

T.C  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO-TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI  
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**2000 SONRASI BAĞIMSIZ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA KENT VE TAŞRA  
MELANKOLİSİ**

Doktora Tezi

JANET BARIŞ

İstanbul, 2013

T.C  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO-TV SİNEMA ANABİLİM DALI  
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**2000 SONRASI BAĞIMSIZ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA KENT VE TAŞRA  
MELANKOLİSİ**

Doktora Tezi

JANET BARIŞ

Danışman: YRD. DOÇ. DR AYŞE KONCAVAR

İstanbul, 2013

**MARMARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ**

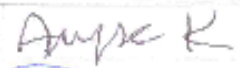
**TEZ ONAY BELGESİ**

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı İLETİŞİM BİLİMLERİ Bilim  
Dalı DOKTORA öğrencisi JANET BARIŞ'ın 2000 SONRASI BAĞIMSIZ TÜRKİYE!  
SİNEMASINDA KENT VE TAŞRA MİLLANKOLİSİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim  
Kurulunun 05.07.2013 tarih ve 2013-25/15 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği /  
~~oy çokluğu~~ ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 6 / 8 / 2013

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

|                  |                                       |                                                                                       |
|------------------|---------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Tez Danışmanı | Yrd. Doç. Dr. AYŞE KONCAVAR           |  |
| 2. Jüri Üyesi    | Doç. Dr. DEFNE ÖZONUR                 |  |
| 3. Jüri Üyesi    | Yrd. Doç. Dr. F. NEŞE KAPLAN          |  |
| 4. Jüri Üyesi    | Yrd. Doç. Dr. AYŞE BİLGE GÜRSOY ÖZKAN |  |
| 5. Jüri Üyesi    | Doç. Dr. MURAT İRİ                    |  |

## ÖZET

1990 sonrası Türkiye Sineması'nda taşraya dönüş göze çarpmış ve oluşan bu durumla birlikte bir taşra sıkıntısı ile melankoli gözlemlenmeye başlamıştır. Karakterlerin birebir olarak yaşadığı bu sıkıntı sadece taşraya sirayet etmemiş, aynı zamanda kente de hâkim olmuştur. Böylelikle özellikle 2000'lerle birlikte hem kentte, hem de taşrada geçen filmlerde melankolisine gömülen karakterler gözlemlenmiştir. Yaşanan melankolinin kaynağı karakterlerin kendilerinden beklenen sosyo-ekonomik ve toplumsal normlara ayak uyduramayışı ile birlikte kendi iç dünyasındaki çatışmaların çelişmesidir.

2000 sonrası Türkiye Sineması'nda gözlemlediğimiz bu karakterlerin her biri içsel melankolilerini yaşarken aynı zamanda dışsal etkenler, uyaranlar ve koşullarla birlikte yaşadıkları melankoliyi daha derinden hissetmektedir. Bu duruma bağlı olarak hem kent hem de taşranın kendine özgü dinamikleri karakterlerin melankolilerini besleyen temel bir unsur haline gelmiştir.

## ABSTRACT

In post-1990s Turkish cinema, melancholy and distress caused by return to province have been witnessed. This distress portrayed by main characters not only was not only reflected on the provincial life but also dominated the urban life. Therefore, since the 2000s films related to urban and provincial lifestyles have both included characters stuck in melancholy. The source of this melancholy is the inner conflicts of characters who could not cope with the socio-economic norms and expectations.

Each of these characters that we have observed in post-2000s Turkish cinema live in an inner melancholy, also deepened by external conditions and stimulants. Hence, the dynamics of both urban and provincial lives become a principal cause aggravating characters' melancholies.

## ÖNSÖZ

2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda Kent ve Taşra melankolisi uzun düşüncelerin ardından konusu belirlenmiş ve araştırılmış bir tezdır. Hem yüksek lisans hem de doktora sürecinde mensubu olduğum Marmara Üniversitesi İletişim Bilimleri bölümünün disiplinlerarası bir bölüm olması ve farklı disiplinlerden konulara açık olması bu çalışmanın oluşturulmasındaki en önemli etkindir. İletişim Bilimleri'ni böylesine açık ve güncel bir bölüm haline getiren danışman hocam Prof. Dr Nurçay Türkoğlu'na en başta teşekkür etmek isterim. Kendisi tezin konusunu düşündüğüm andan itibaren yardımcı olmuş ve her türlü desteğini esirgemeyerek yanıtını aradığım sorulara içtenlikle cevap vermiştir. Yine tez izleme süreci boyunca özellikle tez başlıkları konusunda beni yönlendiren, sıkıştığım zamanlarda ufacık önerileriyle büyük kapılar açan, ilham veren Prof. Dr. Zeynep Tül Akbal Sualp'e teşekkür ederim. Sinemayla ilgili bilgisini esirgemeyen ve her daim önerileriyle destek olan Prof. Dr. Serpil Kirel'e teşekkür ederim. Tezin sonlarına doğru desteğini esirgemeyen ve son anda danışmanlığını aldığı bir tezle ilgili elinden geleni yapan hocam Yrd. Doç. Dr. Ayşe Koncavar'a da teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca her türlü soruma sıklıkla cevap veren Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki asistan arkadaşlarıma, sıkıldığım, bunaldığım zamanlarda beni dinleyen dostlarıma, tezimi yazdığım, içinde yaşayan dostlarımla birlikte kendimi daha güvende hissettiğim, yaşadığım semt Kadıköy'e ve eğitim hayatım boyunca desteğini hep omzumda hissettiğim annem ile hayatımın melankolik kahramanı babama teşekkür ederim. Tez yazdığım süre boyunca tam olarak ne yaptığımı hiç anlatamadığım halde 'ders çalışıyorum dede' deyince mutlu olan, hayatta olsa 'tezimi bitirdim' dediğimde beni çocukluğumdakine benzer bir biçimde huzurla kucaklayacak olan, eksikliğini hep hissettiğim dedeme de çok şey borçluyum. Hayatımın melankolik kahramanları hem babam, hem de dedemdir. Üç buçuk yıllık bu çalışma, böyle bir emek, etrafımda bu kadar güzel insanlar olmasa çok daha zorlu geçerdi. Çalışmanın akademik anlamda yararlı olmasını, konuyla ilgilenenlerin başvurabileceği, yeterli bir kaynak olarak görülmesini dilerim.

İstanbul, 2013

# İÇİNDEKİLER

|             |   |
|-------------|---|
| GİRİŞ ..... | 1 |
|-------------|---|

## **1.MODERN DÖNEME KADAR MELANKOLİ OLGUSU**

|                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------|----|
| 1.1 Melankoli: Kısa Bir Giriş.....                             | 5  |
| 1.2 Antik Yunan’da Melankoli Algısı.....                       | 6  |
| 1.1.2 Kara Safra, Melankoli ve Şarap.....                      | 10 |
| 1.3 Melankolinin Ortaçağ’dan Aydınlanma’ya Değişen Süreci..... | 15 |
| 1.4 Normaldışı Bir Hâl Olarak Melankoli.....                   | 17 |
| 1.4.1 Melankoli; Sürmekte Olan Damga.....                      | 21 |
| 1.5 Melankolik Mizaç ve Halleri.....                           | 23 |
| 1.5.1 Melankolinin Yaratıcılığa Etkisi.....                    | 26 |
| 1.5.2 Yaralı Bilinçten Sızan Sanat.....                        | 28 |

## **2. MODERN DÖNEMDE MELANKOLİ VE TEZAHÜRLERİ**

|                                               |    |
|-----------------------------------------------|----|
| 2.1 Modernizmin Tezahürleri.....              | 33 |
| 2.1.1 Metropol Yaşamında Melankoli.....       | 38 |
| 2.1.2 Bıkkınlık ve Metropol Hayatı.....       | 42 |
| 2.1.3 Georg Simmel: Taşra ve Kent.....        | 49 |
| 2.1.4 İçimizdeki ve Dışımızdaki Metropol..... | 53 |
| 2.1.4.1 Metropol’ün ‘Kayıp’ları .....         | 57 |
| 2.1.4.2 Dandy.....                            | 59 |
| 2.1.4.3 Flaneur.....                          | 61 |
| 2.1.4.4 Aylak.....                            | 64 |
| 2.2 Şiir, Baudelaire ve Melankoli.....        | 66 |
| 2.2.1 Baudelaire ve Kent.....                 | 75 |
| 2.2.2 Walter Benjamin ve Melankolisi.....     | 77 |
| 2.2.2.1 Melankoli ve Direniş.....             | 80 |
| 2.3 Postmodernizmin Tezahürleri.....          | 82 |

|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| 2.3.1 Postmodernizm, Bireyselleşme ve Melankoli.....    | 86 |
| 2.3.2 Dostoyevski, Nietzsche ve Hiçlik Yansımaları..... | 91 |

### **3. TÜRKİYE VE MELANKOLİ**

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| 3.1 Türkiye’de Melankolinin Literatüre Girişi.....    | 98  |
| 3.2 Kayıp İmparatorluğun İzinde.....                  | 102 |
| 3.2.1 Türkiye’de Değişen Dönem Değişen Melankoli..... | 107 |
| 3.3 Bitmeyen Melankoli: Hüznü Sevmenin Anatomisi..... | 111 |
| 3.3.1 Orhan Pamuk’un İstanbul Melankolisi.....        | 116 |

### **4. 1990 SONRASI YENİ BİR TÜRKİYE SİNEMASI**

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| 4.1 Neo-Liberal Politikalar ve Türkiye’ye Etkisi.....      | 122 |
| 4.2 Değişen Taşra ve Kent: Neresi Sıla Neresi Gurbet.....  | 126 |
| 4.2.1 Türk Sineması’nda Taşraya Genel Bakış.....           | 131 |
| 4.2.2 Ömer Kavur Taşrası.....                              | 135 |
| 4.3 1990 Sonrası Türkiye Sineması.....                     | 143 |
| 4.3.1 Nuri Bilge Ceylan ve Koza’dan Çıkan Taşra .....      | 147 |
| 4.3.2 Zeki Demirkubuz’un Kenti, Taşrası ve “Hiç”liği ..... | 155 |

### **5. 2000 SONRASI BAĞIMSIZ TÜRKİYE SİNEMASINDA KENT VE TAŞRA MELANKOLİSİ**

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| 5.1 Melankoli Mekânına Dönüşen Taşra Manzarası..... | 161 |
| 5.1.1 Beş Vakit (2006) .....                        | 161 |
| 5.1.2 Kader (2006) .....                            | 167 |
| 5.1.3 Yusuf Üçlemesi .....                          | 169 |
| 5.1.3.1 Yumurta (2007).....                         | 169 |
| 5.1.3.2 Süt (2008) .....                            | 172 |
| 5.1.3.3 Bal (2010).....                             | 176 |
| 5.1.4 Sonbahar (2008).....                          | 179 |

|                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------|------------|
| 5.1.5 Tatil Kitabı (2008) .....                                | 185        |
| 5.1.6 Vavien (2009).....                                       | 188        |
| 5.1.7 Kosmos (2010).....                                       | 192        |
| 5.1.8 Bir Zamanlar Anadolu’da (2011).....                      | 195        |
| 5.1.9 Araf (2012).....                                         | 200        |
| <br>                                                           |            |
| 5.2. Kent Melankolisi.....                                     | 203        |
| 5.2.1 İtiraf (2001) .....                                      | 203        |
| 5.2.2 Yazgı (2001) .....                                       | 207        |
| 5.2.3 Uzak (2002) .....                                        | 209        |
| 5.2.4 İklimler (2006) .....                                    | 213        |
| 5.2.5 Rıza (2007) .....                                        | 217        |
| 5.2.6 Hayat Var (2008) .....                                   | 218        |
| 5.2.7 Pandora’nın Kutusu (2008) .....                          | 222        |
| 5.2.8 Üç Maymun (2008) .....                                   | 226        |
| 5.2.9 Pus (2009) .....                                         | 230        |
| 5.2.10 Saç (2010) .....                                        | 232        |
| <br>                                                           |            |
| 5.3 Taşranın Melankolisi, Kentin Yalnızlığı.....               | 237        |
| 5.3.1 Kent ve Taşra İkilemi.....                               | 239        |
| 5.3.2 Sıkıntı Mekânları Olarak Kent ve Taşra’da Melankoli..... | 242        |
| 5.3.3 Kent Karmaşası ve Romantizm.....                         | 250        |
| 5.3.4 Hiçlik, Vicdan ve Melankoli .....                        | 255        |
| <br>                                                           |            |
| <b>SONUÇ.....</b>                                              | <b>260</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>                                           | <b>266</b> |
| <br>                                                           |            |
| <b>EK.....</b>                                                 | <b>278</b> |

## GİRİŞ

Melankoli kavramı Antik Yunan'dan beri incelenmiş ve yaşanan dönemin tarihsel özelliklerine bağlı olarak algılanmıştır. Tarihin çeşitli safhalarında farklı şekilde değerlendirilen melankoli, Antik Yunan'da yüceltilmiş, Ortaçağ'da dindışı olarak görülmüş, modern dönemde ise kapatılmış ve toplum dışına itilmiştir.

Melankoli duygusu tarih boyunca farklı şekillerde algılanmış, modernizmle birlikte bireyin bizzat yaşadığı bir sürece dönüşmüştür. Melankoli özellikle modern toplumun, kapitalizmin kendisinden beklediğini yapmayan bireyin yaşadığı bir süreç haline gelmiştir.

Modernitenin ilk dönemlerinde dikkati çeken durum, kalabalıklar ve kalabalıklar arasında yalnızlaşmış insan tipleridir. Melankoli kavramı tıbben açıklanabilir olduğu gibi, aylaklık, hayal gücü, üzüntü, korku, utanç, nefret, intikam arzusu, yoksulluk ve sıkıntı gibi çeşitli insani haller olarak da tarif edilmiştir. Klinik olarak tanımlanan melankoli ile gündelik hayat sıkıntılarını ifade eden bir durum olarak tanımlanan melankoliyi birbirinden ayıran kesin bir çizgi yoktur. Kavramın tarihselliğinin yanı sıra bu dönemlerde üstlenmiş olduğu anlamlar günümüz açısından kendini daha belirgin bir biçimde hissettirmektedir. Günümüzde yoğun bir şekilde yaşanan metropol kültürü melankoli kavramını daha da derinleştirmektedir. Sanatta dolayısıyla resimde, edebiyatta farklı şekillerde dışavurulan ya da incelenen melankoli sinemada da aşk, geçmişe özlem, kendini eleştirme ya da içinde bulunulan durumun yetersizliği, tatminsizliği gibi çeşitli kavramlarla birlikte düşünülebilir.

Baudelaire'in 19. yüzyılın tanığı olarak sorunsallaştırdığı kalabalıklar fikri modernliğin de ilk tanımlamalarını oluşturmaktadır. O dönemler için gerçekleşen bu yeni gelişme, melankoli durumuyla da sıkı bir ilişki içindedir. Postmodernizm ile birlikte ise özne parçalı bir biçimde değerlendirilmiştir. Postmodern süreçle birlikte küreselleşen dünya ve neo-liberal politikalar bireyselleşmeyi körüklemiş ve sürekli dış uyaranlarla karşılaşan bireyin melankolisini tetiklemiştir.

Dünyada gelişen neo-liberal politikalar ve küreselleşme Türkiye’yi de etkilemiş ve kapitalist politikalarla birlikte ‘birey’in hareket alanı kısıtlanmıştır. Türkiye’de melankoli duygusu olarak algılanan durum bireyin kendine sistem içerisinde yer bulamadığı, bu yüzden de yalnızlaşıp kendine çekildiği bir noktayla özdeşdir. Gerek ekonomik, gerekse de toplumsal durum bireyin yaşadığı melankoliyi derinleştirmiştir.

Türkiye’de melankoli, üzerine fazlasıyla çalışılmış, incelenmiş bir konu değildir. Genellikle batılı bir kavram olarak görülen melankoli, Türkiye’ye biraz da Cumhuriyet sonrasında edebiyatla girmiştir. Batılılaşma üzerinden melankoliyi anlamaya çalışmak da melankoliktir çünkü melankoli çoğu zaman batılı bir kavram olarak değerlendirilmiş ve öyle açıklanmıştır. Oysa insana özgür bir ruh hali olarak belirlenen melankoli duygusunu batılı ya da doğulu olarak ayırt etmek mümkün değildir.

Bağımsız Türkiye Sineması’nda son on yıl boyunca yaratılan karakterlerin çoğu, Antik Yunan’dan beri süregelen, modernizmle birlikte ise daha da belirginleşen ve sosyolojik argümanlarla açıklanmaya çalışan melankoliyi birebir yaşayan karakterlerdir. Her ne kadar bu dönemde bağımsız Türkiye sinemasında taşraya dönüş göze çarpsa da, kent de ön plandadır. Karakterlerin yaşadığı melankoliyi sosyo-ekonomik faktörler etkilediği kadar, yaşadıkları mekânın ürettiği dinamikler de etkilemektedir. Türkiye Sineması’nda mekânsal bir ayırmadan yola çıkılarak, karakterlerin melankolik hallerinin incelenmesi tezin ana çıkış noktasıdır.

Bu çalışmada melankoli kavramının tanımlanması, tarihsel analizi, sanattaki yansımaları ile son dönem bağımsız Türkiye Sineması’ndaki karakterlere yansıma biçimleri ele alınacak ve mekânsal bir zeminden yola çıkılarak, sosyolojik temellerle bu karakterlerin neden bu kadar çok melankoliye gömüldüğü araştırılmaya çalışılacaktır.

Şehirde hız, taşrada ise tam tersine yavaşlık melankoliye sebep olmuş gibi görünmektedir. Bireysel bir melankoli zaten mevcut iken bunu destekleyen, tetikleyen, temellendiren en önemli unsurlardan biri de mekânın kendisi olmuştur. Mekânın

kendisini biçimlendiren birçok şey melankoliyi derinleştirir. Kalabalık topluluklar, para ekonomisi, hatta gündelik hayatın işleyiş biçimine göre şekillendirilmiş endüstriyel tasarımlar da buna eklenir.

Çalışmamızda 2000-2012 yılının temel alınmasının nedeni bu dönemin son dönem Türkiye Sineması'nın genel bir tasvirini çizebilecek bağımsız film örneklerine sahip olmasıdır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu ve Tayfun Pirselimoglu gibi yönetmenlerin filmleri temel izlek olarak alınmıştır; bunun sebebi son on yılın bağımsız Türkiye sinemasına şekil veren yönetmenler olarak görülmeleridir. Derviş Zaim'in bu örnekler içerisinde yer almamış olmasının nedeni, sinemasının farklı olmasının yanında kendisinin de yazdığı bir makalede Türkiye sinemasının son dönem filmlerinden kendisini ayırmış olmasıdır.

Tezin ilk bölümünde melankoli algısının tarih boyunca nasıl şekillendiği değerlendirilecek, ardından modernizm ile postmodernizm bağlamında ve özellikle metropol hayatı içerisinde nasıl bir yer bulduğu incelenecektir. Sonrasında ise daha çok batılı bir kavram olarak değerlendirilen melankolinin Türkiye için ne ifade ettiği araştırılacaktır. Oluşturulan kuramsal çerçeve dâhilinde 2000 sonrası bağımsız Türkiye Sineması'nda melankolik karakterlerin ne şekilde yer aldığı incelenecek ve mekândan hareketle kent-taşra ayrımının karakterlerin melankolisine nasıl bir biçimde etki ettiği gösterilecektir.

Çalışmanın amacı farklı biçimlerde melankoli mekânına dönüşmüş olan kent ve taşrada mekânsal bir ayırımdan yola çıkarak 2000'li yılların Türkiye Sineması'nda melankolinin biçimlenişini açıklamaya çalışmaktır. Türkiye Sineması'nda melankolinin nasıl yansıdığı gözlemlenecek ve mekân temel alınarak kent ile taşrada nasıl farklı şekillerde yer aldığı incelenecektir. Gerek kent, gerek taşra, gerekse de kentin içinde biçimlenmeye başlayan ve taşrada yaşanan melankolik haller değerlendirilecek ve mekânlar üzerinden bir çözümleme yapılacaktır. Bu anlamda ticari filmlerin aksine, günümüzde 'sanat sineması' diye kategorize edilen bağımsız filmler üzerinden bir

değerlendirme yapılacaktır. Melankoli olgusu kent-taşra bağlamında incelenmekle birlikte karaktere ait göstergeler de kendine yer bulacaktır.

Melankoli konusu üzerinde çalışmak beraberinde bazı sorunlar da getirebilir. Kayıp duygusu ya da geçmişe duyulan özlem gibi nostaljik bir anlama vurgu yapabilir. Burada melankoli kavramı nostaljik ya da kayıp bir nesnenin incelenmesinden öte tarihsel olarak süregeldiği şekliyle ve sosyolojik açıdan anlam kazandığı duygu durum halleri üzerinden ele alınacaktır. Melankoli konusu zaman zaman tıbbi açıdan nasıl değerlendirildiğine değinilecek olsa da asıl ilgi alanı kültürel bir izlek, kavram ve duygu olarak melankolinin temellendirilmesidir.

## 1.MODERN DÖNEME KADAR MELANKOLİ OLGUSU

### 1.1 Melankoli: Kısa Bir Giriş

Melankolinin genel tanımı sebepsiz hüznün şeklinde algılanır. Ortada belirli bir sebep yokken sürekli üzgün olmak Antikçağ'dan modernizme kadar süregelen zamanda ortak belirti olarak görülür. Onun dışında korku, tembellik, durgunluk ve kaygı gibi duygular da buna eşlik eder. Psikolojide 'depresyon' diye adlandırılan hastalığa yakındır.<sup>1</sup>

Melankolinin çeşitli şekillerde açılanması zaman zaman bir hastalık zaman zaman bir duygu hali gibi görülmesine neden olmuştur. Depresyon hastalığıyla birlikte de incelenen melankolinin bir hastalık olup olmadığı da tartışılmıştır.

Kara safradaki dengesizlikten oluşan bir hastalık gibi görülen melankoli, epilepsi, inme ve belli başlı tıbbi rahatsızlıkları da içeren bir biçimde geniş bir yelpazede de düşünülmüştür.<sup>2</sup>

Melankoli çok genel bir anlamda insanın dış dünya karşısındaki yetmezliğini, eksikliğini sergilemiş, insanın varoluşunun insanlaşma süreciyle birlikte ortaya çıkan bu garip normal anormallik ya da erdemli rahatsızlık durumunun sorgulanmasını içermiştir. Melankoli olgusunun tartışılmaya başlanması bir anlamda –artık- insanın kendisinin (de) düşünölmeye, başlanması tarihini de kapsar. Ayrıca melankoliye olan yaklaşım biçimi, insanın böyle bir yaşam tarzına yaklaşımı o toplumun kültürel evrim düzeyini de gösterebilir.<sup>3</sup>

Genellikle toplum iyi hissetmeyi amaçlayacak bir şekilde inşa edilir melankoli ise tatsız bir durum olarak görülür, böylelikle ışık olduğu kadar karanlık olduğunu da

---

<sup>1</sup> Marcin Moskalewicz. "Melancholy of Progress: The Image of Modernity and the Time Related Structure of the Mind in Arendt's Late Work" Topos, 2008, Vol 19, Issue 2, s, 181-193 (182)

<sup>2</sup> The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva. Edi. Jennfer Radden. Oxford University Press, 2000, s, 8.

<sup>3</sup> Serol Teber. Melankoli: Normal Bir Anomali, 3.bs İstanbul: Say Yayınları, 2004, s, 97.

gösterir, çelişkiler ve karışıklıklarla dolu bir duygudur. Bu, bitmeyen bir gerilim ile sonsuz ve sürekli ertelenen bir özlem duygusunu barındırır, açık bir yara gibidir.<sup>4</sup>

## 1.2 Antik Yunan’da Melankoli Algısı

Antik Yunan felsefe ve sanatın beşiği olarak bilinir. Günümüze yön veren birçok düşünce, akım Antik Yunan’dan beslenerek gelişmiştir. Melankoli konusu Antikçağ’da da tartışılan, üzerine düşünülen ve anlamlandırılmaya çalışılan bir konu olmuştur. Birçok filozof melankolik halleri incelemeye çalışmış ve bu konuda çeşitli teoriler üretmiştir.

Melankoli sözcüğüne ilk kez Hipokrat’ın damadının derlediği İnsanın Doğası kitabında rastlanmıştır. Hipokrat yaşamının özellikle son yirmi yılında melankoli tanımlamasını parçalı bir şekilde de olsa kullanmıştır. Örneğin bir yapıtında kara safranın, melankoli baş ağrısı, baş dönmesi, ateş, epilepsi nöbetleri, konuşma azalması ya da hiç konuşmama, ishal yapabildiği şeklindeki tespiti yer alır. Hipokrat ayrıca melankolinin çoğu kez epilepsi, epilepsinin de çoğu kez melankoli ile birlikte görüldüğüne değinmiştir.<sup>5</sup> Hipokrat’ın tanımlamalarına benzer bir biçimde Jean Fretet de Delilik adlı yapıtında Epilepsinin ruhsal hastalıklarla olan bağına değinmiştir.<sup>6</sup>

Hipokrat yazınında melankoli, kara safra tanımı içeride, göğsün içine gömülü, içkin bedensel bir sağlık bozukluğu olarak tanımlanır. Kısaca bahsetmek gerekirse, safrakesesinin salgıladığı safranın suyunun kuruması, acılaşması sonucu ortaya çıkan bir sağlık sorunudur. Kos Adası Okulu’nun görüşüne göre üşümüş, soğumuş, suyu kurumuş safrakesesinin salgıladığı kara safra, bedenin diğer özsularını bozabilmektedir. Bu koşullarda beden zehirlenmekte, baş, ve mide ağrıların yanında bilinç bulanıklıkları ortaya çıkabilmektedir.<sup>7</sup> Yani melankoli aslında safrakesesiyle bağlantılandırılır ve bedenin bu bölgesinin kurumasıyla ilişkilendirilir. Günümüzde bile

---

<sup>4</sup> Jacky Browning. “Melancholy Landscapes of Modernity” Landscape Journal Volume 30, Number 2, 2011,s 214-225 (s,214)

<sup>5</sup> Teber. A.g.y. s, 99.

<sup>6</sup> Jean Fretet, Delilik. Çev. H. Vehbi Eralp, İstanbul: Üniversite Kitabevi, 1946, s, 98.

<sup>7</sup> Teber, A.g.y. s, 100.

birçok fiziksel hastalığın temelinde psikolojik rahatsızlıkların yattığını düşünürsek, Antik Grek tıbbında melankolinin kara safraya bağlanması pek de şaşırtıcı gözükmemektedir.

Melankoliklerin belli başlı ortak özellikleri vardır. Uykusuzluk, korku nöbetleri, çevresinden uzaklaşma, dalgınlık, öfke krizleri ve hüznün bunlardan birkaçıdır. Çok fazla konuşmazlar, göğüs bölgeleri ağırlı olur ve kusmalar yaşanır. Hipokrat, melankolik insanın durumunu üzüntülü, acı içinde kıvranan, ışıktan kaçan, karanlığı seven, konuşmaktan ve herhangi bir soruya muhatap olmaktan kaçınan insan olarak tanımlar. Fiziksel olarak ise karın ve diyafram dışarıya doğru çıkıktır. Bu insanlar korkulu birşey görmek üzüntülü bir haber duymak istemezler. Hastalık genelde ilkbaharda ortaya çıkar. Hastalar halsiz görünür ve az yemek yerler. Bu hastalara karaboyunuza içirilir, şarap içmeleri iyi değildir. Hastalığın uzaması ya da tekrarlaması öldürücü olabilir.<sup>8</sup> Öte yandan mevsimsel değişiklikler de etkili olabilir, örneğin sonbaharın soğuk ve kuru geçmesinin melankolik mizaçlarda bu hastalığın ortaya çıkmasına neden olabileceğini öngörülmüştür. Sonuç itibariyle melankolik mizaçlı insanlar duygu değişimleri yaşarlar ve kimi zaman hüznü ya da korkulu, kimi zaman da heyecanlı ve coşkuludurlar. Davranışlarındaki değişiklik sadece mevsimsel değildir, aynı gün içerisinde bile duygu değişimleri yaşanabilir.

Homeros dönemi Grekçe'sinde melankolik kişiliği tanımlamak için bedenın orta bölgesi, kararına ve öfkelenme gibi sözcükler kullanılır. Bedenin orta bölgesi olarak görülen yer göğüs ve üstkarın bölgesini kapsar, soluğun kaynaklandığı yedinci bölge olarak düşünülür. Kararına ise öfkelenme sonucu ortaya çıkan duygusal yoğunlaşma sonucu ruhun, bedenın orta bölgesinin kararmasını içerir. Korkular, heyecanlar, hüznün, kaygı bedenın orta yerinde birikmekte ve bu bölgeyi karartmaktadır.

<sup>9</sup> Bu doğrultuda bazı hekimler de melankoliyi bu kararına hissi üzerinden açıklamaya çalışmışlardır. Antikçağ'ın ünlü hekimi Kapadokyalı Areatus'a göre *“bazı melankoliklerde öfkeli ve saldırgan davranışlarda bulunma isteği, üzüntü ve korku*

---

<sup>8</sup> Teber, A.g.y. s. 101.

<sup>9</sup> Serol Teber. Melankoli: Normal Bir Anomali. 3.bs. İstanbul: Say Yay. 2004, s. 89-90

*duygularını bastırır. Melankoli bir anlamda öfke nedeni ile ruhun ve iç organların kararması coşkunun, acının birbirlerine karışmasıdır.”*<sup>10</sup>

Serol Teber melankolik insan mizacının anlatılma ve anlaşılma sürecinin Homeros destanlarına kadar uzandığını düşünür. Teber ayrıca, Homeros'taki kahramanların, tanrıların konuşmaları, düşleri, düzenleri, sahtekârlıkları, öfkeleri, heyecanları, hezeyenları, hastalıkları ve hatta tedavi önerilerinin ruhbilimcilerin de kaynağı olduğunu ileri sürer. Homeros'ta birebir melankoli kelimesi geçmese de kahramanların davranışları melankolik mizaçla örtüşür. Homeros'daki Bellerophontes karakteri yazılı din dışı tarihin tespit ettiği ilk melankolik kişiliktir. Bellerophontes tanrılar düzenine başkaldırdığı için yalnız ve melankolik bir yaşama mahkûm edilmiştir. Bu örnek insanın tanrıların boyunduruğundan kurtulma ve özgürleşme çabasının ürkütücü bir örneği olarak görülür. Böylelikle daha Homeros destanlarından bu yana tanrısal düzene başkaldırmaya çalışan insanların yazgısını sergiler. Bellerophontes insanı tanrılara tusak eden yazgıdan kurtarmaya çalışmış ve üstelik de sıradan insanlar tarafından da terkedilmiştir.<sup>11</sup> Onun bu durumu yaşadığı melankolinin en önemli sebeplerinden biridir. İsyan eden insanın yalnızlaşması günümüzdeki iktidar ve insan ilişkileri için de geçerlidir. İktidarın boyunduruğu altına girmek istemeyen insan başkaldırır ama çoğu zaman tıpkı Bellerophontes gibi yalnızlığa ve derin bir melankoliye mahkûm olur, üstelik sıradan insanlar tarafından da reddedilir.

Melankoli tıbbi bir terim olarak açılmanabileceği gibi sosyal hayattaki kasvet, sıkıntı gibi kavramlarla da açılabilir. Melankoli üzerine tıbbi olarak ilk kapsamlı araştırmaları Hipokrat yapmıştır. Bu ruhsal duruma melankoli adı yine Hipokrat tarafından –olasılıkla- Aristoteles ve Sophokles'in yapıtlarından esinlenilerek verilmiştir. Theophrast ile Aristoteles'in yazdıkları “Problemata Physica'da” yeralan Melankoli bölümü felsefe ve sanat tarihinde bir dönüm noktası olmuştur.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Teber, A.g.y. s, 87.

<sup>11</sup> Teber, A.g.y. s, 79-82

<sup>12</sup> Teber. A.g.y. s, 10.

Antik Yunan'daki tragedyalar içerisinde melankolik karakterlerin önemli bir yeri vardır. Melankoli ve trajedi ortak tarihsel ve toplumsal kaynaklardan beslenmişlerdir. Hatta Hipokrat ve Sophokles yapıtlarını benzer tarihlerde yazmaya başlamışlardır. Melankoli ile trajedinin bu anlamlı ortaya çıkışları melankolik insanların serüvenlerini anlamada kimi zaman anahtar olabilmektedir. Sophokles'in Antigone tragedyasında melankolik kişiliklerin mizaçlarında önemli rol oynayan, yaşam, ölüm, hiçlik gibi konular derinliğine tartışılır. Serol Teber'e göre bu trajedi yazıldığı tarihten beri insanların özellikle de melankoliklerin ortak pathosunu oluşturmuştur. Her melankolik insanın içinde yaşamın gizlerini, acısını, tutkularını, öfkelerini taşıyan bir ana tanrıça, bir Antigone vardır.<sup>13</sup>

Teber'e göre Antikçağ'ın en önemli iki melankolik kişiliği gülen filozof Demokritos ile ağlayan filozof Herakleitos'dur. Yüzünde sürekli garip bir gülümseme taşıyan Demokritos'u, yakınları Hipokrat'a göstermeye karar vermişlerdir. Hippokrat ile Demokritos'un buluşması düşünce tarihi için de önemli bir olay olmuştur. İki yakın dost olmuşlar, yıllarca mektuplaşmışlardır. Hippokrat, Demokritos'un hasta değil, aksine büyük bir bilge olduğunu, gülümsemesinin bir tür savunma yöntemi işlevi gördüğünü, gülerek içindeki öfkeyi azaltmaya çalıştığını söylemiştir. Herakleitos ise ağlayan filozof olarak ün salmıştır. İnsanın yaşamak için doğduğunu ama doğduğu andan itibaren ölüm ya da dinginlik özlemi içinde olduğunu düşünmüştür. Herakleitos'un bu tespiti 2500 yıl sonra Freud'da ölüm içgüdüsünün savunulmasına katkıda bulunmuştur. Herakleitos dünyayı bir savaş alanı olarak betimlemiş, bu alanda kendisini sürekli olarak üzgün, hüznü, korku içinde görmüştür. Antikçağ'ın melankolik filozofu Herakleitos, yaşamı boyunca kalabalıklardan nefret etmiş, insanlardan kaçmıştır.<sup>14</sup> Melankolik mizaç ruhi gel-gitlerin yaşanmasına açık bir yapı barındırır.

---

<sup>13</sup> Teber. A.g.y. s, 13.

<sup>14</sup> Teber, A.g.y. s, 105-107

### 1.1.2 Kara Safra, Melankoli ve Şarap

Hipokrat bugün tıp dünyasının babası, temeli olarak bilinir. Antikçağ'ın en ünlü hekimlerinden biri olan Hipokrat, melankoli ile ilgili çeşitli çalışmalar yürütmüştür. Hipokrat ve okulu insanın ruhsal dünyasını tanrılar dünyasından ayırmaya, insanın ruhsal hastalıklarını genel bedensel rahatsızlıklar içerisinde düşünmeye çalışmıştır. Antikçağ'da yazılan ve günümüze ulaşan Sophokles, Euripides gibi yazarların trajedilerinin çoğunun melankolik karakterlere sahip olması da şaşırtıcı değildir.

Hipokrat ruhsal rahatsızlıkları bedensel bir düzlemde anlamaya çalışırken beynin öneminden bahseder.

Hipokrat'a göre,

*“İnsanların mutlu, neşeli, şakacı ya da hüznü, acılı, keyifsiz, ağlar konuma gelmelerinde... düşünmelerinde, anlamalarında, görmelerinde, işitmelerinde, güzel ya da çirkin, iyi ya da kötü olmalarında beyinlerinden başka kaynakları yoktur. Gene beyin ile coşkulu, hezeyanlı, korkulu, kaygılı, uykusuz, unutkan yanılırlı oluruz. Normal değil de, sıcak ya da soğuk kuru ya da kara safralı olduğunda beyin normal çalışmaz, bu durumda insanlar çılgın, hezeyanlı olabilirler.”<sup>15</sup>*

Öte yandan Antik Grek tıbbında, tüm bu farklı tanımlama girişimleri içerisinde bedeninin orta bölgesinin beyinden daha fazla önemsenmiş olmasının temel nedeni, tam olarak anlaşılamamıştır.

Antik Yunan felsefesi içerisinde melankoli araştırıldığında, “kara safra” olgusuna sık sık rastlanır. Kara Safra melankoliye ilişkin olarak ele alınır ve konuyu açıklamak açısından önemlidir. Melania-kole sözcükleri kara-safra anlamına gelmektedir. Tıp kaynaklı melankoli düşüncesi de “Quattuor Humores” adı verilen dört

---

<sup>15</sup> Teber, Ag.y. s, 100.

özsü öğretisi üzerine temellendirilir. İnsan bedeninde temel olarak dört özsü bulunmakta ve bunlar birbirinden farklı olarak insanın yaradılışını ve karakterini belirlemektedir. Bu dört özsü, kan, salgı, sarı safra ve kara safradır. Melankoliyi oluşturan özsü kara safra olarak nitelendirilmektedir.

Melankoli ve çılgınlık sözcükleri o dönemde halkın gündelik hayatında da kullandığı sözcüklerdir. Ünlü komedi yazarı Aristofanes sofistleri ve Sokrates'i eleştirdiği Bulutlar adlı yapıtında “demek senin deliliğin bu karasevdalılara (melankoliklere) inanacak hale geldi” diye yazmıştır. Grek yazınının birçok yerinde bir ‘kara hastalıktan’ söz edilmektedir. Sophokles de Trakhis Kadınları trajedisinde melankoliyi isim olarak değil ‘kara safra gibi’ diye kullanmıştır, ona göre melankoli bir olgu değil durumdur. Bu hastalığa sahip olanların kara maya gibi kustukları, kusmuğun bazı zamanlarda kanlı, şarap posası ya da mürekkep balığı salgısı gibi kara, ekşi ve keskin olduğu söylenmektedir.<sup>16</sup>

Kara safra, iklim, yaş gibi çeşitli nedenlerle niteliğini değiştirebilir. Fakat melankolik mizaç ile melankolik hastalık birbirinden ayrılır. Günümüzde de görüldüğü üzere melankolik mizaca, melankolik hastalığa oranla daha çok rastlanılır. Bu tip insanlar hasta olarak tanımlanmazlar. Serol Teber’e göre bunlar ögün bir ahlak ve özünde haklı çıkmış tutkulu bir güçle heyecanlanabilme yeteneğinde insanlardır.<sup>17</sup> Bu durumda kara safra hastalık yapmaz ama insanın mizacını belirler kimi zaman da yeteneklerini uyarır ve normal koşullarda insanın farkedemediği yeteneklerini ortaya çıkarır. Melankolik mizaç ile melankolik hastalığı keskin bir şekilde birbirinden ayırmak zordur.

Antikçağ’da Şarap melankoli mizacın ortaya çıkmasındaki en önemli etkenlerden biridir. Bu yüzden de şarabın etkisini, kara safranın etkisiyle karşılaştırmak oalsıdır. Şarabın psişik etkisi insanı hem neşelendirir, hem de hüzünlendirir, konuşkan, coşkulu donuk ya da ilgisiz yapabilir. Kara safra ile karşılaştırıldığında şarabın etkisi

---

<sup>16</sup> Teber, A.g.y s, 99.

<sup>17</sup> Teber, A.g.y s, 119

geçicidir. Oysa doğal karasafralı mizaç insanı ömür boyu olağanüstü kılar. Burada normal bir anormallik söz konusu olabilir.<sup>18</sup>

Bazı yazarlar melankoli ile alkol almış insanlar arasında karşılaştırma yapmışlardır. Böylelikle şarabın insanın ruh halini değişkenleştirdiği, öfkeli ya da iyimser yapabildiği gözlemlenmiştir. Öte yandan, çok fazla şarap insanı güçsüzleştirmekte, ahmaklaştırmaktadır. Bir diğer etkisi de insanın sevgi eğilimi duymasına da neden olmasıdır. Bunun vücut sıcaklığıyla da yakından ilgisi vardır. Pek çok melankolik sarhoş olduktan sonra intihar eder, bazıları da içki içtikten hemen sonra depresyon geçirirler. Şarabın sıcaklığı doğal sıcaklığı söndürür. Bazen de dünyaya umutla bakılmasını sağlar, vücudumuzun düşünmemizi ve umut etmemizi sağlayan kısmına yakın yerindeki sıcaklık ise bize keyif verir, neşelendirir. Bu nedenle herkes içerek sarhoş olma eğilimindedir, çok miktarda şarap dünyaya umutla bakılmasına vesile olur ki bu yaşlılar için gençlere göre daha zordur. Kısacası kara safranın etkisi melankoliklerde belli bir düzende değildir, hem çok soğuk hem de çok sıcak olabilmektedir. Antik Çağ'da melankoli modern yöntemlerle anlaşılmaya çalışılmıştır. Kapadokyalı Aretaus melankoli ve maniye iki farklı hastalık olarak ele ele almış, bu iki ruhsal rahatsızlık durumunun aynı hastalığın farklı görünüşleri olduğunu ileri sürmüştür. Aretaus'un çalışmaları modern psikiyatride etkili olmuştur.<sup>19</sup>

Aretaus insanda öfke ve çöküntü görüldüğü zaman melankoli tanısı konabileceğini savunmuştur. Melankoli kısa süreli bir mani kriziyle başlamakta yine benzer bir krizle sona ermektedir. Melankolikler ile maniklerde görülen öfke biçimi de farklıdır. Melankoliklerde hüznün ve umutsuzlukla bütünleşir, maniklerde ise öfke hastaları keyiflendirebilmektedir. Ona göre mani ve melankoli içiçe geçmiştir ve bu iki hal durumu değişkenlik gösterir. Aretaus'a göre herkes için genellikle benzer nedenlerle ortaya çıkan çılgınlık, melankoliklerde sakin, çökkün görünüşlerle yansırken, mani evresinde coşkulu, heyecanlı hareketler görülür. Aretaus da Antik Yunan'daki birçok düşünür gibi melankoliyi, beden ve safranın kurumasına bağlar.

---

<sup>18</sup> Teber, A.g.y. s, 120.

<sup>19</sup> Teber, A.g.y. s, 117-120.

Melankolide ateş görülmez ama uykusuzluk, korku, boşluk duygusu yanında duygulanma bozuklukları da görülür. Mani krizlerinde kara safra kana karışır ve bu durum beyini etkiler. Melankoliklerde intihara rastlanır fakat genç erkeklerde kadınlara oranla daha sık görülür.<sup>20</sup>

Aretaus melankoliyi üç aşama ile tanımlar. Genelde uykusuzluk, baş ağrısı, kulak çınlaması, mide-bağırsak şikayetleri, gözlerin önünde renkli şekillerin uçuşması, hüznün, korku öfke gibi bedensel ve ruhsal belirtiler görülür. Sonrasında ise korkuya eşlik eden abartılı bir coşku durumu, hareketlilik, aşırı cinsel istek, aşırı cimrilik ya da aksine savurgan davranışlar görülebilir. İkinci aşamada görülen belirtiler manik evreyle açıklanabilir. Son aşamada ise korku, insanlardan ve aydınlıktan kaçma eğilimi, yeme içme bozuklukları, yaşamın hiçlenmesi gibi durumlarla karşılaşılır. Bu belirtilerin uzun sürmesi intiharla sonuçlanabilir. Melankolik ve manilerde hezeyanlar ve sanrılar ortaya çıkabilir. Melankolikler boşluk duygusundan yakınırken, maniler şiddetten şikayet eder.

21

Antikçağ'da melankoli genellikle ortak bir biçimde değerlendirilmiş, belirtileri, safhaları ve tedavisine ilişkin olarak benzer görüşler gözlemlenmiştir. Efesli Soranus diğer düşünürlerden farklı olarak yine karın bölgesinde hastalığın olduğunu fakat salt göğüs bölgesinde değil beyin, kalp ve yaygın olarak diğer organlarda da görülebileceğinden bahsetmiştir. Melankoli göğüs, mani ise beyin bölgesi hastalığı olarak düşünmüştür. Soranus kara safra kurummasının melankoliye sebep olduğunu doğrulamış ancak gerçek hastalık sebebinin göğüs-karın bölgesindeki organlardan kaynaklandığını ileri sürmüştür. Soranus melankolinin tedavisine de önemli katkılar sağlamıştır. Hastaya ilaç verilmesi yerine, tiyatroya, konserlere, söyleşilere götürülmesini önermiştir.

Antik Çağ'ın bir diğer önemli hekimi Efesli Rufus'tur. Rufus, melankoli hastalarının göğüs bölgesi şişkin, alt karın bölgesi incelmış, derinin koyu renk aldığı,

---

<sup>20</sup> Teber, A.g.y. s, 130-131.

<sup>21</sup> Teber, A.g.y. s, 130-131.

kılların seyrelip döküldüğü, sesin incelendiği, konuşurken dillerinin sürçtüğü ve bu sebeple bazı sözlerinin anlaşılmadığını yazmıştır. Nedensiz korku, kaygı, yalnız kalma isteği ölüm duygusunun “toprağa doğru baktıklarını” söylemiştir. Rufus tüm bu ruhsal dalgalanmalara rağmen melankolik insanların gerçek bir tehlike karşısında en doğru yöntemi bulma ve uygulamada olağanüstü beceriler gösterebildiklerini vurgulamıştır. Ayrıca kavrama yeteneği güçlü, duygulu ve imgelemi yüksek insanlardır. Rufus bu görüşüyle Aristoteteles’e yaklaşıp, Aristoteteles de olağanüstü kişilik ve melankolikler arasında ilişki kuran düşünürlerden biridir. Efesli Rufus’un en farklı tarafı melankoliklerin tedavisi için ‘sürekli cinsel ilişki’ yöntemini önermiş olmasıdır.<sup>22</sup>

Genel olarak melankolik insanlara müzik dinletilmesi önerilir. Antikçağ kültüründe müzik eğitiminin çok özel bir yeri olmuş müzik, dünyayı ve insanı karmaşadan kurtaran bir sanat olarak değerlendirilmiş, evrensel harmoniyi kurabilecek tek sanat olarak tanımlanmıştır. Sanatlar içerisinde sadece müziğin insan ruhunun en derin noktalarına ulaşabilecek güce sahip olduğu düşünülmüştür.

Günümüzde melankoli daha çok “kara sevdâ” durumu ile özdeşleştirilir. Aretaus sevgi-aşk nedeniyle ortaya çıkan melankolik durumu anlatan ilk hekim olmuştur. Aretaus muayene ettiği melankolik bir gencin hiçbir tedaviye cevap vermediğini ancak gencin sevdiğine kavuştuktan sonra melankolik belirtilerin geçtiğini gözlemlemiştir. Böylelikle konuyu kara sevdâ, aşk ile gündeme getiren ilk filozof Aretaus olmuştur. Ayrıca hekimin hastaya olan yaklaşımı konusunda da yenilikler getirmiştir. Ona göre hastaya hiçbir şeyi zorla yaptırmaya çalışmamak gerekir. Kendilerini yalnız ve terk edilmiş hissetmemeleri için büyük odalarda yatırılıp tedavi etmek yerine konuşarak tedavi tercih edilmelidir. Hasta ferah mekânlarda olmalı ve cinsel ilişki ile sevgiden uzak tutulmamalıdır. Günümüzde kullanılan terapi yönteminin önemine dikkat çekmiş hatta hastaya bu şekilde yaklaşmanın tedavinin en önemli yanını oluşturduğunu öne sürmüştür.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Teber, A.g.y. s, 133-134

<sup>23</sup> Teber. Ag.y. s, 132.

Melankolik insanların benzer fiziksel ve ruhsal belirtiler göstermesi şaşırtıcı değildir. Modern psikiyatri bugün birçok hastalığı tedavi ederken Antik Çağ'ın önde gelen filozof-düşünürlerin görüşlerinden faydalanır. Buradaki çıkarımlar modern psikiyatrinin oluşumuna da katkı sağlamıştır.

### **1.3 Melankolinin Ortaçağ'dan Aydınlanma'ya Değişen Süreci**

Antik Çağ'dan Ortaçağ'a geçişte tarihte önemli değişiklikler olmuştur. Bunun en önemli göstergesi Yunan felsefesinden sıyrılıp, Hristiyanlık dinine yönelinmesi ve hayattaki birçok kavramın din ile açıklanmaya başlanmasıdır. Ortaçağ'da tıp, bilim ve birçok alan, yeniden düşünölmeye ve çözümlenmeye çalışılmıştır.

Melankoli Ortaçağ için bir dış güç olmuştur. Yani korkulan ve bu yüzden de reddedilen bir güçtür. Hristiyan dinbilimciler için melankoli, inançsızlık ve tanrıya başkaldırma sonucu kişinin cezalandırılması gibi görölmüştür. Hatta daha da ileri gidilerek melankolinin kendisi ölümcöl bir günah olarak değeriendirilmiştir. Herhangi bir başkaldırüyı kendilerine karşı görececek olan Hristiyan din adamları melankolikleri de dışlayarak kontrol altında tutmaya çalışmışlardır.

Politik olarak din adamlarını karşılarına almak gibi bir heves gütmeyen melankolikler yalnızca gündelik hayattan çekilip içine kapanan hüznölü insanlardır. Bu mizaca sahip olmaları Ortaçağ'da dışlanmak için yeterli olmuştur. Aydınlanma'nın başladığı 1700'lü yıllara kadar melankoli ile ilgili tartışmalar inanç-din-günâh kapsamında irdelenmiştir. Melankoli ölümcöl yedi günahdan biri olarak kabul edilmiştir. Onlara karşı alınan bu tavır din ve devlet politikası haline gelmiş melankolikler izlenmiş ve kovuşturulmuştur. Melankoli Ortaçağ'da *acedia* olarak da anılmıştır. Daha önce farklı anlamlarda da kullanılan *acedia* temelde sorunu olmayan ruhsal durum anlamında kullanılmıştır. Cicero ilk kez olumsuz anlamda yani hiçbir şeyi kendine dert etmeyen sorunsuz, gamsız şekilde değeriendirmiştir. *Acedia* sözcüğü Cicero'dan sonra uyuşuk, üşengeç, çalışmasını sevmeyen kendi kabuğunda yaşayan insanları tanımlamak için kullanılmıştır. Zaman içinde hüznölü melankolik insan anlamına bürünmüştür. Ayrıca iç

ve dış nedenlerle ortaya çıkmış sıkıntı, çaresizlik ve kederli durumlar ve kişileri tanımlamak için de kullanılmıştır. Ortaçağ'da inancı tam olan bir insan melankoliden uzakta yaşamalıdır. Günümüzde melankoli daha çok “kara sevdâ” durumu ile özdeşleştirilir. Aretaus sevgi-aşk nedeniyle ortaya çıkan melankolik durumu anlatan ilk hekim olmuştur. Aretaus muayene ettiği melankolik bir gencin hiçbir tedaviye cevap vermediğini ancak gencin sevdiğine kavuştuktan sonra melankolik belirtilerin geçtiğini gözlemlemiştir. Böylelikle konuyu kara sevdâ, aşk ile gündeme getiren ilk filozof Aretaus olmuştur. Ayrıca hekimin hastaya olan yaklaşımı konusunda da yenilikler getirmiştir. Ona göre hastaya hiçbir şeyi zorla yaptırmaya çalışmamak gereir. Kendilerini yalnız ve terk edilmiş hissetmemeleri için büyük odalarda yatırılıp tedavi etmek yerine konuşarak tedavi tercih edilmelidir. Hasta ferah mekânlarda olmalı ve cinsel ilişki ile sevgiden uzak tutulmamalıdır. Günümüzde kullanılan terapi yönteminin önemine dikkat çekmiş hatta hastaya bu şekilde yaklaşmanın tedavinin en önemli yanını oluşturduğunu öne sürmüştür.<sup>24</sup>

Melankolik insanlar yaşadıkları her dönemde toplumsallaşamadığı için geri çekilmek durumunda kalmıştır. Daha sonra göreceğimiz gibi, sadece Ortaçağda değil, modernleşme sürecinde de melankolikler, normal toplum insanlarından ayrı tutulmaya çalışılmıştır. Bu süreçte normlar değişmiş, tanrıya inanma-inanmama suçlaması yerine akla-teknîğe güvenmemek düşüncesi gelmiştir. Max Weber'in biçimleştirdiği kapitalist-protestan ahlâk kuramı melankolik yaşam tarzı gibi hüznü aylaklıkları ağır şekillerde eleştirmiş, suçlamıştır. Modern dönemde bu tavır daha da sertleşmiş bu tür insanlar toplama kamplarına bile gönderilmişlerdir. Sonuç itibarıyla, melankolikler için değişen pek birşey olmamıştır. Ortaçağ'da rahipler tarafından kapatılan melankolikler, modernleşen dünyada hakimler ya da hekimler tarafından kapatılmışlardır.<sup>25</sup>

Ortaçağ düşüncesi deli kutbuna yakın yorumlama çizgisini sürdürmüştür. 15. Ve 16. yüzyıllarda işler karışmaya başlamış, dâhilik kutbuna eğilim belirginleşmiştir. Bu arada “Rönesans melankolisi” denilen anlıksal / tinsel duruş gelişmiştir. Rönesans

---

<sup>24</sup> Teber. Ag.y. s, 141-143.

<sup>25</sup> Teber, a.g.y, s, 142-144

döneminde Batı iç insanının bir yandan aydınlığa doğru atılım yaparken, öbür yandan gölgesinin melankoliyle cebelleşmeye başlamasını bir sözlük şöyle açıklar: “Evrenin ereksel birliği ve açıklanıp anlaşılabilirliğine ilişkin sağlam inancı yitiverdi Rönesans. Tasarım birliği bir kez yetkesini yitirince, insan eylemlerinin ereksel değerine duyulan güven bulunamaz oldu. Ortaya çıkan sonuca Rönesans melankolisi denildi.” Rönesanla birlikte Ortaçağ’ın dinsel inançlar temelinde açıklanıp anlaşılan güvenli dünyasının yerini, usun sorulu sorgulu, geleceği belirsiz serüveni almıştı. Ancak melankoliyi geçmiş özlemine indirgemek yetersiz olur. O dönemin entelektüelleri diyebileceğimiz kesim bir yandan yeniden doğuşu sağlarken, öbür yandan gidişi sorgulamaya başlamışlardı. Bunun nedeni, aydınlarla dünyayı çekip çevirenlerin aslında hiçbir zaman aynı öbekte yer almamaları olabilir. Bir yandan ikinci grubun yönetiminde yeni bir dünya doğuyor, öbür yandan da birinci gurubun içinde tanımı hâlâ tam olarak yapılamayan bir kuşku geliyordu.<sup>26</sup>

Görüldüğü üzere melankoli Antikçağ’dan günümüze değin çeşitli şekillerde tanımlanmış ve kimi zaman melankolik belirtiler gösteren insanlar topluma uyum gösteremediği sebebiyle dışlanmıştı. Ortaçağ’da bedeni ele geçiren hüznün şeytanla özdeşleştirilmiş, modern dünya düzeni içerisinde de kapitalizmin çarkları arasına giremeyen, düzenli bir çalışma hayatının içerisinde üretmediği için dışlanan insanlar olarak algılanmışlardır.

#### **1.4 Normaldışı Bir Hâl Olarak Melankoli**

Toplumlar oluşma süreci ve sonrasında en çok bütünleşmeye ihtiyaç duyarlar. Her toplumda insanları bir arada tutan bazı etmenler vardır. Toplum hayatını düzenleyen sosyal normlar, toplumdan topluma olduğu gibi zamandan zamana değişkenlik gösterebilirler. Bu sözlü ve yazılı normlar toplum hayatını düzenlerken, bireylerin, grupların ve kurumların da işleyişinde önemli rol oynarlar.

---

<sup>26</sup> Oğuz Demiralp “Hülya ile Sevdâ” Cogito Melankoli, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2007, s. 187.

Melankolinin günümüz toplumunda nasıl algılandığı meselesine geçmeden önce, melankolik mizacın nasıl tarif edilmiş olduğuna bakmak gerekmektedir. Böylelikle normal-anormal ayrımı yapılabilme süreci daha anlaşılır olacaktır. Genellikle duygulanım durumu olarak tanımlanan melankoliyi, klinik bir durumu veya zihinsel bozukluğu ifade eden melankolyadan ayırt eden özellikler birbirlerinden net ve kesin çizgilerle ayrılmış değildir. Melankoli farklı dönemlerde acı ve depresyonla özdeşleşmiş fakat aynı zamanda sanatsal güç, yaratıcılık, parlak zeka gibi kavramlarla yüceltilmiştir. Zaman zaman da aylıklıkla özdeşleştirilerek melankolik kişi şehrin aylağı olarak görülmüştür. Tarih boyunca birçok yazar ve düşünür melankoliyi, keyif ve keder, neşe ve mutsuzluğun içiçe geçtiği ruh hali, zaman zaman kendine aşırı güven zaman zaman da nedensiz korkular şeklinde nitelendirilmiştir.

Robert Burton, üç ciltlik başyapıtı *Melankolinin Anatomisi*'nde, melankoliyi aylıklık, hayal gücü, üzüntü ve korku, utanç ve rezil olma, öykünme, nefret ve intikam arzusu, öfke, tatminsizlik, kendini sevmeye, gurur, öğrenme sevgisi, eğitim, özgürlük kaybı, yoksulluk ve sıkıntı, arkadaşların ölümü, mutsuz evlilik vb. çeşitli ve kimi zaman birbiriyle çelişen nedenlerle ilişkilendirmiştir.<sup>27</sup>

Melankoli özellikle toplumsal huzursuzlukların arttığı dönemde yaşanan güvensizlik ortamında sıklıkla sözü edilmeye başlanan bir yaşam tarzı bir ruhsal durum, bir kişilik tipidir. İçinde bulunduğu ortam, diğer insanlar ve kurumlarla uzlaşamayan yani kısacası toplumsallaşamayan melankolik kişiliklerin ozanca betimlenişi Homeros destanlarına kadar uzanmaktadır. Serol Teber'e göre Sisypheos'un torunu Bellerophon büyük olasılıkla yazılı tarihin tespit edebildiği ilk melankolik kişiliktir. Yine Troya savaşlarının ünlü komutanı Aias sonu intiharla biten hezeyanlı melankolinin ilk örneklerinden biri olarak bilinmektedir.<sup>28</sup>

Modern toplumlarda algılar değiştikçe anormal olana farklı anlam ve statüler verilmeye başlanmıştır. Rönesans ve hümanizma ile başlayıp, aydınlanma ile devam

---

<sup>27</sup>Robert Burton'dan aktaran Esra Akcan. "Melankoli ve Öteki" Cogito, Çer-Çöp, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.43, (Yaz 2005) s. 58.

<sup>28</sup>Serol Teber. Ag.y. 98.

eden ve 19. yüzyılın başlarından itibaren, sanayileşme, kentleşme, sosyal ve siyasal değişmeler, bilim, felsefe ve sanat alanındaki gelişmeler, dinlerin yeniden şekillendirilmesi, entelektüel birikimi farklılaştırdıkça, normal-anormal kavramları da farklı boyutlar kazanmıştır. Melankoli kavramının toplumsal hayat içerisinde yer alma biçimi ile algılanışı buna ilişkin olarak değişmiştir.

Her dönemde farklı bir algılanış ile ele alınan melankolinin toplumların o anda süregelen dinamikleriyle güçlü bir bağı vardır. Ayrık insanlar tarihin bir döneminde; dahi, ulema, evliya, kahin, büyücü gibi olumlanarak toplumda el üstünde tutulmuş, saraylardan hürmet görmüş, değerli sosyal statülerle donatılarak yaşamışlardır. Ya da divane, meczup, deli, çatlak, lanetli, hasta olarak etiketlenip, değil insan olarak bir canlı hatta bir varlık olarak bile değer biçilmeden yaşamışlardır.

Genel olarak normaldışı davranışlar, tarihte ve edebiyatta çoğu kez, adam öldürme, intihar, cinsel saldırı gibi toplum normlarından aşırı sapma gösteren örnekleriyle yer almış ve bundan ötürü halkta, ruhsal bozuklukların daima toplum dışı ve tehlikeli davranışlara yol açtığı inancı yerleşmiştir. Oysa, bazı tür normaldışı davranışların olağandışı nitelikte olmasına karşılık bazısı yalnızca, kişinin yaşamı süresince karşılaştığı güçlüklerle etkin biçimde başedebilmesini engeller.<sup>29</sup>

Gerek normal ve gerekse normaldışı davranışlar, gerçekte kişinin dünyayı algılayış biçimine göre, yaşamını sürdürebilme çabalarından başka bir şey değildir ve normal ya da normaldışı sayılan davranışların tümünün işleyişinde, aynı temel ilkeler geçerlidir. Normaldışı belirtiler, yalnızca kişinin uyum yapma çabalarının yetersizliğini yansıtır, yetersizliğinin gerçek nedenini açıklamaz. İnsanın doğduğu andan başlayarak yaşadığı olumlu ve olumsuz olaylar ve bunların izleri, varoluşunun bir parçası durumuna gelir. Kalıtsal ve biyokimyasal etmenler, ya da bedensel sakatlıklar gibi durumların dışında, bireyin ruhsal sorunları çevresiyle etkileşimi sonucu oluşur. Psikanalitik ekol, yaşamı çocukluk döneminde edinilen davranışların, yetişkinlik boyunca yinelenmesi olarak yorumlar. Buna karşılık, davranışçı ve varoluşcu

---

<sup>29</sup> Engin Geçtan. Çağdaş İnsan ve Normaldışı Davranışlar. İstanbul: Metis Yayınları, 18. bs., 2003, s.12

yaklaşımlar insanın, belirli bir davranış örüntüsünü izlemekle birlikte, sürekli bir gelişim ve değişim içinde olduğu görüşünü savunurlar. Öte yandan, tüm davranış bilim ekolleri, normaldışı nitelik kazanmış davranışların, psikolojik tedavi yöntemleriyle belirli bir oranda değiştirilebileceği görüşünde birleşirler.

Toplumdaki “normal” insanlar için aklını kaçırmak demek saçma hareketler yapmak, anlaşılmasız sözler söylemek, anlamsız hareketlerde bulunmak, saldırganlaşmak şeklinde algılanabilir. Ancak, genel bir “delilik belirtisi” diye bir şey yoktur. Yani, anormal gibi görünen bir söz veya hareket, içinde bulunduğu şartlardan ayrı olarak incelenir ve üstünde fikir yürütülürse, hiçbir anlamı olmaz, davranışın yer aldığı zamandaki şartlar ve hastanın bilinen mizacı göz önüne getirilerek incelenir.

Engin Geçtan’a göre, bilimsel açıdan normal ve normaldışı davranışların ayrımını yaparken kullanılacak belli bir ölçüt yoktur. Fiziksel bir hastalığı keşfetmek, beden normal yapısı ve işlevi bilindiğinden daha kolaydır. Buna karşılık psikolojide ölçüt kabul edilebilecek bir normal kavramı mevcut değildir.<sup>30</sup>

Serol Teber görülebildiği kadarıyla, melankolik pathos/çılgınlık ile sağlıklı normallığın birarada olamayacağını söyler. Buna karşın, resmi politikaların ‘mutlu görün’ önerilerine sorun çıkarmadan uymuş ‘normaller’ ile yasaklı olduğu için varlıklarını yarı gizli sürdüren hatta intiharları bile göze alan melankolikler aynı gezegen üzerinde yaşamak zorundadırlar. Burada melankolik insanın narsistik bir utançla hüznlenip, küsüp kendi içine kapanmasından başka yapacağı birşey olup olmadığını da bilemiyoruz der. Teber’e göre, melankolikler her zaman bilinçli olarak ayırdına varamasalar bile insanların benliğinin de siyasal bir ürün olduğunu ve yanlış bir hayatın doğru yaşanmayacağını bizzat kendi öz benliklerinde sezinlerler. Melankolik kişiliklerde sorun, insanın kendi kişisel yazgısını gene kendisinin belirleme istemi olmasıdır. Melankolik insan kendi yaşamına kendi anlam vermek istemekte, çoğu kez bunu başaramadığı için de herşeyden vazgeçiş, kuşku, düşkünlük ve hüznle kendi

---

<sup>30</sup> Geçtan. A.g.y, s.14

içine çekilmektedir. Bu bağlamda melankoli sıradan bir varoluşa karşı bireysel ve tek kişilik de olsa vazgeçen, geri çekilen, anlamlı bir başkaldırı olarak da düşünülebilir.<sup>31</sup>

Modernite normal ve anormal ayrımını yapmakta gecikmemiştir. Okul, cezaevi ve genel gözetimi kapsayan her türlü denetim biçimi bu algının bir parçasıdır. İnsanlar muntazam bir hizaya sokulacak geride kalan ise toplumun belirlediği bölge/bina'lara aktarılacaktır. Bu kalıplara uymayanlar patolojik vakalar olarak değerlendirilecek ve cezaevi ya da tedaviye gönderileceklerdir.

#### **1.4.1 Melankoli: Sürmekte Olan Damga**

Normal ve normaldışılık söz konusu olduğunda genel geçer kalıplar içerisinde uyum göster(e)meyen kişi dışarıda kalmaktadır. Toplum kendisiyle uyumlu mizaca sahip olmayan kişileri normaldışı olarak damgalayarak toplumdışına itmeye çalışır.

Erving Goffman 'Bozulmuş Kimliğin İdaresi Üzerine Notlar' adlı gözlem çalışmasında "tam toplumsal kabul görme engeli olan kişiler" tanımıyla "damga" kavramını sosyolojiye dahil etmiştir. Kavramı gözden düşürülmüş ve gözden düşürülebilecek olanlar olarak ikiye ayırır. Kurumun yapısı ve duruma göre, damga kişinin tam kabul görmek istediği gruba göre değişir, gözden düşürülmüş olanlara; evli olmayan çocuklu çiftler, azınlık bir grubun üyesi, gözle görülür fiziksel sorunları olanlar örnek verilebilirken, gözden düşürülebilecek olanlar; iyi giyimli vergi kaçakçısı iş adamı, güzel ama kısır bir kadın, rüşvet alan bir memur gösterilebilir. Goffman damganın kişideki çeşitli durumların neden olduğu bir anormallik olmadığını, herkesin damgalanabileceğini belirtir.

Damga insanları damgalanmış ve normal diye ikiye ayıran somut bir durum değildir. Çünkü damgalanmış ile normal olan kişiler değil, bakış açılarıdır, normal bakış açısının kaynağı da toplumsal normlardır. Yani toplum içerisindeki normlar dışına çıkan herkes damgalanabilir, örneğin evlilik dışı çocuk sahibi olma toplum içerisinde damgalanmaya sebep olabilir.

---

<sup>31</sup> Teber. A.g.y. s.14.

Goffman'a göre üç türlü damga vardır, ilki bedendeki çeşitli çarpıklık, fiziksel eksiklik, ikincisi otoriteye karşı olunan, uyumsuz olunan durumlar, bunlara delilik, ruh hastalığı, hapishanede olma, alkolizm, eşcinsellik, intihar girişiminde bulunma gibi çeşitli örnekler gösterilebilir, üçüncüsü ise bir kabileye, soya ait yani soydan gelen bazı durumlar olmak üzere incelenebilir. Goffman bunlar haricinde belli ayrıcalıklar dışında ya da olumsuz hareketi olmayan herkesin 'normal' sayılabileceğini öne sürmüştür.<sup>32</sup>

Goffman'a göre toplumda kendini diğerlerinden farklı hisseden damgalanmış insanların birçok haklı sebepleri vardır. Böyle olunca biz normallerden bu durumdan dolayı keyifsiz hissetmemiz beklenir. Damgalanmış insanın çok agresif ya da utangaç olduğunu hissederiz ve her iki durumda da davranışlarımızda farklı anlamlar aramaya başlayacağız. Normal ile anormal olarak karışık bir şekilde yaşayacağız, bu anlaşılabilir ama rahat yürümez çünkü biz insanlar, insanları tektip bir kalıp içerisinde görmeye alışkınız.<sup>33</sup> Goffman konuyla ilgili olarak en çok bu öge üzerinde durur. İnsanlar kafalarında tektip yani kendileri gibi normal sayılanları eşitlediğinden diğerlerini direkt olarak zihinlerinde ve fiziksel olarak 'damga'larlar. Bazı yaşantılardan örnekler veren Goffman, insanların fiziksel olarak eksiklikleri, bazı hastalıkları, için de benzer tepkilerle karşılaştıklarını resmeder. Sadece ruhsal olarak belli hastalıklara sahip olanların değil, herhangi bir akli dengesizliği bulunmasa da fiziksel rahatsızlığı bulunanların da toplumda damgalanmanın yaygın olduğuna kanaat getirir. Diğer yandan herhangi bir damgaya sahip olan bir kişi kendisi gibi birini gördüğünde iyi hisseder.

Önceki yüzyıllarda yaşamış olan insanların sorunlarının, yalnızca kendi küçük çevreleriyle etkileşimlerinden kaynaklanmasına karşılık, içinde yaşadığı topluma yabancılaşma ve insanlık niteliklerini yitirerek, dünyanın genel gidişi içinde sürüklenme (dekümanizasyon) giderek çağdaş insanın en önemli sorunlarından biri durumuna gelmektedir. Çağdaş insan kendisini mutlu edebilecek, anlamlı bir yaşamı gerçekleştirebilecek bir düzeni nasıl kurabileceğini bilmemenin şaşkınlığını yaşamaktadır. Sanayileşme, nüfus patlaması, hızlı kentleşme, ileri teknoloji sürekli

---

<sup>32</sup> Erving Goffman. Stigma. ABD: Simon&Schuster, 1986, s.4

<sup>33</sup> Goffman. Ag.y. s, 18.

değişikliklerin yarattığı belirsizlik durumlarına karşı bu insanlar, yeniliklere karşı gözlerini kapatarak eski değerlere sarılırlar. Kimi ise, bu değişim karşısında, anksiyete, şaşkınlık, içe kapanma, yabancılaşma, ya da yaşam biçiminde sürekli oynaklıkla belirlenen tepkiler geliştirir. Toplumdaki değişikliklere uyum sağlamak için çabalayan kişilerin örgütlenmiş davranışlarında, özellikle mantıkdışı şiddet tepkileriyle belirlenen bozulmalar gözlemlenir. Freud bu durumu “uygarlığın bedeli nevrozla ödenir” diyerek özetler.<sup>34</sup> Georg Simmel de kent hayatını tarif ederken nevrozdan bahseder. Kent hayatındaki nevrozun kökenleri doğadan giderek uzaklaşma ve para ekonomisine dayanan kent hayatının bizlere dayattığı o soyut varoluşa yatmaktadır. Modern asabi kişiliğin ruhsal önkoşullarını yaratan metropolün kendisidir.

### 1.5 Melankolik Mizaç ve Halleri

Tarih boyunca çeşitli şekillerde tanımlanan melankoli insan ruhunun derinliklerinde gezen bir ruh halidir. Türk Dil Kurumu’nun Ruhbilim Terimleri Sözlüğü’nde karasevda olarak çevrilmiş ve kişinin belli bir neden olmadan çöküntü durumuna girip çevreden gelen uyarılara kendini kapaması, güçlü bir şekilde suç ve günah duyguları içinde bulunması şeklinde açıklanır.<sup>35</sup>

Julia Kristeva Kara Güneş’te bireyde bazen ya da sürekli biçimde coşkunluk evresiyle değişkenlik gösteren ketleme ve asemboli ile ilgili olarak gösterilen hastanelik belirtiler olarak betimler. Öte yandan sözcüğün kökeni Antik Yunan’da Melankoli kısmında da bahsettiğimiz üzere, insanın temelde sahip olduğu dört bölge ve kara safranın kararması şeklindedir.

Oğuz Demiralp melankolinin tarihsel süreçte yüzlerce kez tanımlandığından bahsederken kendi yorumuyla en iyi tanımlardan birini Bernard Delvaille’den aktarır. Delville, Oblomov romanındaki karakterlerden birinin “*birdenbire birşey eline geçiriyor beni, bir rahatsızlık...*” cümlesindeki “*birdenbire bir şey*” diyor, işte

---

<sup>34</sup> Geçtan. Ag.y. s.15.

<sup>35</sup> Mithat Enç Ruhbilim terimleri Sözlüğü. Ankara. Türk Dil Kurumu Yayınları, 1980, s. 34.

*melankolinin tanımı, gerçekliği...*”<sup>36</sup> Genellikle melankoli insan varlığını ele geçiren güçlü bir duygu olarak nitelenir. Kişinin kendini melankolik hissettiği an, yaşam savaşı, mücadelesi, varoluşu birdenbire anlamını yitirir.

Melankolinin psikiyatrik birtakım açıklamaları da vardır. Kriton Dinçmen, *Deskriptiv ve Dinamik Psikiyatri* adlı kitabında melankoliyi marazi bir hüznün olarak tanımlar. Hastada depresyon, anksiyete, hayattan zevk alamama, ağlama, kendini itham etme ve kıymetsiz görme, hareketlerde yavaşlama, çalışamama ile birlikte kendini hayali bir suçun faili olarak görme gibi durumlar ortaya çıkar. İyileşeceğine inanmaz, iç ıstırabına öylesine dalmıştır ki etrafı ile olan ilişkisini kesmiştir. Başta ağrıma, karıncalanma hissi, göğüste sıkışma, karın bölgesinde ağrılar biçiminde gelişir. Uykusuzluk hemen her melankolik hastanın şikâyetidir. Sabah erken saatte şiddetli bir sıkıntı ile uyanır ve intiharlar genellikle bu endişeyle kalkılmış sabah saatlerinde tespit edilir. Hasta için konuşmak ya da herhangi bir eylemde bulunmak zordur. Herhangi bir gündelik iş artık yapılamaz olmuştur. Az konuşur, yorgun ve bitkin görünür. Sakinliğine rağmen ani ve şiddetli hareketlerde bulunabilir, bazen tüm bu karmaşık duygulara paranoya da eşlik eder.<sup>37</sup>

Jean Fretet melankoliğin manevi elemanı ve herşeyi en kötüye yorduğunu söyler. Keder, yüzde, seste, jestlerdedir. Yaşamaya, kendisine gösterilen ihtimama, önüne konan yiyeceklere layık olmadığını düşünür. Bu yüzden de bunları reddeder. Kabahati olmayan şeyleri kendi kendine itham eder. Melankolik kendi hakkında acımasızca hüküm vermek, manen kendine işkence etmek ihtiyacındadır. Bir yandan da korkar, kendi kendini mahkûm eder, bu mahkûmiyet cezasını çekmek ve temize çıkmak içindir. Çağırdığı ölümden büyük bir sıkıntı içinde çekinir ve çok defa ölüm korkusuyla kendi kendini öldürür.<sup>38</sup>

Melankoli nöbeti böyledir, mani nöbeti gibi bu da iyiliğe doğru gelişir. Fakat iyileşme burada umumi olarak daha geçtir ve iyiliğe doğru ilerleme o kadar yavaştır ki

---

<sup>36</sup> Demiralp. A.g.m s, 182.

<sup>37</sup> Kriton Dinçmen, *Deskriptiv ve Dinamik Psikiyatri*. İstanbul, Sağol Matbaası, 1969, s,101.102

<sup>38</sup> Fretet. A.g.y s,98

bu hususta vaktinden önce birşey söylemek çok güçtür. Hastalığın bu devri intihar tehlikesinin en büyük olduğu zamandır. Hastanın iyi olduğu sanılır hâlbuki iyi olmamıştır. İzdırabın en şiddetli zamanlarında kendisini öldürmek için lüzümlü olan ve mahrum bulunduğu karar ve enerjiyi şimdi elde eder. Klinikten vaktinden önce çıkan melankoliklerin intihar etmeleri bundandır. Melankoli birdenbire gelebilen bir mani azgınlığı buhranı ile de son bulabilir; hasta melankolik olarak yatar, manyak olarak uyanır. Nihayet gerçek çökmüşlük kayb olduğu halde melankoli sayıklaması devam edebilir. Bu müzminliğe geçiştir. Mani ya da melankoli buhranları, umumi olarak ferdin hayatınca devam eden bir bozukluğun safhalı görünüşlerinden başka birşey değildir.<sup>39</sup>

Melankoli kavramın çift yönlü bir duruşu vardır, bir yandan tıp çerçevesinde değerlendirilirken bir yandan da yazın, felsefe, sanat alanında ele alınır.

Melankoliyi kavramsallaştıran en önemli metinlerden biri, Freud'un Yas ve Melankoli makalesidir. Freud makalesinde yas ve melankoli duygularının ayrımlarının üzerinde durur. Yas, normal, olağan bir durumdur öte yandan melankoli 'kayıp' verilen patolojik bir tepkidir. Freud, bu noktada bağlantısını kayıp ve yoksunluk üzerinden kurar. Bugün, hâlâ melankoli bir kayıp duygusu üzerinden şekillenmektedir. Kayıp nesne sevilen bir kişi, birşey veya bir ideal olabilir. Genellikle yas dönemi belli bir süreçten sonra sona erer ve kişi kayıp duygusundan kurtulur. Melankolide ise özne nesnenin kaybıyla yüzleşmekten kaçınır ve onu egosunun içerisinde barındırır. Yas durumunda gerçek olan nesnenin artık olmadığıdır, melankolide egonun kayıp nesne ile kurduğu yoğun bağ, bu kayıp nesnenin ego tarafından içselleştirilmesine yol açar ve böylece nesnenin kaybı egonun kendisinin kaybına neden olur. Kısacası yas kişinin kaybının gerçekliğini algıladığı ve zamanla atlattığı bir duygu durumu iken, melankoli kişinin nesnenin kaybını kabul etmediği ve bu yüzden de egosunun kaybına sebep olduğu bir durum haline gelir.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Fretet, A.g.y, s.67

<sup>40</sup> Sigmund Freud "Yas ve Melankoli" <http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/742/1075.pdf>

Melankolide, ego narsisizm ve kendinden nefret etme, kendini sevme ve aşağılık kompleksi duyguları arasında gidip gelir. Freudcu kuramda, melankoliye neden olan kayıp nesne bir kişi veya şey olmak zorunda değildir; bir ideal de olabilir. Değersizlik ve aşağılık hissi, melankolik öznenin idealle kendisi arasında algıladığı mesafeden başka birşey değildir.<sup>41</sup>

Esra Akcan melankoli kavramının bir yapı, insan zihni ve duygulanımını şekillendiren kolektif bir kültürel üretim olarak ele alınabileceğinden bahsetmiştir. Melankoli ve melankolyayı birbirinden ayıran net çizgiler olmasa da, melankolinin yaygın insani bir ruh hali olarak tanımlanmasında psikanalitik biliminin katkısı büyüktür, konuya kayda değer bir biçimde ilgi çeken psikiyatri bilimi olmuştur.

Melankoli, ne olursa olsun cazibesi olan bir üzüntü, arzu edilir bir tını olarak nitelendirilir. Bu zevk veren üzüntü daha doğulu tabirle efkâr tarihin baskın sürecinden çözülmek isteyen bireyin de geri çekilişi olagelmistir. Bazen keyif de verebilir. İbn-i Sina'ya göre melankoli bazen kadınlarda görülebilse de genellikle erkeklerde görülür.

### **1.5.1 Melankolinin Yaratıcılığa Etkisi**

Eski dönemlerde bir çeşit aydın olma gibi görülen melankolik hal sanatçı olmanın, sanatla iştirak etmenin de neredeyse bir ön koşulu olarak algılanmıştır.

Theophrast ile Aristoteles'in yazdıkları "Problemata Physica'nın" yeralan Melankoli bölümü felsefe ve sanat tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. "Neden ister felsefede ya da politikada, ister şiir ya da sanatta olsun, olağanüstü kişilerin hepsi melankoliktir" diye yazılmıştır. İşte bu sorunsal sanat ve melankoli arasındaki yaratıcılık konusunu modern dünyaya taşıyan en önemli sorunsallardan biridir. Theophrast ile Aristoteles'in bu düşüncesinin ardından dönemdeki birçok filozof, sanatkâr ve aydın yeteneklerini kanıtlamak için abartılı melankolik görünümle takınmaya başlamışlardır, bu durum da ister istemez melankolikliğin yeteneğin

---

<sup>41</sup> Sigmund Freud "Yas ve Melankoli" <http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/742/1075.pdf>

önkoşulu gibi algılanmasına yol açmıştır. Hatta Cicero “hiçbir melankolik yanım olmadığına göre önemli biri sayılmanın olanağı yok” demekten kendini alamamıştır.<sup>42</sup>

Melankolik mizaca sahip olan insanların davranışları birbiriyle çelişkili değilse büyük bir heyecan potansiyeli bulunabilir. Bunlar arasında çok yönlü, yetenekli, -hatta dahi tipli- kişilikler görülebilir. Kant, melankoli, nostalji ve şefkati moral özgürlük ve duyarlılıkla ilişkilendirir. Kant’a göre insanlar ölüm ve tarihin köklü bir biçimde ayırdında oldukları için melankolik olur.<sup>43</sup>

Melankolik deliler gibi toptan kapatılmamıştır, ayrı bir biçimde toplumun içerisinde varlıklarını sürdürmüşlerdir. Platon'un sanatçıyı “Tanrılar tarafından kutsal bir çılgınlık verilen kişi” olarak tanımladığı Eski Yunan'dan bu yana dâhilik ile delilik arasındaki olası bağ en eski ve en süreğen kültürel tartışmalardan biri olma niteliğini sürdürögelmiştir. Susan Sontag'a göre sanatçı örnek bir çilekeştir. Modern bilinç açısından sanatçı (azizin yerini alarak) örnek bir çilekeş olmuştur. Sanatçı hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmede (Freud'cu anlamda değil sözcüğün düz anlamıyla yüceltmede) profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Sanatçı bir insan olarak çektiği acıyı sanatta elde edeceği kazanç uğruna kullanmayı keşfetmiş kişidir.

Ortaçağ'da melankoliye ve melankoliklere olumsuz gözle bakılmıştır. Dinsel tahakkümün etkisiyle Antikçağ'ın aksine, kilise tarafından melankoli toplum düşmanlığı, dinden ayrılış ve tanrıya başkaldırı olarak görölmüş, ölümcül yedi günahtan biri olarak değerlendirilmiştir. Aydınlanma Çağı'nda ise ortaçağın günah anlayışı yadsınmış ama bu kez de melankolikler aklın gücüne ve büyüklüğüne güvenmeyen akılsız deliler olarak görölmüş, yığınsal olarak tutuklanmışlar ve

---

<sup>42</sup>Teber. A.g.y s, 10.

<sup>43</sup>Kant'tan aktaran Mehmet Küçük. “*Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi*” Modernite Versus Postmodernite içinde. Der. Mehmet Küçük. Ankara, Vadi Yayınları, 2000, s, 409.

kapatılmışlardır. <sup>44</sup> Modernizmde ise melankoli tanısı konan insanlara karşı giderek artan bir sertleşme ortaya çıkmıştır.

### 1.5.2 Yaralı Bilinçten Sızan Sanat

Modernite hiç kuşkusuz sanat için de “yeni”yi ifade eder. Sanat özgür birey imgelemine, mizacının duygularının temsili olmalıdır. Eski silinmeli ve yeni olan hükmetmelidir. Hatta Baudelaire için de sanat için yeni bir hedeftir. Walter Benjamin üretimin bilinçli amacı olarak yeniliği değerlendirirken Baudelaire’in de yeniliğe hâkim olma gibi bir çaba içerisinde olmadığını vurgular. Yeni olmak derdi zaten tüm sanatların ortak bir çabasıdır. Baudelaire’in asıl derdi salt yeni olmak için oluşan yeni nesne ile dir. Ona göre sanatın yeniliğinin anahtarı”şimdi”dir, fakat “şimdi” geçicidir, bu modernitenin en ayırd edici özelliğinden biridir. Baudelaire Modern Hayatın Ressamı’nda ayrıntılı olarak modernitenin sanatçıya biçtiği rolü irdelemiştir. Sanatçının şimdiye ayak uydurabilmesi özel bir çaba gerektirir çünkü hızlı bir hareket hali söz konusudur. Sanatçı geçmekte olan anı yakalamak durumundadır. Dolayısıyla yeni bir tür sanatsal işlev ortaya çıkmaktadır. Melankolik ruhun çalkantılarına ancak sanat iyi gelebilmektedir. Acı çekmeyi soyluluk olarak tarif eden Baudelaire, aynı zamanda yaratıcılığın da bir gereği olduğunu söyler. ‘İçten gelen her şiirin kaynağı melankolidir.’ Bütün sanatçılar acı çeker ve bu acı sanatçıların güzellik ve adalet duyguları geliştiği ölçüde büyür. Wagner’in dehası, yeteneği de acı çekme kapasitesiyle açıklanabilir bir durumdur. <sup>45</sup>

Baudelaire’e göre, modern ressam kalabalıklarda yaşar, aşkı, işi gücü kalabalıklardır. Bir yandan dünyanın merkezindedir, bir yandan da kendisini dünyadan saklı tutar. Kalabalığa karışmak, düşlerden oluşan büyülü bir topluma girmek dipsiz bir elektrik sarnıcına dalmak gibidir. Öte yandan, sanatçıyı salt bir flaneur olarak görmemek gerekir. O modernite içerisinde güzelliği aramak, onun özel doğasını anlamak ve hızla değişen bu unsuru anlamlandırmakla görevlidir.

---

<sup>44</sup>Teber. A.g.y s, 141-144.

<sup>45</sup> Ali Artun (sunuş yazısı) Charles Baudelaire. Modern Hayatın Ressamı. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 4.bs, 2007, s,76.

Modern estetiği zamansız bir geçmiş hayalinden kurtaran Baudelaire modernitenin bunun yerine zamansız bir şimdinin estetiğini getireceğine de inanmıyordu. Ona göre sanat modernitenin kirli yüzünü açığa çıkarmalıydı. Baudelaire'in modernite ve sanatla ilgili olan bu düşüncelerini daha sonra Walter Benjamin de sürdürmüştür.

Walter Benjamin'e göre melankoli "tarihi ve yaşadığı dünyayı gözlerinden çok ruhunun penceresinden seyreden, tarihsel ve toplumsal yapıyı çözülme süreci içinde bir tür enkaz yığını olarak gören, şeylerle anlamın birbirleriyle ilişkilerinin koptuğunu düşünebilen insanın yaşadığı özel bir ruhsal durum" dur.<sup>46</sup> Benjamin de kentin zihinsel ve fiziksel tarihini gözden geçirirken "geçmiş" ya da "unutulan" diye tabir edebileceğimiz bir noktaya dönmek ister. İşte bu geri dönüş yani unutulmuş ve kaybolmuş ile olan hesaplaşma melankolinin özsuuyuyla da örtüşmektedir. Çünkü melankolinin kendisi bir çeşit savunma yaratır ve melankolik bir başkaldırı kentin bıkınlığını daha çekilebilir hale getirebilmektedir. Bu edebiyat sanatı için de geçerlidir. Benjamin'e göre, kent yaşamının tedirgin edici ya da korkutucu yanlarını ele alan, kitleyi konu alan edebiyatın geleceği, parlaktır.

Modernitenin geldiği noktada sürekli doyurulması gerek arzular için seçenekler fazlasıyla artmıştır. Öte yandan bu durum bir çöküntü yaratmaktadır. Sınırsız bir özgürlük aynı zamanda sınırsız bir bıkınlığı da getirebilir. Eğlence merkezi ve kumarhanlerle dolu kent, teknolojik açıdan değişikliğe uğramış duyularını fiziksel şoklara açık bırakır. Kent sürprizli bir yerdir. Bu aynı zamanda Baudelaire'in şiirindeki sıkıntının da tanıklık ettiği psişik şoka denk düşer. Baudelaire ve şiirinin görevi yaşanan çöküntüyü şiir şeklinde kayda geçirmektir.<sup>47</sup>

Walter Benjamin de tıpkı Baudelaire gibi kalabalığın melankolisinden beslenir. Benjamin Baudelaire'in melankolisini kalabalık üzerinden kurar. Benjamin Baudelaire'in kalabalık tarafından dışlanmayı benzersiz bir deneyim olarak

---

<sup>46</sup>Şenol Ayla "Aşiyandaki Kahin" [http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=ktp&haberno=1720](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=1720)

<sup>47</sup>Susan Buck Morss. Rüya Alemi ve Felaket. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2004,s, 152

nitelediğinden bahseder. Flaneur için gayet eğlenceli gözüken kalabalık ‘görüntü’ Baudelaire için renksizdir. Güçsüz bir öfkeyle kalabalığa karşı cephe alır, Baudelaire için modernliğin bir bedeli vardır öte yandan bu bedel kendi şiirinin de yasasıdır.<sup>48</sup>

Melankoli ile sanatın ve yaratıcılığın ilişkisi Aristoteles ve Theophrast’dan günümüze doğru uzanan ve oldukça dikkate alınan bir durum olagelmıştır. Hatta daha da ileri gidilerek melankolik mizaç, önemli işler yapabilmenin koşulu olarak görülmüştür. Nasıl oluyor da keder, melankoli, yaratma eylemine doğru bir sıçramanın önemli bir nedeni olabiliyor sorusu uzun süre sorulmuştur.

Jean Fretet birçok ünlü yazar ve düşünürün çeşitli marazları olduğunu düşünür. Fretet’e göre Mayakovski, Gerard de Nerval, büyük Vatel manyak ve melankoliktir. Nietzsche, Maupussant felç bunamalı olarak öldüler, Mallarme şizoid, Flaubert ise saralı idi. Fretet bunun gibi örnekler verdikten sonra şu soruyu sorar; dehayı yapan hastalık mıdır, yoksa kafa adamının sinir yapısı hastalığa elverişli bir zemin mi hazırlıyor? Her ikisine de ihtimal verir. Nevrozların ve psikozların sanat istidadını yarattığı veya teşvik ettiğinin de altını çizer.<sup>49</sup>

Fretet’e göre kendine aşık bir insan dış birşeye hayranlık duyuyorsa ya onda kendini buluyor, ya da onu kendi şahsına katıyordu. Sanatının formülü budur. Sara bereketli bir hastalıktır. Bu hastalıkta yalnızca Sara’da düşen geri kalmışlığın sakatlığı görülmemelidir. Ket vurmalarına, güçlüklerinde, kılı kırk yarmalarında, yavaşlıklarında usanmak bilmeden saflaştırılan tatsız mükemmelliğe kadar işlenen üslubun biçimini bulur. Çift şekilli delilik sanatın yaratılmasında önemli bir kaynak da oluşturabilir. Her an yeni fikirler üretebilir, normal insanın hiç aklına getiremeyeceği düşüncelere sahip olabilir. Zihni, derin, gülünç ve değişken münasebetler kurar. Hiçbir sistem yoktur ama kelimeler vardır, devamlı bir fantezi mevcuttur. Fretet ayrıca şizofrenler ile şair ya da dadaist şairlerle bir ilişki de kurar. Şuurlu, işe yarar bir biçimde ifade olunan herşey ikiyüzlülükle ifade edilir. Bu da bizi kendimizi tertiplemeye, kendi kendimizden

---

<sup>48</sup> Baudelaire’dan aktaran Walter Benjamin. “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine” Son Bakışta Aşk Yayına Haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları, 2012. s.153-154.

<sup>49</sup> Fretet. A.g.y. s, 102

gizlemeye götürür. Anlamalarını hesaba katmadan kelimelerin büyüüne başvurma şeklini şairler gibi şizofrenler de kullanmaktadır. Bir hastadan yola çıkarak onun yazdığı bir şiire örnek verir, Fretet’e göre hastanın aklı dengesini kaybettikten sonra yazdığı şiir sembolizmin kitap başı yazısı bile olabilir oysa aynı şahsın birkaç sene önce henüz akıllı iken yazdığı mısralar tekdüzedir, tüm bunlar hastalığın şiire nasıl iyi geldiğine delalet etmektedir. Fretet bu iki ayrı şiirden yola çıkarak deliliğin şairliği güçlendirdiğini göstermeye çalışmıştır.

*“Bu biçarelikler karşısında insan hastalığın daha erken başlamadığına teesüf ediyor. Ne kadar kaybolmuş zaman! Böylece mekahat halinde Gerard de Nerval safhalı zihin bozukluklarının iyileştiğine teesüf ediyor. Onlar sayesinde şimdi kaybettiği ama evvelce kendisine ilham veren bir zekaya sahipti.”*<sup>50</sup>

Yaratma eylemi ile melankoli, acı veya çile çekme duyguları arasında çarpıcı bir ilişki yakalayan yazarlardan biri de Susan Sontag’dır. Sontag’ın bu bağlamda Cesare Pavese ve Walter Benjamin üzerine yapmış olduğu çözümlemeler, melankoli ile yaratıcılık arasındaki ilişkinin ilginç bir dinamiğini sunmaktadır. Benjamin bu bakımdan melankolinin hem bir öznesidir, hem de bu meseleyi kuramsal bakımdan sorunsallaştırmış biridir.

Diğer yandan aydınlanma melankoliyi bir belirsizlik ve boşluk duygusuna indirger. Aristoteles’den onlarca yıl sonra karşılaştığımız yazarların barındırdığı melankoli romantizm ve isyan arasındaki ilişkiyi farklı bir biçimde pekiştirir. Romantiklerde antik accedia geri döner ve yaratıcılık edimi melankolik kişilik ve hayali kapasite –ki Agamben bunu zaten olmayan geçmişin kaybıyla oluşturulan bir kapasite olarak tanımlamıştır- ile birleşir. Bu hayalci kapasite Baudelaire’ci bir tutkuyla kışkırtılır ve yaratma sürecine dâhil olur. Böylelikle melankoli kendi yaratıcılarının da

---

<sup>50</sup> Fretet. A.g.y. s, 103-107

tüketicisi olur. Nerval, Kleist intihar eder, Hölderlin şiir yazmayı bırakır uzun süre hastanede kalır.<sup>51</sup>

Melankoli kimi kimselerde içe dönüklük yaratırken bazı yazar-düşünürlerde tam tersine bir isyan barındırmıştır. Nietzsche üst insan ütopyasıyla savaşçı ve dışadönük eğilim Kafka, Kristeva gibi yazarlarda içe dönük, talep etmeyen bir yapıya bürünmüştür.

---

<sup>51</sup> Teber. Ag.y. s, 295.

## 2. MODERN DÖNEMDE MELANKOLİ VE TEZAHÜRLERİ

### 2. 1 Modernizmin Tezahürleri

Modern toplumun oluşmaya başlaması çeşitli tarihsel dönemeçlere tekabül etmiştir. Modern toplum üç tarihsel gelişme ile şekillenir. İlki Aydınlanma dönemi, ikincisi özgür, eşit bireyleri savunan Fransız Devrimi, üçüncüsü ise üretim genişlemesini sağlayan Endüstri Devrimi.<sup>52</sup> Bu gelişmeler, bilimsel, siyasal, kültürel ve endüstriyel alanda kırılmalar yaratarak, modernite denilen olguyu var eder.<sup>53</sup> Böylelikle modern çağ diğerlerinden ayrılır ve yeni yaşam tarzları ortaya çıkar.

Marshall Berman modernliğin tarihini üç dönemde inceler. İlk evre, on altıncı yüzyılın başlarından on sekizinci yüzyılın başına dek uzanan dönemi kapsar. Bu evrede insanlar, modern hayatla ilk kez karşılaşır ve şaşırır. Bu şaşkınlık hali, içinde yaşadıkları dünyayı anlamlandırmakta çektikleri zorluklara, doğru sözcükleri bulma çabalarına da işaret eder. İkinci evre, Fransız Devrimi ile başlar. Bu evre, büyük, modern bir kamunun doğuşuna tanıklık eder. Bu kamuyu birleştiren ortak duygu, “devrimci bir çağda; kişisel, toplumsal ve siyasal yaşamın her boyutunda altüst oluşlar ve patlamalar doğuran bir çağda yaşıyor olma duygusu”dur.<sup>54</sup>

Berman’a göre, modern hayatın girdabının beslendiği kaynaklar, evren ve evrendeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren bilimsel keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratan, hayatın temposunu hızlandıran, yeni mücadele biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı dünyanın farklı bölgelerine sürükleyen demografik altüst oluşlar; kentleşme; birbirinden farklı insan ve

---

<sup>52</sup> Nancy Sue Love, *Marx, Nietzsche and Modernity*. New York: Columbia Press, 1986, s.1.

<sup>53</sup> Abel Jeanniere, “Modernite Nedir?” *Modernite versus Postmodernite*, Der. Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları, 1993, s. 16.

<sup>54</sup> Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994, s. 12.

toplumları birbirine bağlayan kitle iletişim sistemleri; bürokratik diye tanımlanan, güçlerini arttırmak için mücadele eden ve güçlenen ulus-devletler; siyasal ve ekonomik alanda söz sahibi olanlara direnen ve kendi hayatları üzerinde söz sahibi olmak isteyen insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak, tüm bu insan ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren kapitalist dünya pazarı olarak sıralanır.

Berman'ın son evre olarak adlandırdığı 20. yüzyılda da modernleşme girdabı, neredeyse tüm dünyayı etkisi altına alır ve modernist kültür sanatta ve düşünce alanında göзалıcı başarılar sağlar. Modern kamu ise genişledikçe parçalanır ve modernlik düşüncesi, “canlılığından, tınısından ve derinliğinden çok şey kaybederek”, örgütlenme ve insanların yaşamını anlamlandırma özelliğini yitirmeye başlar.<sup>55</sup>

Modernizm insan hayatının şekillenmesi, ruh durumunun belirlenmesi sürecinde gelinen nokta açısından bile tek başına ele alınabilir. Simmel'e göre modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve yaşam tekniğı karşısında bireyin varoluş özerkliği ve bireyselliğini koruma ihtiyacından kaynaklanır. Simmel bununla ilgili yaban insanın bedensel varoluşu için vermiş olduğu mücadeleyi örnek gösterir, aynı mücadele modern toplumlarda da etkin bir şekilde devam etmektedir.

Zygmunt Bauman modernizmi iyi ve kötü tanımlamaları üzerinden etik bir düşünce ile açıklamaya çalışır. Modern ruhun en belirgin özelliğini, bireyin kendini bırakmayı kabul etmemesi ve bir an bile olsa ümitsizliği benimsememesi olarak niteler. Modernlik Bauman'a göre hiç bitmeyen amaçları sabitleme çabasıdır. Modern versiyon aynı zamanda değişimi, belirsizliği ve olumsuzluğu da kolaylıkla benimser. Yalnızca olanı ve olması gerekeni değil, aynı zamanda yok olmak üzere olanı da içerir. Bauman'a göre modernliğin varlığın ve aynı zamanda modern varlığın temelsizliğini örtmeye çalışması yaratıcı bir yıkımdır.<sup>56</sup> Öte yandan, temelsizlik toplumun telafi etmeye

---

<sup>55</sup> Zygmunt Bauman. Parçalanmış Hayat. Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s, 12-14.

<sup>56</sup> Berman, A.g.y, s, 36.

çalıştığı ve varlığı telafi edilmeye çalışılan bir giz olmaktan çıkmıştır. Tam tersine, varlığın güzelliği, gerçek özgürlüğün tek zemini olarak yüceltilmiştir. Baudelaire ise moderniteyi hem modern bir hayatın niteliği, hem de sanatsal girişimin yeni bir hedefi olarak görür.

Modern dünyada yaşamak hayatta kalmayı zorunlu kılar... “birçok kimse yürümekten çok arkadan itekleniyor ve yürüseler bile bir sonraki iteklemenin kendilerini götüreceği yere yürüyorlar... oturmaları ve ilkeler üzerine düşünmeleri için pek zamanları olmuyor. Bu hayatta kalma oyunu bir sonraki günbatımına ya da ondan sonrakine dek devam eder. Şeyler geldikçe içeri alınır ve unutulur. Günlük hayatta kalma mücadelesi içinde boğulan insanlar kendi iyi ve kötü anlayışlarını bir etik kod biçiminde kodlama fırsatına erişemezler, ayrıca böyle bir gereksinimi de hissetmezler. Sonuçta ilkeler geleceğin şimdiden ne kadar farklı olması gerektiği ile ilgilidir. Bauman’a göre hayatta kalmak özünde muhafazakârdır. Çünkü hayatta kalmanın anlamı dün kişinin hayatını garanti altına alan ne varsa, işte onun yitirilmemesidir, bundan daha fazlası değildir. Bir önceki durumdan daha kötüye doğru bir gidiş yoksa, sorun da yoktur.

*“Eğer kişi boşlukla yüzleşemiyorsa yapılabilecek en iyi şey bunu göz önünden uzaklaştırmaktır. İşte toplum/dinin başardığı şey tam da budur. Toplumun Tanrı’ya ihtiyacı vardır. En iyisi kişisel bir Tanrı, senin ve benim gibi bir Tanrı, sadece sonsuz olarak daha zengin; senin ve benim yalnızca anlam ve hedefin bir istihzası olarak görebileceğimiz ya da kuşulanabileceğimiz yerdeki düzen, anlam ve planı açık seçik gören birisi.”<sup>57</sup>*

Bauman toplumlar için Tanrı gereksinimini boşlukla yüzleşmekten kaçınma olarak görür. Öte yandan, Tanrı buyruğunun bağlarıyla bir arada tutulan ve aklın yönetimindeki bir dünyanın ardından şimdi artık insanların kendi uyanıklık ve kurnazlıklarına bırakılan insanlar dünyası doğmaya başlamıştır. Bauman’a göre insanlar artık serbesttir.

---

<sup>57</sup> Bauman, A.g.y. s, 27.

Toplumu açıklamaya çalışan düşünürlerden biri olan Georg Simmel bunu yaparken özellikle metropolün insan ilişkileri etkileşimi üzerinde çalışmış, konuya ilişkin çeşitli açılımlar getirmiştir. Toplumun nasıl mümkün olabildiği meselesi temelde ele aldığı ve örneklendirmeye çalıştığı bir sorunsaldır.

Simmel'e göre toplumu oluşturan belli etmenler vardır. Birbirine benzerlik kadar benzememezlik de önemlidir. Simmel'in bu düşüncesi normal ve normaldışı olmakla ilişkilendirilebilir. Foucault'a göre de bir toplumun oluşması için toplum dışı öznelerin varlığı gereklidir. Mehmet Ali Kılıçbay, Michel Foucault'un Deliliğin Tarihi adlı kitabına yazdığı sunuş yazısında Foucault için de toplumun benzerler olduğu gibi benzer olmayanlarla birlikte olması gerektiğini düşündüğünü açıklamıştır. Foucault için toplum dışı olanlar aslında "deli"lerdir fakat genel anlamda da toplumun kendisinin oluşması için kendisine benzemeyene ihtiyacı vardır. *"Toplumlar olduğu sürece toplum dışılar da mutlaka varolacaktır ve bunlara çeşitli ad ve sıfatlar takılacaktır; bunlar kendilerinin seçmedikleri çeşitli kompartmanlara yerleştirilecek, tasnif edileceklerdir."*<sup>58</sup> Simmel'e göre de bir toplum, onun aynı anda hem içinde hem de dışında duran varlıklardan oluşan bir yapıdır.

Georg Simmel kenti fiziksel sınırlarıyla değil, sosyolojik sınırlarıyla tanımlar. Her ne kadar kent, 'içerisindeki toplumsal etkileşimler üzerinde temel bir etkisi olan' kendine özgü bir toplumsal mekân olsa da, 'sosyolojik sonuçları olan mekânsal bir kendilik değil, mekânsal olarak oluşmuş sosyolojik bir 'kendilik'tir. Metropol sadece toplumsal farklılaşmanın karmaşık toplumsal ağların yoğunlaşma noktası olmakla kalmaz, aynı zamanda sınırları belirsiz toplulukların, kalabalıkların mekânıdır. Ancak bu kalabalıkların algılanış biçimi genel, homojen bir yapı olmaktan uzaktır. Farklılıklar da önemlidir. Fakat farklılıklarla birlikte yaşamının da sorunları olabilir. Herkesin bireyselliği kendisine özgüdür ve bir başkasının bireyselliğini tam olarak bilemez. Simmel'e göre insanlar arasındaki bütün ilişkiler bu tamamlanmışlığın farklı dereceleriyle belirlenir. Simmel modernliğin tezahürlerine yönelik yaklaşımın

---

<sup>58</sup> Mehmet Ali Kılıçbay. Michel Foucault: Deliliğin Tarihi sunuş yazısı. Ankara: İmge Kitabevi, 2004 s.13.

kendisinden sonrakilerin geliştireceği düşüncelere yönelik örtük bir eleştiri barındırması açısından ayrıca önemli görülmektedir.

Modernite ile birlikte gelişen metropol yaşamının karmaşık ruhsal dalgalanmalara yol açması değişen yaşam biçiminin melankoliyle birlikte düşünülmesini de beraberinde getirmektedir. Bizzat şehir kültürünün gelişimiyle birlikte ortaya çıkan oldukça yaratıcı bir melankolik tarzdan bahsetmek mümkündür. Özellikle ondokuzuncu yüzyılın sonları ile yirminci yüzyılın başlarında büyüyen şehirler karşısında öznelerin almış oldukları tavırların sunmuş olduğu bir zenginlikten bahsedilebilir.

Baudelaire, Benjamin ve bu isimlerle birlikte “bohem”, “dandy”, “flaneur” gibi kavramları şehir kültürü ve melankoliyle ilişkili bir biçimde ele almak bu öznellik biçimlerinin önemli bir yönüne vurgu yapmak anlamına gelmektedir. “Toplumsallaşmayan”, içinde bulundukları toplumsal düzene ayak uyduramayan veya uydurmayı reddeden ve bunun sonucunda devasa bir şehir içerisinde yalnızlaşan düşünür-gezerler olarak değerlendirilebilecek bu öznelerin statükoyla uyumlu bir biçimde yaşamını sürdürenlerden farklı bir bakış açısına sahip olmaları tam da onların şehir hayatı içindeki “yabancılıklarından” kaynaklanmaktadır. Bilindiği gibi Karl Marx’ın “yabancılaşma”; Emile Durkheim’in “anomie” kavramları da 19. yüzyılda ortaya atılmışlardır. Bütün bunların aynı dönemlerde ortaya atılıyor olması moderniteyle birlikte oluşan yeni yaşama biçimlerinin bir sonucudur.

Melankoli modern dönem filozoflarının da ilgisini çekmiştir, özellikle Kierkegaard ve Nietzsche’de ‘insanın yabancılaşması’ duygusuna tekabül eder. Modernizm ve ilerleme iki tarafı keskin bıçak gibidir ve sadece maddi zenginlik sözü vermez aynı zamanda insanı yabancılaştırır.<sup>59</sup> Esra Akcan “Melankoli ve Öteki” adlı makalesinde melankoli ile modernizm arasındaki ilişkiye dikkat çekerken, melankoliyi tarihsel bir süreç olarak modernleşmenin bir öznesi ve yapı olarak "evrenselliğin" bir

---

<sup>59</sup> Jacky Browning. “Melancholy Landscapes of Modernity” Landscape Journal Volume 30, Number 2, 2011,s 214-225 (214)

parçası olma hakkının eksikliği veya kaybı olarak tanımlar. Bu konuyu yerele karşı küresel, bölgele karşı modern gibi iki kutuplu biçimsel kategoriler kullanarak değil, siyasal bağlamı ve gücün coğrafi dağılımına ilişkin olarak tartışır.<sup>60</sup>

Böylelikle yaşanan metropol hayatı ve içsel parçalanmalar Antik Çağ'dan beri insanların hezeyanlarla yaşadığı melankoliyi başka bir boyuta taşır. Melankoli, modernite ve metropol hayatı ile birlikte ele alındığında ise gittikçe kalabalıklaşan dünyaya kişinin ayak uyduramaması, sistemin dışında kalarak melankoliye sürüklenmesi şeklinde açıklanabilir. Kalabalık ve modernizmin getirdikleri bütünüyle dahil olamayan insanlar için melankoliyi zorunlu kılar. Modernite insana tanıdığı özgürlükler açısından olumlu bir süreç gibi gözükse de aynı zamanda sorunludur. Metropolde, kalabalıklar içerisinde yaşayan insanın içsel olarak etrafındaki herkese yanıt vermesi mümkün değildir, sürekli uyarıcılarla karşılaşan birey sürece ayak uyduramadığında sistem dışında kalır, bu da zamanla içsel bir yalnızlığa ve melankoliye dönüşebilir.

### 2.1.1 Metropol Yaşamında Melankoli

Metropol kültürünün gelişimiyle birlikte çok çeşitli yaşam tarzları da görünür olmaya başlamıştır. Baudelaire kalabalıkların yalnızlığını keşfeden ilk düşünürlerden biridir. Metropol, modernliği sergilerken aynı zamanda bir mücadele alanına dönüşmüştür. Dolayısıyla bu yaşam tarzının getirmiş olduğu bazı sorunlar da görünür olmaktadır. Metropol, hem bir mücadele alanıdır hem de yüksek bir algı gerektirir. Aslında, bir bakıma modernlikle metropolün tarihi içiçe geçmiştir. Kalabalıklar, karmaşa, moda gibi modernliğin pek çok göstergesi metropolde kendini göstermektedir. Özellikle de kalabalıklar belirgin bir biçimde metropole özgüdür ve bu durum yeni oluşan sosyolojik hareketleri kaçınılmaz kılmıştır.

*“Kalabalığın toplumsal mekânı, kuşkusuz, metropoldür. Burada sanatçı hem yeni olanda meydana gelen küçük değişikliklerin izini sürer - belki de ‘bir*

---

<sup>60</sup> Esra Akcan. Melankoli ve Öteki. Cogito-Çer-Çöp. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, sayı 43, s. 55.

*modada, bir giysi kesiminde küçük bir değişiklik' olmuştur- hem de 'büyük kentlerdeki hayatın ebedi güzelliği, şaşırtıcı ahengi' karşısında hayran kalır – 'insan özgürlüğünün kargaşası arasında adeta ilahi takdirle sağlanan bir ahenk'tir bu."*

Yani modernliğin doğadan arıtılmış fantazyası masumluluğun sağladığı büyüğü kavrayışın bir sonucudur.<sup>61</sup>

Kalabalıkların bu başdöndürücülüğünü Baudelaire 19. yüzyılın kent yaşamı için büyük bir arzu alanı olarak keşfederken, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçilen dönemde Simmel metropol yaşamını ruhsal dünyayı derinden etkileyen bir bıkkınlık alanı olarak görmeye başlayacaktır.

Georg Simmel, metropol hayatının olumlu ve olumsuz yönlerini kendine özgü bir şekilde betimler. Simmel ne metropol hayatını olumlamakta, ne de olumsuz bir biçimde yansıtmaktadır. Çünkü sorunları olmasına rağmen metropol aynı zamanda bireye büyük bir özgürlük alanı da yaratmaktadır. Yine de kent başlı başına bir mücadele alanıdır.

19. yüzyıl özgürlüğün yayılmaya başladığı bir dönemdir. Bu süreç insanın ve işinin uzmanlaşmasını gerektirmiştir. Bu uzmanlaşma her bireyi diğerleriyle karşılaştırılmaz hale getirip vazgeçilmez kılacak, fakat aynı zamanda onun da başkalarının etkinliklerine bağımlı olmasına neden olacaktır. Nietzsche'ye göre bireyin eksiksiz gelişmesinin koşulu bireyler arasındaki savaştır ki bu en acımasız savaşlardan biridir. İşte bu yüzden sosyalizm rekabetin yok edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Birey için bu varoluş çabası metropollerde daha da görünür hale gelmiştir, birey toplumsal bir mekânizmaya dönüşmemek için direnir. Öte yandan insanın daha önce doğayla girdiği mücadele bu durumda insanlararası bir kazanç mücadelesine dönüşmüştür ve buradan elde edilen kazanç doğadan değil insanlardan elde edilmektedir.

---

<sup>61</sup> David Frisby. "Georg Simmel: Modernitenin ilk Sosyoloğu" Modern Kültürde Çatışma içinde. Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen. s.12-13.

Yüzyıl yeni teknik olanaklara yeni bir toplumsal düzenlemeyle ayak uyduramamıştır. Bunun sonucunda eski'nin ve yeni'nin yüzyılın fantazmagorilerinin parçaları olan aldatıcı mesajları baskın çıkar. Bu fantazmagorilerin egemenliğindeki dünya, Baudelaire'in bu dünya için bulduğu parolaya göre “modern çağ”dır.<sup>62</sup>

Metropol tipi insan birçok iç ve dış uyarıcıyla karşılaşır. Bu uyarıcılar sürekli devinim halindedir, zihin birbiri ardına gelen görüntüler ve anlık izlenimlerle yoğrulur. Tüm bunlar metropolde yaşamamanın gerektirdiği psikolojik önkoşullardır. Metropol hayatı metropol insanındaki bilincin ve zihin hakimiyetinin temelini oluşturur. Çünkü verilen tepkiler duysal olmaktan ziyade zihin boyutundadır. *“Metropoldeki fenomenlere tepki gösterme işlevi artık en az duyarlı olan ve kişiliğin derinliklerine en uzak olan organımıza aktarılmıştır.”*<sup>63</sup> Metropole yaklaşıldıkça ‘duygu’ dan uzaklaşılır.

Metropol aynı zamanda ekonomik anlamda sistemin yükünü taşır. Kent ve metropol ekonominin kaynağıdır. Para ekonomisinin en önemli ham maddesidir ve Simmel'e göre para ekonomisi ile zihnin egemenliği birbirine derinden bağlıdır. Para yalnızca mübadele değeriyle ilgilenir, bütün nitelikleri ve tekillikleri tek bir soruya indirger o da “fiyatı ne” sorusudur. Kişiler arasındaki duygusal ilişkiler bireysellikleriyle ilgilidir oysa ussal ilişkilerde insan bir sayı gibi, diğerlerinden farkı olmayan bir öge gibi hesaplanır ve yaptıkları yalnızca nesnel olarak ölçülebilir, bu kertede ilgi görür. Böylelikle metropol tipi bireysellik niteliksel önemini kaybederken niceliksel önemini kazanır. Bu durum insanı daha hesapçı ve kitapçı olmaya iter. Etrafındaki kimseleri satıcı, müşteri yani sadece ilişki kurmak zorunda olduğu kişiler olarak algılar. Metropolde yaşayan insan birçok şeyle uğraştığı gibi para ekonomisiyle de uğraşmak zorunda, gündelik planlarını rakamsal belirlemeler üzerinden yapmaktadır.

*“Tipik bir metropol insanının ilişkileri ve işleri genellikle çok çeşitli ve karmaşıktır; öyle ki verilen sözlerde ve hizmetlerde çok sıkı bir kesinlik olmasa, bütün yapı içinden çıkılmaz bir kaosa dönüşebilir. Herşeyden önce metropolde*

<sup>62</sup> Walter Benjamin. Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s, 106-107

<sup>63</sup> Georg Simmel. Modern Kültürde Çatışma. Çev Elçin Gen, Nazile Kalaycı, Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s, 87.

*farklı çıkarlara sahip pek çok insan biraraya gelmiştir ve bu insanlar, ilişkilerini ve işlerini son derece karmaşık bir organizma içerisinde bütünleştirmek zorundadır. Berlin'deki bütün saatler ansızın farklı zamanları gösterecek olsa bütün iktisadi hayat ve iletişim altüst olur, bu durum bir saat bile sürse etkileri uzun süre atlatılmazdı. ”<sup>64</sup>*

Kapitalizm kendi işine yarayacak bedenlere ihtiyaç duyar. Foucault bu süreci kurumsallaştırma süreciyle açıklamıştır. Bireyi ıslah etmek için hapisane, iyileştirmek için hastahane ve topluma uyum sağlayamayan delileri kapatmak için akıl hastahaneleri kuran iktidar, bireyi yaşatarak çerçeveler. Sistem için gerekli olmayan, ayak uyduramayan bireydir. Hayalci, tutkulu ve disipline isyan eden varlık olarak birey önce toplumsal baskıya karşı koyar. Ancak duyarlı olduğundan dayanıklı değildir. Çünkü din ahlâkı ya da belli bir zümrenin katı kodlarına ihtiyaç duymamıştır. Bireyler için çıkar ilişkileri kapsamında tek bir sabir ortam yaratılır. Feodal toplum için hiyerarşik düzen ne kadar gerekliyse birey de burjuva toplumu için o kadar gereklidir. Kişisel çıkar peşinde koşmak, kapitalizmin hem kaynağı hem de amacıdır.

Simmel'e göre toplumsal ilişkilerdeki dönüşüm kapitalizmin değil, para ekonomisinin eseridir ve bireysellik paranın hakimiyetine boyun eğmiştir. Böylelikle etkinlikler ve ilişkiler bütünleşik olarak düşünülemezse metropol hayatının tekniğini anlamak güçtür.

*“Dakiklik, hesaplanabilirlik ve kesinlik bütün karmaşıklığı ve uzanımlarıyla metropol varoluşunun insan hayatına dayattığı niteliklerdir; bunlar yalnızca metropolün para ekonomisiyle ve zihinsel doğasıyla ilgilenmekle kalmaz aynı zamanda akıldışı, içgüdüsel başına buyruk özelliklerin ve itkilerin safdışı edilmesine yarayacaktır. Kendi dışındaki genel ve şemalaştırılmış bir şablon yerine hayat tarzını kendi içinden belirlemek isteyen özellikler ve itkilerdir bunlar. Gerçi akıldışı etkilerin damgasını vurduğu başına buyruk kişilik tipinin kentte varolması asla imkânsız değildir ama bu kişilikler toplum hayatıyla*

---

<sup>64</sup> Simmel. A.g.y s, 89

*uyuşmaz. Puskin ve Nietzsche gibi insanların metropole besledikleri şiddetli nefret bu bağlamda anlaşılabilir. Onlar herkes için eşit bir kesinlikle tanımlanması söz konusu olmayan şemalaştırılmamış bir varoluştaki hayati değeri görebilmişlerdir. Metropol karşısındaki bu nefretlerine yol açan nedenler, para ekonomisinden ve modern varoluşu entelektüalizminden de nefret etmelerine yol açmıştır. (tezin en önemli meselesi)”*

Simmel metropol ile ilgili çıkarımlarını kendi deneyimleri üzerinden kurar. Simmel’in oğlu babasının Berlin’in 19.yy’ın sonları ile 20.yy’ın başlarında kentten metropole dönüşme yolundaki gelişimin, kendi içinde yaşadığı gelişim ile aynı dönem rastladığından bahsettiğini öne sürmüştür. Dolayısıyla Simmel’in kendi metropol deneyimleri, sosyolojik çıkarımlarının oluşmasında önemli bir rol oynamıştır.

### **2.1.2 Bıkkınlık ve Metropol Hayatı**

Psikolojide bıkkınlık içinde bulunulan durumdan sıkılma olarak açıklanır. Belli bir durumun sürekli tekrar etmesi kişi üzerinde bir bıkkınlık yaratır. Simmel’e göre bıkkınlık belki de hiçbir ruhsal fenomenin olmayacağı kadar metropol ile bağlıdır. Bıkkınlığın en önemli nedeni sinirleri uyaran birbirine zıt unsurların sürekli değişmesi, yoğun ve sıkıştırılmış halde olmasıdır. Bu nedenle zihinsel bir gelişme kaydetmemiş aptal insanlar genellikle tam anlamıyla bıkkın değildir. Sürekli zevk ve sefa peşinde geçirilen bir hayat insanı bıktırabilir. Çünkü uyarılan sinirler uzun bir süre boyunca tepki vermeye zorlanınca belli bir süre sonra artık hiçbirşeye tepki veremez olurlar. Bıkkınlık bu sürekli değişimin insanın sinirlerini uyarmasıyla doğrudan ilgilidir. Daha az değişimin söz konusu olduğu sakin muhitlerde durum başkadır.

Bıkkınlığın özü farklılıklar karşısında kayıtsızlaşmaya başlamaktadır. Söz konusu durumda “şeyler” taşıdıkları anlamları ve önemi yitirirler. Bıkkın bir insanın gözünde hiçbir nesne diğerinden daha tercih edilir değildir. Bu ruh hali içselleştirilmiş para ekonomisinin yansımasıdır. Paraya sahip olan herşeyi para ile elde edebileceğini düşünen ‘kentliler’ için herşey para ile alınıp satılabilir hale gelmiştir. Bu doğrultuda

kentler bıkıklığın da merkezi haline gelir. Herşey öylesine yoğun ve biraradadır ki sınırlar yüksek dozda uyarılarak tepkisizleşir. Ancak bazı kişiler bu durumdan kendilerini koruyabilir. Bu uğraş sonunda bireyin kendi kişiliğinin de aynı değersizlik duygusu içerisinde yitirilmesi durumu söz konusu dur.<sup>65</sup>

Kişinin kendisini büyük kent karşısında koruması için toplumsal açıdan olumsuz davranışlar sergilemesi gerekir. Büyük şehirde yaşayan insanların birbirlerine yönelik bu tavrıları belli bir mesafeliliği doğurur. Bu mesafe bireye başka hiçbir koşulda oluşamayacak bir özgürlük alanı sağlar. İnsanlar kendilerine ait alan ne kadar genişlerse o kadar özgür olur. Küçük bir grup içerisinde hareket etmenin sınırlılığının aksine özgül bir bireysellik kazanır. Birey kendisini güvende hissetmez, modern hayatın heyecanından doğan belirsiz bir gerilim hafif bir özlem duygusu gizli bir huzursuzluk ve çaresiz bir telaş içindedir. Bu duygu durumu kendisini en açık bir biçimde kent hayatı içerisinde gösterir.

Duyu bombardımanı nihayetinde “nevristenik kişilik”i yaratır. Çünkü birey en sonunda birbiri ardına dizilen bu karşılaşmalar silsilesiyle başa çıkamaz hale gelecektir. Bunu yaşayan insan artık herkese ve herşeye daha mesafelidir. Simmel, nesnelere yakın temasta bulunmaktan duyulan korkuyu agorafobi olarak açıklar. Ona göre böylesi bir ruhsal mesafe olmaksızın metropolün mahşeri kalabalığı ve düzensizliği katlanılmaz olurdu. Metropol bizi birçok insanla yakınlığa zorlar içsel bir sınır getirilmediği takdirde asabi modern insanlar umarsızlığın kuyusunda kaybolurlardı.<sup>66</sup>

Friederich Engels, Londra’nın kalabalık olduğundan bahsederken üç buçuk milyon insanın tek bir noktaya yığılıp kalmasıyla kalabalığın gücünün üç katına çıktığını belirtmiştir. Fakat böyle bir kalabalıkta yaşamının ne olduğunu insanlar ancak sonradan anlayabilmektedir. Londralılar, birkaç gün caddelerde gezindikten sonra kentlerini dolduran uygarlık mucizelerini yaratabilmek adına insanlıklarının en iyi

---

<sup>65</sup> Simmel. A.g.y. s, 91.

<sup>66</sup> Simmel. A.g.y. s, 101.

yanını feda ettiklerini kavrayabilirler. Engels’e göre sokakları dolduran kargaşanın bile itici, insan doğasının başkaldırmasına yol açan bir tavrı vardır.<sup>67</sup>

*Bütün sınıflara ve mevkilere mensup birbirlerinin yanından geçip giden bu yüzbinler aynı yeteneklerin taşıyıcısı olan ve aynı mutluluğu isteyen insanlardan oluşmuyor mu? Oysa onlar birbirleriyle hiç ilgileri yokmuşçasına birbirlerinin yanından geçip, gidiyorlar. Üzerinde kendiliklerinden anlaşılmaya varmış oldukları tek nokta kalabalığın karşılıklı hızla akıp giden kolları birbirinin yolunu kesmesin diye herkesin kaldırımın sağından yürümesi; ama çevresindekilere bakmak bir kez olsun kimsenin aklına gelmiyor. Bu toplum teklerinin yığıldıkları mekân küçüldükçe her bireyin o acımasız umursamazlığı ve her türlü duygudan yoksun yalnızca kendi özel yararları üzerinde odaklaşması daha bir itici ve yaralayıcı bir biçimde belirginleşiyor.*<sup>68</sup>

Ruhun merkezinde belirli bir şeyin bulunmaması bizleri hep yenilenen uyarıcılarla karşılaştırır, duyumlarda, dışsal etkinliklerde bir doyum aramaya iter. Bu yüzden kendimizi bir istikrarsızlığın içinde buluruz. Metropolün kargaşası, seyahat düşkünlüğü, rekabet hırısı, bir beğeni, stil, düşünce ya da kişisel bir ilişkiye bağlı kalamama yönünde süregelen sadakatsizlik işte bu çaresizliğin tezahürüdür.<sup>69</sup>

İnsanların büyük kentlerde yaşarken kendini muhafaza etmesi gereği Walter Benjamin’in de üzerinde durduğu, vurguladığı bir noktadır. Benjamin için, metropol bir labirenttir. Büyük kent yaşamını kırsal yaşamdan ayıran şey, yabancıları sürekli bertaraf etmemiz olduğundan, gereğinden fazla “bölünmüş” insanlar yaratır. Benjamin eleştirisinde, “fantazya”yı, şehrin düşsel dünyasını, kapitalizmin yarattığı yanlış bilinç şeklinde tanımlamaktadır. Görebiliriz, fakat dokunamayız. Fakat insanı hayal kırıklığına uğratan bu yanlışlık hatta aylakların ve fahişelerin açıkça görünen sefaleti bile estetize edilir. Bu anlamda Benjamin, şehrin labirentinden öte bir şeyi arzulayan bir ütopyacıyı

---

<sup>67</sup> Engels’den aktaran Benjamin. A.g.y 151-152

<sup>68</sup> Engels’den aktaran Benjamin. A.g.y 151-152

<sup>69</sup> Georg Simmel. The Philosophy of Money, London: 1978, s, 484. (aktaran David Frisby, Modern Kültürde Çatışma içinde, s, 23)

anlatmaktadır. Tam olarak neyi yitirdiğimizin artık açık olmamasına ve şehir koşullarının tuhaf bir biçimde ütopya ve karşı ütopya eşzamanlı olarak temsil etmesine karşın, Max Weber’de, Marksist söylemde ve postmodernizm metinlerinde aynı tema bulunur: melankoli, ‘yitirdiğimiz dünya’ya özlem.<sup>70</sup>

İnsanların büyük kentlerde yaşayanlara özgü yeni ve tedirgin bir konumla hesaplaşmaları gerekliydi. Benjamin’e göre kent alanı içerisinde gören, ama işitemeyen bir insan, işitebilen ama göremeyen bir insana göre daha mutsuzdur. Çünkü gözün etkinliği kulağa oranla daha ağır basmakta ve bu durum büyük kentte yaşayan insanlar arasındaki ilişki için belirleyici bir öge olmaktadır. Toplu taşıma araçlarının gelişmesiyle birlikte ‘göz’ün işlevi artar, artık birbirlerini tanımayan onlarca insan aynı taşıt içerisinde birbirinin yüzüne bakmak zorundadır.

*“Otübüs, tren ya da tramvay kullanımının yaygınlaştığı 19.yy’a kadar, insanlar hiçbir zaman dakikalar hatta saatler boyu tek kelime etmeksizin birbirlerine bakmak zorunda değillerdi”<sup>71</sup>*

Benjamin’e göre modernizm insanı mekânikleştirir. Nasıl ki işçiler hep aynı mekânîk hareketlerle çalışıyorsa, modernizm de insana benzer bir davranışı dayatır. Benjamin bu savını açıklarken büyük kentlerin caddelerinde, yoğun trafiğinde yürüyen insanın durumu ile akan şeritin başındaki işçinin durumu arasındaki benzerliğe dikkat çeker.<sup>72</sup> Tektiplendirilmiş ve tekdüze hale gelmiş bu hareketler eşgüdümlemeyişi öğrenmek zorunda kalmıştır. Tüm bu fiziksel ve sosyal gelişmelere eklenen teknolojik gelişmeler de insana “kendi hayatının yazarı”<sup>73</sup> olma şansı bırakmamıştır.

Walter Benjamin ile Georg Simmel’in üzerinde durduğu aşırı duyulardan oluşan tıkanma ve algı düzeyinin aşılması Bauman’ın da kafasını meşgul etmiştir.

---

<sup>70</sup> Elizabeth Wilson. Görünmez Flaneur, çev. Filiz Çulha, Aksu Bora, Birikim Dergisi, Sayı 43  
<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=42&dyid=1380&dergiyazi=G%F6r%FCnmez%20Fl%E2neur>

<sup>71</sup> Benjamin. A.g.y. s, 132

<sup>72</sup> Ünsal Oskay. “Walter Benjamin’de Tarih, Kültür ve Fantazya” Walter Benjamin: Estetize Edilmiş Yaşam içinde, İstanbul: Der Yayınları, 1995, s, 102.

<sup>73</sup> Oskay, A.g.m, s, 165

Görüntü ve seslerin aşırılığı alışılmıştan daha yüksek bir duyumsal uyarıyı gerektirir. Yüzlerce yüz, binlerce bedenle birlikte ‘sıkıştırılmış ve konsantre’ bir uyarıya dönüşür. Bu, bir tür değer yitimine ve metropolde yaşayan insanlar arasında gittikçe artan bir uzaklığa neden olmaktadır. Birbirine sürekli olarak bakan ama birbirleriyle konuşmayan insan yığınları bambaşka bir sosyallik yaratmışlardır artık ve bunu mümkün kılan şey de metropol yaşamıdır.

Zygmunt Bauman bu karşılaşmaları ‘birliktelik biçimleri’ olarak tarif eder. Mekân, teğet geçme, anlık yakınlık, birliktelik ve ayrılık mekânı içerisindeki akışkanlık biçiminde mobil bir mekâna dönüşür. Bu tür bir biçimle oluşabilecek birliktelik Bauman’a göre davetsiz bir misafir gibi olduğundan güven vermez. Bunların hareketleri peşinen hesaplanabiliyor ancak tahmin edilebiliyor. *“Cadde türü birliktelikte yabancı bir engeldir; karşılaşma ise bir başbelası ve gecikme.”* Caddede insanların birbirlerinin yanında olmaları kaçınılmazdır. Fakat kişiler birbirleri ile olmamak için büyük bir çaba sarfederler.

İşte bu insanın istemediği ama kalabalıklar içerisinde yaşarken de kaçamadığı birşeydir. Bauman bu durumu açıklarken istasyon birlikteliği terimini kullanır. Burada aslanan birazdan ayrılacaklarını, herkesin kendi yoluna gideceğini ve ondan sonra da asla buluşamayacaklarını bilen yabancılarıdır. Bu yabancıları biraraya getiren tek şey aynı mekânı kullanma zorunluluğudur. Bu insanlar aynı anda bu mekândan kaybolacak olsalar ya da zaten en başta oraya hiç gelmemiş olsalar kişinin kendisinin orada bulunuş amacı açısından hiçbir farklılık olmayacaktır.<sup>74</sup>

Birey, yaşadığı kalabalık içerisinde mümkün olduğunca yalnız kalmaya çalışır. Bazı toplu taşıma araçlarında kullanılan tasarım da bireyin bir diğerini sadece arkadan diğerlerini de çok ancak çok uzaktan görebilmesi şeklindedir. Bu yöndeki tasarımların olmadığı yerlerde ise kişinin imdadına yetişen okuduğu kitap ya da gazete olur. *“Aşırı*

---

<sup>74</sup> Bauman, A.g.y. s, 65

*kalabalık çağın, insanları birbirinden koparan portatif tecrit aletleri, mesela bir gazete, ya da bir cep kitabıdır.”<sup>75</sup>*

Modern topluma ilişkin çalışmalar da yapan Zygmunt Bauman bıkkınlık ve ümitsizlikle ilgili konulara direkt olarak olmasa da dolaylı yoldan değinmiştir. Bauman’a göre Schopenhauer’i zamanımız öğretmeni olarak seçen Max Horkheimer doğru bir yoldan gitmiştir. Günümüz dünyası Schopenhauer’in düşüncelerine fazlasıyla ihtiyaç duymaktadır çünkü bu düşünceler mutlak ümitsizlik karşısında, bu ümitsizliğe karşı koyabildiği için diğer tüm düşüncelerden daha fazla ümitle yoğruludur.<sup>76</sup>

Paul Valery’nin içinde yaşadığımız uygarlığı “yoğun heyecanlar rejimi” olarak adlandırdığından bahseden Bauman aynı zamanda Valery’nin “enerji ile sarhoş olmak” terimini de alıntılar. “Burada neyin yapıldığı ve hangi hedeflerin kovalandığı çok önemli değildir; önemli olan şey yapılan şeyin hızlı yapılması ve kovalanan hedeflerin yakalanmaktan kaçması, hareket etmesi ve hareketliliğini korumasıdır. Enerji ile sarhoş olmak yapılacak herhangi bir iş ile ya da varılacak herhangi bir hedef ile değil, hareket etme ve eylem yapma yetisi ile sarhoş olmak demektir. Bizim uygarlığımız hazzın/mutluluğun ertelenmesi ile değil hoşnut olmanın imkânsızlığı ile ilgilidir.”<sup>77</sup>

Modern hayatta yaşam kalitesine ilişkin tasavvur gerçekten iyi bir yaşamın nasıl olacağından ziyade muğlak ve elle tutulmayan hoşnutsuzluk duygusunu somutlaştırma çabası yani tatmin etmeyen şeyin gerçekten ne olduğunun tanımlanmasıyla ilgili olmuştur. Bauman bu noktada Schopenhauer’in keşfettiği, Freud’un da açıkladığı gibi bize tam anlamıyla mutluluk gibi görünen şeyin burada ve şimdiki spesifik bir mutsuzluğun üstesinden gelme umududur.<sup>78</sup> Böylelikle birey mutsuz olacak ve mutluluğu da bu mutsuzluğu aşabilme umudundan sağlayacaktır.

---

<sup>75</sup> Bauman., A.g.y.s, 66

<sup>76</sup> Zygmunt Bauman. Parçalanmış Hayat. s, 33.

<sup>77</sup> Paul Valery “Sur la crise de l’intelligence Vues” (Paris: La Table Ronde, 1948,s-122-4) aktaran

Zygmunt Bauman, Parçalanmış Hayat, s, 105.

<sup>78</sup> Bauman, a.g.y. s, 110

Valery'ye göre modernlik istek ve ihtiyaçlarla doludur. Gittikçe hayal bile edilememiş ihtiyaçlar yaratır. İnsanlar israfla sarhoş olmuşlardır ve bugünkü yaşam bu israftan ayrı düşünülemez. Eskiden tek bir mum yeterken, bugün insanlar elli, yüz voltluk ışığa ihtiyaç duymaktadırlar. Böylelikle hızla akan kuşullar içerisinde muhafazakârlık ile yaratım, savunma ile eleştiri arasındaki karşıtlık çöker. Muhafazakâr olmak demek hızlanmanın hızını devam ettirmek demek oluyor.<sup>79</sup>

Nietzsche'de bıkkınlık nihilizme doğru gitmiştir. Gündelik hayatı felsefeyle açılmamaya çalışan Lefebvre de bu konuda belli noktalara dikkat çekmiştir. Ona göre felsefe ile felsefi olmayan gündelik hayatın arasındaki sıkışmayı anlayabilmek için antik felsefede konuya ilişkin bir yanıt olup olmadığına bakmak gerekmektedir. Felsefe tarafından belirli hale getirilen, ve gündelik hayat içerisinde örtük olarak bulunan akılcılık nereden gelir? Hegel'e göre akılcılık, akıldan fikirden ve tinden gelir. Marx'a göre akıl pratikten, emekten, ve emeğin örgütlenmesinden, üretimden ve yaratıcı etkinliğin özünde bulunan düşünceden gelir.

Varoluşun suçsuz olması için bir anlamının ve yönünün olmaması gerekir. O halde Nietzsche'ci hipotez yani aşama ve an olarak üstesinden gelinmesi gereken durum olarak nihilizm gözardı edilemez. Henri Lefebvre'ye göre olayların anlamsızlığının ardında değerler, bir bakış açısı bir anlam olduğunu savunan Nietzsche'ci hipotezi kabul etmemiz durumunda, gündelik hayatın çözümlenmesi ve dönüştürülmesini işte bu nihilizme bağlayabiliriz.<sup>80</sup> Zira hiçlik duygusu, kalabalıklar ve modernizm insanı içsel bir sürgünlüğe götürdüğü gibi, deliliğin uçlarına vardığında ölüm fikrini de harekete geçirebilir.

*Modernizmin insanoğlunun doğal ve üretken temposunun önüne çıkardığı engeller insanoğlunun güçleriyle orantılı değildir. Bu durumda insanın felce uğraması ve kurtuluşu ölümde araması anlaşılır olmaktadır. Modernizm, damgasını kendisine düşman olan bir anlayışa hiçbir önem vermeyen*

---

<sup>79</sup> Bauman, a.g.y. s, 106.

<sup>80</sup> Henri Lefebvre. Modern Dünyada Gündelik Hayat. Çev. Kaya Şahin, İstanbul: Metis Yayınları, 2007 s, 25.

*kahramanca bir idarenin altına vuran intihar olgusunun işaretini taşımak zorundadır. Bu intihar bir vazgeçiş değil ama kahramanca bir tutkudur. Başka deyişle modernizmin tutkular alanında fethedilmesi demektir.*<sup>81</sup>

Modernizm, eski dönemlerden beri gerçekleşen tahakkümü bir başka biçimiyle sürdürür. Hayatın yapay, tasarlanmış, gözetlenen ve aşama aşama geliştirilen rasyonalitesi sürmektedir. Bauman'a göre bu biçimde rasyonelleştirilmiş dünyada insanın mutluluğu vaadi bireysel yaşamın küçük rasyonelleşmeleri yoluyla sorunlu bir biçime bir mutluluk kovalamacasına dönüşür. Böylelikle mutluluk yavaş geldiği ve ne kadar kalacağı da belli olmadığı için asla emin olunamaz ve kovalamaca yeni hedeflere doğru devam eder. Mutluluğu gündelik hayattaki herhangi bir mutsuzluk belirtisini atlatabilme olarak tanımlayan Schopenhaur ve Freud'çu yaklaşıma ek olarak modernizm, kalabalık bıkınlık ve mutsuzluk alanları yaratır. Böylelikle mutluluk, varoluşu anlamlandırma kentte yaşarken sürekli düşünülen, insan zihnini yoran ve çelişkide bırakan kavramlar haline gelmiştir.

### **2.1.3 Georg Simmel: Taşra ve Kent**

Georg Simmel taşra ve kent içerisinde insanın aldığı biçimi çeşitli şekillerde araştırmış ve modernizm, bireysellik, kültür ilişkisi bağlamında çözümlemiştir. Metropolde yaşama biçimini, metropolün yarattığı ruh durumunu anlamak taşraya da bakmayı zorunlu kılmıştır. Birçok bakımdan metropol taşradan farklıdır, farklı bir duyuşsal algılayış gerektirir. Metropol farklılıkları kaydeden bir varlık olan insandan kasaba hayatına göre daha başka bir bilinçlilik miktarı talep eder.

*“Metropole özgü ruhsal hayatın karmaşık doğası, derinden hissedilen duyusal ilişkiler üzerine kurulmuş taşra hayatıyla karşılaştırıldığında anlaşılabilir. Taşra hayatına özgü ilişkiler ruhun daha bilinçsiz katmanlarına kök salmıştır; en kolay şekilde geliştikleri yer, kesintiye uğramayan alışkanlıkların düzenli ritmidir. Oysa zihnin yeri ruhumuzun açık bilinçli ve*

---

<sup>81</sup> Benjamin, A.g.y. s, 169

*yüksek katmanlarıdır... Fenomenler arasındaki karşıtlığa ve değişime uyum sağlamak için sarsıntılar ve iç çalkantılar geçirmek zorunda değildir. Oysa daha muhafazakâr olan ruh metropole özgü ritme ancak bu sarsıntılardan ve çalkantılardan geçtikten sonra ayak uydurabilir.”<sup>82</sup>*

Metropol ve taşrayı birbirinden ayıran en önemli özellik insanların birbirleriyle kurmuş olduğu ilişki biçimidir. Küçük yerlerde insan sayısı az olduğundan o insanlara ilişkin bilgi daha çoktur. İnsanların bu şekilde bilgi sahibi olması birbirleri ile daha sıcak ilişkiler kurmasına neden olur. Dolayısıyla metropoldeki zoraki ilişkinin aksine farklı bir iletişim biçimi doğurur.

Kasabalı insan karşılaştığı insanların çoğunu tanır ve ilişkisi büyük oranda olumludur. Bu eski dönemden böyle olagelmıştır. Ortaçağ’da ve Antik dönemde kasaba hayatı bireyin hem dışsal hem de içsel ilişki ve hareketlerini kısıtlamıştır. Modern insan o engellerin yarattığı koşullar altında varolamazdı. Günümüzde de taşraya taşınan bir metropol insanı benzer bir kısıtlılığı hisseder. Bölge ne kadar küçükse çevre, ilişkiler, hayat tarzı ve bakış açısını o ölçüde denetler. Antik polis de bir kasaba karakteri görüntüsü çizer. Konumu itibarıyla siyasi ve askeri açıdan sıkı bir birliğe, yurttaşın yurttaş tarafından denetlenmesine, kendi hayatına istediği gibi yön veremeyen bireylerin oluşmasına neden olmuştur. Atina hayatının hareketliliği ve heyecanını Simmel tamamiyle bireyselleşmiş kişilerden oluşmuş bir halkın bireyselleşmeyi engelleyen kentin baskısıyla olan mücadelesine bağlar. Bu yüzden “genel insan doğası” dediğimiz şey Atina’da filizlenmiştir.

Simmel’e göre benzer bir durum büyük kentte gerçekleşecek olsa yani kişiler her temas kurduğu insana içsel olarak yanıt verecek olsa, içsel bakımdan paramparça olur, ruhsal bir çöküntüye uğrardı. İnsanların metropol hayatı içerisinde yaşadığı üstünkörü ilişkiler onları mesafeli olmaya zorlar çünkü haklı olarak bir güvensizliğe kapılmışlardır. Bu yüzden yıllardır komşumuz olan insanların nasıl görüldüğünü bilmeyiz. Kasaba insanının gözünde şehirli insanın soğuk, mesafeli ve ruhsuz

---

<sup>82</sup> Simmel. A.g.y s, 86-87.

gözükmesi bu sebepten kaynaklanır. Simmel daha da ileri giderek bunun sadece kayıtsızlık olmadığını savunur. Aynı zamanda herhangi bir yakın temas durumunda her an nefrete ya da kavgaya dönüşebilecek bir hoşnutsuzluk, yabancılık ve tikslenme hali söz konusudur. Metropolün iki tipik tehlikesinden biri kayıtsızlık diğeri antipatidir. Bu hayat tarzının kapsamı ve kendini gerçekleştirdiği formlar metropol hayatını bütünleştirir. Yani metropole özgü bu uzaklaşma hali aslında onun temel toplumlaşma formlarının ta kendisidir.<sup>83</sup>

Metropol insanı ile taşra insanı düşünülürken tüccarlarıyla, müşterileriyle, bürokratik ve sosyal ilişkileri ile birlikte ele alınmalıdır. Simmel insan sayısının az olmasını üretim ilişkileri ve para ekonomisi açısından da incelemiştir. Böyle bir azlıkta sadece malı ısmarlayan müşteri için üretim yapılır, üretici ve alıcı birbirini tanır. Buna karşılık metropolde üretim piyasa için yapılır. Yani üretici asla yüzyüze karşılaşmadığı insanlar için üretir. Bu meçhullük her iki tarafın çıkarlarını tarafsızlaştırır. İki taraf da iktisadi çıkar elde etmek için uğraşır ve hesaplarının bozulacağından korkmalarına gerek yoktur. Para ekonomisi metropolü egemenliği altına almış, küçük üretim tarzını yok etmiştir.<sup>84</sup>

Yine de metropol bireye özgürlük alanı sunar. Metropolde yaşayan birey dar kalıp ve önyargılarla sınırlanmış kasaba insanına karşılık daha özgürdür. Birey zihinsel hayat koşullarını, kayıtsızlığı ve bağımsızlığı büyük kentin kalabalığında hisseder. Bedensel yakınlık, mekân darlığı zihinsel uzaklığı görünür kılar. Metropol kalabalığıyla kıyaslandığında insanın kendini böylesine yalnız, böylesine kaybolmuş hissettiği başka bir yer daha yoktur, bu da özgürlüğün diğer yüzüdür. Bu özgürlük insan hayatına huzur şeklinde yansımayaabilir ama yine de özgürlüktür. Mekân genişliği ve insan sayısı metropolü özgürlüğün merkezi haline getirmiştir.

Kasabada hayat özerk ve kendine yeter biçimdedir. Metropolde ise kişni bireysel alanının daha geniş olması özgürlüğünü yaratır fakat bu özgürlük alanı bedel

---

<sup>83</sup> Simmel. A.g.y. s, 93-94.

<sup>84</sup> Simmel. A.g.y. s, 88.

ödemeyi gerektirir. Sonuç itibariyle her insanın sahip olduğu bireysellik ve karşılaştırılmazlık bir hayat tarzı içerisinde varolur. Kendi doğamızın yasalarına uymak bir çeşit özgürlüktür ve ancak bu doğanın ifadesi ötekilerinkinden farklıysa bize ve başkalarına ikna edici gelir. Başka insanlarla karşılaştırılmamız bile hayat tarzımızın başkaları tarafından dayatılmadığının göstergesidir.<sup>85</sup> Diğer yandan kentin büyüklüğü içerisinde kişi kendini farketmek zorundadır ve bu kentte yaşamak için verilen mücadelenin bir parçası haline gelmiştir. Hatta insan tuhaf olmaya teşvik edilir bu da kent hayatı içerisindeki davranışların aşırılaşmasına yol açar. Öteki insanların farkındalığı kişinin özsaygı kazanmasındaki en önemli etkenlerden biridir.

Kır yaşamında zihin ve hayal gücü çok daha yavaş ve alışıldık akar. Taşrada zamanın algılanışı da her zaman kente göre daha “ağır” ve “uzundur.” Tepkiler ve temaslar da benzer ölçülerdedir. Metropolde temaslar kısa ve hızlı, taşrada ise sık ve uzundur. Maddiyat maneviyatın önüne geçmiştir, kültür düzeyi düşmüştür çünkü işbölümü artmış ve insanlardan tek yanlı gelişmeleri beklenmiştir. Nesnel kültürün büyümesi ile bireysel kültürün körelmesi Nietzsche olmak üzere bazı düşünürlerin metropole olan nefretinin sonucudur. Bireyselciliği savunan bu düşünürlerin metropolde bu kadar sevimliliği, gerçekleşmemiş özlemlerini dillendiren bir kahin bir kurtarıcı olarak görülmelerinden kaynaklanır.<sup>86</sup>

Metropoldeki imge bombardımanına karşılık, kırdan daha çok doğayla uyumlu döngüsel bir zaman akışı vardır. “Karşıdan karşıya caddenin her geçilmesiyle, ekonomik ve sosyal yaşamın, çalışma yaşamının temposuyla ve çoğulluğuyla kent, zihinsel yaşamın duyuşal kurumları açısından, kasaba ve kır yaşantısıyla derin bir karşıtlık oluşturur. Metropol, ayrımcı bir yaratık olan insandan kırsal yaşamın yaptığından farklı bir miktar bilinçlilik çıkartır.”<sup>87</sup>

Kırdan, yaşamın ritmi ve duyuşal zihin hayal gücü çok daha yavaş, çok daha alışılmış ve çok daha düzgün akar. Daha derinden hissedilen ve duyuşal ilişkilere

---

<sup>85</sup> Simmel. A.g.y. s, 98.

<sup>86</sup> Simmel. A.g.y. s, 101.

<sup>87</sup> Simmel. A.g.y. s, 99.

oturan kasaba yaşantısı karşısında, metropole özgü zihinsel yaşamın karakteri bu bağlantıda kesinlikle anlaşılır hale gelir.

Metropollü/şehirli insan dışsallıklara karşı güvensiz ve ihtiyatlıdır. Yıllarca komşusunun yüzünü görmemiş metropollü/şehirli insanların varlığı da bu ihtiyatlılıktan kaynaklanmaktadır. Taşrada insan sosyal ilişkileri içinde içsel tepkiler verebilir. Oysa metropolde yaşayan biri, bütün bu karmaşık ve sayısız ilişkiye içsel tepki verse sayısız atomlara ayrılmış bir içsellike sahip olurdu. Bu yüzden metropol insanının tepkileri biçimsel olmaktadır. İkincil ilişkiler olarak doğan bu ilişkiler tipik olarak sosyalleşmedir. Buna karşılık geleneksel küçük guruplarda kontrol mekânizmaları daha fazladır. Ve bireysel özgürlük ve farklılıkların ortaya çıkması anlamında kısıtlayıcı bir niteliğe sahiptir. Bu, sadece bireyin dışsal olana karşı çekimserliğini değil, aynı zamanda içsel genişlemesini de engeller niteliktedir. “Kendimizi toplumsal grubumuza uyarlayışımız ile bireyselliğimizi öne çıkarıp grup içinde sivrilişimiz arasındaki çatışmaya, bu ikisi arasında verilen tavizlere, yavaş yavaş varılıp hızla yitirilen uzlaşmalara bakarak, toplumun bütün tarihini okumak mümkündür.” Dolayısıyla da toplumsallaşma denilen durum bu ikilik arasındaki gerilimde gerçekteşir. Özellikle de farklılaşma arzusu tam da yeni yaşam tarzlarının gelişmesinin itici gücüdür.<sup>88</sup>

Taşradan, kente göç etmek bir alışkanlığın başka bir şekilde sürdürölmesi demektir. Hem ekonomik hem de politik anlamda taşradan daha üstün gözüken kente gelen insanlar yaşam biçimlerini kentte de sürdürmeye çalışırlar. Günümüzde de büyük metropollerdeki ufak mahallelerde göçle birlikte gelen ve sınıfsal olarak kentin burjuvalarından ayrılan taşra insanları yaşamaktadır.

#### **2.1.4 İçimizdeki ve Dışımızdaki Metropol**

İnsanın dış dünyadaki etkinliğinden kopartılmaya çalışılması, kendi iç dünyası ile dış dünya arasında bir anlamsızlığın, dengesizliğin doğması, bir insanın içinde yaşadığı kenti nasıl okuduğunun, dış dünya ile iç dünyası arasında nasıl bir denge

---

<sup>88</sup> Simmel. A.g.y. s, 96-98.

kurduğunun veyahut kuramadığının tartışılması Sennett'in sorunsalları arasındadır. Goethe'nin kastettiği de “kendini bil” emrinin iç dünyaya yönelimi sağladığı ama dış dünyadan da kopmayı doğurmasıdır. Sennett eski Yunanlıları örnek verir: “Eski Yunanlılar yaşamın zorluklarını gözleriyle görebiliyorlardı. Antik kentlerin tapınakları, pazar yerleri, oyun alanları, toplantı yerleri, duvarları, sokaktaki heykelleri; dinde, politikada ve aile yaşamında kültürel değerleri simgeliyordu. Ama günümüzde, modern Londra ya da New York'ta, örneğin pişmanlığın yaşandığı yeri görmek için nereye gidileceğini bilmek zordur. Ya da çağdaş mimarlardan demokrasiyi daha çok teşvik edecek mekânlar tasarlamaları istense çizim kalemini bırakırlar; antikçağdaki toplu kararların alındığı toplantı yerlerine eşdeğer bir modern tasarım yoktur.”<sup>89</sup>

Kentte yaşama kültürü modernleşme ile farklılaşmıştır. Çağdaş insanı vareden mimari özelliklerin insanın doğasını oluşturmada önemli etkisi vardır. Örneğin Antik Yunan insanı ile günümüz insanını karşılaştırdığımızda özellikle iç ve dış dünya arasındaki ilişkiden kaynaklanan bir fark olduğuna tanık oluruz. Modern insan iç ve dış dünyası arasında bir uyumsuzluk mevcuttur. Richard Sennet'e göre batı özel yaşamı somutlaştırma konusunda geri adım atmıştır. İç öznel yaşantıyla dış fiziksel yaşam arasındaki bu ayrım uygarlığımızın kabul etmek istemediği bir korkuyu ifade eder. Kentlerin görünüşü büyük bir “açılma” korkusunu yansıtır ve bu “açılma” uyarılmadan çok “incinme” olasılığını yansıtır. Bu yüzden modern insan dışa açılmaktan ürker ve kendi içine kapanır. Kentin inşa tarzı da bu kapanmaya öncülük eder.

Sennett buna örnek olarak megapollerdeki “dökme camla kaplı dış duvarları”, yoksul semtleri kentin geri kalanından ayıran ana yolları, koğuş tarzı siteleri göstermektedir. Çünkü kentte yaşama, öznenin dışına çıkma, tıpkı bir askeri alana çıkma eylemi gibidir. Dışarısı tehdidin, güvensizliğin, rekabetin, “her an her şey olabilir” yeridir. Bu yüzden dışarısı herkesin herkesten korunmak zorunda olduğu bir alandır. Kent kültürünün oluşturmuş olduğu normlar ve yapılar Sennett'in “açılma korkusu” olarak nitelendirdiği bir karmaşanın sonucu olarak şekillenmiştir. Bunun

---

<sup>89</sup> Richard Sennett. Gözün Vicdanı. Çev. Can Kurultay, Süha Sertabiboğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s.13.

aşılması dışı açılabilmiş, dışarının gerçekliği ile kendi gerçekliği arasında bir uyum, denge sağlayabilmiş olan “odaklanmış insan”la gerçekleşebilir ancak. Odaklanmış insan kavramı metropole ya da megapole uygun yaşama biçimini oluşturabilmiş, aslında bir bakıma kimliksiz bir özneye işaret etmektedir. Özellikle de günümüz açısından bakıldığında, küreselleşmiş bir toplumsallığın kendine uygun olarak oluşturmuş olduğu bir megapol şekillenmesiyle karşılaşmaktadır. Bu durum iç ve dış arasındaki örtüşmezliği arttıran bir biçime dönüşmektedir.

Büyük kentte yaşayan bir kişi gündelik yaşamındaki tekinsizliği ortadan kaldırmayı iki yolla deneyebilir. Birincisi çeşitli araçlar geliştirerek kendisi için “yabancı” olarak addettiği diğerlerini yabancı olmaktan çıkarmaya çalışmak, temas halinde olup ama onlar yokmuş gibi davranmak; ikincisi ise onları olabildiğince şehrin arka planlarına atmak, görmemek ya da görmenin şartı olarak kendisine benzemesini istemek olarak özetlenebilir. Bu, kendini merkezde konumlandıran özneler için söylenebilecek bir olgudur. Burada “ben” olarak kurgulanan özne biçimi, kendini şehrin sahibi olarak görür. Kendisine benzemeyenler ise “ötekilerdir”, “yabancılarıdır”. Öte yandan ötekileştirilmiş öznelerle ötekileştirenler arasında sürekli bir ilişki vardır.

İçinde bulunduğumuz dönemde bu çok daha fazla etkisini göstermektedir. Yoğun bir parçalanma vardır. Kùltürler, dinler, etnik gruplar kesintisiz bir ilişki içindedir. Bu unsurlar sürekli olarak birbirlerini etkilemekte ve değişmektedirler. Dolayısıyla da karmaşık bir dış dünyaya karşılık olarak karmaşık bir iç dünya oluşabilmekte ve bunun sonucunda da melankoli yaşanabilmektedir. Diğer yandan megapol yaşamındaki tam da bu yabancılık olgusu arzuyu geliştiren, ona yaygınlık kazandıran tuhaf bir enerjiye dönüşebilmektedir.

Simmel kültürel ögeyi fazlasıyla önemsemiş ve hatta toplumsal çatışma fikrini de kültürel alan içerisinde açıklamaya çalışmıştır. Kültürel çatışma bir döngüdür ve bu durum biyolojik yaşamın ötesinde gerçekleşir. Hayat biyolojik düzeyden çıkıp, tin düzeyine doğru geliştiğinde, tin de kültür düzeyine yükseldiğinde, bir iç çatışma ortaya

çıkar. Kültür evriminin tamamını, bu çatışmanın belirmesi, çözüme ulaşması ve yeniden ortaya çıkması oluşturur.

Kültürel çatışma metropolde belirginlik kazanır. Metropol kültürünün batıdaki gelişimi ise 19. yüzyılın sonu ile yirminci yüzyılın başında gerçekleşmiştir. Bu, Nietzsche'den sonra bambaşka bir boyut kazanmıştır. Simmel'in de bu bağlamda Nietzsche'den esinlenmiş olduğu söylenebilir. Simmel'i bu alana yönlendiren iki durumdan bahsedilebilir: Birincisi, toplumsalın içinde sürekli devinen bir tür mücadele ve güç ilişkilerinin varlığı; ikincisi ise her şeye rağmen bu toplumsalı mümkün kılan ilişkiler ağının nasıl oluştuğu sorunsalları. Tüm bunların sonucunda da bireysel alanın toplumsal olanla nasıl uzlaştığı, şekillendiği veya buna karşı nasıl direndiği meseleleri ortaya çıkmaktadır.

“Eğer kent deneyiminde haz, kendisinin doğal sonucu olan korkuyu yeniyorduysa, -ya da, daha doğrusu, bazen hala yeniyorsa- bu, yabancıların yabancılıklarının korunması, mesafenin dondurulması ve yakınlaşmanın önlenmesi sayesinde. Haz tam da karşılıklı yabancılıktan, yani sorumluluğun olmamasından ve kanaatten kaynaklanır. Yabancılar arasında ne olursa olsun bu, yabancıları uzun süreli yükümlülüklerle sokmayacak ve ardında denetimi kolay sağlanan eğlence/mutluluk anını yaratacaktır.”<sup>90</sup>

Megapol yaşamının tekinsiz yönüne rağmen yaşama alanı açısından oldukça cazibeli olması, sunmuş olduğu zenginliklerle açıklanabilir ancak. Simmel bu durumu hem “bıkkınlık” alanı hem de geniş bir özgürlük alanı olarak açıklar. Şehir hayatı bıkkınlığın yanında cazibelidir. Bıkkınlık olgusunun ortadan kaldırılması özgürlük alanlarının da riske girmesine neden olabilecektir. Bu bakımdan da şehir insanı aslında bir yönüyle uzlaşmayı kabullenmiş insan sayılabilir.

*“Kent mutluluğunun gizemi, bir yandan kişinin kendi yolu ve hedefinin bu belirlenimsizliğinin yarattığı maceranın nasıl besleneceğinin bilinmesi, öte*

---

<sup>90</sup> Bauman, A.g.y. s,177.

*yandan da öteki yabancıların benzer belirlenimsizliğinden doğan tehdidin sınırlanması ya da zararsızlaştırılmasıdır.”<sup>91</sup>*

Bu noktada belirsizliğe ne derece katlanılabileceği ve katlanırken nasıl bir ödün verileceği sorunsalı öne çıkmaktadır. Çünkü özgürlüğü yaşayabilmek belirsizliğin ıstırabını taşıyabilmeyi de beraberinde getirir.<sup>92</sup> Kuşkusuz insanı melankoliye sürükleyen en önemli etkenlerden biri kent hayatının belirsizliğinde yaşamakta olduğu çelişkidir.

“Geceleri metro istasyonunda uyuyan özne, Kierkegaard’ın deyimiyle “onurlu yalnız”dır. İstemedi de olsa modern kentin niceliksel büyüklüğü, niteliksel farklılığa yaşama olanağı sağlar. Yeraltında ya da yerüstünde, merkezde ya da çevrede farklı yaşantılar modern kenti mekân edinirler Sultanbeyli ile Etiler aynı kent midir? Sultanbeyli ile Etiler aynı dünya bile değildir. On bin dolarlık bir gelir ortalaması ile üç yüz dolarlık bir gelir ortalaması ancak bir modern kentte birlikte yaşayabilir. Bunu mümkün kılan modernliğin ikiyuzluluğudur. Üniter bir kent mevcut değildir. Modernlik bir cennettir. Modernlik bir cehennemdir. Modern yaşam aslında bir yaşantılar federasyonudur. Modernlik bir egolar federasyonudur. Hatta modernlik bir ütopyalar federasyonudur. Ya da öyle olmalıdır. Üniter bir modernlik mevcut değildir.”<sup>93</sup>

Sonuç itibariyle kent içerisi, dışarı ve sürprizlere açık yapısıyla insanı birçok farklı algı çeşidiyle başbaşa bırakır.

#### **2.1.4.1 Metropol’ün ‘Kayıp’ları**

Melankolik hâl, içten işe bir isyan taşıdığı gibi aynı zamanda kendi başına olma, umursamazlık ve aylaklık gibi kavramlarla örtüştürülür. Antik Yunan’da bu haller bilgelik olarak açıklanırken, Ortaçağ’da tembellik, aylaklık sorumsuzluk şeklinde açıklanmıştır. Günümüze gelindiğinde metropolün kayıp insanları olarak düşünebiliriz.

---

<sup>91</sup> Bauman, a.g.y. s, 170.

<sup>92</sup> Bauman, a.g.y. s, 170-171.

<sup>93</sup> Besim Dellaoglu. Romantik Muamma. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002 s.57

Kentin aylak, flaneur insanı yine büyük kentin içerisinde tüketilir. Ortaçağ'daki dışlanmadan kurtulduğunu zanneden aylak insan bu kez tüketim toplumunun gizemli ortamında metalaştığını görür.

Serol Teber'e göre Ortaçağ'dan sonra melankoliklerin toplum içerisindeki olumsuz durumu devam etmiştir. Melankoliklerin toplumsallaşamamasından kaynaklanan dışlama/dışarıda bırakılması söz konusudur. Bunun en önemli neden iktidarın tembel, uyuşuk, kendi rasyonelitesine uymayan herhangi bir bireyi dışlama arzusudur.<sup>94</sup>

Bohem birbirinden farklı tabakalardan kopup gelen köksüz bir kentliye dönüşürken, dandy ise burjuvazinin sıradan zevklerine karşı aristokrasinin zarafetini yansıtmaktadır. Flaneur ise kenti evine dönüştüren bir gezgin, kendini kalabalıklarla var eden bir yersiz yurtsuzdur. Ancak içinde de bir köksüzlük vardır ve üçünün de varolma mekânı kenttir. Baudelaire ise kendini dandy'ye yakın hissetmektedir çünkü sanat onun asla vazgeçemeyeceği varoluşsal bir etkinliktir.

Baudelaire'le başlayan dandy ve ardından flaneur tipleri şehrin kalabalıkları arasında gezen farklı yaşama biçimlerini gösterir. Böylelikle modernizmin kalesi kentler içerisinde yaşayan melankolikler tanımlanmış olur. Kentin gerilimini içkin olarak kendinde deneyimleyen bir tarzı oluşturur. Öte yandan melankolik toplumsallaşamadığı oranda siyasallaşır, aylak kişi üretim sürecine dâhil olmaz aksine risk oluşturur. Baudelaire modernliğin kavramlarını oluşturmaya çalışırken değişken, ne zaman ne olacağı belli olmayan, sürprizli kenti, kentin kalabalıklarını, modayı ve yeni yaşama biçimlerini gözlemlemişti. Ancak daha önce de üzerinde durduğumuz gibi kentin kendisi aynı zamanda bir savaş alanı olarak da gelişmekteydi. Bu durum Baudelaire'in modernlik karşısında duyduğu heyecanı gidermedi. Walter Benjamin yıllar sonra modernleşmenin ve peşinden getirdiği gelişmelerin aynı zamanda bir "barbarlık" taşıdığını söyleyecek ve bunun çözümlemesini yapacaktı.

---

<sup>94</sup> Teber, A.g.y s, 153.

Benjamin yirminci yüzyılın başında içine düşülmüş bulunan baş döndürücü durumun yıkıcı taraflarını da görebilmiş ve bunu dağıtmanın araçları üzerine yoğunlaşmıştır. Amacı düşü gözler önüne sermek değil, düşü dağıtmaktı. Benjamin toplumun geçmiş tarihini, tıpkı Proust'un kendi kişisel tarihini sergilediği gibi, yani "olduğu gibi yaşamı" değil, hatta anımsandığı biçimiyle yaşamı bile değil, "unutulduğu" biçimiyle yaşamı gözler önüne sermek ister."<sup>95</sup>

*"Caddeleri dolduran insan yığınları ve erotik amaç pesinde koşanlar, eğlence parklarında ve kumarhanelerde, sanayi kentinin teknolojik acıdan değişikliğe uğramış çevresi insan duyularını fiziksel şoklara açık durumda bırakır; öyle ki, bu fiziksel şoklar, Baudelaire'in şiirlerindeki sıkıntının da tanıklık ettiği psişik şoka denk düşer. Baudelaire'in şiirinin "görevi" işte bu deneyimde yaşanan "çöküntü"yü kayda geçirmektir."*<sup>96</sup>

Melankoliklerin toplum içerisindeki yeri gözden geçirildiğinde savaş alanına benzetilen kent yaşamında bir tür siper görevi gördüğünü çıkarabiliriz. Böylelikle kent içerisinde karşısına çıkabilecek şok ya da sürprizler daha katlanılabilir bir hâl almaktadır.

#### 2.1.4.2 Dandy

Dandycilik Baudelaire'in "Modern Hayatın Ressam"ı adlı eserinde tanımladığı hem sanatsal hem de sosyolojik açıdan etkisini gösteren bir hâl olarak karşımıza çıkar. Dandycilik bir yaşama biçimidir. Baudelaire'in kendisi de bir 'dandy'dir.

Dandy, Paris'e Londra'dan ithal edilmiştir. Modern dandy'lerin en şöhretlisi Brummell 1816 yılında İngiltere'de artık gözden düştüğü ve borçları olduğu için Londra'dan Paris'e gelmiştir.

---

<sup>95</sup> Morss. A.g.y s, 151.

<sup>96</sup> Morss., A.g.y., s, 152.

Dandy burjuvazinin her şeyden bir fayda umması, her şeye akıl erdirme saplantısı ve sıradan zevkleri karşısında artık tarih olan zarafetini, azametini, iradesini sergiliyor. Ali Artun’a göre burjuvazinin bu eski velinimetine duyduğu hasreti ve haseti tektipleştiriyor.

Baudelaire bir resmi, heykeli, romanı veya şiiri değil, kentte yaşayan bir kahramanı çözümlmeye çalışır. Bu bakımdan da dandy kentin belki ilk, ama aristokrasinin son kahramanlarından. Baudelaire ‘dandy’yi “demokrasinin henüz egemen olmadığı, aristokrasinin ancak kısmen çökmeye başladığı geçiş dönemlerinde ortaya çıkan bir kahraman olarak değerlendirir. Onun gözünde dandizm gizemli bir örgüt disiplini son derece katı bir tür dindir. Ayrıca Baudelaire için dandy aristokrasinin düşüş döneminde yeni cins bir aristokrasi hayal ederken, iradelerini ispat etmek isteyen bir zümredir. Dandy aristokrasinin sallantıya geçtiği bir dönemde kentte daha da kahramanlaşır. Bu, bir bakıma aristokrasinin zarafeti ve olanaklarıyla kentin zenginliğinin birleşimidir. Dandy tam da böylesi bir kesişme noktasında çıkar ortaya. Dandy için para asla bir amaç değildir ama aylaklık için de para gerekmektedir.

*“Paradan söz ettiysem bunun nedeni, tutkularını bir kült haline getiren insanların asla parasız yapamamasıdır; ama dandy paraya temel bir şey olarak özlem duymaz; sınırsız bir kredi ona yetebilir; o kaba tutkuyu sıradan ölümlülere bırakır.”*

Dandy bir yönüyle de modernliğin vahşetine karşı bir direnişi içermektedir. “Dandy... Bir şair ve savaşçı; ilerleme fikrinin karşısında güzellik fikrinin, bilim ve sanayinin karşısında sanatın kahramanı” dır.<sup>97</sup> Baudelaire sanatı kendine içkin olan bir alan olarak geliştirme peşinde olmuştur; sanatın sınırları dışına çıkmadan modernliğin yaydığı sıkıntıyı yine modernliğin araçlarıyla sanatın içinde dönüştürmek ve bununla birlikte yeni bir yaşama formu icat etmek istemiştir. Baudelaire için modernizm kara delikler taşır ve bu deliklerden sanatın gizemine inilebilir.

---

<sup>97</sup> Charles Budelaire. Modern Hayatın Ressamı. Çev. Ali Berkay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007. s, 24-25.

Baudelaire'e göre asıl vahşet, modernliğin bir belirtisi olarak doğar ve sanat, modernliği savunmaz, aksine sadece teşhir eder. Modern dünyanın estetik temsili bu dünyaya karşıt olmalıdır 'modernitenin kirli yüzünü, uygarlığın ortasında kol gezen vahşeti ve uygarlığın yaşayan canavarlarını' açığa çıkarmalıdır.<sup>98</sup> Yani sanat aslında modernliğin yol açtığı barbarlığı teşhir etmelidir, daha sonra Benjamin de bu yaklaşımı onaylayacaktır. Çünkü Benjamin için de uygarlığın tüm ürünleri aslında birer barbarlık ürünüdür.

Dandy, Baudelaire için Simmel'in tarif ettiği çift yönlü metropol hayatı içerisinde varoluşunu sürdürebilecek bir kahramandır. Yani hem bir cazibe hem de bir mücadele alanı olarak görülen kentin gerilimi içerisinde varolur. Baudelaire modernizmin problemlerini deşifre ederken aynı zamanda onun üzerinden bir estetik geliştirmeye çalışır. Fakat herşeye rağmen böyle bir modernizmin aslında haz kaynağı olmaktan ziyade mutsuzluk taşıdığı yadsınmaz. Baudelaire gibi zaten mutsuzluğun peşinde olan bir şair için bu da sorunlu bir süreç değildir. Sonuç olarak modernizm haz kaynağı olduğu kadar mutsuzluk alanıdır. Kendi içerisinde melankolik yaşayan insanlar içinse çoğu zaman mutsuzluk kaynağıdır.

#### **2.1.4.3 Flaneur**

Kentin cazibesi kalabalıkların yanında mekânla da ilgilidir. Artan eğlence mekânlarıyla birlikte kentte dolaşan, yeni olanakların tadını çıkaran insanlar türemiştir. Gezmek, izlemek ve yemek için boş zamanı olan ve yeni bir kamusal insan türü olarak adlandırabileceğimiz Flaneur\*, bunlardan biridir. Flaneur, hızla değişen kamusal alanın ve büyüyen 19. yüzyıl Avrupa şehirlerini dolduranların tipik bir örneği olarak tanımlanır.

Flaneur sözcüğünün kökenleri belirsizdir; 19. yüzyıl Larousse Ansiklopedisi, sözcüğün İrlanda dilindeki "libertine" sözcüğünden türemiş ihtimalinden bahseder. Larousse Flaneur'ü zamanın dışında bir aylak, bir müsrif olarak tanımlar. Larousse'a

---

<sup>98</sup> Artun A.g.m. s, 31.

\* Flaneur Fransızca'da avare, boş gezen anlamındadır.

göre The Flâneur, ancak büyük şehirlerde, metropollerde varolabilir; çünkü küçük taşra şehirlerinde kentteki kadar rahat olamaz, küçük yerler onun hareketlerini kısıtlayabilir, kentler ona geniş bir alan sağlar. Flâneur'ler aylak olmalarına rağmen sanatçı ruhlu insanlar da olabilirler, içlerinde birçok sanatçı da vardır.<sup>99</sup>

19. yüzyılın ortasının “flâneur”u devrim sonrası Paris toplumunda şekillenmiştir ve görünüşü sınıfsal konumunu yansıtır. Centilmendir ve aynı zamanda sermaye ve üretimin dışında kaldığından sınıfdışı da sayılabilir.

Larousse, Flâneur'u tanımlarken 19. yüzyıl ortası Paris'i üzerinden yaklaşır. O yıl yayımlanan bir anonim broşürde, Bonapart döneminin tipik bir flâneurü olan Mösyö Bonhomme'un günlük yaşamı tasvir edilir. Daha sonraları Baudelaire ve Benjamin'in metinlerinde görülecek olan tüm özellikler Mösyö Bonhomme'da bulunur. Yazarını kimsenin bilmediği bu broşürde Mösyö Bonhomme'un geçimini nasıl sağladığı söylenmez, yalnız rantıye olduğundan bahsedilir, ailevi sorumlulukları da yoktur, Paris'te keyfince gezmektedir. Flâneur, zamanının çoğunu şehir manzaralarını seyrederek geçirir; yeni binalar onu büyüler. Saatlerini alışverişle, vitrinlerde kitaplara, yeni moda eşyalara, şapkalara, taraklara, mücevherlere bakarak geçirir. Günün kalan kısmını kafe ve restoranlarda tüketir. Burada sanatçılarla sohbet eder. Mösyö Bonhomme kentin yalnız seyircisidir, her ne kadar yalnız olsa da kentin anonim kalabalığıyla sürekli bir ilişkiye gereksinim duyar. Gün boyu gözlemlediklerini kaleme alır.

Flâneur şehirde boş gezdiği için aylak olarak değerlendirilse de aslında şehrin, kalabalığın sıkıntısını taşır. Özellikle Baudelaire'in yazılarında ve şiirlerinde gözümüze çarpar. Modern olma durumu, yeni kent yaşamını deneyimlemeye ve anlamlandırmaya çalışan yeni bir bakışın temsilcisi gibidir. Bu bakış biçimi klasik görme biçimlerinin ve

---

<sup>99</sup> Larousse'dan aktaran Elizabeth Wilson. Görünmez Flâneur. Çev. Filiz Çulha, Aksu Bora, Birikim Dergisi, <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=42&dyid=1380&dergiyazi=G%F6r%FCnmez%20Fl%E2neur>

bunların sabit temsil alanlarının dışındadır.<sup>100</sup> Flaneur'de baskın öge bakınmanın verdiği zevktir.

Walter Benjamin Flaneur'u sadece aylak gezen tanımı içerisinde kullanmaz. Ona göre Flaneur çevreyi gezinirken aynı zamanda izlenimleriyle düşünce üretir. Hem kentin hem burjuva sınıfının eşiğindedir ve bunlardan herhangi birine yenilmiş değildir, sığınağı kitlede arar. Ekonomik durumunun belirsizliğine ek olarak politik işlevi de belirsizdir. Flaneur'un kendini evinde hissettiği ilk yer pasajlardır, flaneur'luğe önce pasajlardan başlar. Pasajlar, iç mekânlar, sergi salonları ve panoramalar bu dönemin ürünleridir, bu düş dünyasının kalıntılarıdır. Benjamin'e göre her çağ bir sonrakini düşlemekle kalmaz ama düş kurarak uyanışı zorlar.<sup>101</sup>

Eğer pasajlar yapılmıyorsa Flaneur gibi dolaşmak bu denli önemli olmazdı. Bu pasajlarda kentin en şık dükkânları arasında yer alır. Böylelikle pasaj kendi başına bir dünya, bir kent haline gelir. Flaneur'un evi işte bu dünyadır. Cadde, Flaneur için konuta dönüşür, sıradan bir insan dört duvara arasında kendini evinde hissederken flaneur bina cepheleri arasında kendini evinde hisseder.<sup>102</sup> Flaneur'un tembelliği salt görünümündedir, bu tembelliğin ardında suçluyu gözden kaçırmayan bir gözlemcinin uyanıklığı gizlidir. İşi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek insanların iş güç peşinde koşmalarını protesto eder. Kalabalıklar bir sığınaktır; aslında sadece flaneur için değil tüm toplum dışına itilmişler için bir sığınaktır, uyuşturucudur. Flaneur, kalabalıkta yaşayan terk edilmiş kişidir. Başlangıç noktası neresi olursa olsun aslında kalabalıkların peşindedir. Kapitalizm ve sistemin gerektirdiği gibi yaşayan, çalışan kalabalıklardan farklı olan flaneur, bu yönüyle ayrıksılaşır.

Kamu ve özel hayatın içiçe geçtiği alanlarda yer alan kafeler, lokantalar, bulvarlar, büyük mağazalar, oteller her şeyin satılık herkesin serbest olduğu metalaşmış mekânlardır. İlk bakışta, flâneur, alaycı, mesafeli bir gözlemci olarak belirir; şehrin

---

<sup>100</sup> Jonathan Crary. Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine.Çev. Elif Daldeniz, İstanbul: Metis Yayınları, s,108.

<sup>101</sup> Benjamin, Pasajlar, s,104

<sup>102</sup> Benjamin, A.g.y s,131

yüzünde dolaşır, şehrin zevklerini iştah ve ilgiyle tadar. Walter Benjamin, flâneur'un sanatçılığına da vurgu yapar ve onun bu özelliğini asfaltta bitki incelemeye benzetir.<sup>103</sup>

Benjamin, flaneur'u ve şehrin dehşetli görünümünün derinde yatan anlamlarını açıklamaya çalışırken Baudelaire'in hüzne saplanıp kalmasını ele alır. Benjamin'in flâneur hakkındaki düşüncelerinin temelini, kent yaşamı karşısındaki ikirciklik ve şehirlerin melankolisine hazin bir kapılış oluşturmaktadır. Elizabeth Wilson'a göre bu melankoli, şehrin, tüketimin ve çok az kişiye haz sağlamak için didinen çok sayıda insanın açık yoksulluğu ve sömürsünün azalttığı haz ve zevk tuzağının gerçekleşmemiş büyük vaadinden kaynaklanıyor görünmektedir.<sup>104</sup>

Modernizmin yarattığı kentler tek taraflı değildir. Bir tarafta kentin melankolisini bile yaşamaktan bihaber yoksullar bir tarafta ise yoksunluğunu içsel olarak yaşayan ve yüzeysel olarak gezindiği şehrin bir parçası olduğunun farkına varamayan flaneur'ler yer almaktadır.

#### 2.1.4.4 Aylak

Aylaklar modern dünyanın varoluşu içerisinde şekillenen tiplerden biridir. Modernleşme, endüstrileşme ve küreselleşme ile birlikte çalışma zamanının belirleyen koşullar boş zaman olgusunu da yaratmıştır. Diğer yandan kentin gitgide kalabalıklaşması ve değişen çehresi kalabalıklar içerisinde ne yapacağını bilemeyen bilse dahi sisteme ayak uydurmayı reddeden bir varoluş tipi doğurur.

Aylak, dandy, flaneur gibi şehir içerisinde bohem bir şekilde dolanan insan tiplerinden daha farklıdır. Bu açıdan baktığımızda 'aylak'lık daha doğuya özgü bir şehir hali olarak gözümüze çarpar, tipoloji açısından da daha 'burjuva' görülen flaneur ve dandy tiplerine oranla 'doğu'yla daha örtüşür bir bağ içerir.

---

<sup>103</sup> Walter Benjamin, Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, çev. Harry Zohn, Londra 1973, s.36.

<sup>104</sup> Wilson, A.g.m. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=42&dyid=1380&dergiyazi=G%F6r%FCnmez%20Fl%E2neur>

Aylaklar önce herkes gibi modernitenin şaşkınlığını yaşar fakat zamanla düzene dâhil olurlar.

*“Aylaklara kendi kimliklerini kazandıracak toplumsal marjinler daha tam olarak çizilmemiş, dışarıdakiler, içeridekilerden tam olarak ayrışmamıştır. Kontrol etmeye, yapılaştırmaya, düzenlemeye ve gözetime yönelik bakış tam anlamıyla oturduğunda; adlandırma/sınıflandırma, “müphemleri” belirli kılma ihtiyacı kendini tam anlamıyla gösterdiğinde, onlar da kendilerini ifade edecek sözcüklere kavuşacaklar ve böylelikle de, her ne kadar kıyısında kalmaya çalışsalar da düzene dâhil olacaklardır.”<sup>105</sup>*

Zygmunt Bauman modernliği aynı zamanda düzen ve sınıflama düzeni olarak tarif eder. Belirsiz, ya da düzensiz ya da Bauman’ın tabiriyle müphem olanı da modernizmin çerçeveleri belirlemelidir. Böylelikle müphemliğin verdiği denetimsizlik duygusu alt edilir. Bauman’a göre sınıflandırmak, dünyaya bir *yapı* atfetmektir: Dünyadaki olabirlikleri manipüle etmek; bazı olayları ötekilerden daha olası kılmak; olaylar rastgele değilmiş gibi davranmak ya da olayların rastgeleliğini sınırlandırmak veya tamamen yok etmektir. Sınıflandırmak, dâhil etme ve dışlama eylemleriyle, dünyaya uygulanan bir şiddettir. Modern zamanların düzeni aynı zamanda tahmin edilebilirlik olmalıdır böylelikle düzen herhangi bir tehdit içermez. Bu nedenle, aylaklık düzenin bozulduğu, tahmin edilebilirliklerin sınırlandığı yeri imler. Bauman’a göre aylaklar, erken modernliğin başının belası ve yöneticiler ve felsefecileri düzenleme ve yasama çılgınlığına iten ucubelerdir. Onların efendisizliği, yani denetim dışı, çerçeve dışı, başıboş olmaları da modernliğin kaldıramayacağı bir durumdur. Modernliğin bütün tarihi boyunca mücadele ettiği şey de zaten bu düzensizlik, denetim dışılıktır.

Bauman, aylakları, “öteki”nin imajını resmetmek için bir ayna kullanma şeklindeki genel modaya uygun bir biçimde, yöneticiler tarafından anarşi olarak tanımlanan post-geleneksel kaosun öncü askerleri, gerilla birlikleri olarak tanımlar.

---

<sup>105</sup> Deniz Aktan Küçük. Türk Romanında Aylaklık. Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007, s, 2

Egemenliğin düzende yani, yönetilen ve gözetlenen mekânda olması için gitmesi gerekenlerin aylaklar olduğunu söyler. Başboş dolaşan aylakların, yeni, devlet-yönetimli ve toplumsal düzeydeki düzen arayışını zorunlu ve acil kılmasını da buna bağlar.

Aylakları bu derece tehlikeli kılan, bir tehdide dönüştüren şeyse, serbestçe hareket etme, denetim ağından kaçma özgürlükleri; hareketlerinin önceden tahmin edilememesidir. Aylaklar belirli bir hedefe gitme durumunda değildir. Aylağın bir sonraki hareketinin ya da durağının neresi olacağını bilinmez; zaten bunu kendisi de bilmiyor ya da umursamıyordur. Aylaklığın önceden belirlenmiş hiçbir rotası yoktur mecrası parça parça durakların yamanmasıyla oluşur. Aylaklar için her yer bir duraktır fakat bu durakların herhangi birinde ne kadar kalacakları da belli değildir. Aylaklar, artık hüsrarla neticelenen umutların iteklemesi ve henüz denenmemiş umutların çekmesiyle hareket edenlerdir. Nereye giderlerse gitsinler oraya yabancı olanlar; hiçbir yerde “yerli”, “yerleşik”, “toprağa bağlı” olmayanlardır.<sup>106</sup>

Modernite ile aylakların ilişkisi karşılıklı bir ilişkidir. Aylaklar hem kentte dolaşmanın keyfini yaşar hem de yabancı olmanın sıkıntısını çeker. Sonuç olarak kentte dolaşan dandy, flaneur ya da aylaklar içlerinde bir melankoli taşır. Melankolinin kaynağı kalabalıktan olmayan olmanın verdiği bir ayrışmanın yanında düzene ayak uyduramamaktır.

## 2.2 Şiir, Baudelaire ve Melankoli

Baudelaire için Paris şiirin kentidir Bakışını kente çevirmiş ve aradığı kelimeleri burada bulmuştur. Benjamin’e göre Baudelaire için kadın ve ölüm imgeleri Paris kentinde birleşir ve onun şiirinin niteliğini oluşturur. Onun şiirlerinde Paris bir batık kenttir ve yeraltında olmaktan çok denizin altındadır.

---

<sup>106</sup> Zygmunt Bauman. Parçalanmış Hayat, s, 128-129.

Baudelaire şiirlerini yazarken ve hayatını sürdürürken bile isteye toplumdışı tarafına geçmiştir. Onun şiiri ezilenlere destek verirken, yanılsamalarını da paylaşır. Devrimin şarkılarına kulak kabartırken idamlar sırasında çalınan trompetlerden yansıyan yüksekliklerin sesine de kulak vermeyi unutmaz.

Melankoli kelime olarak tektir fakat konu itibariyle eşanlamlıları benzer sözcükler de ona eşlik eder. Baudelaire zaman zaman melankoli kelimesini doğrudan kullanmak yerine farklı kelimeler seçmiştir. Dizeler melankoliyi başka bir biçimde anlatmış, ima etmiştir. Baudelaire'in alegorileştirdiği melankoli genç bir kızdır ve sıkıntıları erken başlamıştır, geceleri baygın kalır. Starobinski'ye göre onun şiirlerinde işlemek istediği 'lezbiyen'lere yakındır. Melankoli yaşlı, cadaloz, kara giyinen, kötü haber getiren bir kadın olarak görünür.

Starobinski'ye göre geçmişte alegorileştirilen melankoli sadece insan biçimli betileri canlandırmakla kalmaz ayrıca nesneler dünyanın görünümüne de kaydolar. Tiyatroda da şiir gibi sürüklenir. Mesela Shakespeare'in As You Like It, Nasıl Hoşunuza Giderse oyununda kör, derin bir kuyudur. Jack'in Narkisos'un duruşuna benzeyen bir tarzla eğilip ağladığı ırmağı uzaktan haber verir. II. Richard terk etmek zorunda olduğu tacı bu kuyuya benzetir, aynı sahnede içi suyla dolunca ağırlaşan bir kova gibi içine akıttığı gözyaşlarıyla bu kuyuya düşer. II. Richard üzüntüsünün izlerini görmek için bir ayna getirir ve aynayı kırar. İkonolojik gelenekte melankoli kimi kez aynayla ve aynada yansıyan görüntüye yönelmiş bakışlarla ilişkilendirilir. Ayna şıklığın kaçınılmaz gereci ya da hakikatin simgesi olabilir; ama özellikle melankolik kişinin baktığı aynanın da en az bunlar kadar yerinde bir kullanımı olduğunu söyleyebiliriz. Hakikatin aynasında şıklık yararsız bir iştir, suya yazılmış bir yazıdır. Üstelik aynadan yansıyan iğretiliğin derinlik yokluğunun ve ele gelmez boşluğun yarattığı melankoliden daha derin başka bir melankoli yoktur.<sup>107</sup>

“Ve ayna önünde geliştirdim ben

---

<sup>107</sup> Jean Starobinski. Aynada Melankoli. Çev. Mehmet Emin Özcan. Ankara; Dost Yayınları, 2007,s, 28-29

Doğarken bir demonun verdiği gaddar sanatı

-Azap'tan gerçek bir şehver çıkarma sanatını

Acısını kanatma ve yarasını kazıma sanatını”<sup>108</sup>

Baudelaire, oldukça erken dönemlerde modernitenin kültürü, günceli, sanatı, estetiği katleden yönüne dikkat çekmiş, modern ilişki biçimlerini ortaya çıkarken kavramaya çalışmıştır. O, zamanın hızla aktığı bir zamanda, adeta akan zamanı -aslında yine modernistlerin yaptığı gibi- durdurma teşebbüsüne girişmiştir. Baudelaire, tarihe bir süreklilik olarak bakmak yerine, gerçek bir modernist olarak ‘o an’ı ele alır. O, modernliğe estetik alanın, yani “modernizmin” kurumsallaşma biçimi olarak bakar; düzenin yani “modernleşmenin” kurumsallaşma biçimi olarak bakmaz, böyle bakmaktan kurtulur <sup>109</sup>

Modernliğin ilk öznelliklerinin keşifinde sanatla psikolojinin, ekonominin, felsefenin, sosyolojinin, bilimin ve dahası siyasetin iç içe geçtiği gözlemlenebilmektedir. Bu öznellikler bir özerkleşme hareketi olarak ortaya çıkarlar. Bunun belki de en iyi örneği Charles Baudelaire’dir. O, modernizmin doğuşunun hem bir tür habercisi hem de en sıkı eleştirmenlerinden biri olarak belirir, yeni bir bakma biçimi icat eder. Başka bir deyişle, yeni döneme uygun düşecek bir görme biçimi geliştirmeye çalışır ve bunu yaparken de bir yandan da eski biçimleri dönüştürür. Sanat kavramlarını yerlerinden söker ve yeni kavramsallaştırmaların önünü açar. Aynı zamanda romantik hareketin bir üslup yaratma biçimi olarak belirmesinin anlatıcısı olur. Yaşadığı dönemin sarsıcı değişimlerini büyük bir heyecanla karşılar, bunu derinden yaşar ve giden eski biçimlerin farkındalığı içinde yeniyi görür. Bu görme biçimi ise büyük oranda melankolik bir ruh hali içinde oluşur. Baudelaire melankoliktir ve bundan gururla söz etmeyi de bilen biridir.

“içinde mutsuzluk olmayan bir ‘güzellik’ biçimini kavrayamıyorum.”

---

<sup>108</sup> Starobinski.. Ag,y s, 20.

<sup>109</sup> Artun a.g.m, s, 31

Edgar Ellen Poe Kuzgun adlı şiirini kurgularken melankolik bir şiir yazma konusunda kaygılığundan bahseder. Poe'ya göre en melankolik konu ölümdür. Daha sonra ise melankolik ölüm konusunun ne zaman şiirsel olacağını düşünüp, güzellik ile en yakında ilişkilendiği zaman cevap verir. Bu yüzden de şiirinin kalbine ölmüş, çok güzel bir kız yerleştirir.<sup>110</sup>

Baudelaire için keder bir tür soyluluk işareti gibidir. Kederlenmek sanatçı bir ruh için kaçınılmaz, dahası gurur duyulması gereken bir duygulanıştır. Kötülük Çiçekleri adlı şiir kitabında hep bir hüznün, keder ve melankoli hissedilir. “İçten gelen her şiirin kaynağı melankolidir.” Daha da ileri gidilerek denilebilir ki onun estetiğinin temelinde hep bir melankoli vardır. Sartre'a göre Baudelaire acı çekmeyi seçmiştir; sürekli mutsuzdur; kendini mutlu saymak onun gözünde alçalmaktır. Sartre ayrıca şairin imkânsızlık kadar öldürücü bir istekle kendi felaketini istediğini, bütün yaşamı boyunca işe yaramaz bir aylıklığa battığını, birşeyler yapma heveslisi bir züppe olarak sızlanıp durmuştur. Öte yandan eşsiz bir gerilim ile donanmış olduğundan bu virane durumundan sonuna dek yararlanmış, esrime ve dehşetin mükemmel karışımı şiirine de yansımıştır.<sup>111</sup> Baudelaire'de acı anlık bir durum değildir, sürekli devam eden bir yaşama tarzıdır. Starobinski'ye göre melankoli Baudelaire'in samimi yoldaşdır. Bu, Kötülük Çiçekleri yapıtının daha ilk şiirinde okura sunulur. Baudelaire melankoliden kopmayacağı, acıyı anlatacağı konusunda okuyucusunu daha baştan uyarır. Baudelaire “*Huzurlu, okuyucu, kır masallarına alışmış, kanaatkâr ve saf, iyi'nin yanında hep, bu alemci ve melankolik, Satürn'e yakışır kitabı fırlat at*”<sup>112</sup> derken kır masallarını alışkın huzurlu okuyucuyu rahatsız edeceğini, melankoliye sürükleyeceğini hatırlatır.

Sartre'a göre “Baudelaire için acı çekmek, bir şokun ardından gelen şiddetli bir tepki değil, tersine hiçbir şeyin azaltıp yükseltmeyeceği, sürekli bir durumdur... Acı, insanlık durumunun bilincine varış gibi görünmektedir... İnsan hoşnut olmadığı için acı

---

<sup>110</sup> Orhan Pamuk, İstanbul: Hatıralar ve Şehir, 20.bs, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009

<sup>111</sup> Georges Bataille. Edebiyat ve Kötülük. Çev. Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, 2.bs.,s, 42.

<sup>112</sup> Kötülük Çiçekleri'nden aktaran Starobinski, Aynada Melankoli, s, 23.

çekmektedir... ‘Çağdaş duygulu adam’ şu ya da bu özel neden için değil, genel olarak, yeryüzünde hiçbir şey isteklerini doyuramayacağı için acı çekmektedir.”<sup>113</sup>

Baudelaire acıyı yüceltir öyle ki seveceği kadının yüzünde bir hüznün arar. O, bir kadın yüzüne daha fazla çekicilik kazandıracak güzelliği inceler ve böyle bir yüzde şehvet ile üzüntünün birarada bulunması gerektiğini belirtir. Bu yüzden bir melankoli, bir bıkkınlık hatta bir doyunluk ifadesi olmalıdır. Ona göre bir kadın ne kadar melankolikse o kadar kışkırtıcıdır. Baudelaire melankolinin bütün tehlikelerini bilir. Onu baştan çıkaran şey yoksunluktan ya da umutsuzluktan ya da tinsel gereksinimlerden iç dünyanın karanlıklarına gömülmüş tutkulardan ileri gelen üzüntü dalgalarıdır. Melankolik dünyada gömülü olanı Freud değil, ancak Baudelaire yorumlayabilir. Baudelaire, hekimlerin isterik hekimlerden biraz daha iyi olanların ise şeytansı diye niteledikleri ruh halinden söz eder. Baudelaire isteri’sini zevk ve korku içinde devşirir ama herşeyden, sefaletten, hastalıktan ve melankoliden kurtulmak ister.<sup>114</sup> Starobinski’ye göre Baudelaire’in beyni tam anlamıyla lanetli bir aynadır.

Sartre, Baudelaire ile ilgili çıkarımlarda bulunan düşünürlerden biridir. Sartre, Baudelaire’in kendisini unutmadığını hatta yazarak kendisine baktığını öne sürer. “ ... artık ağacı ya da evi görmekten bıktık. Onların seyrine dalıp kendimizi unutuyoruz. Baudelaire ise asla kendini unutmuyor. O, görürken kendine bakıyor; bakarken kendini görmek için bakıyor...”<sup>115</sup> Sartre aynı zamanda Baudelaire’in tasvir ettiği evin ve ağacın kendini seyretmekten başka bir işlevinin olmadığını söyler.

Klasik ruh hekimleri melankoliyi kara zehir olarak tanımlar. Kan sıvısının yumuşaklığına bakılarak kara safranın bütün bir organizma üzerinde yıkıcı etkisini gösterdiğini düşünülür. Starobinski’ye göre Baudelaire şiirinde melankoli yerine ironiyi yani bir salgı saldırısının yerine bilinçli bir edim olarak saldırıyı koyar. Böylece neredeyse bir simyacı gibi melankoliyi dönüştürür, inceltir ve tinselleştirir. Bunu

---

<sup>113</sup> Artun, a.g.m, s, 76.

<sup>114</sup> Starobinski.. Ag.y. s, 31.

<sup>115</sup> Bataille. A.g.y. s, 35.

yaparken kırıcı yönüne, Sadomazoşist yönüne ayrıcalık tanır; bu doğrultuda ironi ‘ısıran’ ‘yırtıcı’ bir hayvan görünümüne bürünür.<sup>116</sup>

*“Melankolik kişi ile dünyanın müziğinin uyumsuzluğu, kişileşmiş ironi’nin içerideki düşman görüntüsü kazandığı iç dünyadaki uyuşmazlığın sonucudur. Şiirdeki özne şiirin başında öne çıkardığı bir kurbanın celladı rolünü üstlenir; ama daha sonra tehdit ettiği kurbanı unutmuşa benzer: Artık sadece kendinden söz etmektedir; kendini ironinin kurbanı olarak görür, sonra da kendine hem ezen hem de ezilen rollerini verir.*

*Hem yarayım hem de bıçak!*

*Tokat benim yanak da!*

*Çark benim, çarka gerilmiş beden de!*

*Kurban benim cellad da!”<sup>117</sup>*

Melankoli Baudelaire şiirinin ham maddesidir. Böyle beslenir, ironisi melankoliye bürünür. Böylelikle kendisinin bile dışına çıkıp ‘ayna’dan bakabilir. Benaynası melankolinin en uç noktadaki görünümlerinden biri haline gelir. Starobinski tüm bunların yanında ayrıca psikanalitik dili arkasına alarak aynanın iğdiş edici bir etkisi olduğunu da hatırlatır.

Kötülük, düşüş ve sıkıntılı iniş, şiiri okuyanı da yakalar. Kötülük içindeki bilinç onu öngören alegorik imgelerin ürünüdür. Melankolinin çaresizliği düşüşü ve kapatılmışlığı sonsuza dek devam etmeye mahkûm eder. Dolayısıyla bilincin yenilgisi ile zaferi ancak kendilerini başka bir biçimde yani benzetme ya da şiirsel olarak anlattıklarında gerektiği gibi anlaşılabilir.

---

<sup>116</sup> Starobinski. A.g.y., s, 37.

<sup>117</sup> Starobinski. A.g.y., s, 38

Çoğunlukla ağırlık duygusunun baskın geldiği melankolinin duygusal deneyimi, her tür hareketi başlamadan durduran ya da boğan ve böylece de içsel ağırlığın dışsal tamamlayıcısı haline gelen mekân temsilinden ayrılmaz.<sup>118</sup>

Aristoteles'in melankolik insanın sanata yakın olduğu düşüncesini devralan Ficino melankolik kişiyi en yüksek düşüncelere diğerlerinden daha iyi ulaşan kişi olarak tanımlamıştır. Bu melankolik kişide ateşli bir şekilde yanmakta olan kara hüznün yanmayı bırakıp soğursa buz dağı gibi olur ve kara zehre dönüşür.

Starobinski, 16. ve 17. yüzyıllarda geliştiği haliyle edebi ve ikonografik geleneğe bir kez daha dikkatle bakmakta fayda görür. Birliğe ulaştığına ilişkin içgüdüye kapılarak ruhu huzur içerisinde göklere uçan kişi melankolik kişidir; hareketsiz, umutsuzluğun ve tembelliğin uyuşukluğunda ve şaşkın bir halde kenarda yapayalnız duran da yine melankolik kişidir. Coşkunluk ve düşkünlük içiçe geçmiştir. Bu iki uç durum iribrinden ayrı gerçekleşir, bu hem bir tehlike hem de şanstır çünkü birbirinden ayrı iki ruh durumu aynı mizaçta bulunur. Ressamlar, gravürcüler, heykeltıraşlar çeşitli biçimlerde bu ruh halini yansıtmaya çalışmışlardır. Çoğunlukla düşünceli gözüken bu kişilikleri yaratan sanatçı o kişilerin ölüm duygusuna ve ölümsüz düşüncelere saplanıp kaldıklarını dışarıdakinin de algılamasını ister. Görsel sanatlarda başı eğilmiş zaman zaman başını eline dayamış eğik duruşun kazanabileceği farklı anlamlar ya da belirsizlik buradan kaynaklanır. Bu tip bir duruş bedeninin o anda o şekilde, orada varolduğunu ama zihnin orada olmadığını betimler. O sırada 'orada olmayan zihin' sürgünde mi yoksa gerçek vatanında mı belli değildir.

Starobinski tarihçilerin bu konuyla ilgili yaptığı araştırmalardan da yola çıkarak melankolik kişilerin melankoli alegorilerine ilişkin ortak özellikler keşfetmiştir. Genelde başı eğik ve düşünceli bir mizaç ortaya çıkmıştır. Sanatçılar eğik durmanın psikolojisinin farkında olup bu bağı sanatları üzerinden gösterebilmişlerdir. Kelimelerin Latince köküne inerek penche (eğilmek) ile penser (düşünmek) arasında bir bağ kurar.

---

<sup>118</sup> Starobinski. A.g.y., s, 45.

Peki özellikle sanatta başını eğen bu melankolik figürler ne üstüne eğilmişlerdir? Bunu boşluk ya da sonsuzluk olarak açımlayabiliriz. Starobinski birçok farklı yorumla açılar bu eğilmeyi; kimi kez zihin ya da başka zihnin izlerini gördüğü işaretler, ciltli kitaplar, büyü tarifleri, geometri şekilleri, astronomi tabloları veyahut da çözülmesi güç denklemler üzerine eğildiklerini söyler. Üzüntü öne çıktığında ise yıkıntılara, su saatlerine, yıkılmış anıtlara, yaklaşan ölümü bildiren eski zaman ölülerine eğildiklerinden bahseder. Barok eserlerinde melankolik kişinin önüne ip kopmuş kolyeler, tükenmek üzere olan mumlar gibi geçiciliği simgeleyen nesneler serilir. Seyirciden/gözleyenden ölümün anımsanması beklenir. Melankolik kişinin gözü artık geçici olana dikilmiştir, yansımakta olan kendi görüntüsüdür.<sup>119</sup>

Resim geleneğinde de melankolik olarak tasvir edilmiş figürlerin etrafında nesneler vardır. Dağınık bir çalışma odası, yarıda kalmış bir çalışmanın alanı, ya da anıt kalıntılarının olduğu alan. Taslaklar ve kırıntılar birbirine karışır, içiçe geçer, sanki bu kaos kusursuza ulaşmak içindir. Kötü olan melankolik durum ise bunların ötesine geçememek, ıvır zıvır arasında çakılıp kalmaktır.<sup>120</sup>

Eğik betinin bizzat kişinin ‘ben’i değil seyredilen nesnenin, hayal edilen ya da anımsanan varlığın kendisi olduğu Baudelaire metinlerinde ayrı bir önem kazanır. Bu ikonolojik gelenek yani melankolik olarak çizilen kişinin eğik duruşu şairin zihnini de meşgul etmiştir. Kuğu şiirinde şaşırtıcı bir yenilikte bir tablo çizer. Alay konusu olabilecek kadar sık konu edilmiş olmasına rağmen her çağda sanatçıların ve şairlerin tekrar tekrar gerçekliğini dile getirmelerine neden olacak kadar temel olan duygusal değerlere bağlı bir tavrın anlamını kavramıştır.

*“melankoliyi konu etmiş olan o büyük şiir “Kuğu” düşünme edimi ile başı eğik betiyi bir araya getirir. Bu birleştirmeyi bir arttırma yoluyla derinleştirir. Başı eğik haldeki beti öncelikle varlıktır –uzaktaki, hayali varlık- lirik ben’in düşüncesi ona yönelir. Ve eğik başlı betinin, Andromakhe’nin düşüncesi*

---

<sup>119</sup> Starobinski, A.g.y. s, 49

<sup>120</sup> Starobinski, A.g.y. s, 59

*kaybedilmiş bir ülkenin anılarıyla doludur; üzüntüye dönüşmüş bir düşüncedir bu.*”<sup>121</sup>

Baudelaire’in dizelerini melankolik deneyimle birlikte ele almayı seçer Starobinski. Melankolik kişi iç dünyasının zamanıyla dış dünyaya ait şeylerin hareketi arasındaki eşgüdüm duygusunu yitirir. Zamanın yavaşlığından yakınır. Melankolik kişi dünyaya karşılık vermek için geç kaldığını düşünür. Herşeyin değiştiğini ama kendisinin yerinde saydığı inancını taşır. “”*Paris değişiyor! Ama melankolimde hiçbir şey kımıldamadı*””<sup>\*</sup> bir ölümlünün yani insanın kalbi ile kentin biçiminin eşzamansızlığı melankolik halin en etkileyici anlatımlarından biridir.

Bu noktada kentin değişiminin insan üzerindeki etkisine geri döneriz. Sanayi sınıfının burjuva sınıfının yükselişi, toplumsal ve siyasal değişiklikler mesela Paris’in kentsel manzarasını değiştirmiştir Burada ‘Paris değişiyor’ derken Baudelaire bir biçimde modernizmi de suçlamaktadır belki. Yüzyıl ortasında kentleşmenin gerektirdiği yıkımlar ve yeniden inşalar yapılar da işlevselliğin altında kalan anıtsallıkla birlikte sürgün duygusu, hissiyatı gelişir.

Düşünceyle birlikte akla gelen karmaşık imgeler yığını yenilenen bir kentin bir meydanında gezinti yapan kişinin zihninde aniden belirir. O yer, o an, kentin eski halini ve geçmişte kalmış anları, geride kalmış zamanları gezginin gözleri önüne serer ve bunların üstüne artık yıkım, yas, yokluk çöreklenmiştir. Önceki mekânın tek desteği ve teminatçısı şairin hafızasıdır.

Baudelaire son yıllarında Paris’te gönlünce dolanamamıştır, peşinde alacaklıları vardır. Sıkıntıları nedeniyle yaşadığı şokları da şiirlerinde betimlemiştir. Bu sıkıntı sadece maddi bir sıkıntı değil, şiirsel üretime içkin bir sıkıntı haline gelmiştir. Benjamin’e göre Baudelaire bu dünyaya gözleri arkada kalmadan veda eder ve düşleri onun sandığı kadar terk edilmiş değildir.

---

<sup>121</sup> Starobinski, A.g.y. s, 54

<sup>\*</sup> Baudelaire’in şiirinden bir parça...

### 2.2.1 Baudelaire ve Kent

Baudelaire'in hayal gücünü, düş gücünü uyaran, canlandıran yaşadığı kentin mahşeri kalabalığıyla birlikte kendi zihni içerisindeki düşünce kalabalığıdır. Baudelaire'in büyük kentin kırılğanlığına ilişkin kavramı Paris üzerine kaleme aldığı şiirlerin kalıcılığının temelini oluşturmuştur. Benjamin Baudelaire'in şiirlerindeki dize yapısını bir büyük kentin planına benzetir. İnsan bu kentin, bina bloklarının büyük kapılarının ya da avlularının koruması altında kimsenin dikkatini çekmeksizin hareket edebilir

Sartre, Baudelaire açısından acıyı kesintisiz ve yaşama biçimine dönüşmüş bir durum olarak değerlendirir, ancak onun bundan büyük bir haz duyduğu da söylenebilir. Bu hazzı duyduğu mekânlar da kuşku yok ki kentin caddeleri, alışveriş yerleri, meydanlarıdır. Kalabalıklar ve bu kalabalıkların oluşturduğu yeni yaşam tarzları, sürprizler, deneyimler, yepyeni arzu alanları hep kent yaşamının getirmiş olduğu yeniliklerdir. Dolayısıyla da Baudelaire kentin sunduğu zenginlikleri çok iyi gören bir şaire dönüşür. O, kent hayatını, bizzat bu modern yaşamın kendisini bir kahramanlık ve doğaya karşı bir direniş olarak görür.

Baudelaire sanatçıya ilişkin imgesini bir kahraman imgesi olarak oluşturmuştur. Kahramanın kontur çizgileri halkın oluşturduğu bir arka planda bütünleşir ve ortaya çıkan resme Baudelaire *la modernite* demiştir. Kahraman modernizmin gerçek öznesidir ama aynı zamanda modernizm kahramanın yıkımıdır. Modernizmi yaşamak için kahramanca bir tutum sergilemek gerekmez. Balzac da Baudelaire ile birlikte bu konuda benzer bir düşünceyi savunur. Balzac ve Baudelaire bu düşünceyle romantizme bir karşıtlık oluştururlar ve romantizmin kendini adayış, özveri duygusunun yerine tutku ve karar verebilme gücünü yüceltirler.<sup>122</sup> Aslında modernizm çağında kahraman öngörülmemiştir, bu tip için bir kullanım alanı yoktur. Modernizm kahramanı emin bir limana belirsiz bir biçimde bağlar ve onu sonsuz bir işsizliğe

---

<sup>122</sup> Benjamin, Pasajlar, s.167

teslim eder ve böylelikle kimi zaman modernizm içerisinde karşımıza çıkan kahraman bir Dandy olabilir.

Modern kahraman, antik çağ kahramanından daha farklıdır. Antik kahraman modern kahramanın önünde geri çekilmek zorunda kalmıştır, bu kahraman yıkılıp gitmeye yazgılıdır ve bu yıkılışın kaçınılmazlığını anlamak için herhangi bir tragedya yazarının dirilmesine gerek yoktur. Ancak modernizmin de bir sonu vardır. Modernizm bir dönemi belirlerken aynı zamanda bu dönemde etkinlik gösteren dönemi antik çağa dönüştüren bir gücü de belirler.<sup>123</sup> Fakat hem antik çağın hem de modernitenin ortak bir noktası vardır; o da geçmişten kaynaklanan hüznün geleceğe yönelik umutsuzluktur. Modernitenin antik çağa en çok ve en içten yaklaştığı nokta bu çöküş atmosferidir.

Tüm bu kahramanlar kentin yeraltında dolanır. Artık doğadan kopmuş ve yeni doğalar icat eden öznelere vardır ve bu öznelere oluşturduğu her yaşama biçimi lanetlidir, yenidir. Baudelaire'in kahramanları doğa olarak kenti, onun caddelerini, kalabalıklarını benimsemişlerdir. Onlar sadece belli bir sınıfa ait değildir, her sınıftan olabilir.

Baudelaire'de bu büyük bir arzuya dönüşür, cehennemin orta yerinde olmak, kalabalıkların içinde kaybolmak, hep sarhoş olmak, çocuk olmak, sürekli bir çocuğun esrikliğini yaşamak. Kalabalıkların kahramanları sadece büyük bir arzu okyanusu olmakla kalmaz, şairin esini olur.

Paçavracı (chiffonnier), yosma, kapatma, courtesan, lezbiyen, haydut (criminal), komplocu, kumarbaz, sihirbaz, hokkabaz, akrobat (saltimbanque), dilenci... Kenar mahallelerin, yeraltlarının berduşları, avareleri, aylakları, serkeşleri, çapulcuları... Onlar Baudelaire'in kalabalıklardan ayıkladığı yakınları olmakla kalmazlar, ona yaşadığı zamanı ve mekânı sezdirirler. Kendini ve şiirini onlarda arar ve bulur. Onlar destanının kahramanları, Kötülüğün Çiçekleri'dirler.<sup>124</sup> Kent içerisinde

---

<sup>123</sup> Benjamin. A.g.y s,175

<sup>124</sup> Artun, A.g.m, s, 11.

birçok değişik figür vardır ve Baudelaire tüm bunlardan beslenerek Baudelaire olmuştur.

Yazgısında melankoli olanlardan biri de mahkûmlardır. Mahkûmlar kent içerisinde dolaşımda olmadığından başka tür bir kapatılma ile melankolinin parçası olurlar. Kafesteki kuğu bu sebeple bir melankoli simgesidir. Geleneksel melankoli mizacı açılımlarında melankolinin kuru ve soğuk olduğu yaygındır. Baudelaire'in içgüdüğü bu iki özelliğe yeniden hayat vermiştir.

Baudelaire'in yaşadığı dönem modernizasyon anlamında birçok değişimin yaşandığı bir dönemdir. Versailles fiskiyelerinden, modern barajlara geçilmiştir. Onun doğumu ve ölümü arasından geçen sürede Avrupa demiryolu ağlarıyla dolandı, uygar dünya hızlı bir başkalaşım sürecine girdi. Bu başkalaşım kapitalist bir birikim üzerinde ilerliyordu.

Baudelaire için kentin caddeleri, kalabalıkları ve vitrinleri baş döndürecek kadar hareketli ve cazibelidir. Her ne kadar eleştirse de kentin esritici halinden kopamaz. Kalabalıklar içerisinde olmak şiirin içerisinde olmaktır. Kentin kalabalığından tezahür eden her türlü soyut ya da somut imgeyi şiirle bütünleştirmeyi dener. Diğer yandan bu durumun yeni bir durum olduğunun bilincinde, Paris'in eski Paris olmadığına farkındadır, kalabalıklaşmıştır. Baudelaire'in dostu Delvau, Paris halkını değişik kesimlere ayırmayı düşünmüştür. Delveau'ya göre eğer bu yapılabilsaydı büyük kentteki hayat insanlara bu denli tedirgin edici gözükmezdi.

### **2.2.2 Walter Benjamin ve Melankolisi**

Walter Benjamin'in yaşadıkları, yazdıkları, ürettikleriyle melankolinin temelini içinde taşır. Fikirleri ve yaşama biçimiyle kendine özgü bir entelektüel olan Walter Benjamin'in ürettikleri melankoli bağlamında ayrıca incelenebilir.

Benjamin eleştirmiş olsa da bir kent adamıdır, bu anlamda “flaneur” diye tanımladığımız kimselerin kentle kurduğu ilişkiye benzer bir ilişki kurar. Kentte

yaşamının hem bir mücadele hem de bir özgürlük alanı olduğunu keşfetmiştir. Modernleşmeyi ve kentin hızla gelişiyor olmasını dışarıdan bir gözle görmüştür. Bu göz her ne kadar dolaşımını kentin içinde sağlasa da dâhil olmayı seçmemiştir.

Hem bir Alman hem de bir Yahudi olan Benjamin yaşadığı dönemin trajik koşullarını sırtında taşır ve aşmaya çalışır. İçinde bulunduğu durumu baştan kabul etmeyip direnç göstermesi zaman zaman bu süreci sanata dönüştürmeye çabalamış olması da ayrıca önemlidir. Benjamin'in hem dönemi hem de kendisi melankolinin bir yansımasıdır. İnsanların onu içselleştirmesinde bu yanının da önemi büyüktür. Serol Teber'in de tarif ettiği gibi dünyanın tüm acılarını ve trajedisini içselleştirmiş izlenimi veren melankolik kişiliğinin insanlar tarafından sevilmesinde, benimsenmesinde bugün hâlâ okunan bir düşünür haline gelmesinde etkisi büyüktür.

*O, eleştirel aklın, çok anlamlı (ambivalenz) düşüncenin yaratıcı büyüsunü duyumsamış, büyük entelektüel kapasitesiyle, her-dem hüznölü kişiliğı, yapıtları, sürgün yılları, çelişkileri/kararsızlığı, içtenliğı, intiharı, mezarlıktaki kemiklerinin bile kayboluşu, yitip gidişiyile yüzyılın belki de en örnek melankolik insanıdır.*”<sup>125</sup>

Daha gençlik yıllarından itibaren dış dünya ile arasına mesafe koyar. Birçok arkadaşı melankolik yapısına Marx, Kant, Goethe gibi yazar-düşünürlerden etkilenmiş, Brecht'le dostluğunu paylaşmıştır. En çok Kafka, Proust ve Baudelaire'i sevmiştir. Derinliğı birden fazla konuya eğilmesini ve bu konularda üretken makaleler yazmasını sağlamıştır.

Benjamin'i kentin “flaneur”lerinden biri olarak adlanıabiliriz diğer yandan Adorno, onun flaneur görüntüsünün bir yansıma olduğunu aslında hep odasında gezindiğini söyler. Benjamin'in çelişik yapısı onunla ilgili farklı düşüncelerin de belirleyicisi olur. Besim Dellaloğlu, Benjamin'in kimilerince iflah olmaz bir mistik,

---

<sup>125</sup> Teber. A.g.y. s, 323

kimilerince ise kaba bir materyalist olarak tanımlandığını söyler. Bazıları onun dinsel metafiziği, bazıları da komünist maddeciliği üzerinde durmuşlardır.<sup>126</sup>

Yaşamı yazdıklarından ayrı olmayan bir düşündürdür Walter Benjamin. Melankolinin sanat açısından olumlayıcı etkisinden bahseden Benjamin, kendisi de melankolisini üretkenliğine yansıtmıştır. Benjamin melankoli'yi bilgi uğruna dünyaya ihanet etmek olarak tanımlar. Ancak insanın kendisine dönmesi sonucunda melankoli ölü nesneleri temaşa içine alır ve onları yeniden yaratmak için sarmalar. Oğuz Demiralp'e göre Benjamin varolmanın bir yolunu aramıştır, bir yandan içinde bulunduğu durumdan memnuniyetsizlik yaşarken diğer yandan bu durumu değiştirmek için herhangi bir çaba sarfetmekten kaçınmıştır, bir durumu kabul etmememe ama değiştirmeye çalışmama sürecinin başka bir ütopya'ya işaret ettiğini düşünür.<sup>127</sup>

Benjamin'de tarih, akan zamanın sabitlendiği diyalektik imgelem'de kristalleşir. Zamanımıza geçmişten yaşadığımız bir düştten gözümüzü açar gibi uyanırız ve bu geçmiş bir takım noktalarda birleşir. Sonuçta da pasajların harabeleri altından parıldayan imgeler aslında bugünü canlandırır.<sup>128</sup>

Modernizm ve kalabalıklar üzerine uzun değerlendirmeler yapan Benjamin bu hayatı “şok”lar serüvenine benzetir. Yeni dönemin toplumsal ahlakı hem yarışmacı hem de bireycidir. Mutluluk avına çıkan insan kendi mutluluğunu bu toplumsal mekânizmaya terk etmiş durumdadır. Kendini boşluk içinde hisseden, yaşamının nafile bir uğraş olduğuna riayet eden melankolik insan bu mekânizmaya karşı bağımlı bir hale gelmiştir. Böylelikle yaşamını” şok”lar şeklinde sürdürür. Yani insan yaşamı bir bütün olarak algılamaktan kaçmakta, bölük pörçük öylesine yaşanılıp geçilen fragmanlar halinde yaşamaktadır. Benjamin'e göre bu süreç modern yaşam karşısında kendisini savunmak zorunda hisseden insanın ürettiği bir sonuçtur.

---

<sup>126</sup> Besim F. Dellaloğlu, “O” Cogito İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, sayı 21( içinde) s, 298.

<sup>127</sup> Oğuz Demiralp. Tanrı Bakışlı Çocuk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, s.,49.

<sup>128</sup> Artun, a.g.m, 44.

Yaşamı sadece parçalar şeklinde algılayan insan onun bütün olarak görüldüğü ‘gerçek’ten bilinçli olarak kaçmış olur. Bu yolla yaşam içerisindeki bazı anlar istendiği takdirde yaşamın içerisine alınmamakata yaşam bütünlüklü bir deneyim şeklini alamamaktadır. Oysa yaşamın tümüyle bir bütün olarak algılanabilmesi için iradeye bağlı olmayan belleğin de dâhil olması gerekir.

Modernizm kendi içerisinde bazen görünen bazen de görünmeyen bir direniş yaratır. Benjamin’e göre Baudelaire’in şiiri de bu direnişin bir parçası olmakla birlikte yeni dönemin şok yaşamı yüzünden transforme olmuştur. Sanat yapıtı mekânîk bir anlam kazandığında bir direniş unsuru olarak ortaya çıkar. Modern yaşamda insan duyularının ödemek zorunda olduğu bedelin nasıl bir şey olduğunu göstermiştir. Zaten Baudelaire şiirinin en önemli özelliği modernizmin insan üzerinde yarattığı tahribatı erken dönemde farketmesi ve bunu yansıtmasıdır.

#### **2.2.2.1 Melankoli ve Direniş**

Melankolik olma halinin Erving Goffmann’ın damga kuramından yola çıkarsak toplum dışına itilmek için bir neden olduğunu görebiliriz. Melankolik insan toplumun normlarına ayak uyduramadığı kertede diğerlerinden daha da fazla ayrışır. Düzenin dayatmalarına eklemlenmek yerine kendi iç dünyasıyla haşır neşir olur. Bu tip bir melankoli eylemsizliği beraberinde getirmiş gibi görünse de aslında yaratıcılık anlamında olumludur ve içten içe bir isyan/direniş barındırmaktadır.

Martin Luther, 1532’de, kendisinin de bir Satürn\* çocuğu olduğunu öne sürerek, inananları melankoliye karşı uyarmış, melankoliyi, dolayısıyla kendilerini aşmaları için öğütler vermiştir. Timothy Bright, ünlü Kitab-ı Malihülya’sını 1586’da yazmış ve yeni düzen için melankoliyi delilik kutbuna yakın, otanması gerekli bir sayrılık olarak görmüştür.<sup>129</sup>

---

\* Toplumsal törenlere, dinsel ayinlere katılmayan her türlü ritüelden kaçan Satürn çocukları çağlar boyunca toplumun barış içinde uyumlu yaşamasını bozan uyumsuzlar olarak kovuşturulmuşlar, tutuklanmışlar yakılmışlardır. (Teber A.g.y. s, 168)

<sup>129</sup> Demiralp, A.g.m s, 188.

Gilles Deleuze ise direnişle yaratma eyleminin yakınlığı üzerinden bakar. Bu gizemli bağın Malraux'un "sanatın ölüme direnen tek şey" olduğu sözünü hatırlatarak ölüme direnmesiyle oluştuğunu ileri sürer. Sanat zamana direnir. Her direnme eylemi bir sanat eseri değilse de bir bakıma öyledir. Her sanat eseri bir direnme eylemi değildir ama bir bakıma öyledir de...<sup>130</sup>

Ömer Seyfettin Hamlet üzerine yazdığı bir değerlendirme yazısında onun toplum dışı, isyankâr bir karakter olduğuna kanaat getirir.

*Ömer Seyfettin, Hamlet'in ne denli düzen bozucu, bireyci, ham hayalci bir adam olduğunu anlatıp sağlıklı bir toplumda böyle kişilere yer verilmemesi gerektiğini savunur. Sanki on altıncı yüzyıl İngilteresi'nin yöneticisi gibi yazmış Ömer Seyfettin. Ancak iş işten geçtikten sonra dünyaya gelmiş olduğu için Ömer Seyfettin'in on yedinci yüzyılda İngiltere'de bir melankoli kültürü gelişmesini önleme olanağı yoktur.*<sup>131</sup>

Robert Burton The Anatomy Of Melancholy çalışmasında, direnişle ilgili olarak da değinir melankoliye. Yeni düzen yeni insan demektir. Sağlıklı bir insan yapmak için melankoli belası kovuşturulmalıdır. Melankoli insanın tinsel, ruhsal ve toplumsal düzenine tehdit oluşturacak derecede vahim bir hastalıktır. Melankoli, bireyin düzeni içselleştir(e)memesi, toplumsal yaşamdan eksilmesi, ortak yaşama duygusuna katıl(a)maması demektir. Bu tür bir duygulanımın düzen kurma çabalarına karşıt düştüğü açıktır. Yeni düzenin temel taşı olan bireyi melankoliye karşı özellikle korumak gerekir. Artık başlamış sayabileceğimiz modern çağlarda melankoli, düzene karşıt olarak tanımlanmaktadır.<sup>132</sup>

Wolf Lepenies ise Melankoli ve Toplum adlı çalışmasında melankolinin düzeni bozan bir dış mihrak olduğunu kabul etmez. Düzenin kendisinin melankoliyi ürettiğini, giderek melankolinin düzenin parçası olduğunu anlatır. Özellikle İngiltere, Fransa ve

---

<sup>130</sup> Gilles Deleuze, yaratma eylemi nedir? İki konferans içinde. çev Ulus Baker

<sup>131</sup> Demiralp. A.g.m s, 185.

<sup>132</sup> Burton'dan aktaran Oğuz Demiralp. A.g.m s, 189.

Almanya üzerinde durur. Yükselen düzenin iktidardan dışladığı aksoylular, kentsoylu değişimlerden umduğunu bulamayan aydınlar, atomlaşan birey ile birlikte gelişmeye başlayan yalnızlık duygusu, küskünlük, içe kapanma gibi ruh halleri, çalışma ahlakıyla ters düşen ve geçmiş yüzyıllarda bilinmeyen can sıkıntısı olgusu, kent yaşamına ve sanayileşmeye tepki olarak doğaya sığınma isteği, hep yeni düzenin ayakları olarak melankolinin toplumsal / kültürel kaynaklarını oluşturmaya başlamışlardır. Bu arada içe kapanmanın özsever (narsisist) yönü, melankoliyi dozu artmadıkça keyifli bir ruh hali olarak algılama kültürüne temel olmuştur. Bir yandan dayandığı muhalif düşünce ve duygular, öbür yandan verdiği hazla melankoli kentsoylu kültürünün, özellikle yüksek kültürünün önemli bir damarı haline gelmiştir.<sup>133</sup>

### 2.3 Postmodernizmin Tezahürleri

Modernizmle birlikte değişen ve dönüşen dünyanın bir etkisi olarak ortaya çıkan postmodernizm en genel tabirle bir kültürel dönüşüm, bir duyarlılık değişiminin parçasıdır. Postmodernizmin modernizmden radikal bir kopuş mu yoksa kendine ait bir üslup mu olduğu uzun süre tartışılmıştır.

David Harvey'e göre postmodernizm Baudelaire'in modernite anlayışının yarısını oluşturan gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimser ve bu gerçekliği çok özgül bir biçimde karşılar. Ne onu aşmaya, ne ona karşı durmaya ne de içinde bulunabilecek olan 'sonsuz ve değişmez' unsurları tanımlamaya çabalar. Postmodernizm sanki dünyada başka hiçbir şey yokmuşçasına değişimin kaotik akıntıları içerisinde yüzer.<sup>134</sup> Postmodernizm ne şekilde tanımlanırsa tanımlansın bir 'parçalılık' içerisinde yüzer, belirgin, net ve keskin çizgileri yoktur. Genellikle postmodernizme dair teorik üretimlerin çoğu bu parçalı yapı üzerinden ilerlemektedir.

Derrida da bu parçalı yapıyı kendine özgü argümanlarla tarif eder. Derrida kolaj/montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. İster resim, yazı ya da

---

<sup>133</sup> Wolf Lepenies'den aktaran Oğuz Demiralp. A.g.m s,189.

<sup>134</sup> David Harvey. Postmodernliğin Durumu, Çev, Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, 4.bs. s, 60

mimari olsun biçimin içkin heterojenliği istikrarlı ve anlamlı bir gösterim üretmeye teşvik etmez. <sup>135</sup> Böylesine parçalı bir biçimde tanımlanan dünyadan tutarlılık beklememiz de anlamsız olur postmodern düşünce de tutarlı gösterim ya da eylem baskıcı ya da hayali olduğuna göre bütünsel bir projeye bağlanmak da gereksizdir. Postmodernizmde bireyi artık klasik Marksist anlamda yabancılaşmış göremeyiz çünkü yabancılaşma da tutarlı bir benlik duygusunu gösterir. <sup>136</sup> Modernizm daha iyi bir gelecek peşinde koşmaya ilişkindir bu amacın başarısızlığa uğraması ise sürekli bir paranoya duygusu yaratır. Postmodernizmin istikrarsızlığı ve parçalı yapısı ise geleceği öngörme duygusundan insanı uzak tutar. Böyle bir belirsizlik de şizofrenik koşullar doğurur, postmodern etikte öznenin yabancılaşmasının yerini öznenin parçalanması alır.

Postmodernizmin parçalı dünyasında Foucault'un heterotopia kavramı da akla gelir. Foucault'ya göre çok sayıda bölük pörçük dünyanın olanaksız bir mekânda bir araya gelebilmesi aynı mekânı kullanabilmesiyle ilgilidir. Bu noktadan sonra karakterler 'bu hangi dünya' 'bu dünyada ne yapılması gerekiyor' gibi sorunsallarla baş başa kalmak durumunda kalacaktır. <sup>137</sup> Postmodernizmin parçalı yapısı gerçekliği gerçek algısını da etkiler. Huston Smith'a göre postmodernizmle birlikte, gerçeğin insan zekâsı tarafından kavranılabilecek şekilde düzenlenmiş olduğu yönündeki modern dünya görüşünden, gerçeğin düzenlenmemiş ve nihai olarak bilinemez olduğu yönündeki postmodern dünya görüşüne doğru geçilmiştir. <sup>138</sup>

Mehmet Küçük'e göre postmodern öncelikle bir sorgulamanın adı olma yönüyle dünyayı iyi ve masum bir biçimde açıklamaya yaradığı düşünülen kavram veya aletlerin tozunu topyekün arttırma girişimini temsil ettiği için yerleşik kuruluş elinde tehlikeli bir oyuncaktır. Her şeyi analatabiliyor iddiasını taşıyor gibi görünmekle birlikte kendi başına hiçbir şey anlatamayacağı daha ilk bakışta anlaşılabilir. Postmodern terimiyle özetlenen aktüel toplumsal-politik sahne hem birtakım küresel değişimlerin

---

<sup>135</sup> Harvey. A.g.y. s,67.

<sup>136</sup> Harvey. A.g.y. s,67

<sup>137</sup> Harvey. A.g.y. s,69.

<sup>138</sup> Steven Best, Douglas Kellner. Postmodern Teori. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınlar,1998, s, 23.

alametlerini sunar, hem de küresel değişimlerin asıl tartışılması gereken yerel ve kısmi olana ağırlık verir.<sup>139</sup> Madan Sarup ise postmodernizmi tanımlamanın güçlüğüne işaret eder.

*“Postmodernizm kavramı bulanık bir kavramdır, henüz tam anlamıyla anlaşılmış da değil. Kavramın yüksek modernizmin yerleşik biçimlerine karşı özgül bir tepki olarak doğmuş olma olasılığı bir hayli yüksek. Nitekim kimi düşünürlere göre postmodernizm, işlevi kültürde ortaya çıkan yeni özellikler arasında ilinti kurmak amacıyla ortaya atılmış dönemselleştirmeye ilişkin bir kavramdır. Kavram ilk başta 1950’li yıllar ile 1960’lı yıllar arasında oluşmaya başlayan yeni toplumsal ve ekonomik düzenle bağlantılı gibi görünmekte. Kimileyin modernlikten önce gelen bir konuma geçmek isteyen pre-modernistler ile anti-modernistler ve postmodernistler arasında yalı olabilecek bir ayrıma gidilmektedir. Bana kalırsa Foucault, Derrida ve Lyotard gibi post-yapısalcılar aslında postmodernisttir. Nitekim post-yapısalcı kuramlar ile postmodernist pratikler arasında o kadar çok benzerlik bulunmaktadır ki bunlar arasında kesin bir ayrıma gitmek oldukça güçtür”*<sup>140</sup>

Postmodernizm tanımlamak zor olsa da çeşitli şekillerde açıklanmaya çalışılır. Ortak kanı moda ve kültürel etkileşimlerin postmodernizmin ortaya çıkması ve yayılması konusunda etkin bir rol üstlenmesidir. Ian Chambers’e göre postmodernizm 1960’lardan beri süregelen bir moda ve kültürel sürecin sonucudur. Bu kent temelli kültürel bir mayalanma ile oluşur. Büyük kent kültürleri postmodernizmin habercisi olmuştur. Sinema, televizyon, video, kayıt stüdyoları, pikaplar ve daha birçok göstergeler içinden çıkmıştır. Jameson’un görüşleri de Chambers’a benzer biçimdedir. 1960’lı yılların başından itibaren kültür üretimi, meta üretimi ile birleşmiş ve bu da yeni bir çağ doğurmuştur. Jameson’a göre postmodernizm geç kapitalizm çağının kültürel

---

<sup>139</sup>Mehmet Küçük. “Entelektüellerin Tehlikeli Oyuncağı Postmodern” Modernite Versus Postmodernite içinde. Der. Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları s, 55-56

<sup>140</sup>Madan Sarup. Postyapısalcılık ve Postmodernizm. Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s, 206-207

mantısından başka bir şey değildir. <sup>141</sup> Böylelikle postmodernizm kapitalizmin sularına yaklaşır. Mehmet Küçük eleştirel teorisyenlerin çağdaş kapitalizm karşısındaki tutumlarında, modern kültürü ve çağdaş kapitalizmi değerlendirirken de melankolik olduklarını düşünür. <sup>142</sup>

Modernizmden postmodernizm geçiş belirli bir biçimde olmamıştır. Modernizmin de postmodernizmin de bireyin üzerinde yarattığı tahribat farklı biçimlerde gerçekleşmiştir. Modernizm birçok yaptırımı da peşinden sürükleyerek belirli bir şekilde işleyen mekânizmaların kendini tekrar tekrar ürettiği bir süreç yaklaşır. Modernlik sürekli doğası itibarıyla fethedilecek yeni topraklar yeni ihlal işmarları ya da bahaneleri yoluyla kendi kendisini yeniden yaratarak gençleşen bir sınır uygarlığıdır. Gerstengber modernliğin şiddet biçimleri ile gündelik yaşamın modern biçimleri arasındaki bağa işaret ederken nasyonel sosyalizm zamanında harekete geçirilen yıkım sürecinin modern dünyanın gündelik pratiği içerisinde örüldüğünden bahseder. Bauman, Gerstengber'in bu çıkarımı üzerinden hareket ederek Avrupa'daki gündelik yaşamın gittikçe doyduğu postmodern fenomenler arasında da benzer bir bağ kurulabileceğini düşünür. Bauman'a göre bugünkü gündelik yaşamın yapısına yeni postmodern mekânizmalar sokulmakta ve bu da postmodern şiddet biçimleri doğurmaktadır. <sup>143</sup>

Postmodern teorinin kurucularından biri olan Lyotard'a göre deneysellik, yani gerçekçi ve temsili sanatın duyduğu rahatlık ve avuntunun yansıması postmodernizmin özüdür. Lyotard bu anlamda kendisinin de modern olarak kabul ettiği avangard kuramıyla özdeşleşen bir düşüncedir. Lyotard'a göre modernizm kendisini taşlaşmaya, bürokratikleşmeye ve ticarileşmeye bırakmıştır. Postmodernizm, modernizmin devrimci itkisini kaybettiği zaman büründüğü biçimdir ve onun bir parçasıdır. <sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> Chambers'dan akatran Harvey, A.g.y. s, 78

<sup>142</sup> Mehmet Küçük. "Entelektüellerin Tehlikeli Oyunağı Postmodern" Modernite Versus Postmodernite içinde. Der. Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları s, 55-56

<sup>143</sup> Zygmunt Bauman. Parçalanmış Hayat.s, 188-204

<sup>144</sup> Krishan Kumar. Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın yeni Kuramları" çev. Mehmet Küçük. 3.bs. Ankara, Dost Yayınları, 2010, s, 135-136.

Postmodernizm ile modernizmin yarattığı atmosfer ile gündelik yaşama etki etme biçimi farklı boyutlarda olsa da insan üzerindeki etkileri anlamında birbirlerini tamamlar biçimdedir.

### **2.3.1 Postmodernizm, Bireyselleşme ve Melankoli**

Modernlik ve postmodernlik geçişinde en önemli değişiklik bireyde görülür. Modernizmde bireyler sürekli üretici olmak ve gücü kendilerinde dönüştürmek zorundadır, bireyler, düzenli-disiplinli aktörlerdir ve öngörülebilir tepkiler verirler. Birey yalnız başına tamamlanmış değildir, anlamlı bir bütün olabilmesi için toplumsal kümelerle birliktelik kurar. Ayrıca sağlıklı olması gerekir ve sağlıklı olması beklenir. Postmodern koşullar içerisinde birey tüketici oyuncudur, sürekli yeniyi arzulayan, yetinmeyen, doymayan deneyim organizmalarıdır. Kendi kendilerine yetme ve dengeleme eğilimindedirler ve sağlıklı olmak yerine uygun olmaları beklenir. Uygunluk bireyin gittikçe artan yeni deneyimleri içselleştirerek kendi kendisini gözetleme suretiyle formunu korur. Bunun tersi olan bedensel gevşeklik yadırganır. Bu tip bireyler ‘uygunsuz’ belirtiler gösterir ve çoğunlukla tedavi edilmesi gerektiği düşünülür.<sup>145</sup>

Modernleşme, hepsi bir arada modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan bir terimdir. Modernlik gündelik hayata modern sanatın, tüketim toplumu ürünlerinin, yeni teknolojiler ile yeni ulaşım, iletişim tarzlarının gelişmesi yoluyla girip, yayılır. Modernliğin inşası kapitalist endüstrileşmenin baskı altına aldığı köylüler, proleterler ve zanaatkârlardan başlayıp kadınların kamusal alandan dışlanmasına ve emperyalist sömürgeleştirmenin katliamlarına kadar uzanan ve kurbanları açısından pek fazla dile getirilmeyen bir ıstırap ve felaket yaratmıştır. Bu süreç aynı zamanda kendi tahakküm ve denetim

---

<sup>145</sup> Zygmunt Bauman. Parçalanmış Hayat.s, 204-205.

tarzlarını meşrulaştıran bir dizi disipliner kurum, pratik ve söylem de üretir. Böylelikle modernliğin özgürleşme alanları kısmen tahakküm alanları da oluşturmuştur.<sup>146</sup>

David Harvey modernizmin başta düşünüldüğü gibi uygulanamadığını düşünür. Harvey'e göre modern hayat gelip geçici olanla bu denli içiçe geçmişse bundan önemli sonuçlar doğar ve her şeyin geçiciliği bir tarihsel süreklilik duygusunu korumayı güçleştirir. Böylelikle modernizm aslında kendinden önceki tarihsel durum ya da durumlarla tümünden bir kopuş gerektirmez. Kendi içerisinde de iç kopuşlar ve bölünmeler yaşar. Modernizmin amacı özgür, çok sayıda insanın katkıda bulunduğu bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük hayatın zenginleşmesi için kullanmaktı fakat çelişkileri ve yanlışlarıyla tam da başta düşünüldüğü gibi uygulanamadı.<sup>147</sup>

Postmodern teorisyenler ise yeni bir postmodern toplum kurulmakta olduğunu bu çağın yeni bir toplumsal-kültürel formasyonu beraberinde getirdiğini ileri sürer. Bilgisayar, teknoloji gibi yeni medya biçimleri ve toplumsal ekonomik sistemdeki değişiklikler bir postmodern toplumsal oluşum üretir. Jameson, Harvey gibi neo-marksist teorisyenler postmodernizmi bilgi ve teknoloji çerçevesi içerisinde incelemekten çok sermayenin dünya çapında daha yüksek bir derecede nüfuz sağlaması ve homojenleşmesinin damgasını taşıyan kapitalizmin daha yüksek bir aşamasının gerilimi olarak yorumlarlar. Bu süreçler aynı zamanda yeni bir kültürel parçalanma, mekân ve zaman tecrübesinde değişimler, yeni yaşantı öznellik ve kültür tarzları üretmektedir. Bu koşullar postmodern teorinin toplumsal, ekonomik ve kültürel temelini sağlar.<sup>148</sup> Toplum bu anlamda bir çimento işlevi üstlenerek 'birarada'lığı sağlar, böylelikle bireyler tek başına hareket etmekte zorlanır, diğer yandan toplum bireyselleşmeyi kendi içinde sağladığı dinamiklerle oluşturmaya çalışmaktadır.

Postmodernist düşünürlerden Paul Virilio'ya göre hız 'toprak'la ilgilidir. Kuramını dromoloji yani 'hız bilim' kelimesiyle açıklayan Virilio'nun kuramında şehirleşme,

---

<sup>146</sup> Best&Kellner, a.g.y. s. 15-16.

<sup>147</sup> Harvey. A.g.y. s. 24-25

<sup>148</sup> Best&Kellner, a.g.y. s. 16

enformasyon, politik akımlar hız seviyeleriyle açıklanabilir. Modernleşen, endüstrileşen ve gittikçe küreselleşmeyle birlikte aynılanan dünyaya doğru orantılı olarak hız da artmaktadır. Özellikle batı için hız aynı zamanda savaş teknolojilerini daha iyi kullanmaya hizmet etmektedir.<sup>149</sup>

Toplum onaylanan ve paylaşılanı yüceltir böylelikle birey toplum içerisinde saygı görmek için onunla bütünleşmek durumundadır. Sadece bireyin ayak uydurmasını sağlamaz aynı zamanda onaylanmış ve paylaşılmış olanı yüceltebilen bir güce sahiptir. İnsanın mutlu yaşaması için toplum içerisinde olması gibi bir çıkarım söz konusu olmuştur. Durkheim'e göre de özgürleşmenin yolu toplumsallaşabilmekten geçer. Diğer yandan modernizm, postmodernizm, neo-liberal politikalar, küreselleşme ve kapitalizmin geldiği son nokta bireyin daha çok kendine gömülmesine neden olmuştur. Bireylerin kendi bireysel varoluşlarını inşa ederken içinde bulunduğu koşullar, onların bilinçli etki sınırlarının ötesine gerilerken bu koşullara yapılan göndermeler ortadan silinir. İnsan bu şekilde bir 'bireyselleştirme' süzgecinden geçmiş olur.<sup>150</sup> Bireyin bürokratik ve yönetime bağlı bir dünyada sürekli bir biçimde belli düzenlemelere maruz kalması gerçek hislerini saklaması anlamına da gelir.

Belirli değişim süreçleri emek süreçleri ya da iş örgütlenmesi kısmında da yaşandı. II. Dünya Savaşı sonrası dönemde Keynesçi refah döneminin krize girmeye başladığı 1970'lere kadar kitlesel üretim metodları yapısı korunur. Krizi izleyen yıllarda ortaya çıkan değişimler sonucu esnek uzmanlaşmaya dayanan bir üretim metodu geliştirilmiş ve metod postmodernizm tartışmalarıyla birlikte post-fordizm\* kavramıyla anlatılır olmuştur.<sup>151</sup> Paul Virilio da tüketim-üretim ilişkisi kapsamında Amerika'dan bir örnek verir.

---

<sup>149</sup> Paul Virilio. Speed and Politics. Tra. Marc Polizotti. USA: Semiotext(e), 2006, s,11-22.

<sup>150</sup> Zygmunt Bauman. Bireyselleşmiş Toplum. Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005, s, 15-16

\* Post-fordizm üretim örgütlenmesinden tüketim kalıplarına işletmeler arası ilişkilerden üretimin mekânsal dağılımına bilginin kullanımından sınıfsal yapılanmalara kadar hemen her alanda fordist ilişkilerden kopmayı ifade eder.

<sup>151</sup> Küçük a.g.y. s, 58.

*“60’lı yıllarda zengin bir Amerikalı toplumsal başarısını kanıtlamak istediğinde “en büyük Amerikan arabası”nı değil, daha hızlı, devri düşürülmemiş “küçük bir Avrupa arabası”nı satın alırdı. Başarmak, daha büyük bir hızın gücüne erişmek, kendini yurttaşlık eğitiminin teksesliliğinden kurtulmuş hissetmektir. Topyekûn savaştan bu yana artık gerçek anlamıyla yabancı, dış savaşlar yoktur; sıcak bir Amerikan yazı sırasında Philadelphia belediye başkanının çok güzel söylediği gibi: “Şimdi sınırlar şehirlerin içinden geçiyor.” Ayrım gözetilmeksizin yol, sokak, hepsi birden bir sınırın oluşturduğu çölün birer parçasıdır.”<sup>152</sup>*

Böylelikle üretimin nerede olduğundan ziyade kişinin işine yarayıp yaramadığı ön plana çıkmış, tüketimini belirleyici nedenlerinden biri olmuştur. Bu süreç küreselleşme ile birlikte daha da kolaylaşmıştır.

Küresel enformasyon ve iletişim ağının doğurduğu uzamsal içe dönük infilak bunun bir örneğidir. Bu ağın bir parçası olmamak, çağdaş hayatın önemli bir kesimiyle bağlantıyı koparmak demektir. Küresel kapitalizmin çokuluslu ağları, post-fordist ekonominin en aşikâr görünümüleri olan ademimerkezileşme ve dağılımın başka bir örneği, başka bir yüzüdür. Her iki örnekte bireyler hem çalışma hayatında hem de onun ötesinde birbirleriyle yeni bir toplumsal ilişkiler dizisi içerisine yerleştirilir. Şu halde, manzara ve kent manzarası yeni bir önem kazanır, kent uzamına ilişkin bilinç yüksektir ve kırsal bölgenin düzenlenmesine ihtiyaç duyulmaktadır.<sup>153</sup>

Post-modern toplum tipik bir şekilde yerel ile küreseli bağlantılandırır. Küresel gelişmeler ekonominin ve kültürün uluslararasılaşması yansımalarını ulusal toplumlarda bularak ulusal yapıları kemirir ve yerel yapıları geliştirir.<sup>154</sup> Sanayi toplumu ve kültürel-ekonomik değişimler ve gelişen neoliberal politikalarla birlikte sermayenin ulusaşırı boyutlar kazanmasını izleyen süreçte, küreselleşmenin yarattığı elverişli ortam

---

<sup>152</sup> Paul Virilio. Hız ve Politika. Çev. Meltem Cansever. İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s, 118-120.

<sup>153</sup> Kumar. A.g.y s, 174.

<sup>154</sup> Kumar. A.g.y. s, 148.

içerisinde kitle iletişiminin, özellikle de görsel medyanın dünya çapında kaydettiği şaşırtıcı gelişme ve kurdukları egemenlik bu anlamda yeni bir yapılanmaya işaret eder. Medya sistemi de gittikçe genişleyen kapitalizmin bir parçası olarak derin bir ekonomik ve kurumsal yeniden yapılanma ve dönüşme sürecine girmiş bulunur.<sup>155</sup> Postmodernist kuramcılara göre medya birşeyleri iletmekten ziyade inşa eder. Medya geniş alanı sayesinde yeni bir epistemoloji ve tepki biçimini gerektiren yeni bir ortam yaratır.<sup>156</sup> Böylelikle medyanın insan üzerindeki etkisi artar ve yeni bir tahakküm biçimi gelişmeye başlar.

Baudrillard kitlelerin sürekli mesaj bombardımanına tutulmaktan satın almaya, tüketmeye, toplumsal hayata katılmak için kışkırtılmaktan bezdiğini ve bu yüzden hınç beslediğini savunur. Böylece kayıtsız kitleler tüm anlamların, mesajların ve kışkırtmaların fayda etmediği kasvetli bir sessiz yığın haline gelir.<sup>157</sup> Simmel de benzer bir biçimde insanın tüm uyaranlara yanıt veremeyeceğini bu yüzden de kendine döndüğünü yazmıştır. Modernitenin yarattığı sürekli tüketme, yeni'yi isteme, çalışma, toplum hayatına dâhil olma, düzene girme gibi alışkanlıkları bir süre sonra birey'i rahatsız etmeye başlamıştır. Rahatsız olanlar kendilerine çekilmiş ve kendine özgü bir bireyselleşmeyi yaşamaya başlamıştır. Postmodernizm ile birlikte bu süreç genişlemiş ve birey daha çeşitli biçimlerde etki altında kalmaya başlamıştır. Sadece ruhsal olarak değil, fiziksel olarak da baskı altına alınmış, teknolojinin gelişmesi ve yeni medya ile manipüle olmaya daha açık bir hale gelmiştir. İşte bu “melankoli” dediğimiz duygunun toplum içerisinde zuhur etmesine neden olmuş, etrafında olup bitene sessiz kalan, çoğunlukla üretmeyi reddeden, yeni'yi, moda olanı takip etmeyen bireyler üretmiştir.

Baudrillard'a göre postmodern dünya anlamdan yoksundur, teorilerin boşlukta aktığı bir nihilizm evrenidir.

*“Nietzsche'nin ortaya attığı aktif nihilizmden farklı olarak Baudrillard'ın nihilizmi neşeden, enerjiden, daha iyi bir geleceğe duyulan umuttan yoksundur.*

---

<sup>155</sup> Küçük. A.g.y. s, 61.

<sup>156</sup> Kumar. A.g.y s, 150.

<sup>157</sup> Best&Kellner, A.g.y. s, 151

*“Melankoli” işlevsel sistemlerin, halihazır simülasyon, programlama ve bilgi sistemlerinin temel tonalitesidir. Melankoli, anlamın gözden yitiş tarzının bağrında yatan niteliktir. Esasen Baudriallard’ın postmodern zihin durumu keder ve melankoliden baş dönmesi ve sersemlemeye oradan nostalji ve kahkaya dek uzanan duygu ve tepkilerin çelişkili bir almasığını sergiler.”*<sup>158</sup>

Baudrillard, postmodernizmi geçmiş kültürün onarılmasına yönelmiş boşluk ve şiddetli acıya gösterilen bir tepki olarak betimler. Postmodernizmin insanların neşeyle yıktıkları ve şimdi yaşayabilmek, ayakta kalabilmek için üzüntü içerisinde yeniden inşa etmeye çalıştıkları her şeyi geri getirmeye çalıştığını ama bunu başaramadığını düşünür. Postmodernizmi tanımlayacak teorilerin kendini tükettiğini, geriye yalnızca kırıntılar kaldığını iddia eder. Bu nedenle Baudrillard postmodernizmi melankolik bir hiçlik tarifi üzerinden ele alma noktasına gelmiştir.

### **2.3.2 Dostoyevski, Nietzsche ve Hiçlik Yansımaları**

İnsanın varoluşunu sorgularken anlamsız bulması ve karamsarlık, melankolik ruh haline yakın bir durumdur. 19. yüzyılda bir grup entelektüel kesim arasında yükselen ve daha sonrasında felsefi bir düşünce olarak gelişen nihilizm, melankoliye yaklaşan bir düşüncedir.

Nihilizm kavramı, köken itibarıyla Latince ‘*Nihil*’ kelimesinden gelmektedir. Nihil ya da hiçlik, varlık anlamında hiçbir şeye işaret etmeyip, var olmama durumunu niteler.

Nihilizm kavramı ilk olarak 1799’da, Fredrich Henrich Jacobi tarafından meslektaş J.G. Fichte’ye yazmış olduğu bir mektupta kullanılmıştır. Bu mektubunda Jacobi, aşkın idealizmi nihilizmle özdeşleştirerek, idealistlerin diğer insan varlıklarından ve şeylerden ayrı bir Tanrı fikrini ortadan kaldırdıklarını ve akıl tarafından hali hazırda tecrübe edilen şeyin ise, sadece hayal edilen bir şey anlamında hiçlik olduğunu ifade eder. Jacobi’ye göre, yalnızca kendisini algılayan akıl ve var olan

---

<sup>158</sup> Best&Kellner, a.g.y. s, 159

her şeyi içersinde eriten sübjektivite üzerinde temellenen idealizm gerçekte bir nihilizmdir.<sup>159</sup>

Nihilist sözcüğü ilk kez Turgenyev'in 1862'de yayımlanan Babalar ve Oğullar romanından sonra yayılmıştır. Böylelikle Turgenyev nihilist sözcüğünün yayılmasına ciddi bir katkıda bulunmuştur. Romanın gerçek kahramanı Bazarov'dur ama nihilist kavramının en açık tarifini Arcade yapar.

*“Bir nihilist hiçbir otorite önünde eğilmeyen ve ne kadar saygın olursa olsun hiçbir ilkeye bağnazca bağlanmayan bir insandır. Bütün insanlar hem vücutları hem de ruhları itibarıyla birbirine benzerler. Hepimizin aynı yapıda bir beyni, kalbi dalağı ve ciğerleri var. Ahlaki nitelikler denilen şeyler de herkesle aynıdır. Ayrıntıdaki farklar önemli değildir. Bütün insanlar bir orman ağacı gibidirler... Toplumda reform yapınız, insanlarda hiçbir hastalık kalmayacaktır.”*<sup>160</sup>

Romanın sonunda Bazarov, tifüsten ölmüş bir köylü cesedi üzerinde inceleme yaparken mikrop kapar, hastalanır ve ölür.

Döneme göre nihilizm 1860'ların aydın tipini ifade eder. 1880'lerde Marksistler nihilistlerin arasından çıkmıştır. Nihilist aydınları yaratan sınıfsal nedenler vardır. Aydınlar o döneme kadar sadece aristokrasiler arasından çıkarken, 1850'lerden itibaren küçük burjuvalardan, hatta halktan bile entelektüeller çıkmaya başlamıştır. Turgenyev'in romanı Rusya'daki sınıfsal değişikliği başarılı bir biçimde yansıtır. Dostoyevski nihilistlere daha farklı bir biçimde yaklaşır. Nihilizmi evrensel boyutlarıyla ve mistik bir biçimde ele alır. Nihilistlerin batıdan etkilendiklerini düşünen Dostoyevski daha temkinlidir. Başkaldırı gibi gözüken bu düşünceye karşı daha gelenekçi bir tavır takınmıştır. Ölümle cezalandırılan, daha sonra ise hayatını kurtarıp Sibiry'a sürülen Dostoyevski, sürgünden dönünce mistisizme yönelir. Bu yöneliş batılı yazarlara bir

---

<sup>159</sup> Hans Küng. Does God Exist: An Answer For Today. Trs. Edward Quinn. St James, Place, London, 1980, s.388.

<sup>160</sup> Turgenyev'den aktaran Taner Timur . Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik, 2.bs. Ankara: imge Kitabevi, 2002, 126-127.

tepki biçiminde gelişmiştir. Sibirya'daki sürgünden döndükten sonra yazdığı Cinler kitabı 19. yüzyıl'da batıdan etkilenmiş Rus yazarları eleştirir ve batının etkisinde kalma durumunu irdeler. Özgürlük, tanrıtanımazlık gibi Batılı düşünceler, kendilerini uçurumdan atan domuzlarda olduğu gibi insanların ruhlarına girmiş cinlerdir. Romandaki Naçayev karakteri üzerinden değişim fikrinin bir nevi yozlaşma olduğunu göstermeye çalışır. Turgenyev'den nefret etmesinin politik sebebi de, bu batılı düşüncelerin değişim fikridir, Dostoyevski bu sürecin bir nevi yozlaşma olduğunu göstermeye çalışır. Ona göre Turgenyev batılı düşüncenin Rusya'ya sızmasına sebep olmuş ve gençlerin ruhuna cinleri sokmuştur.<sup>161</sup>

Dostoyevski, üzerinde durduğu temel varoluş sorunlarıyla bu sorunlara karşı sunduğu metafizik tanımlamalarla edebiyat yoluyla nasıl felsefe yapılabileceğini gösteren bir yazardır. Hem modern hem de çağdaş felsefi akımları etkileyebilmiştir. Dostoyevski geride bıraktığımız yüzyılın yaşam felsefesi düşüncesini yazdıklarıyla yoğurmuştur. Her ne kadar romanları kendi yaşam öyküsünden izler taşısa da son tahlilde bütün insanlığı evrensel bir şekilde çerçeveleyen bir bağlamı olduğunu görmek mümkündür. Yazdıklarının özü 'insan özgürlüğü'dür. Dostoyevski'ye göre insanın yaşadığı pek çok sorunun altında yatan ve çözülmesi gereken temel sorun özgürlüğün ne olduğunu bilmemeleri değil hiçbir kuşatma olmaksızın özgürlük istiyor olmalarıdır. Dostoyevski'nin farklı yapıtlarındaki birçok karakter nihilizm, yoksayıcılık sorununa doyurucu bir yanıt arayan ve bu arayışlarında özgürlüğün sınırlarını sınayan kişilerdir. Nietzsche bütün yaşamı boyunca ruhbilime dair kendisine birşeyler öğreten tek kişinin Dostoyevski olduğunu dile getirmiştir.<sup>162</sup>

Dostoyevski karakterlerinin kafası karışıktır, sürekli gelgitlerle dolu zihinsel bir karmaşa içindedirler. Yaptıklarını neden yaptıkları üzerine kafa yoralar. Her ne kadar Dostoyevski, Marx, Nietzsche gibi düşünürlerden uzak bir çizgide duruyormuş gibi görünüyorsa da aslında ortak olduğu noktalar da vardır. Dostoyevski kendi çağının düşünürlerini zaman zaman ağır bir dille eleştirmiştir. Marx'a, şiddet yanlısı devrimlere

---

<sup>161</sup> Taner Timur . A.g.y. 126-128.

<sup>162</sup> Felsefe Sözlüğü, Sarp Erk Ulaş, s, 428

lanetler yağdırmış, Nietzsche için de iyi şeyler düşünmemiştir. Kısacası yaşadığı dönemdeki bütün “ilerlemecilik” okullarına karşı çıkmıştır.

Dostoyevski’ye göre insanın varlığını oluşturan en temel şey çevresindeki ahlâksal yapıdan beslenmesidir. Böylesine güçlü bir boyunduruk altında kalma durumunda yapılacak tek şey tinsel yeniden doğuş yoluyla kişinin kendine dönerek kendi ahlak zincirlerini kırmaya çalışmasıdır. Bu düşüncesi nedeniyle gerici olduğu da düşünülmüştür. Çağının Rus yazarları halk kavramını romantize ederken Dostoyevski olduğu gibi anlatmaya çalışmıştır. Karamazov Kardeşler romanındaki Ivan Karamazof ‘Tanrı ölmüşse eğer her şeye izin vardır’ diyerek Nietzsche’nin Tanrı’nın ölümü ilan ettiği noktaya yaklaşır. Dostoyevski de Nietzsche gibi ortaçağın güvenli dünyasının çöktüğünü ve Hristiyan etiğinin de bu çöküntüyle birlikte yerle bir olduğunu düşünmüştür<sup>163</sup>

Dostoyevski karakterleri karanlıktır ve derin bir melankoli taşır. Dostoyevski’nin alçak kahramanlarının kendi alçalmışlıkları üzerine en çok kafa yoranı Yeraltından Notlar’da karşımıza çıkar. Kendi yeraltında kinini içine akıta akıta yaşayan, yaşamadan tiksinen ve onu kitaptan öğrenmeyi tercih eden Yeraltı Adamı’nı alçaltan şey erken yaşta örselenmiş olmanın verdiği gurur, insanın çıkarıcı bir varlık olduğunu gören çıkarıcı bir görüşle, insanın son tahlilde aklını kullanan soylu bir ruh olduğu düşüncesine duyduğu tepkidir.<sup>164</sup> Dostoyevski her ne kadar nihilizmi eleştirse de karakterleri ve karanlığıyla nihilizme yaklaşır.

Nietzsche Dostoyevski’yi biraz geç fakat büyük bir duygulanım içinde okumuştur. Varoluşçuluğun ilk izlerini bulduğumuz ünlü yazarın, büyük bir suçluyla, büyük bir azizin aslında ne kadar benzer olduğunu gösterdiği Yeraltından Notlar kitabı, Nietzsche’nin Ecco Homo adlı eserinde değindiği bir yapıttır. Nietzsche insanların zamanın geçip gittiğinin bilincinde oldukları için melankolik olması gerektiğini ve insanların özünde tarihsel birer hayvan olduğunu savunur. Kişilerin bireyleşmesi

---

<sup>163</sup> A.g.y., s, 431-432.

<sup>164</sup> Nurdan Gürbilek. Kötü Çocuk Türk, İstanbul: Metis Yayınları, 4.bs. s,75.

masumiyetin yitirilişı ve güçlü duygulanımın çöküşü olarak niteler ve bu durumu nihilizmin ve insan kötümserliğin doğuşunun sebeplerinden biri olarak görür.<sup>165</sup>

Mehmet Küçük yalnızca perspektiflerle oluşan bir dünyada yaşadığımızı, etik ve değerler alanında istikrarın olmayışının kötümserliğe, büyüünün çözülmesine ve melankoliye varan belli bir yön yitimi duygusuyla sonuçlandığını düşünür. Bu yüzden, yani sahip olduğumuz tüm saflığı ve değerlerdeki tüm kesinliği yitirmemizden ötürü dünyanın cana yakın sıcaklığı da yok olmuştur. Küçük'e göre Nietzsche özellikle burjuva kültür ve siyasetinin putları olarak gördüğü şeylere düşmanlık eder. O'nun sonul mirası aklın bizi gereksiz kısıtlardan kurtaran özgürleştirici pratik olmak şöyle dursun aksine gerçekte demir kafesin ve yönetilen toplumun özünü oluşturan düşüncedir.<sup>166</sup>

Nietzsche'nin etkilendiği yazarlardan biri de Söre Kierkegaard'dır. Birçok açıdan düşünceleri benzeşen Nietzsche ve Kierkegaard özellikle acıdan kaçmayıp ona karşı mücadele etme kararlığında birleşir. Her ikisinde de benzer psikolojik incelik, aynı ironik kibir, dönemin zayıf kültürünü ezip geçmeye yönelik aynı irade gücü bulunur.

Nietzsche açısından en büyük pagan ödev, yeryüzü kavramına dair yitip giden sadakati yeniden kazanmak iken, Kierkegaard'ın inancı ise, yeryüzünün kavram tarafından yenilgiye uğraması anlamına gelmektedir. Kierkegaard bir filozofu anlamak için düşüncelerinden ziyade yaşamına bakmak gerektiğini düşünür. Bu açıdan bakıldığında, Kierkegaard'a göre Hristiyan ülküsü çok daha anlamlıdır çünkü bireyin bütün varoluşu bir yaratı olarak Tanrı tarafından değerlendirilecektir. Kierkegaard'ın kendi ailesi ve sevdiği kadınla yaşadıkları da felsefesini etkilemiştir.<sup>167</sup>

Kierkegaard için inanç insanın mutlaka gerçekleştirmesi gereken bir varoluş ödevidir. Çünkü insanın tam olarak 'ben'i yaşayabilmesi inanç temelinde mümkündür. Diğer yandan bu süreç kiliseye koşulsuz bir itaat etme sürecini gerektirmez. Çünkü

---

<sup>165</sup> Mehmet Küçük. A.g.y. s,409-412

<sup>166</sup> Küçük. A.g.y. s, 413

<sup>167</sup> Kierkegaard, Felsefe Ansiklopedisi, s, 106.

Kierkegaard’a göre Tanrı adına bile olsa insan ile araya başka bir kurumun gölgesi girmemelidir.

Bengisel anlamda kurtulmayı da köle kalmaya devam etmeyi de alacağı kararlarla, yapacağı varoluşsal seçimlerle belirleyecek olan insanın kendisidir. Bu son derece ağır varoluş sorumluluğu karşısında bireyi kuşatan en derin duygu “kaygı”dır. Kierkegaard için kaygı gibi temel bir insanlık duygusu iki yönlü bir duygudur. İlk yönünü kişinin bengiselliği yaşamasından duyduğu kaygı oluştururken, ikinci yönünü kişinin kendi özgürlüğünü seçiyor olmasından duyduğu kaygı biçimlendirmektedir. Varoluş seçimi zaman ile sonsuzluğun kesiştiği anda meydana gelir; birey zamana konu bir seçimde bulunarak sonsuzluğa geçmiş olur.<sup>168</sup>

Bu süreçte kişinin inancını yenilemesi gerekmektedir aksi halde kendisini bir umutsuzluk içerisinde bulacaktır. İnancı yenilemek dua etmekle ilişkili bir durum değildir, ‘ben’in kendi kendisiyle oluşturabileceği bir durumdur.

Kierkegaard da Nietzsche gibi daima yeni olana doğru ilerleyen ve geçmişin kaçınılmaz kaybına işaret eden doğrusal zamanın geri döndürülemez akışını reddeder. Filozof, Nietzsche’nin bengi dönüş fikrinin gizli muadili olan temel argümanını *Tekrarlama* adlı kitabında açıkça ifade eder. Ona göre, hiçbir şeyin geri alınamaz olduğu geçmişin değiştirici olarak, kaybolan her ne varsa onları yeniden kuran, her şeyi değiştirmeye kadir Tanrı inancıdır. Nietzsche’nin teorik seçeneği ve tutkusunun yolu tamamıyla farklıdır. Lakin çelişkilerin ünlü filozofu trajik yaşamının en garip çelişkisi ile karşılaşmış, Kierkegaard ile herhangi bir farkındalığı olamadan ve hiç kimseyle olmadığı kadar yakın bir bağ kurmuştur.

Heidegger zaten köksüz olarak gördüğü modernizmi reddeder, Heidegger’e göre teknoloji, konformist toplum, insan varoluşunun dışında kalır. Heidegger bölünmüş olarak gördüğü dünyada dayanıklılık arar. En basit kültürel belirginliklerin bile birdenbire yetersizleştğinde ise anksiyete ve melankolinin tek olanaklı ve sahici

---

<sup>168</sup> Felsefe Sözlüğü- A.Baki Güçlü; Erkan Uzun; Serkan Uzun; Ü.Hüsrev Yoksal-Bilim ve Sanat Yayınları.<http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1279>

yanıt olacağını düşünür. Anksiyete sadece bir aşırı bir duygu durumu değildir ölümle kaçınılmaz bir yüzleşmedir ve bu da büyük oranda melankoliye hitap eden bir duygudur. David Rosner'a göre Heidegger teknolojinin gelişim dönemi ile postmodern döneme bizzat tanık olmadığı halde, yaşayıp görse bu teknolojinin üreyişi ve yayılışını insan ilişkileri açısından bir yoksullaşma olarak tarif ederdi.<sup>169</sup>

Melankoli bu hiçlik tanımlamalarıyla özdeşleşen bir noktada yer alır. Serol Teber'e göre melankolinin kendisi herşeyden önce bir inkâr ve başkaldırıdır. Burada ne devletten, ne tanrıdan ne de onların yakınlarından bir şey beklenir. Yalnızca hiçlik ve ölüme yakın yaşamamanın korkusu, keyfi yaşanır. Tek başına, bireysel olarak yaşanan sonsuz bir özgürlük ve sonsuz bir acıdır. Eksikliğin, başarısızlığın, yitikliğin onurlu hazzı ve acısıdır ve bundan daha güzel bir şey yoktur. “Günlük yaşamın tüketim toplumunun sıradan normal mutluluğu mu? Teşekkür ederim. Hayır!”<sup>170</sup>

Melankolinin esrikliği bu ‘bibaşinalıktan,’ ‘başıboşluktan’ gündelik hayatın sıradanlığından uzaklaşmaktan ileri gelir. Tıpkı, modernizmin kendisi gibi, hem bir haz kaynağı, hem de sıkıntıdır.

---

<sup>169</sup> David J. Rosner. “Anti-Modernism and Discourses of Melancholy” E-rea 4., 2006, <http://erea.revues.org/596>

<sup>170</sup> Murat Batmankaya, “Serol Teber: Melankoli, Varoluşsal Bir Başkaldırı” Ütopya ve Melankoli, s. 65.

### 3. TÜRKİYE VE MELANKOLİ

#### 3.1 Türkiye’de Melankolinin Literatüre Girişi

Melankoli kelimesi aslen batılı bir kelimedir. Doğu literatüründe buna benzeyen, karşılayan bazı kelimeler de mevcuttur. Diğer yandan psikiyatri için melankoli kaynağını batıdan dahi almış olsa da, insanlık için geçerli sayılmış bir ruh hastalık tipi olarak kabul edilir. Sonuç itibarıyla, melankoli yaşayan insanın sürüklendiği süreç, batılı ya da doğulu olmaksızın aslen insan olmakla ilgilidir. Genellikle batı toplumlarınca çözülmeye çalışılmış olması, batı literatüründe hâkim bir konum edinmesine sebep olmuştur.

Doğulu düşünürler de melankoli konusuyla ilgilenmişlerdir. İranlı filozof ve bilim adamı İbn-i Sina saray hizmetine alındığında, Rayy Prensi'ne melankoli tedavisi uygulamıştır. İbn-i Sina Tıbbın Kanunu'nda, melankolinin belirtileri için kötü muhakeme, nedensiz korkular, ani öfke, yalnızlıktan zevk alma ve anksiyete gibi daha önceki tanımlarla benzerlik taşıyan tanımlar kullanmıştır. Melankoli (ya da bir diğer anlamıyla hüznün) itibarlı, şiirsel bir ruh hali olmaktan ziyade bir de hastalıklı bir durum hali olarak da görülür. İbni Sina çaresiz bir sevdaya tutulan bir gencin hastalığının teşhisi için nabızı sayılırken tutulduğu kızın adının söylenmesi gibi hüznün teşhisi yöntemleri önermiştir. İbn-i Sina kara safra bozukluğu ve melankoli arasındaki Antik Çağ’dan beri süregelen görüşleri de ayrıca geliştirmiştir.<sup>171</sup>

Doğu deyince melankoli diye adlandırdığımız biraz hüznün biraz da efkârdır. Fakat kişinin hayattan koptuğu, soyutlandığı melankolik hal de bu tanımın içindedir. Melankolinin, Türkiye’de günlük dilde, romanlarda, şiirlerde kültür dergilerinde sıklıkla rastlanan bir terim olduğunu görürüz. Tam olarak Türkçe karşılığı olmasa da kelime bu şekilde İngilizce “melancholy” kelimesine benzer bir şekilde yani melankoli olarak

---

<sup>171</sup> Ebü Ali İbn Sina “Melankolinin Teşhis ve Tedavisi” Cogito Melankoli (içinde) İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 2007. s, 32-33

geçmiştir. Türkçe’de hüznün ya da efkâr kelimelerin anlamları ile benzeşir, kara sevda hali ile de özdeşleşir. Klasik Osmanlı geleneğinde ise aşk sözcüğü karşı cinse duyulan tutkulu bir eğilimi değil, Tanrı’ya karşı hissedilen sınırsız bir sevgiyi ifade eder. Bu anlamda bizim kara sevda olarak nitelendirdiğimiz aşk yazınsal olarak İran etkisiyle Osmanlılara geçmiş mistik bir aşktı.<sup>172</sup>

Serol Teber yazın dünyasındaki ilk melankolik karakterin Bellerophontes olduğunu öne sürer. Doğuya geçecek olursak ise Hazret-i Eyüp tek tanrılı din kültürünün ilk melankoliği sayılabilir. Arapça kökenli hüznün kelimesi Kuran’da da geçer. Hazreti Muhammed’in karısı Hatice ile amcası Ebu Talip’in öldüğü yıl için “senetül hüzn” denmesi kelimenin daha çok kayıpla ilişkilendirildiğini gösterir.<sup>173</sup>

Esra Akcan, melankoli gibi duygulanım halleri yansıtan bir halet-i ruhiyenin sadece batılı toplumlara özgü olamayacağından bahseder. Akcan’a göre melankoli gibi, en az yirmi dört yüzyıldır çeşitli coğrafi mekânların önemli katkısıyla yapılan ve üzüntü, yoksunluk hissi, anksiyete veya derin tefekkür gibi ortak insani duygulanımlarla ilgili olan bir kavramın sadece Batı’nın mülkiyetinde sayılması zordur. Melankoli terimi bir yandan tarihsel ve küresel kalıcılığı ile bir yandan da zamansal ve coğrafi çeşitlemeleri ile ilişkilendirilerek kuramlaştırılmalıdır.<sup>174</sup>

Oğuz Demiralp ise doğuda konuya ilişkin çalışmaların az olmasını İslamiyet öncesinden başlayarak insanın iç oluşumuna öncelik veren bir kültür geleneği olmayışına bağlar. Ancak yine de “bir of çeksem karşiki dağlar yıkılır” gibi bir şarkı sözü olmasını da, çok eskiye dayanmasa da melankolinin kültürümüzde olmadığı değil, yeterince incelenmemiş olduğu anlamına gelebileceğini de ekler. Yani yaşamışız ama nasıl bir şey olduğunu dert etmemişizdir. Doğuda melankoli sözcüğü malihulya şeklinde

---

<sup>172</sup>Taner Timur. A.g.y. s, 26

<sup>173</sup>Serol Teber. A.g.y. s, 79-81.

<sup>174</sup>Esra Akcan. *Melankoli ve Öteki*. s, 53.

aktarılmıştır. Aslında Arapların kullandığı terim malikhulya, Türkçeleşirken önce malihulya sonrasına da ‘hülya’ya dönüşmüştür.<sup>175</sup>

Dar-ül İslam’ın ileri bir kesim olduğu zamanlarda birçok Müslüman düşünür melankoli üzerine çalışmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi İbn Sina, İbn Zekeriya gibi önemli düşünürler batıyı da beslemişlerdir. Yazın tarihinde ise Yusuf Has Hacib’in Kutadgu Bilig eserinde melankoliden söz edilmektedir.\*

Batı ile doğu ayırımı söz konusu olduğunda, dini karşılaştırmalar da yapılır. Robert L. Woolfolk’a göre doğuda da melankoliye yakın, negatif bir düşünce vardır. Müslümanların kederli görünümü dini inançlarına paraleldir, bu adil olmayan dünyada hakça yaşamaya çalışmanın acılı bir sonucudur. Kederlenebilme deneyimi kişiliğin derinliği ve anlama konusuna da işaret eder. Örneğin İran’da üzüntü ve keder İran mitolojisinin merkezidir. İranlılar için hüznün, olgunluk ve erdemle ilişkilendirilmiştir. Sıklıkla mutluluğunu ifade eden kişi ise toplumca yetersiz görülür.<sup>176</sup>

Orhan Pamuk İslam tarihinde kelimenin düşünsel bir çatlama uğradığını ileri sürer. İlki geçici dünya arzularına çok kapılmasaydın yani iyi bir Müslüman olsaydın bu dünyadaki kayıplarla fazla ilgilenmezdin diyor. İkinci görüş ise yani tasavvuf kaynaklı olan kelimenin anlamı itibarı ile acı, kayıp duygusunu olumluyor. Tasavvufi görüşe göre hüznün Allah’a yeterince yakın olamamanın verdiği eksiklik duygusundan kaynaklanıyor. Gerçek bir tasavvuf yolcusu mal, mülk hatta ölüm gibi dünyevi dertlere kafayı takamayacağına göre ona acı veren şeyin Allah’a yakın olamamanın verdiği eksiklik duygusudur. Hatta bu nedenle hüznün varlığından ziyade yokluğu eksikliklidir. Böylelikle İslam dini hüzne kalıcı bir itibar vermiş olur. Son iki yüzyılda hüznün

---

<sup>175</sup> Demiralp. *Hülya ile Sevdâ*, s, 183.

\* Kutadgu Bilig’de “ey kardeş onun sevdası güçlenmiştir/ey dostum o ilaç içmeli ve beyni temizlenmelidir” şeklinde satırlar bulunur. Oğuz Demiralp Hülya ile Sevdâ makalesinde bu satırları melankoli kavramıyla benzeştirir.

<sup>176</sup> Robert L. Woolfolk “The Power Of Negative Thinking”  
[http://www.westga.edu/~stpp/JTPP\\_Articles/22-1/the102.pdf](http://www.westga.edu/~stpp/JTPP_Articles/22-1/the102.pdf)

kelimesinin İstanbul kültüründe, şiirinde, müziğinde günlük hayatında yaygın bir şekilde kullanılması İslam dininin verdiği bu itibarla ilgilidir.<sup>177</sup>

Zeki Aslantürk, Osmanlı toplumu ile ilgili çalışmalarında melankoli konusuna değinmiş fakat fazla üstünde durmamıştır. Askeri kesimin dışında kalan halk yani reaya üzerinden melankoli duygusunu değerlendirirken, tehlikesiz bir durum olarak niteler. İnsan melankoli yaşadığında teskin edilmesi gerekir, sadece toplum için değil kişinin kendi ruh sağlığı açısından da önemsizdir. Oğuz Demiralp bu süreçte Osmanlı'nın o dönemde kendisine olan güvenine dikkat çeker ve melankoliden korkulacak bir ruh hali gibi bahsedilmediğini öne çıkarır. Osmanlı iç insanı Batı iç insanının yaşadığı tinsel ve ruhsal serüvenleri yaşamamıştır. Ancak yine de halk arasında melankoli pek de hoş karşılanmamıştır.<sup>178</sup>

Doğu'da hüznün zaman zaman yüceltiildiği ya da sevildiği de bir gerçektir. Nurdan Gürbilek Acıların Çocuğu tablosunun bir dönem evlerde ne kadar fazla yer verildiğinden bahseder. Bu ağlayan çocuk resmi evlerin baş köşesine konmuştur.<sup>179</sup>

Batı ise melankoliyi fazlasıyla irdelemiş ve genel kültürün bir parçası haline getirmiştir. Oğuz Demiralp'e göre batı kültürü melankoliden sürekli bahsederek meşrulaştırmış ve halka açık bir hale getirmiştir.

*Melankoli biliminin gelişimi, bir yandan Batı iç insanının kendini daha iyi tanıma çabasının bir parçasıdır; öbür yandan da, melankoliyi denetim, giderek egemenlik altına alma uğraşının tarihidir. Melankoli, Batı kültür tarihinin eleştirel, giderek muhalif kanadında yer alan bir izlektir. Zamanla melankoli, tanımlanma, tanılanma, bir yandan otanma, öbür yandan sergilenerek metaya dönüşme, böylece dizgeyle bütünleştirilip indirgenme, zararsız hale getirilme sürecine itilmiştir. Bugünkü post-modern Batı kültürünün ana damarlarından*

---

<sup>177</sup> Orhan Pamuk. İstanbul: Hatıralar ve Şehir. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s, 90.

<sup>178</sup> Demiralp, A.g.m s,184-185.

<sup>179</sup> Nurdan Gürbilek, Kötü Çocuk Türk, s, 39.

*birinin hâlâ melankoli olup olmadığı tartışmalıdır. Genel kültür içinde Batı melankoliyi (depresyona) indirgemeyi başarmış görünmektedir.*<sup>180</sup>

Görüldüğü üzere melankoli kavramının batı ve doğu çerçevesinde içerdiği anlamlar farklılaşmıştır. Batıda kavramsallaştırılıp meşrulaştırılırken, Osmanlı'da üzerinde durulmamış, imparatorluk heybeti içerisinde önemli bir sorun olarak değerlendirilmemiştir.

### **3.2 Kayıp İmparatorluğun İzinde**

Modernleşme Türkiye tarihinde özellikle Cumhuriyet'in kurulması aşaması ile hayata girmiş bir kavramdır. İmparatorluğun kapalı yapısından kurtulan toplum artık "dışarıya" açılmaya başlamıştır. Dışarıya gibi gözüken yer çoğunlukla batıdır. Kapalı kutusundan çıkan halk batı ile karşılaşır ve sırtında bir çelişkiyi de taşımaya başlar. Örnek alınan batı bir yandan sanayileşme süreciyle dönüşmekte diğer taraftan da geride bıraktığı Rönesans devrinden izler taşıyarak değişmektedir. Osmanlı toplumsal düzeninin ise kendine özgü bir yapısı vardı ve herşeyden önce bir doğu toplumdur. Baskın geleneksel yapı ve dinin baskın gücü batılılaşma hareketlerini daha da çelişkili bir hale getirdi.

Batılılaşma topluma üstten gelir yani aslında keskin bir çizgiyle değişmeye başlayan toplum henüz kendi kabuğundan çıkmaya hazır değildir. Süreç hızlı gelişmekte ve gündelik hayata nüfuz etmektedir. Birçok açıdan Türk modernleşmesi tarihinde melankolinin yeri önemlidir. Bu anlamda özellikle edebiyat melankoli konusunda anahtar bir işlev üstlenir ve Türkiye gibi konu üzerine çok çalışılmamış olan bir coğrafyada ayrı bir önem kazanır. Cumhuriyet sonrasında yazılmış edebi metinler toplumu yaşadığı çelişkiye ayna tutar. Kuramsal olarak çok çalışılmamış olsa da Türk edebiyatı ve dönemleri melankoli konusunun Türk toplumu üzerindeki etkisini ve yansıma biçimini anlamak açısından ayrıca önemlidir.

---

<sup>180</sup> Demiralp, A.g.m. s, 184.

Geleneksel edebiyat, toplum ya da egemen sınıf tarafından benimsenen ve yararcı olmayan değerleri ifade eder. Sonrasında modern devletin ve burjuva etkinliklerinin reddettiği tüm değerler romantik değerler haline gelir. Romantizm bir yandan geçmiş i yüceltirken bir yandan da naif bir şekilde onu ‘şimdi’nin karşısına çıkarır. Geçmiş in değerleri yararcılık ilkesiyle birlikte ele alındığında bu durum bir tür uzlaşma da sayılabilir.<sup>181</sup>

Batılı anlamda üretilen melankoli kavramı Türkiye’de Tanzimat dönemi ile irdelenmeye başlar. Batılı tiyatro edebiyatı taklit ederken, kendi karakterlerini de taklit eder. Ahmet Hamdi Tanpınar, Baudelaire ve Fransız yazınına öykünürken kendini de teorize eden bir kuram olarak görür. Böylelikle melankoli kavramının Tanzimat dönemi ile birlikte bir anlam kazandığını söyleyebiliriz. Kasvetli karakterler, verem, sara hastalığı gibi durumlarla karakterler karanlık olduğu kadar melankolik bir hal alır.

Berna Moran bizdeki tarihini anlatırken romanın batıdaki gibi burjuva sınıfının doğuş u ile birlikte yavaş yavaş geliş en bir anlatı türü olarak ortaya çıkmadığından bahseder. Osmanlı’nın son zamanları ve Türkiye’de roman, batı romanlarından çeviri ve taklitlerle geliş miştir. Eski anlatı türünden roman türüne geçiş bir çeşit çocukluktan ergenliğ e geçiş gibidir. Bu dönemdeki yazarların genel kanısı Avrupa edebiyatı ve romanının ileri olduğu kendi edebiyatımız ve anlatı türümüzün ise geri kaldığıdır. Ahmet Mithat bu düşünc eyi sahiplenen isimlerden biridir. Uygarlaşmanın bir gereği olarak batıdan aldığımız roman türü bizi uygarlığ a götürecek bir araç gibi görülmüşür.<sup>182</sup> Ayrıca birçok yazar Fransızca bildiğ inden eserleri orjinalinden okuyabilme şansına da sahip olmuştur.

*“Tanzimat romanında yanlış bir Batılılaşma süreci sık sık eleştirilmiş ve kendi kültürünü inkar etmeyen fakat Batı uygarlığ ının da en iyi yanlarını alan karakterler yaratılmaya çalışılmıştır. Ne var ki bu tipleri yaratanlar, Batı’nın*

---

<sup>181</sup> Georges Bataille. Edebiyat ve Kötülük. Çev. Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997. s, 50.

<sup>182</sup> Berna Moran. Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I, İstanbul :İletişim Yayınları, 17.bs. 2004 s, 9-11

*büyüleyici etkisini kendileri de o etkinin altında oldukları için kahramanlarına kustururlar.*”<sup>183</sup>

Devrim sancılarının çekildiği ideolojik kavgaların yapıldığı çalkantılı dönemlerde yazarlar da kendi tutumlarını ortaya koyma gereği duyarlar. Bu yüzden 1950’lere kadar Türk romanının sorunsalını büyük ölçüde Batılılaşma hareketi belirler. Bu dönemdeki birçok yazar bu soruna eğilmiştir. Batılılaşma Türk romanının ana sorunsalını oluşturmakla kalmaz aynı zamanda işlevini, kuruluşunu ve tiplerini de belirler. Yine de Berna Moran’a göre bütün Türk romanlarının buna eğildiğini söylemek de saçma olur.

Yeni yeni modernleşmeye başlayan bir ülkede batının edebiyatına duyulan özen duygusu da önemlidir. Gençlik zamanlarında batı kültürüne hayran olan bu yazarlar eserlerinde de modern ya da Batılı olma gereği hissetmişlerdir. Böylelikle yazarlar bir yandan eğitici edebiyata yaklaşırken bir yandan da gündelik siyasetin çekimine kapılmışlardı. Orhan Pamuk’a göre yazarlar edebiyat ve siyaset arasında sıkışmışlardır. Eğitici ve siyasi olmaktan estetik bir içgüdüyle uzak durmak isteğiyle milliyetçiliğin talepleri arasında kalmışlardır. Fransa’da edindikleri estetik görüşü, Osmanlı medeniyetinin tarihinde izler sürerek kullandılar.

Her ne kadar birçok roman içeriği ve karakterlerinde batıya öykünölmüş olsa da toplumsal farklılıklar bazı konularda değişiklik yapılmasına neden olmuş, yani karakterler bazen taklit edilmiş bazen de duruma ve koşula göre uyarlanmıştır. Türk romanının ilk yirmi beş yılına göz atıldığında farklı karakterde çizilmiş kadın tiplerleri görürüz. Biri melek, biri şeytan biri aşk uğruna ölen ya da öldüren kadınlar en sıklıkla görülenlerdir. Batıda hem kurban hem de ölümcül kadın figürleri vardır. Bizde ise kadın tiplerleri batıdan gelmez çünkü başka toplumsal koşullar mevcuttur.

*“Batı’daki kurban tipi genellikle zengin bir erkek tarafından baştan çıkarılıp sonra korkunç kaderine terkedilmiş masum bir kızdır. Bu tip bizim romanımızda*

---

<sup>183</sup> Taner Timur, a.g.y. s, 38

*yer alamazdı, çünkü İslam toplumundaki kaç göç bir erkeğe bir aile kızıyla flört etmek ve onu baştan çıkarmak olanağını tanımazdı. Onun için Tanzimat romanında kızları, kadınları baştan çıkaran çapkın erkek karakterler de yoktur. Bizdeki kurban tipinin kaynağını Batı romanında değil aşık hikâyelerinde aramak daha doğru olur.”<sup>184</sup>*

İlk roman yazarları karakterler ve onlara uygun öyküler tasarlarken kendi halk hikâyelerine dönüp bakmak zorunda kalıyorlardı. Çünkü batı romanlarındakine benzer kadın-erkek ilişkileri üzerine oturtulmuş bir aşk serüveni o dönem Türk toplumunda geçen bir öyküde konu olması güçtü. Sonuç olarak Tanzimat dönemindeki yazarlar batının roman türüne öykünmüş olmakla beraber bazı konu ve karakterleri taklit ettiler. Bunu yaparken de kendi bildikleri halk hikâyelerinden de yararlandılar.

Tanzimat romancıları imparatorluğun derdine çare olmaya çalışan aydınlardan oluşuyordu. Sanata eğitici bir araç olan bakan bu yazarlar yapıtlarında toplumsal sorunlara da eğiliyorlardı. Abdülhamit’in karanlık döneminde yazan Edebiyat-ı Cedide’ciler ise içine düştükleri karamsarlıkla hayata küsmüş siyasete sırtlarını dönmüş, kendi sorunlarından kopmuş insanlardı. Bu yüzden roman kahramanları da hayata yenik düşmüş hayal kırıklığına uğramış duygusal kişilerdir.<sup>185</sup> Bu anlamda Edebiyat-ı Cedid’cileri daha melankolik bir ekip olarak sayabiliriz.

Hüzün bir şekilde aslında kayıp olanla da ilgilidir. Bir imparatorluğun güvencesinde yaşayan halk Cumhuriyet dönemi ile birlikte sancılı bir döneme de girmiştir. Bu tür geçiş süreçlerinde halkın eski ve yeni arasında kalırken boşlukla da karşılaşır.

Geçiş dönemleri aslında bir toplum için melankoli nedenidir. Türkiye’de hem bir imparatorluğun kaybı hem de batıya özenme süreci içiçe geçen bir hal olmuştur. Bu da edebiyata yansımıştır. Özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar karakterleri bunun izini taşır. Kahramanlar, yaşadıkları dönem itibariyle, maziye dönüp bakmak durumunda

---

<sup>184</sup> Moran, A.g.y. s.45

<sup>185</sup> Moran, A.g.y., s.87

kalan ama bunu farklı görüşlere göre, farklı şekillerde yapan ve bu halleriyle de toplumun kırılma noktasındaki birbirinden farklı bakış açılarını bize veren önemli kimliklerdir. En sık karşılaştıkları problemlerden birisi toplum olarak altı yüz yıldır yaşadıkları imparatorluk geçmişi ve bu geçmişe ait unsurları nereye koyacaklarını bilememeleridir. Bunun yanında ayrıca yüzünü batıya dönmeye niyetli bir sistem ve sistem içerisinde eskiden kalanın ne kadarını alacakları ile yeniden gelenin nasıl bir süreç olacağını kestirememenin verdiği belirsizliktir.

*Şark ve Garp arasındaki esas kopuşun Tanpınar'da olduğu düşünülür. Tanpınar'ın Şark'ı, "aynası körelmiş eski bir masal sultanı" ya da "ancak bir rüya olarak yüceltilebilen dışıl geçmiş"tir. Tanpınar, Şark'a artık "geri dönülebilir gibi" yazmamış, "Doğu'yu sanatının yitik nesnesi kılabilmiştir." Ve romanlarında kendinden öncekilerden çok daha derinlere inebilmiştir.*<sup>186</sup>

Ahmet Hamdi Tanpınar her ne kadar batıya özense de geçmişi de taşır. Nurdan Gürbilek'e göre Tanpınar bir risk aldı ve geçmişi sanata dönüştürdü, sanatı maziye açacak bir anahtar olarak gördü ve işte bu yüzden de Tanpınar'da geçmişin kendisinden ziyade yarattığı boşluk öne çıktı.<sup>187</sup>

*"Şu soruyu sormuştu Tanpınar, 'neden geçmiş bizi bir kuyu gibi çekiyor?' Nerede olduğunu hatırlayamadığım bir yerde Nietzsche söylemişti sanırım: 'İnsan bir kuyuya bakarsa kuyu da ona bakar.' Suyu çekilmiş, kurumuş bir kuyu olmalı Nietzsche'ninki. Tanpınar'ın kuyusunun dibinde ise hep bir su birikintisi vardır; tıpkı bir ayna gibi bakana kendi üzünü yansıtır."*<sup>188</sup>

Nurdan Gürbilek'in Doğu ve Batı çelişkisinden hareketle vurguladığı *tereddüt* olgusu üzerine gidilmesi gereken bir kavramdır. Ona göre Türk Edebiyatı içinde, tereddüt, eserin ana konusu haline getirilebiliyorsa, yaratıcı ve özgün sonuçlar elde

---

<sup>186</sup> Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul,: Metis Yayınları, 2004, s.94-95.

<sup>187</sup> Nurdan Gürbilek. *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s, 13.

<sup>188</sup> Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, s, 15.

edilebilir. Dolayısıyla modernleşme süreci de Gürbilek'in tanımladığı bu tereddüt içerisinde gelişmiştir. Sürecin en sancılı yanı batı ve doğu karmaşasıdır. Bu karmaşa ve belirsizlik toplu bir biçimde bir halkı melankoliye sürükleyebilir.

### 3.2.1 Türkiye'de Değişen Dönem Değişen Melankoli

Tanzimat döneminden sonra 1950'lerle birlikte toplumsal anlamda köy ve kent arasındaki ayrışma daha belirgin olmuştur. Bu belirginleşme gelişen sosyo-ekonomik koşulların bir sonucudur. Özellikle çok partili döneme geçiş ve II. Dünya Savaşı'nın getirdiği sonuçlar Cumhuriyet devriminden sonra henüz sınıflara ayrılmamış gibi gözüken halkın, ayrışmasını sağlamıştır. Batı modelini esas almaya çalışan sistem bunu uygulamak için sınıfsal ayrılıklar da yaratmaya çalışmış, böylelikle devlet kendi eliyle burjuva sınıfını güçlendirmiştir.

Tanzimat döneminde roman kurgusunu belirleyen nokta kurgusu ve tipleri ile batılılaşma sorunsalı olmuştur. Bu yüzden genelde bu dönemde oluşturulan karakterler doğu ve batıyı temsil eden kişilerdir. 1950'lerden sonra daha ideolojik, ezen-ezilen çatışmalarının yansıdığı bir tablo çıkmıştır. Başka bir deyişle ilk 1950'lere kadarki süreçte yazarlar, sanatçılar devletin kendi söylemini başka bir biçimde üretmeye devam etmiş, 1950'den sonra ise düzeni sorgulayan yapıtlar öne çıkmıştır. Nazım Hikmet ve Sabahattin Ali bu dönemde görüşleri ve yazdıklarıyla öne çıkmıştır. Böylelikle toplumsal durumu genel olarak yansıtan bir edebiyattan bahsetmek mümkün olmuştur.

İlk baskısı 1940 yılında yayımlanan ve Sabahattin Ali'nin yazdığı İçimizdeki Şeytan romanının başkahramanı Ömer, kalabalık kentte içsel bir yalnızlık yaşarken bunalır. Modernleşen kent ve artan kalabalıkla birlikte Ömer'in sıkıntı ve sorgulamaları da artmıştır.

*“Sizi eve bıraktıktan sonra tekrar caddeye çıktım. Caddedeki kalabalık beni sahiden sıktı. Ben ikide birde böyle oluyorum, bazan bütün insanları boyunlarına sarılıp öpecek kadar seviyorum, bazan da hiçbirinin yüzünü görmek istemiyorum. Bu nefret filân değil. İnsanlardan nefret etmeği düşünmedim bile.*

*Sadece bir yalnızlık ihtiyacı. Öyle günlerim oluyor ki, etrafımda küçük bir hareket, en hafif bir ses bile istemiyorum... Pencerelelerin dışındaki şehir ve hayat bir anda, insanı içinde boğacak kadar kudretli ve geniş oluyor. Zannediyorum ki, tasavvuru bile baş döndüren bir suratle hiç durmadan koşup giden bu hayat ve bir avuç toprağının bile doğru dürüst esrarına varamadığımız bu karmakarışık dünya beni bir buğday tanesi gibi, bir karınca gibi ezip geçiverecek...*<sup>189</sup>

Modernleşme ile birlikte romanlarda kentin sıkıntısını ve bunalımını yaşayan karakterler, daha görünür hale gelmiştir. 1950'lerden sonra Kafka, Camus ve Sartre'in etkisiyle Türk edebiyatında modernizmin ve varoluşçuluğun etkileri gözlemlenmiştir. Türkeş'e göre varoluşçu düşüncenin bu coğrafyada yayılmasında hikâye ve romanların etkisi büyüktür.

*“Modernist estetiğin ve varoluşçuluğun hem iç hem dış hem zihniyet hem yeni ifade imkanları anlamındaki etkileri edebi metinlere, bireyin iç dünyasına ağırlık veren, bilinç akımı ya da iç monolog teknikleriyle yazılan hikâye ve romanlarla yansımıştır.”*<sup>190</sup>

1960'lar ve ardından da 1970'lerle birlikte yine farklı biçimlerde tezahür etmiştir. Toplumsal olandan bireysel olana geçiş ve karakterin yaşadığı ruhsal çalkantılar bu yıllarda daha görünür olmuştur.

*“Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan romanlarıyla toplumsaldan bireysele geçeriz, ama bu yazarlarda bireysellik, bireyin kendi kişisel sorunlarına eğilmek anlamına gelmez. Atay'ın roman kahramanlarından Selim'i intihara sürükleyen, Turgut'u toplum dışına kaçıran içinde yaşadıkları küçük burjuva sınıfının sahte yaşamına, yoz değerlerine duydukları tepkidir. Turgut'un işini, ailesini, evini*

---

<sup>189</sup> Sabahattin Ali, İçimizdeki Şeytan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar. 24. Bs. 2012, s. 96-97.

<sup>190</sup> Ömer Türkeş. Orada Bir Taşra Var Uzakta. Taşraya Bakmak (içinde)Der. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 3.bs. 2006, s, 203.

*terk ederek tutunamayanlara katılması, Selim'in yenik düştüğü topluma ve yerleşik düzene bir meydan okumadır. Bundan ötürü Selim bir kurban tipidir, Turgut asi tipi. Ne var ki Anadolu romanında gördüğümüz haksız düzene olan başkaldırıdan farklı kültürel düzeyde bir isyandır onlarınki.*"<sup>191</sup>

Görüldüğü üzere 1970'lerle birlikte bireysellik, melankoli ve varoluş sorgulamaları Türk edebiyatında sıklıkla görünür olmuştur. Oğuz Atay'ın yazdığı romanlar varoluş, hiçlik ve benlik üzerine melankolik sorgulamalar içerir.

*"Can sıkıntısı Selim'in önemli bir derdiydi. Bir işi yapmadan önce geçirilmesi zorunlu olan zaman onu müthiş sıkardı. Turgut'un da bu konuda kendisine yakınlık duyduğunu anlayınca hemen metotlarını açıklamıştı. 'Otübüsle evle okul arasında geçen zamanın bana nasıl bir yük olduğunu bilemezsin. Böyle zamanları yaşanmamış zaman haline getirmemek için olmadık oyunlar icat ederim.*"<sup>192</sup>

Her ne kadar batıda kavramsallaştırılmış olsa da melankoliyi yaşamak batılı ya da doğulu olmaktan ziyade insan olmakla ilgilidir. Melankoli duygusunun sadece batılıya özgü bir ruh durumu olması söz konusu değildir. Doğu'da batıdaki kadar geniş bir literatürü olmasa da edebiyattaki tezahürleri aşikârdır. Birçok dönemde farklı edebiyat eserlerinde vuku bulmuştur. Örneğin Oğuz Atay Oyunlarla Yaşayanlar adlı yazdığı tek tiyatro oyununda karakterini şöyle dillendirir.

*...onun için çalışmıyorum artık, onun için evden çıkmak istemiyorum. Her gün yollarda ve vasıtalarda gergin yüzler, düşmanca bakışlar, insanı her an tedirgin eden...*"<sup>193</sup>

Oğuz Atay'ın bahsettiği sıkıntı, kalabalıklar içerisindeki yalnızlık hissiyatının, sistemin çarklarına ayak uyduramamanın eziyetinin, Baudelaire'in kalabalıktan ya da

---

<sup>191</sup> Berna Moran. Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II. 7.bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s, 323.

<sup>192</sup> Oğuz Atay. Tutunamayanlar. İstanbul: İletişim Yayınları, 36. bs 2005, s,41

<sup>193</sup> Oğuz Atay. Oyunlarla Yaşayanlar, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985, s, 35

Benjamin'in barbarlık olarak bahsettiği durumdan farkı yoktur. Batılı anlamda Simmel'in açıkladığı Benjamin'in tarif ettiği sıkıntı doğuda da kentleşme ve modernleşme ile birlikte benzer bir şekilde sürmüştür. Bu sürecin şüphesiz batılılaşma ile başlayan modernleşme hareketleriyle yakından ilgisi vardır. İstanbul ve çehresi değişmekte, yeni tüketim alışkanlıkları gelişmektedir. Gündelik hayatın akışı farklı bir hal almaya başlamıştır. Kentler büyüdükçe içerisindeki insanların daha da küçüldüğünü düşünürsek bu toplumsal yalnızlığın da kaynağı olur. Batı ya da doğu farketmeden – aptal olmayan- farkındalık sahibi insanlar kentin sıkıntısını yaşar, bunalar.

Dönem yazarlarından Yusuf Atılgan'ın romanlarında iletişimsizlik, yalnızlık, uyumsuzluk gibi sorunsallar öne çıkar. Türkeş'e göre Anayurt Otelindeki Zebercet gibi tiplerle işlenen, çoğunlukla da küçük burjuva aydın kimliğiyle öne çıkan taşranın uyumsuz insanları bir hafıza problemi, bir hınç birikimi, bir yabancılaşma, bir benlik yitimi, belki de hepsinden önemlisi nedenini çoğu zaman kendilerinin bile anlamlandıramadıkları kopkoyu bir sıkıntı yaşarlar.<sup>194</sup>

Anayurt Otelindeki Zebercet başlı başına melankolik bir karakterdir. Toplum dışına itilmiş ve kurtuluşu ölümden arayan Zebercet, yalnız ve anlamsız yaşamı ile melankolik bir görünüm çizmektedir. Sadece Yusuf Atılgan değil bu dönemde diğerlerinden ayrılan yazarların ürettiklerine “bunalım edebiyatı” gibi yakıştırmalar da yapılmıştır.

Nurdan Gürbilek'e göre Yusuf Atılgan'ın dili farklıdır, iki farklı mizaç iki farklı dildir. Tanpınar geniş hayattan yanadır ve doğayı, kültürü, aşkı içerir oysa Atılgan'ın dünyası dar hayatın sınırları içerisinde daralan insanların görüntüsüdür. Atılgan'ın dili dıştan beslenmiş, zengin doyurucu bir dil değildir Gürbilek'e göre, benzetmesiz, yüksüz ve nerdeyse yoksun düşmüş bir dildir.<sup>195</sup> Fakat onun bu dar alanda sıkışması edebiyatını beslemiştir. Atılgan'ın sıkıntıyı modern anlamda bir yaşantı olarak ele alması dilini geliştiren bir unsur olmuştur. Aylak Adam'da bu durum yansır. Işıklı

---

<sup>194</sup> Türkeş. *Orada bir Taşra Var Uzakta*, s.199.

<sup>195</sup> Nurdan Gürbilek. *Yer Değiştiren Gölge*. s. 49-51

caddeleri, sinema salonları, kaldırımdan taşan kalabalıklar büyük şehri gösterir. “*Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi.*”<sup>196</sup> Bu, sıkışmış, daralmış geniş olmayan bir sıkıntıdır.

Oğuz Atay ile Yusuf Atılgan arasında sıkıntı açısından benzerlik kurmak mümkündür. Atay’ın küçük burjuva sınıfını eleştirdiği romanlarındaki karakterleri tıpkı Atılgan’ın inkiler gibi tutunamamıştır. Gerek Oğuz Atay gerekse de Yusuf Atılgan toplum dışına itilmiş ve bireyse varoluşunu sorgulayabilen karakterleri başarıyla çizmişlerdir. Böylelikle melankoliyi farkında olmadan doğuya yaklaştırmışlardır.

### 3.3 Bitmeyen Melankoli: Hüznü Sevmenin Anatomisi

Doğu kültüründe yaşamın tadını çıkarmaktan ziyade duran yaşama uzaktan bakmak fikri ağır basmıştır. Gerek değişen sosyo-ekonomik gerekse de politik koşullar genellikle refah seviyesi çok da yüksek olmayan Türk halkı için şikayet etme ve gündelik hayatta bunu bir biçimde sürdürme eğilimi ile devam etmiştir.

Batılı olma, batılı davranış ya da şekillerin yüceltilmesi, Cumhuriyet sonrası Türkiye’inde bilhassa vuku bulmuştur.

*“La Turquie Kemaliste ve Yeni Hayat gibi hem resmi hem popüler dergilerin sayfalarına bakarak, mavi gözlü ve sarısin olmanın veya "Batılı" sporlar yapmanın, "Batılı görünen" evlerde ve kurumsal binalarda yaşamının ve çalışmanın, modern olmanın bir göstergesi olarak tesvik edildiği ve böylece bir ulusun yüksek ve orta sınıfları için ego ideali olarak yapılandırıldığı gözlemlenebilir.”*<sup>197</sup>

Batılı olmak istemek ama tam olarak ol(a)mamak da bir kayıp duygusuyla benzeşir. Bu anlamda Freudyen bir bakış açısı üzerinden gidecek olursak egonun kaybı da söz konusu olur. Batı, kayıp bir nesne haline gelir ve yas duygusu gibi atlatmak için

---

<sup>196</sup> Yusuf Atılgan. Aylak Adam. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 25.b. 2007, s, 4.

<sup>197</sup> Akcan, *Melankoli ve Öteki*, s,54.

belli bir süresi yoktur. Bir imparatorluğun kaybı üzerine bir de Batılı ol(a)mamanın vermiş olduğu kayıp hissi, her zaman doğulu olarak gösterilen ama tam tersine batılılaşmaya çalışan bir ülke olan Türkiye'nin modernleşme sürecini de melankolik bir sürece dönüştürmüştür.

Orhan Pamuk Türkiye'de modernleşme çabalarının "topyekün taşralaşma"yla sonuçlandığını ileri sürer. Pamuk'a göre batı kültürünün kendisinden çok simgeleri ve törenleri taklit edilir. Batı kültürünün reddedilmesi taşralılığın yeşermesine neden olmuştur.<sup>198</sup> Cumhuriyet sonrası oluşan Türkiye kendine örnek aldığı batı'yla olan ilişkisi kendi 'taşra'sıyla kurduğu ilişkiye benzer. Türkiye, batı karşısında bir taşra olarak kalır. Bu da bir geç kalmışlık ya da geriden gelmek duygularını beraberinde getirir.

Esra Akcan bu durumu hem yanında olma hem de kaçınma duygularının ortak yönüyle benzeştirir. Batı" idealinin, kayıp nesnenin içselleştirilmesi, kaçınılmaz olarak bir yandan Batı taraftarı ve karşıtı olma arasındaki salınımla, bir diğer yandan da narsisizm ve kendinden nefret etmeyle sonuçlanır. Yani coğrafi anlamda öteki olmak batılı ve batılı olmayan ayrımı öteki'nin melankolisiyle sonuçlanır.

Doğu'nun hüznü seven, hüznü kollayan bir yanı vardır. Daha önce bahsettiğimiz gibi İran kültüründe ayrıca yüceltilir. Öte yandan batılılaşma ile mekân da değişir ve bu değişim yine melankoli olarak döner. Orhan Pamuk yirmi iki yaşına kadar kendi hayatıyla benzerlikler kurarak oluşturduğu İstanbul yapıtında hüznün ve melankoli konusuna özellikle eğilir ve hüznün ile melankoli kelimelerinin ayrımına dikkat çeker. Hüznün bir kara sevdâ haliyle tanımlanması ve Aristo'dan beri melankoli kelimesiyle birlikte çok geniş bir anlam ifade ettiğini söylemek mümkündür. Fakat Orhan Pamuk bu iki kelimeyi birbirinden ayırd ederken, toplumsal ve bireysel olandan yola çıkar.

*"Kelimelerin kullanımındaki temel fark kendi de melankolik olmakla gururlanan Burton'un (Robert Burton 'The Anatomy Of Melancholy' kitabının*

---

<sup>198</sup> Orhan Pamuk. Öteki Renkler. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999, s, 259.

*yazarı) melankoliyi mutlu bir yalnızlığa yol açtığı, hayal gücünü geliştirdiği için zaman zaman neşeyle olumlaması ve kara duygunun ister nedeni ister sonucu olsun yalnızlığı bu acının tam kalbine yerleştirmesiyle ortaya çıkıyor. Oysa hüznün hem tasavvufta (ortak amaç Allah'tan uzak kaldığımız için) hem de onu bir hastalık olarak gören El Kindi'de klasik İslam düşüncesinde cemaatin değerleriyle tartılan, cemaate dönmemize yarayacağı için onaylanan ve sonuç olarak cemaatle ortak amaçla çatışan bir şey.*"<sup>199</sup>

Genel olarak baktığımızda, melankoli ve hüznün kelimelerinin ayrımının bireysel ve toplumsal olanın ayrımıyla özdeş bir yapıda olduğunu görüyoruz. Yani melankoli bireysel bir duygu durumu, ruh halinin yansıtırken hüznün daha toplumsal ve kolektif bir şekilde yaşıyor. Orhan Pamuk'a göre böylelikle tek bir kişinin yaşadığı melankoliye değil, milyonlarca kişinin ortaklaşa hissettiği o kara duyguya, hüzne yaklaşıyoruz. Bu hüznün özellikle de İstanbul şehriyle özdeşleşen bir hüznün halidir. Hüznün, Orhan Pamuk'a göre İstanbul şehrinin gururla benimsediği ya da benimser gibi yaptığı bir ruh halidir. İstanbul, bu duyguyu geçici bir hastalık ya da başımıza gelmiş kurtulunması gereken bir acı gibi değil aksine kendi seçtiği bir şey gibi taşır.

*"Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkım duygusu, yoksulluk ve şehri kaplayan yıkıntıların verdiği hüznün, bütün hayatım boyunca İstanbul'u belirleyen şey oldu. Hayatım bu hüznle savaşıyor ya da onu bütün İstanbullular gibi en sonunda benimseyerek geçti"*

Orhan Pamuk'un kişisel olarak İstanbul ile kurduğu bağ Osmanlı'nın gerilediği dönemleriyle ilişkilendirilir. Ailesinin maddi sıkıntıları yaşadığı bir dönemi "Osmanlı'nın yıkımının İstanbul'a verdiği eziklik, kayıp ve hüznün duygusunun" kendi ailelerini de bulduğundan bahsederek betimler. İstanbul'u anlatırken imparatorluğun kalıntıları arasında yolculuğa çıkar.

---

<sup>199</sup> Pamuk. İstanbul, s. 92.

Cumhuriyet sonrası modern Türk şiiri de hüzne sarılır. Bu duygu şair ile hayat arasındadır ve şair için çekici olan hayatın hüznü olmasından çok bunun izdüşümüdür Orhan Pamuk Divan şiirinde olduğu gibi müziğin içerisinde de ağır bir melankoli olduğundan bahseder. Klasik Osmanlı müziği, Türk pop müziği ve 1980’lerle birlikte gelişen arabesk müzikle kendine acıma ve kederlenme süreciyle hep bu duygu açığa vurulur. Hem bir duygu, hem de hayattaki başarısızlık, isteksizlik ve içe çekiliş anlamında merkezi bir önemi vardır.<sup>200</sup> Divan şiiri ve sanat müziğiyle başlayan süreç daha sonraki yıllarda arabeskle farklı biçimlerde de olsa hüznü taşımaya devam eder. Kaderine isyan eden alt ve orta sınıf için arabesk müzik de bir anlamda melankoli kaynağıdır.

Meral Özbek 1960’larla birlikte arabeski ortaya çıkaran etmenleri, hem müziksel hem de toplumsal olarak kendiliğinden ve müdahaleci yönleriyle modernleşme pratiğine bağlar. Arabeski Türkiye’nin batılılaşmaya doğru göçün kitleselleştiği ilk dönemin ve Türkiye’nin batısı ile doğusunun (kenti ile kırının) karşılaşmasının ilk popüler ürünü olarak tanımlar. Böyle bir arabesk kültür oluşmasındaki etkenler ise devletin resmi kültür politikaları, piyasa güçlerinin gelişmesi ve modernleşen hayat pratiğinin kentlerde ortaya çıkardığı yaşam tarzı olmuştur.<sup>201</sup> Arabesk müziklere rastladığımız sözler politik olmaktan ziyade melankoliktir ve acıyı yüceltme söz konusudur.

Arabesk müzik sözlerinden genellikle dert kabullenilir ama bir yandan da isyan edilir. Meral Özbek’e göre hem bu duygudan kurtulmak istemek hem de ondan zevk almak Orhan Gencebay arabeskinin özüdür. Fakat bu genel yaklaşım sadece Orhan Gencebay’da değil birçok arabesk şarkı sözlerinde rastlanılan bir durumdur. Öte yandan Meral Özbek dert çekmeye dair bu ikili yaklaşımı Marx ve Geertz üzerinden din ile ilişkilendirir. Geertz’e göre acı probleminin paradoksu acı çekmenin nasıl engellenebileceği değil nasıl acı çekilebileceğidir. Böylelikle kişi kendi acısının

---

<sup>200</sup> Pamuk, A.g.y.. s, 91

<sup>201</sup> Meral Özbek. Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İstanbul: İletişim Yayınları, 4. bs, 2000 s, 141-142

doğasını kavrar. Acı çekmenin kendisi yarattığı haksızlık duygusuna ve sorgulama sürecine katlanabilmeyi gerektirir.<sup>202</sup>

Edebiyatta, şiirde özellikle rastlanılan hüznü sevmeyi ve kendi içine çekilmeyi İstanbullular da kendi yoksulluk ve eziklikleri için yaşar.

*“Hayat karşısında bilinçli bir çekilme anlamına gelen bu duygu bir yandan hüznün tasavvuf edebiyatında kazandığı itibardan yararlanırken bir yandan da şehirde yaşayanların başarısızlık, kararsızlık, yenilgi ve yoksulluklarının bilinçle ve gururla seçilmiş bir nedeniymiş gibi gözükür. Bu anlamda hüznün hayattaki eksikliğin, büyük kayıpların yalnızca sonucu gibi değil, daha önemlisi asıl nedeni gibi de sunulur. Çocukluğumun ve gençliğimin Türk filmlerinin kahramanları tıpkı o yıllarda tanık olduğum, yaşadığım birçok gerçek hikâyenin kahramanı gibi sanki doğuştan içlerinde taşıdıkları bu hüznün duygusu yüzünden sevgililerine, paraya, başarıya karşı istekli davranmazlardı. Hüznün İstanbulluyu hem tutuk yapar, hem de tutukluğuna bir mazeret olur.”<sup>203</sup>*

İstanbul ana mekân olarak göze çarpsa da aslında hüznü sevmek toplumsal olarak benimsediğimiz bir duygudur. Nurdan Gürbilek manzara ve çeşitli şarkıcıların kartpostallarının yanında hep kederli bir çocuk yüzünün olduğu kartpostalların satıldığından bahseder. Dudaklarını büzmüş, gözlerinden yaşlar gelen bir çocuk resmi bunlar arasında popüler olur. Bir dönem birçok bakkal ve dükkânlara otobüslerin arka camlarına bile bu resim asılır.<sup>204</sup> Nurdan Gürbilek’e göre bu temiz yüzlü çocuk, iyi bir aileden gelmiş, acıya sonradan maruz kalmış gibi görünür ve sonradan yenen bir darbeyi, öksüzlüğü ve yetimliği düşündürür. Böylelikle toplum onun suretinde kendi acılarını seyrederek ve onun şahsında kendi haline acır. Ağlayan çocuk posterleri bu toplumun kötü yazgısını sevmeye çabasının yeni bir yoludur.<sup>205</sup> Bu yansıma, uzun yıllar

---

<sup>202</sup> Özbek, A.g.y s,203

<sup>203</sup> Pamuk. İstanbul, s, 102.

<sup>204</sup> Resim için bkz: Ekler, s. II

<sup>205</sup> Gürbilek. Kötü Çocuk Türk, s, 39-42

kahramanlarını mağdur ama masum, çileli ama onurlu figürlerden seçen, kendini boynu büküklüğe, yetimliğe ve tutunamayanlara yakın hisseden bir toplumun yansımasıdır.

### 3.3.1 Orhan Pamuk'un İstanbul Melankolisi

Melankolinin daha çok hüznün kelimesi ile bağdaştırdığımızı düşünürsek Orhan Pamuk'un İstanbul-melankoli kitabında hüznü anahtar olarak kullanıp çocukluğunun kenti İstanbul'u biçimlendirdiğini görürüz. Orhan Pamuk'a göre imparatorluk ve Cumhuriyet arasında sıkışmış bir kent olan İstanbul aslında bir hüznün ve melankoli şehridir.

Orhan Pamuk kitabı İstanbul'da Gérard de Nerval ve Théophile Gautier gibi 19. yüzyılda İstanbul'u ziyaret eden Fransız yazarların ve yirminci yüzyılın önde gelen Türk yazarlarından Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yahya Kemal'in İstanbul temsilleri arasında bağlantılar kurar. Pamuk, İstanbul'un tüm bu "Batılı" ve "Doğulu" temsillerindeki melankolik göndermeler üzerinde durur ki kendisi de doğduğu kenti benzer bir şekilde anımsar.

Baudelaire bildiğimiz gibi sevdiği kadının yüzünde bile hüznün arayan melankolik bir şairdir. Yoksunluk ve umutsuzluk hissi de güzelliği çerçeveleyen kavramlardır. Bu his Nerval ve Gautier'in İstanbul'un manzarasını tasvirlerinde de tekrar edilmiştir. Şehrin fakir arka sokaklarında hem kayıp bir imparatorluğun izlerini hem de geçmiş medeniyetlerin kalıntılarını bulmak mümkündür. Artık şanlı günlerini kaybetmiş bir Osmanlı İmparatorluğu kentin içerisinde dolanırken melankoli yüzünü gösterir. Böylelikle şehrin her yanından fışkıran hüznün kentte yaşayanları birleştiren bir işlev üstlenir, kolektif bir melankoliye dönüşür. Orhan Pamuk yazarın biyografisi ile kentin biyografisini yanyana koyar. Yoksulluk, yenilgi ve kayıp duygusunun neden olduğu melankoli, İstanbul'u, İstanbul yapan en önemli katmandır. Pamuk burada sınıfsal bir ayrıma vurgu yapmadan, estetik açıdan hüznün konusunu vermeye çalışır.

*"Modernleşme ve küreselleşme süreci "Batılı" bir ideal olarak, yani meşalesi "Batı" tarafından taşınan bir süreç olarak tanımlandığı sürece, bu ideal, peşinen*

*"Batılı olmayan" olarak sınıflandırılan özne için geri kazanılamaz bir kayıp ideal haline gelir. "Batılı" idealin içselleştirilmesi ve bunun sonucunda "Batılı olmayan"ın "Batılı" idealine özlem duyma olarak tanımlanması ve peşinen dışlanan "Batılı olmayan"ın hala bu idealin kaybını yaşaması burada bahsi geçen melankolinin sebebidir. Bu melankoli hem coğrafi "öteki"nin ego-idealine algıladığı mesafedir, hem de bağlandığı "kaçınılmaz" tarihsel sürecin bir öznesi olma hakkının elinden alınmış olması sonucunda, "Batı"nın yüceltilmesi ve reddi ikilemi arasında kararsız kaldığı durumdur."*<sup>206</sup>

İstanbul şehrinin, dışarıdan görünen manzarasının uyandırdığı duygu genellikle olumlu anlamda melankoliktir. İstanbul'u 1852 yılında ziyaret eden Theophile Gautier, sonrasında yazdığı Constantinople adlı kitabında şehrin bazı manzaralarını aşırı melankolik bulduğundan bahsederken kelimeyi olumlu anlamda kullanmıştır. Fakat Orhan Pamuk uyandırdığı duygu itibarıyla melankolik görünen İstanbul'un hep birlikte bir "hüzün" duygusunu paylaştığını ileri sürer. İstanbul şehri hem coğrafi olarak hem de yoksulluk koşulları bakımından hayatların kırılmalılığı Batı'nın merkezlerinden uzak olması ve insan ilişkilerinde bir Batılı'nın anlamakta güçlük çekeceği esrarengiz havasıyla hüznü çağırır.

Orhan Pamuk, bir zamanlar bütün Ortadoğu üzerinde hüküm süren Osmanlı Devleti'nin tükenmeye başlamasıyla birlikte yavaş yavaş yoksul ve hüzünlü yerlere dönüşmesi İstanbulluları dışarıdan, Batılılardan, her türlü yenilikten yani kendisine yabancı bir iz taşıyan her şeyden sürekli kuşkulanan, içedönük ve milliyetçi bir kalabalık yaptığını düşünür. Hüzün duygusu Orhan Pamuk'un yaşadığı döneme İstanbul'da yaşayan herhangi biri için kaçınılmaz bir kader haline gelmiştir.

İstanbul şehrinde tarihi kalıntılar Batı şehirlerinde olduğu gibi özenle korunup, sergilenmezler. İstanbullular onların arasında yaşar. Bu durum İstanbul'a gelip seyahat eden ve yazan bazı gezginler için hoş olsa da şehrin duyarlı sakinleri için geçmişin gücünün artık olmadığını anımsatır. Kirin tozun içerisinde çevreye ayak uyduran bu

---

<sup>206</sup> Akcan, *Melankoli ve Öteki*. s, 51.

yapılar şanlı bir tarihle gururlanmanın keyfini de gölgede bırakır. Orhan Pamuk bu duyguyu Dostoyevski'nin Cenevrelilerin şehirlerini fazlasıyla sevmelerini anlayamamasına benzetir. Dostoyevski yazdığı bir mektupta Cenevreliler en basit şeylere hatta sokaktaki direklere bile çok güzel, çok şahane birşeymiş gibi bakıyorlar diye yazar. Bir adresi tarif ederlerken bile 'o çok şahane çeşmeyi geçtikten sonra' diyerek tarihsel geçmişleriyle ne kadar övündüklerini anlatır, oysa bir İstanbullu 'şu kör çeşmeden dön' diye anlatırdı diye söylemeden de edemez.

Tarih fikrini bir yana bırakıp şehrin bu kısımlarına apartmanlar dikmek unutmanın bir yoludur. Bütün bu ilgisizlik ve yıkım duygusu da eninde sonunda yerini hüznün duygusuna bırakır. Buna beyhudelik ve sefalet duygusu da eklenir. Osmanlı gibi koca bir imparatorluğu hatırlatan yapıların yıkılması acı verici olsa da modernliği çağrıştırdığından kabul edilebilir bir şeydir aynı zamanda. Bütün hayatı boyunca Osmanlı kültürü kalıntılarının Batı modernleşmesi darbeleri ile ezilmesi ve yavaş yavaş kaybolmasına dertlenen bu konuyu derin ve ruhsal yönleriyle ele alan Ahmet Hamdi Tanpınar bile eski ahşap konakların yanışından zevk aldığını Beş Şehir adlı romanının İstanbul kısmında itiraf eder.<sup>207</sup>

Kayıp ve yoksulluğun acısının geliştirdiği hüznün duygusu İstanbulluları yeni yenilgilere ve başka yoksulluk biçimlerine hazırlar. Şehre dışarıdan gelen ne bu hüznü, ne de acıyı hissedemez. Sonunda kendini öldürmeyi başaran Gerard Nerval bile İstanbul'un çeşitli bölgelerinde eğlenmiştir. Hüznün duygusu şehre dışarıdan bakan bir batılının hissettikleri değil, şehrin içinden, burada yaşayan İstanbullu'nun kendi durumundan çıkarak geliştirdiği bir tepki olarak gelir.

Nerval 1843 yılının İstanbul'unda kendi melankolisini unutmaya gayret eder, doğu yolculuğunun bir amacı da budur. Orhan Pamuk Nerval'in bu ziyaretini Osmanlı imparatorluğu henüz yıkılmadığı için yeterince hüznü bulmaz. Hüznün yenilgiden sonra, şehirde yaşayanların hissettiği bir duygu olarak gelecektir.

---

<sup>207</sup> Pamuk, a.g.y., s, 196

Nerval ünlü şiirinde melankolinin kara güneşini yer yer Doğu'da görüldüğünden bahseder ama örnek olarak Nil kıyılarını gösterir. Nerval özellikle Ramazan günlerini takip eder, Karagöz oynatanları izler, kahvehanelerde hikâye anlatıcılarına dikkat kesilir. Bir batılının gözüyle bakar, üstten ve egzotik. Zaten Nerval de “*uzak milletlerin kıyafetleri ve tuhaf töreleriyle oyalandığını*” dürüstçe itiraf eder.

Esra Akcan ve Orhan Pamuk tıpkı Baudelaire'in düşündüğü gibi melankolinin artık özneye değil, nesneye ilişkin olduğunu söyler. Melankolik olan tek bir birey değil; kentin manzarası, melankoli hissini kolektif bir duygulanım olarak aydınlığa çıkaran "güzel nesne"dir. Türk sinemasında da yer aldığı biçimiyle melankoli özneye birlikte nesneye dönüşmüş, hatta nesnenin kendisinden kaynaklanmıştır. Bireyin yaşadığı melankolinin yanında mekânın yol açtığı melankolik bir durum da söz konusu olmaktadır. Şehirde hız taşrada ise tam tersine yavaşlık melankoliyi beslemektedir.

Ölen kültürün, batan imparatorluğun hüznü her yerdedir. Batılılaşma çabası Orhan Pamuk'a modernleşme isteğinden çok yıkılan imparatorluktan kalan keder verici, acıklı hatıralar ile yüklü eşyalardan kurtulma telaşı gibi gelir.

Montaigne için keder tıpkı ölüm karşısındaki tutumunda olduğu gibi, kitaplarıyla yalnız başına yaşayan yalnız bir aydının aklıyla yenmeye çalıştığı bir şeydi. İstanbul ise hüznü hep birlikte ve olumlayarak yaşar. İstanbul edebiyatının, müziğinin ve şiirinin bu duyguyu önemseyerek ve sahiplenerek yaptığı şey hüznü bir şehir olarak birlikte yaşanılabilir bir duygu haline getirmektir. İstanbul hakkında yazılmış romanlardan en büyüğü olan Huzur'da kahramanlar şehrin tarihinin, yıkım ve kayıp duygusunun kendilerine verdiği hüznün yüzünden kırık iradeli ve yenilgiye mahkûmdurlar. Aşk, hüznün yüzünden huzurla sonuçlanmaz. Siyah-beyaz İstanbul filmlerinde en içe işleyen ve hakiki gözüken aşk hikâyesi, esas oğlanın daha baştan verilmiş, doğuştan “hüznü” nedeniyle melodramla sonuçlanır.<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Orhan Pamuk, İstanbul. 104

Bu siyah-beyaz filmlerin çoğunda da Tanpınar'ın Huzur romanında olduğu gibi içe çekildikleri yeterince kararlı ve girişken davranmadıkları ve tarihin ve çevrelerinin onlara dayattığı şartlara boyun eğdikleri için mutlu olamayan hüznü kahramanlarla kendimizi özdeşleştirdiğimiz an İstanbul'un manzarası ne kadar eşsiz görünürse görünsün aynı hüznü yaşar. Orhan Pamuk, siyah-beyaz filmlere rastladığında sevdiğini bir şekilde kaybetmiş olan kahramanın seyrettiği siyah-beyaz Boğaz manzaralarına bakarken aslında hüznün kahramanının acılı hikâyesi ya da sevgilisini elde edememesinden değil manzaranın, sokakların ve İstanbul görüntülerinin içinden çıktığını düşündüğünü söyler. (belki de Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak filminde bankta oturup önündeki denize bakan karakterin yaşadığı sancı gibi) Aynı şekilde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur romanı kahramanları da ilişkileri ne zaman bir çıkmaza girse bir Boğaz gezisine çıkar ya da İstanbul'un arka sokaklarındaki yıkıntıları seyredip hüznülenirler.<sup>209</sup>

Tanpınar gibi batı kültürü heyecanı ve modern olma isteği duyan İstanbul yazarlarının ve şairlerinin sorunu Orhan Pamuk'a göre daha karmaşık ve kederlidir. Bunun nedeni hüznün tadını veren cemaat duygusu ile Montaigne gibi akılcı ya da Thoreau gibi duygusal bir yalnızlık arasında kalmalarıdır. Pamuk özellikle batılılaşmanın başladığı dönemde İstanbul'u kendi içinden tasvir eden metinlerin azlığına dikkat çeker. Batılı gezginlerin şehir hakkında yazdıkları bu yüzden adeta bir hafıza işlevi üstlenmiştir. İstanbul kentinin hatıra defterini yabancılar tutmuştur der. "Batılılaşma bana ve milyonlarca İstanbullu'ya kendi geçmişlerini egzotik bulma zevki vermiştir"

Batılı gözüyle doğulu değişkendir. Kimi zaman Nerval, Gautier gibi kılık değiştirip bir Müslüman gibi doğu hayatını gözlemleyen yazarlar için karşılaştıkları ortam egzotik ve turistik görünür. Diğer yandan şehir yaklaştıkça yoksulluğun ve düzensizliğin resmini de gösterir. Kültürel farklılıkların yanına batılının kendini her daim üstün görmesi sorunsalı da da eklenir. Batılılaşma ile birlikte gelişen

---

<sup>209</sup> Orhan Pamuk, A.g.y s,104.

milliyetçilik duyguları batılı gözüyle doğulu ilişkisini daha karmaşık bir hale getirmiştir. Çünkü batılı tarafından onaylanma batılılaşmaya çalışan bir toplum için önemlidir.

1914 yılında İstanbul'u ziyaret eden Andre Gide Türklerin giydiği kıyafetleri aşağılar ve bir Fransız olduğu için gurur duyduğundan bahseder. Bu tip yorumlar dönemin aydınlarını rahatsız etse de bu yorumlara yanıt vermek yerine içe kapanmayı, susmayı tercih ederler, bunun nedeni eksikliğin, henüz batılılaşamadıklarının farkında olmalarıdır.

Batılılaşmak aslında batıya egzotik gelen birçok ögenin de ortadan kalkmasına zemin hazırladı. İstanbul'a gelip yazan yazarların en çok ilgisini çeken, haremle ilgili derviş tekkeleri batılılaşma sonucu kapandı. Arap alfabesi Latin alfabesine dönüştü.

## 4. 1990 SONRASI YENİ BİR TÜRKİYE SİNEMASI

### 4.1 Neo-Liberal Politikalar ve Türkiye'ye Etkisi

Modernizm ve postmodernizm dünya üzerinde çeşitli düşünürler tarafından tartışılmış ve çeşitli evrelerde üzerinde farklı yorumlar yapılmıştır. Türkiye Osmanlı İmparatorluğu'nun ardından 1923 yılında Cumhuriyet'le tanıştığında tökezleyen bir yeni ulus-devlet olma yolunda ilk adımını atmış, ilerleyen süreçlerde dünyadaki ekonomik ve siyasi gelişimlerden doğrudan etkilenmiştir.

Sanayi devrimi sonrası dünyada gelişen kapitalist politikalar kuşkusuz modernleşmeye çalışmakta olan Türkiye'yi de etkileyecek ve emek-sermaye ikilemi arasında burada da kendine özgü bir sömürü düzeni oturmaya başlayacaktır. Özellikle 1980 darbesi sonrası Turgut Özal'la gelişen süreçle birlikte yeni dünya düzeninin etkisi altına girilmeye ve takip edilmeye başlanır. 1980 yılı ekonomiyi serbestleştirme ve dışa açılma politikalarıyla birlikte küresel sermayenin genişlemesini sağlayacak politikaların devreye sokulduğu bir dönem olmuştur. 24 Ocak 1980 kararları, neoliberal politikaların ekonominin merkezine oturtulmasının kararı olmaktadır. Bu kararlar doğrultusunda serbestleşme ve dışarıdan dayatmalı yapısal dönüşümler uygulanmaktadır.<sup>210</sup> Kuşkusuz ekonomide gelişen neoliberal politikalar toplumu ve içerisinde yaşayan insanı doğrudan etkiler.

Küreselleşme döneme hem ekonomik hem de toplumsal açıdan hâkim olan bir sistemdir. Bu yüzden kapitalizmin açıklamasında da önemlidir. Belli birkaç yüz şirket dünya geneline bu şekilde hâkim olmayı başarmıştır. Küreselleşmeyle kastedilen neoliberal politikalar. Bu anlamda düşündüğümüzde firmaların çıkarları üzerine oturtulmuş bir sistemle karşılaşırız. Böylelikle küreselleşme eğilimi herkesi bölüp yönetebilen bir eğilime dönüşmüştür. Birçok konunun pazarın yetkisi dâhilinde olması

---

<sup>210</sup> Aynur Uçkaç "Türkiye'de Neoliberal Ekonomi Politikaları ve Sosyo-Ekonomik Yansımaları" [http://dergiler.sgb.gov.tr/calismalar/maliye\\_derGISI/yayinlar/md/158/21.Aynur.UCKAC.pdf](http://dergiler.sgb.gov.tr/calismalar/maliye_derGISI/yayinlar/md/158/21.Aynur.UCKAC.pdf)

bu anlamda eleştirilen bir meseledir. Medya açısından bakıldığında globalleşme kavramı, tekelleşme, sendikasılaşma, 'esnek' istihdam, işsizlik, iktisadi ve kültürel emperyalizm gibi ekonomi-politik süreç ve olguları gözardı etmemize neden olmamalıdır. Aksine globalleşme, bu süreç ve olguların daha sert ve daha yaygın yaşanmasına neden olmaktadır. Global medyanın en önemli özelliği ticari ve çoğunlukla tekerci medya olmasıdır.

Bu iki temel iktisadi özelliğinin bir sonucu olarak medyada, içerikte tek seslilik ve yanlılık sorunu gündeme gelmektedir. Tekelleşen, ticarileşen ve giderek daha fazla reklama dayalı hale gelen global medya, artık zaten iktisadi olarak birlikte hareket ettiği şirketlerin reklam bağımlısı olarak tam anlamıyla onların hizmetine girmiştir. Reklam veren ve/veya aynı sermaye grubunda bulunan şirketlerin global medya içeriğine doğrudan ya da dolaylı bir çok müdahalesi olağanlaşmıştır.

Rıfat Bali'ye göre 12 Eylül darbesinden sonra uygulanan politikalarla birlikte yayılan serbest piyasa ekonomisi Türkiye'nin devletçi yapısını değiştirmeyi hedefliyordu. Bunu gerçekleştirmeyi de başardı. Fakat bu sadece iktisadi bir değişim değildi aynı zamanda gündelik hayatı da doğrudan etkiliyordu. Cumhuriyet kurulduğundan beri gündemde olan batıya yakın olma, batılı gibi yaşama fikri yeni ekonomik biçimlerle daha görünür kılındı. Medyanın da desteğiyle tüketim alışkanlıkları değişti.<sup>211</sup> Böylelikle modernitenin bireyden en keskin bir biçimde beklediği tüketme, varolan ile yetinmeme gibi olgular yavaş yavaş Türkiye'de de gelişmeye başladı.

Gelişen liberal politikalarla birlikte yeni zengin iş adamları da kendilerine yer bulurken, kredi kartları ile orta sınıfın ulaşamayacağı ürünler taksitle ulaşılabilir oldu. Sürekli açılan büyük alışveriş merkezleri tüketim unsuru, gündelik hayatın bir parçası haline getirdi. Yeni mekânlar, yeni alışkanlıklar ve yeni dünya düzeni insan ilişkilerini belirlediği gibi insanların etrafına bakışlarını da değiştirdi. Medyanın da etkisiyle

---

<sup>211</sup> Rıfat Bali. Tarz-ı Hayattan Life Style'a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar. İstanbul: İletişim Yayınları, 9.bs. 2011, s, 345

sürekli birçok açıdan güncellenen ortam insanın algıladığından daha fazlasını görmesi gerektiği ve ayak uydurmasını gerekli kılan alanlar yarattı.<sup>212</sup> Bir süre sonra aslında daha çok batıda incelenen, irdelenen melankoli yaşadığımız yeni dünya düzeninin içine dâhil oldu. Böyle bir düzende yaşamaya çalışmanın kişiyi melankolik kılması kaçınılmaz bir süreç olarak gelişti.

Herşeyin yerini yavaş yavaş bir ‘yenisine’ bıraktığı, iletişim olanaklarının geliştiği, küreselleşme ile birlikte uzağın yakın olduğu bir ortam bu düzenin akıcılığına kapılan insanlar üretti. Bunun dışında kalanlar için ise melankolik bir sürecin başlangıcı oldu.

Tül Akbal Sualp Henri Lefebvre ile David Harvey’in Marx’ın önermesinden hareketle kapitalizmin mekânı ele geçirerek ve yeni mekânlar üreterek, dönüştürerek ilerlediğini söylediklerini aktarır.

*“Lefebvre’ye göre toplumsal olarak üretilen bir şeydir mekân. Ve Harvey’e de göre de sermaye toplumsal bir ilişki ise ve hep yeni mekânlara ve olan mekânların ele geçirilip dönüştürülmesine ihtiyaç duyuyorsa ve kendine mekânsal çözümler üretilip buluyor ve sonra yeniden bunu yapıyorsa elbette ele geçirmeye çalıştığı her yerde direniş ile tepki ile karşılaşması muhtemeldir.”<sup>213</sup>*

Kapitalizm dönüşürken insanların gündelik hayatı da bu durumdan birebir olarak etkilenmeye başlamıştır. Modernleşmenin, sanayileşmenin, emperyalizmin eşiğindeki Avrupa sıradan insan için de hızlı bir değişim süreci başlamıştır. İster Avrupa ya da Türkiye ya da daha uzağındaki yerler olsun modernleşmenin ya da kapitalizmin her şeyi hızla dönüştüren, hiçleştiren, yenileştiren başkalaştıran gücüyle karşılaşmanın kentte ya da taşrada muazzam hayret, büyülenme, şaşkınlık, acı, parçalanma, hiçlik ve hayranlıkla nasıl da üretken ve aynı zamanda yıkıcı dünyalar yarattığını görürüz.<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> Bali, A.g.y. s, 134-136.

<sup>213</sup> Z. Tül Akbal Sualp “Taşrada Saklı Zaman Geri Dönülemeyen” Taşrada Var Bir Zaman (içinde) Edi. Aslı Güneş, Z.Tül Akbal Sualp. İstanbul: Çitlenbik Yayınları, 2010, s, 89.

<sup>214</sup> Tül Akbal. A.g.m s,90.

Tül Akbal'e göre taşra da böyle bir yerdir. Yani gelişmenin, dönüşümün yoğun mekânlarının dışında, taşrasında olmak modernizmin ve dönüşümün muhtemel sınırdı ele geçirilmeyi beklemenin ya da köhneleşmeye bırakılmanın eşiğinde olmaktır. Fakat sadece bu da değildir yazar, sanatçı ya da sıradan birey fark etmeksizin bireyin yepyeni bir problemi daha vardır, kendi iç dünyasıyla, dışarı çıkıp insanlar arasına karıştığındaki yaşamı arasında savrulmak ve parçalanmaya direnmek ya da tamamlamaya çalışmak. Yeni insan hem iç, hem de dış dünya ile başa çıkmak zorundadır. Çünkü artık dünya kendi köyünün, ufkunun ardındakini merak etmekten korkacağın herşeyin, doğanın kendi biyolojik ritminin içinde düzenli ve güvenli dönüp durduğu o bildik ve ritüellerin güvencesindeki dünya değildir. Kıyaslanabileceğın insanlar, başka hayatlar ve kendin için kuracağın hayaller mevcuttur. Başka hayatların örnekleri insan tahayyülünü baştan çıkaran bir uyaran haline gelmiştir. Kapitalizm özgür emeğini satabilirsin dediğinde yeterince düşler, yeterince istersen, yeterince çalışır yeterince akıllı olursan sen de yapabilirsin demektedir. Bunu umut ederek değişebilenin başka bir şey olabilmenin hayalinde bu eşikte insanlık için yaman bir çelişki beklemektedir.

Dünya kapitalizminin ve küreselleşmenin etkisiyle mekânlar da dönüşmüştür. Serbest piyasa, yeni ticari ilişki biçimleri, zincir markalar küreselleşme ile birlikte gelişen dinamiklerdir. Türkiye de bu değişimden etkilenmiş ve yeni hegemonya biçimleri, yeni bir Türkiye burjuvazisi doğmuştur.<sup>215</sup>

Bir ülkenin siyasi ve iktisadi yapısı sinemasını da etkiler. Türkiye'de bu durumdan sinema sektörü de etkilenmiştir. Yeşilçam döneminde farklı bir şekilde üretilen filmler günümüzde küreselleşmenin de etkisiyle farklı bir boyut kazanmıştır. Bağımsız sinemacılar yurt dışındaki festivalleri takip etmeye başlamış ve oradaki üretim biçiminden etkilenmişlerdir. Bugün Türkiye'de irili ufaklı birçok yapım şirketi orta bütçeli filmler yapmakta, bu filmlerle festivallerde boy göstermekte ve ödüllerle geri dönmektedir.

---

<sup>215</sup> Tül Akbal, a.g.m s,91-92

Son dönemde Türkiye sinemasının beslendiği melankolinin kaynağı bu parçalanmaya direnmek ve kendini kendi iç dünyasıyla tamamlamaya çalışmaktır. Benjamin'in dediği, melankoliyi tarif ettiği gibi bir çeşit reflekstir.

#### 4.2 Değişen Taşra ve Kent: Neresi Sıla Neresi Gurbet

Taşra dediğimiz yerin kendi içerisinde kapladığı alan, bulunduğu sınırdan yarattığı etki ait olduğu ülkenin toplumsal ve ekonomik yapısıyla birebir ilgilidir. Türkiye'de taşra yaşanan toplumsal değişikliklerle birlikte çeşitli dönüşümler geçirmiştir. Taşranın uzun zaman kendi içerisinde kapalı oluşunun nedeni Cumhuriyet öncesi ve sonrasındaki algılanışıdır. Taşra hep yoksulluğu çağrıştıran bir sözcük olmuştur. 1980'lerden sonra ise yoksulluğa bir de 'yoksunluk' eklenmiştir.

Baştan kabul etmek gerekir, her şeyden önce “taşra” tuhaf bir sözcüktür. Bir yere işaret ettiği halde, kendisi ‘yersiz yurtsuz’, göçebe bir sözcüktür, işaret eder, damgalar ve kaçar. Uğradığı yeri tali ve talihsiz kılan şeytani bir gücü vardır. Bir yandan da değişir, İzmir Ankara'nın, Ankara İstanbul'un, İstanbul da Londra'nın taşrasıdır. Taşra tuhaflığı birinin diğerini “taşralı” olarak nitelemesinden çok diğerinin onun bu nitelemesini kabullenmesinde ortaya çıkar.<sup>216</sup>

Ömer Türkeş'e göre, taşranın zihniyet dünyamızda yerini alması biraz siyasetle birlikte gelişen bir durumdur. II. Meşrutiyetten sonra Türkçülük akımının etkisiyle önem kazanan toplumcu düşüncelerle birlikte köy, taşra hayatı hikâye ve romanlara taşınmıştır. Refik Halit Karay bu dönemde çarptırıldığı sürgün cezası esnasında Anadolu'yu gezmiş, köylülerin ne yaptığını, ne istediğini, neye muhtaç olduğunu yerinde incelemiş ve *Memleket Hikâyeleri*'ni (1919) yazmıştır. Türkeş'e göre Karay'ın tasvir ettiği köyler, saf ve inançlı köylülerin polis, kadı ve jandarmadan korktuğu,

---

<sup>216</sup> Şükrü Argın. “Taşraya Bakmak” Taşraya Bakmak (içinde) Der.Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s, 273-274

cinselliğin yarı profesyonel kadınlarla yaşandığı Rum papazın köy imamından daha aydın çizildiği köylerdi.<sup>217</sup>

Foucault “öteki mekânlara dair” adlı makalesinde, Ortaçağ mekânı denilebilecek şey, mutlak bir hiyerarşi içerisinde düzenlenmiş ve her şeyin yerli yerinde olduğu bir ‘mekânlar bileşimidir’ der. Bu mekân örgütlenmesi içerisinde her şeyin kendi çapında bir ağırlığı vardır ve bu ‘özümlü ağırlık’ her şeyi bulunduğu yere mihlar. Şükrü Argın’a göre, Cumhuriyet öncesinde taşra Foucault’nun bahsettiği kımıltısız mekânlara benzer bir biçimde, kımıltısız, kendi içinde kapalı ama yine de halinden memnun bir görüntü çiziyordu. Modernleşmeci Cumhuriyet bu hiyerarşik mekân örgütlenmesini düzleştirerek dışarıya açık bir hale getirdi, böylelikle taşra bir ‘memnuniyet’ yeri olmaktan çıkıp bir ‘mahcubiyet’ alanına dönüştü. Taşra yoksunlaşmaya başladı ve bu yoksunluk sadece yoksulluğa özgü değildi, taşranın zenginlerini de kapsayan bir yoksunluktu.<sup>218</sup> Cumhuriyet döneminde yürütülen modernleşme projesi taşrayı direkt olarak plana dâhil etmekten ziyade, kendisini önüne model olarak çıkarmasıyla ilgili olarak gelişir, taşra da kente benzetilmeye çalışılır aslında görünen kısım böyledir ama merkez için taşra ‘kalkındırılması gereken’ bir alan olarak kalır, dolayısıyla bağımlı, güdümlü bir ilişkiye dönüşür.

Taşra Osmanlı döneminde görüldüğü gibi, uzak, renksiz bir yerdir. 20. Yüzyılın başında aydınlar tarafından fark edilmiş, ele alınmış, irdelenmiş olsa da, 20. yüzyılın çeyreğinden itibaren yine gözden kaybolmaya başlamıştır. Aydınların taşraya bakma konusundaki hevesinde Cumhuriyet aydınlanmasının yaygınlaşması esası da etkili olmuştur. Türkiye’de özellikle 1980’li yıllardan sonra başlayan küreselleşme ile birlikte aydınların gözünden düşmüş, “uzak”laşmaya başlamıştır. Globalleşme ile her yerin birbirine benzediğini, benzeşerek üretildiğini düşünebiliriz. Türkiye’de ise İstanbul ve birkaç büyük şehir dışında kalan yerler gitgide gözden kaybolmaya başladı. Televizyon ve gazetede çıkan herhangi bir haberle hatırladığımız ve orada olduğunun yeniden farkına vardığımız “taşra”mız büyük şehir için çoktan uzaklaşmış bölgeler

<sup>217</sup> Türkes. Orada Bir Taşra var Uzakta, s,160.

<sup>218</sup> Argın, A.g.m s, 275-277.

haline geldi. Türkiye’de taşra Osmanlı’nın son döneminden itibaren daha görünür olmuştur. Doğu ile batı taşrasındaki ayrım daha o zamanlardan kendini göstermeye başlamıştır. Doğu taşrasının ekonomik-toplumsal yapısı ile zihniyeti modern toplumun işlevlerine ayak uydurmaktan çok uzaktır. Öte yandan batı taşrası dine ve gayrimüslim düşmanlığına sarılmış bir tepkiciliğe kapılmamış aksine, modernleşme yolunda merkezi de zorlayan hatta ona alternatif üreten bir yapıya dönüşmüştür.<sup>219</sup>

Taşranın siyasi iktidarın merkezine göre farklı şekiller alabileceğine Türkiye önemli bir örnek oluşturur. 1980’lerle birlikte darbenin de etkisiyle denetleme, tahakküm artmış ve neoliberal politikalara doğru bir açılım başlamıştır. 1990’larla birlikte yükselişe geçen dini-muhafazakâr siyaset beraberinde taşranın merkeze doğru kaydığı bir süreci taşımıştır. Laçiner’e göre, 28 Şubat postmodern darbesi taşranın bu beklenmedik çıkışını bastırıp dağıtmak ve onu yeniden merkez karşısında güçsüz kılmak için yapılmıştır.<sup>220</sup> 2002 yılından beri yaşadığımız süreç dini kesimin siyasi-ekonomik ve toplumsal alandaki yükselişi, taşranın yükselişi de sayılabilir ve bu da taşra için yeni bir döneme işaret etmektedir.

Günümüzde kent ve taşra arasındaki ayrım Cumhuriyet kurulduktan sonraki yıllarda süregelen ayrıma işaret etmez. Taşra her zaman aynı kalabilen bir yer değildir. 1950’lerin taşrası ile günümüz taşrası birbirinden çok farklı iki yapıdır. Diğer yandan göçle birlikte kentin kendisinin de taşralaşması söz konusudur. Öte yandan taşra kendi haline terk edilmiş gibidir. Ömer Laçiner’e göre taşra kavramı çoğu toplumda merkez/metropolle organik bir bütünlük oluşturan, dolayısıyla da sıradan bir ilişkiyi ifade ederken, Türkiye’de vurgulu bir hiyerarşiyi, güçlü bir başkalık tınısını içeren gerilim yüklü bir ilişkiyi anlatır.<sup>221</sup> Laçiner ayrıca genelde metropolün kendi ekonomik ayrımıyla kendiliğinden belirginleşen bu ayrımın Türkiye’de biraz daha farklı olarak taşraya zorla benimsetilmiş bir hiyerarşi gibi algılanmasının dikkat çekici olduğuna da

---

<sup>219</sup> Tanıl Bora. Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye. Taşraya Bakmak (içinde) Der.Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005,s, 41-45.

<sup>220</sup> Ömer Laçiner. Merkezler ve Taşralar Dönüşürken. Taşraya Bakmak (içinde) Der. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005,s, 14.

<sup>221</sup> Laçiner. A.g.m. ,s, 35.

işaret eder. Bunun en önemli nedenlerinden biri, modern Türkiye oluşurken büyük şehrin kendisini, taşrayı ezen, üzerinde tahakküm kurabildiği bir güç olarak niteleyebilmesidir. Öte yandan 1946'dan itibaren taşranın gücü, etkisi değişmekle beraber başlı başına bir faktör olarak ele alınmaktadır.

Taşraya olan yabancılığımız ona olan bakışımızı olumsuzlaştıran en önemli etkenlerden biridir. Bu yabancılık yavaş yavaş kentlerin taşrallaşmasıyla farklı bir hal alır. Hor görme ve aşağılamayla karışık bir duygu içerisinde ilerleyen bu süreç yabancılığımızı arttırmaktadır. Diğer yandan taşra-kent arasındaki uzaklığı, birinin diğerine olan üstünlüğünü/ötekiliğini tasvir eden self oryantalizm kavramıyla açıklamak da mümkündür. Self oryantalizm daha çok Doğu Asya için kullanılan bir kavram olsa da aslında kişinin kendini doğululaştırması, Edward Said'in oryantalizm kuramının daha farklı bir biçimde yorumlanmasıdır. Oryantalizm de modernite etrafında gelişmiş bir olgu olduğundan kuram yeniden tarif edilme ihtiyacını getirmiştir. Batılılar doğuyu tarif ederken 'öteki' olarak görmüştür. Self oryantalizmin kavramsallaştırılmasıyla birlikte aslında her kimliğin kendine bir 'öteki' yaratmış olduğu gözlemlenmiştir. Böylelikle self oryantalizmin yarattığı güç hiyerarşisi içinde sürekli bir dâhili öteki üretecektir. Bu 'iç öteki'lik self oryantalizmi açıklayan kavram olarak göze çarpmaktadır.<sup>222</sup> Batı-doğu ikileminden üreyen self oryantalizm zamanla mekânlar ve kimlikler için de uygulanır olmuştur. Taşra da kent için bir tür 'iç öteki' mekândır. Nasıl ki İstanbul New York'un taşrasıysa, Konya da İstanbul'un taşrasıdır.

Tanıl Bora taşrallaşma ile kentleşme arasındaki ince çizgiyi ayırt etmeye çalışır. Ona göre şehirler taşrallaşırken, taşra da şehirleşmekte ve bu süreç paralel bir şekilde ilerlemektedir. Yerleşik şehir kültürü ise hızla kendisine akan taşrayı absorbe etmek gücünden yoksundur. Bunun sonucu olarak, taşra kenti kaplamakta ve içine geçmektedir. Fakat tersi bir durum da söz konusudur. Taşralar da kentleşmeye

---

<sup>222</sup>Bünyamin, Bezci, Yusuf Çiftçi "Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite Ve/Veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme" [http://www.aid.sakarya.edu.tr/uploads/Pdf\\_2012\\_7\\_7.pdf](http://www.aid.sakarya.edu.tr/uploads/Pdf_2012_7_7.pdf)

başlamıştır. Birçok il ya da büyük ilçeler şehir kültürünün imgeleriyle doludur. Her şeye rağmen şehirde taşralaşmayan şehir kültürünün yaşandığı yerler de mevcuttur. Sonuç itibariyle “taşra” diye bahsettiğimiz biraz kaygan bir zemindir.

Tanıl Bora şehirliliğin içselleştirilmiş olması gerektiğinden bahsederken kapitalizmle birlikte şehrin kendini üretme biçimlerinin değiştiğini de öne sürer. İçselleştirilmiş “gerçek” şehirler ile sosyo-ekonomik düzeyi ne kadar gelişmiş olursa olsun rütbesi “taşralı” kalacak beldeler arasında bir ayrım vardır. Fakat bu tür bir tespiti yapabilmek de günümüzde zorlaşmıştır Daha dikkatli baktığımızda kapitalizm şehir işlevlerini ve mekânlarını atomlaştırdığını görürüz. Şehri sürekli bir üretim mekânı olarak kuran kapitalist şehir dinamiği sıçramalı ve dağınık büyümeden yanadır. Böylelikle bir merkez-çevre ilişkisi tamamen kaybolmamakla birlikte sökülüp takılabilir bir hale gelmektedir.<sup>223</sup>

Aynı sürece taşra açısından bakmak da mümkündür. Şok edici şehir tecrübesi için taşralının artık büyükşehre gitmesi şart değildir. Bu şok gezici bir kumpanya gibi taşrayı ziyaret etmekte ve böylece taşra ‘mahrem’i bozulmaktadır. Bu sürece yerel tv’ler de şehirli hayatın reklamını ve taklidini yaparak eklemlenmektedir. Merkez yani daha merkezde olunan kent kendine batıyı örnek alır ve batılı olmaya çalışırken, taşra da kendi merkezini örnek alır. Böylelikle ortaya imitasyonun imitasyonu olmaya çalışan bir tablo çıkmaktadır. Yine de Türkiye’de klasik bir taşra her daim mevcuttur fakat bu taşra gitgide görünmezleşmekte ve gözden düşmektedir.<sup>224</sup>

Necati Mert’in öykücülüğünden örnek veren Bora, sanıldığı gibi durağan olmayan taşranın kendi zemininde kotardığı değişim, geleneklerine sıkı sıkı kapanmayan ve büsbütün çıplaklaşmayan kendi halinde, temiz inşaların sahiciliğini yücelttiğinden bahsediyor. Bora’ya göre bu taşra milliyetçiliği İstanbul’daki şehirli kibrine bir reaksiyon olarak algılanabilir.<sup>225</sup> Öte yandan taşradaki diğer şehirle arasında olan gerilim yaratıcılığı da besleyebilir. Modernleşmenin şiddetine karşı yaşanan

---

<sup>223</sup> Bora. A.g.m s, 41-47.

<sup>224</sup> Bora. A.g.m s, 46-47.

<sup>225</sup> Bora. A.g.m s, 49.

çelişki, bunalım, tahammül vs. gibi hissiyatlar taşra-şehir geriliminden beslenerek büyür.

#### 4.2.1 Türk Sineması'nda Taşraya Genel Bakış

Türk sinemasında taşra her daim önemli olmuştur. Sinemanın ilk farkedildiği 1920'li yıllarda İstanbul daha gerçek bir kent olamadığından taşra da bir mekân olarak ayırd edilememiştir. Cumhuriyet dönemiyle birlikte kent-taşra ayrımı daha belirginleşmiş, sinemanın gelişimiyle birlikte taşranın ele alındığı filmler artmıştır.

Taşra diye adlandırdığımız mekânın zihnimizde nasıl bir belirginlik kazandığı, taşra deyince zihnimizde canlanan görüntünün nereden geldiği ile ilgilidir. Ömer Türkeş II. Meşrutiyet sonrası yazarların romanlarında tasvir edildikleri taşranın günümüze gelen resimde büyük payı olduğunu vurgular. Türkeş'e göre Anadolu'ya ilk gelip taşrayı kaleme alan bu yazarlar kendilerinden sonrakilere neyin önemli neyin önemsiz olduğunu fısıldamışlardır. Aslında fısıltıdan da öte İstanbul aydını için taşranın egzotizmini yaratan her türden farklılık teker teker işaretlenmiş tozlu yollar, pis oteller, yıkık dökük evler, havanın dondurucu soğuğu, bunaltıcı sıcaklar, ıssız istasyonlar, ışıksız kasabalar, oturak alemleri, eğitimsiz insanlar, meyhaneler, Cumhuriyet baloları, vb. sahneler bir anlatıdan diğerine aktarılıp tekrarlıya tekrarlıya zihnimizdeki taşrayı inşa etmiştir.<sup>226</sup> Bu manzaranın sinemaya da yansıdığını söyleyebiliriz. Sinemada da taşra –ilk dönem köy filmlerinin bazı kısımları dışında- genellikle bu unsurlarla ele alınmıştır çoğunlukla, zihnimizde yaratılan, şekillenen ilk taşranın edebiyattan beslenmiş bir taşra olduğunu söylemek mümkündür.

Taşranın ilk zamanlardaki yer alış biçimi genellikle kasaba ya da kent arasında sıkışmış bir mekân olmaktan ziyade köy filmleri olmasıdır. Bu filmlerde taşra sıkıntısı dediğimiz türden bir sıkıntıya rastlanmaz daha ziyade, ağaya karşı direnmek zorunda kalan köylüler ve yaşadıkları sorunlar ele alınır. Bunun en önemli ilk örneklerinden biri

---

<sup>226</sup> Türkeş. Orada Bir Taşra var Uzakta, s, 161.

Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü alan Metin Erksan imzalı *Susuz Yaz* filmidir.

Genel olarak filmlerdeki ana tema kırdan kente göç şeklindedir. 1970'lerin sonunda Lütfi Akad'ın Gelin-Düğün-Diyet üçlemesi bu sürecin aynasıdır. Taşra şehre geliş, göç etme, göç edilmesi gereken bir mekân gibi de algılanmıştır çoğu zaman. Üçlemede köyden bir umutla kente gelen insanların öyküleri anlatılır. Kimi zaman çocuğunu kurban etmek zorunda kalan bir anne, kimi zaman da sevmediği bir adamla evlendirilmek istemeyen bir kadının öyküsü olarak çıkar karşımıza. Üçlemede gördüğümüz, kentin büyüklüğü karşısında kendilerine küçücük bir yer edinebilen insanların, işçi olma, köylü olma arasında kalması ve daha çok para kazanma, sınıf atlama uğruna ezilenler ile ezilmeyenlerin karşılaşmasıdır.

Yine 1970'lerin sonunda Erden Kıral'ın yönettiği toplumcu gerçekçiliğe yakın filmler, köy gerçeğini, ezilen-ezen ilişkisini sınıfsal açıdan bakarak yansıtmıştır. Bu filmlerden en önemlileri *Kanal*, *Bereketli Topraklar Üzerinde* ve *Hakkari'de Bir Mevsim'dir*. *Kanal*'da (1978) kasabaya yeni atanan genç kaymakam ile köyün Haşim Ağa'sı arasındaki kanal çatışması anlatılır. Haşim ağa topraklarını sulamak, servetine servet katmak istemekte ama bu durum köylünün sağlığını tehdit etmektedir. Genç kaymakam, sınıf bilincine sahip Abuzer Dayı'yla birlikte Haşim Ağa'ya karşı mücadele eder.

İş bulabilmek için Çukurova'ya gelen üç işçiyi anlatan *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979) gerçekçiliğini Çukurova'nın pamuk işçilerine ait belgesel görüntüleriyle pekiştirir. Orhan Kemal'in aynı adlı romanında uyarlanan filmde, pamuk tarlalarında çalışmak için Çukurova'ya gelen burada kazandıkları parayla köyelerine dönmeyi düşünen üç ırgatın hikâyesi anlatılır. Burada ezen-ezilen ilişkisi daha net bir biçimde ortaya çıkar. Üç ırgat önce bir pamuk fabrikasında, sonra inşaatta, çeltik tarlasında çalışır. Her seferinde zor koşullarla karşı karşıya kalırlar, anlatılan rüya görmenin, anlatmanın bile yasak olduğu, kapitalizmin ağırlığını her an üzerlerinde hisseden işçilerin hikâyesidir. Trajik olduğu kadar gerçektir, hem hayata, hem de ölüme

direnirler. Gerek bir ahırda yanyana dipdibe yatan işçilerin görüntüleri, gerekse de arada filme dahil olan belgesel görüntüler o dönemde İstanbul'un taşrası sayabileceğimiz Adana'da şehir hayatını gören işçilerin durumunu yansıtır.

Hem *Bereketli Topraklar Üzerinde* de hem *Kanal*'da da filmin sonunda işçiler kazanmaz, genç kaymakam toprak ağasıyla başedemez. *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de ise üç ırgatın da sonu acı, ölüm ya da yenik bir biçimde köyüne geri dönüşten ibarettir.

*Hakkari'de Bir Mevsim*'de (1979) ise filmde sürgün olarak Hakkari'ye giden bir öğretmenin hikâyesi anlatılır. Adı yoktur, “öğretmen” diye anılır. Bu kez kentten taşraya bir geliş söz konusudur. Burada yeni tanıdığı insanlarla birlikte bambaşka bir dünyanın içine girer, bu dünya daha önce öğretmenin bilmediği bir dünyadır. Öğretmen çocuklara birşeyler öğretmeye çalışır, kitapları olmadığını görünce çocukları bahçeye çıkarıp güneş'i sokakta anlatır. Köyün muhtarı karısının üzerine kuma getirmek ister ama güzel karısı buna baş eğmek istemez, diğer yandan çocuklar salgın bir hastalık nedeniyle ölmeye başlamıştır. Öğretmen hem bu hiyerarşiye hem de çocukların, insanların yoksulluğuna şahit olur. Hakkari'den kurtulmak isteyen kaçakçı Halit'le sohbet eder, bazen rüyalarını anlatır. Sonunda Hakkari taşrasının kendi medeniyet'ine ne kadar uzak olduğunu görür. Öğretmen filmin sonunda çocuklara şöyle der;

“Öğrettiklerimi unutun, dünya dönüyor evet ama bu dağ başında dönmemesini bilmek daha doğrudur, size hayat bilgisi dersleri verdim ama siz hayatın gerçek bilgisini kendiniz burada bu dağ başındaki köyünüzde, sonra uzak kentlerdeki askerliğinizde, mahpusluklarınızda öğreneceksiniz. Benim için doğru olan sizin için doğru değildir, benim için gerçek olan sizin için gerçek değildir, öğrettiklerimin çoğu böyleyse bağışlayın beni çünkü ben başka bir yerden geliyorum ve karların erimesiyle de gidiyorum işte” “sizler karın üstünde yalınayak yürüyüp ölmeyenlerdensiniz”<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> Hakkari'de Bi Mevsim filminden, öğretmenin konuşmasından birebir alıntıdır.

Gerçekten de öğretmen başka bir yerden gelmiştir, Hakkari ile İstanbul, iki ayrı coğrafya iki ayrı dünyadır. Öğretmen burada bir hayat, varoluş muhasebesi yapar. Buradaki hayatın zorluğu karşısında kendi yaşadığı ‘uygar’ hayatından utanır gibidir. Burada kendi kimliğini, varlığını anlamlandıramadığı bir derinliğe düşer. Filmi Ferit Edgü’nün romanından aynı adla uyarlayan Onat Kutlar bir röportajında “aydının yazgısıyla Hakkari’nin bir köyündeki yaşamın yazgısının birbirinden ayrılamayacağı düşüncesinden hareketle film çektiklerini” söyler.<sup>228</sup> Bu yüzden öğretmen genellikle taşrada görülen bakışın tam tersine, kendini taşralının yanında, bu uzak coğrafyada üstün değil, eksik hisseder. Kendini, uygarlığını aşağılar. Mektuplaşmalarında fotoğraf isteyen sevgiliye “akıllıca bir öneri, akıllıca, etkili ve çağdaş... Çocukları anlatacağıma fotoğraflarını çeker yollarım... Fotoğraf dediğin uygarlık demek” diyerek kendisinden fotoğraf bekleyen sevgiliye alaycı bir biçimde bahseder. Tüm bunlardan yazarak kurtulmaya çalışır.

Fırat Yücel filmin bir kentsoylu aydının gelişmemiş bir bölgeye getirdiği aydınlık meselesiyle ilgili olmadığını ama aynı zamanda iki tarafın birbirini anladığı duygusallığından beslenen bir film de olmadığını düşünür. Yücel’e göre *Hakkari’de Bir Mevsim* içeriden bir bakışı reddetmemekle beraber her sahnesinde öğretmen karakteriyle gözlemlediği çevre arasındaki uçurumu ortaya koyan ama yine de o insanın kendinden olan, ancak uzak kaldığı bir kültüre bir nebze de olsa yakınlaşma, oranın insanlarını anlama çabasını da sonuna kadar kutsayan bir filmidir.<sup>229</sup> Kaçakçı Halit Öğretmen’in en iyi anlaştığı insanlardan biridir. O da kendini aramaktadır. “Ne oralıyım ne buralıyım hep yabancıyım” der, gitmek istemekte, planlar yapmaktadır, Adana’ya gitmek onun için bir umuttur.

*Hakkari’de Bir Mevsim* taşra’yı, daha uzak olan bir şehirden, Hakkari’den anlatır, karlar içerisinde bir kış mevsiminde geçer. Öğretmen burada daha önce bilmediği bir hayatla tanışır, bu süreç bize kent-taşra arasındaki uzaklığı başka bir

---

<sup>228</sup> Onat Kutlar’dan aktaran Fırat Yücel “*Hakkari’de Bir Mevsim, Ben Bir Başkasıdır*” Altyazı dergisi, Sayı 56, Kasım, 2006, s. 66.

<sup>229</sup> Fırat Yücel A.g.m. s. 67

biçimde gösterir. Öğretmen'in kent hayatına dair elimizde çok veri yoktur, yine de çok mutlu olmadığını anlamak güç değildir. Taşra onu daha da mutsuz etmiş belki de kendi mutsuzluk sandığı şeyin anlamsızlığıyla yüzleştirmiştir. Öğretmen hem yoksunlukla hem de doğayla mücadele etmek zorunda kalan bu insanların yanında kendini hep yalnız hissetmiş, kentte yaşadığı mutsuzluktan utanmış, hepten kaybolmuştur. Hakkari'den öncesi yani geçmiş'i sadece bir düştür, yoktur, sanki hiç olmamış gibidir. Bu yüzden müfettiş bahar gelip istediği yere gidebileceğini söylediğinde “benim gideceğim bir yer yok ki” der, eskiden varsa da uzak bir taşrada gördüklerinden sonra artık kalmamıştır. Burada ‘taşra sıkıntısı’ ve melankolisi mekânın boğucu ve yavaşlığından ziyade yoksunluğundan, yoksulluğundan ve uzaklığından beslenir.

#### 4.2.2 Ömer Kavur'un Taşrası

Taşranın köyden ayrılıp, çıkışsız boğucu bir mekân haline gelmesi 1980'lere denk gelir. Belli bir döneme kadar kırdan kente göç ve bu süreçle birlikte gerçekleşen kent-köy karşılaştırmaları, uyum sorunları ve töre meseleleri öne çıkarmıştır. 80'lerden sonra taşranın ele alınış biçimi de değişmiş, bu dönem artık yeni bir kapitalizmin inşa edildiği yıllara denk düşmüştür.

Ömer Kavur taşrayı genel olarak melankolik bir biçimde ele almış, bu anlamda 2000 sonrası bağımsız Türkiye sinemasında göreceğimiz atmosfere yakın bir atmosfer çizerek, öncü yönetmenlerden biri olmuştur. Taşranın sıkıntılı ve karakterlerin kendisini bir girdap içerisinde hissettiği filmler genellikle Ömer Kavur imzalıdır, bu anlamda kendi dönemi içerisinde ayrı bir yeri vardır. Aynı dönem Oğuz Atay'ın edebiyatta karakterin içerisinde bulunduğu duruma yabancılaştığı bir döneme tekabül eder. Yusuf Atılgan'ın edebiyatta çizdiği sıkıntı bu halin sinemaya yansımada etkili olmuştur. Kavur kasabadaki kırıklığı, yarım kalmışlığı, eksik bırakılmışlığı estetize ederek anlatmayı başaran ilk yönetmenlerden biridir.

Ömer Kavur 1974 yılında çektiği ilk filmi *Yatık Emine*'den sinemada erken dönem köy filmlerine yakın bir çizgide durur. Taşrada yalnız ve hor görülen bir kadının

hikâyesinin anlattığı Yatık Emine Refik Halit Karay'ın aynı adlı eserinden uyarlanmıştır. Bu ilk film Kavur'un daha sonra mekânı anlatım biçiminin bir parçası olarak kullanacağını habercisidir. Yatık Emine köylünün dışladığı bir karakterdir. Necla Algan Kavur'un romanda düşük akıllı, içinde bulunduğu durumun bilincinde olmayan bir karakterken, Kavur'un onu durumunun bilincinde ama bunu değiştirme imkânı olmayan bir karaktere dönüştürdüğüne değinir.<sup>230</sup>

*Yatık Emine*'den itibaren çektiği filmlerde gördüğümüz karakterler, dış dünyayla ilişki kurmakta zorlanan, melankolik karakterlerdir. 1982 yılında çekmiş olduğu *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* Türk Sineması'nda çekilmiş en güzel aşk hikâyelerinden biri olmakla beraber taşra melankolisi dediğimizi duyguyu birebir hissettirebilmiş ender filmlerden biridir. *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*'nin çekildiği 1982 yılına kadar bugün taşra sıkıntısı diye bahsettiğimiz eksiklik ve arkada bırakılmışlığını hissettirmeyi başarabilmiş film az sayıdadır. Selim İleri ile Ömer Kavur'un ortak senaryosu olan film, İstanbul'dan gelen bir lise öğretmeni kadının, kasabada tanıştığı nişanlı bir gençle yaşadığı aşk üzerine kuruludur.

Filmde yalnız başına yaşayan kentli bir kadının taşrada bir lisede çalışmaya başlamasıyla yaşananlar anlatılır. Aysel kentlidir ve kentli kimliğiyle taşraya karışır, bu yüzden de önce ayak uydurmakta zorlanır, fazla arkadaşı yoktur, öğretmenler odasındaki dedikodulardan hoşlanmaz. Yeni nişanlanmış Fuat ile tutkulu bir aşk yaşamaya başlar. Bu durum Aysel'in zaten taşrada hoş görünmeyen bekâr, orta yaşlı yalnız kadın görüntüsünü daha da derinleştirir. Kasabada yaşayanlar için Aysel şehirli, başına buyruk, Fuat'ı da nişanlısından ayıran kadındır. Bu aşk kasabanın değer yargılarından çok uzaktır. Yine de Fuat ile Aysel kasabanın boğucu dedikodularından sıkıldıkları noktada bir faytona binerek aşklarını ilan ederler, bu başkaldırı başlıbaşına melankolik bir direniş olarak tanımlanabilir. Herşeye rağmen Fuat ile Aysel'in aşkı kasabanın ahlaki değerlerine, yadırgamalarını, güç ilişkilerine direnemez ve yenilir.

---

<sup>230</sup> Necla Algan. "Üç Yönetmenden Taşra Görünümleri" *Taşrada Var Bir Zaman* (içinde) Edi. Aslı Güneş, Z.Tül Akbal Sualp. İstanbul: Çitlembik Yayınları, 2010, s.118.

Fuat aslında yaşadığı mekânı sürekli sorgulayan bu tip ilişkilerden bıktığını ifade eder fakat bunu değiştirmek için hiçbir şey yapmaz, içinde bulunduğu girdaptan çıkacak yolu bulamaz, kabullenir. Zaten açıkça “Her şey bana yabancı, zayıf ve korkak biriyim ben. Hiçbir şey yapamaz oldum... Kimseyi sevemez oldum... Böyle yaşamaktan usandım” diyerek ifade eder.

Filmde Aysel dışında kendini dışlanmış hissedip kasabaya atanlar da vardır, bunların içerisindeki en önemli karakter filmde de melankolisinden kurtulamayıp intihar eden resim öğretmeni Bedri Bey’dir. Bedri bey taşradadır ama buradaki hayata tarzından memnun değildir “Herşey yeknesak burada. Evlenip çoluk çocuğa karışıyorlar. İştî, güçtü... Sanata yer yok.” Bedri Bey’in sıkıntısı aslında taşrada olmaktan ziyade nereye giderse gitsin peşini bırakmayacak bir varoluş sıkıntısıdır. Kasabaya gelen ve kendisine benzettiği Aysel’e beslediği hislere karşılık alamaz, daha sonra da içerisinde bulunduğu hiçlik sıkıntısına dayanmayarak intihar eder.

Karakterler taşranın genel sıkıntısından, monotonluğundan sıkılmıştır ama bunu değiştirmek için hiçbir şey yapmazlar. Bedri Bey intihar eder, Aysel gider, Fuat ise sevmediği nişanlısıyla evlenir. Taşra için umutsuz bir filmidir Kırık Bir Aşk Hikâyesi. Bütün karakterler mutsuz olmuştur ve kaderine boyun eğmiştir.

*Kırık Bir Aşk Hikâyesi* taşrada gizil ya da açık ilişkileri gündelik hayat üzerinden ince ince işleyerek anlatır. Nişan töreni, Cumhuriyet bayramında düzenlenen resmi geçit töreni, kadınların çay sohbetleri, öğretmenler odasındaki küçük hesaplar, hepsi gerçekçi diyaloglarla örülmüştür.

Ömer Kavur’un yönettiği *Gece Yolculuğu* varoluş sıkıntısı çeken bir yönetmenin, Ali’nin taşrada yaşadığı arınma ve kayboluş öyküsünü anlatır. Film iki arkadaşın bir sahil kasabasına çekecekleri film için mekân aramak için gitmeleriyle başlar. Ali ve senaryo yazarı Yavuz eski arkadaşdır, filmdeki parçaları birleştirdiğimizde Ali’nin geçmişinde ağır yükler olduğunu anlarız. Kardeşi 1980’lerde faili meçhul bir cinayete kurban gitmiştir. Çok sevmediği biriyle evlenmiş, mutlu olamamış, kadın da

onu mutlu edemediğini anlayınca terk etmiştir. Ali hep korkmuş ve susmuştur, kendisiyle hesaplaşması gerektiğini ancak taşraya geldiğinde farkedebilmiştir. Taşra sessizliği ve zamansızlığı ile aynı zamanda bir iç hesaplaşma mekânıdır.

Ali Rıza filmin ilk bölümünde sürekli yoldadır, bir otelde konakladıklarını görürüz. Taşraya ilk geldiklerinde, gezerken, mekân bakarken buraya ne kadar da yabancı olduklarını hissettirirler. Zaten tanıştıkları çoğu kişi İstanbul'dan gelmiş oldukları için özel bir sempati besler, büyük şehre karşı küçük şehir utangaçlığı, mahcubiyeti her an hissedilir. Senarist taşra öyküsü olduğunu kadının ezilmiş olduğunu ayrıca vurgulamak gerektiğinden bahseder, filmin başrol oyuncusu Şeyda bunu özellikle senaryoda görmek istemiştir.

Sonrasında ise yönetmen filmi çekmeyi istemez, anlamsız bulur. Sadece başkalarının beklentilerini karşıladıklarını düşünmektedir, senarist arkadaşını yollar ve bu ıssız kasabada eski bir kiliseye yerleşir. İnsanlarla konuştukça kasabaya, mübadeleye dair hikâyeler öğrenir, kasabadan birçok Rum apar topar göç etmiş, geri dönememiştir, yerine gelen Türkler de büyük şehre göç edince kasaba hayalet bir kasaba olmuştur fakat turizme açılması için çeşitli restorasyon çalışmaları da başlamak üzeredir. Ali yazar, dolanır, arada sırada geçmişini anımsar, bir kadın olduğunu görürüz. Kasabalı ise onu evlerinde ağırlamak ister, eski bir kiliseye sığınmış gibi görünmesine ilk bakışta anlam veremeseler de alışır. İstanbul, uzak gidilemeyen bir yerdir, bir gün uğrayan öğretmen, “Hanımın akrabaları da var ama biz hiç görmedik İstanbul’u, nasip olmadı buralara alışınca insan tembelleşiyor galiba ama çocuklar büyüsün onları zaptedemeyiz” der. Bir önceki kuşak gitmese de görmese de bunu kabullenmiştir ama yeni gelen kuşağın İstanbul hevesinin baki kalacağını buradan anlamak mümkündür. Ali, burada yaptığı ufak gezintilerde insanların dünyalarıyla tanışır, nasıl bir hayat yaşadıklarına tanklık eder.

Ali’nin zihninde canlanan kadını yeniden görürüz, eski karısı olduğunu anlarız, Ali gitgide daralmaktadır, film için İstanbul’dan aramaya başladıklarından iyiden iyiye sıkılır. Bir süre sonra filmi başka bir yönetmenin çekiyor olduğunu görürüz, mekân

aynıdır. Diğer yandan Ali ortadan kaybolmuştur, çekimler için kasabada gelen senarist arkadaşı Rıza, Ali'yi arar ama bulamaz, soruşturur, benzer bir varoluş sıkıntısı çeker, suçlu hisseder, daha sonra onun yazdıklarını bulur. Ali ortadan kaybolmadan önce deniz kenarında durup yazdığı senaryoyu rüzgâra bırakmıştır, nereye gittiği belli değildir, Rıza yazdıklarını bulur.

Film bir kentlinin taşraya sığınışı, belki de hayatını sonlandırmadan önce gördüğü son durağıdır. Seyirci Ali'nin intihar ettiğini düşünür. Ömer Kavur Şükran Esen'le yaptığı söyleşide, yönetmenin yeni bir başlangıç yapmış olabileceğine de işaret eder.<sup>231</sup>

Ömer Kavur'un taşrası stilize gibi görünse de gerçekçidir. Daha çok batıdaki taşrayı görürüz. Kasabanın kapalı, içe dönük yapısının insan üzerinde bıraktığı izi irdeler. Karakterleri çoğu zaman içsel bir yolculuk yaşayan, varoluş sıkıntısı çeken karakterlerdir. Bu sıkıntı taşrada daha net bir biçimde açığa çıkar. Böylelikle mekân karakterin yabancılaşmasını, kendinden uzaklaşmasını destekler. Bu sıkıntı hem yol üzerinde akan zamanlarla, hem de basık otel odalarıyla desteklenir, özellikle otel odaları gitmenin-kalmanın aralarında sıkışan mekânlar olduğundan bu süreci besleyen bir unsur olarak göze çarpmaktadır.

Taşra sıkıntısını anlatan en sade ve etkileyici filmlerden biri yine Ömer Kavur'un yönetmenliğini yaptığı *Anayurt Otel*i filmidir, romanda yetkin bir şekilde anlatılan sıkıntı görüntülerde de hissedilir. Zebercet o döneme kadar sinemada pek rastlanılmamış tipte bir karakterdir. Taşralı insan tipinin bir yandan “uyumsuz” insan olduğu söylenebilir, uyumsuz olanların cehennemi tıpkı melankolikler gibi başkalarıdır, Zebercet'in cehennemi de bir başkalarıdır.

*Anayurt Otel*i Ömer Kavur'un Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından uyarladığı filmidir. Zebercet'in öyküsüdür. Bireyin yalnızlığı, mutsuzluğu ve

---

<sup>231</sup> Şükran Kuyucak Esen. Türk Sineması'nda Bir Auteur: Ömer Kavur, İstanbul: Alfa Yayınları, 2002, s, 264.

melankolisini yansıtan en iyi filmlerden biridir, kuşkusuz romanın atmosferinden beslenir.

Zebercet yalnız bir adamdır. İyi, zengin taşranın önde gelen ailelerinden Keçecizade ailesine mensuptur. Aileden kalan konağın otele çevrilmesinin ardından babasının ölümünden sonra devraldığı otelcilik işini sürdürmektedir. Günü sıklıkla otelde geçer, gelen müşterilerle iletişimi sınırlıdır, sadece müşterilerle de değil çok sık inmediği çarşı esnafı ve bilumum insanlarla iletişimini kısıtlamıştır. Kasabayla olan mesafeli ilişkisi onu yine iletişimsiz kaldığı oteline bağlamış, kasaba içerisinde yalnız bir adam olmak yerine otel içerisinde yalnız bir adam olmayı tercih etmiştir. Öyle ki saçını kestirmek için yıllardır tanıdığı berber yerine başka bir berbere gittiğinde “buralı mısınız” sorusuyla karşı karşıya kalır. Taşranın köklü bir ailesinin mensubu olmasına rağmen kimse ondan haberdar değildir.

Her günü birbirine benzer, sabahları uyanır pencereleri açar ve yardımcı kadını uyandırır. Birbirinin tekrarlayan günler gizemli bir kadının otele gelmesiyle –ki biz bu sahneyi filmin en başında görürüz- değişir. Zebercet artık bir hafta sonra yeniden geleceğini söyleyen bu kadını beklemektedir. Günler geçtikçe ümidi azalır, ümidi azaldıkça zihnindekiler bulanıklaşır, geçmiş ve gelecek birbirine karışır. Gittikçe kötüleşir. Oteli kapatır, gelenleri almaz, ara sıra lokantalara gider, bu görüntüler esnasında taşranın gündelik hayatına dair birçok ipucu yakalarız.

Zebercet’in melankolisi kendi yalnızlığında ve mutsuzluğunda gizlidir, geçmişine dair –filmin başında hayatını anlattığı kısa monolog dışında- ayrıntılara vakıf olamayız ama yaşayamadığı hayat onu yaşayan bir ölü haline getirmiştir. Sarhoş olduğu bir gece takside çalan “ne ölüdür ne sağdır” türküsü Zebercet’in içerisinde bulunduğu durumu özetler. Cinselliğe açtır, ortalıkçı kadınla olan cinsel münasebeti sadece ihtiyaç giderme süreci olarak yansıtılır. Ortalıkçı kadın ise başına gelen her şeyi baştan kabullenmiş, sesi çıkmayan, sadece söyleneni yapan hayalet bir kadındır. Şükran Esen, ortalıkçı kadının Zebercet’in otelin önüne kapalı levhasını asarak, üzerine kilitleyip çıktıktan sonra otelin salonunda tek başına hareketsiz durduğu sahnenin nasıl bir kafeste

yaşadığını açıkça gösterdiğini söyler.<sup>232</sup> Yusuf Atılgan romanın bir yerinde Zebercet için “ne ölüdür ne sağdır” cümlesini kurar belki de takside bu şarkının çalması tesadüf değildir. Zebercet’in ruhsal dengesizliği birçok zaman kendini açık eder. Kendi kendine sayı sayması, bıyıklarını kesip kesmediğini anımsayamaması, zaman zaman kendi kendine konuşması bu anlardan birkaçıdır.

Zebercet sonunda düzeneği kuvvetli bir biçimde kurarak intihar eder. Tipik bir melankoliğin sonu intihar etmektir. Zebercet safrası kurumuş melankolik bir karakterdir. Taşranın kendine has dinamikleri, sadece yol üstünde uğrayan insanların geldiği bir oteli işletiyor olmak kasabadaki küçük hesaplar, gitmediğinde gelip hesap soran berber taşraya özgü ayrıntılardır. Taşranın kendine özgü yapısı Zebercet’in melankolisini sürekli besler ve tetikler. Zebercet hem kendi içerisinde hem de taşranın içerisinde uzun bir sessizlik taşır. Melankolik karakterlerin intihara meyilli olması Antik Yunan’da araştırılmaya başlandığından beri belirtilmiş ve kadınlara oranla erkeklerde daha sık görüldüğünü altı çizilmiştir.

Yönetmen Ömer Kavur Yusuf Atılgan’ın dünyasını titizlikle yansıtmaya çalışmıştır. “Yusuf bey bu romanı yazarken onu bu romanı yazmaya iten sebeplerin ne olduğunu, çok özel bu şekilde anlattı bana. Özel hayatına da girdik, anlattığı şey bana büyük bir pencere açtı. Yani bir bakış açısı getirdi benim için. Sanıyorum senaryoyu da bunun etkisiyle yazmayı başardım.”<sup>233</sup>

*Anayurt Otel*i bir romandan uyarlanmasından aldığı detaylarla az ya da çok her karaktere ilişkin fikir verirken, onlara ilişkin ince detayları ufak sinematografik manevralarla üretiyor. Taşranın sessizliğinde, melankolisinde gömülü olan bir yavaşlık, tanıdıklık barındırıyor. Bütün bu sessizliğin sonuna insan denen varlığın ne kadar yalnız olduğunu yeniden anlıyoruz. Kasaba ince ince birçok detayla örülmüştür. Esnaf, hoparlörle yapılan duyurular ve Kavur sinemasında görmeye aşina olduğumuz okul töreni sahneleri bu ayrıntıları ustalıkla yansıtır. Gece Yolculuğu ve birçok filminde yer

---

<sup>232</sup> Esen, A.g.y. s, 219

<sup>233</sup> Esen, A.g.y., s, 224

alan oteller *Anayurt Otel*i filminde merkezdedir. Zebercet'in yalnızlığı ve melankolisinin seyirciye aktarılmasında oyuncu Macit Koper'in büyük payı vardır. Atilla Dorsay bu karakteri "Türk sinemasında yaşayan tek birey olarak tanımlar. Zebercet'in geçmişle olan bağı, otelde onca insanla ilişki içindeyken insanca bir sıcaklık bulamaması, önceleri daha normal gözüken iletişiminin gitgide azalması ve yabancılaşmasının son reddesinin "boş odamız yok efendim" sözleriyle ifade edilmesiyle birlikte çevresiyle iletişimini kesmesi <sup>234</sup> bu muazzam tabloyu beslemiştir.

Taşranın kendine özgü yapısı hem edebiyat hem de sinemada yerini bulmuştur. Bu yapı insana ve mekâna özgü bazı ayrıntılarla beslenir. Ömer Türkeş bu ayrıntıların izini sürerken, taşraya dair birçok görüntü yakalmıştır.

Kasabada gece hayatı meyhane, şehir gazinoları ve içkili gazinolaradan ibarettir. Ya da büyük aile yaz aylarında balkonda ya da bahçede toplanır, kasabada bu tip toplanmalar olmazsa olmazlardandır. Ömer Türkeş kasaba hayatını çekilir kılan bu toplanma mekânlarını "modern zaman agoraları" olarak tanımlar. "hayatın ağır aktığı, kadın ve erkekleri biraraya getiren mekânların artmadığı, delikanlıların birbirlerine sırdaş olduğu, başkalarının masasına içki ya da meyve tabağı göndermenin racondan sayıldığı, her köşe başına bayan garsonların servis yaptığı birahanelerin açıldığı Anadolu'nun pek çok yerinde zom olup "allah" çekme geleneği, belki daha hüznü belki biraz arabskeleşmiş olarak, tekrarlanıp durur" <sup>235</sup> Türkeş'in romanlar üzerinden bahsettiği bu görüntü bize filmlerden tanıdık, zira taşra ne şekilde anlatılırsa anlatılsın bazı mekânların kaderi değişmiyor.

1980'lerle birlikte başka bir hâl almaya başlayan taşra anlatısı 1990'ların ortası ile birlikte evrilir. Bu dönemden sonra taşra karakterlerin bir sıkıntı, bir melankoli yaşadıkları mekâna dönüşür. Mekânı şekillendiren sıkıntı, sıkıntıyı şekillendiren karakterdir. Nuri Bilge Ceylan'ın öncülük ettiği bu süreç yönetmenlerin kendi özgün

---

<sup>234</sup> Atilla Dorsay'dan aktaran Şükran Esen, a.g.y., s, 412

<sup>235</sup> Türkeş. *Orada Bir Taşra Var Uzakta*, s, 177.

hikâyelerinden yola çıkarak hem çocukluktan, hem Çehov'dan hem de melankoliden beslenen bir 'taşra'yı doğurur.

#### 4.3 1990 Sonrası Türkiye Sineması

Türk sinemasının geliştiği 1990'ların ortasından itibaren taşra göze çarpan bir mekân haline gelmiştir. Diğer yandan çekilen filmlerin sayısındaki artış kent ya da taşra mekânın dışında da seyreden bir türler ayrımına doğru gitmiştir. Genel bir değerlendirme yaptığımızda, bu süreçte çekilen filmlerin ticari ve sanat filmleri diye ikiye ayrılarak incelenmiş olduğuna tanık oluyoruz. Sayının artması çeşitliliği de doğurmuştur. Özellikle 2000'li yıllara gelindiğinde, gerek çekilen filmlerin yapısı gerekse de bütçe biçimi itibarıyla bu filmleri sınıflandırmalarında da çeşitlenebilirlik söz konusu olmaktadır.

Türk sinemasının 1980'lerin ardından girdiği durgun süreç 1990'ların sonuyla birlikte farklı bir ivme, hareketlilik kazanır. 1990'lı yılların ortasından itibaren Türk sinemasında taşra önemli bir yer tutmaya başlamıştır.

Genellikle 1990 sonrası Türkiye sinemasında taşraya dönüş gözlemlenir. Taşra kenarları ve köşeleri çok belli ve sınırlı olan bir bölge değildir. Bir evden uzak olma hali, aidiyetsizlik ve eksiklik hisleriyle örtüşür. Çünkü merkeze göre taşra ve taşradakiler kalkındırılması gereken bir bölge ve insanlar olarak yansıtılır. Dünyanın her yerinde genel olarak bilinen taşra algısı merkezden uzak olana, kırsal olana işaret eder. Genellikle küçük yerlerdir, insanlar birbirlerini tanır ve en önemlisi de merkezden bakınca taşrada zaman yavaş akar. Öte yandan Tül Akbal Sualp'in bahsettiği gibi her merkezin içerisinde çevre, her çevrenin içinde merkezin olması, her Birinci Dünya'nın içinde Üçüncü Dünya, her Üçüncü Dünya'nın içinde Birinci Dünya olması gibi bir durum da söz konusudur.<sup>236</sup>

Bu anlayışa göre taşralı, taşrada kalmalıdır. Bu bakış açısı taşralı olmanın utanç verici olabileceği savıyla birleşir ve taşralılık yadırganır. Orhan Pamuk gibi İstanbul'da

---

<sup>236</sup> Tül Akbal Sualp. A.g.m. s,

doğmuş ve büyümüş, taşra hayatını yaşamamış bir yazarın belleğinde bile böyledir bu. Kendisi de varlıklı bir ailenin mensubu olan yazar çocukluğunda gittiği bir davetten hatırladıklarını “birisinin babamın adını yanlış söylemesinden ya da dedemi taşralı bir çiftçi sanmasından... çok önemli ve hiç bitmeyen bir konu haline gelmesinden hissederdim bu eşitsizliği” şeklinde betimlemiştir.<sup>237</sup>

Taşranın kendine bir mecra bulabilmesi modernleşme sürecinde itilmişlik oranıyla da şekillenebilir. Taşranın edebiyatta, medyada, sinemada kendine bir yer bulabilmesi ancak uzaklık ve ürkütücülüğüyle, normal dışılığıyla kendisini merkezde sayanların oryantalist zihniyetini beslediği ölçüde mümkün olabilmektedir.<sup>238</sup> Taşra, yadırgandığı gibi ayrıca hep uzak ve hep uzak olması gereken bir bölgedir. “... *daha çocukken okulda öğreniriz ‘orada bir köy var uzakta, o köy bizim köyümüzdür’ diye, taşraya ve köye bakışımızı belirleyen bir faktör de bir yüzüyle budur.*”<sup>239</sup> Diğer yandan “köylü milletin efendisidir” cümlesi de aslında köylüyü yüceltmekten ziyade köylünün köyünde kalmasına ilişkin gibi gözükmektedir. Köylünün kendi yerinde kalması merkeze, şehre ilişmemesi durumu merkezin kendini daha görünür kılmasına neden olmaktadır.

Taşra diye adlandırdığımız bölge Türkiye gibi modernleşmeyi sürdürdüğünü düşündüğümüz bir ülkede boşluğun, eksikliğin bir yansımasıdır. Bu eksiklik, boşluk ve kayıp duygusu melankoliyle derin ortaklıklar taşır. Taşraya ait karakterler kendi içlerinde yaşadıkları melankoliyi belli biçimlerde dile getirirler ya da dile getirmekten ziyade susarak ve içe çekilerek yaşarlar. Anadolu anlatısının romantik bir yanı da vardır. Yazarların egzotik buldukları taşraya yaptıkları ziyaret modern ve büyük kentlerin dışındaki hayatı gözlemleme yolundaki gayretleri dışarıdan bakışla ilgilidir. Bu bakış yazar ya da yönetmen olarak entelektüelin gözüdür. Taşraya bakış kişinin kimliğiyle de ilgilidir, yazar ya da yönetmenin düşünceleri, bilgi birikimi bu bakışı şekillendirir.

---

<sup>237</sup> Orhan Pamuk. İstanbul, s, 182.

<sup>238</sup> Türkeş, Orada Bir Taşra Var Uzakta, s, 197.

<sup>239</sup> Taşrada Var Bir Zaman, Yuvarlak Masa Konuşması. Der.Aslı Güneş, Z.Tül Akbal Sualp, İstanbul: Çitlenbik Yayınları ,2011, s,37

Sinemada taşra gündelik gerçekçiliği, muhafazakârlığı, gericiliği bir yana daha romantikleştirilerek ele alınmıştır. Taşranın gündelik gerçekliği Türkiye sinemasında son yirmi yılda daha net bir biçimde görünür olmuştur. Diğer yandan kent daha çok ticari sinemanın kullandığı bir mekân haline gelmiştir. Bağımsız sinemacıların kentte kurduğu hikâyelerdeki karakterler taşrada yaşanan melankoliyi başka bir biçimde yaşamaktadır.

1980 darbesi ve bu dönemden sonra uygulanan politikalar “insan”ı etkilemiştir, dolayısıyla mekânları da etkilemiştir. Tül Akbal, 80 sonrası uygulanan neoliberal politikalarla birlikte kentleşme modelleri ve mekânların birbirine benzediğini ileri sürer, artık dünyanın mekânları birbirine benzer şekiller ve toplumsal görünümler almaya başlamıştır. Zamanla bazı yerler, bölgeler de standartlaşmıştır. Fakat diğer yandan bazı mekânlar buralara uğramamış, bu süreçten uzak kalabilmiştir.

*“Mc.Donalds, Marx&Spencer, H&M, Starbucks gibi dünya tüketim mallarının bulunmadığı bu şehirler, geçmiş zaman kipinde kalmış gibidirler. Başka bir zamanın siyah-beyaz Yeşilçam filmlerinin mekânlarıdır. Ben bu mekânlara 1980’lerin uğramadığı mekânlar demeyi tercih ediyorum. Bu mekânlara yolculuk yapmakla insan sadece mekânda yolculuk yapmıyor, zamanda da yolculuk yapabiliyor. Buna ‘geri kalmışlık’ ya da ‘otantiklik’ deyip geçebiliriz tabii. Böyle tanımladığımızda bile nedeninin sorgulama ihtiyacımız sürmelidir.”*<sup>240</sup>

Tül Akbal’e göre taşranın yükselerek romantize edilmesinde ‘küresel’ bir etki vardır. Son kırk yılı etkileyen postmodern aklın ve halin kendisinin de taşra ile bir yakınlığı olduğunu düşünür. Çünkü Akbal’e göre postmodernizm zamansal değil, mekânsal bir şeydir. Modernizmin kıyısında, kenarında kendini bir yer, bir ifade edilişi alanı bulur. Bu yüzden taşraya da mekâna değil zamana dönülür. Modernizmle

---

<sup>240</sup> Tül Akbal Suakp. “Unutmak istemenin Boşluğunu Dolduranlar: Arabesk-Noir, ya da H,çlik Kutsamaları” Medya ve Kültür (içinde) Der. Nurçay Türkoğlu, Sevilen Toprak Alayoğlu. İstanbul: Urban Yayınları, 2009. s, 227.

kapitalizm ve onların her türlü kenar'ı bir yama bohça mantığıyla birbirine katılmış gibidir.<sup>241</sup>

Zamanın yavaşladığı yer aslında insanın da yavaşladığı yerdir. Hisler gibi fiziksel eylemler de yavaşlar. Herhangi bir kalabalığa karışmadan, sakince evine giden insan ile kentin karmaşası ve kalabalığında evine dönen insan aynı zamana 'ait' değildir. Bu iki farklı zaman ait iki saat değişik bir biçimde işler. Yavaşlık ve hız birbirinin karşıtı iki düzlem olduğu gibi, yarattığı ortamla insanı da doğrudan etkileyerek mizacını şekillendirebilir. İnsanı şekillendirdiği gibi taşıdığı melankoliyi de şekillendirir. Mekânın hareketin retorisiyle doğrudan bağlantılı olması insanın toprakla kurduğu ilişkiyle de ilgilidir. Yani toplumsal üretim biçimini de etkilemektedir. Tül Akbal'e göre yavaş yaşamak da tercih edilebilir. Hız, hareket ya da zaman kapitalist üretim ilişkilerin ve onun toplumsal örgütlenişine içkindir. Sürekli devinim halindedir ve hız da hareket mekânının bir boyutudur.<sup>242</sup>

Türk sinemasında hem kent hem de taşra bir melankoli mekânına dönüşmüştür. Özellikle taşranın ağırlığı minimalist sinema biçimiyle birleştiği noktada derin melankoliyi hissettirmektedir. 1990 ortasından sonra 2000'lerin sonuyla ortaya çıkan yeni kuşak da taşra ve taşranın etrafında süregelen melankoliyi sıklıkla kullanmışlardır.

Türkiye'de filmler seyircilerin salonları doldurmaya başladığı 1960'lı yılları ve sonrasında daha popüler olmaya başlamıştır. 1960'ların başından, 1970'li yılların ortalarına kadar Yeşilçam en parlak dönemini yaşamıştır. 1970'li yılların sonunda hem toplumsal çalkantılar, hem sinemanın bir türlü sektör haline gelememiş olmasının verdiği sıkıntı, hem de televizyonun hayata girmesi bu süreci baltalamıştır. 1980'ler boyunca kendisini gösteren bu süreç 1990'lı yıllarla birlikte farklı bir evrenin dolaşıma girmesiyle değişmeye başlamıştır. Sinemanın aldığı biçimler anlatı türüyle de yakından ilgilidir. Tül Akbal Yeşilçam'ı bir anlatı sineması olarak ve seyircisiyle kurduğu özel ilişki üzerinden baktığımızda bunun anlatı sinemasını farklılaştırabildiğini

<sup>241</sup>Z. Tül Akbal Sualp "Taşrada Saklı Zaman Geri Dönülemeyen" Taşrada Var Bir Zaman (içinde) Edi. Aslı Güneş, Z.Tül Akbal Sualp. İstanbul: Çitlembik Yayınları, 2010, s, 95.

<sup>242</sup>Sualp, Arabesk-Noir, s, 228

görebildiğimizi söyler. Bu şekilde değerlendirdiğimizde Türkiye toplumunun toplumsal tarih ve ekonomi, politiği ile birlikte bu ilişkide de bir dönüşüm, bir kırılma olmuştur. Üretim ve anlatım biçimi, seyircisiyle kurduğu ilişki dönüşen Türkiye sineması 1990'ların ortasından itibaren hem Yeşilçam'ın bir parçası, uzantısı hem de yönetmen sineması olmaya çalışsa da, ne o ne de diğeri olabilmıştır, bu yüzden de eşikte durmaktadır.<sup>243</sup>

Gelişen süreç neredeyse yeni bir akım olarak nitelendirebileceğimiz bir süreç başlatmıştır. İlk filmlerini çeken yönetmenler oluşturdıkları sinema diliyle 1980 darbesinin ardından ekonomik, siyasi ve sanatsal olarak kemikleşmiş bir sürgünlük yaşayan sinemanın önünü açacak yapıtlar ortaya çıkarmışlardır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenleri Özcan Alper, Seyfi Teoman gibi genç yönetmenler takip etmişlerdir. Bu yönetmenlerin en önemli özellikleri genellikle kendi yazdıkları filmleri yönetmeleridir. Dolayısıyla 1990'ların ortasında doğan kuşak, kendisinden sonra ilk filmlerini çeken yönetmenlerle birlikte yeni bir kuşak doğurmuştur.

#### **4.3.1 Nuri Bilge Ceylan ve Koza'dan Çıkan Taşra**

Nuri Bilge Ceylan sineması 1990'ların ikinci yarısında Türk sinemasında yeni bir dönemin başlamasında etkili olmuştur. Bu dönem artık yurt dışında da Türkiye sinemasını konuşulur hale getiren bir süreci başlatmıştır. Özellikle Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filminin Cannes'dan ödül alması bunun için bir çıkış noktası oluşturmuştur. Ceylan, kurguladığı atmosfer ve karakterler ile birlikte kendi içine döndüğü bir taşra yaratmıştır. Bütün o sinemasına yedirilmiş fotoğrafları, ağır uzun çekimleri, Ceylan sinemasının kendisini oluşturan her şeyi baştan ayağa düşünmek beraberinde ağır bir ritim gerektirir. Yönetmen ilk kısa filmlerinden bugüne dek küçük bir kasabadan kentin ışıklarına uzanan bir yolculuğa çıkmış gibidir. Bu yolculuk tıpkı sekanslarında yarattığı gibi ağırdır.

---

<sup>243</sup> Z.Tül Akbal Sualp. Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi I, Yeni Film, Sayı, 20, s,35.

*Koza*, Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği ilk kısa film olmasına rağmen insanı getirip doğanın ortasına yerleştirir. Kısacık bir film ve birkaç suret doğanın rüzgârı ile birleşip insanı kendi kozasına çeker. Yaşlı bir kadın ile erkek vardır. Adam taşradadır ve neredeyse kendi kozasına çekilmiştir. Elinde bavuluyla yıllar önce bırakıp gittiğini anlamlandırabileceğimiz bir kadın gelir. Yeniden birlikte yaşamaya başlayan çiftte doğa eşlik eder. Kadın dönmüş gibi gözüксе de kalmayacaktır, adamı yeniden bırakacak ve dönecektir.

Film bitip herkes kabuğundan çıkıp kendi gerçeğiyle yüzleşinceye kadar, seyirci sallanan yapraklar ve ince rüzgâr uğultusuyla kendi kozasında kalır. Çoğu zaman taşrayla özdeşleştirilmiş olan yalnızlık ve sıkıntılı hali *Koza*'da doğayla birleşir. Filmde Ceylan'ın daha sonraki filmlerinde de oyuncu olarak yer verdiği anne ve babası vardır. Diyaloğsuz bir film olan *Koza*'ya ses hâkimdir, bu ses çoğunlukla doğanın kendi kaynağından beslenen seslerdir. Bu ilk film Ceylan sinemasının ileride ne gibi sorunsallara işaret edeceğine dair ipuçları verir. En öne çıkan konu ise taşradaki insan ilişkileri ile insan ve doğa ilişkisidir. Ceylan sinemasında bu ilişki biçimleri farklı şekillerde, zaman zaman kentte zaman zaman da taşrada sürecektir.

*Kasaba* (1997) gitmekle kalmak arasında kalan sınırı betimleyen bir filmidir. 1970'li yıllarda batıda bir kasabada geçer. Birbirinden ayrı hayatlara yelken açmış üç kuşak biraraya gelmiştir. Filmin belirgin bir öyküsü yoktur. Üç bölümden oluşan filmin ilk bölümüne sıkıntı ve utanç duygusu hakimdir. Geç gelen çocuklardan birinin çorabı ıslanmıştır onun sobanın üzerine koyar. Henüz sınıflarda soba yakılan zamanlardır. Çoraptan akan her damla sobaya çarpmakta ve buharlaşıp kaybolmaktadır.

Sonrasında iki kardeşi eve dönerken görürüz. Doğayla bir çeşit imtihan edilen kardeşler yolda buldukları bir kaplumbağayı ters çevirirler. Çocuk acımasızlığının oyunla karıştığı bu nokta insanın doğa ile olan ilişkisinde sömüren taraf olduğunu açıkça belli eder. En son olarak ateş başında buluşan üç kuşağın yaşanılan hayatı soruşturma ve hesaplaşma ile içiçe geçen konuşmalarına şahit oluruz.

Kasabanın yıllanmış Dede, şehre gittiği halde mutlu olamamış, taşrasına dönmüş entelektüel oğlu Nuri ve taşradan kurtulmaya çalışan yeğeni Saffet. Bu üç adam üç farklı temsiliyeti taşır. Nuri ile dede insanın evi gördüğü, ait olduğu topraktan beslenmesi ve orada kalması gerektiğini düşünür. Saffet ise başka dünyalara açılma isteğindedir. Bahsettiği dünya kenttir, şehir merkezidir. Taşranın geçmeyen zamanından bunalmıştır, Nuri'nin yaşadığı şehir deneyimlerine kendi argümanlarıyla karşı çıkar. Dede zaman zaman askerlik anılarını anlatmaktadır, tekrarladığını anladığımız bu süreç Dede'nin kendi doğasından çıkıp başka bir şehirde yaşadığı ilk deneyimi unutamamış olmasındadır, beki de bu yüzden toprağına daha da bağlıdır. Oysa Saffet tam tersine sadece askerlik için ayrılmış olduğu topraklardan yeniden ayrılmanın yollarını aramaktadır. Saffet kendini aidiyetsiz hissetmektedir, Nuri ve Dede'nin çekincelerini taşımaz. Taşra sıkıntısı bizzat içinde hissedebildiği bir sıkıntıdır. Saffet her zaman kasabadan kaçıp kurtulmak isteyen, büyük şehir özlemi çeken taşralı genci temsil ederken yaşadığı sıkıntıyı bunun üzerinden anlamlandırmamızı da sağlar. Melankoli filmin birçok sahnesinde hissettiğimiz bir duygu, bu duygu filmde sadece geçmişe duyulan özlemle değil aynı zamanda aidiyetsizliğin hissettirdiği boşlukla birlikte kendini göstermektedir.

Çocuklar ateş etrafında büyükler konuşurken uyuyakalır. Bu sadece taşrada olmanın değil aynı zamanda anne-baba ve dede-nine ile birlikte olmanın huzurudur. Çocuklar için taşra bir özgürlük alanıdır, büyük apartmanlara hapsolmadan özgürce yaşayabilecekleri bir mecradır. Nuri Bilge Ceylan, bu filmin kendi çocukluğundan izler taşıdığını inkâr etmez aksine bu izleri ifşa eder.

*“Bir fıkirden yola çıktım, bir çocukluk hatırasından, gün ağarana kadar tarlalarda süren şu uzun sohbetlerden. Zihnim çok netti... büyüklerin bu konuşmalarının bana bir tür güvenlik hissi verdiğini anımsıyorum.”*<sup>244</sup>

---

<sup>244</sup> Michel Ciment. “Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi” Bir Temas Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor” Mayıs Sıkıntısı.

*Kasaba'nın bir yerde başlayıp başka bir yerde devam edip biten bir hikâyesi yok. Hatta geçtiği mevsimlere bakacak olursak zamansız olarak da adlandırabiliriz. Boşlukta sallanırken ona eşlik eden görüntüler ve sesler var. Altı geniş çizgilerle çizilen büyük sözler yerine gündelik olanın ayrıntısına eğiliyor. İşte bu yüzden sobaya düşen damla, bir kaplumbağa ya da ateş etrafında uyuklayan çocuklar önemli oluyor. Nuri Bilge Ceylan'ın kendi çocukluğundan izler taşıdığını hissettirdiği bu sinema dili Türk sinemasında daha önce çeşitli şekillerde görünür olan minimalist sinema anlayışına yeni bir boyut katmıştır. Zaman zaman görüntülerin belgeselvari bir havaya bürünmesi işte bu gerçekliğin yansımasıdır. Modern sinema farklı unsurlar barındırır.*

*“Sinemada tüm insan-özneler, yönetmenler, oyuncular ve izleyiciler aynı anda hem özne hem nesne hem izleyen hem de izlenen hem görülen hem de görendir. Algılamada sabit deneyim noktaları, mutlak kesinlikler yoktur. Modern filmleri algılananı anlatarak, kameranın kaydettiklerini ekrana yansıtarak günlük deneyimin yaşam dünyalarından çıkan imgesel anlatıları işler. Günlük sıradan şeylerin görüntüleri aracılığıyla giz perdesini aralamayı amaçlar ve Joyce'dan itibaren görülen modern romanın yaptığı gibi kendine özgü kavrayışların doğduğu ve geliştiği anın metrisini büyük olaylardan ya da melodramatik gösterilerden değil günlük deneyim örgülerinden geliştirirler.”<sup>245</sup>*

Nuri Bilge Ceylan sinemasında yarattığı izlekle John Orr'un bahsettiği gibi günlük deneyimlerden çıkan imgeleri işler ve günlük sıradan şeyleri görüntüler aracılığıyla yoğurarak daha gizemli bir hale getirir.

Kasaba ile kent arasındaki sınır fiziksel olmaktan ziyade ruhsal bir sınırdır. Gitmenin ve kalmanın sınırında yaşayanların hikâyesini anlatır. Kasabadan gidip dönen de hiç gidemeyip kalan da aynı aidiyeti sorgular. Şehir ve kasaba arasında gitmek ve kalmak, şehir(li) olabilmek ya da olamamak, şehir(li) olduktan sonra da modern dünyanın göbeğinde yalnızlaşmak, yabancılaşmak, insanın kendi içindeki yalnızlığı gibi durumlar Ceylan'ın daha sonraki filmlerinde de karşımıza çıkacak öğeler olarak daha

---

<sup>245</sup> John Orr. Sinema ve Modernlik. Çev. Ayşegül Bahçıvan. Ankara, Ark Yayınları, s. 24.

ilk filminden gözümüze çarpar. Hasan Akbulut’a göre Kasaba aidiyet hissini sorgular ancak evin neresi olduğuna dair net bir yanıt vermez.<sup>246</sup> Kasaba, çok kültürlü, entelektüel olup kırsalda yaşamayı tercih eden ya da bilmediklerini görme isteğinden kasabadan kurtulmak isteyen karakterlerin çatıştığı, tıpkı Koza filminde olduğu gibi doğa manzaralarıyla beslenen ve Ceylan’ın kendi kişisel geçmişinden de izler barındıran bir filmidir. Kent-taşra ikilemi ateş başında konuşulan sahnelerde karakterlerin kendilerini açıkça ifade ettiği noktalarda öne çıkar. Emin kentte iyi bir eğitim aldıktan sonra kasabaya geri dönmüştür, okumuş olmanın üstünlüğünü hisseder, hissettirir. Kasabada çakılı kalmış Saffet için ise geri dönülebilecek bir yer değildir taşra, ergenliğin ve erkekliğin heba edildiği yerdir.

Bu filmiyle Ceylan’ın her ne kadar Tarkovski’ye öykündüğü düşünülse de minimalist anlatımın derinlikleri hep benzer noktalarda buluştuğundan Nuri Bilge Ceylan kendi çerçeveleri ile özgün sinemasıyla ağırlığını hissettirebilmiştir. Diğer yandan ablası Emine Ceylan’n bir öyküsünden yola çıkarak oluşturduğu senaryo Çehov izleri de taşımaktadır..

*Mayıs Sıkıntısı* (1999) Ceylan’ın ikinci filmi olmasıyla birlikte aynı zamanda *Kasaba*’nın devamı gibi düşünebilir. Zaten çekeceği üçüncü film olan *Uzak*’la birlikte bu üç filmi üçleme olarak değerlendirmek de mümkündür.

Muzaffer, bir film çekmek için halen anne-babasının yaşadığı “kasaba”sına geri döner. Kasaba filminde kente gitme hayali kuran Saffet burada üniversite sınavına girmiş ve sonucunu beklemektedir. Bu sonuç büyük şehri kapsadığında amacına ulaşacak yani kasabasından kurtulacaktır. Muzaffer ona yeni bir imkân sunar. Film çekeceği sırada kendisine yardım ederse onu peşinden İstanbul’a getireceğini söyler. Diğer yandan Muzaffer’in babası Emin yetiştirdiği ağaçların kesilmesini önlemeye çalışmaktadır. Bunun için de kadastrocuların yolunu gözlemeye başlar. Bu filmde karşımıza çıkan çocuk, Muzaffer’in akrabası Ali’nin tek derdi ise müzikli bir saate sahip

---

<sup>246</sup> Hasan Akbulut. Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak. İstanbul: Bağlam Yayınları, s 20.

olmaktır. Bunun yapması gereken tek şey bir yumurtayı cebinde kırmadan kırk gün boyunca taşımasıdır.

Muzaffer Nuri Bilge Ceylan'ın alışkın olduğumuz erkek karakterlerinden biridir. Bencil olduğu kadar sadece kendisini düşünür. Muzaffer'e yaklaşan bir diğer adam Nuri Bige Ceylan'ın İklimler filminde bizzat kendisinin canlandığı karaktere birçok açıdan benzemektedir. Ayrıca Mayıs Sıkıntısı'nın devamı gibi düşünebileceğimiz *Uzak*'ta da Mahmut karakteriyle benzer tavrını sürdürecektir. Ailesini ne kadar severse sevsin, zaman zaman kötücülüğe yaklaşan hunhar bir tavır barındırır. Döndüğü kasabasında filmini tamamlamak isteyen Muzaffer etrafındakileri pek umursamaz. Ali'ye yumurtayı haşlarsa 40 gün cebinde taşıyabileceği fikrini verir. Oysa kasabalı küçük Ali için bu hileli bir çözümdür. Babasının kesilecek olan ağaçlarına karşı da duyarsızdır. Sanki doğup büyüdüğü taşradan ayrılması onu duyarsızlaştırmıştır. Bu noktada Georg Simmel'in taşra ve kent ayrımında dikkat çektiği insan ilişkilerini yeniden hatırlayabiliriz. Simmel'e göre herkesin birbirini tanıdığı taşrada ilişkiler daha kolay ve sıcaktır. Birbirini hiç tanımayan insanlarla dolu kentte ise bu ilişki herkesle rahatlıkla kurulabilecek türden değildir.

Muzaffer sadece filmini çekme amacı taşıdığından karısını kaybetmiş olan Pire Dayı'yı da anlamaz. Annesi ile babasını filminde oynatan Muzaffer, üniversiteyi kazanamayınca tanıdıklarının yardımıyla fabrikada bulduğu işi de bırakıp kendisine yardım eden Saffet'i de görmezden gelir ve ona verdiği sözü tutmaz.

*Mayıs Sıkıntısı* tıpkı *Kasaba* filmi gibi Nuri Bilge Ceylan'ın kendi kişisel tarihinden izler barındırmaktadır. Ayrıca kendi doğduğu kasabayı kamerasıyla deşifre eden Ceylan ilk filmi *Kasaba*'da tıpkı Muzaffer gibi kendi anne-babasını oynatmıştır. Zaten Muzaffer'in ateş başında oluşturmaya çalıştığı sahne *Kasaba* filminde aile fertlerinin ateş başında konuştuğu sahnenin ta kendisidir. Muzaffer babasının bir türlü beğenmediği oyunculuğunda kullandığı replikler *Kasaba* filminde rastlamış olduğumuz repliklerdir. Ceylan'ın kendisi de *Mayıs Sıkıntısı* filminde özellikle babasını

anlatmak istediğini belirtmiştir. *Kasaba* filmi gören seyirci *Mayıs Sıkıntısı*'yla birlikte gerçek ile kurgunun birbirine karıştığı bir noktaya sürüklenmektedir.

Nuri Bilge Ceylan *Mayıs Sıkıntısı*'nın temelinde babasına dair bir hikâye anlatmak isteği olduğundan bahseder. Ceylan, yarattığı sinemanın kendinden bir parça olduğunun farkındadır ve yaşadıklarına mesafeli yaklaşır. Dolayısıyla yönetmenin bakışı içten bir bakış olmaktan ziyade mesafeli bir bakıştır.

“Kent kültürü ile kırsal kesim kültürü arasındaki farkı, benzerliklerini vurgulayarak göstermek istiyordum” diyen Nuri Bilge, taşra ile kent arasındaki ayrımın farkındadır. Bu ayrım birinin iyi diğerinin kötü olduğuna işaret eden bir ayrım değildir. İki ayrı sınırdaki farklı melankolik haller taşıyan yerlerdir ve bu ağır melankoli karakterlerin hareketlerinden Ceylan'ın kullandığı sinema diline kadar genişlemiştir. Böylelikle akan görüntüler yavaşladıkça seyirci de melankoliyi hissedeceği bir alana yaklaşmaktadır.

Göksel Aymaz, Ceylan'ın filmlerinde hayatın arızalarını düzeltmez ama düzeltilmesi için nelerin yapılması gerektiği konusunda işe yarar uyarılarda bulunur diye bahseder. Aymaz'a göre daha insani bir gelecek tahayyülüne erişebilmemiz için, öncelikle gerçekliğin, yani insani sefaletimizin bilgisini boydan boya bir kat etmemiz gerekir ve ruhları soyulmuş çıplak insanlarıyla Ceylan sineması bu çıplaklığı yansıtmaktadır. NBC karakterleri onları sevmeye en hazır olanımızı bile huzursuzlaştırır. Çünkü hiçbirimizin diğerinden farkı olmadığını, hepimizin bir ve aynı olduğunu gösterir, insanların kendi durumlarının şok edici gerçekliğiyle yüzleştirir, hepimizin yalnızlığını temsil eden Rousseau'nun benzer bir ümitsizlik anında yaptığı şeyi yapmaya, kendi özüyle, kendi gerçekliğiyle beslenmeye, yani "besinini kendi içinde bulma"ya alıştıır.<sup>247</sup>

Cüneyt Cebenoyan'a göre Nuri Bilge Ceylan'ın taşraya nostaljik bir bakışı olduğunu söylemek doğru olmaz. Taşra, sıkıcı, işsizliğin başını alıp gittiği, kapitalizmin

<sup>247</sup> Göksel Aymaz. “Sade ve şok Edici” Milliyet Sanat  
[http://www.nbcfilm.com/uzak/press\\_milsanatgoksel.php](http://www.nbcfilm.com/uzak/press_milsanatgoksel.php)

acımasızlığının hissedildiği bir yerdir. Ama taşra insanında şehirli kahramanlarda olmayan bir masumiyet, idealizm ve insanilik vardır.<sup>248</sup> Böylelikle Georg Simmel'in taşrada ilişkilerin daha "insani" bir boyutta ilerlediği gerçeğine varırız. Kalabalık şehir, kahramanı yalnızlaştırmakta ve etrafına karşı kayıtsız bırakmaktadır. Bazen bunun farkında olan bazen de farkında olmadan sürdüren karakterler, kendilerinden hoşnut olmadıkları gerçeğiyle karşı karşıya kaldıklarında melankoliye sürüklenmektedir.

*Uzak*\* Nuri Bilge Ceylan sinemasına ait birçok parçayı birleştiren ve çerçevelerine sığdıran bir film olarak, bir olgunluk aşamasıdır. Uzak, kent ile kasabanın buluştuğu noktayı oluşturur. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinde taşradan sıkıldığını kurtulmak istediğini belirten Saffet taşrasından çıkıp kente gelmiştir. Sonradan kenti olan ve bunu tam olarak hazmedememiş gözükten Mahmut bir süre Yusuf'u evinde ağırlamayı kabullense de bu durumdan hoşlanmadığını hem sözlerinde hem tavırlarında belli eder. Saffet'le Mahmut'un buluştuğu ve karşı karşıya geldiği nokta aynı zamanda kent-taşra çelişkisini de taşımaktadır.

*İklimler*\*\* Nuri Bilge Ceylan külliyatı içerisinde farklı bir noktada durur. Burada karısı Ebru Ceylan'la birlikte başrolü paylaşan Nuri Bilge Ceylan ailesinin ardından kendi kamera karşısına geçmiştir. İlişkileri çıkmaz bir noktaya gelmiş olan bir çiftin bir tatil sonrası ayrılık sürecini anlatan İklimler, insan ikliminin değişeceğine vurgu yaparken, ikili ilişkilere ayna tutmaya çalışır.

Taşranın yavaşlığını, zamansızlığını estetize etmek zordur. Gerek edebi gerekse de görsel anlamda bu hissin yaratılması ve seyirciye geçmesi anlamında Nuri Bilge Ceylan sineması hem çok başarılı, hem de öncü olmuştur. Nuri Bilge Ceylan'la

---

<sup>248</sup> Cüneyt Cebenoyan "Yeni Regresif Türk Sineması" <http://www.altyazi.net/makale/yeni-%E2%80%98regresif%E2%80%99-t%C3%BCrk-sinemas%C4%B1-8-128.aspx>

\* Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak filmi tezin Beşinci Bölümü'nde "Kent ve Melankoli" başlığı altında ayrıntılı olarak inceleneceğinden burada kısa bir özet geçilmiştir.

\*\* Nuri Bilge Ceylan'ın İklimler filmi tezin Beşinci Bölümü'nde "Kent ve Melankoli" başlığı altında ayrıntılı olarak inceleneceğinden burada kısa bir özet geçilmiştir.

birlikte taşranın doğası, kendisi Türk sinemasında daha önce yer almamış bir biçimle daha görünür olmuştur.

#### 4.3.2 Zeki Demirkubuz'un Kenti, Taşrası ve 'Hiç'liği

1990'ların ortasıyla birlikte Nuri Bilge Ceylan ile başlayan taşraya dönüş farklı yönetmenlerin farklı eğilimleriyle sürekli bir hale gelmiştir. Bu dönüş salt taşrayı ele alan bir dönüş değildir. Kent karmaşasıyla ile çeşitlenen bir durum da mevcuttur.

Zeki Demirkubuz son yıllarda gerek kente gerek taşraya bakışıyla farklılaşan yönetmenlerden biridir. *Masumiyet* (1997) filminde taşranın farklı resimlerini çekerken artık tutkuya dönüşmüş bir aşkın izlerini sürer. Bu iz sürme genellikle şehir şehir dolaşımlarda gizlidir. Demirkubuz sinemasında mekân genellikle kenttir. Kendisiyle yapılan söyleşilerin çoğunda insanın içindeki kötülüğü anlatmaya çalıştığını ifade eden Demirkubuz, ikinci filmi *Masumiyet* 'te taşraya yaklaşmıştır.

*Masumiyet* yönetmenin filmografisinde en çok sevilen en çok akılda kalan, üzerine başka filmler gelmiş olsa da ilk filmlerden olmasının acemiliğini taşımayan bir film. Filmin genel konusu tipik bir Yeşilçam melodramı gibi gözükebilir. Dilsiz bir çocuk, pavyonda çalışan bir anne, onları koruyan kollayan bir adam. Ama bu tip bir genel konuya rağmen, karşımıza melodramatik anlatımın dışında ayrıntılarla ince ince örülmüş çok farklı bir film ortaya çıkarmıştır.

Filmde hiç göremediğimiz adeta yoktan varolan, tıpkı bir çizgiroman kahramanı gibi gerçeğin dışında ama yine de varolduğunu bildiğimiz, filmin kuytu köşelerinde dolaşan bir Zagor, aşkı uğruna herşeyden vazgeçip yollara düşen, sonunda konuşamayan ve duyamayan bir çocukla ve kendisine âşık bir adamla bir otelin kenarında köşesinde yaşayan, geceleri ise ucuz bir pavyonda şarkıcılık yapan Uğur, Uğur'un divanesi olup onun aşkı için sürüklendiği yola kendi aşkıyla gönüllü sürülen ve Uğur'un para kazanabilmek için fahişelik yapmasını önlemeye çalışıp ona kol kanat gererken kendi başını belaya sokan Bekir. Tüm bunlar arasında hapisneden gönülsüz bir şekilde çıkmış bindiği ilk otobüste Uğur ve Bekir'le karşılaşmış, daha sonra kalacağı

otelde de Uğur ve Bekir’le yeniden karşılaşacak olan ve belki de filmin adıyla yani masumiyetle en çok özdeşleşen karakteri Yusuf. Tüm bu karakterler kendi içinde ayrıntılar saklar. Hepsinin -Zeki Demirkubuz’un diğer filmlerinde de yine karşılaşacağımız karakterlerine benzer bir biçimde- karanlık bir yanı vardır. Filmin konusunun arabeskvari havası işte bu noktada, özellikle karakterlerin derinden işlenmesiyle dağılır.

Filmin açılış sahnesi bir hapishanedir. Hapishaneden çıkmak üzere olan bir adamla yani Yusuf’la başbaşayız. Yusuf çıkmak istemesinin nedeni dışarıdan korkmasıdır. Kabuğunda kalıp kendi kendine yaşamaya devam etmek ister fakat çıkmak zorunda olduğu için çaresiz kabullenir. Yusuf bindiği otobüsten sonra -ki bu otobüste Uğur ve Bekir’le karşılaşır- ilk durağı bir yol üstü oteli olur. Yusuf burada Bekir ve Uğur’la tanışır.

Demirkubuz karakterlerini anlatırken hangi tarafta durduğunu açık eden bir yönetmendir. Bu ve diğer filmlerinde anlıyoruz ki Demirkubuz, kaybedenlerin yanında ve tutunamayanlarla beraberdir. Diğer filmlerinde Demirkubuz sinemasına önemli kılan ne varsa, ilk filmlerden kendini belli eder. Kilidi bozuk, yalama olmuş kapılar neredeyse her Demirkubuz filminde görmeye alışık olduğumuz bir hadisedir. Kapılar kapansa da artık yalama olduğundan açılır. Bu kapılar çoğu zaman bürokrasinin yavaş işlediği devlet dairesi kapılarıdır. Öte yandan ne yaşanırsa yaşansın dışardan hep sesler geliyor ki bu sesler çoğu zaman eski Türk filmlerinden yankılanan seslerdir.

*Masumiyet*’te “taşra” bir kaçış mekânından ziyade arayış mekânına dönüşür. Bekir’in Uğur’u aradığı noktalar ücra kasabaların bulunduğu mekânlardır. Bekir ve Uğur’un sürüklenmekten başka çaresi yoktur. Çünkü Uğur Zagor’un peşinde sürüklenirken, Bekir de Uğur’un peşinden sürüklenmektedir. Uğur’un çalıştığı yerler taşra pavyonlarıdır. *Masumiyet*’te melankoli hem bir aşkın kaybı hem de taşranın kaçış bölgesi olmasıyla birleşir. Bu kara hüznün karşılıksız aşk olarak yansır ve peşinden gittiği mekânlara melankolisini taşır. Kara sevda yaşayan melankoliğin tek çaresi aşkına

kavuşmaktır. Uğur’a kavuşamayan Bekir için melankoli Masumiyet’in öncesinin anlatıldığı Kader filminde de tükenmeyecektir.

Zeki Demirkubuz’da hiçlik ve melankoli benzer bir noktada kesişir. “Hiçbir şeye inanmadığını, inanılacak bir şey olmadığını düşünen Zeki Demirkubuz, inanmayı en çok isteyen insanların da hakiki inançsızlar olduğunu söyler. ‘İnançsız bir insanın inanç arayışında nasıl bir umut var emin değilim’ diyen Demirkubuz, Dostoyevski’nin de bir umut arayışı ile yazmadığından bahseder. Nietzsche’nin ‘Hesap bir an önce ve bu dünyada görülmeli’ lafını ilk duyduğunda üç gün uyuyamadığından da bahseden Demirkubuz, dayatılmış ahlak kuralları yerine kendisinininkileri yerleştirdiğini söyler, Demirkubuz için “Bekleme Odası”ndaki Ahmet de, “Yazgı”daki Musa da ahlak diye sunulan ve uyum gösterilmesi istenen şeyin ahlak olmadığı, ahlak denen şeyin başka bir şey olabileceği yönündeki sorgulamaların sonucunda yazdığı karakterlerdir.”<sup>249</sup>

“Dostoyevski’ninki insan doğasını anlama arzusudur. Bütün bu çelişkiler, karışıklıklar, bölünmeler, hezeyanlar, şizofrenlerin arkasından bir merak uyanıyor. İnsan ruhunda olup bitene karşı bir merak uyanıyor... Bence Dostoyevski’nin bütün amacı buydu. İnsan doğasını anlama çabasıydı bunların hepsi...”<sup>250</sup>

Demirkubuz’un sineması sıklıkla Dostoyevski’nin karanlığından beslenir. Dostoyevski söylemek istediklerini karakterlerini kullanarak betimler ve bu yönüyle nihilist filozoflardan ayrılır. Sonuçta fikirlerini açıklayan bir roman kahramanıdır ve bu durumda direkt olarak Dostoyevski’yi hedef olmaktan çıkarır. Fırat Yücel, Dostoyevski ve Zeki Demirkubuz’un karakterleriyle kurduğu ilişkiyi şöyle açıklar;

*“Dostoyevski, karakterin sözlerine paralel olduğu söylenebilecek bir ahlaki ve siyasi dünya görüşüne sahip olmakla birlikte, onun tekbenciliğini ve kendine yeterlik iddiasını yüceltmez, aksine sorguya açık bırakır. İtirafın gururla ilişkisini, güç istenciyle ilişkisini de fark eden ve romanlarında böylesi bir ‘iç*

---

<sup>249</sup> Senem Erdine-Müjde Işıl “Zeki Demirkubuz ile Yeraltı Üzerine: Şahsiyetli Adamın Hikâyesi”

<http://zekidemirkubuz.com/tr/basin/filmler/yeralti/yeralti-sinema-dergisi.htm>

<sup>250</sup> Zeki Demirkubuz ile Sineması Üzerine, Film Ekibi, Yeni Film, Ekim-Aralık 2003, sayı 3, s, 58.

*dökme' eylemini asla yüceltmeyen Dostoyevski'nin aksine, Zeki Demirkubuz, her türlü nahoşluğun, utanç verici davranışın, "kötülüğün" çıplakça ortaya dökülmesini başlı başına tabu deviren bir erdem olarak gördüğü için kendine, kendi itiraf eyleminin ardında yatan gurur ve kibire karşı mesafe alamaz."*<sup>251</sup>

Kent Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan için farklı anlamlar yüklenir. Fatih Özgüven'e göre "Demirkubuz'un kahramanları şehirle ilgili hayal kırıklıklarını bir öfke olarak içlerinde yaşatırlarken, Ceylan'ın kahramanları şehirle ilgili hayal kırıklıklarını trajik bir uzlaşma halinde yaşıyorlar. Bir yanda biçimde de kendini belli eden bir didişme, öte yanda biçimin kusursuzluğuyla dışavurulan bir melankoli, bir 'ört ki ölem' haletiruhiyesi"<sup>252</sup> Demirkubuz bir nedensizlikten beslenir, birbirinin peşinden dolanan karakterlerin bunu 'neden' yaptığına dair ikna edici cevaplar bulmak zordur. Demirkubuz bu nedensizlik meselesine film yaparken özellikle dikkat ettiğini söyler

*"Neden kadar nedensizliğin de insanoğlunun önemli bir yanı olduğu duygusu. Ne kadar akıllı olursak olalım, ne kadar bilimsel bakarsak bakalım bulduğumuz cevapların bulduğumuz nedenlerin bizi daha büyük nedensizliklerin, daha büyük soruların eşiğine getirdiğini görüyoruz. Ben bunu filmimi yazarken ve yaparken sorun ediyorum, aklımın bir köşesinde tutuyorum."*<sup>253</sup>

Fırat Yücel'e göre Demirkubuz sinemasının anlatımsal çekirdeği, insani "kötülüğün" kusulması, dışarıya bırakılması, insana ait zaafların çıplak biçimde sergilenmesine dayanır. Bu, bir tür itiraf sinemasıdır.

*"İnsanın aczine dair, arızalarına, hoyratlığına, kıskançlığına, kendine düşkünlüğüne, bencilliğine dair her şeyin herhangi bir ideolojik ayıklamaya tabi kılınmadan, tüm kiriyle, pasıyla, kılçıyla kusulduğu bir sinema... Demirkubuz'un itiraf temelli anlatımı, utanç ve suçluluk duygularını olayların*

---

<sup>251</sup>Fırat Yücel, "Yeraltı, Tekliğin Savunusu" <http://www.altiyazi.net/makale/yeralt%C4%B1-8-257.aspx>

<sup>252</sup>Fatih Özgüven "Ayak Kokusu"

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=655530>

<sup>253</sup>Fırat Yücel, Nadir Öperli. Zeki Demirkubuz Söyleşi "Böyledir Bu Aşık Olduğun Kişiye Verirsin Kendini" Altıyazı, Kasım 2006, Sayı 56, s. 18

*gerçekleştiği anlardan çok daha yoğun biçimde barındıran bu tür sahnelerle şekillenir.”<sup>254</sup>*

Yücel aynı zamanda Demirkubuz’un ne kadar istese de karakterleriyle arasına mesafe koyamadığını düşünür. Bu durum filmlerini itiraf türüne daha da yakınlaştırmıştır.

Filmlerinin sonu hayatın kendisi gibi boşluklarla örülüdür. Demirkubuz filmlerinin bu tam olarak bağlanamayan finalleri yaratmaya çalıştığı ‘nedensizlik’le örülü dünyaya ilişkindir. *Kader* filminin sonrası *Masumiyet*’tir. Her ne kadar Bekir’e, Uğur’a Zagor’a neler olacağını öncesinden yani *Masumiyet* filminden biliyor olsak da *Kader*’in finali Bekir oraya gittikten sonra ne olduğu belli olmayan, belirsiz, boşluklu bir finaldir. Şükran Yücel ise herşeye rağmen bu belirsiz boşlukların bir umut taşıdığını düşünür, ona göre Demirkubuz filmleri o kadar da karamsar değildir.

*“... ne kadar Karanlık Üstüne Öyküler anlatırsa anlatsın, Zeki Demirkubuz umut kapısını hep açık bırakan bir yönetmendir bana göre. O karanlığa yolculuk yapmış bir Dostoyevski, saçmalığa karşın adaleti savunan bir Camus gibi anlatır hikâyesini. Ama o ne Dostoyevski ne de Camus taklitçisi değildir. Fazlasıyla Zeki Demirkubuz’dur. İnsanlık durumunun sefaletini görmüş, vicdanıyla ve insanlık haliyle hesaplaşan bir iz sürücüdür. İz sürerken derin izler bırakır arkasında. İnsanın içindeki karanlığa yolculuk yapmaya cesaret edenler için. Karanlıktan çıkmanın tek yolu da budur belki, kendi karanlığıyla yüzleşmek.”<sup>255</sup>*

Zeki Demirkubuz filmlerinde hayat sürprizlerle dolu ve her günün ne getireceği belli olmayan bir alan değildir. Meltem Gürle Demirkubuz’un filmleriyle tam da bu soruyu sorduğuna işaret eder.

---

<sup>254</sup>Yücel, A.g.m. <http://www.altiyazi.net/makale/yeralt%C4%B1-8-257.aspx>

<sup>255</sup>Şükran Yücel “Zeki Demirkubuz Sineması: Karanlık Üzerine Öyküler 1ve 2” <http://zekidemirkubuz.com/tr/basin/filmler/itiraf/zeki-demirkubuz-sinemasi.htm>

*“hayat ya çıkmaz bir sokaksa, soğuk bir ofis, daracık bir odaysa? Uğur’un ömrünü geçirdiği otel odaları gibi mesela. Yusuf’un ablasının çile doldurduğu yüklükten bozma yatak odası gibi hatta. Bekir’in dükkanının arkasında Uğur’suz dakikaları saydığı o küçük ofis gibi ya da. Ya böyleyse hayat? Masumiyet ve Kader’de bu soruya cevap verir. Ona göre hayat bir bekleme odasıdır. Soğuk, karanlık ve kasvetli bir yerdir... ancak asıl kötü olan bu değildir. Asıl fena olan sıranın her an bize gelebileceği korkusuyla yerimizden kalkamıyor olmamızdır.”*

256

Zeki Demirkubuz’un hikâyeleri ve kurduğu atmosfer kendisiyle aynı dönemde öne çıkan yönetmenler içerisinde daha melodrama yakın, yerel hikâyelerdir. Uygur Şirin bu sebeple Demirkubuz filmlerinin Türkiye’de yaşayan seyircinin daha iyi anlayabileceği, Türkiye’de yaşamakla kavranabilecek ve içine girilebilecek filmler olduğuna dikkat çeker. Çünkü sadece öykü ya da karakterlerin getirdikleri değil, atmosfer, hâkim duygu ve referanslarıyla da “buralı” filmlerdir. Şirin’e göre Demirkubuz’un sinemasıyla Yeşilçam arasında da sıkı bir bağ mevcuttur. Yeşilçam’ın melankolisi Demirkubuz’un sinemasında yerini kesif bir karanlığa bıraksa da aradaki kan bağı sürer ve sinemasına ‘babanın asi çocuğu’ kimliği kazandırır.<sup>257</sup>

Demirkubuz’un kendi dönemi yönetmenlerinden ayıran gerek kurduğu atmosfer ve gerek yarattığı karakterlerle yaşadığı topraklardan beslenmesidir. Yeşilçam’a yakın olduğu kadar insanın içerisindeki kötülüğü anlatma biçimiyle evrensel olana yaklaşır. Ya kentin ya da taşranın sokaklarında kaybolmuş, yoksun ve yoksul insanlardır bunlar ya da İtiraf ya da *Bekleme Odası*’nda olduğu gibi daha orta-üst sınıftan insanlardır. Demirkubuz genellikle insanın içerisindeki kötülüğü ve hiçliği anlatmaya çalışır. Yaşamın boş bir uğraş olduğuna, bireyin de bu boşluk içerisinde savrulduğuna dikkat çeker. Karakterler ve filmler değişse de aklımızda kalan yegâne şey Demirkubuz karakterlerinin içinde bulundukları çıkmazlardır.

<sup>256</sup>Meltem Gürle. Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler. İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 40-41.

<sup>257</sup>Uygur Şirin “Zeki Demirkubuz’un Yolu”Sinema Dergisi, Kasım 2012, <http://uygarsirinyazihane.wordpress.com/2012/11/29/zeki-demirkubuzun-yolu/>

## 5. 2000 SONRASI BAĞIMSIZ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA KENT VE TAŞRA MELANKOLİSİ

### 5.1 Melankoli Mekânına Dönüşen Taşra Manzarası

2000 sonrası bağımsız Türkiye sinemasında taşraya dönüş popüler olmuş ve yönetmenler en çok buradan beslenmişlerdir. Mekân olarak taşranın melankoliyi besleyen bir alan olmasının çeşitli nedenleri vardır. Karakterin kendi yaşadığı gel-gitler, modernizm, postmodernizm ve yeni uygulanmaya başlayan neo-liberal politikalar bireyin daha çok içine kapanmasını sağlamış ve içerisinde bulunduğu sisteme ya da düzen içerisinde kendi kendini taşıyabilecek bir alana sürüklemesiyle sonuçlanır. Karakterlerin taşraya dönmesinin ya da hikâyenin kendi içerisindeki zeminini taşradan oluşturmanın taşranın yavaş olduğu kadar yeni dünya düzeninde kendine bir zemin üretmesinden kaynaklanır.

#### 5.1.1 Beş Vakit (2006)

Reha Erdem'in yönettiği *Beş Vakit* yönetmenin şehirden çıkıp taşraya doğru yol aldığı ilk filmidir. Günün beş vakti olan, sabah, öğle, ikindi, akşam ve yatsı zamanları/namazları üzerinden kendi zamanının izini süren Erdem, aynı zamanda babalar ve oğulların halet-i ruhiyesini de gözler önüne sermeye çalışmıştır.

Reha Erdem'in taşrasında babalarını öldürmek isteyen çocuklar vardır. *Beş Vakit* meramını iki aile üzerinden anlatır. Filmdeki iki kardeş, iki oğlanın babalarıyla arası iyi değildir. Ömer babasından öldüresiye nefret etmektedir. Kardeşine daha hassas davranılması onu acıtır ama baba hoyrattır ve oğlunu anlamaz. Bu yüzden Ömer'in aile fotoğrafındaki yeri bile eğreti durur, değil fotoğraflarda sofrada bile yeri yoktur. Küçük kardeşi ise dini bütün imam babasının kendisine olan düşkünlüğünün farkındadır, belki bilinçsiz belki de bilinçli olarak bu durumdan yaralanır. Yakup, Ömer'in en yakın arkadaşıdır ve öğretmenine aşık olur. İki arkadaş doğanın kucağında farklı biçimlerde "şimdi"leriyle hesaplaşırlar. Diğer yandan tarlalarını iki oğluna bölüştüren bir diğer

baba, yani Ömer'in dedesi artık yetişkin olan hatta kendileri de baba olmuş olan oğullarına karşı hoyrat davranır.

Babalar Reha Erdem'in taşrasında oğullarına kin besliyor gibi görünür. Yıllarca içinde birikmiş bir zehir gibidir bu kin. Çocukluktan başlar ve yetişkinlikte de süreceğine dair ibareler taşır.

Türk sinemasında klasik taşra görüntüsünde oğlan çocukları yüceltilir. Yaşı küçük de olsa anneleri tarafından ayrılır, çünkü çocuk büyüyecek ve 'baba' figürünün yerini alacaktır. Reha Erdem Türk sinemasında alışlagelmiş taşra ve erkek çocuğu görüntüsünü ters çevirir. Erkek çocuğun 'erk'ini de babaya vererek iktidarını elinden alır. Erkek olarak doğduğu halde iktidarına sahip olamayan oğlan çocuğu boşluğa düşer ve kayıp olan erkekliğinin melankolisiyle yüzleşmek zorunda kalır. Yüzleştiği andan itibaren ise babasına zehirli bir kin besler. Bu kuşaktan kuşlağa sürüklenir, babalar oğullara kötü davranırken, dedeler de babalara aynı muameleyi yapmaktadır. Filmdeki yaşlı nine de meseleyi özetlemiştir zaten. "Erkekler böyle. Oğlancıkken iyi olurlar, baba olunca babalarına çekiverirler, deliriverirler. Hepciğinin içine tüküreyim."<sup>\*</sup>

Ayla Kanbur'a göre köy, henüz şehrin farklı katmanlarıyla örtülmemiş ilişkilerin görülmesi açısından çıplak bir mekândır. Endüstrinin hiç olmadığı bir köy doğasında en saf halinde maddi ve manevi değerleri yaşayan insanların arasında, erkeklik kavramı, din, toprak ve bununla birlikte ailenin kurumsal varlığı, davranışları düzenleyen temel güçler olarak karşımıza çıkar... Köy bir mekân olarak, insanın konuşma, dili kullanma, bir rol/kimlik edinmesine ve buna bağlı olarak belli kurumsallaşmaların içinde kaçınılmaz hapsoluşuna karşıt bir duruş sergileyen bir mekândır: sessiz kendiliğinden, yargısız ve sınırsız.<sup>258</sup> Köyün bir başka deyişle taşranın bu yargısız ve sınırsız bir biçimde uzayan hacmi uzun planlara, mekânı bütünüyle

---

<sup>\*</sup> Reha Erdem'in Beş Vakit adlı filminde yaşlı teyzenin söylediği bir cümle, filmle ilgili genel erkeklik durumunu özetliyor.

<sup>258</sup> Ayla Kanbur. "Yaralarıyla Büyüyen İnsan Ruhu" Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan (içinde) Edi. Fırat Yücel, İstanbul, Çitlenbik Yayınları, 2009, s. 123.

algılamamızı sağlamaya, kesintisiz çekimlere zemin hazırlar. Doğa, uzun, geniş, planlar için elverişlidir.

Engin Ertan’a göre Beş Vakit gözden kaçamayacak bir şekilde dairesel bir anlatıma sahiptir, işte bu yüzden de filmin açılış ve kapanış sahneleri arasındaki benzerlik tesadüf değildir. Erdem filmini zaman üzerinden adlandırırken, onu filminin ana ögesine dönüştürür. Küçük bir köyde gündelik hayatı anlatırken sinemasal açıdan anlatılabilecek en kısa zamana, tek bir güne odaklanır... Beş Vakit’te zaman geçiyor gibi görünmektedir ama tam tersine durmaktadır.<sup>259</sup> Taşranın zaman akış biçimine uygun bir durumdur bu. Aslında aynılık, sıradanlık, benzerlik sadece Beş Vakit’te anlatılan tek bir güne özgü değildir, bir ay bir yıl gibi daha uzun zaman dilimleri de anlatılsa seyirci bu değişmezliği, birbirine benzeyen günleri hissedebilecektir.

Zaman her ne kadar parçalara bölünmüş olsa da mekânla birlikte hareket etmektedir. Senem Aytaç Beş Vakit’in zamanının bir yandan döngüsel bir biçimde akmaya çalışan bir yandan da ezan ile birlikte toplumsal olarak düzenlenmiş, parçalara bölünmüş bir zaman olduğundan bahseder.<sup>260</sup> Reha Erdem de kendisi açısından taşrayı yüceltir. Erdem için taşranın ayrı bir yeri vardır ve isyanın simge ismidir. Erdem’e göre taşra megapolün karşısında bir sığınak, bir yuva, bir isyan hücresidir.<sup>261</sup> Diğer yandan Erdem’in kurduğu atmosfer çoktan zaman ve mekândan sıyrılmış gibidir, dünyanın herhangi bir yerinde, herhangi bir taşrasında geçebilecek bir meseledir, bu yüzden otantik olmak gibi bir kaygı taşımadığı da açıktır.

Taşranın akan zamanı yavaşlık ve baba-oğul çatışması üzerine kurulmuştur. Reha Erdem sinemasından alışık olduğumuz karakterin kendisiyle büyümek için çatışma burada farklı bir biçimde açığa çıkar. Burada çocuklar babalarını öldürmek için erkenden büyümek isterler. Bir yandan da çocukluklarını kaybetmemek için doğaya

---

<sup>259</sup> Engin Ertan, “Büyüyememişler ve Büyümeye Çalışanlar” Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan (içinde) Edi. Fırat Yücel. İstanbul, Çitlenbik Yayınları, 2009, s, 55.

<sup>260</sup> Senem Aytaç “Sınırın Üzerinde Hayat” Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan (içinde) Edi. Fırat Yücel. İstanbul, Çitlenbik Yayınları, 2009, s, 80.

<sup>261</sup> Reha Erdem “Epilog: Aşk ve İsyan” Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan (içinde) Edi. Fırat Yücel, İstanbul, Çitlenbik Yayınları, 2009, s, 80.

sıgınırlar. Beş Vakit'te de bir büyüme meselesi var ama bu sadece “büyümek”le ilgili değil, büyüyüp çocuk sahibi adamlar olsalar da bazı şeylerin değişmemesiyle de ilgilidir. Dolayısıyla babasıyla problemi olanlar sadece ergenler değil aynı zamanda kendi çocuklarıyla aynı gerilimi yaşayan babalardır, böylelikle kuşaktan kuşağa geçerek süren bir büyüme arayışı söz konusu olmuştur.

Reha Erdem'in taşra'sında iyi olan, güzel olan kız çocukları ve anneleridir. Öte yandan kız ya da erkek çocuklar fark etmeden doğaya sığınır. Doğanın her katmanı taşrada çocuklara kucak açmış gibidir. Taşrada okul çıkışı alelade dolanan iki çocuk Yakup ile Ömer, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* filmindeki doğayı keşfe çıkan diğer çocukları anımsatır. Bu kısa geziler taşrada yapacak şeylerin “az”lığına işaret eder. Okul çıkışında doğayla başbaşa kalmak taşralı çocukların yazgısı gibidir.

Reha Erdem *Beş Vakit*'te taşrayı olduğu gibi göstermiş ve burada akan zamanın resmini çizmeye çalışmıştır. Film bittikten sonra da orada, öyle bir hayatın sürdüğüne inanmamız güç değildir. Reha Erdem bir söyleşisinde Beş Vakit'i o mekân için yazdığını söyler yani mekânı görüp filmi üzerine kurmaktadır. Böylelikle filmin kendine ait bir “zaman”ı olur.

*“sadece filme ait bir zamandan bahsediyorum, 1962 de olabilir, 2067 de olabilir. Filmin figürleri, filmin mekânları, filmin tarihi anlattığım. O tarih yalnızca filmde var... sinemada yapay olanı, yan, yaratılmış olanı seviyorum... hayatın içinde tam burada hemen arkamızdaki sokakta şu oldu diyen filmler var. Ben bunu sevmiyorum. Gerçek olan ama gerçekçilikle kendi ürettiği anlamıyla ilişki kurabilen bir sinemanın peşindeyim ve böyle filmleri seviyorum.”*<sup>262</sup>

Yönetmen Reha Erdem taşranın bize bildiğimizden daha farklı bir zaman seçeneği sunduğundan bahseder.

---

<sup>262</sup> Reha Erdem ile Söyleşi Derlemesi. Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan (içinde) Edi. Fırat Yücel. İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009, s,149

*“Bugün düzen yeni bir ‘zaman’ fikrini empoze ediyor çünkü büyük şehrin, merkezin olmazsa olmazı bu, zaman en değerli şey, herkes zaman’dan tasarruf etmek istiyor, çocuklara en önce zamanlarını iyi kullanmaları gerektiği öğütleniyor. Çünkü boşa geçirilen zaman aynı zamanda para kaybı anlamına geliyor. Zamanı kontrol etmek, parayı kontrol etmek biçimine dönüşüyor ve geleceği öngörmek fikrine dönüşüyor. Dolayısıyla bize öngörülenin dışına çıkmamız tembihleniyor. Bu durum bir ‘takas’ dili oluşturuyor zamanla. Bu dilde şiirlele hovardalığa, haytallığa, lüzumsuzu ya da işe yaramayana, yer yok.*

Erdem, kendi de bahsettiği üzere bugün bize empoze edilen zaman biçiminin hızla akan kent yaşamı içerisinde kilitli olduğunu vurgular. Böylelikle taşra, merkeze yakın olmayan, uzak olan mekân olarak böylesi bir hız yaşama talebi içerisinde değildir. Karakterlerin içlerinde bulundukları durumda, büyüme ve hesaplaşma sancılarının melankoliye dönüşmesi zamansızlığın, yavaş akan zamanın içerisinde kendine bir yer bulma çabasından da kaynaklanmaktadır.

Gülengül Altıntaş Reha Erdem filmlerinde kadın, erkek, insan, ergen ya da yetişkin olma durumunu bireyin özgürlük ve mutluluk arayışı sırasında kültürle çatışması bağlamıyla örtüştüğünü ileri sürer. Erdem’in bu bu çatışmaya yaklaşımı Freud’inkine benzetmektedir. Freud, bireyin mutluluğuyla, toplumun düzeni arasındaki çıkar çatışmasının aşılabilir olduğunu düşünür. Modernitenin kendisi de insanların evrensel bir hoşnutsuzluk içerisinde olduğu halde uyum halinde yaşaması üzerine kuruludur. Hoşnutsuzluk topluluk içerisinde yaşamının güvence ve konforu için göze alınan bir bedelidir. Bu çelişkiyi insanın nasıl çözeceği ise bireyin kendisine kalmıştır.

263

Reha Erdem taşrayı anlatırken romantize etmez, plastik bir anlayışı tercih eder. *Beş Vakit* fazlasıyla hesaplanmış, kurgulanmış çerçevelerle örülüdür, bu muazzam tablo yumuşak görünümünün aksine tedirgin edicidir. *“Filmin doğa görüntülerinin güzelliği*

---

<sup>263</sup> Gülengül Altıntaş. Kuru Rüyaar Alemi . Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan (içinde) Edi. Fırat Yücel. İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009, s,51.

*o kadar planlı ki Korkuyorum Anne'nin mahallesi ya da Hayat Var'ın Boğaz'ı gibi, imrendirici olmaktan çok tedirgin edici”* <sup>264</sup> Erdem mekânları olduğu gibi değil de çizdiği gibi aktarır, böylelikle güzel, huzurlu görünen bir manzaradan endişe, *Hayat Var* filmindeki gibi su kenarında görünen şirin, küçük bir evden ise tehlike sezilir.

Erdem filmlerinde “büyüme” sancısını taşıyanları anlatır, verdiği anahtarlarla açtığımız kapılar genellikle bu yöne doğru açılır. Diğer yandan cinsellik yaşanamayan yaşanmışsa da insanları mutsuzluğa götüren bir tablo olarak yansır. *Beş Vakit*'te cinsel hayat taşranın sınırları içerisinde yaşanır, çocuklar ilk cinsel deneyimini babaları gibi hayvanları gözlemleyerek yaşarlar. *Beş Vakit*'te melankoli hissi, çocukların yaşadığı hislerde gizli olduğu kadar, taşranın görünmeyen tedirginliğinde gizlidir.

*“Beş Vakit'te mistik olan, çocukların o melankolisi belki de. Zamanı bize empoze edilen şekilde yaşamamak ve başka bir zaman talep etmek. Şu an bizden istenen de hızlı bir zaman olduğu için “yavaş zaman” talebinde bulununca mistik gibi oluyorsun, hani böyle derbeder, tembel, melankolik olarak adlandırılıyorsun. Ama bu taşranın kendisinde zaten... Taşra derken şu köyün kendisi değil, bir fikir olarak taşra, günü beşe bölmek çok güzel bir şey. Bizim günümüz yirmiye bölünüyor... Etrafında dolanmaya çalıştığım şeyler insani şeyler aslında, bu ‘şeyler’e uzanma isteği, bize dayatılan zaman karşı nereye uzanabiliyorsan... Beş Vakit'te doğaya uzanan çocuklar gibi... Bir zamanla uyumlu insanlar var, bir de zamanla uyumsuz insanlar var. Zamanla uyumsuz bir insan olduğum için söylüyorum, kendi zamanımı oluşturmaya çalışıyorum. Beş Vakit'teki çocuklar zamanın kenarında durmaya çalışıyorlar ama duramıyorlar.”* <sup>265</sup>

*Beş Vakit* taşra melankolisinin yanında büyüme sancısıdır. Taşrada büyüyen çocuklar daha yavaş büyür, zaman hem daha az, hem daha ‘çok’tur. Melankoliyi

---

<sup>264</sup> Engin Ertan.a.g.m., s, 110.

<sup>265</sup> Reha Erdem ile Söyleşi Derlemesi. Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan (içinde)Edi. Fırat Yücel, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009, s,159-163.

besleyen çocukluğun kaybıyla birlikte geleceğin bilinmezliğidir. Bir an önce büyümek ‘yetişkin’ olmak isteyen çocuklar gerçekten erişkin olduklarında taşranın yavaşlığı ile yetinmeyecek ve şehrin hızına doğru ilerleyecektir.

### 5.1.2 Kader (2006)

Zeki Demirkubuz’un *Kader* filmi daha önce yönettiği *Masumiyet* filminin öncesidir. Yani *Masumiyet* filminde tanıdığımız Bekir ve aşkı uğruna peşinden sürüklendiği Uğur’un gençliği ve ‘*Masumiyet*’ sürecine nasıl geldiği anlatılır.

Bekir daha ilk gençliğinden beri aynı mahallede yaşadığı Uğur’a âşıktır. Bu aşk tipik, sıradan ya da zamanla unutulacak türden bir aşk değildir. Baştan sona umutsuz, baştan sona keder içindedir.

Bekir sessiz, içine kapanık bir gençtir. *Masumiyet*’te gördüğümüzün aksine daha kendi halinde bir genç olarak karşımıza çıkar. Uğur ise tam tersine hayatın sillesini yalamış, yutmuş iş bitiren, cevval bir kadındır. Bekir’in Uğur’un peşinden sürüklenirken kaybolacağını, hayatını heba etmekten çekinmeyeceğini daha tanıştıkları ilk sahneden anlamak mümkündür.

Meltem Gürle Demirkubuz’un *Kader*’de dünyayı hiç gelmeyecek birini beklemenin karanlığı üzerinden yeniden tarif ettiğini söyler. Gürle’ye göre, Demirkubuz Bekir’in Uğur’la görüşmediği, evlenip çoluk çocuğa karışarak hayatını geçiştirdiği dönemi anlatma biçimi önemlidir. Bekir’in babasının zoruyla bir hayat sürdürmeye çalıştığı yerlerde hep bir boğuntu, bir umutsuzluk vardır. Hep aynı yoldan işe gidip, eve dönen, balkonda bağdaş kurup dışarıya bakan bir adamın hayatıdır bu. Bu sahneler uzadıkça bu renksiz günler seyirciyi de bir şekilde ele geçirir.<sup>266</sup> Bekir’in kara sevda’sı, melankolisi ya da bir diğer deyişle sıkıntısı normal bir hayatı yaşamasına izin vermez. Onun ruhu da düzenin taşıyıcısı değildir. Bekir’in aklı artık karısı ve çocuğu bile olsa Uğur’dadır tam da bu yüzden bir gece ilaç alıyorum diyerek İstanbul’daki evinden çıktığında kendini Kars’ta, Uğur’un yanında bulur. Melankoliklerde kara sevdanın tek

---

<sup>266</sup> Meltem Gürle. *Masumiyet ve Kader*, s, 33

bir tedavisi vardır o da âşık olan kişiye kavuşmaktır. Bekir, Uğur’un yanında ne kadar kalacak ya da kalabilecek mi belli değildir ama yine de her defasında Uğur’a gitmeyi deneyecektir içindeki hastalığın yegâne ilacı budur.

Melankolik hal ve tavrın en belirleyici yanlarından biri olan kara sevdâ Bekir’in film boyunca sürüklendiği biçimdir. Aşk melankolisinin boyutu imkânsızın peşinden gitmeye dayanır. Jack Rowling bu durumu bir çeşit ‘allah’ aşkına benzetir ve âşık olunan kişinin erişilemeyecek bir tanrı gibi görülmesiyle duygunun arttığına işaret eder. Böylelikle aşk son vermenin imkânsız olduğu bir duygu durumuna dönüşür.<sup>267</sup>

Uğur’un âşık olduğu Zagor hapishanededir ama Uğur’a âşık olan Bekir’in kendi yaşadığı evi hapishanesi olmuştur. Zaman zaman balkonda geçirdiği geceler, zaman zaman da evden çıkıp arabasında uyuduğu geceler huzursuzluğunu arttığını anladığımız zamanlardır. Bekir, Uğur’dan ayrı yaşayamaz her seferinde gider, her seferinde ‘sensiz olmuyor’ der, her seferinde Uğur onu istemez, İstanbul’a geri dönme planlarını reddeder. Uğur artık Zagor hangi cezaevine giderse arkasından gidecek, memleketin çeşitli gazinolarında çalışarak ve fahişelik yaparak Zagor’un peşinde dolanacaktır, ‘kader’ini öyle seçmiştir. Bekir bunu tercih ettiğini açıkça söyleyen Uğur’a “senin bu istediğin kötülük ama” deyince Uğur “kötülük istiyorum o zaman” diye yanıtlar. Bekir yine de peşini bırakmaz, Sinop’a peşinden sürüklendiği ve otelde bulunduğu sahnede de ortalığı ayağa kaldırdıktan sonra bileklerini kesecektir. Bekir’in yolu budur ve usu usul yürüyecektir.

Bekir’de gözlemlediğimiz ve bütün karanlığına rağmen tükenmeyen ise umuttur. Uğur’un onu hiçbir zaman istemeyeceğini bile bile peşinden gidişi, ruhunu ve bedeninin peşinden sürükleyişi bu bitmek bilmeyen umudundan kaynaklanır. Demirkubuz karakterleri inandıkları için acı çekerler, hayatta bir şeye, bir gerçeğe inanmışlardır. *Kader*’in sonunda Bekir “herkesin inandığı bir şey var bu dünyada, ben de sana inanıyorum” der. Karakterlerden bazıları inançsız gibi gözüксе de onlar da

---

<sup>267</sup> Jacky Bowring Melancholy Landscapes of Modernity. Landscape Journal. Volume 30, Number 2, 2011, s, 221

inanma arzuları yüzünden acı çeken insanlar olarak karşımıza çıkar. Bekir inandığı bir aşk uğruna bütün hayatını mahvetmeye hazırdır.

Demirkubuz, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sından etkilenecek insanda yeniden doğma arzusu olduğundan bahseder ama yeniden doğmak için önce insanın ölmesi gerekir, manevi anlamda da olsa ölmek gerekir. Dostoyevski'nin Raskolnikov karakteri bu ölüşle yeniden doğma arasındaki durumu yaşar. Bekir'deyse hiç öyle bir şey yok, o ölür ama yeniden doğma gibi bir talebi yoktur.<sup>268</sup> *Kader*'in son sahnesi Bekir'in tüm yaşamışlığını özetler gibidir, bitiktir artık Bekir ve Uğur'un kapısındadır. Meltem Gürle son sahnedeki buluşmayı 'bir an için yalan gerçek olur, bir an için Uğur Bekir'i sevmiş gibi olur' diyerek açıklar fakat bu buluşma da yeterli değildir çünkü Uğur kendisine uzatılan eli gördüğü anda o eli tutmanın imkânsızlığını da kavrayacaktır.<sup>269</sup>

*Kader* başlı başına bir adamın trajedisi ve melankolisidir. Melankoliklerden beklenen her türlü davranışı barındıran Bekir'in kara sevdasıyla şekillenir. Tıpkı melankoli resimlerinde olduğu gibi çoğu zaman başı önde bir 'eğik beti'dir.

### 5.1.3 Yusuf Üçlemesi

Yusuf üçlemesi Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf'un çocukluğunu, gençliğini ve orta yaş halini anlattığı üçlemesidir. Yusuf üçlemesi Yusuf'un hayatını kronolojik bir şekilde izlememiştir. Yumurta, Süt ve Bal sırasıyla seyirciyle buluşmuştur

#### 5.1.3.1 Yumurta (2007)

Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi *Yumurta* ile başlar. *Yumurta*, Yusuf'un yalnızlığına, sıkışmışlığına tanık olduğumuz ilk filmidir. 30'lu yaşlarının ortasında bir adamdır Yusuf, İstanbul'da bir sahaf dükkânı işletir. Açılış sahnesinde içeriyle şehirli, hoş bir kadının girdiğini ve şarap karşılığında bir yemek kitabı alıp çıktığını görürüz.

---

<sup>268</sup>Fırat Yücel, Nadir Öperli, Zeki Demirkubuz Söyleşi "Böyledir Bu Aşık Olduğun Kişiyi Verirsin Kendini" Altyazı, Kasım 2006, sayı 56, s, 23

<sup>269</sup> Gürle, a.g.m s, 36

Yusuf kadına karşı ilgisizdir, umursamaz, uzak durur, bu uzaklık aynı zamanda içten içe ürkek ve naiftir.

Yusuf annesinin ölüm haberini alınca, doğduğu kasabaya, Tire'ye döner. Önceleri sudan çıkmış başlık gibidir, hem annesinin ölümüne, hem de etrafındaki insanlara yabancılaşır. Cenazenin ardından evde annesine yardım eden uzak akraba kızı Ayla'ya rastlar, Ayla annesinin bir adak adadığını ve bir koyun kesmesi gerektiğini söyler, Yusuf ise tıkanmış, nefessiz kalmış gibidir kasabasında, hemen geri dönmek ister. Bir türlü dönemez, her gün başka bir iş üretir, bir gün hamama gider, bir gün bir arkadaşına rastlar, sonra kalıcı olacağına işaret eden diş fırçasını bulur banyoda, en sonunda da adak için koyun almaya gitmeye karar verir.

Annenin ölümüyle kasabaya yapılan yolculuk aslında içsel bir yolculuktur. Yeniden odasına girer, çalışma masasına oturur, hatırladıkları ve hatırlamadıkları birleşir, anne evinin mutfağı artık kenarında durduğu, sandalyesinde eğreti oturabildiği bir mekâna dönüşmüştür. Tunca Arslan Yusuf'un taşraya dönüşünü kendi doğasına dönüşü olarak niteler.

*“Kaplanoğlu, Yumurta'da, en yalın değerlendirmeyeyle klasik anlamda 'doğaya' değilse bile 'kendi doğasına' dönüşe zorluyordu Yusuf'u. İlçeye, eve, ilk ve saf hale, kovana, memeye, rahme... Süt, 'yerinde tutma, uzaklara, İstanbul'a gitmesini istememe' filmi...”*<sup>270</sup>

Zaman bildiğimiz bir zaman değildir, üçlemenin her parçası “şimdi”de geçiyor gibidir. Kaplanoğlu için zamanı seyircinin de algılaması önemlidir.

*“Zaman duygusunu seyirciye hissettirecek kadar uzun planları tercih ediyorum. Çünkü zaman duygusunun giderek elimizden kaçtığını, elimizden alındığını düşünüyorum. Zamanın hissettirilmesini çok önemsiyorum. Hayatın temel meseleleriyle, zamanla, ölümle ilişkimizin giderek kesildiğini, bizim*

---

<sup>270</sup> Tunca Arslan “Karakterin Adının Yusuf Olması Tesadüf Değil” Empire Dergisi, 2009  
[http://www.kaplanfilm.com/tr/milk\\_news\\_tunca\\_arslan.php](http://www.kaplanfilm.com/tr/milk_news_tunca_arslan.php)

*ölümsüzler gibi yaşamaya başladığımızı düşünüyorum. Gerçek temel maddelerin, zamanın, ölümün, şiddetin en çıplak haliyle verilmesi gerektiğini düşünüyorum.”*<sup>271</sup>

Taşraya dönüş Yusuf için bir hesaplaşma sürecine dönüşür sadece geçmişle değil, geçmişteki aşkıyla da yüzleşir Yusuf. Rastladığı arkadaşı ilk aşkı Gül’ün boşanıp Tire’ye geri döndüğünü söyleyince ziyaret eder. Tire’den, kopmaktan, uzağa gitmekten bahsederler. Gül, sen severdin buraları deyince Yusuf “ben nefret ederdim buradan” diye yanıtlar. Yusuf’un Tire’den nefret etmesinin birçok sebebi vardır. Ömer Türkeş genel olarak edebiyatta karakterin taşra-kent arasındaki bu sevmeyiş nedenini şöyle açıklar.

*“Kentten taşraya doğru yol alan karakter taşrayı sevmez aslında, kısa bir süre için bile orada yaşamamak istememesinin asıl nedeni kendini boğacak olan şeyin sadece çocukluğun bıraktığı taşra olmadığını bilmesidir. Asıl mesele yaşamak istediği hayatın istediği gibi olmayışından, başka şeyler düşlemesindendir, taşraya ve taşradaki hayata duyduğu hınç taşranın ona kendi önemsizliğini evrenin üzerinde küçücük bir parça olduğunu anımsatmasıdır.”*<sup>272</sup>

Yumurta’daki Yusuf, Türkeş’in bahsettiği bir sıkıntının yansımasıdır. Taşrası ona kendi “hiç”liği, “varoluşsuzluğunu” anımsatır diğer yandan geceleri dükkânında şarap içen özne de bizzat Yusuf’un kendisidir. Yusuf için cehennem sadece taşra değildir, kent de bir “varoluş” alanı bırakmamıştır. Gül’e bahsettiği gibi yazdıklarını beğenmediği için artık şiir de yazamamaktadır. Bu yüzden filmin sonunda geri dönemediğini, yola çıkıp bir köpekle karşılaştıktan sonra sabah yine taşrasında olduğunu görürüz, bunun kalıcı bir tercih olmadığını bilsek de filmin sonu “taşra”dır, sıkıntıdır.

---

<sup>271</sup> Talip Ertürk “Taşraya Bakmanın Vaktidir” Total Film Dergisi, 2007.

<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0#>

<sup>272</sup> Ömer Türkeş *Orada Bir Taşra Var Uzakta* s. 174.

Yusuf için kuyu'nun anlamı büyüktür. Filmde Yusuf'a uzaktan bakan kuyu aslında Yusuf'un küçükken yapımında çalıştığı, rüyalarında gördüğü, eski sevgilisine şiir yazdığı zamanlarda feyz aldığı bir argüman olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yusuf için kurbanı kestikten sonra alnına sürülen kan, taşranın kendisi gibi, ne kadar çıkarmak istese de çıkmaz, çıktığından emin olsa bile o el hep alnını karışlamaktadır, taşra hissi de böyle bir hisse tekabül eder. Hezeyan anlarından birinde yarı düş yarı gerçek gibi yola çıktığında karşısına çıkan köpekle olan sahnesi eve geri dönmesini sağlayan en önemli etmendir. Kaplanoğlu bu sahneyi ve geri dönüşü şöyle açıklar;

*"Yumurta'da Yusuf'un köpekle yaşadığı karşılaşma anı, onun aslında kendi nefsiyle, kendi dünyeviliğiyle karşılaşmasına işaret ediyor benim için. Bu karşılaşma ertesinde annesinin evine dönüyor ama buradaki niyet orada kalmak değil, sadece gitmek ve orada bulunmak. Bunu bir kabulleniş veya yeniklik olarak algılamak elbette mümkün."*

*Yumurta*'da en son halini Yusuf'un melankolisi geçmişten gelen ve gelecekle birleşen noktadadır. Çocukken babayı yitirisi, gençliğinde askere alınmayışı ve yitik bir şair olarak kentin keşmekeşinde ufak bir sahaf dükkânına sığınması melankolisini değiştirmemiştir. Yusuf taşrada mutsuz olduğu kadar kentte de mutsuz olmuş, melankolisi farklı biçimlerde beslenmiştir.

#### **5.1.3.2 Süt (2008)**

*"Ben gidemezdim bir yere. Zaten, uzaktaydım, durduğum yerde"*

*Enis Batur*

*Süt*, Kaplanoğlu'nun *Yumurta* ile başlayan üçlemesinin ikinci filmidir. Ortaya çıkan üçleme kronolojik bir sıra izlemez. *Yumurta*'da gençliğini gördüğümüz Yusuf, *Süt*'de on sekiz yaşında bir çocuk olarak karşımıza çıkar ve zamanda geriye doğru gittikçe hikâye derinleşir.

On sekiz yaşlarındaki Yusuf İzmir’e yakın bir kasabada - ki filmin bir yerinde “Tire Belediyesi” tabelasını da görürüz- annesiyle birlikte süt sağarak ve satarak geçimini sağlar. Henüz 20’sinde bile değildir. Filmin başında izlediğimiz yılan çıkarma sahnesi Süt’ün metaforik olarak yüklediği anlamı açık eder. Yılanlar süt kokusuna gelmektedir, bu yüzden de içine yılan giren insan ters çevrilir ve kaynamış süte doğru doğrultulur. Süt insanın içinde beslediği yılanı dışarı çıkarmıştır.

Yusuf kasabasında hem kendi yaşlıları gibidir hem de değildir. Filmin henüz başında yanındaki kızla bir iletişim içerisine giremediğine tanık oluruz, kızın akıllı cep telefonundadır, biriyle konuşur, flört ettiği anlaşılmaktadır. Yusuf kenarda kalır. Annesi ve yazdığı şiirleriyle birlikte kendine ayrı bir dünya kurmuştur.

Yusuf ile annesinin arasındaki ilişki, o yaşlarda babasız büyümek zorunda olan her erkek çocuğun yaşayabileceği türden bir ilişki, bir sıkıntıdır. Ortada bir baba figürünün olmayışı anne ile oğul arasındaki ilişkiyi, bağımlı, güdümlü kılar. Babasız kalmanın verdiği çaresizlik bir yana annenin üzerinde yarattığı sorumluluk duygusu da üzerindedir. Annesi dişiliğinin farkındadır, bedeni henüz geçip gitmemiştir yani ‘geçkin’ bir kadın değildir.

Yusuf ise annesini paylaşmak istemez zira araya giren bir üçüncü kişinin ardından ilişkilerinin eskisi gibi olamayacağını bilir. Tek mutluluğu yazdığı şiirlerin edebiyat dergilerinde yayınlanma ihtimalidir. Üniversiteyi kazanamamıştır ve maden ocağında çalışan arkadaşının çamurlu ayaklarına baktığı uzun sahneden işçi olmak istemediğini de anlarız. Annesinin bir başkasıyla evlenme fikrine engel olamaması, geleceğini arkadaşı madenci çocukta görmek istemeyişi, bunların hepsi Yusuf’u zorlar. Tek umudu ‘şiir’dedir, bu yüzden her gün postahaneye gidip kendisine bir şey gelip gelmediğini sorar, yayımlansın diye bir şiirini gönderdiği edebiyat dergisini beklemektedir. Taşrada şiir dergileri önemlidir. Sıkışmışlık ve varoluş ‘unu anlamlandırabilme sıkıntısı arasında gidip gelirken, Marcel Proust’un romanı gibi ‘kayıp bir zamanın izinde’ dolaşıp durarak nasıl büyümesi gerektiğini bulmaya çalışır.

Bu durum Yusuf'u melankolik bir sürece sürükler. Her ne kadar annesiyle birlikte süt satıyor olsa da aslında bir kasaba 'aylak'ıdır. Şiir yazıyor ve okuyor oluşuyla ise flaneur'lüğe yaklaşır. Annesi bir gün bıkkınlıkla Yusuf'a, "sabah kalkıyorsun, elinde kitap, çık dışarı havaya, toprağa bak dur, çiçeği böceği bakıp duruyorsun" der. Yusuf birçok şair gibi melankoliktir, annesi onun sıkıntısını anlamakta güçlük çeker, daha fazlasını bekler. Yusuf için annesinden şiirinin dergide yayınlandığı öğrendiği an bir genişleme anıdır. Nurdan Gürbilek taşra sıkıntısını tarif ederken genişleme alanlarının dar, sıkıntı alanlarının geniş olduğundan bahseder "ister büyük şehir olsun bu, ister düş, ister aşk, o dünya yalnızca bir an için bir genişleme vaad eder, ardından darlığın sınırlarını daha da kalın bir çizgiyle yeniden çizer." Yusuf için de o an bir genişleme anıdır ve sadece 'bir an' içindir, geriye kalan darlığın kalın çizgilerle çekilmiş sınırlarıdır.

Kaplıanoğlu Yusuf'un yaşadığı sürecin, yalnızlığının verimli değil bunaltıcı bir yalnızlık olduğunu vurgular

*"ben kendi 17-18 yaşımı düşündüğümde çok sıkıntılı bir dönem hatırlıyorum. İnsanın kendini bir türlü tam olarak ifade edemediği bir dönemdir bu. Dolayısıyla "Süt"te o kenarda kalmışlık, hayata bir türlü tam olarak katılamama duygusu benim için önemliydi. O dönemdeki yalnızlık duygusunu yakalamaya çalıştım, ki bu verimli bir yalnızlık da değildir. Daha ziyade bunaltıcıdır."*<sup>273</sup>

Yusuf annesiyle belli bir saatte işe gidip dönmek zorunda olmadığı bir biçimde yani düzene ayak uydurmadan sütçülük yapar, o düzenin içerisinde işçi olmak onu bu yüzden çok korkutur. Madende çalışan arkadaşıyla şiir üzerine konuşurlarken arkadaşı ona "napalım mecburiyetten" der; Yusuf anlamaz "mecburiyetten mi" diye sorar. Mecburiyetleri anlamak istemez çünkü mecburiyet'leri anlamak düzeni anlamaktır. Her ne kadar Süt'ün sonunda Yusuf'un madenci kasketinin ışığıyla karşılaşsak da burada fazla kalamayacağını anlamak zor değildir. Yusuf büyük şehrin karmaşasından uzaktır

---

<sup>273</sup> Engin Ertan "Yusuf'un Zihninde Yolculuk" Semih Kaplanoğlu Söyleşisi, Sinema Dergisi, Ocak 2009. <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=1&s=0#>

onu sıkkan taşralı olmaktır, taşrada şair olmaktır, nitekim Yumurta'da gördüğümüz Yusuf büyük şehre gelmiş, bir sahaf dükkanı açmış ve satamayan bir şiir kitabı çıkarmıştır. Süt aslında Yumurta'da izlediğimiz Yusuf'un geçmişten hatırladıkları, hafızasında kalan görüntülerdir, filmin soyutluğu bu bakış açısından beslenir. Zihinde ağır aksak yer alan görüntüler, imgeler, çocukluğa, ilk gençliğe dair Süt'te şekillenmiştir. Diğer yandan annenin kaybı Yumurta'da verilmiş gibi görünse de Yusuf'un zihninde anneyi öldürüşünü aslında 20'li yaşlara rastladığını da anlarız.

Taşranın kendine özgü ahlaki duruşu ve erkek egemen yapısı Yusuf'un sancısını daha da derinleştirir, Yusuf sessizdir, annesinin evleneceği istasyon şefiyle ilgili tek kelime etmez, bu çaresiz kabulleniş Yusuf'un kadınlarla olan ilişkisini hayat boyu etkileyecektir. Sonunda yakaladığı balıkla kurduğu ilişki de bir iktidar ilişkisidir. Kaplanoğlu Süt'te balığın temsil ettiği şey ile Yumurta'daki köpeğin aynı şeye hizmet ettiğini söyler, Yusuf belli bir yöne giderken kozmik bir şey devreye girer ve yönünün değiştirir.

*Süt*'ü Yusuf'un sancısı olarak tanımlamak mümkündür. Filmde Yusuf'un büyürken, olgunlaşmak zorunda kalırken yaşadığı sancı fiziksel olarak (sara krizi geçirdiği sahne dışında) dışavurmaz, görüntülerden akarak seyirciye geçer. Diğer yandan sıklıkla kullanılan metaforlar algı alanını genişletir. Yusuf'un hezeyanlarının sonlara doğru artması yönetmenin imgeleri kullanım biçimini de çeşitlendirir. (Sara hastalığı jean fretet) Bu anlamda dengeli gözüксе de seyircinin anlamlandırması açısından hem bir güçlük hem de bir boşluk bırakır.

Yönetmen Yusuf'un sancısını anlatırken biçimin de öne çıkmasını ister gibi görünür. Uzun planlar, az diyalog ve metaforik görüntüler bunun örneğidir. Zaten yönetmen Kaplanoğlu da biçime önem verdiğini açıkça söyler; *“mizansendeki duyguyu nasıl daha az plana bölerek, gerçek zaman algısına nasıl oturtabileceğimi çözmeye çalışıyorum. Dolayısıyla benim için ne anlatacağımdan çok, nasıl anlatacağım daha*

*önemli bir mesele.*”<sup>274</sup> Filmde müzik yoktur yine de farkedilmez. Sesin kullanım biçimi kendi içerisinde bir melodi taşıyormuşçasına müziksizliği hissettirmez.

Yumurta’dan itibaren Yusuf’un üzerine düşünmek, kasabada kalmanın boyunduruğu altında olmasını, babasızlığını anlamaya çalışmak seyirci için de anlamlıdır. Yusuf bir sahnedeki duruşu ve paltosuyla Yumurta filminden çıkmış gibidir. Semih Kaplanoğlu bir üçlemenin izinde olduğundan oradaki Yusuf’u anımsatarak seyirciye bir üçleme izlediğini yeniden hatırlatır.

*Süt*’ün finalinde Yusuf’un madenci kasketinde yansıyan ışıkla karşı karşıya kalırız, kararsızca uzanan bu ışık, Yusuf’un belirsiz geleceğini, hoşnutsuzluğunu, askere gidemeyecek oluşunu ve annesini kaybedişini tamamlar. Semih Kaplanoğlu üçlemesinde Yusuf’un geleceği, geçmişi ve bugünü arasında dolaşır. Üçlemenin son adımı olan ve Yusuf’un çocukluğuyla karşılaşacağımız *Bal* filminde, Yusuf’un arayışı ‘baba’ kaybıyla birleşecektir.

### 5.1.3.3 Bal (2010)

Semih Kaplanoğlu *Yumurta-Süt-Bal* üçlemesiyle Yusuf’u anlatmış, kendi içeriden baktığı Yusuf’u göstermiştir. Üçleme tersinden yola çıkarak anlatılır, kronolojik bir sıra izlemez. Önce *Yumurta*’da Yusuf’un 30’lu yaşlarına rastladık, sonra *Süt*’de ergenlikten çıkmış delikanlılığına, *Bal*’da ise çocukluğuna tanık oluyoruz.

Yusuf, Çamlıhemşin’in köyünde anne ve babasıyla yaşar. Babası arıcıdır, annesi ise kendi halinde bir ev kadınıdır arada sırada çay toplar. Okula yeni başlamıştır, okumayı öğrenmeye çalışır, okuyabilse de heyecanlandığı için zaman zaman kekeler. Günün birinde babası bal hasadı azalınca uzak tepelere bakmaya gider. Gidişinin ardından annesi ile yalnız kalan Yusuf hem okuma öğrenmeye hem de babasını beklemeye çalışır. Babasının geri dönemeyecek olması, ölümü, Yusuf’un kayıp karşısındaki çaresizliğiyle birleşir.

---

<sup>274</sup> Ertan, A.g.m, <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=1&s=0#>

Kaplanoglu *Bal*'la birlikte Yumurta ve Süt de izlediği yolun sonuna varmıştır. Üçlemeyle birlikte Yusuf'u tanırken, inancını, arayışını anlamaya çalışırız, kaynağına ineriz. Yusuf için anne bu kez daha görünmez bir yeredir, babasına hayran olduğu açıktır babasının her yaptığı başkadır. Aralarında özel bir ilişki olduğunu, fısıldaşırken bile kendilerine has bir dil oluşturdıklarını anlamak mümkündür.

Yusuf bu kez çocuk, *Yumurta*'daki gibi şair sıkıntıları yok, *Süt*'teki gibi kendini taşraya sıkışmış hissetmiyor. Yusuf'un tek sıkıntısı babası ve okurken kekeleyor olması yoksa akıp giden taşranın yeşilliğinde kaybolmak bir çocuk için bulunmaz bir nimet. Yine de sıkılıyor Yusuf, okuldaki arkadaşlarıyla oynamıyor, kenardan bakıyor, ileride neden melankolik, düzenin içerisine sığışamamış sadece kenarında kalmış bir adam olacağına dair ipuçlarını daha çocukluktan ele veriyor.

Çocukluk biraz acımasızlık taşır, bu tam olarak ne yaptığının farkında olmadığın bir acımasızlık halidir. Yusuf tüm saflığına rağmen zaman zaman kırgınlık ve kıskançlığa da sahiptir. Babasının, arkadaşı Hamdi ile ilgilenmesi bile canını sıkarken, öğretmeni görmeden Hamdi ile defterini değiştirip, dersini yapmadığı için öğretmenin kendisi yerine ona kızmasını sağlaması da bunun bir nedenidir.

Yönetmen bu kez Tire'den ayrılır, Çamlıhemşin'e geçer. Görüntülerin yeşili yönetmenin doğal ışık kullanmayı tercih etmesiyle adeta çizilmiş bir resme dönüşür. Filmin kaynaklık eden '*Bal*' da özellikle burada, Artvin ve Rize bölgesinde yetişmektedir.

Üçlemenin parçaları seyircinin tamamlayacağı bir takım süreçler doğurur. Annesi "büyüyünce ne olacaksın" diye Yusuf'a sorar, Yusuf ise suskundur, oysa üçlemeyi takip etmiş olan seyirci onun 30'lu yaşlarında İstanbul'da bir sahaf dükkânında, satmamış bir şiir kitabının yazarı olduğunu bilmektedir. Aynı seyirci ilk şiir sevdasının teneffüse çıkmadan önce duyduğu bir sesle başladığına ise *Bal*'da şahitlik ederek şairliğin doğasına hükmeden arayışın bir parçası olur.

*Süt*'de Yumurta'daki duruşundan izler taşıyan Yusuf'u, *Bal*'da çocukluğundan yakalarız. Nasıl ki *Süt*'de Yusuf'u canlandıran Melih Selçuk neredeyse Nejat İşler'in sırtından bakıyormuşuz gibi hissettiriyorsa, burada da çocuk Yusuf'u canlandıran Bora Altaş, ergen Yusuf'u canlandıran Melih Selçuk'un çocuksu bakışlarını ödünç almış gibidir. Bütün Yusuf'lar birbirine benzemekte ya da seyirciye öyle gelmektedir. Yönetmenin kronolojik bir sıra izlemek gibi bir derdi yoktur. Yusuf'un geçmişi, geleceği, çocukluğu birbirine karışırken aslında 'zaman'dan koparak uzaklaşır. Kaplanoğlu da *"Benim aklımdaki de bu üçlemenin evreninde her şeyin bitmez tükenmez bir şimdiki zamanda geçmesi gerektiği idi. Bu nedenle geriye doğru gitsem bile, kronolojik bir yapı kurmak istemedim"* diyerek süreci özetler.<sup>275</sup>

*Süt*'deki metaforik göndermelerden ziyade *Bal* daha sade bir film olarak gözümüze çarpar. Yine de maneviyata dair birçok göndermelerle süslü bir yanı vardır. Kaplanoğlu'nu kendi dönemi yönetmenlerinden ayıran en önemli unsurlardan biri maneviyata olan yatkınlığıdır. Yusuf'un büyükannesinin evinde toplanılan miraç gecesi ve Yusuf'un bundan etkileniş biçimi en önemli sahnelerden biri, zaten babasının adı da yine dini göndermeler içeren Yakup'tur. Kaplanoğlu dinin hayatın gerçeklerinden biri olduğunu ve sanatla dini anlamda bir ilişki kurup derinleşmeye çalıştığını vurgular. Maneviyatın olmadığı bir sanatın biraz eksik olduğunu düşünür, sinemanın içerisinde manevi bir dil oluşturmaya çalıştığını söyler. Sadece tek tanrılı dinlere bakmadığını, zen budizmden de etkilendiğini, minimalizmin, eksiltmenin ve azaltmanın, kendisi için sinematografik öğeleri tek bir ahenk içerisinde ele almanın bir yolu olduğunu da ekler.

276

Kaplanoğlu'nun üçlemesi bir taşra ve sıkıntı üçlemesi olarak da açıklanabilir. Çoğunlukla Yusuf'un hep kenarında durmak zorunda olduğu bir devinimi yansıtır. İnsanın kaderi karşısında çaresizliğinden ziyade, mekân karşısındaki eğilip bükülüştünü, çocukluğunu, ilk gençliğini, halet-i ruhiyesini belirleyen en önemli öğelerden birinin

---

<sup>275</sup> Semih Kaplanoğlu Söyleşisi, Sinema Dergisi, Ocak 2009.

<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=1&s=0#>

<sup>276</sup> Seray Genç. İki Ölüm Arasında Hayat: Bal. Yeni Film, 2010 Sayı, 20, s. 30.

mekân olduğunu hatırlatır. Melankoli bir mekânsa hem taşra hem de kenttir, hiçlik, varoluş sıkıntısı Yusuf için ne sadece taşra ne de sadece kenttir, her ikisi de derdine derman olamayacak kadar onu dışarıda bırakmıştır.

#### 5.1.4 Sonbahar (2008)

Taşranın popüler olduğu filmlerde en çok göze çarpan tema “dönüş” tür. Yenik ya da değil bir kaçış, sığınma alanı olarak taşra çekiciliğini hiç kaybetmemiştir. İnsanoğlu kendine uzakta olanı arayan bir varlık olduğundan kasabadayken şehir hayatını, şehir hayatında yaşarken ise kasabasını özleyebilir. Dönüş’ün çeşitli biçimleri vardır. Kimi zaman istenerek, özlenerak dönülen kasaba, bazen sadece zorunlu bir geri dönüş alanı olarak gözümüze çarpmaktadır.

Özcan Alper’in yönettiği ilk filmi *Sonbahar*, cezaevinden çıktıktan sonra doğduğu yere, taşrasına dönen Yusuf’un hikâyesini anlatır. F tipi cezaevinden sağlık sorunları yüzünden çıkan Yusuf, her şeyi bırakıp köyü Hemşin’e geri döner. Ardından sonsuz bir bekleyiş başlar; bu bekleyiş yaşam ve ölüm arasında sıkışan Yusuf’u kaderini gizlemeye iter. Onu bekleyen ‘son’u kimseyle konuşmaz ya da ima etmez. Kâbuslarında arada sırada geçmişe, cezaevinde yaşadıklarına dönse de köyündeki hayata yeniden adapte olmaya çalışır. Kimseye anlatamasa da ölmekte ve bunu bilmektedir.

Yusuf ölümle yüzleşmeye çalışırken Gürcistan’dan kaçıp gelen ve fahişelik yapan Eka ile tanışır. Eka, Yusuf’un farklı olduğunu hisseder. Birbirlerine aşık olurlar her açıdan imkânsız görünen bu aşk Yusuf’un son zamanlarını aydınlatmasına vesile olur. Artık kenara çekilip ölmeyi bekleyen Yusuf’un soğukkanlılığı, ölüme karşı isyan etmeyişi ve içinde taşıdığı sessiz öfke doğanın direnen yeşiliyle birleşir.

Eva, Yusuf’un hikâyesini öğrenince şaşırır, aynı rejimini kurbanıymış gibi gözüken Eka’nın Yusuf’a “Sen sosyalizm için mi hayatının on yılını harcadın” diye sorması, yıkılan Sovyetler Birliği’ne dair çok önemli bir anekdottur.

Yusuf'un taşrasında yaşadığı melankoli hem bir kayıp hem de yas duygusunu barındırır. Yusuf sağlığının yanında ideallerini de kaybetmiş ve yenilgiyi kabullenmiştir. 1980'li yıllarda devrime inanan ama darbe yaşamış gençliğin, 90'larda yeniden uyanmasıyla gelişen süreçte üniversiteler yeniden hareketlilik kazanmıştır. Yusuf'un 19 Aralık 2001 cezaevi operasyonları sırasında yara alması, 90'lı yıllarda öğrenci hareketleri içerisinde bulunduğu açık bir göstergesidir. Tarihin ilk melankoliklerinden biri olarak adlandırılan Bellerophonates tanrılar düzenine başkaldırdığı için yalnız ve melankolik bir yaşama mahkûm edilmiştir. İktidarın boyunduruğu altına girmek istemeyen insan başkaldırır fakat bu başkaldırı insanı yalnızlığa ve melankoliye sürükler. Sonbahar'ın Yusuf'u da Bellerophonates ile aynı kaderi paylaşmış ve başkaldırması önce kapatılmasına daha sonra da ölümü beklemesine yol açmıştır

Melankoli ve yas sürecinin kendine has ayırıcı özellikleri vardır. Melankolide kişi kendisi dünyaya olan isteğini, ilgisini kaybeder. Melankolide kayıp nesne kaybedilen ile ilgilidir. Agamben'e göre melankoli sevgi nesnesinin kaybına verilen negresif tepkiden çok elde edilemeyen bir nesneyi kayıpmış gibi göstermeye dair hayali bir kapasitedir. Yani olmayan bir geçmişe kayıp muamelesi yaparak acı çekmektir. Bu noktada yas kişisel öyküde yaşanılmış olan bir yoksunlaşmaya delalet ederken, melankoli gerçekliğin yoksulluğuna verilen bir tepkidir.<sup>277</sup> Sonbahar'daki Yusuf hem kendine dair bir melankoli yaşamakta hem de cezaevinde kaybettiği hayatının yasını tutmaktadır. Onu da melankoliye götüren gerçeğin yoksulluğudur.

Hippokrates, kara safra ve toprak elementiyle bağlantı kurar. Eğer vücutta toprak elementinin verisi olan siyah yanık safra, diğer sıvılardan fazla salgılanırsa, kişi, hüznü bulanık düşünceli yani melankolik diyebileceğimiz bir karaktere sahip olur. Burada hüznü ve bulanık düşünceli kişiliğin toprak elementiyle bağdaşık olması dikkat çekicidir. Demek ki toprak ayağımızı bastığımız yer, üzerinde yaşadığımız yöre hüznün de kaynağıdır. Hippokrates'ten sonra Galen de kara safra ve toprak ilişkisine

---

<sup>277</sup> Cemal Dindar. "Kayıp Nesne mi Hayali Kapasite mi" Akıl Defteri Dergisi Sayı 4, İstanbul: Akıl Defteri Yayınları, 2011, s, 20

dikkat çekmiştir. Fakat Galen’re göre aynı zamanda *sonbahar*, günün öğleden sonraki saatleri, yetişkinlik dönemleri ve akrep, yay gibi burçlar da melankoliyle bağlantılıdır. Yani ‘Sonbahar’ın melankoliyle ilişkisi aynı zamanda mevsimseldir.<sup>278</sup>

*“... Bu filmlerde melankolinin kovulmuş olması dikkate değerdir ve insan ruhunun yersiz yurtsuzluğuna dair fikir vericidir. Melankoli taşralı için nasıl ki kendi bilinmeyen kayıplarının gölgesinde gece gibi koyulaşan kara sahra bataklığı yaşamsal bir sorun haline geliyorsa nevrozik merkezin yaşamsallığını besleyen de bu nevrozdur.”*<sup>279</sup>

Yönetmen Özcan Alper Rus edebiyatı ve taşrayı merkeze alırken Çehov’dan etkilendiğini de açıkça dile getirmiştir. Taşra sıkıntısını ele alan yönetmenlerin etkilendiği ortak yazar Anton Çehov, Nuri Bilge Ceylan sinemasını anlamlandırmak için de önemli bir anahtardır. Çehov’un ‘önce sokağını anlat’ cümlesinden yola çıkan Alper, tıpkı Çehov gibi insanın en iyi bildiği şeyi en güzel anlatabileceğine inanır. Zaten kendisi de en iyi bildiği yerden, Hemşin’den yola çıkmıştır, *“benim için Hemşin çocukluğa ve köklerine geri dönüşü ifade ediyor aslında”*<sup>280</sup> derken bu duyguyu ifade eder.

Film içerisinde de Mikail zaman zaman yaşarken ölü bir karakter olduğuna dair ipuçları verir. Yusuf’la konuştukları bir sahnede onun cezaevinde yatmış olmasından bahsedilirken “burası da başka türlü bir hapisane ya neyse” der. Yaylaya çıktıklarında karısını artık sevmediğini anlarız. Mikail başlı başına taşra sıkıntısı yaşayan bir karakterdir, hiç gidememiştir, sevdiği kadınla evlenmiştir ama taşranın ve evliliğin tekdüzeliğiyle tutkusunu da yitirmiştir. Gürcistan’dan kaçıp gelen ve seks işçiliği yapmak zorunda kalan kadınlarla yaşadığı tek gecelik heyecanlar dışında, taşrada onu heyecanlandıracak bir şey kalmamıştır. Uygur Şirin’e göre de taşranın hapisane hissi uyandırmasıyla Mikail’in çıkişsızlığı arasında bir bağ vardır. Sonbahar’da denizler ve ağaçlar sınırsız bir dünya resmi çizse de her yer kendince bir hapisane ve herkesin

<sup>278</sup> Teber. A.g.y. s, 201.

<sup>279</sup> Cemal Dindar. A.g.m. s, 16

<sup>280</sup> “Özcan Alper ile Söyleşi: “Önce Sokağını Anlat Der Çehov” Film Ekibi, Yeni Film dergisi, s, 13.

hapishanesi başka. Yusuf’a bütün dünya hapishane olmuştur. Arkadaşı Mikail de özel bir vakadır. Sosyalizmi yıkanlara küfreden hızlı bir solcu olmakla, fahişelerle geçecek uzun bir geceyi tüm ayrıntılarıyla planlayan hızlı bir çapkın olmayı aynı potada eritebilen bir bukalemundur. Eka’nın hapishanesi ise çalıştığı ve kaldığı oteldir.<sup>281</sup>

Karakterlerin birçoğunun Çehov izleri taşıdığını söyleyen Alper, en çok da Mikail karakterinin bunu temsil ettiğini söyler.

*“Yusuf en azından bir adım atmış, yaşamış... Mikail ise orada kalakalmış. Oyuncuma ‘sen benim için Ivanov’daki karakter gibisin’ dedim. ‘Otuz beş yaşındayım ama bütün hayatım bitti zannediyorum. Aşık olamıyorum, kolumu dahi kaldıramıyorum’ Yaşarken intihar eden bir karakter aslında.”*<sup>282</sup>

Sonu karanlık bir ölüm olacaksa bile “umut” barındıran bir yanı vardır. Özcan Alper de filmde bahsederken bunun altını çizerek ve Rus nihilizmine daha yakın olduğunu vurgular.

*“Ben Batı nihilizmiyle Rus nihilizmini birbirinden çok farklı görüyorum. Batı nihilizminde çıkış yoktur, kayboluş vardır. Rus nihilizminde ise insana dair bitmeyen bir inanç vardır.”*<sup>283</sup>

Bunu yine Çehov’a atfedilen sahnede de anlarız. Yusuf ile Eka ayrı yerlerde aynı şeyi izlemektedir. Televizyondan akan siyah-beyaz görüntü Çehov’un Vanya Dayı oyunundan uyarlanan bir sinema filmidir. “Ne yapabiliriz, yaşamak gerek, yaşayacağız Vanya Dayı... Çok acı çektik, gözyaşı döktük çok acı şeyler yaşadık diyeceğiz” der bir kadın. Çünkü taşra sıkışmışlığında bile herşeyin bir gün düzelebileceğine dair bir umut vardır. Yusuf da tüm karanlığına rağmen umut taşır. Köyüne döndüğünde her ne kadar odasından evinden çıkmasa da zamanla hayata karışır. Yaylaya çıkışı, Eka’ya aşık olması tulumunu tekrar çalabilmek istemesi ölüme direnen umudunu gösterir.

---

<sup>281</sup> Uygur Şirin “Sonbahar Ülkesinde” <http://uygarsirinyazihane.wordpress.com/2012/11/23/sonbahar-ulkesinde>

<sup>282</sup> “Özcan Alper ile Söyleşi: Önce Sokağını Anlat Der Çehov” Film Ekibi, Yeni Film dergisi, s. 11.

<sup>283</sup> Şirin, a.g.m <http://uygarsirinyazihane.wordpress.com/2012/11/23/sonbahar-ulkesinde>

Taşrada siyaset yapmak da zordur, gündelik hayatın sıradanlığına kapılan insanlar için devlet karşısında herhangi bir tutum sergilemek, davranışta bulunmak tehdit sayılır. Küçük esnaf, bürokratlar ve tüccardan oluşan kesim taşranın siyasetini tekeli altına almıştır. Her küçük yerde olduğu gibi Artvin’de de tutuculuk, muhafazakârlık söz konusudur. Yönetmen Özcan Alper de bu durumun farkındadır bu sebeple taşrayı bir çıkış ya da bir çözüm olarak görmez. Alper filmin gösterimi için çekildiği yere, Artvin’e gittiğinde coşkulu olan Hopa çarşısının Yusuf dolanırken hüznü olduğunu söyler. Alper’e göre bu hüznün Yusuf’un yaşadıklarının yanı sıra taşrayla da alakası vardır fakat taşra ona göre bir çözüm değildir. Alper, son dönemdeki bazı Türk filmlerinin aksine taşrayı çözüm olarak görmediğini, taşranın doğallık, huzur demek olduğunu ama aynı zamanda bağnazlık, tutuculuk ve sıkışmışlık olduğunu da dile getirir.

Yusuf karakteri de Özcan Alper gibi Rus edebiyatından etkilenmiştir. Sovyetlerin yıkıldığı dönemde sosyalist olan Yusuf, sosyalizmle biraz da Rus edebiyatının etkisiyle tanışmıştır. Film içerisinde Yusuf’un buz pateni yapanlara dalıp gitmesi ile Vanya Dayı’yı izlediği sahne bunu yansıtan en önemli etmenlerdir.

Yusuf bir taşra aydınıdır, solcudur. Taşrada “az” olmak zordur. Yusuf’un solculuğu anlayışla karşılanır, cezaevindeki günlerini nasıl geçirdiği merakla irdelenir köylüler tarafından ama bu farklılığını beslemektedir. Melih Pekdemir’e göre taşrada solculuk zordur, kendisi inandırıcı olacaktır ki temsil ettiği davası da inandırıcı olsun. Bu yüzden zinhar kimsenin hakkını yemeyecektir.<sup>284</sup> Yusuf taşralıdır ama şehir görüp geri dönmüştür. Şehre gitmeden önce “solcu” olduğuna dair bir ibare yoktur. Yusuf’un kuşağı taşradan ayrılmış olsa da orayla olan bağlantısını koparmamıştır. Taşradayken tanışmadığı solculukla üniversitede tanışmış ve taşra’sına geri dönmüştür, diğerlerinden farklı olduğu çok açıktır. Fakat solcu olduğu için aşağılanmaz, yadırganmaz farklı olduğu için yadırganır. Uzun süre cezaevinde kaldığı için köyün yaşlılarından merhamet

---

<sup>284</sup> Melih Pekdemir “Taşranın Taşı Toprağı Altında ne Vardır” Taşraya Bakmak (Der) Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 3.bs. 2006, s, 95.

görür, köy halkı Yusuf'un cezaevinde zor günler geçirdiğinin farkındadır.<sup>285</sup> Diğer yandan Yusuf kendini taşra hayatının genel rutininden tecrit etmeye çalışır. Bauman'ın insanın kendisini kalabalıktan tecrit etme ihtiyacına yaptığı göndermeler Yusuf karakterine de yansımıştır. Bauman'a göre insanın kendini tecrit etmesinin yolu çoğunlukla bir cep kitabı ya da gazetedir. Yusuf çoğunlukla kitap okuyarak kendini tecrit eder. Melankolikler de genellikle okuyan insan olarak görülmüşlerdir.

*Sonbahar* herşeye rağmen bir gün dünyanın değişebileceğine inanan yenilginin acısını ruhunda ve bedeninde yaşasa bile direnen insanları gösterir. Yusuf'un üniversiteden bir arkadaşıyla sahil kenarında yaptığı konuşmalarda arkadaşı, "hayattan bizim payımıza da bu düştü ama hiçbir şey boşuna değildi yine yaşanması gerekiyorsa yine yaşarız anasını satıyım" derken direnişin sonsuzluğuna işaret ederken hâlâ bir umudun olabileceğini düşündürür.

Starobinski sanatta melankoliyi tanımlarken "eğik beti"den bahseder. Starobinski tarihçilerin bu konuyla ilgili yaptığı araştırmalardan da yola çıkarak melankolik kişilerin melankoli alegorilerine ilişkin ortak özellikler keşfetmiştir. Genelde başı eğik ve düşünceli bir mizaç ortaya çıkmıştır. Sanatçılar eğik durmanın psikolojisinin farkında olup bu bağı sanatları üzerinden gösterebilmişlerdir.

Bu eğik duruş üzüntü öne çıktığında yıkıntılara, su saatlerine, yıkılmış anıtlara, yaklaşan ölümü bildiren eski zaman ölülerine işaret eder. Barok eserlerinde melankolik kişinin önüne ip kopmuş kolyeler, tükenmek üzere olan mumlar gibi geçiciliği simgeleyen nesneler serilir. Seyirciden/gözleyenden ölümün anımsanması beklenir. Melankolik kişinin gözü artık geçici olana dikilmiştir, yansımakta olan kendi görüntüsüdür.<sup>286</sup> Eğik beti, Yusuf'un film boyunca eğik duruşuyla özdeşleşir. Yusuf, melankoli temalı resimlerdeki karakterler gibi boşluğa bakarak ölümü beklemektedir. Son sahnede uzaktan Yusuf'un cenazesini izleriz, puslu bir pencereden bakar gibi bize uzatılan bu sahne filmin en hüznü sahnelerinden biridir. Son yıllarda Türk

---

<sup>285</sup> Şirin, a.g.m, <http://uygarsirinyazihane.wordpress.com/2012/11/23/sonbahar-ulkesinde>

<sup>286</sup> Starobinski, *Aynada Melankoli*, s,49

sinemasında çekilmiş en iyi finallerden biri sayılabilir. Yusuf tulumunu çalamayacaktır ve Eka'yı istese de bulamayacaktır artık. Bu melankoliye Hemşince bir türkü eşlik eder. Filmin finali baştan bellidir ve seyircinin beklediği gibidir fakat bu son sahnenin etkileyiciliğini azaltmaz aksine artırır.

*Sonbahar* her ne kadar politik bir film gibi gözükse de edebi bir derinlik taşır ve derdini anlatırken didaktik bir yapıya bürünmez, karakterini de acındırmaz. Bu ince gibi görünen ayrıntı bu tür filmler için çok önemlidir. 1980'lerden sonra 1990'larla birlikte gelen siyasi hareketliliğin sonucu olarak ortaya çıkan Hayata Dönüş operasyonunun ağır yükünü taşıyan bir karakter gözlemlenmiştir.

Taşrada cinsellik alelade yaşanabilen bir şey değil, geleneksel evliliğin yegane cinsellik yaşama süreci olduğunu düşünürsek sorunlu bir alandır. Bu yüzden geleneksel evlilik normları dışına çıkan her türlü cinsel davranış ahlaki bir sorgulama içerisine bürünür, yadırganır, cezalandırılır. Bu yüzden gizli olmak zorundadır, mektuplaşmalar, bakışmalar göz önünde olmaz, saklanır.

Cinselliği yaşamak hem kadınlar hem de erkekler için travmatik bir ruh hali yaratır. Bekârların evlenmeleri için sürekli baskı gördüğü, dul kadınların potansiyel fahişe olarak algılandığı dedikodunun bu anlamda birçok mekânizmadan daha hızlı işlediği bu durum, filmlerde de bu şekilde karşımıza çıkar. *Sonbahar*'da karısını aldatmaya çalışana damın Gürcü kadınlarla toplandığı pavyon, Yusuf'un Elka ile yaşadığı cinselliğin biçimi taşranın sınırlarını bir kez daha çizmemize vesile olur.

#### **5.1.5 Tatil Kitabı (2008)**

Seyfi Teoman'ın ilk uzun metrajlı filmi *Tatil Kitabı*, Silifke'de yaşayan küçük Ali'nin yaz tatili üzerinden taşra'ya yaklaşır. Ali daha yaz tatilinin ilk günü ona öğretmeninin 'çok şey öğreneceğini' söyleyerek verdiği tatil kitabını başkasına kaptırır, çekingenliği ve ürkekliği kitabını geri almasına engel olsa da, amcasından borç alıp şansını kırtasiyedeki 'olmayan' tatil kitabında aramayı da ihmal etmez. Sonrasında

babasının ona verdiği sakızlar satmaya başlar, annesi, abisi, amcası ve babası arasındaki ilişkiler hem bir aile hem de taşra analizi çıkarır.

*Tatil Kitabı*'nda her karaktere özgü farklı ayrıntılar bulmak mümkündür. Ali'nin babası Mustafa, askeri okulda okuyan abisi, annesi ve amcası; her birinin kendi içerisinde yaşadığı açmazlar mevcuttur.

Mustafa garantici bir adam, kasabalıya göre durumu iyi, limon tüccarı ama küçük oğluna bir kutu sakız alıp yaz tatilinde satmasını tembihleyecek kadar baskın. Büyük oğlunun da hayatının şekillenmesinde önemli rolü var, zira başı boş gezmesin diye sağlama alıp askeri okula gönderen de kendisi. Aynı yaz tatilinin hiçbir zaman asker olmak istemeyen ama baba baskısıyla askeri okula giden Veysel için de farklı bir yeri var. Çünkü tatilden sonra askeri okulu bırakıp işletme okumayı planlasa da, okula ödemesi gereken tazminat, önünde bir engel. Filmin en kendi halinde karakteri ise Ali'nin annesi Güler, sürekli iş gezisine çıkan kocasının kendisi üzerine dost tuttuğunu sanıyor. Kasabalı bir tüccar karısı olarak bundan ve oğullarından başka derdi de yok. Büyük oğlunun mutsuz oluşundan dertli, babasının benzer bir dayatmayı küçük oğluna da yapmasına kendince engel olmaya çalışsa da başarılı değil. Bununla başa çıkmak için yapabildiği tek şey, oğlunun satmak zorunda olduğu sakızları satın almaktır.

Filimde çok gözükmese de kilit bir noktada duran Mustafa, kendi bildiğini okuyan oğullarıyla ve karısıyla doğru ilişkiler kuramamış kardeşiyle de arası açık gerilimli bir karakterdir. Kardeşi Hasan'ı da başarısız olarak değerlendirir. Hasan şehir görmüş, Ankara'da okumuş, evlenmiş ama büyük şehir hayatına alışamayıp geri dönmüştür. Babadan kalan kasap dükkânında çalışmakla yetinir. Aynı yaz tatili Hasan'ı da etkiler ve başta askeri okulu bırakmak isteyen ve ona akıl soran yeğenine büyük şehre gidip şansını denemesini öğütlerken, filmin sonunda askeri okula devam etmesi gerektiğini tembih eder, Hasan büyük kentte yaşamış olsa da 'taşralı' zihniyetinden kopamamıştır. Tüm bunların merkezinde yer alan Ali ise kutusundaki sakızları satmaya çalışırken çocukluğunu da yaşamak ister.

Mustafa'nın bir iş için gittiği Ürgüp'ten dönerken beklenmedik bir biçimde beyin kanaması geçirmesi dengeleri alt üst eder. Mustafa'nın komada oluşu da herkesin kendi içinde farklı şeyleri sorgulamasına neden olur. Komada bile para sayıklayan Mustafa, Hasan'ın yanında çalışırken büyük marketlere gidip et reyonunda çalışmayı kurtuluş olarak gören çırak, hasta yatağında bile büyü, nuskalı yollara başvurup kocasını kendisine bağlamaya çalışan Güler'in küçük hesapları ile küçük yerde yaşamının gereklerini incelikli bir şekilde anlatılır. Yönetmen Seyfi Teoman'ın taşraya dair ufak ayrıntılara hâklım olması kendi yaşantısında böyle bir deneyim yaşamasına ilişkindir.

*“Ben de belli bir yaşa kadar kasabada kaldığım için işe kasabadan başlamış olmayı çok da yadırgamıyorum. Film de kasabada geçtiğinden küçük bir yerde yaşamaya dair bir şeyler söylemeye çalışıyor, kasabada yaşamaya dair bir hissiyat veriyor.”*<sup>287</sup>

Filmin taşra-kent ikilemi arasında duran karakteri Mustafa'nın kardeşi Hasan'dır. Büyük umutlarla Ankara'ya okumaya gitmiş, evlenmiş ama ne okulun ne de evliliğini yürütemeyince yeniden taşra'ya bağımlı bir hayat sürmeye mecbur kalmıştır. Kurtulmaya çalıştığı taşra'sına dönmek zorunda kalması onu kendi halinde, sıradan, umutsuz bir hayata mahkûm etmiştir. Mustafa ile yaptığı bir konuşmasında bu hesaplaşmayı ayrıntılarıyla görebilmek mümkündür.

Seyfi Teoman taşrayı sadece bir aile üzerinden değil, aynı zamanda genel yapısı üzerinden yansıtmıştır. Genellikle dış çekimlerde, esnaf görüntüleri, hoparlörden yapılan duyurular (ki bu hoparlör duyuruları Ömer Kavur'un Anayurt Oteli filminde Zebercet'in taşrada dolandığı sırada duyduğumuz hoparlör seslerine benzer) taşrada gündelik hayata dair izler barındırır.

Yönetmen, tam belgesel olmasa da taşranın genel çerçevesini çizmek açısından belgeselvari bir hava yaratmaya çalıştığını söyler;

---

<sup>287</sup> Janet Barış. Seyfi Teoman Söyleşisi. Taraf Gazetesi Pazar Eki, 14 Eylül 2008.

*“Çekim stili olarak belgesele yaklaşmasa da belli bir dramatik yapı öyküye sıkışmadığından gündelik hayat öne çıkıyor. Gündelik hayat üzerinden bir şeyler anlatmaya çalışmak olayların da seyirciye gerçekçi bir biçimde geçmesine neden oluyor. Film, sıradan insanların hayatı içerisinde sıradan bir şeyler anlatmaya çalışıyor. Baştan sona da pek bir şey değişmiyor, belli bir rutini var.”* Baştan sona pek bir şey değişmiyor derken taşranın gündelik yapısını değişmezliğinden bahseder. Sabahı, öğleni, akşamı birbirine benzemekte, yeni gelen gün ‘yeni’ bir şey getirmemektedir.

*Tatil Kitabı*’nda melankoli en çok Hasan’ın arada kalmışlığında gizlidir. Büyük şehirde tutunamayıp dönüşü, kaybedişi, yenilişi, sıkışıp kalması onu ‘yaşansa da olur yaşanmasa da olur’ bir hayatın kıyısına getirmiştir.

#### **5.1.6 Vavien (2009)**

Yağmur ve Durul Taylan kardeşlerin yönettiği Vavien, Tokat’ın Erbaa ilçesinde geçerken karakterlerin iç dünyasında dolaşan ve taşralılığın kapattığı ruhların kapılarını aralayan özelliğiyle diğerlerinden ayrılan bir film olarak gözümüze çarpmaktadır.

Vavien ismi ilk bakışta bir taşra filmi için çok farklı gelebilir. Elektrikçilik yapan Celal, milletvekili hanımın evindeki ışık problemini anlatırken, bir yerden açılabilen ışığın başka bir anahtarla kapatılmasını sağlayan bir düzeneden bahseder. İşte bu düzene adını veren “Vavien” filme de ilham kaynağı olmuştur.

Filmin başında Celal’i minibüsüne otomatik kapı yaptırırken görürüz. Daha sonra anlayacağımız üzere Celal bu kapıyı karısını ortadan kaldırmak amacıyla yaptırmıştır.

Celal, karısı Sevilay ve ergen oğlu Mesut, tam bir mutsuz aile tablosu çizerler. Sevilay kocasını çok seviyor olsa da Celal onunla mutsuzdur. Karısından bıktığını ona her fırsatta belli etmekte ve hayata karşı tahammülsüz tavırlarıyla kendini bile

sevmeyen bir adam gibi görünmektedir. Aynı küçük ev içerisinde herkes birbirinden birşeyler saklar. Sevilay babasının Almanya'dan yolladığı paraları gizlice biriktirdiğini zannetmekte, Celal ise paraların yerini bilmekte ve ayrıca Sevilay'dan porno Cd'lerini saklamaktadır. Bir yandan da pavyonda umutsuzca sevdiği kadını görmek için Samsun'da bir okul binasının elektriğini döşeme ihalesi aldıkları yalanını bile uydurmaktadır. Oğulları ise babasının porno Cd'leri koyduğu yeri bilmekte ve zaman zaman karıştırmaktadır.

Taşra küçük bir yer, bu gibi yerlerde herkes birbirini tanır, bu “az”lık herkesin birbirinin hayatını daha yakından deşmesine neden olur. Celal küçük yerlerde küçük hesaplar yapmaktadır. Karısından kurtulmak için onu öldürmeyi planlaması yaşadığı sıkıntının bir göstergesidir. Nitekim bu planı başta başarıyla uygulaması ile birlikte olay sonrasında çevresine gösterdiği yalancı keder kurnaz oyununu sürdürmeye yetmez. Karısının ölmeyip, çıkıp gelmesi Celal'in bir başka sıkıntı üretmesine neden olur. Yaşadığı korku karısının onu öldürmek isteyeninin kendisi olduğundan şüphe etmesidir. Yine kötü davranır bu korkuyu farklı şekillerde tepkiye dönüştürür. Oysa karısı safça onu sevmektedir, hayattan kocasıyla mutlu olmaktan başka bir beklentisi yoktur.

Celal'in yaşadığı iyi ya da kötü olaylarda yolda yürürken bile taziye ya da iyi dilek mesajlarına boğulduğuna şahit oluruz. Bu durum herkesin birbirinin hayatından bir şekilde haberdar olmasıyla yakından ilgilidir. Taşrada dedikodu mekânizması çok hızlıdır.

Dedikodu insanların özellikle yabancıları etkileyecek zevki, bedeni, hayatı, anlamı tanımlayan, devletin altında ve ötesinde beden, cinsellik, aile, akrabalık, bilgi ve teknoloji olarak işleyen bir iktidar mekânizmasıdır. Dedikodu taşranın beslenme kaynağı vazgeçilmez iletişim aracı ve aynı zamanda en korkutucu batağıdır. Bu mekânizmadan bahsetmek bireylere uzanan ve onların eylemlerini, davranışlarını, söylemlerini, öğrenme biçimlerini ve gündelik yaşamlarını belirleyen kılcal

damarlardan bahsetmek demektir.<sup>288</sup> Taşranın küçük olması ve herkesin birbirini tanınması dedikoduyu taşrada sürüp giden hayatın bir parçası haline getirir. Taşrada normal olmayan dışlayacak şekilde çalışan bir yapı vardır, namuslu-namussuz, deli-akıllı, gibi ayrımların sıklıkla yapıldığı bu küçük yerde dedikodu aynı zamanda taşra muhafazakârlığını muhafaza eden yapıdadır.

Aslında Celal'in düşündükleri sıradan bir insanın karısıyla ilgili içerisinden geçirebileceği ama kolay kolay uygulayamayacağı birşey, Celal bunu uygularken kendince en akıllıca yolu bulduğunu sanmaktadır.

Yağmur ve Durul Taylan biraderler Celal üzerinden insanın içinde keşfedilmemiş bir kötücülüğü çıkarır. Bunu taşra gibi küçük mekânda yapmayı tercih etmesi can sıkıntısının küçük yerlerde ne gibi boyutlara varabileceğinin de bir göstergesi sayılabilir. Diğer yandan bu kötücülük içerisinde iyilik de barındırır. Çünkü Celal ne kadar kötüyse Sevilay o kadar iyi, Celal ne kadar hesaplı kitaplıysa Sevilay o kadar naiftir.

Başka bir argüman daha filmi anlamlandırmamızda yardımcı olabilir. Filmin başrol oyuncusu olan ve aynı zamanda senaryosunu yazan Engin Günaydın, Tokatlıdır. Yani doğduğu, büyüdüğü ve tanıdığı bir hikâyeyi anlatmaya çalışır, verdiği röportajlarda da benzer bir hayat yaşadığını ve oradaki hayattan ilham aldığını açıkça belirtmiştir.

*Vavien*'i diğer taşra filmlerinden ayıran bir boyutu popüler kalıplar kullanılmış olmasıdır. Hikâye anlatımı genellikle taşra sıkıntısını tahlil eden yönetmenlerinkine benzemez; estetik bir anlatıma sahip olan bu kara komedi diğer filmler gibi minimalist bir yapıda değildir.

*Vavien* taşra sıkıntısı dediğimiz kavramı taşımakla beraber benzer dönemde ortaya çıkan taşra filmlerinden farklı bir dile sahiptir. Burada tek bir kişi üzerine yoğunlaşmış zaman-mekân sıkışmasının aksine her karakter üzerinde ayrı ayrı

---

<sup>288</sup> Serpil Sancar Üşür. *İdeolojinin Serüveni*, Ankara: İmge Kitabevi, 2008, s, 129.

gözlemleyebileceğimiz bir melankoliden bahsedebiliriz. Bu melankoliyi besleyen yaşanan kasabanın küçük olmasıdır. Celal hem aile hem de çevre baskısı nedeniyle Sevilay'ı bırakamaz. Oğlu Mesut ise ergenliğini gizli saklı yaşamak zorundadır. Bütün bu içsel birikim, yaşanmamışlığını verdiği sıkıntı her karakterde farklı bir biçimde tezahür etmektedir.

Türkeş'e göre roman kahramanlarını uyumsuz yapan hem taşranın değişmezliği hem de değişimidir. Yani taşranın değişmezliğinin sıkıntısının yanında, ekonomik kültürel ve toplumsal değişime ayak uydurmaları gerekmektedir. Buna ayak uyduramamalarının en önemli nedeni ise geçmişle kopmayan bağlarıdır. Hareket alanı dar olan bu karakterler boğucu çevrelerinde başkalarıyla iletişim kurmakta zorlandıkça insanları mahdut, seması mahdut, seması mahdut bir yerde hapsediklerini düşünürler.<sup>289</sup>

Türkeş'in bahsettiği sıkıntıyı sinemada da ölçmek mümkündür, özellikle 2000'den sonra taşrayı merkeze alan filmlerdeki birçok karakter benzer bir sıkıntıyı yaşar. Vavien'deki çoğu karakter özellikle Celal boğulur, kendi hayatını yaşamamak için elinden geleni yapar, karısını öldürmeyi düşünür hatta ciddi ciddi dener, aile ve çevre baskısı karısını bırakıp gitmesine izin vermez. Bütün bu sıkıntıyı besleyen en önemli etmenlerden biri taşranın ağırlığıdır. Celal melankolikler gibi kendine zarar vermeyi seçmez, onun sıkıntısı bir varoluş problemi değildir, sıkıntısı taşrada varolması ve mutsuz evliliğidir. Bencil bir adam olması yaşamak istemediği bu hayattan gitmesine izin vermez onun yerine önündeki engelleri kaldırmayı planlar. Ya benliğini ortadan kaldıracak, yok olacak ya da uyum sağlayacaktır, nihayetinde ayak uydurmak zorunda kalır.

---

<sup>289</sup> Ömer Türkeş, Orda Bir Taşra Var Uzakta, s, 201.

### 5.1.7 Kosmos (2010)

Doğanın farklı halleriyle karşılaştığımız *Kosmos*, Reha Erdem’in coğrafi olarak Türkiye sınırları içerisinde en uzağa gittiği filmidir. Seyircisine Kars’ın karlı doğasında, soğuk ve kazlar arasında masalsi bir atmosfer sunmaktadır.

Bir gün kasabaya bir yabancı çıkagelir, kimliği yoktur, adı aslında Battal’dır. Geldiği zaman nehirde boğulan küçük bir çocuğu kurtarınca ermiş insan olarak anılmaya başlar. Bu ermiş gibi gözüken adam şehirdekilere biraz garip gelse de içlerine almakta zorlanmazlar. Kurtardığı çocuğun ablasından etkilenir, kız kendini Neptün diye tanıttınca o da *Kosmos* olur. İnsani özelliklerinden vazgeçmiş gibidir, çılgınlık atar, ağaçlara tırmanır. Kesme şeker yiyerek, çay içerek beslenen ve insanlarla sadece seslerle anlaşılan *Kosmos* geldikten sonra bazı şeyler değişmeye başlar. *Kosmos* yarası olanlara şifa dağıtırken, şehirde kimin yaptığı belli olmayan küçük hırsızlıklar da başlamıştır.

Çılgınlıklarına karşılık Neptün’le kurduğu ilişki, iletişim biçimleri sıradan insanın bildiği gibi değildir. Bu iletişim, vahşi olduğu kadar gürültülüdür. *Kosmos*’a kadar bir türlü tam olarak gerçekleşemeyen aşk geleneksel halinden sıyrılarak önümüze düşer. *Kosmos* etrafına kendinden çıkıp başka bir şeye dönüşen bir enerji yaymaktadır. Bir yandan da kasabada sınırın açılıp açılmaması tartışılır, çünkü şehir tam sınırdadır.

Taşrada kahvehaneler insanların buluştuğu, tartıştığı, zaman öldürdüğü mekânlar olarak karşımıza çıkar. Burada da benzer bir işlevi vardır. Arada bir gençler sınırın açılması için bir imza toplamaya gelir ya da tam tersine sınırı neden açılmaması gerektiğini söyleyen gençler yine kahvehanedekileri caydırmaya çalışır. Politik bir söylem üzerine kurulmamış olsa da söz konusu olan şehrin sınırda olması, ister istemez “yabancı”lık meselesini düşündürür. Kendi içerisinde kapalı olan şehrin halkının başkasına kolay kolay kucak açmayacağını hatırlatır. *Kosmos* da başlı başına yabancısıdır ama şifa dağıtması onu dokunulmaz kılmaktadır.

Erdem’e göre insan yedi katlıdır ve zaten filmde de Kosmos bunu, “yedi kat indim çıktım” diyerek ifade eder. Yönetmene göre insan yedi katlı olsa da sadece iki katlı yaşar, Kosmos da iyileştirici bir güce sahiptir, bir başka deyişle “*kendini bilmez bir Şaman*”dır, *her ideal gibi imkânsız bir şey, aşmış bir karakter, trajedisi de buradan geliyor, sıradışı ya da marjinal falan da yok artık, sadece kenar ve orta var. Merkezde değilsin artık ve hemen dışarı atılıyorsun. Kosmos bir ideal ama olmayacak şey, hayatta bu kadar cesur ve bağımsız olabilmek imkânsız bir şey.*<sup>290</sup> Kosmos’un ikilemi insanlar tarafından bir kurtarıcı olarak ‘kutsal’ görülürken aynı zamanda ‘adi bir suçlu’ya dönüşebilmesidir.

Kosmos’un küçük bir oğlanın hayatını kurtarması şehir bir başka deyişle kahvehanenin anahtarı olur, böylelikle “yabancı” sevmeyen insanların arasına sızar. “Hayatta herşeyde bela şu ki, herkesin başına gelen şey aynı” der. Kosmos, insan, hayvan ayırt etmez, belki de bu yüzden birçok açıdan insan olduğu kadar hayvanlara da yakındır. Ayak uyduran, çalışan insan olmayı reddeder. Kahveci ona iş teklif ettiğinde, insanların her gün aynı şeyi yapmalarının anlamsızlığından yakınır, “çalışmakta bir fayda bulamadım, çünkü Allah çalışmayı biriktirenlere ceza olarak vermiş” der. Sürekli birşeyler anlatır, art arda cümleler kurar ama insanlar onu anlamaz, Kosmos kendi evrenini yaşar, bir Dandy ya da Flaneur değildir ama mistik bir modern zamanlar ‘aylak’ıdır.

Kosmos bildiğimiz karakterlere benzemediği için farklı bir boyut taşır, insanlarla çılgınlıklarıyla anlaşılan Kosmos aşkı da sıradan bir şekilde yaşamaz. Reha Erdem, *Hayat Var*’da, meselesinin aşksızlık olduğundan bahsetmişti. Hayat’ın dile getiremediği bu aşksızlığı, Kosmos içinden taşan çılgınlıklarla çağırır. “Aşk istiyorum” der Kosmos, bu aşk sadece bir kadın ya da bedeninden ibaret değil, insan aşkı veya manevi aşkı da kapsayan geniş bir çerçeveye sahip. Neptün’le birbirleriyle yer değiştirerek, koklayarak adeta hayvanlara özgü bir şekilde “koklaştıkları” ve kısmen seviştikleri

---

<sup>290</sup> Reha Erdem Söyleşi Derlemesi. Reha Erdem Aşk ve İsyan, s. 156-175.

(aslında cinsel bir birleşme yok) sahne bunun en önemli örneğidir. Burada aşkın bambaşka bir dili vardır. İçgüdüsel ve vahşidir.

Şenay Aydemir Erdem filmlerinde cinselliğin karakterleri genellikle mutsuz ettiğinden, mutluluk getirmediğinden bahseder. *Beş Vakit*’te Yıldız, anne-babasının sevişme seslerini dinledikten sonra mutsuz olur, öğretmenine aşık olan Yakup babasının onun evini gözetlediğine şahit olduğunda yıkılır, *Hayat Var*’da hayat bakkalın tacizine maruz kalır, Kosmos’dan etkilenen, cazibesine kapılan sürgün öğretmen de mutlu olmaz. Kosmos’la birlikte olduktan sonra hissettiği suçluluk onu yeniden mutsuzluğa iter ve zaten hayata ince bir iple bağlanan kadına intihara sürüklenmesinde rol oynar.<sup>291</sup>

Kosmos kötü bir adam değildir, bilerek ya da isteyerek kötülük yapmaz ama evcilleştirilmemiş olduğundan söyledikleri, yaptıkları anlamsız bulunur, şifacı olarak kabul görür ama sıradan insan olarak dışlanmıştır.

Ayla Kanbur, Erdem sinemasında mekânın nasıl bir yer olduğunu bilmeyen seyirci için filmi somut bir zemine oturtmanın zorluğundan bahseder. Mekânın (Kars) tipik simgeleri kullanılmıştır ama aynı mekânda gündelik hayat deneyimi görüntülerin derinleştirdiği arka planla beraber, parça parça yer alır. Yönetmen de mekânı zamandan ve uzamdan bağımsız kılmayı bilerek tercih etmiştir.

Sesler yine önemlidir, mekânı olumlu ya da olumsuz biçimde tamamlar. Neresi olursa olsun sesler mekânı tanımamıza, ayırd etmemize yardımcı olur. Kaz sesleri doğadan gelen seslere karışmaktadır.

Eğer anlatı “şehir” olarak tanımlı bir mekânda geçiyor ise şehrin yalnızca belli parçaları biraraya gelir. Ama sesler oranın bir şehir olduğunu, hatta martıları, kedileri, köpekleri vapur sesleriyle İstanbul olduğunu düşündürür. Sadece seyirci değil karakterler de şehrin bütününe göremez. Şehirden seçilmiş bu parçalar Erdem’in karakterlerine biçtiği yaşam alanlarıdır, Erdem karakterlerinin açmazlarını filmin

---

<sup>291</sup> Şenay Aydemir. “Sol Eli Başımın Altında Olsun, Sağ da Beni Kucaklasın” Reha erdem Aşk ve İsyan, s, 136.

mekânsal çerçevesi üzerinden kurar. En özgür oldukları alan bütün bedenleriyle kapladıkları toprak, çalılık, kar yani doğadır. Karakterlerin bu mekânları yaşama biçimi en derine kazınan deneyimleri ev algılarıyla şekillenir. Parçalanmış bedenimiz ve deneyimlerimize rağmen öyküler anlatılmak için bir mekâna gereksinim duyar. Erdem'in öyküleri ile mekânı arasında kurduğu daha çok biçimsel bir bağıdır. Fiziksel mekânı tekrarlarla örmesi ve bu mekânı soyutlama düzeyinde yeniden bütünleştirmesi, anlatımın doğrusal olmayan yapısını bütünlemektedir.

Kosmos sonunda hüsrana uğrar, seviştiği öğretmen intihar eder, kurtardığı sanılan bir başka çocuk ölür ve jandarma peşine düşer. Koşarak, çığlıklar ve gözyaşlarıyla, dere kenarından gelen Kosmos bu kez yine aynı yoldan geri dönmek zorunda kalır. Kosmos herhangi bir yere ait değildir, kalamaz da, onun melankolik bir isyan barındıran karakteri ne taşraya ne de kente ait değildir aslında kendisine bile ait değildir. Her seferinde baştan başlayacak ve her seferinde baştan yenilecektir, çünkü düzen onun “düzen”i değildir.

#### **5.1.8 Bir Zamanlar Anadolu’da (2011)**

*Bir Zamanlar Anadolu’da* görüntüleri, karakterleriyle Nuri Bilge Ceylan sinemasının nasıl bir noktaya geldiğini açıkça betimleyen bir yapım olarak karşımıza çıkar. Film besleyen en önemli öge taşranın karanlığıdır. Çünkü bildiğimiz taşra küçük ve ağırdır, burada her karakter ayrı bir taşra ağırlığı taşımaktadır.

Gece karanlığında bir ceset arama süreciyle karşı karşıyayız. Birkaç polis, bir savcı, bir doktor bir de katil yoldadır ve katil bu gruba cesedi nereye gömdüğünü gösterecektir. Neredeyse gece boyunca süren bu arayışta doğal diyaloglar üzerinden, memleketin ortasında bir taşrada, devletin kurumlarını bir bir temsil eden adamların kendi öz yaşamları üzerinden tespitler yapmayı mümkün kılan bir zemin durmaktadır.

*Bir Zamanlar Anadolu’da* kente ‘uzak’ olanın resmini çizerek yavaş ve katmanlı bir yapıda ilerler. Aynı esnada katmanlı bir anlayışı da seyircisinden bekler. Nuri Bilge Ceylan *İklimler ve Üç Maymun*’la birlikte uzaklaşmaya başladığı ‘taşra’ına

geri dönmüştür. Ceylan, *Kasaba* filminden itibaren taşrayı kendine özgü yöntemlerle analiz eder. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk zamanları taşrayı daha farklı bir biçimde ele aldığı bir ilk karşılaşma, ilk hesaplaşma hali sayılabilir, ilk taşra anlatısında gerçek olandan ziyade karakterin taşrayla kurduğu ilişki ön plandadır. Ceylan taşrayı kendi çizdiği karakterlerin halet-i ruhiyesi üzerinden anlatmayı tercih etmiştir.

*Bir Zamanlar Anadolu'da* gördüğümüz tablo biraz daha farklıdır. Her karakterin kendi hikâyesi vicdan, suç ve hesaplaşma sürecini beraberinde getirir ve sıradan bir ceset arama süreci herkesin içerisinde boğucu kalan sırları döken bir sürece dönüşür. Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* filminden beri senaryolarında birlikte çalıştığı Ercan Kesal'la olan ilişkisi sinemasını da başka bir noktaya taşımasına neden olmuştur.

Taşra, Ercan Kesal'la birlikte yazdığı *Bir Zamanlar Anadolu'da* ile daha farklı bir hâl alır. Bu kez dışarıdan bakan, kendi yaşadığı taşrasından ziyade ceset arayan bir grup insan omzu üzerinden bakar. Nuri Bilge Ceylan'ın yaşayan karakterlerini dönüp dolaştırıp bir vicdan muhasebesini sürüklemek isterken taşrayı seçmesi boşuna değildir, taşra çözülmetedir. Otobüs yolculuklarında nereye bakarsan bak bir süre sonra insan aynı ağaç, aynı sarılıkla karşılaşır. İşte orası, yolu hep aynı yere çıkan taşradır.

Yönetmenin gerçeklik hissi yaratması zordur. *Bir Zamanlar Anadolu'da* da oluşturan gerçeklik duygusu seyirciyi doğrudan etkiler. Bu gerçekliğin oluşturulmasında diyalogların da önemli bir etkisi vardır. Aralara serpiştirilen ufak ayrıntılar, köyüne morg arayan bir muhtar, taş atan bir çocuk öfkesi ya da bir elektrikli testere ihtiyacı, yaşananlar ve durumlar ne olursa olsun filmin belkemiğini oluşturmuştur. Gerek ceset aranırken, gerekse de kasabaya geri döndükten sonra konuşulan konu “dedikodu” diyebileceğimiz türdendir. Sürekli kimin ne olduğu ya da ne yaptığı ile ilgili bir mesele dolaşır. Bu aslında bir taşra alışkanlığının yansımasıdır. Küçük yerlerde birbirini fazlasıyla tanıyan insanların bir vakit geçirme, kısıtlı zaman ve mekân içerisinde muhabbet üretme aracı haline gelmiştir. Ömer Türkeş'in de üzerinde durduğu gibi

dedikodu müessesesi taşrada genel ahlaka uymayanı dışlayan, cezalandıran bir kurum gibi çalışmaktadır.

Ceylan filmde bir yandan gerçekliği beslerken bir yandan da tam olarak ne olup bittiğini tam olarak açmaz. Savcının hikâyesinin ucu açıktır, bu da şüphesiz ki bilinçli bir tercihtir. Ceylan seyircisine hikâyesini anlatırken yanına virgül koyup bırakmayı tercih etmiştir. Doktorun hikâyesi de, savcının hikâyesi de örtüktür. Savcının yüzünde yaralar vardır, karısının ölümünden bahseder, doktor ise bu ölümün bir intihar olabileceği imasını yaratır. Savcı böyle bir şeyin olabilme ihtimalini düşünmese de aldattığı karısının kendisini cezalandırmak için intihar etmiş olabileceği fikrine alışmaya başlar. Doktorun verdiği kararlar ya da görmezden geldiklerinin de tam olarak neye hizmet ettiğini net bir şekilde anlamak mümkün değildir. Katil ise kapalı bir kutu gibidir.

Katilin uzun süre sessiz kalması ama durakladıkları bir köy evinde bir kadın gördüğünde ağlaması ilginç olduğu kadar etkili bir sahnedir. Yönetmen katilin bu durumunu açıklarken gezdikleri yerde duydukları bazı öykülerin ayrıntılarından yola çıktığını anlatır.

*“Bir gün bir emniyet amiri bize şöyle bir şey anlattı: ‘Bazen bir suçluya suçunu itiraf ettirmek için üç gün dayak atarsın tek kelime söylemez. Ama sonra oradan mesela bir kadın görür ya da bir çocuk sesi duyar ve birden ağlayarak suçunu itiraf eder.’ Hayat, çok daha küçük ayrıntıların büyük roller üstlenebileceği şaşırtıcı ayrıntılarla doludur. Karanlık, boğucu ve toz toprak içinde geçen karamsar bir yolculuğun ardından ortaya çıkan masum küçük bir kızın varlığı insanın ruhunda şaşırtıcı dönüşümlere neden olabilir.”*<sup>292</sup>

Üç Maymun’dan itibaren Nuri Bilge Ceylan sinemasının farklı bir yöne evrildiği çok açık bir şekilde görünür fakat *Bir Zamanlar Anadolu’da* birçok yanıyla diğer tüm Ceylan filmlerinden ayrılır. Taşranın melankolik bağrını açan Ceylan bu kez

<sup>292</sup> Esin Küçüktepepınar. Anadolu’nun Cannes Zaferi, Sabah gazetesi, [http://www.sabah.com.tr/kultur\\_sanat/sinema/2011/05/23/anadolunun-cannes-zaferi](http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/sinema/2011/05/23/anadolunun-cannes-zaferi)

mizah yanı da güçlü bir yapı oluşturmuştur. Karanlık bir suç atmosferi içerisinde, insanın bir cesetle başbaşa ne yapacağını bilmediği zamanlarda bile güldürebilmektedir.

Filmin vicdan, suç ve geçmişle olan hesaplaşma sürecini karanlık görüntüler ve sesler de besler. Ceylan kamerasını taşrada düşen zamanların arkasında sürüklerken seyircisini de sarı çalılıklar arasında savurur. Yönetmen bu süreci “*filmin ilk bölümünde, bir bozkırın sonsuz karanlığı içinde devam eden ve sanki hiç bitmeyecekmiş gibi görünen, seyirciyi de bu duyguya ortak eden biraz boğucu bir atmosfer içinde devam eden bir yolculuk yaratmak istedik.*”<sup>293</sup> diyerek açıklamaktadır.

Genel olarak incelediğimiz birçok filme hakim olan zamansızlık *Bir Zamanlar Anadolu’da* da görülür. Film belli bir zamana işaret etmez, bugün, geçmiş ya da gelecek, herhangi bir zaman olabilir: Taşranın kendine özgü yapısını en doğal ve gerçekçi bir biçimde görebiliriz. Tek bir taşra fotoğrafından genel bir Türkiye taşra’sı çıkarmak mümkündür. Ayrıca taşraya dair küçük anekdotları aktarması açısından özgün bir dili vardır, köy muhtarının yazın ölüler koktuğu için morg istemesi buna bir örnektir, yaralarını kendi sarmaya çalışan taşra devlete ilişkin ilk gördüğü herhangi birine derdini anlatmak ister çünkü taşradakilerin çoğu zaman muhatabı yoktur.

Umut Tümay Arslan, *Bir Zamanlar Anadoluda*’daki yönetmenin oluşturduğu cinayet-çözümleme labirentinin toplumsal gerçekliğe bir leke gibi düştüğünden bahseder. Aynı leke bildik neden-sonuç bağlantılarını dağıtır ve kargaşa oluşturur.<sup>294</sup>

Nuri Bilge Ceylan’ın kadın karakterlerle kurduğu ilişkide bir kötücüllük sezilir. Ceylan verdiği bir röportajda *Bir Zamanlar Anadoluda*’ya ilişkin olarak filmde geçen durumların kadınların şeytaniliğine yormanın yanlış olacağını söyler.

“özellikle bu filmde dünya erkekler dünyası üzerinden onların dünyayı nasıl gördüklerini izleyerek anlatılıyor. Benim filmlerimde genel olarak böyledir,

---

<sup>293</sup> Küçüktepepinar A.g.m. [http://www.sabah.com.tr/kultur\\_sanat/sinema/2011/05/23/anadolunun-cannes-zaferi](http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/sinema/2011/05/23/anadolunun-cannes-zaferi)

<sup>294</sup> Umut Tümay Arslan. “Bozkırdaki Labirent” Bir Kapıdan Gireceksin” Der. U.Tümay Arslan. İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s, 194.

*herşeyden önce erkek olmamadan kaynaklanır bu. Eninde sonunda kendi ruhuma bakarak anlatıyorum dünyayı, hikâyelerin sağlamasını da kendi ruhumdan yapıyorum. Bir de erkekler dünyasını daha çok merak ettiğimi söylemem lazım, çünkü kendimi daha çok merak ediyorum. Kendimden korktuğumdan, kendi içimdeki karanlığı anlamak zorunda olduğumdan...”*<sup>295</sup>

Nuri Bilge kendi kasaba deneyiminden yola çıkarak burada hayatın çok acımasız olduğunu söyler. Bilge’ye göre kasaba çok acımasız bir yerdir, köy o kadar zalim değildir. Kentte sibop çoktur, bir eşcinsel kendi dünyasını kurabilir ama kasabada herkes birbirini tanır, kaçmak zordur. Bürokratlar vs. olduğu için köye oranla daha çeşitlidir. Kasaba ahlaki acımasızdır ve herkes birbirini ezmek için fırsat kollar.<sup>296</sup>

Filmin senaristlerinden Ercan Kesal aslında doktordur ve taşrada çeşitli zamanlarda bulunmuştur, senaryodaki önemli etkenlerden biri Kesal’ın taşraya dair gözlemleridir.

*“Kasabanın beşeri olarak durumu insanın beşeri olarak durumuyla paralel gider. Bir köylünün çok tarafı köye benzer. Bir kentlinin yaşadığı kentle olan ilişkisi kendisi gibidir. O kentin telaşı, haragürü dönüp kendisine içeriden bakmasına pek müsaade etmez. Ya da bir köylünün basit gündelik hayatı onun ruhu gibidir. Kasaba ne köydür ne kent, kente gidemez orada kalmıştır. Köylüyü de aşağılar kasabalılar, adam yerine koymazlar. Çünkü köylü sabah erkenden kasabaya gelir ve hemen dönmeye bakar, karışmaz kasabaya. Kasabalıda ve kasabaya gelen bürokratlarda ortak bir duygu vardır: Burada ölüp gideceğim ben! Buradan kaçış yok! Tuhaf bir duygudur bu. Bir yere kaçış yoktur, orada öylece kıvrılırsınız.”*<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> Evrim Kaya, “Nuri Bilge Ceylan: Kasabada Ölüm ve Hayat İçice” Yeni Film, Sayı, 24- Kasım 2011, s,30

<sup>296</sup> Evrim Kaya, A.g.m, s,31

<sup>297</sup> Evrim Kaya, A.g.m s,31

Burada senaryo yazarı Ercan Kesal taşranın ‘taşralılığından’ beslenir, uzun zaman çalışmak zorunda olduğu taşraya hem dışarıdan bir gözle bakabilmiş hem de gözlemlerini içselleştirebilmiştir. Özellikle ceset arama sürecindeki kendi kendine konuşmaları Arslan’a göre “arama ekibinin aralarında geçen konuşmalar, manalı manasız laflardan ibaret. Bu fazlasıyla tanıdık, fazlasıyla sıradan ve uzlaşımsal olan durum, sadece araba farlarıyla aydınlanabilen gecenin karanlığıyla birleşince seyircide bir kötülükle karşılaşma beklentisi oluşur ama bu beklenti boşa çıkarılır. Gece boyunca erkekler arasında dolanan şey bir boşluktur, suç hariç herşeyi konuşurlar, burada aranan suçun nedeni ve faili değil, nesnesidir. Ceset nesnenin ortalıkta olmayışı bu adamları biraraya getirmişti.”<sup>298</sup>

Bu noktada Nuri Bilge Ceylan’ın zaten kaynağını taşradan alan sinemasına başka bir yol açmıştır. Böylelikle karşımıza suç, adalet, geçmiş, sırlar ve bir dolu gündelik konuşmayla çizilmiş bir tablo çıkmaktadır.

### 5.1.9 Araf

Yeşim Ustaoglu’nun *Araf*’ı Karabük’te bir yol üstü restoranında çalışan bir grup insanı anlatır. Şehirlerarası otobüslerin mola yerlerinde çalışan insanlar üzerinden kenarda kalmış hayatların sıkışmışlığına odaklanır.

On yedi yaşındaki Zehra, ona âşık olan Olgun ve Zehra’nın bir çeşit kendinden yaşça büyük akıl hocası Derya aynı lokantada çalışırlar. Zehra ile Derya bir gün düğüne giderler ve orada Mahur’a rastlar, kamyoncu Mahur’la daha sonra restoranda da karşılaşan Zehra ondan hoşlanır ve birlikte olurlar. Zehra Mahur’a hem âşık olur, hem de onu bir kurtulma, yaşadığı yerden ayrılma olanağı olarak görür.

Zehra’nın hamile kalması, Mahur’un ortadan kaybolması ve bir yandan da Olgun’un ona olan aşkı içiçe geçer. Derya’nın Zehra’ya anlattıklarından aslında bunun bir kısırdöngü olduğunu anlarız çünkü o da çok benzerini yaşamıştır. Zehra melankolik bir kadın değildir, karakterlerin herhangi birini melankolik ruh haliyle özdeşleştirmek

---

<sup>298</sup> Arslan. A.g.m. s, 195-198.

ya da dışlanmış, ayak uyduramayan karakterler olarak göremeyiz. Fakat gerek Zehra gerek Olgun kendi yaşlılarının taşra sıkıntısını taşırlar. Olgun'un amacı televizyondan seyrettiği yarışma programlarına katılmaktır, uzaktan baktığı kent hayatına bu şekilde dâhil olacaktır. Ustaoglu film çekimi esnasında gözlemedikleri üzerinden burada yaşayan insanların 'gitmek' gibi bir dertleri olmadığını açıkça vurgulamıştır.

*“Benimle hiç alakası olmamasına rağmen, birçok renk, koku, durum beni çocukluğuma götürdü. İnsan ilişkileri bakımından çok temiz kalmış bir yer. Güven ilişkisi görüyorsunuz, samimiyet görüyorsunuz, bir hüznün var, gidememe hali var... Gitmek istemiyor insanlar oradan. Büyük şehir sevdası yok. “Gideyim, orada yeni bir hayat kurayım” demiyorlar. O denli büyük bir bağları var şehirle. Küçük bir yer ve gençler nesini sevdiklerini de açıklayamıyor, “arkadaşımı seviyorum” diyorlar. Önerine çok büyük bir ufuk koymayıp “burada ne olabilir?” diye düşünüyorlar. Ama kendi içinde de bir döngüsü var.”<sup>299</sup>*

Araf kelime anlamı itibariyle bir öte dünya tasviridir cennet ile cehennem arasındadır oysa yaşadığımız dünyada araf'ta kalınmaz, arafta bırakılır. Bu şekilde cehennem ve cennet arası bir yere sıkışmak insanın kendi içindeki sıkışmışlık halidir. Burada 'araf' belki de Zehra'nın çalışmak zorunda olduğu mola yeridir. Burası Zehra'nın sıkışmışlığının ana mekânıdır. Zehra'nın bedeni üzerinden bedeniyle kurduğu ilişki kendi tercihi üzerinden ilerler, bunu yavaş yavaş görürüz, düğün sahnesinden kamyonun yol kenarında duraksadığı sahneler kadar yavaş yavaş gelişir, o arada olgunlaşır ve en sonunda da kendini bırakır.

Araf'ın aylara yayılan uzun hikâyesi aslında gündelik bir hikâyedir ve Zehra'nın donlarının ütülenmesini isteyen babası ile bakırı çoktan sararmış bir ütüyle kocasının donlarını ütülemeye çalışan annesi kadar da gerçekçi bir biçimde yansır. Zehra'nın sonunda bebeğini bir hastane tuvaletinde düşürmesi, Olgun'la evlenmesi de

---

<sup>299</sup>Fırat Yücel. 'Ölü Zamanlar ve Araf' <http://www.altiyazi.net/makale/ye%C5%9Fim-ustao%C4%9Flu-7-280.aspx>

hikâyenin gerçekliğinin süreğenliğini sağlar. Özellikle ilk yarısı kusursuz bir karakter anlatma süreciyle gelişirken daha sonrasında yavaş yavaş dağılmaya başlar.

Yarışma programlarına katılıp hayattan sıyrılmak isteyen Olgun'un hem internet kafe hem de cep telefonları, video çekme gibi araçları kullanarak oluşturduğu bağ da taşrada fazla seçeneği olmayan bir grup gencin gündelik yaşamı açısından fazlasıyla gerçek ve doğaldır. Bir yandan da asıl serseri gibi görünen ve adı ironik olarak Olgun olan Olgun, işin sorumluluk kısmını yüklenerek herşey olup bittiğinde Zehra ile evlenir. Zehra sonunda bir aile kurarak aşkını yaşayamadığı ya da uzaklaşmadığı gibi, toplumun ona dayattığı mekânizmalardan birine de boyun eğmiş olur.

Karakterlerin geçmişi ya da geleceği yoktur, buna dair bir fikir de üretilmez, öykünün tümü bir şimdi arasında gidip gelirken zaman da orada o taşra anında asılı kalmış gibi durmaktadır.

Filmde melankoliyi asıl besleyen karakter olarak karşımıza çıkan Mahur için Ustaoglu uzun bir süre kamyoncuları gözlemlemiştir. Ustaoglu gözlemlerini aktarırken, az konuşan, tek bir soruya sadece tek bir yanıt verip lafı uzatmaktan kaçınan, kendi yalnızlıkları içinde yaşayan, insan içine çıkmayan, kentleri ve hayatı yaşamayan insanlar olduğu sonucuna varır.<sup>300</sup>

*Araf'ta melankolinin asıl sahibi Mahur, neredeyse hiç konuşmayarak kendi bezdiği hayatından intikam alır gibidir. Bu yüzden Mahur Zehra'yı gerçekten sevdi mi, ne kadar sevdi ya da tipik bir yol üstü gönül macerası mıydı açıklığa kavuşturmak zordur. Mahur'un sessizliği, kurmadığı cümleler de bu anlamda seyirciye yardımcı olmaz. Mahur bir sonraki durağı asla belli olmayan sessizliğe gömülmüş bir melankoliktir.*

*Bu hikâyenin bir zalimi yok benim için. Mahur zalim bir adam değil; aynı hedefsizlik, aynı sıkışmışlık, aynı arafta kalmışlığı yaşıyor. Bütün karakterler*

---

<sup>300</sup>Fırat Yücel. A.g.m <http://www.altyazi.net/makale/ye%C5%9Fim-ustao%C4%9Flu-7-280.aspx>

*aynı sıkışmışlığı yaşıyor. Bu hayat bu insanlara başka bir perspektif yaratabilme imkânı tanımıyor.*<sup>301</sup>

Ustaoğlu hikâyesini anlatırken bir şehirli olarak üstten bir bakıştan kaçındığına dikkat çekmiş ve içeriye kendini yerleştirip karakterleri anlamaya çalıştığından bahsetmiştir.

## 5.2 Kent Melankolisi

1990 sonrası Türkiye sinemasında taşranın popüler bir mevzu olması ve melankolinin kaynağını beslediği açık bir durumdur. Fakat melankoli sadece mekân ile sınırlanabilecek bir duygu değildir, bireyin kendisiyle, modernizmle içinde yaşadığı düzenin iklimi, ekonomik ve toplumsal koşulları ile de yakından ilgilidir. Gördüğümüz karakterler kentte de kendilerine ait bir melankoli yaşarlar. Mekânın da eşlik ettiği, dâhil olduğu, etkilediği bir zemin sağladığı açıktır. Bunun yanında bireyin kendi çıkmazları, ayak uyduramayışı kendince bir melankoliye sürüklenişi de hem psikolojisi hem de o'nun psikolojisini etkileyen sosyal ve ekonomik koşullarla ilgilidir.

### 5.2.1 İtiraf (2001)

Zeki Demirkubuz'un *İtiraf* filmi bir karı-koca arasında geçen aldatma öyküsüdür. Dışarıdan bakıldığında sadece bu kadar görünen hikâye aslında Demirkubuz'un hikâyeyi anlatma biçimi ile birlikte derin olduğu kadar ilginç bir yol seçer.

Harun hali vakti yerinde bir mühendistir, karısı Nilgün'ün kendisini aldattığını öğrendikten sonra bildiğini kendine saklamayı tercih eder. Gittikçe içinden çıkılmaz ruh hallerine bürünerek bildiğini sırtında taşıyamamaya başlar. Bir yandan da geçmişe dair iç hesaplaşmaları yakasını bırakmamaktadır. Sonunda karısına itiraf ettirmeye çalıştığında her ikisinin içindekiler de dökülmeye başlar.

---

<sup>301</sup>Yücel. A.g.m <http://www.altiyazi.net/makale/ye%C5%9Fim-ustao%C4%9Flu-7-280.aspx>

Daha çok psikolojik dram fikri üzerinden ilerleyen *İtiraf*'taki Harun ile Nilgün'ün yaşadıkları zamanla içinden çıkılamayan bir sıkıntıya dönüşür. Burada asıl sıkıntı ve karabasan, itirafı bekleme sürecindedir. Harun'un melankolisi ne kent yaşamı ne de geçim sıkıntısıdır, geçmişinde yaşadığı olaydan kaynaklanan bir terk edilme korkusuyla karışık kara sevda buhranıdır. Asıl trajedi ise Nilgün'ün, Harun'un intihar eden en yakın arkadaşının eski karısı olmasıdır. Harun sadece acı çekmez aynı zamanda bir hesaplaşmayı da yaşamak zorunda kalır. Aşkın en buhranlı halleri Harun'da görülür. Melankoliklere özgü bir kara sevda hali taşıyor gibidir, bir süre sonra gündelik hayat rutinlerini yerine getirememeye başlar. Önce daha sakın bir şekilde bunu Nilgün'ün kendisinden öğrenmeye çalışır bu yöntem işe yaramayınca ise zor kullanmaya başlar.

Orhan Pamuk'un eski Türk filmlerinde bahsettiği melodram tipi, son dönem Türk sinemasında melankoliye dönüşmüştür. *“Siyah-beyaz İstanbul filmlerinde en içe işleyen ve hakiki gözüken aşk hikâyesi, esas oğlanın daha baştan verilmiş, doğuştan “hüznü” nedeniyle melodramla sonuçlanır.”*<sup>302</sup> Harun'un yaşadığı acı ancak böyle kentli bir dramla açıklanabilir. Tek isteği öğrenmektir. Bu yüzden karısı yatarken başına geldiği bir gün yalvarır, yeter ki bileyim der ve ağlar ‘bunu benden esirgeme’ diye yalvarır ama kadın susar. Bunun üzerine şiddete başvurur, boğmaya çalışır, kadın ise elinden kurtulur, sinir bozucu şekilde sessizdir, tek kelime etmez.

Murat Özer'e göre, tanımlarüstü olan, dört duvar arasına hapseden ve bölüp parçalayan aşk duygusunun neden bu kadar güçlü olduğunu anlamlandırabilen bir film *İtiraf*. Tam bu noktada durur, sorulara cevap vermekten çok hayata dair tespitler yapar ve aşkın gerginliğini yansıtır.<sup>303</sup> Harun üzerinde sadece aşk duygusunu değil onun içerisinde gizli saklı duran kıskançlık, kin, öfke, tutku ne varsa dışarı çıkar, bir itirafa boyun eğecek gibi gözüken Harun aslında çaresizliğine boyun eğmektedir. Herşeye rağmen bilme arzusu acı çekmenin önüne geçmeyecek, muhtemelen Harun'u daha da

---

<sup>302</sup> Orhan Pamuk, a.g.y, s,104

<sup>303</sup> Murat Özer “Aldattım de Kurtul!”

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=631161&CategoryID=113>

derin bir çukura sürükleyecektir ama yine de bilmek ister Harun, ‘itiraf’ın yaratacağı geçici bir rahatlamaya ihtiyaç duyar, bunun geçici olduğunu da farkındadır.

Fırat Yücel, Demirkubuz sinemasında itiraf meselesini tartışırken ‘itiraf’ın kime ya da neye göre ya da hangi koşullar içerisinde yapıldığına göre çıplaklık kazanabileceğini söyler. Yücel’e göre Demirkubuz sineması çerçevesinde,

*“Tanrı’dan ya da herhangi başka bir üst merciden af dilenmeyen ya da arınma talep etmeyen bir itiraf biçiminin, bir ‘kendi kötülüklerini ortaya dökme’ üslubunun, tek başına bir başkaldırı niteliği taşıdığı söylenebilir mi? Bu sorunun, Demirkubuz sinemasına dair üzerinde durulması gereken temel soru olduğunu düşünüyorum. Ve cevabım da hayır: Çünkü Nietzsche’nin ortaya koyduğu üzere, günahın günah olduğunu, kötülüğün kötülük olduğunu baştan kabul eden, bunların belli ideolojik sistemler tarafından kurgulanmış, üretilmiş ve insanın zihnine/duygu dünyasına/ruhuna yerleştirilmiş kavramlar olduğunu açığa çıkarmaya yönelmeyen her itiraf, ne kadar çıplak, ne kadar cüretkâr olsa da, belli bir kurulu ahlak sisteminin sınırları içinde yapılmış bir ‘soyunma gösterisi’nin ötesine geçemez. Nietzsche, ‘Deccal’de Hristiyanlığın “günahı icat ederek egemen olduğunu” ve günah çıkartmayı zorunlu kılan itiraf ritüelinin de rahiplere, Tanrı adına “bağışlama” yetkisini kazandırarak onların egemenliğini mutlak kıldığını söyler.”<sup>304</sup>*

Bir diğer deyişle, itirafta bulunan herhangi bir ahlaki sistemin koşulları çerçevesinde otoritenin kurguladığı insani zaafı ya da günahları sorgulamadan itiraf etmeyi özgürleştirici bir eylem ya da başkaldırı sayıyorsa yanılıyordur. Otoritenin dayattığı günah ya da kavramlara aldırmandan yapacağı itiraf ancak bir cesaret gösterisi sayılabilir.

Demirkubuz, *İtiraf*’ın bugünkü insanın anladığı biçimiyle kötülüğün kötü bir şey olmadığını, kim olduğunu anlamak isteyen insanı gerçek bir insan olmaya götürecektir.

---

<sup>304</sup> Fırat Yücel. Yeraltı: Tekliğin Savunusu, <http://www.altiyazi.net/makale/yeralt%C4%B1-8-257.aspx>

en gerçek yol olduğunu iddia eden bir film olduğunu söyler. İhanet kötü bir şeydir fakat bir yandan da kim olduğunu anlamak isteyen bir insana sorgulama ve yüzleşme olanağı verir. Çünkü insanlar acıyla derin ve açık bir bağ kurduğunda daha olgunlaşmış, daha bilgili kişiler olur.<sup>305</sup> Harun ise daha baştan karısının onu aldatacağına inanmış, hiçbir zaman tam olarak güvenememiştir. Fakat kendisinin olduğuna inanmıştır ve bu inanç evliliğin sürmesindeki en önemli etken olmuştur.

Uygar Şirin, Demirkubuz'un Dostoyevski ile bağı kurarken İtiraf filminin Demirkubuz'un Suç ve Ceza'sı olduğunu söyler.

*“İtiraf”ta karanlığını, takıntılarını ve insanın ezeli ve ebedi kötülüğüne dair fikirlerini damıtıp kusursuz bir hikâye ve çarpıcı bir dramatik yapıya döker Demirkubuz. Sürekli yeni katmanlara açılan öyküsü, aşkı suçla ve suçluluk duygusuyla, tüm bunları Türkiye'nin sosyopolitik arka planıyla birleştiren bakışı ve filme adını veren kavramı bir kişi, bir ilişki ve bir toplum üzerinden ele alan ustalıklı senaryosuyla “İtiraf” Demirkubuz'un “Suç ve Ceza”sıdır.”<sup>306</sup>*

Filmin bir özelliği de Ankara'da geçiyor olmasıdır Kent İstanbul kadar boğucu ve kalabalık olmayabilir fakat sıkıntının başka bir tarifi vardır. Ankara İstanbul'a göre taşra, taşraya göre kenttir. Yine de büyük şehirdir Ankara ve yaşama uyum sağlamak, zamanın geçmesi açısından bir kentten beklenen herşeyi karşılamaktadır.

*İtiraf* bir adamın boğucu kıskançlığı ile içerisindeki aşk ve kıskançlığın doğurduğu sonuçları gösterir. İnsanın içerisinde karanlık duygular her daim mevcuttur ama yaşanan ızdırap, melankoli ya da içsel tutulmanın belirme şekilleri Harun'u ve yaşadıklarını da belirlemiştir.

---

<sup>305</sup> Rahmi Çakmak “İki Maddelik Bağımsızlık Manifestosu: Yazgı ve İtiraf” Sinema Gazetesi, <http://zekidemirkubuz.com/tr/basin/filmler/itiraf/iki-maddelik-bagimsizlik-manifestosu-yazgi-ve-itiraf.htm>

<sup>306</sup> Uygar Şirin “Zeki Demirkubuz'un Yolu” Sinema Dergisi, Kasım 2012, <http://uygarsirinyazihane.wordpress.com/2012/11/29/zeki-demirkubuzun-yolu/>

### 5.2.2 Yazgı (2001)

*Yazgı* en yalın hayaliyle hayatta hiçbir şeyi umursamayan, yabancılaşmış bir adamın öyküsüdür. Zeki Demirkubuz'un Albert Camus'un *Yabancı* romanından esinlenerek yazdığı *Yazgı*, tek bir adam üzerinden ilerlerken insanlığın karanlığında dolaşan bir filmidir.

Musa annesiyle yaşayan bir adam, gündelik hayatı mekânikleşmiş bir şekilde aynıdır. Bunu daha annesiyle birlikte televizyon karşısında oturup çekirdek çitlediği ilk sahneden anlarız. Musa kalkıp işe gitmekte, akşamları da annesiyle evde oturmaktadır. Musa'nın annesi ölür ve Musa hayata olduğu kadar bu duruma da duyarsız kalır. Yaptığı hiçbir şeyi neden yaptığını umursamaz, yapıp yapmaması da önemli değildir. Kendisiyle evlenmek isteyen bir kızla herhangi bir şey hissetmeden evlenebilir, aynı kadın kendini aldattığında da sakindir. İşlemediği bir suç yüzünden hapse girecek kadar umarsızdır. Suçsuz olduğu anlaşılıp serbest kaldığında kaldığı yaşamına kaldığı yerden devam eder.

Musa'nın kayıtsızlığı sadece dışarıya değil kendi hayatıdır. Kendi özüne dönmeyi reddetmekte bu yüzden sürekli bir biçimde hiçleştirmektedir. Annesinin ölümü gibi yaşadığı bir acıda bile takındığı umarsız tavır kendi hayatı ve acılarını hiçleştirmesi açısından kilit bir noktada durur. Onun dışında komşusu, karısı ve hayatındaki diğer insanlar da onun için sıradan bir dekordur, herhangi bir soruya vereceği cevap “farketmez”dir. Çünkü herhangi bir olasılığın bir diğerinden farkı yoktur. En sonunda bir komiserle başbaşa kaldığında biraz olsun Musa'nın iç dünyasına girmeye yaklaşırız fakat bu da yetersiz bir çaba olacaktır. Komiser, neden evlendiği ve hayatına dair birçok soru sorar ama Musa yine tek kelimelik yanıtlar verir. Komiser “gençliğimde bir Fransız romanı okumuştum onun kahramanına benziyorsun” derken Demirkubuz'un senaryoyu ilham alarak yazdığı Camus'un *Yabancı*'sına gönderme yapar. Aynı sorguda inanışlarını sorgulayan komser “ben hiçbir şeye inanmam” der Musa. Böylelikle annesinin öldüğüne üzülmemesi ve suça karışması nedeniyle neredeyse hakkında çıkan ölüm cezasını da kabullenir. Ancak patronu gerçekleri itiraf ettikten sonra serbest

birakılır. Patronu intihar etmiş ve itiraf mektupları yazmıştır. Bunun üzerine savcı hiç kendini savunmadın, suçsuzum demedin boşu boşuna dört yıl hapis yattın, bu yaptığın kendine kötülük” der. Musa için ise suçlu ya da suçsuz olmanın bir önemi yoktur. Burada savcıyla konuştuğu vicdan ve kötülük ilişkisi de bu duruma işaret eder. Savcı herhangi birşeye inanmamanın kötülüğünü sorgularken Musa bunu anlamaz. Musa, Demirkubuz karakterleri içerisinde en inançsız olanıdır. Peşinden gittiği, bir aşk, bir itiraf ya da bir amaç yoktur. O’nun inandığı şey inançsızlığıdır.

Bütün bu kayıtsızlık basit bir umursamazlıkla açıklanamaz. Musa Zeki Demirkubuz sinemasında rastladığımız diğer karakterlerden biraz daha farklıdır. Yaşadığı acıyı tüm bünyesiyle kabul eden, tırnaklarına kadar hisseden karakterlerinin aksine Musa yaşamayı ya da hissetmeyi daha baştan reddetmiş gibidir. Demirkubuz Musa’yla insanlığın varoluş sorununa ve hiçliğe yaklaşır. Starobinski melankolik kişi iç dünyasının zamanıyla dış dünyaya ait şeylerin hareketi arasındaki eşgüdüm duygusunu yitirdiğinden bahseder. Musa da iç dünyası ile dış dünya arasındaki çizgiyi kaybetmiştir. Ayrıca her ne kadar işe giderek ya da evlenerek gündelik hayata ayak uydurmuş gibi görünse de, aslında tam aksine reddetmiştir, düzenli bir hayat yaşıyor oluşu düzenin bir parçası olduğu anlamına gelmemektedir.

Modern birey sistemin kurumlarıyla uzlaşmak zorundadır. Sadece sistem, kurumlar da yetmez kalabalığa karışmak ve onlardan biri gibi olmak da bir zorunluluktur. Georg Simmel’e göre ise insan bu kalabalığa ayak uydurmak için bir süre sonra mesafe almak zorunda kalır.<sup>307</sup> Musa’nın durumu bir anlamıyla hiçliği çağrıştırırken, bir anlamıyla da Simmel’in bahsettiği biçimiyle kendini koruma içgüdüsüdür. Musa’nın inançsızlığı ve kayıtsızlığı bir anlamda tüm bu kalabalık arasında kendini korumaya alma, mesafe almayla ilgilidir.

Zeki Demirkubuz insanın içerisindeki kötülüğe baktığını çoğu röportajında dile getirir. Kötülük insanın doğasında vardır ve aşılması gereken bir duygu değil tam

---

<sup>307</sup> Simmel. Modern Kültürde Çatışma. s, 93.

tersine kabul edilmesi gereken bir olgu gibi görünür. Musa'da bu, hiçlik sınırına yaklaşmıştır.

Serol Teber melankoliyi tanımlarken aynı zamanda bir başkaldırı olduğunu da söyler. Melankolik karakter ne devletten, ne tanrıdan ne de onların yakınlarından bir şey beklemez. Yalnızca hiçlik ve ölüme yakın yaşamının korkusu ve keyfini taşır. Yazgı'daki Musa, Serol Teber'in melankolik diye tabir ettiği kişinin ta kendisidir.<sup>308</sup> Hiçliğe bulaşmış ne devletten ne tanrıdan ne de yakınlarından hiçbir şey beklemeyen, yalnızca ölümü bekleyen adamdır.

### 5.2.3 Uzak

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmleri olan *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*'nin ardından kente ilk yaklaştığı film *Uzak*'tır. Uzak kentin boğuculuğunu görüntüleriyle de besleyen karanlık bir filmidir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda anımsadığımız Yusuf, kente gelmiştir ve iş aramaktadır. Mahmut'un yanında kalmaya başlar, önceleri kısa gibi görünen bu kalış sürdükçe Mahmut rahatsız olur, bu rahatsızlık bizi karakterlerin dünyasında dolanmaya iter. İkisinin arasında görünen, görünmeyen, duran ya da durmayan şeyler farklı biçimlerde açığa çıkar.

Mahmut daha önceden taşradan kente gelmiş, Yusuf'un yaşamak istediği deneyimin zorlu kısmını atlatmıştır. İkisi arasında bir gerilim, bir iletişimsizlik söz konusudur. Bütün o 'iletişimsizlik' ve "arada kalmışlık" filmin her köşesine sinmiş ve tüm karakterlerin yüzünde, hareketlerinde ve sigara içişlerinde kendini göstermiştir. Ceylan karakterleri Camus'un yanından geçip Kafka'nın karanlık dünyasına konuk olmaktadır. Mahmut ile Yusuf'un kentte birarada kalmak zorunda olması ve bunun sonrasında yaşananlar yine minimalist bir dille anlatılmıştır.

Mahmut kazanmış kaybedenlerden biridir, istediği şehre gelmiş ve fotoğraf çekerek yaşamını sürdürmektedir. Diğer yandan asıl istediği fotoğrafları değil de seramik fotoğrafları çekmektedir. Mahmut, film boyunca kitaplığında asılı duran

---

<sup>308</sup> Murat Batmankaya. A.g.m s,64-65.

Dostoyevski resmi gibi hareketsizdir. İçinde olduğu gerçekliğe karşı kinik bir ilgisizliği vardır, değiştirmek gibi bir niyeti de yoktur. İşsiz olup kasabadan gelen ve Mahmut'a hemşerilik bağıyla bağlı olduğu için onun evinde kalabileceğini düşünen Yusuf, Mahmut'un yanına gelince arada kalmışlıktan karşıtlığa uzanan bir gerilim başlar. Kendine ve çevresine yabancılaşmış Mahmut, karısını ve kaybettiği her şeyi; kentten tek kaçış yolu olan sığınagında, yani evinde, televizyon arası gizlice izlediği pornolarda ya da ara sıra çıktığı birahanelerde arar. Evde bulunan bir fare, önünden geçilip çekilmeyen bir fotoğraf, gizlice edilen telefon, kaybolan köstekli saat, herkesin kendi konumunu belirlerken, insanın kaybetmişliğini, yalnızlığını başka bir biçimde anlatmaktadır. Aslında tüm bu gerilimin, yani Mahmut'un ilgisizliğine karşın Yusuf'un rahatsız ediciliğinin nedeni kendilerini var eden koşullardır. Çünkü onları var eden aslında içinde bulundukları modern hayatın zemini ve zorunluluğudur.

*Uzak*'ın mekânı anlamamıza yol gösterecek en önemli yanı taşrada yaşamış karakterin kentle kurduğu ilişkidir. Mahmut'un kurduğu ilişki ile Yusuf'unki aynı değildir. Yusuf daha beceriksiz görünür. Mahmut baştan başlamış fakat şehir hayatına ayak uydurabilmiştir. Fakat bu ayak uydurma süreci onu mutsuz etmiş ve karanlık bir melankoliye hapsedmiştir. Böylelikle Mahmut karısını kaybetmiş, insanlarla iletişim kurma konusunda zayıf kalmış, yitik bir karakter olarak karşımıza çıkar. Taşrada kalsa daha farklı bir insan olabilecekken, şehir hayatı Mahmut'u daha farklı kılmış, karanlık melankolisine mesken olmuştur. Göksel Aymaz'a göre Mahmut, 19. Yüzyıldaki ıstırabın cehenneme doğru ilerlediği 21. Yüzyılın sosyal savaşında, on iki milyonluk kalabalık arasında kendi yalnızlığını ve terk edilmişliğini yaşar.<sup>309</sup> Aynı zamanda yeni dönemin ürettiği insan tipidir.

Seksenli yıllardan itibaren ekonomik, toplumsal ilişkilerin değişmesiyle birlikte Türkiye'de yeni bir şehirli aydın tipi ortaya çıkmıştır. Necla Algan, *Uzak*'taki Mahmut karakterini bu şehirli aydın tipine benzetirken, aynı aydın tipinin kapitalizme hizmet ettiğini savunur.

---

<sup>309</sup> Göksel Aymaz. "Uzak'taki Kent, Kent'teki Uzaklık" Kentte Sinema Sinemada Kent (içinde)Der: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz, Yeni Hayat Kütüphanesi, 2004, s230

*“Neo liberalist dünya görüşünün Türkiye’de hakim kılınmasıyla birlikte bu yeni aydın, kendini toplumsal anlamda tamamen özerk hissediyor, ancak tüm zihinsel yaratıcılığını, pratik hayatta tamamen, doğrudan kapitalizmin hizmetine veriyordu. Görünürde bağımsız, hür bir bireydi ama sermayenin taleplerine hizmet edebilmek içindi bu hürriyet. Gazeteciler, propagandacılar, reklamcılar, şirket yöneticileri, halkla ilişkiler uzmanları küresel dönemin, yukarıda tanımlamaya çalıştığımız konumun parlayan meslekleriydi.”<sup>310</sup>*

Yusuf ise arada kalmışlığın sıkıntısını yaşamaktadır. Onun için taşra artık kaçılması, durulmaması gereken yerdir, sıkılmıştır, diğer yandan şehirde ne yapacağı konusu muallaktır, yük gemilerinde iş arar, Yusuf’un asıl derdi şehirde kalmaktan ziyade, taşradan uzaklaşmaktır. Georg Simmel’in tarif ettiği kalabalık olduğu için insanı melankoliye sürükleyen ama bir o kadar da özgürlük sunan kent alanının büyüklüğü ve sunduğu özgürlük cezbeder Yusuf’u. Yoksa bir gemide çalışarak hayatını deniz üzerinde geçirmekte bir sakınca görmez. Asıl modernizmin yarattığı kalabalıktan mağdur olan, ruhu yaralanan ve başkalaşan Mahmut’tur. Bu yaralanma onu önce melankolik bir karanlığa, daha sonra ise kinik bir boşvermişliğe itmiş, kendi dünyasına gömülmesine neden olmuştur. *“İstanbul ise kasabasından kopup gelmiş işsiz güçsüz bir delikanlı için, hep aynı “Ulan İstanbul!”dur... Kış doludizgin gelmişken, tıpkı şair gibi, “Çevremde muazzam bir baş dönmesidir adeta şehir/münzevi bir soru işaretiyim” demektedir sanki genç adam.”<sup>311</sup>*

*Uzak*, Georg Simmel’in anlattığı insanın eksildiği dünyanın tasvirini oluşturur. Ayak uydurmak için ödün vermek, ayakta kalmak için eksilmek Mahmut’un haleti ruhiyesinde vücut bulmuştur. Nuri Bilge’nin minimalist sinema anlayışı kentin hızını örtmez, zaman yavaş akar gibi görünse de kentin keşmekeşini damarlarımızda hissedebiliriz. Taşraya benzemeyen bir karanlığı vardır kentin, bir bankta oturup öylece sahile bakmak zamanın yavaş aktığı bir mekânda olduğunuz hissini vermez, aksine

---

<sup>310</sup> Necla Algan “Bir Kez Daha Uzak, Türk Sineması’nda Tematik Açıdan Bir Kırılma Noktası, Yeni Sinema, Sonbahar-Kış, 2003-2004

<sup>311</sup> Tunca Arslan, Sinema Dergisi, [http://www.nbcfilm.com/uzak/press\\_sinematunca.php](http://www.nbcfilm.com/uzak/press_sinematunca.php)

zamanın akışından yorulduğunuz ve bir an olsun kentin içerisinde herhangi bir noktada oturup dinlenmeye ihtiyaç duyduğunuz zamanlara denk düşer.

Fatih Özgüven *Uzak*’ı tanımlarken taşra-kent gerilimini birbirini iten değil, tam tersine içiçe geçiren bir yapısı olduğundan bahseder;

*“Uzak, yitik bir taşrayı yeniden bulma romantizmi üzerine değil, tam tersi; taşrayı geride bıraktığını düşünmek, şehrin eşitleyici kalabalığına karışıp o kalabalıktan biri olduğunu sanmak, halbuki gün gelip evine taşranın ayak kokusu dolduğunda geride bıraktığı her şeyin yeniden hayatına üşüştüğünü görmek üzerine... Ama elbette, 'Uzak'tan bir 'evli evine köylü köyüne' dersi çıkmıyor, tersine, bu bıçağı kendine sokup kanırtan bir film, orada bir taşra var uzakta gitmesen de görmesen de o taşra sensin”*<sup>312</sup>

Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak*’ında gördüğümüz Mahmut şehre geldikten sonraki eksilişini kabullenmiş, şehrin acımasızlığı karşısında uzlaşmaya varmıştır. Mahmut’ta kendi kendini besleyen, içkin bir öfke vardır, bu yüzden sinir patlamalarıyla, öfke nöbetleriyle karşı karşıya kalmayız. Onun öfkesi olsa olsa kendisinedir ve görünmezdir. Bu gizli duygular havaalanında eski karısının peşinden gidip, görülebileceği anda geriye çekilip saklanması gibi kendi içerisinde saklı kalmıştır.

*Uzak* sadece merkez-taşra kavramlarının doğal oynaklığını göstermekle kalmamakta aynı zamanda merkez ile ‘taşra’nın birbirlerinden gözlerini kaçırma halini, birbirlerine yaklaştıkça ortaya çıkan ‘uzak’lığı, derinleşen uçurumu; aynı zamanda da birbirlerinden uzaklaştıkça belirginleşmeye başlayan yakınlığı, akrabalığı görünür kılmaktadır. Şükrü Argın’a göre Mahmut ile Yusuf arasındaki uzaklık yaklaştıkça belirgin hale gelir. Mahmut’un ‘ter’i gibi rahatsız edici hale gelir. Böyle zamanlarda Yusuf Mahmut’un evinde tekinsizce dolaşan, tedirgin edici bir hayalete dönüşür.<sup>313</sup> Her

---

<sup>312</sup>Fatih Özgüven “Ayak Kokusu”

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=655530>

<sup>313</sup>Şükrü Argın “Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür” Taşraya Bakmak (Der) Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 3.bs. 2006, s, 294-295.

sahne de rahatlıkla hissedebileceğimiz çatışma, aslında bir taşra-merkez çatışmasıdır. Mahmut fareyi kapana kısırmayı başarmıştır, kendi kendine ölüme terk eder. Yusuf ise fareyi bir poşete koyup çöpe götürür orada da kedileri görünce onlara bırakmak istemez, duvara çarparak fareyi öldürür. Mahmut'un içinde gizlediği, çıkarmak istemediği taşra'sıdır. Yusuf'un 'taşra'sı ise fareyi çarptığı duvar kadar çıplaktır.

Yusuf ile Mahmut kentin ve taşranın halet-i ruhiyesini farklı biçimlerde temsil etmektedir. Bu biçimler yaşama katılma, dâhil olma ile mesafe koyma arasında gidip gelir. Yusuf kente dâhil olmayı ister, bekler. Bütün taşralılığını geride bırakmıştır, Mahmut ise kent hayatına uyum sağlamış ve mesafeli davranmayı öğrenmiştir. İnsan ilişkileri sığlaşmış, kendine dönmüştür. Yusuf'un Mahmut'un aksine insancılığı taşralılığından ileri gelir, aradaki içsel sürtüşmenin bir kaynağı da bu mesafeli duruş arasındaki uçurumdur.

Karakterlerin hepsi bir kaybın sıkıntısı, melankolisini taşımaktadır. Bu Uzak filminde hala aşık olunan eski eş, Üç Maymun'da erken kaybedilen bir çocuk, Hayat Var'da ise kaybedilen bir ergenliktir.

#### **5.2.4 İklimler (2006)**

Nuri Bilge Ceylan filmografisinde kasabadan çıkış Uzak'tan sonra *İklimler*'e denk gelir. İklimler yönetmenin karısıyla birlikte başrolde oynadığı, birkaç mevsim üzerinden aşk ve ayrılığı anlatır. Genel olarak aşk, ayrılık gibi konuları anlatır gibi görünze de aslında karakterlerin aşka bakışı, aşkı yaşayış ve içsel olarak şekillendiği esas olandır. Bahar ve İsa Kaş'ta tatildedir, mutsuzluklarını hissederiz, karanlığa gömülmüş birşeyler vardır aralarında. Uzun çekimler, yakın planlar yaşadıklarını gözümüze daha derinleştirir. İsa, Bahar'a bir süre görüşmeler daha iyi olacağına dair şeyler söyler, Bahar kumsalda gördüğü rüyada İsa'nın onu öptüğünü ve sevdiğini söylediğini görür. Uyandığında ise İsa'nın acımasız cümleleriyle karşılaşır direnemez ve ayrılırlar. Sonrasında İsa'yı İstanbul'da görürüz mevsim sonbahardır artık. Bahar'la birlikteyken de görüşmüş olduğunu anladığımız Serap'la karşılaşır, sevişir. Bir süre

sonra Bahar'ın Ağrı'da sanat yönetmenliği yaptığını duyar ve peşinden gider, Bahar kırgındır, her ne kadar geç olduğunu düşünse de İsa'nın oteline, yanına gider.

İlişkilerdeki iktidar ilişkilerini sorgular gibi gözüken İklimler aslında İsa'nın bencil, kendinden başka kimseyi düşünmeyen ve kendini seven bir kadını mutsuz eden bir adamdır. Bahar insanca duygulara sahipken İsa bencilliğine göre hareket eder, bencilliğinin izin verdiği ölçüde insanlaşır. Bahar ise üzgündür bir aşkın acısını dindirmek için kendisini memleketin bir diğer ucuna atmıştır, tüm kırgınlıklarına rağmen bir ilişkiye yeniden başlamaya hazırdır. İsa ise elde etmenin, sahip olmanın tadını çıkarır ve gerisini umursamaz.

Sight and Sound dergisinden Nick James *İklimler*'e ilişkin yazısında son zamanlarda Türkiye'de birçok sanatta melankoli duygusunun yaygınlaştığından bahseder, Nuri Bilge Ceylan sinemasında ise özellikle belirgin bir duygudur. Yönetmen ruhsuzluk ve mantıksızlıktan zevk alır gibi görünür, gizli müttefik ızdıraplı konaklama, Uzak'taki Mahmut da eski karısı ve kuzenine hoyrat, gelişigüzel davranır, İsa'ya benzer, ikisi de fotoğrafla ilgilidir. James yazısında ayrıca Orhan Pamuk'tan ve İstanbul melankolisinden de bahseder ve Ceylan filmlerinin iliklerine kadar melankoliyle ıslandığını söyler <sup>314</sup> İstanbul'un yağmurlu görüntüsü arka plandadır, film güneşli bir mevsimde Kaş'ta açılır ve karlı bir soğukta Ağrı'da son bulur. Fatih Özgüven de tıpkı Nick James gibi karakterleri diğer filmlerden referans alarak ele alır. Uzak'taki Mahmut İsa'ya dönüşmüştür, İsa ve Bahar şehirli görünseler de Özgüven sevgiliyi Mahmut'un tek aşk ihtimali olan kapıcının kızı rolüne büründürmüştür.

*Nuri Bilge'de, onu taşra sıkıntısının olduğu kadar bu sıkıntıyla malul taşralının 'kötülüğünün' şairi yapan itirafçı bir yan vardır. Bazen bu itirafçılık, teşhirciliğe vararak sersemletir seyirciyi...iklimler' bu bakımdan, yazarının bizi inandırmak istediği gibi, 'değişik ruh iklimlerinde yaşayan iki sevgiliden' çok, taşra ile kent arasındaki ara bölgede, kendi ruh ikliminde yaşamayı sürdüren erkek karakterin hikâyesindeki bir sonraki evre....İlaveten, 'İklimler'in, sadece sevgiliyle, kadınl*

---

<sup>314</sup> Nick James. Under the Weather, [http://www.nbcfilm.com/iklimler/press\\_sightandsoundnick.php](http://www.nbcfilm.com/iklimler/press_sightandsoundnick.php)

*değil, yüzeysel, iyi niyetli ve sonuçta aptal şehirli eş dostla ilişkisinin, hesaplaşmanın filmi olduğunu da unutmayalım. Kahraman artık şehirde yerleşiktir, ama şehirliliğin ikliminde hiç de rahat değildir.* <sup>315</sup>

Özgüven'in vurguladığı nokta Kasaba'dan beri yol alan karakterin sonunda şehre geldiği ve yerleşik olduğudur fakat bu hayat onu tatmin etmemiştir, rahat değildir, iç huzursuzluğu aradıklarını bulamamaktan ziyade taşraya yetmeyen şehirde de sesini bulamayan bencilliğindedir.

Hikâye İsa üzerinden kurulmuş gibi görünse de Bahar'ın hissettiklerini anlamak zor değildir. İsa, kadınlarla arasında kurabildiği iktidar ilişkisinden hoşlanır, üniversitedeki ofis arkadaşı ile de konuştukları mevzular bu yöndedir. Nuri Bilge Ceylan İsa karakterini kendisinin canlandırmasının birebir kendisiyle ilgili olduğunu düşündürdüğünü ama böyle olmadığını sıklıkla vurgulamak zorunda kalmıştır. Ceylan'a göre ne istediğini bilmek ve anlamakta zorlanan bir adamın hikâyesi anlatılmaktadır ve birçok erkek benzer duygulara sahip olabilir. Ama insanlarda kötü erkek masum kıza kötü davranıyor gibi bir his uyanmıştır. <sup>316</sup>

Kayıp duygusu kendini Bahar karakterinde gösterir. Bahar, İsa'yı yavaş yavaş kaybetmiştir. Sonunda da ondan uzağa, memleketin en ucuna gitmeyi tercih etmiştir. Bahar'ın tuttuğu yas sevdiği adam kaybetmekten ileri gelir. Judith Butler kayıp ve yas ilişkisi içerisinde 'neyi kaybettiğini bilme'nin önemli olduğunu vurgular. Çünkü yas duygusu neyi kaybettiğini bilmekten ileri gelir, melankoli ise tam tersine bilmeyişin verdiği sancıyı taşır. Butler'e göre "kimi insanları kaybettiğimizde veya bir mekândan ya da cemaatten yoksun kaldığımızda basitçe katlandığımız şeyin geçici olduğunu, yasın biteceğini ve önceki düzenin bir şekilde yeniden kurulacağını düşünebiliriz. Ama belki de katlandığımız şeye katlandığımızda kim olduğumuza dair bir şey ortaya çıkar, başkalarıyla olan bağlarımızın altını çizen, bizi oluşturan bağlar olduğunu bize gösteren,

---

<sup>315</sup> Fatih Özgüven. "Hava Serin, İklim Aynı" <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=202686>

<sup>316</sup> Fırat Yücel. Gerçek Sakladığımız Tarafta, Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi, Altyazı, sayı 77, s. 24.

bizi meydana getiren bağları ya da ilişkileri bize gösteren bir şey.”<sup>317</sup> Bahar’ın yaşadığı, katlandığı şey onu dönüştürmez, başta düzeleceğine dair bir umudu da yoktur. İsa’nın Kars’a gelmesi ve karşısına çıkmasıyla önceki düzenin bir şekilde devam edeceğini umar ama İsa aynı İsa’dır. Sonuçta Bahar yine bir ‘kayıp’la başbaşa kalır.

Bauman’a göre bencilik modern dünyada yaşamayı zorunlu kılan bir tavidir ve hayatta kalma mücadelesi içerisinde boğulan insanlar iyi kötü ayrımı fırsatına erişemezler, zaten böyle bir gereksinim de hissetmezler. Böylelikle hayatta kalma bugünü garantiye almayı gerektirmekten başka bir amacı olmayan muhafazakâr bir yapıya bürünür.<sup>318</sup> Bauman’ın modern dünya için düşündüğü tiptir, bencildir, onun için cinsellik, kadınlar, bir ele geçirme şeklidir. İsa’yı hayatta tutan onun bugününü garanti altına almasına sağlayan bencilligidir. Sadece aşta değil gündelik hayatta da böyledir.

Bahar yaralanmaya açıktır, onun yaralanmaya açık olması modern dünya içerisinde daha ‘insan’ duygularını birebir yaşayan, acı da çekse nefes alan bir karaktere dönüştürür. Judith Butler, William Safire’in Milton’dan alıntılanarak “melankoliyi sürgün etmeliyiz” dediğini halbuki melankolinin reddedilmesinin mümkün olmadığını söyler. Melankoli zaten yasın reddedilmesidir. Butler’e göre yara almanın önünü kesmek sürgün etmek, kendimizi korumak için insani duygularımızdan vazgeçmek, acı çekmemek için yaralanmaya kapamak yolumuzu bulmamızı sağlayacak en önemli kaynaklardan birini ortadan kaldırmaktır.<sup>319</sup> Bahar kendini kapamaz ve bu yüzden acı çeker. Kendini bulmak için yaşadığı sancı onu İsa’yı reddetmeye kadar götürmüştür, artık onu istememektedir fakat ona aynı acıyı veren hislerine yenilmesi çok uzun sürmez, kendini İsa’nın otel odasında bulur, aynı sabah yeniden terk edilecektir.

---

<sup>317</sup>Judith Butler. Kırılan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü. Çev. Başak Ertür. İstanbul, Metis Yayınları, 2005, s, 37-38

<sup>318</sup>Bauman, Parçalanmış Hayat, s, 27.

<sup>319</sup>Judith Butler. A.g.y. s, 44.45

### 5.2.5 Rıza (2007)

Tayfun Pirselimoglu'nun üçlemesi *Rıza* ile başlar. Bir kamyon şoförü olan Rıza'nın çıkmazları ve çırpınışları üzerine kuruludur. İstanbul-Adana arası kamyon şoförlüğü yapan Rıza'nın kamyonu bozulur zaten hâlihazırda ipotek altında olan kamyonu tamir ettirmek için para bulması gerekir. Önce eşe, dosta sorar, bulamayınca kendini çaresiz hisseder ve Afganistan göçmeni bir adamı öldürüp parasını alır. Fakat vicdanı peşini bırakmaz, işlediği suçun bir yükünü sırtında taşımaya başlamıştır.

Üçlemenin sonraki iki filmi olan *Pus* ile *Saç*'ta göreceğimiz birçok unsur *Rıza*'da yer almaktadır. Rıza'nın melankolisi yoksulluğuyla ilgilidir, onun para bulmak zorunda oluşu ve suça sürüklenmesi kaynağını yoksulluktan alır. Eskiden sevdiği ama sonrasında bırakıp gittiği Aysel'le buluştuğunda “iyi değilim, kötüyüm” deyince kadın “hangimiz iyi ki” der. Bu Demirkubuz filmlerinde de hâkim olan bir diyalogdur. Bir süre sonra ise ölen yatalak kocasının ölmesini istediğini açıkça itiraf eder. Bu yüzden onun ölümünden kendini sorumlu tutmaktadır. Aysel'in vicdan azabı doğal yollarla zaten ölecek olan adamın ölümünü isteyişine dayanır, Rıza ise işlediği cinayetin vicdan azabını yaşamaktadır.

Rıza'nın kaldığı otel odası, yemek yediği restoranlar, Aysel'in çalıştığı yer, evi genellikle gördüğümüz mekânlar bir yoksulluk kadar yoksunluğun izlerini taşımaktadır. Üçlemenin diğer iki filmi olan *Pus* ve *Saç*'ta da sıklıkla karşımıza çıkacak olan bu mekânlar Pirselimoglu için bir araç olmuştur.

Kamyonuna olan bağlılığını bir hayat biçimine dönüştüren Rıza geçmişte de kamyonuyla yollara düşmeyi Aysel'e tercih etmiş ve onu terk etmiştir. Rıza, yıllar sonra kendisine önce kızan, zamanla yumuşayıp içini açan, evine davet edip aynı sofraya paylaşan Aysel'i kamyoneti tamir olduğunda yine bırakıp gidecektir. Herhangi bir hayata dâhil olmayı tercih etmez, yolların belirsizliğinde sürüklenmek hep daha cazibeli olmuştur. Bir çeşit yol aylağı olarak adlandırabileceğimiz Rıza, sıkıntısını aşmak için belli bir yerde sabit olmayarak, belli bir yerde kalmayarak aşmaya çalışmaktadır.

Rıza kısmen üçlemenin diğer karakterlerine göre hayatın içine daha çok dâhil olmuş gibidir, kendini bırakmamıştır, yoksulluğundan ve vicdanından çırpınarak kurtulmaya çalışır, bunlar Rıza için hayat belirtisidir. Diğer karakterlerin aksine sevdiği kadının peşinden gider, konuşmaya çalışır, tutunmak istemektedir. Saç'taki Hamdi de bu anlamda Pus'taki Reşat'tan farklı olarak sevdiği kadınla bir şekilde iletişim kurmaya çalışır hatta onun için cinayet işler. Karakterler suçlu-suçsuz, iyi-kötü, vicdanlı-vicdansız olma ikilemleri arasında sıkışmıştır.

#### 5.2.6 Hayat Var (2008)

Reha Erdem filmleri farklı mekânlar ve zamanlara ait olsa da aslında takip edenler, bilenler ve anlamaya çalışanlar için benzer bir izin peşinden gider. Zaman zaman bir tekrar hissi uyandırır da farklı filmlerle, farklı etki ve biçimlerle ortaya çıkar. Yönetmenin bunu bilinçli yaptığı ve ne anlatmak istediğini bilerek ilerlediği de gözümüze çarpmaktadır.

*Hayat Var* filmiyle ergenliğe geçmekte olan Hayat'ın trajedisini anlatır, Erdem sinemasının ana temalarından biri kabuğundan çıkmak, büyümektir. Genellikle erkek karakter üzerinde gözlemlediğimiz bu durum, *Hayat Var*'da kadın olmak üzere olan bir çocuk üzerinden anlatılır. Hayat'ın trajik bir hayatı vardır, babası ve oksijen tüpüne bağlı yaşayan dedesiyle yaşar, annesi başka bir adamla evlenmiş çocuk sahibi olmuştur. Her sabah babasının balıkçı teknesiyle okula giden Hayat sessizdir, fazla konuşmaz, tepkileri anlık ve hızlıdır.

Nurdan Gürbilek taşra sıkıntısı diye adlandırdığı sıkıntı Hayat'ta gizlidir, bazen mekân taşra olmasa da sığıntı gibi yaşayan kadın vs. sıkıntısıdır diye bahseder, Hayat'ınki de böyle bir sıkıntıdır. Yaşadığı yer İstanbul'un göbeğinde, bir o kadar da kuytusundadır. Her sabah aynı saatte, aynı sandalla, aynı yollardan geçerek okuluna gider, Hayat, Hayat için tekrarlardan ibarettir. Eve dönmeden önce sahilde babasının sandalla onu almaya gelişini bekler, denize doğru uzun uzun bakar, bazen yanına birileri gelir gibi olur ilgilenmez, eve döner, yemek yapar, dedesinin oksijen tüpünü değiştirir,

bahçede gezinir, zaman hayat için birbirine benzeyen bu anların toplamıdır. Sıkıntısı da bu birbirinin aynı zamanlardadır çünkü taşrası içindedir, yaşadığı hayatın küçüklüğünde, aynılığındadır. Hayat'ı vahşileştiren, her an savunmaya hazır bırakan da bu sıkıntıdır. Zaman zaman direnemez ve evcilleştirilememiş bir hayvan gibi çırpınır, Hayat için umut yoktur, babasının eve getirdiği seks işçisi kadınlardan biri ona rujunu hediye ettikten sonra “yakında bizim işleri de elimizden alırsın” der, ona biçilen rol ‘hayat’ kadınlığından öteye gidememektedir.

Babası çok konuşmaz, kızını sevdiğini televizyon gittikten sonra Hayat çok üzüldüğü için yenisini getirmesinde ve arada bir başını okşamasından anlarız o kadar, o da tepkisizdir. Hayat sık sık nefessiz kalır, oksijen tüpüyle yaşayan dedesine göre bu hastalık ondan mirastır. Hayat'ı seven komşu kadın da aslında mutsuzdur ve Hayat'ta “hayat” aramaktadır. Fırat Yücel yetişkinlerin çocuklarını kendi istediklerini gibi görmeye çalıştıklarını, onlara göre çocuğun çocukluğunu kendi iradesiyle yaşayabileceği fikrinin mümkün olmadığını düşünür. Hayat burada o iradeyi temsil eder. Yücel'e göre çocuğun bu mütereddit varoluşu hatları ve hudutları belli bir hayat koridorunda yürümek istemediğini sezdirenen bir mizaç ile iradeyi üzerinde taşıması ‘*Hayat Var*’ filmine çocukluğa ve ergenliğe atfedilen kaçınılmazlıkların dışında bir düşlem alanı oluşturur.<sup>320</sup> *Hayat Var*'daki Hayat tipik bir kız çocuğu değildir dolayısıyla masum olmasını beklediğiniz diğer çocuklara benzemez. Aslında adının ‘Hayat’ olması bile ironiktir. Çünkü nefes aldığı hayat, hayat değildir, ona bahsedilen kıyıya, bir su kenarına sıkışmış bir hayattır. Bu yüzden kendini dış dünyaya karşı daha yabancı hissetmektedir.

*Hayat Var*'da mekân ne kent, ne taşra, ne de kentin içerisinde taşra gibi gözüken bir yerdir. Apayrı bir işlevi vardır, ev, şehrin kenarında, kıyısında kalmış bir su birikintisinin yamacıdır ve şehir sınırlarında olmadığı gibi taşradan da görünmemektedir.

---

<sup>320</sup> Fırat Yücel. “Hayat Var: Bir Kapıdan Gireceksin” Der.aymı adlı kitabın içerisinde. Der. Umut Tümay Arslan, s. 89.

Her filminde farklı bir sinemasal anlatım varmış izlenimi vermesine karşın üç filminde de kullandığı bir imge Reha Erdem'in hep aynı izleğin çeşitlemeleriyle ilgilendiğini göstermektedir. Her filminde karşımıza çıkan su, ama özellikle de sandal bu göstergelerden biridir. Çiçekoglu'na göre o sandal, tam bir "heterotopya"dır.

*“Foucault 1984'te ölümünden hemen önce derlediği konferans notları arasında yer alan ve ilk kez 1984'te "Architecture-Mouvement-Continuité" (Mimarlık-Hareket-Süreklilik) dergisinde ve daha sonra "Diacritics" dergisinin Bahar 1986 sayısında "Of Other Spaces" (Öteki Mekânlara Dair) başlığı altında yayınlanan ünlü yazısında "heterotopya"yı "öteki" mekân zaman olarak tanımlar. Tıpkı ayna gibi teknenin de "yersiz yer" olduğundan söz eder. Hatta yazının sonunda tekneyi "heterotopia par excellence" (mükemmel heterotopya) diye tarif edip şöyle der: "Teknesiz toplumlarda, rüyalar kurur, maceranın yerini casusluk ve korsanların yerini polis alır." İşin güzeli, hiç de "Foucault olsun!" diye yapmadığı halde, Reha Erdem'in şehrimizden süzdüğü korkuları İstanbul'daki sandal ve Şehir Hatları Vapuru ikilemiyle anlatma biçiminin, Foucault'nun teknesini hayatımızın göbeğine yerleştirmesidir. Reha Erdem'in üç filminde de kahramanlar sandalla denize açılırlar, geleneği kıran ama moderne geçemeyen bir şehir yaşamının sıkıştırılmışlık duygusundan kurtulmak için kendilerine ait bir "öteki" mekân zamana kürek çekmeye çalışırlar.”* <sup>321</sup>

Senem Aytaç genel olarak Reha Erdem'in kullandığı mekânları seyircinin zihninde dönüştürebilme yeteneği olduğunu ileri sürer. Yani, Kars'ta, Ege'de ya da bir dağ köyünde mekân neresi olursa olsun, Reha Erdem zihnimizdeki kodlardan koparıp ayrı bir imgelem yaratabilmektedir. Bu açıdan baktığımızda Erdem'in mekânları dönüştürebilme yeteneğiyle karşı karşıya kalırız. Erdem söyleşilerinde sinemada gerçeklikten ziyade hayal kurdurma amacı taşıdığını söyler, bunu “başka bir rüya âleminin, masal âleminin peşindeyim” diyerek açıklar.

---

<sup>321</sup> Feride Çiçekoglu “İnsanlar İkiye Ayrılır”  
[http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=5742](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=5742)

*Hayat Var*'da kendini tekrar eden sesler rahatsız edicidir. Seslerin tekrarlanması (dedenin öksürüğü özellikle) yönetmenin amaçladığı izlenimi uyandırır. Sadece tekrarlanan sesler değil, filmin genelinde güçlü bir ses kurgusu hâkimdir. Boğazdan geçen gemilerin sirenleri, martılar, araba, Hayat'ın kendi kendine mırıldanmaları ve birçok ses şehrin gürültüsüne işaret eder. *Hayat Var*'la birlikte kente arabesk karışır, arada sırada görünen Orhan Gencebay şarkıları Hayat'ın yanına sızdığı gibi şehre de sızar. Reha Erdem'e göre arabesk bu filmin yapısına çok uygun, o ağlama, çırpınma hali, film o şarkılara tutunuyor, arabeskin çok insani, çok sıcak, hatta yapış yapışlığı vardır ya, o dünyanın kuruluşuna iyi geliyor.”<sup>322</sup> Oysa taşrada geçen *Beş Vakit* sessizdir, duyduğumuz en belirgin ses ezan sesidir, o da filmin zamansal döngüsünü yaratan öğedir. Ayla Kanbur'a göre ezan, *Beş Vakit*'in müziğidir.

Filmin sonunda Hayat kendine bir arkadaş bulup onunla evin önündeki su birikintisinde dolanır, mutlu görünür ama bizim için tatmin edici değildir, Hayat için suya karışmak belirsizliğe karışmaktır. Yönetmen filmin sonu umutsuz değil ama mutlu son da değil, öyle bir mutluluk filmdeki sinir bozucu peluş oyuncaktan başka bir yerde olamaz

Gülengül Altıntaş *Hayat Var*'daki evin yaralanmaya açık bir noktada, denize dökülen bir derenin kenarında durduğuna dikkat çeker, sahipsiz gibidir. İstanbul kent olarak metropolün merkezi olduğundan dış uyarılara, tehditlere açık bir kenttir. Bu açıklık ruhsal yaralanmalara gebe dir.<sup>323</sup> *Hayat Var*'ın mekânı yaralanmaya açık bir şehrin kimsesizliğinde koşullanan bir evin etrafında geçer. Yönetmene göre Hayat'ın evinin olduğu yer çok hayal kurdurtucu bir mekândır. Ev hem güzel hem de tekinsizdir, evin arka kapısının ötesi hep karanlıktır. Boğaz'dan korkunç sesler çıkaran gemiler geçer. Su birikintiler, Erdem sinemasında önemlidir bu yüzden Hayat'ın evinin bir dere kenarında olması tesadüf değildir.

---

<sup>322</sup>Reha Erdem Söyleşi Derlemesi. Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan içinde, Edi. Fırat Yücel, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009, s, 167-168.

<sup>323</sup>Gülengül Altıntaş, “Kuru Rüya lar Alemi” Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan içinde, Edi. Fırat Yücel, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009, s, 108.

Erdem’e göre filmde suyu kullanma biçimi şehirle ilgilidir. “*Bizim suda çok bir hayatımız yok, diklemesine boğazı geçiyoruz ama onun içerisindeki hayatı görmüyoruz... Hem acayip bir yalnızlık, hem de etrafında gürül gürül şehri hissediyorsun, sanki sonsuza kadar giden*”<sup>324</sup> diyerek filmin suyla ve şehirle kurduğu ilişkiyi açıklamaya çalışmıştır.

Reha Erdem’in sürekli olarak bahsettiği aşksızlık fikrinin karaktere en fazla yedirildiği filmi, *Hayat Var*’dır. Burada aşksızlık bir karşı cinsi kapsayan eksiklik değildir. Erdem’in bahsettiği aşksızlık Hayat’ın açlığından ileri gelir. Hayat’ın annesinden göremediği sevgi, babasından göremediği şefkat, bir açlık doğurmuş ve bu açlık da aşksızlığı beslemiştir. *Hayat Var* bir yoksunluğun filmidir. Bir ev, etrafındaki dere, çalıktan başka hiçbir şey yoktur, Hayat’ın da hiçbir şeyi yoktur. Hayat vahşi olmayı düzenin içerisinde olmamayı tercih eder, düzene katılma hissini anladığımız tek sahne çocuklara gofret dağıttığı için kabul gördüğü, araya katıldığı sahnedir. Hayat bu an dışında düzene dâhil olmaz, dışındadır. Yoksunluğu içsel kaybı, melankolisi bu düzenin dışında yaşamasından ve asla yaşayamayacak olmasından kaynaklanmaktadır.

### 5.2.7 Pandora’nın Kutusu (2008)

Yeşim Ustaoglu’nun yönettiği *Pandora’nın Kutusu* bir aile resmi üzerinden kent-taşra ikilemi arasında hem yaşlı bir kadının öyküsünü hem de kentin gürültüsü arasında kaybolan insanları, ilişkileri anlatır.

İstanbul’da yaşayan ama birbirleriyle ilişkileri sadece gerektiği kadar olan üç kardeş annelerinin yaşadığı köyde kaybolduğu haberini aldıktan sonra biraraya gelir. Nesrin, Güzin ve Mehmet Batı Karadeniz’in dağ köyünde annelerini aramak için yola çıkar. Annelerini bulurlar ve İstanbul’a getiriler, Alzheimer hastası olduğunu öğrenirler, bu süreç hepsinin içerisindeki kutuları açar, aralarındaki ilişkiyi deşmelerine yardımcı olur.

---

<sup>324</sup>Reha Erdem Söyleşi Derlemesi. Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan (içinde) Edi. Fırat Yücel, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009, s, 152-153

Üç kardeşin en büyüğü olan Nesrin kocası ile birlikte şehrin büyük gökdelenlerine dönüşmüş modern sitelerinden birinde korunaklı bir hayat yaşamaktadır. Güzin ise gazetecidir, bazı konularda ablasından daha önde gibi görünür ama o da yalnız yaşamını sürdürmekte zorlanmakta, evli sevgilisinin kendisine ayırdığı kısıtlı zamanlara razı olmaktadır. Küçük kardeş Mehmet ise ‘serseri’ ‘aylak’ diyebileceğimiz bir halde yaşar, şehrin merkezinde yaşar, sorumlulukları yoktur, onun bu halini küçük gören ablalarını eleştirir. Üç kardeş annesini bulduktan sonra ilk durak Nesrin’in evidir ama bir dağ köyünde kendi başına yaşamaya alışkın olan yaşlı kadın bu apartman dairesinde kendini sıkışmış hisseder, nefes alamaz. Nesrin annesinin tüm hoyratlığına rağmen direnir, herşeyi kontrol altına almaya çalıştığından annesini de kontrol altına almaya uğraşır. Oğlu Murat’ın anneannesiyle olan ilişkisi birlikte İstanbul’u dolaşmaları, ona gösterdiği özen Murat’ın hayatında bazı şeyleri sorgulamasına yol açar.

Nesrin de Güzin de konformisttir. İstanbul’da düzenli bir hayatı istemeyen, çırpınan Mehmet ile Nesrin’in oğlu Murat’tır. Murat’ın istekleri ailesine yabancıdır çünkü Murat da yaşlılarından farklıdır, hissiyatı ve yaşamak istediği hayat Mehmet’inkine benzer. Murat kendine yaşadığı hayata anlam aradığı bir dönemdedir. Düzenli ev hayatı ve anne-baba beklentilerinden kaçarak sıyrılmaya çalışır. Daha filmin açılış sahnesinde evden kaçan Murat’ın sokakta yattığını ve aylak bir şekilde dolandığını görürüz. Mehmet de ablalarının ona önerdiği yaşam biçimi içerisine yerleşmek istemez. O da hiçliğin ve anlamın arayışındadır. Yönetmen Yeşim Ustaoglu’nun da vurguladığı gibi “sistemle örtüşmeyen, sisteme entegre olmayan biridir. Ablalarının onu sürekli ‘parazit’ diye itham etmesi bu sisteme ayak uyduramayışını tasvip etmemeleri de doğrudan bu durumla ilgilidir. Mehmet’in kendine ait hiçlikle ve melankoliyle ördüğü dünya Nesrin ve Güzin için kabul edilemez, yabancı bir dünyadır. Tam da bu sebeple ablalarından daha ‘insani’ yanları vardır. Ablaları kadar korunaklı ve güvenli değildir, Simmel’in mesafeli ve kaygılı insan tanımına uymadan, melankolik mizaç, şehir flaneur’u tarzına yaklaşmıştır.

Karakterlerin evi, yaşadığı mekânlar tercih ettikleri yaşam biçimini de açıkça göstermektedir. Nesrin’in güvenli site hayatı, Güzin’in yalnız yaşadığı ev ve Mehmet’in şehrin merkezinde yaşadığı yıkık, dökük evi buna örnektir. Arabalar, caddeler ve yüksek apartmanlarıyla büyük bir kentin yalnızlığını resmeden İstanbul merkezdedir. Kalabalık caddelerinden, Beyoğlu’nun arka sokaklarına, yüksek binalardan Galata’ya kadar birçok çeşitli mekân karakterlerin yaşadıklarının arka planında durur.

Filmde taşrada geçen kısımlar, şehir-taşra ikilemini açıkça göstermektedir. Taşrada şehirden çok daha farklı bir hayat olduğu iki taraf da türlü şekillerde ele alınarak biçimlendirilir. Kardeşler annelerini bulmak için köye gittiklerinde bir gece konaklamak zorunda kaldıkları kamyoncu durağı bu ayrımı hissettiren mekânlardan birisidir. Anneannanın köy evi de yine benzer bir sıcaklığı, samimiyeti, hissettiğimiz mekânlardan biridir.

Ustaoğlu göç, gidenin gelmeyişi ya da insanların yavaş yavaş topraklarını terk edip kente gelişlerini de irdeler. Böylelikle köylerde genç nüfus azalmış, hatta bazı dağ köylerinde sadece yaşlılar kalmıştır.

*“Köylerinden, evlerinden kopup buralara yerleştiği zaman, daha farklı hayatlar yaşamaya başladığı zaman o taraflarla bağını koparmış olanlar var. Ben yıllar sonra yirmi yıl otuz yıl sonra köyüne ilk defa gidene çok rastladım, hiç geri dönememislere de rastladım. Karadenizli olmaktan, Trabzonlu olmaktan bahsettiğimde de mesela Trabzonluyum deyip oraya hiç adım atmamış gençler var, hala rastlıyorum. Böyle bir terk edilmişlik hali var. Bu filmi çektiğimiz sırada Batı Karadeniz dağlarında dolaşırken daha çok yaşlıların, yaşlı teyzelerin kaldığını, onların da ailelerinin belki o da yazları ziyaret ettiği yaşlılar gördüm. Bir terk edilmişlik hali vardı, bunu topraklarımızın birçok bölgesinde görüyorum. Biraz bu hali de anlatmak istedim. Çok geriye dönüp*

*bakmıyoruz biz, köyümüze dönüp bakmıyoruz da geçmişimize de dönüp bakmıyoruz.”<sup>325</sup>*

Yolculuk sırasında anneleri ve birbirleriyle olan ilişkilerini süzgeçten geçirme süreci ile hesaplaşma içiçe geçmektedir. Anne bulunup İstanbul’a dönüldüğünde ise farklı sorunlar çıkar. Alzhemier hastası olan annelerine bakmak ile kendi hayatları arasında sıkışan insanlar adeta pandoranın kutusundan çıkıp gelen bu kadının hayatlarına girmesiyle herşeyi baştan sorgulamaya başlarlar. Nusret hanım, anneleriyle nasıl başedebileceklerini bilmeyen kardeşlerin üçünün evine de misafir olur, Güzin’e olan ziyareti ise onun hayatında önemli bir dönüm noktasına işaret eder, kendisini pek de önemser gibi gözükmeyen sevgilisiyle ipleri koparmasına neden olur. Herşeyi kontrol etmeye çalışan Nesrin ise oğlu da dâhil olmak üzere bunu beceremediğinin farkına varmıştır.

*Pandora’nın Kutusu* karakterlerinin bu orta sınıf, tekdüze yaşamını eleştiren bir filmidir. Annenin Nesrin’in derli toplu evindeki halının tam ortasına tuvaletini yapması sanki tüm sistemin çarklarına gizli bir isyan gibi durmaktadır.

Boşlukta kalan bir durum ise torun Murat’ın anneannesinden bihaber olması, daha önceki bir ilişkisizliğe işaret eden bu durum üç kardeşin de aslında annelerini köyde bir başına bırakıp kendi hayatlarına daldıklarını, bunu yaparken de daha da yalnızlaştıklarını gösteriyor. Beklenmedik bir biçimde birbirlerini anlayan Nusret hanımla torunu Murat, herkesten daha çok birbirleriyle iletişime geçmenin yolunu bulmuştur.

Pandoranın kutusu açıldıkça açılır ve büyük şehirlerdeki büyük yalnızlıkların aynı ev içerisindeki uzaklaşmaların, yabancılaşmanın kenarında durur. Modernite aynı evde yaşayan insanları birbirinden uzaklaştırmış herkesi kendi bireyselliği içerisinde yaşamaya mahkûm etmiştir.

---

<sup>325</sup>Janet Barış “Beni Asıl İgilendiren Hakikat” Yeşim Ustaoglu Söyleşisi. Taraf Gazetesi, Ocak 2009

### 5.2.8 Üç Maymun (2008)

Nuri Bilge Ceylan'a Cannes'da En İyi Yönetmen ödülünü kazandıran Üç Maymun yönetmenin sinemasal yolculuğunda yeni bir sürece işaret etmektedir.

*Üç Maymun*'la birlikte Ceylan'ın daha amatör oyuncularla çalıştığı ve hikâyeden ziyade duruma odaklandığı sineması farklı bir yöne evrilmiştir. Başı, sonu olan bir hikâye ile diyalogun arttığı ve profesyonel oyuncuların yer aldığı bir film *Üç Maymun*. Senaryoda görüntüler kadar diyaloglar da önem kazanır. Ceylan'ın kadrajları biraz olsun değişmiştir ama insana dair gözlemleri sürmektedir. Konusu itibarıyla Yılmaz Güney'in *Baba* adlı filmi anımsatan *Üç Maymun* insanın doğasında olan, yüzleşirken korktuğu veya ezildiği duygular arasında gidip gelen bir dram olarak gözümüze çarpmaktadır.

Servet yani Eyüp'ün özel şoförlüğünü yaptığı siyasetçi kaza yapar ve telaşlanır. Bunun üzerine Eyüp'le konuşup suçu üstlenmesini ister. Kısa bir tutukluluk süreci geçireceğini bilen Eyüp, çıktığında alacağı toplu parayı düşünerek bunu kabul eder.

Cezaevi sürecinden sonra içerdekiler ve dışardakiler ayrı taraflarda nefes almaya başlar. Bu nefes tren sesiyle uyanan ve perdelerin esintisiyle sallanan bir evde dolanırken herkesin hayatında köklü değişiklikler açabilecek bir noktada soluklanır. Eyüp'ün oğlu serserilik yapmamak ve iş bulmak için eski, ucuz bir arabaya ihtiyaç duyar. Hacer'in parayı almak için Servet'e gitmesi ve birbirlerinden hoşlanmalarıyla gelişen süreç birçok şeyin bilinmediği zaman ne kadar da sinsi olabileceğini göstererek devam eder.

Nuri Bilge Ceylan kısmen de olsa yolunu kendi geçmişinden besleyen coğrafyadan ayrılır, kendine daha yakın kurduğu karakterlerin aksine farklı bir duygu inşa eder. Kendisi bu süreci şu şekilde izah etmektedir;

*“Bugüne kadarki filmlerde, hem statü ve kimlik olarak hem de ruh olarak kendime benzeyen karakterlerin gözleriyle bakıyordum dünyaya ve senaryoyu*

*kurmam daha kolay oluyordu belki. Bu sefer arada öyle bir “katalizör karakter” olmadığı için, alışkanlığımdan kurtulup biraz kendimi zorlamam, ekstra bir çaba harcamam gerekti. Tabi bu geçişin, eninde sonunda yüzleşmem gereken bir şey olduğunu da düşündüğümünden biraz üzerine gittim.”*<sup>326</sup>

Bir bakışta onlarca duygunun algılandığı, sessizliğin kol gezdiği karanlık bir atmosferde gri görüntüler akarken insan doğasının çelişkileri su yüzüne çıkmaya başlamıştır. Bazı şeylerden söyleyerek, konuşarak kurtulunabilir, *Üç Maymun*’da konuşulmadığı ve söylenmediği için bu duygu daha da ağırlaşır, yayılmaktadır. Her karakterin söylemedikleri içinde kaldıkça büyümüştür. Öte yandan anne figürü olarak kadın kendisini o aileye ait hissetmediğinden ya da tutkunun verdiği hazla geride kalmıştır. Eski fotoğraflarda bile kendine yer bulamayan annenin yasak aşkına kısa bir sürede ayaklarına kapanıp yalvaracak kadar âşık olmasının nedeni de belki bu aidiyetsizliğidir. Geçmişte ise ölen bir kardeş vardır ve bu kardeşin gizemli görüntüsü sadece baba ile oğula görünürken anneyi es geçmektedir.

Filmi gizemli olduğu kadar çekici kılan herkesin ve seyircinin de bildiği gerçekleri karakterlerin bilmiyormuş gibi davranmaları ve yok saymalarıdır. *Üç “maymun”* u oynamak zorunda olan Eyüp’un gel-gitleri, yaşam-ölüm ve suç-ceza ikilemleriyle de beslenmektedir.

Biçimsel olarak da görüntüler ve kameranın melankoliyi beslemesi söz konusudur. Daha filmin başında bir trafik kazası sahnesi ile açılması, görüntülerin, gri, lacivert ve koyu bir ışık etrafında şekillenmesi atmosferi depresifleştirmiştir. Bu koyu renksizlik melankoliye özgüdür. Eyüp ile Hacer’in yaşadığı semt kenarda kalmıştır. Eyüp’ün suçu üstlenirken kısacık bir an düşündükten sonra “tamam, sorun değil” demesi bu yoksunluktan ileri gelir, sürülmüş, dışlanmışlık hissidir. (genellikle mekânların bu şekilde kullanıldığı gözlemlenir bir durum olmuştur. *Hayat Var*’da su kenarında duran izbe ev, burada tren istasyonuna bakan, kapısından çıkıldığında otlaklardan geçildiği bir eve dönüşmüştür. Bu mekânlar ortak şehir belleğinde “şehir

---

<sup>326</sup>Fırat Yücel. “Gerçek Sakladığımız Tarafta” Nuri Bilge Ceylan ile söyleşi, *Altyazı*, sayı, 77, s, 23.

kenarı melankolisi” taşımaktadır. Kenarda kalmanın, içeride olamamanın yükünü taşırlar. Sesler de benzer bir biçimde şehrin içerisinden gelir, *Hayat Var*’daki vapur düdüğünün yerini *Üç Maymun*’da tren rayları almıştır. Tren raylarının yanısıra caddeden gelip geçen arabaların sesi de eve karışmıştır.

Zahit Atam, Ceylan sinemasının 1980 sonrası insan ‘özü’nü başarılı bir şekilde yansıttığını düşünür. Özellikle *Üç Maymun*’un Ceylan’ın başından beri yaşamın fazlalıklarını törpüleyen sineması içerisinde derin ve gerçekçi gözlemler barındırdığına dikkat çeker.

*“Türkiye’nin 1980 sonrasına damga vuran üç önemli özelliğin; yani riyakârlık (ikiyüzlülük), güce-paraya-statükoya tapınma, insan olarak kendinden ve toplumsal gerçeklerden kaçınma ve bunların sonucu tarihiyle yüzleşemeyen, insanlar arasındaki ilişkilerde güvensizlik ve sonuç olarak aşırı cahillikle dolu ve olmayan-meydanların-kahramanlarının egemenliğinde olan giderek bayağılaşmış bir toplumun üyeleriyiz biz... Üç Maymun 1980 sonrasında Türkiye toplumu üzerine yapılmış en iyi gözlemlerden birisi.”*<sup>327</sup>

Kadını, erkeği ve çocuğu biçimlendiren modeller filmin çıkmaz noktasında durmamızı sağlamaktadır. Adamın çaresizliği, kadının aidiyetsizliği, çocuğun boşlukta sallanan bakışları toplumsal olanın bir yansıması zira Atam’ın da vurguladığı gibi iyi bir gözlemdir. Sadece bir aile dramı değil bir memleketin tarihinden izler barındıran karakterlerle şekillenmiş bir yansıma da mevcuttur. *Üç Maymun* diğer filmlerin aksine tek bir karaktere yoğunlaşmaktan ziyade her karakterin dünyasına biraz olsun girmemizi sağlamıştır. Hacer’in aidiyetsizliği, oğlanın annesi karşısında çaresizliği, Eyüp’ün herşeyi bildiği halde bir şey yapamamanın verdiği yoksunluk hissi bir şekilde her karakterin taşıdığı bir duygudur.

Herkes üç maymunu oynamaktan yanadır çünkü gerçeği bilmek itiraf etmek kadar korkutucudur. Bu yüzden Servet, Eyüp karşısına çıktığında korkar. Karısıyla

<sup>327</sup> Zahit Atam “Üç Maymun ya da Türkiye’ye İnsanımıza Bir Ağıt Üzerine”  
[http://www.birgun.net/sunday\\_index.php?news\\_code=1225590724&year=2008&month=11&day=02](http://www.birgun.net/sunday_index.php?news_code=1225590724&year=2008&month=11&day=02)

yaşadığı cinselliğin gizliliği ve yasaklı oluşu aradaki sınıf ve mevki farkını kaldırır. Böylelikle Servet, Eyüp'ten korkan, korktukça büzülen küçücük bir adama dönüşür. Sıra Eyüp'e geldiğinde onun da köyünden göçen ve çaresizlikten kahvehanede karın tokluğuna çalışıp, yaşayan çocuğa benzer bir teklif götürdüğüne şahit oluruz. Yoksullar için her gece yattığı kahvehane ile cezaevi arasında bir fark yoktur. Kahvehanede boğaz tokluğuna çalışan çocuk, Eyüp'ten aldığı parayla hapisanede onun oğlunun yerine kalacaktır. Böylelikle ezen ve ezilen arasındaki ilişki katmanlaşır. Her sınıf kendi ezebileceği katmanı belirler.

Finalde Servet, Eyüp'ün oğlu tarafından öldürülmüştür. Eyüp karısının kendisini aldattığını öğrenmiştir ama yine de bir çözüm aramaya çalışır, affetmeye hazırdır. Meseleyi sadece kendisi, karısı, oğlu ve Servet bilmektedir. Servet zaten ölmüştür, dolayısıyla toplumsal açıdan kendini kötü hissedeceği bir durum yoktur aynı zamanda karısını terk etmek istemediğini anlamak da zor değildir. Sonuç olarak Eyüp durumu kabullenmekle kalmamış örtbas etmek için çeşitli yollara başvurmuş, çırağa suçu üstlenmesi için para teklif etmiştir.

Filmin finalini de kısır bir döngünün işareti olarak algılayabilmek mümkündür. Yoksul her zaman yoksun ve çaresizdir, bu yüzden de önüne çıkanları kabullenmek zorundadır. Çünkü filmin sonunda Eyüp daha önce kendisine yapılanı, kendinden daha fakir bir başkasına yapmıştır. Bu süreç, gücün kimde olduğuna bağlıdır ve kapitalist sistemin çarkları etrafında böyle sürmeye devam edecektir.

Sonuç olarak içsel anlamda herkes mutsuz olmuştur. Eyüp karısının kendisini aldattığının farkındadır ve bundan sonraki hayatında bu “yük”le yaşayacaktır. Kadın kocasını aldatmış bir de aşık olduğu adam karşısında hayal kırıklığına uğramıştır, bundan sonra kocasıyla sürdüreceği hayatta mutlu olma şansı pek azdır. Evin kalan tek oğlu ise “cinayeti görmüş”tür ve hayatının geri kalanında annesinden nefret edecek, erkek bir çocuk olarak annesinin günahına şahitlik etmenin içsel zulmünü taşıyacaktır.

Filmin başından beri karakterlerin üzerini bir kaybın, önceden ölmüş bir çocuğun melankolisi gölgelemektedir, kaybın ardından duyulan melankoli kent hayatına ayak uydurma süreciyle birlikte psikolojik olandan sosyolojik olana doğru geçer. Aile kentli değildir, kadın Eyüp'ten daha erken ayak uydurmuştur, yaşadıkları trajedi başta kısa yoldan hayatlarını kurtarma ve para kazanma amacı gibi görünmüş ama sonunda herkesi mutsuz etmiştir.

Nurdan Gürbilek'in taşra sıkıntısı diye adlandırdığı halet-i ruhiyeyi bu kenarda kalmış evin içerisinde hissetmek zor değildir. Suçluluk nasıl ki *Süt*'te Yusuf motoru yaptırmadığı için annesinni istasyon şefi ile tanışmasına bilir/bilmez vesile olmuşsa burada da oğlanın araba için para isteyişi anne kaybına bilir/bilmez vesile olmuştur.

Nuri Bilge Ceylan'ın görüntüler ve renkler üzerine yaratmaya çalıştığı estetik kaygı açıkça sezilmektedir. Benjamin'in insanların büyük kentlerde yaşarken kendini muhafaza etme ihtiyacı burada farklı bir biçimde estetiğe dönüştürülmeye çalışarak gözlemlenmektedir. Ceylan bir ailenin yaşadığı çıkmazı, içsel sefaleti kendince estetize ederek melankoliyi daha da görünür kılmıştır.

### 5.2.9 Pus (2009)

Tayfun Pirselimoglu'nun üçlemesinin ikinci filmi olan *Pus* bir korsan DVD dükkânında çalışan Reşat'ın üzerinden suç ve vicdan ikilemine odaklanır. Reşat'ın sinik bir hayatı vardır annesiyle birlikte yaşar, işe gider, aynı apartmanda yaşayan bir kıza uzaktan tutkundur, motosikletleri sever. Bir gün dükkâna gelen bir paketi üzerine vazife olmadığı halde alır, paketi getiren adam ise öldürülür. Bunun üzerine içinde bir tabanca ile bir kadın resmi olan paketin peşine düşen Reşat, karısını öldürtmek isteyen Emin'le karşılaşır.

Pirselimoglu'nun yönettiği *Pus* Türkiye sinemasının son on yılında karşımıza çıkan örneklerin çoğuyla benzerlikler taşımaktadır. Reşat, *Yazgı*'daki Musa'nın bir diğer versiyonudur, onun gibi evden işe, evden işe bir hayatı vardır ve annesi öldüğünde de tıpkı Musa gibi kayıtsız kalır. Yine de iş yerinde ya da iş dışında insanlarla vakit

geçirebilir. Paketi bulduktan sonra ise diğer adamın, Emin'in peşine düşer. Adam Reşat'tan karısını öldürmesini talep eder, Reşat bu teklifi kabul ettikten sonra kadını izlemeye başlar. Bir süre sonra Reşat hayat kadınlığı yapan karısının ve hayatın omuzlarında bıraktığı yüke dayanmayarak kendini öldürür.

Filmin gri görüntüleri Reşat'ın duygularını birebir yansıtmaktadır. Baştan sonra seyirciyi de melankoliye sürükleyen duyguyu yaratan en önemli öğe Pirselimoglu'nun mekân tasviri, mekânı kullanma biçimidir. Gerek İkitelli etrafındaki korsan film dükkânı, gerekse de Reşat'ın yemek yediği izbe lokantalar tüm karakterlerin yaşadığı bunalımların ipuçlarını vermektedir. Mekân bir diğer karakter gibi diğerlerine eşlik eder, filme katkısı bu anlamda önemlidir. Tükenmeyen uzun caddeler ve oradan geçmekte olan araba sesleri, mezbahalar, imalathaneler, mekâna etki eden, mekânla birlikte ilerleyen bir diğer unsurlardır. Baştan sonra izlediğinizde büyük bir şehirde geçtiğini anlamak güçtür, taşra hissi vermektedir. İkitelli, Altınşehir çevresi, genellikle blok blok dizilmiş apartmanlar, iş yerleri, puslu pasajlarla dolu olan bu bölge bir anlamıyla şehrin taşrasıdır.

Pirselimoglu da İstanbul'da yaşadığı halde daha kenarda duran insanları anlattığını bizzat söyler. İstanbul'da normal hayatın içine dalamayan insanların hikâyesini anlattığına değinir, bunlar sokakta yanından geçip giderken fark etmeyeceğimiz insanlardır. Pus'u şehrin periferisinde yaşayıp merkeze ancak aradaki otobandan bakabilen bir çocuğun hikâyesi olarak tarif eder. Hikâyesini anlattığı insanların şehre uzaktan geldiğini ve oraya ait olmadıklarını ve şehrin içine giremediklerinden bahseder.<sup>328</sup> Bu sebeple Reşat gözlemlediği hayata dâhil olmaz her ne kadar kadını takip etse de, inşalarla sohbet etse de bir lokantada yemek yese de aslında dâhil olduğu, içerisinde nefes aldığı bir hayat yoktur, tüm olanları ve kendini uzaktan izliyor gibidir.

---

<sup>328</sup> Kültigin Kağan Akbulut "Mutlu Sonlara İnanan Biri Değilim" Tayfun Pirselimoglu Söyleşişi  
<http://www.hayalperdesi.net/soylesi/43-mutlu-sonlara-inanan-biri-degilim.aspx>

Reşat'ın bir özelliği de içinde çok belirgin bir duygu taşımasıdır. Ne yaşarsa yaşasın verdiği tepkiler silik ve siniktir. Richard Sennett kapitalizmin bazı insanlarda bir hınç üretebileceğinden bahseder. Sennett'e göre toplumsal kapitalizm çağında ekonomik sistemin zorlayıcı talepleri hınç üretir. Bu sözcük bir duygular grubunu ekseriyetle kuralına göre oynayan sıradan insanlara adil davranılmadığı inancını ifade eder. Hınç, duygusunun ekonomik kökenlerinden ayrılma eğilimindeki ve yoğunlukla toplumsal bir duygu olarak insanın öfkelenmesine neden olduğunu düşünür.<sup>329</sup> Birçok melankolik karakter böyle bir öfke taşımamaktadır, kendisine karşı bir haksızlık ya da eşitsizlikle ilgili bir duruma içerlemez ya da bununla ilgili aşırı bir tepki vermez. Pus'daki Reşat bunun en tipik örneklerinden biridir. Konuştuğuna neredeyse şahit olmayız, herhangi bir öfke tepkisini dile getirdiğini görmek de mümkün değildir.

Paul Valery'e göre insan sürekli talep eden bu sistem içerisinde mutsuzdur ve tek mutluluğu bir gün bu mutsuzluğu aşabilme umududur. Reşat bir cinayetin işlemenin peşine düştüğünde ya da ne yaptığını bilmediği zamanlarda belki de mutsuzluğunu aşmaya çalışmaktadır. Reşat'ın hali ve tavırları ve karşılaştığı diğer insanların hayatları birbirine benzer, kimse diğerinden daha iyi bir hayatı yaşamaz. Sıkıntının çeperleri aynıdır. Yönetmen Pus'ta mekânı da bir karakter gibi kullanarak asıl yaratmak istediği duyguyu yaratmıştır.

#### 5.2.10 Saç (2010)

Tayfun Pirselimoglu'nun yönettiği Saç, kentte yalnız kalmış bir adam ve kadının aynasıdır. Hem Hamdi hem de Meryem kentin ortasında yalnızdır. Hamdi'nin dükkânından başka bir şeyi, kimsesi yoktur, bu yüzden gelen her müşteriyle özellikle de kadınsa gereğinden fazla ilgilenir, ölümcül bir hastalığı vardır. Meryem ise farklıdır, sevmediği bir işte çalışmakta, sevmediği bir koca ile yaşamaktadır.

Meryem bir gün Hamdi'nin dükkânına saçlarını satmaya gelir, Hamdi Meryem'den etkilenir, peşine düşer. Meryem bundan rahatsız olur ama onun hayatında

---

<sup>329</sup> Richard Sennett. Yeni Kapitalizmin Kültürü. Çev. Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009, s, 95.

da işi dışında bir şey yoktur. Kocasıyla iletişimi çoktan kesilmiştir, kocasının başka bir kadınla görüştüğünü anlarız. Aynı evde yaşadığı kocası sadece bir gövde yığındır Meryem için. Hamdi ile Meryem şehrin karanlığına karışmış insanlardandır. Hamdi'nin iş yeri Tarlabası'nın göbeğindedir Meryem ise bir alışveriş merkezinde temizlik işçisidir. Muhtemelen göç'le kente gelmiş olduğu izlenimi veren bu insanlar yaşadıkları hayatın her anından mutsuzdur, film boyunca mutlu olabildikleri ya da gülümsedikleri bir an bile göremeyiz. Zaten sürekli karanlıktır, kapalı alanlar vardır, çoğu zaman da gecedir. Ölüm, yalnızlık ve karanlık içiçedir.

Hamdi ölümü beklerken soğukkanlı ve metanetlidir bunun en önemli nedeni dükkânında sıkışmış bir hayattan başka hiçbir şeye sahip olmayışıdır. Arada bir camdan bakar, eski arabasını satmaya çalışır, evinde tek başına yemek yerken Brezilya müzikleri dinler, karnaval görüntüleri izler, onu bu katılmış gerçek dünyasından koparan tek şey Brezilya müziği ve bir gün Brezilya'ya gidebilme umududur. Antik Yunan'da müzik bir tedavi biçimi olarak görülmüştür, melankolik insanlara müzik dinletilmesi önerilir. *Saç* 'taki Hamdi akşamları tek başına evde yemek yerken Brezilya müzikleri dinleyerek melankolisini yatıştırır.

Hamdi'nin hayatta kaybedecek hiçbir şeyi olmaması onu Meryem'in kocasını gecenin bir vakti bıçaklamasına kadar götürür. Meryem de olanlar karşısında çok da tepkili değildir zaten genellikle hayata karşı tepkisizdir, donmuş gibidir, hatta bir yeme bozukluğundan bahsetmek de mümkündür. Hamdi ile Meryem'in hayata karşı olan kayıtsızlığı, uzak durmuşluğu kent karşısındaki çaresizliğin yanında sınıfsal bir meseledir. Meryem kentin arka sokaklarında iletişimsiz bir koca, sevmediği bir iş arasında gidip gelirken yaşadığı sıkıntı, kente ayak uydurmanın zorluğunda ortaya çıkan melankolik bir sıkıntı değildir. Simmel'in bahsettiği kentin kalabalığına mesafe koyan insandan ziyade şehrin arkasında yaşadığı hayattan mutsuz oluşunda, dâhil olamayışındadır. Meryem, alışveriş merkezinde gezip yemek yiyen değil, onların yediklerini toplayan hatta bazen yarım kaldıklarını bitiren kadındır. Türk sinemasında alışkın olduğumuz sıkın ve karanlık, melankolik atmosferin beslediği minimalist

sinemada rastladığımız sınıf'tan bir kadın değildir, oturduğu ev, yaşayışı estetize edilen kentin ortasında yoksunluğu içeriden yaşayan insanların hayatıdır. Akşamları televizyon başında mandalina soyarak geçiren, ölüykıyıcılık, perukçuluk, restaurant'da yemek toplama gibi işlerde çalışan, şehrin görmezden geldiği, kenarda bıraktığı insanların hayatıdır.

Hamdi'nin yaşadığı bu çelişki, bir yandan hayatı bırakmış olmasına rağmen bir yandan da biri için cinayet işleyecek kadar çelişkili bir ruh haline sahip olması melankolisinden beslenir. Teber'in melankolikler için söylediği birçok durum ve çelişki Hamdi'nin bedeninde ve ruhunda görünür. *"... varlık ile hiçlik, büyük işler başarma isteği ile intihar, mutluluk ile mutsuzluk, güçlülük ile güçsüzlük, geçmiş zaman ile şimdiki zaman çelişkisi, varlık ile yokluk, ilgisizlik ile duyarlık, her şeyi evetleme ile her şeyi tahrip etme istemi gibi duygu ve düşünceler melankoliklerde görülebilen çelişkilerin ilk akla gelenleridir."*<sup>330</sup>

Tayfun Pirselimoglu sistemin insan üzerinde yarattığı baskıyı açıklamaya çalışırken aslında yarattığı karakterlerin yaşadığı melankoliyi betimler.

*"Sistem sizin mutlu olmanız için sunduklarına sahip olabilmeniz için ödemeniz gereken bedelleri sıralıyor. Oysa onlara asla sahip olamayacaksınız; ancak sahip olabilme ümidini kaybetmemeniz için sürekli bir baskı altındasınız. Yeniden tanımlanmış bir huzur için istenildiği biçimde yaşamalısınız."*<sup>331</sup>

Pirselimoglu'nun üçlemesindeki baş karakterler melankolik insan tabrini fazlasıyla karşılamakta ve içermektedir. Serol Teber'in ne devletten, ne tanrıdan ne de onların yakınlarından hiçbir şey beklemeyen diye tabir ettiği melankolik hâl ve tavır Pirselimoglu'nun üç karakterinin de ortak özelliğidir. Tayfun Pirselimoglu genel olarak sinemasında kentin kenarında kalmış insanların öykülerinden yola çıkar. Pirselimoglu modern şehir hayatının insan ruhunda açtığı yaraya yoksulluğun gölgesini de eklemiştir.

---

<sup>330</sup>Teber. Melankoli: Normal bir Anomali. s, 156.

<sup>331</sup>Kaan Karsan. "Tayfun Pirselimoglu ile Saç Üzerine" <http://eksisinema.com/roportaj-tayfun-pirselimoglu-sac/>

Sıkıntı sadece kentin hayatına ayak uyduramamak değildir, daha baştan dışında kalmaktır.

Abbas Bozkurt, Hamdi ile flaneur arasında bir bağlantı kurar. Amaçsızca sokaklarda gezinen, etrafını dikkatlice izleyen, yolun ortasında uyuyan bir köpeğin nefes alışverişlerine bile uzun uzun dalabilen Hamdi'ye, hakkında başka pek bir şey bilmeseniz bir *flâneur* deyip geçebileceğimizi söyler. Hamdi de değme *flâneur*'ler kadar 'yabancı' onlar kadar kalabalıktan kopuktur. Fakat Hamdi'nin amaçsızca dolanışı *flâneur*'ünkinden farklıdır. Hamdi'de, kafelerde harcadığı paraların hesabını düşünmeden rahatça gezinen bir *flâneur*'ün özgürlüğü ve ferahlığı yoktur. Hamdi'nin etrafına yönelttiği bakışta, çevresinde olup bitenlerden kendi sanatını, kendi şiirini besleyecek bir şeyler çıkarıp bulma gayesi de yoktur.<sup>332</sup>

Batıya özgü bir durum olarak görülen flaneur'lük doğuda daha çok 'aylak' olarak anılır. Aylaklık doğuda sınıfsal karşılığını birebir bulmaz. Sınıfsal konumu ne olursa olsun herhangi bir şekilde toplum kurallarına ayak uydur(a)mayan, çalışmayan, kendi kendisini sitem dışına iterken kentin sokaklarında başıboş dolananlar 'aylak' olarak nitelendirilmektedir. Hamdi'nin 'aylak'lığı artık ölümü beklemekten başka çaresi olmadığı için bir kadının peşinden gitmeyi yaşama amacı saymasındandır. Sadece Hamdi değil Musa da başlıbaşına farklı bir karakterdir, uyumsuzdur, kendini sevmediği her halinden bellidir, bu sevgisizlik etrafında sevemediği herkes üzerinde ayrı ayrı vuku bulur. Ölmek üzere olan Hamdi'nin Brezilya hayali kurması ise filmin kara mizahı olarak yansır, gerçekleştirmesi zor bir hayali kendine hedef belirleyen Hamdi'nin bu hayali kendi sıkıntılı, ezik ve kapalı hayatını daha çekilir bir hale getirmiştir.

Hamdi her ne kadar şehirde dolanan bir aylak olsa da Fırat Yücel'e göre her gün şehir merkezinde olmasına rağmen kendini dışarıda hissetmektedir. Dükkanın olduğu Tarlabası şehrin merkezi Beyoğlu'na sadece birkaç dakikalık bir mesafede olsa da yönetmen bize sürekli o merkeze asla dâhil olamamış bir insanın hikâyesini anlattığını hatırlatır. Hamdi her gün penceresinden dışarı baktığı hayatla arasında bir

---

<sup>332</sup> Abbas Bozkurt "Türkü Bilmeyenler Kentinde" <http://www.altiyazi.net/makale/sa%C3%A7-8-207.aspx>

perde vardır. <sup>333</sup> Hamdi Pirselimoglu'nun hayattan çok ölüme yakın olan karakterlerinden biridir. Pirselimoglu yarattığı atmosferle birlikte Hamdi'nin kaybedecek hiçbir şeyi kalmadan yaşadığı ortamı mekânla bütünleştirerek anlatmıştır. Böylelikle donmuş bir şehir merkezine, canlı mı ölü mü tam olarak anlayamayacağınız sert bir insan ruhu eşlik etmiştir.

Pirselimoglu yarattığı karakterlerin şehrin yutmaya çalıştığı karakterler olduğundan bahseder.

*“Önü alınamaz bir biçimde büyüyen, büyüdükçe daha çok iştahlanan bir şehrin yutmaya çalıştığı hayatların yarımsız kalmaları halidir bu. Bu ‘halin’ insanı yalnızlaştırması, sessizleştirilmesi, suça itelemesinden daha ‘normal’ ne olabilir? Dâhil olunamayan hayatın televizyon ekranlarına, ya da akıp giden trafiğin öte tarafına bakarak izlemek dimağlarda ne izler bırakmaktadır dikkat etmek lazım. Ötekileri yiyerek büyüyen sistemin entegrasyondan anladığı da, sunduğu hayata dâhil ederek ‘mutlu’ etmek; evet bir de yok olmak seçeneğiniz var.”* <sup>334</sup>

Hamdi'nin bu Tayfun Pirselimoglu filmlerinde seyirciden de çaba görmek istediğini belirtir, dolayısıyla seyirciyi düşündürmeye, sorgulamaya aynı anda da göstermeye çalıştıklarını anlamak için çaba göstermeye davet eder. Son üç filmi Rıza, Pus ve Saç meselesi ölüm ve vicdan olan odaklı filmlerdir, teması ölüm olan bu filmler insanoğlunun vakti geldiğinde öleceğini, bu yaşama bütünlüklü bir şekilde ait olamayacağını anımsatır. Vicdan ise daha çok cinayet unsuruyla harekete geçer. Yönetmen hem ölümü hem vicdanı sorgularken yaparken bir çeşit gözlemci konumundadır, karakterlerini gözlemekte, dışarıdan bakmakta ve uzaktan melankolilerini izlemektedir.

---

<sup>333</sup>Fırat Yücel “Saç: Peruk Takan Ölüler Alemi” Altyazı, Kasım, 2010, sayı 100, s, 88.

<sup>334</sup>Kaan Karsan. A.g.m. <http://eksisinema.com/roportaj-tayfun-pirselimoglu-sac/>

### 5.3 Taşranın Melankolisi, Kentin Yalnızlığı

Taşranın ve kentin kendine has farklı ritimleri vardır. Bu ritm en çok zaman duygusuyla çözümlenir. Zamanın akışının hızlı ya da yavaş oluşu iki mekân arasındaki farklılığı vurgulayan en belirgin özelliktir. Karakterlerin taşrada ya da kentte yaşadıkları melankoli biçimi farklıdır. Kent ve taşra karşılaştırılırken merkeze uzak olma ile yakın olma sorunsalı da öne çıkar. Bir yandan iki ayrı dünya gibi görünürken bir yandan da birbirini besleyen iki damardır. Tarih boyunca çeşitli biçimlerde tarif edilmiş melankoli duygusu da farklı mekânlar içerisinde kendine özgü farklı biçimlerle şekil alır.

Hem psikoloji, hem de sosyolojide kendine yer bulan melankoli genel olarak batıya özgü bir hissiyat olarak algılanmıştır. Bir duygu durumu veya ruhsal bir hâl olarak düşünebileceğimiz melankolinin tek bir coğrafyaya ait olması mümkün değildir, dolayısıyla genellikle batıda irdelenmiş olsa da doğu için de tanıdık bir duygu olmuştur. Tarih boyunca çeşitli şekillerde görülen, değerlendirilen melankoli özellikle son dönem Türkiye sinemasında yaygın olarak gördüğümüz bir hâldir.

Melankoli duygusu tarihin belli dönemlerinden farklı biçimlerde görülmüştür. Antik Yunan filozoflarından Herakleitos ağlayan filozof olarak ün salmış ve yaşamı boyunca kalabalıklardan kaçmıştır. Herakleitos dünyayı bir savaş alanı olarak betimlemiş, bu alanda kendisini sürekli olarak üzgün, hüznü, korku içinde görmüştür. Georg Simmel yıllar sonra bu insan tipine “nevrasenik kişilik” diyecektir. Melankoli duygusu çoğu zaman insanın dış dünyadaki yetmezlik, eksiklik duygusuyla da ilgilidir. Türk sineması 1990 sonu ve 2000 yılından itibaren nevrasenik kişiliğe sahip melankolik karakterlerin yaşadığı bir yere dönüşmüştür. Karakterlerin çoğu yaşadıkları dünyaya ayak uydurmak için yetersizdir. Yaşadıkları melankolinin bir sebebi de budur. Bu duygu kent ve taşrada farklı biçimlerde tezahür etmektedir.

Wolf Lepenies ise Melankoli ve Toplum adlı çalışmasında melankolinin düzeni bozan bir dış mihrak olduğunu kabul etmez. Düzenin kendisinin melankoliyi ürettiğini, giderek melankolinin düzenin parçası olduğunu anlatır. Özellikle İngiltere, Fransa ve

Almanya üzerinde durur. Yükselen düzenin iktidardan dışladığı aksoylular, kentsoylu değişimlerden umduğunu bulamayan aydınlar, atomlaşan birey ile birlikte gelişmeye başlayan yalnızlık duygusu, küskünlük, içe kapanma gibi ruh halleri, çalışma ahlakıyla ters düşen ve geçmiş yüzyıllarda bilinmeyen can sıkıntısı olgusu, kent yaşamına ve sanayileşmeye tepki olarak doğaya sığınma isteği, hep yeni düzenin ayakları olarak melankolinin toplumsal / kültürel kaynaklarını oluşturmaya başlamışlardır. Bu arada içe kapanmanın özsever (narsisist) yönü, melankoliyi dozu artmadıkça keyifli bir ruh hali olarak algılama kültürüne de temel olmuştur. Bir yandan dayandığı muhalif düşünce ve duygular, öbür yandan verdiği hazla melankoli kentsoylu kültürünün, özellikle yüksek kültürünün önemli bir damarı haline gelmiştir.<sup>335</sup> Lepenies'in bahsettiği biçimiyle melankoli düzenin içinde, düzenin sebep olduğu bir duygudur. Yani melankoli duygusunu düzen kendi üretmektedir. Çünkü varolan düzenin sürmesi için kendi karşıtını barındırması gerekir, iyinin yanında kötü, akıllının yanında deli, normalin yanında anormalin olması gerektiği gibi modernizme, düzene ayak uydurabilenlerin yanında melankoliklerin de olması gerektiği düşüncesi vardır.

Melankoli hissiyatı çeşitli nedenlerle ortaya çıkıp kendini gösterebilir. Türkiye sinemasında özellikle 2000 yılından itibaren bir 'taşraya dönüş' akımı mevcuttur. Bu akım içerisinde melankoli ve mekân ilişkisi ayrı bir önem taşır zira birbirini besleyen bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Modernlik hiç bitmeyen ihtiyaçlar için mükemmel bir zemin sağlamaktadır. Böyle bir zeminde mutluluk arayışı bir çeşit sürekli bir 'yeni' arayışını beraberinde getirmiştir. Mutlak bir sonuca ulaşamayacağını bilen insan bireyselleştiği gibi melankoliye gömülmektedir. Özellikle 2000 yılı sonrası Türkiye sinemasında sıklıkla gördüğümüz karakterlerin genel sıkıntısı, içerisinde bulundukları hayata adapte olamayışları ile kent ya da taşra farketmeksizin melankoliyi taşımalarıdır.

---

<sup>335</sup> Wolf Lepenies'den aktaran Oğuz Demiralp "Hülya ile Sevdâ" s, 189.

### 5.3.1 Kent ve Taşra İkilemi

Kent ve taşra birbirine iki zıt mekân gibi görünse de zamanla bazı özellikleri içiçe geçmiş, kentin taşraya, taşranın da kenti anımsattığı öğeler birbirini barındırmıştır. Yine de iki ayrı varoluş biçimini beslemektedir.

Melankoli mekânla birebir ilişki içerisindedir. Çoğunlukla ağırlık duygusunun baskın geldiği melankolinin duygusal deneyimi, her tür hareketi başlamadan durduran ya da boğan ve böylece de içsel ağırlığın dışsal tamamlayıcısı haline gelen mekân temsilinden ayrılmaz.<sup>336</sup> Böylelikle mekân ile duygu birbirinin tamamlayıcısı olurken melankoli de bağlı olduğu mekânın bir parçası haline gelmiştir.

Taşrada zamanın işleyişi ile kentteki aynı değildir, bu ayrım karakterlerin yaşadığı melankoliyi şekillendirir. Zaten varolan melankolik hâl için mekân belirleyici bir unsura dönüşür.

Hem romanlarda hem de filmlerde benzer bir biçimde karşımıza çıkan taşra görüntüsü benzer bir biçimdedir. Ömer Türkeş de taşranın genel manzarasının altını çizerken merkezin de artık taşraya karıştığına işaret eder.

*“Anadolu’nun kent, kasaba ya da köylerine uzanan bozuk yollarının, garajlardaki pisliğin, istasyonların ıssızlığının, bakımsız otellerin, yerleşim merkezinin kenar mahallelerindeki evlerin kırık döküklüğüyle merkezdeki modern apartmanların sakilliğin yarattığı hüznü uyumun ıssız istasyonların ışıksız kasabaların cadde ve kahvelerde birikmiş erkek kalabalığının sokaklarda fütürsüzce oynayan çocukların ve romanlardaki taşrayı hatırlatan diğer manzaraların hakikatini kuşkusuz reddedemeyiz. Ama bir de şu soruyu sormalıyız kendimize, bu yollar, bu yıkıntılar pislikten kırılan oteller olmadık saatlerde olmadık yerde gezinen çocuklar, kadınlara kaldırım değiştirecek bir erkek yoğunluğu, günün her saati dolu olan kahveler, ruh sağlığını tehdit edecek derecede sakil yüksek apartmanlar kısacası taşrada kadraca giren her fotoğraf*

---

<sup>336</sup> Starobinski..A.g.y. s, 45.

*karesinin tıpkısı büyük kentlerde çok daha içler acısı şekillerde yanibaşımızda duruyor. Böyle bir taşra böyle bir yoksulluk İstanbul Alibeyköy’de, Ankara Çinçin Bağları’nda, İzmir’de Kadifekale’de birçok modern sayılan kentte de varlığını gösteriyor, hissettiriyor. Şehir içerisinde normal olan taşraya giderken ya da taşrada anlatıldığında egzotik bir hale geliyor.*<sup>337</sup>

Günümüzde kentlerin içerisinde küçük taşralar, taşraların içerisinde küçük kentler oluşmaya başlamıştır. Taşrada yaşayanlar bu uzaktan gelen küçük kent görüntüsünü ancak bir imitasyon olarak yaşayabilmektedir. Diğer yandan kentin içerisinde yaşayan taşralılar için de aynı durum geçerlidir. Metropolün bütün olanaklarını görse, dışarıdan bakıp imrense de sahip olamamakta ve sadece arzulamakla kalmaktadır. Yani taşradan kente gelerek fiziksel olarak yaklaşmış olsa da yine de uzaktadır. Taşranın içerisindeki insan iletişim kurma olanakları arttıkça kent hayatını daha yakından görebilme şansına sahip olmaktadır.

Taşra görünümü, mizansenler, dikkat çekilen noktalar birbirine benzese de şekiller değişebilir. Fiziksel olarak ise benzer mekânlarla karşılaşırız, ucu oteller, yol üstü restoranları, duvarlarında türlü çeşit fotoğraf ya da afişin bulunduğu tek göz odalar, yıkık kahvehaneler birbirini tekrar eden görüntülerdir.

Bazen taşra kentlinin kalp acılarını dindirmek için gittiği, bazen de yoksul acılı halkın isyan ettiği bir yerdir. Neresi olursa olsun romanlarda bile taşra betimlenirken sıkıcılıktan ve “bu uçsuz bucaksız yolda ne kadar ilerleseniz dönüp dolaşıp hep aynı yere varacaksınız” cümlesinden beslenir. Ömer Türkeş romanlarda bu birbirine olan benzerlikle ilgili yapının zamanla da değişmediğini kendini tekrar ettiğini ileri sürer,

*“ilkiyle sonuncusu arasında yetmiş yıllık bir zamana tarihsel/toplumsal koşullardaki farklılıklara, yazarların birbirlerinden çok farklı dünya görüşlerine, farklı tür ve üslup arayışlarına rağmen, romanlar aynı türden bir gerçekliği dile getiriyorlar... evler, yıkık sokaklar, tozlu, insanlar yoksul, kasaba*

---

<sup>337</sup> Ömer Türkeş. “Orda Bir Taşra Var Uzakta” Taşraya Bakmak “ Der. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s, 170.

*elektrik ışığından ya mahrum ya da cılız ışıklarıyla karanlık bir atmosferdedir. Karşılaştırma İstanbul'a göre yapılır.”*

Taşraya bakış üsttendir ve çoğu zaman modernleşmeye muhtaç bir mekân olarak görünür. Türk modernleşmesi taşrayı uzak görmüştür. Taşraya kentten bakan bir bakış taşrayı keşfetmek, modern olmayanı göstermek gibidir. Bu açıdan bakıldığında taşrada geri kalmışlığın, yoksulluğun, cahilliğin, nedeni de modernleşmemişlik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türkeş, taşranın genel resmini görebilen, komşuluk, akrabalık vs. ilişki bağlarını çözümleyen, zorluklarının farkında olan, sorunlarını genel, toplumsal değil de taşra özelinde ele alan yani taşraya içeriden bakmasını bilen, egzotik görüntüler arayan bir seyyah, bir gazeteci gibi değil de kendisini de oranın parçası gibi algılayan, bu şekilde bireyin iç ve dış dünyasına yaptığı etkileri anlatan yazarların, başarılı tasvirler yapabildiğini düşünür.<sup>338</sup> Yani taşraya içeriden bakabilen ilişkileri gerçekten taşra özelinde analizi edebilen yazar daha iyi tasvir yapabilmektedir. Aslında bu durum yönetmen için de geçerlidir. Sinemada da taşra içeriden bir bakışla anlatıldığında asıl “taşra” olur, yoksa uzaktan bakılan bir mekân, egzotik bir alan olarak kalmaktadır.

Tül Akbal'e göre son dönem Türkiye sinemasında kentte hız ve değer yitiminden bunalan karakterler taşranın zamanının yavaş geçtiği pastoral bir zamanda huzuru arar. Fakat biz taşrada zamanın yavaş geçtiğini düşünürken bunun neden kaynaklandığını, zamanın temposunun düşüklüğünün ne anlama geldiğini neden bazı mekânlarda zamanın hızının farklı algılandığını sorgulamayız. Hız, hareket ya da zaman kapitalist üretim ilişkilerine ve bu ilişkilerin toplumsal örgütlenişine içkindir. Çünkü kapitalizm sürekli değişim ve devinim içindedir, hıza, harekete ve değişime içkin toplumsal bir tarzdır. Zaman, hız ya da hareket mekânın bir boyutudur.<sup>339</sup>

---

<sup>338</sup> Türkeş. A.g.m. s, 172-198.

<sup>339</sup> Z. Tül Akbal Sualp “Taşrada Saklı Zaman Geri Dönülemeyen” Taşrada Var Bir Zaman Der. Aslı Güneş, Z.Tül Akbal Sualp. İstanbul: Çitlembik Yayınları, 2010, s, 97.

İççe geçmiş olan kent ile taşra birçok anlamda birbirinden farklı yapıya sahiptir ve insana etki ediş biçimleri farklıdır, belli başlı özellikleri insan psikolojisini doğrudan etkiler. Kentin hızla akan yaşamı yanında taşra hayatı daha sakin görünebilir. Bu da kişinin hem modernizm hem de kendi bireyselliğini sağlayan unsurlara karşı aldığı mesafe biçimini değiştirmektedir.

### **5.3.2 Sıkıntı Mekânları Olarak Kent ve Taşra’da Melankoli**

Türkiye sinemasında daha önce kırdan kente göç temasını ele alan filmlerin bazı anlamlarda şimdikinden daha iyimser baktığını görmek mümkündür. Bu filmlerde karakterler genellikle şehre göç ettikten sonra uzlaşmacı olur, kente ayak uydurmak için kültürel olarak bir çaba göstermese de ekonomik olarak gösterir. Kültürel olarak çaba göstermeyişinin ana nedeni kendi kırsal ahlaki duruşunu kentte sürdürebilmesinden kaynaklanır. Ekonomik olarak ise işçi, esnaf gibi çeşitli mesleklerle ayak uydurma sürecine girer. Böylelikle filmlerin sonunda çoğu zaman uzlaşmacı bir biçimde haklının yanında olan, iyimser bir tablo görürüz. Günümüz kent-taşra ayrımında ise karakterleri çevreleyen bir “hiç”lik duygusudur ve bu duygu genellikle sonu umutsuz biten filmler doğurmuştur. Yarattığı karakterlerin sınıfsal, ekonomik, toplumsal ve ahlaki yapıları birbirinden farklı olsa da finalde çıkışsızlığın, kaybın, geleceğe dair bir umut olsa da yenilginin ve ölüm duygusunun hâkim olduğu karanlık ve melankolik bir dünya tasviridir. Bu anlamda argümanları da birbirine benzeyen filmlerdir.

Taşrayı betimleyen öğeler birbirini tamamlasa da taşra değişmiştir. 20. yüzyılın taşrası ile 21. yüzyılın taşrası aynı değildir. 1980’le birlikte gelişen kapitalizm, tüketim kültürü, küreselleşme ve serbest piyasa ekonomisi kenti etkilediği gibi taşrayı da etkilemiştir. Bu etkileşim sanata da yansımış, gerek edebiyat, gerekse de sinemada hikâye anlatımında değişiklikler olmuştur. Sinemada bireysel hikâyeler genel taşra görüntüsünün önüne geçmiş, bireyin sıkıntısı, melankolisi daha görünür hale gelmiştir. Bu anlamda mekân olarak taşra genel görünümünü korumuş ama aynı zamanda karaktere sıkıntıyı sağlayan kaynaklardan biri haline gelmiştir.

Her ne kadar taşra gelişmiş, değişmiş gibi görünse de zihnimizdeki görüntüsünü tamamlayan öğeler değişmemiştir. Evler küçük, insan sayısı az, zamanın geçiş biçimi eskiyi aratmayan bir şekildedir. Taşra'sına dönen karakterler genellikle bir kent-taşra ikilemi yaşar neden kaçtığını neden dönmediğini anımsamaya çalışır. Bu hafızayı etkilediği kadar bedeni, varoluşu da etkilemektedir.

Reha Erdem için ise taşrada zaman farklı anlamlar taşır. Yönetmen çektiği filmlerden ayrı bir biçimde taşraya dair izlenimlerini aktarırken taşrayı çözümlemeye çalışır.

*“Taşra bir özgür düşünme yeri, gizli duvarın arkası, böyle bir yeri isteme yeri, bir arzu, bir direnç, bir gizli isyanın kuluçkası. Tekrar edeyim gerçeklikte böyle bir taşranın olmadığını biliyorum, beni ilgilendiren gerçek taşra değil bu taşra fikri, megapole ayak diremeye çalışan yer olarak taşra. Fikrimdeki taşra bir yalnız duruştur, inatçı bir yalnızlıktır. Bu anlamda da aynı aşk gibi hiçbir ölçüye sığmayan, hiçbir kontrole gelmeyen bir isyandır. Bir ergenin taşradaki yalnızlığı (Beş Vakit'teki gibi) isyandır, çünkü bu yalnızlık, melankolisinin gerilimini bütün doğanın ve insanlık kültürünün dizgesinden alır. Odasının gizli karanlığında (A Ay, Hayat Var'daki gibi) başka ev, yuva arzusu çeker, ki bu olmayan evin, yuvanın arzusudur. Olmayan eve arzu kolay tarif edilemez, acı verir, imkânsızlıktır, taşra bu imkânsızlığı efsaneleştirir. Gizlice bağrında taşıyarak yapar bunu. Bu acıyı sonsuz ritim zenginliğiyle kutsar. Orada herşey tek bir yöne gitmez. Herşeyin ağırlığı farklı bir tarafa yönelir, ateş yükselir, taş düşer.”*

340

Reha Erdem hem kendi yarattığı hem de zihninde taşıdığı taşrayı böyle açılar. *Beş Vakit*'teki zamansızlık hissi de yönetmenin taşraya dair hissiyatından beslenmiştir. Kent ise tam tersine yavaş akan zamanı sevmez, kent için herşeyin

---

<sup>340</sup> Reha Erdem “Aşk ve İsyan” Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan. Editör: Fırat Yücel İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009, s, 189-190.

çabucak olması ve tüketilmesi gerekir. Erdem de bunu vurgulayarak taşranın kentin yanında umut olduğunu söyler. Erdem’e göre,

*“Megapol açıklayamadığı herşeyi yok eder. Açıklar, yorumlar, sergiler, seyirlik hale getirir yani tek yöne yatırır. Kültürel anlamda sağırлаştırdığı, tembelleştirdiği kitlelere ‘ zevkler ve renkler’inizi döktürün diyen kendi içine gömülü bloglar, kanallar sunar. Düşünmeyi unutturduğu insanlara her konuda fikirleri olması gerektiğini fısıldar ve kıkırdayarak arkasını döner. Melankoliyi bir içe kapanma hastalığı olarak görür, aşkı sadece seksle açıklar. Taşra bu anlamda umudumuz olmaya devam ediyor.”*<sup>341</sup>

Taşra-kent ikilemi ve bunun yarattığı sıkıntı her yönetimde farklı biçimde gelişir. Nuri Bilge Ceylan’da kent-taşra çelişkisi öne çıkarken, Semih Kaplanoğlu bireyin melankolisine odaklanır. Karakterlerin melankolisi yaşadıkları mekân ve zaman’ın işleyişiyle birlikte değişir. Nuri Bilge Ceylan başta pür bir şekilde taşrayı anlatsa da Uzak’la birlikte kent-taşra ayrımı, gelişmesi ortaya çıkar. Taşrayı merkezin yanına koymaz, karşı karşıya getirir, böylelikle hatları daha belirgin bir hal alır. Tayfun Pirselimioğlu ise mekânı bir karakter gibi kullanarak hareket ettirir. Şehrin kenarında taşra mı kent mi tam olarak emin olamadığımız çerçeveler içerisinde mekân melankoliyi birebir olarak besleyen bir etkene dönüşür.

Semih Kaplanoğlu üçlemesinde taşraya döner, bu dönüş sıkıntılı bir dönüştür. Çocukluk, gençlik ya da orta yaş, hiçbir şey yapamayışının sıkıntısını takip ederiz. Ne kent ne de taşrada mutlu olmayan Yusuf, çocukluğunda babasını acı bir biçimde kaybetmiştir ve bunun travmasını taşımaktadır. Yusuf tam bir melankoliktir, ilk gençliğinde ‘aylak’ gezmiş, çocukluğunda babasının yasını tutmuştur. Kayıplarını içerisinde taşır. Şehre gitmiş fakat çok fazla görmediğimiz şehir hayatı ona iyi gelmemiştir, bir sahaf dükkânı ve satmayan bir şiir kitabından başka hiçbir şeyi yoktur. Değişmeyen tek şey Yusuf’un hangi yaşta olursa olsun bir çalışma düzenine sahip olmayışıdır. 20’li yaşlarında annesiyle sütçülük yapan Yusuf, otuzlarında sahaf dükkânı

---

<sup>341</sup> Erdem a.g.m. s,190.

sahibidir, ilk gençliğinde korktuğu makineleşmiş çalışma şekline girmek zorunda kalmamış, ‘kendi’ işlerinin etrafında dönebilmiştir. Yine de hiçbir şey yapmaz, 20’li yaşlarda kendisini sıkışmış hissettiği taşradan ayrılmış ama kentte de aradığını bulamamıştır, sahaf dükkânında sıkışıp kalmıştır.

*Yumurta*’daki Yusuf İstanbul’daki umutlarını tüketmiş, annesinin ölüm haberiyle doğduğu kasabaya dönmüştür fakat geçici bu konukluğun uzamasıyla birlikte Yusuf’un hiçbir yerde tutunamayacak olan bir karakter olduğunu anlamak kolaylaşmaktadır. Taşrada kentte yaşadığı başarısızlıktan uzaktadır fakat taşra düzenine de ayak uyduramamıştır. Aynı sıkıntıyı yaşayan melankolik karakterlerin mekânla olan ortak derdi “gidebilecek hiçbir yer” olmayışdır. Bu ne kent ne taşrada tutunamayan, bir aylak, bir flaneur gibi gezinen, modernizmin açmazlarından nasibini alırken melankolinin derinliğine gömülen karakterler aynı zamanda sıradan ol(a)mamanın acısını yaşamaktadır. Çünkü sıradan olmamak, ayak uyduramamak sistemin dışında kalmak anlamına gelir. Gerek kent gerek taşra özelinde incelediğimiz filmlerdeki karakterlerin çoğunun gittiği düzenli bir işi yoktur, evli değildirler, evlenmişlerse de yürütememişlerdir.

Kaplanoglu üçlemesinin bir karanlık yanı da “ölüm” dür. *Yumurta*’da annesinin ölüm haberini alan Yusuf aslında Süt’te annesi evlendiğinde kaybetmiştir onu, annesinin evliliği de bir çeşit ölümdür, zihnindeki ‘anne’yi öldürmüştür. Bal ise babanın önce ormanda kaybı ve daha sonra gelen ölüm haberi üzerine şekillenir. Melankoli sürekli gelişen bir yas duygusuyla beslenmiştir.

Üçleme İstanbul’da başlayıp kırsalda biter, her ne kadar gidebilmiş olsa da bir gün herkes kendi ‘taşra’sına dönecektir, kent mutluluk kaynağı değildir, yitip, gitmektedir ve artık masumiyetini de kaybetmiştir.

*Yumurta*’nın genç şairi Yusuf’un kasabada kalmasının bir nedeni de ‘kadın’dır. Bu mesele onu yolundan döndüren etmenlerden biridir. Fatih Özgüven için Nuri Bilge Ceylan’ın, film çekmeye, taşralı akrabayı görmezden gelmeye ya da sevgiliyi mat

etmeye odaklanmış, ser verir sır vermez erkekleri bu kadar duygulu değillerdir. Yusuf'un kadına ilişkin olan meselesi terk edemediği kasabasıyla ilgili, kasabadan öte bir meselesidir, Özgüven'in dikkat çektiği üzere Semih Kaplanoğlu ile Nuri Bilge Ceylan filmlerinde erkeğin kadına olan yaklaşımı tam da bu nedenle farklı biçimlerde.

Özgüven'e göre, Kaplanoğlu'nun *Yumurta*'dan önceki filmlerinde kadın inandırıcılıktan uzak, romantik bir hayal olarak dururken, ilk kez bu filmde anne, eski sevgili ve bekleyen kıza bölüştürülerek inandırıcı, kahramanın aradığı romantik avuntuyu cisimleştiren yumuşak bir şeye dönüşmüştür. Yumurta, içindeki donmuş kalmış şeyi kırmak için kadınla sulh olmanın iyi bir şey olacağını fark eden bir erkeğe dair bir filmidir ve bir 'anti-İklimler' olarak da değerlendirilebilir. Bu özelliği, onu herhangi bir taşraya dönen erkek filmi değil, daha çok kadına boyun eğmenin bazı çorak erkek ruhlarına sağlayacağı selameti ruhunda fark eden 'şair'in filmi yapmıştır.<sup>342</sup> Melankolik kişi iç dünyasının zamanıyla dış dünyaya ait şeylerin hareketi arasındaki eşgüdüm duygusunu yitirir. Zamanın yavaşlığından yakını. Melankolik kişi dünyaya karşılık vermek için geç kaldığını düşünür. Herşeyin değiştiğini ama kendisinin yerinde saydığı inancını taşır. Yusuf bu anlamda hem geç kalmışlığı, hem de iç ve dış dünyaya ait olamayışı simgelemektedir.

Benjamin melankoli'yi bilgi uğruna dünyaya ihanet etmek olarak tanımlar. Ancak insanın kendisine dönmesi sonucunda melankoli ölü nesneleri temaşa içine alır ve onları yeniden yaratmak için sarmalar. Oğuz Demiralp'e göre Benjamin varolmanın bir yolunu aramıştır, bir yandan içinde bulunduğu durumdan memnuniyetsizlik yaşarken diğer yandan bu durumu değiştirmek için herhangi bir çaba sarfetmekten kaçınmıştır, bir durumu kabul etmememe ama değiştirmeye çalışmama sürecinin başka bir ütopya'ya işaret ettiğini düşünür.<sup>343</sup> *Yumurta*'daki Yusuf aynı böyle bir melankoli taşır. Demiralp'e göre Benjamin'in yaşadığı melankoli içinde bulunduğu durumun farkında olma ama değiştirmemeye çalış(a)mamaktır

<sup>342</sup> Fatih Özgüven "Adak Tutmuş" <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=238868>

<sup>343</sup> Oğuz Demiralp. Tanrı Bakışlı Çocuk, s.49

Daha çok Zeki Demirkubuz filmlerinde alışkın olduğumuz, hiçlik, varoluşun anlamsızlığı Yusuf'un bedeninde hem fiziksel hem de ruhsal anlamda zuhur eder. Kaplanoğlu kendisi de nihilizmden beslendiğini “bizi kendi gerçekliğimize götüren deneyimler modern nihilizmin anlatım kalıpları dışında nasıl anlatılır? ...yaptığım filmlere bu düşünce süreçlerini katmaya çalışıyorum” diyerek açıklar.<sup>344</sup>

Semih Kaplanoğlu'nun üçlemesi insana dair olan çok şeyi kapsar. Yusuf'un annesinin ölümüyle yüzleşmesi, kasabaya dönüp eski arkadaşları ve geçmişiyle karşılaşması, gençliğinde korktuğu şeyler, sıkıntıları, yazdığı şiirler, çocukluğundaki ağır kayıp duygusu hepsi Yusuf'a ilişkin olduğu kadar insana da ilişkindir aynı zamanda. Mekân olarak ise Yumurta'da gördüğümüz şehirdeki ufak bir sahaf dükkânı dışında taşraya ilişkindir. Filmler her ne kadar bir “şimdiki zaman” içerisinde aksa da taşraya dair geçmiş ve gelecek olan birçok unsuru yansıtır. Taşra değişmektedir.

Semih Kaplanoğlu tarım ve hayvancılıkla geçinen küçük şehir ve kasabaların etrafında kurulan sanayi tesisleri, baraj ya da işletmeye açılan madenlere dikkat çekerek belli bir değişim olduğunu ifade eder. Kaplanoğlu'na göre yeni iş olanakları, göçün yarattığı dinamikler “aile” hayatını derinden sarsar. Yeni hayat sadece maddi çerçeveyi değiştirmekle kalmaz, geleneksel yaşam biçimlerini de değiştirir. Bu durum kimileri için aydınlık bir gelecek umudu taşıırken, kimileri için de kaos ve uyumsuzluk üretmektedir.<sup>345</sup>

Melankoli düzenin katlanılmaz olduğu noktada ortaya çıkar, toplumun normalleştiremediği, düzenin içerisine dâhil edemediği, çarkına alamadığı varlıkların halet-i ruhiyesidir. Evlenmeyi reddediş, işten ayrılış bunlara örnektir. Binkert'e göre melankolinin özü dönüşümdür, melankolik ruh durumu içerisindeyken eski ve yitirilmiş olan güncelleştirilip anıların arasına kaldırılmadan önce elden geçirilirken kendisini yeni'ye hazırlar. Melankoli toplumların men ettiği sevgi biçimleriyle, yasını tutmayı

---

<sup>344</sup> Uygur Şirin, <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0#>

<sup>345</sup> Seray Genç. “İki Ölüm Arasında Hayat” Yeni film, s, 20, s, 28.

yasakladığı kayıplarıyla, ideallerin kaybıyla da ilişkilidir.<sup>346</sup> Bu durum karakterlerin çoğunda farklı şekillerde görülür. Yumurta'nın şair Yusuf'u boş bir sahaf dükkânını işletirken, *Uzak*'taki Mahmut evliliğini de yürütememiştir. Hayatın bir düzen olduğunu hatırlatan ve sıradan bir insandan beklenen yükümlülükler olarak görülen 'düzenli iş' evlilik gibi rutinler melankolik karakterlerin ayak uyduramadıkları rutinlerdir. Reha Erdem'in *Kosmos* filminde yarattığı *Kosmos* bu anlamda kendine özgü bir örnektir aynı zamanda mistik bir yanı vardır, *Kosmos* çalışmayı, para biriktirmeyi düzenin öngördüğü stabil koşulları daha baştan reddetmiştir.

*Yumurta*'daki Yusuf ile *Uzak*'taki Mahmut birbirine hem benzer hem de farklıdır. *Uzak*'taki Mahmut daha hesapçı olmuş, şehirle az da olsa uzlaşma noktaları yakalayabilmiştir, Yusuf ise şehirde, sahaf dükkânında daha izole bir halde yaşar, daha naiftir. Şehir içine aldığı uyumsuzları ayrı bir biçimde dönüştürmüştür. Yine de her ikisi de sanatla bir yerden ilgilidir. Melankolik mizacın yaratıcılığa etkisi olduğu bilinmektedir. *Sonbahar*'daki Yusuf gayda çalar, *Yumurta*'daki Yusuf ise şiir yazar, ilk gençliğinden beri tutkusu şiir yazmaktır. *Uzak*'taki Mahmut fotoğraf çeker yine *İklimler*'deki İsa da fotoğraf çekmekle ilgilidir.

Melankoli aynı zamanda bağımlı olmayı, reddetmeyi ve 'itiraz' duygusunu barındırır. İtiraz yaşam düzenine, sisteme bir çeşit başkaldırıdır ve bize bütünüyle koşullara teslim olmadığımızı anımsatır. Gücümüzü bilinçli bir şekilde kanıtlamamızı sağlar, böyle bir düzeltici olmasaydı ne olursa olsun geri çekileceğimiz koşullara karşılık bir güç olmayabilirdi. Sonuçta koşullara boyun eğmeyişi göstermesi açısından itiraz önemlidir, hayata ve sisteme, melankoli içerisinde bir itiraz da barındırır, bu itiraz yaşamın kendisine, akan ritminedir. Bu ritme herhangi bir biçimde karşı olma hissi bireyi içinde bulunduğu esrik durum karşısında güçlü kılmaktadır.

Toplum bireyin karşısına emirlerle çıkar. Birey de bunların zorlayıcı karakterine zamanla alışır ve en sonunda daha kaba ve daha incelikli zorlama araçlarına

---

<sup>346</sup> Umut Tümay Arslan. *Mazi Kalbinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s. 148.

gerek kalmaz. Böylelikle mizacı öyle şekillenir ki bu emirlere sanki kendi itkilerine uyarılmışçasına uyarak, ortada herhangi bir yasa vs. olduğunun farkında bile olmayan, tutarlı ve dolaysız bir iradeyle davranır. Birey kendi ‘ben’ itkileri ile toplumsal itkiler arasında sıkışır. Daha başka bir deyişle kendi ‘ben’i ile toplumsal ‘ben’i karışır.

Simmel’e göre birey ve toplum birbirinin karşısına iki güç gibi çıkar ve kendini toplumsal bir varlık olarak gören birey kendi bencil yanından gelen itkileriyle savaşır, toplumsal olana yaklaşır. Olan ne olursa olsun, olması gereken toplumsal hayat koşullarıdır.<sup>347</sup> Böylelikle normlar oluşur ve birbirini besleyen, süregelen bir şekilde birey topluma tabi olur daha başka bir deyişle birey toplum tarafından tahakküm altına alınır. Kendi ben’i ile yaşamak isteyen karakterler melankoliye bürünür, bu durum Semih Kaplanoğlu’nun Yusuf’unda da, *Sonbahar*’ın Yusuf’unda da aynıdır. Bu durum kentte yaşayan karakterler için de geçerlidir. Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak*’taki karakteri Mahmut da bu türden bir karakterdir. *Pandora’nın Kutusu*’ndaki Mehmet de hem yaşadığı yer, hem de hayatındaki insanlara verdiği tepki biçimleri ile Yusuf ile Mahmut’a yaklaşmıştır.

*Bir Zamanlar Anadolu’da* da ise kentli-taşralı aynı kare içerisinde aynı cesedin peşine düşer. Savcı ve doktor aslında şehirlidir ve görev için taşrada bulunur. Dolayısıyla olaylara verdikleri tepkiler farklıdır. Simmel’in taşra ve kent çelişkisine dair yazdıkları savcı ve doktorun hareketlerinde belirir. Taşralı karakterler daha içten, en ufak dertlerini kifayetsizce ortaya dökmekten, sorunlarından açık seçik bahsetmekten çekinmezler. Kent insanı ise şehrin bütün uyarılarına karşın kendini saklayan bir yapıya sahiptir. Bunun en önemli nedeni fazlasıyla dışsal etki altında kalan bireyin kendini korumak, muhafaza etmek için kendince bir mesafeye sahip olmasıdır. Bu sebeple doktor ile savcının sırlarını açık etmediği ve içinde yaşadığı bir süreç oluşmuştur. Kendi özel hayatlarından biraz olsun bahsettiklerinde bile ikisi vardır, daha fazla açılmamaktadırlar. Bu durum *Uzak* filminde de gördüğümüz benzer bir tablodur. Mahmut şehirliliğe alışmış kapalı kalmıştır Yusuf ise taşralılığın verdiği samimiyetle

---

<sup>347</sup> Simmel. Modern Kültürde Çatışma. s, 127-128.

hayatının en ufak detayını bile paylaşmaktan çekinmez. *Bir Zamanlar Anadolu'da* ayrıca taşradaki kara mizahı yansıtmayı, burada yaşayan insanların küçük hesaplarını irdelemesi açısından Yağmur-Durul Taylan kardeşlerin Vavien'ine de akraba sayılabilecek türden bir filmidir.

Çoğunlukla varoluşsal problemlerle kendini taşraya atan karakterlerle karşılaştığımız bir tablo ortaya çıkmıştır. Kentin iktisadi, ekonomik ve toplumsal ilişkileri ile uzlaşma süreci kolay değildir. Bu yüzden de kentte yaşayacağı her türlü karşılaşma onu daha da yoracak, daha da içinden çıkılmaz bir ruh haline sürükleyecektir. Taşrada üretilen hesaplaşma ve etkilere tepkime gücü ile büyük kentteki güç aynı değildir. Şehir daha fazla efor ister, daha fazla güç gerektirir ve bu iradeye sahip olamayanı kendi kafesinde çırpınmak durumunda bırakır. İnsan büyük kentin, bina bloklarının büyük kapılarının ya da avlularının koruması altında kimsenin dikkatini çekmeksizin hareket edebilir. Kent insanı görünmez kılacak bir güce sahiptir. Melankolikler ise bu görünmezliğin içerisinde daha da görünmez olmaktadır.

### **5.3.3 Kent Karmaşası ve Romantizm**

Şehrin ritmi taşradan farklıdır. Hızı yaşamak ve içselleştirmek gereklidir. Bu süreç yaralı olduğu kadar sürprizlidir zira taşraya göre olanaklar fazla, tercihler çeşitlidir. Konserlerden, sinema salonlarına, büyük caddelerden, trafikle yoğrulmuş sokaklara, kalabalıklardan gürültüye kadar birçok uyarıcıyı barındırır. Şehirde yaşamaya alışmak içsel bir mücadele gerektirirken bu mücadele kişinin kendisinden eksilmesini sağlayarak ruhu parçalamaya başlar. Şehirde yaşamak insan ilişkilerini anlamlandırma açısından birçok uyarıcıya gebedir. Bu türden bir yaşam biçimi sürekli bir 'mübadele' gerektirir. Hayat üzerine yüklenen değerlerin varlığıyla şekillenir, burada artık nesnel koşullardan ziyade öznel koşulla ön plana çıkmaktadır. Yaşadıklarımız, hareket etme biçimimiz bir çeşit karşılıklı alış-veriş zorunlu kılmaktadır.

Georg Simmel bu süreci ‘mübadele’ olarak algılar. Simmel’e göre en bayağı ihtiyacımızdan en entelektüel ihtiyacımıza kadar bir değer elde edebilmek için daima karşılığında başka bir değer sunmak gerekir. Bu sürecin nerede başlayıp nerede bittiği ayırd edilemez bir biçimde içiçe geçmiştir, bütün bir şekilde kavramak zordur. Böylelikle her mübadelenin bir değere, onun da tekrara başka bir mübadeleye götürdüğü bitimsiz bir süreç oluşur.<sup>348</sup>

Simmel’e göre bu tiksinti olmasaydı, herkesi her gün sayısız başka insanla temasa geçiren modern şehir hayatının ne şekle bürünebileceğini hayal edemezdik. Şehirdeki etkileşimin bütün iç örgütlenmesi, hem en kısa süreli hem de en kalıcı türden sempati, kayıtsızlık ve tiksintilerden oluşan son derece karmaşık bir hiyerarşiye dayalıdır. Bu kompleks içinde kayıtsızlığın alanı nispeten sınırlıdır. Psikolojik faaliyetlerimiz başka bir insandan gelen ve belli bir his taşıyan hemen her izlenime cevap verir. Bu hissin, bilinçaltı, geçici, değişken tabiatı onu kayıtsızlığa indirgenmiş gibi gözükse de bu sadece görünüşte böyledir. Aslında sayısız çelişik uyarımın muğlaklığı bize nasıl dayanılmaz gelecekse bu tür bir kayıtsızlık da bize o denli gayrıtabiî gelecektir. Şehrin bu iki tip tehlikesine karşı bizi ‘koruyan antipati’ duygusudur. Antipati somut antagonizmanın hazırlık safhasıdır ve onlarsız şehirli bir hayat süremeyeceğimiz mesafeleri ve tiksintileri yaratır. Antipatinin kapsamı ve bileşimi ortaya çıkış ve ortadan kayboluş ritmi, antipatiyi tatmin eden biçimler düz anlamda daha birleştirici nitelikteki unsurlarla birlikte indirgemez bütünselliği içinde metropolitan yaşam biçimini yaratır; bu yaşam biçiminde ilk bakışta ayrışma gibi görünen şey, aslında onun temel birleşme biçimlerinden biridir.<sup>349</sup> Hayat Var’daki Hayat karakteri bu tiksintiyi her yönüyle taşır. Onun küskünlüğü kentin ortasında olmak değil tam tersine kenarına atılmaktadır. Tiksinti sadece kentin karmaşası, gürültüsü, onu hoyratça taciz eden bakkal değil aynı zamanda sevgisizliğidir.

Dorthe Binkert, *Melankoli Kadındır* adlı kitabında melankolinin kadına özgü olduğunu vurgular. Melankolikler yaşama eğilirler, yaşama hâkim olmak istemezler.

---

<sup>348</sup> Georg Simmel, *Birseysellik ve Kültür*. Çev, Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s,69

<sup>349</sup> Georg Simmel, A.g.y. s, 92.

Melankoli, depresyon, bunalım gibi bir şey değildir, geri dönülemeyecek olana son bir kez bakma duygusudur. Gidenin ya da arkada bırakılanın yasını tutmaktır. Binkert'in vurguladığı gibi iki zıt şeyi, farklı seçenekleri birlikte yaşamak anlamına da geldiğinden acı da beklenmedik bir şekilde melankoliyle yenilebilir. Türkiye sinemasında gördüğümüz örneklerde ise melankoli genellikle erkeklerin yaşadığı bir durumdur. Kadın bu melankoliye sebep olan etkilerden biri olabilir fakat genellikle melankolinin kaynağı mekânın yarattığı sıkıntıdır. Diğer yandan Antik Yunan'da görülen melankoliklerde genellikle intihara rastlanır ve genç erkeklerde görülür. İncelenen filmlerin kent ya da taşra ayırmaksızın içerisinde bulundukları melankoli daha çok Antik Yunan'da tanımlandığı gibi erkeğe özgüdür.

Kara seveda denilen duygu melankolinin bir diğer unsurudur. İzdırabın en şiddetli zamanlarında kendisini öldürmek için lüzumlu olan ve mahrum bulduğu karar ve enerjiyi şimdi elde eder. Klinikten vaktinden önce çıkan melankoliklerin intihar etmeleri bundandır. İbn-i Sina'ya göre melankoli bazen kadınlarda görülebilse de genellikle erkeklerde görülür. Türkiye sinemasında 2000 sonrası öne çıkan belli başlı örneklerde karşımıza çıkan da yine bu erkek melankolisidir.

Tarihte Antik Yunan'dan beri melankoli genellikle erkek karakterler üzerinden anlatılmıştır, resimde ise öne çıkan kadın karakterlerdir. Hayat Var'daki Hayat ile İklimler'deki Bahar melankoliyi kara seveda'dan ziyade sevgi ve aşk üzerinden yaşarlar. Diğer yandan bu süreç kentte ve taşrada farklı bir biçimde yaşanır. Taşrada aşk acısı melankoli üretirken kentte bu durum daha çok drama yakındır. Bu durum Zeki Demirkubuz'un İtiraf filminde karşımıza açıkça çıkar. Aldatıldığını bilen ve karısına itiraf ettirmeye çalışan Harun'un yaşadığı ızdırıp melodramdan ziyade dramdır.

Romantizm ise modernitenin beslediği karakterler üzerinde yaşanabileceği gibi tam tersine bunu yaşamayı reddedip düzene yaka uyduran iki farklı biçimde tezahür edebilir. Löwy ve Sayre'a göre romantizm "modernitenin, yani modern kapitalist uygarlığın, geçmişteki prekapitalist, premodern değer ve idealler adına eleştirilişini temsil eder. Romantizmin başından beri ikili bir ışıkla, isyan yıldızının ve

‘melankolinin kara güneşi’nin (Nerval) ışığıyla aydınlandığını söylemek mümkündür.”

350

Yazarlar, romantik bakış açısının temel bileşenleri olarak toplumsal gerçekliğin reddini, yitim deneyimini ve melankolik özlemin aranmasını saptarlar. Romantizmin olumlu değerleri olarak ise, mübadele değerinin karşısına çıkartılan antikapitalist özellikte niteliksel değerler bütününe vurgularlar. O halde, romantizmin yararı esasen, duyumsallığının derin karmaşasında ve imgeleminin bütün özgürlüğünde kendini sergileyen bireyin öznelliğine ve benlik zenginliğinin gelişimine katkıda bulunmasındadır. Bağımsız bireyleri sosyo-ekonomik işlevleri yerine getirmeye teşvik eden kapitalist düzende, bireyler kendi iç dünyalarını keşfeden öznel bireyselliklere dönüştüklerinde, gerçekte şeyleşmiş olan kapitalist dünyayla uyumsuz hale gelirler. Bu uyumsuzluğun teşhirinde, aşılma imkânlarının araştırılmasında ve bir bütün olarak öznelliğin isyanının vücut bulmasında romantizm, romantik eleştiri ve şiir önemli bir işleve sahiptir.<sup>351</sup>

Tıpkı Löwy’nin bahsettiği gibi İklimler’deki Bahar romantiktir kendi iç dünyasını keşfetmeye doğru yola çıkmaya hazırdır ve bu yüzden aşk acısı yaşadktan hemen sonra çok uzağa, Kars’a gider. Semih Kaplanoğlu’nun üçlemesinde yarattığı Yusuf’un romantizmi ise şiirde gizlidir. Şiir sevmesi, yazması kapitalist dünyayla olan uyumsuzluğunun bir göstergesi ya da Löwy’nin tabiriyle ‘öznelliğin isyanının vücut bulmasındaki halidir.

Bir şey ne kadar zor elde edilirse ‘değer’i o kadar artar. İnsan ilişkilerinde mesafelilik değer artımıyla da ilgilidir. Simmel mesafeliliğin, kayıtsızlık, ya da reddin hem insan hem de erotik ilişkilerde engellerin üstesinden gelmeye yönelik en ihtiraslı arzuları alevlendirdiğini ve bizi bu engeller olmasa kesinlikle bize aşırı gelecek olan gayretlere ve fedakârlıklara sürüklediğini<sup>352</sup> düşünür. Simmel’in bahsettiği bu durum en

---

<sup>350</sup> Michel Löwy-Sayre, İsyan ve Melankoli. Çev. I. Ergüden, Versus Yayınları, 2007, s. 23

<sup>351</sup> Löwy-Sayre. A.g.m. s, 32

<sup>352</sup> Georg Simmel. Bireysellik ve Kültür s, 73

rahat bir biçimde İklimler'deki İsa karakterinde gözlemlenir. İsa genellikle insanlara karşı mesafeli ve soğuktur. Bahar'la ayrılışının ardından, Bahar'ın ondan vazgeçip Kars'a gitmiş olması ve kayıtsızlığı onu yeniden Bahar'ı elde etmeye itmiştir.

Orhan Pamuk'a göre melankoli kentte, tek bir kişinin yaşadığı bir duygu olmaktan çıkıp ortaklaşa hissedilen, kolektif bir sürece dönüşmüştür. Kentle birlikte ise milyonlarca kişinin ortaklaşa hissettiği o kara duyguya, hüzne yaklaşılr. Bu hüznün özellikle de İstanbul şehriyle özdeşleşen bir hüznün halidir. Hüznün, Orhan Pamuk'a göre İstanbul şehrinin gururla benimsediği ya da benimser gibi yaptığı bir ruh halidir. İstanbul, bu duyguyu geçici bir hastalık ya da başımıza gelmiş kurtulunması gereken bir acı gibi değil kendi seçtiği bir şey gibi taşır. Bu bakış Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak*'ında ve *Üç Maymun* filminde açıkça hissedilir. Özellikle *Üç Maymun* sonunda bir çıkış bulunsa da mutsuz olmuş insanların öyküsünü kentin istasyonlarına, raylarına yedirir. Kocasını aldatan kadın ile bunu anlayan ama gizlemek zorunda kalan oğlunun huzursuzluğu, gerginliği ve hüznü yaşanırken pencereler geçen trenlerin etkisiyle sallanır. Aynı şekilde Pandora'nın Kutusu'unda kardeşler hep birlikte annelerini ararken, İstanbul'un arka sokaklarında dolanırken kentin hüznü peşlerinden gelir. Böyle zamanlarda hüznün bireysellikten uzaklaşıp kolektif olana yaklaşır, ortak bir paylaşım dönuşür, kent, hüznün hem merkezindedir hem de bir parçası olmuştur.

Şehirde 'aylak' dolaşmak da bir romantizm algısı yaratabilir fakat bunun çeşitli biçimleri vardır ve her zaman görüldüğü kadar romantik değildir. Flâneur, zamanının çoğunu şehir manzaralarını seyrederek geçirir; yeni binalar onu büyüler. Saatlerini alışverişle, vitrinlerde kitaplara, yeni moda eşyalara, şapkalara, taraklara, mücevherlere bakarak geçirir. Günün kalan kısmını kafe ve restoranlarda tüketir. Burada sanatçılarla sohbet eder. Mösyö Bonhomme kentin yalnız seyircisidir, her ne kadar yalnız olsa da kentin anonim kalabalığıyla sürekli bir ilişkiye gereksinim duyar. Gün boyu gözlemlediklerini kaleme alır. Flaneur, kalabalıkta yaşayan terk edilmiş kişidir. Başlangıç noktası neresi olursa olsun aslında kalabalıkların peşindedir. Sokakta, caddelerde kendini "ev"de hissetme hali mevcuttur. Kader'deki Bekir de bir çeşit

aylak'tır, zaman zaman işe girip çalışsa, Uğur'la aynı yerde olabilmek için gazinolarda çalışsa da asıl işi Uğur'un peşinde sürüklenmektir. Yaşadığı yere hep uzaktan bakacak, hiçbirine ait olmayacaktır.

Tayfun Pirselimoglu'nun yönettiği *Saç* filmindeki Hamdi'nin bir işi olduğu halde her fırsatta kendini şehrin sokaklarına atması, bazen deniz kenarında bazen sokakta boyu boyuna uzanması, içeride olsa bile sürekli dükkânından dışarı bakması flaneur gibi yaşamasından ileri gelir. Her ne kadar yalnızlığı tercih etse de tıpkı flaneur gibi kalabalıktan kopamaz. Benjamin'in flâneur hakkındaki düşüncelerinin temelini, kent yaşamı karşısındaki ikirciklik ve şehirlerin melankolisine hazin bir kapılış oluşturmaktadır. Elizabeth Wilson'a göre bu melankoli, şehrin, tüketimin ve çok az kişiye haz sağlamak için didinen çok sayıda insanın açık yoksulluğu ve sömürüsünün azalttığı haz ve zevk tuzağının gerçekleşmemiş büyük vaadinden kaynaklanıyor gibi görünmektedir.<sup>353</sup> *Saç*'taki Hamdi de yoksul bir kent gezginidir. Bu sebeple kentin sokaklarını evi gibi görmektedir.

Bauman'a göre insanları sınıflandırmak, olayları düzenlemek rastgeleliğini en aza indirmekle oluşur. Böylelikle düzen 'sınıflanmış olur ve herhangi bir tehdit içermez. Modern zamanların düzeni de bu tip bir yapının içerisinde gelişir. Tam da bu nedenle melankolik olmak dışarıda kalmak olduğu için meşru görülmez. Bauman'ın bahsettiği ve aslında modernizmin temelini oluşturan düzen melankolilere göre değildir. *Saç*'taki Hamdi de bu anlamda modernliğe karşı çıkan, düzensizliğini besleyen bir aylak olarak değerlendirilebilir.

### 5.3.4 Hiçlik, Vicdan ve Melankoli

Yaşam, ölüm hiçlik Antik Yunan'dan beri tartışılan konulardır. Sophokles'in Antigone tragedyasında melankolik kişiliklerin mizaçlarında önemli rol oynayan,

---

<sup>353</sup> Elizabeth Wilson. Görünmez Flaneur, çev. Filiz Çulha, Aksu Bora, Birikim Dergisi, <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=42&dyid=1380&dergiyazi=G%F6r%FCnmez%20Fl%E2neur>

yaşam, ölüm, hiçlik gibi konular derinliğine tartışılır. Zeki Demirkubuz ve Tayfun Pirselimoglu filmlerinde hiçlik ve melankoli duygusu farklı bir biçimde de olsa sürekli bir şekilde tezahür etmektedir. Demirkubuz ile Tayfun Pirselimoglu sineması birbirinden farklıdır. Fakat ölüm ve hiçlik duygusu filmlerinin içerisinde devinimli bir biçimde gezinmektedir.

Zeki Demirkubuz biçimsel olarak birçok yönetmeni etkilemiş olsa da bu kır-kent çatışması onda daha farklıdır. Kırıldan geldiği halde şehre ayak uyduramayan bireyin savruluşudur gördüğümüz, bu genellikle aşkın peşinde bir savruluştur ve bu anlamda romantik de denilebilir. Karakterin geçmişi, taşrası ya da kenti önemli değildir, önemli olan “şimdi”sidir. Demirkubuz filmlerinde esas olan kent ya da taşra sıkıntısı değil, hayat mücadelesi, aşk mücadelesidir. *İtiraf*’taki Harun’un asıl meselesi aşık olduğu kadının arkadaşının eski karısı olması ve bu sebeple arkadaşının intiharına neden olmasıdır. Tam da bu sebeple bu aşkı yaşayamaz, hem vicdanından kaçamaz hem de kadının eski intihar eden kocasını aldattığı gibi kendisini de aldattığını düşünür. Böylelikle iç hesaplaşması bitmek, tükenmek bilmeyen bir ızdıraba bir vidan muhasebesine dönüşmüştür.

Vicdan bu anlamda en öne çıkan duygulardan biri olmuştur. Yönetmenler söz konusu vicdan duygusu söz konusu olduğunda Dostoyevski’den etkilendiklerini belirtmişlerdir. Özellikle Tayfun Pirselimoglu ve Zeki Demirkubuz sinemasında açıkça vurgulanan, görülen bu vicdan muhasebesi karakter ve yaşadıkları üzerinden anlatılır. Genellikle sıkıntılı karakterlerdir. İnsanın varoluş sıkıntısı hiçlik ya da boşlukla aşmaya çalışırken zaman zaman vicdani bir muhasebeye de koyulurlar. Bu muhasebe çoğunlukla işledikleri suç üzerinden şekillenir. Tayfun Pirselimoglu’nun *Saç* filminde Hamdi’nin kocasını öldürmesi ve sonrasında yaşadıkları bu göstergelerden sadece bir tanesidir.

Kaygı ve melankoli insan kendini açması için bir fırsat sunabildiği gibi tamamen karanlık bir hiçliğe de dönüşebilir. Demirkubuz ve Pirselimoglu filmlerinde sıklıkla kaygının bir yaratma, üretme gibi birşeye dönüşmekten ziyade karakterleri

bitiren, kötülüklerini sürükleyen bir yapıdadır. Direnmekten ziyade teslim olmaktır. Pirselimoglu yarattığı atmosferi mekânı kurgulama biçimiyle beslemektedir. Hem *Pus* hem de *Saç*’ta izlediğimiz karakterlerin haleti ruhiyelerini anlayabildiğimiz yegâne atmosfer içerisinde şekillendikleri mekândır.

*Saç*’taki Hamdi ve *Pus*’taki Reşat aynı çizgidedir. İkisi de yaşadıkları şehre adapte olamamışlar ancak dışarıdan bakabilmişlerdir. Hamdi kısmen zaman zaman dâhil olmaya çalışır, eyleme geçer fakat Reşat’ın varoluşu eylemsizliğidir. Reşat’ın tam olarak kent mi taşra mı olduğu anlaşılamayan mekânı içerisinde bir hiçlik duygusu besler. Bu duygu sürekli bir biçimde seyirciyi de takip etmektedir. *Yazgı*’daki Musa da hiçliğin kıyılarında dolaşmaktadır fakat o’nu tam olarak yaşayan bir ölü gibi değerlendirmek mümkün değildir, Musa Pirselimoglu karakterlerinden farklıdır. Yaşadığı duyguların gerçekliğinden emin olmadığı için o duygu üzerinde herhangi bir tahribata yol açmaz, sevinmez ya da üzülmez, onun hiçliği kendini dünyanın dışarısına bırakmasındadır. Pirselimoglu karakterleri ise dışarıda bırakılmışlardır, bu onların tercihi değil, yaşadıkları hayat içerisinde sürüklendiği noktalarıdır.

Demirkubuz karakterlerinin özelliklerinden biri, birilerinin kendilerine kötülük yaptığını hatırlatmasıdır. *Kader*’de Bekir Uğur’a, *Yazgı*’da savcı Musa’ya ‘kendine kötülük ediyorsun’ der ama hem Uğur, hem de Musa bu tespiti umursamaz çünkü kötülük kabul edilebilir, benimsenebilir birşeydir, ondan kaçmaya ya da ‘kötü olmamaya’ gerek yoktur.

*Pus*’taki Reşat birçok açıdan Demirkubuz’un *Yazgı*’sındaki Musa’ya benzer, o da Musa kadar umarsız ve tepkisizdir, çevresinde olanlarla kısmen ilgilenir. Bir korsan Dvd dükkânında çalışan Reşat bulduğu paket yüzünden başına gelenlerden sonra bir kadını öldürmekle görevlendirilir. Adam karısını öldürtmek istemektedir. Bu sıklıkla karşımıza çıkan, özgüveni eksik, güçsüz adamlar Taygun Pirselimoglu filmlerinde de Zeki Demirkubuz kadar çok yer kaplamasalar da varolurlar. Adam ‘çok seviyorum ondan ölmesini istiyorum’ der, acı çekmesin, kafasına tek kurşun ‘ diyerek de uyarır. Sevdiği kadının ölümünü isteyecek kadar çaresiz bir aşk’a düşen bu adamların

yapacakları çok az şey vardır. Ya *Kader*'deki Bekir ya da *İtiraf*'taki Harun gibi ömürlerini tek bir kadının peşinde sürüklenerek, boyun eğerek geçirecekler, ya da *Pus*'ta karşımıza çıkan adam gibi öldürtmeye çalışacaklardır. *Pus*'taki adam sonunda kendi kendini vurur tıpkı tarif ettiği gibi kafasına tek kurşunla, kadının ise kocasının kendini öldürtmek isteğinden de haberi olmayacaktır.

Serol Teber melankoliyi açılmak için bu tip insanların bilinçli olarak ayırdına varamasalar bile insan benliğinin de siyasal bir ürün olduğunu ve yanlış bir hayatın doğru yaşanamayacağını kendi öz benliklerinde hissettiklerinden bahseder. Musa da, Reşat da sanki bilinçli olarak fark edemese de yanlış bir hayatın doğrudan yaşanamayacağını anlamış bu yüzden de kendine çekilmiştir.

Pirselimoğlu bütün bu vicdan, hiçlik yaşam sıkıntısının kaynağını eninde sonunda varacağımız noktaya, ölüme işaret ettiğini vurgular, üçlemesini de bu duygunun üzerine oturtmuştur.

*“Ölümün herkesin meselesi olduğunu düşünüyorum. Cevabını asla bilemeyeceğimiz ama sormadan da edemeyeceğimiz bir problem. Sürekli beynimi tırmalayan bir sorun bu. Ölümle kurduğum ilişki asla bir korku ilişkisi değil, ne olduğunu anlama ilişkisi. Rıza'da bir başkasını öldürerek, vicdan muhasebesiyle kendini sıkıntının içerisinde bulan bir kamyon şoförünü anlatıyordum. Pus ise daha derinden bakılması gereken bir film. Orada intihar eden, hem kendini hem de bir başkasını öldüren birinin hikâyesi var. Kasabın hikâyesi olarak okunması gereken bir film Pus. Saç'ta ise öleceğini bilen ve sonra birini öldüren bir adamın hikâyesi anlatılıyor. Bütün bu ölümlerin ortak noktası bizim çok huzursuz olmamız, hayatımızın getirdiği, bıraktığı yerde büyük bir huzursuzluk çekmemiz. Bunun bir şekilde ölümle ilişkisi olduğuna inanıyorum.”*<sup>354</sup>

---

<sup>354</sup> Kültigin Kağan Akbulut. A.g.m <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/43-mutlu-sonlara-inanan-biri-degilim.aspx>

Çoğunlukla Pirselimoglu karakterleri yoksuldur ve entelektuel bir birikimleri yoktur. *Rıza*'daki şoför, *Pus*'taki Reşat ya da *Saç*'taki Hamdi yoksul, kendi çıkmazlarında yaşayan insanlardır ama yaşadıkları sıkıntı entelektuel bir varoluş sıkıntısına tekabül etmez, daha çok yoksulluğun ve huzursuzluğun kaynağından beslenir. *Pus*'ta Reşat, Emin ve kadın arasındaki üçgen, *Saç*'ta Hamdi ile diğer karı-koca arasında görülür, bunlar birbirine benzeyen ilişkilerdir. Sürekli arabaların aktığı otobanlar, bu otobanın kenarında uzaktan izleyen karakterler, açık bir televizyon evlerin, dükkânların büyük şehir içerisinde yer alış biçimi de mekânsal anlamda birbirini tamamlamaktadır. Üçleme birçok anlamda tutarlılığını sağlamıştır. Üçünde de bir 'suç' süreci vardır, öldürme, ölmek isteme neredeyse üçlemenin bel kemiğini oluşturmuştur.

## SONUÇ

Melankoli Antik Yunan'dan beri incelenmiş ve modernite ile birlikte sadece psikolojik olarak değil, sosyolojik argümanlarla da açıklanabilen bir duygu durumu halini almıştır. Melankoliyi bireye özgü yapan toplumsal ve ekonomik koşullardır. Çünkü bireysel olan toplumsal olanla, toplumsal olan ise bireysel olanla yakından ilişkilidir. Melankoli de psikolojik olmanın yanı sıra aslında toplumsal bir duygudur. Sadece psikiyatrik bir rahatsızlık olarak algılanmayan melankolinin toplumda yayılması, daha sık görülmesinin modernizm, postmodernizm ve ardından gelişen neo-liberal politikalarla yakından ilgisi vardır.

Sanayileşme, nüfus artışı, hızlı kentleşme, ileri teknoloji, sürekli değişiklik, sürekli yenilenen düzen, içerisinde yaşayan kişilerden her daim kendisine itaat etmesini bekler. İnsan bu düzen içerisinde mutlu olabilmek için ayak uydurur. Kimi insan ise bu baş edemediği değişim ve gelişim karşısında içe kapanmayı tercih eder. Genellikle yaşanan melankolinin kaynağı bu türden bir kapanmadır. Böylelikle yaşanan metropol hayatı ve içsel parçalanmalar Antik Çağ'dan beri insanların hezeyanlarla yaşadığı melankoliyi başka bir boyuta taşır. Melankoli modernite ve metropol hayatı ile birlikte ele alındığında ise gittikçe kalabalıklaşan dünyaya kişinin ayak uyduramaması, sistemin dışında kalarak melankoliye sürüklenmesi şeklinde açıklanabilir.

Freud'a göre toplumun asıl çelişkisi dünyanın hem toplum hem de birey için ciddi sonuçları olmadan değiştirilemeyeceği gerçeğidir. Modern dünyada melankoli yaşamının Antik Yunan'da bireylerin yaşadığı melankoliden farkı, bu çelişkidir. Bireyin mutlu olmak için topluma uyum sağlama çabası hoşnutsuzlukla sonuçlanır. Bu hoşnutsuzluk kent hayatına ayak uydurmayı bıraktığında melankoliye dönüşür. Mekânsal olarak kenti yaşamak aynı zamanda 'hız'ı yaşamaktır. Yaşamak için çalışmak ve kalacak bir yere sahip olması gereken insan bu hıza adapte olmak zorundadır. Bu zorunluluk kişiyi mutsuzluğa ve derinleştikçe melankoliye sürükler. İçinde bulunduğumuz bu ekonomik ve toplumsal koşullar bize daha çoğunu istemeyi, mutlu

olma gereğini dayatır. Neo-liberal politikalar, küreselleşme ve sanayileşme ile birlikte düzene ayak uyduramayan birey kendi içine döner. Böylelikle kent hayatında 'tutunamamış' insanlar melankolik insanlar olarak kabul edilebilir

Günümüzde kapitalist ekonominin hakim olduğu ülkelerde, toplumsal, kültürel yapıları ve insanın psikolojisini temel belirleyen kapitalizmdir. Dolayısıyla insan ve toplum bilinci de bunlara göre belirlenir. Bu biçimden kentler de nasibini almış ve kentte ortaya çıkan kalabalık ve kalabalıklıkla bireyin mücadelesi, Simmel'in tespitini de gösterdiği gibi kişide bıkınlığa yol açmıştır. Bıkınlık tam da kente özgü olan melankoli biçiminin kuramsal olarak ilk görünümünü sunmaktadır. Moda, para felsefesi, kent hayatının ruh hali ve tüm bunların biçimlendirdiği yeni toplumsallaşmaların nasıl bir işleyişe sahip olduğunu sorunsallaştırmış olması bunu göstermektedir.

Sinema toplumda, o toplumda var olan maddi üretim tarzının, iktidar ilişkilerinin ve ekonomi politığının tezahür etme biçimidir. Toplumsal olan, insanla ilgili olan her şey sinemanın da konusu olmuştur. Modernizm ve ardından gelen postmodernizm tartışmalarıyla birlikte birey kendine yabancılaşmaya başlamış ve toplumun sosyal ve ekonomik koşullarının bir parçası olmak zorunda bırakılmıştır. Kalabalıklar da kendilerinden beklendiği gibi kapitalist ekonomi içerisinde bir yer bulmaya çalışmışlardır. İşte bu nedenle insanların yaşadığı melankoli sinemaya da yansımış ve bu yansıma ile birlikte karakterlerin çoğu melankolik bir ruh haline bürünmüşlerdir.

1990 ve sonrası bağımsız Türkiye Sineması'nda merkeze yanaşan taşra bir sıkıntı mekânı olarak işlenmiş ve bu durum 2000'lerle birlikte biçim değiştirerek sürmüştür. Özellikle 2000 yılı sonrası Türkiye Sineması'nda sıklıkla içerisinde bulundukları hayata adapte olamayan, kent ya da taşra fark etmeksizin melankoliyi taşıyan karakterlere rastlarız. Bu filmlerin çoğunda melankoli açıkça betimlenmiş, karakterler üzerinden tanımlanmıştır. Temelde mesele karakterlerin yaşadığı çıkışsızlık, ayak uyduramama gibi görünmektedir. Bu anlamda filmlerde yer alan karakterler günümüze kadar

süregelen modern anlayış içerisinde tanımlanan ve algılanan melankoli kavramı içerisine yerleştirilebilir.

2000 yılı sonrasında bağımsız Türkiye Sineması'nı şekillendiren Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu ve Tayfun Pirselimoglu gibi belli başlı yönetmenlerin ürettiği karakterler melankoli duygusunu yaşayan ve kent-taşra fark etmeksizin taşıyan karakterlerdir. 2000-2012 yılları arasında bağımsız Türkiye Sineması'nda yer alan karakterlerin çoğu sosyolojik argümanlarla açıklanabilen bir melankoli duygusunu birebir yaşamaktadır. 1990 sonrası Türkiye Sineması'nda göze çarpan 'taşraya dönüş' teması bu melankoliyi oluşturan sorunsallardan bir tanesidir. Öte yandan melankoli duygusu sadece taşrada değil, kentte de yaşanmakta ve bu karakterlerin duygu durumları hem taşrada hem de kentte melankolik anlamda benzerlik göstermektedir. Taşranın ve kentin kendine has farklı ritimleri vardır. Bu ritim en çok zaman duygusuyla çözümlenir. Zamanın akışının hızlı ya da yavaş oluşu iki mekân arasındaki farklılığı vurgulayan en belirgin özelliktir. Minimalist sinemanın ağırlığı da taşranın zamansızlığını derinleştirdiği gibi melankoli duygusunu beslemiştir. Bu yüzden mekân hem içerik, hem de biçimsel anlamda melankoliyi derinleştiren bir unsur haline gelmiştir.

2000-2012 yılları arasına tekabül eden süreçte ortaya çıkan bağımsız Türkiye Sineması örneklerinde karakterlerin kent ve taşrada yaşadıkları melankoli biçimi zaman zaman farklılıklar zaman zaman da benzerlikler gösterir. Kent ve taşra karşılaştırılırken merkeze uzak olma ile yakın olma sorunsalı da öne çıkar. Bir yandan iki ayrı dünya gibi görünürken, bir yandan da birbirini besleyen iki damardır. Tarih boyunca çeşitli biçimlerde tarif edilmiş melankoli duygusu da farklı mekânlar içerisinde kendine özgü farklı biçimlerle şekil alır. Günümüzde ise kent ve taşra ayrımı yapmak gitgide güçleşmiştir. Bunun en önemli sebeplerinden biri göçle birlikte kentin taşrallaşması ve kalkınma planlarıyla birlikte taşranın da -kısmen de olsa- kentleşmeye başlamasıdır. Elbette sadece sinemayla ve karakter incelemeleriyle taşranın ya da kentin toplumsal ve

bireysel hakikatlerine birebir ulaşmak mümkün değildir ama yaklaşmak, çözümlemek bir tablo çıkartmak mümkündür.

2000 yılı sonrası için temel alınan ve incelenen filmlerde yer alan karakterlerin yaşadığı melankolinin çeşitli sebepleri vardır. Mekânın melankoliyi besleyen temel bir unsur olması başlıca nedenlerden biridir. Bunun yanında modernizmin getirdiği açmazlar, kalabalık içerisinde yaşama fikrinin melankolik karakterde oluşturduğu hasar ve bireysel olarak yaşadığı hezeyanların toplumsal olanla içiçe gelişerek sürmesi süreci destekleyen unsurlardır. Bu sürecin 2000 yılından sonra daha etkin bir biçimde tezahür etmesinin nedeni 1980 darbesi sonrası politik yenilgi ile bu süreçte doğan çocukların yetişkinliğindeki eksikliği beslemesidir. Aynı zamanda 1980 sonrası Türkiye sosyo-ekonomik ve politik yapısı sağ, liberal politikalara maruz kalmış ve özelleştirme ile neoliberal politikalardan etkilenerek dönüşmüştür. Kapitalizmin mekânı ele geçirip hiçleştirmesi, küreselleşme ile mekânların birbirine benzemesi ve tektipleştirilmesi bireyin yeni hayat biçimine alışmaya çalıştığı buhranlı bir süreci de beraberinde getirmiştir.

Tüm bunları göz önünde bulundurursak karakterin melankoliyi mekân ve toplumsal koşullarla birlikte yaşamasının en önemli nedeni bireyin kendi iç dünyası ile dışarı çıktığında yaşadığı dünya arasındaki çelişkidir. Çünkü artık dünya kendi bildiği ya da merak etmekten korktuğu için geride durduğu dünya değildir. Antik Yunan'dan beri daha çok içsel olarak yaşanan melankoli artık toplumsal ve ekonomik dinamiklerle biraraya gelmiştir. Son dönemde Türkiye sinemasının beslendiği ve karakterlerin yaşadığı melankolinin kaynağı bu parçalanmaya direnmek ve kendini, kendi iç dünyasıyla tamamlamaya çalışmaktır.

Bireyin yaşadığı melankoli dış dünyayla karıştığında doruk noktasına erişir. Esra Akcan Baudelaire ve Pamuk'ta melankolinin artık özneye değil, nesneye ilişkin olduğunu söyler. Melankolik olan tek bir birey değil; kentin manzarası, melankoli hissini kolektif bir duygulanım olarak aydınlığa çıkaran "güzel nesne"dir. Türkiye sinemasında da yer

aldığı biçimiyle melankoli özneye birlikte nesneye dönüşmüş, hatta nesnenin kendisinden kaynaklanmıştır.

Melankoli kendi içerisinde birçok duygu durumunu barındırır, korku, kaygı, nedensiz hüznün bu duyguların başında gelir. Türkiye Sineması'nda değerlendirilen filmlerdeki karakterlerin de ortak refleksi olduğu gözlemlenmiştir. Bunlar, çoğu zaman hayatın merkezinde olmayan, sahneye çıkmak yerine uzaktan seyretmeyi tercih eden karakterlerdir. Onları birer 'kahraman' olarak göremeyişimizin yegâne sebeplerinden biri de budur. İçeri girmek yerine kapıda durmayı tercih ederler çünkü onlara göre içeri girmek düzene karışmak ve orada varolmaktır. Eğer orada varolabilse, belki de bir kahraman olmaya yaklaşacaktır ama daha başta kenarda durmayı tercih etmişlerdir

Bağımsız Türkiye Sineması'nın son on yılına yansıyan karakterlerin çoğu melankolisini farklı bir biçimde yaşarken, içerisinde bulunduğu durumdan çıkmak için herhangi bir çaba göstermez. İşte bu nedenle karakterler çoğu zaman içerisinde bulunduğu durumun farkında olmasına rağmen bunu değiştirmek için herhangi bir girişimde bulunmazlar, içlerinde bulundukları melankoli çoğu zaman böyle bir elini kolunu kaldıramama hali de yaratmaktadır. Hipokrat'ın Antik Yunan'da acı içinde kıvranan, karanlığı seven ve herhangi bir soruya muhatap olmaktan kaçınan insan tarifi bugün Türkiye sinemasında onlarca karakterde karşımıza çıkmaktadır.

Genel hezeyan biçiminin sosyolojik olarak açıklamak Benjamin'in melankoliyi ve kalabalığı görme biçimiyle özdeş bir nokta barındırır. Kendini boşluk içinde hisseden, yaşamının nafi bir uğraş olduğuna inanan melankolik insan bu mekânizmaya karşı bağımlı bir hale gelmiştir. Böylelikle yaşamını "şok"lar şeklinde sürdürür. Yani insan yaşamı bir bütün olarak algılamaktan kaçmakta, bölük pörçük öylesine yaşanılıp geçilen fragmanlar halinde yaşamaktadır. Benjamin'e göre bu süreç modern yaşam karşısında kendisini savunmak zorunda hisseden insanın ürettiği bir sonuçtur. Türkiye sinemasının son dönemi yaşamı içerisinde bulunduğu boşluk sebebiyle "şok"la algılayan ve parçalara bölen karakterlerle doludur. Gerek Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf

Üçleme'sindeki Yusuf, gerekse de Tayfun Pirselimoglu'nun üçlemesindeki Rıza, Reşat ve Hamdi, geçmiş-gelecek ve şimdi arasında kalan yaşamlarını bölük halde sürdürmekte, Benjamin'in bahsettiği gibi fragmanlara bölmektedir. Yaşamı sadece parçalar şeklinde algılayan insan onun bütün olarak görüldüğü 'gerçek'ten bilinçli olarak kaçmış olur. Bu yolla yaşam içerisindeki bazı anlar istendiği takdirde yaşamın içerisine alınmamakta yaşam bütünlüklü bir deneyim şeklini alamamaktadır. Oysa yaşamın tümüyle bir bütün olarak algılanabilmesi için iradeye bağlı olmayan belleğin de hayata ve algıya dâhil olması gerekir.

Sonuç olarak 2000 sonrası bağımsız Türkiye Sineması'nda taşraya dönüş popüler olmuş ve yönetmenler en çok buradan beslenmişlerdir. Fakat kent de taşra kadar melankoli mekânına dönüşmüştür. Çünkü mesele sadece taşra değil, karakterlerin melankoliyi birebir olarak yaşayan karakterler olmalarıdır. Karakterin kendi yaşadığı gel-gitler, modernizm, postmodernizm ve yeni uygulanmaya başlayan neo-liberal politikalar bireyin daha çok kendine dönmesini sağlamış ve içerisinde bulunduğu sisteme ya da düzen içerisinde kendi kendini taşıyabilecek bir alana sürüklemesiyle sonuçlanır. Karakterlerin taşraya dönmesinin ya da hikâyenin kendi içerisindeki zeminini taşradan oluşturmanın, taşranın yavaş olduğu kadar yeni dünya düzeninde kendine bir zemin üretmesinden kaynaklanır. Kent ise farklı bir melankoli üretir. Kentte ve taşranın kendi ritminden beslenen ve neredeyse her karakterde gördüğümüz melankolinin en belli başlı nedeni topluma ayak uyduramama, kendisinden beklenen 'mutlu olma' kalıbına, kapitalizmin kendisinden beklediklerine, normalleşmeye, bazen farkında bile olmadan başkaldırmasıdır. Böylelikle toplum içerisinde yer alamayan, her türlü koşullanmayı, normalleşmeyi ve toplumun kendisine dayattığı normları reddeden birey, son on yılın bağımsız Türkiye Sineması'nın ana karakterlerini oluşturmuştur.

## KAYNAKÇA

Akay, Ali. **Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000.

Akbulut, Hasan. **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.

Akbulut, Kültigin Kağan "Mutlu Sonlara İnanan Biri Değilim" Tayfun Pirselimoglu Söyleşi <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/43-mutlu-sonlara-inanan-biri-degilim.aspx>

Akcan, Esra. "Melankoli ve Öteki" Cogito, Çer-Çöp, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2005

Ali, Sabahattin. **İçimizdeki Şeytan**. 24.bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.

Algan, Necla. "Bir Kez Daha Uzak, Türk Sineması'nda Tematik Açından Bir Kırılma Noktası" Yeni Sinema, Sonbahar-Kış, 2003-2004.

Algan, Necla. "Üç Yönetmenden Taşra Görünümleri". Taşrada Var Bir Zaman (içinde) Edi. Aslı Güneş, Z.Tül Akbal Sualp. İstanbul: Çitlembik Yayınları, 2010.

Altıntaş, Güleğül. "Kuru Rüyalara Alemi" Edi. Fırat Yücel. **Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan** (içinde) İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009.

Argın, Şükrü. "Taşraya Bakmak" Der. Tanıl Bora. **Taşraya Bakmak** (içinde) İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Arnott S. J. Holland E.W. **Gilles Deleuze'de Toplum ve Denetim**. Çev. Barış Başaran. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.

Arslan, Umut Tümay. **Mazi Kalbinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema**. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Arslan, Umut Tümay. "*Bozkırdaki Labirent*" **Bir Kapıdan Gireceksin**. (içinde) Der. U. Tümay Arslan. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Arslan, Tunca. "Uzak: Zeki Ayrıntılarla Örülmüş bir NBC Başyapıtı" Sinema Dergisi, 2003 [http://www.nbcfilm.com/uzak/press\\_sinematunca.php](http://www.nbcfilm.com/uzak/press_sinematunca.php)

Arslan, Tunca. “Karakterin Adının Yusuf Olması Tesadüf Değil” Empire Dergisi, 2009  
[http://www.kaplanfilm.com/tr/milk\\_news\\_tunca\\_arslan.php](http://www.kaplanfilm.com/tr/milk_news_tunca_arslan.php)

Artun, Ali. “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm.” **Charles Baudelaire: Modern Hayatın Ressamı** (içinde) Çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Atam, Zahit. “Üç Maymun ya da Türkiye’ye İnsanımıza Bir Ağıt Üzerine”  
[http://www.birgun.net/sunday\\_index.php?news\\_code=1225590724&year=2008&month=11&day=02](http://www.birgun.net/sunday_index.php?news_code=1225590724&year=2008&month=11&day=02)

Atay, Oğuz. **Tutunamayanlar**. 36.bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Atay, Oğuz. **Oyunlarla Yaşayanlar**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

Atılğan, Yusuf. **Aylak Adam**. 25. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Aymaz, Göksel. “Sade ve Şok Edici” Milliyet Sanat  
[http://www.nbcfilm.com/uzak/press\\_milsanatgoksel.php](http://www.nbcfilm.com/uzak/press_milsanatgoksel.php)

Aymaz, Göksel. “Uzak’taki Kent, Kent’teki Uzaklık” Der. Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz. **Kentte Sinema Sinemada Kent** (içinde) İstanbul: Yeni Hayat Kütüphanesi, 2004.

Aydemir, Şenay. “Sol Eli Başımın Altında Olsun, Sağ da Beni Kucaklasın” Edi. Fırat Yücel. **Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan** (içinde) İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009.

Aytaç, Senem. “Sınırın Üzerinde Hayat” Edi. Fırat Yücel. **Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan** (içinde) İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009.

Bachelard, Gaston. **Mekânın Poetikası**. Çev: A, Derman, İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1996.

Bali, Rıfat. **Tarz-ı Hayattan Life Style’a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar**. 9. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011

Barış, Janet. “Seyfi Teoman Söyleşisi” Taraf Gazetesi Pazar Eki, 14 Eylül 2008.

Barış, Janet. “Beni Asıl İgilendiren Hakikat” Yeşim Ustaoglu Söyleşisi. Taraf Gazetesi, Ocak 2009

Bataille, Georges. **Edebiyat ve Kötülük**. Çev. Ayşegül Sönmezay. 2.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Batmankaya, Murat. Serol Teber. “Melankoli, Varoluşsal Bir Başkaldırı” Akıl Defteri Dergisi, Sayı 4, 2011.

Baudleire, Charles. **Modern Hayatın Ressamı**. Çev. Ali Berktaş, 3. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Baudelaire, Charles. Paris Sıkıntısı. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Adam Yayınları, 1998.

Bauman, Zygmunt. **Modernlik ve Müphemlik**. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.

Bauman, Zygmunt. **Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri**. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Bauman, Zygmunt. **Bireyselleşmiş Toplum**. Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

Benjamin, Walter. **Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism**. Çev. Harry Zohn. Londra 1973.

Benjamin, Walter. **Pasajlar**. Çev. Ahmet Cemal, 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Benjamin, Walter. “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine” Yay. Haz. Nurdan Gürbilek. **Son Bakışta Aşk** (içinde) 2. Bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2012

Berman, Marshall. **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**. Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker. 8.bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Best, Steven. Douglas Kellner. **Postmodern Teori**. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınlar, 1998.

Bezci, Bünyamin. Yusuf Çiftçi “Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite Ve/Veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme”

[http://www.aid.sakarya.edu.tr/uploads/Pdf\\_2012\\_7\\_7.pdf](http://www.aid.sakarya.edu.tr/uploads/Pdf_2012_7_7.pdf)

Bierstedt, R. “Onsekizinci Yüzyılda Sosyolojik Düşünüş” Der. T. Bottomore, R. Nisbet (içinde) **Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi**. Ankara: Verso Yayınları, 1990.

Binkert, Dörthe. **Melankoli Kadındır**. Çev. İlknur Doğan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

Bora, Tanıl. “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye” Der.Tanıl Bora. **Taşraya Bakmak** (içinde) İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.

Bozkurt, Abbas. “Türkü Bilmeyenler Kentinde”  
<http://www.altyazi.net/makale/sa%C3%A7-8-207.aspx>

Browning, Jacky. “Melancholy Landscapes of Modernity” Landscape Journal Volume 30, Number 2, 2011.

Burton, Robert. **The Anatomy Of Melancholy**. London : George Bell and Sons, 1973.

Butler, Judith. **Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü**. Çev. Başak Ertür. İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

Canpolat, Nesrin. "Foucault" **Kadife Karanlık**. İstanbul: Su Yayınları, 2003.

Cebenoyan, Cüneyt. “Yeni Regresif Türk Sineması”  
<http://www.altyazi.net/makale/yeni-%E2%80%98regresif%E2%80%99-t%C3%BCrk-sinemas%C4%B1-8-128.aspx>

Crary, Jonathan. **Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite**. Çev. Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Çakmak, Rahmi. “İki Maddelik Bağımsızlık Manifestosu: Yazgı ve İtiraf” Sinema Gazetesi, <http://zekidemirkubuz.com/tr/basin/filmler/itiraf/iki-maddelik-bagimsizlik-manifestosu-yazgi-ve-itiraf.htm>

Çelik, Zeynep. **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti: Değişen İstanbul**. Çev. Selim Deringil. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996.

Çiçekoğlu, Feride. “İnsanlar İkiye Ayrılır”  
[http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=5742](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=5742)

Ciment, Michel. “Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Bir Temas Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor” [http://www.nbcfilm.com/mayis/press\\_positifinterview.php](http://www.nbcfilm.com/mayis/press_positifinterview.php)

Deleuze, Gilles. **Kritik ve Klinik**, Çev. İnci Uysal. İstanbul: Norgunk Yayınları, 2007.

Dellaloğlu, Besim F. **Romantik Muamma**. İstanbul. Bağlam Yayınları, 2002.

Dellaloğlu, Besim F. (Der.) **Benjamin**. İstanbul: Say Yayınları, 2005.

- Demiralp, Oğuz. **Tanrı Bakışlı Çocuk**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Dellaloğlu, Besim F. “O” Cogito İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı 21.
- Demiralp, Oğuz. “Hülya ile Sevdâ” Cogito Melankoli, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2007.
- Demirkan, Tarık “Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler” *Cogito*, Sayı: 8
- Dindar, Cemal. “Kayıp Nesne mi Hayali Kapasite mi” Akıl Defteri Dergisi, Sayı 4, 2011.
- Durkheim, Emile. **İntihar**, Çev. Özer Ozankaya. İstanbul: Cem Yayınevi, 2002.
- Ebü Ali, İbn Sina “Melankolinin Teşhis ve Tedavisi” Cogito Melankoli, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2007.
- Erdem, Reha. “Epilog-Aşk ve İsyan” Edi. Fırat Yücel. **Reha Erdem: Aşk ve İsyan** (içinde) İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009
- Erdine, Senem-Müjde Işıl “Zeki Demirkubuz ile Yeraltı Üzerine: Şahsiyetli Adamın Hikâyesi” Sinema Dergisi, 2012.  
<http://zekidemirkubuz.com/tr/basin/filmler/yeralti/yeralti-sinema-dergisi.htm>
- Ertan, Engin. “Yusuf’un Zihninde Yolculuk” Semih Kaplanoğlu Söyleşisi, Sinema Dergisi, Ocak 2009. <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=1&s=0#>
- Ertan, Engin. “Büyüyememişler ve Büyümeye Çalışanlar” Edi. Fırat Yücel. **Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan** (içinde) İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009.
- Ertürk, Talip. “Taşraya Bakmanın Vaktidir” Total Film Dergisi, 2007.  
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0#>
- Esen, Şükran Kuyucak. **Türk Sineması’nda Bir Auteur: Ömer Kavur**. İstanbul: Alfa Yayınları, 2002.
- Foucault, Michel. **Psikolojik ve Ruhsal Hastalıklar**. Çev. Muhsin Hesapçıoğlu. İstanbul: Birey Yayıncılık, 2002.
- Foucault, Michel. **Deliliğin Tarihi**. Çev. M. Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Yayınları, 2006.
- Fretet, Jean. **Delilik**. Çev. H. Vehbi Eralp. İstanbul: Üniversite Kitabevi, 1946.

Freud, Sigmund. **Uygarlık Toplum ve Din**, Çev. Emre Kapkın. İstanbul: Payel Yayınları, 2004.

Freud Sigmund. **Metapsikoloji**. Çev. Emre Kapkın- Aysen Teksen Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi, 2002.

Freud, Sigmund. “Yas ve Melankoli”  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/21/64/608.pdf>

Frisby, David. “Georg Simmel: Modernitenin ilk Sosyoloğu” **Modern Kültürde Çatışma** (içinde) Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Fuery, Patrick. **Cinema and Madness**. New York: Pallgrave Mcmillan, 2004.

Gabbard, Glen O. Krin. **Psikiyatri ve Sinema**, Çev. Yusuf Eradam, Hasan Satılmışoğlu. İstanbul, Okuyanous Yayınları, 2001.

Giddens, Anthony. **Modernliğin Sonuçları**. Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Genç, Seray. İki Ölüm Arasında Hayat: Bal. Yeni Film, Sayı 20, Haziran, 2010.

Geçtan, Engin. **Çağdaş İnsan ve Normal Dışı Davranışlar**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Goffman, Erving. **Stigma: Notes On The Management Of Spoiled Identity**. New York: Touchstone Book, 1986.

Goodchild, Philip. **Deleuze ve Guattari Arzu Politikasına Giriş**, Çev. Rahmi G. Ögdül. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996

Güçlü A.Baki, Erkan Uzun, Serkan Uzun, Ü.Hüsrev Yoksal. Felsefe Sözlüğü Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1279>

Gürbilek, Nurdan. **Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi**. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

Gürbilek, Nurdan. **Kötü Çocuk Türk**. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Gürbilek, Nurdan. **Yer Değiştiren Gölge**. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Gürbilek, Nurdan. **Ev Ödevi**. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

- Gürbilek, Nurdan. **Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe**. İstanbul, Metis Yayınları, 2004.
- Gürle, Meltem. “Masumiyet ve Kader” Der. U. Tümay Arslan. **Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler**. İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
- Güven, Ferit. **Madness and Death in Philosophy**. State University of New York, 2005.
- Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu**. Çev, Sungur Savran. 4. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Harvey, David. **Umut Mekânları**. Çev: Zeynep Gambetti. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Holton, R.J. **Kentler Kapitalizm ve Uygarlık**, Çev: R. Keles, Ankara: İmge Kitabevi, 1999.
- Hubert, Jane. **Madness, Disability and Social Exclusion**. USA, Routledge, 2000.
- Işık, Emre. **Beden ve Toplum Kuramı**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998.
- James, Nick. “Under the Weather”  
[http://www.nbcfilm.com/iklimler/press\\_sightandsoundnick.php](http://www.nbcfilm.com/iklimler/press_sightandsoundnick.php)
- Jusdanis, Gregory. **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi**. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Kanbur, Ayla. “Yaralarıyla Büyüyen İnsan Ruhu” Edi. Fırat Yücel. **Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan** (içinde) İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009.
- Kağıtçıbaşı, Çigdem. **Kültürel Psikoloji Kültür Bağlamında İnsan ve Aile**, İstanbul, Evrim Yayınevi, 2000.
- Karsan, Kaan. “Tayfun Pirselimoglu ile Saç Üzerine” <http://eksisinema.com/roportaj-tayfun-pirselimoglu-sac/>
- Kaya, Evrim. “Nuri Bilge Ceylan: Kasabada Ölüm ve Hayat İççe” Yeni Film, Sayı, 24. Kasım 2011.
- Kıray, Mübeccel B. **Kentleşme Yazıları**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998.
- Kıray, Mübeccel B. **Değişen Toplum Yapısı**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998.

Kleinman, A. **Rethinking Psychiatry : From Cultural Category to Personal Experience**, The Free Press, New York, 1988.

Kristeva, Julia. **Black Sun : Depression and Melancholia**. New York, Columbia University Press, 1989.

Kumar, Krishan. **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**. Çev. Mehmet Küçük. 3.bs. Ankara, Dost Yayınları, 2010.

Kurt, Hacı. **Türkiye’de Kent-Köy Çelişkisi**. Ankara: Siyasal Kitabevi, 2003.

Küçük, Mehmet. “Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi” Der. Mehmet Küçük. **Modernite Versus Postmodernite** (içinde) Ankara, Vadi Yayınları, 2000.

Küçük, Mehmet. “Entelektüellerin Tehlikeli Oyuncağı Postmodern” Der. Mehmet Küçük. **Modernite Versus Postmodernite** (içinde) Ankara, Vadi Yayınları, 2000.

Küçük, Deniz Aktan.”Türk Romanında Aylaklık” Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007.

Küçüktepepınar, Esin. Anadolu’nun Cannes Zaferi, Sabah Gazetesi (23.05.2013)  
[http://www.sabah.com.tr/kultur\\_sanat/sinema/2011/05/23/anadolunun-cannes-zaferi](http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/sinema/2011/05/23/anadolunun-cannes-zaferi)

Küng, Hans. **Does God Exist: An Answer For Today**. Trs. Edward Quinn. St James, Place, London, 1980.

Laçiner, Ömer. “Merkezler ve Taşralar Dönüşürken” Der. Tanıl Bora. **Taşraya Bakmak** (içinde) İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.

Lefebvre, Henri. **Modern Dünyada Gündelik Hayat**. Çev. Kaya Şahin, İstanbul: Metis Yayınları, 2007

Löwy, Michael. **İsyen ve Melankoli:Moderniteye Karşı Romantizm**. Çev. Işık Ergüden, Versus Kitap, 2007.

Love, Nancy Sue . **Marx, Nietzsche and Modernity**. New York: Columbia Press, 1986.

Moran, Berna. **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I**. 17. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Moran, Berna. **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II**. 7.bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Morss, Susan Buck. **Rüya Alemi ve Felaket Doğu'da ve Batı'da Kitleli Ütopyanın Tarihi Karışması**. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2004

Morss, Susan Buck. **Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi**. Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Moskalewicz, Marcin. "Melancholy of Progress: The Image of Modernity and the Time Related Structure of the Mind in Arendt's Late Work" *Topos*, 2008, Vol 19, Issue 2, s, 181-193

Nettle, Daniel. **Strong Imagination, Madness, Creativity and Human Nature**. New York, Oxford University Press, 2001.

Orr, John. **Sinema ve Modernlik**. Çev. Aysegül Bahçıvan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1997.

Ünsal Oskay. "Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya" **Walter Benjamin: Estetize Edilmiş Yaşam** (İçinde) İstanbul: Der Yayınları, 2007.

Özbek, Meral. **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**. 4. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Özer, Murat. "Aldattım de Kurtul!"  
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=631161&CategoryID=113>

Özgüven, Fatih. "Adak Tutmuş" <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=238868>

Özgüven, Fatih. "Hava Serin, İklim Aynı"  
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=202686>

Özgüven, Fatih. "Ayak Kokusu"  
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=655530>

Pamuk, Orhan. **İstanbul Hatırlar ve Şehir**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Pamuk, Orhan. **Öteki Renkler**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

Parkhurst-Ferguson, Priscilla. "The Flâneur on and off the Streets of Paris." **The Flâneur**. Der. Keith Tester. London: Routledge, 1994.

Pearson, Keith Ansell, **Kusursuz Nihilist**. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

Pekdemir, Melih. “Taşranın Taşı Toprağı Altında Ne Vardır” Der. Tanıl Bora. **Taşraya Bakmak** (içinde) İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Pilgram D. Rogers, A. **A Sociology and Mental Health and Illness**. Redwood Books: Trowbridge, 1999.

Prigent, Helene. **Melankoli: Bunahımın Başkalaşimleri**. Çev. Orçun Türkay. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009.

“Reha Erdem ile Söyleşi Derlemesi” Edi. Fırat Yücel. **Reha Erdem Sineması Aşk ve İsyan** (içinde) İstanbul, Çitlenbik Yayınları, 2009.

Rosner, David J. “Anti-Modernism and Discourses of Melancholy” E-rea 4, 2006.  
<http://erea.revues.org/596>

Sarup, Madan. **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.

Sass, Loisa A. **Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought**. Harvard University Press, 1998.

Sayre, Michel Löwy. **İsyan ve Melankoli**. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Versus Yayınları, 2007.

Sennett, Richard. **Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

Sennet, Richard. **Gözün Vicdanı**. Çev. Suha Sertabiboğlu-Can Kurultay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

Sennett, Richard. **Yeni Kapitalizmin Kültürü**. Çev. Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.

Simmel, Georg. **Modern Kültürde Çatışma**. Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Simmel, Georg. **Bireysellik ve Kültür**. Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2009

Sontag, Susan **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**. Yay. Haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Starobinski, Jean. **Aynada Melankoli**. Çev. Mehmet Emin Özcan. Ankara, Dost Yayınları, 2007.

Sualp, Z. Tül Akbal. **Zamanmekân: Kuram ve Sinema**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.

Sualp, Z.Tül Akbal. Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi I, Yeni Film, Sayı, 20.

Sualp, Z. Tül Akbal. “Taşrada Saklı Zaman Geri Dönülemeyen” Edi. Aslı Güneş, Z.Tül Akbal Sualp. **Taşrada Var Bir Zaman** (içinde) İstanbul: Çitlembik Yayınları, 2010.

Şirin, Uygur. “Sonbahar Ülkesinde”  
<http://uygarsirinyazihane.wordpress.com/2012/11/23/sonbahar-ulkesinde>

Şirin, Uygur. “Yumurta ve Kader”  
<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php?f=2&s=0#>

Şirin, Uygur. “Zeki Demirkubuz’un Yolu” Sinema Dergisi, Kasım 2012,  
<http://uygarsirinyazihane.wordpress.com/2012/11/29/zeki-demirkubuzun-yolu/>

Teber, Serol. **Melankoli: Normal Bir Anomali**. 3. bs. İstanbul: Say Yayınları, 2004.

**The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva**. Edi. Jennifer Radden. Oxford University Press, 2000.

Timur, Taner. **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**. 2.bs. Ankara: İmge Kitabevi, 2002.

Türkeş, Ömer. “Orada Bir Taşra Var Uzakta” Der. Tanıl Bora. Taşraya Bakmak (içinde) 3.bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Uçkaç, Aynur. “Türkiye’de Neoliberal Ekonomi Politikaları ve Sosyo-Ekonomik Yansımaları,  
[http://dergiler.sgb.gov.tr/calismalar/maliye\\_dergisi/yayinlar/md/158/21.Aynur.UCKAC.pdf](http://dergiler.sgb.gov.tr/calismalar/maliye_dergisi/yayinlar/md/158/21.Aynur.UCKAC.pdf)

Üşür, Serpil Sancar. **İdeolojinin Serüveni**. Ankara: İmge Kitabevi, 2008.

Virilio, Paul. **Hız ve Politika**. Çev. Meltem Cansever. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Virilio, Paul. **Speed and Politics**. Tra. Marc Polizotti. USA: Semiotext(e), 2006.

Wilson, Elizabeth. “Görünmez Flaneur” Çev. Filiz Çulha, Aksu Bora. Birikim Dergisi, Sayı 43  
<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=42&dyid=1380&dergiyazi=G%F6r%FCnmez%20Fl%E2neur>)

Woolfolk, Robert L. “The Power Of Negative Thinking”  
[http://www.westga.edu/~stpp/JTPP\\_Articles/22-1/the102.pdf](http://www.westga.edu/~stpp/JTPP_Articles/22-1/the102.pdf)

Yeni Film Dergisi “Özcan Alper ile Söyleşi: Önce Sokağını Anlat Der Çehov” Film Ekibi, Sayı 16. Ekim, 2008.

Yeni Film Dergisi “Zeki Demirkubuz ile Sineması Üzerine” Film Ekibi. Sayı 3. Ekim-Aralık 2003.

Yücel, Fırat. “Hakkari’de Bir Mevsim, Ben Bir Başkasıdır” Altyazı Dergisi, Sayı 56, Kasım, 2006.

Yücel, Fırat, Nadir Öperli. “Böyledir Bu Aşık Olduğun Kişiye Verirsin Kendini” Zeki Demirkubuz Söyleşi. Altyazı, Kasım 2006.

Yücel, Fırat. “Gerçek Sakladığımız Taraf” Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi, Altyazı, Sayı 77, 2011.

Yücel, Fırat “Saç: Peruk Takan Ölüler Alemi” Altyazı, Sayı 100, Kasım, 2010.

Yücel, Fırat. “Yeraltı: Tekliğin Savunusu”  
<http://www.altyazi.net/makale/yeralt%C4%B1-8-257.aspx>

Yücel, Fırat. “Ölü Zamanlar ve Araf” <http://www.altyazi.net/makale/ye%C5%9Fim-ustao%C4%9Flu-7-280.aspx>

Yücel, Şükran. “Zeki Demirkubuz Sineması: Karanlık Üzerine Öyküler 1 ve 2”  
<http://zekidemirkubuz.com/tr/basin/filmler/itiraf/zeki-demirkubuz-sineması.htm>

Zizek, Slavoj. **Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş**. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Zürcher, Erik Jan. **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**. Çev. Yasemin Saner Gönen. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

**EK: 2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması İncelenmiş Filmler Künye Listesi \***

**Filmin Adı: Beş Vakit**

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapım Yılı: 2006

**Filmin Adı: Kader**

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2006

**Filmin Adı: Yumurta**

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Senaryo: Semih Kaplanoğlu, Orçun Köksal

Yapım Yılı: 2007

**Filmin Adı: Süt**

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Senaryo: Semih Kaplanoğlu

Yapım Yılı: 2008

**Filmin Adı: Bal**

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Senaryo: Semih Kaplanoğlu, Orçun Köksal

Yapım Yılı: 2010

**Filmin Adı: Sonbahar**

Yönetmen: Özcan Alper

Senaryo: Özcan Alper

Yapım Yılı: 2008

**Filmin Adı: Tatil Kitabı**

Yönetmen: Seyfi Teoman

Senaryo: Seyfi Teoman

Yapım Yılı: 2008

**Filmin Adı: Vavien**

Yönetmen: Durul Taylan, Yağmur Taylan

Senaryo: Engin Günaydın

Yapım Yılı: 2009

**Filmin Adı: Kosmos**

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapım Yılı: 2010

---

\* Filmler tezde yer aldığı sıraya göre dizilmiştir.

**Filmin Adı: Bir Zamanlar Anadolu’da**

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Ercan Kesal, Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan

Yapım Yılı: 2011

**Filmin Adı: İtiraf**

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2001

**Filmin Adı: Yazgı**

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2001

**Filmin Adı: Uzak**

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan, Cemil Kavukçu

Yapım Yılı: 2002

**Film Adı: İklimler**

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Yapım Yılı: 2006

**Film Adı: Rıza**

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Senaryo: Tayfun Pirselimoglu

Yapım Yılı: 2007

**Filmin Adı: Hayat Var**

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapım Yılı: 2008

**Filmin Adı: Pandora’nın Kutusu**

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senaryo: Sema Kaygusuz, Yeşim Ustaoglu

Yapım Yılı: 2008

**Filmin Adı: Üç Maymun**

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Ercan Kesal

Yapım Yılı: 2008

**Filmin Adı: Pus**

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Senaryo: Tayfun Pirselimoglu

Yapım Yılı: 2009

**Filmin Adı: Saç**

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Senaryo: Tayfun Pirselimoglu

Yapım Yılı: 2010