini,

değiştirilemezliğini işleyen bir süreçtir. Yüzleşme ve kabullenme ile başlayan bu süreçte ölümün gerçekliğinin üstesinden gelinmesi, ölümün bir şekilde bastırılması gerekir. Aksi halde yaşam, bireyler için ıstırap ve kederden başka bir hale bürünemez. Diğer yandan kaybedilen kişinin kim olduğu ise yasın doğasını belirleyen en önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yitirilen kişi, sıkıntılı zamanlarda sığınılan biriye yasın ardından yaşanan kederin boyutları da aynı oranda artar. Çünkü kişinin, hayal ettiği senaryolardan en ağıryla karşılaştığında kendisini artık var olmayan birine sığınmaya çalışırken bulması muhtemeldir. O güne dek tanıdık gelen her şeyin içinde artık bir yabancı konumundadır. Dolayısıyla var olan iç güven ve huzur artık yoktur (Gross, 2020: 37).

Yasa dair davranışsal tepkilere bakıldığında ise kayıp deneyiminin içsel ve dışsal ifadelerine tekabül eden sezgisel (duygusal) ve araçsal (bilişsel) yas tutma biçimleri ile karşılaşılmaktadır. Sezgisel yas duygusal yoğunluğun daha fazla yaşandığı, öncelikle acı veren duygularla kendini gösteren ve bu duyguların özellikle ağlayarak gösterildiği, içsel deneyimlerin başkalarıyla paylaşıldığı bir yas tutma biçimidir. Aynı zamanda yaşanan olayı anlatarak yeniden yaşama dolayısıyla acıyı yeniden canlandırmak sezgisel yas için bir gerekliliktir. Araçsal yas ise enerjinin bilişsel alana dönüştürüldüğü yasın entelektüel bir deneyim haline getirildiği bir tutumdur ve daha çok yas merasimlerinde yerine getirilmesi gereken birtakım ritüelleri gerçekleştirmek üzerinedir. Her iki tutum karşılaştırıldığında; kadınlar sezgisel yası göstermeye daha meyilli iken erkekler için araçsal yas daha görünürdür. Bu noktada akla ilk olarak cinsiyetin yas tutma eğilimleri üzerindeki etkisi gelmektedir. Fakat bu durum, cinsiyetin etkisinden ziyade toplumsal cinsiyetin yas pratikleri üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir (Gross, 2020: 7-8).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASININ GELİŞİMİ

3.1. 1970’li ve 1980’li Yıllarda Türk Sinemasının Genel Atmosferi

1968 yılında Türkiye’de ilk düzenli televizyon yayınlarının başlamasından sonra sinema seyircisi daha ucuz bir eğlence aracı olarak gördüğü televizyona yönelmiştir. Televizyonda yayınlanan eğlence programları, filmler ve yabancı diziler ise seyirciyi iyice ekrana alıştırmıştır. O dönemlerde bozulan ekonomi ve enflasyon nedeniyle artan film maliyetleri ve sinemaya gidiş masraflarının yanı sıra toplumsal çalkantılar neticesinde sokağa taşan siyasal tartışmalar da ailelerin bu eğilimini pekiştiren etkenler arasındadır. Seyircinin, bireysel ve sosyal olarak sinemadan ayağının kesilmesinin akabinde 1968 ve 1972 yılları arasında boşalan sinema salonlarını doldurmak amacıyla çıkış yolları arayan sinemacılar, çareyi hedef kitleyi değiştirmekte bulmuşlardır. Aileler ve kadınlardan ziyade artık sokakta başıboş gezen, cinsel açıdan doyumsuz, eğitimsiz erkek izleyiciye yönelik yapılan seks filmleri furyası, salonları bir nebze de olsa doldurmayı başarmıştır (Onaran ve Vardar, 2005: 1; Esen, 2000: 35). Bir yanda seks filmleri diğer yanda toplumsal konulara değinen gerçekçi filmler olmak üzere taban tabana zıt iki akımın geliştiği 70’li yıllarda dikkat çeken unsur afişlerde, film isimlerinde, film içeriklerinde kadının apaçık cinsel bir meta olarak yer aldığı seks filmlerinin bu yılların sıkı sansüründen kaçmayı başarmasına karşın, toplumsal gerçeklere ışık tutmaya çalışan filmlerin sansüre takılmalarıdır (Esen, 2000: 35-36).

1970’li yılların ikinci yarısından itibaren Yeşilçam’ın ağırlığını kaybetmeye başlaması sonrasında 1980’li yıllarda sinemasal bir dilin eksikliğinin hissedilmesi sinemada yeni bir dilin gerçekleştirilmesi zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. Zira 1980’lerin ortalarından sonra Amerikalı film şirketlerinin sinema piyasasına egemen olmaları karşısında yılda ortalama 5 ila 10 Türk filminin yapıldığı bir dönemde haksız bir rekabet dönemi içine girildiği söylenebilir. Bununla birlikte sinema salonlarına dayatılan yüksek teknik standartlarda film izleme koşullarına da uyum sağlayamayan düşük teknik standartlı Türk filmleri Amerikan filmleri karşısında bir ilerleme kaydetme başarısı gösterememiştir (Onaran ve Vardar, 2005: 4-5).

Gökçe, 1980'ler Türk sinemasını üretim, kültürel, toplumsal ve estetik açıdan tükeniş halinin hüküm sürdüğü sorunlu bir dönem olarak nitelemektedir (2004: 247). 1980'lerin ilk yıllarında yaşanan darbenin etkisiyle film sayısında yaşanan düşüşler beraberinde Türk sinemasında konu ve işleyiş açısından birtakım değişiklikleri getirmiştir. Seks filmleri yerini arabesk ve şarkıcı filmlerine; toplumsal sorunlara değinen filmler yerini birey sorunlarına odaklanan filmlere bırakmışlardır. Arabesk ve şarkıcı filmleri yine seks filmleri ile aynı amaca yani ticarete hizmet etmektedir. Aslında 70'li yılların başında müzik alanında beliren hareketlenmeyi gözden kaçırmayan ticari sinema, darbeden sonra yürürlüğe giren seks filmleri yasaklarında gecekondulu halkı ve kente yeni gelen kitlelerin benimsediği arabesk müziği ve şarkıcıları hemen sinemaya adapte ederek yaşanacak maddi kayıpların önüne geçmeyi başarmıştır. Birey sorunlarına odaklanan filmlerde ise geleneksel Yeşilçam filmlerindeki ya iyi ya kötü bakış açısından uzak iyi ve kötü özellikleri ile bir bütün olarak işlenen, tabiri caizse şematik tiplerden ziyade insani özellikler taşıyan bireyler karşımıza çıkmaktadır. Bu filmler karakterlere, onların sorunlarına, psikolojik durumlarına, sahip oldukları özelliklere tıpkı gerçek hayattaki gibi çok yönlü ve değişik açılardan bakmaya çalışan filmlerdir (Esen, 2000: 41, 42, 146, 224, 225).

1980'li yıllara siyah beyaz, tek devlet kanalı ile giren Türkiye, ilk yılların hemen ardından önce renkli televizyona ardından ikinci bir kanala kavuşmuş olmasına rağmen bu durum sinemayı 1970'li yıllarda olduğu kadar etkilememiştir (Dorsay, 1995: 16). Ülkeyi her alanda ve her anlamda derinden sarsan 12 Eylül 1980 darbesinin sonuçları, özgürlük kısıtlamaları, düşüncelerinden sorumlu tutularak hapse girenlerin dışarı çıktıklarında yaşadıkları uyumsuzluklar, toplumsal ve bireysel olarak yaşanan acıların sinemanın temaları arasında girmesi 1986'dan itibaren başlar. Bu temaları yüzeysel olarak işleyenler olduğu gibi, izleyenleri toplumsal bir ödeşme yapmaya yöneltecek güçte olanlar da vardır (Esen, 2000: 224). Bunun 1986'dan itibaren yapılmasını sağlayan en önemli gelişme Türkiye'de ilk kez kabul edilen Sinema Yasası'nın harekete geçmesidir. Sinema salonlarının art arda kapandığı bu yılda toplam film üretimi 185'tir. Bu durum hala sancılar içinde olan Türk Sineması için hayli önemlidir. Zira çıkarılan yasa ve siyasetçilerin ilgisi umut vericidir ve tüm sorunlara rağmen sinemada bir yenilenme filizlenmektedir. Yine de kurulan her

hükümet veya iktidarda olan her parti için sinemanın daima bir eğlence aracı ve bir bilinmez olarak kalmayı sürdürdüğü aşikârdır (Scognamillo: 2003: 186, 367).

1980 Eylül’ünde gerçekleşen askeri darbenin Türk toplumunun her kesiminden, her kurumundan, her düzeyinden insanın da ciddi bir etki yarattığını yadsımak mümkün değildir. Liberal ekonomi politikasının etkisiyle her şeyin piyasa malı olarak değerlendirildiği bir sürecin yaşandığı 1980’li yıllarda tüketim toplumu olgusunun yerleşmesiyle adeta bir depolitizasyon vuku bulmuştur. Dolayısıyla sinemalarda 12 Eylül’ü eleştiren filmler pasif kalmıştır. Bu eğilimin karşısında aydınların kişisel sorunları daha gözle görülür biçimde yer alırken; sinemada ileriye dönük bir adım olarak nitelendirilebilecek kadın karakterlerin rollerinin değiştiği, kadının cinsel özgürlüğü ve bunalımlarının konu alındığı filmlerde ciddi bir artış yaşanmıştır (Pösteği, 2012: 17). Sinemadaki bu iki ucun da geleneksel kalıpları kırdığını söylemek mümkün değildir ancak her iki tarafın da öyküler itibarıyla çağdaşlaştırmayı hedefledikleri söylenebilir (Scognamillo, 2003: 187).

80’lerin Türk sinemasına çok sayıda yeni yönetmen dâhil olmuş ayrıca edebiyatçıların da senaryo yazmaya başlaması ile daha önce hiç olmadığı kadar senaryoya ağırlık verilmiştir. Sinemaya özel ilgisi olan, eğitilmiş ya da sinemaya çok önceden giren zaman içinde kendilerini geliştiren bu yeni yönetmenlerin sinemayı algılama biçimlerinin öncekine oranla daha sinemasal düzeyde olduğunu söylemek mümkündür. Yalnızca ne anlatacakları değil, nasıl anlatacakları üzerine de yoğun bir çabayla eğilmişler ve dahası yıllar içinde deneyimledikleri başarı ve başarısızlıklar sayesinde bir Yeşilçam sineması birikimi oluşmasını sağlamışlardır. Ancak yine de filmin sahip olduğu her bir unsura ayrı özen göstererek kaliteli işler çıkarma çabasının tam manasıyla sinemanın genel atmosferine yansıdığı söylenemez. Fakat her şeye rağmen gözle görülür bir ilerleme kaydedilmiştir. VCD’ler ve televizyonda yayınlanan teknik anlamda kaliteli yabancı filmlerin görselliğine alışan Türk izleyicisinin aynı görsel kalitesini kendi sinemasından da beklemiş olması şaşırtıcı değildir. Buna karşın hala bir endüstri konumuna gelemeyen Türk sineması için teknik eksiklikler hala çözülmesi gereken problemlerin başındadır. Üstelik İstanbul, İzmir, Ankara gibi büyük şehirlerde gerçekleştirilen uluslararası film festivallerinde dünyadan kaliteli

filmler izlemeye de başlayan izleyiciler karşısında Türk sinemasının da belli bir düzeye erişme zorunluluğu söz konusudur (Esen, 2000: 224-226).

Scognamillo'ya göre 1980'lerde eski kuram ve uygulamalar gücünü kaybetmiştir. Seyirci ruhsalimsel incelemeler ve yalın hikâyelerden hoşlanmadığını göstermesine rağmen yine de her konumdan bunalımlı, uçlarda yaşayan, çatışma içindeki iletişimsiz karakterlerle baş başa bırakılmıştır. Genel itibarıyla en başından beri belli bir tipolojiye ve klasik oyuncu seçimlerine alışmış, kolay çözümlenebilen filmlere aşina olan sinema izleyicisi karşı karşıya bırakıldığı tipler nelerden dolayı kalmıştır. Bu karakterler birtakım içsel çatışmalar yaşayan, kimliklerini, varoluşlarını sorgulayan, eleştiren, içinde bulunulan dönemin etkisiyle 12 Eylül travmasını yaşayan ve kolayca çözümlemenin mümkün olmadığı karakterlerdir. Dolayısıyla sinema seyircisi ve sanatçısı arasında karşıt bir tepki ortaya çıkmış, yeni sinemanın yeni yönetmenleri seyirciye içerik ve biçimlerini benimsetmekte zorlanmışlardır. Haliyle bu dönemde geleneksel sinema kalıplarını kırmaya çalışan yeni bir sinema anlayışının oluşması umut verici olmakla birlikte umutlar tam manasıyla yerine getirilememiştir. Dönem itibarıyla bu karşıtlıklar içinde yaşanan durum seyircisiz bir sinemanın doğuşundan başka bir şey değildir (2003: 370, 371, 414, 415).

3.2. 1990'lı Yıllarda Türk Sinemasının Genel Atmosferi

1990'lı yıllar Amerikan film şirketlerinin faaliyet göstererek Hollywood filmlerini dünyayla eş zamanlı olarak Türkiye'de de gösterime sokmaları ve diğer yandan özel televizyonların ülkemizde yayın hayatına başlamaları akabinde VCD ve DVD teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla birlikte sinemamız açısından sıkıntılı geçen dönemlerdir. Seyircinin her geçen gün salonlardan daha da uzaklaştığı günlerde yönetmenler finansal kaynak bulma noktasında da güçsüz kalmışlardır (Pösteği, 2012: 18-37). Dolayısıyla 1990'lı yılların sinemasının iyi bir başlangıç yaptığını söylemek mümkün değildir. Bir yanda Hollywoodvari popüler gişe filmleri; diğer yanda daha bireysel konulara eğilen yönetmenlerin filmleri seyirciyle buluşmaktadır. Sinemaya dair ilk umut ışığının ancak 1994'ten sonra yeni yönetmenlerin ilk filmlerini sergilemeleriyle gerçekleştiği Türk sinemasında yalnızca Türkiye'de değil, tüm

dünyada üstünlük kurmayı başaran Hollywood'un etkisi göz önünde bulundurulduğunda, bu küresel film endüstrisinin karşısında gösterime giren Türk filmi sayısının 10'u geçemiyor olması olağandır (Pöstecki 2012: 75).

Terör sorunu, 1999 depremleri, türban sorunu ve ekonomik krizin yanı sıra (Şimşek, 2015: 120) bir yandan da küreselleşme sürecine hızlı bir şekilde uyum sağlamaya çalışılan bu yıllar aynı zamanda dışarıda bırakılma korkusunun, tedirginliğinin hat safhada yaşandığı yıllardır ve sinemaya yansımaları kimlik ve aidiyet sorunlarının ön plana çıkmasıyla kendini göstermiştir. Zira bu dönemde yaşanan köklü toplumsal değişim ve dönüşüm çabaları neticesinde yaşanan ikirciklilik kendini olduğu yerle ve toplumla bir arada hissedemeyen, giderek ayrılmaya başlayanların problemlerine sinema perdesi aracılığıyla ideolojik ve felsefi tavırlarla yaklaşmaya başlayan bir sinemaya işaret etmektedir (Suner, 2004: 257).

Sansür baskısının hafifletilmesi sayesinde Türkiye'de özellikle 1990'lı yıllarda ağırlık kazanan birey odaklı, kişisel bir sinema doğmuştur. Öncesinde beyaz perdeye konu edinmesi mümkün olmayan eşcinsellik, Kürt sorunu gibi birçok tabu yıkılmış, yeni kuşak yönetmenler kendi yarattıkları dillerle bireyler üzerinden toplumu sorgulamaya başlamışlardır (Pöstecki, 2005: 9).

Bunun yanı sıra yüksek standartlı filmlerin üretilmeye başlaması filmlerin özellikle görüntü ve ses gibi teknik niteliklerinde gözle görülür bir etki yaratmıştır. Onaran ve Vardar'ın deyiimiyle "Türk sinemasında görüntünün gücünün keşfedildiği" bu dönem, yalnızca okullu görüntü yönetmenlerinin sinemanın görüntü kalitesini artırdığı bir dönem olmaktan öte Yeşilçam geleneğinden gelen yönetmenlerin de estetik bir görselliğin arayışı içine girdiği bir dönemdir (Onaran ve Vardar, 2005: 5).

Yine de en radikal değişim bağımsız bir sinema ve bağımsız bir sinema anlayışının ortaya çıkmış olmasıdır. Çünkü ciddi bir teknik imkânsızlık ve fon yetersizliği ile karşı karşıya olan Türk sinemasında yönetmenler yapacakları film için fon bulma görevini de üstlenerek filmin hem yönetmeni hem de yapımcısı olmak zorunda kalmış dolayısıyla yapımcılık kurumunu çökertmişlerdir. Aynı zamanda geleneksel Türk sinemasındaki usta çırak ilişkisinin dışına çıkılması ile bağımsız sinema ekonomik bağımsızlığını ilan etmiştir. Böylelikle sinema yapmayı bir iş olarak

görmekten ziyade esas amacı kendini ifade etme derdi olan kişilerin varlığı şüphesiz bu dönemde Türk sinemasında yaşanan en büyük değişimdir. Nitekim bu yeni yönetmenler zamanla kendi dillerini oluşturma yanısıra kendi kitlelerini de oluşturma başarısı göstermişlerdir (Onaran ve Vardar, 2005: 6-7).

Bu dönemde sinemada olumsuz bir etkiye neden olmayan özel televizyonların, yapılacak filmlere sponsor olmaları sinemayı besleyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Hollywood endüstrisinin etkisinden kurtulmak isteyen Avrupa sinemasının oluşturduğu Eurimages⁵ Türk filmlerine de destek vermeye başlamıştır (Karakaya, 2014: 205; Scognamillo, 2003: 372). Türkiye'nin 1990'da üye olduğu bu sinema fonu bağımsız yeni kuşağın önündeki finansal sorunların bir nebze de olsa aşılmasına yardımcı olmuş, yönetmenler güçlerini artırmaya başlamışlardır. Bunların yanı sıra özellikle entelektüel seyircinin sinemaya yeniden sahip çıkmaya başlaması ve sinema seyircisinin sayısını artırmak amacıyla ülke meselelerini yeni bir biçim ve anlayışla ele almaya başlamaları ve İstanbul, Ankara, İzmir, Adana ve Antalya'da düzenlenen film festivalleri ile TRT ve Kültür Bakanlığı'nın film üretimine sağladığı katkılar da bu konuda atılan diğer önemli gelişmelerdir (Onaran ve Vardar, 2005: 1).

Türk sinemasında yaşanan kırılmayla birlikte aynı dönemlerde sinemaya başlamış yeni kuşak yönetmenler kendi derdlerini ticari kaygıdan uzak bir şekilde yansıtmayı başarmış, geleneksel sinema dışına çıkan minimalist bir anlatım dili yaratmış ve yurt dışında tanınır hale gelmiş olmalarına rağmen kendi ülkelerinde herhangi bir değer görememişlerdir. Bunun nedeni Türk sineması izleyicisinin popüler konuları, popüler oyuncularla izlemek istediği komedi ağırlıklı filmleri tercih etmiş olmalarıdır (Pösteği, 2005: 11). Dolayısıyla hem içerik hem de teknik bakımından gözle görülür bir değişim içine giren Türk sinemasının kaydedilir bir başarı elde edebildiğini söylemek yine mümkün değildir.

Bir yanda daha içe dönük, bireysel ve toplumsal sorunları odağına alan bir sinema diğer yanda eğlenceli bir atmosfer oluşturan popüler filmlerin renkli dünyası vardır. Biri seyirciyi kendinden uzaklaştırırken diğeri de aynı oranda bir kazanç kapısı

⁵ Açılımı: Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayınlarını Destekleme Fonu.

mantığıyla hareket ederek seyirciyi içine almıştır. İki farklı sinema dili üzerinden yapılan bu popüler sinema ve bağımsız sinema ayrımı ise sinemamızda hala etkisini sürdürmektedir.

Karakterler, olaylar, duygular, düşünceler, nedenler ve tepkiler ne denli karmaşık olursa iletilmek istenen mesajın o denli aydın ve yaratıcı olacağı ilkesinden hareket eden bu yeni sinematografik dünyada güncel ve toplumsal olaylar geri plana itilmiştir. Gerçeklik düşler ve sanrılardan beslenmekte, zaman plastik bir malzeme olarak kullanılmakta duygular ve tutkular öncelik kazanmaktadır (Scognamillo, 2003: 441). Kimlik sorununun giderek önem kazandığı, ülke sinemasında bir dönemin kapandığı, endüstrinin deyim yerindeyse kabuk değiştirdiği ya da bunun için çabaladığı sinema girişimleri aydın çevreler arasında üzerine konuşmaların gerçekleştirildiği bir yöne doğru evrilmeye başlamıştır (Scognamillo, 2003: 439). Dolayısıyla tüm bu olumsuz koşullar içinde deneyip yanılarak kendi dillerini oluşturmaktan vazgeçmeyen, azınlıkta bir kitleye hitap eden yeni yönetmenlerin varlığı giderek kabul görmeye başlamıştır. Oldukça yavaş bir ilerleme kaydetmeler de gün geçtikçe hem anlatım dilleri oturmuş hem de dert edindikleri konular itibarıyla popüler sinema izleyicisinin karşısında bir kitle oluşturmayı başarmışlardır.

Bu bağlamda 1990'lı yılların sonlarına yaklaşıldığında seyirci ve sinemanın arasının düzelmeye başladığı görülmektedir. Bu yaklaşmanın başlangıcında *Berlin in Berlin* (yönetmen Sinan Çetin, 1992), *Amerikalı* (yönetmen Şerif Gören, 1993), *İstanbul Kanatları Altında* (yönetmen Mustafa Altıoklar, 1995) ve *Eşkıya* (yönetmen Yavuz Turgul, 1996) gibi popüler olmayı hedefleyen filmler yer almıştır. Seyirciyle buluşan popüler Türk filmleri hem gişe başarısı elde edilmesi hem de seyircinin yeniden Türk filmi izleme alışkanlığı edinmeye başlamasını sağlamalarından ötürü son derece önemli bir konumdadır (Pösteki, 2012: 75).

90'lı yıllar sinemasını özetleyecek olursak; yönetmen sinemasının ön plana çıktığı, dünya sinemalarındaki gelişmelere kayıtsız kalınmadığı, Yeşilçam sineması ve anlatı geleneğinin sorgulandığı, anlatı ve anlatı biçimlerinde gözle görülür değişikliklerin yaşandığı bir dönem olmakla beraber (Eşli, 2012: 311); mali yönden yaşanan sıkıntılar hala çözüme kavuşmamış, sinemaya özel ve kamusal alanda gerekli

destekler sağlanmamış, filmlerin tanıtımının yeterince yapılamamasından kaynaklı Amerikan tekeli karşısında halen bir pazar konumuna geçilememiştir. Bu dönemde sinemanın tutunduğu en önemli unsur 70'li yılların ikinci yarısında ayrıldığı seyircisiyle yeniden bir araya gelmiş olmasıdır (Pöstecki, 2012: 182-184).

Ek olarak tür ayrımının ortadan kalktığı 90'lar sinemasında yaşanan karmaşanın yalnızca Türkiye'ye özgü olmadığını söylemek gerekir. Çünkü birçok Avrupa sinemasının benzer bir süreç içinde olduğu ve tüm umutlarını yapımçı yönetmenlerin gayretlerine, devlet yatırımlarına ve çok uluslu ortak yapımlara bağladıkları görülmektedir. Zira mevcut bir sistem çöktüğünde yerine başka bir sistem getirilmelidir ve bu yeni sistem yüksek ihtimalle bir öncekine neredeyse hiç benzemeyen bir yapıda kurulmalıdır (Scognamillo, 2003: 444-445). Türk sinemasının da yapmaya çalıştığı şey tam olarak budur.

3.3. 2000'li Yıllarda Türk Sinemasının Genel Atmosferi

Scognamillo 2000'li yılların Türk sinemasının kendi olanaklarını oluşturan yeni bir kuşak sineması olma yolunda ilerlediğinden söz etmektedir (Scognamillo, 2003: 451). Bu dönemde genç bir sinema seyircisi kitlesi oluşturulmuş olmasına rağmen yine de 2000'li yılların başlangıcının sinema açısından pek parlak olduğu söylenemez. Seyirci hala ağırlıklı olarak Amerikan filmlerine yönelmeye devam ederken internet teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte korsan film üretiminin ağırlık kazanması da sinemaya vurulan bir diğer darbe olmuştur.

2000'lerin ilk birkaç yılı Türk sineması açısından bir duraklamaya işaret etmektedir. Fakat sonrasında bir filmin niteliğini belirleyebilmek adına gişe başarısını ölçüt gösteren bakış açısının ağırlık kazandığı günlerde yapımçı ve yönetmenlerin reklam kampanyaları, popüler oyuncu seçimleri gibi avantajları kullanarak Türk seyircisini ağır adımlarla sinema salonlarına çekmeye başladıkları görülmektedir. Seyirciyi yeniden sinema salonuna çekerek Amerikan yapımlarının karşısında sinemada Türk filmi izleme alışkanlığını kazandıran popüler Türk filmlerine rağmen grafiğin yükselen bir şekilde ilerlemediği, yine inişler ve çıkışların yaşandığı bir süreç yaşanmaktadır. Buna karşılık Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Serdar Akar, Derviş Zaim, Reha Erdem gibi yeni kuşak sinemacıların tarzları konusunda bir karara

vardıklarını söylemek mümkündür. Tüm bu koşullar içinde var olmayı başaran iki tür yeni kuşak yönetmen karşımıza çıkmaktadır: kendine özgü bir sinemasal dil yaratımını gişe başarısından önde tutan daha bağımsız bir kuşak ile seyircinin isteğini ve gişe başarısını ön planda tutan popüler film üreten bir kuşak (Pöstecki, 2012).

Bu yıllarda yaşanan en önemli gelişme Türk sinemasının sonunda kavuştuğu devlet desteğidir. Türk sineması için adeta bir reform olarak nitelendirilecek 2014 yılında çıkarılan “5224 No’lu Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” sayesinde Cumhuriyet tarihinde ilk kez sinema bir kanun ile desteklenmeye başlamıştır. Haliyle bu destek Türk sinemasında bir yükselişi de beraberinde getirmiştir. Buna ek olarak 2008 yılından itibaren Kültür ve Turizm Bakanlığı sinema salonu olmayan il ve ilçelerde sinema salonları açılması adına çalışmalara başlamıştır (Şimşek, 2015: 124).

2000’li yıllarda Türk sinemasının öncelikli olarak mevcut otoriteden kurtulma eğilimleri göze çarpmaktadır. Bu eğilim; gerçekçilik ve misyon sineması denemeleri, sinemanın bir sanata dönüşme kaygısı ve auteur bir sinemanın gerçekleşmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Eyüpoğlu, 2004: 285).

Dorsay (2011), 2005 ve 2010 yıllarını Türk sineması açısından yeni ufukların açıldığı, dünyaya açılan bir ülke sineması haline gelmeye başladığı bir dönem olarak ifade etmektedir. Yayın hayatına başlayan televizyon kanalları, ev sinemaları ve korsan yapımların varlığına rağmen önceki döneme göre sinema seyircisinin bu beş yıllık sürede %50’lik bir artış göstermesini ise Türk sinemasının seyirci bakımından yeniden canlandığına somut deliller olarak göstermektedir. Film hasılatlarına bakıldığında da ilk onlarda hep Türk filmlerinin bulunmasını oldukça umut vadeci nitelemekte; bir ülke sinemasının dünyaya açılabilmesi için önce kendi ülkesine, kendi seyircisine ulaşması gerektiğine dair bir görüş öne sürmekte aksi halde bir ülke sinemasının dünya genelinde başarıya ulaşabilmesinin mümkün olmadığını eklemektedir (10-12).

3.3.1. Yeni Türk Sineması

Genel itibarıyla 90'lı yılların ikinci yarısında başladığı kabul edilen, yeni genç bir yönetmen kuşağı tarafından oluşturulan, toplumsal konulardan ziyade daha bireysel konuların ön plana çıkarıldığı, özel görüntü ve ses efektlerinin, kamera ve kurguda yeni biçimsel tekniklerin kullanılmaya başlandığı, senaryo üzerine eğilen, estetik kaygıları olan ayrıca kültür endüstrisinin diğer mecralarının imkânlarından yararlanan ve kendi içinde popüler ve sanat sineması olmak üzere iki ayrımı barındıran bir sinemadır (Sevinç, 2014: 99).

Hakkında tam bir uzlaşının sağlandığını söylemek mümkün değildir fakat bu kavramı ilk kullananlardan biri olan Suner'e göre Yeni Türk sineması kavramı Türk sözcüğünün işaret ettiği ulus ile yeni sözcüğünün imlediği zamansal çerçeve ve bundan hareketle tarihsel dönem ile yeni dalgaya yapılan vurgu şeklinde iki farklı parametre üzerinden tanımlanabilir iken, Türk sineması içinde yapılan popüler ve sanat sineması ayrımı ise üçüncü bir çerçeveyi oluşturmaktadır (2006: 28).

Yeni Türk sineması hem popüler hem sanatsal ayrımlarında bir aidiyet teması etrafında şekillenmektedir. Aidiyet çıkmazında yaşanan bu gelgitler, gerilim ve açmazlar perdeye yansımaktadır. Suner, geçmişteki travmatik deneyimlerin izlerinin kaybolmadığı, sürekli yeniden hortladığı, üzeri kapatılanların gün yüzüne çıktığı, görünenin ardındaki görünmeyen dehşetinin hüküm sürdüğü tekinsiz öykülerin yer aldığı yeni Türk sinemasını "hayaletli" öykülerle bezeli "hayalet ev" benzetmesiyle açıklar. Sinemamızın hayaletleri genellikle adaletsizliğe, haksızlığa yenik düşmüş ölümlerdir ve intikamlarını almak için geri dönerler. Onlar, "unutulmaya karşı koyan, kendini zorla hatırlatan, geçmiş bugüne taşıyan, silinmeye direnen izdir, ya da bastırılanın geri dönüşüdür." Diğer yandan bu hayaletler "düşlenen, özlemi duyulan, geçmişte sahip olunup yitirildiği düşünülen, idealleştirilen, nostalji duygusuyla anımsanan, romantik bir imgeye dönüşen bir aidiyet tasavvuru" şeklinde de karşımıza çıkmaktadır (Suner, 2006: 15-16).

Öte yandan Suner, bu yeni sinemanın başlangıcını 1996 yılında Yavuz Turgul yönetmenliğinde çekilen *Eşkıya* filmi olarak göstermektedir. Zira sinemanın öldü denildiği bir dönemde iki buçuk milyon seyirciye ulaşan bu yapım aynı zamanda

Hollywood sinemasında bir teknik yapım kalitesine de sahiptir. Fakat Yeni Türk sineması kavramından bahseden ikinci kişi olan Zahit Atam'a göre bu başlangıç *Eşkıya* filminden önce yönetmenliğini Derviş Zaim'in yaptığı *Tabutta Rövaşata* ile başlamaktadır. Atam'ın bu filmi başlangıç olarak göstermesinde birçok etken bulunmaktadır. Öncelikle bu sinemayla birlikte seyirci profili değişmiş, seyirci sayısında artış yaşanmış hatta Türkiye, Avrupa ülkeleri arasında yerli yapımların en çok izlendiği ülke olmuştur. Filmler üzerinde tartışmaların yapıldığı, basında söz edildiği, yönetmenlerle söyleşilerin arttığı bir dönem olmasının yanı sıra ödül sisteminde de belirgin farklılıklar yaşanmıştır. Öncesinde, bilinen yönetmenlerin dahi büyük ödüller alması nadir karşılaşılan bir durum iken *Tabutta Rövaşata*'dan sonra bu durum değişmiştir. Dolayısıyla genç yönetmenlere verilen ödüller meşrulaştırmıştır. Bunun yanı sıra yapımcılık kurumunun çökmesi, yönetmenlerin filmlerini kendi çabalarıyla yapmaya başlaması usta-çırak ilişkisini bitirmiş, her yönetmen kendi sinemasını, dilini kendi öğretisiyle oluşturmuştur. Hatta yönetmenleri büyük oranda yeni kuşağın üyeleri olan bu kişiler bakışlarını ulus ötesine çevirmiş, filmlerini dünyaca ünlü isimlerden, fikirlerden etkilenererek hayata geçirmişlerdir (Sevinç, 2014: 99).

Ulusal sinema kavramına iktisadi ve kültürel anlamda iki uçlu bir tanımlama yapan Hill'e göre ulusal sinema iktisadi bağlamda ulusalcı, bağımsız bir kimlik; kültürel bağlamda çoğulcu ve demokratik bir tutum içermelidir. Çünkü ulusal bir tavır takınmadan sanatsal anlamda yeniliğe ulaşmak olanaksızdır. Dolayısıyla ilk önce küresel etkisini göz ardı etmenin mümkün olmadığı Hollywood pratikleri reddedilmelidir. Ayrıca gişe hasılatı diğer bir deyişle filmin popülerliği de onu ulusallaştırmaya yetmez (Daldal, 2015: 20-21).

Daldal'a göre 1994 ve 2003 yılları arasında bağımsız bir tavır almak dışında herhangi bir sinema hareketi özelliği göstermeyen Türk sineması ancak 2004'ten sonra ulusal bir hareket boyutu göstermiştir (Daldal, 2015: 22). Geçmiş, geçmişi kaybetme, hatırlama, hesaplaşma, eve dönüş temalarının işlendiği, bireysel ve toplumsal hafızaya yönelen filmlerin ağırlık kazandığı bir dönem olan 2000'li yıllar sinemasında, öncesinde filmler aracılığıyla unutulananlarla ve bastırılanlarla yüzleşme eğilimini ifade

etmenin mümkün olmaması ise kuşkusuz değişen siyasi atmosferle yakından ilişkilidir (Erkılıç'tan aktaran Şimşek, 2015: 125).

Bireylerin kendi kimliklerini koruma sürecinde karşılaştığı zorlukların sinemada kendine yer bulma çabasına ilişkin günümüze kadarki tüm süreç incelendiğinde ise sinemanın toplumsal olaylardan hayli etkilendiği görölmektedir. Bu nedenle sinemaya “yaşanan dönemin tanığı” demek yanlış olmayacaktır (Döner, 2015: 175). Kuşkusuz her bir dönem kendi içindeki parametrelerden hareketle, içinde bulunduğu dönemin gerektiği şartlar doğrultusunda belli eğilimler göstermektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA PSİKANALİTİK ÇÖZÜMLEMELERDEN HAREKETLE MELANKOLİ YANSIMALARINA DAİR BİR DURUM TESPİTİ

Bu bölümde 2000 sonrası Türk Sinemasında melankoli temsilleri, melankolinin ele alınış biçimleri ve melankolinin filmlerin diline yansıma biçimleri ele alınmaktadır. Bu aşamada dışlama kriterleri kullanılarak 2000 sonrası Türk sinemasından 5 örneklem filmi seçilmiştir. Örneklem filmleri psikanalitik çözümleme yöntemine tabii tutularak konuya ilişkin bir durum tespiti yapılmıştır.

4.1. Örneklem Filmlerinin Psikanalitik Çözümlemelerinden Hareketle 2000 sonrası Türk Sinemasına Dair Bir Durum Tespiti

Melankolinin 2000 sonrası Türk sinemasındaki görünümüne ilişkin bir durum tespiti yapabilmek adına filmlerin psikanalitik çözümlemeleri aracılığıyla kuramsal çerçeveye dair gerçekleştirilen analize ait bilgilere yer verilecektir.

4.1.1. Psikanalitik Çözümlemenin Amacı ve Yöntemi

4.1.1.1. Araştırmanın Amacı

Çalışmanın bu kısmında filmler aracılığıyla 2000 sonrası Türk sinemasında melankoliyi destekleyen öğeleri saptamak, karakterlerin ruh hâllerini, eğilimlerini, eylemlerini belirlemek ve melankolik unsurların filmin anlatısına, biçimine nasıl bir yön çizdiğini, filmlerin atmosferlerinin melankolik ruh hâli veya melankoli oluşumuna dair bir bakış açısı oluşturma noktasındaki konumlarını değerlendirebilmek amacıyla sinemada melankoli temsillerine ilişkin bir durum tespiti gerçekleştirmektir.

Bu amaçlardan hareketle ele alınan çalışmanın amaç-soruları ise şu şekildedir:

1. Melankolik öğeler barındıran filmler arasında ortak özellikler var mıdır?
2. Melankolik karakterler arasında ortak özellikler var mıdır?

3. Melankoli temsilleri filmlerin anlatısı ve biçiminde belirgin özelliklere sahip midir?
4. Melankoliye neden olarak gösterilen durumlar nelerdir?
5. Melankolik eğilimler filmlerde nasıl sonuçlandırılmıştır?

4.1.1.2. Araştırmanın Yöntemi

Yunanca kökeninde “güvenle gidilecek yol” anlamına gelen yöntem, düşüncenin karşılaştığı sorunlara yanıt vermeyi sağlayacak uygun işlemler şeklinde ifade edilmektedir. Diğer bir deyişle işleme geçirilen kuramdır. Çünkü kuram ile yöntem arasındaki dairesel ilişki bağlamında bakıldığında yöntemin kuramdan ileri geldiği, kurama ise yöntemle ulaşıldığı görülmektedir (Starobinski, 2007b: 12).

Bir yapıt veya herhangi bir eser anlam arayışı içinde okunmalıdır. Bunu yaparken ise onu ortaya çıkaran nesnelere bakılmalıdır. Sözcükler, imgeler, görseller, duygusal veriler göz önünde bulundurularak metnin içinde çözülmeyi bekleyen karmaşık ilişkiler ortaya konmaya çalışılır. Burada detaylar bütünden ayrı değildir. Zira her bir ayrıntı aslında bütünü oluşturmaktadır. Bu nedenle bir yazıyı, bir görseli analiz etmek isteyen kişi yapıtla olabildiğince çok ilişki kurmalı, öncekilerden de yararlanarak yeni bir yapıt ortaya koymalıdır.

İzlediklerini yorumlamayı seyircinin üzerine düşen bir görev olarak gören Eco’ya göre sanatçı, yapıtı yorumlayacak olana aslında tamamlanacak bir yapıt sunar. Genel itibarıyla her sanat yapıtı açıkça veya örtülü biçimde olası yorumlama dizilerine açıktır. Bu okumaların her biri yeni bir bakış açısına, bir beğeniye, kişisel ön yargılara göre yapıtı yeniden yaşatır. Bu yüzden, yapıtın sonsuz sayıda görünümü olduğundan bahsedilebilir. Her bir görünüm aslında yapıtı tümüyle içermekle birlikte bu belli bir bakış açısından ortaya çıkar. Yine de her bir yorum, izleyen gözünde yapıtın kendisidir (Eco, 1992: 31-33).

Seyirci bir film izlerken yalnızca anlatılan konuyu takip edebilir veya konu işlenirken yönetmen veya senarist tarafından gizlice iliştilmiş örtük mesajların da farkına varabilir. Diğer yandan her ikisinin de bilinçsiz bir şekilde yansıttığı bilinç dışı örüntülerin seyirci tarafından anlamlandırılıp açığa çıkarılması da mümkündür. Bu

noktada gerçekleşen, bir bilinç dışı analizidir. Sinema, içinde her ne barındırıyor olursa olsun nihayetinde bunu toplumsal alanda uygulayan bir sanattır. İnsana dair her şeyi görsellik ve işitsellik beraberinde barındırıyor olması onu, önemli bir noktaya koyarken bu yönü aynı zamanda izleyicinin gözlerinin önünden akan sahneleri izlerken bir duygu ve düşünce uyarımı yaşamasını sağlamanın da temelidir.

Bir filmi yalnızca izleyeni eğlendiren ya da anını güzelleştiren, toplumsal gerçeklik veya sorunlardan uzaklaştıran bir argüman olarak görmenin doğru olmadığını ifade eden Zizek'e göre filmin sadece kurgudan ibaret olduğunu düşünmek bir yanılgıdan ibarettir (Diken ve Laustsen, 2016: 15). Çoğunlukla kullanılan dil serbest çağrışımlara, yorumlamaya imkân verdiğinden ya da bu yönelimleri destekleyen unsurlar barındırdığından psikanalitik açıdan çözümlemeye uygundur.

Psikanalitik çözümleme diğer bir adıyla ruhbilimsel çözümleme yöntemi politika, antropoloji, edebiyat eleştirisi gibi farklı birçok alanda uygulanan bir araştırma biçimidir. Elde edilen sonuçların genellikle tartışılabilir olduğu bu kuramda bilinç ve bilinçaltı etkileşimi son derece önemlidir. Temelinde insanın yarattığı sanatlarda, insan davranışlarının anlamını bulmaya çabalayan bu çözümleme yönteminde konu edinilen olaylar, karakter ve karakterin taşıdığı anlamlar, gizlenmiş anlam ve göstergeler aracılığıyla ruha dair çıkarımlar yapmaya olanak verir (Asa Berger, 1996: 67, 78). Kuramın kurucusu olan Sigmund Freud'un çeşitli sanat yapıtlarını incelemesinin ardından Lacan'ın psikanalitik kuramı yeniden yorumlaması ile yöntem, sinema incelemeleri alanında sağlam bir zemine oturtularak film çözümlemelerinde yeni yaklaşımların geliştirilmesini sağlamıştır.

Psikanaliz kuramına dayalı film eleştirisi, filmlerin analizinde özellikle yönetmenin ruhsal dünyasının ve bilinçaltının dışı vurumunu ya da toplumsal, kolektif bilinçaltının dışı vurumunun izlerini bulma çabası içinde filmlerin açık içeriğinin altında yatan latent (örtük) içeriğini ortaya çıkarma amacını taşımaktadır. Bu yaklaşımda filmin barındırdığı tüm unsurlar psikanalitik veriler olarak değerlendirilmektedir. Bu anlamda psikanalitik film eleştirisi filmlerin yalnızca bilinçli bir yaratıcı eylemin ürünleri olarak değil, bilinçdışının dikkate alınarak

değerlendirilmesine imkân tanıyan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır (Akbulut, ty.: 231).

Semboller ve düşlerin önem taşıdığı bu yöntemde gizlenen aranmalı, bilinçaltına müdahale edilmeli, rüya görenin kişisel ve toplumsal durumu seyircinin keşifleriyle bağdaştırılmalıdır. Burada sanatçı/yaratıcı ve izleyici/alıcı arasında yüzeysel bir iletişimin yanı sıra bilinçaltı ve bilinçüstü arasında bir iletişim mevcuttur. Bu nedenle kişinin kolaylıkla açığa çıkaramadıklarına ilişkin filmler aracılığıyla birtakım fikirler ve bilgiler edinmesi önem taşımaktadır (Berger, 1996: 84).

Bu bölümde psikanalitik çözümlemeler gerçekleştirilirken karakterler üzerinden melankoliye ilişkin çıkarımlara varma hususunda Volkan ve Zintl (2018), Gabbard ve Gabbard (2014) ile İzmir (2015) kaynakları temel alınmıştır.

4.1.1.3. Örneklem ve Sınırlılıklar

Veri derinliğine odaklanan nitel yöntemlerde araştırmanın amaçlarını karşılayabilen detaylı veri örneklemlerine erişmek, bu sayede bilgi çeşitliliği ve derinliğini sağlamak son derece önem arz etmektedir. Araştırmacının ele aldığı konuyu derinlemesine çalışabilmesi adına belirlenen olgu açısından zengin olan örneklemle çalışması gerekmektedir. Buradan hareketle çalışmada örneklem filmlerinin seçilmesinde olasılıklı olmayan örneklem (amaçlı örneklem) türlerinden tipik durum örneklemesi kullanılmıştır. Araştırılan konu açısından ciddi bir bilgi birikimine sahip olduğu varsayılan durumların derinlemesine çalışılmasına imkân tanıyan olasılıklı olmayan örneklemeler olgu ve olayların hem keşfi hem de açıklanması açısından oldukça yararlıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 118). Bu örneklemede ele alınan konu ile ilgili teorik yapıları temsil eden değişkenler, bunların arasındaki ilişkiler ve kategoriler ortaya çıkana dek örneklem yapmaya devam edilmektedir. Tipik durumlar evreni temsil eden ve evrenden farklılaşmayan (Marshall ve Rossman, 2014), evrende yer alan çok sayıdaki benzer durumlar içerisinde incelenen olay veya olguyu açıklayabilecek düzeyde bilgi içeren durumlardır (Patton, 2005).

Çalışmada örneklem oluşturma süreci 2000 ve 2022 yılları arasında Türk sinemasında vizyona giren tüm filmlerin kategorilere ayrılması ile başlamıştır.⁶ Tür ve akım açısından zirvenin yaşandığı 2000’li yıllar yeniden ağırlık kazanmaya başlayan komedinin yanı sıra korku, gerilim, çizgi film, animasyon, romantik, dram gibi birden fazla tür ve akımın Türk izleyicisiyle buluşmaya başladığı yıllardır (Şimşek, 2015: 133). Bu nedenle çalışmada öncelikle tür çeşitliliğinin başladığı 2000 yılı ve sonrasında yapılan filmler ele alınmıştır. 2000 yılı ve sonrasında vizyona giren Türk filmleri çalışmanın örneklem seçimindeki ilk sınırlılıktır. Çalışmanın konusu itibarıyla tür olarak dram kategorisindeki filmlerin gözetilmesi ikinci sınırlılığı oluşturmaktadır. Dramın seçilmesindeki en temel husus merkezinde düşünen, aktif karakterlerin yer alması ve özellikle belirli bir yönde hareket ettirilebilen, birbirleriyle konumları iyi tanımlanmış ilişkilere sahip hareketli parçaların mevcut olmasıdır. Tüm ilişkileri soyutlama kabiliyetine sahip olmasının yanı sıra olayların dramatik gelişmelerinden etkilenenleri ve etkileyenleri gösteren dram, bir anlamda dünyayı temsil etmektedir. Dramatik film yapısı, seyircisini varsayılan gerçekliğin içine katacak dramatik olayları ortaya çıkardığı oranda film tarafından çepeçevre sarar ve ona bir film izlediğini unutturur. “İnanmamanın askıya alınması” şeklinde tanımlanan bu durum sayesinde seyirci basitçe filmin görünen gerçekliğine kapılıp gider (Foss, 2016: 187). Ancak dram türüne ilişkin bahsedilen bağlamlar dışında 2000 yılı ve sonrasında film türlerine ait bir kategori şeması ortaya konduğunda en çok üretilen iki türün 500 film ile komedi ve 612 film ile dram türlerine ait olduğu saptanmıştır. Bu noktada çalışmanın kuramsal temelinde yer alan melankolik tema veya unsurların dram içeriğinde daha baskın şekilde ele alınması bu seçimde etkili olan diğer bir nedendir. Bu bağlamda 2000 yılı ve sonrasında Türkiye’de vizyona giren dram kategorisindeki toplam 612 filmin içerisinden ise kuramsal çerçeveye uygun olacak şekilde filmin hikayesinde bir kaybın yaşanması üçüncü sınırlılığı oluşturmaktadır. Ancak melankolinin kuramsal yaklaşımında ayrıca mevcut kaybın inkârı da gerekli bir durum olduğundan kaybın yansı sıra inkarın da söz konusu olması örneklem seçimindeki dördüncü sınırlılıktır.

⁶ (Bkz.: Tablo: 2000-2022 yılları arasında Türkiye’de vizyona giren filmlerin kategorilere göre dağılımı).

Tüm bu sınırlılıklara uygun olan 27 film izlemek üzere seçilmiştir. Seçilen 27 film izlendikten sonra örneklem olarak beş film kararlaştırılmıştır.

Film Türleri	Komedi	Korku Gerilim	Tarih Biyografi	Dram	Belgesel	Suç Aksiyon Macera	Romantik	Animasyon	Toplam
2000	3	-	-	10	-	-	1	-	14
2001	1	-	-	16	-	2	-	-	19
2002	-	-	-	7	1	4	-	-	12
2003	6	-	-	9	2	2	-	-	19
2004	3	2	-	10	1	1	1	-	18
2005	7	-	-	16	5	2	1	-	31
2006	5	3	1	19	1	7	2	-	38
2007	9	5	-	20	-	4	1	1	40
2008	10	2	2	30	4	4	2	-	54
2009	14	2	-	30	-	6	5	1	58
2010	17	4	6	21	4	10	3	-	65
2011	14	3	3	34	2	7	-	7	70
2012	16	5	2	28	6	3	1	-	61
2013	24	5	7	39	2	4	4	1	86
2014	33	12	1	48	2	4	6	3	109
2015	56	20	3	41	3	2	10	3	138
2016	53	25	2	45	-	7	3	3	138
2017	57	21	4	45	3	7	7	4	148
2018	62	28	6	49	5	12	6	7	175
2019	42	35	8	36	3	11	7	6	148
2020	15	21	5	7	1	4	5	2	60
2021	17	25	5	22	2	6	3	3	83
2022	36	69	8	30	2	18	8	13	184
Toplam	500	287	63	612	49	127	76	54	1.768

Tablo 4. 1.: 2000-2022 yılları arasında Türkiye’de vizyona giren filmlerin kategorilere göre dağılımı⁷

Örneklem olarak seçilen filmler kronolojik sıraya göre analiz edilmiştir. Bahsedildiği üzere örneklem seçilmelerindeki en temel dışlama kriteri filmin konu edildiği hikâyede bir kaybın yaşanmış olmasıdır. Zira melankolideki en temel unsur sevilen bir nesnenin kaybının varlığıdır (Freud, 1917; Abraham, 2018). Filmlerin seçiminde yalnızca bir kaybın yaşanmış olması değil, ikinci bir dışlama kriteri olarak

⁷ Bu tablo Onaran ve Vardar, 2005; Yavuz, 2012; Pösteği, 2012; Şimşek, 2015, www.antraktsinema.com, <https://boxofficeturkiye.com> kaynaklarından yararlanılarak hazırlanmıştır.

melankolik unsurların/melankolik bireye özgü eylemlerin varlığı da gözetilmiştir. Bu bağlamda seçilen örneklem filmleri: yönetmen Tayfun Pirselimoglu *Hiçbir Yerde* (2002), yönetmen Yeşim Ustaoglu *Bulutları Beklerken* (2004), yönetmen Zeki Demirkubuz *Kader* (2006), yönetmen Özcan Alper *Sonbahar* (2008) ve yönetmen Ali Özel *Bozkır* (2019)'dır. Olay örgüsü itibarıyla kayıpların söz konusu olduğu filmlerde bu kayıplara eşlik eden başka kayıpların yanı sıra melankolik mizaca ilişkin önemli unsurlar da yer almaktadır.

Film Anlatısını Oluşturan Öğeler	Çözümlemeye Yönelik Belirlenen Sorular
Karakter	Karakterler melankolide görülen kendini dış dünyadan soyutlama, yaşama dair isteksizlik, donuk bakışlar, ağır hareketler, inkâr, kayıtsızlık, öfke, kaybın yerine başka bir nesne seçimi gibi eylemler içinde midirler? Karakterlerin melankolik ruh haline bürünme nedenleri belli midir? Melankolik karaktere ve melankoliye bakış açısı nasıldır?
Zaman ve Mekân	Filmin konu aldığı zamanın melankoliyle bir ilişkisi var mıdır? Filmin geçtiği mekânların melankoliyle bir ilişkisi var mıdır? Zaman ve mekân melankoli anlatımına bir katkı sağlamakta mıdır?
Olay Örgüsü	Melankolinin nedenleri olay örgüsünde açık bir şekilde verilmekte midir? Melankoli, filmde herhangi bir çözüme kavuşmakta mıdır?
Filmin Atmosferi/Yönetmenin biçimsel tercihleri	Filmin biçimsel özellikleri melankolinin iletilmesine katkı sunmakta mıdır? Filmin atmosferini destekleyecek seçimler (aksiyonun görselleştirilme şekli vs.) melankoli görünümüne katkı sağlamakta mıdır?

Tablo 4. 2.: Film anlatısını oluşturan öğelerin çözümlemeye yönelik sorulara göre kategorize edilmesi

Filmler psikanalitik bir çözümlemeye tabii tutulurken anlatısını ve biçimini oluşturan karakter, zaman, mekân, olay örgüsü, atmosfer gibi unsurlar çalışmanın amaç sorularını yanıtlamaya uygun biçimde tablolaştırılmıştır. Bu sorular kayıp nesne ve melankolik mizacın görsel dile yansımaları etrafında şekillenmiştir. Buradan hareketle filmlerin çözümlemesinde birtakım kategoriler belirlenmiştir. Bu kategoriler; zaman ve mekân, kayıp nesne, melankolik mizaç ve kaybın inkârıdır. Ancak her filmin sahip olduğu hikâye ve olay örgüsü gözetilerek melankolik mizaca

yönelik söylem ve tutumlar, bastırılanın geri dönüşü, travmatik kayıp, beklentisel yas gibi farklı kategoriler de ortaya çıkmıştır.

4.2. Psikanalitik Film Analizleri

4.2.1. Ölüler Bizi Bekliyorlar: *Hiçbir Yerde*

“Ölülerin asıl mekânının hiçbir yer olduğunu söylemişti birisi. Ama bu ne demek oluyor? Bizim hayatlarımızda bunun karşılığı yok. Hiçbir yerin neresi olduğunu bilmiyoruz biz” (Berger ve Berger, 2018: 34).

4.2.1.1. Filmin Konusu

Film başlarken Türkiye’deki “kayıp” insanlara ilişkin sayısal verilerden bahsederek aslında bu sayının bilinenden daha fazla olduğu ihtimalinden bahseder. Kaybolanlardan bazılarının gözaltındayken kaybolduğu, “normal” sebeplerden ötürü kaybolanların ise ancak yarısının bulunabildiği bilgisini yazılı bir şekilde seyirciye aktaran film, bu mesajla seyirciye bir kayıp öyküsü içerdiğini iletir.

Filmin baş karakteri Şükran, Haydarpaşa tren garında çalışan orta yaşlı bir kadındır. Kocasını çok daha önce siyasi olaylara karışması nedeniyle kaybetmiştir. Şimdi ise bir anda ortadan kaybolan oğlunu aramaktadır. Oğlunun babasıyla aynı kaderi paylaşmadığına inanan Şükran için oğlunun nerede olduğunu bulmak yaşamının tek amacı haline gelmiştir. Sıradan sebeplerle kaybolan insanların değil, yok edilen, bilinçli olarak kaybettirilenlerin hikâyesinin işlendiği film, elinde çaresizce ölümü beklemekten başka hiçbir şeyi olmayan Şükran’ın inkârının peşinden sürüklenişini konu alır.

4.2.1.2. Zaman ve Mekân

Şükran’ın yüzü deforme olmuş bir erkek cesedini morgda teşhisi ile başlayan filmde zaman, olay örgüsüyle paralel şekilde doğrusal olarak ilerlemektedir. Yalnızca filmin sonunda Şükran’ın İstanbul’a geri dönüşünün sonrasında içinde bulunduğu ruhsal durumu açıkladığı sahnede bir flashback (geriye dönüş) yaşanır ve oğlunun çocukluk zamanlarında beraber oldukları anlar sepya görüntülerle aktarılır.

Şükran'ın morgda genç bir erkek cesedi tespit etmesi
Veysel'in kız arkadaşı Şule'nin eve gelerek Veysel'i teşhis ettiğini söylemesi
Cezmi'den aldığı haber sonrası Şükran'ın Mardin'e gitmesi
Oğlunu aradığı Mardin'de onunla aynı isimde başka bir genç erkekle karşılaşması
Oğlu ile aynı ismi taşıyan kişinin cesedini teşhis ederek gömmesi
İstanbul'a geri dönerek bitmeyen bir yas haline girmesi

Tablo 4. 3.: *Hiçbir Yerde* filminin zaman çizelgesi

Filmin ana mekânları İstanbul ve Mardin'dir. Şükran'ın çalıştığı Haydarpaşa tren garı mekân olarak bakıldığında her gün binlerce kişinin bir yerden başka bir yere gittiği, birbirlerine denk geldiği ama yollarının asla kesişmediği, geçip gidenlerin birbirlerinin farkında bile olmadıkları mekânlardan biridir. Benzer şekilde Mardin'deki otel de aynı işlevi görmektedir. Bunlar filmde de aktarıldığı şekilde “hep gidilen ve dönülen yerler” (Pirselimoğlu, 2002) dediğimiz ara mekânlardır. Kalabalık İstanbul caddeleri ve Mardin'in ara sokaklarının görüntülerinin hâkim olduğu filmde arayış içinde olan birinin tüm kalabalığa rağmen çabasının sonuçsuz kalışı tasvir edilmektedir. Dış mekânlar keşmekeşi temsil ederken; iç mekânlarda ağırlıklı olarak yalnızlık hâkimdir ve bu mekânlar melankolik ruh halini destekler şekilde bir durgunluğa sahiptir.

4.2.1.3. Kayıp Nesne

Şükran yıllar önce eşini kaybetmiştir. Eşinin siyasi olaylara karışmasının, ölümüne sebebiyet verdiği bilgisinin seyirciye diyaloglar aracılığıyla iletildiği filmde, şimdi kaybolan ise oğlu Veysel'dir. Daha önce başka cesetler de teşhis ettiği öğrenilen Şükran için filmin başlangıcındaki morg deneyiminin diğerlerinden farklı olduğu aktarılmaktadır. Fakat Şükran aynı gün içinde iki kez bayılmasına neden olan cesedin yine de oğlu Veysel'e ait olmadığından son derece emindir.

Bir çocuğun kaybının her daim acı verici bir süreç olduğu yadsınamaz. Bu, bir bakıma benliğin bir parçasının kaybı şeklinde düşünülebilir. Bununla birlikte yetişkin

bir çocuğun kaybının bir eş, ebeveyn ya da kardeş kaybına oranla daha yoğun şekilde hissedildiği, daha kalıcı bir yas süreciyle sonuçlandığı ifade edilir (Raphael'den aktaran Gross, 2020: 79). Bu kayıp, benliğin bir parçasını yitirmek şeklinde düşünüldüğünde kabullenme sürecinin gecikmesi son derece olağandır. Film boyunca bahsedilen kayıplara bakıldığında Şükran, Veysel'in kendisine benzediğini iddia ederken; tek oğlunu yitirmiş Mardinli yaşlı adamın da Şükran'a aynı şeyleri söylediği görülür.

Kendi deyimiyle Veysel'in yalnızca yüzü Şükran'a benzemektedir. Oğlu yerine buluşturulduğu diğer Veysel Aksu ile konuşmasında, Veysel de kendi annesinin de Şükran ile aynı şekilde düşündüğünü söyler. Neredeyse tüm ebeveynler için kendilerinden bir parça olan bu evlatlar aynı zamanda onların birer yansımasıdır da. Bu durum göz önüne alındığında bir evlat kaybının aynı zamanda kendini, geleceğini yitirmenin başka bir boyutu olan bu kaybın üstesinden gelmenin hayli zor bir süreç olduğunu söylemek mümkündür.

4.2.1.4. Melankolik Mizaç

Kendini dış dünyadan soyutlayan melankolik karakterde dalgın bakışlar, çevreye ilgisizlik, işine konsantre olamama gibi durumlar söz konusudur. Yalnızca kafasını dağıtabilmek için işe gidip geldiğini ifade eden Şükran, yaşadığı ruhsal bunalım nedeniyle iş yerinde üstlendiği sorumluluğu da tam anlamıyla yerine getiremez. Sürekli oğlu Veysel'i aramak için işini aksatıyor olması hem çalışma arkadaşları hem de işvereni tarafından tepkiyle karşılaşır.

Yaşadığı kayıp, karakterin hayat akışına ve alışkanlıklarına da olumsuz şekilde yansımıştır. Film içinde alışkanlıkları ve önceliklerinin değiştiği iletilmektedir. Öyle ki oğlu kaybolana dek hep tam zamanında gidip aldığı ve mutlaka saydığı maaşını almak bile artık önemli değildir. Maaş gününü unutur, aldığı parayı sayma âdetini yerine getirmez. Doğru düzgün yemek yemez. Olan bitenle ilgilenmez, insanlarla oğlunun arayışı haricinde herhangi bir iletişim kurma çabasına girişmez. Tek çabasının yalnız kaldığı evin içinde çalan telefon sesine doğru yönelmek olduğu görülür. Dolayısıyla kaybın yalnızca ruhsal sıkıntı vermekle kalmadığı gündelik hayatının akışına da fark edilir şekilde etki ettiği görülür.



Resim 4.1.: Şükran'ın aynaya yansıyan görüntüsü

Aynadan yansıyan görüntü, derinlik yokluğunun ve bireyin içindeki uçsuz bucaksız boşluğun yarattığı melankoliden daha derin bir melankoli olamayacağının kanıtıdır (Starobinski, 2007b: 29). Şükran kendi içindeki boşluğun karşısında çaresiz kalmıştır. Aynaya bu şekilde bakış Veysel olmadığını iddia ettiği cesedin teşhisi günü ve Mardin'den İstanbul'a dönüşünde gerçekleşir. İkisinde de fiziksel, geri dönüşü olmayan kayıplar yaşanmıştır. Bu kayıplardan sonra yapabildiği tek şey kendinin Ötekisinin içindeki boşluğa bakmaktır. Kendi içinden sonsuzluğa, sonsuz tekrara dayanan aynadaki boşluğa dalışı onun melankolisinin filmde en net görüldüğü sahnelerdir.

Karakter	Kayıp Nesne	Karakterin Melankoliye Yönelik Eylemleri
Şükran	Eşinin ölümü Oğlunun kaybı	Dalgın bakışlar Çevreye karşı ilgisizlik Gündelik yaşam alışkanlıklarının sekteye uğraması Veysel'in öldüğünü söyleyen herkese karşı baskın bir inkâr durumuna girişme Veysel'in kız arkadaşı Şule tarafından teşhis edilen cesedi morgdan almayı reddetme Mardin'de oğlunu ararken aslında oğlu olmadığını bildiği başka birine ait cesedi gömme Bitmeyen yas haline geçme

Tablo 4. 4.: Şükran'ın melankolik hâli ve eylemleri

4.2.1.5. Kaybın İnkârı

Bir yakınının kaybeden birey, kaybın sonrasında kaçınılmaz olarak anlam arayışı içerisine girer. Aradığını bulabilmek adına acı dolu bir araştırma silsilesine dalan bireyi yoğun bir kederin beklediği öngörülürken; bu anlam arayışında intihar, cinayet, kaza gibi beklenmedik ani ölüm durumları sürecin daha sarsıcı bir seviyede yaşanmasına neden olmaktadır. Yaşanan durumu açıklama noktasındaki yetersizlik hayatta kalanların mantıklı bir açıklama yapmasını engeller. Özellikle çocuklarını kaybeden bireylerin yaşanan olaylara mantıklı bir açıklama getirebilmek için yoğun mücadelelere giriştikleri görülür. Kaybın anlamlandırılmasında zamanın geçişi, ölüm nedeni gibi faktörler ise kaybın sonuçlarını doğrudan etkileyen unsurlardır (Gross, 2020: 87-88). Bu durum göz önünde bulundurulduğunda Şükran'ın Veysel'in ani kayboluşunu açıklama ihtiyacına yönelik ısrarcı tutumu son derece olağandır. Fakat bu süreç onu nihayetinde melankolik bir ruh hâline sürüklemiş, etrafına karşı bir duvar örmesine neden olmuştur. Çünkü etrafındaki herkes için Veysel ölüdür ve geri dönmesi imkânsızdır.



Resim 4.2.: Şükran'ın morgda cesedi teşhis ettiği sahne

Morgda cesedi teşhis ettiği anda ilk baygınlığını geçiren Şükran aynı gün içinde iş yerindeki insanlara cesetten bahsederken ikinci kez baygınlık geçirir. Cesedin Veysel olmadığını iddia etmesine rağmen cesetle olan ilişkisinde yaşadığı baygınlık, onun içinde bulunduğu duruma karşı bir savunma mekanizması olarak nitelendirilebilir.

Şükran: “O güne kadar daha önce hiç bayıldığımı hatırlamıyorum. O günse iki kez bayıldım. Ölümün ne olabileceğini düşündüğüm ve ona en fazla yakın olduğum o gün. Kendimi hem inanılmaz derecede hafif hem de bir o kadar ağır ve kırılgan hissetmiştim. Bedenim hem ağırlığını kaybetmişti hem de yere düştüğümde koskoca bir cam gibi kırılacağım korkusuna kapılmışım. İçim kayarken Veysel’i düşünüyordum. O beni son anda yakalayacak ve kırılmama izin vermeyecek diyordum.” (Pirselimoğlu, 2002).

Şükran’ın ağzından dökülen bu cümleler yaşadığı ikilemi, arada kalmışlığını tasavvur etmesi bakımından son derece önemlidir. Evlat kaybı, anne baba için yalnızca çok değerli bir bağın değil, aynı zamanda geleceğin de kaybı anlamı taşır. Yası tutulamayacak denli acı olan bu kayıpta ebeveynler, suçluluk duygusuyla komplike olur çünkü üzerlerine düşen koruma görevini yerine getiremedikleri hissiyle baş başa kalırlar. Bu durumda yaşanan boşluk her ne şekilde telafi edilmeye çalışılırsa çalışılsın aslında olan onun bir başka şey olarak varlığını sürdürdüğüdür. Çünkü bırakmanın mümkün olmadığı o sevgiyi sürdürmenin yegâne yolu budur (Volkan ve Zintl, 2018: 99).

Morgdaki ceset teşhisinin ertesi gününde Şükran’ın çalıştığı esnada Veysel’i gördüğünü iddia etmesi, mevcut kaybın inkârına tekabül eder. Öncesinde arayış içinde olan Şükran’ı Veysel’in varlığından ayıracak herhangi bir durum söz konusu değildir. Fakat cesedin teşhisi ile bir dayanağa ihtiyaç duymakta, kaybını inkâr edecek yeni yollar aramaktadır. Aynı günün akşamında eve gelen Veysel’in kız arkadaşı Şule’nin morgda Veysel’i tespit ettiğini söylemesine karşı da Şükran aynı tutumu sergilemeye, kaybı inkâr etmeye devam eder. Hatta kendi sakinliğinden beklenmeyecek bir tavır sergileyerek Şule’ye karşı fiziksel şiddete başvurur. Çevresindeki herkesin oğlunun, babasıyla aynı kaderi paylaştığına yönelik söylemlerine de baskın bir inkârla karşılık vermektedir. Ona göre Veysel babasıyla aynı yoldan gitmemiştir, yalnızca kaybolmuştur.

İnkâr sürecinde yas tutan kişinin ölen kişinin eşyalarını koruması, odasını ölümünden önceki gibi tutması gibi durumlar yaşanabilir ancak bu inkâr yine de

kaybın anlamını içermekle birlikte aslında kaybın geri dönüşünün mümkün olmadığını da ortaya koymaktadır (Gross, 2020: 35). Kayba ilişkin psikolojik karşı çıkışlar genellikle ölen kişiye ait özel eşyalara veya onu hatırlatan nesnelere yönlendirilmektedir. Onunla ilgili hatıraları ortadan kaldırmak veya onu hatırlatan şeylerden uzaklaşmak aslında kopuşu olumlu bir şekilde destekleyecekken; bu yadsıma ona olan bağlılığı artırmaktadır. Örneğin kaybedilen kişinin eşyalarını dağıtmak aslında bir anlamda ölümü kabullenme imkânı tanımaktadır. Ancak kaybedilen kişinin psişik eşine duyulan yoğun bağlılık, bu onaylamanın önündeki en büyük engellerden biridir. Çünkü kaybedilenden ayrılma onu bilinçte öldürme şeklinde hissedilir (Volkan ve Zintl, 2018: 39). Şükran'ın kaçtığı şey de tam olarak budur. O, onun canıdır (Pirselimoğlu, 2002). Oğlunu öldürmesi mümkün değildir. Ölen kişiye ait eşyalar, onun anısını taşıyan şeyler onu unutturması için değil tam aksine hatırlatması için saklanır. Çünkü unutmak çoğunlukla uygunsuzdur. Kişiye ait nesneler ve gerçeklik arasındaki boşluk, nesnenin kayıp olarak bir imkânsızlık şeklinde kuruluşu fikrini önlemektedir (Leader, 2018: 94, 130).



Resim 4.3.: Veysel'in apartman girişinde duran bisikleti



Resim 4.4.: Veysel’in evin girişindeki askılıkta duran ceketine bakan Şükran

Freud patolojik yasta bireyin kaybedilen kişiye karşı işlevsel olmayan bağlılığından vazgeçemediğinden bahsetmektedir. Patolojik yas ölümle yüzleşmeyi içermez. Dolayısıyla duygusal ve psikolojik açıdan ölen kişiden sıyrılmanın gerçekleşmesi de imkânsız hale gelir.

“Yalnız ölülerin fotoğraflarının duvarda asılı olduğunu çok geç fark ettim. Yalnız onların resimleri ellerde dolaşır. Yalnız ölüer resimlerine sığınır. Ölüm çerçeveleri yerleşir, peşimizi bırakmaz.” (Pirselimoğlu, 2002). Televizyonda kayıplarla ilgili haberlerin görüntülerini izlerken bir anda ölülerin fotoğraflarının sanki yazılı olmayan bir kuralmışçasına gittiklerinin ertesinde hemen çerçevelenerek duvarlara asıldıklarının farkına vardığını bu cümlelerle ileten Şükran’ın sözlerinden hareketle kayıplara verilen tepkilerin geleneksel/kültürel olduğu da söylenebilir. Zira ölen kişiyi bir çerçeve içinde saklama arzusu son derece baskındır. Kaybedileni hayatında tutmanın bir yolunu arayan kişi, kaybı çerçeveletip göz önüne koyarak yitirileni bir nevi telafi etmeye girişir.

Volkan ve Zintl, kederi kaybedilen ile kişi arasında elle tutulur bir bağ olarak ifade etmektedir. Kişi kendisini bu durumun içinden çıkararak yaşama devam etme isteği içinde olsa dahi bir parçası mutlaka tutsak kalır. Zira gözden geçirme tam manasıyla bitirilememiştir. Kaybedileni bırakmaya hazır olmayan birey için kederi sonlandırmak ve onu hatırlatacak daha az şey olmasını arzu etmek, kaybedilene ihanet etmek olarak değerlendirilir (Volkan ve Zintl, 2018: 38).

4.2.1.6. Melankolik Mizaca İlişkin Söylem ve Tutumlar

Filmde melankolik mizaca ilişkin söylemler Veysel'in kız arkadaşı Şule tarafından dile getirilir. Şule'nin "Kafanı kuma sokup bilmezlikten gelmeni anlamıyorum." (Pirselimoğlu, 2002) söylemi melankoliğin giriştiği inkâr çabasının bir başkası tarafından anlaşılma güçlüğünü ortaya koymaktadır. Etraftaki herkes tarafından kabul edilmiş bir gerçeklik varken; onun bu gerçeği görmeyi reddedip bahaneler üretmesi üstelik tam tersi bir gerçekliği dayatma çabası diğerleri için deliliktir, saçmalıktır.

Üstelik Şükran yalnızca Veysel'in kaybını inkâr etmez. Öncesinde de babasının izinden gittiği iddia edilen Veysel ile kurduğu ilişkide, onun bu tutumlarına dair farkındalığını da reddeder. Şükran bunların hiçbirinin farkına varamamış ya da varmak istememiştir. "Hayal içinde yaşadın hala da yaşıyorsun." (Pirselimoğlu, 2002) söylemi eşinin kaybından sonra babasının izinden giden oğlunun tutumlarını görmezden geldiğini açığa çıkarmaktadır. Şule'nin tüm ısrarlarına rağmen cesedi teşhis etmeyen Şükran tren garındaki insanların ikna çabalarını da sonuçsuz bırakır. Zira Mardin'e gidip Veysel'i aramak, morga yeniden gidip cesedi teşhis etmekten daha kolaydır.

4.2.1.7. Bitmeyen Yas

Şükran, Mardin'de oğlunu ararken şehir ahalisinden yardım ister. Yardım istediği kişiler ise oğluyla aynı ismi taşıyan başka bir Veysel Aksu'yu Şükran'la buluşturmak üzere terk edilen bir yere getirirler. Ancak bu karşılaşma her iki taraf için de hayal kırıklığı ile sonlanır. Karşılaşmadan bir süre sonra ise Şükran karakola çağrılır. Zira oğlu ile aynı ismi taşıyan Veysel Aksu öldürülmüştür ve cesedin teşhis edilmesi gerekiyordur. Karakolda Veysel Aksu'yu teşhis eden Şükran, cesedin kendi oğluna ait olmadığına dair herhangi bir beyanda bulunmaz ve annesi olarak Veysel'i, Mardin'de bir mezarlığa gömdükten sonra İstanbul'a geri döner. Evine döndükten sonra bir odada, koltukta oturur halde görünen Şükran siyahlar içindedir. Yasın renginin siyah olarak kabul edildiği ve ölü evinde baştan aşağı siyah giyilerek yas tutulan (Dokumacı, 2020: 127; Grigg, 2016: 4) kültürümüzden hareketle siyahlar içindeki Şükran'ın bitmeyen yas dönemine geçtiği bu göstergeler aracılığıyla aktarılır.

Üstelik oğlunun duvardan kaldırıp çekmeceye koyduğu fotoğrafını da yeniden duvara asmıştır. Baştan aşağı siyahlara bürünen anne, oğlunun duvara astığı fotoğrafının önünde usulca ölümden geçecek olan kapının açılmasını beklemektedir. Veysel’e kavuşmak için kapının ardındaki sonsuz bekleyişi, hala kaybın korunması nedeniyle Şükran’ın yaşaması mümkün olan hayatını elinden alır.

“O, orada uzakta bir yerdeydi, ben burada onu özlüyordum. Kalbim onu istiyordu. O uzakta hiç bilmediğim bir yerdeydi. Uzak, oğlumun olduğu yerdi.” (Pirselimoğlu, 2002). Ölünün öldürülemediğini ifade eden ölenle ölmek, yası da bir nevi engellediğinden melankolik özneyi başka bir konuma sürükler. Yaşayanların dünyası ile ölümlerin dünyası arasında bir yerde kalan melankolik öznenin bir tarafında kalabalık bir şehir; diğer tarafında mutlak bir yalnızlık hâkimdir (Leader, 2018: 164).



Resim 4.5.: Filmin son sahnesinde Şükran’ın görüntüsü

“Kaybettiğimizi zannettiklerimiz, aslında onları yanlış yerde aradıklarımız. Aslında bir kapının ardında bizi bekliyorlar. Bir gün geniş bir çöle açılacak bir kapının ardında. Huzursuz kalbinizle diğer taraftaki sevdiğinize kavuşmayı bekliyorsunuz. Kapının aralıklarından, çölden esip size onun kokusunu getiren bir yeli hissediyorsunuz. Gitmek istiyorsunuz, huzura kavuşmak istiyorsunuz ama kapı size kapalı. Geçirmeniz gereken günleriniz var. Hiçbir şey kalbinizi sakinleştirmiyor, hiçbir şey. Yalnızca bir tek şey, kapının deliğinden gelen bir fısıltı... O geri gelecek.” (Pirselimoğlu, 2002).

Bitmeyen yas halindekiler, kaybettikleri ilişkiyi bir şekilde çözümleme çabasına giriştiklerinden bu ilişkiyi durmaksızın gözden geçirmektedir. Kaybı geri döndürmek, kaybedilenle yeniden bir araya gelmek isterler ancak sürekli gözden geçirme kişiyi

çözümüne hiçbir zaman kavuşmaz. Çünkü kaybın sıcaklığı daimidir. Volkan ve Zintl, bir çocuğun hoyratça ve ani kaybı gibi durumlarda kaybın ağır boyutlarda olması dolayısıyla yas tutan bireyin bu kayıpla asla barışamayacağını ifade etmektedir. Bu gibi durumlarda ise sürekli yas/bitmeyen yas beklenen bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır (Volkan ve Zintl, 2018: 73, 76; Volkan ve Zintl, 2010: 91).

Uzamış yasin temel özellikleri arasında “ölüm sonrasında yalnızlık çekmek, özlem duymak, ölenle meşgul olmak, sosyal, mesleki veya aile işleyişinde önemli bozulmalar yaşamak” yer almaktadır. Ayrıca boşluk hissi ve kendisinin bir kısmının öldüğünü hissetme minvalinde azalan benlik hissi, kaybın hatırlatılmasından kaçınma, hayata devam etme noktasında aşırı zorluk çekme, duygu yoksunluğu, sosyal geri çekilme şeklinde yaşanan kopma, hayatın boş, geleceğin anlamsız veya amaçsız olduğunu düşünme ve ölüm karşısında sersemlemiş, şok olmuş hissetme gibi durumlar söz konusudur (Gross, 2020: 90). Şükran’ın davranışları gözlemlendiğinde ölüm gelene dek bitmeyecek bir yas haline geçtiği görülen karakterin durumunda uzamış yas özellikleri görünür kılınmaktadır. Evin içinde bir başına, içinde bulunduğu ruh hâlini anlatan karakter kendini dış dünyadan soyutlamış, yasinin esareti altına girmiştir. Diğer bir deyişle kaybedilen, benliğe baskın gelmiş, kaybı onu yapayalnız ve çaresiz bir bekleyişe mahkûm etmiştir.

Filmin başlangıcında annelik hislerine tutunarak kaybını her ne olursa olsun ısrarlı bir şekilde reddeden anne, filmin sonunda bu kaybı ilan eder. Kayıp yaşamış bir başkasının yerine kendini koymanın yas tutan için bir dayanak olduğunu ifade eden Leader’e göre onların kendi kayıplarıyla ilişkisi, yas tutan bir başkasının kendi kaybıyla kurduğu ilişki dolayımından geçmektedir. Bu sayede eksikliğin, nesneye dönüştüğü ilişkide (Leader, 2018: 87) kendi oğlunun cesedini morgdan alıp defnetmek yerine onunla aynı ismi taşıyan bir başka gencin cesedini üstlenerek defneden Şükran’ın bu durumda gerçek bir kabulleniş yaşamaktan kaçındığını söylemek mümkündür. Öncesinde Şule ile birlikte yanına gittiği kayıp çocuk anneleri ile bir ortaklığının olduğunu inkâr eden Şükran yine kendi kaybını bir anlamda reddetmiş fakat başka bir annenin kaybıyla ortaklık kurmuş, onun Veysel’ine sahip çıkmıştır.

4.2.2. Hortlayan Geçmişin Sisi: *Bulutları Beklerken*

“Hayatım boyunca bir çocukla gidemediğim için acı çektim.”

(Ustaoglu, 2004).

4.2.2.1. Filmin Konusu

Bulutları Beklerken, yönetmen Yeşim Ustaoglu’nun 1923 Türk-Yunan Zorunlu Nüfus Mübadelesini⁸ konu aldığı, Yorgos Andreadis’in *Tamama: Pontus’un Yitik Kızı* romanından esinlendiği, Heybeliada doğumlu Petros Markaris’in senaryosunu yazdığı 2004 yapımlı filmidir. Pontus Rumlarının 1925 yılındaki zorunlu göçü sırasında ailesiyle birlikte yaşadıkları Karadeniz’den Mersin’e zorla göç ettirilen Ayşe/Eleni’nin hikâyesinin anlatıldığı filmde göçün neden olduğu kayıplar ve travmalar filmin ana karakterinin yaşamı üzerinden aktarılmaktadır. Ayşe/Eleni zorunlu göç esnasında ailesini kaybetmiştir ancak yalnızca onları kaybetmekle kalmamış hayatta kalabilmek adına kendi kimliğini, dolayısıyla gerçekliğini de terk etmek zorunda bırakılmıştır. Pontus Rum’u Ayşe/Eleni mübadelenin zorlu koşullarından kaçarak Mersinli Türk bir ailenin yanına sığınmış, onların koruması altına alınmış, ailenin onu evlat edinmesiyle Mersinli Müslüman kız çocuğu “Ayşe” olarak hayatına devam etmiştir.

İnsanı bir şeye ya da eksik olan birine doğru çeken keder, olması gereken dünya ile var olan dünya arasındaki tutarsızlığın farkındalığından doğar (Parkes’den aktaran Gross, 2020: 36). Bu tutarsızlığın gerçeklikle olan ilişkisi ve kaybın telafi edilmezliği üzerine eğilen filmde coğrafyalarından, kültürlerinden, bağlarından koparılanların, yıllarını acı, keder ve inkârla geçirenlerin halleri gözler önüne serilir.

⁸ Türk topraklarında yaşayan Rum Ortodoks dininden Türk uyruklu vatandaşlar ile Yunan topraklarında yaşayan Müslüman dininden Yunan uyruklu vatandaşların 1 Mayıs 1923’ten itibaren zorunlu göçünün (Bulut, 2020: 273) konu edildiği bu mübadele ile tarihte ilk kez iki devlet azınlık sorunlarını çözebilmek amacıyla kendi halkının bir bölümünü zorunlu göçe maruz bırakmıştır. Yunanistan ve Türkiye arasında yapılan, temel kriterinin din olduğu görülen bu anlaşmanın mensup oldukları dinlere göre mübadeleye zorlanan insanlarda doğup büyüdükleri yerleri terk ederek yeni yerlere göç ettirilmeleri hususunda psikolojik travmalara neden olduğu görülmektedir (Zürcher’den aktaran Bozdağlıoğlu, 2014: 25). Mübadele her iki taraf için de oldukça zorlu sonuçlar doğurmuştur. Ardında bırakılanlara duyulan özlem birinci kuşak mübadillerde hiç eksilmemiş, yaşanan bu büyük değişim kendini her iki ülkenin edebiyat ve sanatında yoğun biçimde hissettirmiştir (Bulut, 2020: 288).

4.2.2.2. Zaman ve Mekân

Mübadele zamanına ait nostaljik sepya görüntülerle başlayan filmde mübadeleye ait son görüntü kameraya doğru gülerek bakan küçük bir kız çocuğu ve kucağında tuttuğu sarışın bir erkek bebeğe ait görüntülerdir. Erkek bebeğin kucağında oturduğu küçük kızı yabancılarmaması ve kızın ona bakarak gülümsemesinden hareketle seyirci, kardeş oldukları izlenimine kapılmaktadır. Bu görüntünün ardından film zincirleme geçişle Karadeniz'in yeşilliklerle kaplı, sisli coğrafyasında bir eve yönelir, bu sırada ekranın sol alt köşesine konumlandırılan “Trebolu, 1975” yazısı olayın anlatıldığı yıl ve konum bilgisini izleyiciye aktarır. Böylece izleyici 1975 yılının Trebolusunda, Karadeniz'de bir köy evinin içine konuk olur.

İleri yaşta iki kadının yaşadığı evde yaşça daha yaşlı olanın diğerinin bakımına muhtaç olduğu görülmektedir. Bu iki kadının aralarında bir sevgi bağı olduğu birbirlerine bakışları ile ifade edilmektedir. Karşıdaki evde yaşayan komşunun küçük oğlu Mehmet'in televizyonda Battal Gazi'yi izlemek için eve gelmesiyle onun evin hem bir müdavimi hem de neşe kaynağı olduğu anlaşılır. Televizyon açıldığında henüz haberler sunulmaktadır. Gelen spiker sesi 1927 yılından itibaren başlayan nüfus sayımının o yıl dil, din, cinsiyet gibi sosyal ve ekonomik tespitleri de kapsayacağından bahsetmektedir. Hikâyenin geçtiği zaman hakkında son derece net bilgilerin iletildiği filmde Ayşe/Eleni'nin hikâyesini anlattığı sırada yaşananların üzerinden tam 50 yıl geçtiği de seyirciye zaman hususunda ayrıca aktarılan bir diğer detaydır. Ustaoglu, zamana ait bu kesin bilgilerle acının, kaybın üzerinden 50 yıl da geçmiş olsa hissedilenlerin niteliğinde bir değişim olmayacağını gözler önüne sermektedir. Kayıp inkâr edilebilir, kayba alışılabilir, acı hafifleyebilir. Ancak tüm bunlar zamanın yarayı tam anlamıyla kapatacağı anlamına gelmez. Hayat bir şekilde devam etse de acı oradadır, kayıp oradadır, yalnızca kabuk tutan yara oradadır. Unutmak için ne kadar çaba harcanırsa harcanırsa kayıp gerçektir, yaşanmıştır. Bunu geri almak namümkündür.

Yaşayan her insanın kaçınılmaz olarak ölümle tanıştığı aşikârdır. Ancak bunun özellikle kişinin kendisine ait bir kayıp olması gerekmez. Bir başkasının kaybında da ölüme/kayba ilişkin deneyimler elde edilir. Her bir kaybın unutilan başka bir kaybı

tazelemesi ise son derece olağandır. Filmin zamansal çizgisinde bu duruma tanıklık edilir. Neredeyse bir ömür diğer kayıplarının üstünü örten Ayşe/Eleni'nin hayattaki tek varlığı da elinden gittiğinde önceki kayıplarının tazelendiği görülür. Kaybın bir başka kaybı tetiklediği filmin zamansal çizgisi tam anlamıyla melankolik süreci desteklemektedir.

Ayşe'nin ablası Selma'nın ölmesi
Sema'nın ölümünden sonra geçmişine yönelik soruların ortaya çıkması
Ayşe'nin yaylaya çıkarken geçmişini anımsaması
Kendini diğer köylülerden ayırarak Rum geleneklerine dönmesi
Ayşe'nin tek başına yaylada yaşamaya başlaması
Tannasis'in köye gelmesi, Mehmet'in onu Ayşe'nin yanına götürmesi
Ayşe'nin Eleni olduğunu itiraf etmesi
Tannasis'in gönderdiği mektup sonrası Eleni'nin Yunanistan'a giderek kardeşini bulması

Tablo 4. 5.: *Bulutları Beklerken* zaman çizelgesi

Filmde kullanılan mekânların, karakterin melankolisine eşlik ettiği görülmektedir. Özellikle başlarken karşılaşılan mübadele görüntüleri, içerdiği çocukların mutlu görünüyormalarına rağmen aslında son derece travmatiktir. Ülkesini, doğup büyüdüğü toprakları bırakmak zorunda kalan onca insanın kayıpları hafızalardan kolayca silinecek bir durum değildir. Yönetmen konuya bundan mustarip yalnızca birkaç insan üzerinden eğilirken; aslında olay çok daha fazlasıdır. Seyircinin bakışı mübadele görüntülerinden sonra mübadelenin yaşandığı topraklara yöneltilir. Ayşe/Eleni'nin doğup büyüdüğü köy evi, Karadeniz'in sisli, yağmurlu havası, ıssız yayla evi, göçün gerçekleştiği dağların her biri adeta melankolik atmosfere eşlik eder.

Mekânla ilgili değinilmesi gereken bir diğer husus filmin olay örgüsünde önemli bir yere sahip olduğu düşünülen Karakoncolos hikâyesinin yine bu topraklara ait olmasıdır. Bir hikâyeden çok daha fazlası deyim yerindeyse bir kültür haline gelen karakoncolos da mekânla ve konuyla bütünlük içinde ele alınmıştır.

4.2.2.3. Kayıp Nesne

Özdeşleştığımız, dönüştüğümüz her şeyden hareketle inşa edilen egoda bu süreci yastan ayıran şeyin ne olduğunu daha iyi anlamlandırabilmek adına Freud'un öz-suçlamayı melankolinin tam ortasına koymuş olmasını dikkate almak gerekir. Egoyu inşa eden özdeşleşmelerin her zaman bir saldırı içerme zorunluluğu yoktur. En temelde egonun kayıp deneyimleri neticesinde değil de kaybın kaydedilmesiyle inşa edildiğini öne sürmek mümkündür. Burada asıl nokta kaybın bir işlemden geçirilmiş ve temsil edilmiş olmasıdır. Kayıp bir tanınma, tanık ve gerçekliğe dair bir hisse ihtiyaç duyar. Bir ayrılık yalnızca kayda geçirildiğinde kayıp hâlini alır. Tanınma, tanıklık ve gerçekliğe dair bir his yaşanmadığında, yani yaşanan kaybın gerçekten yaşandığına dair bir tanık bulamayan, yaşadıklarını bir başkasıyla paylaşamayan kişi acıyla baş başa kalır. Kayba şahitlik edecek üçüncü bir kişinin yokluğu yaşananın gerçekliğine inanmanın önüne taş koyan bir unsur olarak karşımıza çıkar (Leader, 2018: 55-56). Tanıksızlık, tüm kayıpları tanımayı ve yaşananların gerçekliğine ilişkin kanının mümkünliğini devre dışı bırakmıştır. Kayıpların günden güne egoya işlemesiyle ise kendi içine dönen Ayşe/Eleni'nin varlığında bir melankoliye dönüşmüştür.

Eve gelen nüfus sayım memurlarının bilgileri teyit ettiği esnada fenalaşan Selma aynı günün gecesinde kendi yatağında ölür. Adeta bardaktan boşanırcasına yağan sağanakla başlayan ertesi sabahta bir yanda cenaze evine giden köylü kadınlar, öte yanda deniz kenarına koşturan köylü çocuklar görülür. Sağanak yağmur sayesinde elleriyle balık tuttukları için sevinç çığlığı atan çocuklarla; odasının kapısına beyaz çarşaf çekilen Selma'nın uğurlanması bir arada yaşanır. Diğer bir deyişle bir yanda yağmur damlalarıyla sırlıklam olan çocukların şen çığlıkları, diğer yanda yıkama tasından tahta yer döşemesine dökülen su damlalarına eşlik eden dua sesleri. Yaşamlarının henüz başında olanlar ile yaşamlarının sonuna yaklaşanların koşuşturmacasının paralelliğinde başlayan günde yağın yağmur hem ölünün ardından yağın rahmet damlaları hem de denizi taşıyıp kıyıya savurduğu balıkların sonudur. Seyirci, tuttukları balıkların canlarını yitirmesiyle sevince boğulanlar ile sırtında taşıdığı canı yitirmesiyle hüzne boğulanları aynı anda izler. Hayatın gerçekliğine dair işlenen bu paralel sahneler filmde seyirciyle paylaşılan ilk kayıplardır. Ayşe, ablası Selma'yı kaybetmiştir. Burada kayıp, sevilen birinin fiziki kaybına, gerçek bir yokluğa

işaret etmektedir. Yitirilenin artık geri gelmesi mümkün değildir. Kaybedilen için herhangi bir inkâr da söz konusu değildir. Ayşe, Selma'nın ölümünü sessiz bir şekilde kabullenerek yas hâline geçmiştir. Hatta Selma'nın ölmeden önceki gün eline alıp bitiremediği turuncu örgü yumağını alarak bitirmeye koyulur. Böylece gidenin yarım bıraktığı işi devralır.

Yokluğun kaybı, yaşanan kayıptan sonra önceki kayıpların gözden geçirilmesi, kendini ölenin/yitirilenin yerine koymak, kayba tanıklık ve kayba şahitlik etmesi için üçüncü bir kişi varlığı olmazsa olmazdır.

Akşam olduğunda Ayşe'nin evine gelen Mehmet, onu yukarıda, çatı katında bir sandığı karıştırırken bulur. Aradığı şeyi bulduğu anlaşılan Ayşe önündeki sandıktan eski elbiseleri çıkardığı esnada Mehmet yanına yaklaşır. Eski kıyafetlerin yanı sıra eskiye ait fotoğrafların da yer aldığı sandıktan çıkardığı fotoğrafların tozunu siler. Yıllardır üzerine perde çekilmiş adeta çatı katında bile en ücra köşeye gömülmüş sandığın içindekiler bilinçaltını temsil eder. Hatırlamaktan korktuğu bu anılar, geçmişinin dondurulmuş izleridir. O ana dek Ayşe'nin kendisine verilen kimliği kabullenmediğine veya Ayşe olarak yaşamaya dair herhangi bir isyan içinde olduğuna ilişkin en ufak bir emare görülmez.

Mehmet: Bunlar kim?

Ayşe/Eleni: Selma teyzen, anne, baba, kocası.

Ayşe'nin ağzından dökülen “anne”, “baba” kelimeleri onun bir anlamda ailesini kabullenme noktasındaki durumunu değerlendirebilmek açısından önem arz etmektedir. Öncesinde eve gelen nüfus sayım memurlarına anne-baba adı, doğduğu yer gibi özlük bilgilerini iletirken gayet net cevaplar verdiği görülen Ayşe, bu anda Selma'nın gidişinden sonra bir kopma yaşamıştır. İzleyicinin “neden anne-baba yerine annem-babam demedi?” sorusunu aklına getirdiği bu sahnede akla çünkü onlar anne, babadır fakat onun annesi, babası değildir yanıtı gelmektedir. Ardından Mehmet'in sorduğu bir diğer soruyla geçmişin, en ücra köşelerde bırakılanların bugün, yavaşça su yüzüne çıkmaya başladığı görülür. “Ha bu garip adamlar da kim?” Ayşe'nin bu soru

karşısındaki suskunluğu o güne dek kurduğu sahte gerçekliği ile Selma'dan sonra kalan son bağının da koptuğunu gösteren sahnedir.

Ayşe/Eleni: 50 yıl boyunca kimse kim olduğumu bilmedi. 50 yıl boyunca kendi dilimde tek kelime etmedim. Babam ölürken vasiyet etti. Sırrımızı tutmamızı istedi. Biz de kimseye söylemedik... Selma beni buraya getirdi, doğduğum evi aldık. Vicdanımın rahat edeceğini söyledi ama ben hep bu suçla yaşadım. Şimdi Selma da bıraktı gitti beni. Niko gitti. Benim de burada ölmekten başka bir isteğim yok. İhanetim yakamı hiç bırakmadı. Niko'nun pencerenin ardından bana son kez bakıp kayboluşunu beynime kazıdım.

Ayşe/Eleni: Hayatım boyunca bir çocukla gidemediğim için acı çektim. Şimdi bir çocuğu terk etmek zorunda olduğum için acı çekiyorum.

Filmdeki bu diyaloglarla Ayşe'nin melankolisinin nedenleri açığa çıkarılır. Melankolinin yeni başlamadığı, uzun yıllardır hüküm sürdüğü görülür. Kaybedilen ve kaybeden arasında çözüme kavuşmamış meseleler, kişinin yas tutmasını engelleyen dış koşullar, geçmişte çözümlenmemiş kayıplar ve ayrılıklara dayanamayan ruhsal bünye onun, yalnızca yasının önüne geçmekle kalmaz aynı zamanda bu durumun komplike bir hâline bürünmesine neden olur (Volkan ve Zintl, 2018: 49). Ayşe'nin kayıplar yaşadığı dönemde içinde bulunduğu durum, yas tutma işinin önüne geçilmesi nedeniyle komplike bir hâl almıştır. En nihayetinde ona verilen yeni hayat dolayısıyla kayıplarını bir kenara itmiş, melankolik ruh hâlinin ortaya çıkmasına imkân tanımıştır. Ancak bu hâl de kendi içinde bir bastırmaya maruz kalmış, tutum ve davranışlarına gözle görülür derecede yansıtılamamıştır. Bu nedenle dışarıdakiler tarafından ilişkilendirilmemiştir. Seçtiği yalnızlık yalnızca kabul edilir bir tercih olarak yorumlanmıştır. Çözüme kavuşamayan yas, zamanın tüm yaraları iyileştirme kabiliyetinin olmadığına da göstergesidir. Zira geçen onca yıl çözümlenmemiş yasın gücüne karşılık gelmeye yeterli değildir (Volkan ve Zintl, 2018: 94). Ayrıca Ayşe'nin yaşadığı melankoliyi daha da anlamlı hale getirebilmek için doğal veya insan eliyle gelen felaketlerden kurtulan kişilerin bilinç ya da bilinçdışında gerçekleşen suçlulukları ve yas işinde karşılaştıkları zorluklardan ötürü kaybedilenlerle

aralarındaki bağları gevşetmede hayli zorluk yaşadıkları *hayatta kalanın suçluluğu* durumunu da göz önünde bulundurmak gerekir (Volkan ve Zintl, 2018: 53).

Öylece kendiliğinden gelişmeyen yitirme ve yeniden yönlendirme; korku, öfke, keder gibi güçlü birçok duygunun birlikteliğiyle iç içe yaşanmaktadır ve sahip olunan bir şeyden direnmeden vazgeçmek mümkün değildir. Eskiden yeniye geçişte yaşanan tehlike ve yabancı olanın tehditkârlığı olmadan kabul etmenin mümkün olmadığı bu durumda yaşanacak kimlik krizlerinde en doğru çıkış yolu bilince veda etmekten geçer. Bu noktada yitirileni koruyan sadece melankolidir. Koruma sadece bellekte gerçekleşiyor olsa dahi yitirilen bu sayede yaşam boyu yitirilmez (Binkert, 1995: 11-12).

Kendi melankolisine neden olan kayıp ile kimi kaybettiğinin bilincinde olan kişi, bu kayıpla aslında neyi yitirmiş olduğunun farkında olmayabilir. Dolayısıyla melankolinin bilinçten çekilmiş bir obje kaybıyla ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Kaybedilen nesne, kişinin hayatında bir varlığa sahip olmadığından tek yol onu kendi benliğinin bir parçası haline getirmektir. Bu nedenle artık orada olmayanı içselleştirerek kendi içinde yeni bir gerçeklik inşa eder. Kaybedilen nesnenin egonun bir parçası haline getirilmesi dolayısıyla yönelen öfke ve nefret nedeniyle yas süreci sekteye uğrar. Kişi, yoğun bir şekilde kendini suçlar, kendinden nefret eder ve böylelikle öz saygısının yitimi gerçekleşir. Kayıp yaşayan bir nevi kaybın yerine geçmiş, onun kendi benliğindeki temsilinden kurtulmasını imkânsız hâle getirmiştir. Kaybın kendisi haline bürünen Ayşe'nin yaşadığı tam olarak budur. Kendine yönelik nefreti ve suçlamalarından sıyrılması olası değildir. Yitirilenler, hayatının bir parçası haline gelmiş, sevgi başka hiçbir yere aktarılmadan öylece kalmıştır. Ne bir aileye sahip olmuş ne de mutlu bir yaşam sürmüştür. Elde ettiği tek şey yalnızca hayatta kalmak olmuştur.

4.2.2.4. Ev Nerededir? Neresidir?

“Toplumdaki herhangi bir grup yasını tutamadığında ne olur? Savaş veya başka nedenlerden ötürü yaşanan ağır kayıplar, yasin iyileştirilmesinin önüne geçerse neler yaşanır?” üzerine düşünen Volkan ve Zintl, çözümlenemeyen bu türden kayıpların ve yas tutamamanın toplumsal ve politik süreçlerin bir parçası hâline geleceğini öne

sürmektedirler (Volkan ve Zintl, 2018: 138). Şüphesiz *Bulutları Beklerken* kendi içlerindeki belirsiz kayıpları nedeniyle onaylanmayan yaslarını tutamayanların hikâyesidir. Kimileri kayıplarını inkâr etmiş kimileri kabullenmiş kimileri yok sayıp diğerlerinin arasına karışmıştır. Ancak tüm bunların arasında bocalayanlar, yas tutmaktan mahrum kalanlar için durum hayli vahimdir. Ayşe/Eleni kayıplarının yasını tutamamış, yıllarca süren bir bilinmezliğe, arada kalmışlığa, suskunluğa, acıya, suçluluğa yönelmiştir. Yaslarını tutamadıklarını hafızasında bastırmış, bir nevi yok saymıştır. Ancak yitirilen gitmiş olsa dahi hafızadan sonsuza dek silinmesi, tamamen unutulması mümkün değildir. Çünkü her yitirilen aslında yaşamın o ana dek geldiği süre içerisinde çoktan bir anlam kazanmış, silinemeyecek bir yer edinmiştir.

Filmde asıl olarak kendi gerçekliğine ilişkin her şeyini kaybettiği görülen Ayşe'nin hikâyesinin anlatılmasının yanı sıra Ayşe üzerinden yaşanan zorunlu göç dramının insanlar üzerinde yarattığı travmalar da gözler önüne serilmektedir. Bu, yaşananların yasının tutulamadığı gibi gerçekleşen kayıpların kimseyle konuşulamayıp paylaşılamamasının yarattığı bir travmadır. Seyre başlar başlamaz bu travmatik görüntülerle karşılaşan seyirci kapanış sahnesinde yine aynı iki kardeşin görüntüsünü gördüğünde bunun yalnızca kayıplarının arasında kaybolan iki kardeşin hikâyesi olmadığını, onlar gibi daha nicelerinin hikâyelerine şahit olduğunun bilincindedir.

Nostos (eve dönüş) ve algos/algia (acı, eziyet, özlem) kelimelerinden türetilen nostalji (Boym, 2009; Cassin, 2018), artık var olmayan veya hiç var olmamış eve duyulan özlemi (Boym, 2009: 14), kökünden sökülmeyle duyulan hüznü tanımlamaktadır. İnsanın kimliğini korumasıyla ilişkili bir duygu olarak da ifade edilen nostaljide kimliği kuran evin kaybı şüphesiz zihinsel bir arayışa neden olur ve bu süreçte kişinin yaşamının değerini ve toplumsallığını inşa eden mekânın kaybı acıya neden olur. Acının dindirilmesi söz konusu olmadığında matem duygusunun hâkimiyetinde insanın dış dünyayla ilişkisini belirleyen melankoli kalıcı bir ruhsal duruma dönüşür ve böylelikle nostaljiyi besleyen bir durum olarak karşımıza çıkar (Kızılkaya, 2021: 445-446).

Filmde yalnızca Ayşe değil, Ayşe ile aynı kaderi paylaşan Tannasis de Muharrem ile olan konuşmasında nereye ait olduğunu bilememenin yarattığı bir boşluk, huzursuzluk içindedir. Uzun yıllardır sürgünde olan bu adam, kendine dair belki de adından sonra ilk bilmesi gereken şey olan evinin bile neresi olduğu hakkında bir fikre sahip değildir. *“Yunanistan’da hükümet kapıyı açmış, eve dönebileceğimizi söylüyor. Hangi eve? Bende kendi kendime dedim ki bari 59 yıl önce ilk kovulduğum eve bir uğrayıp da öyle gideyim.”* (Ustaoglu, 2004). Boym, yer, ev, vatan özleminin yanı sıra o mekânda geçirilen zaman ve geçmişe duyulan özlem şeklinde değiştiği nostaljiye kolektif hafızası olan bir cemaate duyulan dokunaklı hasret, parçalanmış bir dünyada sürekliliğe duyulan bir özlemi de eklemektedir (2009: 16, 76). Şüphesiz kişinin zorla evinden, yurdundan edilmesi onda bir travmaya neden olur ve kişi daima yeniden “evde” hissetmeyi arzular. Ancak yaşanan bu durumda sonradan Yunanistan’dan da ayrılan Tannasis için “ev nerededir, neresidir?” cevap vermek mümkün değildir. Zira diğerleri gibi travmayı bizzat tecrübe eden Tannasis’in yaşadığı aidiyetsizlik onun açıkça yaşadığı kayıplardan sonra sürüklenişini resmetmesi bakımından önemlidir.

Kızılkaya’ya göre sürgün duygusu aynı zamanda dünyada evde olmama hissini sürekli kılmakta melankoliyle birlikte derinleşen nostaljiye yol açmaktadır. Navaro’nun yıkıntıların mekânsallığına dair söylemlerinden yararlanan Kızılkaya, mekânların onu terk etmek zorunda kalanlar tarafından hafızada korunduğu, yaslarının tutulduğu ve sevgiyle bağırllarına basıldıklarını aktarır. Çevredekiler tarafından tekinsiz olarak görülen bu mekânlar, terk etmek zorunda kalanların bilinçdışında mutlaka izler bırakır (2021: 453). Tannasis’in köyde gezindiği sokaklar, mahalleler, doğduğu ev ve diğer evler Navaro ve Kızılkaya’nın bahsettiği şekilde artık birer yıkıntıdan ibarettirler. Dolayısıyla Tannasis için dönülecek, gidilecek bir yer olmadığı aşîkârdır.

Cassin, kökünden sökülenin geri dönme umudu kalmadığında sürgüne; geri dönme arzusu kalmadığında ise başka bir şekilde kök salan bir göçmene dönüştüğünden bahseder (2021: 456). Kişinin geri dönüşüne umut oluşturacak herhangi bir kimse ya da dîşsal varlığın söz konusu olmadığından herhangi bir yere, herhangi bir biçimde kök salması mümkün değildir. Dolayısıyla Tannasis için ilk

kovulduğu eve geri dönmesi bir şeyi değiştirmez. Zira yıkıntılar kalan son umudu da tüketir.

4.2.2.5. Travmatik Kayıp

Travmatik kaybı “anlamdan yoksun olan, ifade ettiği anlamla bağını yitirmiş olan” şeklinde tanımlayan Arslan’a göre travmaya özgü sahne artık yoktur, şekil değiştirmiştir. Varlığını ancak mecazla, çift anlamla, bir giz perdesiyle sürdürebilen travmanın (2010: 147) görselleştirilmesi Ustaoglu’nun bakış açısında da görünenin ardına sığınarak verilmiştir. Ortada travmatik kayıplar vardır, yaşanmıştır, gerçektir ve ciddi parçalanmalara neden olmuştur. Ancak seyirci yalnızca koca dağları kaplayan bembeyaz sisin ardından gelen sesler doğrultusunda bir anlamlandırma yapmaya çalışır.

Diğer yandan bu korkunç travmanın üzerinden 50 küsur yıl geçmiş olmasına rağmen hala değişmeyen şeyler olduğu gösterilir. Mehmet’in arkadaşı da babasını yitirmiştir. Küçük, savunmasız bir çocuğa karşı bile hala aynı acımasızlık vardır. Yitirdiği babasına karşı içinde bir gün geri döneceğine dair umut besler. Ancak en sonunda yaşama tutunabilmenin tek yolu olarak bir kayığa atlar ve denizin diğer ucuna, bilinmeze doğru yola koyulur. Çünkü orada kalamayacağı açıktır. Onlardan değildir, dışlanandır. Gerçekte nereye ait olduğunu, eline aldığı küreklerin onu götüreceği yerin evi olup olmadığını bilemeden Karadeniz’e açılır. Tek gerçek, kaybın sürekli tekerrürüdür. Yıllar önce kaybedenlerin yaşamlarının sonlarına dek üzerinde taşıdıkları yükler, yolun başında olanlar için de aynı şekilde tezahür etmektedir.

Özen Barkot, Butler’ın yas hiyerarşisinin, kaybın kolektif olarak paylaşılabılır olmamasının, asıl olarak makbul yurttaşlar ile ötekilerin kademelendirdiği bir hiyerarşiyi dışa vurduğu kamusal bir namevcut yaşamı ifade etmek için üretilmiş bir kavram olduğundan söz eder. Bu kavram namevcut kadar onun geçmişteki mevcudiyetinin de inkârını içeren bir anlayışa sahiptir. Burada inkârın olumsuzlanabilmesi için ötekinin hikâyesini, imgelerini ve anılarını görünür kılmak son derece önemlidir. Ötekinin başkalığı ve özgüllüğü korunarak onlar aracılığıyla “biz”e bakmak gerekir (2015: 85). Bu gereklilik soruların gerçek muhataplarını ortaya

çıkarmaya yöneliktir. En nihayetinde birinci ağızdan, kendi diliyle hikâyesini anlatan Ayşe üzerinden sorulan sorular seyirciyi ötekinin evi hakkında düşünmeye sevk eder.

Selma'nın kocası öldükten sonra doğup büyüdüğü topraklara geri dönmüş üstelik kendi evine yerleşmiş olan Ayşe her ne kadar geçmişine, aslına dönmüş olsa da buraya “kendi” olarak dönemeyişi ondaki yarığı daha da derinleştirmiştir. Selma'nın ölümünün öncesinde de sonrasında da tutunduğu tek şey komşu evin çocuğu Mehmet'tir. Mehmet, onun için bir nevi kaybettiği erkek kardeşi Niko'dur. Yıllar sonra evine geri döndüğünde bildiğinden, hatırladığından bambaşka bir manzarayla karşılaştığı açıktır. Tüm bu başkalık içinde en gerçek şey Ayşe'nin çocukken koparıldığı yerde çocukluğunu hatırlatan Mehmet'tir. Koruyamadığı ve asla sahip olamayacağı, çok öncesinde yitirdiği küçük çocuktur.

4.2.2.6. Melankolik Mizaç

Melankolik mizaca atfedilen bakış aslında seyircinin Ayşe ile ilk karşılaşmasında kendini göstermektedir. Ayşe'nin dalgın, boşluğa dönük bakışı melankoliğe özgüdür (Prigent, 1995: 127). Her ne kadar yitirdiklerini ve ona verilen yeni kimliğini kabullenmiş görünse de belleğinde dondurdukları onun melankoliklere özgü bakışları ve durağanlığı aracılığıyla izleyiciye aktarılmaktadır.



Resim 4. 6.: Ayşe'nin pencereden dışarı baktığı sahne

Selma'nın ölümüyle suskunluğa gömülmüş, kendini evine hapsetmiş deyim yerindeyse dünyadan ve diğerlerinden soyutlanmış olan Ayşe'nin melankolik ruh hâline dair ilk izler burada başlar. Ustaoglu, Ayşe'nin bu kendi içine kapanma, dünyayı

kapının dışında bırakma hâlini diğer karakterlerin diyalogları aracılığıyla da seyirciye iletir.

Köylü Kadın 1: Feride bu Ayşe'ye ne oldu? Ablası öldü öleli hiç bizimle konuşmuyor.

Komşu Feride: Konuşur, konuşur. Hele bir kırk geçsin.

Köylü Kadın 2: Feride Ayşe'ye ne oldu acaba? Hiç evden dışarı çıkmıyor.

Bu noktada suskunluğun köy halkı tarafından ablası Selma'nın kaybına ilişkin bir yas süreci, doğal bir tepki şeklinde yorumlandığı görülmektedir. Anadolu kültüründe yas sürecine ilişkin kesin bir tarih belirlemek mümkün değildir ancak yaygın kanı, yasin ölüm tarihinden sonra kırkıncı güne kadar sürdüğü, kırkıncı günde normal hayata dönüşün gerçekleşeceği, bu andan sonra yasin artık tamamlanacağı şeklindedir (Boratav, 1984: 202; Ersoy, 2002: 98).

Tüm köylü yaylaya çıkmak üzere toplandığında onlarla hareket ederek eşyalarını toplayan Ayşe'nin temiz, beyaz bir mendilin içine bir fotoğraf sakladığı görülür. Yaylaya göç başlar, yükseklere doğru çıkıldıkça sis artar. Yürüyüş sırasında bir an duraksayan Ayşe etraftan gelen seslere kulak kesilerek sislere, dağlara doğru dehşetle bakar. Yaylaya çıktıklarında da suskunluğu devam eden karakterin sisli dağları seyretmeyi, rüzgârın uğultusunu dinlemeyi sürdürdüğü görülür. Sisinden gelen rüzgâr uğultusuna Rumca bir şarkı söyleyen bir kadın sesinin eşlik ettiği duyulur. Kaybın travmasından uzaklaşmayı başaramadığı için neden olduğu acıya ısrarla bağlanmanın getirdiği melankolik ıstırapın onu düşürdüğü dehşet Ayşe'nin gözlerinden okunur.



Resim 4.7: Ayşe'nin yaylaya çıkarken sisli dağlara doğru dehşetle baktığı sahne

Ayşe'nin tıpkı köyde olduğu gibi kendini dış dünyadan soyutlayarak yayla evine kapanmasının melankolik bir tutum olduğu açıktır. Köksal, çevresindekileri mutlak reddini Ayşe olmanın da mutlak reddi şeklinde yorumlamaktadır. Zira yalnızca iletişim halinde olmayı kesmekle kalmayıp hayatta kalabilmek adına edindiği kimliğin ana taşıyıcılarından olan Türkçeyi de reddetmiştir. Ayrıca geçmişini hatırlayarak, yeniden yaşamaya başladığı zamanlar da bu tutumlarına paralel şekilde işlenmektedir (2016: 108). Karakter şimdiki zamanın içinden çıkıp geçmişte yaşamaya başlamıştır. Anılarını sisli dağların arasında seyre koyulan Ayşe'yi dünyaya döndürmek son derece zor görünmektedir. Yıllar önce inkâr ettiklerinin getirdiği vicdani yükün beraberinde ertelenen cezalar için artık herhangi bir kaçış söz konusu değildir. Yükün altında ezilmenin, cezaların çekilme vaktinin geldiğinin işaretidir.

Ayrıca Ayşe'nin yalnızca Mehmet'i dışlamamasının onun melankolisinde özel bir nedeni vardır. Mehmet onun için yıllar önce kaybettiği Niko'nun yerini almıştır. Niko'ya gösteremediği sevgiyi Mehmet'e yöneltmiş, yanında tutumadığı Niko yerine Mehmet'i sıkıca sarmıştır. Öyle ki Ayşe teyzenin evi Mehmet'in kaçış yeri, güvenli limanı, ikinci kucağı hâline gelmiştir.

Karakter	Kayıp Nesne	Karakterin Melankoliye Yönelik Eylemleri
Ayşe/Eleni	Anne, baba, kız kardeşin ölümü Erkek kardeş Niko'nun Mersin'den ayrılması Rum kimliği Selma'nın ölümü	Aile ve kimlik kaybının inkârı Selma'nın ölümünden sonra geçmişle yüzleşme Suskunluk, kendi içine dönme Vicedani yük ve suçluluğun açığa çıkması Çevreden ve dış dünyadan soyutlanma Kendini yalnızlık ve ölümü beklemek ile cezalandırma

Tablo 4. 6.: Ayşe/Eleni'nin melankolik hâli ve eylemleri

4.2.2.7. Melankolik Mizaca İlişkin Söylem ve Tutumlar

Selma'nın ölümünden sonra Ayşe'nin suskunluğu, durgunluğu, diğerleri ile arasına çektiği sınır melankolik mizacın göstergeleridir. Fakat bu durum artık diğerleri tarafından normal kabul edilecek zamanı geçmiş, anormal bir hâl almıştır. Ayşe'nin haline anlam veremeyen köylüler artık tepkilidir. Bu duruma bir neden ararlar ve en

nihayetinde bunun iyileştirilmesi gereken bir anormallik, delilik olduğuna kanaat getirirler.

Köylülerin melankolik mizaca ilişkin söylemleri şu şekildedir: “Kurşun dökseler bari.” “Ben sana demedim mi? Bir kurşun dökelim. Bu iyice delirmiş.” “Kız Allah mı cezalandırdı seni?” “Onca kurşun döktük şeytan mı girdi diye de gavur mu çıktı deli mi çıktı anlamadım gitti.” “Ömründe besmele çekmemiş birine kurşun ne kadar fayda olur?” (Ustaoglu, 2004).

Melankoli ve melankolik ile birlikte anılan, Türk kültüründe sekentir/sekentiz, toprak yıldız adları ile de bilinen Satürn (Kristeva, 2020: 16; Prigent, 2009: 31; Binkert, 1995: 120; Teber, 1997: 137; Burton, 2020: 67) kurşun dökme ile de ilişkilendirilmektedir. Belirli bir hastalığa yakalanan kişiyi tedavi etmek veya kişiyi kötü güçlerden korumak gibi amaçlarla dökülen kurşunun bu sayede kişiye şifa olduğuna dair inanış oldukça yaygındır (Polat, 2020: 13-14). Dolayısıyla sürekli sisli dağlara çıkan, kimseyle konuşmadığı için deli olduğu düşünülen Ayşe’nin içindeki kötülükleri çıkarmanın, deliliğini iyileştirmenin tek yolu kurşun dökmektir. Çünkü Ayşe’nin bir an önce “normal”e dönmesi, iyileşmesi gerekir. Bu bakış melankolinin bir hastalık, delilik olarak görüldüğü Ortaçağdan tanındıktır. O dönemde de melankolikler delilikle suçlanmış, iyileştirilmek üzere manastırlara kapatılmışlardır. Çünkü melankolik birey toplumun alışık olmadığı hâller içerisinde, normal olmayandır. Ya tedavi edilmeli, normale ulaştırılmalı ya da sakıncalı görüldüğü için toplumdan uzaklaştırılmalıdır.

İnaniş’a göre kurşun dökmenin bir insanı iyileştirememesinin imkânı yoktur. Şifa olarak görülen, kötülükleri, dertleri, hastalıkları yok eden kurşunun Ayşe’de işe yaramamasının tek nedeni sonradan öğrenilen kimliğine bağlanmaktadır. Ayşe, köylülerin deyiimiyle gavurdur ve kurşunun ömründe besmele çekmeyen birinde işe yaraması mümkün değildir. Suskunluğu, yalnız kalma isteği önce yas için gerekli olan kırk güne bağlanmış ve bu sürenin nihayete ermesi beklenmiştir. Ancak süre dolduğunda hala suskunluğuna devam eden, kendini önce eve sonra yaylaya hapseden Ayşe normal değildir, olsa olsa delirmiştir. Deliliği defedecek tek şeyin onda işe

yaramamasının nedeninin asıl kimliğine bağlanmasından ötürü artık “onlardan olmayan” Ayşe, iyileşmesi mümkün olmayan bir hastalık içindedir.

4.2.2.8. Bastırılanın Geri Dönüşü

Bastırmanın genel itibarıyla bir ikame oluşum yarattığı ve ardında mutlaka belirtiler bıraktığını ifade eden Freud’a göre aslında ikame oluşum yaratan ve belirtiler bırakan bastırmanın kendisi değil, bastırılanın geri dönüşüdür. Bastırma başarısız olduğunda düşünce ortadan kaldırılıp ikame edilir. Düşüncenin reddedildiği, duygunun bertaraf edildiği bastırmada ikame oluşumu olarak, vicdanlılık artar ve bir Ben değişimi gelişir. Bastırılan, kaybolan duyumsama; toplumsal kaygı, vicdan kaygısı ve suçlamalar şeklinde geri döner (Freud, 2014: 28-35). Bastırılan duygu, düşünce ve anılar öncesinde yaşanmış ya da yaşandığı halde algılanmamış süreçlerden oluşmaktadır. Bilinçaltında tutulan bu süreçlerin bilinç düzeyine yeniden çağrılabilirliği, yanında başka savunma mekanizmalarına da ihtiyaç duyulmasına neden olabilir. Bu açıdan bakıldığında başına gelen herhangi bir tehlike ile başa çıkamayan veya ondan kaçamayan kişi ikinci bir savunma mekanizması olarak yadsımaya da başvurabilir. Bu sayede tehlike yok sayılarak kişi kendini geçici bir koruma altına alır (Geçtan, 2017: 70).

Bu bağlamda öncesinde Ayşe’ye dair diğer karakterlerin diyalogları üzerinden fark edilen kendi içine dönme, kendini geri çekme hâlinin akabinde seyircinin tanıklığında gerçekleşen tepkiler, Ayşe’nin geçmişinin, bastırdıklarının geri geldiğinin birer ifadesidir. Onun kendini, diğerlerinden ayırması aslında geçmişle yüzleşmenin gerektirdiği bir tavidir. Kaybettiklerini anımsamıştır ve bu yüzleşme beraberinde suçluluk ve cezalandırma talepleriyle gelmiştir.

Sürekli yayladaki evinden çıkıp sislere doğru dalan ve sisler arasından gelen sesleri dinleyen Ayşe’nin orada ne gördüğüne ne duyduğuna, neyi anımsadığına ilişkin herhangi bir yanıt verilmeyen filmde Ayşe ile birlikte seslere kulak kesilen seyirci ilerleyen süreçte sisler arasında Rumca konuşan çocuk sesleri ile hayvanların zil seslerinin ağırlık kazandığı sahnelerle baş başa bırakılır. Ayşe’nin sis ve sesler eşliğinde kendini yer çekimine doğru bıraktığı sırada Mehmet tarafından sarılmasına

dek geçmişle ilgili çok az bilgiye sahip olan seyirci, ilk defa bu sahnede sessizliğini bozup Rumca bir şeyler söyleyen Ayşe'ye dair bir cevaba kavuşur.

Bu andan itibaren köylü kadınların daha da ilgisini çeken Ayşe'yi kurşunla iyileştirme girişimlerinden ve Ayşe'nin bunu reddetmesinden sonra belirgin bir farklılık çıkagelir. Zira öncesinde kendini dış dünyadan zaten soyutlayan Ayşe fiziki olarak diğerlerinden daha keskin bir biçimde ayrılır. Yaylada yapılan düğün seslerine aldırış etmeden küçük bir ateş yakar, ardından mendil içinde sakladığı fotoğrafı ateşin başına koyarak dua etmeye başlar. Bu sahnede Ayşe'nin biraz önceki öfkeli halinin aksine huzurlu olduğu görülür. Zira ateşin önünde dua etme, kurşun dökme eyleminin reddi niteliğindedir. Artık Ayşe'nin değil, Eleni'nin zamanıdır.

Ben, içgüdüsel uyarıyı bir şekilde engelleyerek bastırma süreci sayesinde tehlikeye karşı kendini savunmakla birlikte engellenene ilişkin nedenler, algılar ve tasarıları da unutturmuştur. Fakat sürecin burada bitmediği aşikârdır. Zira güdü üç farklı yol izler: Ya gücünü korumaya devam eder ya gücünü tekrar toparlar ya da yeni bir vesile ile yeniden dirilitilir. Çünkü istek yinelenmeye devam eder ve normal şekilde kullanılacak olan yol engellendiğinden fırsatını bulduğu ilk zayıflıkta kendisi için yeni bir yol açar. Bu ikame-tatmin Ben'in onayı olmadan belirti şeklinde gün yüzüne çıkar. Bu belirtiler bastırılmış olanın geri dönüşüne tekabül eder. Ancak burada belirti için önemli olan nokta geri dönenin, esas olay karşısında uğramış olduğu geniş çaplı bozuşumdur (Freud, 2014: 41-42). Eleni ve kayıpları onun kendine dönüşü için yeterli sebeplerdir. Hayatta kalabilmek uğruna kabullendikleri artık gün yüzündedir. Bizzat kayıpları yaşadığı mekânlardan birindedir.

Yüzleşmenin önünde hiçbir engel kalmadığından geri dönüş başlamış, Eleni daha fazla savaştırmamış, bastırılanların önündeki yol açılmıştır. Selma'nın ölümüyle birlikte hem fiziki hem de manevi anlamda yalnız kalan karakterin bir geri dönüş, geçmişle yüzleşme içine girdiği görülür. Çünkü o ana dek onu evlat edinen babasına verdikleri bir söz vardır ve söze sadık kalmışlardır. Fakat sözün diğer koruyucusu da yitirildikten sonra geçmişle hesaplaşmak adına bir engel kalmaz. Gerçekleşen fiziki ölüm, sonradan edinilen kimliğin son şahidinin ölümü, önceki ölümlere, kayıplara geri dönülmesinin yolunu açmıştır. Selma ölmeden önce yayla çıkışlarında böyle bir geri

dönüş yaşamamasının nedeni olarak yanında hala sonradan edindiği kimliğe şahit bir kişinin varlığı gösterilebilir. Ne zamanki Ayşe'nin gerçekliğine dair son tanık da yok olur, Eleni doğduğu, ailesiyle beraber yaşadığı evde yalnız kalır işte o zaman asıl gerçekliğini inkâra dair somut bir dayanak kalmaz.

Bireyin kabul etmek istemediği düşünce, hatıra ve arzuları bilinçten uzaklaştırıp bir nevi bilinç farkındalığından atması dolayısıyla istenmeyenlerin bilinçdışına itilmesini ifade eden bastırma (repression) (Schultz & Schultz, 2007: 728), o güne dek Ayşe'nin geçmişinin yükünü yok saymasını sağlamıştır. Ayrıca edindiği yeni aile, din, gelenek ve çevre gibi koşullar bu süreçte hem bastırmayı hem de geçmişten kopmayı pekiştiren unsurlardır. Freud'a göre bastırmanın bilinçli ve bilinçsiz ruhsal etkinliklerin keskin bir ayrımı yapılmadan gerçekleşebilmesi olası değildir. Bastırma ancak bilinçli olanın reddedilmesi ve uzakta tutulması ile mümkün hâle gelir (2014: 18). Bireysel ve devingen olan bu süreçte bastırmanın devamlılığı adına sürekli bir kuvvet harcanmalıdır. Bastırılmış olanın bilinçli olana doğru sürekli bir baskı uyguladığı düşünüldüğünde bu baskının dengelenmesi gerekir. Suskunluğunu Mehmet'in yaylaya yanına getirdiği Tannasis ile bozduğunda ilk defa ana dilinde konuşan Eleni için şimdi Ayşe tamamıyla geride bırakılmıştır.

Ayşe/Eleni: “Niko geri döndün, bak, Marika Sofia'yı taşıyor sırtında hala, Sofia'nın başı neden öyle? Bir öne bir arkaya sallanıyor, ölü mü yoksa anlamıyorum bir türlü. Prodromos'da koruyamaz artık onları. Dağlarda o çoktan vuruldu. Bak, Marika Sofia'yı bıraktı çoktan karlara. Hey gidi Niko, en zor olanı gecelerdi değil mi? Sanki herkes bütün gücünü gündüze saklıyordu. Sırf geceleri ölebilmek için. Neden yaptılar bunu, Niko? Söz vermişlerdi sadece birkaç gün yürüyecektik. Sonra geri dönecektik, sonra ne oldu? Mersin'e kadar ölülerimizi karlara gömerek yürüdük. Niko, ona kim olduğunu söyleyelim mi? Niko benim kardeşim. Ben Eleni Terzidis, Prodromos ve Marika Terzidis'in kızı. Babam Niko'yu bana emanet etti, ölmeden önce vasiyet etti, Niko'yu koru dedi.” (Ustaoglu, 2004).

Bu sahnede Ayşe/Eleni'nin daha önce Mehmet'e anlattığı karakoncolos hikâyesi, hikâyeyi anlattığı sırada Selma'nın ona yönelik huzursuz bakışları anlam

kazanır. Seyirci zihninde, filmin başlarında Mehmet ve Ayşe'nin karakoncolos sahnesine geri döner. Mehmet'in rüzgârın divan örtüsünü kaldırmasıyla birlikte Ayşe'ye yatağının altındaki karakoncoloslardan⁹ bahsetmesi üzerine Ayşe de kendi karakoncolos hikâyesini anlatarak aralarında ortak bir bağ kurmuştur.

Ayşe/Eleni: “Eskiden burada da karakoncolos vardı. Beddualıydı. Karakoncoloslar inlerinden kalkıp geceleri herkesin kulağına üflemeye başladılar. Karakoncoloslardan kaçan köylüler o dağ senin, bu dağ benim yürüdüler. Ama bir türlü karakoncolosların bedduasından kurtulamadılar. İçlerinde küçük bir kız vardı. Kızın bütün ailesini karakoncoloslar karlarda yitirmişti. Kızcağız karlarda yapayalnız kaldığı bir gün bir peri kızı geldi. Ona ısınması için bir ışık verdi. Sonra da dedi ki: Ben yokken kaybolmaman için sana bir göz daha veririm bir daha hiç kaybolmazsın. Ama bana yeni gözün için en doğru yeri göstermen lazım. Sence kayıp kız neresinde gözü olsun istemiş?” (Ustaoglu, 2004).

Ayşe/Eleni'nin ağzından dökülen her iki hikâye de aslında aynı hikâyedir. Göç sırasındaki zorlu koşullarda karların arasında günler süren o uzun yolculukta ailesini kaybetmiştir. Mersin'e ulaştıktan sonra hayatta kalan tek aile üyesi olan erkek kardeşi Niko'dan da ayrı düşen ve yalnız başına kalan Ayşe'nin kurtarıcısı Selma ve ailesi olmuştur. Onun uzun uzun izlediği, yıllar sonra Rumca konuştuğu, asıl kimliğinin bağlılıklarına döndüğü bu dağlar, göçün gerçekleştiği yerlerdir. Bu dağlar onun kimliğinin, kayıplarının mekânlarıdır.

⁹ Kış yarısının cini diye de adlandırılan Karakoncolos, ülkemizin farklı bölgelerindeki inanışlara göre zemherinin yani kışın en soğuk zamanı olan Ocak ayının ilk on iki gününde ortaya çıkan ve insanlara zarar verebilen bir yaratıktır. Kış günlerinde sokaklarda karşısına çıkan insanlara sorular soran bu yaratığa verilen her bir cevabın içinde kara kelimesi olmak zorundadır. Aksi halde elindeki kocaman tarakla karşısındakini öldürebilir. Bu nedenle kış günlerinde taraklar evde ortalık yerlerde bırakılmaz (Boratav'dan aktaran Duvarcı, 2005: 126). Kışın ormandan sahil köylerine fırtınayla veya denizden çıkarak geldiğine inanılır (Alay, 2018: 103). Başka bir aktarıma göre Karakoncoloz, Karakoncilo, Koncolos gibi farklı söyleyişlerin göze çarptığı bu yaratığın korkusundan insanlar evlerinin önüne yemek koyarak ondan sakınmaya çalışmaktadır. Çünkü eğer yemek bulamazsa evin küçük erkek çocuğunu yiyeyeceğine inanılır. Ayrıca Doğu Karadeniz'de mahalli takvimin yılbaşı olarak kabul edilen 13 Ocak/Kalandar gecesinde düzenlenen seyirlik oyunlar Karakoncilo olarak adlandırılır, Karakoncolosa da temel bir karakter olarak yer verilir (Şişmanoğlu Şimşek, 2018: 186-188). Bu oyunu iyilik ve kötülük karşıtlığı, insan ve doğaüstü varlıkların mücadelesi ile zaman ve koşulların gerçekliğinin bir temsili şeklinde nitelendirmek mümkündür (Alay, 2018: 1).

O güne dek tüm bu kayıpların inkârında Ayşe/Eleni'nin yaptığı tek şey yalnızca hayatta kalabilmek adına yeni bir kimlik, aile, isim edinmektir. Fakat kayıpların çoktan benliğinin bir parçası olması onu yaşamdan hayli uzaklaşmıştır. Başkalarının ona verdiği yeni ailenin mevcut sınırları içinde kalmış, kendi için bir aile kurmayı asla düşlememiş ne bir eş ne de anne olmamıştır. Zira melankoliye tek eş ancak kişinin kendi yalnızlığıdır (Freud, 1917).

4.2.2.9. Melankolik Halin Sonlandırılması

Tıpkı diğer Rumlar gibi zorla göç ettirilmiş yıllar sonra göç ettirildiği topraklara geçmişini yâd etmeye gelen Tannasis'in yolu Eleni ile kesiştikten sonra ona kaybettiği kardeşi Niko'yu bulması konusunda yardımcı olmuştur. Tannasis'in Yunanistan'dan gönderdiği mektupla Ayşe/Eleni'nin, kardeşi Niko'yu bulma umuduna tutunarak içinde bulunduğu melankolik hâlden bir arayış hâline geçtiği görülür. Zira adres eline geçer geçmez hiç düşünmeden Yunanistan'a doğru yola çıkar. Burası melankolik hâlin son bulduğu noktadır. Kendini çevresinden ve dünyadan adeta soyutlayan Ayşe/Eleni insanlarla konuşmaya başlar, bir arayışın, umudun peşine düşer ve kardeşini bulmak için çıktığı yolculuk aynı zamanda onun kendisini de keşfettiği içsel bir yolculuğa tekabül eder.

Melankoliden sıyrılan karakter için bu noktada önem arz eden şey ilk defa aslını saklama gereği duymuyor olmasıdır. Fakat yıllardır içselleştirdiği Ayşe ile o denli uyum içindedir ki Yunanistan'da Eleni olmak hususunda da eğretilikler göze çarpar. Öyle ki kendi inancının gerekliliklerini bile bir kilisede başında geleneksel başörtüsü ile ilk defa tecrübe edecektir. Asıl olması gereken yerde bile tam manasıyla oraya ait olamayışı, ona yaşatılanların içinde yarattığı koca boşluğu doldurmaya çalışırken yitirdiklerinin en çarpıcı yansımasıdır. Köksal, ancak “geçmişlerini susmak kaydıyla bir gelecek sahibi olabilen” kadınlardan bahsetmektedir (2016: 100). Ayşe ya da Eleni olmak arasında yaşanan bocalamanın gözler önüne serildiği bu sahnelerde çatışmaların asıl olanın, Eleni'nin bastırılması nedeniyle meydana geldiği görülmektedir. Yitirilen kendi benliğidir, kendi kimliğidir, ailesi, dili, dini, gelenekleri, inancıdır. Fakat yaşama dürtüsünün ağır basmasıyla tüm kayıpların inkâr edildiği, bastırıldığı onca yıldan sonra şimdi kaybı telafi etmek adına çıktığı yolda bir kimlik karmaşası yaşadığı da gözler

önünde serilir. Yine de umut, arayış ve en nihayetinde inkâr ettiği kaybın geri dönüşünde fiziki bir varlığa kavuşması onu, melankolik hâlden çıkaran yegâne şeydir. Zira melankolide varlığı namevcut olanı yaşatma çabasına girişilir.



Resim 4.8.: Ayşe ve ailesinin geçmiş yıllara ait fotoğrafı

Ayşe'nin kayıpları arasındaki en büyük yarası Niko'nun, artık namevcutluktan mevcudiyete kavuşması melankolik için onu yaşatmaya devam etme gerekliliğini ortadan kaldırır. Bu mevcudiyet, melankolik hâli sonlandırmakla birlikte benzer bir durumun Niko'da da gerçekleştiğini söylemek gerekir. Onu Yunanistan'da bulan ablasını inkâr eden Niko bu savını fotoğraflarla kanıtlamaya girişir. Ayşe'ye gösterdiği fotoğrafların hiçbirinde olmayışı ablasının mevcudiyetini onun için geçersiz kılar. Eleni yoktur, hayatının hiçbir yerinde değildir. Fakat Ayşe cebinden çıkardığı fotoğrafla namevcudiyetini gerçekliğe kavuşturur. Bu durumda Niko'nun yadsıması kırılır akabinde film ekrana gelen mübadele görüntüleri ile sonlanır.

4.2.3. Yolu Yok Çekeceksin: *Kader*

“Ben doğurdum seni..

içimdeki kaynaktan, acı sudan..

ben doğurdum seni, bir hayal için” (Keskin, 2020: 58).

4.2.3.1. Filmin Konusu

Babasına ait dükkânda çalışan Bekir halı sormak için dükkâna gelen Uğur’la karşılaşır. Bu karşılaşmada Uğur’a âşık olan Bekir ne kadar uğraşsa da onun peşine düşmekten kendini alıkoyamaz.

4.2.3.2. Zaman ve Mekân

Filmsel zaman hikâyeyle doğrusal şekilde işlenmektedir. Filmde geriye dönüşler veya ileri gidişler şeklinde zaman atlamaları yaşanmaz.

Bekir’in dükkânına halı sormaya gelen Uğur’a âşık olması
Uğur’un sevgilisi Zagor’un, Uğur’un annesinin sevgilisi Cevat’ı bıçaklayarak öldürmesi
Cevat’ın ölümünün ardından Zagor ve Uğur’un şehirden kaçması
Bekir’in başkasıyla evlenmesi
Ailesini bırakarak İzmir’de pavyonlarda çalışan Uğur’un yanına giden Bekir’in orada yaşamaya başlaması
Bekir’in pavyonda vurulduktan sonra ailesinin yanına geri dönmesi
Bekir’in ani bir kararla Kars’a Uğur’un yanına gitmesi

Tablo 4. 7.: Kader zaman çizelgesi

Mekân olarak gecekondlu mahalleleri, pavyonlar ve geçici mekânlar olarak kullanılan oteller göze çarpar. Ancak normal şartlarda kısa süreliğine kalınan bu geçici mekânlar, karakterler için kalıcı mekânlara dönüşmektedir. Kapalılık ve sıkıntının hâkim olduğu otellere kalabalık pavyonlar, kıraathaneler eşlik ederken; dış mekânlarda izbe sokaklar, gecekondlu mahalleleri ağırlıktadır.

4.2.3.3. Kayıp Nesne

Melankoliyi doğuran sebeplerin başına sevdavi mizacı diğer bir tabirle kara sevdayı koyan İbn-i Sina bunun yanı sıra aşırı kederin de melankoliye neden olabileceğinden bahseder. Sevdanın her türlü beyne etki ettiğinde melankoliye neden olmakla birlikte bu sebepler ağırlıklı olarak kalpten ortaya çıkar (İbn-i Sina, 2007: 26-27).

Dükkânda karşılaştıkları ilk andan itibaren Uğur'a âşık olan Bekir için bu aşk aslında daha ilk andan imkânsızdır. Uğur'un dükkânda unuttuğu fotoğraflardan da gördüğü üzere o, Zagor'a âşıktır. Ancak gördüğü ilk anda deyim yerindeyse ona vurulan Bekir kendisine bir aşk nesne seçmiş, libidosu bu özel kişiye bağlanmıştır. Sonrasında ise bu nesne ile olan ilişki, sevilen kişiden kaynaklanan bir hayal kırıklığı nedeniyle sarsılmıştır. Çünkü Uğur'un aşk nesnesi Zagor'dur ve hapiste de olsa ondan vazgeçmeye niyeti yoktur. Dolayısıyla Bekir'in Uğur'la bir ilişkiye başlama ihtimali aslında daha ilk anda ortadan kalkmıştır. Normal şartlarda, libidonun bu nesneden geri çekilip başka yere kayması gerekirdi. Fakat melankolide libido başka nesneye kaymaz ve Ben'e geri çekilerek kaybedilen nesne ile Ben'in özdeşim kurmasına yardımcı olur. Yani nesne kaybı bir Ben kaybına, dolayısıyla Ben ile sevilen kişi arasındaki çatışma da bir Ben eleştirisine döner ve özdeşleşme sonucu değişen Ben'de bir yarığa neden olur (Freud, 1917: 249). Hiç sahip olamayacağı bir aşk nesnesinin kayıp nesneyi oluşturduğu bu melankolik halde ulaşamaz ve ulaşamayacak olanın yerini koruduğu görülmektedir.

Gerçekten kaybedilen bir şeyin varlığının söz konusu olduğu yastan farklı olarak melankolide muğlak olan iki durum vardır: kaybedilen nesnenin ne olduğu ve gerçekte yaşanan bir kaybın olup olmadığı. Freud yine de neyin kaybedildiği bilinmese dahi bir kaybın gerçekliğinin kabul edilmesi gerektiğinin gerekliliği üzerinde durmaktadır (Freud, 1917). Öte yandan Agamben melankolinin elde edilemeyen bir nesnenin kayıpmış gibi gösterilmesine dair hayali bir kapasite olma durumundan söz eder. Hiçbir şey kaybetmemiş olmasına rağmen sanki bir kayıp gerçekleşmiş gibi davranmasının nedeni libidonun aslında hiçbir zaman sahip olun(a)mamış olanın kaybedilmesinin namümkünlüğünü yok sayarak, hiç var olmadığı için sahip de olunamayacak olan nesnenin kayıpmış olarak mal edildiği bir simülasyonu sahnelemesidir. Kaybedilenin fantazmagorik gerçekliğini sunan melankolide yalnızca zihinde kalması gereken şeyi sevgi dolu bir kucaklaşma nesnesine dönüştürme isteği hat safhadadır. Yas durumunda gerçek bir kaybın söz konusu olmasından ötürü yaşan(a)mayacak olan melankoli sayesinde kendisine var olabileceği bir yer bulur. Bu sayede egoyla olan ilişkisinde ne bir başka şeyle rekabetin ne de bir kayıp tehdidinin

söz konusu olmadığı bir sahne kurgulanmakta; gerçekte olmayanın, var olduğuna dair inancın inadı hüküm sürmektedir (Agamben, 2007: 259-260).

Göle'nin tabiriyle aşk melankolisi içindeki kişi için sevilen, gerçek varlığından ziyade yaşanan veya yaşanmayan bir iç tasarımın ürünüdür. Çünkü kişi dışarıdan yalıtıldığı iç dünyasında sevileni içeri çekerek yeniden yaratmıştır. İçinde bulunduğu gerçek zaman ve mekândan uzaklaşmış, duyularından yoksun hale gelmiş böylelikle aşk nesnesini ulaşamaz bir noktaya yerleştirmiştir. Sevilenin imgesini içine yerleştirerek ulaşılmaza yerleştiren melankolik, onu her anlamda bir yüceltme işine girişmiştir. Dolayısıyla ulaşamaz ve yüceltilmiş olan karşısında girdiği çıkmaz onu daha da içine alarak var olan tutkusunu daha da güçlendirmiş kaçınılmaz olarak onu bir girdaba sürüklemiştir. Kendi iç dünyasında kendisi ve sevilenin imgesiyle baş başa kalan melankolik sevilene karşı takıntılı bir bağlılık ve onun eksikliğinden duyulan yoğun bir huzursuzluk yaşamaktadır. Kendi yarattığı kurguyu sevilene yansıtma durumu ise aslında onun iç sönüklüğünün bir parçasıdır fakat zaten melankolik bundan bihaberdir (Göle, 2007: 168).

Lacan'ın "Ben onların eksikliğiydim" denilen kişilerin yasının tutulduğunu iddia etmesi Öteki için ne olduğu sorusunu öne çıkarmaktadır. Birinin eksikliği olmak, ondaki eksiklik duygularının tatmin edildiği diğer bir deyişle eksikliği giderenin sevildiği anlamına gelmektedir. Çünkü kişi kendinde olmayan şeylere sahip olduğunu düşündüğü kişileri sevmeye meyillidir. Öteki'ndeki hayali nesnenin yasının tutulduğu bu durumda başkalarının eksikliği olma gerçeğini itiraf edememenin bir sonucu olarak nefret duygusu yaşanabilir (Leader, 2018: 150). Bu açıdan bakıldığında Zagor, Uğur ve Bekir'den oluşan aşk üçgenindeki üçüncü kişiyi temsil eden Bekir birbirlerine fiziki anlamda kavuşamayan âşıklar arasındaki eksikliği tamamlama rolünü üstlenmektedir. Bu rol onun için hem kendini gerçekleştirmenin, varlığını sürdürmenin bir yolu hem de içinde bulunduğu durumdan ötürü kendinden nefret etme halinin temsili olarak düşünülebilir. Ancak gelip gitmelerin, intihar girişimlerinin, akıl hastanesinde tedavi görmenin, reddedilmenin neticesinde geldiği nokta yine aynı kapının eşiğidir.

Film itibarıyla diğer bir melankolik karakter Uğur'dur. Zira Uğur da tıpkı Bekir gibi kendini Zagor için feda etmektedir. Melankoliden ziyade kara sevda tabirinin

ağırlık kazandığı kültürümüzde çokça kara sevdaya düşenler konu alınmaktadır. Varlıklarını sevilene bağlayan ve onun dışında bir hayatı anlamsız ve boş gören âşıklar için yaşam sadece sevilenin varlığı üzerine kuruludur. Onun yokluğunda ise yaşama sevinci veya yaşama dair başka bir amaç söz konusu değildir. Bu nedenle dış dünyaya ilgisizlik, insanlardan kaçma, kendi içine dönme, acılı ruhsal huzursuzluk, mutsuzluk, kendini suçlama gibi haller hâkimdir (Teber, 1997: 180). Zagor’la bir gün kavuşacak olma ihtimalini yaşam amacı haline getiren Uğur bu hedef uğruna sürekli cezaevinde çıkardığı husumetler nedeniyle yeri değiştirilen Zagor’un peşinden şehir şehir dolaşmaktadır. Bu yüzden ailesinin içinde bulunduğu kötü koşulları gözetmez. Kendine yeni bir hayat kurmayı denerken bile evleneceği kişiye Zagor’un varlığını şart koşar. Bu nedenle söz konusu girişimin tam manasıyla yeni bir hayat kurma denemesi olduğundan söz etmek mümkün değildir. Tüm varlığını Zagor üzerinden kuran ve tabiri caizse onun için “kötü kadın” olmaktan geri durmayan, Zagorsuz bir yaşamı kabul etmeyen karakter için kayıp, sahip olduğu ancak sonrasında fiziki olarak ayrı düştüğü kara sevdadır.

4.2.3.4. Melankolik Mizaç

Bekir melankolik mizaca dair ilk göstergeleri Uğur’u takip edip onun Zagor’la köprü altında buluştuğunu gördükten sonra sergiler. Yataktan çıkmaz, her akşam birlikte dışarı çıktığı arkadaşlarının yanına gitmez, ailesiyle konuşmaz. Yalnızca boş ve dalgın bakışlarla yatakta uzanır. Halsizdir, enerjisi çekilmiştir. Melankolideki uykusuzluk durumlarının hâkimiyeti uyuyabilmek için gerekli olan geri çekilme kateksislerinin gerçekleşmesini de imkânsız hale getirmiştir (Freud, 2020: 69). Bunun yanı sıra tahayyül gücü yüksek olan melankoliklerin, uzun süren düşüncelere dalmalarından ötürü gerçekte olanları saptırma, abartma ve neticesinde düşüncelerinden gerçek hayata yansıyan gerçek etkiler yaratmaya başladıkları görülmektedir. Tahayyülde yaratılanlar hislerin merkezi olan kalbe iletilir. Bu noktada kalp bunu sürdürmenin veya ona engel olmanın yollarını arar. Kuvvetli duygular için bir araç işlevi gören tahayyül, onların ciddi etkiler yaratmasında etkindir. Bu bağlamda hayal edilenin şiddetlendiği veya yatıştığı oranda suyuklar da onlarla paralel şekilde eğilim gösterir ve zihindeki bu karmaşa derinden etkilenir (Burton, 2020: 155, 164). Başkasına âşık olduğunu fotoğraflardan anlamasına rağmen onu sevmekten kendini

alı koyamayan Bekir, ikisini bir arada gördükten sonra hayal dünyasında yarattıklarına dair bir yıkım yaşamıştır. Uğur'un Zagor'la bir araya gelmesi, kendisinin yaşama ihtimali olan aşkın önündeki en büyük engelin gözlerinin önüne serildiği, yarattığı gerçekliğin dışındaki asıl gerçekliğin karşısına dikildiği andır.



Resim 4.9.: Uğur ve Zagor'u bir arada gören Bekir'in eve döndükten sonraki hali

Göle, âşık olanın aslında sevileni düşlerken onun gerçekte olan haline ithaf ettiği imgelerden ayrılmadığından bahsetmektedir. Bu nedenle aşk nesnesi, aşk öznesinin ona yansıttığı halleri yüklenmektedir. Ben için aynada Öteki'nin yansımasına karışmaktan başka bir yolun olmadığı bu halde sevilen, ona yüklenen imgelerden arındırılırsa daha yalın bir imgeye dönüşecektir (Göle, 2007: 169). Bu haliyle cezbediciliğini kaybedecek, aşk nesnesi yüceltildiği yerden düşecektir. Onu herhangi biri olmaktan ayıran bu imgeler, melankolik için ona bağlı kalmanın nedenlerini oluşturmaktadır. Uğur'un yüceliği, biricikliği onsuz bir hayatın mümkün olmayışını açıklamaktadır. Bekir yücenin karşısında hiç konumundadır. Bu nedenle yalnızca yetersiz hissetmekle kalmaz, yetersiz olduğuna dair bir kesinlik içine girer. Melankoliğin her şeyden ötürü kendini suçlayan bu tavrı Freud'a göre melankoliyi diğer depresif durumlardan ayıran tanımlayıcı özelliklerdendir (Leader, 2018: 37-38).



Resim 4.10.: İzmir’de Uğur’un yanında yaşamaya başlayan Bekir’in yalnız kaldığı zamanlardaki hallerini temsil eden bir sahne

Kendisi ile nesne arasındaki sınırın giderek bulanıklaştığı ve bu nedenle yaşamın sadece kendi hayallerinin dışında bir gölgeden ibaret hale geldiği melankolik için (Han, Eros'un İstirabı, 2019: 10) hayallerine diğer bir deyişle kendi gerçekliğine odaklanması ve yaşamını onun üzerinden kurması gerçek yaşam ve gerçek yaşamdaki “diğerleri”nin hiçbir anlam ifade etmemesi demektir. Dolayısıyla varlıkları Uğur ve Bekir için gerçek bir varlığa tekabül etmeyen, bir anlam ifade etmeyen eş, çocuk, aile ve arkadaşlar, uğruna sürüklenen aşk nesnesinin karşısında yenilir. Bekir’in tüm ailesini Uğur’un aşkı uğrunda yok saydığı gibi Uğur da Zagor uğruna annesini, yatalak babasını, sürekli tacize uğrayan erkek kardeşini yok saymaktadır.

Otorite ve süper ego karşısında duyulan korku aynı zamanda suçluluğun kaynaklarından. Ancak ilki içgüdüsel dürtülerin tatmininden vazgeçmek zorunda bırakırken; ikincisi yasak arzuların inatçılığının süper ego’dan gizlenmesinin imkânsızlığından dolayı kişiyi bir cezalandırmaya itmektedir. Vazgeçme, dış otorite korkusunun sonucudur ve sevgiyi kaybetmemek için tatminlerden vazgeçilir ancak süper ego karşısında duyulan korkuda vazgeçmek yeterli olmaz. Bunun nedeni süper egodan saklı kalmayan arzusun hala varlığını sürdürüyor olmasıdır. Dürtülerden vazgeçme tümüyle özgürleştirici hiçbir eylemde bulunmadığı gibi kaçınma, sevgiyi koruma güvencesi tarafından da ödüllendirilmez. Dolayısıyla tehditkâr dışsal mutluluk yerini sürekli bir içsel mutsuzluğa, suçluluk duygusundan kaynaklanan bir gerilime bırakır (Freud, 2019: 72). Bu durum Bekir’in Uğur’un peşinden İzmir’e gitmesinin ardından yaşadığı içsel çatışmayı açıklar niteliktedir. Sevgi yitimi tehdidi karşısında

önceden ihmal ettiği süper egoya yeniden teslim olan birey (Freud, 2019: 71), aşk nesnesine yönelik tüm isteklerini göz ardı etse dahi ondan kaçmada yeterince başarılı olamaz. Ayrıca Burton, melankoliklerin kendilerine en çok zarar verenleri sevdiklerini ve onlar tarafından zarar görmeye istekli olduklarını ileri sürmektedir (Burton, 2020: 232). Bu bağlamda Uğur'a karşı ikircikli haller içinde olan Bekir'in sırf onun yanında olmak adına göze aldıkları anlam kazanmaktadır. Geçmiş deneyimler ve bilinçdışı fanteziler şimdinin üzerinde dinamik bir etkide bulunur ve aynı zamanda geleceğe dair beklentileri yönlendirerek geleceğe şekil verirler (Loewald'dan aktaran Terbaş, 2015: 3). Bekir'in, Uğur'un şart koştuğu her hale, duruma sorgusuz sualsiz bir biçimde riayet etmeye çalışsa dahi kendine hâkim olamadığı ve fiziki olarak şiddete başvurduğu sahneler de yer almaktadır. Bilinçdışında yarattığı aşk nesnesinin onu tabii tuttuğu tüm kurallara riayet etmenin neticesinde ötekine yönelik bir suçlama içine girilmesi herhangi bir değişikliğe yol açmazken; melankolide ötekine yönelik tüm suçlamalar sevilen ve nefret edilen nesneyle özdeşleşmenin sonucunda yine kişinin kendisine döner. Sevilene karşı duyulan pozitif duygular negatifle yer değiştirdiğinde melankolik bu ikircikli halleri birbirinden ayırmakta güçlük çeker.

Melankoliyi insan varlığına karşı gerçek bir tehdit olarak gören Demiralp, bu durumu açıklarken melankoliğin eylemlerinin kendini yaşamdan eksiltmek üzerine kurulu olduğunu ifade eder (Demiralp, 2007: 182). Nesnesi dışındaki dünyayı yok sayma eğilimi içinde olan melankolik, onu kaybetmemek, ondan ayrılmamak adına her yolu ve tutumu gerçekleştirebilir. Artık kendine ait bir hayat yoktur, hayatı bir başkasının varlığı üzerine kuruludur. Sırılsıklam âşık olma ve intihar gibi karşıt durumlarda ego, birbirinden tamamen farklı durumlarda olmasına rağmen nesneye yenik düşmekten kaçamaz (Freud, 2020: 68). Melankolik öznenin dürtüsel bir şekilde ölümü arzulayıp eyleme geçişini Başka'dan bir yanıt beklememe üzerine kuran Lacan'a göre bu durumda özne, Başka'dan bir yanıt almaktan ziyade kendi içinde yaşadığı jouissance'ın onu ölüme götürüşüne teslim olmuştur. Bunun sonucunda kayıp nesne ile narsisistik bir özdeşleşme yaşamaya başlayan melankolik özne, kaybolan nesnesi ile olan özdeşleşmesini sürdüren bir konumda durarak gerçekliğe herhangi bir yer bırakmamaktadır (Salecl'den aktaran Özkan ve Baltacı, 2020: 330). Aşk

nesnesinin kaybından kendini bu yolla koruyan Bekir, Uğur'un kaybından ziyade ölüm sayesinde onunla sonsuz bir aradalık yolunda defalarca intihara teşebbüs eder.

Kristeva, intihar eğilimi olarak nesneye geri dönen bir karşı saldırganlıktan bahseder. Nesneyi seven melankolik kişi, daha da çok ona karşı nefret besler. Ancak aynı zamanda onu sevdiği için kaybetmemek adına kendi içine yerleştirir; fakat ona olan nefreti dolayısıyla kendi içindeki bu öteki, kötü bir benlik olarak yer eder. Dolayısıyla kendini de kötü addeden melankolik için tek yol kendini öldürmekten geçer (2020: 19-20). Zira nesnenin içselleştirilmesi yoluyla intihar etme, ötekini katletmenin bir yoludur. Uğur'un kendisini yeniden reddetmesi üzerine otel koridorunda bileklerini keserek intihara kalkışan Bekir için Uğur'un varlığı kendi yaşamına eş değer olduğundan onsuz yaşamak mümkün değildir. Zira melankolik için aşk nesnesinin olmadığı bir hayat kabul edilemez. Egosu nesneye özdeşleşen melankolik, Demiralp'in ifadesiyle kendini yaşamdan eksiltmek üzere kurduğu bu melankolide gerçekliği yok sayarak, gün be gün eksilerek sonunda yokluğa doğru yol almaktadır (Demiralp, 2007: 182). Dolayısıyla Bekir adeta taparcasına peşine düştüğü Uğur'a erişebilmek adına harcadığı her saniyede kendini eksiltir. Ancak bu yok oluş melankolik için var oluşla aynı düzlemde ilerlemektedir. Diğer yandan sevilen kişi yanında olsa ve açıkça sevene bağlılığını ilan etmiş olsa dahi bir gün aniden yitirileceği düşüncesi de kişinin yıkımına neden olabilir (Leader, 2018: 132).

Göle, melankoliğin hissettiği hastalıklı tutkunun, vücut sıvılarındaki dengeyi bozarak onu fiziksel anlamda da bir soruna sürükleyeceğinden söz eder. Özünde melankolik olmayan aşk, âşık olanın bakışını, duyusunu, duygusunu şenlendirirken; sevme ve arzunun ölçüsü kaçırılıp duygular bastırılamadığında melankolik bir hal içine giren kişilerde (Göle, 2007: 166) ruhi çöküntünün yanı sıra belirgin şekilde görülen bedeni çöküntü de beraberinde gelir. Her iki karakterde de bu durum, film başlangıcındaki canlılığın yerini film sonunda cansız ve soluk bedenlerin almasıyla görselleştirilir.

Karakter	Kayıp Nesne	Karakterin Melankoliye Yönelik Eylemleri
Bekir	Kara sevda (sahip olmanın imkânsız olduğu aşk nesnesi)	Uğur ve Zagor'u köprü altında gördüğü günün akşamında odasına çekilip yatakta donuk bakışlarla yatmak, arkadaşları ve ailesinden uzaklaşmak, hastalıklı hissetmek, yaşama dair isteksizlik Sosyal hayattan uzaklaşmak Anne, baba, çocuk, eş ve arkadaşlardan oluşan yakın çevreye karşı ilgisizlik Uğur'un peşinde şehir şehir dolaşırken hayatında geri kalan diğer her şeyi reddetmek Uğur'a karşı sevgi ve nefretten oluşan ikircikli duygular Uğur ile bir birlikteliği olmayacağını bilmesine rağmen ısrarlı niyet Yaşamının tek amacının Uğur ile aynı şehirde yaşamak olması Onunla aynı şehirde kalabilmek uğruna intihara teşebbüs
Uğur	Kara sevda (aşk nesnesi olarak seçtiği kişiden fiziki olarak ayrı düşmesi)	Ailesine karşı ilgisizlik Sosyal hayatın yokluğu Zagor ve Bekir dışında herhangi bir kimseyle iletişim halinde olmaması Yaşama dair isteksizlik Zagor ile aynı şehirde olmayı yaşamının amacı olarak görmesi

Tablo 4. 8.: Bekir ve Uğur'un melankolik hâlleri ve eylemleri

4.2.3.5. Kaybın İnkârı

Ego, âşık olduğunda obje ile arasındaki sınırı şeffaflaştırarak “ben” ve “sen”in bir olduğunu iddia eder ve aksini yadsıyarak kendini bunun gerçekliğine inandırır (Freud, 2019: 7). Kişiyi kendinden geçiren bir mutluluğa ulaştıran bu sevgi biçiminde o mutluluğun peşinden koşmayı istemek olağan kabul edilir. Freud’a göre âşık olunan zaman kadar acı çekmeye karşı bu denli savunmasız kalınan başka bir an yoktur. Kişinin âşık olduğu kişiyi ve ona duyulan sevgiyi kaybettiği zaman yaşadığı mutsuzluk aynı oranda tıpkı öncesinde yaşadığı mutluluk kadar yoğun ve yakıcıdır (Freud, 2020: 24). Diğer yandan zaten ele geçirilemeyecek olan, elde edilemez olan ideal olarak görüldüğünden aslında kaybedilmesi de mümkün değildir. Melankoli sayesinde var olmayan, fantezide canlandırılarak kişinin yaşamına yaklaştırılır. Bu canlandırmalarla aslında olmayan şimdiye mal edilerek korunmakta bu sayede melankoliğin yaraları

iyileştirilmektedir. Olmayanı fantezide var ederek varlığa bürünen melankolik imgelem bu sayede tamamlanır (Binkert, 1995: 12, 146, 153).

Mutluluğu içgüdülerin tatmini olarak gören Freud, dış dünyada ihtiyaçlarından yoksun bırakılan bireyin acı çekeceğini dolayısıyla mutluluğu kendi içinde aramaya yöneleceğini ifade eder. Bunun neticesinde mutlu olabilmek adına acıların kaynağı olarak görülen gerçeklikle bağlantısını koparan birey, hayal gücünün ürünü olan yanılsamalar aracılığıyla elde etmesi zor olan arzularını tatmin etmeye çalışacaktır (Freud, 2019: 20-22). Zira bireyin ruhsal dünyasında bir kere var olmuş olanın bir daha kaybolması mümkün değildir. Çünkü birey, onun varlığını sürdürmesinin bir yolunu mutlaka bulmakta ve yeterli bir geriye gitme ile onu yeniden ortaya çıkarabilmektedir (Freud, 2019: 10).

Kaybedilenle tam anlamıyla bir özdeşleşme yaşayan melankolik için gerçek anlamda bir kaybın gerçekleşmesine dair bir zorunluluğun bulunmadığına dikkat çekmek gerekir. Kaybedilen kişi, melankoliğin sevdiği biri hatta sevmiş olması gereken biri olabilir. Veya kayıp bir hayal kırıklığından doğabilir. Önemli olan kayıp gerçekleştiğinde kişinin imgesinin melankoliğin egosuna transfer olmasıdır. Nesnenin gölgesinin egonun üzerine düşmesi sonucu melankolik öznenin tüm acısı ve acımasızlığının biricik muhatabı artık kendisinden başkası değildir (Leader, 2018: 38). Dolayısıyla karşılaşmanın ilk dakikalarından sonra Zagor ve Uğur'un fotoğrafları ile yüzleşmek zorunda kalan Bekir'in Uğur'la bir ilişki yaşama isteğinin akabinde gelen hayal kırıklığını yadsıması mümkündür.

Uğur'a karşı bir aşk beslediği görülen Bekir için bu aşkın muhtemelliği dakikalarla sınırlı kalmasına rağmen yine de onda kaybın inkârı gözle görülür derecededir. Burada nesne ile olan ikircikli çatışmasının aslında nesneyi kaybetme tehdidi içeren tecrübelerden doğup geliştiği görülmektedir. Nesne uğruna girişilen bu çatışmalar şeylerin anılarına dair izlerin bulunduğu bilinçaltında gerçekleşirken aynı zamanda nesne ile bağlantılı olan travmatik tecrübeler veya baskılanmış olan başka şeyler de harekete geçebilir (Freud, 2020: 76-77). Nesne uğruna mücadeleye girişilen melankolide libidoyu kendinden ayırmak ve libidonun konumunu tehditlerden korumak adına savaşılan aşk ve nefretin bir aradalığı yalnızca bilinçdışının yasalarında

mümkün olanın uzlaşısına dayanan bir hükme işaret etmektedir (Agamben, 2007: 260). Birbirine karşıt sevgi ve nefret duygularının ikircikliğini güçlendiren incinme, haksızlığa uğrama ve hayal kırıklığının söz konusu olduğu bu yaşantısal ve yapısal kökenli ikircikli çatışmayı göz ardı etmemek gerekir. Çünkü nesne yitirildiği halde sevgisinden vazgeçmeyip narsistik bir özdeşime sığınan birey, nesneye karşı güçlü bir nefret duygusu geliştirir ve bu nedenle aslında nesneyle ilgili olan, fakat kurulan bağ nedeniyle kişinin kendisine yönelen kötücül eğilimlerden bir doyum da yaşanır (Freud, 1917: 251-252). Dolayısıyla kendilerini kontrol eden kötücül bir tutkunun peşinde hayatlarını sürdürebilirler. Çünkü bu noktada asıl olan egoya kaçıp sığınarak yok olmaktan kurtarılan aşkın yaşatılmasıdır.

Şey'den yoksun bırakıldığının bilincinde olmasına rağmen kendisini yine de şey ile hapseden (Kristeva, 2020: 23) melankoliğin yaşadığı özdeşleşme bünyesine komple sirayet ettiğinden benliğin kaybedilenle yaşadığı özdeşleşme neticesinde tamamen yutulması dolayısıyla melankoli nefret edilen, affedilemeyen sevgi nesnesinin özdeşleştiği egonun yıkımına da neden olur (Leader, 2018: 49).

Sevme halleri özellikle özlem ve yoksunluk içeriyorsa özsaygıda yüksek ihtimalle azalma yaşanır. Aksi yönde sevilme halinde kişinin sevgisine karşılık bulması ve sevilen objeye sahip olması özsaygıyı artıran bir durum olarak karşımıza çıkar. Libido bastırıldığı sürece ise erotik kateksis egoda ciddi bir tükenişe sebep olacak, aşkın tatmini imkânsızlaşacaktır. Bu durumda egonun yeniden eski haline dönebilmesi yalnızca libidonun objelerinden çekilmesi ile mümkündür (Freud, 2020: 46).

Libidonun gerçek olmayan nesnelere yönelmesi diğer bir deyişle içe dönme (Freud, 2020: 25) neticesinde dışsal dünyadan geri çekilen libidonun egoya yöneltmesi narsisizm denilen bir tutuma neden olur. Acı ve huzursuzluk nedeniyle ıstırap çeken birey, dış dünyada acısıyla ilgili olmayan her şeye karşı ilgisini kaybederken, sevgi objelerine yönelik libidinal ilgisini de yitirmektedir. Acı çektiği müddetçe sevmeyi bırakan birey, libidinal kateksislerini egosuna geri çekme eğilimindedir. Ancak acıdan kurtulduğunda/iyileştiğinde bunları tekrar dışarıya yöneltmektedir (Freud, 2020: 19-20). Dolayısıyla sevilen birinin kaybında libidonun

objeyle olan tüm bağlarını koparması gerekmektedir. Ancak gerçekte kaybedilen kişinin yerini alacak bir objenin ortaya çıktığı durumlarda dahi insanlar libidinal bir konumu terk etmeye istekli değildirler (Freud, 2020: 8, 54).

Freud'a göre her biten ilişki kişide muhakkak bir iz bırakmakta, kimlik bu kalıntıların zamanla birikmesinin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumu patolojik melankoliyi açıklamak için kullanmak mümkündür. Zira sevilen birinden ayrı düşüldüğünde veya hayal kırıklığına uğradığında çoğunlukla karşıdakinin bazı özellikleri devralınır. Bu bir nevi o kişinin imgelerinde mahsur kalındığının göstergesidir (Leader, 2018: 54). Bekir'in durumu gözetildiğinde Uğur'dan her uzaklaştığında gündelik yaşamının gerekliliklerini yerine getirmekten daha öteye gidemeyen, mutsuz, yaşam isteği olmayan bir karakterle karşılaşmaktadır. Ancak karakter Uğur'un içinde bulunduğu ısrarlı sürükleniş ve deyim yerindeyse perişan haldeki ailesini terk edişini anlamlandırmada zorlanmakta iken; yaşananlara diğer açıdan bakıldığında kendisinin de aynı şeyi yaşattığı görülür. Uğur'un yaşattıklarını kendi ailesine yaşatmaktan geri duramayışına ek olarak tıpkı Uğur gibi onlarla yaşamı mümkün hale getirecek herhangi bir adım atmadığı görülür. Ailesini bırakıp başka şehirlerde Uğur'un peşinden sürükleniş ve sonrasında ona yönelttiği yakarışlar bu durumu temsil eden sahnelerdir. Ancak böyle bir durumda Zagor her neredeyse yolunu oraya doğru çizen bu iki karakterin peşinden sürüklendiği kişilerden uzaklaşmaları söz konusu bile değildir. Haliyle kişinin kendine yönelik suçlamaları yine kendi içinde değerlendirmeye kapalı tespitler barındırmaktadır. Kendi suçluluklarının kesin kabulü ve bu kabulün akabinde yaratılan kesin mahkûmiyetler söz konusudur. Yaratılan bu mahkûmiyet üzerinden her iki karakterin de gönüllü bir sürükleniş içinde olduğunu söylemek mümkündür.

4.2.3.6. Melankolik Mizaca İlişkin Söylem ve Tutumlar

Bekir'in Uğur'un peşinden sürüklenişinde istediğine erişemediği noktada birçok kez intihara kalkıştığı bilgisinin iletildiği seyirci buna yalnızca bir kez şahit olur. Yalnızca diyaloglar aracılığıyla defalarca hastanelik olduğu hatta akıl hastanesine yatırıldığı aktarılmaktadır. Çünkü içinde bulunduğu melankolik hâl diğerleri

tarafından tedavi edilmesi gereken bir hastalık olarak görülmektedir. Bu olsa olsa deliliktir.

Karakterin eylemlerine bakıldığında ısrarla imkânsızın peşinde koştuğu, bu doğrultuda kendi kendini yok etme ve kendi zararına olduğu halde bir şeyi isteme hallerinin başkası tarafından mantıklı bir nedenle bağdaştırılması, anlaşılır bir zemine oturtulması oldukça güçtür. Çünkü film içinde Bekir'in Uğur'a karşı duyduğu akla, mantığa sığmayan ve bu uğurda diğer tüm varlıkları reddettiği tutkulu haline ilişkin duygusallık ve aşk içeren herhangi bir sahneye de rastlanmamaktadır. Ondan gördüğü bir karşılık da yoktur. Üstelik peşinden sürüklendiği kişi toplum nezdinde uygun biri de değildir. Dolayısıyla yapılması gereken tek şey, gerekli tüm tedavi yollarına başvurmaktır. Bekir, normal değildir ve görünüşe göre kendi başına doğru yolu da bulamayacaktır.

4.2.4. Hiç Gelmeyecek İlkbahara: Sonbahar

“Sen şimdiki zamanda yaşamıyorsun sanki.” (Alper, 2008)

4.2.4.1. Filmin Konusu

Üniversite yıllarında katıldığı siyasi eylemler nedeniyle cezaevine giren Yusuf ölümcül bir hastalığa yakalanması sebebiyle hayatının on yılını cezaevinde geçirdikten sonra yasadan yararlanarak hapisten çıkar. Memleketi Artvin'e, annesinin yanına döner.

4.2.4.2. Zaman ve Mekân

2000 yılında yapılan Hayata Dönüş Operasyonlarına¹⁰ ait arşiv görüntüleriyle başlayan filmde ekranın sol alt köşesinde saat ve tarih bilgisi yer alır. Bu görüntüler sonraki sahnede karşılaştığımız Yusuf'un neden cezaevinde olduğunu açıklamakta aynı zamanda yer alan tarih ve saat bilgisi ile ülkemiz siyasi tarihinde ciddi bir yıkıma

¹⁰ F tipi hücre sistemi ve tecrit uygulamasına karşı cezaevlerinde bulunan tutuklu ve hükümlüler 20 Ekim 2000 tarihinde açlık grevi ve ölüm oruçlarına başlamışlardır. Hayata dönüş operasyonları bu eylemlerde bulunan tutuklu ve hükümlülerin direnişlerine karşı 19 Aralık 2000 tarihinde 20 cezaevine birden gerçekleştirilen operasyonlara verilen genel addır. Bu süreçte 122 kişi hayatını kaybetmiş çok sayıda kişi yaralanmış ve 7 yıl sürecek eylemler dizisi başlamıştır (Parlak, 2018: 164, 206).

sebeup olmuş bir olayın hemen öncesinin gerçekliğini iletmektedir. Sonrasında yaşananlara şahit olamayacak seyirci elektronik bir aygıt sayesinde biraz öncesinin tanığı tutulmuştur. İnsan hayatının önemine, dışarıda bekleyenlerin endişesine vurgu yapan ses aynı zamanda birçok kişinin yıkımının baş karakterlerini de temsil etmektedir.

Yusuf'un rüya sahneleri haricinde doğrusal bir şekilde işleyen filmsel zamana mevsimlerin eşlik ettiği görülmektedir. Yusuf'un sonluluğuna paralel şekilde ilerleyen sonbahar mevsimi aynı zamanda onun ölüme ne kadar yaklaştığının da habercisidir. Sonluluk Yusuf'a şimdiki zamanda yaşamaktan başka bir yol bırakmaz. Kayıpları yüzünden gelecek için çok geç kalmıştır, geçmiş ise omuzlarının üstündedir.

Kayıp sonrası yaşananların travmatik etkilerinin gözler önüne serildiği filmde kaybın ardında bıraktıkları geçmişin şimdiye hükmettiği bir anlatısallık içinde işlenmektedir. Zira geleceğin asla kurulamayacağı bu zamansal düzlemde özellikle rüyalarda hortlayan geçmişin etkisi “bugün” ve “şimdi”nin içinde işlenmek zorundadır.

Geçmiş ve geleceğin sıfır noktasında, sonsuz bir şimdiki zamanda asılı kalan kayıpları, imgelerin biriktiği hafıza mekânlarında geçmişin idealizasyonunu kurar. Şimdiki zaman geçmişin değil, zihinde kurulan ideal geçmişin kırılğan uzantısıdır (Özen Barkot, 2015: 75).

Yusuf'un cezaevinden çıkarak memleketine dönmesi
Gürcü kızı Eka ile tanışması
Mikhail ile yaylaya çıkması
Eka'nın ülkesine geri dönmesi
Onur'a söz verdiği bisikleti alması
Yusuf'un ölümü

Tablo 4. 9.: Sonbahar zaman çizelgesi

Sonbahar mekân olarak Artvin'de bir köyü seçmiştir. Karadeniz'in sonbahardaki kasveti, bir anda bastıran yoğun sisi ve şiddetli sağanak havası

melankolik atmosferi iletme noktasında son derece etkindir. Mekânlar sessiz ve durağandır. Yusuf'un köyde dolaştığı yerler gibi şehirde dolaştığı sokaklar da ıssızdır. Kalabalıktan olabildiğince uzaklaşan Yusuf'un özellikle sahil kenarındaki iskelede geçirdiği zaman oldukça fazladır. Hırçın dalgaların kenarında uçsuz bucaksız denize zıt şekildeki iskele sonsuzluğun önündeki engelleri temsil eder gibidir. İskele ve Yusuf neredeyse aynıdır. Birinin önünde uçsuz bucaksız deniz, diğerinin önünde daha yaşanacak uzun yıllar vardır. Ancak her ikisi de oraya erişemez. Yusuf'un devam etmek için zamanı yoktur. İskele ise dalgalar onu ne kadar çağırırsa çağırınsın denize kavuşamaz. Kayıplar ve önlerindeki engeller onları yaşamın güzelliğinden ayrı tutar.

Sürekli gri gökyüzü, kıyıları döven dalgalar, تنها sokaklar, sıcaklıktan uzak iç mekânlar, doğanın dönüşümü, ana ocağında bile bir donukluk ve huzursuzluğun yaşandığı Sonbaharın havası filmin atmosferine yansımakta dolayısıyla Yusuf'un melankolisine sirayet etmektedir.

Kaybedilenlerin yeniden tezahürü olan ev/yuva içinde babanın, kardeşliğin, evlatlığın, gençliğin, aşkın, evlatla duyulan gururun, yaşanması muhtemel sevinçlerin çok öncesinde yitirildiği diyaloglardan ziyade fotoğraflar aracılığıyla işlenir. Evin içi bu kayıplara, kaybın inkârlarına göre düzenlenmiş her biri kayıpların anımsanması üzerine kurulmuştur.

4.2.4.3. Kayıp Nesne

Yusuf yıllar önce çıktığı evine geri döndüğünde annesini pencerenin önünde öylece otururken bulur. Melankoliğe özgü bu duruş ve bakış tanıdıktır (Prigent, 1995: 127). Melankoliyi daha çok kadınlara atfeden Binkert, kadınların yaşamları boyunca sürekli yaşamak zorunda kaldıkları vedalaşmaların onlarda melankolik ruh hallerini ortaya çıkardığını ileri sürer. Melankoliye bakış, kadının yaşamında etkin bir hale gelen duygu ve deneyimler üzerinden gerçekleştirilmekte, bu bir nevi içe dönük bir ara veriş, insanı yeni olana hazırlayan bir durum şeklinde yaşanmaktadır (Binkert, 1995: 12-14). Oğlunun gidişinin ardından on yıl boyunca yas tutan anne öylesine umutsuz bir bekleyiş içindedir ki Yusuf'un gerçek olup olmadığına bile karar vermekte zorlanır. Zira o da Yusuf'un gidişi sonrasında yeniden dönünceye dek birçok veda yaşamıştır. Kızı evlenip gitmiş, eşi penceresinden görülen mezarlığa gömülmüştür.

Yıllar öncesinde çekirdek bir ailenin olduğu bu evde yaşanan kayıplar sonrasında tek başına kalmış, yeniden kurmak zorunda kaldığı hayatı deyim yerindeyse Yusuf’la benzer şekilde dışarıdakilere pencereden bakmakla sınırlanmıştır.



Resim 4.11.: Yusuf’un annesi Gülefer’in penceren dışarıya baktığı sahne

Yusuf’a yaşamdan herhangi bir keyif almadığından, çay bile içemediğinden, yemek yiyemediğinden bahseder. Onca zaman gidenin dönüşünü beklemiş, bu bekleyişte kayıplar yaşamış ve neticesinde o da melankolik bir hâl almıştır. Melankolinin hem sebebi hem de emaresi olarak gösterilen yalnızlık ve keder (Burton, 2020) annenin durumunu açıklar niteliktedir.

İnsanların sıkı sıkıya bağlandıkları, tutundukları şeyleri kolay kolay bırakmalarının mümkün olmadığı (Volkan ve Zintl, 2018: 9) düşünüldüğünde Gülefer’in oğlunu bırakamayışı, ondan geriye kalanları olduğu gibi koruması son derece olağandır. Odası ve eşyaları anlaşıldığı üzere yıllar önce nasıl bıraktıysa öyle kalmış yalnızca kıyafetleri artık Yusuf’a göre daha küçük kalmıştır. Yeniden gelecek düşüncesiyle her şeyi olduğu gibi muhafaza eden anne yıllar sürse de dönüş umudunu içinde taşımış en nihayetinde bunun bir gerekliliği olarak kaybın telafi edilmezliğini inkâr etmiştir.

Kayıpları inandığı ülkü uğruna gençliğini cezaevinde geçirmek zorunda kalmasıyla başlayan Yusuf’un öncelikle matematiği sevdiği ve üniversiteye bu bölümü okumak için gittiği bilgisi iletilir. Bu, karakterin özgürlüğünden sonra gençlik hayalini de kaybettiğini gösterir. Eğitimini tamamlayamayacak, bir meslek sahibi olamayacaktır. Parmaklıkların ardı kız arkadaşı Neslihan’la yaşaması muhtemel aşkı da yitirmesine sebep olmuştur. Ailesinin özellikle babasının okuyup adam olacağına

dair bir sevinci olduğu iletilen filmde Yusuf babasının sevincini, babasının kendisine olan inancını yitirmiş bu kayıp bununla da kalmamış babasının ölümüyle telafi edilemez bir hale dönüşmüştür. Üstelik bu kayıp babasının ona olan kırgınlığı, küskünlüğü nedeniyle onun fiziki ölümünden çok önce var olmaya başlayan bir baba kaybına tekabül etmektedir. Hayatının ilkbaharındayken gençliğinden on yılını, özgürlüğünü yitirmiştir. İçeride kaldığı süre boyunca fiziki sağlığı da yitmiş, ciğerleri iflas etmiş, ölümün eşiğine gelmiştir. Dolayısıyla geleceğini, yaşama ihtimali olan diğer olasılıkları, sevinçleri kaybetmiştir. Artık ne bir eş ne bir baba ne meslek sahibi bir adam olmak için vakti vardır.

Eve döndükten sonra geride bıraktığı ailenin darmadağın olduğuna tanık olmuştur. Akabinde ise özellikle Eka ve Mikhail’le olan konuşmalarında sosyalizm idealinin başka insanların hayatlarında neden olduğu tahribatı görmüş uğruna kendini feda ettiği idealin yıkımı ile yüzleşmiştir.

Eka ile meyhanedeki ikinci karşılaşmalarında bakışmalarına eşlik eden Gürcü halk ezgisi Satrpialo’nun (Sevda) dörtlüğü Yusuf’un melankolisini de yansıtır: “Madem böyle körpe idin. Neden fark edemedim seni? Neden böyle bir sevgiye, yüreğimi açmadım.” Tüm kayıplarından sonra yaşaması muhtemel duygulardan da mahrum bırakılan Yusuf’un hayatı ne için yitirilmiştir, neden başka bir yol seçilmemiştir. Kayba dair yaşanan pişmanlık ve sessiz öfke bu dörtlükle dillendirilir.

4.2.4.4. Melankolik Mizaç





Resim 4.12.: Yusuf'un melankolik hallerini temsil eden sahneler

Kalabalık içinde yalnızlık hali, sürekli boşluğa dalan donuk, ümitsiz bakışlar, çevresinden kopuk bir tavır, dışarıdaki her şeye karşı ilgisizlik Yusuf'un melankolik mizacının temsilleri şeklinde nitelendirilebilir. Ağır adımları, melankolik habitus'un büyük göstergelerinden biri olarak kabul eden Starobinski'ye göre melankolik kişi tamamen durağan olmadığında oldukça yavaş ve ağır hareket eder (Starobinski, 2007b: 27). Geçmiş zamanın etkilerinden kurtulamayan ve şimdiki zamanda esir kalan melankoliklerde neredeyse yaşama dair her şey durma noktasına gelmektedir. Bu durumda benliği değiştirmeye kalkmak imkânsız hale gelirken, şimdiki zamanın içi gitgide boşalır ve geleceğe yönelik herhangi bir şey düşünmek dahi olasılık dışıdır. Nitekim çelişkilerin ve bölünmüşlüklerin tam ortasında kalan birey için yaşamın ve varoluşun anlamsızlığı geriye kalan tek şeydir (Binswanger'den aktaran Teber, 1997: 211-213). Şehrin tüm hareketine rağmen oldukça yavaş ve ağır hareket eden Yusuf'un yaşama dair herhangi bir telaşı olmadığı açıktır.

Bir ıstırapın ortasında kalan, kendi olamadığını sezinleyen melankolik birey, giderek kendi dünyasının zamanıyla dış dünyaya ait şeylerin hareketi arasındaki eşgüdüm duygusunu yitirir (Starobinski, 2007b: 58). İçinde bulundukları ruh hali nedeni ile yitirileni zihinlerinde sonsuza dek yaşatma çabası içine giren melankolikler, kayıplarını sürekli olarak şimdiye mâl etme arzusu içindedirler. Yaralarını, yaşanılmış ve yitirilmiş olanı, zihinde şimdinin algılanması içine katarak iyileştirme çabası içindedirler (Binkert, 1995: 12). Eka, Yusuf'a “*Sen şimdiki zamanda yaşamıyorsun sanki. Rus romanlarından çıkmış gibisin.*” der. Doğrudur. Yusuf geçmişten gelmiştir. Hayatının baharında 10 yıl hayattan ayrı düşmüş, hayatı durdurulmuş üstelik hayatını devam ettirme şansı da elinden alınmıştır. Dışarıyla, hayatla arasında aşılmaz bir sınırla büyümüştür. Geçmişten bir anda geleceğe fırlatılmıştır. Bu geleceğin,

geleceksiz bir gelecek olması onu içinde bulunduğu girdabın daha da içine sürüklemiştir.

Karakter	Kayıp Nesne	Karakterin Melankoliye Yönelik Eylemleri
Yusuf	Özgürlük Ülkü/ideal İlk aşk/Neslihan Fiziki sağlık Babanın ölümü Gençlik/Yaşamından fiili on yıl İş sahibi olma, evlenme, baba olma gibi geleceğe yönelik ihtimaller Aşık olduğu kadın/Eka	Cezaevinde sağlığını yitirmesine rağmen çıplak ayakla dolaşarak kayba direnç göstermek Suskunluk, kendi içine dönük ruh hali Ağır adımlarla etrafta dolaşmak, dalgın bakışlarla etrafı izlemek, kalabalıklar içinde uzaklara dalıp gitmek Kaybın inkârına yönelik gelecek planları Kayba teslimiyet

Tablo 4. 10.: Yusuf'un melankolik hâli ve eylemleri

4.2.4.5. Bastırılanın Geri Dönüşü

Melankolik ait olduğu yere nihayet dönmüş olsa da uzun yıllar boyunca yaşamış oldukları rahat vermez, bir türlü uyuyamaz. Dün yaşananlardan dolayı hala dert çeken melankoliğin zihninin istirahat etmesine bedeni müsaade etmez (Horatius'tan aktaran Burton, 2020: 150). Yaşadıklarını bastırmaya çalışan ancak rüyalarda geri gelmelerine engel olamayan Yusuf, bilinçaltında bastırılanın inatla gün yüzüne çıkıp kendini hatırlatması nedeniyle dayanılmaz bir huzursuzluk yaşamaktadır. Bu nedenle yatağında değil, ancak bahçedeki bankta uyuyabilir. “Bastırmanın devingenliği, düşlerin oluşumunu mümkün kılan uyku durumunun ruhsal karakterinde de ifade bulur. Uyanıldığında, içeri çekilmiş olan bastırma işgalleri yeniden dışarı yollarır” (Freud, 2014: 24-25). Lacan, rüyaların travmanın merkezindeki rolünün “travmanın varlığının farkına varılmasındaki ısrarın korunması” olduğunu ifade etmektedir (Lacan'dan aktaran Grigg, 2016: 7). Dolayısıyla uyku saatleri kayıpların yeniden karşısına dikildiği, unutmak istediklerinin gün yüzüne çıktığı aralıklardır. Neredeyse her uykuya dalışında başına gelen ıstırap verici anlar yeniden tekrar edilir. Rüya kısımlarında Alper (2008), direkt Yusuf'a ait hatıralar yerine Hayata Dönüş Operasyonuna ait arşiv görüntülerini kullanır. Rüyalar aracılığıyla yeni bir temsil, yeni bir gerçeklik inşa etmek yerine arşiv görüntülerinin kullanımı yönetmenin biçimsel tercihidir. Melankoliye neden olanı yeniden inşa etmeyerek yaşanan travmatik

durumun gerçekliğinin bozulmasına karşı durur. Bilinçaltında vuku bulan tekrarlarla dayanamayan Yusuf kendini doğanın koynuna bırakır.

Bilinçdışında süreklilik arz eden bir şekilde gözden geçirmeyi, yüzleşmeyi gerektiren yas işi karşısında geçmiş tarafından sürekli bir kuşatma altına alınmak kişiyi kaçınılmaz bir yalnızlık ile karşı karşıya bırakır (Volkan ve Zintl, 2018: 37). Bu gerçekleşmediğinde olan şey yalnızca tek başına girilen bir melankoliden başka bir şey değildir.

4.2.4.6. Kaybın İnkârı

Bunca kaybın içinde olan Yusuf onunla aynı ideallerin peşinde koşanlardan, ondan önce hapisten çıkanlardan veya hapse girmeyen tanıdıklarından daha fazla tahribata uğramıştır. Çünkü onlar bir şekilde hayatlarına devam etmişler; aile, çocuk, iş sahibi olmuşlardır. Neticesinde Yusuf hariç herkes kaybını bir şekilde telafi etmiştir. Ancak onun hayatına yeniden başlaması, ikinci bir bahar yaşaması imkânsızdır.

Kayba dair ilk isyanı revire gittiğinde doktorun ağzından dökülen Yusuf ciğerleri iflas etmesine rağmen sağlığına dikkat etmemekte ısrarcıdır. Sağlığını yitirmiş olmasına rağmen bunu yadsımaya devam eder. Tüm hayallerinin yıkılmasına, elindeki her şeyin kayıp gitmesine ve artık ölümle burun buruna gelmiş olmasına rağmen her birinin karşısına çıplak ayakla dikilmekten geri durmaz. Bu durum kaybın inkârının temsildir.

“Keşke her şeyi geride bırakıp uzun bir yolculuğa çıkabilseydik seninle.” diyen Eka’ya kısa bir sürede olsa tutunan Yusuf onu bekleyen gerçeği görmezden gelerek yok sayar. Bir kadına âşık olmanın sakıncası yoktur. Hatta onunla uğruna savaş verdiği topraklara bile gidilebilir. Zira o topraklarda, toprağa düşüp filizlenen görüşler için yitirmiştir her şeyini. Şimdiyse sanki hiçbiri yitirilmemiş gibi, vakti varmış gibi o topraklara bir aşk için gitmek istediği görülür.

Gelecek zaman içinde ölümcül hastalık tanısı konması vs. gibi gerçekleşmesi beklenen kayıp durumlarında beklenen ölüme ilişkin yaşanan durum (Gross, 2020: 13), Yusuf’un yayla konusunda ısrarını ortaya koyar. Mikhail yaylaya çıkmak için zamanlamanın doğru olmadığından bahsederek baharda çıkma sözü verir. Çünkü

yaylaya çıkmanın bir zamanı, bir işlevi vardır. Yaylada gün döner, yıl döner, uğurlamalar, karşılamalar yapılır. Sonunda bahara erişilir fakat Yusuf'un yeni bir bahara çıkamayacağından kimsenin haberi yoktur. Yayla Yusuf'un beklediği ölümün gelmesinden önce gerçekleştirmek istediği erken vedadır. Sonunda Mikhail'i ikna edip yaylaya çıkan Yusuf aşağısı hala sonbaharın yapraklarını dökerken yukarıda kışın çoktan hükmünü sürmeye başladığını gösterir izleyiciye. Yaylanın mevsimi aşağıdaki zamandan öndedir. Yusuf aşağıda herkesle olan ortak baharından önce kışı görür, vedasını gerçekleştirir. Çünkü aşağıda diğerleriyle birlikte kışı görebileceğinden, sonrasında yaylaya çıkabileceğinden şüphelidir. Kendi zamanına karşı çıkıp doğa aracılığıyla gelecek olan ölümün zamanına meydan okur.



Resim 4.13.: Evin bahçesinde Yusuf'un vakit geçirdiği bank

Freud, yas sürecinde yeniden dengenin sağlanarak kaybın yalnızca bir hatırıya dönüşmesinden bahseder. Aksi halde tamamlanmayan yas işi melankolinin ortaya çıkmasına neden olur (Freud, 1917). Yusuf'un melankolisi de burada yatar. Yas işinin gerçekleşmemesinden ötürü ortaya çıkan melankolisine sessiz isyanlarını ekler. Üstelik kayıplarını birer hatırıya dönüştüremediği gibi bir de kendi hayallerini bir şekilde tamamlama yoluna koyulur. Üniversiteye matematik okumak için gitmiştir fakat bunu nihayete erdirip kimseye matematik dersi verememiştir. Onur'a matematik öğretmesi ve ona bir de bisiklet sözü vermesi geleceğe yönelik bir yatırımdır. Geçmişte kendi gerçekleştiremediklerini bir başkası üzerinden gerçekleştirme çabası bir nevi kaybını kabullenmeyip telafi etmeye yönelik tutumlardır. Yarım bırakılanı tamamlama eğilimi tavan arasına çıktığında bulduğu eski tulumu tamir etme girişimiyle sürdürülür.

Burada oldukça ironik bir durum söz konusudur. Tulum ciğerleri iflas eden karakterin nefesiyle doldurması gereken bir çalgıdır. Film boyunca tamiriyle uğraşır en nihayetinde çalmayı başarır ve tulum sesiyle kendi kendini uğurlar. Diğer yandan Eka ile arasında gerçekleşen duygusal bağ da zamanında yaşaması mümkünken kaybettiği aşkı yeniden başka biriyle yaşama çabasıdır. Yusuf'un aslında ne matematik öğretmeye ne de âşık olmaya vakti yoktur. En nihayetinde pasaportunu çıkardığı gün Eka'nın şehirden ayrılmasının ardından bir aşk için yeterli zamanı olmadığını kabul eder. Fakat hala biraz daha vakit varken Onur'a söz verdiği bisikleti alarak köye döner.

4.2.4.7. Beklentsel Yas

Kübler-Ross ölümcül hastalığa yakalanan kişilerle yaptıkları çalışmalarından hareketle gerçekleştirdiği yasın safhalarına ilişkin çıkarımlarında özellikle *beklentsel yasa* odaklanmaktadır. Beklentsel yas daha çok kişilerin ölüme nasıl hazırlandıklarını açıklamaya çalışmaktadır. Buradan hareketle Ross yasın safhalarına ilişkin beş aşamalı bir yas süreci belirlemektedir: inkâr ve izolasyon, öfke, pazarlık, depresyon ve kabul etme. İnkâr ve izolasyon, hastalığın inkâr edilip başka cevaplar ve savunma mekanizmaları arayışına yönelmenin söz konusu olduğu ilk safhadır. Bunu izleyen öfke safhası, “Neden ben?” şeklindeki isyan ve tepkilerinin olduğu en zor aşamadır. Bu öfke hastanın hayatındaki herkese ve her şeye karşıdır. Devamındaki pazarlık safhasında Tanrı, kader ve hastalığıyla ilgilenen herkese karşı bir son tarih belirleme girişimi görülür. Kişi, hayatındaki önemli olayları öne sürerek bir çeşit ölümü erteleme anlaşması yapmaya çalışır. Ancak herhangi bir pazarlığın aslında mümkün olmadığı çünkü ölümün kaçınılmaz olduğunun farkına varılmasıyla birlikte depresyon safhasına girilmiş olur. Ardından hastalığın ve ölümün kabullenildiği, kişinin yaşam mücadelesinden vazgeçip kendini derin bir uykunun hükmü süreceğini düşlediği ölüm yolculuğuna hazırladığı kabul etme aşaması gelir (Kübler-Ross'dan aktaran Gross, 2020: 15-16).

Yusuf'un beklentsel yas halinde olması olasıdır. Ancak bu durumun yastan ayrılan noktası gözle görülür bir inkârın varlığıdır. Yusuf kendi bekleyen gerçekle yüzleşmez. Ölümünü sessiz bir şekilde beklediği açıktır fakat ölüme ilişkin herhangi bir durumdan kaçınır. Köyüne döndüğünde babasının mezarını ziyarete gitmez. Bunu

hem ölen babasıyla yüzleşmeden kaçınması hem de öldükten sonra onun yanına gömüleceği gerçeğini yadsıması şeklinde yorumlamak mümkündür. Ayrıca kendi ölümünden önce köyde gerçekleşen cenaze de onun için bir kırılma noktası oluşturur. Diğerleriyle birlikte cenazenin kaldırılması kısmına katılan Yusuf ölünün gömülmesi için yola çıkıldığında yolun yarısından döner. Onu bekleyen ile yüzleşmekten kaçınma halinde olduğunu pekiştiren bu sahne yakın bir zamanda onun için de yaşanacak benzer durumların önceki bir anını temsil etmektedir. Yusuf bu nedenle kendi ölümünden sonra yaşanacaklara ilişkin fazladan bir olaya şahit olmak istemez.

Film boyunca kayıplarına, başına gelenlere karşı sessiz, durgun bir tavır sergilediği görülen Yusuf'un isyan ve öfke barındıran tek anı Mikhail'in kamyonetini aldıktan sonra dere kenarında durduğu sahnede görülmektedir. Bu, avazı çıktığında haykıran karakter için film boyunca sergilediği tavırlara bakıldığında beklenmedik bir harekettir. Her ne kadar dünyaya dair isteksizlik, sitemsizlik içinde olduğu görülse de hapisten çıktıktan sonra yaşaması ihtimal durumlarla karşılaşmasının onda bir öfkeye neden olduğu düşünülmektedir.

4.2.4.8. Ölümün Eşlikçileri

Yusuf, revirde doktorla yaptığı konuşmanın ardından doktor odasının penceresinden izlediği karganın uçuşuyla paralel şekilde yola çıkar. Cezaevinden çıkıp memleketine doğru çıktığı yolculuğun görüntüleri ile devam eden film boyunca Yusuf'a eşlik eden iki şey vardır: Karga ve sonbahar. Her ikisi de Yusuf'la birlikte ölüme yaklaşmakta adeta Yusuf'un yaklaşan sonunun haberciliğini yapmaktadır.

Seyirci Yusuf'la daha ilk karşılaşmasında revirin penceresinden bir karga izlediğini görmektedir. Uçup giden karganın akabinde cezaevinden evine döndüğünde yine yanı başında bir karganın belirdiği görülmektedir. Geçmiş, ona eşlik eden karga gibi hemen yanı başındadır. Öyle ki film boyunca Yusuf'a eşlik eden karganın kendisi görülmediğinde dahi sesi hep duyulur.

Kara renk Türk kültüründe kuzeyi, ölümü, kötülük ve soğuğu temsil etmektedir. Renklerinden ötürü kargalar da ölümü çağrıştırmakta, uğursuz olarak nitelendirilmektedir. Ayrıca çıkardıkları sesler ve leşlere olan düşkünlükleri onlara

yüklenen olumsuz birçok anlama neden olarak gösterilmektedir (Özbaş, 2010: 58, 62). Kargaya atfedilen uğursuzluk nitelendirmesi yeryüzünde gerçekleşen ilk cinayete dayandırılmaktadır. Kardeşini öldüren Kabil'in onun cesediyle ne yapacağını bilememesi üzerine yol göstericilik yapan karganın varlığı bu nitelendirmede önemli bir rol oynamaktadır (Büyükkol ve Öztütüncü, 2021: 135). Kargalara atfedilen olumsuz özellikler evin önüne gelen kargaları her fırsatta kovan Gülefer'in dilinden dökülür. *"Lanet olsun bu kargaların başına. Bağırdılar, bağırdılar. Sonunda öldürdüler birini."* Köyde bir cenaze vardır, suçlusu kargalardır. Ölümü köye taşımışlardır.

Melankoli ile eşleştirilen sonbahar, melankolik ruh halinde yılın diğer mevsimlerine göre artışın görüldüğü zamanlardır. Melankoli bu zaman diliminde daha baskındır ve kişiyi etkisi altına almada hayli etkilidir (Lieburg, 1990: 16; Teber, 1997: 138; Binkert, 1995: 102; İbn-i Sina, 2007: 27; Klibansky, Panofsky ve Saxl, 1979: 109). Duygudurum bozukluklarının mevsimsel örüntüsü ve en bilinen mevsimsel duygulanım bozukluğu sonbahar ve kış aylarında tekrarlanmakta ve depresif durumları içermektedir (Harrison, 2004: 584). Doğanın yaklaşan ölümü, gündüzlerin kısalması dolayısıyla karanlık saatlerin artması, soğuk ve yağışlı iklimin yaz mevsimine oranla daha az hareketlilik ve enerjiye neden olması gibi durumlar göz önüne alındığında sonbaharın bireyler üzerinde hüznün temelli duygular uyandırma ihtimali olduğundan söz edilebilir.

Yaşamın sonunun habercisi olan kış esasen acı çekmeyi ifade etmekte ya da çoğunlukla, yaşanan mevsimsel değişim, insan için ölümü düşünmeyi daha fazla ertelememesi adına gereken bir değişkenlik imajı olarak görülmektedir. Ölüm de mevsimsel olarak sonbaharla, akşam ve gece ile ilişkilendirilmektedir (Harrison, 2004: 590, 594). Melankoliyle ilişkilendirilen sonbaharda yaşanan bu mevsimsel geçiş durumu, doğanın yeni bir ölümüne hazırlanması bireyde üzüntü, nostalji ve bir kayıp duygusu uyandırabilir. Zamanın kaçınılmaz döngüsü insan hayatı ile benzerlik içindedir. İnsan da tıpkı doğa gibi doğar, büyür, yaşar ve ölür. Ancak insan öldüğünde fiziki anlamda yeniden doğması imkânsızdır. Bu imkânsızlık karşısındaki acizlik ve tam zıttı olarak doğanın sahip olduğu bu mucize bireyde yaklaşan sonuna, hızla geçen zamanına ilişkin bazı düşünceler, geri dönüşler ve hesaplaşmalar yaratabilir. Bu

hesaplaşma ve içe dönüşler; huzursuzluk, hüznün, öfke, hissizlik veya acı gibi çeşitli durumlar ortaya çıkarabilir.



Resim 4.14.: Mevsim değişimlerinin evin penceresine yansıyan görüntüleri

Film içinde doğanın ölmeden önceki halinin sergilendiği sonbahar aynı zamanda Yusuf'u da temsil etmektedir. O da tıpkı sonbahar gibi kendi son baharında ölümü beklemektedir. Mevsimin doğrusal bir zaman çizgisinde ilerlediği filmde kış geldiğinde Yusuf'un da vakti dolacaktır. Yusuf, seyirci ile aynı konumdaymışçasına hayatını bir pencereden izlemekle yetinmektedir. Kendi hayatının dışarıdan bir izleyicisi gibi pencereden geçip giden zamanı takip eder. Hayata katılmaz yalnızca şüphesiz gerçekleşecek olanı bekler. Bu bekleyiş ve ölümün karşısındaki önlenemez acizlik yönetmenin biçiminde pencereler aracılığıyla iletilmektedir. Yusuf'a eşlik eden sonbahar bir yandan melankolisini de artıran bir öge olarak karşımıza çıkar.

Bir kuşağın ıstırabının tek bir karakter üzerinden ele alındığı filmde tüm acıları kendi bedeninde nüfuz ederek hem bedeninin hem de ruhunun iyileştirilemez yaraları resmedilen Yusuf'un kayıplarının neden olduğu melankolisi filmin sonunda son nefesini onu çalmak üzere tükettiği tulumundan hareketle pencere önüne ilerleyen seyircinin bakışında omuzlar üzerindeki tahta tabutun mezarlığa taşınması ile birlikte kolektif bir yas haline geçer. Kaybın sonrasında eve, ana kucağına sığınış, ilksel

güvenli alanda kaybın telafisine dair girişimler hayata dönüş operasyonundan sonra hayata yeniden dönülmenin mümkün olmadığını da aktarır.

Burada olan yalnızca Yusuf'un yitimi değil, toplumsal bir kayıptır. Bir dönemin acısına, melankolisine değinen film bunu sadece Yusuf üzerinden gerçekleştirmez. Hem Mikhail hem Eka bu kayıpların ortakları konumundadırlar. Her kayıp bir başka karakter üzerinden ideal nesne eksikliğine odaklanır. Yusuf'un uğruna can verdiği bu ideal Mikhail'i köyüne hapsedmiş, Eka'yı bambaşka bir coğrafyada değersiz bir hayata sürüklemiştir. Eka ile ilişkisinde çok kısa bir süre için kırılma yaşayan melankolik özne, kaybın toplumla, öteki ile birlikte yasa dönüşme imkânına göz kırparken; yarayı temasla dilselleştirmektedir. Keza bu dilselleştirme Yusuf'un ölümü ile birlikte doruk noktasına ulaşır. Annesinin ağzından yakılan ağıt, kaybın ardından yaşanan kederi ve Yusuf'un melankolik halini iletmesi bakımından son derece önemli görülmektedir.¹¹

4.2.5. Oranın Mezarlığı Bile Yok: *Bozkır*

“Benim bütün varlığım,
Seni, kendi içinde tekrarlayarak
Tomurcuklanmanın ve yeşermenin sonsuz seherine
götürecek olan karanlık bir ayettir” (Ferruhzad, 2020: 116).

4.2.5.1. Filmin Konusu

Baraj yapımı nedeniyle evi sular altında kalacak olan Ahmet'i yeğenleri köyden taşınmak için ikna etmeye çalışır. Çünkü tahliye edilmiş köyde tek başına kalmıştır ve köy yakında baraj suları altında kalacaktır. Ancak Ahmet mezarını evlerinin bahçesine yaptığı eşinden ve köyünden taşınmayı reddeder. Bu nedenle oğlu Harun onu ikna etmek için köye gelir.

¹¹ Gülefer'in yaktığı Daim Yusuf Orti/Benim Yusufum Oğlum ağıtının Türkçesi şu şekildedir: “Gel oğul gel. Sana kurban olayım oğul. Gel oğlum, Yusuf'um gel. Sonbahar geçti de kış mı geldi oğul. On yıl bir delikte kaldın da oğul, yüreğin mi çürüdü oğul? Benim Yusuf'um oğlum. Yüreğine kurban olayım oğul. Gel oğlum, Yusuf'um gel. Büyük derdin vardı da oğul. Bana söyleyemedin mi oğul? Gel oğlum, Yusuf'um gel. Benim Yusuf'um oğlum. Bembeyaz alına ve uzun burnuna oğul. Kurban olayım ben oğul. Gel oğlum Yusuf'um gel. Senin için bahar olmadığını biliyordun da oğul. O yüzden mi kışın yaylaya çıktın oğul? Gel oğlum, Yusuf'um gel. Benim Yusuf'um oğul.

4.2.5.2. Zaman ve Mekân

Filmsel zaman doğrusal bir çizgide ilerlemekte olay örgüsü şimdiki zamanda ele alınmaktadır. Bu doğrusallığı bozan tek durum, filmin başında elektrik kesildiği için zifiri karanlık olan evin içinde el feneriyle eski bir sandığın başına gidip oradan çıkardığı kefeni özenle kesen Ahmet'in görüldüğü sahnedir. Bu sahne filmin sonlarına doğru oğlu ve yeğenlerini ertesi gün buluşmak üzere sözleşerek köyden gönderdiği akşamda tekrar görülür. İki sahne birbirinin aynısıdır ve doğrusal ilerleyen zaman akışını kıran tek noktadır.

Oğlunun Ahmet'i taşınmaya ikna etmek için köye gelmesi
Ahmet'in onu ikna etmeye gelen oğluna karşı çıkması
Ahmet'in eşinin mezarının da taşınması şartıyla taşınmayı kabul etmesi
Mezarı taşımak için hazırlıklara başlanması
Direğin evin çatısına dikilmesi
Ahmet'in yağın yağmur ve baraj sularının altında kalmaya başlayan evin içinde ölümü beklemesi

Tablo 4. 11.: *Bozkır* zaman çizelgesi

Filmin ana mekânı sular altında kalacak olan köydür. Yalnızca birkaç sahnede köylülerin taşınması için belirlenen yeni yerler görülürken, film içinde genel itibarıyla köyden başka herhangi bir mekâna yer verilmez. İç mekân olarak yalnızca Ahmet'in evinin görüldüğü filmde dış mekânlar köyün sokakları, tarlaları ve evin bahçesidir.

4.2.5.3. Kayıp Nesne

Nesne kurma işlemini içeren yasta kişi kendini, kayıp nesnenin boş alanına giren insanların imgelerinden ayırarak kurar. Fakat melankolik için nesne ile nesnenin işgal ettiği yer arasında neredeyse bir fark olmadığından bu eksiklik cisimleşir. Başkalarının eksikliğin alanına girmesinden sadece bir kişiyle özdeşleşilir. Sevilenin kaybı daima melankoliği yok etmekle tehdit eden bir kara deliğe dönüşür. Dolayısıyla melankoliğin kaybın kendisine, kaybettiği kişiden daha fazla bağlı olduğunu söylemek mümkündür. Melankolide kayıp ve nesne birleşmiştir (Leader, 2018: 180). Birlikte geçirdikleri kazada eşini kaybeden Ahmet'in kaybının içe alınması söz konusudur. Oğluyla

tartışmasına neden olsa da kararından dönmeyerek karısının mezarını evinin bahçesine yaptıran Ahmet bununla da kalmamış, eşiyle birlikte kaza yaptıkları aracın enkazını da bahçesine getirmiştir. Eşinin ölümünü ve onunla yaşadığı zamanları sürekli hafızada tutturacak, unutmanın, unutturmanın önüne geçecek olan bu gerçeklerle her yeni günde bir aradalık içindedir. Olağan yasta özdeşimler gözden geçirilerek psişik eş küllenir ve özümсенir. Böylelikle kaybedilenle mevcut ilişkiden ayrılma yaşanır. Fakat sürekli yasta psişik eş hala hayatta kalanın yaşamında etkin bir rol oynar. Bu tür duygusal varlıklar için içe alınmış nesne (introject) terimi kullanılır. İçe alınan bu nesne aslında kaybedilen ilişkinin dinamiklerini temsil eder (Volkan ve Zintl, 2018: 77; Volkan ve Zintl, 2010: 96).

Söz konusu tek kayıp eşin kaybı değildir. Ahmet muhtemelen doğup büyüdüğü ve o güne dek pek dışına çıkmadığı köyünden de koparılmak istenir. Eşinin kaybına tahammül etmek yeterince zorken, varlığına dair aşına olduğu her şeyin yitip gideceği düşüncesiyle içinde bulunduğu durum daha da dayanılmaz bir hâl almıştır. Kaybetmekle karşı karşıya kaldığı evi/yurdu, geçmişi hem kaybı yeniden hatırlatan hem de hafızayı kuran nesnelerdir (Kızılkaya, 2021: 452). Sular altında kalarak yitip gitmenin eşiğine gelen evine, köyüne dair hissettiği kökünden sökılmekten kaynaklanan bir hüzündür. Bu kayıp insanın kimliğini korumasıyla ilişkili bir duygu olarak da ifade edilen nostaljide kendine yer bulur. Çünkü kişinin kimliğini kuran evin kaybı şüphesiz böylesi bir sürece yol açar. Bundan kaynaklı olarak yaşamının değerini ve kişinin toplumsallığını inşa eden mekânın kaybı insanı acıya sürükler. Acının dindirilmesi söz konusu olmadığında ise matem duygusunun hâkimiyetinde insanın dış dünyayla ilişkisini belirleyen melankoli kalıcı bir ruhsal duruma dönüşür ve böylelikle nostaljiyi besleyen bir durum olarak karşımıza çıkar (Kızılkaya, 2021: 445-446).

Burada ev aslında geçmişe yönelik imgelemde tasarlanan her şeyi kapsamaktadır. Onun tüm geçmişi, varlığı, ailesi, ilişkileri, yurdu, düzeni kısacası ona dair her bir unsurun var olduğu mekânın hafızasıdır. Kökünden sökölme ve uzaklaşma durumu olarak kabul edilen nostaljinin (Cassin, 2018: 51) yarattığı acı ve o acıyla karşı karşıya bırakılmış olmanın huzursuzluğu göz önünde bulundurulduğunda Ahmet'in bu kayıplara karşı bir melankoliye düşmemesi olanaksız bir hâl alır.

Bu bağlamda geçmiş zaman ile kurulmuş olan duygusal ilişki şeklinde de nitelendirmenin mümkün olduğu nostaljinin ilişkiselliğine dair üç temel şemadan bahseden Davis'in basit nostaljisine değinmek gerekir. Şimdiki zamanda ya da gelecekteki istenmeyen durumlara yönelik bazı olumsuz duygular bağlamında yaşanmış bir geçmişin olumlu tondaki çağrışımını ifade eden basit nostaljide, geçmiş zamanın daha iyi, daha huzurlu, daha heyecan verici olduğu, geçmişin şimdiki zamandan daha yaşanılabilir olduğuna dair bir tutum söz konusudur (Davis, 1979: 17-20). “Eskiden evimiz suya yakın diye sevinirdim. İlk bizim evi yutacak” (Özel, 2019) cümlesi bu hisleri tercüme etmektedir. Eski, şimdi içinde bulunulan zamandan çok daha iyidir. Ancak Ahmet'in etrafındaki herkesin geçmişi kökünden kazıma konusunda hayli istekli oldukları görülür. Köyün kavakları dahi kökünden kesilir. Tüm bağlar iştahla koparılır. Herkes, her şey giderken kavaklar orada mı bırakılacaktır? Bunu bir fırsat olarak görenler için elbette kavaktan kazanılacak kâr bile geride bırakılmamalıdır.

Bir nevi imkânsız olana işaret eden nostalji bağlamında Ümer şu soruyu sorar: Hissedilen acı neyin acısıdır? Gerçekte geçmişte olan ile kişinin zihnindeki geçmiş arasında bir fark vardır. Bu farkın gücü ise geri dönüş isteğindeki kişinin orada, kendisini bütünleyecek olan arzu nesnesinin aslında orada olmadığını görmesinde saklıdır. Burada yaşanan kendisine ulaşılanın, aslında “o” olmadığını görmenin acısıdır (Ümer, 2019: 590). Bu noktada zihnindeki yere geri dönmenin imkânsızlığı, kaybın telafisinin imkansızlığı Ahmet'i içinden çıkılmaz bir melankoliye sürükleyen durumlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.2.5.4. Melankolik Mizaç

Tek başına, ağır adımlarla köyde dolaştığı, tepelerde, su kenarlarında oturduğu görülen Ahmet'in, yeğenleri dışında kimseyle iletişim halinde olduğu görülmez. Zaten köyün tahliye edilmesi nedeniyle artık köyde tek başına yaşamaktadır. Onu yalnız bırakmamak için yeğeni Şükrü ve eşi köye gelmektedir. Onlarla iletişimi de hayli sınırlı olan karakter, film boyunca kendi başına köyün içinde dolaşmaktan başka hiçbir şey yapmaz. “Artık zaten çok bir şey demiyor. Bir şey söylüyorsun, arkasını dönüp

gidiyor” (Özel, 2019) cümlesi ile de diğer karakterler aracılığıyla Ahmet’in suskunluğuna vurgu yapılır.



Resim 4.15.: Ahmet’in sağanak yağmur altında tek başına baraj sularının doldurduğu yere baktığı sahne

Ahmet açısından herhangi bir değişimin görülmediği olay örgüsünde tüm akış boyunca karakterin yaptığı tek şey köyü terk etmeye sessiz bir şekilde direnmektir. Bahçesinde eşinin yattığı bu ev, bir anlamda onun daha yaşarken içine gömüldüğü bir mezardan ibarettir. Yaşama dair herhangi bir istek duymayan Ahmet’in mizacı filmin başlangıcındaki kefen hazırlama sahnesi ve filmin sonlarında aynı sahnenin tekrar edilmesiyle belirginlik kazanır. Tek amacı köklerini saldı, dışına çıkmasının ihtimal dahilinde bile olmadığı evinden uzaklaşmamaktır.

Karakter	Kayıp Nesne	Karakterin Melankoliye Yönelik Eylemleri
Ahmet	Eş kaybı Ev/yurt kaybı	Eşini bahçeye defnettirmesi Kaza yaptıkları aracın enkazını bahçede tutması Taşınmayı reddetmesi Yalnızlık İnsanlarla iletişimsizlik Suskunluk Suçluluk İntihar

Tablo 4. 12.: Ahmet’in melankolik hâli ve eylemleri

4.2.5.5. Kaybın İnkârı

Yokluğu öfke duymadan kabul etmek imkânsızdır (Leader, 2018: 40). Zira kişi birini sevdiğinde, onunla kurduğu ilişkide karşılıklı olarak farklı bir yer edinir. Orada

bir başkasının bakışı üzerinden konumlanan bir imgeye, bir kimliğe sahip olan kişi ilişki bittiğinde edindiği yerden vazgeçip vazgeçmeme ikilemi yaşar. Fakat bundan kopmak, imgeden kopmakla eş değer olduğundan öz-imgede derin etkiler meydana gelir (Leader, 2018: 137). Bu bağlamda vefat eden eşe karşı devam eden güçlü duygusal bağların koruyucu olabildiğinden söz etmek gerekir. Çünkü bu duygusal ve psikolojik bağı korumak, yas tutan eş için bir nevi baş edilmesi zor durumla ne yapacağıyla ilgili uyum sağlayabilmek adına önemlidir.

Yas tutarken ölenler için kederlenilir fakat melankolide bambaşka biçimde ölenle beraber ölünür (Leader, 2018: 13). Bu nedenle yas uğraşında önemli olan kaybedilen ilişkinin/nesnenin kişi için ne anlama geldiğinin yeniden değerlendirilmesi ve onu geleceği olmayan bir hatıraya dönüştürebilme kabiliyetidir (Freud, 1917). Bu gerçekleşmediğinden melankoliye sürüklendiği görülen Ahmet eşini ve onunla olan ilişkisini bir hatıraya dönüştürememekle kalmamış, bağlantı nesnelerini gözünün önünde tutarak hem kendini cezalandırmış hem de birlikte yaşadıkları evin sınırları içinde onunla bir aradalığını sürdürmüştür.



Resim 4.16.: Ahmet'in eşi Zeynep'in evin bahçesindeki mezarı



Resim 4.17.: Kaza yaptıkları aracın enkazı

Bilindiği üzere melankoliğin problemi, Öteki'nin onu konumlandırmak adına artık orada var olmayışından kaynaklanmaktadır. Kendi imgesiyle baş başa kalan melankolik özne gerçek bir Öteki'nin insafına kalmıştır. Bir dayanak noktası veya kendini Öteki karşısında konumlandırışında sabit bir sahipliğin olmayışı, onu kendini sevebilir biri olarak görmekten alıkoyar. Değersiz, istenmeyen biri olduğuna inandığından kaybedilenle özdeşleşme söz konusu olur. Bu nedenle ölenle birlikte ölmeyi seçmek onun için dışarıdaki tüm saldırılar karşısında daha caziptir. Dolayısıyla ölünün muhafaza edilmemesi imkansızdır. Bu bağlamda melankoli, sevgisiz ve düşman bir dünyanın saldırısına açık hedef haline gelen bir nesne olmaya karşı bir savunma olarak nitelendirilebilir (Leader, 2018: 174). Oğluya ilişkisinin çok önceden kopmuş olduğu görülen Ahmet için bağlılık ve sevgi yalnızca kaybedilen eşe ve evine yöneliktir. Eşinden ve kök saldıgı köyünden, evinden başka bir şeyi yoktur. Dolayısıyla onlardan ayrılmak, yokluklarını öylece direnmeden kabullenmek mümkün değildir. Zira evinin dibine kadar gelen suyun tüm köyü sular altında bırakacak olması, yalnızca onun yerinden edileceği anlamını taşımaz. O güne dek kendi varlığına dair bildiği her şeyin, ondan öncesinin de zihinlerden silinmesiyle eş değerdir. Bu, kavaklar gibi zorla kökünden sökülüp atılmak demektir.

Şükrü'nün evin damına yerleştirdiği direk sayesinde unutmayı engelleyeceği sahne akla gelmektedir. O andan itibaren yapılacak tek şey kayıpların yerinin belirlenmesidir. "Buraları unutmayalım. Uzaktan direği görünce hep buraları hatırlarız." (Özel, 2019) cümlesiyle çok uzaklardan bakıldığında sular altında kalan evin nerede olduğunun bilinmesi, unutmanın önüne geçmeyi sağlayacaktır. Ancak bu direk aslında Ahmet'in mezar taşı olacaktır. Zira gidilecek yer zaten ne canlı ne de ölü

olan melankolik için adım atılamaz bir dünyadır. Orası mezarlığı bile olmayan bir yerdir. Yaşanmışlığı, anıları, kimliği yoktur. Dolayısıyla daha önce “yaşamamış” bir yerde yaşamak imkânsızdır.

Volkan ve Zintl, kederi kaybedilenle kişi arasında elle tutulur bir bağ olarak ifade etmektedir. Kişi kendisini bu durumun içinden çıkararak yaşama devam etme isteği içinde olsa dahi bir parça mutlaka tutsak kalır. Zira gözden geçirme tam manasıyla bitirilememiştir. Kaybedileni bırakmaya hazır olmayan birey için kederi sonlandırmak ve onu hatırlatacak daha az şey olmasını arzu etmek bilinçdışında kaybedilene ihanet etmek olarak değerlendirilir (Volkan ve Zintl, 2018: 38).

4.2.5.6. Hayatta Kalanın Suçluluğu: Ölümü Beklemek

Yaşadığı melankoliyi daha da anlamlı hale getirebilmek için doğal veya insan eliyle gelen felaketlerden kurtulan kişilerin bilinç ya da bilinçdışında gerçekleşen suçlulukları ve yas işinde karşılaştıkları zorluklardan ötürü kaybedilenlerle aralarındaki bağları gevşetmede hayli zorluk yaşadıkları durum *hayatta kalanın suçluluğu* olarak adlandırılır (Volkan ve Zintl, 2018: 53).

Gündelik yaşamın gerekliliklerini yerine getirmek zorunda olan melankoliklerin bu zorunlulukları gerçekleştiriyor olmaları, ölen kişiye bağlılığın önünde herhangi bir engel teşkil etmez. Onlar için ölenle arasındaki bağ dışarıdaki yaşama göre daha gerçektir ve asıl gölge olanlar dışarıda kalanlar ve dışarıdaki hayattır. Bu nedenle intihar yoluyla gerçek kabul ettikleri dünyaya geçmek isterler (Leader, 2018: 165). Kayıptan sonra yaşanan ayrılık, öfke, derin üzüntü hali de ölen kişiyle yeniden bir araya gelme arzusunu doğurur. Öyle ki bu yeniden bir araya gelme arzusu, onun fiziksel varlığını dış dünyada arama şeklinde kendini göstermekte ve arzu karşılık bulmadığı noktada farklı tepkiler ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla kişinin kaybedilenle yeniden bir araya gelmek uğruna kendi ölümünü seçmekten başka bir yolu kalmaz (Keser, 2021: 12). Eşinin ölümünden sonra Ahmet'in yaşadığı yalnızca bir eş kaybı değildir. Bu kayıpta bir rolü de vardır ve filmde diğer karakterler aracılığıyla iletilen bu durumdan hareketle, seyirci onun yaşadığı suçluluk duygusunun bilincine varır. Buradan hareketle sürekli göz önünde tuttuğu bağlantı nesnelerinin

yalnızca kayıptan sıyrılmanın önüne geçmek değil, aynı zamanda suçluluğunu sürekli yüzüne vurmak gibi bir işlevi de olduğunu söylemek mümkündür.

Kayıp sonrasında yaşanan suçluluğun, kişinin kendisine yönelen öfkesiyle ilişkisinden bahseden Freud'un (1917) yanı sıra kayıpla ilgili olarak kişinin kendisinden beklediği şeyleri gerçekleştirememesinden ötürü yaşadığı pişmanlık içeren duygusal tepki de suçluluk olarak tanımlanabilmektedir (Li, Stroebe, Chan ve Chow, 2014). Bu tip suçluluğun temelinde “başka türlü yapsam farklı olurdu” veya “kayıbı önleyebilir miydim?” düşüncelerinin yattığı bilinmektedir (Miles ve Demi'den aktaran Keser, 2021: 20). Kayıp sonrasında kişide, yaşanmış durumla ilgili diğer ihtimalleri sürekli olarak gözden geçirme hali neticesinde, kendine bir pay çıkarmanın suçluluk hissetmede son derece baskın olduğu görülmektedir. Burada aynı zamanda hayatta kalmış olmanın yarattığı bir suçluluk da söz konusudur. Bu durum yasın uzayıp komplike hale gelmesine de neden olabilmektedir (Keser, 2021: 20-21).

Yasta kaybedilenle olan ilişki ve anıların, onun artık var olmadığı kanıksanana kadar tekrarlanması, bu sayede ilişkinin gözden geçirilmesi ve yeniden düzenlenmesi söz konusudur. Tekrar edilenler tüketilir ve ardından yas tutan kişi ölüme karşı yaşamı tercih ederek yası nihayete erdirir. Patolojik veya karmaşıklaşan yasta bu süreç ölen kişiye duyulan sevgi ve nefret ikircikliğinde nefretin sevginin yerini almasıyla bir kesintiye uğramaktadır. Melankolide ise kaybedilene karşı duyulan bilinçsiz nefret kişiye dönüp onu ele geçirdiğinden, kaybedenin bir zamanlar başkasına yönelen öfkesinin kaybedilenle bilinçdışı özdeşleşmesinden ötürü kendine yönelmesi söz konusudur. Bu nedenle kaybedilen vazgeçilemeyeceğine dönüşür (Leader, 2018: 61). *Bozkır*'da dikkat edilmesi gereken hususlardan biri de suçluluk duygusunun baskınlığıdır. Zira kazayı yapan kişi Ahmet iken ölen karısıdır. Bu noktada ölen kişiye yönelik “neden ben değil de sen öldün” düşüncesinden hareketle yaşanan bir öfke muhtemeldir. Üstelik Ahmet ısrarla bu duyguyu diri tutacak nesnelere sahiplikten vazgeçmez.

Onları uzaklaştırmak kabul edilebilir bir durum değildir. Çünkü yadsımlar kaybedilene karşı bağlılığı artırmaktadır. Kaybedilenin psişik eşine duyulan yoğun bağlılık, onaylamanın önündeki en büyük engellerden biridir. Kaybedilenden ayrılma

onu bilinçdışında öldürme şeklinde hissedildiğinden (Volkan ve Zintl, 2018: 39) kaybedilene karşı kabul edilmesi mümkün olmayan bir tutum olarak görülmektedir. Tam aksi şekilde Ahmet sabahları uyanır uyanmaz eşinin mezarının başına gider, su taslarını doldurur, mezarın etrafındaki otları temizler. Bu onun eşi ile gündelik hayatının içinde yeni bir akış yarattığının göstergesidir. Bu bağlamda kişiye ait nesneler ve gerçeklik arasındaki boşluk, nesnenin kayıp olarak bir imkânsızlık şeklinde kuruluşu fikrini de önler.

Titizlikle korunan bağlantı nesneleri kederin dışsallaştırılması için bir araçtır. Kederin dışsallaştırılması bitmeyen yastaki kişiye bir kontrol duygusu sağlar. Bağlantı nesnesine bir şey olursa ve kişi kederi ortadan kaldıramazsa savunmasından yoksun kaldığından acı veren duyguların şiddeti altında ezilir (Volkan ve Zintl, 2018: 85). Bu nedenle Ahmet onlara hem tutunmak hem de onları itinayla korumak zorundadır.

İçe alınan nesne, bağlantı nesnesi yaratmakla da doğrudan ilişkilidir. Çünkü içe alınan nesne bedenin içinde duyumsanır ve psişik eş ile kendiliğin etkileşime girmesini sağlar. “Bağlantı nesnesi, içe alınmış nesnenin dışsallaştırıldığı ve ona bağlı kendilik tasarımının bulunduğu noktadır.” Bu nesneler ilişkiyi dış dünyada yeniden yaratma noktasında pekiştiricidir. Bağlantı nesneleri, ilişkinin dış dünyada yeniden yaratımını sağladığından yas tutan kişinin yaşamda ilerlemesini engellemektedir. Dolayısıyla yas tutanın kaybıyla ilgili çatışmaları ve kaybın ondan götürdüklerini yeniden canlandığı süreci psikolojik olarak sıcak tutan bu nesneler kişinin yaşama devam etmesine ve uyum sağlamasına ket vurmaktadır (Volkan ve Zintl, 2018: 82-83; Volkan ve Zintl, 2010: 101). Eşinin mezarını bahçeye yaptırmak, kaza yapılan aracın enkazını bahçeye koymak Ahmet’in suçluluğunun ve kederinin göstergeleridir. Doğrudan kaybedilenle ilişkili olan bu nesneler kaybın anlamını içermekle birlikte aslında kaybın geri dönüşünün mümkün olmadığını ortaya koymaktadır (Gross, 2020: 35). Bağlantı nesnelerinin işlevselliği gözetildiğinde Ahmet’in de devam etme imkânının ortadan kalktığı görülmektedir.

Film başlangıcında ve filmin sonlarına doğru akış içindeki doğrusal zaman çizgisinin kırıldığı tek sahne Ahmet’in melankolisi açısından önem taşımaktadır. Zira tekrar edilen bu sahnelerin arasındaki her şey Ahmet’in asıl düşüncesini ortaya koyar.

Sahne, Ahmet açısından filmin en başından itibaren zaten amacının köyde ölmek olduğu düşüncesini destekler niteliktedir. Bu düşünce film içinde diyaloglar aracılığıyla oğlu Harun tarafından da seyirciye aktarılmaktadır. Ahmet bu düşünceye öylesine bağlıdır ki bir yandan özenle kefenini hazırlarken diğer yandan evin içinde yağmur sularıyla dolan kovaları bahçeye dökmektedir. Bu bağlamda Ahmet'in bekleyişin onda yarattığı ızdırap nedeniyle baraj ve yağmur sularının bir an önce yükselmesini arzuladığı söylenebilir.



Resim 4.18.: Evin bahçesini dolduran yağmur suyu

Köyde bir süredir yağan sağanak şimdi bahçesini doldurmuş, eşi sular altında kalmıştır. Bardaktan boşanırcasına yağan yağmurun şiddeti altında kayıp nesne ile birleşmenin tek yolu, suyun o gece bahçeden eve dek yükselmesine bağlıdır. Önceden sevinç kaynağı olan evin suya yakınlığı artık ızdırabını sonlandıracak, eşine yeniden kavuşma arzusunu nihayete erdirecektir. Keza su ilk onların evini yutacaktır. Eşi Zeynep sular altında kalmıştır, sıra mezar taşı çoktan dikilen Ahmet'indir. Artık yaşamak istemeyen insanın umutsuzluğunun eserinin ortaya çıkma vaktidir (Durkheim, 2020: 31).

BEŞİNCİ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA MELANKOLİ GÖRÜNÜMLERİNE İLİŞKİN GERÇEKLEŞTİRİLEN SEYİR DENEYİMİ VE DERİNLEMESİNE GÖRÜŞMELER ÜZERİNDEN BİR ANALİZ

Çalışmanın bu bölümünde konuya ilişkin gerçekleştirilen ikinci analiz ele alınmaktadır. Bu analizin teze dâhil edilmesindeki öncelikli amaç bir önceki analiz yönteminde filmlerin literatürden yararlanılarak gerçekleştirilen psikanalitik çözümlemelerinin yanı sıra seyircinin gözünden melankoliye, melankolik tema ve unsurlara, bu unsurları içeren filmleri tüketme eğilimlerine ilişkin bir çıkarım yapabilmektir.

Araştırmaya psikanalitik çözümlemeleri gerçekleştirilen örneklem filmlerinin katılımcılarla birlikte oylandığı ve çoğunluğun karar verdiği filmin bir arada izlenmesini içeren seyir deneyimi ile başlanmıştır. Ardından seyir deneyimine katılan kişilerle melankoliye, sinemada melankoli imgelemine, melankoli barındıran filmlerin tüketimine yönelik derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Deşifreleri yapılan görüşmelerden elde edilen veriler, betimsel analiz ve kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı bağlamında kategori ve temalar oluşturularak çözümlenmiştir.

Seyir deneyiminden hareketle gerçekleştirilen derinlemesine görüşmeler sayesinde elde edilen verilerin değerlendirilip analiz edildiği bu bölümde araştırma bölümünün amacı, yöntemi, örnekleme, sınırlılıkları ve bulguları yer almaktadır.

5.1. Analizin Amacı ve Yöntemi

5.1.1. Araştırmanın Amacı

Melankolinin 2000 sonrası Türk Sinemasındaki görünümüne ilişkin seyirci deneyimlerine başvuru bu bölümdeki araştırma soruları katılımcıların melankoliye ilişkin görüşlerini ve melankolik unsur veya temalar barındıran filmlerin tüketilme/tüketilmeme nedenlerini ortaya koyma amacına dayanmaktadır.

Buradan hareketle oluşturulan araştırma soruları şu şekildedir:

1. Bireylerin hafızalarında yer edinen melankoli tanımı nasıldır ve bu tanımın literatürdeki melankoli tanımıyla benzerlikleri ve farklılıkları nelerdir?
2. Bireylerin melankoliye neden olan kayıp nesneye ilişkin görüşleri nelerdir?
3. Bireylerin, filmlerin melankolik olarak nitelendirebilmesi için gerekli olduğunu düşündükleri unsurlara ilişkin görüşleri nelerdir?
4. Bireylerin melankolik unsurlar veya temalar barındıran filmleri tüketme ve tüketmeme eğilimleri ile kullanım amaçlarını belirleyen istekler nelerdir?
5. Gerçekleştirilen seyir deneyiminden hareketle izlenen örneklem filmde yer alan melankolik unsur veya temalara ilişkin seyircilerin görüşleri ve seyir esnasında filmin onlarda uyandırdığı hisler nelerdir?

Derinlemesine görüşmeler için çalışmanın amacına yönelik belirlenen araştırma soruları göz önünde bulundurularak bir soru formu hazırlanmıştır. Bu bölümde gerçekleştirilen seyir deneyimi ve derinlemesine görüşmelerden hareketle kategoriler ve temalar ortaya konulmuş, elde edilen bulgular değerlendirilmiştir.

5.1.2. Araştırmanın Yöntemi

Nitel araştırma deseninin benimsendiği bu bölümde öncelikle gönüllü katılımcılarla bir seyir deneyimi gerçekleştirilmiştir. Seyir deneyimi araştırmacı ve gönüllü katılımcıların aynı fiziki ortamda bir arada film izleme etkinliğini kapsamaktadır. Katılımcılara, sosyal medya üzerinden ve bireysel olarak duyurulan seyir deneyimi duyuruları aracılığıyla ulaşılmıştır. Seyir deneyimi etkinlik duyurularına olumlu yanıt veren katılımcılar ile birlikte 16 Aralık saat 19.00'da film gösterimi için uygun koşullara sahip bir konferans salonunda gerçekleştirilmiş akabinde katılımcılarla 22 dakika ile 73 dakika arasında süren derinlemesine görüşmeler yapılmıştır.

İnternet üzerinden ve yüz yüze yapılan derinlemesine görüşmelerde görüşülen kişilerin soruları anlamlandıramadıkları veya beklenmedik başka soru ve sorunların ortaya çıktığı durumlarda araştırmacının soruları farklı bir biçimde yeniden katılımcıya yöneltme imkânı bulunmaktadır (Polat, 2022: 172). Sosyal gerçekliğin

anlamlandırılması ve algılanmasına ilişkin gerçekleştirilen araştırmalarda veri toplama aracı olarak kullanılan derinlemesine görüşme, araştırılan konu özelinde sorulan açık uçlu sorulara detaylı cevaplar almaya imkân tanıyan yüz yüze ve internet üzerinden gerçekleştirilen görüşmelerden hareketle karşıdaki kişinin duygu, düşünce, bilgi ve tecrübelerine ulaşmayı amaçlayan bir tekniktir (Tekin, 2012: 101; Uslu ve Demir, 2023). Görüşmeci ile görüşülen kişilerin arasında ortak paylaşımın, aktif etkileşimin söz konusu olduğu derinlemesine görüşmelerde (Kahn ve Cannell'den aktaran Tekin, 2012: 101) görüşülen kişiyi sınırlandırmayan yarı yapılandırılmış açık uçlu sorularla asıl olarak amaçlanan bireyin ya da toplumsal grupların inançları, bireysel, kültürel, toplumsal değerleri, duygu, düşünce ve tecrübeleri gibi daha kişisel gerçekliklerine ulaşmaktır (Morris, 2015: 5). Bir diğer husus görüşülen kişiye kendini birinci ağızdan ifade etme şansı tanınmasının yanı sıra araştırmacının da görüşmecinin anlam dünyası, bakış açısı ve içinde bulunduğu ruhsal ve fiziksel durumların (McCracken'den aktaran Tekin, 2012: 101), deneyimlerin nasıl gerçekleştiğini ve katılımcıların bu deneyimlere atfettikleri anlamları derinlemesine bir anlamlandırmaya tabii tutması gerekliliğinin göz ardı edilmemesidir (Roberts, 2020: 3189).

Veri toplama aracı olarak derinlemesine görüşme tekniğinin kullanıldığı bu bölümde seyir deneyiminin ardından ilk görüşme 17 Aralık ve son görüşme 3 Ocak olmak üzere katılımcılarla yüz yüze ve online derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Derinlemesine görüşmelerde görüşülen kişilere yarı yapılandırılmış açık uçlu sorular yöneltilmiştir. Katılımcıların melankoliye ilişkin görüşleri ile melankolik tema veya unsur barındıran filmlere dair kullanım ve doyumlarını belirlemek üzere gerçekleştirilen görüşmeler kayıt altına alınmış, ardından deşifre edilmiştir. Görüşmelerde elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Betimsel analizde veriler, araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebileceği gibi, görüşme ve gözlem süreçlerinde yöneltilen sorular dikkate alınarak da yorumlanabilmektedir. Görüşülen ya da gözlemlenen bireylerin düşüncelerini çarpıcı biçimde yansıtabilmek amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilen bu analizde amaç, bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. İlk aşaması kavramsal bir çerçeve oluşturmak olan bu yöntemde çerçeve araştırma sorularından, araştırmanın kavramsal çerçevesinden veya toplanan verilerden yola

çıkarak belirlenir. Bu sayede verilerin hangi temalar altında düzenlenip sunulacağı ortaya çıkarılır. Anlamlı ve mantıklı bir biçimde bir araya getirilen veriler akabinde tanımlanır ve doğrudan atıflarla desteklenir. Nihayetinde ise açıklanan, ilişkilendirilen ve anlamlandırılan bulguların yorumlanması sayesinde birtakım sonuçlara varılmaya çalışılır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 239-240.)

Önceden belirlenen kavramsal bir çerçevenin bulunmadığı durumlarda kullanımının oldukça güç olduğu betimsel analiz için (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 239-240) bu çalışmada belirlenen kavramsal çerçevede melankolinin psikanalitik kökenleri ile kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı bir arada kullanılmış, veriler bu bağlamlardan hareketle analiz edilmeye çalışılmıştır.

Rosengren, Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımı bağlamında izleyicinin içerikleri hangi gereksinimlerle izlediğine ve onlardan ne tür doyumlar sağladığına ilişkin verilere çeşitli yollardan ulaşılabilceğini ifade ederken, küçük gruplarla görüşmeler yapmayı bu yollardan biri olarak gösterir ve istenilen verilere büyük ölçüde ulaşılacağından bahseder (Rosengren, 2000: 21). Ayrıca bu yaklaşımın gücünün farklı medya içeriklerine uygulanabilmesinden geldiğini ifade eden Köseoğlu'nun (2012: 65) görüşlerini destekleyen birçok çalışma yer almaktadır. Son dönemlerde yeni medya içeriklerine ilişkin çalışmalarda çokça kullanılan bu yaklaşımın (Alikılıç vd., 2013; Ayhan ve Balci, 2009; Ezumah, 2013; Köseoğlu, 2012; Küçükçurt vd., 2009; Özer ve Birsan, 2010; Özer, 2016; Özer, 2017; Öztürk, 2018; Quan-Haase ve Young, 2010; Tanta vd., 2014; Yayla, 2018) genel itibarıyla nicel yöntemlerle ele alındığı görülmektedir. Ancak bu yaklaşım için nicel veri toplama teknikleri ile elde edilen verilerin sınırlı olduğunu bu nedenle farklı veri toplama teknikleri kullanıldığı takdirde yaklaşımın daha da geliştirilebileceğini ifade eden Özer ve Birsan (2010) nitel yaklaşımların öneminden söz eder. Bu bölümde analiz Özer ve Birsan (2010) ile Üçer (2016)'ın kullanımlar ve doyumlar yaklaşımına dair nitel yaklaşımı benimsedikleri çalışmaların yanı sıra derinlemesine görüşmelerin teze aktarımı hususunda Akkor Gül (2021)'ün çalışmasından yararlanılmıştır.

Kullanımlar ve Doyumlar yaklaşımı Psikolog Elihu Katz'ın medya alanındaki çalışmaların medyanın insana ne yaptığı sorusu üzerine odaklandığını ancak asıl

sorunun insanların medya ile ne yaptıkları olduğuna dair tartışmasına ve onun diğer çalışmalarına dayanmaktadır (Yaylagül, 2014: 71; Tekinalp ve Uzun, 2013: 118). Zira toplumsal ve psikolojik ihtiyaçları olan insanlar bu ihtiyaçlarını medyadan ve diğer kaynaklardan giderme yoluna girmektedir. İzleyicilerin bu ihtiyaçlarının tamamını veya bir kısmını medya içerikleri aracılığıyla doyuruyor olmaları medyayı ihtiyaçları doğrultusunda kullandıklarının göstergesidir. Dolayısıyla içerik ve izleyici arasında işlevsel bir süreçten bahsetmek mümkündür (Yaylagül, 2014: 71-72).

Bireyler pasiften aktif bir konuma geçmekte bilinçli ve gönüllü şekilde kendi istek ve ihtiyaçlarına göre içerik arayışına girmekte ve bunları bulup kullanmaktadır. Haliyle izleyici; arayan, seçen ve kendi etkisini kendi yaratan konumundadır. Bu nedenle seçimlerinin sonuçlarından yalnızca kendisi sorumludur. Çünkü içeriği tüketmek veya tüketmemek onun iradesine bağlıdır (Yaylagül, 2014: 72; Tekinalp ve Uzun, 2013: 118-119; Güngör, 2018: 130).

Burada üzerinde durulması gereken, izleyicinin içeriği farklı şekillerde yorumlayıp verilmek istenen mesajın dışına çıkarak daha öznel sonuçlar çıkarabilmesidir. İleti, göndericinin niyet ettiği şey değil, izleyicinin verdiği anlamdır. İzleyicinin öznelliğini ön plana çıkaran bu yaklaşımda medya, izleyicinin kendi ihtiyacını gidereceği bir kaynaktan ibarettir (Yaylagül, 2014: 73; Fiske, 2017: 268).

5.1.3. Araştırmanın Örneklemi ve Sınırlılıkları

Katılımcılara 18 yaş ve üstü her yaştan, her eğitim seviyesinden, her meslek grubundan ve her cinsiyetten sınırlama yapılmadan ulaşılmaya çalışılmıştır. Aranılan tek sınırlılık film izlemeye ilgili olmalarıdır. Bireyin ruhsal durumuna işaret eden melankoliye dair düşün etkinliğinin yaş, meslek, cinsiyet vb. hareketle çizilmesinin tezi sınırlayacağı varsayıldığından bu başlıklar altında herhangi bir sınırlamaya gitmek uygun görülmemiştir.

Ayrıca tezin içeriğini oluşturan melankoli teması veya melankolik unsurlara ilgili olmak katılımcıların seçilmesinde bir dışlama kriteri olarak kullanılmamıştır. Zira tezde yalnızca melankolik unsurları tüketme eğilimleri üzerine değil, aynı zamanda tüketmeme eğilimleri üzerine odaklanmak da önemli bir veri olarak

görülmektedir. Dolayısıyla 18 yaş ve üstü katılımcılara yönelik tek sınırlılığın film izlemeye ilgili olmak şeklinde belirlendiği bu tezde örneklem grubu seyir deneyimi günü ve saatinde izleme yerine gelen gönüllü katılımcılar sonrasında ortaya çıkmıştır.

5.1.4. Araştırmada Karşılaşılan Zorluklar

Araştırmanın seyir deneyimi duyuru süresi yaklaşık iki ay sürmüştür. Bu süre içerisinde çeşitli sosyal ağlar üzerinden ve bireysel olarak duyurular gerçekleştirilmiştir. Katılımcılara yönelik herhangi bir meslek, cinsiyet, yaş, eğitim durumu vb. hiçbir sınırlama gözetilmemiştir. Süreç içerisinde duyurunun sosyal ağlar üzerinden de gerçekleştirilmesi sebebiyle kesin bir sayı olarak kaç kişiye ulaşıldığı hakkında bir veri elde edilememiştir. Ancak etkinlik duyurusu sonrası yaklaşık 60 kişi ile etkinlik içeriği hakkında iletişime geçilmiştir. Görüşülenler arasında her yaş, cinsiyet, meslek ve eğitim durumundan kişiler yer almıştır. Fakat bu esnada kişilere doktora tez başlığı ve izlemek için belirlenen film bilgileri iletildikten sonra katılımcılar büyük oranda bu filmleri izlemek istemediklerini bu nedenle dâhil olmayacaklarını iletmislerdir. Araştırmacı ayrıca düşük gelirli ve eğitim seviyesinin ilkökul ve ortaokul olduğunu tespit ettiği 6 kişiye bireysel olarak ulaştığında kişilerden izlenecek filmler dolayısıyla olumsuz yanıt almıştır. Ayrıca seyir deneyiminin bir aradılığı aynı fiziki ortamı paylaşmayı gerektirmesi sebebiyle katılımcılar araştırmacının yaşadığı yer olan Denizli ilinde ikamet eden kişilerden oluşmaktadır.

Seyir deneyimine katılıma dair olumlu yanıt veren ancak belirlenen gün ve saatte gelmeyen katılımcı sayısı 6'dır. Bunların yanı sıra izlemeye katılacağına dair herhangi bir geri dönüş yapmayan ancak seyir saatinde etkinlik mekânına gelen katılımcı durumları da söz konusu olduğundan katılımcılara ilişkin eğitim, yaş, cinsiyet, meslek vb. durumlar ancak seyir günü ve saatinde belirlenebilmiştir. Bu ana dek katılımcı bilgilerine dair net veri elde edilememesi nedeniyle seyir sonrası ortaya çıkan katılımcı eğitim ve meslek durumları hususunda araştırmacının herhangi bir etkisi olmamıştır.

5.1.5. Seyir Deneyiminin Gerçekleştirilmesine İlişkin Bilgiler

Seyir deneyimi 16 Aralık 2023 günü saat 19.00'da film gösterimi için uygun koşullara sahip bir konferans salonunda gerçekleştirilmiştir. Seyir deneyimi günü ve

saatinde gelen toplam 20 kişi ile seçilen film bir arada izlenmiştir. Oturma dzeninin üç koltuk bloğundan oluştuğu etkinlik salonunda sahne perdesi orta bloğun önünde konumlanmıştır. Katılımcıların hepsi orta blokta oturmayı tercih etmişlerdir.

Araştırmacı etkinliğe katılan katılımcı bilgilerine etkinlik mekânında ulaşmıştır. Gönüllü onam formunda belirtildiği üzere katılımcılara ait isim ve kişisel iletişim bilgilerinin tez içerisinde açık bir şekilde kullanılması mümkün değildir. Bu nedenle katılımcılar, tez içerisinde derinlemesine görüşme sıralamasına göre numaralandırılarak yer almıştır. Katılımcılara ait bilgileri iğereren tablo şu şekildedir:

Katılımcı	Cinsiyet	Yaş	Meslek
Katılımcı 1	Kadın	20	Öğrenci
Katılımcı 2	Kadın	21	Öğrenci
Katılımcı 3	Kadın	22	Öğrenci
Katılımcı 4	Kadın	26	Akademisyen
Katılımcı 5	Kadın	20	Öğrenci
Katılımcı 6	Kadın	26	Fizyoterapist
Katılımcı 7	Kadın	26	Çalışmıyor
Katılımcı 8	Kadın	30	Yatırım Uzmanı
Katılımcı 9	Erkek	34	Dijital Pazarlamacı
Katılımcı 10	Erkek	26	Akademisyen
Katılımcı 11	Erkek	34	Yönetmen
Katılımcı 12	Kadın	27	Avukat
Katılımcı 13	Kadın	35	Akademisyen
Katılımcı 14	Kadın	31	Uzman Psikolog
Katılımcı 15	Erkek	40	Akademisyen
Katılımcı 16	Erkek	29	Akademisyen
Katılımcı 17	Erkek	33	Akademisyen
Katılımcı 18	Erkek	72	Emekli
Katılımcı 19	Erkek	58	Müdür

Katılımcı 20	Kadın	47	Biyoenerji Uzmanı
--------------	-------	----	-------------------

Tablo 5. 1.: Katılımcı bilgileri

Seyir deneyimine gelen katılımcıların yaşları 20-72 aralığındadır. 12'si kadın, 8'i erkek katılımcıdır. Eğitim durumları en az lise olan katılımcılardan hâlihazırda herhangi bir işte çalışmayan katılımcı sayısı ise 7'dir.

Seyir günü ve saati öncesinde katılımcılara yalnızca doktora tez başlığı ve belirlenen filmlerin bilgileri iletilmiştir. Seyirden hemen önce katılımcılar gönüllü onam formları hakkında bilgilendirilmiştir. Ayrıca katılımcılar filmi sonuna kadar izleme noktasında özgür bırakılmışlardır. Seyir deneyimi esnasında veya film arasında izlemeyi bırakmak isteyenlere yalnızca "Filmi izlemeyi neden bıraktınız?" sorusu yöneltilmiştir. Bu kişiler sonrasında yapılan derinlemesine görüşmelere dâhil edilmemişlerdir.

Katılımcılara seyir deneyiminde izlemek amacıyla bir önceki bölümde psikanalitik çözümlemeleri gerçekleştirilen filmler sunulmuştur. Bu filmler: *Hiçbir Yerde* (2002), *Bulutları Beklerken* (2004), *Kader* (2006), *Sonbahar* (2008) ve *Bozkır* (2019)'dır. Seyir için bu filmlerin seçilmesinin nedeni hâlihazırda literatürden faydalanılarak çözümlemelerinin gerçekleştirilmiş olmasıdır. Bu sayede literatüre dayandırılarak açıklanan melankoli unsurlarından bağımsız şekilde filmin barındırdığı öğelere ilişkin seyircinin bakış açısını saptamak amaçlanmıştır.

Seyir deneyimine dair önemli bir diğer husus katılımcıların izlenecek filme seyir mekânında karar vermiş olmalarıdır. Tüm karar aşaması video kayıt altına alınmıştır. Oturma düzeninde perde önünde orta bloğu tercih eden tüm katılımcılara blok içinde önden arkaya doğru gerçekleştirilen sıralamayla hangi filmi izlemek istedikleri ve bu filmi seçmelerindeki nedenler sorulmuştur. Film seçmelerindeki etkenlerin önemli bir veri olarak kabul edildiği çalışmada katılımcılara kararları sorulmadan önce mevcut 5 filmin hikâyesi kısaca özetlenmiştir.

5.1.6. Transkripsiyon ve Analiz

Katılımcılarla gerçekleştirilen derinlemesine görüşmeler kayıt altına alınmış akabinde yazıya aktarılmıştır. Görüşmeler, katılımcılarla görüşme sırasına göre numaralandırılıp etiketlenmiştir. Yazıya aktarılan görüşmeler doğruluğun sağlanması amacıyla kayıtlarla karşılaştırılmış, gerekli düzeltmeler gerçekleştirilmiştir. 18 katılımcı ile 22 dakika ile 73 dakika arasında süren görüşmelerde yaklaşık 684 dakikalık kayıt verisi elde edilmiştir. Bu kayıtların yazılı hali ise yaklaşık 110 sayfa ve 72.904 kelimedir. Verilerde öncelikle katılımcı görüşleri karşılaştırılmış, araştırma sorularına uygun veriler ortaya çıkarılmıştır. Ardından sorulardan hareketle başlıklar belirlenmiş ve veriler ilgili başlıklar altında kategorize edilmiştir.

5.1.7. Araştırmanın Bulguları

Bulguların değerlendirildiği bu bölümde çalışmanın amacına yönelik hazırlanan sorulara katılımcıların verdiği yanıtlardan hareketle kategori ve temalar belirlenmiştir. Zira katılımcının melankoliye yönelik bakışına, sinema bağlamında melankoliyi değerlendirmesine ve tüketim eğilimlerine ilişkin verilere ulaşmayı amaçlayan, bunu seyir deneyimi ve sonrasında yapılan derinlemesine görüşmelerde elde edilen veriler üzerinden ele alan çalışmada durum tespiti söz konusudur. Bu nedenle kategoriler ve temalar oluşturulurken belirlenen benzerlik ve farklılıkların hareket noktası direkt olarak katılımcı görüşleridir.

5.1.8. Seyir Deneyiminde İzlenecek Filme Karar Verme Aşaması

Seyir deneyiminde izleyecekleri filme oylama ile kendileri karar veren katılımcılara seçilen 5 film arasından hangi filmi izlemek istedikleri ve bu filmi seçmelerindeki nedenler sorulmuştur. Karar verme aşaması video kayıt altına alınmıştır. Video kayıt verisi yaklaşık 21 dakikadır. Katılımcıların filmi seçmelerindeki etkenlerin önemli bir veri olarak görüldüğü çalışmada katılımcıların yanıtlarına göre benzerlikler ve farklılıklara yönelik temalar belirlenmiştir. Araştırmaya ilişkin ilk bulgular derinlemesine görüşmeler öncesi bu aşamada elde edilmiştir. Buradan hareketle katılımcıların film seçim nedenlerinde etkili olan durumlar; filmin adı, uyandırdığı hisler, daha önce izleme ve izlememe durumları,

konunun ilgi çekiciliği, yönetmen ve güvenli alan olmak üzere yedi kategoriye ayrılmıştır.

Film Seçimine Etki Eden Unsur	Katılımcı Sayısı
Filmin Adı	3
Uyandırdığı Hisler	3
Filmi daha önceden izlemiş olma	2
Filmi daha önceden izlememiş olma	3
Konunun ilgi çekiciliği	5
Yönetmen	1
Güvenli Alan	2
Nedensiz	1

Tablo 5. 2.: Seyir deneyiminde filme karar verme nedenlerinin dağılımı

Karar aşamasında filmin adını seçim nedeni olarak gösterenler K9, K14 ve K20'dir. Filmin uyandırdığı hisleri seçim nedeni olarak gösterenler; K3, K7 ve K16'dır. Filmi daha önce izlemiş olmayı seçim nedeni olarak gösterenler K1, K13; daha önce izlememiş olmayı seçim nedeni olarak gösterenler ise K12, K17 ve K19'dur. Filmin konusunun ilgi çekiciliğini seçim nedeni olarak gösterenler; K4, K5, K6, K8 ve K18'dir. Yönetmeni film seçim nedeni olarak gösteren tek katılımcı K11 iken; K10 ve K15 güvenli alanı olarak gördükleri filmleri seçim nedeni olarak göstermişlerdir. Burada güvenli alandan kasıt K10 için filmi önceden izlemiş olmaktır fakat bunun izlemiş olmama başlığı altında yer almamasının nedeni özellikle güvenli alan hususuna değinilmesidir. K10 için izlenecek şeyin bilinirliği onun herhangi bir bilinmezlikle karşılaşmasının önüne geçeceğinden seçim nedeni buna odaklanmaktadır. Çünkü önerilen filmler arasından izlediği ve bildiği tek film budur. K15'in güvenli alan tanımlaması ise aslında filmdeki karakterle özdeşleşmenin önüne geçecek engellerin belirlenmesidir. 40 yaşında, erkek olan katılımcı filmde gündelik yaşamındaki sahiplikleri ve konumu nedeniyle *Hiçbir Yerde*'de özdeşim yaşayacağı herhangi bir kriterin yer almamasından ötürü bu filmi seçmiştir. Zira ebeveyn değildir. İfadesine göre ebeveyn olma ihtimali de yoktur. "*Duygusal yüke girmek adına bu filmi seçiyorum.*" şeklindeki açıklamasıyla bu filmi izlemek onda herhangi bir sıkıntılı duruma neden olmayacağından onun güvenli alanıdır. K2 ise film seçiminde herhangi bir nedenin etkili olmadığını, *Bulutları Beklerken*'i izlemek istediğini belirtmiştir.

Karar sürecinde katılımcılardan 9 kişi *Kader*, 6 kişi *Bulutları Beklerken*, 2 kişi *Sonbahar*, 2 kişi *Hiçbir Yerde*, 1 kişi *Bozkır* filmi tercih etmiştir. Karar çoğunluğu neticesinde izlenmek üzere Zeki Demirkubuz'un yönetmenliğini yaptığı *Kader* filmi seçilmiştir. Filme yalnızca on beş dakikalık bir antrakt verilmiştir. Filme verilen antraktta K20 seyri yarıda bırakmıştır. Yarıda bırakmasının sebebi günün yorgunluğu ve uykusuzluktur. K20 yoğun geçirdiği bir günün sonrasında konu itibarıyla yavaş bir tempoda ilerleyen filmi bitirmek için kendini zorlamasına rağmen uyku ve dinlenme ihtiyacının ağır bastığını iletmiştir. İzleme etkinliğinden ayrılması nedeniyle K20 ile derinlemesine görüşme yapılamamıştır. K19 ile seyir deneyimi sonrasında üç kez görüşme yapabilmek için gün ve saat belirlenmiş ancak katılımcının iş yoğunluğu dolayısıyla görüşme gerçekleştirilememiştir. İzleme etkinliğine katılımlarından ötürü her iki katılımcının seyir deneyimindeki film tercihleri çalışmaya dâhil edilmiştir.

Seyir deneyimine gelen katılımcılara ilişkin katılımcı profilinden ve izlemek üzere *Kader* filminin seçilmesinden hareketle Demirkubuz sinemasına ait bir filmi seyretmenin gerilmek üzere sinema salonuna gitmek olduğunu ifade eden Atam'ın izleyici profiline ilişkin görüşlerine değinmek gerekir. Atam'a göre Demirkubuz sineması dikkatli ve tecrübeli bir izleyici profiline ihtiyaç duyar. Zira filmlerin hikâye anlatısının eksiltili olarak yaratılmasından ötürü anlamsal bütünlük perdede değil, büyük oranda izleyicinin zihninde kurulur. Ayrıca izleyicinin bilinçli şekilde işlenen eksiltili öyküleme ve zamansal gelişimler neticesinde giderek tıkanmaya başlayan öykü akışını, olağan akış içine sokacak monolog tarzında bir diyalogun bekleyişi içinde de olması gerekir. Hikâyenin, izleyicinin zihninde kurulması ve hikâyeden ziyade psikolojik gerilimin belirleyici olması yönetmenin gerilim yaratma isteğinin doğrudan bir sonucu olarak kabul edilir (2006: 222-223).

5.2. Katılımcıların Film Seçimlerine Etki Eden Unsurlar

Katılımcıların bir filmi izlemek için seçerken dikkat ettiği unsurlar hem film seçimlerinde öne çıkan öğelerin tespit edilmesi hem de film tercihleri hakkında veri sağlıyor olması bakımından önemlidir. Çalışmada katılımcılar seçilirken her iki durum da önemli bir veri kaynağı olarak kabul edildiğinden melankolik unsurlar ve temalar barındıran filmleri izleme ve izlememe durumları sınırlılıklara dâhil edilmemiştir.

Katılımcıların film seçiminde dikkat ettikleri unsurlar ve ilgi duydukları alanların tespit edildiği bu başlık, seyir deneyimi sonrasında gerçekleşen görüşmelerin ilk sorusunu oluşturmaktadır. Burada seyir esnasında kararlarını etkileyen nedenler ile herhangi bir filmi seçim esnasında dikkat ettikleri unsurların da bir karşılaştırmasını yapabilmek mümkündür. Katılımcıların birden fazla hususa dikkat ettiklerinin gözlemlendiği durumlarda her bir hususa ayrı başlıklandırmalar altında yer verilmiştir. Elde edilen verilerden hareketle katılımcıların film seçimlerine etki eden unsurlar filmin adı, duygu durum, konunun ilgi çekiciliği, yönetmen, film izlemeyi sosyal bir etkinlik olarak görme olmak üzere beş kategoridir.

5.2.1. Filmin Konusu

12 katılımcı ifadesi konunun ilgi çekiciliğinin en etkili unsur olduğunu göstermektedir. Ancak seyir deneyiminde konunun ilgi çekiciliğini film seçiminde etken olarak gösterip ardından herhangi bir filmi izlemek üzere seçmek için yeniden konunun ilgi çekiciliğinin önemli olduğunu ifade eden katılımcılar K4, K5, K6 ve K18'dir.

Bu başlık altında konunun ilgi çekiciliğine dair görüş belirten K1 bu konuların özellikle duygusal ağırlık olmasına dikkat etmektedir. K1 seyir deneyiminde tercihini öncesinde izlemiş olduğu bir filmde yana kullanmıştır. K2 görüşme esnasında konunun ilgisini çekmesinin yeterli olduğunu ifade etmesine rağmen seyir deneyiminde film seçerken herhangi bir nedeninin olmadığını ifade etmiştir.

K7 konunun özellikle içindeki duyguyu dışarı çıkarması ve gerçek hayattakine yakın olması gerektiğini vurgulamaktadır. Görüşme esnasında “Seyir deneyiminde filmi seçerken gerçeğe daha yakın olduğu için Kader’i tercih etmişim.” şeklindeki ifadesi ve “Gerçek hayattan, gerçekten olabilecek bir şey olmalı” ifadesinden hareketle onun için konuda ele alınan olgu ve olayların inandırıcılığı yüksek önem taşımaktadır. Zira katılımcının filmin hikâyesinin gerçekliğine ikna olması duygusunu dışarı çıkarabilmesinin en önemli koşuludur.

K9 bir filmi izlerken mutlak bir sonuca ulaşma isteği içinde olduğunu ifade etmiş, seyir deneyiminde ise karar verme unsuru olarak filmin adını gözeterek

Bulutları Beklerken'i seçmiştir. K12 için film izleme eğlenmek, kafa dağıtıp vakit geçirmek için gerçekleştirdiği bir etkinlik olduğu için direkt olarak konuya odaklanmaktadır. Eğlenme, hoşça vakit geçirme için gerçekleştirdiği bu etkinlikte izleyeceği türden filmleri “çerezlik” olarak nitelendirmiştir. Ancak seyir deneyimi için önceden belirlenen film listesi iletilindiğinde o güne dek dram türünde bir film izlemenin onun için çok zor ve sıkıcı olduğu için bu türde bir filmi yalnızca başkalarıyla bir arada gerçekleştirebileceğini düşünmüş seyir deneyimine bu nedenle katıldığını görüşme esnasında iletmiştir. Seyir deneyiminde *Kader* filmini bir süredir izlemek istediğini fakat türünden dolayı izlemekten kaçındığını ifade etmiştir.

K14 için konunun ilgi çekiciliği gerçek hayatta yaşamasının mümkün olmadığı deneyimlere tanıklık etmekle ya da konunun onun hayatında bir şeye dokunabilmesiyle daha ilgilidir. Ancak seyir deneyiminde ismini beğendiği için *Hiçbir Yerde*'yi seçmiştir.

Film seçiminde ürkütücü ve bilinmezlik içeren konuların ön planda olduğunu ifade eden K15 seyir deneyiminde duygusal bir yük altına girmekten kaçındığını ifade ederek onu konu itibarıyla sıkıntılı bir ruh haline sokmayacak, güvenli bir alan olarak tanımladığı *Hiçbir Yerde*'yi seçmiştir. Zira cinsiyeti ve medeni durumu itibarıyla filmin ana karakteriyle özdeşleşme ihtimali onun açısından imkânsızdır.

Konu seçiminde özellikle aşırı duygusal ve melankolik olmayan bir konu olmamasına dikkat ettiğini ifade eden K16, seyir deneyiminde hikâyenin Karadeniz’de geçiyor olmasının kendisinin de Karadenizli olmasından ötürü ona daha iyi hissettireceğini ifade ederek tercihini *Sonbahar*’dan yana kullanmıştır.

5.2.2. İçinde Bulunduğu Ruh Hali ve Duygu Durumu

K3 seyir deneyiminde film tercihi yaparken konusunu diğerlerine oranla daha az acı verici bulduğu *Kader*’den yana kullanmıştır. Daha az acı verici olduğunu düşünmesine etki eden unsur diğer tüm filmlerde konu itibarıyla fiziki bir ölüm yaşanırken; *Kader*’de aşk acısına odaklanan bir hikâyenin yer almasıdır. Ayrıca K3 canlı, neşeli, güzel duygular uyandıran filmleri tercih ettiğini çünkü bu pozitif duyguların ona da yansıdığını iletmiştir.

Hayatının bu döneminde daha ağır akan bir tempo içinde olmasından ötürü hayata bakışında daha dingin bir dönemde olduğunu ifade eden K15 bu nedenle öncesinde onun için sıkıcı gelen ağır tempolu filmleri, ayrımların daha farkında olarak izlediğini bunun, hayatında yaşanan dönemsel bir değişimle ilintili olduğunu ifade etmiştir.

K8, K13 ve K17 içinde bulundukları duygu durumunun etkili olduğunu ifade etmeye ek olarak dram türünden uzak filmler tercih etmektedirler. K8 özellikle dram tercih etmemekte çünkü izlerken ruhsal anlamda kahrolduğunu, yüreğinin kaldıramadığını ifade etmektedir. Seyir deneyiminde karakterin önce özgürlüğünü sonrasında hayatını kaybetmesinin ilgisini çekmesinden ötürü *Sonbahar*'ı seçmiştir. K13 duygu durumunu gözeterek son zamanlarda komedi türündeki filmlerini tercih etmektedir. K17 bağ kuramadığı, onu üzüntüye daha az sevk edecek ve amacı izleyiciyi eğlendirmek olan filmleri tercih etmektedir. Seyir deneyiminde ise izlemeye fırsat bulamadığı filmi tercih etmiştir.

5.2.3. Yönetmen ve Sosyal Aktivite

Yönetmeni film seçiminde etkili bir unsur olarak ifade eden ve aynı zamanda film izlemeyi sosyal bir etkinlik olarak değerlendiren katılımcılar K8 ve K17'dir. K8 duygu durumunun yanı sıra bildiği bir yönetmen ve oyuncunun varlığını; K17 duygu durumunun yanı sıra bildiği bir yönetmenin varlığını film seçimlerine etki eden unsur olarak aktarmıştır. Ayrıca her iki katılımcı da film izlemeyi sosyal bir etkinlik olarak değerlendirmektedir. K8 ve K17 film seçim noktasında film izlemeyi aynı zamanda sosyal bir etkinlik olarak gördükleri için tercihlerinin bundan etkilendiğini ifade etmektedirler. K8 için bu durum hala geçerli bir unsurdur. K8 "Çünkü film izlemek ikiye ayrılıyor. ... Bir kısmını da herkesin izlediği bir şey var. Bununla ilgili konuşalım, bu filmde ne olmuş, niye bu kadar izlenmiş diye izliyorum."

K17 bu durumun üniversite dönemlerinde teknolojinin henüz çokça yaygın olmamasından kaynaklanan bir tercih belirleme etkeni olduğunu ifade ederek artık belirleyiciliğinin olmadığını aktarmıştır.

K17: ...Önceki tercihlerimde kim, neyi izliyor, ne izlenmesi gerekiyor diye duyduğum şeyleri izlemeye çalışırdım. Bir yerden kulağına çalınıyor, bir yerde okuyorsun mesela neymiş bu diye merak edip izlediğin sonra filmle ilgili konuşmak istediğin olur. Çünkü sosyal medya yoktu ve bunlar çok önemliydi.

5.2.4. Filmin Adı

Filmin adını film seçiminde etkili bir unsur olarak ifade eden katılımcılar ise K1 ve K17'dir. K1 konunun ilgi çekiciliğinin yanı sıra filmin adının onu oldukça etkilediğini iletmiş ancak seyir deneyimi esnasında daha iyi yorumlayabileceğini düşündüğü için önceden izlemiş olduğu *Kader* filmini tercih etmiştir. K17 için duygu durum, yönetmen ve filmin adının önemli unsurlar olduğu tespit edilmiştir. Ancak K17 seyir deneyiminde öncesinde izlemeye fırsat bulamadığı *Bozkır* filmini tercih etmiştir.

5.2.5. Güvenli Alan

Tüm bu unsurlardan farklı olarak K10 güvenli alanı film seçiminde belirleyici olarak göstermiştir. K10 "Güvenli alanıma gitmeyi tercih ediyorum. Biraz geçmişle alakalı da bağlantılar kuruyorum. Yeni bir film izlemeyi, keşfetmeyi açıkçası çok sevmiyorum. Burası benim güvenli alanım."

Seyir deneyiminde *Kader* filmini izlemeyi tercih eden K10'un bunu tercih etmesinin nedeni belirlenen film listesinde izlediği tek filmin *Kader* olmasıdır. Bunun yanı sıra filmin yönetmeni Zeki Demirkubuz'un sevdiği yönetmenlerden biri olmasının etkisi vardır. Yönetmenin ve filmin bilinirliği onun güvenli alan tanımlamasını ifade etmektedir. K10 görüşmede de ifade ettiği üzere yeni bir film izlemeyi, yeni keşifler yapmayı sevmemesinden ötürü bildiği şeyleri güvenli alanı olarak görmekte bunun dışına çıkmayı pek tercih etmemektedir. K10 için yeniden ziyade eski deneyimlerin, eski hallere geri dönüşün önemi "... filmi yeniden izlediğim zaman ilk izlediğim zamanki versiyonuma dönüyorum gibi hissediyorum. Bu benim için yeni bir şey izlemekten daha önemli." ifadesinde ortaya çıkmaktadır.

Buradan hareketle katılımcılar için film seçiminde ön plana çıkan unsurların konunun ilgi çekiciliği ve duygu durum olduğunu söylemek mümkündür. Ancak belirli

bir liste içinden film seçme zorunluluğu durumunda katılımcıların filmi daha önce izlemiş veya izlememiş olması, filmin adı, yönetmeni, konunun uyandırdığı his gibi farklı unsurların gözetildiği görülmektedir. Zira özellikle film seçiminde konunun ilgi çekiciliği ile ilgili 12 katılımcı ifadesine yer verilirken; seyir deneyiminde konunun ilgi çekiciliğinin karar unsuru olarak sunulması yalnızca 4 katılımcı ifadesinden ibarettir. Yine aynı şekilde duygu durumuyla ilgili film seçiminde 6 katılımcı ifadesine yer verilirken; seyir deneyiminde buna dair herhangi bir ifadeye yer verilmemiş yalnızca konunun uyandırdığı hissiyattan bahseden 3 katılımcı olmuştur.

Katılımcılar görüşme esnasında film seçimlerinde dikkat ettikleri unsurlara değinirken ilgi alanları olan ve olmayan türleri de ayrıca iletmişlerdir. Melankoli teması veya unsurları barındıran filmlerle ilgili bir çalışma gerçekleştirilmesinden ötürü bu unsurlara yakın olan ve olmayan katılımcıların varlığı önem arz etmektedir. Bu nedenle katılımcıların hangi film türlerine daha ilgili olduklarına değinilerek onların türlere yakınlıkları ile ilgili durumları ortaya konacaktır.

İzlemeyi tercih ettiği film türlerinde dram ve içeriği bu türe yakın olan filmleri tercih ettiğini ifade eden yalnızca beş katılımcı vardır. K1, K2 ve K7 genel itibarıyla dram türünde filmleri izlemeyi tercih ettiklerini iletmişlerdir. K2 “beni ağlatsın isterim” ifadesiyle bir filmde beklentisini net bir şekilde ifade ederken; K7 dram dışındaki bilim kurgu, fantastik, aksiyon vs. türlerini gerçekçi bulmadığı için asla izlemediğini iletmiştir. Gerçekçilik hususundaki bir diğer ifade ise K4 tarafından dile getirilmiştir. “Daha gerçekçi olayların işlendiği filmleri izlerim. Sosyal bir olguyu konu edinen mesela yalnız bir anne, göç gibi olaylar, farklı kültürleri anlatan, içsel gerilim taşıyan filmler hoşuma gidiyor.”

K14 izlemek istediği filmlerde özellikle özel ve çok ender insani deneyimleri konu edinen ve gerçek hayatta kendisinin deneyimlemesinin mümkün olmadığı durumların varlığına dikkat etmektedir. “... Mesela Koreli bir hasta bakıcının filmini de izlerim. Çünkü asla Koreli bir hasta bakıcı olmayacağım.”

Dram dışında tercih edilen film türlerinde ağırlıklı olarak komedi türü ve eğlenceli içeriklere sahip filmleri tercih ettiğini söyleyen kişiler K3, K5, K10, K12,

K13 ve K18’dir. Bunların yanı sıra K6 ve K15 bilim kurgu, fantastik, macera türündeki filmleri tercih ederken; K16 tercihini western, kovboy filmleri ile mafya filmlerinden yana kullanmaktadır. K9, K11, K14 ve K17 herhangi bir film türü belirtmemiş, K8 ise izleme tercihlerinde popüler kültürün etkili olduğunu şu an için belirli olan tek şeyin dram izlememek olduğunu iletmiştir.

Tüm sanat dallarını içinde barındıran bir sanat dalı, geniş kitlelere ulaşan bir kitle iletişim aracı, bir ticaret endüstrisi ve ideolojik bir propaganda aracı işlevine sahip olan sinemanın tüm bu nitelikleri göz önünde bulundurulduğunda; insanları eğiten, uyarıp düşündüren, farkındalık aşılayan ya da tam aksine onları uyuşturup gerçeklikten uzaklaştıran, kurmaca hayal âlemlerine sürükleyen, yalnızca meşgul eden ya da eğlendiren bir etkinlik haline bürünebilir (Esen, 2000: 4). Kuşkusuz tüm bu olasılıklar ve çeşitlilik arasından hangisini izleyeceği ise seyircinin seçim özgürlüğündedir.

Seyir esnasında olayların akışına kapılan ve zihinsel faaliyetleri durdurarak karakterlerle özdeşleşen ve onlarla duyusal bir temel üzerinde bir yaşantı birliği kuran seyirci, kurmaca bir yaşamın içinde giderek artan bir gerilimle doruk noktasına doğru ulaştırılır ve ardından mevcut olayların çözümlenmesi ile yapay olarak sokulduğu bu gerilimden azat edilir. Kendi gerçek yaşamından uzaklaşan seyircinin, bir başkasının yaşamına dâhil olduğu zaman diliminde gerçekliklerini dışarıda bırakabiliyor olması onun, sinemaya ulaşma hazzının doğmasında etkindir. Dolayısıyla birbirinden farklı konuları ele alan, değişik stil ve tekniklerle yaratılmış, farklı eğilim ve tarzlara hitap eden “tür”lerin ister aksiyon-macera, ister romantik, ister dram, ister savaş, ister komedi, ister fantastik olsun yine de en temelde gerçekleştirdikleri şey seyircinin birkaç saatlik dilimde hoşça vakit geçirmesini sağlamaktır (Parkan, 2004: 30-31). Salon içinde seyircinin kahkahalara boğulması ve mutlu hissetmesi kadar ağlaması ve olumsuz hissiyatlara kapılması, rahat hissettiği kadar gerilmesi ya da durgun hissetmesi kadar heyecanlı hissetmesi de olağandır. Bu tercih ettiği türle ilgilidir ve neyi talep ediyorsa onun karşılığını almaktadır. Dolayısıyla “hoşça vakit geçirme” tabirini yalnızca olumlu duygularla bağdaştırmak yanlış olacaktır.

5.3. Melankoli Tanımına Bakış Açısı ve Melankoliye Yönelik Hisler

Bu başlık altında araştırma sorularında yer alan “Bireylerin hafızalarında yer edinen melankoli tanımı nasıldır ve bu tanımın literatürdeki melankoli tanımlarıyla benzerlikleri ve farklılıkları nelerdir?” sorusuna yanıt aranmaktadır. Kökenlerine bakıldığında her dönem itibarıyla farklı bir bakış açısının ağırlık kazandığı melankolinin literatürdeki tanımlardan bağımsız şekilde katılımcıların kendi zihinlerindeki tanımına ve kelimenin onlarda uyandırdığı hislere değinerek melankolinin günümüzde insanlar tarafından nasıl tanımlandığı, onlarda ne tür hisler uyandırdığına dair bir varsayıma ulaşabilmek amaçlanmıştır.

Katılımcıların melankoli kavramına bakış açısı ve kavramın kişide uyandırdığı hislere dair yöneltilen soruda literatürden herhangi bir tanıma yer verilmemiş yalnızca kişilerin zihinlerindeki tanım ve tanımın onlarda uyandırdığı hisler saptanmaya çalışılmıştır. Bu nedenle direkt olarak melankoli denildiğinde akıllarına gelen çağrışımlar ve hislerin neler olduğu sorulan katılımcıların melankoliye dair tanımlamalarına yer verilmiştir.

Katılımcıların verdiği yanıtlardan hareketle melankoli tanımına ilişkin karamsarlık, karanlık, hüznün, üzüntü ve depresyon benzerlik temaları olarak saptanmıştır. Benzerlik temaları tespit edilirken 15 katılımcının ifadesinden yararlanılmıştır.

Katılımcılar benzerlik temaları haricinde farklılıkların belirlendiği başka tanımlamalara da yer vermiştir. Benzerlik gösteren tanımlamalar haricinde katılımcıların ifadelerinden hareketle ortaya çıkan farklılık temaları; yarım kalmışlık, arayış-işsel yolculuk, sorunlu olarak görülme-asosyallik, ikirciklik, kapalı havalarla bağdaştırma, acıdan kaynaklı mutluluk ve haz almadır.

5.3.1. Karamsarlık, Karanlık, Hüznün, Üzüntü ve Depresyon

Katılımcı ifadelerine bakıldığında karamsarlık, karanlık, hüznün, üzüntü ve depresyon tanımlamalarının ayrı şekilde değerlendirilmesi mümkün görünmemektedir. Zira tanımlamalarda her bir duygu ve çağrışımın bir aradalığı

dikkat çekmektedir. Hüznün, üzüntünün, karamsarlığın; bir depresyonun, sıkıntının, ağlamanın, yalnızlığın, sıkışıp kalmışlığın, umutsuzluğun, mutsuzluğun yanında var oldukları görülmektedir. Her bir duruma ağırlıklı olarak eşlik eden karamsarlık ve hüznün, melankolinin en belirgin tanımlamaları olarak karşımıza çıkmaktadır. K13 bu tanımlamalara davranışları da eklemiş melankolinin insanı dipte hissettiren ve onu hiçbir şey yapamamaya sevk eden bir tutuma neden olduğunu ifade etmiştir. K18 ise diğerlerinden farklı şekilde melankoliyi olumsuz duygu durumlar dengelenmediği takdirde ortaya çıkacak bir hastalık olarak tanımlamıştır.

K10 ergenlik dönemiyle bağdaştırdığı, üzgünlük ve depresyonla ilişkilendirdiği melankoli tanımının kendi içinde güncelliğini yitirdiğini iletmiştir. Bu nedenle bu tanıma benzerlik temaları içinde yer verilmemiştir.

K1 “Acı çeken, hüznü, yıpranmış, karamsar, duygusal yönü ağır basan biri gibi geliyor bana.” K2 “Biraz karamsarlık, biraz ağlamak, biraz hüznün, biraz karanlık. His olarak kötücül duygular.” K3 “Bir taraftan ağlamak, yalnız kalmak aslında depresyon gibi. Sıkışıp kalmışlık hissi, üzüntü, negatif durumlar yani iyi bir şey çağrıştırmıyor.” K4 “Daha çok hüznün ve üzüntüyle alakalı duygular çağrıştıyor. Bir düşünce veya davranıştan ziyade duygularla ilintili bir kavram gibi geliyor.” K5 “Karamsarlık, düşünce olarak karanlık, her şeye olumsuz bakma gibi bir algım var benim.” K6 “Üzüntü, depresyon, enerji düşüklüğü ve karamsarlık çağrıştıyor.” K7 “Üzüntü, insanların genel olarak üzüldüğü konuların işlendiği kitaplar, filmler, şarkılar.” K8 “Karamsar bir izlenim yaratıyor bende. Hüznü, dramatik şeyler hissettiriyor.” K11 “Negatif duygular, umutsuzluk, mutsuzluk, karamsarlık, depresif bir durum. ... ve çok derin bir hüznüdür bende hissettirdiği duygu.” K12 “Sıkıntı, depresyon, abartı uçlarda yaşamak. His olarak bunalmak, mutsuzluk, karamsarlık.” K13 “Yoğun bir depresyon, üzüntü hali çağrıştıyor. Karanlık ve boğulma hissiyle karakterize diyebilirim. Davranışlarla tanımlayacak olursam hiçbir şey yapamama, dipte hissetme.” K15 “Benim liseden beri kafamda oturan şey melankoli deyince aşkına ulaşamayıp bunu yaşayamayıp böyle daha karanlığı tercih eden bir fikir gibi geliyordu.” K16 “Daha çok karamsarlık, duygusallık gibi şeyler geliyor.” K17 “Bu kelimeyi duyduğumda ilk aklıma gelen karamsarlık. Fakat bu bildiğimiz karamsarlıktan değil, bir boşluk halindeki, bir yere varamayan, süregelen, başlangıcı, bitişi belli olmayan bir duygu

halini ifade ediyor benim için. His olarak hüznün.” K18 “İçine kapanıklık, her şeyi kendi içinde çözümlemeye çalışmak, duygularını dışa vuramama. Fazla içine kapanık olduğunda dış dünyayla irtibatı kopuyor insanın. Hüznün, karamsarlığın en dibine vuruyor tek başına. Bu dengelenmediğinde hasta ediyor insanı.”

5.3.2. Yarım Kalmışlık

Farklılık temaları içinde melankoliyi yarım kalmışlıkla ilişkilendiren K4, K14 ve K16 tamamlanamayan hislere, yarım kalan işlere, ilişkilere atfetmişlerdir. K4 “His olarak daha çok bir şeylerin yarım kalması, boğazda bir düğümlenme. Sanki bir şeyi yapabileceğine inanmak ve bilmek ama onu yapamıyor olmayı da görmek ve onun karşısında böyle bir yarım kalmışlık hissetmek olabilir.” K14 “Başarısız olmuş bir sevgi, hayal kırıklığı. Daha yapışkan ve böyle sürüncemede, tamamlanmamış işleri çağrıştırıyor.” K16 “Daha derin düşündüğümde biraz daha işin gerçek tarafına baktığımda bir saplantı tarafı olan, çözülememiş bir problem ya da aynı yerde kalınmış bir sorun gibi daha teferruatlı bir hal alıyor. Basitçe karamsarlıktan ya da duygusallıktan öte bir tarafa geçiyor.”

5.3.3. Arayış, İçsel Yolculuk

Arayış ve içsel yolculuk bağlamında değerlendirilen melankoli, odağına kişinin ruhsal ve zihinsel durumlarını alırken bunu kişisel bir sorgulama etrafında şekillendirir. Burada dikkat çekilen bir kişi ve ilişkiden ziyade kişinin varoluş sürecine dair sorgulamalarının ön plana çıkarılması ve ayrıca iletişim kurmaktan kaçınma durumlarının söz konusu olmasıdır. Özellikle K11’in ifade ettiği melankoliğin normal zamanın dışında yaşayan bir hâl içinde bulunduğu durum son derece önemlidir. Melankolik, kendi imgeleminde yarattığı zamana göre kurguladığı hayat akışında an’ın olağan akışının dışına çıkmaktadır. “...Ya geçmişte yaşıyorsunuzdur ya gelecekte yaşıyorsunuzdur ve o an’ı yaşayamazsınız. Hayatı yaşayamazsınız. Tam o anda hiçbir zaman kalamazsınız. Ya gelecekte olacakların hayali ya da geçmişteki pişmanlıklar, insanın iç dünyasında yoğun bir ruhsal fırtınaya neden olur.”

K11: Kalabalıkların içinde derin bir yalnızlık, anlaşılamama duygusu, insanın kendi iç dünyasıyla, ruhuyla ve karmaşık düşünceleriyle çelişkiler yaşaması ama

en temelinde etrafımız ne kadar kalabalık olursa olsun yalnızlıktır. Kalabalıkların içerisinde anlaşılama duygusuyla birlikte artık bir noktadan sonra konuşmaktan vazgeçmek. İnsanlarla iletişim kurmaktan kaçınma hali. ...Melankoli aslında hayatı algılayışımızda, dünyayı kavrayışımızda ve birey ile dünya arasındaki o bağların oluşmaya başladığı ruhsal ve zihinsel süreç.

İki farklı uzamda yaşayan melankolik öznenin kendi durumunu ifade etmeyi umutsuzca isteyebileceğinden söz eden Leader'e göre melankoliğin arafta yaşıyor olması onu, nerede olduğunu tanımlama noktasında zorlayan bir etkidir. Bu nedenle ikircikliğin yarattığı imkânsızlık hissi melankolinin yaygın özelliği olarak görülmekle birlikte aslında içinde bulunduğu bu imkânsızlık durumunu açıklama isteğinde bulunan melankolik için sorun, bunun bir problem olması veya bunu ifade etme isteğinden ziyade ifade etme isteği ya da ifadenin engellendiği hissidir. Dolayısıyla yaşadığı imkânsızlık hissi ile bu hissi aktarma arasında bir bağlantı vardır (Leader, 2018: 175-176).

K10'a göre melankoli, insanın kendi iç çatışması, kendini arama ve bulma sürecidir. Ayrıca sosyal ilişkilerin de melankoliden etkilenen bir süreç olduğunu fark ettiğini aktaran K10, melankoliyi salt bir ruh halinden ziyade içsel yolculuk olarak tanımlamaktadır.

5.3.4. Sorunlu Olarak Görme-Asosyallik

Melankolik bireye yönelik sorunlu olarak görme-asosyallik tanımlamaları dikkat çekmektedir. K5 "Deli değilsin. Hani psikolojik olarak deli adlandırılmıyor ama yine de sorunlu biri gibi geliyor bana." şeklindeki ifadesiyle melankoliği delilikten ayırmakla birlikte yine de onun sorunlu bir hal olduğunu düşünmektedir. K9 ise "Vurdumduymaz gibi aslında bazı şeyleri pek önemsememe, koy vermişlik. Açıkçası melankoli kavramı itici geliyor çünkü insan sosyal bir varlıktır. Ama onlar asosyal, onlarla asla muhabbet edemiyorsun." şeklindeki ifadesiyle duruma biraz daha iletişimsel bir süreç açısından bakmış, kişinin iletişime kapalı olmasını insan doğasına aykırı bularak melankoliği itici bir statüye yerleştirmiştir.

5.3.5. Kapalı, Yağmurlu Havalarda

Melankoliyi kapalı, yağmurlu havalarda bağdaştıran katılımcılar da söz konusudur. K3 “Grilik, siyahlık, kapalı havaları çağrıştırıyor.” K16 “His olarak yağmurlu bir sonbahar akşamüzeri.”

Melankoli tanımlamalarında yağmurlu, kapalı havalarda yer veren K3 ve K16 ile benzer şekilde literatürde de melankolinin mevsimi sonbahar olarak gösterilmektedir (Lieburg, 1990: 16; Teber, 1997: 86, 138; Binkert, 1995: 102; İbn-i Sina, 2007: 27; Klubansky, Panofsky ve Saxl, 1979: 109; Harrison, 2004: 584). Ayrıca Lemnius’a göre, bir kişinin melankoliye yakalanmasında içinde yaşanan ve solunan havadan daha hızlı bir neden yoktur. Zira içinde yaşanan hava nasılsa suykularda öyledir. Dolayısıyla hava yoğun dumanlı, bulutlu, rüzgârlı veya fırtınalı olduğunda vücuda kesinlikle zarar vermektedir (Lemnius’dan aktaran Burton, 2020: 126).

Belirli olayları yılın belirli zamanlarıyla ilişkilendirme alışkanlığımızdan bahseden Foss’a göre özellikle mevsimlerin değişmesi kentten ziyade kırsalda yaşandığında bu hikâyeye açısından daha dikkat edilir bir öneme sahip olacaktır ve birçok melankolik hikâyenin sonbaharda geçmesi de bundandır (Foss, 2016:31). Bu durum göz önünde bulundurulduğunda melankoliyi, kapalı havalarda bağdaştırma hali olağan görünmektedir. K3 ve K16’dan farklı olarak günlük güneşlik bir havanın bile melankolik açısından yalnızca bulutlu bir hava olarak görülebileceğinden bahseden K11 ise bu tanımlamayı, betimlemeyi yaparken kendi deneyimlerinden, kendi melankolik hâlden yola çıkarak örneklendirdiğini ifade etmiştir.

K11: ... *Ve şunu net olarak hatırlıyorum. Pencereyi açtığınızda ya da balkona çıktığınızda hava günlük güneşliktir. Kuşlar uçar, yaşam bulan her varlık bir dinamizm içerisinde ama size her şey karanlık gelir. Böyle sanki havayı sis kaplamış gibi bulutsu bir şekilde görürsünüz. Dinlediğiniz müziklere, okuduğunuz kitaplara, izlediğiniz filmlere yansır bu duygu. Sizi o tarafa doğru sürükler.*

K11’in ifadesi huzursuzluğun yarattığı melankoliye değinen Burton’un “Güzel ve güneşli bir sabah, karanlık bir ikindiye dönüşebilir” (Burton, 2020: 200) ifadesini

akla getirmektedir. Günün güzel ya da aydınlık olması melankolik için bir anlam ifade etmez zira o, ruhunda ve zihninde yaşananlar nedeniyle bakışını farklı bir gerçekliğe yöneltmiştir.

5.3.6. İkirciklik

K10'un "Melankolinin içerisinde aşk, nefret, kin, varoluş gibi duyguların olduğunu düşünüyorum. Bu duyguların insanı kendi içinde belli dönemlerde veya kronik de olabilir bir çıkmaza sürüklediğini düşünüyorum. Üzgünlük ama varoluş ve nefretle de çok bağdaştırıyorum." şeklinde ifade ettiği melankoliye ilişkin bu tanımı değerlendirildiğinde aşk ve nefret gibi duygu ikircikliklerinin bir arada barındırılıyor olması önemli bir noktadır. Bu tanım literatürde yer alan melankolinin kayıp nesnesine ilişkin benzer durumları akla getirmektedir. Nitekim Agamben, melankoliyi nesne uğruna girişilen bir mücadele şeklinde tanımlamış, bu mücadelede biri libidoyu kendinden ayırmak diğeri libidonun konumunu tehditlerden korumak adına savaşıyor iki ayrı uçtan bahsetmiştir. Bu durum aşk ve nefretin bir arada var olduğu ve yalnızca bilinçdışının yasalarında mümkün olanın uzlaşısına dayanan bir hüküm şeklinde değerlendirilmiştir (Agamben, 2007: 260). Benzer şekilde Freud da melankolide birbirine karşıt duran sevgi ve nefret duygularının ikircikliğini güçlendiren incinme, haksızlığa uğrama ve hayal kırıklığı gibi durumların yaşandığından bahsederken, bu ikircikli çatışmaların asla göz ardı edilmemesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Çünkü nesne yitirildiği halde sevgisinden vazgeçmeyip narsistik bir özdeşime sığınan birey, nesneye karşı güçlü bir nefret duygusu geliştirmektedir (Freud, 1917: 251-252).

5.3.7. Acıdan Kaynaklı Mutluluk Ve Haz Alma

Katılımcı tanımlamalarına bakıldığında günümüzde melankoliye ilişkin bakışın genel itibarıyla olumsuzlama üzerine kurulduğunu söylemek mümkün iken melankoliye olumlu nitelikler atfeden tek katılımcı K15 olmuştur. Zira ağırlıklı olarak olumsuz niteliklerin ve hislerin yüklendiği melankoliye ilişkin yalnızca K15 olumlu olarak nitelendirilebilecek mutluluk ve yaratıcılık tanımlamalarını kullanmıştır.

K15: ... *Bu karanlık bence oraya girmeyi çok sevdiğin ama sana acı veren tarzda. Hani bilerek diş etini kanatırsın ya öyle bir his veriyor bana. Oraya*

girmeyi seviyorsun orası aslında seni mutlu ediyor. Acı veren bir yönü var ama asıl temelinde mutluluk hissettiren bir şey. Dolayısıyla oraya bağımlı oluyor. İçinden çıkamadığı bir durum ve aslında çıkmayı isteyip istemediğinden de emin değilim. Ama o meseleyi kafana takıp bütün hayatını onun ele geçirmesine, onun yönlendirmesine, onun kaplamasına izin verdiğin bir alan gibi geliyor.

5.4. Literatürde Yer Alan Melankoli Tanımlarına Yönelik Tercihler

Her dönem itibarıyla birbirinden farklı tanımlamaların yapıldığı, olumlu ve olumsuz niteliklerin ithaf edildiği melankoliye ilişkin literatürden tanım seçme hususunda konunun uzmanlık alanı dışından seçim yapılması oldukça güçtür. Bu nedenle uygun tanımlamaların tercihinin ilişkin sağlıklı bir karar verebilmek amacıyla araştırmanın bu sürecinde uzman klinik psikiyatrist ve akademisyen Doç. Dr. Tuğçe Toker Uğurlu'ya literatürde yaygın olarak kabul edilen melankoli tanımlamaları ile ilgili danışılarak aşağıda yer alan tanımlara birlikte karar verilmiştir.

Melankoli kavramının tarihçesine bakıldığında hüznün, korku hali, belirli bir sebep olmaksızın çevreye karşı bütün alâkaları kesmek şeklinde başlayan, bedeni ve ruhi çöküntüye sebep olan depresif duygu durum hali olarak tanım bulabildiği gibi, hüznülü hâl nedenli içe dönük bireyi, karasevdayı tasvir eden bir kişilik örüntüsü olarak tanımlandığı da bilinmektedir (Özkan ve Baltacı, 2020). Freud'a göre sevilen bir kişinin kaybı ya da ülke, özgürlük, idealler gibi soyut bir kavramın kaybedilişi kişide yas ya da melankoli durumu yaratmaktadır. Bir diğer ifadeyle iki durum da “sevilen bir kişinin kaybı ya da kaybedilen bir kişinin yerine konulan soyut bir kaybın yitirilişine verilen tepkilerdir”. Melankolinin kendine has özellikleri ise; derin acılı bir hüznün hali, dış dünyaya ilginin kesilmesi, sevme kapasitesinin kaybı, aktivitelerin azalması, kendini kınama ve yermeye varan kendine saygıda azalma halidir (Freud, 1917). Katılımcılara bu tanımlar iletilerek zihinlerindeki melankoli tanımına hangisinin daha yakın olduğu sorulmuştur. Ancak katılımcılar yalnızca bu tanımlarla sınırlandırılmamıştır. Tanımlardan yalnızca birini seçme sınırlılığı olmadığı gibi birden fazla tanım seçmekte de özgür bırakılmışlardır. Bu başlık altındaki amaç melankoliye ilişkin herhangi bir tanıma yer vermeden yalnızca zihinlerindeki melankoli tanımlarına ilişkin bakış açıları ve hisleri öğrenilen katılımcıların

literatürdeki melankoli tanımlarına ilişkin bakış açıları ile bir karşılaştırma yapabilmektir.

5.4.1. Belirli Bir Sebep Olmaksızın Çevreye Karşı İlgisizlik

K1 önceki tanımında acı çeken, hüzünlü, karamsar, duygusal yönü ağır basan biri olarak tanımladığı melankoliyi literatür tanımlarında insanın diğerlerinden uzaklaşarak kendini sevmemesine, birini veya bir şeyi kaybetmiş olsa dahi onu kaybetmemiş gibi davranmasına neden olan bir hâl olarak tanımlamıştır.

K3 öncesinde yalnız kalmak ve depresyonla ilişkilendirdiği melankoliyi çevresine karşı ilgi ve alakasını kesmek şeklinde yeniden değerlendirirken bu durumu yine depresif duygu durumuyla bağdaştırmaya devam etmiştir. Ona göre insan, çevresiyle ilişkisini kestiğinde kaçınılmaz olarak depresif bir duygu durum içine girmektedir.

K6 öncesinde üzüntü, depresyon, enerji düşüklüğü ve karamsarlık çağrıştıran melankoliyi literatür tanımlarında sebep olmaksızın ilginin kesilmesi ile başlayan bedeni ve ruhi çöküntüye neden olan duygu durum olarak ifade etmiştir.

K9 önceki ifadelerinde hiçbir şeyi önemsememeyi, vurdumduymaz tavırlar içinde olmayı melankoli olarak görmüş bunu itici bir durum olarak nitelendirmiştir. K9 için iticiliğin nedeni insanın doğası gereği sosyal bir varlık olmasından kaynaklanmaktadır. Ona göre melankolikler asosyaldır ve onlarla asla iletişim kurulamaz. Literatür tanımlarından sonra ise “Sebepsizce dış dünyaya ilgisini kesiyor ve sonra bu da kişiliğine yansıyor. Çünkü iletişimini kesiyor, içsel yolculuğunu gerçekleştiriyor, kendini keşfedemiyor.” şeklinde açıkladığı melankolinin önceki tanımıyla tutarlı olduğu görülmektedir. İletişimsizlik, asosyallik kişinin çevresinden soyutlanmasına neden olan bu sayede kendini keşfetmesini engelleyen ve onu melankoliye sürükleyen bir durum olarak görülür.

5.4.2. Hüzünlü Hâl Nedeniyle İç Kapanıklık

K2 karamsarlık, ağlamak, hüzn ile tanımladığı melankoliyi yine hüznle ilişkilendirmiş hüznünden kaynaklı iç kapanıklık olarak tanımlamıştır. K4 bir düşünce

veya davranıştan ziyade daha çok hüznün ve üzüntüyle alakalı duygular çağrıştıran melankoliyi yine aynı kavramlarla eşleştirerek açıklamaya çalıştığı için hüznü hâl nedeniyle içe kapanıklığı daha yakın bir tanım olarak iletmiştir.

Melankoliye dair karamsarlık, düşünce dünyasında karanlık ve olumsuzluğun hâkim olduğu bir tanım yapan K5 literatür tanımlarında hüznü hâl nedeniyle içe dönmenin bireyde yarattığı yalnızlık ve karamsarlığa dikkat çekmiştir.

K8 ona hüznü ve dramatik şeyler hissettiren melankoliyi geçici bir durum, geçici bir dönem olarak değil, süregelen hüznü bir kişilik yapısı şeklinde tanımlamıştır. Zira bazı insanların “hep böyle” olduğunu düşünmektedir.

K10 önceki tanımında melankoliyi insanın içsel yolculuğu şeklinde tanımlamış ve bu düşüncesini literatür tanımlarında da sürdürmüştür. Melankolinin özgürlükle ve içsel yolculukla alakalı olduğunu düşündüğünü ifade eden K10 melankoliyi yalnızca bir üzüntüye ya da kara sevdaya indirgemenin yetersiz kalacağını iletmiş, melankolinin fiziksel veya soyut birtakım kayıplardan sonra oluşan ruhsal bir çöküntüye neden olmasını tanım olarak daha yakın bulmuştur.

Melankoliyi öncesinde depresif hal, uçlarda yaşamak şeklinde tanımlayan ona, mutsuzluk ve karamsarlığın eşlik ettiğini ifade eden K12 literatür tanımlarından sonra bir kişilik örüntüsü şeklinde tanımlamıştır. K15 için aşkına ulaşamadığı, onu yaşayamadığı için karanlığın tercih edildiği bir durumu içeren melankoli literatür tanımlarından sonra da içe dönük bireyi ya da kara sevdayı tasvir eden bir kişilik örüntüsü olarak tanımlanmıştır. Melankoliyi saplantı tarafı olan, çözülememiş bir problem ya da aynı yerde kalınmış bir sorun şeklinde tanımlayan K16 literatür tanımlarında bir olaydan sonra gelişmeye başlayan bir kişilik örüntüsü olarak tanımlamıştır.

K17 boşluk halinde süregelen, bir yere varamayan, başlangıcı, bitişi belli olmayan karamsar bir duygu hâli ve hüznü şeklinde ifade ettiği melankoliyi literatür tanımlarında yine hüznü ile ilişkilendirmiş, hüznü hal nedeniyle içe dönük bireyi ve kara sevdayı tasvir eden bir kişilik örüntüsü tanımının onun zihnindeki düşünceye daha yakın olduğunu aktarmıştır.

5.4.3. Tanımların Bir Arada Uygun Görünmesi

İnsanların genel olarak üzüldüğü konuları içeren bir melankoli tanımı yapan K7 tanımların bir arada melankoliyi barındırdığını ifade etmiştir. K18 söz konusu tanımların bazı anlarda diğerlerine oranla daha baskın gelmesinin mümkün olduğunu fakat yine de her birinin bir arada melankoliyi tanımladığını ifade etmiştir.

Önceki tanımlarında da melankoliyi kendi yaşamı ve deneyimlerinden hareketle tanımladığını belirten K11 yine melankolinin kişisel bir süreç olduğunu ifade ederek önceki tanımına uygun hareket etmiştir. Melankoli onun için kişinin ruhsal dünyası ve onunla başa çıkma yollarına göre farklılık göstermektedir.

K11: Gerçekten kişiden kişiye değişir. Yani mesela siz melankoli duygusunu çok başka şekilde yaşarsınız. Ben çok başka şekilde yaşarım. Onunla başa çıkma yollarımız çok farklı olabilir. Aslında melankoli bunların hepsini bir arada barındırıyor. Çünkü hepsi insana dair, hepsi insan ruhuna ve duygu dünyasına dair şeyler. Ama bendeki melankoli mesela daha çok romantik ya da duygusal.

Önceki tanımlarında depresyon ve üzüntünün yanı sıra davranışları da melankoli tanımlamasına ekleyen K13 yine benzer bir tanımlama yapmıştır. “Duygu durum ve tepkiler bir aradadır. Yani her ikisi de olabilir. Tam içinde bulunulan bir duruma tepki de ortaya çıkabilir. Kendiliğinden biyolojik kökenli, bireyin anlamadığı başka bir şey kendiliğinden de gelebilir. Yani illa bir sebebe bağlı olması gerektiğini düşünmüyorum.”

5.4.4. Melankolik Hale Gönüllü, İstekli Olma

Hüzün, başarısız olmuş bir sevgi ve hayal kırıklığını melankoli ile bağdaştıran ancak bunun sürüncemede kalan, tamamlanmamış bir durum olduğundan bahseden K14 literatür tanımlarında yer alan hiçbir tanımın onun zihnindekilere uymadığını ifade etmiştir.

K14: “Düşündüğümde bir kayıp yaşantısı, büyük bir şeyin kaybı var. Sevgi nesnesi veya arzu nesnesi sonradan o acıya, o kayba, o üzüntüye dönüşüyor ama kişinin bu duruma âşık olma gibi bir gönüllülüğü var. Mesela kara sevdaya

düşüyorsun o pasif bir şey gibi görünüyor ama bence düşmek değil bu. Her gün seçtiğin bir şeyi yaşamaya istekli oluyorsun. Sevgiyi değil artık acıyı, üzüntüyü seviyorsun.”

Herhangi bir tanıma yer vermeden zihinlerindeki melankoliye ilişkin tanımlamalar yapmaları istenilen katılımcıların, literatür tanımlamalarından sonraki tercihleri belirli bir sebep olmaksızın çevreye karşı ilgisizlik, hüznü hâl nedeniyle içe kapanıklık ve tanımların bir arada olmasının uygunluğu şeklinde başlıklandırılmıştır. Bunlardan ayrı olarak yalnızca K14 tanımlamaların hiçbirinin zihnindekine uygun olmaması nedeniyle melankoliyi “melankolik hale gönüllü, istekli olma” şeklinde değerlendirmiştir. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta 9 katılımcının melankoliyi hüznü hâl nedeniyle içe kapanıklık olarak değerlendirmesidir. Bu katılımcılar melankoliyi önceki tanımlamalarında da benzer şekilde hüznü ilişkilendirmişlerdir. Buradan hareketle katılımcıların zihinlerinde ağırlıklı olarak melankolinin hüznü bir aradalığının söz konusu olduğunu söylemek mümkündür.

5.5. Melankoliye Neden Olarak Gösterilen Durumlar

Soyut veya somut olan herhangi bir kayıpla yüzleşilmediğinde ortaya çıkan melankoliye (Freud, 1917; Butler, 2007; Kristeva, 2020; Klein, 2012; Volkan ve Zintl, 2010, 2018) ilişkin katılımcıların tanımlamaları göz önünde bulundurulduğunda; kişilerin zihninde bu durum/durumlara neden olabilecek kayıplara değinmenin önemli olduğu düşünülmektedir. Katılımcıların benzerlik ve farklılıklar içeren tanımlamalarında en nihayetinde kayıp/kayıplar sonrasında ortaya çıkan durumun kayıp nesnesine dair görüşler açısından yeterli bilgiye ulaşılammıştır. Bu nedenle melankoli tanımlamalarının ardından melankoliye neden olabilecek kayıp nesnelere ilişkin katılımcıların görüşlerine başvurulmuştur. Bu başlık altında katılımcıların ne tür kayıpların kişiyi melankoliye sevk etmede daha baskın olduğuna ilişkin görüşlerine dair bir çıkarıma varılmaya çalışılacaktır. Katılımcıların görüşlerinden hareketle dört tema belirlenmiştir. İlk tema ayrılık, ikinci tema terk edilme, üçüncü tema sevildiğini hissetmeme, dördüncü tema ise fiziki ölüm olarak belirlenmiştir.

5.5.1. Ayrılık

Kayıp nesneye ilişkin genel kanının ayrılık üzerine eğildiği görülmektedir. Ayrılmayı melankoliye neden olmada daha baskın bir unsur olarak gören 8 katılımcıdan K3, K8, K12, K13, K14 ve K16 bu yanıtı verirken ayrılığı ölümle kıyaslamaktadır. Katılımcılar açısından ölümün doğuştan bilinen ve yaşayan herkesin başına er ya da geç gelecek kaçınılmaz bir yazgı olduğunun kabulü söz konusudur. Bu nedenle ayrılık karşısında ölümün üstesinden gelmek daha kolay görülmüştür. K3 “Fiziki olan bir şeyi kabullenmek bence daha kolay. Ama ayrılık yüzünden sevilen birini kaybettiğinde bunu kabullenmek çok daha zordur.” K8 “Ölüm değil. Çünkü ölüm tuhaf bir şekilde çok hızlı alışılan ve kabul edilebilir bir şey. Bunda toplumsal durumlarımız, dini inançlarımız da çok etkili. Ama mesela bir ayrılık, sevdiğin birinden uzakta kalmak zorunda olmak gibi biraz daha aşkla daha ilintili şeyler.” K12 “Fiziki bir kayba oranla ayrılık kişiyi melankoli sevk etmeye daha baskındır. Çünkü ölüm kaçınılmaz ve herkes ölümün geleceğini biliyor ama mesela kimse boşanacağım diye evlenmez, bir ilişki bitsin diye başlamaz. Bu daha istemediğimiz, düşünmediğimiz bir şey olduğundan insanı melankolikleştirmesi daha kolaydır.” K13 “Ölümle başa çıkılabilir ama sevdiğin birinin ilişki bazında kaybı daha önemli bir melankoli duygusu yaratır.”

K14: Doğal afetler ve yaşamın sonlanması gibi elimizde olmayan sebeplerle yaşadığımız kayıpları daha az melankolik olarak atlatabiliriz gibi geliyor. Çünkü zaten onlar var oluşumuzun gerçekleri. Ama beklemediğin bir şey olduğunda, sevdiğin birinden ayrıldığında o kayıp gerçekleşmeyebilir ya da o kayıp önlenebilirdi hissinden kaynaklı keşkeler ve pazarlık olduğunda melankoli daha ağır basıyor sanki.

K16: Ölüm gibi geliyor ilk etapta düşününce insanın aklına. Ama zamanında bir ihtimal olan artık imkânsıza dönen bir kavuşma mesela o gerçekten daha sert bir melankoliye neden olabilir. Çünkü ölüm bir noktada insanın kabullenemeyeceği bir gerçek yani evet, tabii ki bir melankoli yaratır. Ama sonunda kabullenebilirsin çünkü öldü ve gitti. Yani çok kesin çok keskin bir tarafı var ölümün o yüzden kabullenmesi biraz daha kolay. Ama insanların daha

kompleks, daha karmaşık durumları var gibi geliyor bana. İmkânsıza dönüşen ihtimaller kolay atlatılabilecek şeyler değil. Çünkü insan sürekli o keşke de yaşayabilir. Ya o zaman şunu şöyle yapsaydım, şimdi böyle olabilirdi gibi durumlarla başa çıkması daha zor.

K11 ve K17'nin bakış açısında benzerlikler göze çarpmaktadır. Her iki katılımcı da ayrılık sonrasında "hiçbir şeyin artık eskisi gibi olamayacağı"na vurgu yapmaktadır. İlişkide önceki konumlarından farklı konumlara yerleşen karakterler ve ilişkinin bir daha eskisi gibi olamayacağı düşüncesi kişiyi melankoliye sevk ederken K11 gelinen noktada yaşanan keşkelerin melankolinin yanı sıra güçlü bir pişmanlık duygusuna da neden olacağından bahseder. Ayrıldıkları tek nokta K11 bunu yalnızca sevilen kişi üzerinden kurarken K17 alışılan, sevilen bir ortamdan uzaklaşmayı da bunun içine dâhil eder.

K11: Soyut kaybediş, fiziksel kaybediş değil. Bazen bir insan hayatımızdan çıkar gider ama yaşıyordur. Ama onu bir daha göremeyeceğinizi bilirsiniz. Görseniz de eskisi gibi konuşamayacağınızı bilirsiniz. Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. O başkasıdır. Siz bir başkasısınız. Bir ilişki, eskisi gibi olmayacağı için daha zor kabullenilir. Zamanında söylenebilecek şeyler varken söyleyememek melankoli duygusunun içinde çok güçlü bir pişmanlık duygusu yaratır.

K17: Kişiden kişiye değişen bir şey. Alıştığın ortamdan uzaklaşma, seni mutlu eden bir kişi olabilir, bir yer olabilir, bir ülke olabilir, bir şehir olabilir. Bunlardan uzaklaştığınızda ya da onları kaybettiğinizde bir şekilde bağlarınız kopuyor. Artık eskisi gibi olmayacak ve biz bunun farkındayız. Bu hâl insanları melankoliye sürükleyebilir. Artık geri gelmeyecek ya da gelse bile eskisi gibi olmayacak.

Melankoliğin problemi Öteki'nin onu konumlandırmak adına artık orada var olmayışıdır. Kendi imgesiyle baş başa kalan melankolik özne gerçek bir Öteki'nin insafına kalmıştır. Bir dayanak noktası veya kendini Öteki karşısında konumlandırışında sabit bir sahipliğin namevcut oluşu onu kendini sevebilir biri

olarak görmekten alıkoyduğundan kaybedilenle özdeşleşilir (Leader, 2018: 174). K15'in kayıp nesneye ilişkin açıklamaları bu durumu tahayyül eder.

K15: Kişi için O'nun anlamı neredeyse zaten inanılmaz bir ilişki, birleşim içerisine girmiştir. Öyle bir anlam konusudur ki o gittiği zaman hani âşık olduğun insan gitmiştir. O senin hayatında öyle bir yerde durmuştur ki bu özgürlük olabilir, aileden biri olabilir, sevgili olabilir. Onunla nasıl bir ilişki kurup hayatını nasıl anlamlandırdığı ile ilgili bu anlamın gidişi aslında.

Kaybeden, kayıp nesnesiyle kurduğu ilişkide girdiği birleşimde kurduğu anlamı kaybeder. “Bu anlamın gidişi O'nunla nasıl bir ilişki kurup hayatını nasıl anlamlandırdığı ile ilgili.” Dolayısıyla böyle bir kaybın ardından Öteki'nin yokluğunda varlığını devam ettirmesi namümkündür.

5.5.2. Terk Edilme

Terk edilmeyi melankoliye neden olarak gösteren K4 ve K16 bunun beklenmeyen bir durum olmasından kaynaklandığını iletmişlerdir. K16 birisi tarafından bir anda terk edilmenin kişide bir boşluğa neden olacağı, şok etkisi yaratacağını düşündüğünden melankoliye düşme ihtimalinin ölüm veya ayrılığa oranla daha yüksek olduğunu ifade eder.

K4 ayrıca terk edilme neticesinde kişinin ihtiyacı olan cevaplara erişemeyecek olmasına vurgu yapar. Sorulara yanıt bulmak bir anlamda kişinin kendisine bu durumu geçerli bir sebep bularak kabul etmesinin yolu olarak görülebilir. Ancak bu mümkün olmadığında gerçekleşecek şey melankoliden başka bir şey olmayacaktır.

K4: Kendinde bir hata ya da eksik görmediğin bir durumda, mutlu olduğunu düşündüğün bir zamanda karşıdaki kişi tarafından bir anda sebebini anlamlandıramadan terk edilmek. Çünkü sonrasında bu terk edilme durumunu sana açıklayacak biri olmadığından senin kendi kendine açıklaman lazım. Ama karşıdaki kişinin neden gittiğine dair hiçbir zaman net bir cevap alamayacaksın. Çünkü doğru cevap onda. Neden gittiğini bir tek giden kişi biliyor ve ben onunla hiçbir zaman yüzleşemeyeksem beni bir anda terk edip

gittiyse o kafada sürekli düşünme ve buna bir gerekçe bulmaya çalışma hali bence melankoliye en çok neden olan durumlardan biri gibi geliyor.

5.5.3. Sevildiğini Hissetmeme

K1 ve K18 kişinin sevildiğini hissetmemesinden doğacak bir melankoliden söz etmişlerdir. K1 “İnsanın hayatında kaybettikleri oluyordur. Bir süre üzülür, belki depresyona girer, kötü hisseder ama yine de bir şekilde çıkılır oradan. Ama sevdiği kişi tarafından sevilmemek, kabul edilmemek melankoliye çok daha yakın şeyler.” Diğer yandan K18 ölümle karşılaştırdığı ölümün olağanlığını vurgulamaktadır. K18 “Ölüm normal, ona alışıyoruz. Ama sevilmemek insanı yaşarken öldürür, delirtir.”

5.5.4. Fiziki Ölüm

K2 ve K10 fiziki ölümü melankoliye neden olarak gösterirken fiziksel kaybın kişide yaratacağı soyut kayıplara dikkat çekmişlerdir. Zira kayıp nesnenin melankoliye dönüşmesinde ölüm sonrasında ortaya çıkan soyut kayıplar rol oynamaktadır. Ayrıca K10 fiziki bir kayıp yaşanmadığı takdirde şu anki ruh haliyle melankoli yaratacak bir neden bulmada güçlük çektiğini ifade etmiştir. K10 “ Bir kayıp sonunda gelen ruh değişikliği hali en sonunda içsel sorgulamaya, daha soyut kayıplara gidebilir. İnsan buna karşı koyamaz hale gelir. Açıkçası fiziksel kayıp olmadan ben bir sebep aramaya çalışıyorum, bulamıyorum.”

Bunların yanı sıra kişilik-özgürlük kaybı, bağılılık hissedilen nesnenin kaybı ve beklenti kayıp nesneye ilişkin verilen diğer yanıtlardır. Kayıp nesneyi kişilik, özgürlük kaybı ile ilişkilendiren K5 için ölüm doğuştan kabul edilir bir durumdur ancak kişinin özgürlüğünün kaybının söz konusu olduğu bir kısıtlanma oldukça ağırdır ve melankoliye neden olma hususunda daha baskındır. K9 için çok fazla beklenti içine girmek ve karşılığını görememek melankoliye neden olarak gösterilmektedir. K7 bu durumun kişiden kişiye farklılık göstereceğini söylemekle beraber melankoliye neden olan asıl şeyin insanın kendi açısından çok severek bağlandığı bir şeyin kaybı olduğunu ifade etmektedir. “... Bu insan da olabilir, ülkede olabilir, evcil hayvan da olabilir. Çok severek bağlandığı, duygusal olarak, içsel olarak ciddi şekilde bağlandığı bir şeyi kaybetmesi.”

5.6. Filmlerin Melankolik Olarak Nitelendirilebilmesi İçin Barındırması Gereken Unsurlar

Araştırma öncesi süreçte ve araştırma sırasında melankolik film ibaresi ile sıkça karşılaşmıştır. Bu nedenle seyirci açısından melankolik film tanımlamasında etken olan unsurun ne olduğu ortaya konmak istenmiştir. Zira bilindiği üzere melankolik film diye bir film kategorizasyonu bulunmamaktadır. Melankoli dram, aksiyon, bilim kurgu, fantastik, korku, gerilim, komedi gibi bir film türü kategorisi olarak ayrılmamıştır. Dolayısıyla katılımcılara bir filmi “melankolik film” olarak nitelendirmeleri için filmin hangi unsurlara sahip olması gerektiği sorulmuştur.

Araştırma sürecinde katılımcıların bir filmi melankolik olarak nitelendirebilmeleri için tek unsurdan hareket etmedikleri tespit edildiğinden bu başlık altında birden fazla unsur belirlenmiş, katılımcıların düşüncelerine de birden fazla kategori altında yer verilmiştir. Bu başlık altında çalışma sorularında yer alan filmin atmosferi, aksiyonların görselleştirilme şekillerinin melankoli görünümüne katkı sağlayıp sağlamadığı sorusuna dair veriler de elde edilmiştir. Bu doğrultuda üç kategori ortaya konmuştur. İlk kategori duygusal bir yük, bireye hüznün ve üzüntü veren, dramatik olayların ve acıların yaşandığı bir konunun varlığı, ikinci kategori atmosfer ve renk, üçüncü kategori filmin temposunun yavaş ilerliyor olmasıdır. Bunların yanı sıra yalnızca K11 karakterin anlam arayışı içinde olmasını filmi melankolik olarak nitelendirmesine neden olarak göstermiştir.

5.6.1. Duygusal Bir Yük, Bireye Hüznün ve Üzüntü Veren, Dramatik Olayların Ve Acıların Yaşandığı Bir Konu

12 katılımcı görüşünden hareketle bir filmi melankolik olarak nitelendirmede konu içeriğinin gözetildiği ortaya çıkmaktadır. Bu içerik ağırlık olarak hüznün, üzüntü gibi sıkıntılı ruh hallerinin, umutsuzluğun, duygusallığın varlığına işaret etmektedir. Bununla birlikte tür olarak dramın melankoli içerdiğine dair genel bir kanının olduğu da tespit edilen diğer bir unsurdur.

K1 “Duygusal ağırlıklı bir film olması gerekiyor. Bir acı, bir dram yaşamış, travması kalmış birinin hayat hikâyesini konu alması gerekiyor.” K2 “Hüznün, galiba

dramın ağlamak üzerine yoğunlaştığı duygular.” K4 “İçinde dramın olduğu, insana hüznün, üzüntü veren tüm filmler melankolikmiş gibi geliyor. Bireyin iç dünyasına mutlaka girilmiş olması, onun seyirciyle paylaşıyor olması gerekiyor.” K5 “İçinde dram olan, ölüm veya kötüyle bitecek bir son benim için bunu karşılıyor.” K6 “Sürekli olumsuz ve kötüye giden, sonunun mutlu değil de mutsuz biteceği belli, acının ve dramın her yerde olduğu ve katlanarak arttığı film türü olarak düşünebiliriz.” K7 “Duygusal olmalı, üzüldüğümüz noktaları barındırmalı. Şu anda bana üzüldüğümüz, çok üzüldüğümüz şeyler geliyor.” K8 “Filmde olay örgüsünde ne olursa olsun bir umut ışığına varamıyor. Melankolik filmlerde benim için hep kötü şeyler olur. Asla bir yeşermeye yer yok, umut yok, mutluluk yok ve sürekli dibe çekilip gitme durumu var.” K10 “Benim bir filme melankolik deme gayem önce dram ve melodram barındırıyor olması.” K15 “Duygusal anlamda dev bir yük içermeli. Oyuncular veya filmin öne çıkardığı kişiler her kimse gülümsediği zaman bile aslında o gülümsemenin iki saniye içerisinde kaybolacağını tekrar o duygusal yükün altında ezildiğini gördüğüm bir akış olmalı. Ve o karanlıkla beraber olmalı.” K18 “Acıklı filmler. Mesela her şeyini kaybetmiş bir adamın çırpınması lazım.”

Olay örgüsünün karakterin içinde bulunduğu durum, hayal kırıklıkları ve çaresizlik üzerine odaklanması gerektiğini ileten katılımcılar arasında K13 için çaresizliğin “kesinlikle” olması gerekirken; K14 için “kesinlikle” hayal kırıklığı olmalıdır. K13 “Çaresizlik halini kesin görmem lazım. Karakterin içinde bulunduğu o boğulma hissi, bir yere sıkışıp kalması ve çaresizlikten çıkamaması bana daha çok melankoli çağrıştırıyor.” K14 “Kesinlikle bir hayal kırıklığı olması gerekiyor. Bir hayal kurulmuş ve gerçekleşmemiş o nedenle onun böyle acı bir hissi kalması gerekir. Başarılammış. O yoldan yürünememiş. Öyle ki şimdi o hüznle, o olamama hâliyle başka bir yol çizmeye çalışan karakterlerin hikâyesini izlemeliyim.”

İlgi alanı olarak mafya filmleri, western, kovboy filmleri izlediğini ileten K16’nın karakter üzerinde yoğunlaştığı bakış açısını diğer yorumlardan ayıran nokta bu türe ait bir filmde örnekle melankoli yorumu yapmış olmasıdır. Burada etkili olan tür değil, karakterin temsil ettiği durumların görünmeyen taraflarıdır. Zira bahsettiği film itibarıyla “mafya babası” rolündeki bir karakter bunu ilk bakışta yansıtmıyor dahi

olsa aslında o yolda yürümesinin başka nedenleri olabilir. Bu, ilk bakışta fark edilmeyen bir melankoli hâlini temsil ediyor olabilir.

K16: ... *Bir komedi filmi de melankolik olur. Mesela “Godfather” filmine baktığımızda gündelik hayatta bilinen haliyle asla melankolik film demezsin. Ama orada Michael Carleone yani Al Pacino'nun canlandığı karakter aslında kendi içerisinde bir melankoli yaşıyor olabilir çünkü ailesini ve oradaki hayatını bırakıp subay olmaya çalışmış. Ve sonra sırf ailesine olan sorumluluğundan dolayı bir noktada hayat onu tekrar oraya geri getirmiş. Yani yerine koyamadığı bir şeyin sıkıntısı var orada.*

5.6.2. Atmosfer ve Renk

Melankolik nitelendirmesinde atmosfer ve renge dikkat çeken 7 katılımcı görüşü söz konusudur. Bu durum duygusal bir yük, bireye hüznün ve üzüntü veren, dramatik olayların ve acıların yaşandığı bir konu başlıklandırmasından sonraki en baskın ikinci unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda koyu, karamsarlık çağrıştıran renk ve tonların varlığının bu nitelendirmede oldukça etkili olduğunu söylemek mümkündür. Zira tüm katılımcıların renk ile ilgili ifadesi karanlık, gri, soğuk tonlarda bir rengin hâkim olması üzerinedir. Bu renklerin, tonların var olduğu film atmosferini melankoli ile birlikte düşünen katılımcılardan K15 renge ayrıca mevsimler üzerinden bir atıfta da bulunur. Zira ona göre karanlığın aynı zamanda sonbahar veya kış hissiyatı da yaratması gerekir. Bu ikisinin bir aradalığı melankolik bir filme işaret edecektir.

K1 “Filmin rengi gri gibi, beyazla siyahın karışımı, soğuk mavi tonları gibi olduğunda bence melankolik oluyor.” K2 “Daha çok soğuk ve gri tonlar olduğunda benim için melankolik film çağrışımı yapar.” K3 “Filmdeki koyu renklerin verdiği çağrışımlarla beraber gösterilenlerde bir üzüntü, bir ağlama olması lazım.” K4 “Havasıyla alakalı da olabilir bu atmosferiyle yani biraz daha soğuk renkler olduğu zaman bana melankolikmiş gibi geliyor.” K12 “Çok renk olmadığında daha karanlık olduğunda melankoliktir diyorum.” K13 “Karanlık ve boğulma hissiyle karakterize diyebilirim.” K15 “Bir kere karanlık olmalı. Yani gerçekten de bir sonbahar ya da kış hissini veriyor olmalı.”

5.6.3. Yavaş Tempo

2000’li yılların sinemasında gerçekleşen yenilik eğilimlerinden hareketle kaybın simgeleştirilmesi melankolinin kendisinin daha şeffaf bir şekilde ele alındığı ve melankoliyi adeta yapı söküme uğratmaya çalışan bir anlatımla aktarılır. Karakterlerin herhangi bir devinimden uzak hareketsizliklerine eşlik eden adeta dondurulmuş bir uzamda asılı gibi göründükleri fotoğrafik kareler, durağan ritimler, uzun plan-sekanslar kaybın karşısında suskunlaşmanın, dilsizleşmenin vücut buluşu olarak tasavvur edilir. Özen Barkot özellikle saat tiktaklarının silinip gittiği ortamlarda, insanı daha da devinimsizliğe sürükleyen anlarda “sessizce yaklaşmakta olanın beklendiği” bu tarz filmlerin anlatı stratejisinin en basit şekilde melankolinin aşırılık olarak kendini göstermesi olduğunu ifade eder (Özen Barkot, 2015: 78). Bu ifadelerden hareketle katılımcıların filmleri melankolik olarak nitelendirme unsuru olarak gördükleri ağır bir tempoda ilerlemesi gerekliliği kendine yer bulmaktadır. Zira K4 hızlı akan temponun melankoliyi beraberinde getiremeyeceğini, durgunluğun gerekli olduğunu iletmenin yanı sıra Özen Barkot’un ifade ettiği şekilde fotoğrafik karelerin mevcudiyetinden bahsetmektedir. K12’de yine K4 gibi diyalogdan ziyade öykünün görsellerle ya da karakterlerin yüz ve vücut ifadeleriyle vurgulanmasına dikkat çekmektedir. Benzer şekilde K16 ve K17’de sessizliğin, ağır akışın gerekliliği üzerinde durmaktadır.

K4 “...Karakterlerin uzun uzun iç çekişleri olması, manzara vesaire gibi görsellerin, görüntülerin çok olduğu, daha yavaş ilerleyen filmler daha melankolik geliyor. Hızlı, akıcı, sürekli şimdi ne olacak diye merak ettiğin bir film melankoli hissiyatını beraberinde getirmiyor. Çünkü durgunluk olması gerekiyor.” K12 “...Filmde diyaloglar, çok yoğun konuşmalar değil de daha çok mimiklerden, görüntülerden anlayabileceğimiz şekilde daha psikolojik olursa bana melankolik gelir.” K16 “Melankolik film dediğimiz şey daha ağır işleyen, insanlar arasındaki ağır sorunlara odaklanan bir filmmiş gibi geliyor.” K17 “Sessizlik. Biraz daha ağır akan, konuşmaların, olayların aslında her şeyin hemen gerçekleşmediği, yavaş işlediği filmler.”

5.6.4. Karakterin Anlam Arayışı

Karakterin anlam arayışına vurgu yapan K11 tarif ettiği bu melankolik karakteri kendi yaşamından pay çıkararak ortaya koyduğunu iletmiştir. Anlam arayışının, sorular sormanın melankoliyi beraberinde getiren durumlar olduğuna kanaat getiren K11 için melankoli arayış içinde olmanın sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bir filmin melankolik olarak nitelendirilmesinde gerekli bir unsur olarak gözettiği bu durumun önceki melankoli tanımıyla da tutarlılık içinde olduğu görülmektedir. Zira melankoli onun için içsel bir yolculuk, anlam arayışına tekabül eden ruhsal ve zihinsel bir süreçtir.

K11: Bir anlam arayışı peşinde giden bir adam bile yeter, yani bir sorunun peşinden giden bir adam cevap arayan belki bulabilen belki bulamayan yalnız bir adam. Bu anlam arayışı beraberinde doğal olarak melankoliyi de getiriyor çünkü. Bir cevap arıyordur, kafasında sorular vardır. O onlar bana yetiyor ben orada melankolik olduğunu anlıyorum.

5.7. Filmlerin Sahip Olduğu Renklerin Melankoliyi İletme Noktasındaki Konumları

Herhangi bir nesneyi sinemasal zaman ve uzam içinde ele alan sinema, gerçekliği istediği oranda değiştirebilme gücüne sahiptir. Ancak hâlihazırda bir biçimi olan görüntünün, yönetmenin bakış açısına hizmet ettiğini unutmamak gerekir. Zira yönetmen nesneyi görüntüye dönüştürürken onu belli bir ışık altında, belli tonlar ve açılardan ele alır ve bunların her birinin kullanımı onun bakış açısını oluşturur. Dolayısıyla yönetmen filmi renkli veya siyah beyaz çekme kararı verirken rengin anlamını aslında siyah beyazla olan karşıtlığından edindiğini bilir ve bu durumda karşısına parlak ve soğuk olmak üzere iki dizisel bağıntı çıkar. Bu tonlar da anlamlarını yine birbirleri ile olan karşıtlıklarından edinir (Büker, 1985: 33, 37). Plastik sanatlarda sarı, kırmızı, turuncu sıcak renkler; mavi, mor, yeşil soğuk renkler olarak sınıflandırılmaktadır. Psikolojik etkileri açısından bu ayrımda sıcak renkler heyecan, canlılık, saldırganlık ifade ederken; soğuk renkler sakinlik, yatışma ve devinimsizlik gibi duygular uyandırmaktadır (Sözen, 2003: 38).

Bu bağlamda sinema dilinde oldukça önemli bir unsur olan rengin melankoli ile ilişkisine dair analiz öncesi araştırma sürecinde birtakım soruların ortaya çıkmasının yanı sıra bir filmin melankolik olarak nitelendirilmesinde rengin etkisinden bahseden katılımcılar da söz konusudur. Bu nedenle renklerin melankoliyi iletme hususundaki konumlarını sorgulama ihtiyacı hissedilmiştir. Çalışmada yönetmenin biçimsel tercihleri başlığı altında renk kullanımının melankolinin iletilmesine bir katkı sunup sunmadığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda “Soğuk tonlara sahip filmler ile sıcak tonlara sahip filmleri melankoliyi iletme noktasında karşılaştırmaları istenmiştir.

5.7.1. Soğuk Renkler, Sıcak Renklere Oranla Daha Etkilidir

12 katılımcı ifadesinden hareketle rengin melankoliyi iletme hususunda önemli bir etken olduğunu söylemek mümkündür. Soğuk renklerin filmlerdeki melankoliyi iletme noktasında daha baskın, başarılı olduğunu ifade eden katılımcılar renklerin ilk izlenimde insanlarda bıraktıkları olumlu ve olumsuz etkilere de değinmişlerdir. Katılımcılar ağırlıklı olarak zihinlerinde koyu ve soğuk olanın melankoliye daha yakın olduğunu aktarmışlardır. Soğuk tonlar; melankoliyi hissettirme, iletme açısından önceki melankoli tanımları ile tutarlılık içindedir. Bu bağlamda melankoli ile bağdaştırılan “karanlık” tanımının etkili olduğu düşünülmektedir. Sıcak renklere ilişkin bakış, filmin içinde melankoli barındırıyor olsa dahi tonu nedeniyle bunu yeteri kadar iletmeyeceği üzerinedir. Tonlardaki sıcaklık melankoli ile özdeşleşmede bir engel olarak görülmektedir.

K1 “Sıcak tonların olduğu filmlerde melankoli olamaz, işlenemez. Melankoli dediğimiz zaten içe kapanık, karanlık şeylerdir. Melankoli dediğimiz şey tam olarak soğuk renklerdir.” K2 “Canlı bir renk olduğunda içinde melankoli var demeseler onun iyi bir şey barındırdığını, eğlenceli bir film olduğunu düşünürüm. Ama soğuk renk beni etkiler. Oradaki hüznü de etkiler. Canlı renklerde mesela aslında çok üzücü bir şey vardır ama ben renklerden dolayı hüznülenemeyebilirim.” K4: Soğuk renkler daha çok doğrudan melankoli çağrıştırıyor.” K5 “Soğuk renkler, gri, siyah tonları melankoliyi çağrıştırır.” K9 “Soğuk renklerin olması daha çok etkileyici oluyor. Karanlık renkler daha çok melankoli anımsatıyor gibi. K10 “Kesinlikle bir araç olarak

etkili olduğunu düşünüyorum.” K12 “Daha karamsar, siyah, beyaz olursa direkt geçer o duygu diye düşünüyorum.” K14 “Melankoli deyince nedense evet, karanlık ve soğuk geliyor. Ama bazen film içinde tonlar değişebiliyor. Gayet renkli iken birden kararıyor her şey ve karakterin hayatında da her şey bir anda donuklaşıyor ve mavi tonlara geçiliyor. Çok net bir şeyin göstergesi gibi geliyor.” K18 “Cıvıl cıvıl renkler insanı melankoliden çıkarıyor. O havayı atıyor. Soğuk renkler o yüzden daha çok etkiler. Konusunu etkiler, havasını etkiler.”

K6: Renk bence çok etkili. Daha soğuk ve gri tonlu, hatta siyah, donuk mavi tonlu filmler melankoli barındırıyormuş gibi geliyor. Film izleyeceğim zaman ister istemez fragmanına bakıyorum ve o tonlardaysa birazcık ön yargı oluşuyor. Daha canlı, daha sıcak renkler olumlu duygular, olumlu hisler geçiriyor. Daha soğuk, koyu, mat tonlarsa insana böyle soğuk, negatif ve olumsuz bir enerji geçiriyor. Her ne kadar konuya baksam da bir yandan fragmanına da bakıp nasıl bir film olduğunu anlamaya çalışıyorum. Film karelerinde de öyle. Mesela eski filmleri çok fazla izleyemem. Çünkü onların birazcık daha donuk ve soğuk renkleri var ve bir yerden sonra belli bir canlılığa alıştığım için beni sıkılmaya yöneltiyor.

K15: Karanlık, koyu renklerin kullanıldığı filmlerde kesinlikle melankoli daha iyi iletilir. Fakat sıcak tonlar da olur ama muhtemelen canlı renklerin olması beni o durumdan biraz kurtarır. Daha soğuk, daha karanlık şeyler muhtemelen içimi daha fazla ortaya çıkarmayı başaracak gibi geliyor. Dolayısıyla ben orada daha iyi boğulurum gibi geliyor.

K16: Sinema diline bir duygu aktarımı olarak bakarsak soğuk renkler kesinlikle çok daha iyi ifade ediyor. Yani daha canlı renklerin kullanıldığı ama bir şekilde melankolik bir konunun da olduğu bir filmde çok melankolik bir hava almıyorum ben. O duyguyu izlemiyorum. Canlı renkler varsa mavinin canlısı, yeşilin canlısı, sarının canlısı varsa o gelmiyor aklıma ama daha soğuk renklerin olduğu yani tüm bu saydığımız renklerin olduğu ama soğuk bir tondan bize yansıtıldığı filmler daha melankolik geliyor bana.

Eskide kalanın dondurularak bugüne taşındığı gri ve loş mekânlara eşlik eden boğucu atmosferlerin, nedeni biliniyor olsa dahi dillendiril(e)memiş olan kederin hâkimiyetini pekiştiren unsurlar olarak karşımıza çıktığı (Özen Barkot, 2015: 78) görüşünü desteklediği görülen katılımcı ifadeleri dikkate alındığında soğuk renklerin etkisi biçimsel anlamda belirgin bir özellik olarak değerlendirilmekte K14'ün deyiimiyle net bir gösterge olarak görülmektedir.

Rengin çok güçlü bir anlatım aracı olduğunu vurgulayan Antonioni'ye göre perdedeki renkler seyirciyi doğadakinden daha fazla etkilemektedir. Zira beyaz perdede renkler bir çerçeve içindedir ve sinema salonunun karanlık oluşu da renklerin doğada olduğundan daha farklı biçimlerde algılanmasına neden olur (Antonioni'den aktaran Büker, 1985: 58). Kuşkusuz yalnızca filme renk katmak değil, izleği desteklemek gibi bir görevi de olan rengin olay örgüsü ve karakterlerle doğrudan ilgisi vardır (Büker, 1985: 77). Bunun yanı sıra renklerin sertliği ve yoğunluğu dikkat çekici bir biçimde fark edilmelerini sağlamaktadır. Görüntünün estetikliğini ve filmin durağanlığını gözle görülür bir biçimde vurgulamaktadırlar. Ancak unutulmaması gereken rengin algılanmasının her şeyden önce duysal bir olgu olduğudur. Zira basit bir simgecilikten ziyade renklerin yüksek bir psikolojik ve dramatik değere sahip oldukları açıktır. Özellikle rengin bilinçli kullanımları göz önünde bulundurulduğunda bunların yalnızca gerçekçi biçimde kullanımı değil aynı zamanda anlatsal ve simgesel kullanımlarının da mümkün olduğu akla getirilmelidir (Odabaş, 2007: 43-45).

5.7.2. Sıcak Renkler de Melankoliyi İletebilir

Bir önceki başlıkta canlı renklerin melankoliyi iletme noktasındaki etkisinin soğuk renklere oranla daha az olduğunu düşünen katılımcıların yanı sıra canlı renklere sahip filmlerin de melankoliyi iletebileceğini ifade eden katılımcıların bakış açılarında yine de melankoli iletimi noktasında soğuk tonlara oranla bir eksiklik olduğunu söylemek mümkündür. Zira K3'e göre bu tek yönlü bir durumdan ziyade birden fazla unsurdan etkilenen bir süreçtir ancak sıcak renk, iletilmek istenen mesajı yeterince iletemeyebilir. Bu mesajın gölgede kalmasına neden olabilir. K7 ve K8 sıcak tonların izleyiciye melankoliyi yüksek bir seviyede iletemeyeceğini dile getirmekle birlikte soğuk tonların insanlarda bu anlamda daha pekiştirici bir etki bıraktığını söyler. Ancak

burada K7 melankoliyi hissetme hususunda izleyiciyi ön plana koyar. Ona göre eğer izleyici böyle bir ruh haline sahipse film sıcak tonlu da olsa içindeki melankoliyi kesinlikle alacaktır. K13 de bu anlamda rengi destekleyecek diğer unsurlardan söz ederken tıpkı K7 gibi renklerin insanlarda oluşturduğu ilk izlenimlere dikkat çekmektedir. K13 “O ilk izlenim dediğimiz şeyde belki o sıcak, içimizi canlandıran renklerin melankoliye olumsuz bir etkisi olabilir ama sonra öykünün içine girdikçe renklerin melankoliyi vermedeki başarısızlığı azalabilir diye düşünüyorum.” ifadesiyle sıcak renk tonlarının melankoliyi iletme hususunda soluk tonlara oranla daha başarısız olduklarını dile getirmektedir. Bu başarısızlık hikâyenin kurgulanma biçimi ile seyirciyi içine çekebilme gücüyle giderilebilir.

5.7.3. Renkler Sınırlayıcı Bir Etken Değildir

Sinema dilini renkle sınırlandırmayan K11 ve K17 melankolinin filmi oluşturan diğer unsurlarla da yansıtabileceğini ifade ederken K11 yine de renklerin bir ön yargı oluşturduğunu vurgulamaktadır. K11 “Sinemada melankoli duygusunda bizim ilk aklımıza gelen soğuk renkler, gri tonlar; komedi filmi dediğimizde daha sıcak, canlı renkler ama ben yine de rengin sınırlayıcı olduğunu düşünmüyorum.” K17 “Bu filmde filme, yönetmenden yönetmene değişen bir durum. Bence bazı yönetmenler onu oyunculukla ya da senaryoyla verirken bazıları da melankoli halini renkle verir. Fakat oyuncular olsun, müzik olsun tamamen o ortamı değiştirebilir. Yani sadece renklerle ilgili olduğunu düşünmüyorum.”

5.8. Melankolik Unsur veya Temalar Barındıran Filmleri İzleme Nedenleri

Sanat yapıtlarına yansıyan an’ların onu gözlemleyenin önüne serildiğinde nasıl anlamlandırıldığı kişinin yapıttan ne beklediğine göre değişen bir unsurdur. Zira yapıtta temsil edilen yeniden canlandırmalar aslında kişinin mevcut anlamları nasıl algılayabildiğine bağlıdır. Çünkü çağdaş yeniden canlandırma araçları artık öncekinden farklı biçimde yaşamın genel akışına karışmış, bu akış içinde ise kendi başlarına hiçbir etkisi kalmayan bir konuma geçmişlerdir (Berger, 2009: 31-32). Diğer yandan filmde ilerlemenin ön koşullarından biri katılımdır. Çünkü izleyici karakterle ilgilenmediği takdirde ona ne olacağı ile de ilgilenmez. Bu nedenle drama içinde

seyircinin özdeşleşeceği bir ya da birden fazla karakter inşa edilir. Bu karakter genelde zayıftır, zarar görmüştür çünkü insanların zayıf olanın yanında bulunma istekleri çok eski, evrensel bir psikolojik mekanizmadır. Karakterin güçsüzlüğü aşılması gereken zorluklar açısından dramatik ilerleyişi güçlü bir karaktere oranla daha doğru kullanmaktadır (Foss, 2016: 176).

Katılımcıların melankolik unsur veya temalar barındıran filmleri izleme nedenlerine ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde beş kategori belirlenmiştir. İlk kategori özdeşleşme, empati kurma, ikinci kategori yüzleşme isteği, kılavuz olarak görme, üçüncü kategori mutsuzluk ve acıdan haz alma, dördüncü kategori bireyin içinde bulunduğu ruh hali ve beşinci kategori gerçeğe yakınlıktır.

5.8.1. Özdeşleşme ve Empati Kurma

Katılımcılar seyircinin filmdeki karakterlerle yaşadıkları özdeşleşmeler neticesinde birtakım ihtiyaçlarını karşıladıklarından söz etmektedirler. Burada öncelikli olan kişinin kendini görüyor olmasıdır. K1'in deyiimiyle perdedeki ekranda “büyük ihtimalle kendini, kendinden bir parçayı gören, hisseden” seyirci için özdeşleşme kaçınılmazdır. Ayrıca hâlihazırda “hayatında bir acısı, bir travması olan bir insanı melankoli illaki çekecektir.” Benzer şekilde K9 seyirci profiline ilişkin “melankolik ise melankoli filmini özellikle izler.” ifadesini kullanmıştır.

K1 ile benzer ifadeler kullanan K3, K4 ve K9 seyircinin bu içerikleri tüketmesini perdede kendinden bir parça görmesi ile ilişkilendirirken K9 bunu kendi açısından da değerlendirir. “Mesela ben kitap okurken kendimle aynı düşünceler içinde olan birine rastladığımda evet, burada benim gibi biri varmış, aynı şeyleri hissediyormuşuz diyorum. Filmlerde de aynısı oluyor. Ben bunu yaşamıştım ya da buna benzer bir şey yaşıyorum diyorum.” Bu nedenle kendinden bir parça görmek katılımcılar açısından hem özdeşleşmenin hem de filmi tüketmenin birincil nedeni olarak karşımıza çıkar.

5.8.2. Yüzleşme İsteği, Ortaklıklar Kurma, Kılavuz Olarak Görme

K5, K11 ve K15 kişinin kendisinin çektiği acıların benzerini yaşayanları izleyerek bir ortaklık kuracağından söz ederler. Bu, kişinin içinde bulunduğu hali

anlamlandırmasının, kendisiyle yüzleşmesinin bir yoludur. K11 ayrıca bu isteğin temelde melankolik hâlden kaynaklandığını ifade eder. “melankoli duygusundandır, yalnızlaşmıştır, asosyalleşmiştir” Dolayısıyla kişinin “içinde kopan fırtınalara, anlam arayışına, filmdeki karakterler aracılığıyla kendisi gibi insanların bu duyguyla nasıl başa çıktıklarına ya da bu duyguyla yaşamaya nasıl alıştıklarına dair bir cevaba ihtiyacı vardır.” Bunlara ek olarak K12 bu yüzleşmelerin kişide “Bu acıları yaşayan başkaları da var. Tek başıma değilim” şeklinde psikolojik bir rahatlama yaratacağını da ifade eder.

K7 için bu soru sürekli aklını kurcalayan bir sorudur. Dram ve melankoliyi çok sevmektedir ve bu duyguları tekrar tekrar yaşamak ona bunaltıcı gelmiyordu. “Kendime baktığımda ben özellikle istiyorum, çünkü o duyguyu tekrar tekrar yaşamak bana çok büyük rahatsızlık vermiyor.” Sevdikleri bu içerikleri tüketmek onun açısından aynı zamanda çözüm yollarını da oluşturmaktadır. “Orada mesela bir şey oluyordu. Filmdeki karakter duygu durumuyla farklı bir şekilde başa çıkıyordu veya başka bir çözüm yolu bulur. Ben de bunu izlediğimde kendimde deneyebilirim diye düşünürüm.” Tüketmekten hoşnut olduğu içerikleri kendi yaşamında da deneyimleyebileceği durumlara ilişkin bir kılavuz olarak görmektedir.

K18 de filmleri bazı durumlarda “yol gösterici” olarak nitelendirmekte, seyircinin yapılması ve yapılmaması gereken şeylere dair doğrulara filmler sayesinde ulaşabileceğini ifade etmektedir.

5.8.3. Mutsuzluk ve Acıdan Haz Alma

K6 ve K13 bazı insanların inatla kendilerine acı çektirdiklerini, olumsuz his ve duygulardan hoşlandıklarını ve bunlardan beslendiklerini ifade etmektedir. K6 Türkiye'deki insanların genel olarak dramdan hoşlandığını ve acıya daha meyilli olduğunu düşünmektedir. Bu hislere de yansıyan bir durumdur. Ona göre Türkiye’de yaşayan insanlar “acıyı sonsuza kadar yaşatabilir ya da çok güçlü barındırabilir ama mutluluğu çok uzun yaşayamaz.”

K13 kişiyi besleyen bir durum olarak nitelendirdiği şeyin aynı zamanda kişinin ilişkilerine de yansıdığını, melankolik hâlin onun ilişkilerini sürdürmesinde yardımcı

olduğunu düşünmektedir. Aslında kişi “o duygu durumundan çıkmaktan hoşlanmıyor. Bu nedenle de o duyguları besleyen filmlere, şiirlere, edebiyata tutunuyor” olabilir.

5.8.4. İçinde Bulunduğu Ruh Hali

4 katılımcı bunun kişinin o an içinde bulunduğu ruhsal durumla ilişkili olduğunu ifade etmişlerdir. Katılımcılar tarafından kişinin içsel dünyasında yaşadığı durumlar onu izleyip izlememesinde son derece etkilidir.

Ağlamayı ve hüznü bir ihtiyaç olarak gören K2 “Bana bazen olur böyle şeyler. Ağlamak istiyorum. Açıp izliyorum. Benim gibi olanlar da bu yüzden izler.” cümlesiyle sinemayı bu ihtiyacını karşılayan bir alan olarak gördüğünü aktarmaktadır.

K10, K16 ve K17 için de bu yine ihtiyaca yönelik kişisel bir tercihtir. K10 yalnız yaşayan, erkek katılımcıdır. Kendi yalnızlığını neden olarak gösterdiği bir iç sıkıntısı söz konusudur. Bunu gidermek için melankolik unsurlara sahip filmler tükettiğini iletir. “İnsanın canı bazı akşamlar bir iç sıkıntısı çeker. O zamanlar genelde melankoli tarzında filmler izliyorum.” Kendi eğiliminden kaynaklı diğer İnsanların genelinde de böyle olduğunu düşünmektedir. Melankolinin ruh haliyle bağlantılı bir durum olması da ruh halinin bunun üzerinde direkt bir etkisi olduğunu göstermektedir. K10 için kişiyi bu tarz içerikleri izlemeye sevk eden en önemli etken olarak görülür.

K16 da melankolik içeriklere sahip filmleri yaşamının kötü bir gidişata sahip olduğu dönemlerde tercih ettiğini söylemektedir. Buradaki amaç “Zaten kötüyüm, daha da dibe batayım, bunun daha da dibi olmasın”dır. Diğer insanlarda “bu tarz bir duygu yaşıyorsa, o hâletiruhiyeye yakın şeyler içerisinde ise daha da dibe batmak için izleyebilir.” K17’nin ifadesiyle “kişi o andaki ruh haline göre diğer şeyleri dışında bırakmak ister.”

5.8.5. Gerçeğe Yakınlık

K8 ve K14 melankolinin gerçekliğinin hayata daha yakın bir örnek olduğunu ifade etmektedir. K8 için içeriğinde çok lüks, çok iyi bir yer, ortam veya mekânı çok gösterişli olan bir filmin melankoli barındırması mümkün değildir.

K8: *Bence melankoli gerçek hayata biraz daha yakın yani özellikle kötü bir şey yaşadığımızda onun içinden çıkılmaz bir hâl olduğunu düşünüyoruz, gücümüzü kaybettiğimizi hissederiz. Melankolik filmlerde bu durum daha iyi, daha net ekrana yansıtılıyor. Herkes mutlu değil, herkes zengin değil, herkes güzel değil. Tüm gerçekler yüze vurulduğu için tercih ediliyor. Hayata yakınlığı açısından tercih ediliyor. Çünkü yani her bir unsurunda melankoliyi taşıyor.*

Buna ayrıca farklı bir bakış açısı da ekleyen K14'e göre "arabesk müzik açıp dertlenmek de sanat aracılığıyla bir şekilde gerçeği kabul etmenin bir yolu" olarak görülmektedir. Dolayısıyla kişi melankolik filmler izleyerek belki de reddettiği o gerçek tarafla bağ kurmanın bir yolunu bulabilir.

Hareketli bir olay örgüsünün aksine direkt olarak karakterlerin ruhsal durumlarının izinin sürüldüğü bu anlatılarda melankoli, melankolinin neyden, nereden kaynaklandığı sorusu üzerinden yeniden üretildiği bir süreci ele almaktadır. Karakterlerin aşmada isteksiz göründükleri bu haller kayıpta sahiplenilmesi gerekenin ne olduğu ve kaybın geleceğe nasıl taşındığı soruları üzerinden anlatılarını gerçekleştirir, izleyiciyi bu sorular üzerinde düşünmeye sevk ederler. Zira burada konu yalnızca kayıp sonrasında yaşanan acı ve kederden daha fazlasıdır. Kaybıyla birlikte kendisinden de bir şeyler eksildiğini veya henüz gerçekleşmemiş bir kaybın karşısında nelerin yitirilebileceğini anlayamamanın, yaşanan şeyi dile dökememenin, bireyin içinde yarattığı boğuntulu ruh hallerinin anlatıldığı bu filmlerde melankolik imgelem kaybın yükünü seyirciyle birlikte sırtlanmaktadır. Kendini yavaşça ele veren melankolik karakterlerin sergilendiği bu filmlerde talep edilen yalnızca bir empati değil, kaybın kendi kayıplarımıza değdiği noktalarda yaraların birbirine temas etmeye başladığı bir aktarım halidir. Deneyimin dille, yaşanmışlığın aktarımla buluşacağı bir alan olarak sinema perdesinde melankoli bu tarz bir talebe imkân sağlamanın bir yoludur (Özen Barkot, 2015: 78). Dolayısıyla bu başlık altında karşılaştığımız her bir izleme nedeni kendine yer bulmakta izleyici, kendini ihtiyaçları doğrultusunda yönlendirmektedir. Birbirinden farklı kategoriler altında yer alsa dahi her birinin birbirleriyle ilişkili olduğu düşünülmektedir. Zira insanların bir film aracılığıyla gündelik hayatta cevap alamadığı, ortaklık kuramadığı ya da açık bir şekilde

paylaşmak istemediği haller sinemanın karanlık ortamında özgür bıraktığı seyirciye dilediği gibi anlamlandırma ve bağ kurma imkânı sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında sinemanın tahayyül gücünü yadsımak mümkün değildir. Üstelik bu ihtiyaçlar izleyicinin film aracılığıyla elde etmek isteklerinin ne oranda simgeselleştirildiğiyle doğrudan bağlantılıdır.

Özellikle bu başlık altında Raimbault'un "Acıma dair kimsenin anlayamadığı şeyi birileri öyle bir yolla ifade eder ki ben de ifade edemediğim o şeyde kendimin farkına varırım" (Raimbault'tan aktaran Leader, 2018: 84) deyişine değinmek elzemdir. Bir aktarım aracı olarak sinema anlatım dilinin gücü ve imkânını kullanarak hem bir araç hem bir amaç konumundadır. Sinemanın ayna imgesi de akla getirildiğinde kendini, kendi gibi olanı, kendine yakın olanı ya da tam aksi şekilde kendiyse asla benzer olmayanı beyaz perde sayesinde izleyebiliyor olmak kuşkusuz hem bir rahatlama hem de huzursuzluğa neden olmaktadır.

Sanatın kültürdeki yerini yas tutmaya yarayan bir dizi araç şeklinde ifade eden Leader, sanatı bireyin kederlenmesinin bir yolu olarak görmektedir. İnsan hayatının kargaşasından doğan bu yaratıcı eserlerin özellikle bilinçdışı kullanımında bireyin kendi içine dönebilmesi için kendinden dışarı çıkması zorunludur (Leader, 2018: 83). Bu bağlamda karanlık ortamı sayesinde kişiye kendi içinden çıkıp kendine dışarıdan bakma olanağı yaratan sinema atmosferi son derece önem arz eder. Hem tüketen hem yeni bir anlam yaratan hem de kendi deneyimleri doğrultusunda ortaya koyduğu anlamlar aracılığıyla bir cevap arayan seyircinin kendisiyle ve çevresiyle bağ kurabildiği güçlü bir ortamı ifade etmektedir.

5.9. Melankolik Unsur veya Temalar Barındıran Filmleri İzlememe Nedenleri

Katılımcıların melankolik unsur veya temalar barındıran filmleri izlememe nedenlerine ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde üç kategori belirlenmiştir. İlk kategori yüzleşmeye isteksizlik, empati kurmaktan ve maruz kalmaktan kaçınma, ikinci kategori içinde bulunduğu ruhsal durum, üçüncü kategori film izleme etkinliğinin sosyal ve eğlenceli bir aktivite olarak kabulüdür.

5.9.1. Yüzleşmeye İsteksizlik, Empati Kurmaktan ve Maruz Kalmaktan Kaçınma

11 katılımcı görüşünden hareketle bu içeriklere sahip filmlerin tüketilmemesindeki en büyük etken içerikle yüzleşmekten, içeriğe maruz kalmaktan kaçınmadır. Bu kaçış K4'ün deyiimiyle “onları izlediğinde onlar gibi depresif bir ruh haline bürünmeyi istememekten dolayı”dır.

Diğer yandan karakter olarak daha mutlu, neşeli, pozitif insanlar da K5 açısından “olumsuz şeylerden etkilenmek istemedikleri için melankoliyi tercih etmezler.” Ayrıca K9 için bu içerikleri tüketmek motivasyon ve enerji düşüklüğüne neden olacağından bunları tüketmek anlamsızdır. “Niye bunları izleyip kendimi sıkayım, motivasyonumu düşüreyim ki?” sorusundan hareketle tüketme eğilimlerini anlamlandıramadığından bahsetmektedir. Dolayısıyla yapılacak en mantıklı şey kişinin kendisini buna maruz bırakmaması olacaktır. Enerji ve motivasyon düşüklüğüne kendi açısından değinen K6 bu içeriklere sahip filmlerin onu düşürdüğünü iletmiştir. K6 gerçek hayatın yeterince sıkıcı ve zor olduğundan bununla birlikte ülke şartları nedeniyle kendini motive etmekte de zorlandığının altını çizerek “Hal böyle olunca bir de olumsuz bir şeyler izleyince daha da dibe çekiliyorum ve bu beni böyle depresyona değil ama depresif bir moda doğru sürüklüyor. Ben o yüzden bilerek kaçmaya çalışıyorum.” ifadeleri ile kaçınmasının nedenlerini açıklamıştır. K13 ve K16 da benzer ifadelere yer vermişlerdir. K13 içeriklerden etkilenme potansiyeli yüksek olduğu için tüketmeye karşıdır. “Ben mesela o duygulara kendimi çok fazla kaptırıp hayatımın geri kalanında da o tip etkileri sürdürebilme potansiyeline sahip olduğum için o duygulardan kaçınmaya çalışan birisiyim. Çünkü benim hayatımı sekteye uğratıyor.” K16 içerik olarak sevmediği umutsuzluk, karamsarlık düşüncelerinden özellikle kaçındığını iletirken bu ruh halinin ondaki kalıcılığını “Ben o hâletiruhiyeyi, o elbiseyi üzerime giymeyi çok sevmiyorum.” şeklinde betimlemiştir.

K18 için bu durum insanın tüm yaşamını etkileyen onu günden güne dibe çeken bir “bataklık”tır. “Buna bir takılırsan daha çok içine dalarsın.” Ayrıca içeriklerin insanda meydana getirdiği duyguları ateş ve yanma ile betimlemiş, insanın acıya ne zaman denk gelse yanacağından söz etmiştir. “Ateşe ne zaman dokunsan seni yakar.

O yüzden izlemek istemem.” Canının yanmasını istemeyen K18 bu nedenle tüketmekten kaçındığını ifade etmiştir.

K7, K10, K11 ve K14 için bu duygularla yüzleşmekten kaçınmanın nedeni film perdesi aracılığıyla ortaya çıkan melankolinin kişide uyandırdığı karanlık havanın hatırlanmak istenmeyen yaşanmışlıkları yeniden gün yüzüne çıkaracak duyguları tetikleme ihtimalidir.

K15 daha öncesinde kendisini bu ruh hali içine sokmak istediği zamanlar olduğunu ancak artık böyle bir eğiliminin olmadığını iletmiştir. Bir yükün altında ezildiği bir hayat şeklinde tanımladığı melankolik dönemlerinin çok uzun yıllar sürdüğünü bu nedenle artık ondan kaçışın en doğrusu olduğunu ifade etmiştir. Başkaları açısından da “Daha güzel yaşama imkânı varken niye daha kötü, olumsuz yaşayayım düşüncesiyle hareket ederek kaçışı tercih edebilirler.” şeklinde bir yorum yapmıştır. Zira kendisi uzunca bir süre maruz kaldığı bu durumun bilincinde bir birey olarak diğerleri için kaçışın nedenini olumlu durumların yaşamı daha güzel kılmasına bağlamaktadır.

5.9.2. İçinde Bulunduğu Ruhsal Durum

4 katılımcı görüşü bunun kişinin o an içinde bulunduğu ruhsal durumla ilişkili olduğunu ifade etmişlerdir. Katılımcılar tarafından kişinin içsel dünyasında yaşadığı durumlar onu izleyip izlememesinde son derece etkilidir.

K3’ün deyiimiyle “O an o melankolik durumun içine girmek istemediği için olabilir.” Bu, kişinin maruz kalacağı içeriği taşıyıp taşıyamaması ile de alakalıdır. K8 bunu kişisel biçimde örneklendirmiştir. “Kişisel olarak o dönemde onu izleyebilecek güçte olamayabilirim. Yani ben kötü olduğum dönemlerde çok izleyemeyebilirim.” Kötü hissettiği dönemlerde bu içeriklere maruz kalmak istemez. Benzer şekilde kendisi ile görüşme yapıldığı dönem itibarıyla K17 de “Tamamen izlemem demiyorum ama şu sıralar izlemek istemiyorum. O kadar uzun süre bunu yaşadım ki. Bir de kötü şeyler düşünmek, kendimle bağdaştırmak istemiyorum. Bundan dolayı biraz mesafeli yaklaşıyorum.” özellikle uzak kaldığını ifade etmiştir. K18 bu tarz içerikleri direkt olarak reddetmektedir. Psikolojik olarak bu içerikleri

kaldıramadığından bahseder. “Melankolik filmleri hiç seyretmem. Çünkü kaldıramıyorum, dayanamıyorum, içim bunalıyor. O ağlıyor, ben de ağlıyorum.”

5.9.3. Film İzleme Etkinliğinin Sosyal ve Eğlenceli Bir Aktivite Olarak Kabulü

“Seyircinin gözü, insana özgü bütün geniş ilgileri ve duyguları yansıtan bir insan gözüdür. ... Ancak bazı durumlarda ve bazı kimseler için sanat, bütün çatışmaların uyuşturulup sadece zevkin tatmin edildiği, parlak ve doyurucu bir şekil cennetine, teselli edici bir düş âlemine kaçış olabilir” (Edman’dan aktaran Parkan, 2004: 10). Bu açıdan bakıldığında sinemayı gündelik hayatın zorluk ve sıkıntılarından bir kaçış, eğlenmek için bir boş zaman etkinliği olarak değerlendiren katılımcıların melankolik unsur veya temalar barındıran filmleri izlememe istekleri son derece olağandır. Zira gri ve soluk atmosferlerde ortak bir deneyime dönüşemeyen kederin hâkimiyetinin söz konusu olduğu filmlerde melankoli, bir süre sonra içinden çıkılmak istenen, içinde kaldıkça nefes almanın mümkün olmadığı bir boğuntuya dönüşmektedir (Özen Barkot, 2015: 78). Bu bağlamda kendini bu tarz boğucu bir atmosfer ve ruh haline sokmak istemeyen veya karakteri itibarıyla vurdumduymaz olan seyircinin ihtiyaçlarına yönelik görüş belirten K11 ve K12 bu tarz içeriklerden ziyade deyim yerindeyse kafasını boşaltıp onu gündelik hayatın zorluklarından uzaklaştıracak bir etkinliğe ihtiyaç duyulduğundan söz eder. Sinema bu başlık altında söz konusu ihtiyacı karşılayan seyirciyi güldüren, sosyalleştiren bir araç olarak karşımıza çıkar.

K1 “İzlememe sebebi bence hayatında bu tarz durumları yaşamamış, böyle durumlara düşmemiş insanların ilgisini çekmez. Onlar hep eğlenceli şeyler izlemek, gülmek ister. Niye kendini üzmemek için film izlesin ki?” K2 “ Ağlamayı sevmeyen birisi veya dramı sevmeyen birisi izlemek istemez. Onun istediği gülmek, arkadaşlarıyla vakit geçirmektir” K11 “Kafasına pek çok şeyi takmayan, kendiyile de çok bağ kuramamış insanların böyle filmler tercih edebileceğini düşünmüyorum. İzleseler daha çok kaçarlar, sonunu getiremezler çünkü hep eğlenceli filmler tüketmek isterler.” K12 “Çünkü hayat yeterince zor, sıkıcı, bunaltıcı. Ben sinemanın bir sosyal aktivite olarak kafamı dağıtmasını tercih ederim. Bu nedenle melankoliyi çok tercih etmem.”

5.10. Filmleri Tüketme Eğilimlerinin Nedenlerine Yönelik Bakış Açısı

Bir önceki başlık altında katılımcılar melankolik unsur veya temalar barındıran filmleri izleme ve izlememe durumlarını ağırlıklı olarak kendi kişisel tercihlerine göre yanıtlamışlardır. Bu nedenle katılımcıların bir başkasının neden bu içerikleri tüketme eğilimi içinde olduğuna dair düşünceleri de önem arz etmektedir. Zira çalışma sınırlılıklarında katılımcılara ilişkin melankolik unsur veya temaları barındıran filmleri izlemeye ilgili olmalarına ilişkin bir kriter yer almadığından bu unsurları barındıran filmleri izlemeyi tercih etmeyen katılımcılar da söz konusudur. Dolayısıyla her iki eğilime ilişkin daha açık bir veriye erişmek adına başkalarının tüketme eğilimlerinin nedenleri hakkında ne düşündüklerini kapsayan bir soru daha yöneltilmiştir. Bu sayede izlemeyi tercih eden ve etmeyenlerin bunu tercih eden başkalarına ilişkin görüşlerine ulaşmak amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda katılımcıların melankolik unsur veya temalar barındıran filmleri izleyen bireylerin tüketim eğilimlerinin nedenlerine ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde beş kategori belirlenmiştir. İlk kategori içinde bulunduğu toplumun ve kültürün etkisi, ikinci kategori yüzleşme, kılavuz olarak görme, üçüncü kategori özdeşleşme, empati kurma, dördüncü kategori tanıklık etme, beşinci kategori normalleştirmedir.

Yüzleşme isteği, kılavuz olarak görme, özdeşleşme, empati kurma ve acıdan haz alma durumları melankolik unsur veya temalar barındıran filmleri tüketme noktasında önceki başlıkla kıyaslandığında tespit edilen benzerlik kategorileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Katılımcılar önceden yöneltilen melankolik unsur veya temalar barındıran filmleri tüketme nedenlerine ilişkin sorulara verdikleri yanıtlarla benzer şekilde bu unsurlara vurgu yapmışlardır. Ayrıca katılımcılar önceki yanıtlarında insanın içinde bulunduğu ruh haline, ruhsal durumlarına vurgu yapmış olmalarına rağmen bu başlık altında diğerleri hakkında bir yorum yapmaya çalışmalarından ötürü bunu kişinin içinde bulunduğu toplum ve kültürün etkisi olarak değerlendirmiş, bu başlık farklılık kategorisi olarak tespit edilmiştir. Bir diğer farklılık kategorisi normalleştirmedir.

5.10.1. İçinde Bulunduğu Toplumun ve Kültürün Etkisi

Melankoli tüketim eğilimlerine ilişkin 10 katılımcının görüşleri göz önünde bulundurulduğunda genel kanının bireysel olarak ifade edilen durum ve tanımlardan ziyade kültür ve toplum yapısı üzerinden şekillenen bir bakış açısına evrildiği görülmektedir. Burada dikkat çeken nokta filmleri tüketen veya tüketmeyen katılımcıların bir başkası söz konusu olduğunda tercihlerin kültür ve toplum üzerinden şekillendiğini ifade etmeleridir. Zira öncesinde daha bireysel ihtiyaç ve istekler üzerinden ifade edilen tüketme veya tüketmeme durumlarında kendi tercihlerini ileten katılımcılar bir başkası üzerinden topluma ilişkin çıkarımlar yapmışlar ve bu duruma ekonomik ve siyasi durumun yanı sıra ülkenin coğrafi konumunu da neden olarak göstermişlerdir. K6 “Türkiye’de biz coğrafi olarak çok acı çekmiş bir milletiz. Ülkenin doğuşu bile acılar üzerine, o yüzden insanlara acı çok gerçekçi geliyor.” K10 “En başında ekonomik durum olduğunu düşünüyorum. Çünkü ekonomik durum insanı keşmekeşe sürüklüyor ve bu ister istemez ruh halini de etkiliyor. Melankoli içeren, barındıran öğelerle alakalı filmleri izlemek toplumsal yapının çözülmesi ve bireysellik ile de alakalı süreçler.” K13 “Mağduriyetin ön plana çıkarıldığı, toksik ilişkilerden keyif alan insanların çok olduğu bir kültür içinde olduğumuzu ve bunun Ortadoğu ile ilgili olduğunu düşünüyorum.” K17 “Siyasi değişimlere tepki olarak doğan ve karamsarlığın hâkim olduğu bir ortam var Türkiye’de. Bunlardan etkilenen seyirci sinemada mevcut karamsar hali görmek, bunu tüketmek istedi. Çünkü ülkemizde başka bir şey yok. Doğal olarak kendi yaşadığı, gördüğü neyse ona yöneldi.”

Katılımcılar tarafından özellikle vurgulanan diğer bir durum içinde bulunduğumuz toplumun acı ve hüznle olan tanışıklığıdır. K5 Türkiye’de kesinlikle acıya yatkınlığın olduğunu ifade etmiş bu düşüncesini cenaze merasimleri ve acının diğerleriyle bir arada paylaşımı ile örneklendirmiştir. Ayrıca “Türkiye olarak acıyı biliyoruz biz.” ifadesiyle acıya olan yakınlığı vurgulayarak akabinde bunu mutlulukla kıyaslamıştır. Ona göre bu toplumda mutluluk acıya kıyasla daha az kabul görmektedir. K15 insanların toplumdaki mevcut acılardan beslendiğini ifade etmekle birlikte hâlihazırda bu toplum içinde zaten acıdan ve sıkıntıdan başka bir şey olmadığını dile getirmiş dolayısıyla insanların başka bir şey görmeye tahammüllerinin

olmadığını aktarmıştır. K3 acıya yakınlığı geçmişle ilişkilendirmiş, Anadolu insanının acıdan beslendiğini söylemiştir. Bunu ağıtlarla örneklendirerek acıyı, hüznü dışa vurmanın toplumumuzda çok uzun zamandan beri var olduğunu iletmiştir. İnsanların duygularını farklı şekillerde yansıttıklarını iletmekle birlikte yine de ülke olarak acıyı içimizde yaşamaktansa dışarıya vurmayı tercih ettiğimize değinmektedir. Acıya yakınlık, acının daha gerçekçi görülmesinde etkindir. Dolayısıyla katılımcı görüşleri seyircinin beyaz perdede kendine yakın olanı diğer bir tabirle “kendi gerçekliğini” görmek istediği üzerine yoğunlaşmaktadır. K6’nın deyiimiyle coğrafi olarak acı çeken bir ülkede yaşayanlar için dram daha gerçekçidir. Fantastik, bilim kurgu vs. film türleri Türkiye’de insanlara gerçekçi gelmediğinden tutunamamıştır. Ayrıca içerik her ne kadar olumsuzluk barındırsa da seyirci bunları tüketmeye devam edecektir. K6 tüketim nedenini “...içlerinden bir parça olduğunu düşündükleri için de bu kadar çok tüketiyorlar.” ifadesiyle açıklarken K9’un da benzer bir ifade kullandığı görülmektedir. “Toplumsal bir sıkıntı var. Kimse kendisini düşünemiyor. Çok çalışıyoruz. Hiç mutluluk, neşe yok. Sorunları olan çok fazla insan var bu ülkede. Bundan dolayı bu kişiler kendisinde olana ilgi duyup tüketiyor olabilirler.”

K2’nin tabiriyle sinemanın karşıladığı diğer bir ihtiyaç ise ağlamaktır. Bu hem onun hem de Türkiye’deki insanların filmler aracılığıyla karşıladıkları bir ihtiyaç olarak görülmektedir. K2 “Bence biz Türkiye olarak dramı, hüznü, ağlamayı seviyoruz. Bence ağlamaya ihtiyacımız var. Bu hem benim için hem de başkaları için bir ihtiyaç. Arada bir ağlamalıyım, o ihtiyacımı gidermek için. Türkiye’deki birçok insan da böyle.”

Topluma dair diğer bir görüş ise acı ve hüznün kültürel ve gen aktarımıyla süreklilik arz ettiğinin iletilmesidir.

K3 “Uzun zamandır süregelen bir şey olduğu için belki de gen aktarımıyla o melankolik süreç bizden, çocuğumuza ya da annemizden, babamızdan bize geçiyor olabilir. Birisi öldüğünde yalnız ağlamaktansa başkalarıyla ağıt yakılması paylaşarak gerçekleşen aktarımı gösteriyor. Melankoli kültürel yapımızdan, yaşadığımız yerden kaynaklı ortaya çıkıyor.

K3 bahsettiği kültürel ve toplumsal paylaşımların haliyle sinemaya da yansındığını çünkü ülke olarak acıyı başkalarıyla paylaşma ihtiyacı hissedildiğini aktarmaktadır. Dolayısıyla sinemanın içinde bulunduğu kültürden etkilendiğini ifade eder. Çünkü bu dışı vurumun başka bir yoludur. Bunun yanı sıra dikkat çeken şey bireylerde de gen aktarımıyla süreklilik arz eden bir mizacın olabileceğini düşünmesidir. K3'e göre herkesin bu kadar mutsuz olması taşıdığı genler ve içinde büyüdüğü aile ile yakından ilgilidir.

Kültürün sinema üzerinde oldukça etkili olduğunu ifade eden K13'e göre insanlar kötünün içinde olmaya dair bir eğilim göstermektedir. Diğerlerinin sürekli kötüye meyilli olmalarının nedenlerine ilişkin aklında soru işaretleri olduğunu aktaran K13 üst üste çok fazla olumsuz durumlarla baş başa kalan bu insanların yaşadıklarının onlarda bir etkiye neden olduğunu düşünmektedir. Bu etkileri aktarmanın, paylaşmanın bir yolu ise sinemadır. “Bu açıdan sinemanın gücünü düşündüğümüzde insanlar için güvenli alan olarak seçilmiş bir yer olabilir. Çünkü tehlikesiz bir ortamda tüm tehlikeler vardır.”

K14'ün deyiimiyle sevinç ve üzüntünün nerede ve nasıl yaşanacağına (tek başına ya da bir arada) ilişkin öğretiler de kültürel aktarımlardan biridir. Katılımcılar, toplum ve kültürün bireye ağlamanın nedenleri ve konumunu gözeterek roller biçmiş olduğunu iletmektedir. Bu rollerin kadın ve erkek için farklılıklar barındırdığını ifade eden Berger, insanların izin verilenler ve verilmeyenler üzerinden kendilerini yaşamlarının ilk zamanlarından itibaren kurgulamaya başladıklarını ifade etmektedir (2009: 45-47). Dolayısıyla cenazede ağlamak ve sinemada ağlamak arasında şüphesiz toplum nezdinde fark vardır. Bu bir ihtiyaçsa ve karşılanması gerekiyorsa karşılanacağı alanlar bellidir. Aksi toplum tarafından eleştiriye açıktır.

K14: Toplumsal olarak düşününce ülkemizde yas tutmaya da coşkuya da çok izin verilmiyor. O yüzden maçlarda bağıryoruz. Komedi filmlerinde gülüyoruz ve evet, melankolik film izlerken ağlıyoruz. Sinemada kimse ılık yandığında niye ağlıyorsun diye garip garip bakmıyor sana. Sinema ve melankolik filmler ağlamanın, acıyla temas kurmanın en toplumsal olarak kabul edildiği alan.

5.10.2. Yüzleşme, Kılavuz Olarak Görme

Beş katılımcı görüşünden hareketle yüzleşme sayesinde beyaz perdedeki gerçekliği kendi hayatına yön verecek şekilde yorumlama imkânı bu tarz içeriklere sahip filmlerin tüketilmesindeki ikinci önemli unsur olarak tespit edilmiştir. K4 ve K12 bunu seyircinin kendisiyle veya kendinden farklı olduğunu düşündüğü insanların hayatları ile yüzleşme açısından değerlendirmektedir. Ancak K4 aslında bu tercihlerin bir arayış barındırdığını düşünmektedir. “Kendi hayatında melankoli olarak adlandırılabilen şeylerle uğraşıyorsa yani bunlarla sürekli yüzleşiyorsa örneğin kitap seçimlerinde, film seçimlerinde, müzik seçimlerinde de bunların peşinden gidiyorsa orada sanki bir arayış var gibi geliyor.” K12 için bu eğilimin temelinde Kendisiyle aynı olayları yaşayan insanların nasıl tepkiler verdiğini, neler yaptıklarını görebilmek, oradan bir şeyler kapabilmek için izleyebilir.” düşüncesi vardır. Ancak bunu etkileyen durum insanın gerçek yaşamında diğerleriyle paylaşmadığı şeyler hakkında filmler aracılığıyla fikir edinmeye çalışmasıdır. K12 “Bu onun içinden çıkamadığı durumlarla ilgili bir başkasıyla konuşamadığında bir fikir sahibi olmasının yolu olabilir.” K18 ise bunu direkt olarak seyircinin kendi eksikliğiyle ilişkilendirmektedir. “İnsan evinde, çevresinde, kendinde ne eksikse onu izler. Yaşadıklarını oradaki filme bakarak görmek, kendine ders çıkarmak ister.” Ayrıca K12’ye benzer şekilde “...izleyecek ki gerçek dünya hakkında bir fikir sahibi olacak.” ifadesiyle sinemayı fikir edinmenin bir yolu olarak görmektedir.

K11 bu düşüncesini kendi deneyimlerini ortaya koyarak açıklamaya çalışmıştır. Kendi yaşamında gerçekleştirdiği eylemler onun açısından başkaları için de geçerli görünmektedir.

K11: *Hayatta bazen hayal kırıklıkları yaşıyoruz. Öz değer duygumuzu yitiriyoruz, değersiz hissediyoruz. Ben kendimi değersiz hissettiğimde, aklımdaki soru işaretleri arttığında bu filmleri bir cevap, bir anlam bulabilmek için izliyorum. Bu sayede alternatifli bakış açıları yaratabileceğimizi düşünüyorum. İnsanlarda bir şekilde içlerindeki o yalnızlık duygusunu, iç dünyalarındaki boşluğu bununla doldurabiliyor. Melankoli duygusundaki bu uyanıklık sistematik bir şekilde insanları*

bu tarz romanları tüketmeye, bu tarz şarkıları dinlemeye, bu tarz filmleri izlemeye yönlendiriyor.

K16 bu ihtiyacı aynı zamanda seyircinin içinde bulunduğu toplumla bağdaştırmaktadır. Onun düşüncesine göre toplumda böyle bir ihtiyaç olduğu için filmler bu denli tüketilmektedir. Aksiyon türünde daha hareketli filmlerle kıyaslayarak bir açıklamaya girişen K16 bu tarz içeriklerin “beni anlatıyor gibi çok daha öznel hissettiren, yaşantımıza dair bir şeyler barındıran, normal, sıradan bireye yakın duyguları anlatma eğiliminde, bunları uzun uzun gösterme eğiliminde olan filmler.” olduklarını iletmektedir. Dolayısıyla seyirciler bu filmlerde kendi duygularını, durumlarını, ilişkilerini daha fazla buluyor ve kendilerine pay çıkarıyorlar.

5.10.3. Özdeşleşme, Empati Kurma

K1 ve K8 için seyir, izleyiciye empati imkânı tanımaktadır. Bu empati K1’in deyimiyle “Bazen insanın acısını görmek, hissetmek insana iyi gelebilir. Acı çekenle birlikte aynı acıyı hissetmek, kendini de orada görmek, onun derdine ortak olmak bence insanların isteyerek yaptığı bir şey. Bu sayede kendilerini rahatlatıyorlar.” kendini rahatlatma amacı taşıyacağı gibi K8’in deyimiyle “Melankoli hep en dibi veriyor ya bize. Sanki insan izlediğinde ondan ders alıyor ya da belki mevcut durumunu daha iyi hissediyor olabilir. Melankoliyi görüp o kişiyle kendini özdeşleştirip kendine pay çıkarıyor olabilir. Çünkü izlediğimiz filmlerde az çok kendimizle benzerlikler yakalıyoruz.” kişinin kendisine dair çıkarımlar yapma amacı da taşıyabilir.

5.10.4. Normalleştirme

K7 daha önce bir başkası açısından hiç düşünmediği bu soruya dair yorum yaparken kendi izleme nedenlerinden yola çıkmıştır. Onun için melankoliye maruz kalmak melankolinin üzerindeki etkisini seyreltmenin ve aynı zamanda onu normalleştirmenin bir yoludur. Dolayısıyla diğerleri için geçerli çözüm yolunun da bu olduğunu düşünmektedir.

K7: *Çoğu insan bir yerde kaçmak isterken bir yerde gerçekten de bu filmler tüketiliyor. Neden bunu izliyorlardır diye çok fazla kendi içimde düşünmemiştim. Ben neden izliyorum diye düşünmüştüm. Ben o duyguyu birazcık daha normalleştirdiğimi hissediyorum izledikçe. Diğerleri için de bir çözüm yolu olabilir veya o duyguyu seyreltme, daha da normalleştirme amacıyla olabilir.*

5.11. “Kader”in Barındırdığı Melankolik Unsur veya Temalara İlişkin Katılımcı Görüşleri

Seyir deneyiminde izlenmek üzere seçilen filmler önceki analiz kısmında psikanalitik çözümlemeleri gerçekleştirilen filmlerdir. Bu filmlerin seçilmesindeki husus hâlihazırda literatürden atıflarla çözümlemeleri gerçekleştirilen filmlerin barındırdıkları melankolik unsur ve temalara seyirci gözünden bakmaktır. Filmin kendisinin yaratandan bağımsız ancak izleyicisinden bağımsız olmadığını vurgulayan Büker’e göre bir filmin yaratım süreci tek seferlik bir süreç iken; onu izleyenler tarafından yaratımı sayısızdır. Zira izleyiciler filmleri kendi yaşam birikimleri, kültür düzeyleri, içinde bulundukları dönem ve toplumdan hareketle okumaktadır. Bu nedenle sinemada biçime özgü bir yöntem veya tercihe dair yalnızca bir anlam yoktur. İzleyicinin okuma biçimi göz önünde bulundurulduğunda bir sahne için ortaya çıkacak birden fazla anlam söz konusudur (Büker, 1985: 38). Diğer yandan yapıt ne denli imgelem yüklü olursa kişi de sanatçının görünenleri algılayışına o denli bir derinlikle katılmaktadır (Berger, 2009: 10).

Buradan hareketle ele alınan bu başlıkta seyir deneyiminde en çok oyu alarak izlenen *Kader*’in barındırdığı melankolik unsur ve temaların ne/neler olduğu sorulmuş, katılımcıların verdikleri yanıtlar doğrultusunda; saplantılı hâl, ikirciklik, acıdan haz alma, kavuşamama, kabullen(e)meme ve baba eksikliği olmak üzere 6 tema belirlenmiştir.

5.11.1. Saplantılı Hâl

Aşığın imgeleminde yer edinen sevilen nesnenin kendisine yönelen ve tüm düşüncelerini yalnızca bu amaca doğru hareket ettiren saplantılı tutum melankoliye neden olarak gösterilen durumlar arasındadır. Kendi iç dünyasında kendisi ve sevilenin

imgesiyle baş başa kalan melankoliğin takıntılı bir bağlılık yarattığı bu tutum aynı zamanda aşk nesnesinin eksikliğinden kaynaklanan yoğun bir huzursuzluğun da nedenidir (Göle, 2007: 165, 168). Melankoliye neden olarak gösterilen ya da melankolik unsur olarak görülen saplantılı hale ilişkin katılımcı görüşlerinden hareketle bakıldığında K1 bu durumu Bekir ve Uğur’u birlikte ele alarak yanıtlarken K1 dışındaki tüm katılımcıların melankolik unsura dair bakış açısının yalnızca Bekir üzerinden kurulduğu görülmektedir.

K1: Kendini zorla sevdirmeye çalışan iki kişi olmayan bir şeyin peşinden koşturdu. Bekir kendini bırakıyor, depresif hallere giriyor, unutamıyor, vazgeçemiyor, takıntı haline getiriyor. Sonra karşılık alamayınca kendinden soğuyor, hiçbir şey yapamıyor. Evlenmesine rağmen takıntısından dolayı hiçbir şekilde eski yaşamına geri dönemiyor. Ama bu saplantılı haller sadece Bekir’de değil, Uğur’da da vardı çünkü o da aynı şekilde birinin peşinden koşuyor, gidiyor. Bekir en son istenmediği halde gene gidiyor. Belki Bekir’in akıl hastanesine yatması vesaire gibi düştüğü durumları düşününce onun melankolisi Uğur’a göre daha ağır olabilir.

K3, K4, K5, K7 ve K9’a göre bu durum sağlıklı değil, hastalıktır, saplantıdan ibarettir ve aşkla bağdaştırılamaz. K3 “Kara sevdaya tutulmuş bence bu hiç sağlıklı değil. Gözünün hiçbir şey görmediği, saplantılı bir aşk hali. Bunun adı aşk mı?” K4 “Uğur ve Bekir arasındaki iletişim ve ilişki bana çok çarpık, hastalıklı geldi.” K5 “Bekir’in istemsizce o karanlığa girmesi, bu yüzden kişiliğini kaybetmesi saplantı değil de ne? Yaşayamadığı aşk yüzünden kendini kaybedip hayatını mahvetti.” K7 “Sadece “o” olsun diye takıntılı bir hale getirdi. Sevgi de yok filmde. Aşk ve sevgiden ziyade kafa takıntılılığı, saplantılılık, bir türlü akılla hareket edememe, yani kafanın kontrolden çıktığı hastalıklı bir şeyin sonucunda neler olabilir izledik.” K9 “Uğur istemiyor yine de diretiyor. Çok ısrarcı olduğu için kaderine de mahkûm oluyor. Bence Bekir kesinlikle melankolik ve bu takıntısı onun sonu oldu.”

Fakat K18 için aşk tam da böyle bir şeydir. K18 “Çocuğu hasta diye kapı kapı ilaç ararken kalkıp bir anda peşinden gidiyor. İnsan bir tutuldu mu bakın peşinden nerelere gidiyor. Kimi seveceğine karar veremiyor insan. Gitmiş en belalısını sevmiş. Bir şey diyemezsin. Aşk bu işte.”

Ayrıca K1 ve K17 Bekir'in saplantılı hallerine farklı nedenler göstermektedirler. K1 "... Ailesinden, çevresinden ya da bir kızıdan daha öncesinde ilgi görmediği için olabilir. Uğur ilk geldiğinde cilveli bir şekilde yaklaşıyordu ve bu onun hoşuna gitmiş olabilir. İlk defa bir kızda böyle bir şey görmüş, o yüzden kendini kaptırmış olabilir" şeklindeki ifadesiyle Bekir'in daha önce hiç rastlamadığı türden bir ilgi karşısında bu hale düşmüş olabileceğinden bahseder.

K17: Belki o kadın sadece onun duygularının cisimleşmiş hali o yüzden peşinden gitmeye devam ediyor. Sanki ona sahip olursa ya da Uğur da onu severse, her şey düzelecekmiş gibi hissediyor. Fakat hani kadın orada gerçekten onun sebebi mi? Öncesinde de çok neşeli, canlı bir karakter değil. Belki de bütün hayatının olumsuzluklarını orada kesinleştirdi ve onun üzerinden onu takıntı haline getirdi.

K1 ile benzer şekilde Bekir'deki bir eksikliğe işaret eden K17'ye göre önemli olan diğer nokta Bekir'in Uğur'dan önce de çok hareketli, neşeli bir hayatı olmadığıdır. Uğur bir anlamda Bekir'in hayatını değiştirecek bir neden olarak görülmektedir.

Hayatını âşık olduğu kişi üzerinden kuran, varlığını onun varlığına bağlayan ve olmadığı bir yaşamı anlamsız bulan melankolik için aşk nesnesinin eksikliği, kişinin yaşamında olumsuz etkiler meydana getirmektedir. Hatta bu durum süreklilik arz edebileceği gibi kişilik değişiklikleri ortaya çıkarabilir veya daha da ileri giderek bunu bir yaşam tarzı haline getirebilir (Teber, 1997: 180). Bu durum gözetildiğinde Bekir'in melankolisinden ötürü yaşamını Uğur'un varlığı üzerine kurarak diğer tüm varlıkları reddetmesi, Rado'nun "sevgi için umutsuz bir yakarış" şeklinde tanımladığı melankoliyi resmeder (Rado'dan aktaran Geçtan, 2017: 153). Aynı zamanda Aretaeus'un "ruhun daimî ızdırabı, tek bir şeye saplantılı hâle gelmesi" (Burton, 2019: 335) olarak tanımladığı melankoli tanımını akla getirir.

Diğer yandan Ficino da aşığın ruhunun imgeleminde yer alan sevilen nesnenin imgesine ve sevilen nesnenin kendisine yöneldiğini ifade eder. Düşünceleri hep bu amaca doğru hareket eden kişi, saplantılı tutumu nedeniyle melankolik olur (Göle, 2007: 165).

Benzer şekilde insanın kendi eliyle kendisini takıntılı aşka, hastalığa düşürdüğünü ifade eden İbn-i Sina'ya göre takıntı o denli yüksektir ki melankolik başka hiçbir konuya yoğunlaşamaz. Terk edilmişlik duygusu içinde ileriye dönük umutlarının yok olması nedeniyle derin bir kahır içine girer (İbn-i Sina, 2007: 32). Bu başlıkta ağırlık kazanan saplantılı hâlin melankoliye neden olarak gösterilmesi, melankolik unsur olarak nitelendirilmesi, öncesinde gerçekleştirilen film çözümlenmesinde de gözetilen bir unsur olduğundan katılımcıların konuya ilişkin görüşleri analiz açısından tutarlı olarak değerlendirilebilir.

5.11.2. İkirciklik

K10 ve K14 filmdeki melankolik unsura ilişkin karakterlerin içinde bulundukları ikircikliğe değinmiştir. Ancak ikircikliği hem Uğur hem de Bekir açısından gözetmelerine rağmen görüşlerini ağırlıklı olarak Uğur etrafında şekillendirdikleri görülmektedir. Zira Bekir açısından bir ikirciklikten ziyade tek yöne, tek imkâna dair çizilmiş, başka bir ihtimale sapmanın mümkün olmadığı bir yol vardır. Onun ikircikliği ısrarcı olduğu bu ilişkideki söz konusu üçüncü kişinin varlığıdır.

Uğur açısından değerlendirilen ikirciklik Bekir ve Zagor arasındaki konumunu, duygu ve düşüncelerini net bir şekilde anlamanın mümkün olmadığı karakter açısından hayli karışık bir durumdur. Zira filmde özellikle hissettiği duygulara ilişkin net bir duruma açıkça yer verilmez. Olay örgüsü itibarıyla açıkça anlaşılır olan tek şey her ikisinin de fotoğraflarını yanında taşıyan bu kadın için Bekir gözden çıkarılabilirken Zagor'dan ayrı başka bir şehirde yaşamak söz konusu bile değildir.

K10: Uğur'un ruh hali de Bekir'in içinde bulunduğu melankoliden çok farklı değil. Fakat orada hapiste olan sevgilisinden bir dilemma da var. Yani ben Bekir'i tamamen istemiyor olarak düşünüyorum bu filmde. Kesinlikle aklının kenarında Bekir olduğunu ama ikilemin yarattığı bir duygu durumu değişikliğinin olduğunu düşünüyorum. Bu da tabii melankoliyi doğuruyor.

K10 ayrıca bu değerlendirmenin yanı sıra aslında yaşanan melankolinin patolojik bir vaka olduğundan da söz eder. Ancak bunu ifade ederken insanın yaşamasının mümkün olduğu bir durum olarak görür. "...Ama insan buna asla

düşemez de diyemiyorum. Sürekli dibe doğru düşen Bekir'i görüyoruz. İçinde bulunduğu kara delikten asla çıkamıyor. Gerçek hayatta da yaşanıyor böyle şeyler.”

K14 için Uğur'un ikircikliğinin nedeni her iki imkân arasında gidecek bir yeri olmamasından kaynaklıdır.

K14: Bekir'in ve Uğur'un durumunu düşündüğümde melankoliye verilen tepkiler daha yakın görünüyor. Mesela Uğur'un aslında iki hayatı var ve ikisi de yolunda gitmiyor. Yani ikisine karşı da hem ilgi hem ilgisizlik söz konusu ve bu ilgisizlik bir taraftan zaten beklenmeyen bir şey bir taraftan da normal karşılanan bir şey. O yüzden Uğur'un ilgiyi göstermek istemediği tarafla ilgi beklediği taraf arasında gidebileceği bir alan yok. O bir sıkışmışlık, kapana kısılmışlık içinde ve bunlar olurken de kendini hayatın akışına bırakmış durumda.

5.11.3. Acıdan Haz Alma

K15 için Bekir'in melankolisinde yaşanan imkânsızın peşinden sürüklenme hali karakter açısından bir mutluluk kaynağı olarak da görülmektedir. Zira K15 “Bir aşkın peşinde koşuyor ama aşkıdan ziyade acısından zevk alıp yaşadığı bir mutluluğu var bence. Kadının peşinde koşuyor. Fiziki olarak bir kavuşması var. Ama tam olarak erişemeyeceği o durumun onda sebep olduğu enteresan bir acısından beslenme durumu var sanki.” şeklindeki açıklamasıyla tam manasıyla erişemeyeceği bu aşkın onda neden olduğu acıdan besleniyor olmasından söz eder ve bu durumun realitede bir çözüme kavuşmasının pek de mümkün olmamasından kaynaklı Bekir açısından haz kaynağı olarak da görülür.

5.11.4. Kavuşamama

K6 ve K11 için her iki karakterin melankolisinin nedeni âşık oldukları insana kavuşamamaktır. Burada karakterlere ilişkin çift yönlü bir değerlendirme vardır. Uğur her ne kadar Bekir'i peşinden sürükleyen kişi olarak görünse de kendisi de aslında birkaç sahne dışında seyirci tarafından görülmeyen ancak sürekli varlığından söz edilen Zagor'un peşinden gitmektedir. Bu sürükleniş katılımcılar tarafından melankoliyi yaratmada baskın unsur olarak görülür. K6 “Bekir'in Uğur tarafından

sürekli reddedilmesi ve aynı zamanda Uğur'un asla hapse düşen sevgilisine kavuşamaması.” K11 “Hem Uğur hem Bekir sevdiklerine kavuşamadığı için çok derin bir melankoli içindeler. Uğur, Zagor’un peşinden, Bekir de Uğur’un peşinden sürükleniyor boşluktan süzülen bir yaprak gibi. Duygularını çok yoğun yaşıyorlar.”

5.11.5. Kabullen(e)meme

K2 “İsteddiği kişi tarafından sevilmemenin yarattığı bir içe dönüklük, hayata tutunamama var.” şeklindeki ifadesiyle melankoliyi önce sevilmemeye bağdaştırmış ve ardından “...Aslında Bekir’in bir eşi, bir yuvası var ama asla onları kabullenemedi. İstemediği o hayata mecburen devam etmek zorunda kaldı. Asıl yaşamak istediği hayat yüzünden bu hale geldi.” cümlesiyle ailesi tarafından sevilmenin onda olumlu bir duruma işaret etmediğini aksine onların varlığının Bekir tarafından kabul edilmediğini iletmiştir. K2 için ailesinin varlığının yarattığı mecburiyet nedeniyle karakter melankoliye kapılmıştır.

5.11.6. Baba Eksikliği

Melankolik unsurlara ilişkin diğer katılımcı görüşlerinden ayrılan baba eksikliği yorumu oldukça önemlidir. Çünkü K16 melankoliye ilişkin görüşünü ifade ederken bunu bir aşk üçgeni üzerinden ele almaktan ziyade Uğur’un eksikliğini yaşamış olabileceği bir noktaya değinerek açıklamıştır. Önceki görüşlerin ağırlıklı olarak Bekir üzerine eğilmesi, bir eksiklik varsa da bunu Bekir üzerinden gidermeye çalışması söz konusudur. Ancak bunu Uğur üzerinden kurmanın yanı sıra eksikliğe dair anlaşılamaz, anlamlandırması güç olanı daha içsel bir duruma işaret eden K16’nın yorumu şu şekildedir:

K16: Esas melankoli Uğur’da mı diye düşünüyorum. Çünkü babası yatalak ve başında bir baba figürü yok. Peşinden gittiği Zagor’a baktığımızda fiziki olarak güçlü, kafasına koyduğunu yapan, asan kesen bir tip. Belki orada aslında baba figürü arayışının ki bu da bir melankolidir. Yani babanın yok oluşu da bir melankolidir. Onun Zagor’a olan o tutkulu sevdası ya da peşinden gitmesi bunun bir yansıması olabilir. Çünkü Zagor umut veren, peşinden gidilecek birisi değil. Karşılık alabileceği bir şey

yok yani muhtemelen sadece duygusal bir tatmin. Baba ihtiyacının yerine koyduğu Zagor artık hayatına yön vermiş.

Aslında filmin olay örgüsüne bakıldığında birkaç sahne dışında kendisine ve kızı ve ailesiyle olan ilişkisine dair neredeyse hiçbir olaya, bilgiye rastlamadığımız, neden o halde olduğunu bilemediğimiz bir baba figürünün eksikliğinin tespiti farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır. Bu yorum yapılırken iki erkek karakter karşılaştırılmıştır. Yatağa bağlı, son derece güçsüz ve işlevsiz bir babanın karşısında güç sahibi, korkusuz, çevresindekilerin çekindiği bir karakter konumlandırılmıştır. Bu açıdan bakıldığında durmaksızın suça karışmasından ötürü asla kavuşamayacağı böyle bir adamın peşinden neden sürükleniyor diye akıllarda soru işareti oluşan Uğur'a dair gerçekleştirilen bu yorumun onun akıl almaz ısrarını anlamlandırmaya yol açar nitelikte olduğu düşünülmektedir.

5.11.7. Melankoli Barındırmıyor

Tüm bu temaların yanı sıra filmi melankolik bulmadığını, filmin herhangi bir melankolik unsur barındırmadığını ifade eden iki katılımcı bulunmaktadır. Bu görüşünü ifade eden K12 için film melankolik olmamakla birlikte onu ön yargısından farklı şekilde rahatlatmıştır. Bu durum K12 için oldukça şaşırtıcı bir deneyim olarak gerçekleşmiştir. Film onu sıkmadığı, sonuna kadar izlemeye istekli olduğu için melankolik bir unsur barındırmadığını iletmiştir. K13 için ise olay örgüsü itibarıyla yalnızca sevgisine karşılık alamayan bir adamın hikâyesidir ve bariz bir kayıp söz konusu değildir. Ayrıca zihnindeki melankoli tanımları ile filmi bağdaştıramamış bu nedenle melankoliye ilişkin herhangi bir şey hissedemediğini aktarmıştır.

Demirkubuz filmlerinde karakterlerin yaşadığı içsel çatışmaların psikolojik ve toplumsal kökenlerine inme hususunda herhangi bir çabaya rastlanılmaz. Seyircinin bunu öğrenme isteğine genel itibarıyla herhangi bir yanıt verilmeyen Demirkubuz sinemasında bunun nedeni Berry'e göre yönetmenin varoluşçu ve travma eksenli tavrıdır. Berry ilk olarak yönetmenin mantıksız gibi görünen, kimi zaman acımasız, cezalandırıcı, saplantılı hatta otistik olarak değerlendirilebilecek bu davranışları açıklamanın gereğine inanmadığını ifade eder. Zira yönetmenin bakış açısından

bakıldığında bu durum varoluşla alakalıdır haliyle insan zaten böyledir. Dolayısıyla bunların altında yatan başka bir neden yoktur. Travma eksenli bakış açısında bu davranışların nedenleri vardır ancak bunlar bir travma sonrasında ortaya çıktıklarından görünmeyen veya bilinmeyen nedenler olarak kalır. Tanım olarak “yara”nın kendisini dolaylı olarak gösterdiği veya asıl olaya erişmenin mümkün olmadığı bir durum olan travma, Demirkubuz karakterlerinin gizli psikolojisi olarak anlaşılabileceği gibi ulusal bir alegori olarak da görülebilir (Berry, 2006: 23-24).

Diğer yandan karakterin ruhsal durumunu, eylemlerini anlamlandırmada zorluk yaşadığı görülen katılımcıların görüşleri göz önünde bulundurularak Demirkubuz sinemasında karakterlerin insanın akli bir varlık olarak yaşadığı sıkıntılar bağlamında anlamlandırılma sürecinde nedenler kadar nedensizliklerle de çevrili olduğunu söylemekte fayda vardır. Zira yönetmen onları toplumdan soyutlayarak bilinçli bir şekilde bir *eksik* ile kurgular (Saydam: 2011: 96).

5.12. Katılımcıların Film Sonunu Değerlendirmesi

Filmin dramatik yapısında var olan bunalım aşamasında drama öyle yoğun bir hâl almaktadır ki ana karakter geri dönülmez bir noktaya gelir. Herhangi bir kaçış olanağı kalmayan karakter olay örgüsü itibarıyla bir harekete zorlanır. Dolayısıyla karşılaşmayı kabullenerek kendine ilişkin gerçeği öğrenmekle baş başa bırakılır. Bu karşılaşma bir tür son hesaplaşma şeklinde yaşanır ve gizlenen her şey açığa çıkarılır. Gerçekle karşı karşıya kalınan bu noktada saklı tutulan metin açığa çıktığından karakter benliğinin en ücra köşesinden gelen dürtülerinden hareketle bir seçim yapar. Bu seçim aşamasında hayatına dair yaşamsal bir karar alması gereken karakterin dramatik hedefini elde edip edemediği belirlenir. Dramatik yapı açısından önemli aşamalar olarak görülen bunalım, karşılaşma ve doruk aşamalarından hareketle kurgulanan sonuç kısmının (Foss, 2016: 172) katılımcıların görüşlerinden hareketle ağırlıklı olarak kabullenme, yarım kalmışlık ve kısır döngü üzerine odaklandığı saptanmıştır. Bunların yanı sıra filmin sonunu K2 kontrolsüzlük ve K14 bilinçli bir seçim olarak değerlendirilmiştir. İki katılımcının görüşüne aynı başlık altında karşılaştırmalı olarak yer verilmiştir.

5.12.1. Kabullenme

Filmin sonunu kabullenme olarak değerlendiren 7 katılımcıdan K1, K4, K17 ve K18 kabullenme durumunu Uğur açısından gözetmiştir. Katılımcılar Uğur'un Bekir'i kabul ettiğine dair bir görüşe sahiptir. K4'ün ifadesiyle Uğur aslında Bekir'den ziyade Bekir'in mücadelesini kabul etmiştir. K18 de benzer ifadelere yer vererek bu ısrarın kolay karşı çıkılabilecek bir hâl olmadığını vurgulamaktadır. "Uğur artık dayanamamış olabilir. İnsan bir yerden sonra dayanamaz. Bir şeyi kırmak isterseniz bir kere vurursunuz, elli kere vurursunuz sonunda onu kırarsınız. Bekir de o kadar ısrar etti ki artık duvarlar yıkıldı. Öyle bir şeye karşı koymak hiç kolay değil."

Kabullenmeyi Bekir açısından gözetkenler ise K10 ve K15'tir. Ancak Uğur'un Bekir'i kabullenişinden farklı olarak burada kabul edilen durum önüne geçmenin ya da bitirmenin mümkün olmadığı bu halin kabulüdür. K10 açısından içinden asla gitmeyecek olan şeyin kabulüdür. "...Çünkü bazı şeyler geçmez ve buna alışırsın yani illa geçmesi gerekmiyor." K15'te benzer bir bakış açısına sahiptir. "Duyguların önüne geçilemez. Bekir de bu ilişki biçimini kabul etmiş. Ama bu ikili bir ilişki kabulü değil, bu hayat biçimini, kendisinden de güçlü olan bir şeyi kabul etmiş."

K16 ise kabullenışı her iki karakter açısından değerlendirmiştir. Ancak burada özellikle Uğur açısından kabulün nedeni artık yalnız olmamasından kaynaklanmaktadır. Çünkü bakmak zorunda olduğu bir çocuğun varlığı yanında fiziki bir güç ihtiyacını getirmektedir.

5.12.2. Kısır Döngü

Filmin sonu için kısır bir döngüden ibaretti diyen katılımcılar K5, K7, K8, K12, K13'tür. K8'in deyişiyle "Filmin sonunda bu böyle sürecektir, sürmeye devam edecekten başka bir şey yoktu. Bu şey her neyse aynı şekilde devam edecek." şeklindeki görüşe benzer şekilde K12'nin "Aynı şeyin yine olacağı belliydi." cümlesi ile K13'ün "Filmin sonu bize bunun sonunun olmadığını gösterdi belli ki. Bu böyle gidecek ömürlerinin sonuna kadar." cümlesi kısır döngüyü pekiştiren ifadelerdir.

K7 kısır döngüye neden olarak Bekir'in saplantısını göstermektedir. "...Saplantısı nedeniyle kendinden vazgeçen bir insanın sürüldüğü bir kısır döngü." K5 ise bu kısır döngünün sebebini Bekir'in umut etmesine bağlamaktadır. "Bekir Uğur'un bir gün sadece ona ait olacağı günü bekliyormuş gibi geldi bana. Uğur ne kadar istemese de Zagor bir gün gidecek ve sadece ben kalacağım gibi bir algısı, bir umudu var içinde."

5.12.3. Yarım Kalmışlık

K3, K6, K9 ve K11 filmin sonunu yarım kalmış olarak değerlendirmişlerdir. K9 "Neden orada bitti bağlantı bile kuramadım. Daha devam edecek sanıyordum." şeklindeki ifadesi diğer katılımcılar içinde geçerlidir ve katılımcılar hikâyenin bir sonla bittiğini düşünmemektedir. Tüm katılımcılar filmin onları bitiş sahnesine götüren, çocuğuna ilaç almak için eczane aradığı bir gecenin sabahında Bekir'in Uğur'un kapısına gitmesini anlamlandırmakta güçlük çektiklerini belirtmişlerdir. K3 "Bekir'in çocuğu orada ilaç bekliyor, karısı evde Bekir'i bekliyor. Uğur Bekir'i istemiyor. Onların aşkı asla olmadı. Uğur'un bir başkasından çocuğu var. Sevdığı adam hapishanede. Hep bir yarım kalmışlık."

5.12.4. Kontrolsüzlük ve Bilinçli Seçim

Filmin sonunda Bekir'in çocuğuna ilaç almak için eczane eczane dolaştığı gecenin sabahında kendini Kars'ta bulmasına dair K2 ve K14 birbirlerine tezat yorumlarda bulunmuşlardır. K2 bu durumu kontrolsüzlük olarak değerlendirirken K14 için bilinçli bir seçimdir. Kontrolsüzlüğü Uğur'un aşkını saplantılı bir hale getirmesine bağlayan K2 için filmin sonu ise beklenmediktir. "Bekir kafasında Uğur'u o kadar saplantılı bir hale getirmiş ki aslında çocuğuna ilaç almaya giderken kendini bir anda Kars'ta bulması onun tamamen kontrolden çıktığını gösterdi."

K14 Bekir'in yaptığı bilinçli seçimler neticesinde kendi hayatını yok etme pahasına gittiği yoldan bahsederken Bekir'e ilişkin net bir tavır çizmektedir.

K14: Kendi hayatının sorumluluğunu almayan, arzusuna göre yaşadığını iddia eden bir karakter var ve o sırf içki veya uyuşturucu kullandığı için kendini Kars'ta bulmadı. Kars'a gelene kadarki adımlarının hepsi kendi tercihiydi. O taksiden inmeyi

kendisi seçti. Kars'a geldiğinde sarhoş değildi ama kendi iradesi yokmuş gibi tamamen iradesini ve gücünü onu istemeyen, sevmeyecek olan birine teslim etti. Kendini yok etti ve artık böyle yaşamayı tercih etti.

Aksini iddia etmesine rağmen karakterin attığı her adımın aslında bilinçli olduğunu, yaptığı şeylere bir nevi bahane bulduğunu, başına gelenin tek sorumlusunun kendisi olduğunu ifade etmiştir.

5.13. Filmin Seyir Esnasında Katılımcılarda Uyandırdığı Hisler

Katılımcılar filmleri izlerken çoğunlukla sinirlenme ve kızgınlık yaşamışlardır. Bunların yanı sıra üzülmeye, özdeşleşme, rahatsızlık, sıkılma, korku ve rahatlama hissettiklerini belirtmişlerdir. Ayrıca K13 filmi daha önce izlemiş olmasından kaynaklı herhangi bir duygu durum içine giremediğini bundan ziyade oyunculuklara odaklanan performatif bakış açısıyla izlediğini iletmiştir.

5.13.1. Sinirlenme ve Kızgınlık

7 katılımcı görüşünden hareketle filmin olay örgüsü ve karakterlerine ilişkin seyircilerde en çok hissedilen durumun sinirlenme ve kızgınlık olduğu ortaya çıkmıştır. K8 dışındaki tüm katılımcılar tarafından bu sinir ve kızgınlık yalnızca Bekir'e yöneliktir. Bekir'in eşi ve çocuklarının varlığı bu durumdaki en önemli etkidir. Onların varlığına rağmen geri durmayışını ve Uğur hakkındaki ısrarını anlamlandıramadıkları için Bekir'e karşı yoğun bir sinir ve kızgınlık duymuşlardır. Bunu ileten katılımcılardan yalnızca K17 erkek, diğerleri kadındır. Bu nedenle kızgınlığın cinsiyetle de ilgisi olduğu düşünülmektedir. Çünkü katılımcılar açısından Bekir'in bir noktada durması ve kendi ailesine geri dönmesi gerekmektedir. Karakterin özellikle de çocuk sahibi olması bu yoldan dönmesi için en geçerli nedendir. K1 "Hani bir yere kadar gidersiniz? Sonra artık oradan dönersiniz. Nasıl hala devam edebiliyor?" K3 "Çocuklarına rağmen hâlâ kendi bildiğini okuduğu için o kadar insanın hayatı mahvetti Bekir. O kadar çok kızdım ki ona." K4 "Filmi izlediğimde en çok sinirim bozuldu. Karakterin ilerleme şeklini sürekli mantıklı bir zemine oturtmaya çalıştım ve oturmadığı için sinirim bozuldu." K7 "Bekir'e karşı hissettiğim duygu film boyunca öfkeden başka bir şey değil. Bir kadın için çocuklarını bıraktı arkasında. Gerçekten

beni sinirlendiren ve sinirime dokunan bir konunun filmde gözlerimin önünde direk oluyor olması çok sinirimi bozdu.” K17 “Bazı toplumsal değerlere göre düşünmüş olabilirim. Bekir’in sorumlulukları olduğunu, bir ailesi olduğunu düşündüm. Daha çok öfke duydum, sinirlendim. Uğur istemiyor. Bırak, git, sevilmiyorsun çünkü. Böyle bir durumda insan anca öfke duyar bu karaktere karşı.”

K6: Filmi izlerken çıldırdım. Kendimi baskılamaya çalıştım. Bekir’e karşı nasıl böyle bir şey yapabilirsin? Artık devam etmemen gerekiyor. Bir noktada durman lazım diye sürekli içimden imdat diye bağırarak istedim. Tamam, çok seviyor olabilir, onunla devam etmek istiyor olabilir. Bunu kabul ediyorum ama bir noktadan sonra artık bırakması gerekiyordu. Hele ki evlendi, çocuğu oldu hatta birinci çocuğu geçtim, ikinci çocuğu olmuş. Hâlâ elinde çocuğunun ilacıyla kadının peşinden gidiyor. Yeter artık dur demek istedim.

Diğer katılımcılardan farklı olarak Bekir’e değil de Uğur’a karşı tepki gösteren K8 için bunun nedeni bir kadının kendine yapılan aşağılamaları kabul ediyor olmasıdır. Sırf sevdiği adamın peşinden gidebilmek için pavyonda çalışmaya başlaması katılımcı açısından kadının meta olarak gösterildiğinin kanıtıdır. Bu nedenle hem rahatsız olmuş hem de bir kadının bunu kabul ediyor olmasına karşı sinirlenmiştir. Bu yargılamalarının kendi yetiştiği ortam ve değer yargılarıyla alakalı da olduğunu söyleyen K8 filmi izlerken bunu da kendine hatırlatmaya çalışmış, Uğur’un onunla aynı şartlarda yetiştirilmediğinin farkına vardığını ifade etmiş. Ancak yine de her ne olursa olsun bir erkek uğruna düştüğü durumlar ona karşı sinirlenmesinin önüne geçememiştir. K8 “Benim kendi çevremden, kendi değer yargılarımdan bambaşka bir dünyayı gördüm. O yüzden izlerken bolca sinirlendirdi beni.”

5.13.2. Üzülme

Bekir’in durumuna üzüldüklerini ifade eden katılımcılardan K2 için üzüntünün sebebi bir insanın sevildiği kişi tarafından sevilmiyor olmasının yarattığı duygudur. Ancak K5 seyir esnasındaki hislerini değerlendirirken kendi deneyimlerini de göz önünde bulundurmuş, yaşadığı tecrübeyi anlamlandırma sürecinde empatik bir anlayış içine girmiştir. Bu empatik anlayıştan hareketle Bekir’e kızmanın bir faydasının

olmadığını zira onun hem bu durumun farkında olmadığını hem de bu duruma engel olamayacağını ifade etmektedir. K5'e göre karakterin bu durumun içinden çıkması mümkün olmadığından ona karşı üzüntü hissetmiştir.

K5: Bu filme benzer bir şey yaşadım. İzlerken bu kadarını da yapmazsın dedim ama bu kadarını da yapan birisini birebir tanıyorum. Bir tarafım yadırgarken, yapma artık bu kadarını derken bir tarafım da o da yaptığıнын farkında değil deyip onu anladı aslında. Zaten kendinden vazgeçiyordu. Ama bu ben onun için dünyayı yakacağım şeklinde değil de ona gitmemin yanlış olduğunu biliyorum fakat onun üzerine gitmekten kendimi alıkoyamıyorum gibi bir şeydi. Dedğim gibi bir tık benzerini yaşadığım için aslında hak vermesem de az çok Bekir'in neden yaptığını anladığım için üzüldüm. Çünkü kızmak bir şeye yol açmıyor, onu kendimden görmüştüm. Bunu istemiyor, istiyorsa da bunun yanlış olduğunu biliyor ama engel olamıyor kendine. Bu durum çok farklı. Engel olsa belki bu duruma girmeyecek, o da biliyor onun üzerine gitmese mutlu olacak. Ama bunu kendi belirlemiyormuş gibi sanki onu zorla ona itiyorlarmış gibi oluyor. Bu durumdan çıkamayacağını bildiğim için çok üzüldüm.

5.13.3. Özdeşleşme

K14 ve K18 filmi izlerken karakterlerle özdeşleştiklerini belirtmişlerdir. K18 filmi izlerken kendinden bir parça gördüğünü iletmış ancak hissiyatına dair net bir yanıt verememiştir. Ona göre insanlar dışarıdan göründükleri gibi değildirler ve kendisi de o an için öyle olduğunu söylemiştir. Çünkü bir insan şen şakrak iken de yaralı bir gönül taşıyabilir. Bu konuşma gerçekleştiği esnada katılımcının yoğun bir şekilde duygulandığı, gözlerinin dolduğu gözlenmiştir. Duygusal yoğunluğu nedeniyle araştırmacı kendisini etki altına almaktan kaçınmış ve katılımcının kişisel yarasına ilişkin özel hayatı ile ilgili sorular sormamıştır.

Diğer bir özdeşleşme K14 açısından gerçekleşmiştir. K14 için bu özdeşleşme durumu önceden sezilmiştir. Zira kendisi seyir deneyimi öncesinde filme karar verme aşamasında içinden Kader'in seçilmemesine ilişkin yoğun bir istek geçirdiğini ifade etmiştir. Kendi deyimiyle Kader, yıllardır sezgisel olarak uzak durduğu bir filmidir. Ancak karar aşamasında Kader izlenmek üzere seçildikten sonra seyirden

ayrılmayarak filmi sonuna kadar izlemiştir. Bu noktada seyir deneyimi esnasında K14 filmin ilk on beş dakikası boyunca oturma bloğunun ortalarında otururken başlangıç dakikalarından sonra bloğun en önüne geçmiştir. Bu hizada kendisinden başka hiç kimse yoktur. Yer değişikliği seyir esnasında araştırmacının dikkatini çekmiş ancak buna ses veya başka bir fiziki durumun neden olduğu düşünülmüştür. Fakat görüşme esnasında araştırmacı bu durumun tamamen K14'ün kişisel deneyimiyle alakalı olduğunu fark etmiştir. Bu durumda katılımcının özdeşleşme yaşadığı esnasında diğerlerinden uzakta olmayı seçmiş olması olağandır.

K14: Yani sezgisel olarak tamamen uzak durdum çünkü çok dokundu. Eski romantik ilişkilerim aklıma geldi. Orada kendimle benzettiğim yanlar oldu. Kendi çabam, kendi çözümsüz barışma enerjim, kendime değer vermeyişim. Buradan çıkmam lazım gibi bir hisle izledim. Çok kendime döndüm. Filmi izlerken eski ilişkilerim aklıma geldi ama bir yandan da kendimle ilgili ne kadar çalışma yaptığımı fark ettim. Artık bu tarz ilişkilerin çekici değil itici geliyor olmasını kendi içimde kutladım. Demek ki bir şeyleri iyileştirmişim dedim.

K14'ün uzun süredir uzak durmayı seçtiği bir filmi seyir deneyiminde izlemesi katılımcı açısından olumlu etkileri de ortaya koymuştur. Özdeşleşme yaşadığı karakter veya karakterler aracılığıyla yüzleşmekten kaçındığı bu duruma ilişkin kendi açısından bir farkındalığa erişmiş, önceki durumuyla karşılaştırma yapabilmektedir. Diğer yandan “Yine de hala kapanmamış yalnızca kabuk tutmuş yerlere dokundu film.” cümlesiyle yine de içindeki yaranın hala kapanmamış olduğunu da fark etmiştir. Deneyim aracılığıyla gerçekleşen farkındalıklar seyrin, filmlerin insanlarda bıraktığı hislerin önemine bir kere daha vurgu yapmayı gerektirmektedir.

5.13.4. Rahatsızlık

K10 ve K17 açısından film rahatsızlığa ve huzursuzluğa neden olmuştur. K10 için rahatsızlığının nedeni şiddet unsurları ve pavyon hayatının gerçekçiliğinden kaynaklanmaktadır. “Özellikle pavyon yaşamı içinde bulunmak istemediğim bir ortam olduğu ve çok gerçek gözüktüğü için rahatsız oldum açıkçası kendimi sakınıyorum öyle ortamlardan.” K17'nin huzursuzluğunun nedeni ise karakterlerin eylemlerinden

kaynaklanmaktadır. Karakterin saplantılı halleri ve eylemlerindeki ısrarının onda rahatsızlıktan kaynaklı içsel bir can sıkıntısı yarattığını ifade etmiştir.

5.13.5. Sıkılma

K9 filmin temposunun yavaşlığından sıkılırken; K15 Bekir'in bir kadın uğruna oradan oraya koşturmasının onun açısından normal görüldüğünü bu nedenle herhangi bir duygu yaşamadığını dolayısıyla filmin sıkıcı geldiğini ifade etmiştir. K16 konunun gerçeklikten uzak olduğunu düşündüğünü belirtmiş, her iki karakter için de bu gerçekliğin onda bir karşılığının olmadığını ifade etmiştir. Bu duruma özellikle Uğur açısından bakan K16 için bir kadının somut bir çıkarının olmadığı yalnızca duygusal tatmin yaşadığı bir ilişkinin peşinden bu denli gitmesi onun kendi hayat kabulüne, gerçeklik algısına karşıdır. "... Kadın ister istemez günün sonunda somut bir karşılık ister. Bu benim kendi hayat kabulüm. İnsan gerçekten o kadar sürüklenebilir mi ulaşılmazın peşinden? Onca şeyden sonra çocuğuna ilaç almaya çıktığın bir gecenin sabahında Kars'a gidemezsin. Hala gidiyorsan gerçekten kafayı yemişsin." Bu ifadelerle filmin olay örgüsündeki gerçeklikle bağ kuramadığı görülen K16 seyir deneyiminde bu durumlar nedeniyle sıkıldığını iletmiştir. Ayrıca Bekir'in içinde bulunduğu ısrarlı hal onun açısından deliliğe gelineen noktadır.

5.13.6. Korku

Filmin uyandırdığı hissi korku olarak ifade eden K10 ve K11 için korkma nedenleri birbirinden tamamen farklıdır. Filme dair ayrıca bir rahatsızlık da hissettiğini ifade eden K10'un rahatsızlık sebebi pavyon yaşamının gerçekçiliğidir ve kendini bu tarz ortamlardan sakınmaktadır. Hissettiği duruma ek olarak korkuyu da ekleyen K10 Uğur karakteri için bir korku beslemiştir. Çünkü onun içinde bulunduğu pavyon yaşamı, sosyokültürel yapı ve aile yapısından kaynaklı ortamdan çıkma hissi ağırlık kazanmıştır. Bunu açıklarken empati duygusu uyandığını ifade eden K10 kendini karakterin/karakterlerin yerine koyarak ben olsam ne yapardım düşüncesi üzerine eğilmiştir. Erkek katılımcı olan K10 kendini Bekir'in de yerine koyarak bir kadına karşı koşulsuz bir aşk beslese dahi Bekir'in yaptıklarını net bir şekilde yapmayacağını

dile getirmiştir. Çünkü ona göre bu patolojik bir durumdan başka bir şey değildir ve böyle bir durum insanda yalnızca korku duygusu uyandırabilir.

K11 karakterlerin iç dünyalarını, yaşam ve çalışma alanlarını karanlık olarak tanımlarken karakterlerin yalnızca karanlıkta var olduklarını, herhangi bir umuda veya ışığa karşı yer bırakmadıklarını dile getirmiştir. Dolayısıyla böylesi bir durum insanı istemsizce korkuya sevk etmektedir.

K11: Benim içimde uyanan duygu tam olarak şuydu: karanlık ve karamsarlık. İç dünyaları ve kendileri çok karanlık karakterler. Çalıştığı gece kulübü, buluştukları yerler. Hep karanlıkta varlar. Sanki ışıktan ve umuttan kaçıyorlar. Toplumdan izole bir şekildedir. Kendilerinden başka sosyal çevreleri yok. Bu durum elinde olmadan insanı korkutuyor.

5.13.7. Rahatlama

K12 öncesinde dram türündeki filmleri izlemeyi sevmediğini, tıpkı K6 gibi bu tarz içeriklere sahip bir filme ancak başka insanlarla bir arada tahammül edebileceğini ifade etmiştir. Seyir deneyimine başlamadan önce filmin sonunu bile getiremeyeceğini, çok fazla sıkılacağı için muhtemelen seyirden erken çıkacağını düşünmüş ancak seyre başladığında durumun beklediği gibi olmadığını, kendisinin de buna çok şaşırdığını ifade etmiştir. Çünkü K12 için bu deneyim onda şaşırtıcı şekilde bir rahatlama yaratmıştır. Filmin biçimsel yanları onu sıkmadığı gibi üstelik filmin mevcut üslubundan da hoşlanmış. “...Diyaloglar, uzun uzun bakışmalar, psikolojik şeyler vesaire vardı ama ilginç bir şekilde bunlar beni sıkmadı. Aksine rahatlatıcı geldi. Niye böyle oldu tam anlayamadım ama hoşuma gitti.”

5.14. Seyir Deneyimine İlişkin Diğer Notlar

Seyir deneyimine ilişkin katılımcıların onlara yöneltilen sorulara verdikleri yanıtların dışında dikkat çekilmesi gereken birtakım hususlar ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki K11’in seyir deneyimine ilişkin bakış açısıdır. Sinemayı her zaman bir topluluk etkinliği, politik bir etkinlik olarak gördüğünü ifade eden K11’e göre seyir ortamları gerçek bir iletişimin olduğu ortamlardır. Ancak dijitalleşme ile daha

bireysel bir etkinliğe dönüşen sinema deneyimine alışan seyirci açısından başkalarıyla bir aradalık hissine dair bir yeniden hatırlama gerçekleşmiştir. Dolayısıyla bu örnek, dijitalleşmenin bireye unutturdukları ile ilgili önemli bir anekdot olarak görülmektedir.

K11: Son dönemlerde bireyselleşme, dijital mecraların, sinemanın, evimize hatta cebimize kadar girmesi, sinemada son zamanlarda kan kaybına neden olmuştu ve artık filmleri oturup evde, kendi başımıza izliyorduk. Ama bu seyir deneyiminde filmi aynı ortamda, başka insanların soluğu ile izlemek bana çok iyi geldi. Çünkü o bir sinema sinerjisi ve çok güzel oldu. Bana yeniden film izlemenin aslında nasıl olması gerektiğini hatırlattı.

K5 görüşmelerde melankoli ile ilgili kafasında birtakım soru işaretleri olduğunu iletmiş ve uzunca bir süredir kendisinin melankolik olup olmadığına ilişkin sorgulama içinde olduğunu aktarmıştır. “Çünkü melankoli karamsar bakış gibi geliyor ve ben de çok karamsarıyım.” şeklindeki ifadesiyle ruh halinin karamsar olması ile ilişkilendirdiği melankolisini, seyir deneyimi sonrasında yaptığı araştırma ve yapılan görüşme sorularından hareketle yalnızca kötümser ihtimallere yönelme eğiliminin yüksek olduğuyula ilişkili bir kanaate varmıştır. Konuyla ilgili daha net bir tanımlama yapmasının bu çalışma sayesinde daha mümkün olduğunu aktaran K5 bu nedenle çalışmanın onun açısından son derece önemli ve nitelikli olduğunu iletmiştir.

K5’e benzer şekilde K6’da gerçekleştirilen seyir deneyimi sonrasında melankoli ile ilgili araştırmalar yaptığını ve öncesinde zihninde yer eden melankoli ile ilgili bir ayrıma vardığını iletmiştir. Film tercihleri noktasında dram türünde film izlemekten hoşnut olmayan daha ziyade zihnini aktif tutacak, hayal gücünü geliştirecek fantastik, bilim kurgu türlerine daha ilgili olduğunu aktaran K6 dram türünde bir filmi ancak başkalarıyla bir arada ve deyim yerindeyse zorunluluk hissettiren bir ortamda izleyebileceğini düşündüğü için seyre katıldığını ifade etmekle birlikte seyir sonrasında kendi yaşamında bazı farkındalıklar yaşadığını paylaşmıştır. Bu farkındalık çocukluk döneminde taşınmak zorunda kaldığı bir evle ilgilidir. O güne dek onu üzüntüye boğan şeyin evden taşınmak olduğunu düşünürken bu süreçte onu asıl üzen ve gerçekten kaybettiği şeyin yaşlı ev sahibi olduğunu fark etmiştir. Onun yaşamında hem o evle bütünleşen hem de kendi dedesi yerine koyduğu birinden uzaklaşmanın,

ondan ayrılmanın üzüntüsünün neden olduğu ruh halinin farkına görüşmelerde, melankoli üzerine yapılan konuşmalardan sonra vardığını özellikle belirtmiş, bunun için minnettar olduğunu iletmiştir. Bu durum sinema aracılığıyla gözler önün serilen kayıp ve melankoli temsilleri bağlamında yaşanması mümkün olan farkındalıklar, tanıklıklar, özdeşleşme ve muhakeme açısından son derece önemli bir veri olarak görülmektedir. Bu farkındalık, şüphesiz bu tezin varmak istediği nokta için elzemdir. Zira filmlerin çözümlemelerinin yanı sıra filmleri tüketen veya tüketmeyen izleyicilerin literatürde yer alan melankoliden bağımsız şekilde, zihinlerindeki melankoli tanımlamasına ilişkin çıkarımlara ve sinemada yer edinen temsilleri nasıl anlamlandırdıklarına dair bu tarz geri dönüşlere varabilmek tezin alana katkısı açısından önem arz etmektedir.

Çalışmada önemli görülen bir diğer husus K17'nin yaşadığı kayıp deneyimi sonrasında filmlerdeki sahne simgeleştirmelerine ilişkin bakış açılarıdır. K17 erkek katılımcıdır ve yakın zaman öncesinde annesini kaybetmiştir. Kültür gereği ölümlerde kişilere atfedilen birtakım roller bulunmaktadır. Gross yas ve cenaze merasimlerine ilişkin tespitlerinde bunun cinsiyetten ziyade toplumsal cinsiyetin yas pratikleri ile ilişkisi olduğunu öne sürmektedir. Bu açıdan kadınlardaki sezgisel yastan farklı biçimde erkekler enerjinin bilişsel alana dönüştürüldüğü yasin entelektüel bir deneyim haline getirildiği araçsal yasta baskındırlar. Bu, cenazenin defni ve yas sürecinde yerine getirilmesi gereken birtakım ritüelleri gerçekleştirmek üzerinedir (2020: 7-8). K17 de gerçekleştirdiği defin merasiminde annesinin mezar yerini kazmak, onu yerleştirmek ve üstünü örtmek vazifesini üstlenmiştir. Deneyimi aktarırken yoğun bir duygusallık gözlemlendiği K17 konuşmakta güçlük çekmiş, gözleri dolmuştur. Bu deneyimle ilgili anılarını ve söylemek istediklerini aralıklı olarak aktarmıştır. Hatta son görüşme sorusu sorulduktan sonra dahi K17 annesinin defni ile ilgili tekrar geri dönüşler yaparak daha detaylı bilgiler vermiştir. Bu nedenle görüşme süresinde K17'nin anne kaybı ile ilgili anılarının hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca bu deneyimin onda bazı tutum değişikliklerine ve ruhsal huzursuzluklara neden olduğunu iletmiştir. Deneyimi aktarırken seyir pratiklerine de değinen K17 filmlerde temsil edilen cenaze merasimlerinin onu rahatsız ettiğini, aslında o anın bu kadar kolay ve yüzeysel ifade edilen bir an olmadığını bu nedenle bu içeriğe sahip bir sahne

gördüğünde huzursuz olduğunu, sinirlendiğini ifade etmiştir. K17 bunu aktarırken de öfkelenmiştir. Çünkü ona göre bu deneyim basit bir şekilde aktarılacak ve kolayca yerine getirilecek bir şey değildir. Bu hisler onu artık bu tarz içeriklere maruz kalmayacağı, gündelik hayattan uzaklaştıracak filmleri izlemeye yöneltmiştir. Hiçbir şekilde ona, kaybını hatırlatacak içeriklere ve sahnelere tahammülü yoktur.

SONUÇ

Sinemada melankoli görünümlerine ilişkin ele alınan bu tezin yola çıkış noktası bir düşüncenin sanat yoluyla aktarımının o düşüncüyü nasıl etkilediği ve bu düşüncenin sanatçının kullandığı malzemeyi nasıl biçimlendirdiği üzerinedir. Bu bağlamda öncelikle 2000 sonrası Türk sinemasında melankolinin temsillerine dair filmler aracılığıyla gerçekleştirilen psikanalitik çözümlemeler neticesinde bir durum tespiti yapılmıştır. Durum tespiti yapılırken ortaya konan amaçlar; filmler aracılığıyla 2000 sonrası Türk sinemasının barındırdığı melankolik öğeleri saptamak, karakterler üzerinden bireylerin ruh hallerini, eğilimlerini, eylemlerini belirlemek; bu sayede melankoli temsili ve melankolik unsurların filmin anlatısına ve biçimine nasıl bir yön çizdiğini, filmlerin atmosferlerinin melankolik ruh hâli veya melankoli oluşumuna dair bir bakış açısı oluşturma noktasındaki konumlarını değerlendirmektir.

Amaç sorularından hareketle kayıp ve melankolik öğeler barındıran filmlerin örneklem olarak seçildiği tezde belirtmek gerekir ki melankoli, yalnızca sözlü olarak ele alınan bir olgu değildir. Zira filmlerin her birinde kayıplardan sürekli olarak söz edilmese dahi duvara asılı, komidin üzerinde ya da raflarda duran, sandıklarda saklanan, aile albümlerinde yer alan fotoğrafların varlığı ile de görselleştirilmektedir. Dolayısıyla fotoğrafların filmler içerisinde belirgin bir rolü olduğu söylenebilir. Bu sayede seyircinin zihninde eksik olanlar tamamlanır veya kayıplar anımsatılır. Fakat kaybedilene/kaybedilenlere ait fotoğraflara dair en dikkat çekici açıklama *Hiçbir Yerde*'den gelir. Kaybedileni çerçevede saklamanın bir amacı vardır. Çünkü kaybı ilan etmenin yolu onu çerçeveletmekten geçer. Diğer bir deyişle kaybedileni hayatta tutabilmek, bağları bir şekilde sürdürebilmek adına onu “en güzel” gösteren hâl çerçevelettirilir ve çoğunlukla göz önüne, evin en güzel duvarında yüksekçe bir yere asılır. Zira gideni hayatta tutmanın başka bir yolu artık yoktur.

Filmlerin ağır işleyen olay örgüleri, yavaş tempoları, diyaloglardaki ve aksiyonlardaki durağanlık diğer ortak özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmlerde genel itibarıyla doğal ortam sesleri kullanılmış, yapay müziğe sadece işlevsel anlamda yer verilmiştir. Yapay müziğe bariz bir şekilde yer veren tek film *Bozkır*'dir. Doğal ortam ve diyaloglar üzerine eklenen ritmik bir müzik ile öykünün

geriliminin desteklendiği görülmektedir. Bunun yanı sıra *Bulutları Beklerken*'de geçmişe dair yaşananları seyirciye açık bir şekilde iletmeyen yönetmenin, hikâyeyi sislerin eşlik ettiği çan sesleri ve ölen annenin ağzından dökülen Rumca şarkılar üzerinden yansıttığı bu sayede seyircinin hikâyeye katılımını zihnini aktif tutarak sağladığı görülmektedir. Ayrıca *Sonbahar*'ın sonunda annesinin ağzından dökülen ağıt da (Daim Yusuf Orti/Benim Yusufum Oğul) filmin hikâyesinde büyük önem taşımaktadır. Zira Yusuf'un ölümünün ardından annesi yaktığı bu ağıtla oğlunun ondan sakladığı gerçeğe yüzleşmiş, Yusuf için gelen erken kışın kederini dile getirmiştir.

Bulutları Beklerken, *Sonbahar* ve *Bozkır*'da mekânlar taşra iken; *Hiçbir Yerde* ve *Kader*'de mekânlar kenttir. Mekânı taşra olan filmlerde doğanın hâkimiyeti gözlenmiş, bu mekânlara ve olay örgüsüne ağırlıklı olarak kapalı havalar, yağmur ve sisin eşlik ettiği görülmüştür. Kentte geçen filmlerin her ikisinde de Doğu ve Batı'da yer alan kentlerde kurulan olay örgülerinde İstanbul ve İzmir gibi büyük şehirlerde kalabalığın; Doğuya doğru gelindiğinde ise ıssızlığın hâkimiyeti göze çarpmaktadır. Fakat burada iki film açısından birtakım ayrımlar doğmaktadır. *Kader*'de Kars'ta devam eden öykü kış mevsiminde geçerken; *Hiçbir Yerde* seyirciyi Güneydoğunun sıcak atmosferi ile karşılamaktadır. Atmosferler olay örgüsüne paralel şekilde ilerlemektedir. *Kader*'deki kış, karakterin melankolisi bağlamında ele alındığında kendi açısından hayatın donma noktasına taşındığını simgeler niteliktedir. İçindeki kış, Uğur'un yanında olmanın haricindeki tüm duyguları dondurmuş, deyim yerindeyse karın altına gizlemiştir. Şükran için Güneydoğunun sıcak atmosferi ise olay örgüsünde işlendiği haliyle çatışmanın, gerilimin oldukça yoğun olduğu bir bölgede oğlunu bulma yolunda giderek artan bir bunalıyı temsil etmektedir. Bu atmosfer İstanbul'daki mekânlardan farklı şekilde daha sarı, sıcak tonların etkisinde görselleştirilmiştir. Tüm filmler itibarıyla canlılık, neşe veren tonlara rastlanılmamış aksine mekân veya ortam değişikliklerine rağmen tam anlamıyla bir aydınlığın olmadığı saptanmıştır. Ağırlıklı olarak doğal ışıkların kullanıldığı filmlerde ışıklı ortam veya mekânların görselleştirmesi tek noktadan aydınlatma ile sağlanmış, dolayısıyla mekânlarda aydınlatmanın azlığı nedeniyle karanlık atmosfer hâkimiyet kurmuştur. Aydınlatmanın az olduğu iç mekânların yanı sıra doğal ışığın söz konusu olduğu dış

mekânlarda dahi mevsimin veya doğa olaylarının etkisiyle karamsarlığın hüküm sürdüğü tespit edilmiştir. Filmler canlılık ve neşeden ziyade daha çok hüznü çağrıştırmaktadır. Neşeye dair sahnelerin yok denecek kadar az olduğu filmlerde yalnızca *Bulutları Beklerken* ve *Sonbahar*'da tam manasıyla neşe ile bağdaştırmak mümkün olmasa da çocuk karakterlerin varlığı aracılığıyla kısa sürelerle sınırlı anlık tebessümler, gülüşler yaşanır. Bunun dışında yalnızca *Kader*'in başlangıcındaki tanışma sahnesinde Uğur'un yansıttığı hayat enerjisi ve canlılığa rastlanır. Tüm bu unsurlar gözetildiğinde melankoli aktarımına ilişkin filmlerin anlatısı ve biçeminde belirgin ortak özelliklerin yer aldığı tespit edilmiştir.

Tezde seyir deneyimine katılacak kişilerde cinsiyet, yaş, meslek, eğitim vb. durumları gözetilmemiş, buna neden olarak melankolinin bu özelliklerle ilişkili olmadığı ileri sürülmüştür. Çözümelenen filmlerdeki melankolik karakterlerin yaş ve cinsiyetlerine bakıldığında Şükran orta yaşlı, Ayşe/Eleni ve Ahmet yaşlı, Bekir ve Yusuf gençtir. Buradan hareketle melankoliye ilişkin seyir deneyiminde varsayılan yaş, cinsiyet vb. ile ilgili bir kısıtlama yapılmasının mümkün olmadığı düşüncesinin desteklendiğini söylemek mümkündür. Melankolik hâlin farklı cinsiyet ve yaşlardaki karakterler üzerinden aktarıldığı filmlerde kaybın inkârı içinde olan tüm karakterlerde İbn-i Sina'nın melankolik mizaca ilişkin özelliklerde aktardığı şekilde aşırı derecede düşünmeden kaynaklı kuruntulara kapılma, gözlerini tek bir noktaya dikerek bakışlarını kitleme, karamsarlık, derin keder hâli, yalnızlık isteği, kendini diğerlerinden soyutlama, ağır sıkıntı duygusu (İbn-i Sina, 2007: 27-28), dış dünyaya ilgisizlik, donukluk, enerji kaybı, gündelik aktivitelerde azalma, ağır adımlar, ıssız yerlerde dolaşma, suskunluk, iletişimsizlik, isteksizlik gibi ruhsal durumlar ve eğilimler ortak özellikler olarak belirlenmiştir.

Örneklem filmleri seçilirken konu itibarıyla bir kaybın yaşanması dışlama kriteri olarak kullanılmıştır. Bunun bir kriter olarak belirlenmesindeki etken melankoliye neden olacak fiziki veya soyut bir kaybın yaşanması zorunluluğudur. Kayıpların temsilinde Freud'un bahsettiği şekilde kaybın varlığı ve melankoliye neden olan kaybın inkârı esastır (1917). Dolayısıyla filmlerden hareketle karakterlerde melankoliye neden olarak gösterilen durumlar kayıplar üzerinden şekillenmektedir. Bu bağlamda inkâr edildiği oranda yaşamaya devam edenlerin hikâyelerini konu alan

filmlerdeki karakterlerde melankolik hâle neden olan kayıplar şu şekildedir: Şükran (*Hiçbir Yerde*) evlat kaybı, Ayşe/Eleni (*Bulutları Beklerken*) ev/yurt kaybı, aile kaybı, kimlik kaybı, kardeş kaybı, Bekir (*Kader*) aşk nesnesinin kaybı, Yusuf (*Sonbahar*) özgürlük kaybı, ideal kaybı, sevilen kişinin kaybı, beden sağlığının kaybı, baba kaybı, yaşam süresinden on yıl ve Ahmet (*Bozkır*) eş ve ev/yurt kaybıdır. Örneklem filmlerinde kayıpların genel itibarıyla fiziki kayıplara tekabül ettiği görülürken; bunlara eşlik eden soyut kayıplar da söz konusudur. Fakat filmler içinde melankoliye neden olan fiziki varlığa sahip herhangi bir kayıp nesnenin bulunmadığı tek film *Kader*'dir.

Kayıp anlarına filmlerde açık bir şekilde yer verilmemiş, kayıplar, seyirciye diyalog-monolog, fotoğraflar ya da henüz film başlangıcında ekranda yer alan yazılar ya da arşiv görüntüleri gibi farklı unsurlar aracılığıyla iletilmiştir. Ayşe/Eleni ve Yusuf'un (*Sonbahar*) kayıpları ayrıca toplumsal travmatik durumlara da işaret etmektedir. Her iki karakterin de evin en ücra köşesine saklanmış eski sandıklardan çıkardıkları eski eşyalar ve fotoğraflarla yaşadıkları geride bırakılanlara dönüş, bu durumu görselleştirmede bir araç olarak kullanılırken; iki film arasında kayıpların görselleştirilmesi açısından benzerlikler gözlenir. Her iki yönetmen de melankoliye neden olan travmatik olayı yeniden inşa etmez. Ustaoglu seyirciye sesler, sisler ve diyaloglar üzerinden serbest bir alan bırakırken; Alper arşiv görüntülerini kullanır. Ayrı bir canlandırmanın sunulmadığı olay öykülerinde seyirci bu noktalardan hareketle karakterlerin başına gelenleri hafızasında canlandırır. Bunlar dışında filmlerde kayıp anlarına ait herhangi bir görselleştirmeye rastlanmaz. Kayıp anının görselleştirildiği tek sahne Bekir'in, Uğur'un Zagor'la birlikte olduğu fotoğraflarını gördüğü andır. Bu bağlamda filmlerde kaybın örtük bir şekilde ele alındığı tespit edilmiştir.

Filmler psikanalitik analize tabi tutulurken melankoli tanımlarından hareketle kayıp nesne, kaybın inkârı ve melankolik mizaç film çözümlemelerinde kullanılan ortak başlıklardır. Bu başlıklara ek olarak olay öyküsünden hareket edilerek ortaya çıkarılan bastırılanın geri dönüşü, melankolik mizaca ilişkin söylem ve tutumlar, bitmeyen yas, beklentisel yas, ölümün eşlikçileri, hayatta kalanın suçluluğu gibi yeni

başlıklar da eklenmiştir. Bu başlıklar tamamen filmin olay örgüsü, karakterlerin melankolisine dair hâller, eğilimler ve tutumlar üzerinden şekillenmiştir.

Karakterlerin melankolileri ile ilişkilerine bakıldığında kendini melankoliden sıyırmayı başaran Ayşe/Eleni dışında Şükran, Bekir, Yusuf ve Ahmet'in melankolilerine teslim oldukları görülmektedir. Melankolik eğilimlerin filmlerde nasıl sonuçlandırıldığına ilişkin tespitte tek olumlu son *Bulutları Beklerken*'de görülürken; onun dışındaki diğer örneklem filmlerinde eğilimlerin olumsuz şekilde sonuçlandığı tespit edilmiştir. Melankolik hâllerin sonlandırılmasına ilişkin durumlar değerlendirildiğinde Şükran'ın melankolisini bitmeyen bir yasa dönüştürdüğü görülmüştür. Yaşamı dört duvarın dışında bırakmış, bir oda içinde oğlu Veysel'in tanıklığında kendini ölümü gelinceye dek umutsuz bir bekleyiş içine sokmuştur. Ayşe/Eleni kaybın telafisine dair kardeşini bulma umudu sayesinde melankolik hâlden kurtulmuştur. Tüm yaşamını hayatta kalma dürtüsüne yenik düşüp Niko ile gidemediği için acı içinde geçiren Ayşe/Eleni'nin Niko'yu bulmaya dair bir umuda erişmesi melankolisinin kabuğunu kırmıştır. Yaşananlara rağmen içindeki şey'e yenik düştüğü görülen Bekir'in seven kişiye kavuşulduğunda sonlanacağına ilişkin bir görüş olan kara sevdasının (Teber, 1997: 180), melankolinin son bulmadığının altını çizmek gerekir. Onun melankolik hâli Teber'in aktardığı şekilde artık süreklilik arz eden yeni bir yaşam tarzına dönüşmüştür (1997: 180). Yusuf'un melankolisi arzusu dışında varoluşun acımasız şartları doğrultusunda sonlandırılmıştır. Onu bekleyen ölümü sessizce beklemek dışında elinden başka bir şey gelmeyen Yusuf, Eka ile melankolisini kırma girişiminde bulunsa da onu bekleyen gerçeğin bilincinde olduğundan melankolisinin nihayete ermesini yaşamın eline bırakmıştır. *Sonbahar*'a benzer şekilde *Bozkır*'da da Ahmet'in melankolik hâli ölümle sonlandırılmıştır. Fakat bu son Yusuf'unkinden farklıdır. Çünkü Yusuf'un ölümü doğal şekilde gerçekleşirken; Ahmet sular altında kalacak olan evini kendi mezarı ilan etmiş, kefenini hazırlayarak oradan ayrılmayı reddetmiştir. Eşiyle yeniden bir araya gelme arzusunun yoğunluğu ve yurdundan koparılmaya karşın melankolisini intihar ile sonlandırmıştır.

Karakterlerin melankolik hâlleri, mizaçları ve eğilimlerine ilişkin tespitlerin yanı sıra atmosfer, renk, aksiyonun görselleştirilme biçimlerinde (yavaş tempo, durağanlık,

imge kullanımı, diyalog vs.) tespit edilen ortak özellikler doğrultusunda filmler arasında melankoli görünümlere ilişkin tutarlılıklar bulunduğunu söylemek mümkündür.

Bu noktaya kadar melankoli ve sinema alanında gerçekleştirilen diğer çalışmalarla benzer şekilde seçilen filmler üzerinden melankoliye neden olan durumlar, karakterlerin melankolik eğilimleri, melankolinin görselleştirilme biçimleri gibi noktalara ilişkin analizin bulguları aktarılmıştır. Filmlerden hareketle bir durum tespitinin yapıldığı tezde, gerçekleştirilen ikinci analiz çalışmayı diğerlerinden ayıran en önemli unsur olarak görülmektedir. Zira melankolik unsur veya temaları üretilen filmde hareketle ele alınan yanı sıra onu tüketenin bakış açısına dair verileri ortaya koymayı amaçlayan seyir deneyimi ve derinlemesine görüşmeler seyircinin zihnindeki ortaya koyma çabası açısından önem arz etmektedir. Melankolinin, tüketen tarafından nasıl anlamlandırılıp ilişkilendirildiğinden yola çıkarak analize tabii tutulması, bu hususa ilişkin aslında kilit noktayı oluşturduğu düşünülen bireyin düşünceleri dolayısıyla etkileşim içinde olan iki tarafın tam bir analizine olanak sağlamaktadır.

Melankolinin sinemadaki görünümüne ilişkin seyirci deneyimine başvuru ve ardından yapılan derinlemesine görüşmelerden hareketle bireylerin melankoliye ilişkin görüşleri ile melankolik unsur veya temalar barındıran filmlerin tüketilme/tüketilmeme nedenlerine dair birtakım çıkarımlara ulaşılmıştır. Öncelikle katılımcıların melankoli tanımlarına bakıldığında genel kanının karamsarlık, karanlık, hüznün, üzüntü ve depresyon etrafında şekillendiği görülmektedir. Bu tanımlarda, iletilen duygu ve çağrışımların bir aradalığı dikkat çekmektedir. Zira hüznün, üzüntünün, karamsarlığın; bir depresyonun, sıkıntının, ağlamanın, yalnızlığın, sıkışık kalmışlığın, umutsuzluğun, mutsuzluğun yanında var oldukları görülmektedir. Her bir duruma ağırlıklı olarak eşlik eden ise karamsarlık ve hüznün tanımlamalarıdır.

Literatür tanımlamalarında melankoli belirli bir sebep olmaksızın çevreye karşı ilgisizlik, hüznü hâl nedeniyle içe kapanıklık etrafında şekillenmiştir. Burada katılımcıların çoğunun melankoliyi hüznü hâl nedeniyle içe kapanıklık olarak değerlendirmesi, önceki tanımlamalarla benzer şekilde melankoliyi hüznle

ilişkilendirdiklerinin göstergesidir. Dolayısıyla katılımcıların zihinlerinde melankolinin yine karamsarlık ve hüznle bir arada olduğu görülmektedir.

Melankoliye neden olduğu düşünülen kayıp nesneye ilişkin görüşler; ayrılık, terk edilme, sevildiğini hissetmeme ve fiziki ölüm olarak belirlense de hâkim olan düşüncenin ayrılık olduğu tespit edilmiştir. Diğer durumlara oranla melankoliye neden olma açısından daha baskın görülen ayrılık bu değerlendirmede ölümle kıyaslanmaktadır. Ölümün doğuştan bilinen ve yaşayan herkesin başına er ya da geç gelecek, kaçınılmaz bir yazgı olduğunun kabulünden hareket eden bu bakış açısında ölüm, üstesinden gelmenin kolay olduğu bir durum olarak görülmüş; ayrılık ise kabullenmenin güçlüğünden kaynaklı melankoliye yaklaştırılmıştır.

Bir filmin melankolik olarak nitelendirilmesi için sahip olması gereken unsurlar gözetildiğinde ise 13 katılımcı filmin konusunun duygusal bir yük, bireye hüzn ve üzüntü veren, dramatik olaylarla ilişkili olmasını melankolik olarak nitelendirmede en belirgin unsur olarak ifade etmişlerdir. Film içeriğinde hüzn, üzüntü, sıkıntılı ruh hâlleri, umutsuzluk, duygusallık gibi olumsuz durumlar barındırmalıdır. Konunun içeriğinin yanı sıra filmin estetik ve biçimsel özellikleri ile öykünün görselleştirilme biçimleri de katılımcılar açısından melankolik olarak nitelendirmede etkindir. Zira filmin atmosferi ve rengi koyu, karamsarlık çağrıştıran renk ve tonların varlığına dayandırılmaktadır. Bununla ilgili düşünceler karanlık, gri, soğuk tonlarda bir rengin hâkim olması üzerinedir. Bu tonların var olduğu film atmosferini melankoli ile düşünen katılımcılar ayrıca mevsimler üzerinden pekiştirmelerde de bulunur. Katılımcılar açısından karanlık ve soğukluk aynı zamanda sonbahar veya kış hissiyatını da beraberinde getirir dolayısıyla ikisinin bir aradalığı melankolik bir filme işaret eder.

Renk konusuna ayrı bir başlık açılan bu tezde katılımcılar, soğuk tonlardaki renklerin melankoli hissiyatını daha iyi temsil ettiğini, soğuk renklerin canlı renklere oranla melankoliyi iletmede daha başarılı olduğunu düşünmektedir. Katılımcılar renklerin ilk izlenimde insanlarda bıraktıkları olumlu ve olumsuz etkilere de değinmişler, ağırlıklı olarak zihinlerinde koyu ve soğuk tonlarda olanın melankoliye daha yakın olduğunu aktarmışlardır. Soğuk tonlar; melankoliyi hissettirme, iletme

açısından önceki melankoli tanımları ile tutarlılık içindedir. Bu bağlamda melankoli ile bağdaştırılan “karanlık” tanımının etkili olduğu ortaya çıkmaktadır. Sıcak renklere ilişkin bakış, filmin içinde melankoli barındırıyor olsa dahi tonu nedeniyle bunu yeteri kadar iletemeyeceği üzerinedir. Tonlardaki sıcaklık melankoli ile özdeşleşmede bir engel olarak görülmektedir.

Filmlerde aksiyonların ve olay örgüsünün görselleştirilme biçimleri de bu nitelendirmede etkindir. Karakterlerin herhangi bir devinimden uzak hareketsizliklerine eşlik eden adeta dondurulmuş bir uzamda asılı gibi göründükleri fotoğrafik kareler, durağan ritimler, uzun plan-sekansların varlığına dikkat çekilmektedir. Bu görselleştirme, kaybın karşısında suskunlaşmanın, insanı devinimsizliğe sürükleyen melankolinin tasavvurudur. Filmlerin ağır bir tempoda ilerlemesi gerektiğini düşünen katılımcılar, hızlı akan bir temponun melankoliyi beraberinde getiremeyeceğini ifade ederler. Sessizlik, durgunluk ve ağır bir akış gereklidir çünkü akıcı, sürekli hareket halinde olan bir ilerleyişin melankoli hissiyatını beraberinde getiremeyeceği düşünülmektedir. Katılımcılar açısından karakterin melankolisini davranışları ve vücut dilleriyle görselleştirdiği fotoğrafik kareler önem arz eder. Burada özellikle karakterin uzun iç çekişleri, yalnız başına kalması, bakışlarının dalgınlaşması, isteksiz ve huzursuz olduğunun belli edilmesi gibi örnekler verilmiştir. Tüm bunların yanı sıra tür olarak dramın, melankoli içerdiğine dair genel bir kanının olduğu da tespit edilen diğer bir unsurdur.

Katılımcıların melankolik unsur veya temalar barındıran filmleri izleme nedenleri özdeşleşme, empati kurma, yüzleşme isteği, kılavuz olarak görme, mutsuzluk ve acıdan haz alma, bireyin içinde bulunduğu ruh hâli ve gerçeğe yakınlık olarak saptanmıştır. Filmdeki karakterlerle yaşadıkları özdeşleşmeler neticesinde birtakım ihtiyaçlarını karşıladıklarından söz eden katılımcıların bu düşüncelerindeki en önemli etken perdede kendilerini görüyor olmalarıdır. Burada “kendinden bir parçayı gören, hisseden” seyirci için özdeşleşmenin kaçınılmaz olduğu görülmektedir. Dolayısıyla kendinden bir parça görmek katılımcılar açısından hem özdeşleşmenin hem de filmi tüketimin birincil nedeni olarak karşımıza çıkar. Seyircinin, kendisinin çektiği acıların benzerini yaşayanları izleyerek bir ortaklık kurması da söz konusudur. Bu, kişinin içinde bulunduğu ruh hâlini anlamlandırmasının, kendisiyle yüzleşmesinin

bir yolu olarak da görülür. Kendine benzer durumdaki örneklerle karşılaşan seyirci bir kıyaslamaya girişerek, kendi hayat akışı dâhilinde birtakım çıkarımlara varmaya çalışır. Bundan ötürü sinemaya, yol gösteren bir kılavuz rolü de atfedilmektedir. Tüketme eğilimlerinde kişinin o an, içsel dünyasında yaşadığı durumların içerikleri tüketmesinde etken olduğu kabul edilir. Bununla ilgili kanı, eğer zaten olumsuz bir ruh hâlindeyse bu içerikleri tüketmeye daha meyilli olacağı şeklindedir.

Katılımcıların melankolik unsur veya temalar barındıran filmleri izlememe nedenleri ise yüzleşmeye isteksizlik, empati kurmaktan ve maruz kalmaktan kaçınma, içinde bulunduğu ruhsal durum ve film izleme etkinliğinin sosyal ve eğlenceli bir aktivite olarak kabulüdür. Bu içeriklere sahip filmlerin tüketilmemesindeki en büyük etken içerikle yüzleşmekten, içeriğe maruz kalmaktan kaçınma olarak saptanmıştır. Çünkü katılımcılara göre bu tarz içeriklere maruz kalındığında kişi, mizaç olarak canlı, neşeli bir ruh hâline sahip olsa da ister istemez olumsuz duygu ve düşünceler içine girecektir. Bu duygularla yüzleşmekten kaçınmanın en önemli nedeni film perdesi aracılığıyla tanık olunan melankolinin kişide uyandırdığı karanlık hava nedeniyle hatırlanmak istenmeyen yaşanmışlıkları yeniden gün yüzüne çıkaracak duyguları tetikleme ihtimalidir. Bu nedenle katılımcılar, kişinin kendisini bu duruma maruz bırakmamasının yapılacak en doğru şey olduğunu düşünmektedir. Ayrıca içerikleri tüketme nedeni olarak gösterilen kişinin o an, içsel dünyasında yaşadığı durumlar benzer şekilde tüketmeme nedeni olarak da gösterilmektedir. Ruhsal durum burada, kişinin maruz kalacağı içeriği taşıyıp taşıyamama kabiliyeti ile ilişkilendirilir.

Katılımcıların kendilerini dışarıda bırakarak bir başkasının neden bu içerikleri tüketme eğilimi içinde olduklarına dair düşünceleri; içinde bulunduğu toplumun ve kültürün etkisi, yüzleşme, kılavuz olarak görme, özdeşleşme, empati kurma, tanıklık etme ve normalleştirme üzerinedir. Tanıklık etme ve normalleştirme kategorileri dışındaki tüketim nedenleri katılımcıların verdiği diğer yanıtlarla kıyaslandığında tespit edilen benzerlik kategorileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat burada dikkat çeken nokta katılımcıların önceki yanıtlarında insanın içinde bulunduğu ruh hâline, ruhsal durumlarına vurgu yapmış olmalarına rağmen bu başlık altında diğerleri hakkında bir yorum yapmaya çalışmalarından ötürü bunu, kişinin içinde bulunduğu toplum ve kültürün etkisi olarak değerlendirmeleridir. Üstelik içinde bulunduğu

toplum ve kültürün etkisi tüketim eğilimleri açısından en önemli unsurdur. Bu bağlamda görüşler bireysel olarak ifade edilen durum ve tanımlardan ziyade kültür ve toplum yapısı üzerinden şekillenen bir bakış açısına evrilmiştir. Toplum ve kültür üzerinden ele alınan tüketim nedenlerinde ülkenin ekonomik, siyasi ve coğrafi konumu etkilidir. Katılımcılar bunu ifade ederken özellikle içinde bulunduğumuz toplumun acı ve hüznle tanışıklığı olduğunu vurgulamışlardır. Onlar açısından acıyla tanışıklık, acının daha gerçekçi görülmesinde etkindir ve dolayısıyla katılımcılara göre coğrafi olarak acı çeken bir ülkede yaşayanlar için dram daha gerçekçidir. Bu nedenle katılımcı görüşleri, seyircinin beyaz perdede kendine yakın olanı diğer bir tabirle “kendi gerçekliğini” görmek istediği üzerine yoğunlaşmaktadır. Kültürel ve toplumsal paylaşımlar doğal olarak sinemaya da yansır ve ülkede yaşayan bireyler olarak acıyı başkalarıyla paylaşma ihtiyacı hissedilir. Bu bağlamda sinemanın içinde bulunduğu kültürden etkilendiği ifade edilir. Bunları aktarmanın, paylaşmanın, dışa vurmanın yolu olarak görülen sinema ayrıca seyirci açısından güvenli alan olarak seçilmiştir. Çünkü tehlikesiz bir ortamda tüm tehlikeleri barındırma gücüne sahiptir. Diğer yandan seyirci açısından tanık olunan hikâyelerden hareketle duygunun dışa vurumunda özgür hissedilen bir alan olarak görülmektedir.

Seyir deneyiminde izlenen *Kader* filminin barındırdığı melankolik unsur ve temalara ilişkin durumlar saplantılı hâl, ikirciklik, acıdan haz alma, kavuşamama, kabullen(e)meme ve baba eksikliği olarak saptanmıştır. Seyirciler genel itibarıyla filmin barındırdığı melankoliyi saplantılı hâl ile ilişkilendirmiştir. Karakterin içinde bulunduğu hâli anlamlandırmada güçlük yaşayan seyirci, saplantılı hâli Bekir üzerinden kurmuş, melankolik karakteri Bekir olarak tespit etmiştir. Hayatını, âşık olduğu kişi üzerinden kuran, varlığını onun varlığına bağlayan ve olmadığı bir yaşamı anlamsız bulan melankolik karakterin kişiliğinde yaşanan değişikliklerin bir yaşam tarzına dönüştüğü görülmüştür. Bekir’in saplantılı hâlinin melankolik unsur olarak nitelendirilmesi, öncesinde gerçekleştirilen film çözümlemesinde de gözetilen bir unsur olduğundan katılımcıların görüşlerini analiz açısından tutarlı olarak değerlendirmek mümkündür.

Film sonuna ilişkin görüşler kabullenme, yarım kalmışlık ve kısır döngü etrafında şekillenmiştir. Kabullenme, Uğur açısından Bekir’in ısrarının, kara

sevdasının kabulü şeklinde gerçekleşirken; Bekir açısından önüne geçmesinin mümkün olmadığı melankolinin kabulüne tekabül etmektedir. Filmin sonunun bir kısır döngü olduğunu ifade edenler bunu yine Bekir'in melankolisi ile ilişkilendirirken; bunun aynı zamanda ömür boyu süreceğini de düşünmektedir. Tüm katılımcıların filmin sonuna dair ortak düşüncesi Bekir'in ısrarla Uğur'un yanında olma isteğini anlamlandıramamalarıdır. Bu noktada melankolik hâlin diğerleri tarafından anlaşılabilirliğinin ne denli güç olduğu ortaya çıkmaktadır.

Seyir esnasında katılımcılar çoğunlukla Bekir'e karşı sinirlenme ve kızgınlık hissetmişlerdir. Bunların yanı sıra üzülmeye, özdeşleşme, rahatsız hissetme, sıkılma, korku ve rahatlama hissettiklerini belirtmişlerdir. Eşi ve çocuklarının varlığına rağmen geri durmayı ve Uğur hakkındaki ısrarını anlamlandırmakta güçlük yaşamışlardır. Sinirlenme ve kızgınlık yaşadığını ifade eden katılımcılardan yalnızca bir kişinin erkek, diğerlerinin cinsiyetinin kadın olması bu durumun cinsiyetle ilişkili olduğunu düşündürmesine neden olmuştur. Katılımcılar ifadelerinde karakterin özellikle de çocuk sahibi olmasının bu yoldan dönmesi için en geçerli neden olduğunu iletmışlerdir.

Ayrıca bu başlıkta seyir deneyiminde özdeşleşme yaşadığını ifade eden K14'ün deneyimine değinmek önem arz eder. Seyir esnasında karakterlerle özdeşleştiğini ifade eden K14, öncesinde *Kader*'i izlemekten önsezisel olarak uzak durduğunu ifade etmiş, yapılan görüşmelerde bilinçli olarak filmle yüzleşmekten kaçınması sebebiyle izlemediği ortaya çıkmıştır. Filmi izlemek düşündüğü şekilde karakter ve olaylarla özdeşleşmesine, kendinden bir şeyler bulmasına, önceki deneyimlerini yeniden hatırlamasına neden olmuştur. Fakat aynı zamanda katılımcı açısından olumlu etkiler de meydana gelmiştir. Özdeşleşme yaşadığı karakter aracılığıyla yüzleşmekten kaçındığı bu duruma ilişkin kendi açısından bir farkındalığa erişmiş, önceki durumuyla karşılaştırma yapabilmıştır. Deneyim aracılığıyla gerçekleşen bu farkındalık, filmlerin insanlarda bıraktığı hislerin önemine bir kere daha vurgu yapmayı gerektirir.

Seyir deneyimi ve sonrasında yapılan görüşmelerde, melankoli ile ilgili araştırmalar yaptıklarını ileten katılımcıların varlığı çalışmanın onlarda yarattığı farkındalığa ilişkin önemli durumlar olarak görülmektedir. Beyaz perde aracılığıyla temsil edilen, yeniden üretilen olaylar ve olgulardan hareketle gerçekleşmesi mümkün

olan farkındalıklar, tanıklıklar ve muhakemeler son derece önemli görülmektedir. Melankoli barındıran içerikleri tüketmekten hoşlanan K5 ve bu tarz içerikleri asla tüketmeyen K6, bakıldığında iki zıt türe ilgili katılımcılar olmalarına rağmen her ikisinde de yaşanan benzer durum tezin seyir deneyimi sürecinde melankolik unsur ve temalar barındıran filmleri izleyen/izlemeyen kısıtlamasının yapılmamasının ne denli doğru bir yaklaşım olduğunu da gözler önüne sermektedir.

Sinema, yaranın tek başına kabuk sar(a)ma(ma)sının tam karşısında yarayı bir aradalık sayesinde mateme dönüştürmeye olanak sağlamanın bir yolu olarak karşımıza çıkar. Bireysel olarak yaşanan melankolinin, sıkıntılı hâllerin paylaşılabilmesi, bireyin kendini ifade edeceği bir alan yaratamaması, kolektif olarak unutulmayı beraberinde getirirken bireyin yaşadığı sürekli hatırlama ya da kendi başına yalnızca geçmişin anını sürdürmesinin telafisizliği yayılacaktır. Yasın başkalarıyla ve bir arada mümkünlüğü göz önünde bulundurulduğunda toplumsal olarak bu halin beyaz perdeye yansıtılması ve birtakım sorular sorulması ya da imgelemler üzerinden ifade edilmeye çalışılması son derece önemlidir. Bireysel olanın, toplumsal olanla ilişkisinin yadsınmasını mantığa bürümek söz konusu değildir. Varoluştan itibaren ötekiyle kendini kuranın, kendisi kadar ötekinin de işin içinde olduğunu göz önünde bulundurması gerekir. Zira hiçbirinin bir diğeri olmadan kendini kurması olanaksızdır. Dolayısıyla kurmaca bir hikâyeden oluşan filmin, aslında dışında olan izleyicisinin yarasına değme olanağı kaybın simgeselleştirilmesinde toplumsal tarih ve travmatik gerçekliğin hesaba katılması durumunu da ortaya çıkarır.

Bir kayıp yaşandığında kaybeden kişi, çevresi tarafından bu kaybı atlatması adına telkin edilir. Fakat burada çoğunlukla göz ardı edilen şey sevilen birinin kaybı, terkedilme, ülke, ideal veya travmatik bir kayıp yaşamış herkes için geçerli olan kaybı atlatmaktan ziyade kaybı ile yeni konumunda kaybıyla bir arada yaşamının bir yolunu bulabilmektir. İnsanın kayıpla veya kayıplarla hayata devam etme, bunlarla başa çıkabilmek adına yeni yollar bulma zorunluluğu noktasında sinemanın, bu duruma dair farklı yollar sunan bir araç olduğu tespit edilmiştir. Zira katılımcıların bu içerikleri tüketme noktasında; kendi gibi bir başkasının mümkünlüğü ya da kendine benzeyen, ortak dertler içinde olanla özdeşleşme, onu kendine bir kılavuz olarak görme, bir başkasının kayba bakışını görüp kendine bir pay çıkarma, yorumlama, yaşadığını

anlamlandırma istekleri göz önünde bulundurulduğunda bireyin arayışının beyaz perdede kendine yer bulmasının ne denli önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu, eğlence aracı veya boş zaman etkinliği olarak görülmenin çok ötesinde bir şeydir. Sinemanın bu gücü hala bu duyguların, düşüncelerin içinde olanın belki o denli yaşamıyor olmasa da henüz meyil aşamasında olan bireyin kendisine “yalnız değilmişim” demesinin bir yolu olarak da görülmektedir. Dolayısıyla kaybın anlamlandırılmasında sinemanın konumu üzerine düşünme gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Çünkü insan yaşamının daha ilk anlarından itibaren yüzleşmek zorunda kaldığı kayıp, kayıp sonrası ve kayıp sürecindeki anlamlandırmayı sağlama noktasında sinemanın işlevsel bir araç olduğunu söylemek mümkündür. Kaybın anlamlandırılması, bireyin kişisel anlam arayışları veya paylaşma eksikliğinden hareketle sinemaya böyle bir rol atfedildiği düşünülmektedir. Zira kayıp sonrasında yaşanan melankoli durumlarının, toplumun her kesiminden bireylerinin ulaştığı bir alanda, kendine özgü bir dille paylaşıyor olması sinema özelinde ona ulaşan her bir birey için kendi kaybına erişmesi anlamında bir işleve sahiptir. Bu yeniden yaratım sürecinde kayba dair bakış açısı yalnızca bireysel süreçlere işaret etmez aynı zamanda toplumsal bakış açısının anlayışına dair bir perspektifte var olan anlayışı derinleştirme açısından önem arz eder. Ancak burada varlığını gösteren yalnızca bireysel olanın veya yalnızca toplumsal olanın bakış açısının sergilenmesi değildir. Üzerinde durulması gereken nokta bu olayın temel özellikleridir. Toplumsal olanın bir anlamda kişisel olandan hareket ettiği düşünüldüğünde görsel dil açısından en önemli olan sinemanın, kaybın ve melankolinin kendi için bir alan yaratma işlevini üstleniyor olmasıdır. Bu sayede kişinin duygusal boşalımını sağlamakla birlikte kederini, kaybını ifade etmesini sağlayan bir alanın yaratımı söz konusudur. Karşılıklı bir ilişki içinde toplumsal olan bu sayede bireysel olanı çözüme kavuşturma yolunu açabilme gücüne sahip olabilirken; bireysel olan da toplumsal olanı çözüme kavuşturma yolunu açabilir.

KAYNAKÇA

- Abraham, K.: 2018 “Notes on the Psycho-Analytical Investigation and Treatment of Manic-Depressive Insanity and Allied Conditions”, James C. Coyne (Ed.), **Essential Papers on Depression** içinde. United States of America, International Psychotherapy Institute.
- Agamben, G.: 2007 “Kayıp Nesne”, Çev. Şeyda Öztürk, **Cogito**, 1/51, 258-261.
- Akbal Süalp, Z. T., **Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası**, Kanbur, A., Algan, Ankara, De Ki Yayınları. N.: 2008
- Akbulut, H.: (t.y.). **Film Çözümlemeleri**, İstanbul Üniversitesi Açıkta ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Ders Kitabı.
- Akkor Gül, A.: 2021 “How Turkey’s Creative Professionals See Their Tv Drama Industry: In-Depth Interviews With Actors, Producers, Directors, Scenarists And Distributors”, **Media Studies**, 12/23, 19-39.
- Alay, O.: 2018 “Anadolu ve Kafkasya Kavşağında Geleneksel Bir Yılbaşı Kutlaması: Kalandar”, **Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, 11/23, 96-110.
- Alikılıç, Ö., Gülay, G., Binbir, S.: 2013 “Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı Çerçevesinde Facebook Uygulamalarının İncelenmesi: Yaşar Üniversitesi Öğrencileri

Üzerine Bir Araştırma”, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, 1/37, 40-67.

Alper, Ö.: 2008 **Sonbahar**, [Film], Türkiye.

Antrakt Sinema.: <https://www.antraktsinema.com/>
2023

Aristoteles.: 2007 “Karasafralılık”, Çev. Ömer Aygün, **Cogito**, 1/51, 107-125.

Arslan, U, T.: 2010 **Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema**, İstanbul, Metis Yayınları.

Arslan, U, T.: 2007 “Gecikmiş Modernlik, Ulusal Kimlik ve Türk Sineması”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yayınlanmış Doktora Tezi.

Asa Berger, A.: 1996 **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, Çev. Murat Barkan, Uğur Demiray, Deniz Güler, Nazlı Bayram, Aslı Tunç, Nazmi Ulutak, A. Haluk Yüksel. Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları.

Atam, Z.: 2006 “Bir Yönetmenin İzinde Ya Da Zeki Demirkubuz Hakkındaki Yanılsamalara Dair”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler** 5 içinde. İstanbul, Bağlam Yayıncılık.

Ayhan, B., Balcı, Ş.: 2009 “Kırgızistan’da Üniversite Gençliği ve İnternet: Bir Kullanımlar ve Doyumlar Araştırması”, **Bilgi**

Journal of Social Sciences of the Turkish World, 48, 13-40.

- Barış, J.: 2013 “2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sinemasında Kent ve Taşra Melankolisi”, **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.**
- Berger, J.: 2009 **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları.
- Berger, Y., Berger J.: **Uçuşan Etekler**, Çev. Beril Eyüboğlu, İstanbul, 2018 Metis Yayınları.
- Binkert, D.: 1995 **Melankoli Kadındır**, Çev. İlknur İgan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Boratav, P.: 1984 **100 Soruda Türk Folkloru**, İstanbul, Gerçek Yayınevi.
- Boxoffice.: 2023 <https://boxofficeturkiye.com>
- Boym, S.: 2009 **Nostaljinin Geleceği**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları.
- Bozdağlıoğlu, Y.: 2014 “Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi ve Sonuçları”, **Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 180, 9-32.
- Bulut, S.: 2020 “Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi”, **Karadeniz’de İsyan Mübadele ve Propaganda** içinde. İstanbul, Yeditepe Yayınevi.

- Burton, R.: 2019 **Melankolinin Anatomisi I**, Çev. Gözde Karalök Özdemir, İstanbul, Zeplin Yayınları.
- Burton, R.: 2020 **Melankolinin Anatomisi II**, Çev. Gözde Karalök Özdemir, İstanbul, Zeplin Yayınları.
- Butler, J.: 2007 “Melankoli ve Toplumsal Cinsiyet: Reddedilmiş Özdeşleşme”, Çev. Zeynep Direk, **Cogito**, 1/51, 275-291.
- Butler, J.: 2018 **Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü**, Çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları.
- Butler, J.: 2020 **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, Çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları.
- Büker, S.: 1985 **Sinemada Anlam Yaratma**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Büker, S.: 1989 **Film ve Gerçek**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Yayınları.
- Büyükkol, S., Öztütüncü, S.: 2021 “Türk Mitolojisindeki Karga/Kuzgun İmgesinin Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları”, **Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, 14/33, 131-145.
- Cassin, B.: 2018 **Nostalji, İnsan Ne Zaman Evindedir**, Çev. Seçil Kıvrak, İstanbul, Kolektif Yayınları.
- Daldal, A.: 2015 “Ulusal Türk Sineması ve Yeni Türk Sineması Üzerine”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni**

- Yönelimler 11** içinde. ss. 13-29. İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Davis, F.: 1979 **Mourning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia**, New York, The Free Press.
- Dastur, F.: 2021 **Ölümle Yüzleşmek Felsefi Bir Soruşturma**, Çev. Sinan Oruç, İstanbul, Pinhan Yayıncılık.
- Demiralp, O.: 2007 “Hülya ile Seveda”, **Cogito**, 1/51, 181-191.
- Demirkubuz, Z.: **Kader**, [Film], Türkiye. 2006
- Diken, B., Laustsen C. B.: 2016 **Filmlerle Sosyoloji**, Çev. Sona Ertekin, İstanbul, Metis Yayınları.
- Dinçer, M, Ç.: 2019 “Loss & Melancholy in Head-on (2004)”, **İstanbul Şehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Dokumacı, M.: 2020 “Renklerin İnsan Yaşamındaki Etkileri ve Renklerin Tarih Boyunca Yolculuğu”, **Takvim-i Vekayi**, 8/2, 120-131.
- Dorsay, A.: 1995 **12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İstanbul, İnkılap Kitabevi.
- Dorsay, A.: 2011 **Sinemamızda Değişim Rüzgarları: Türk Sineması 2005-2010**, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Döner, B.: 2015 “Bulutları Beklerken ve Güz Sancısı’nda Kimlik Temsili”, **Folklor/Edebiyat Dergisi**, 21/84, 175-194.

- Durkheim, E.: 2020 **İntihar**, Çev. Özcan Doğan, Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- Duvarcı, A.: 2005 “Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar ve Uygulamalar”, **Bilig**, 1/32, 125-144.
- Eco, U.: 1992 **Açık Yapıt**, Çev. Yakup Şahan, İstanbul, Kabalcı Yayınları.
- Erhat, A.: 2021 **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Ersoy, R.: 2002 “Türklerde Ölüm ve Ölü ile İlgili Rit ve Ritüeller”, **Milli Folklor Dergisi**, 7/54, 86-101.
- Esen, Ş.: 2000 **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, İstanbul, Beta Yayınları.
- Eşli, M. Ö.: 2012 **Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı: Sinemayı Felsefeyle Düşünmek**, İstanbul, Doruk Yayıncılık.
- Eyüpoğlu, S.: 2004 “2000’lerde Değişen Bir Şeyler Var Mı?” **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4** içinde. İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Evans, D.: 2006 **An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis**, London, Routledge.
- Ezumah, B. A.: 2013 “College Students’ Use Of Social Media: Site Preferences, Uses And Gratifications Theory Revisited”, **International Journal Of Business And Social Science**, 4/5, 27-34.
- Ferber, I.: 2016 **Melankoli Felsefesi: Freud ve Benjamin**, Çev. Burcu Denizci, İstanbul, Sub Yayınları.

- Ferruhzad, F.: 2020 **Bir Başka Doğuş**, Çev. Ali Güzelyüz, İstanbul, Demavend Yayınları.
- Foss, B.: 2016 **Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, Çev. Mustafa K. Gerçeker, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- Ficino, M.: 2007 “Âlimlerin Melankolik Olmalarının Nedenleri ve Bu Hale Nasıl Geldikleri”, Çev. Serap B. Öztürk, **Cogito**, 1/51, 146-154.
- Fiske, J.: 2017 **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Pharmakon Yayınevi.
- Freud, S.: 1917 “Mourning and Melancholia”, **Standard Edition Vol XIV: On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works (1914-1916)** içinde. ss. 243-258.
- Freud, S.: 2014 **Bastırma ve Bastırılanın Geri Dönüşü**, Çev. Oya Kasap, İstanbul, Telos Yayınevi.
- Freud, S.: 2019 **Uygarlığın Huzursuzluğu**, Çev. A. Can İdemen, İzmir, Cem Yayınevi.
- Freud, S.: 2020 **Narsisizm Üzerine**, Çev. Elif Yıldırım, İstanbul, Oda Yayınları.
- Freud, S.: 2021 **Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd**, Çev. Ali Babaoğlu, İstanbul, Metis Yayınları.
- Gabbard, G. O., **Psikiyatri ve Sinema**, Çev. Yusuf Eradam, Gabbard, K.: 2014 Hasan Satılmışoğlu, İstanbul, Okuyan Us Yayınları.

- Galenos.: 2007 “Kara Safra Hakkında”, Çev. Begüm Kovulmaz, **Cogito**, 1/51, 126-145.
- Geçtan, E.: 2017 **Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar**, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Gökberk, M.: 2014 **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Gökçe, Ö.: 2004 “Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4** içinde. Editör Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Göle, M.: 2007 “Aşk Melankolisi Diye”, **Cogito**, 1/51, 163-169.
- Grigg, R.: 2016 “Remembering and Forgetting”, **Lacanian Compass Express**, 3/2, 1-8.
- Gross, R.: 2020 **Yas Psikolojisi**, Çev. Merve Deniz Pak Güre, Ankara, Nobel Yaşam Yayınları.
- Güngör, N.: 2018 **İletişim Kuramlar Yaklaşımlar**, Ankara, Siyasal Kitabevi.
- Han, B. C.: 2020 **Eros’un İstirabı**, Çev. Şeyda Öztürk, İstanbul, Metis Yayınları.
- Harrison, S.: 2004 “Emotional Climates: Ritual, Seasonality and Affective Disorders”, **The Journal of the Royal Anthropological Institute**, 10/3, 583-602.
- Homeros.: 2008 **İlyada**, Çev. Azra Erhat., A. Kadir, İstanbul, Can Yayınları.

- Homeros.: 2008b **Odysseia**, Çev. Azra Erhat., A. Kadir, İstanbul, Can Yayınları.
- İbn Sînâ, E. A.: 2007 “Melankolinin Teşhis ve Tedavisi”, Çev. A. Sait Aykut, **Cogito**, 1/51, 24-37.
- İzmir, M.: 2015 **Lacancı Psikanaliz ve Karakter Çözümleme**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.
- Kaban, A. K.: 2015 **Film Terapi**, Ankara, Nobel Yayınları.
- Karakaya, S.: 2014 **Doksanlı Yıllarda Türk Sineması**, İstanbul, Gece Kitaplığı.
- Kaya, B.: 2018 **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Ceylan Yayınları.
- Keskin, B.: 2020 **Kim Bağışlayacak Beni**, İstanbul, Metis Yayınları.
- Kızılkaya, Z. Z.: 2021 “Evin Kaybının Telafı Edilemezliği Annemin Şarkısı (Klama Dayîka Min) Filminde Eve Dönüş Nostaljisi ve Melankoli”, **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 35, 444-461.
- Klein, M.: 2012 **Sevgi, Suçluluk ve Onarım**, edt. Bella Habip, İstanbul, Kanat Yayınları
- Klein, M.: 2021 **Haset ve Şükran**, Çev. Orhan Koçak, Yavuz Erten, İstanbul, Metis Yayınları
- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F.: 1979 **Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural philosophy Religion and Art**, London, Nelson.

- Köksal, Ö.: 2016 “Sessizliğin İki Yüzü: Anneannem ve Bulutları Beklerken”, Hazırlayanlar: Hüseyin Köse, Özgür İpek. **Gözdeki Kıymık Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri**, İstanbul, Metis Yayınları.
- Köseoğlu, Ö.: 2012 “Sosyal Ağ Sitesi Kullanıcılarının Motivasyonları: Facebook Üzerine Bir Araştırma”, **Selçuk İletişim**, 7/2, 58-81.
- Kristeva, J.: 2020 **Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli**, Çev. Nesrin Demiryontan, İstanbul Bağlam Yayıncılık.
- Kristeva, J.: 2007 **Ruhun Yeni Hastalıkları**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Küçük Kurt, M., Murat Hazar, Ç., Çetin, M., Topbaş, H.: 2009 “Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı Perspektifinden Üniversite Öğrencilerinin Medyaya Bakışı”, **Selçuk İletişim**, 6/1, 37-50.
- Lacan, J.: 2019 **Psikanalizin Dört Temel Kavramı**, Çev. Nilüfer Erdem, İstanbul, Metis Yayınları.
- Leader, D.: 2018 **Depresyon, Yas ve Melankoli**, Çev. Ayça Göçmen, İstanbul, Encore Yayınları.
- Li, J., Stroebe, M., Chan, C. L., Chow, A. Y.: 2014 “Guilt In Bereavement: A Review And Conceptual Framework”, **Death Studies**, 38/3, 165-171.
- Lieburg, M. J.: 1990 **The Disease of the Learned: A Chapter From The History of Melancholy and**

Hypochondria, Netherlands, Organon International.

Marshall, C., **Designing Qualitative Research**, New York, Rossman, G. B.: Sage. 2014

Monaco, J.: 2001 **Bir Film Nasıl Okunur**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık.

Morris, A.: 2015 **A Practical Introduction to In-Depth Interviewing**, Londra, Sage Publications.

Montaigne, M.: 2011 **Denemeler**, Çev. Engin Sunar, İstanbul, Say Yayınları.

Morva, A. D.: 2008 “Melankolinin 12 Eylül Filmlerinde İnşası”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**. Doktora Tezi.

Odabaş, B.: 2007 “Sinema ve Renk”, **Journal of Istanbul Kültür University**, 1, 37-49.

Onaran, A. Ş., **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**, Vardar, B.: 2005 İstanbul, Beta Yayınları.

Özbaş, M.: 2010 “Kurtarıcı Kargadan Burnu Pislikten Çıkmayan Kargaya: Türk Halk Anlatılarında Karganın Dönüşümü”, **Milli Folklor Dergisi**, 1/88, 57-65.

Özel, A.: 2019 **Bozkır**, [Film], Türkiye.

Özen Barkot, Z.: 2015 “Gaibin Sesi: Türk Sinemasında Kaybın İşlenişi”, **Türk Sinemasının 100. Yılına Armağan** içinde. Nurşen Mazıcı (Dü), 71-88, İstanbul, Marmara Üniversitesi Yayınevi.

- Özer, Ö., Birsen, H.: “İnternet Aracılığıyla Şiddet İçerikli Oyun Oynamayla İlgili Kullanımlar ve Doyumlar Kuramı Çerçevesinde Yapılan Araştırma”, **Medyada Şiddet Kültürü-Bu Öyküde Sen Anlatılıyorsun** içinde. Ömer Özer (Ed.), İstanbul, Literatürk, 347-383.
- Özer, Ö.: 2016 **Doyumun Öyküsü**, İstanbul, Literatürk Academia Yayınları.
- Özer, Ö.: 2017 “Kullanımlar ve Doyumlar Kuramı Çerçevesinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İ.İ.B.F. Öğrencilerinin Twitter Kullanımı Üzerine Bir Analiz”, **Intermedia International e-Journal**, ISSN: 2149-3669, 4/6, 40-58.
- Özkan, A., Baltacı, S.: 2020 “Freud ve Lacan’ın Psikanalitik Kuramlarında Yastan Ayırışan Melankolik Özne”, **Psikoloji Çalışmaları**, 40/2, 317-333.
- Özmen, E.: 2017 **Vazgeçemediklerinin Toplamıdır İnsan: Yas, Melankoli, Depresyon**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Öztürk, S.: 2018 “Meslek Yüksekokul Öğrencilerinin İnternet ve Sosyal Medya Kullanım Alışkanlıkları: Devrekani Meslek Yüksekokulu Örneği”, **Social Sciences Studies Journal**, 4/12, 470- 478.
- Panofsky, E.: 2007 “Satürn ve Melankoli”, Çev. Cem İleri, **Cogito**, 1/51, 192-211.
- Parkan, M.: 2004 **Brecht Estetiği ve Sinema**, İstanbul, Donkişot Yayınları.

- Parlak, C.: 2018 “Türkiye’de Siyasal Hayat ve Cezaevleri: Hayata Dönüş Operasyonları Üzerine Bir İnceleme”, **Ankara Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**. Yüksek Lisans Tezi.
- Patton, M. Q.: 2005 **Qualitative Research**, New York, John Wiley&Sons, Ltd.
- Pirselimoğlu, T.: 2002 **Hiçbir Yerde**, [Film], Türkiye.
- Polat, A.: 2022 “Nitel Araştırmalarda Yarı-Yapılandırılmış Görüşme Soruları: Soru Form ve Türleri, Nitelikler ve Sıralama”, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2/22, 161-182.
- Polat, İ.: 2020 “Kurşun Dökme Geleneği ve Ateş Kültü ile İlişkisi”, Akademik **MATBUAT Dergisi**, 4/1, 11-26.
- Pösteği, N.: 2005 **Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması**, İstanbul, Es Yayınları.
- Pösteği, N.: 2012 **1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)**, Kocaeli, Umuttepe Yayınları.
- Prigent, H.: 2009 **Melankoli: Bunalımın Başkalaşimleri**, Çev. Orçun Türkay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Püsküllüoğlu, A.: 2004 **Türkçe Sözlük**, Ankara, Arkadaş Yayınevi.
- Quan-Haase, A., Young, A.: 2010 “Uses and Gratifications of Social Media: A Comparison of Facebook and Instant

- Messaging”, **Bulletin of Science Technology & Society**, 30/5, 350-361.
- Radden, J.: 2000 **The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva**, New York, Oxford University Press.
- Rosengren, K, E.: **Communication and Introduction**, New York, 2000 Sage Publication.
- Sâmi, Ş.: 1986 **Temel Türkçe Sözlük: Sadeleştirilmiş ve Genişletilmiş Kâmûs-i Türki**, İstanbul, Tercüman Yayınları.
- Saydam, B.: 2011 “Kıskanmak: Güzelliğin Faşizminde Çirkinin İktidarı”, Ayşe Pay (Haz.), **Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz** içinde (ss. 85-100). İstanbul, Küre Yayınları.
- Schultz, D. P., **Modern Psikoloji Tarihi**, Çev. Yasemin Aslay, Schultz, S. E.: 2007 İstanbul, Kaknüs Yayınları.
- Scognamillo, G.: **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınları. 2003
- Seven, R.: 2018 “Antikçağ Mitolojisinde Melankoli”, **Iğdır Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 1/11, 31-53.
- Sevinç, Z.: 2014 “2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 40, 97-118.
- Sophokles.: 2020 **Aias**, Çev. Ari Çokona, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Sözen, M.: 2003 **Sinemada Renk**, Ankara, Detay Yayıncılık.
- Starobinski, J.: “Tanrı Katında Ruh: Akedia Günahı”, Çev. Serap B. Öztürk, **Cogito**, 1/51, 224-232.
- Starobinski, J.: **Aynada Melankoli**, Çev. Mehmet Emin Özcan, 2007b, Ankara, Dost Yayınevi.
- Suner, A.: 2004 “Masum ve Mahsun: 1990’lar Korku Sineması”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4** içinde. Deniz Bayraktar (Haz.), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Suner, A.: 2006 **Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul, Metis Yayınları.
- Şimşek, G.: 2015 “Siyasi Olayların Türk Sinemasına Yansımaları”, **Türk Sinemasının 100. Yılına Armağan** içinde, Nurşen Mazıcı (Ed.), İstanbul, Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Şişmanoğlu Şimşek, Ş.: 2018 “Türkçe ve Yunanca Kaynaklarda Karakoncolos/Kalikancaros İnancı”, **Milli Folklor Dergisi**, 1/120, 184-197.
- Tanta, I., “Uses and Gratification Theory – Why Mihovilović, M., Adolescents Use Facebook?”, **Croatian Journal For Journalism and The Media**, 20/2, 85-110.
- Sablic, Z.: 2014
- Teber, S.: 1997 **Melankoli: Normal Bir Anomali**, İstanbul, Say Yayınları.
- Tekin, H. H.: 2012 “Nitel Araştırma Yönteminin Bir Veri Toplama Tekniği Olarak Derinlemesine Görüşme”,

İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, 3/13,
101-116.

Tekinalp, Ş., Uzun, R.: 2013 **İletişim Araştırmaları ve Kuramları**, İstanbul, Beta Yayınları.

Timuçin, A.: 2007 **Düşünce Tarihi Birinci Cilt**. İstanbul, Bulut Yayınları.

Türgen, G.: 2017 Looking Into Boredom of The Country and Melancholy of The Metropolis In Terms of Their Critical Potentials Through The Cinema of Nuri Bilge Ceylan. **İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**. Yüksek Lisans Tezi.

Uslu, F., Demir, E.: 2023 “Nitel Bir Veri Toplama Tekniği: Derinlemesine Görüşme”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 40/1, 289-299.

Ustaoğlu, Y.: 2004 **Bulutları Beklerken**, [Film], Türkiye.

Üçer, N.: 2016 “Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı Bağlamında Gençlerin Sosyal Medya Kullanımına Yönelik Niteliksel Bir Araştırma”, **Global Media Journal: Turkish Edition**, 6/12, 1-27.

Ümer, E.: 2019 “Nostalji Perdesi ve Geçmiş İcat Etmek”, **SineFilozofi**, 4, 585-604.

Volkan. V. D., Zintl, E.: 2010 **Gidenin Ardından**, Çev. Işıl Vahip, Müge Kocadere. İstanbul, Oa Yayınları.

Volkan. V. D., Zintl, E.: 2018 **Kayıptan Sonra Yaşam Komplike Yas ve Tedavisi**, Ankara, Pusula Yayınevi.

- Von Aster, E.: 2005 **İlkçağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi**, Çev. Vural Okur. e-kitap
- Yates, F. A.: 2007 “Gizli Felsefe ve Melankoli: Dürer ve Agrippa”, Çev. Kemal Atakay, **Cogito**, 1/51, 170-180.
- Yavuz, D.: 2012 **Türkiye Sinemasının 22 Yılı: 1990-2011 Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış**, İstanbul, Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Yayla, H. M.: 2018 “Kullanımlar ve Doyumlar Bağlamında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrencilerinin Sosyal Medya Kullanımı: Instagram Örneği”, **Selçuk İletişim**, 11/1, 40-65.
- Yaylagül, L.: 2014 **Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar**, Ankara, Dipnot Yayınları.
- Yıldırım, A., Şimşek H.: 2018 **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, Ankara, Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, P.: 2016 “Hatırlamanın ve Unutmanın İmgeleri”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**. Yayınlanmış Doktora Tezi.
- Zizek, S.: 2000 “Melancholy and the Act”, **Critical Inquir**, 26/4, 657-681.
- Zizek, S.: 2003 **Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi**, Çev. Şamil Can, Ankara, Epos Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Lisans öğrenimini 2016 yılında Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde tamamlayan Cansu Öksüz Karademir, aynı yıl yüksek lisans eğitimine Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalında başlamıştır. 2018 yılında “Yeni Türk Sinemasında Kötülüğün Sunumu: Zeki Demirkubuz Filmlerinde Kötülüğün Temsiliyeti” başlıklı tezi ile yüksek lisans derecesini almıştır. Aynı yıl İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalında doktora programına girmiş, aynı zamanda YÖK 100/2000 doktora bursunu da kazanarak İstanbul Üniversitesinde bir yıl boyunca doktorant olarak çeşitli çalışmalarda yer almıştır. 2019 yılında Pamukkale Üniversitesi’nde Öğretim Görevlisi olarak başladığı görevine halen devam etmektedir. Sinema ve psikanaliz, sinema sosyolojisi ve iletişim çalışmaları alanlarında çeşitli makale, bildiri ve kitap bölümleri bulunmaktadır.