

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

DOKTORA TEZİ

MELANKOLİNİN
12 EYLÜL FİLMLERİNDE İNŞASI

AHSEN DENİZ MORVA
2502040205

TEZ DANIŞMANI: DOÇ.DR. NEŞE KARS

İSTANBUL, 2008

MELANKOLİNİN 12 EYLÜL FİLMLERİNDE İNŞASI

AHSEN DENİZ MORVA

ÖZET

Tez, film kuramında melankoli sorununa odaklanır. Melankoli kayıp nesnenin ardından verilen bir tepkidir. Kayıp, duygusal bir tepki üreterek metinde iz bırakır. Duygu sorunu kayıp nesneye indirgenerek ele alınmıştır. Bu nedenle önce duygu sorununun hem film kuramında hem de psikanaliz kuramda ele alınması ve nasıl kavramsallaştırıldığına gözden geçirilmesi gerekmektedir. Klasik ve çağdaş film kuramcıları ‘duygu’ sorununa farklı açılardan yaklaşmaktadırlar. Özellikle kayıp ile ilişkili melankolinin ışığında düşünüldüğünde film metninde melankolinin nasıl inşa edildiği, izinin nerede olduğu sorunu filmin metnine yakından bakmayı gerektirir. Freud’un “Yas ve Melankoli” makalesinde kayıp nesnenin somut olmak zorunda olmaması, bir ülke, bir ülkü, özgürlük gibi soyut bir kayıp da olabileceği saptaması kayıp ile ilişkili melankolinin film metninde izini nereye ve nasıl bıraktığını araştırmak için önemli bir hareket noktasıdır. 12 Eylül filmleri, ‘kayıp ideal’e melankolik tepki veren karakterleri de konu almaktadır. 12 Eylül darbesine kadar bir ideal uğruna mücadele eden insanlar, darbenin bedelini ödemekle kalmamış bu idealin kaybının da derin etkisini yaşamışlardır. 12 Eylül sonrası çekilen ve kaybın ardından melankolik tepki veren karakterlerin başrolde olduğu 12 Eylül filmlerinde melankoli, kayıp ideale verilen bir tepkidir. Filmlerde kayıp ideal’e bağlı melankoli hem öyküde hem de söylem ve yönetmenin üslubunda da etkileşim yaratır ve iz bırakır.

CONSTRUCTION OF MELANCHOLY IN THE SEPTEMBER 12 FILMS

AHSEN DENİZ MORVA

ABSTRACT

The purpose of this study is try to focus on the case problem of melancholy in film theory. Melancholy is a reaction after an object loss. Loss produces an affection reaction which leave traces in the text. I focus on the affect induced by the loss of an object. For this reason we need to re-adress the question of affect in discourses of both film theory and psychoanalytic theory. I examines how film theory and psychoanalyttic theory has conceprtualized affect. First of all classical film theorists and then the question of affect in Metz's conception of the cinematic signifier. The conception of affect in Freud's writing and Lacan's dismissal of affect is so important to be able to undertand position on affect. I focus on the affect induced by the loss of an object, because, although affect is by nature unrepresentable, traumatic loss produces an affection reaction which may leave traces in the text. Therefore, reading melancholy is an attempt to this affective configuration in the text. For this reason, I selected three films which are also named by 'The September 12 Films'. These films can read by the theoretical point of Freud's Mourning and Melancholy. As demonstrated by Sigmund Freud in his classical study of melancholia, melancholia 'is in some way related to an object loss'. After the loss object affective energy emerges. Both traces of affective energy are manifest on the narrative level and in the style and structure of the text at the same time.

ÖNSÖZ

‘Melankolinin 12 Eylül Filmlerinde İnşası’ başlıklı bu çalışmada kayıp nesne ile ilişkili melankolinin film anlatısında nasıl inşa edildiği, nereye ve nasıl iz bıraktığı, kısaca film anlatısındaki ‘yeri’ araştırılmıştır. Aristoteles’in klasikleşen ‘Neden, felsefede, siyasette, şiirde sanatlarda bütün sıra dışı adamlar bariz karasafralı?’ sorusu, 12 Eylül filmlerini izlerken akla bir başka soruyu getirmiştir: 12 Eylül filmleri adı altında gruplandırılan filmlerin bazılarında, bir zamanlar ‘dünyayı değiştirme ideal’ine sahip olmuş kişiler neden tutunamayan, toplumsallaşamayan, kaygılı, kederli, intihar eden ya da yenik düşen karakterler olarak gösterilmiştir? 12 Eylül filmlerine ilişkin sorun edilen bu soru, 12 Eylül filmlerini melankolinin ışığında ele almayı gerektirmiştir. Çalışmanın kuramsal hareket noktası olan “Yas ve Melankoli” adlı makalesinde Freud’un, kayıp nesnenin ülke, özgürlük, ülkü gibi soyut kayıp da olabileceğine dair saptaması olmuştur. Melankolinin ışığında 12 Eylül filmleri ele alınmış, bu filmler içinden seçilen, ‘dünyayı değiştirme ideal’ine sahip kişilerin 12 Eylül sonrası bu idealin kaybına verdiği tepkinin melankolik olduğu filmlerin anlatı yapılarında melankolinin nasıl inşa edildiği araştırılmıştır.

Filmlerdeki dünyanın temsil edilişinin politik olduğu düşünülürse her filmin bir politik duruşu temsil ettiği söylenebilir. Film anlatısının ideolojik inşası öykü ve söylem düzeyindeki seçimlerle yapılır. Kameranın açısından, aydınlatmaya, kurgudan müziğe, ses kullanımından sessizliğe kadar yönetmenin her bir seçimi aslında her filmin farklı bir dünya inşa etmesinin araçlarıdır. Böylece seyirciler de filmler aracılığıyla dünyanın belirli biçimlerdeki farklı politik duruşlarını izlerler. Filmlerin her biri bir görüş açısıyla yapılır. Filmlerin öyküsünün yanında söylemi de seyircinin bu bakış açısını içselleştirmesine yardımcı olur. Bu bağlamda, 12 Eylül filmlerinin her biri, 12 Eylül’ü belirli bir görüş açısıyla sunan filmlerdir. Yönetmenler, 12 Eylül’e dair bir bakış açısı sunarlar. Söylem aracılığıyla da, seyirci bu bakış açısını içselleştirir. Dolayısıyla melankolinin 12 Eylül filmlerinde nasıl inşa edildiğinin araştırılması, filmlerdeki karakterlerin ‘kayıp ideal’e verdikleri tepkinin ne olduğunun ve nasıl sunulduğunun açığa çıkarılması anlamına gelir. Böylece 12 Eylül’e ilişkin filmlerin bakış açısı ortaya konulmuş olur.

Bu çalışmada birbirinden ayrı üç alan buluşmuştur: Melankoli, sinema ve 12 Eylül. Bu buluşmayı gerçekleştirirken tez danışmanım Doç. Dr. Neşe Kars'a, idari işlerinin yoğunluğu arasında kapısını hep açık tuttuğu ve her zaman destek olduğu için teşekkür ederim. Melankolinin izini sürebileceğim daha çok filme ulaşmam konusunda yardımcı olan Doç. Dr. Battal Odabaş'a, tüm üniversite hayatım boyunca üzerimde emeği olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar, Marmara Güzel Sanatlar ve İstanbul İletişim Fakültelerindeki tüm hocalarıma ayrıca teşekkür etmek isterim.

Tezin yazım aşamasında ama en çok da tez tamamlanırken son bir ay boyunca 50/d'li bir asistan olmanın sıkıntısını birlikte yaşadığımız ve paylaştığımız İstanbul Üniversitesi'nde oluşturduğumuz anti 50/d grubunu ve İstanbul Üniversitesi Araştırma Görevlileri Temsilciler Kurulundaki araştırma görevlisi arkadaşlarımı verdikleri destekten dolayı özel olarak anmam gerek. Tezin çerçevesini ilk dinleyen kişiler olarak benim heyecanıma ortak olan Banu Kavaklı Birdal, Yrd. Doç. Dr. Murat Birdal ve Yrd. Doç. Dr. Süreyya Çakır'a, değerli fikirleri ve son dakika dokunuşlarından dolayı Yrd. Doç. Dr. Ayşe Kalay ve Yrd. Doç. Dr. Murat İri'ye; son dakika telaşında yükümü hafifleten Araş. Gör. Dr. Cenk Demirkıran ve Araş. Gör. İlkay Nişancı'ya; ayrıca kaynak kitapların getirilmesi sırasındaki yardımlarından dolayı İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinden Uzman Özlem Bayrak'a teşekkür ederim. Ve tabii ki her zamanki asaleti ve kıskandıran çalışkanlığıyla bana örnek olan, her konuda yol gösteren, yoluma ışık tutan Rekin Teksoy'un desteğini unutmam mümkün değil.

Doktora tez çalışması boyunca onlardan çaldığımız zamanlar için hep güler yüzlü ve anlayışlı olan, çalışma boyunca uzak kalarak çok özlediğim Zeki ve Günaç Kablamacı'ya, kardeşlerim Derya ve Güneş'e ve dostlarıma teşekkür ederim. Anneme ve babama ise sadece hakkınızı ödeyemem demek istiyorum. Sevgili eşim ve meslektaşım Barış Kablamacı, doktora tezimi en az benim kadar önemsediy, filmlerle geçen uzun günlerimde, Esra'nın boşluğa çakılı bakışlarındaki hüznünü, Nil'in 'deniz'e kavuşma özlemini ve genç adamın öfkesini benimle birlikte paylaştı. Bu benim için gerçekten çok değerli.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: MELANKOLİ VE FİLM ANLATISI.....	7
1.1. Melankoli.....	7
1.1.1. Melankolinin Toplumsal Tarihi.....	8
1.1.1.1. Antikçağ Döneminde Melankoli.....	9
1.1.1.2. Ortaçağ Döneminde Melankoli.....	32
1.1.1.3. Aydınlanma Döneminde Melankoli.....	48
1.1.2. Kayıp Sonrası Bir Tepki Olarak Melankoli.....	71
1.1.2.1. Psikanalitik Kuramda Duygu.....	71
1.1.2.2. Kayıp Karşısındaki Çatışma: Melankoli.....	83
1.2. Film Anlatısında Duygu ve Kayıp Nesne.....	90
1.2.1. Film Kuramında Duygu.....	92
1.2.1.1. Klasik Film Kuramında Duygu.....	93
1.2.1.2. Çağdaş Film Kuramında Duygu.....	103
1.2.2. Çağdaş Film Kuramında Kayıp Nesne.....	111
2. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASI'NDA 12 EYLÜL.....	123
2.1. 12 Eylül ve Türk Sineması.....	124
2.2. Türk Sineması'nda 12 Eylül Filmleri.....	160
2.2.1. 12 Eylül'ün Öncesini ve Sonrasını Ele Alan Filmler.....	175
2.2.2. 12 Eylül Nedeniyle Cezaevine Giren ya da Tutuklanan Karakterlerin Filmleri.....	181
2.2.2.1. Eylül Fırtınası.....	182
2.2.2.2. Babam ve Oğlum.....	185
2.2.2.3. Eve Dönüş ve Gülün Bittiği Yer.....	188

2.2.2.4. Babam Askerde.....	192
2.2.3. 12 Eylül'de Cezaevinde Olmayan Karakterlerin Filmleri.....	196
2.2.3.1. Çözümler.....	198
2.2.3.2. Bir Sonbahar Hikayesi.....	209
2.2.3.3. İkili Oyunlar.....	218
2.2.3.4. Kimlik.....	224
2.2.3.5. Beynelmilel.....	228
2.2.4. 12 Eylül Sonrası Cezaevinden Çıkan Karakterlerin Filmleri.....	232
2.2.4.1. Sen Türkülerini Söyle.....	233
2.2.4.2. Bir Yanımız Bahar Bahçe.....	236
2.2.4.3. Hoşçakal Umut.....	239
3. BÖLÜM: 12 EYLÜL FİMLERİ VE MELANKOLİ.....	242
3.1. Seksenlerin Hüzünlü İklimi ve 12 Eylül Filmleri.....	242
3.2. 12 Eylül Filmlerinde Kayıp İdeal ve Melankoli.....	253
3.3. 12 Eylül Filmlerinde Melankolinin İzini Sürmek.....	258
3.3.1. Ses.....	260
3.3.2. Bütün Kapılar Kapalıydı.....	287
3.3.3. Bekle Dedim Gölgeye.....	303
SONUÇ.....	320
KAYNAKÇA.....	334
ÖZGEÇMİŞ.....	357

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Aias, Roma Sanatı, Augustus Dönemi.....	31
Resim 2: Pieter Bruegel, Desidia, 1557.....	36
Resim 3: Resim 3: Robert Burton, Melankolinin Anatomisi, 1638.....	39
Resim 4: Melankolik Mizaç, 1490, Augsburg Takviminden Ayrıntı.....	42
Resim 5: Durer, Melancolia I, 1514.....	45
Resim 6: Giuilo Campanogla, Satürn, 15.yy.....	46
Resim 7: H.S. Beham, Melankoli, 1539.....	46
Resim 8: Lucas Cranach der Ältere, Melancholie, 1532.....	47
Resim 9: Lucas Cranach der Ältere, Melancholie, 1532.....	48
Resim 10: Nicholas Hilliard, Henry Perc'in Portesi, 1594.....	64
Resim 11: Cesare Ripa, 1603.....	65
Resim 12, 13: D. Fetti, Tövbekar Maria; F.Furini, Maria Magdelana.....	66
Resim 14: Fetti, Melankoli, 1614.....	66
Resim 15: G.de la Tour, Tüten Alevde Magdelana, 1640.....	66
Resim 16: Constance Charpentier, Melankoli, 1801.....	67
Resim 17, 18: Goya.....	67
Resim 19: Caspar David Friedrich, Günbatımı/Kardeşler, 1830-1835.....	68
Resim 20: Delacroix, Tasso Deliler Evinde, 1839.....	69
Resim 21, 22: Corot, Melankoli, 1860; Vincent Van Gogh, Dr. Gachet, 1890.....	69
Resim 23: Odilon Redon, Melankoli, 1876.....	70
Resim 24: Munch, Melankoli, 1894/1895.....	70
Resim 25: Caspar Friedrich, Deniz Kıyısında Keşiş, 1808-1810.....	283
Resim 26: Munch, Melankoli/Jappe Sahilde.....	283
Resim 27: Caspar Friedrich, Hayalci.....	283
Resim 28: Francesco Furini, Maria Magdelana, 1630-1635.....	301
Resim 29: Käthe Kollwitz, Kilise Duvarında, 1893.....	301
Resim 30: Durer, Otoportre, 1491.....	318

GİRİŞ

Sinema sanatını daha iyi anlayabilmek için ortaya sayısız soru atılmıştır. Sinema sanatı için belirli, evrensel kurallardan söz edilebilir mi? Sinema sanatını sinema yapan nedir? Bir filmi değerlendirirken göz önüne alınan değerler göreceli midir? Hem filmi tanımlamak ve değerini belirlemek adına filmleri değerlendiren eleştirmenler hem de sinemanın doğasını kavramaya çalışan kuramcılar bu soruları yanıtlamaya çalışırlar. Sinema kuramcıları sinemanın estetik ya da felsefi boyutlarıyla ya da kültür, toplum ve birey ile ilişkisini ele alır. Filmleriyle kendi kuramının uygulamasını ortaya koyan Eisenstein, “Omuz Çekimi” adlı makalesinde, çekim ölçekleri ile sinema kuramları arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. Buna göre Eisenstein, filmleri toplumsal ve politik bağlam içinde ele alan yaklaşımların genel çekime, filmlerdeki karakterlere odaklanan yaklaşımların ise omuz çekime karşılık geldiğini belirtmiştir. Yakın çekim ise, sinema dilini ele alan, filmi bütünden parçaya doğru ayıran, parçaları tek tek inceleyen sinema göstergebilimi yaklaşımına denk gelmektedir. Bu yaklaşımlar arasındaki farklılık, sinemanın toplum ile olan ilişkisine mi, seyirciyi nasıl etkilediğine mi yoksa sinemanın kendisine, biçimine mi odaklandığı ayrımına denk düşer.

Eisenstein’ın deyiimiyle bakıldığında yakın çekim yaklaşımına karşılık gelen sinema göstergebilimi de değişik aşamalardan geçmiştir. Dilbilimsel sisteme bağlı olarak geçirdiği dönemi, filmlerin üretim aşamasına yoğunlaştıkları, filmi bir metin olarak ele aldıkları bir aşama izlemiştir. Daha sonra ise Lacan’ın etkisiyle filmin nasıl üretildiğinden filmin nasıl algılandığına odaklanılmıştır. Godard’ın pelikül üzerinde araştırdığı “gösterge bizi bir nesneyi onun anlamı aracılığıyla görmeye zorlar” düşüncesi, sinema kuramcıları tarafından da kâğıt üzerinde tartışılmaya başlanmıştır.

Barthes, *S/Z* adlı yapıtında, Balzac’ın *Sarrasine*’sini, Freud’dan etkilenecek göstergebilimsel yöntem ile çözümler. Bu yeni bir yaklaşımın önemli bir örneğidir. Film kuramında da benzer bir değişiklik olmuştur. 1960’ların sonu ile 1970’lerin başında, film kuramcıları filmi sadece bir yapıt olarak değil, aynı zamanda bir metin olarak görmeye başlar. Özellikle Metz’in 1960’lı yılların sonlarından 1970’li yılların

sonuna kadar yaptığı çalışmalarında sinema, bilimsel yöntemlerle araştırılabilecek bir olgu olarak ele alınmıştır. Sinema, bir dil sistemi değildir ancak dil gibidir. Metz, bir filmi, ‘onun sistemine dair bir bilgimiz olduğu için anlamayız, aksine anladığımız için onun sisteminin bilgisini elde ederiz. İyi öyküler anlattığı için sinema bir dil olmuştur’ düşünceleriyle değerlendirir. Dilbilimcilerin kullandığı gösterge, gösteren, gösterilen terimleri gücünü sinemada böyle bir farkın olmamasından alır. Metz, filmi çözümlemek için mantıklı bir sistem, bilimsel bir yol haritası çizmeye çalışmıştır. İlk dönem çalışmalarında temelanlam ve yananlam, dizimsel ve dizisel yapılar arasındaki fark, *Dil ve Sinema* (Language and Cinema) adlı çalışmasında bu yapılardan anlam çıkarılmasını sağlayan kod sistemi gibi kavramlarla film çözümlemesi alanına katkı sağlar. Metz, *Hayali Gösteren* adlı kitabında, metin ve metinsel sistem arasında ayrım yaparak, metnin fiziksel bir nesne olmasına rağmen metinsel sistemin fiziksel olarak varolmadığının altını çizer. Metinsel sistemin kavramsal çerçevesini çizen çalışmalara Metz, Stephen Healt, Roland Barthes filmi metin ve söylem birimi olarak ele alarak katkı sağlarlar. Healt metin analizini sistem ve anlatı arasına yerleştirir. Metinsel analiz, sistem, anlatı ve dil arasındaki ilişkiyle ilgilenir.

Film kuramında duygu sorunu klasik ve çağdaş film kuramcıları tarafından farklı ele alınmıştır. Film kuramcıları duygu sorunu için farklı sorular ortaya atmışlardır. Klasik film kuramcıları duyguyu etkileyici olma, coşkuları harekete geçirme olarak tanımlarken, çağdaş film kuramcılarından Metz, *Hayali Gösteren* adlı kitabında özdeşleşme mekanizması ile açıklar. Sinemada karşılaşılan görsel imgelerle özdeşlik kurulmasının nedeni, çocukluk deneyimlerinin yeniden canlanmasıdır. Metz aynı yapıtında duyguyu sinema söylemini kuran bir şey olarak ele alır ve bilimsel ölçütler koyarak, film çözümlemesi sırasında duyguyu devre dışı bırakır. Metz’e göre öznel duygular film eleştirilerinin içine dâhil edilmemelidir. Healt, *Film, Sistem ve Anlatı* adlı çalışmasında anlatının her şeyi çözmediğinin farkında olduğu söyler. Duyguyu gözler önüne seren anlatı mıdır? Anlatı öznenin konumlandırılışını yapılandırmak için aracı mıdır? Sorularına yanıt arar. Healt’e göre anlatı her şeyi içermez. Anlatının düzenlenmiş kayıp, kaybın da gerçeğin işareti olduğu fikrindedir. Metz’in özellikle göstergebilimin son aşamasında vardığı noktada, Healt’in düzenlenmiş kayıp ve gerçeğin işareti kavramlarını kullanmasında

Lacan'ın etkisi vardır. Çağdaş film kuramında kayıp sorunu, Lacan'ın yoksunluk kavramı üzerinden tartışılmıştır.

Duygu, yaşanmış bir duygusal durumun dışavurumu, gözlenebilir bir davranış yapısıdır. Sinema ile ilişkili düşünüldüğünde bir taraftan duygu olmaksızın sinemasal deneyim yaşanmaz diğer taraftan da insan doğasının yaşadığı duygunun perdede görüntüsü bir film üretimi deneyimi ile ilgilidir. Film üretimi açısından duygu hem filmin etkileyici olmasıyla hem de seyircinin verdiği tepkilerle ilişkilidir. Her izleyicinin filme duygusal katılımı farklı olabilir. Ağlama, gülme, korkma, heyecanlanma karşısında seyirciler ortak refleksler geliştirebildikleri gibi, sinemada tür olgusu bağlamında, farklı duygusal tepkiler de gösterebilirler. Her tepkinin kültürel, sosyolojik, tarihsel, ideolojik, kişisel arka planı vardır. Filmin de yaratıcısının estetik seçimleri filmin aktarmak istediği duyguyu belirler. Filmde duygu, oyuncuların davranışları, oyunculuk tarzları, diyalogları ile dışa vurulur ya da sinemanın anlatım araçları (müzik kullanımı, aydınlatma v.b.) yardımıyla görülebilir, ifade edilebilir, tanımlanabilir. Ancak, filmde duygu, film karakteri gibi varolmaz, canlı değildir. Araçlarla varolur, ete kemiğe bürünür. Bu anlamda olmayan, sunulamayan bir şeydir. Bu nedenle duygunun bir bütün olarak film metninde nasıl inşa edildiği önem kazanır. Duygu, film metnine nasıl yerleşir? Film anlatısına tonunu, ritmini, nasıl geçirir? Eğer sadece beden dili, yüz ifadesi, canlı/cansız nesneler, diyaloglar yeterli değilse duygu filmde nerede ve nasıl bulunur? Özellikle kaybın ardından verilen bir tepki olarak 'melankoli'den söz edilirse, melankolinin izi film metninde nasıl sürülebilir?

Tez, sinema metinlerinde melankolinin nasıl inşa edildiğini incelemekte ve üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm 'Melankoli ve Film Anlatısı' başlığını taşımaktadır. Öncelikle melankoli, toplumsal tarihi bağlamında ele alınmıştır. Filmlerdeki karakterleri tarihsel bir bağlamda ele alabilmek için melankolinin toplumsal tarihi üzerinde durulmuş, özellikle filmlerin görüntülerini çözümlerken yardımcı olması açısından melankolik kişilerin tarih boyunca nasıl resmedildiğinden örnekler verilmiştir. Ardından melankoli üzerine psikanalistlerin klasikleşen çalışmalarına değinmekle yetinilmiş, klasikleşen çalışmaların başında gelen Freud'un "Yas ve Melankoli" makalesi ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu çalışma için, Freud'un makalesi sadece psikanalizin melankoliye bakışını yansıtmaması bakımından

önemli değildir. Aynı zamanda melankoliyi kayıp nesne ile açıklaması ele alınan filmler için de temel hareket noktasını oluşturmaktadır. Freud'un gösterdiği gibi melankoli kayıp nesne ile ilişkilidir. Melankoli kayıp ile ilişkili olduğundan dolayı melankolinin film anlatısında nasıl inşa edildiği sorunu, öncelikle psikanalizde duygunun nasıl ele alındığı ile yakından ilişkilidir. Bu bağlamda Freud'un bu makalesini daha sağlıklı ele almak ve film anlatısında duygu sorununa zemin hazırlamak için önce psikanalizde duygu sorunu ele alınmış ardından da Freud'un makalesi irdelenmiştir. Birinci bölümün ikinci alt bölümü "Film Anlatısında Duygu ve Kayıp Nesne" başlığını taşımaktadır. Bu bölümde psikanalizde duygunun kavramsal çerçevesi ışığında, film kuramında duygu ve duygunun nasıl konumlandırıldığına bakmak hedeflenmiştir. Bu nedenle klasik ve çağdaş film kuramcılarının görüşleri ele alınmış ve film kuramında duygu sorununa getirilen farklı bakış açıları değerlendirilmiştir. Bu bölümde son olarak çağdaş film kuramında kayıp nesne sorunu ele alınmıştır.

Tez, sinema ve melankoli arasındaki ilişki yerine, temel olarak melankolinin sinemanın anlatım araçlarıyla nasıl üretildiğine, inşa edildiğine odaklanmıştır. Filmin izleyici üzerindeki etkisi ya da izleyicinin film ile ilgili ne hissettiğiyle de ilgilenilmemekte; film metninin kendisine yoğunlaşmaktadır. Eisenstein'in deyimiyle sinemanın yakın çekim anlayışıyla, yani film metinlerine göstergebilimsel yöntemin olanaklarıyla bakmak denenmiştir. Yönetmenin filmin üretim süreci boyunca seçme ve düzenleme yapması nedeniyle anlam inşa edilir. Metin merkezli bu çalışma da melankolinin nasıl inşa edildiğini araştırmak amacındadır. Kayıp ile ilişkili melankolinin nasıl inşa edildiğinin ortaya konması için farklı filmler ve farklı yönetmenler seçilmiştir. Bu filmlerde ortak tematik ve biçimsel öğeler, anlatı yapılarındaki farklılıklar nelerdir? Filmlerin arasında benzer yanlar var mıdır? Film metninde kayıp ile ilişkili melankolinin duygusal bir tepki üretip üretmediği, metinde etkileşim yaratıp yaratmadığına bakılmıştır.

Bu çerçevede, bu soruların yanıtlarını araştırmak için 12 Eylül filmleri seçilmiştir. Melankoli, kayıp ile ilişkilidir. Freud'un makalesinde kayıp, somut ya da soyut bir nesne (ülke, ülkü, özgürlük v.b.) olabilir şeklinde tanımlanmıştır. Bu nedenle araştırma için seçilen filmler bu tanımdan yola çıkarak 'dünyayı değiştirme ideal'ine sahip karakterlerin başrolde olduğu 12 Eylül filmleridir. Bu çalışma,

filmlerin 12 Eylül'ü yansıtıp yansıtmadığı, iyi bir 12 Eylül filmi olup olmadıkları ile ilgilenmemektedir. Karakterlerinin 'kaybedilmiş bir ideal'e verdikleri tepkinin melankolik olduğu filmler seçilerek, melankolinin nasıl inşa edildiğinin ortaya konması hedeflenmiştir. Bu bağlamda ikinci bölüm 'Türk Sineması'nda 12 Eylül' başlığını taşımaktadır. İki alt bölümden oluşur. Birinci alt bölümde 12 Eylül 1980 askeri darbesinin Türk Sineması'nı nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur. Bu bölüm 1980 sonrası Türk Sinema Tarihi yazma amacından çok, 12 Eylül filmlerinin üretildiği Türk Sineması'nın koşullarına değinmek, filmlerin üretildiği dönemin özelliklerini ortaya koymak amaçındadır. İkinci alt bölüm 'Türk Sinemasında 12 Eylül Filmleri' başlığını taşımaktadır. Bir önceki bölümde 12 Eylül döneminin koşulları göz önüne alınarak, bu dönemde üretilen 12 Eylül filmlerinin değerlendirmesi yapılmıştır. Bu bölümün amacı, melankolinin nasıl inşa edildiğinin araştırılacağı filmlerin 12 Eylül filmleri olması nedeniyle 12 Eylül filmlerinin genel bir değerlendirmesini yapmaktır. Bu değerlendirme hem 12 Eylül'ün filmlerde nasıl ele alındığını ortaya koyması bakımından hem de karakterlerin 12 Eylül'den nasıl etkilendiklerini ve niçin üçüncü bölümde ele alınmadıklarını açıklamak için gereklidir. 12 Eylül öncesi dönemde üretilen ve 12 Eylül sonrasında üretilip 12 Eylül öncesini anlatan filmler kapsam dışında tutulmuştur. Yine 12 Eylül'ü tarihsel bir fon olarak alan ya da bu dönemde kişisel ilişkilere odaklanan filmlere sadece yeri geldikçe değinilmiştir. Bu bölümün kapsamını kopyalarına ulaşabildiğimiz 12 Eylül filmleri oluşturmuştur. Çalışmada 1986–2007 yılları arasında Türk Sineması'nda üretilen filmlerden *Av Zamanı*, *Zincirbozan*, *Ateş Üstünde Yürümek*, *Vizontele Tuuba*, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, *Sis*, *Eylül Fırtınası*, *Babam ve Oğlum*, *Eve Dönüş*, *Babam Askerde*, *Çözümler*, *Bir Sonbahar Hikayesi*, *İkili Oyunlar*, *Kimlik*, *Beynelminel*, *Bir Yanımız Bahar Bahçe*, *Hoşçakal Umut*, *Gülün Bittiği Yer*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Bekle Dedim Gölgeye*, *Bütün Kapılar Kapalıydı*, *Ses* adlı filmlere değinilmiştir. Filmler farklı çalışmalarda farklı bağlamlarda ele alınabilir. Bu çalışmada 12 Eylül filmleri dört ayrı grupta ele alınmıştır. İlk grup 12 Eylül öncesine, 12 Eylül öncesinden sonrasına, 12 Eylül'ün kendisine değinen ve 12 Eylül'e değinmeyen ama fon olarak kullanılan filmlerden oluşmaktadır: *Av Zamanı*, *Zincirbozan*, *Ateş Üstünde Yürümek*, *Sis*, *Vizontele Tuuba*, adlı filmlerin kısa bir değerlendirmesi yapılmış, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filmine de kısaca

değinilmiştir. Diğer üç grup, filmdeki karakterlerin 12 Eylül karşısındaki duruşları, konumları, 12 Eylül'e bakış açıları göz önüne alınarak gruplandırılmıştır. İkinci grup 12 Eylül nedeniyle cezaevine giren ya da tutuklanan karakterlerin olduğu filmlerdir: *Babam ve Oğlum*, *Babam Askerde*, *Eylül Fırtınası*, *Gülün Bittiği Yer*, *Eve Dönüş*. 12 Eylül'de cezaevinde olmayan karakterlerin filmleri ise üçüncü grubu oluşturmuştur: *Bir Sonbahar Hikayesi*, *Çözümler*, *İkili Oyunlar*, *Kimlik*, *Beynelmilel* filmlerini kapsar. Son grup ise, 12 Eylül nedeniyle cezaevine girmiş ve 12 Eylül sonrası cezaevinden çıkan karakterlerin filmleridir: *Bir Yanımız Bahar Bahçe*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Hoşçakal Umut*. Melankolinin 12 Eylül filmlerinde nasıl inşa edildiği sorunu, filmdeki karakterlerin tepkisinin melankolik olduğu filmlere odaklanarak araştırılabilir. Dolayısıyla filmler karakterlerin durumlarına, konumlarına ve 12 Eylül'ü nasıl ve ne koşullarda yaşadıklarına bağlı olarak gruplandırılmıştır. Bu bağlamda *Bir Yanımız Bahar Bahçe*, *Sen Türkülerini Söyle* filmlerine üçüncü bölümde de değinmek gerekmiştir.

'12 Eylül ve Melankoli' başlıklı üçüncü bölüm, melankolinin metinde nasıl inşa edildiği sorusunu filmlerin anlatı yapılarına bakarak 12 Eylül filmlerinin içinden seçilen, 'kayıp ideal'e melankolik tepki veren karakterlerin başrolde olduğu filmleri ele alarak yanıtlamaya çalışmıştır. Bu bağlamda tezin üçüncü bölümünde öncelikle 12 Eylül filmlerinde melankoliye sebep olan 12 Eylül koşulları ele alınmış, ardından 12 Eylül filmleri kayıp ideal ve melankolinin ışığında gözden geçirilmiştir. 12 Eylül filmlerinin anlatı yapısında melankolinin nasıl inşa edildiği *Ses* (Zeki Ökten–1986), *Bekle Dedim Gölgeye* (Atıf Yılmaz–1990) ve *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün–1990) adlı filmler çözümlenerek araştırılmıştır. Yapılan araştırma ile kayıp idealin ardından verdikleri tepkinin metinde nasıl iz bıraktığı, kaybın yarattığı duygusal etkileşimin film anlatısında nasıl görüldüğü ve kayıp ideal ile ilişkili melankolinin filmin metninde yerinin neresi olduğunun ortaya konması hedeflenmiştir.

1. BÖLÜM: MELANKOLİ VE FİLM ANLATISI

Film anlatısında melankolinin nasıl inşa edildiği sorunu, kayıp nesne olgusuna yakından bakmayı gerektirir. Bu amaçla öncelikle melankolinin toplumsal tarihi ardından psikanalistlerin melankoliye bakışını yansıtan Freud'un "Yas ve Melankoli" adlı makalesi ele alınacaktır. Freud'un işaret ettiği gibi melankoli, kayıp nesne ile ilişkili olduğundan hem psikanaliz kuramın hem de film kuramının duygu sorununu nasıl kavramsallaştırdığı irdelenecektir. Bu bölümün temel amacı film anlatısında kayıp nesne olgusunu ele almaktır.

1.1. Melankoli

Hüzün ile kardeş, geceyle dost, yalnızlık ve içe kapanmayla barışık olanlar, yaşadığı toplumla uyumsuz olanlar... Hangi dönem olursa olsun, antikçağdan günümüze, bir şekilde varlıklarıyla rahatsızlık veren, huzursuz eden kişiler... Birlikte hareket etmeseler de tek başlarına bedenlerinden saçtıkları enerjiyle her zaman tehlikeli görülenler... Yüzleri geleceğe baksa da ruhları geçmişe dönük yaşayanlar... Bu yüzden, hiçliğe asılı gözleriyle boşluğa öylece bakanlar... Kıpırtısız duranlar... Melankolikler... Bu bölüm melankoliklerin dünyasını irdeleme amacı taşımaktadır.

Melankoli, hüzün duyguları, ilgi ve inisiyatif kaybı, haz alamama, özsaygının azalması, öz suçlamalara ve pişmanlıklara gömülme olma gibi belirtilerle kendini gösteren patolojik bir depresyon durumudur.¹ Patolojik bir depresyon durumu olarak tanımlanan melankoli, bir yaşam tarzı ve bir kişilik tipine de işaret eder. Bu bağlamda melankoli, insanın toplumla etkileşimi açısından her tarihsel dönemde ilgi çekici bir konu olma özelliğini korumuştur. Serol Teber melankoliyi, özellikle toplumsal huzursuzlukların arttığı dönemlerde yaşanan güvensizlik ortamlarında sıklıkla söz edilmeye başlanan bir yaşam tarzı, bir ruhsal durum, bir kişilik tipi olarak tanımlar.²

¹ Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2005, s. 498.

² Serol Teber, **Melankoli**, 2. Baskı, İstanbul, Say Yayınları, 2001, s. 9.

Teber'in bu tanımında iki önemli nokta göze çarpar; birey ve toplum. Bir kişilik tipi ya da bir yaşam tarzı olarak melankoli, toplumsal düzeyde nasıl algılanmaktadır? İçinde bulunduğu ortamda melankoliklerin diğer insanlarla ve toplumsal kurumlarla ilişkisi nasıl olmaktadır? Toplumsallaşamayan melankolilere tarihsel süreçte nasıl bakılmıştır? Melankolinin toplumsal tarihi başlıklı bir sonraki bölümde bu soruların yanıtları ele alınacaktır.

1.1.1. Melankolinin Toplumsal Tarihi

Melankoli Antikçağ dönemine kadar uzanan bir toplumsal tarihe sahiptir. Her tarihsel dönem, kendi bakış açısına göre melankoliyi değerlendirmiştir. Melankoliyi temsil eden resimler de bu değişimi gözlemlemek için oldukça verimli bir alandır. Melankolinin temsil biçimleri düşünüldüğünde Durer'ın *Melancolia I* tablosunun ilk akla gelenler arasında ayrı bir yeri olduğu söylenebilir. Tabloda melankolik duruşla ilgili en önemli özellik kanatları olan ama buna karşın olduğu yere sabitlenmiş gibi duran bir kadın figürünün olmasıdır. Tablodaki kişi, düşünen, bilen ancak sanki bunu hayatına geçiremeyen, bir şey yapmayı reddeden bir kişidir. Melankoli, genel olarak geceyle ve karanlıkla ilişkilendirilmiş, ruhlarının karanlıkta kalışı yüzlerinin gölgeli resmedilişiyle anlatılmıştır. Durer'den bu yana resim sanatına göz atıldığında benzer ya da ortak noktalar olmasının yanı sıra melankolinin temsil edilmesinde farklılaşmanın da olduğu fark edilir. Aslında bu farklılaşmanın nedeni düşünce tarihindeki değişimle paralel gitmektedir. Antikçağda deha ile ilişkilendirilen melankolinin yüceltilmesi, ortaçağ döneminde değişiklik gösterir. Ortaçağ melankoliyi günah ile özdeşleştirir. Melankoli toplumsal bir tehdit olarak görüldüğü ortaçağ döneminden Rönesans dönemine gelindiğinde deha tasviri ile yeniden taçlandırılır. Durer melankoliyi kadın figürüyle ilişkilendirmiştir. Kadının elini başına yasladığı bu poz daha sonra da sık sık kullanılmış ve melankolinin klasikleşmiş duruşu haline gelmiştir. Melankolinin 15. veya 16. yy.'da betimlenmesinde ortak figürlerin yerini özel bir kişinin aldığı görülür. 17. yüzyılda ise melankoli yaşamış, belirli bir kişidir. Örneğin azizenin melankolisi ve dini temalar etrafında melankoli tasvir edilir. 18. yy.'da, bir önceki dönemde tanrı inancıyla sabreden ve melankoliye gömülen kadınlar bu sefer

kaybedenler için savaşın ardından yas tutan kadın karakterlerdir. 19. yy.'da teknoloji, yabancılaşma, savaşlar, sanayi devrimi, makineleşme ile sanatçıların kendi içine kapanmalarına, iç dünyalarını, içsel mücadelelerini anlatmaya başlar. Kadın figürü kadar erkek figürü de melankolinin temsilinde görülür. Bu bölümde tüm bu değişimler, melankolinin toplumsal tarihi bağlamında ele alınacak ve farklı bakış açıları ortaya konacaktır. Tarihsel bakış açısının değişimi resim sanatında melankolinin temsilinden örnekler verilerek desteklenecektir.

1.1.1.1. Antikçağ Döneminde Melankoli

Melankolik kişilikler ve bu kişiliklerin sanata konu olmaları antikçağdan itibaren görülmektedir. Homeros'un *İlyada* ve *Odyseia* destanlarında bu kişilik tipiyle ilgili benzetmelere rastlanır. Serol Teber, sadece yazın ve tarih dünyasının değil, ruhbilim çalışmaları yapanların da başvurdukları ilk yazılı başvuru kaynağının, Homeros destanındaki kahramanların, tanrıların serüvenleri olduğunu belirtir. Bu kahramanların, tanrıların konuşmaları, düşleri, düzenleri, öfkeleri, heyecanları, hastalıkları ve hatta tedavi önerileri binlerce yıldır ruhbilimcilerinin bilgilenme kaynağı olmuştur.³

Homeros'un *İlyada* ve *Odyseia* destanları bu gözle incelendiğinde, gerçekten melankolik kişilik sergileyenlerle ilgili yer yer gözlemlerin olduğu, kahramanların duygu salınışlarının, açıklanamayan gelgitlerinin, coşkulu ve hüznü, öfkeli ve sevinçli ruh hallerinin betimlendiği görülür. Homeros destanlarında görülen melankolik kişilikle ilgili Teber, "genellikle tanrısal gazaba uğramış insanlarda görülen mitolojik melankolik/psikoz örnekleri sergilenir"⁴ saptamasını yapar.

Homeros destanlarında melankolik kişiliğin betimlenişine Aias, Bellerophontes ve Agamemnon örnek olarak gösterilebilir. Aias, intihar ederek ölür. Bellerophontes tek başına bir yaşama mahkum edilir. Agamemnon ise farklı duygusal tepkileriyle ilgi çekici bir karakterdir. Bu üç kahramanın serüvenleri üzerinden Antikçağda melankolik kişiliğe nasıl bakıldığına dair ipuçları bulunabilir.

³ A.e., s. 79.

⁴ A.e., s. 80.

Bellerophontes'in *İlyada*'da geçtiği yer altıncı bölümdür. Altıncı bölümde Yunanistan'lı Diomedes ile Anadolu'lu Glaukos karşılaşır. Savaşın ortasında çarpışmayı bırakıp ikisi de öne çıkar. Önce Diomedes bağırır:

“Arkadaş, ölümlü insanlardan kimsin ki?
Erlere ün veren savaşta görmedim seni.”

Hippolokhos'un ünlü oğlu da karşılık verir:
“Ulu canlı Tydeus'un oğlu, soyumu ne sorarsın?
Yapraklar gibidir insan soyu.
Bir yandan rüzgar bakarsın onları döker yere,
bir yandan bakarsın bahar gelir,
yenilerini yetiştirir, yeşertir onları orman,
böylece soyların biri göçer, biri doğar.”

Glaukos böylece soyunu anlatmaya başlar. Diomedes babasının eski konuğu olduğu için savaşa ara vermeye karar verir. İkisi dost olarak ayrılırlar.⁵

İlyada'da Bellerophontes'ten bu bölümde söz edilir. Bellerophontes, Glaukos'un kusursuz oğlu olarak betimlenir ve tanrıların ona erkeklik ve güzellik bağışladığı anlatılır. İki ayrı yerde onunla ilgili yapılan betimleme konu açısından dikkat çekicidir. Birincisi Proitos'un karısı olan Anteia'nın Bellerophontes'le sarmaş dolaş olmak isteyip reddedildiğinde, kocasına yalan söylediği (Bellerophontes'in koynuna girmek istediği yalanını uydurur) yeridir.

“Bellerophontes'le, diyordu gizlice bir sarmaşdolaş olsam,
ama birazcık olsun kandıramadı onu,
o sıra aklı başındaydı Bellerophontes'in”⁶

Bu satırlar (o sıra aklı başındaydı) okuyucuya ileride Bellerophontes ile ilgili duygu durum değişikliği yaşanacağına dair ipucu vermektedir. Anteia, karısının

⁵ Homeros, *İlyada*, Çev. Azra Erhat-A. Kadir, 7. Baskı, İstanbul, Can Yayınları, 1993, s. 176-180.

⁶ A.e., s. 178.

söylediği yalana inanır. Bir yandan öfkelenir. Ama öte yandan da saygı duyduğu için onu öldürmeye kıyamaz. İkinci önemli yer ise Lykia'ya geldikten sonra kralın damadından (Proitos) gelen pusulayı görüp onu öldürtmek istedikten sonradır. Bellerophontes herkesi öldürür ve kral da onun Tanrı soyundan olduğunu anlayıp kızıyla evlendirir.

“Karısı üç çocuk doğurdu bilgili Bellerophontes’e:

İsandros, Hippolokhos, Laodameia.

Akıllı Zeus, koynuna girdi Laodamenia’nın.

Laodemenia, doğurdu tanrıya denk tunç silahlı Sarpedon’u.

Ama bir gün tanrılar tiksindi Bellerophontes’ten,

Aleion Ovasında kaldı o tek başına,

insan uğrağından uzakta yedi kendi kendini”⁷

Yukarıda yapılan alıntıdan anlaşıldığı üzere Bellerophontes bilge olarak tanımlanmış ve hayatının geri kalanını herkesten uzak, tek başına geçirmiştir. Destanın geri kalanında neden Bellerophontes’ten tiksiniildiği yazmamakta, sadece yalnız ve kimsesiz yaşamak durumunda kaldığı anlaşılmaktadır.

Bellerophontes ile ilgili bir başka anlatım ise şöyledir: Yiğit kanatlı atı Korinthos’ta bulmuştur, ona binip, Khimara’yı öldürmeye gitmiştir. Tanrıların öfkelerini çekme nedeni de budur. Gurura kapılan yiğit kanatlı atın sırtında Olympos’a kadar yükselmiş, Zeus da kızarak onu gökten aşağı yeryüzüne atmıştır. Bellerophontes Kilikya’da bir bölge olan Aleion ovasına düşmüştür.⁸

Bu anlatım Bellerophontes’in neden Aleion ovasına atıldığını ve orada tek başına yaşamaya mahkum edildiğini açıklamak için daha fazla bilgi içermektedir. Zeus onaylamadığı bir davranış sergileyen Bellerophontes’i cezalandırmıştır. Burada Tanrı ve insan çatışması kendini göstermiştir. “Bellerophontes’in bu tavrı, insanın tanrıların boyunduruğundan kurtulma ve özgürleşme çabasının ürkütücü bir

⁷ A.e., s. 179.

⁸ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, 7. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997, s. 74.

örneğidir. Ve melankoli, daha Homeros destanlarından bu yana, tanrısal düzenlere başkaldırmaya çalışan insanların yazgısını sergiler bir anlamda.”⁹

Hem insanlar hem de tanrılar tarafından bir daha yanına uğranılmayan ve kendi kendini yiyip bitirmeye mahkum edilen Bellerophontes gibi Aias da antikçağın melankoliye bakış açısını sunmak açısından bir diğer önemli örnektir. *İlyada* Destanında iki Aias’ın adı geçer. Biri ‘küçük Aias’, Oileus’un oğludur ve Troya Savaşı’na Lokris’lilerin önderi olarak gelmiştir; öteki, ‘büyük Aias’ Telamon’un oğlu, Akhilleus’un amca çocuğudur. Bu iki Aias ayrı kişilerdir ama omuz omuza savaşırılar.¹⁰

Antikçağın ‘melankoli’ye bakışını somutlaştırmak için örnek gösterilen ‘büyük Aias’dır. Aias, Akha’ların Akhilleus’tan sonra en yiğit savaşçısıdır. Onunla ilgili söylenenler yiğit bir savaşçı olduğudur. Akhilleus öldükten ve Troya Savaşı bittikten sonra Agamemnon ve Menelaos silahları Aias* yerine, Odysseus’a verdirir. Aias küçük düşürülmüş, çileden çıkmış, değeri, ünü hiçe sayılmıştır. Ağır bir hakarete uğramıştır. Elinde kılıcıyla Akha ordusuna saldırdığını düşünerek koyun sürüsüne saldırır, koyunları bir bir öldürür. Öç aldığını düşünerek şenlik yapmaya karar verir. Aias’ı Athena bu yanılgıya düşürmüş olmalıdır. Kendine gelip ne yaptığını görünce böyle bir gülünç duruma düşmeyi kendine yediremez. Kılıcının üstüne atar kendini ve canına kıyar.¹¹

Aias’ın öyküsünde de onu intihara sürükleyen nedenler açıkça görülmektedir. Haksızlığa ve hayal kırıklığına uğramıştır. Daha sonra da Athena’nın işin içine girmesi ile Akha ordusuna saldırdığını düşünüp koyun sürüsüne saldırmıştır. Kendine geldiğinde de ününe, savaşçılığına karşın bir kez daha küçük düşmüştür. İntiharı seçer. “Tanrıça Athena, Aias’ın aklını karıştırıp, çılgınlaştıınca, Aias ölümcül yazgısını sezinler ve yüzüne melankoliklerin ünlü ironik gülümsemesi gelir. “Aias gülüşü ünlenir. Bu ölümcül ironik gülüş, melankolik kişiliğin ayrılmaz parçası olarak bellenir bugüne değin.”¹²

⁹ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 82.

¹⁰ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, a.g.e., s. 16-17.

* Sophokles, Aias’ın bu durumunu aynı adlı trajedisinde işlemiştir.

¹¹ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, a.g.e., s. 18.

¹² Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 86.

Homeros'un destanlarında Aias'ın geçtiği bölümler dikkatle okunduğunda bu gülüşüyle ilgili bir satır daha göze çarpar. Bu bilgiye Aias'ın savaşa hazırlandığı yedinci bölümde rastlanır.

“Böyle dediler, Aias da giydi ısıldayan tunç zırhını,
silahlarla sarıp sarmaladı bedenini, fırladı,
tıpkı bir dev yapılı bir Ares gibi yürüdü,
Kronosoğlu'nun yürek kemiren savaş gücüyle
Birbirleri üstüne saldırttığı erler arasında
Savaşa giden Ares gibi tıpkı.
İşte böyle atıldı öne o,
Dev yapılı Aias, Akhaların kalesi.
Korkunç yüzünde bir gülümseme.”¹³

Aias öldükten sonra da Aias'ın ruhu herkesten uzaktadır. Kalabalığa ve lafa karışmaz. Odysseus'a olan kinini unutmaz. Tek kelime etme ihtiyacı bile hissetmez, hesaplaşmaz, karşılık vermez. Odysseus “Ölmüşken de mi unutmayacaksın, Aias, Telamon'un oğlu, o silahlar yüzünden bana o kinini?”¹⁴ diyerek kendini affettirmek için söze başlar ama Aias çeker gider. Odysseus'un konuşmasında Aias'ı, yitirmiş olduklarından dolayı çok üzgün olduğunu ve Zeus'un Danaolara olan düşmanlığı nedeniyle onu korkunç kadere çarptırdığını itiraf eder.¹⁵ Ama, Aias yalvarmasına yakarmasına bakmaz, Erebos'a gider.

Homeros'un destanlarında Agamemnon'un adı, hırsla, coşkuyla, coşup kabaran öfkeyle anılır.

“Böyle konuşup oturdu o, kalktı hırsla
gücü yaygın Agamemnon, yiğit Atreusoğlu
kapkara bir öfkeyle doluydu yüreği,
yanıyordu iki gözü yalım yalım”¹⁶

¹³ Homeros, **İlyada**, a.g.e., s. 196.

¹⁴ Homeros, **Odysseia**, Çev. Azra Erhat-A. Kadir, 7. Baskı, İstanbul, Can Yayınları, 1994, s. 205.

¹⁵ A.e., s. 205.

¹⁶ Homeros, **İlyada**, a.g.e., s. 74

Öfkeli, dirençli ve güçlü bir savaşçı olarak betimlenen Agamemnon'un duygusallaştığı da görülür:

“Erlerin başbuğu Agamemnon dondu kaldı
yaradan akan kanı görünce kara kanı.
Ares’in sevdiği Menelaos da dondu kaldı, ama
Okun kirişiyle sivrileri dışarıda baktı ki;
Yüreği girdi yeniden göğsüne, açıldı içi.
Kral Agamemnon, Menelaos’u tuttu elinden,
Konuştu boğuk boğuk hıçkırarak,
Karşıladı dostları onu hıçkırıklarla:
‘Demek bu anlaşılmayı sen ölesin diye yaptım, kardaşım’”¹⁷

Söz konusu savaşmak, öç almak olunca Agamemnon yeniden alevlenir:
“Uyuşuk göremezsın tanrısız Agamemnon’u sen şu sıra,
sinmiş göremezsın, dövüşmeye isteksiz göremezsın.”¹⁸

Agamemnon’un öfkesi öyle büyük olabilir ki destanın bir yerinde
“ana karnındaki oğlanlara bile acımak yok.
İlyon’da topu birden yok olsunlar.
Yas tutulmasın arkasından hiçbirinin,
Bir tek iz kalmasın hiçbirinden”¹⁹ sözleriyle kardeşine öğüt verir:

Serol Teber, Homeros yazınında melankoli durumunu anlatmak için üç ayrı kavramın kullanıldığını belirtir. Ruh-beden bütünlüğünü kapsayan bu kavramlar, bedenın orta bölgesi, kararına ve öfkelenmedir. Bedenin orta bölgesi göğüs ve üst karın bölgesini kapsar. Organsal-tinsel-ruhsal bir çekim yeri olan bu bölge soluğun kaynaklandığı, ‘yedinci duygunun’ bulunduğı bölge olarak düşünülür. Kararına sözcüğü ile bedenın görülmeyen iç kesimlerinin kararına anlatılmak istenmektedir. Bu sözcük, öfkelenme sonucu ortaya çıkan duygusal yoğunlaşma sonucu, ruhun,

¹⁷ A.e., s. 133.

¹⁸ A.e., s. 135.

¹⁹ A.e., s. 175.

bedenin, iç organlarının şişmesini ve bedenin orta bölgesinin kararmasını içerir.²⁰ Üçüncü kavram ise bedenin orta yerinin şişmesine neden olan sözcüktür. Özellikle duygusal yoğunlaşma dışarıya yansıtılmadığı zamanlarda bedenin orta yerinde toplanmakta, buraları şişirmekte ve karartmaktadır. Önemli davranış bozukluklarına ve bedensel rahatsızlıklara yol açmaktadır.²¹

Üç kavram birbiriyle sebep-sonuç ilişkisi ile bağlıdır. Öfkelenmenin etkisiyle bedenin orta bölgesinde kararma meydana gelmesi söz konusudur. Melankoli, fiziksel sonuçları olan ruhsal kaynaklı bir rahatsızlık olarak tanımlanmıştır. Homeros destanları da öfke ile ilgili örnek vermek için oldukça zengin başvuru kaynaklarıdır. Serol Teber şöyle özetler bu durumu: “orta bölgenin kararması organ bozukluklarından çok, yaşanan olaylar sonucu ortaya çıkmaktadır.”²²

Destanda bu konu ile ilgili çok sayıda örnek bulmak mümkündür. Örneğin İlyada’nın dokuzuncu bölümünde öfkesi ile ünlü Agamemnon’un karşısındaki Akhilleus ondan da öfkeli olması açıklayıcı bir örnektir:

“Önce erlerin başbuğu, Agamemnon sordu:
Ünlü Odysseus, Akhaların övündüğü, hadi söyle,
Yok eden ateşi savacak mı gemilerden,
Yoksa ulu yüreği gene öfkeli mi?’
Çok çekmiş Odysseus karşılık verdi, dedi ki:
‘Ünlü Agamemnon, Atreusoğlu erlerin başbuğu,
öfkesini yenmek istemiyor o adam,
üstelik gitgide artıyor öfkesi, ne sana kulak asıyor, ne armağanlarına.”²³

Homeros’un destanları, savaşın ve yıkıcı etkisinin destanın kahramanlarının üzerindeki etkilerinin ustalıkla betimlendiği, kahramanlarının çeşitli duygu durumlarına girip çıktığı çok zengin bir kaynaktır. Gerilimler, mücadele, yenilme ve yenme, zafer ve kaybetme duygusu, acı, ölüm, üzüntü, coşku, korku gibi geniş duygu durum betimlemelerine rastlanır. Teber’in saptamasında belirttiği gibi “insan

²⁰ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 89.

²¹ A.e., s. 89-91.

²² A. e., s. 91.

²³ Homeros, **İlyada**, a.g.e., s. 241.

onurunun yaralanması sonucu ortaya çıkan öfkelenme-ve sonrası ruhsal gerilim-, yazılı dünya tarihinde ilk kez Homeros'ta görülür”²⁴

Her alanda görüldüğü gibi, ‘melankoli’ye olan yaklaşımlarda da, değişen kültürel yapının belirleyici olduğu görülür. Hem konunun araştırılma mantığında hem de konuyu ele alma biçiminde dönemsel farklılıkların etkisinin olduğu açıktır. Homeros destanlarında melankolik kişiliğe örnek olan kahramanları ele alırken, mitolojik düşüncenin etkili olduğu görülmüştür. İnsanların eylemlerine tanrılar karışır ve olayların akışının değiştirilmesine yol açarlar. Destanda olayların akışına tanrı ve insan iradesi birlikte yön verir. İlyada’nın dokuzuncu bölümünde bu birlikte düşünüşe örnek vermek mümkündür:

“Aslında onun burnu çok büyük
şimdi daha da arttırdın cakasını
Kendi bilir, ister kalır, ister gider,
ya göğsünde yüreği onu iter,
ya da bir tanrı, hadi der, yürü,
Bakarsın kalkar bir gün, savaşa döner.”²⁵

İnsanlar tanrılara karşı geldiğinde ya da insanlığın sınırlarını aşan durumlar olduğunda, Aias ve Bellerophontes örneğinde görüldüğü gibi, cezalandırılmışlardır.

Ticaret ve sanayinin gelişmesi, kasabaların kentleşip kent devleti kurmasıyla bir kentli orta sınıf, yani burjuvazi belirip zamanla en güçlü ve geniş sınıf halini almıştır.²⁶ Yeni gelişen bu sınıfın kendi düşünce yapısını geliştirmesi, her tarihsel dönemde geçerli olduğu gibi, kaçınılmazdır. Dinsel inanışların bir yana bırakılması, evrenin, toplumun ve insanın din dışı kaynaklarla araştırılmaya ve açıklanmaya çalışılması bu gelişmelerin doğal bir sonucudur. Felsefi düşünüş böylelikle, dinsel düşünüşe alternatif olarak gelişmeye başlamıştır.

İoania düşünürleri, dinsel düşünüşleri tartışmaya kalkmak yerine, onları bir yana bırakıp özellikle doğa olaylarını farklı bir biçimde açıklamaya çalışmışlardır.

²⁴ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 93.

²⁵ Homeros, **İlyada**, a.g.e., s. 242.

²⁶ Alâeddin Şenel, **Siyasal Düşünceler Tarihi**, 6. Kısaltılmış Baskı, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1996, s. 123.

Böylece doğan İonia ‘doğa felsefesi’ ile yeni bir düşünüş, felsefi düşünüş başlamış olur.²⁷

Melankoli olgusunun tartışılmaya ve üzerinde düşünölmeye başlanmasının bu döneme denk gelmesi bir tesadüf değildir. Özgür bir ortamın, bu ortamda yaşayanların düşünüşlerini ve araştırmalarını etkilememesi mümkün değildir. İonia kültür dünyası da insanın doğayı ve insanı araştırmasına yol açmıştır. Melankolik kişilikler de bu kültür dünyasında ele alınan konulardan biridir. Bu dönemden kalan eserler daha önce destanlarda karşımıza çıkan kahramanlara daha detaylı ve çok yönlü bakış atılabilmesine neden olur. Örneğin Sophokles’in Aias Trajedisi, Homeros destanlarında adı geçen Aias’ın neden tanrılar tarafından düşmanlığını kazandığının görölmesini sağlar. Aias’ın tanrıların eliyle, yardımıyla iş yapılmasını değersiz bulduğunu dile getirmesi, bu konuda oldukça açıklayıcıdır. Tanrıların olağanüstü güçlerini ön kabul almayıp, tanrı-insan çatışmasını sorgulaması da İyonya kültür ortamının görece özgür ortamı hakkında bilgi vericidir.

Bu dönemde İyonya’da tıp alanında da önemli gelişmeler olur. İyonya’nın bilimsel ruhunun gelişiminde Kos’lu Hippokrat’ın etkisi büyüktür. “İyonya’nın bilimsel ruhu İ.Ö.5./4. yüzyılda bir kere daha serpilip çiçeklenmişti: bu serpilme o zamanlar felsefeye sıkı sıkıya bağlı bulunduğunu bildiğimiz hekimlik alanında olmuştur. Bu hekimlik en yüksel tepeye Kos’lu Hippokrates ile varıyor.”²⁸

Hippokrat, hekimlik mesleğinde ödünsüz amprik bir gözlemci, usçu, tanı koyucu olmaya çalışmıştır. Tıbbın bilimsel nitelik kazanmasına, tanrıların bilgileriyle insanların bilgilerinin birbirlerinden ayrılmasına katkıda bulunmuştur.²⁹ İyonya’nın dinsel düşünüşten felsefi düşünüşe geçişle birlikte değişen ortamı, Hippokrat’ın düşüncelerinde ve bakış açısında somutlaşmıştır. Bilimsel bir tıp anlayışı, insanların ruhsal sorunlarını açıklarken de ona yol gösterici olur. Hippokrat’ın “Tanrılar yardıma çağrıldığı zaman insan kendisi de işe sarılmalıdır”³⁰ sözü hem Hippokrat’ın anlayışını hem de din karşısında belirmeye başlayan bilimsel düşüncesinin özünü gözler önüne serer. Hippokrat’ın insanla, insanın ruhsal dünyasıyla ilgili yapılan

²⁷ A.e., s. 124.

²⁸ Walther Kranz, **Antik Felsefe**, Çev. Suad Y. Baydur, 2. Baskı, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1994, s. 183.

²⁹ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 96.

³⁰ Walther Kranz, **Antik Felsefe**, a.g.e., s. 187.

araştırmaları, tanrılar dünyasından sıyırmaya başlaması başka bir gelişmeye yol açar. “Hippokrat ve Okulu, insanın ruhsal dünyasını tanrılar dünyasından kurtarmaya ve ussallaştırmaya, insanın ruhsal rahatsızlıklarını, genel bedensel rahatsızlıklar, hastalıklar dizgesi içine entegre etmeye çalışmıştır”³¹

Hippokrat, sonuç olarak vücutta kan, kara safra, sarı safra ve balgam olmak üzere dört vücut sıvısının bulunduğunu düşünmüştür. Bu sıvılar dört keyfiyet (nitelik) ile birleştirilir, sağlıklı bir insanda bunların hepsi denge içindedir. Bir veya ikisinin fazlalığı vücutta dengesizliğe sebep olmaktadır.³²

Bu gelişmeler insan incelemelerine ve melankolik davranışlar üzerine çalışmaların artmasına yol açar. Sadece tıp alanında değil, o dönemden günümüze ulaşan trajedilerde de kahramanların melankolik serüvenlerinin işlenmesi karşılıklı etkileşimin en açıklayıcı örneğidir. Bugünden geçmişe bakıldığında melankolik davranışlara bakış açısı hakkında zengin fikirler vermesi bakımından Sophokles’in Aias, Euripides’in Bellerophon ve Herakles trajedileri oldukça önemlidir. İnsanın kendini ve ruhsal durumunu incelemeye başlamasının tarihi, bir bakıma melankolinin de tarihidir.

Melankoli sözcüğüne, tanımlamasına ilk kez, İ.Ö. 430-410 yılları arasındaki Hippokrat yazınında, -damadı Polybos’un derlediği *İnsanın Doğası* kitabında rastlanmıştır. Hippokrat bu tanımlamayı sistematik bir biçimde değil, parça parça yaşamının son yirmi yılındaki yazılarında kullanmıştır. Kara safranın, melankolinin baş ağrısı, baş dönmesi, epilepsi nöbetleri, konuşma azalması ya da hiç konuşmama, bacaklarda kasılmalar, ishal yapabilmektedir tespitlerine rastlanmıştır.³³

Hippokrat’a göre melankoli temelde ‘içeride’, ‘göğsün içine gömülü’, ‘içkin’ bedensel bir sağlık bozukluğu-hastalık- durumunu anlatır. Safrakesesinin salgıladığı safranın suyunun kuruması, koyulaşması, acılaşması-bir tür zehir niteliğine dönüşmesi-sonucu ortaya çıkan bir sağlık sorunudur. Kos Adası Okulu’nun görüşüne göre, üşümüş, soğumuş, suyu kurumuş safra kesesinin salgıladığı kara safra, bedenin

³¹ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 96.

³² Colin A. Ronan, **Bilim Tarihi**, Çev. Ekmeleddin İhsanoğlu-Feza Günergun, Ankara, Tübitak Yayınları, 2003, s. 96.

³³ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 99.

diğer öz sularının karışımını bozabilmektedir. Bu koşullarda beden zehirlenmekte, baş-mide- bağırsak-karaciğer ağrıları, bilinç bulanıklıkları ortaya çıkabilmektedir.³⁴

Hippokrat başka bir yazısında melankolik insanı çökkün, umutsuz, tüm cesaretini yitirmiş bir durumda, üzüntülü, acı içinde kıvranan, ışıktan ve insandan kaçan, karanlığı seven, konuşmaktan, herhangi bir şeye muhatap olmaktan kaçan olarak tanımlar. Yine aynı yazısında melankoliklerin, bağırsaklarının bol bol boşaltılmasını, gerekirse de kusturulmasının önemini vurgular.* Bedenin orta bölgesindeki kararmayı neden olarak göstermeleri bir anlamda içe kapanan, hayattan mutsuz olup, mutluluğu ‘içeride’ arayan kişinin ruhsal durumunu anlamış olan bir kavrayışın da göstergesi sayılmalıdır.

Melankolinin teşhisi ile ilgili soğumuş, üşümüştü safra kesesinin salgıladığı kara safranın, bedenin diğer öz sularının karışımını bozabileceği tespiti o dönem insanların karakterlerini belirlediğine inanılan dört temel öz suyun varlığı ile ilişkilidir. “Bunlar, kan, salgı/phlegma (ya da balgam), sarı safra ve kara safra’dır. Bu dörtlü şema, İyonya doğa filozoflarının, evrenin, toprak, su, hava ve ateş gibi dört temel maddeden oluştuğu yolundaki savlarından esinlenerek düşünülmüştür.”³⁵

Antikçağ tıbbının melankoli anlayışına göre, bu temel öz sularının doğal/normal bir karışımında bulunmaları insanların sağlıklı beden/ruh durumunu belirler. Ancak öz suların karışımının nicelik ve niteliğindeki değişme, insanların bedensel ve ruhsal sağlıklarını bozabilir. Hastalık durumlarının çıkmasına yol açar. Burada, melankolik mizacın bir tür bedensel/ruhsal eğilim, yatkınlık olarak değerlendirilmesi söz konusudur. Ayrıca, Hippokrat, melankolik durumu, bir duygulanım (affect) bozukluğu olarak değil, ruhsal yeteneklerde azalmaya neden olan bedensel bir rahatsızlık (hastalık) durumu olarak değerlendirmiştir. Kara safrada meydana gelen değişimleri kara safranın nitelik ve nicelik değiştirmesi ile bağlantılı ele alması, yenilen yemeklerle bağlantılı çözüm önerileri getirmesine yol açmıştır. Ayrıca yazın-sonbaharda** esen kuru rüzgârları da kara safralı melankolik mizaçlar

³⁴ A.e., s. 100

* Sartre’nin kitabının adının “Bulanrı” olması Hippokrat’ın tedavi yöntemi ile anlamlı bir benzerlik taşır.

³⁵ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 101-102.

** 5. yüzyılda, yaz mevsiminin henüz dördüncü mevsim olarak ayrılmadığını, sonbahar-yazı olarak ya da meyve-yazı olarak, sonbaharın bir bölümünü oluşturduğunu anımsamak gerekir. Yaz, sonraki dönemlerde ayrı bir mevsim olarak tanımlanmıştır. Bkz.: Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 103.

için olumsuz görmüş; kuru kuzey rüzgârlarının, sulu, nemli safrakesesini kuruttuğunu, safranın koyulaşmasına, niteliğinin değişmesine yol açtığını düşünmüştür.³⁶

Hippokrat'ın yazılarından yola çıkarak birkaç noktanın önemli olduğu açıktır. Öncelikle İyonya'da felsefi düşünüşe geçiş insana yönelik araştırmaları da etkilemiş ve bu etkileşim melankoli çalışmalarının başlamasına yol açmıştır. İkincisi tıp alanında tanrıların etkisinden sıyrılan bedene yönelik araştırmalarda doğa bilimcilerinin gözleme dayalı yöntemi önem kazanmıştır. Kara safranın etkilediği bedensel özsularının karışımına sahip kişilerin melankolik davranışlar gösterebileceği düşünülmüştür. Hüzünlü, sessiz, heyecanlı davranışlarla kendini gösteren bu belirtilerin kökenleri araştırma konusu olmuştur. Melankolinin mevsimle ilişkisi kurulmuş, yenilen yiyeceklere dikkat edilmesi önerilmiştir. Hippokrat melankoliyi bir duygu bozukluğu olarak ele almaz ancak olağanüstü bir kişiliğe dikkat çekme konusunda önemli bir adım atar. Homeros destanlarında öfkesine sahip olamayan Agamemnon'un, kendi kendini yiyip bitiren Bellerophon'tes'in ya da intihar eden Aias'ın davranışlarının altında yatan nedenler gözlemlenmiş, teşhis ve tedavisi ile ilgili saptamalar yapılmıştır.

Bu saptamaların yapılmasında sadece destanlarda ya da trajedilerde işlenen kahramanların davranışlarının değil, önemli felsefecilerin kişilik yapılarının da etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Konuyla ilgili olarak antikçağın gülen ve ağlayan iki melankolik filozofu, Demokritos ve Herakleitos'un* adını anmak gerekir.

Elea Okulu'ndan sonra etkili olan Atomcular, duyumcularla usçular arasında denge oluştururlar. Hem devingenin varlığını hem de değişmez varlığını gösterirler. Bir varlık birçok varlığa bölünür ve atom kavramı ortaya çıkar. Her biri yetkin ve değişmez olan atomlar bir yapı ve bölünemezler. Demokritos da okulun asıl kurucusudur. Demokritos'a göre varlık sonsuz sayıda çok küçük parçacıktan kurulmuştur. Atom denilen bu parçacıklar yer kaplayan, ölümsüz, bölünemez, belli bir biçimi olan, boşlukta devinen parçacıklardır. Bu parçacıkların birleşmesi ve ayrılması doğumu ve ölümü getirir. Atomların aralarındaki itme ve çekme ilişkileri doğa yasasının özünü oluşturur. Buna göre benzer benzeri çeker ve algılar. Ölüm bir

³⁶ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 102.

* Demokritos ve Heraklitos aynı zamanda tiyatronun simgesi olan ağlayan ve gülen yüzün sahibidir.

dağılma olduğundan dolayı korkulmaması gereken bir şeydir.³⁷ Felsefe tarihinde önemli yeri olan Demokritos'un konu açısından ilgi çekici olan yanı ise gülüşü'dür. Yüzünde beliren gülüşün nedeni ise yaşamına yakından bakıldığında daha iyi anlaşılabilir.

Demokritos, daha çocuk yaştayken evlerinin arka bahçesine kendisi için küçük bir kulübe yapıp orada, tek başına yaşamaya başlamış, 'garip kişiliği' ile dikkat çekmiştir. Genç yaşına geldiğinde ise babasından kalanın tümünü paraya çevirmiş ve büyük bir servet edinmiştir. Bu parayla bir geziye çıkmıştır. Gezinin sonunda yine doğduğu yere dönmüştür. Giderek yalnızlığa kaymış, tek başına, kendi kendine yeten bir hayat yaşamıştır.* Bu ara Demokritos'un yüzünde garip bir gülümseme belirmiş. Etrafındakiler bu garip gülüşe bir anlam veremedikleri için Demokritos'u Hippokrat'a götürmüşlerdir.³⁸

Bugünden geçmişe bakıldığında felsefe tarihinde önemli yeri olan bir filozofun, tıp tarihinin en ünlü doktoruna gösterilmesi çok anlamlı görünmektedir. Demokritos'u götürdükleri kişi, melankoli konusunda ilk araştırmayı yapan, melankoli sözcüğüne yazılarında ilk yer veren, teşhis ve tedavisi için çözüm önerileri sunan Hippokrat'tır. Demokritos ise, herkesten farklı, çevresindekiler tarafından yadırganan ama açıklanmayan davranışlara sahiptir. Kendi halinde, yalın, yalnız bir hayat sürmektedir.

Hippokrat, Demokritos'un hasta değil, büyük bir bilge olduğunu; gülümsemesinin ise bir tür savunma yöntemi işlevi gördüğünü, gülerken içindeki öfkeyi azaltmaya çalıştığını söylemiştir. Hippokrat birçok çalışmasının yanında, bugüne ulaşmayan, melankoli üzerine de bir kitap yazmıştır. İkisinin bu buluşmasından sonra aralarında uzun süreli bir dostluk başlamış. Bir olasılık, yıllarca birbirleriyle mektuplaşmışlardır.³⁹

Kendi kendisini kör ettiği söylenen, sıkıntı, yalnızlık ve yoksulluk içinde yaşayan Demokritos, yaşam tarzı ve neden olduğu anlaşılamayan gülüşü ile ayrıksı

³⁷ Afşar Timuçin, **Düşünce Tarihi**, 2. Baskı, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 1997, s. 129.

* Ortaçağın bitiminden sonra bile, ünlü *Güneş Devleti* kitabının yazarı Tommaso Campanella, Engizisyon Mahkemesi tarafından Demokritos'a benzer bir yaşam sürmeye öykündüğü için 27 yıl hapis yatmaya mahkûm olmuştur. Bkz.: Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 107. Bu örnek dönemsel farklılıkların melankoli konusuna yaklaşımı nasıl etkilediğine örnektir.

³⁸ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 105-106.

³⁹ A.e., s. 106-107.

bir kişidir. Demokritos'un yaşam tarzı Kiniklerin yaşam tarzı ile benzerlik taşır.

Ahlaklı bir yaşama sanat olarak bakan, başkalarına örnek olmak ilkesinden yola çıkan bu okulun filozofları, yaşamla ahlakı birbirine yaklaştırmışlardır. Amaçları 'dayanıklı, dirençli insan'ı yaratmaktır. Mevsimsel koşullara, yalnız olmaya aldırmadan yaşayan, bir tür sokak filozofları olan Kinikler, toplumun dışında ya da kıyısında bir yaşam sürmüşlerdir. En önemli Kiniklerden olan Diogenes'e göre, insan yaşamı boyunca erdeme ulaşmaya çalışmalıdır.⁴⁰ Yola çıkış amaçları başkalarına örnek olmak olan Kinikler, toplumdan ayrı, yalnız bir yaşam sürmüşler ve bu nedenle de toplum tarafından sevilmeyen, garipsenen kişiler olmuşlardır. "Doğa yasalarından başka her türlü değer sistemini ve yasaları yadsıyan bu filozoflar, hem özgürleşmenin hazzını, hem de tüm değer ölçülerinden uzaklaşmanın getirdiği boşlukta kalmanın acısını ve korkusunu duyumsamışlardır. İroni ve anlamsız gibi görünen trajik gülümsemeler bu özgürleşmenin bedeli ve simgesi olarak ortaya çıkmıştır çoğu kez."⁴¹

Böyle bir yaşam felsefesi göz önüne alındığında gülümseme ve gülümsemenin arkasındaki düşünce yapısı daha sağlıklı kavranmaktadır. Gülme, eleştirinin, kendi halinde muhalefet yönteminin, öfkenin, karşı duruşun simgesi olarak gösterilen bir tepkidir. "Sokrates'in, Kyniklerin, Demokritos gibilerin bu tür ironik gülümsemeler içinde politik değilmiş gibi görünen, ancak ağır eleştiriler içeren politik tavırları, ortaçağda pek çok manastır öğrencisine ve aydına esin kaynağı olmuştur. Ancak, bu durum kilisenin gözünden kaçmamıştır. Melankoli, ister gülen, ister ağlayan görünümüyle olsun, düzene karşı kuşku ve büyük bir başkaldırı olarak tanımlanmış ve ölümcül günahlardan biri -acadia- içinde değerlendirilmiştir. Kilisenin bu tutumu, 4. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar, 1300 yıl, insanın ne gönül dolusu gülmesine ne de ağlamalarına olanak tanımıştır."⁴² Demokritos'la birlikte anılması gereken bir diğer filozof Herakleitos'tur.

Walther Kranz, *Antik Felsefe* adlı yapıtında İyonya'nın sonuncu ve en büyük filozofu olan olarak tanıttığı Herakleitos'u topluluk içinde yaşamayı sevmeyen biri olarak değerlendirir ve nedenini şöyle açıklar:

⁴⁰ Afşar Timuçin, **Düşünce Tarihi**, a.g.e., s. 218.

⁴¹ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 111-112.

⁴² A.e., s. 112.

“Yalnızlığı seven büyük adamın, kendisinin daha öncekilerle olduğu gibi çağdaşları ile de acı bir karşıtlık içinde bulunduğunu gören bu örnek araştırmacı insan yurdunu kurtarıcı bir politika yoluna ulaştırabilme umudunu yitirdikten sonra, toplum içinde yaşamaktan uzaklaşıyor”⁴³

Herakleitos’u toplum dışına iten nedenlerin yine toplumsal kaynaklı olduğu görülmektedir. Yurdunu içinde bulunduğu koşullardan kurtaracak politikaya kavuşturamamış olması, toplumla karşıtlık içindeki fikirlerinin anlaşılamaması, etrafındaki insanlarla çatışması onu yalnızlığa itmiş görünmektedir. Kendini anlatamamış ve anlaşılamamıştır. “Ruh ve düşünce aristokrati olan filozofun gururu çokluğa sadece ‘çoklar’- bu deymi Friedrich Nietzsche daha kuvvetlendirerek ‘pek çoklar’ kılığına sokuyor-, ‘yığın’, ‘anlayışsızlar’ gözüyle bakıyor; bunların yaşayışları ve Tanrıyı sayma tarzları da onun sert hükümleri karşısında ayakta duramıyorlar. İnsanların kusurlarını sert sözlerle yüzlerine haykırıyor.”⁴⁴

Herakleitos’un düşüncelerine ve yaşam tarzına bakıldığında toplumla çatışma noktasını oluşturan ve onu toplumdan uzaklaştıran neden daha iyi anlaşılmaktadır. Felsefesine bakıldığında daha önce işitilmemiş bir dünya görüşüne sahip olduğu görülür. Kranz, bu her şeye hükmeden şeyin bir tek tanrısal dünya kanunu, logos olduğunu belirtir. Herakleitos bu kanunu, evrenin derinliklerine dalarak bulur, logos’un dili olarak kutupluluğu ortaya koyar. Bu kutupluluk logos’un içeriğinin kutuplu karşıtlıklar halinde hiç sona ermeyen hareketle olan gelişmesi, serpilmesidir. Herakleitos’un bir tek logos’u ateştir. Ona göre bizim dünyamız sonsuz canlı ateş’ten değişimle meydana gelmiştir ve bir vakit gelecek sonunda tüm-ateş’e girecektir, böylece bu akış yeniden başlayacaktır.⁴⁵

Ruhlar için ölüm su olmaktır, su için de ölüm toprak olmak, topraktan ise su olur, sudan da ruh. Ruhlar için haz ve ölüm: nemli olmak⁴⁶ diyen Heraklitos, ölümden övgüyle söz eden, ölümü yüceleştiren ilk filozoftur. Hatta Nietzsche ve Schopenhauer’ın düşüncelerinin ilk izlerine yüzyıllar önce Herakleitos’ta rastlanır. Tıpkı Demokritos gibi kalabalık içinde yaşamaktan hoşlanmayan ve yalnız yaşayan Herakleitos için karanlık, ağlayan, hüznü gibi sıfatlar kullanılır. Afşar Timuçin,

⁴³ Walther Kranz, **Antik Felsefe**, a.g.e., s. 57.

⁴⁴ A.e., s. 57.

⁴⁵ A.e., s. 57-59.

⁴⁶ Walther Kranz, **Antik Felsefe**, a.g.e., s. 65.

düşüncelerinin kapalılığından dolayı ona karanlık Herakleitos denildiğini belirtir.⁴⁷ Serol Teber ise kalabalıklar içinde yaşamaktan hoşlanmayan, yalnızlığı seven, huysuz, somurtkan, asık suratlı Herakleitos'ı çevresindekilerin hep hüzünlü Herakleitos diye tanımladığını aktarır.⁴⁸ Bu benzetmelerin nedenleri araştırılınca, davranışlarının arkasında onun soylu tavrı, dürüst kişiliğinin olduğu görülür. İki örnek yalnız ve kötümser filozofu daha iyi tanıtır.

İonya devrimi denilen İonya ayaklanması olduğunda, Ephoses dışında tüm İyonya kentleri Perslere karşı ayaklanır. İyonya'nın yıkımı ile sonuçlanan bu savaş Herakleitos'un küskünlüğüne yol açar. Herakleitos, "Ephoses'lular hep birden kendilerini assalar ve kenti maymunlara bıraksalar ne iyi ederlerdi. Onlar aralarındaki en iyi insanı, Hermodoros'u, aramızdan kimse öne çıkarmalı, böyle biri varsa gidip başka yerde başkalarıyla yaşamalı diye sürgüne gönderdiler."⁴⁹ diyerek tepkisini ortaya koyar.

Bir ikinci örnek ise, Herakleitos'un yazdığı kitaba karşı Pers Kralı Darius'un düşüncelerini ilettiği mektuba verdiği yanıtta gizlidir:

"Yeryüzünde yaşayan insanların tümü doğrudan ve adaletten ne kadar uzaklaşabilirse o kadar uzaklaşıyorlar. Onlar yalnız açgözlülük ve kendini beğenmişlik konusunda dikkatlidir. Ruhları öyle ahmak, öyle kötü ki. Ben ki kötülüğün ne olduğunu bilmem, ben ki her zaman arzuyu yaratan tantanadan kaçmışımdır, ben ki hep gururdan uzak durmak istemişimdir, ben Pers ülkesine gelecek durumda değilim. İsteklerimi karşılayan küçücük şeyler yetiyor bana."⁵⁰

Sadece bu iki örnek bile, Herakleitos'un huysuz, yalnızlığı seven, ağlayan ve karanlık olarak nitelendirilmesine neden olan durumları açıklamaya yetmektedir. Haksızlığa karşı elinden bir şey gelmeyen, kendini anlatmak konusunda sıkıntı çeken, etrafında olup bitenleri onaylamayan biri olan Herakleitos konuşmamayı, yalnızlaşmayı seçmiştir. Ona yeten küçücük şeylerle birlikte yalnız, umutsuz ve kötümser biri olarak hayatının sonlanmasını beklemiştir.

⁴⁷ Afşar Timuçin, **Düşünce Tarihi**, a.g.e., s. 123.

⁴⁸ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 114.

⁴⁹ Afşar Timuçin, **Düşünce Tarihi**, a.g.e., s. 123.

⁵⁰ A.e., s. 124.

Montaigne *Denemeler* adlı yapıtında iki filozofu karşılaştırarak ele alır.⁵¹ Demokritos'un insanın koşulunu komik bulduğunu ve bundan dolayı halkın içine alaycı ve gülümseyen bir yüzle çıktığını söyler. Buna karşın aynı koşullar karşısında Herakleitos'un merhamet ve acıma duyduğunu ve sürekli mahzun ve gözleri yaşlı bir yüze sahip olduğunu ekler. Montaigne bu davranışlardan birincisini, yani Demokritos'un tavrını yeğler. Nedeni ise gülmeyi ağlamaya göre daha hoş a gidici bulduğundan dolayı değil, küçümseyici ve daha zorlayıcı bulduğundandır. Aradaki farkın nedenini şöyle açıklar:

“Aslında bana öyle geliyor ki, hiçbir zaman hak ettiğimiz kadar küçümsenmiş değiliz. Şikâyet ve acıma şikâyet edilen şey için belirli değer biçmeyi varsayar; alay edilen konular hiçbir değer vermediğimiz şeylerdir. Havailiğinin o kadar mutsuzluk, aptallığın o kadar kötülük olduğunu sanmıyorum; yararsızlık daha az kötülük doldurur içimize, değersizlikten daha az mutsuzuzdur.”⁵²

Felsefe tarihinde sadece kendi yaşadığı çağı değil, kendinden sonraki yüzyılların düşünce hayatını da etkilemiş olan Aristoteles *Sorular* adlı kitabında melankoli konusuna hem büyük bir katkı sağlamış hem de kitabın başındaki bir cümle ile bugün bile geçerliliğini koruyan bir tartışmayı başlatmıştır.

Sorular kitabı melankoli ve kara safra üzerine yazılan ve bize kadar ulaşan ilk kapsamlı kitaptır. Aristoteles'in günümüze kadar ulaşan “karasafralılık” üzerine düşüncelerine *Sorular* adlı yapıtının 30. bölümünün ilk uzun paragrafında rastlanır. Paragrafın başındaki cümle klasikleşmiştir:

“Neden, felsefede, siyasette, şiirde sanatlarda bütün sıra dışı adamlar bariz karasafralı?”⁵³

Aristoteles, *Sorular* adlı yapıtında düşünce, zekâ ve bilgelik ile ilişkili olarak melankoli kavramına değinmiştir. Aristoteles bu soruyu sorar sormaz Herakles, Aias ve Bellerophontes'ten söz eder. Herakles'in doğasının öyle olduğuna karar verir, Aias'ı büsbütün çıldırmış olarak niteler, Bellerophontes'in de köşelere kaçtığını belirtir. Bu saydığı kişiler ile Empedokles'i, Sokrates'i, Platon'u dert ortağı ilan eder.

⁵¹ Michel de Montaigne, **Denemeler (Birinci Kitap)**, Çev. Engin Sunar, İstanbul, Say Yayınları, 2006, s. 451.

⁵² A.e., s. 451.

⁵³ Aristoteles, “Karasafralılık”, Çev. Ömer Aygün, **Cogito**, Sayı: 51, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 108.

Şiir ile uğraşanların çoğunun böyle olduğunu düşünür ve bunun doğadan kaynaklandığını belirtir. Aristoteles şarap ile karasafranın insan üzerindeki etkilerini birbirine benzetir, ikisinin de doğasının bir olduğunu söyler:

“O zaman önce şarap örneğini ele alıp kavramalı; yersiz örnek değil de çünkü görünen o ki fazla şarap insanları karasafralı dediklerimiz gibi yapıyor ve içilince bin bir türlü kişilik ortaya çıkarıyor: öfkeli, insan canlısı, yufka yürekli, gözü kara.”⁵⁴

Karasafranın gündelik yiyeceklerden kaynaklandığı için onların kişiliğini değiştirmediğini, sadece bir karasafra hastalığına yol açtığını belirtir. Doğal karışımı böyle olanlar karışıma göre, kendiliğinden türlü kişilikler gösterirler. Aristoteles bu türlü kişiliklere örnek verir. Karışımı fazla ve soğuk olanlar salak ve ebleh, sıcak ve bol olanlar deli ve yetenekli, sevdalı, içinin hal ve arzularına göre fevri ve bazıları da çenebaz olur.⁵⁵

Aristoteles yaş ile ilgili de saptamalarda bulunmuştur. Sıcaklık sönerken içi daralanların daha çok kendilerini astıklarını, yaşlılıkta ve gençlikte daha çok bu duruma rastlanıldığını belirtir. Aristoteles’in dikkat çektiği bir başka nokta sıcaklığı aniden söndürülenlerle ilgilidir. Bu kişilerin kendini öldürdüğü, ön belirti olmadığı için de herkesin şaşıtığını ekler.⁵⁶ Daha önce Antik çağın melankoliklere bakışını somutlaştırmak amacıyla Homeros destanlarında Aias’a değinilmiştir. Aristoteles’in bu açıklaması, kişinin içindeki sıcaklığın aniden söndürülmesinin arkasından onu intihara sürükleyen nedeni açıklar niteliktedir.

Aristoteles, karasafralının tutarsızlığını, karasafranın gücünün tutarsızlığına bağlar. Çok soğuk ya da sıcak olduğu için, tıpkı şarap gibi, kişiye belli bir nitelik verir. Karasafralıların sıra dışı olmalarının nedeni hastalık değil, doğadır.⁵⁷

Görüldüğü gibi Aristoteles, yaş ve mevsimin, karasafranın niteliğinin değişmesi üzerinde etkili olduğunu belirtmiştir. Melankolik mizaç ile melankolik hastalık ayrımı yapar ve melankolik mizaca daha sık rastlanıldığından söz eder. Doğaları gereği melankolik mizaca sahip olanlar hasta değildirler. Sıradan insanlardan farklı, olağanüstü bir durumun varlığına dikkat çeker ama bu ayrım olumsuz anlamda yapılmaz. Kara safranın etkisi düzensizdir, hem çok sıcak hem de

⁵⁴ A.e., s. 110.

⁵⁵ A.e., s. 116.

⁵⁶ A.e., s. 120.

⁵⁷ A.e., s. 122.

çok soğuk olabilmektedir. Melankolik mizaçlı kişiler değişik ruh hallerine sahip, olağanüstü kişilerdir ama hasta değildirler. Nedeni de hastalık değil, doğadır. Aristoteles'in bariz karasafralı olarak adlandırdığı ve daha önce değinilmeyen Herakles'i de bu bölümde anmak gerekir.

Herakles, doğaya karşı yenilmez, bir çeşit ulusal kahramandır; saldırma ve dayanma gücünü simgeler. Yaptığı işler hep iyiye dönüktür, doğanın insanın başına sardığı kötülükleri yok etmede insanlığa iyiliği dokunur. Oysa kendisi trajik bir kişidir: kahraman olmayı kendi seçmemiştir, tanrı vergisi kuvvetinden de zevk duymaz, tersine onu dizgine vuramadığı için, istemeyerek suç işler ve dengeyi bir türlü bulamayıp kendinden geçer ve çıldıracak gibi olur. Hera'nın korkunç kin ve öfkesi hayatı boyunca peşini bırakmaz. Korkunç bir yanlışlık yüzünden yanarak ölür.⁵⁸

Herakles örneğinde iki nokta dikkat çekicidir. Birincisi tanrı vergisi kudretini kendi seçmemiş olmasının getirdiği çelişkidir. Çünkü o kudreti kendi seçmediğinden dolayı kudretin getirdikleriyle mutlu değildir. Diğeri ise Hera'nın Herakles'e huzur vermemesidir. Hem arada kalan yaşamındaki dengesiz ruh haliyle hem de Hera'nın kin ve öfkesiyle mücadele etmek zorunda kalmıştır. Herakles'in, tanrısal bir babadan ve ölümlü bir anadan doğması⁵⁹, çelişkilerinin, ikilemlerinin temel nedenlerinden biridir. Dolayısıyla yaşamı boyunca tüm serüvenlerinde, ruhsal bunalımlarında bu ikilemi içinde taşır. Herakles, ne tanrı, ne de sıradan bir insan olarak "Garip bir alacakaranlık ortamda, sürekli kişilik ve kimlik krizleri içinde yaşar."⁶⁰

Teber'in saptaması Herakles'in trajedisini yalın bir biçimde özetler:

"Herakles, hep bilmediği yerlerde, bilmediği zamanlarda yaşar. Olağanüstü gücü, güçsüzlüğü olur. Hiçbir yerde kendisini yurdunda, evindeymiş gibi duyumsayamaz. Tam bir yurtsuzluk örneği sergiler".⁶¹

Aristoteles'in bariz kafrasafralı olarak tanımladığı bir diğer kişi filozof Empedokles'tir. Empedokles ile ilgili yazılanların ortak noktası, ilgi çekici bir kişiliğe sahip oluşu ve çok yönlülüğüdür. Ona göre, öncesiz ve sonrasız varlık dört temel öğeden (hava, ateş, toprak, su), şeyler de bu dört öğenin birbirine değişik

⁵⁸ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, s. 137.

⁵⁹ A.e., s. 138.

⁶⁰ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 124.

⁶¹ A.e., s. 124.

oranlarda karışmasından oluşur. Dört öğeyi oluşturan iki güç vardır: Sevgi ve nefret. Empedokles hem siyaset adamı, hem hekim, hem şair, hem de yasakoyucu oluşuyla zengin bir kişiliğe sahiptir. Ayrıca kentin sokaklarında her zaman asık suratıyla dolaşan, uzun saçlarıyla dikkat çeken, demokrasinin ateşli bir savunucusu olmuştur. Sürgüne gönderilmiş ve yaşamına intihar ederek son vermiştir. Nasıl intihar ettiği ile çeşitli söylentiler vardır ve bunlardan biri kendini Etna'nın kraterine atarak intihar ettiğidir.⁶²

Hölderlin*, kendi yaşam öyküsü ile benzerlik taşıyan Empedokles'i, ilginç ve zengin kişiliği ile felsefe tarihinin asık suratlı bu filozofunu, trajedisinde ele alır. Olayların özünde sürekli bir birliğin ve olayları yöneten güçlü bir özün varlığına inanan Hölderlin, Empedokles'in doğduğu yerden sürülüşünü anlatırken aslında insanın doğa karşısındaki durumu, düşünceleri ile yaşadıkları arasındaki çatışmaları ve çıkmazları anlatır. Hölderlin'in Empedokles adlı yapıtı, zengin ve duyarlı karakterinin onun nasıl intihara sürüklediğini gözler önüne serer:

“Çocuktum, bilmiyordum, gün ışığında
Neyin gözüme yabancı geldiğini,
Bu evrenin olağanüstü büyük biçimlenişleri
Çepeçevre sarmıştı göğsümde uyuklayan
Toy gönlümü kıvançlı kıvançlı,
Şaşıp şaşıp dinlerdim suyun akışını çokluk
Görürdüm güneşin çiçek çiçek açılışını
Sessiz yerin gençlik gününün onda
Tutuştüğünü. Bir türkü vardı içimde”⁶³

Aristoteles'in sorduğu soruya bir yanıt da, Marsilio Ficino'dan gelir. “Âlimlerin Melankolik Olma Nedenleri ve Bu Hale Nasıl Geldikleri” adlı

⁶² Afşar Timuçin, **Düşünce Tarihi**, a.g.e., s. 130.

* Romantik felsefenin en önemli ozanlarından olan Hölderlin, yapıtlarının yanı sıra, Aristoteles'in neden önemli kişiler melankoliktir sorusunu hatırlatan bir yaşam öyküsüne sahiptir. 36 yıl suskun kalmış, bu süre içerisinde kimseye zarar vermemiş, kaba davranmamıştır. Duyarlı kişiliği, ailesi ile yaşadıkları, kendini kabul ettirmeye çalışması ve çatışması gibi değişik etkenlerle acı, korku ve yaralayıcı bir yaşam sürmüştür.

⁶³ Hölderlin, **Empedokles**, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, y.y., Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık Ltd. Şti., 2000, s. 156.

çalışmasında Ficino, sorunu üç temel nedene bağlar: “Birincisi göksel, ikincisi doğal, üçüncüsü ise insani nedendir.”⁶⁴ Göksel nedenler Merkür ve Satürn ile ilişkilendirilir. Merkür insanları çalışmaya yönlendirir. Satürn çalışmalardan yeni keşifler yapılmasını sağlar. Satürn gökbilimciler tarafından kuru ve soğuk olarak tanımlanır. Merkür de kurudur. Doğal nedenler ise bilgiye ulaşma isteği ve zorluğudur. Kişinin dışsal şeylerden uzaklaşıp içsel şeylere yönelmesi gerekir. Kişinin, içine bakarken, dışsal etkenlerden kendini uzak tutup merkezde odaklanması gerekir. Dünyanın merkezi kara safra ile benzerdir. İnsani neden ise bedenle ilişkilidir. Zihin yay burcunun etkisiyle şiddetli bir kurumaya maruz kalır, doğal ısını kaybeder. Isı büyük ölçüde düşer. Beyin kuru ve soğuk bir hal alır. Ficino bu üç nedene ek olarak düşünmenin sıklıkla bir hareketlilik içermesinden dolayı sürekli sarsıldığını, sarsılan ruhu daha ince bir kanla temizlemek gerektiğini belirtir.⁶⁵

Ficino, sürekli düşünmeye kararlı olan zihin ve kalbin, mide ve karaciğerin iflasına neden olduğunu düşünür. Uzuvarların hızlı çalışması, kalan ve yapışkan maddelerin ayrışmaması nedeniyle koyu buharların dışarıya verildiğini, bütün bunların da melankolik ruh haline yol açtığını belirtir. Düşünmenin beyin ve dolayısıyla diğer organlarda yarattığı etki dolayısıyla üzüntülü, korkulu bir ruh ortaya çıkar. Ficino tam da bu nedenle âlimlerin melankolik olduğunu düşünür. Kara safranın verdiği sıkıntıya en çok maruz kalanlar felsefe ile uğraşanlardır. Zihinleri bedenlerinden ve beden dışı şeylerden uzaklaşan felsefeciler, güçlü bir iradeye gereksinim duyarlar. Ficino şöyle özetler: “zihinlerini cisimsiz hakikatle birleştirdikleri ölçüde, onu bedenden ayrı tutmak zorunda kalırlar. Bu insanların bedenleri de ancak yarı-ruh olarak ve melankolik bir beden olarak geri döner.”⁶⁶

Antikçağ döneminde, melankolinin hekimsel bir gözle son önemli değerlendirmesini yapan kişi Bergamalı Galenus’tur. Gladyatörlerin hekimi olarak bilinir ve Antik Grek tıp literatürünün Latince’ye kazandırılmasında çok önemli çabalar göstermiştir. Galenus, melankoli konusuna dolaylı yollardan değinmiş; daha çok Antik Grek bilgilerini değerlendirmiş, yeniden sistemli hale getirmiştir.⁶⁷

⁶⁴ Marsilio Ficino, “Âlimlerin Melankolik Olma Nedenleri ve Bu Hale Nasıl Geldikleri”, Çev. Serap B. Öztürk, **Cogito**, a.g.e., s. 146.

⁶⁵ A.e., s. 146-147.

⁶⁶ A.e., s. 147.

⁶⁷ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 135.

Galenus, kara safra hakkında en iyi eserleri Efes’li Rufus’un* verdiğini düşünür. Karasafrayı anlatmaya herkesin iyi bildiğini düşündüğü vücut sıvısını, kan’ı, anlatarak başlar. Bu tasvir karasafra hakkında bilgi verirken ona yardımcı olur. Galenos’un karasafra ile ilgili verdiği bilgiler şöyle özetlenebilir:

Karasafra, pıhtılaşmadığı için koyu renkli kandan ayırt edilebilir, fakat elbette özellikle siyah olduğu görülen her şey karasafra değildir. Bu tür şeyler sıklıkla kusmuk ya da dışkıda görülmelerine rağmen karasafradan yoğunluk, keskinlik açısından da farklıdır. Keskin sirkeyi andırıyor olsa da karasafra yoğun parçacıklardan oluşan yapısı ile sirkeden farklıdır. Parçacıklı yapısı vücutta yerleşir ve vücutta aşınmaya sebep olur. Kara safra kendi haline bırakıldığında hemen koyu renkli bir tümör yaratır. Zaman içinde kanser denen hastalığa neden olur. Daha yumuşak huylu olduğunda, gözle görülmeyen gizli kansere dönüşür. Damarların vücudun hastalıklı bölümüne ulaştığı net olarak görülebiliyorsa, buna benzer hastalıkların ve özellikle de kanserin karasafradan kaynaklandığı kesindir. Nedeni de damarların kara safrayı özümsemesidir. Galenos Hippiokrat’a olan güveninin tam olduğunu belirterek onunla aynı fikirde olduğu noktanın altını çizer: Sıvıların birbirleriyle doğru oranlarda bulunmaları sonucu vücudun gerçekten sağlıklı olduğunu, aşırı miktarda olduğunda da vücudun hastalandığı doğrudur. Galenos hastalığın sebebini kesin olarak teşhis etmenin mümkün olduğunu belirtir: “Hem sarı safra hem kara safranin besbelli bağırsakları kemirdiği, hatta hangi organa yerleştiyse ona zarar verdiği apaçık ortadadır ve bu sıvılar dizanteriyi tedavisi mümkün olmayan bir hastalık haline getirmektedir.”⁶⁸

Galenus melankolinin, alınan besi maddeleriyle kanda, karasafra oranının artmasıyla ortaya çıkacağını düşünmüş ve bu savdan hareketle, üç temel melankoli türü tanımlamıştır: Kara safralı kanın bedende toplandığı melankolik rahatsızlık durumları; kara safralı kanın beyin bölgesinde toplandığı melankolik rahatsızlıklar;

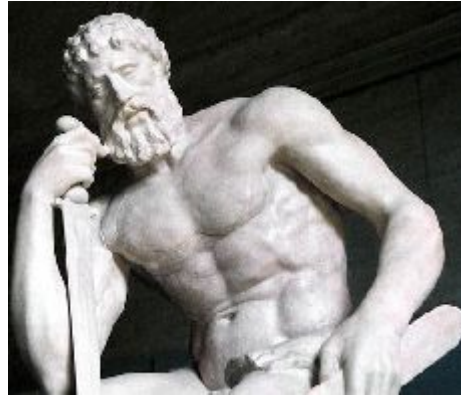
* Efes’li Rufus, antikçağın bir diğer filozof-hekimidir. Antikçağ ve Ortaçağ Rufus’un eserlerine çok iyi sahip çıkmıştır. Keskin bir klinik gözlemci olan Rufus melankolik belirtilerin başlamasını ve gelişmesini ayrıntılarıyla anlatmıştır. Antikçağda melankoliye modern yaklaşımlar içinde adı Galenos ve Soranus ile birlikte anılmıştır. Bkz.: Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 129-135.

⁶⁸ Galenos, “Kara Safra Hakkında”, Çev. Begüm Kovulmaz, **Cogito**, a.g.e., s. 126-134.

mide bölgesinden, sindirim organlarından başlayan ve beyne yayılma olasılığı gösteren melankolik hypochondrik rahatsızlıklar. Hipokondirik melankoli.⁶⁹

Galenos, Hippokrat'ın 4 sıvı ile 4 keyfiyeti (niteliği) birleştirmesini genişletmiştir. İnsanları kanlı (sıcak ve cana yakın); flegmatik (yavaş hareket eden, uyuşuk, miskin); melankolik (üzgün, durgun) ve kolerik (çabuk kızan, çabuk tepki gösteren) olmak üzere dört sınıfa ayırmıştır. Bu sınıflandırma, dört vücut sıvısı ve Hippokrat'ın dört niteliği ile tıpta 17. yy.'a kadar kullanılmıştır. Böylece hastalıklar vücut sıvılarının ve niteliklerinin dengesizliği olarak addedilmiştir.⁷⁰

Resim ve heykel sanatında melankolinin nasıl temsil edildiğine bakıldığında 'melankoli duruşu' olarak dile getirilebilecek bir duruşun olduğu görülür. Bu duruş, donuk, sakın, uzaklara bakan, düşünceli kaygılı bir ifadeyle desteklenmiştir. Üstelik bu melankolik duruş, Durer'in ünlü Melancholia I gravürü'nden önce de görülür. Örneğin, bu bölümün başında ele alınan Homeros'un destanındaki Aias, Roma döneminden kalan bir heykelde 'melankolik duruş'la betimlenmiştir (Bkz.: Resim 1).



Resim 1: Aias, Roma Sanatı, Augustus Dönemi

⁶⁹ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 136.

⁷⁰ Colin A. Ronan, **Bilim Tarihi**, a.g.e., s. 96.

1.1.1.2. Ortaçağ Döneminde Melankoli

Aristoteles, “Neden, felsefede, siyasette, şiirde sanatlarda bütün sıra dışı adamlar bariz kafrasafralı?” sorusuyla sıra dışı adamları melankolik olarak tanımlar ve melankoliyi yüceltir. Bu soruya Ortaçağ döneminin sahip çıkmadığı görülür. Melankoli, ortaçağda günah ilan edilir ve bu tek başına ele alınacak bir olgu değildir. Bir dönemin düşünce yapısı, insanların yaşam biçimleri felsefeden hukuka, dinden, tıbbı kadar geniş bir alanda şekillenir. Yaşamın her alanındaki değişimler toplumsal ve bireysel düzeyde kendini gösterir. Antikçağdan ortaçağa geçiş, Antik Yunan felsefesinden dinsel düşüncesinin egemenliğinde düzenlenen bir döneme geçiş demektir. Bu değişiklik melankoliye bakış açısını da değiştirir. “Melankoli, Hristiyan din bilimcilerince, kişilik ve yaşam tarzı olarak değil, inançsızlık, tanrısal düzene başkaldırı ve bunun karşılığı olarak da bir tür tanrısal cezalandırma olarak tanımlanmış. Ölümcül bir günah olarak değerlendirilmiştir”⁷¹

Melankolinin ölümcül günah ilan edilmesinin arkasında, melankolik kişilerin dine, kiliseye, tanrıya isyan eden ya da inançsız olan kişiler olduklarının düşünülmesinin etkisi olmalıdır. Antik Yunan düşüncesinde bir hastalık, davranış, yaşam tarzı olarak ele alınan melankoli, ortaçağın düşünce ve inanç sistemine ters düşmüş ve dışlanmıştır. “Yönetimler melankolik düzeyde bile olsa, toplumsal-bireysel muhalefeti ortadan kaldırmak istemişlerdir”⁷²

Melankoliye karşı bu katı tutum hem melankolinin kendisine hem de mevcut düşünce sistemine her ne sebepten olursa muhalefet eden kişiye yöneltiştir. Ortaçağ, melankolikleri yaşama anlam veremeyen, uyum sağlayamayan, kendi içlerine kapanıp mutluluğu ‘içeride’ bir yerde arayan, üstelik bu arayış ve sorgulamada Tanrı’yı merkezi bir konuma almayan kişiler olarak algılamaktadır.

Hristiyan dünyasında, üç yüzlü yıllardan, Aydınlanma Çağı’nın başladığı, bin yedi yüz yıllarına değin, 1400 yıl boyunca melankoliyle ilgili tartışmalar inanç-din-günah kapsamına alınmış, melankoli, ölümcül yedi büyük günahın dördüncü olarak kabul edilmiştir.⁷³ Hristiyan düşüncesi, ölümcül yedi büyük günah içinde saydığı için melankoliyi ruhun hastalanması olarak algılar ve ayrıca ele alır. İnsanın

⁷¹ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 141.

⁷² A.e., s. 142.

⁷³ A.e., s. 143.

iradesinin üstesinden gelemediği bir durum günah sayılmaktadır. Bu nedenle Hristiyan dünyası nasıl bir hastalıkla karşı karşıya kaldığını bilmek ister.

Ortaçağın başlangıcında, ‘acedia’, birbirinden zor ayırt edilir anlamlara gelir. Tembellik ve üşengeçlik, cin-bilimciliği/spiritüel deneyimler, melankolidir. Zamanla ‘acedia’, sadece toplumsal ve dinsel görevlerini yapmakta kusur gösteren, hüzünlü melankolik insanları tanımlamak için kullanılmıştır. ‘Acedia’, iç ve dış etkilerle ortaya çıkan, sıkıntılı, kederli, ilgisiz, yorgun, canından bezmiş, tükenmiş mizaçları/kişilikleri tanımlar. Ortaçağ Hristiyan ahlakı, inancı tam ve doğru bir insanın melankoliden uzak yaşaması gerektiğini savunmuştur. Toplum içinde şeytan edebiyatı yaygınlaşmış, insanları tembelleştiren, hüzünlendiren ve sonunda ölüme götüren ‘melankoli şeytanı’ düşman ilan edilmiştir. Melankolik hüznün, şeytanın insan üzerinde tanrıyla yarışması ve sonunda zafer kazanması olarak yorumlanmıştır.⁷⁴

Jean Starobinski, ‘akedia’ ile ilgili çalışmasında ilk önce, onun bedensel bir ağırlık, yavaşlama, hiçbir şey yapmama, kurtuluşa dair tam bir umutsuzluk olduğunun altını çizer. Akeia, sesinin sönmesi gibi, kişiyi dilsizleştiren bir üzüntü halidir. İçsel varlık dilsizleşir ve içe kapanır. Dış dünyayla iletişimi reddeder.⁷⁵ Hristiyan dünyasında bu konuyu düzenli bir biçimde ilk araştıran dinbilimci de Evagrius Pontikos olur. Pontikos’a göre, manastırlardaki din adamlarında, çömezlerde ortaya çıkan ‘hüzünlü tembellik durumu’ bir tür cin çarpması olarak düşünülmüştür. Kişilerin öğle uykuların artmasında öğle uykusu cinlerinin sorumlu olduklarını varsaymıştır. Pontikos, cinlere olumsuz gözle bakmamış, tanrıya yabancılaşmış insanlarda ortaya çıktığını düşünmüştür. Pontikos, burada insanları günahkârlığa götüren acedia yoluna nasıl girdiklerini, kendilerinde ne gibi değişiklikler olduğunu, ruhsal dünyalarının nasıl etkilendiğini anlatan ünlü yapıtlar vermeye başlamıştır.⁷⁶

Hristiyan düşüncesi, insan yaşamının ana-rahmindeki ilk an’larından ölümüne değin geçirdiği her bir aşamayı, ruhsal-bedensel yapısını, kişiliğini, toplumsal ilişkilerini hep bu inanç-dinbilim merkezli yapılanma içinde ayrıntılı betimlemelerle yerli yerine oturtmaya çalışmıştır. Bonaventura’nın düşünceleri de

⁷⁴ A.e., s. 144-145.

⁷⁵ Jean Starobinski, “Tanrı Katında Ruh: Akeia Günahı”, Çev. Serap B. Öztürk, **Cogito**, a.g.e., s. 224.

⁷⁶ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 146-147.

Hristiyan dinbilim mantığı açısından önemli özellikler taşır. Onun düşüncelerinin temelini oluşturan ‘karışım’ mantığı, melankoliye yaklaşımda önemli bir kavramdır ve Antikçağ düşüncesini, vücuttaki özsularının karışımıyla yapılan açıklamaları akla getirir. Embriyon ana rahminde ilk oluşmaya başladığı anda biçime girmemiş madde düzeyindedir. Ancak bu maddenin gelişme eğilimi vardır. Ne yönde ve hangi eğilimde olacağı belli değildir. Pasif durumdan aktif duruma geçmesini göksel güçler-tanrı, tin, kutsal ruh- etkiler. Embriyon toprak, su, hava ve gökyüzünün etkisinde oluşmaya başlar. Biçimlenmemiş madde, ana rahmindeki suyun içinde gökten gelen uyarımın etkisiyle gelişir. Toprak bedenin temelini oluşturan elementlerdir. Bu elementler, embriyonun, toprak/dünya/yeryüzü bölümünü oluştururlar. Ana rahminde yeryüzü suyu ile gökyüzü suyunun özel bir karışımı içinde gelişmeye başlar. Ana rahminde yersel ve göksel güçler birleşir. Biçimlenmemiş madde, biçimlenmeye başlar. Burada sıcaklık, soğukluk, nemlilik, kuruluk önemli bir rol oynar. Embriyonun gelişmesinde dört niteliğin uygun ve ölçülü karışımı önem taşır. Toprak, su, havanın dışında ateşin etkisi, yıldızlar ve gezegenler gibi göksel cisimler de gereklidir.⁷⁷

Bonaventura’ya göre, insan bedeni özel bir karışımdır. Adem ve Havva’nın ilk günahı işlemesine kadar insana verilen karışım, mükemmele ve ölmezliğe yakın bir karışımdır. Ancak ilk günahıktan sonra bu karışım bozulmuştur. Günahkârlığa eğilimi artmıştır. Ancak yine de mükemmel bir karışıma doğru değişebilir. Bonaventura, bunun koşulları olduğunu belirtir: “Fakat güçlü bir Tanrı sevgisi, inanç ve irade gücüyle bu kötü karışım mükemmele doğru değişebilir. Buna karşın, kuşkulu, inançsız, iradesi zayıf insanlarda günahkârlığa eğilim, ya da günahkârlık, melankoli kaçınılmaz olur.”⁷⁸

Melankolinin ortaçağ’da inançsız, umutsuz, mutsuz, insanların başına gelen bir ceza olduğu düşünülür. İnsan çalışmalı, kuşku duymadan yaşamalı, umudunu yitirmemelidir. Kuşku duyan çalışmayı bırakıp, kuşku duyduğunu sorgulamaya başlar. Sorgulamaya başlayan tembelleşir. Gitgide tanrıdan uzaklaşır ve melankolik olur. Bonaventura da melankoli ile ilgili düşüncelerinde bu düşünceye sahiptir. “Tüm evrenin çalışkan olduğunu, Güneş’in her gün doğup battığını, bitkilerin her yıl

⁷⁷ A.e., s. 148-149.

⁷⁸ A.e., s. 150.

yapraklanıp, çiçeklenip meyveler verdiğini, karıncalarını örnek bir çalışkanlık içinde yaşadıklarını vurgulamış; çalışmanın evrenin temel bir ilkesi olduğunu, buna uymayanların günahkâr olduklarını yazmıştır.* Melankoli tanrıyı yok saymak, şeytanı sevindirmek, insanın karışımını daha da bozmak anlamında tanımlanır.⁷⁹

‘Akedia’ın seçilmiş kurbanları arasında keşişler, manastıra kapanan erkek ve kadınlar olduğunu belirten Starobinski ise, bunun tinsel iyiliğe ulaşma önünde büyük engel teşkil ettiğini belirtir. “Şeytanın varlığı tüm tinsel hareketlerin felç olmasıyla ve yer değiştirme, seyahat etme arzusu uyandıran kaygı haliyle kendini gösterir. Şeytan kurbanın ruhuna yerleştiğinde, kişinin bulunduğu yerden nefret etmesini sağlar, onu hücrelerinden tiksindirir ve din kardeşlerinden soğutur. Yaşadığı yeri terk etmediği sürece her tür tinsel çaba ona boş görünür.”⁸⁰ Starobinski’nin ifade ettiği bu durum, başını alıp gitmek isteyen, kurtuluşu uzaklarda arayan, aylıklığa teslim olan kişilerin neden günahkâr ilan edildiğini açıklar. Bu, Tanrı yolundan uzaklaşmaya neden olur.

John Cassian, erken Hıristiyan kilise döneminin en etkili isimlerinden biridir. Yunanca ‘acedia’ veya ‘accidia’ olarak adlandırılan kavramın ilgisizlik durumuna karşılık geldiğini düşünür. Cassian, bir günah olarak accidie tanımlamasında zihinsel bir umutsuzluk durumu, uyuşukluk, cesaretsizlik, görevinden kaçan yalnız aklı karışmış rahipleri anlatır. Umutsuzluk ve kederle kuşatıldıkları için accidia bazen melankoli ile tanımlanır.⁸¹

Korku ve keder; eylemsizlik ve halsizlikle ilişkili tanımlanan altıncı düşman ‘accidie’ için Cassian kalbin bıkkınlığı ve üzüntüsü denilebileceğini belirtir. Bu tanımının keyifsizliğe benzediğini ve özellikle kişiyi yalnızlığa/tek başınalığa ittiğini düşünür. Cassian mutlu olmayan bir ruh haline dönüştüğünde bu durumun bazı sonuçlarına değinir. Cassian’a göre, kişi, bulunduğu mekandan hoşlanmama, manastırdan tikslenme ve ona yakın veya onunla yakın mesafede olan din kardeşlerini maneviyatı olmayan ya da kayıtsız kişilermiş gibi küçümseme ve hor görme

* Ortaçağ din adamlarının hepsi Bonaventura ile aynı fikirde değildir. İçinde bulunulan durum göz önüne alınarak melankoliklerin hüzünlenmelerinin normal olduğunu düşünenler de vardır; iyi ve kötü niyetli hüznün ayrımı yapılmıştır. Bkz.: Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 150-151.

⁷⁹ A.e., s. 150-151.

⁸⁰ Jean Starobinski, “Tanrı Katında Ruh: Akedia Günahı”, a.e.g., s. 225.

⁸¹ John Cassian, “Accidie”, **The Nature of Melancholy**, Oxford, Oxford University Press, 2000, s. 69-70.

duygusuna kapılır. İnsan etrafında yapmak zorunda olduğu tüm işlerde kayıtsız ve ağırkanlı olur. Cassian, ‘accidie’ nin kişiyi nasıl etkilediğini de anlatır. Herhangi birinin başına herhangi bir düzeyde, herhangi bir zaman geldiğinde, herhangi bir dinsel ilerleme olmaksızın kişinin odasında tembel ve kaygısız oturmasına veya kişiyi bulunduğu yerden dışarı sürmesine veya her türlü iş karşısında, huzursuz, avare ve üşengeç yapmasına neden olur.⁸²

Brueghel’in, *Desidia* (1557) tarihli resmi, tembelliğin, hüznün, kaygısızlığın ve kayıtsızlığın baş gösterdiği bir durumda şeytanın ortaya çıktığını simgeler. Bu dönem, resim ve heykel sanatında melankolinin nasıl temsil edildiğine bakıldığında donuk, sakin, uzaklara bakan, düşünceli kaygılı bir ifadenin olduğu görülür. Aynı zamanda melankoli, Bruegel’in tablosunda resmettiği gibi ortaçağ boyunca tembellik, uyuşuklukla ilişkilidir (Bkz.: Resim 2).



Resim 2: Pieter Bruegel, *Desidia*, 1557

İbn-i Sina* 980 ve 1037 yılları arasında yaşamıştır. Doktor olduğu kadar felsefeci de olan İbn-i Sina, geniş bir kesim tarafından ortaçağ İslam filozoflarının en önemlisi olarak değerlendirilir. 1000–1500 yılları arasındaki dönemde yazılan en önemli tıbbi yazarlardan biridir. İbn-i Sina’nın başyapıtı Arapça yazılmıştır. *Tıp İlminin Kuralları* (Canon of Medicine) adını taşır.⁸³ *Tıp İlminin Kuralları* adlı kitabında İbn-i Sina ‘Kara Safra ve Melankoli Üzerine’ adlı bölümde “Melankoli Görünümünün İşaretleri Üzerine” başlığı altında melankolinin belirtilerini sıralar. İbn-i Sina’nın yazdıklarının Batı’da yazılanlara yakın olduğu görülür. Melankolinin

⁸² A.e., s. 71-73.

* Tam adı Ebul Ali Hesevin İbni Sina’dır ve Batı’da Avicenna olarak bilinir.

⁸³ Avicenna, “Black Bile and Melancholia”, *The Nature of Melancholy*, Oxford, Oxford University Press, 2000, s. 75.

ilk işaretleri kötü düşünce, nedensiz korku, çabuk sinirlenme, yalnızlıktan zevk alma, titreklik, baş dönmesi, iç feryat/haykırma, özellikle karın bölgesinde yanma olarak tanımlanmıştır.⁸⁴ İbn-i Sina melankolik olan insanların fiziksel görünüşleri hakkında söyledikleri de konu üzerinde çalışan diğer kişilerle benzerlik taşır. Melankolik kişileri başın, yüzün ve gözlerin aynı rengine sahip olarak tanımlar. Saçın ve başın aynı siyahlık ve kalınlıkta olduğunu ekler. Korku şiddetlendiğinde kötülük düşüncesi olduğu gibi, kaygı da vardır, konuşmayı ve midedeki gaz birikmesinden dolayı cinsel birleşmeyi bırakma; var olan ya olmayan şeylerden korkmanın ortaya çıkması, korkulmayan alışılacılmış korkulardan şeylerden fazla korkmak. Ama bu görünüşler kesinlikle belirsizdir. Bazıları göğün üzerine düşeceğinden korkarken bazıları yerin ayağının altından kayacağından korkar. Diğerleri hırsızlardan korkar. Başkaları bir kurdun kendisine yaklaşmasından korkar. Beş şey özellikle akılda canlanan şeylerdir. Onlar kendilerini kral, kurt, şeytan, kuş veya sahte araçlar olarak hayal ederler. Özellikle katıksız melankolik olanlar memnuniyet ya da zevk duydukları bir şeyleri hayal ettiklerinde gülenlerdir.⁸⁵

İbn-i Sina, Melankolinin Teşhîş ve Tedavisi ile ilgili çalışmasında melankolinin beyin dışından kaynaklandığını düşünür ama oluşumunun beyinde olduğunu belirtir. Mania ve melankoli arasındaki farklara da değinir. Takıntılı aşk hakkında ve inziva melankoli hakkında ayrıntılı yer ayıran Ebû Ali İbn Sînâ, teşhîş ve tedavi önerileri sunar. Şöyle tanımlar melankoliyi:

“Düşünce ve zanlar tabii mecrasından saparak korku ve çaresizliğe dönüştüğü için bu hastalığa ‘malenkholiya’ dendi.”⁸⁶ Ebû Ali İbn Sînâ, melankolinin iki ayrı sebepten kaynaklandığına işaret eder: Melankoli ya beyin içinden kaynaklanır ya da beyin dışından. Oluşum ve türeyiş yerinin sebebi ne olursa olsun beyin olduğunu ekler.⁸⁷

Melankolinin cinlerle ilgisinin tıp tahsili görmüş olduğundan dolayı kendisini ilgilendirmediğini belirtir. Melankoliyi doğuran güçlü sebeplerden birinin aşırı keder ve kaygı olduğunun, çoğunlukla erkeklerde görüldüğünün ve

⁸⁴ A.e., s. 77.

⁸⁵ A.e., s. 77.

⁸⁶ Ebû Ali İbn Sînâ, “Melankolinin Teşhis ve Tedavisi”, Çev. A. Sait Aykut, **Cogito**, a.g.e., s. 24.

⁸⁷ A.e., s. 24-25.

mevsimsel etkilerinin olabileceğinin altını çizer. Çalışmasında melankolinin belirtileri arasında, olumsuz düşünceler, sebepsiz korkular, çabuk kızma, sarsıntı, yalnızlık isteği, kulak çınlaması, baş dönmesi özellikle karnın yumuşak bölgesinde bulantıyı sayar. Beyin kaynaklı melankolide kişinin aşırı düşündüğünü, her konuda vesveleye kapıldığını, gözlerini tek bir noktaya diktiğini, saatlerce toprağa baktığını gözlemler. Beyin, dalak, mide kaynaklı gibi birden çok melankoli çeşidi sıralar.⁸⁸

Çok sayıda çalışması bulunan Timothie Bright, Burton'dan önce, onun da kendine model aldığı en iyi bilinen kitabı *Melankolinin Bilimselliği* (1568) adlı eserini ortaya koymuştur. Din ve tıp, Bright'ın iki ayrı ilgi alanıdır ve kitabın içeriğine bu iki ilgi alanı yansımıştır. Bright melankoli hastalığını melankolik mizaçtan ayırır. Melankolik mizacı da doğal ve doğal olmayan olarak iki grupta ele alır. Değişik nedenli bedensel ısınmanın sonucu olarak doğal melankolik mizacın doğal olmayana dönüşebildiğini ve bunun da melankoli hastalığına yol açtığını belirtir. Bright'ın melankoli mizacını nitelendirmesi daha açıktır. Durumların çoğu korku ve kederden oluşan umutsuzluk, utangaçlık, şüphe, güvensizlik gibi durumlardan meydana gelir ve onlarla ilişkilidir. Bright, melankolinin çoğu zaman nedensiz ve dış etkensiz oluştuğunun altını çizer.⁸⁹

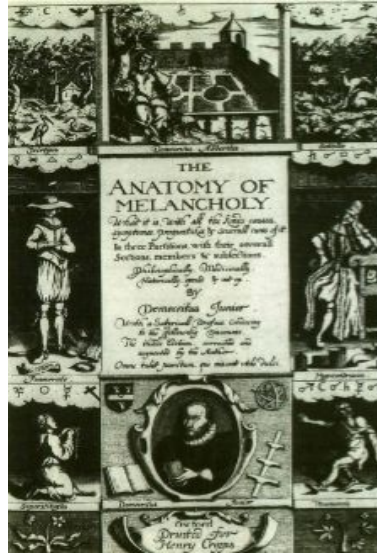
Robert Burton, *Melankolinin Anatomisi* (1621) adlı yapıtında, melankoliyi deliliğin bir çeşidi olarak ele alır. Melankolik kişinin kötü ruhların ve şeytanın tutkusu ve sahipliğinin etkisinde olduğunu düşünür. Kederin, yoksulluğun, hastalığın, zorluğun, korkunun, acının, tutkunun, huzursuzluğun melankolik kişiyle birlikte olduğunu belirtir. Aklın her karışıklığında, huzursuzluğun, kaygının veya düşüncesinin her hangi bir tavrında durgunluk, ıstırap, ruh sıkıntısı, ağırlığa neden olan, neşe, sevinç, tat ve hazzın tersi duygulara sahip ölümlü kişidir.⁹⁰ Burton'un yapıtı melankolinin tanımı, nedenleri üzerine geniş kapsamlı incelemesi nedeniyle ve kendinden önceki çalışmaları özetlemesi bakımından kapsamlı ve klasik olmuş bir yapıttır. Bu klasik yapıtında Burton, melankolinin nasıl tedavi edileceğini anlattığı

⁸⁸ A.e., s. 27-29.

⁸⁹ Timothy Bright, "Melankoli", *The Nature of Melancholy*, Oxford, Oxford University Press, 2000, s. 119-120.

⁹⁰ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, The Sixteen Edition, London, B.Blake, 1836, (Çevrimiçi), <http://www.gutenberg.org/etext/10800>, 26 Temmuz 2008.

bölümünde “Yalnız kalmayın, aylaklık yapmayın” sonucuna varır. Tinsel eylemler önemlidir. Tembellik yerine çalışmak da etkin bir yoldur. Ancak büyüsel ya da astrolojik gibi başka yöntemler sıralar. İşin içinde şeytan varsa, onu kovmak için her yolu denemek gerekmektedir. Burton’a göre, bu, melankolinin tıbbi belirtileri görülse bile geçerlidir. Cehennemin kötü amaçlarının elinden kurtulmak sanıldığı kadar kolay değildir. Çünkü şeytan insanın davranışlarının üzerinde egemenlik kurmak ister. Bunu başardığında karma bir hastalık ortaya çıkar. Karma hastalığın tedavisinde de bir tek yolu denememek gerekir. Hem melankoliye hem de şeytana karşı önlem almak faydalı olacaktır.⁹¹



Resim 3: Robert Burton, Melankolinin Anatomisi, 1638

Melankolik insanların dünyalarının çelişkiler ve zıtlıklarla dolu olduğuna inanılmıştır. Bilgi açlığı ile bilgisizlik; mutlulukla, mutsuzluk; güçlülük, güçsüzlük; geçmiş zaman ile gelecek zaman, ilgisizlik ile duyarlılık melankoliklerde görülen çelişkili davranışlardan bazılarıdır.⁹²

Ortaçağ boyunca kimi zaman bugün bile melankoliklere Satürn Çocuğu denildiği bilinmektedir.⁹³ Bu konuda, Ebû Ma'ser'in Satürn gezegeni ile yaptığı varsayımlar önemlidir. Ma'ser'e göre Satürn gezegeni, soğuk, kuru, acı, kara, koyu, pürüzlü, ağır rüzgârlı bir yapıdadır. Satürn gezegeni etkisinde kalan 'Satürn

⁹¹ A.e.

⁹² Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 156.

⁹³ A.e., s. 155.

Çocukları’ çok yerler, sevgilerinde sadıktırlar, dost canlısıdırlar; yoksulluğa düşebilirler bu yüzden de hırsızlık yapabilirler. Sıklıkla deniz yolculuğuna çıkmayı severler, hapse düşerler, deneyimlidirler, anlayışlıdırlar. Gizemlidirler. Düşlerini kimseyle paylaşmak istemezler.⁹⁴

Ma’şer bu varsayımları Satürn ve melankoli arasındaki ilişkiden dolayı yazmıştır. Ortaçağ inançlarına göre Satürn gezegeni, insanları, kendi yapısına uygun yaydığı kara, kuru, soğuk, gamlı bir aura ile etkiler. Bu etki, insanları huzursuz, hüznü, yılgın, günahkarlığa eğilimli ve bilge konumuna getirir. Bu nedenle yetenekli ve bilge, devamlı hüznü olmak yazgısı içindedirler.

Ma’şer, en dışta ilahi ışıktan oluşan bir kürenin, onun altında esirden oluşan sekiz gök küresinin ve bunların merkezinde de bizim Ay-altı küresinin (dokuzuncu) bulunduğu inanmıştır. En çok astroloji ile ilgilenmiştir. Ona göre bütün bir ilahi bir kaynaktan doğar ve her bilimde az da olsa Tanrı’nın ilhamı bulunur.⁹⁵

Antikçağın beden özsuları öğretisi, ortaçağdaki kişilikler/mizaçlar ve gezegenler öğretileriyle karıştırılıp yeniden yorumlanmıştır. Örneğin Empedokles’in dört ögesi temel alınarak dört temel kişilik şöyle özetlenebilir.

Dört Temel Element	Hava	Ateş	Toprak	Su
Dört temel özsu	Kan	Sarı safra	Kara safra	Salgı
Dört temel ısı	Sıcak/nemli	Sıcak/kuru	Soğuk/kuru	Soğuk/nemli
Dört temel iklim	İlkbahar	Yaz	Sonbahar	Kış
Dört temel yaş dilimi	Çocukluk	Gençlik	Orta yaşlılık	Yaşlılık
Günün dört temel zaman dilimi	Sabah	Öğle	Öğle sonrası	Akşam
Dört temel renk	Kırmızı	Sarı	Kara	Beyaz
Dört temel tat	Tatlı	Acı	Acı/ekşi	Buzlu
Dört temel ruhsal durum	Neşeli	Yiğit/atılgan	Asık suratlı Dik kafalı	Uyuşuk

⁹⁴ A.e., s. 160.

⁹⁵ Colin A. Ronan, **Bilim Tarihi**, a.g.e., s. 235-236.

Dört temel gezegen	Jüpiter	Mars	Satürn	Merkür
Dört temel kişilik/mizaç	Sanguikler Canlı Heyecanlı	Chlorikler Kızgın Öfkeli	Melankolik Melankolik	Phlegmatik ağırkanlı

Buna göre melankolikler toprak, kara safra, kuru/soğuk, sonbahar/orta yaşlılık, öğleden sonra, kara, acı/ekşi, asık suratlı, dik kafalı, hüznü karışımının kişilikleri/mizaçları olabileceği öngörülmüştür.⁹⁶

Agrippa bu tür cetvel ya da tabloları sistemleştirmeye çalışmıştır. 15. yy. sonu ile 16. yy. başında ortaya koyduğu yapıtıyla Agrippa, Satürn gezegeni ile diğer göksel olaylar ve melankoli arasındaki ilişkileri yoğun örneklerle betimlemiş ve buna karşı çeşitli koruyucular önermiştir. Onun düşünceleri özellikle melankolik hümanistler arasında ilgiyle karşılanmıştır.⁹⁷

Agrippa'nın melankoli yaklaşımından örnekler vermek gerekirse şöyle özetlemek mümkündür:

“Humor melancholicus (melankolik suyu), yandığında ve parladığında, öncelikle göksel bir etkiyle, öncelikle de Satürn'ün etkisiyle birleştiğinde, bilgilige ve aydınlanmaya götüren coşkuyu (furor) üretir...Bu yüzden, Aristoteles Problemata'da melankoli aracılığıyla bazı insanların geleceği okuyan Sybillalar gibi ilahi varlıklar haline geldiğini...bazılarının şair haline geldiğini belirtir...ve herhangi bir bilgi dalında seçkinlik kazanmış bütün insanların genellikle melankolikler olduklarını sözlerine ekler.”⁹⁸

Dört suyuğun en talihsiz olanı ve en nefret edileni Satürn-Melankoli'dir. Melankolik kişinin teni esmer, siyah saçlı ve siyah yüzlüdür-melankolik karaktere zgü kara safranın yol açtığı ‘facies nigra’ ya da ‘kara renk’ hakimdir. Melankolinin üzüntüsünü ve depresyonunu gösteren tipik fiziksel duruşu, başını elinin üzerine yaslamaktır. Aristoteles'in *Sorular* kitabının otuzuncusu melankoliyi dehaların, kahramanların ve büyük insanların suyuğu yapar.⁹⁹ Dört öz sudan yola çıkılarak dört ayrı mizaca ilişkin yapılan sınıflandırmalar, resimlerde de betimlenmiştir. Resim 4,

⁹⁶ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 162.

⁹⁷ A.e., s. 167.

⁹⁸ Frances A.Yates, “Gizli Felsefe ve Melankoli”, Çev. Kemal Atakay, **Cogito**, a.g.e., s. 174.

⁹⁹ A.e., s. 172-173.

Sanguinik, Kolerik, Phelgmatic, Melankolik mizaç olarak tanımlanan dört mizaçtan melankolik mizacı betimlemektedir (Bkz.: Resim 4).



Resim 4: Melankolik Mizaç, 1490, Augsburg Takviminden Ayrıntı

Ortaçağ, günahkar saydıkları melankolikleri akıl dışı yöntemlerle cezalandırmıştır. Bir sonraki bölümde aklın yardımıyla melankoliklerin algılanma biçimleri üzerinde durulacaktır. Aydınlanma döneminde melankolinin ele alınmasından önce ortaçağda din dışı melankoli anlayışıyla oldukça önemli düşünceleri olan Afrikalı Konstantinus’a kısaca değinmek yerinde olacaktır. Onun önemi “kilisenin-dinbilimcilerinin yoğun etkisine karşın, Antik Grek, Hipokrat geleneğinin din-dışı ‘somatik ruhbilim anlayışını’ melankolik olma pahasına”¹⁰⁰ ömrü boyunca savunmasındandır.

“Melankoli” adlı eserinin girişinde belirttiği gibi kendisi de bu çalışmaya özel bir önem vermiştir. Pek çok kitabı okuyup araştırmış, bilimsel araştırmalarda bulunmuştur. Çünkü bu hastalığın sanıldığından daha fazla olduğuna inanmış ve bu nedenle önemsemiştir.¹⁰¹

Konstantinus kitabında iki tür melankoli olduğunu belirtir. Bunlardan birincisi bedende görülen, midenin ağzına yerleşen Hipokondriya’dır. Diğerinde ise hastalık beyinden kaynaklıdır ya da beyne gelip oturur. Konstantinus’a göre her iki

¹⁰⁰ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., 173.

¹⁰¹ A.e., s. 175.

türde de ruh acılar içinde kıvrılır; acılı, hüznü, kaygılıdır. Bazen de ruhsal bir karmaşa görülür. Konstantinus'un bu noktada altını çizdiği nokta çok önemlidir ve özellikle Freud'un makalesi (1917) birlikte düşünüldüğünde heyecan vericidir. Çünkü Konstantinus hüznün gerçekte sevilen bir nesnenin yitirilmesinden, kaygının ise gelecek bir felaket beklentisinden kaynaklandığını düşünür. Melankolikler çoğu kez olmayan bu durumu, kendi imgelemlerinde üretirler.¹⁰²

Konstantinus, melankolinin ayrımının oldukça zor olduğunu düşünür. Ortada hüznün, kaygı, kuşku olmamasına rağmen karasafranın koyulaşmasının ve kararmasının beyine çıktığını ve orada yerleşerek ussal düşünceyi bozmasına neden olduğunu belirtir. Böylece anlama, düşünme yetenekleri bozulur. Düşünce kararır. Kuşku ortaya çıkar. Duyulara, kalbe kaygı dolar. Bu acılı durum tüm bedene yayılır. Uykusuzluk, zayıflama ve doğal gücün azalması ortaya çıkar.¹⁰³ Konstantinus melankoliye yol açan nedenleri sıralar: Mevsimlerin, beden özsularının oluşturduğu özsularının, çok yemek yemenin, ağır şarap içmenin insanlarda melankolinin görülmesine yol açtığını belirtir. Ancak düzenli yaşayan, yemek yemesine ve şarap içmesine dikkat eden kişilerde de melankoli eğilimine rastlanıldığına dikkat çeker.¹⁰⁴ Konstantinus, ortaçağ düşüncesinden çok farklı bir anlayışla melankoliye yaklaşmıştır. Bedende görülen belirtilerin kökenini beyin ile açıklamaya çalışmış, tedavi önerileri sunmuştur. Beden ve ruh arasındaki karşılıklı etkileşime dikkat çekmesi bakımından onun çalışması, özellikle ortaçağ koşullarında, son derece önemlidir.

Ortaçağ Almanyası'nın en ilginç kişilerinden biri 1098 ve 1179 yılları arasında yaşamış olan Hildegard'dır. Ailesinin onuncu ve en küçük çocuğu olduğu için daha doğmadan Tanrı'ya adanmış ve 14 yaşındayken uzaktan akrabası olan Jutta of Spanheim'in yanına verilmiştir. Orada kendini yetiştirir ve ortaçağın en önemli kadın kişiliği haline gelir. Dil, dinbilim mantık, matematik, astronomi, müzik konularında kendini yetiştirir. Hildegard, dini görevlerine bağlı olarak müzik bestelemiş, şiir ve din üzerine, ruhani konularla ilgili, bilimsel ve tıbbi ilgi alanları konusunda yazmıştır. Hildegard ilk basılı kitabıyla bilinen ilk kadın hekim olarak

¹⁰² A.e., s. 175.

¹⁰³ A.e., s. 175-176.

¹⁰⁴ A.e., s. 176.

tanınır.¹⁰⁵ Hildegard’a göre, melankoli, kadın ve erkekte farklı görünüm alır ve melankoli zihinsel bir bozukluktan ziyade karakteristik bir özelliktir. Ama bununla birlikte melankolik bozukluğun -safradan gelen durum- baş ağrısının, migrenin ve sersemliğin ve bunların birleşimiyle oluşan çılgınlıkla sonuçlandığının farkındadır. Hildegard, safranın kara, acı olduğunu her şeytani, hatta bazen bir beyin hastalığını açığa çıkardığını belirtir ve kalp damarlarında taşmaya, depresyona ve şüpheye yol açtığını ekler.¹⁰⁶

Hildegard’a göre, melankoli kadın ve erkekte farklı biçimler alır. Bu farklı görünüm erkek ve kadındaki fiziksel görünümdeki farklılıklarda da göze çarpar. Örneğin melankolik erkeklerin beyinleri kalındır. Onların kalp damarları ve kafa derileri karmakarışıktır. Onlar solgun bir yüz rengine sahiptirler. Gözleri bir şeye çabuk sinirlenecek gibidir. Bu adamlar yoğun, koyu kan taşıyan güçlü damarlara; dayanıklı ve geniş bedene ve iri kemiklere buna karşın az kemik iliğine sahiptirler. Etlerindeki rüzgar üç biçimde dışarı çıkar: Kızgın, ateşli/coşkulu, safra dumanıyla karışmış. Bundan dolayı onlar gerçekten hiç kimseyi sevmezler hatta hayata küsmüş, şüpheli, kızgın, tutkularında uçar ve herhangi bir düzenlemeye bağlı olmadığı gibi kadınlarla etkileşiminde de eşek gibi inatçıdır. Eğer herhangi bir zamanda arzularından kaçınırlarsa beyinleri hastalanır öyle ki delirirler. Eğer kadınlardan dolayı arzularını tatmin ederlerse, onlar hiçbir ruhsal hastalıktan dolayı acı çekmezler. Hildegard melankolik kadınların da fiziksel görünümünü sıralar. Bazı kadınlar ince bedene, kalın kan damarlarına kısmen güçlü kemiklere ve kanlıdan ziyade daha koyu olan kana sahiptir. Onların ciltleri koyu gri renkle karışmış gibidir. Kararsız ve sorumsuz olduklarında ara sıra melankoliden acı çekerler. Regl dönemleri sırasında çok kan kaybederler ve zayıf ve ince rahme sahip olduklarından dolayı kısırdırlar. Erkek spermini taşımazlar, tutmazlar. Bu nedenle eşsiz, bir kocayla ilişkiden dolayı hastalanmalarından daha mutlu, daha sağlıklı, daha güçlüdürler. Bununla birlikte erkekler de kendilerini sakınırlar çünkü kadınlar onlarla cana yakın biçimde bir ilişki kurmazlar. Hildegard bu durumda olanların yardım alamaz ya da

¹⁰⁵ Hildegard of Bingen, “Melancholia in Men and Women”, *The Nature of Melancholy*, a.g.e., s. 79.

¹⁰⁶ A.e., s. 81.

Tanrı veya ilaç aracılığıyla acılarından kurtulamazlarsa yakında öleceğini belirtir.¹⁰⁷

Dönemin düşünce yapısının resim sanatındaki yansımalarına bakarak bu bölümü sonlandırmak yerinde olacaktır. Durer'in *Melancholia I* adlı eserinde bulunan küre, pergel, çan, kum saati geometrinin simgeleridir (Bkz.: Resim 5). Bu tabloda melankoli, melankolinin dört mizaç içerisinde tasvir edildiği resimlerdeki gibi miskinlik, tembellikle ilişkilendirilmemiştir. Artık Durer ile birlikte bilgili, içinde bulunduğu dünyayı kavramaya çalışan yetkin kişiler de melankolik tasvir edilmişlerdir. Elini başına dayayan, keder, dalgınlık, hüznü duruş melankolinin sembolüdür. Durer'in melankoli gravüründe bu duruş ve resimde bulunan diğer simgeler birlikte ele alındığında, melankoliklerin düşünce yorgunu olduğu söylenebilir. *Melancholia I* tablosunda, tembel bir insan yerine zekası ve hayal gücüyle üstün bir varlık olduğu görülür. Melankolinin yüzünün gölgede kalması, Durer'in tablosunda görüldüğü gibi, resimlerde genellikle sık rastlanan bir durumdur.



Resim 5: Durer, Melancolia I, 1514

Melankoli, Satürn gezegeniyle de betimlenmiştir (Bkz.: Resim 6).

¹⁰⁷ A.e., s. 83-85.



Resim 6: Giulio Campanogla, Satürn, 15.yy.

Durer'in tablosunda sanatçının melankolisi resmedilmiştir. Durer'den sonra, *Melancholia I* tablosuna benzer çalışmaların yapıldığı görülür (Bkz.: Resim 7).



Resim 7: H.S. Beham, Melankoli, 1539

Dönemin melankoli temsiline dışında da melankoliyi temsil eden ressamalara rastlanır. Cranach'ın tabloları buna örnek oluşturur. Cranach 1528-1533 yılları arasında bir seri resim yapmıştır. Resim 8 ve 9'de görülen tablolarında görülen kadın

figürü ve küre Durer ile ortaktır. Ama Cranach'ın tablosu hüzünlü değildir. Durer'de hakim olan hüznün ve durağanlığa karşın Cranach'ın tabloları daha dinamiktir. Renk açısından da Durer'den farklıdır. Cranach, kırmızı, sarı ve mavi renkleri iç mekanda kullanmıştır. Kompozisyonu hareketlidir. Melankolinin kara olan rengi Cranach'ın tablolarında kırmızı renge dönüşür. Ay bulutu içindeki figürlerden yola çıkarak sanatçının Satürn yerine şeytan ile ilişkilendirerek melankoliyi betimlediği söylenebilir. Durer, Ficino ve Agrippa'dan yola çıkarak ve onların düşüncelerinin arkasına alarak tablosunu yapmıştır. Hümanizmden yanadır. Astroloji ile düşüncelerini destekler. Dört özsu teorisine ve dört mizaca inanır. *Melancholia I* eserinin altyapısında bu düşünce vardır. Diğer taraftan Cranach ise, ortaçağ teolojisinin devamı niteliğindeki reformist düşünceyi izler. Dört mizaç teorisini reddeder. Çoşku ve inanç ile melankolinin yenilebileceğine inanan bir düşünceyi benimseyerek sözü edilen tabloları yapmıştır.



Resim 8: Lucas Cranach der Ältere, Melancholie, 1532.



Resim 9: Lucas Cranach der Ältere, Melancholie, 1532.

1.1.1.3. Aydınlanma Döneminde Melankoli

Rönesans sonrası aydınlanmanın, ortaçağdan çok farklı olan dünya görüşü, insanların ruhsal yaşamları üzerine araştırma yapılmasını ve melankolinin çağa özgü yöntemlerle ele alınması sonucunu doğurur. Bir yanda doğa bilimlerinin gelişmesi, diğer yanda tanrı ve günah anlayışlarının değişmesi insanların dinsel otoriteden kurtulmasını sağlar. İnsan değişen siyasi, ekonomik koşullarla birlikte kendisine rehberlik edecek düşünceler, hayatına anlam katacak yapıtaşları arar. Arayış beraberinde yeni bulguları, düşünceleri, yaşama bakışta tazeliği getirir. Bu elbette birden bire olmaz. Aydınlanma çağı için 18. yy'dan söz edilse de, Rönesans ile birlikte insan kendisini dünya içinde konumlandırmak ve bu konumlanışa anlam vermek için sorular sormaya başlamıştır. Sorulan sorulara ve bu sorulara verilen yanıtlara bakıldığında, 18. yy'ın insanı tüm boyutlarıyla yeni bir anlayışa göre ele aldığı görülür. “Nitekim bu yüzyılın sonlarına doğru patlayan Fransız Devrimi, bir bakımdan, bu düşüncelerin politik-sosyal alana uygulanmasından doğmuştur. Tazminat'tan beri bizim de geçirdiğimiz değişmeler ile devrimlerde Aydınlanma düşüncelerinin büyük bir payı vardır. Aydınlanma, “insanın düşünme ve değerlemede din ve geleneklere bağlı kalmaktan,

kurtulup kendi aklı, kendi görgüleri ile hayatını aydınlatmağa girişmesidir”¹⁰⁸

Böylelikle Rönesans ile birlikte insan, hayatının düzenini kendi aklı ile bulma arayışına girer. Ortaçağın kapanması sadece bir dönemin bitmesi değil aynı zamanda ortaçağ dünya görüşüne karşı bambaşka bir dünya görüşünün ortaya çıkmasıdır. 18. yy. ise düşünsel gelişiminin tohumlarının atılması ile düşüncenin gelişimindeki varılan en olgun aşamadır. Yeni bir düzene geçişte Rönesans düşüncesinin önemli oluşunun nedeni “kendini bütün tarihi otoritelerden bağımsız kılmağa, dünya ve hayat üzerindeki görüşlerine yalnız deneyin ve aklın sağladığı doğrularla bir biçim vermeğe çalışmış, ortaçağın statik gelenekler şemasını kırıp düşünme ve değerlemede özgürlüğe ulaşmayı bu yolla”¹⁰⁹ denediği içindir. Yeni bir anlayışı arama, keşfetme döneminin arkasından gelen 17. yüzyılda bu durum değişmiştir: “17. yüzyıl bir durulma dönemidir; Rönesans’ın ortaya koyduğu yeni görüş, buluş ve ilkeleri sistemli bir düşünce ile derleyip düzenleyen bir yüzyıldır.”¹¹⁰ 17. yüzyıl düşüncesinde belirgin olan, yalnız doğanın değil, felsefenin konularının, salt akıl ile bilinebileceğine güvenin tam olmasıdır.

18. yy.’a gelindiğinde ise, akla inanıp güvenme, doğayı doğru olarak kavrama, insanın doğa üzerinde egemen olma durumu, kültür dünyasında da aynı hedefi güden insanı ortaya çıkarır. Kaderini kendi ellerine alacak insan, mutlu ve özgür yaşayacağına inanır ve bu amaca hizmet edecek şekilde tüm kurumları yeni baştan düzenler. “18. yüzyıl aydınlanmasının ana özelliği laik bir dünya görüşünü kendisine tam bir bilinçle temel yapması, bu laik görüşü hayatın her alanında tutarlı olarak gerçekleştirmeğe çalışmasıdır. Ortaçağın din ve kilisenin belirlediği kültürünü sona erdirecek akımı Rönesans başlatmıştı; 17. yüzyılın büyük felsefe sistemlerinde bu akım ilk olarak gözle görülür güçlü bir anlatım kazanmıştı. 18. yüzyılda bu süreç, özellikle kültür

¹⁰⁸ Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996, s. 325-326.

¹⁰⁹ A.e., s. 325-326.

¹¹⁰ A.e., s. 325-326.

bilimleri, hele pratik-politik hayatın şekil alması bakımından radikal biçimini bularak en yüksek noktasına erişecektir.”¹¹¹

Aydınlanma çağı ile başlayan gelişmeler, insanların ruhsal sorunlarına bakışın tümüyle değişmesine yol açar. İnsan beyninden bağımsız bir ruh anlayışı tamamen yadsınmış, merkez sinir sisteminin işlevi sonucu ortaya çıkan rasyonel anlaşılabilir ve anlatılabilir yeni bir ruh anlayışı getirilmeye çalışılmıştır. Serol Teber, ruhsal rahatsızlıkların ve hastalıkların da bu yeni anlayış içinde yeniden yorumlanma denemelerine girildiğini, melankolinin de bunlardan biri olduğunu belirtir. Phillippe Pinel (1745-1826), delileri zincirlerinden kurtarma hareketi başlatmış, Rousseau’nun ‘doğa durumu’ anlayışı etkisinde, insan-doğa ilişkilerine yaklaşmış, yeni bir toplumsal ahlak ve insan kimliği anlayışının gelişmesi gerektiğini düşünmüştür. Ruh hastalıklarını ‘yabancılaşma rahatsızlıkları’ olarak tanımlamıştır. Ayrıca, Esquirol (1772-1860) da Pinel’den sonra modern psikiyatrinin kurucusu sayılır ve melankoliyi yabancılaşmanın, bireysel yalıtımalarının etkili olduğu beyin dokusu bozukluğu olarak ele alır. Falret (1764-1870) de melankoliye devri çılgınlık denilmesini önermiş, bu öneriyi de çok eskilere uzanan mevsimsel etkiler, ay devinimleri v.b. olaylarla ilişkili yapmıştır. Bu tür çalışmalara, ruh hastalıklarını beyin ile ilişki tanımlayan Kahlbaum (1828-1899), Meynert (1883-1892), Flemming (1779-1880), Griesinger (1817-1852), Kraepelin’i (1856-1926) eklemek gerekir.¹¹² Psikiyatri tarihindeki en önemli karakterlerden biri olan Pinel, ilk baskısı 1801’de, gözden geçirilmiş baskısı 1809’da basılan *Delilik Üzerine Bilimsel İnceleme* adlı kitabında 5 ayrı zihinsel bozukluktan biri olarak melankoliyi sıralar: Melankoli, hezeyansız mani, hezeyanlı mani, bunama ve son olarak da idiyotizm.¹¹³

Aydınlanma çağı sonrası ruhsalbilimleri, melankolinin gizemli tarihinden ve tanımlamalarından kurtularak, bu tür ruhsal durumlara ussal açıklamalar getirmeye çalışmıştır. Psikiyatrinin insanları ‘akılsız deliler’ olarak ilan etmesiyle, onları toplumdan dışlamak için tımarhanelere kapatmaya başlaması söz konusu olmuştur. Foucault 1500’lü yıllardan 1800 yıllarına kadar deliliğin sokaktan dört duvar arasına tıkıldığı dönemi incelediği kitabında bu durumu ‘Büyük Kapama’

¹¹¹ A.e., s. 328.

¹¹² Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., 222-229.

¹¹³ Pinel, “Melancholia”, **The Nature of Melancholy**, a.g.e., s. 204.

olarak adlandırır. “Psikiyatri, doğa bilimleri içindeki yerini aldıkça, ‘akılsız çılgın’ ya da ‘zavallı deli’ psikiyatrinin araştırmalarının nesnesi olmuştur. ‘Anormal delinin bir araştırma nesnesi olarak normal akıllıya teslim edilmesi, ‘günahkârların’ engizisyona’ teslim edilmesinden pek de farklı olmamıştır. ‘Çılgınlık’ ya da ‘delilik’, insanın varoluşsal, yaşantısal, ruhsal olarak değil, toplumların üretim sorunu olarak görülmüştür. Ruh sağlığı mutluluk için değil, çalışmak ve üretmek için bir araç olarak (bir önkoşul) değerlendirilmiştir.”¹¹⁴ Ortaçağ sonrası dönemi, konu açısından önemli başlıklarıyla ele alarak insanın ve melankolinin değişen yüzüne göz atmak yerinde olur.

Foucault melankoli anlayışına *Deliliğin Tarihi* adlı yapıtında yer verir. 18. yy.’da melankoli ile mania arasındaki bir değiş tokuş gerçekleştiğini belirtir. ona göre, kısmi hezeyan ile kara safranın eylemi melankoli kavramı içinde çakışmaktadır. Bu birlik, 18. yüzyılda bulunacak veya daha doğrusu, bir değiş tokuş gerçekleştirilecektir.¹¹⁵

Foucault, önceki bölümlerde söz edilen melankoli üzerine yapılan tartışmalara değinir. 17. yüzyılın başına kadar melankoli üzerindeki tartışmanın dört bedensel sıvı ve onların esas nitelikleri çerçevesi içinde kaldığını, yalnızca onun neden olarak kabul edilebileceği bir öze ait olan sabit nitelikler bulunduğunu belirtir. Daha sonra tartışmalara yol açan bazı sorular sorularak belli bir düzeye erişilmiştir. Foucault’un yer verdiği sorular şöyledir: “Melankoliye yakalanmak için zorunlu olarak melankolik bir huya mı sahip olmak gerekir? Melankolik beden sıvısı her zaman soğuk ve kuru mudur; hiç sıcak veya nemli olduğu olmamakta mıdır? Acaba daha çok söz konusu olan, etki edilen öz veya aktarılan nitelikler değil midir?”¹¹⁶

Bu soruların sorulması, tartışmada belli bir aşamaya gelmesine yol açmıştır. Foucault bu uzun tartışmanın kazanımlarını dört ayrı maddede toplayarak özetler:

¹¹⁴ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 215-216.

¹¹⁵ Michel Foucault, **Deliliğin Tarihi**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 3. Baskı, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2000, s. 389.

¹¹⁶ A.e., s. 390.

1)Özlerin nedenselliği yerini, daha çok, destek almadan bedenden ruha, beden sıvısından fikirlere, organlardan tavırlara hemen aktarılan niteliklerin yol alma süreci almıştır.

2)Bu niteliklerin mekaniğinin dışında, her birinin içinde kapalı olan gücü çözümleyen bir dinamik vardır. Soğukluk ve kuruluk işte böyle huyla çatışmaya girebilmekte ve melankolinin mücadelenin artması ölçüsünde şiddetlenen işaretleri bu zıtlıktan doğmaktadır. Bu güç ona direnen ve onu sürükleyen her şeyi kendisiyle birlikte sürüklemektedir.

3)Çatışma bazen bir niteliğin içinde ortaya çıkmaktadır. Bir nitelik kendi kendini gelişmesi sırasında bozabilir. Olduğu şeyin haline gelebilir. Ortada bir cins nitelik değişimler diyalektiği vardır.

4)Nitelikler, kazalar, beklenmedik durumlar ve hayat koşulları nedeniyle değişebilir. Kuru ve soğuk bir kimse sıcak ve nemli olabilir.¹¹⁷

Foucault, esiri oldukları özsel destekten böylece kurtulan niteliklerin, melankoli kavramı içinde düzenleyici ve bütünleştirici bir rol oynayabileceğine dikkat çeker. Bir yandan belirtilerin ve dışavurumların arasından belli bir hüznün, siyahlık, yavaşlık, hareketsizlik profilini ayırabilecekler; öte yandan da artık özsuynunun fizyolojisi değil de, bir fikrin, bir endişenin, bir dehşetin patolojisi olacak olan nedensel desteğin taslağını çizeceklerdir. Foucault, bu noktada önemli birkaç sorunun altını çizer. Melankoli ateşsiz ve öfkesiz bir delilik olup, ona kaygı ve hüznün eşlik ediyorsa melankolikleri ‘hüzünlü ve titiz kılan’ nedir? Bu kaygı yalnız hareketlerle açıklanabilir mi? Bu kaygı mekaniği ve hüzne özgü bir hayati ruhlar dolaşımı olabilir mi? Melankoli basit bir bunaklık değildir. Bir inme, baş dönmesi, kasılma gibi ele alınamaz. Foucault, hayati ruhlar açıklamasını örnekendirir. Melankoli durumunda bir çırpıntı tarafından sürüklenen hayati ruhların sürüklendiğini ama bu çırpıntının güzsüz olduğundan dolayı gücü ve iktidarının olmadığını belirtir. Çabucak hafifleyen ve bütün heyezanlarda görülen bedenin yüzeyindeki şiddetli hareketlere yol açmadığını ve

¹¹⁷ A.e., s. 391-392.

melankolinin asla öfke durumuna varmadığını ekler. Bu açıklamalar daha sonra prestijlerini kaybetmiştir.¹¹⁸

Hayati ruhların prestijini kaybetmesinden sonra, artık hastalıkların sırrı vücudun katı ve sıvı unsurlarından sorulmaya başlar. Daha sonraları ise kısmi hezeyan teması ve melankolinin en büyük belirtisi olma yerini yavaş yavaş hareketsizlik gibi niteliksel verilere bırakmaktadır. 18. yüzyılın sonunda hezeyansız ama hareketsizlik, umutsuzluk, bir cins karanlık durgunluk tarafından karakterize edilen delilikler melankoli olarak tasnif edilir. 18 yy. boyunca mania ile melankoli birbiriyle zıtlaştırılarak ele alınır. Bu karşılaştırmanın sonunda ikisi arasındaki fark şöyle özetlenir: Melankoli âlemi nemli, ağır ve soğuktur. Mania âlemi ise kurudur, ateşlidir, aynı anda hem şiddet, hem de canilikten meydana gelir.¹¹⁹

Görüldüğü gibi 18. yy. ile birlikte eleştiren, sorgulayan, sorularına bir önceki dönemden farklı yanıtlar arayan insanı merkez alan bir bakış açısıyla tüm dogmalardan kurtulmak isteyen insan vardır. Bu yeni insan ortaçağın tersine kendisinin üstünde bir otorite tanımak istemez. İkincisi ise aydınlanma felsefesi doğrultusunda insanın ruhsal hastalıklara olan yaklaşımını yeniden ele alan çalışmalar yapılmıştır. Bu dönemin melankoliye bakışının değişme nedenini ve ortaya çıkan yeni tip melankolikleri anlamak için değinilmesi gereken bir başka olgu, sanayi devrimidir. Sanayi devrimi ve modernizm ile birlikte ortaya çıkan yeni insanı anlamak için, insanı kapitalizm kışkırtıcısında incelemek gerekir. Serol Teber, 18. yy.'da modernizm ve yeni insanla birlikte yeni yalnızlık türlerinin çıktığını belirtir. Modern yalnız insan artık mutlak bir yalnızlığa –Hiç'liğe-doğru çekilen insandır. Toplumsal, dinsel gücün kendisini açıkça denetleyemediği bireysel bir dünyaya çekilir.¹²⁰

18. yy. ortalarında başlayan sanayi devrimi köklü değişimlere yol açmıştır. Üretim tekniğindeki köklü gelişme, üretim ilişkilerini ve üretim ilişkileri de toplumsal yaşamı altüst etmiş, değiştirmiştir. Meta ve para ile değer arasında bir dizi içsel ilişki kuran kapitalizm, değer biriktirme üzerinden yükselir. Bu

¹¹⁸ A.e., s. 392-394.

¹¹⁹ A.e., s. 394-401.

¹²⁰ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 293.

yükselme toplumsal ilişkileri bir bütün olarak etkilemiş ve dönüştürmüştür. Kapitalizm sürekli akılcı çözümler üretme, verimli ve daha çok kazanma peşinde koşarken, belirli bir yaşam tarzını da sürekli kılmayı dayatır. Yaşamın çeşitli alanlarındaki insanların birbirleriyle olan ilişkilerin belirlenmesine yol açar. Kapitalizm, kapitalist sistemde insan ilişkileri üzerinde analizleri olan Weber, daha çok kazanmak üzerine kurulu düzende insanın amacını şöyle analiz eder:

“Kazanmak insanın yaşamının amacıdır, yoksa maddi yaşam gereksinimlerini karşılayacak araç değildir. Bu ihtirassız duyguların bütünüyle doğal olgular diyebileceğimiz olgulara anlamsız dönüşümü, kapitalizmin, açık ve bir o kadar da mutlak temel bir ilkesidir.”¹²¹

Weber, modern dünyanın görünümü ile ilgili kilit kavramlar ortaya koyarak inceleme yapar. Weber bürokrasiyi rasyonellikle, rasyonelleşme sürecini de mekanikleşme, ilişkilerin kişisellikten çıkması ve boğucu tekdüze işleyişle özdeşleştirmektedir. Rasyonellik ise, bu bağlamda, kişi özgürlüğünü kısıtlar görmektedir. Weber, bürokrasinin tekdüze işleyişinin ayıkladığı ve biçimlendirdiği kişilik tipinden, yani resmi olarak sınanmış ve derece verilmiş, sürekli görevlere ve kariyere hazır, dünya görüşü dar profesyonelden hoşlanmamaktadır. Bu tipin güvence özlemi, basit amaçlarla dengelenmiştir; onun ödülü, resmi görevli statüsünün onurudur. Kahramanlıktan, insanca kendi olmaktan ve yaratıcılıktan yoksun olma durumunu “prütenlik teknisyenlikmiş” benzetmesiyle özetler.¹²²

Ritzer’in *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek* adlı kitabında belirttiği gibi Weber’in kuramında kilit etkenler büyülenme, akılcılaştırma ve büyüünün bozulmasıdır. Weber, Batı’da, kapitalizm ve bürokraside örnekleri olan modern akılcılaştırma sürecinin bir zamanlar büyü (yani gizemli mistik, sihirli) dünyayı yok etmeye hizmet ettiğini ileri sürer. Genel olarak akılcı sistemler, özel olarak bürokraside büyüye yer yoktur. Akılcı sistemlerden büyü sistematik olarak atılır, bu sistemler büyü ya da gizemden büyük ölçüde yoksun kalır. Weber bazen karizmayı daha geniş bir anlamda, yalnızca liderleri değil, olağanüstü yetenekleri

¹²¹ Max Weber, **Protestan Ahlakı ve Kapitalizm Ruhu**, Çev. Zeynep Gürata, 2. Baskı, Ankara, Ayraç Yayınevi, 1999, s. 45-46.

¹²² Max Weber, **Sosyoloji Yazıları**, Çev. Taha Parla, İstanbul, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1983, s. 51.

olan herhangi birini anlatmak üzere de kullanır. Bu tür kişiler, özellikle bürokrasi gibi bu tür akılcı-yasal sistemlerde yer alanlarla kıyaslanınca büyümlü olarak görülebirlirler. Akılcılaştırılmış bir dünyada böyle bir bireysel karizma, dolayısıyla büyüleme için yer giderek azalmaktadır. Bürokrasi ise Weber'in akılcılık, otorite ve demir kafesle ilgili düşüncelerinin somutlaşmış halidir. Birincisi, bürokrasi, formel akılcılığın özetidir. Weber, bürokrasinin en yüksek verimlilik derecesine ulaşabileceğini ve bu anlamda insanlar üzerinde otorite kurmanın formel olarak en akılcı bilinen aracı olduğunu düşünür. İkincisi, bürokrasi, akılcı-yasal otoriteyle ve bu otoritenin diğer tüm otorite biçimleri üzerindeki hâkimiyetiyle özdeşleşmiş örgütsel yapıdır. Gerçekten de, akılcı-yasal otoritenin ötekilere üstünlüğünün kilit nedenlerinden biri de, geleneksel ve karizmatik otoriteyle özdeşleşen örgütlere oranla karakteristik bürokratik biçiminin üstünlüğüdür. Hedef, kitle yönetimiye başka hiçbir seçenek yoktur aslında. Üçüncüsü, bürokrasi, içinde işlev görenler açısından kendisi bir demir kafestir. Daha genel bir ifadeyle, toplumun gitgide daha çok kesimi bürokrasiler tarafından karakterize edildikçe, dev büyüklükte bir demir kafes oluşturma eğiliminde olurlar.¹²³

Modernleşmeyi tanımlayan özellikler birey üzerinde de önemli etkiler yaratır. Bu değişiklikler bireyi yüz yüze ilişkilerinden koparıp alır. Yaşam çevresinden kopan ve 'demir kafes' içinde yaşamak zorunda kalan birey, doğal bir çevrede değil piyasa sürecinin içindeki kurallara ayak uydurarak yaşamını devam ettirmek durumundadır. "Piyasa ve meta ilişkilerine itilen insanın tanımladığı bir dünya, daha çok meta üretimi, ve daha çok meta üretimi için üretken insanın daha çok teknik üretmesi anlamına geliyordu."¹²⁴ İnsan bir yandan dinsel, doğal sınırlamalardan kurtulup daha çok üretmeye yönelirken bir yanda da endüstriyel ve bilimsel güçlerin hayata geçirilmesine tanık olmaktadır. Modern toplumun modernleşmesi ayakta kalmak zorunda olan insana bağlıdır. "Gelenekselliğin modernleşmesinde insan ögesi, modernleşmenin hem nesnesi hem de öznesidir. Yani insan, modernlik sürecinin hem

¹²³ George Ritzer, **Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek**, Çev. Şen Süer Kaya, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 91.

¹²⁴ Fuat Ercan, **Modernizm, Kapitalizm ve Azgelişmişlik**, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1996, s. 30-31.

bir ürünü, hem de bizzat modernliğin yaratıcısıdır. Modernlik bu yönüyle sadece yeni bir toplum değil, aynı zamanda yeni bir insanı tanımlar.”¹²⁵

Hem yeni insan hem de yeni bir toplum söz konusu olduğunda Goethe’nin *Faust* adlı kitabı akla gelir. Goethe’nin 60 yıl gibi uzun bir sürede yazdığı *Faust*’ta Goethe kendi kafasını kurcalayan tüm sorulara Faust üzerinden yanıtlar aramaya çalışır. Gerçeği aramak için ruhunu Mephistoteles adındaki şeytana satan Faust, içinde bulunduğu toplumsal ve ahlaki yapıyı sorgular. Faust romanının en başında derdini şöyle dillendirir:

“Ne yazık ben! Felsefe,
Hukuk ve tıp,
Dahası, çok yazık tanrıbilim
Bile okudum, tüm gücüm yettiğince.
Buna karşın, yine ben, düşkün bir dangalak!
Eskiden neysem oyum yine;
Öğretmen diyorlar, doktor diyorlar bana,
Nerdeyse on yıldan beri çekiyorum
Bir aşağı bir yukarı tutup burunlarından
Tüm öğrencilerimi, bir öteye, bir beriye
Görüyorum, buna karşın, bir nesne
Bilmediğimizi!
İşte budur benim de yüreğimi yakan.”¹²⁶

Faust para, şöhret, ün peşinde değildir. Parası, malı mülkü de yoktur. Kendini tıne verir. Tek amacı yaşamın kimi gizemlerini öğrenebilmektir. Aldığı eğitim onu başladığı yere geri getirmiştir. Tüm sevinçlerden yoksundur. Yaşamsal özleri görmek, dünyanın en derininde ne olduğunu bilmek ister. Mephistopheles ile karşılaştığında varolmanın yük olduğunu şöyle ifade eder:

“Varolmak bir yükür bana,
ölümü özlüyor, yaşamdan tiksiniyorum”¹²⁷

¹²⁵ A.e., s. 31.

¹²⁶ Goethe, **Faust**, Çev. İsmet Zeki Eyboğlu, İstanbul, Sosyal Yayınları, 2001, s. 30-31.

¹²⁷ A.e., s. 83.

Faust'un 'üzüntü' ile karşılaştığı sırada üzüntü'nün söyledikleri melankoliyi tarifler gibidir:

“Ele geçirdimse bir kimseyi ben,
yarar gelmez ona dünyada bir nesneden,
sonsuz bir karanlık kaplar ortalığı, ne doğar ne de batar güneş,
dıştan bakınca yetkindir duyguları
oysa karanlıklar içine çökmüş o”¹²⁸

Faust'u yaşamdan tiksindiren şey, toplumun sürekli gelişmesi fikrinin insan ve toplum üzerinde yarattığı etkidir. Metanın toplumsal ilişkilerden bağımsızlaşarak kendini yaratan sürece egemen olması insanın aklını da “ekonomik aygıtın araçlarından biri haline getirir.”¹²⁹ İnsanın ekonomik aygıtların araçlarından biri haline gelmesini Marx, *Kapital* adlı eserinde açıklar. Marx'a göre, her üretim süreci aynı zamanda bir yeniden üretim sürecidir. Üretimin bağlı olduğu şartlar da yeniden üretimin bağlı olduğu şartlardır. Üretim kapitalist şekilde olursa, yeniden üretim de kapitalist şekilde olacaktır. Kapitalist üretim sürecinde iş süreci nasıl sermayenin değerlendirme, değerine değer katma, sürecinin aracı olmaktan gayri bir şey olarak görünmüyorsa; yeniden –üretimde de iş süreci, sadece, yatırılmış değeri, sermaye olarak, yeniden üretmenin aracı olarak görünür.¹³⁰ İşte insan bütün hayatı boyunca bir iş gücünden başka bir şey değildir. Sermayenin büyümesi için çalışmak zorundadır. Sermayenin değerine değer katması için varolur. İnsanın insan olması, fikren ve bedenen gelişmesi için gerekli zaman elinden alınmıştır. “Sermaye, temiz hava alması, ve güneş ışığı görmesi için gerekli zamanı işçinin elinden zorla alır. Sermaye, yemek saatlerinden kemirip tırtıkladığı zamanları, fırsat ve imkan bulduğu zaman ve yerde, üretim sürecine katar; öyle ki, sadece bir üretim durumunda bulunan işçiye yemeği buhar kazanına kömür, makineye yap ve yakıt verilmesi gibi tıktırılıp

¹²⁸ A.e., s. 623.

¹²⁹ M. Horkheimer-T. W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği 1*, Çev. O. Oğuzgöl, İstanbul, Kabalıcı Yayınları, 1995, s. 48.

¹³⁰ Karl Marx, *Kapital (Birinci Cilt Dördüncü Kitap)*, Çev. Mehmet Selik, Ankara, Sol Yayınları, 1966, s. 113-114.

verilir.”¹³¹ Yeni insan hayal gücünden, hayat gücünden yoksunlaştırılarak sadece iş gücü olarak görülen insandır. Bu gelişmelere paralel olarak yeni tip melankolik insanın kökenlerine ilişkin bilgi veren, bu çağa özgü bazı kavramları içeren çalışmalar da ortaya çıkar. Örneğin 1883 yılında yayınladığı *Tembellik Hakkı* isimli bildirisiyle Lafargue, ağır çalışma koşullarına karşı tembelliği savunur. 1848’de gebe kadınların, çocuk emziren zavallı kadınların maden ocaklarına, fabrikalara; erkek işçilerinin belleri büküle büküle fabrikalara gittiğini, kendi elleriyle yaşamlarını söndürdüğünü belirtir.¹³² Lafargue kapitalist ahlakı Hristiyan ahlakının zavallı bir taklidi olarak değerlendirir ve işçinin arzu ve gereksinimlerini en aza indirgeyerek onu adeta tutkusuz bir makineye dönüştürdüğünü belirtir. Bernard Russell *Aylaklığa Övgü* isimli yapıtında, daha iyi bir dünya için çalışma saatlerinin azaltılmasının, hatta günde 4 saate indirilmesinin gerekli olduğunu ileri sürmüştür. Russell, çalışma ile ‘iyiliği’ eş tutan iktidar sahiplerinin kitleleri çalıştırarak yönlendirdiğini ileri sürer. Russell, bireylerin serbest zamana kavuşmaları halinde, meydana gelebilecek toplumsal oluşumlar konusunda son derece iyimserdir: “Hiç kimsenin günde dört saatten çok çalışmak zorunda kalmayacağı bir dünyada bilime meraklı olan herkes aç kalmadan bilimle uğraşabilecek, her sanatçı da özgürce sanatının gerekli kıldığı çabayı ve zamanı ayırarak daha nitelikli eserler meydana getirebilecektir. Hepsinden önemlisi, sinir bozukluğu yerine, yorgunluk, bıkkınlık, hazımsızlık yerine mutluluk olacak, yaşama sevinci bulunacaktır. Zorunlu çalışma, boş zamanları zevkli kılmaya yetecek kadar olacak, ama bitkinlik yaratacak kadar olmayacaktır. Böylelikle, insanlar boş zamanlarında yorgun olmayacaklarından sadece edilgin ve yavan eğlenceler istemeyeceklerdir.”¹³³ Böylesi koşullarda ortaya çıkan yeni insanı da melankolik kişilikleri de belirleyen sosyo-ekonomik koşullardır. Kafka’nın büyük bir makineye dönüşen toplumsal işleyiş karşısında böcekleşen insan betimlemesi bu nedenle çarpıcıdır.

Aydınlanma felsefesi, modernizm ve kapitalizm ile birlikte değişen koşulların yarattığı sistemle uyumsuz, aylak, huysuz melankolik tip üzerine Goethe ve Kafka gibi, Walter Benjamin’in klasikleşen yapıtı *Pasajlar* da önemlidir. Benjamin, büyük

¹³¹ Karl Marx, **Kapital (Birinci Cilt İkinci Kitap)**, Çev. Mehmet Selik, Ankara, Sol Yayınları, 1966, s. 200.

¹³² Paul Lafargue, **Tembellik Hakkı**, Çev. Vedat Günyol, İstanbul, Telos Yayınları, 1991, s.15.

¹³³ Bernard Russell, **Aylaklığa Övgü**, Çev. Mete Ergin, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997, s.23.

kentin ürünü olarak ortaya çıkan yeni melankolik tip olarak, aylak ‘flâneur’ı ele alır. Benjamin’in aylak ‘flâneur’ünü kavramak için önce günlük yaşamı fakirleşen insanla ilgili analizini özetlemek yerinde olur. *Estetize Edilmiş Yaşam* adlı yapıtında Benjamin, modern dönemin betimleyici özelliğini, metaların kitlesel üretimi ve insan ilişkilerinin şeyleşmiş oluşu olarak tanımlar. Benjamin’e göre, buna teknolojik değişim neden olmaktadır. Bunun sonucu olarak da gelenek ve geleneğe dayanan yaşama tarzı yıkılıp yok olur. İmgeler ve nesneler metalaşır, algılamalarımızın nesneleri olur. Fantazyaların materyalleşmiş biçimlerine dönüşürler. Yani yaşam deneyimlerimiz algılama ve fantazyaya düzeyinde de dönüşmüştür. Günümüz yaşamının gerçekliliğinin anlaşılmasında, bu nedenle, fantazyaların ve imgelerin tarih ve kültür açısından doğru bir biçimde açıklanması büyük önem taşır. Teknoloji, insanın duyuşal yapısını karmaşık bir iletişim biçimine bağımlı kıldığı için, insanın algılamalarının dolaysız algılamalara indirgenmesine yol açan yeni toplumsal yaşam, insana kendi yaşamının yazarı olabileceği yönünde bir bilinç taşıma olanağı bırakmamaktadır. Bu nedenle, Benjamin yeni dönemde yaşamın artık sadece bir şoklar yaşamı olduğunun altını çizer. Yaşamda kendini boşluk içinde hisseden yaşamı nafile bir uğraş olarak görmeye başlayan ‘işliğin dışındaki insan’da toplumsal yaşamın insanın kendisinin dışından güdümlenen mekanizması karşısında bağımlı duruma düşmüştür. ‘Şok’lar olarak yaşanabilen modern toplumsal yaşama direnen insan, kendi özgür yaşamını gitgide fakirleştirmektedir.¹³⁴

Benjamin’in temel kavramı Flâneur, dolaşırken düşünce üreten, çevresini gözlemleyen kişi anlamında kullanılmıştır. Benjamin, flâneur gibi dolaşmanın pasajlar yapılmamış olsaydı, önem kazanmasının büyük ihtimalle çok güç olacağına dikkat çeker. Pasajlar, caddeyle içmekân (Interieur) arası bir şeydir ve cadde, flâneur için konuta dönüşür. Sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, flâneur de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı, parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlı boya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulüpleri

¹³⁴ Walter Benjamin, *Estetize Edilmiş Yaşam*, Çev. Ünsal Oskay, İstanbul, Der Yayınları, 1995, s. 155-157.

kitaplıklarıdır; Cafe'lerin balkonları da, işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır.¹³⁵ Flâneur'ün tembelliği sadece dış görünüştedir. Flâneur, büyük kentin temposuna uygun düşen tepki biçimleri geliştirir, olayları anında kapar. İstmeden dedektiflik rolünü soyunarak avareliğini haklı kılar.¹³⁶

Benjamin Flâneur'ü ve insanları da karşılaştırır. Kalabalığa karışıp sıkışan yayalar ama hareket alanı gereksinen ve rantıye yaşamından geçmek istemeyen flâneur olarak iki ayrı taraf belirler. Flâneur, iş gücü olmayan biri kişiliğine bürünerek gezinir; böylece insanları birer uzman yapan işbölümünü de protesto etmiş olur. Bunun yanı sıra insanların iş güç peşinde koşuşturup durmalarını da protesto eder.¹³⁷

Benjamin, sere serpe dolaşmaya çıkan için caddenin anlamını açıklar. Cadde değişim geçirmiştir. Dolaşmaya çıkanı, artık yitip gitmiş bir zamandan geçirir. Flâneur, cadde boyunca yürür. Onun için her yol, yokuş aşağı, geçmişe doğru iner. Bu, flâneur'ün kendi özel geçmişi olmadığı ölçüde derinlik kazanabilen bir geçmiştir. Ama yine de hep bir gençliğin geçmişi olarak kalır. Peki burada söz konusu olan neden aynı zamanda yaya dolaşan kişinin kendi yaşanmış hayatının geçmişidir? Üstünde yürüdüğü zeminin, asfaltın altı boştur. Adımları tuhaf titreşimlere yol açar, yer döşemelerine vuran gaz lambası, bu çifte zemine tuhaf ve ikili bir ışığı yansıtır. Flâneur'ün figürü, bir saat mekanizması tarafından hareket ettirilircesine, çifte zeminli, taş yolun üstünden kayıp gider. Ve bu mekanizmanın bulunduğu yerden, eski bir oyuncakmış gibi, bir oyuncak saatin sesi gelir. Saat, şu şarkıyı çalar: “Gençliğimden / Gençliğimden / Gençlik günlerimden kalma bir şarkı /Hep gelir arkamdan.” Bu ezgiyle birlikte flâneur, çevresindekileri yeniden tanır.¹³⁸

Flâneur metropol döneminin yeni toplumsal kitleleriyle büyülenmiş ve onlar tarafından dışlanmıştı. Flâneur gelişmekte olan tüketim toplumunun mekânlarında bilinçli olarak dolaşan kişidir. Gezgin bir gözlemcidir, işsiz güçsüz dolaşırken düşünür. Dolaşırken işe koşturanlara karşı muhalif duruşuyla tembelmiş gibi davranır.

¹³⁵ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 5. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 131.

¹³⁶ A.e., s. 135.

¹³⁷ A.e., s. 148.

¹³⁸ A.e., s. 262-263.

Benjamin'in *Estetize Edilmiş Yaşam* kitabında çerçevesini çizdiği gittikçe fakirleşen insan ve onun bu fakirliğine sebep olan koşullar ile *Pasajlar* adlı yapıtında ele aldığı Flâneur arasında ilişki vardır. Benjamin'e göre, insanın fakirleşmesine teknolojik değişim neden olmaktadır. Tam da bu noktada John Tomlison'un *Kültürel Emperyalizm* adlı kitabında değindiği günlük yaşamda modern dünyanın insanlara mutluluk ve doyum sağlamadaki belirsizliğine yer vermek anlamlı olacaktır. Tomlison, modern öncesi dönem ile modern dönemi karşılaştırır. Modern dönemin üzüntüleri ve cazibeleri bir aradadır. Modern öncesi toplumlarda her türlü toplumsal ve maddi huzursuzluk mevcuttur. Pek çok özgürlük ise mevcut değildir: Düşük bir teknik gelişme düzeyi, pek çok kimse için tabiatla ve maddi yokluklarla süre giden bir mücadele demektir. Sırf hayatta kalabilmek için verilen bu mücadelenin çoğunluk açısından sonucu ise, dar bir kültürel deneyim ve kendini geliştirebilme bakımından kısıtlı olasılıklardır. İnsanlar, pek çok batıl inanç ve dogmatik dini inançlarının esareti altında tutulurken, siyasi haklar, yurttaşlık hakları sayılıdır. Esas olan, otoriter yönetimdir. Modernlik ve özellikle de bilimsel rasyonalite ve 'aydınlanma' ile bağlantılı olan liberal demokratik siyasi projeler, bu tahakküm biçimlerinin çoğundan kurtuluşu sağlamıştır. Fakat modernlik, tam bir özgürleşme getirmemiştir. Marx, Durkheim ve Weber, yeni kültürel patoloji biçimlerini kavramaya yönelik kavramlar kullanarak modernliğin maliyeti hakkında yazılar yazmışlardır: 'Yabancılaşma', 'anomi', 'araçsal aklın demir kafesi' gibi. Bu tahakkümün kaynağının analiz edilğinde birbirlerinden ayrılırlar da görüşlerin hepsinde, bu bir tahakküm biçiminin bir başka tahakküm biçimine dönüştüğü şeklinde bir duygu hâkimdir.¹³⁹

Erim Fromm çağdaş insanın kendini niye tedirgin hissettiğini; çalışmasına rağmen yaptığı işlerin boşluğunu belli belirsiz bir şekilde fark etmesini, madde üzerindeki gücü arttıkça kendini toplum içersinde daha da güçsüz hissetmesini *Erdem ve Mutluluk* adlı çalışmasında açıklar. Hayatta ilerlemek isteyen bir kimsenin, büyük kuruluşlara ayak uydurmak zorunda olduğunu belirtir. Kişiliğin yitirilmesi, boşu-boşunalık, hayatın anlamsızlığı, bireyin otomat haline gelmesi gittikçe artan bir hoşnutsuzluğa yol açmış, daha uygun bir yaşama biçimi arama ve insanı bu amaca ulaştırabilecek kuralları bulmaya çalışma gibi bir ihtiyaç yaratmıştır. Aslında altını

¹³⁹ John Tomlison, **Kültürel Emperyalizm**, Çev. Emrehan Zeybekoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 208.

çizmek istediği nokta ele alınmak istenen yeni insan modeliyle ilgilidir. Fromm, çalışmanın araç olduğu dönemden, insanların daha fazla para kazanmak için çalıştıkları ve bu parayı yine daha fazla para kazanmak için kullandıkları bir yere doğru evrilen sürece değinir. Hayattan tat almak ise gözden kaçmıştır. Kazanılan zaman yine yeni zaman kazanmak için koşuşturmakla geçer. Sonunda o derece tükenirler ki, kazanmış oldukları zamanı kullanamaz hale gelir. Fromm, amaçlarını gözden kaçırmış, araçların ağına düşmüş insanı irdeler. Fromm’a göre, tabiata egemen olmak için yeni ve daha iyi araçlar yaratan insan, bu araçların karmakarışık ağına düşünce ve onlara anlam kazandıran biricik gayeyi -yani kendisini- gözden kaçırmıştır. Tabiatın efendisi oldukça, kendi elleriyle yapmış olduğu makinenin kölesi haline gelmiştir. Madde konusundaki tüm bilgisine rağmen, insan varlığının en önemli ve temel soruları konusunda bilgisizdir: İnsan nedir, nasıl yaşamak zorundadır, insanın içindeki çok büyük güçler nasıl serbest bırakılabilir ve verimli bir şekilde nasıl kullanılabilir? İnsanlığın çağdaş bunalımı bizi Aydınlanma Çağının umutlarından ve fikirlerinden vazgeçmeye götürmüştür -oysa politik ve ekonomik ilerleme bunların desteği sayesinde başlamıştır. İlerleme fikri, çocukça bir yanılgı olarak nitelenmiş bunun yerine, insana duyulan aşırı bir güvensizliği dile getiren, ‘gerçekçilik’ kelimesi önerilmiştir. İnsana son birkaç yüzyılın çok büyük başarılarını gerçekleştirmek için gereken kuvveti ve cesareti vermiş olan insan gücü ve insan onuru fikri insanın önünde sonunda, güçsüz ve önemsiz bir yaratıktan başka bir şey olmadığını yeniden kabul etmek zorunda kalmamız yüzünden sarsılmıştır.¹⁴⁰

Toplumun organik zamanından kopan, modern çağın toplumsallaşamayan melankolikler örneği Baudelaire’nin (1821-1867) yaşamında somutlaşmış ve klasikleşmiştir. Genç yaşta intihar girişiminde bulunan ama beceremeyen Baudelaire’i, Sartre incelemesinde şöyle anlatır:

“Kendi kendisiyle doludur Baudelaire, taşmaktadır, ama sözü edilen ‘kendisi’ tatsız, donuk, kıvamsız, dirençsiz, ne yargılayabildiği, gölgesiz, ışıksız bir duygudan, hiç hızlandırılmayacak uzun fısıltılarla kendini anlatan geveze bir bilinçten başka bir şey değildir. Kendini yönetilmek ve tüm olarak görebilmek için bağlanır kendine;

¹⁴⁰ Eric Fromm, **Erdem ve Mutluluk**, Çev. Ayda Yörükkan, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2001, s. 12-13.

bütün bütün kendi içine girebilmek ve suskun bir bağlanışla kendi yaşamında yitebilmek için fazla görür kendini”¹⁴¹

Aylaklığa Baumann, *Parçalanmış Hayat* adlı kitabında değinir. Aylaklığın önceden belirlenmiş hiçbir rotası yoktur. Mecrası parça parça durakların yamanmasıyla oluşur. Aylak için her yer bir duraktır fakat bu durakların herhangi birinde ne kadar kalacağını asla bilmez. Aylak nereye giderse gitsin orada yabancıdır. Hiçbir yerde ‘yerli’, ‘yerleşik’, ‘toprağa bağlı’ olamaz. Ve bunun nedeni böyle olmaya çalışmaması değildir. O anda bulunduğu yerdeki yerlilerin gözüne şirin görünmek için ne yaparsa yapsın bu yeterli değildir çünkü orada henüz çok yenidir.¹⁴²

Melankolikler toplumsal düzende bir araya gelmeden muhalefet eden insanlar olarak görülmüştür. Günlük yaşamdan kendilerini çekmiş, kendi içlerine kapalı, aktif olmayan kişiler olsalar da rahatsızlık vermişlerdir. Çünkü içinde yaşadıkları toplumsal yapıyla bir uyumsuzluk söz konusudur. Bu uyumsuzluk bireysel düzeyde kendi kendini yiyip bitirmeyle dışa vurulsa da tehlikeli sayılmıştır. ‘Başka türlü bir şey benim istediğim’* diyen kişilerin tek başına eleştirel tavrının toplumda yaratabileceği etkileşim etkili olmuş olabilir. Kendi içine kapanan, yaşama anlam veremeyen, topluma uyum sağlayamayan hüznü kişilerden rahatsız olma durumu sadece ortaçağa özgü değildir. Aydınlanma çağı da rasyonel yollarla melankoliyi toplum dışına itmeyi, iyice yalnızlaştırmayı bilmiştir. Teber’in işaret ettiği gibi “melankolikler, rahipler yerine bu kez de hakimler ve hekimler aracılığıyla psikiyatri kliniklerine kapatılmışlardır”¹⁴³ Tarihsel sürece bakıldığında, dönemsel koşullar değişse de her dönem kişilerin dış dünyanın dayatmasına karşı direndiği ve kendilerine içeride bir yer korumaya çalıştıkları gözlemlenir. İnsan, nasıl antikçağda tanrıların işin işine karıştığında yapılan işi erdem saymadığında cezalandırılıyorsa, daha sonra da düşlerinin bile metalaştırıldığı ve demir kafeslere kapatıldığında bunu içselleştirmeyi reddederek dışlanmıştı. Yalınayak oradan oraya dolanan sokak filozoflarının yerini, kentlerde Flaneurlar almıştır ama insan kendisine içeride bir

¹⁴¹ Jean Paul Sartre, **Baudelaire**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2003, s. 19.

¹⁴² Zygmunt Bauman, **Parçalanmış Hayat**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 127-129.

* Başka Türlü Bir Şey, Can Yücel’in bir şiiri. Yeni Türkü adlı grup tarafından bestelenip seslendirilmiştir.

¹⁴³ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 142.

mekan saklayabilme savaşı vermeye devam etmektedir.* Bu savaşım sırasında bir kısır döngü söz konusu olmaktadır. “Toplumsal baskılar yoğunlaştıkça, insanlararası ilişkiler bozulmakta, bozulan insanlararası ilişkiler, insanları yalnızlığa ve resignasyona itmekte... Yalnızlık ve resignasyon durumları, otoriter kişiliklerin ve düzenlerin yeniden üretilmesini beslemektedir...”¹⁴⁴

Melankolinin Anatomisi adlı kitabında Robert Burton’ın belirttiği bazı durumların dönemin melankoli tasvirlerine de yansıdığı görülür. Burton, melankoliyi tembellikle ilişkilendirerek melankolinin en önemli nedeninin tembellik olduğunu ve tedavisinin de çalışmak olduğunu belirtir.¹⁴⁵ Önceki bölümlerde Burton’un tanımlamasında nedensiz korku ve kederin melankoliklerin peşinden ayrılmayan, onlara eşlik eden duygular olduğu belirtilmiştir. Burton melankolinin belirtilerini ve tedavi yöntemlerini ortaya koyarak gerçekçi bir anlayış ortaya koymuştur. Bu anlayışın izleri Nicholas Hilliard’ın yaptığı Henry Perc’in tablosunda görülür (Bkz.: Resim 10).



Resim 10: Nicholas Hilliard, Henry Perc’in Portesi, 1594

* Serol Teber, insanın dünyaya fırlatılıp atılmışlığının saçmalığını gören, toplumsallaşamayan, bu traji- komik durumun farkında olan insanın yüzüne taktığı maske ile insanlar arasına karışabildiğini ve bunun Pihero tipi insan olduğunu belirtir. Ekspresyonistler de Padua komedi tiyatrolarında ortaya çıkan Pihero tipi insan üzerinden modernizmle birlikte ortaya çıkan yeni insanı irdelemişlerdir. Bkz.: Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 299-320.

¹⁴⁴ Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 297.

¹⁴⁵ Robert Burton, **The Anatomy of Melancholy**, a.g.e.

Gerçek adı Giovanni Campan olan İtalyan Cesare Ripa *Iconologia* adlı çalışmasında melankoliyi başını ellerinin arasına almış oturan bir kadın olarak betimlemiştir. Kayanın üzerinde oturan yalnız kadın, resmin yapıldığı tarihten sonra da başka resimlerde melankoli duruşuna benzer betimlemelere rastlanır (Bkz.: Resim 11).



Resim 11: Cesare Ripa, 1603

Hristiyan ikonografisinde Magdelana ve Meryem melankolinin kişileştirilmesinde önemlidir. 17.yy.'da Domenica Fetti, Francesco Furini, George de la Tour, Magdelana ve Meryem karakterinde melankoliyi kişileştirmişlerdir. Bu üç ressamın resimlerinde klasik melankoli pozu hakimdir. Fetti, Resim 12'de, Magdelana'yı kedere dalmış bir durumda resmeder. George de la Tour'un dört resmi Magdelana'yı mum ışığında resmeder. Onun resimlerinde de, Magdelana'nın elinin çeneyi desteklemesi, lambanın uzun alevine bakılması, düşüncenin sabitlenmesi gibi özellikler melankoli duruşuyla özdeşleşmiş olan duruşlardır (Bkz.: Resim 12,13,14,15).



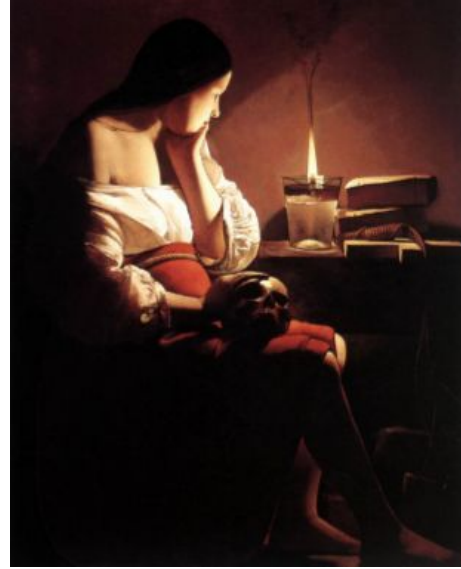
Resim 12, 13: D. Fetti, Tövbekar Maria
Magdelana, 1617-1621;



F.Furini, Maria Magdelana,
1630-1635



Resim 14, 15: D.Fetti, Melankoli, 1614;



G. de la Tour, Tüten Alevde
Magdelana, 1640

Fransız devrimi sonrasında Charpantier'in resimleri melankoli konusuna örnek verilebilir. Ressam melankoli halini ormanda tek başına oturmakta olan bir kadın olarak gösterir (Bkz.: Resim 16).



Resim 16: Constance Charpentier, Melankoli, 1801

Goya'nın hem hayata bakışı melankoliktir hem de melankoliyi temsil eden ve konu alan resimler yapmıştır (Bkz.: Resim 17, 18).



Resim 17, 18: Goya, Gaspar Melchor de Jovellanos'un Portresi, 1798; Goya, 1797-1798

Melankolinin öznelliği 18.yy'ın sonunda romantik melankoli fikriyle güçlenmiştir. Romantik akımda melankoli duygusal, hassas, keder, acı çekme, umutsuzluk gibi duygularla doludur. Öznel bir duygulanım olarak melankoli hastalıktan çok geçici bir haldir. 19.yy.'da daha önceki dönemlerden farklıdır. Artık korkulan acımasız ve ideal bir durumdur. Depresyonla heyecan, mutsuzlukla yabancılaşma, yaşama güdüsü ve ölüm gerçeği arasında gerilimle gelişen melankoli hali, sanata yeni bir canlılık getirmiştir. Derin kişisel keder keşfedilmiştir.

Alman ressam Caspar David Friedrich 19.yy. romantik akımın en önde gelen ressamıdır. Resimlerine sükunet, sakinlik, sonsuzluk hakimdir. İnsan bu sakinlik içinde resmedilir. Geçmiş duygusu önemlidir. Erkek kardeşinin erken ölümü ressama derin bir keder vermiştir. Ressam, Resim 19'da kardeşinin erken ölümü karşısında duyduğu derin kederi tasvir etmiştir.



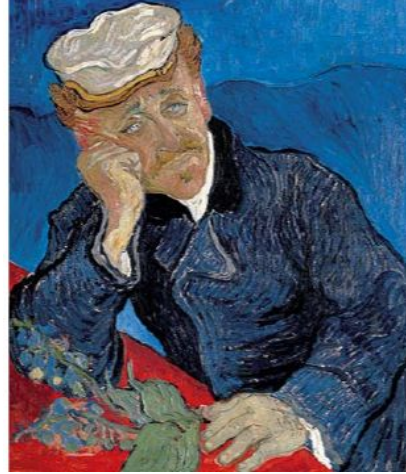
Resim 19: Caspar David Friedrich, Günbatımı/Kardeşler, 1830-1835

1821 yılında Delacroix kendini Hamlet görünümünde resmeder. Sanatçının hamlet olarak kendini resmetmesi melankolik Hamlet ile özdeşleştiğini gösterir. Delacroix Resim 20'da görüldüğü gibi, Tasso'nun da resmini yapar. Hücreye kapatılan Tasso'yu resmeden ressam, Tasso'nun hayatıyla kendi hayatı arasında paralellik kurulmasını sağlar.



Resim 20: Delacroix, Tasso Deliler Evinde, 1839

Corot'un *Melankoli* adlı resmi ve Van Gogh'un *Doktor Gachet* tablosunda doktorun hali, düşünceli ve melankoliktir; her iki tabloda da melankoli duruşu görülür (Bkz.: Resim 21, 22).



Resim 21-22: Corot, Melankoli, 1860; Vincent Van Gogh, Dr. Gachet, 1890

Redon da resimlerinde melankoli figürünü resmeden ressamlardan biridir. Resim 23'da yüksek bir tepede kayalıklarda tek başına oturan kederden başını eğilmiş bir kadını tek başına tasvir eder.



Resim 23: Odilon Redon, Melankoli, 1876

Munch tablolarındaki bireysellik evrensel değerlere açılır. Ressam iç dünyasının patlamalarını tuvallerine yansıtmıştır. Resimlerinde kayıp ve yoksunluğu anlatır. Kendi yaşamı duygusal yıkımlarla doludur.* *Çılgılık, Keder, Tedirginlik* adlı tablolarının yanında bir başka tablosu *Melankoli*'dir. Açık havada olmasına rağmen sıkışmışlığı temsil eder. Biçimler sadeleştirilmiştir. *Keder, Çılgılık* adlı tablonun ön çalışmasıdır. Renk seçimleri tedirginliği ve heyecanı ve iç dünyayı anlatır. Duyguların dışa vurumu için formu sadeleştirerek vermeyi tercih etmiştir (Bkz.: Resim 24).



Resim 24: Munch, Melankoli, 1894/1895

* 1868 yılında beş yaşında annesini kaybeder. Kendisinden bir yaş büyük kız kardeşi tüberkülozdan ölür. Annesi gibi. Diğer kız kardeşi akıl hastası olur. Babası doktordur ancak annesini kurtaramadığı için kendini suçlar. 1888-1889 yılları arasında ruhsal çöküntü duyar. Paris'teyken babasının ölüm haberini alır. 1895 yılında erkek kardeşi ölür. Yüzyılın sonunda Munch klinikte yatar. İlişkisinde şiddetli bir kavga sırasında ateşlenen silahla bir parmağını kaybeder. 1906-1908 arası yeniden hastahaneye yatar. annesin ölümünden kız kardeşinin tepkisini acı biçimde resmeder. Bkz.: <http://www.edvard-munch.com/backg/bio/index.htm>

1.1.2. Kayıp Sonrası Bir Tepki Olarak Melankoli

“Melankolinin Toplumsal Tarihi” başlıklı bölümde, dönemsel özelliklerin etkisiyle melankoliye bakış açısının nasıl değiştiği, melankolinin betimlendiği resimlerden örnekler verilerek gözden geçirilmiştir. Melankolinin tarih boyunca farklı yaklaşımlarla ele alındığı görülmüş; deha ile ilişkilendirildiği, günah ilan edildiği, akıllı delilik olarak algılandığı gözlemlenmiştir. Yaklaşımlar farklı da olsa, kesin olan melankolinin her dönem ilgi çekici bir konu olmaya devam etmiş olmasıdır. Melankoli, tıptan tarihe, sanat tarihinden edebiyata, müzikten felsefeye kadar geniş bir alanın konusu olmuştur. Freud’un 1917 tarihli “Yas ve Melankoli” adlı makalesi, hem melankoli üzerine yapılan çalışmalar arasında hem de psikanalizin melankoliye yaklaşımı açısından önemli bir çalışmadır. Freud’un bu makalesi klasik psikanalizin melankoliye bakış açısını özetlemektedir. Bu bölümde melankolinin toplumsal tarihinde irdelenen farklı bakış açılarının ışığında, psikanalizin melankoliyi nasıl ele aldığı irdelenecektir. Bu amaçla önce duygu ele ardından Freud ve Freud’u yeniden ele alan Lacan’ın görüşleri gözden geçirilecektir. Duygunun kavramsal çerçevesi çizildikten sonra Freud’un “Yas ve Melankoli” adlı makalesi ele alınacaktır. Bu makale sadece psikanalizin melankoliye bakış açısını özetlemek bakımından değil, aynı zamanda tezin temel kavramsal dayanağını oluşturması bakımından da ayrı bir öneme sahiptir.

1.1.2.1. Psikanalitik Kuramda Duygu

Duygu, öznel olarak yaşanan duygusal bir durumun dışavurumu olan gözlenebilir bir davranış yapısı olarak tanımlanır. En sıradan örnekleri arasında üzüntü, sevinç ve öfke sayılabilir. Daha yaygın ve sürekli duygusal ‘iklim’ olarak tanımlanabilecek ruh halinin tersine duygu, duygusal ‘hava’daki daha geçici, duruma bağlı değişmelerle ilgilidir.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, a.g.e., s. 229-230.

Freud ‘duygu’yu ilk çalışmalarından itibaren farklı sorunları ele aldığı yazılarında inceler. Oysa Lacan’ın, çalışma alanından bu kavramı çıkarmış olduğu görülür. Daha doğrusu duygu sorununu çözmeye, ortadan kaldırmaya çalışır. Freud duygu sorununa kavramsal bir çerçeve sunar. Freud’a göre duygu, içgüdüsel enerjinin ve onun dalgalanmalarının niceliğinin niteliksel bir açıklamasıdır. Breuer’un ve Freud’un ilk araştırmalarında duygu kavramı, histerinin psikoterapisini ve duygusal boşalmanın terapik değerini keşfettikleri için büyük bir önem kazanır. Freud ve Breuer’un öne sürdüğü, histerik belirtilerin köklerinin aynılığı ve karşılığı olmayan duygusal boşalmanın, travmatik olayla karşılaştığında bulunmasıdır. Duygu bir başka deyişle baskılama kalıntısıdır. Freud üç olası duygu gelişim çizgisi sıralar: 1)Duygunun dönüşümü (Histeriye dönüşme), duygunun yerini alma (saplantı), duygunun yer değiştirmesi (kaygı nevrozu ve melankoli)¹⁴⁷. Freud, duygu sorununu ileride değinileceği üzere “Bastırma” adı çalışmasında da ele alır. Freud içgüdüyü temsil eden başka bir ögenin de hesaba katılması gerektiğini ve bu diğer ögenin düşüncenininkinden çok farklı olabilecek bastırma değişimlerine uğradığını gösterir. Bu diğer öge duygu kotasıdır. Temel amacı bastırma sonucu düşünceye ve ona ilişik içgüdüsel enerjiye neler olduğunu ortaya koymaktır. Freud, duygu kotası kavramından önce bir içgüdüsel temsilcinin bastırılmasını ele aldığını ve bu temsilciden bir içgüdüden gelen belli kotada ruhsal enerjiyle (libido ya da ilgi) yüklü bir düşünce ya da düşünceler grubunu anladığını belirtir. Duygu sorununa eğildiği bir diğer çalışma ise “Bilinçdışı” çalışmasıdır. Bu çalışmada düşüncelerin dışına çıkarak, bilinçdışı ve bilinçli düşünceler gibi, aynı zamanda bilinçdışı içgüdüsel coşkular ve duygular da var mıdır yoksa bu durumda bu türden bileşimler oluşturmak anlamsız mıdır? sorusuna yanıt arar. Ayrıca ele alınacak “Yas ve Melankoli” makalesi dışında “Kıvrımlar, Belirtiler ve Anksiyete” adlı çalışmasında da anksiyetenin bastırmada yeni yaratılmadığını, önceden var olan bir bellek imgesine uygun olarak bir duygulanım biçiminde yeniden üretildiğini açıklar.

Freud’un Breuer ile birlikte yaptığı *Histeri Üzerine Çalışmalar* (1893-1895) araştırmasında farklı yerlerde duygu kavramını ele aldığı görülür. “Histerik Görüngülerin Ruhsal Düzenekleri Üzerine” adlı yazısında (1893) Breuer ve Freud

¹⁴⁷ Jean Laplanche-Jean-Bertrand Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, London, Karnack Books Ltd., 1988, s.13-14.

anı ve belirtilerin duygu ile ilişkisini inceler. Ruhsal zedelenmenin, zedelenmenin anısının girişinden uzun süre sonra bile işleyen bir kışkırtı sayılması gereken yabancı cisim gibi davrandığını varsayar ve bu saptamasının bulgularını açıklar:

“..tek tek her bir histerik belirtinin, kendisini kışkırtan olayın anısını ortaya çıkarmayı ve ona eşlik eden duyguyu uyarmayı başardığımızda ve de hasta bu olayı en ayrıntılı biçimde anlatıp duyguyu dile getirdiğinde hemen ve kalıcı bir biçimde yok olduğunu bulduk”¹⁴⁸

Freud duygu olmaksızın anımsamanın büyük oranda hiçbir sonuç vermediğinin altını çizer. Amaçları başlangıçta rol oynayan ruhsal süreci olabildiğince canlı bir biçimde yineleyerek hastayı oluşum anına geri götürmek, ona sözel anlatım kazandırmaktır. Bir anının silinmesi ya da duygusunu yitirmesi değişik etmenlere bağlıdır. Freud bu etmenlerden en önemlisini şöyle ifade eder:

“Bunlardan en önemlisi bir duygu uyandıran olaya enerjik bir tepkinin bulunup bulunmamasıdır.”¹⁴⁹

Tepki sözcüğü ile kastedilen, deneyimlerin bize gösterdiği üzere duyguların deşarj edildiği tüm istençli ya da istençsiz refleksler sınıfıdır. Refleksler sınıfını ağlamaktan öç almaya kadar geniş bir yelpazede ele alırlar. Yeterli miktarda tepki oluşursa duygunun büyük bir kısmı yok olur. Eğer tepki baskılanırsa duygu anıyla ilişik olarak kalır.¹⁵⁰

Katartik etki, yaralanan kişinin zedelenmeye tepkisini açıklamak için kullanılır. Burada altı çizilmek istenen nokta katartik etki ile tepki arasındaki ilişkidir. Çünkü yaralanan kişinin zedelenmeye tepkisi katartik etkiyi ancak uygun bir tepki olduğunda -örneğin öç alma- gösterir. Dil, eylem için yerine geçme işlevi görür, onun yardımıyla bir duygu neredeyse serbestleştirilebilir. Başka olgular da örnek olarak verilir. Örneğin işkence eden bir gizin acısının dışavurumu ya da dile getirilmesi için itiraf edilmesi, konuşulması uygun reflekstir. Breuer ve Freud’un bu çalışmada varmak istedikleri nokta da tam da buradadır:

¹⁴⁸S.Freud-J.Breuer, “Histerik Görüngülerin Ruhsal Düzenekleri Üzerine”, **Histeri Üzerine Çalışmalar**, Çev. Emre Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 2001, s. 55.

¹⁴⁹ A.e., s. 56.

¹⁵⁰ A.e., s. 56.

“Eğer ister eylemle ister sözle ya da en hafif biçimiyle gözyaşıyla böyle bir tepki yoksa olayın her anımsanışı başlangıçtaki duygusal tonunu taşır”¹⁵¹

Freud ve Breuer serbestleştirme dışında ruhsal zedelenme ile başa çıkmanın başka bir yolunu daha ortaya koyar. Böyle bir zedelenmenin anısı serbestleştirilmemiş de olsa büyük bir çağrışımlar bütününe katılır. Kendisiyle çelişebilen başka yaşantılarla birlikte ortaya çıkar ve başka düşünceler tarafından törpülenir. Çağrışım süreci yoluyla eşlik eden duygunun kaybolması sağlanabilir. Hatta buna izlenimlerinin bulanıklaşmasını ve unutma denilen anıların silinmesi eklenir.¹⁵²

Freud ve Breuer, çalışmalarının sonucunda patolojik hale gelen fikirlerin duygusal güçte ısrar etmesini şu cümlelerle özetler:

“O halde denilebilir ki patolojik hale gelmiş fikirlerin böylesine bir tazelik ve duygusal güçle ısrar etmesinin nedeni serbestleştirme ve ketlenmemiş çağrışımlarla yeniden üretilme yoluyla gerçekleşen silinme süreçleri tarafından yadsınmış olmalarıdır.”¹⁵³

Histeri Üzerine Çalışmalar adlı yapıtın “Histerik Görüngülerin Ruhsal Düzenekleri” adlı bölümünde Freud, ruhsal zedelenmenin normal bellekte değil ama hipnoz belleğinde bulunduğunu ortaya koyar. Histerik belirtilerin nedenleri sıralandıktan sonra ruh sağaltımsal yöntemin hangi yönden işlediği açıklanır. Breuer ise duyguların ruhsal yönünü ele alır. Duyguların ruhsal yönünü oluşturan şey sinir sisteminin dinamik dengesinde bu tür bir bozukluktur- artmış uyarılmanın tek düze olmayan dağılımı. Breuer’in amacı duyguların fizyolojisine ya da ruhbilimine değinmek değildir. Patoloji ve fikir kökenli duygular için tek bir noktayı tartışmak ister. Akut duygular dediğimiz zihinsel dengedeki tüm bozuklukların uyarılmada bir artışla gittiği apaçıktır. Tüm güçlü duygular fikirler dizisini kısıtlar. İnsan öfke ya da korkuya anlamsız bir hal alır. Etkin ya da güçlü duygular artmış uyarılmanın düzeyini devinimsel deşarjla düşürürler. Breuer neşeyle bağırarak, zıplamak, öfkeli sözler ve karşılık vermek gibi eylemlerin tümünün uyarılmanın devinimlerle dışarıya akmasına olanak verdiğini belirtir. Defedilen şey Breuer’in tanımlamasıyla “artmış

¹⁵¹ A.e., s. 57.

¹⁵² A.e., s. 57.

¹⁵³ A.e., s. 59.

beyinsel uyarılmadan başka bir şey değildir.”¹⁵⁴ *Histeri Üzerine Çalışmalar* adlı kitabın bu bölümünde de duygunun herhangi bir türünün uyarılmasının deşarj edilmediği zaman karşı karşıya kalınan durum ortaya konur. Beyin içi uyarılma artar ancak onun düzeyi çağrışımsal ya da devinimsel etkinlikle düşürülmemiştir.

Freud Anksiyete Nevrozunu, Nevrasteni’den* ayırma nedenleri üzerine yazdığı bir yazısında (1894-1895) konuyu duygunun saplantı ve fobilerde üst üste bindirilmesi çerçevesinde ele alır ve Anksiyete Nevrozunun klinik belirtilerini sıralar. Genel tedirginlik, endişeli bekleyiş, anksiyete nöbeti, geceleyin korkuyla uyanma, baş dönmesi, fobi kümelerinin gelişimi, sindirim etkinliklerinde rahatsızlık.¹⁵⁵ Sıraladığı klinik belirtiler içinde süregiden anksiyete haline (endişeli bekleyişe), baş dönmesinin eşlik ettiği anksiyete nöbetlerine yönelik eğilime dayanarak iki tipik fobi kümesi geliştiğini belirtir. Bunlardan biri genel fizyolojik tehlikelerle diğeri devinimle ilgilidir.¹⁵⁶ Freud yılan, fırtına, karanlık, böcek v.b. korkuları yanında tipik aşırı ahlaksal titizlik ve kuşkulanma hastalığı biçimlerini ilk kümeye alır. Diğer küme ise tümü devinimle olan ilişkilerine göre nitelenen agorafobiyi ve onun yan öğelerini içerir. Freud bu fobilerin saplantı nevrozunun fobileriyle ilişkisini ele aldığıda duygulanımdan söz eder. Her ikisinde de ortak olan şey bir düşüncenin mevcut bir duygulanıma bağlanmanın sonucu olarak saplantılı hale gelmesidir. Freud bu nedenle duygulanımın konum değiştirmesi düzeneğinin her iki fobi türü için de geçerli olduğunu belirtir.¹⁵⁷

Freud daha sonra duygunun bastırılması yönünden konuyu “Nevrozların Etiolojisinde* Cinselliğin Rolü Hakkındaki Görüşlerim” adlı yazısında (1905) tartışır. Bu yazısında nevrozlarda cinsel etkenin etiyolojik önemine ilişkin kuramını

¹⁵⁴ A.e., s. 251-252.

* Nevrasteni: Yorgunluk, uykusuzluk, sinirlilik, baş ağrısı, kaygı, gürültüye tahammülsüzlük gibi fiziksel ve ruhsal belirtilerle tanımlanan ve bir zamanlar somatoform rahatsızlık olarak görülen bir rahatsızlık. Bkz.: Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, a.g.e., s. 528.

¹⁵⁵ Sigmund Freud, “Anksiyete Nevrozu Adlı Altında Belli Bir Belirti Kümesini Nevrasteninden Ayırmanın Nedenleri Üzerine”, **Psikopatoloji**, Çev. Hakan Atalay, İstanbul, Payel Yayınevi, 1999, s. 32-37.

¹⁵⁶ A.e., s. 36-37.

¹⁵⁷ A.e., s. 37.

* Etiyoloji(Etiology): Kişinin hastalığa yatkınlığı, hastalık yapıcı etkenin yapısı, ajanın vücuda giriş şekli de olmak üzere hastalıkların altında yatan nedensel etkenleri inceleyen bilim dalı. Bkz.: Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, a.g.e., s. 277.

değerlendirmek için onun gelişim öyküsüne bakmak ister.¹⁵⁸ Freud, Breuer ile birlikte yazdığı *Histeri Üzerine Çalışmalar* adlı kitabına değinir. O dönemde Freud için basit nevrozların oluşmasında cinselliğe verdiği önem diğer duygusal kaynaklardan daha önemli değildir. Freud bu çalışmasında, anılarını canlandırma yöntemini kullanarak hipnoz halinde hastanın örselenmeye bağlı histerisi ile sıradan, örseleyici olmayan histeri arasındaki boşluğu doldurmalarını sağlayan sonuçlara ulaşmıştır. Şöyle açıklar bu aşamayı:

“Bu bizi histerik belirtilerin ruhsal örselenmelerin kalıcı sonuçları oldukları, bu örselenmelere bağlanan duygu miktarının bilinçli olarak işlenmesinin özgül nedenlerden dolayı önlendiği ve bu nedenle bedensel sinir ağında anormal bir yol bulduğu varsayımına götürdü.”¹⁵⁹

Freud çalışmalarını ilerletip 10 yıl sonra *Cinsellik Üzerine Üç Deneme* adlı yapıtını ortaya koyduğunu belirtir. *Histeri Üzerine Çalışmalar*’dan sonra cinsel yapının çok renkli doğası ve cinsel içgüdünün karma özelliği ve organizmanın farklı kısımlarından gelen yardımcı kaynaklardan türeyişini betimlemeye çalışmıştır. Histeride ortaya çıkan ruhsal yapıdaki özü ‘savunma’ kavramında bulmuştur. Savunma başarılıysa katlanılamayan yaşantı, duygusal sonuçlarıyla birlikte bilinçten ve benliğin belleğinden atılır. Ancak bazı durumlarda atılmış olanlar şimdi bilinçdışı bir halde etkinliklerini sürdürür, belirtiler ve bunlara bağlanan duygular aracılığıyla bilince geri dönmenin yolunu bulurlar. Bu hastalık savunmanın başarısız olmasına karşılık gelir.¹⁶⁰

Freud işte bu çalışmasıyla birlikte beklenmedik bulgusunun altını çizer. ‘Savunma’ yerine ‘bastırma’ kavramı ile sorundaki boşluğu doldurur: Duygunun bastırılışı. Freud iki çalışma arasındaki gelişimi şöyle sonuçlandırır:

“Bunların çocukluktaki cinsel öykülerinin nevrotiklerden temel olarak farklı olması zorunlu değildi ve özellikle ayartmanın oynadığı rol her iki olguda da aynıydı. Sonuçta rastlantısal etkilenmeler, artık ‘savunma’ yerine kullanmaya başladığım ‘bastırma’yla karşılaştırıldığında daha da geri plana çekildi.”¹⁶¹

¹⁵⁸Sigmund Freud, “Nevrozların Etiolojisinde Cinselliğin Rolü Hakkındaki Görüşlerim”, **Psikopatoloji**, a.g.e., s. 63.

¹⁵⁹ A.e., s. 64.

¹⁶⁰ A.e., s. 67-68.

¹⁶¹ A.e., s. 68.

Bu çalışmasından üç yıl sonra ise histeri belirtilerinin doğası üzerine bir formül ortaya koyar. Birbiriyle çelişmeyen, bazıları uygulanışı, bazıları yaklaşımı temsil eden formüllerden birinde histerik belirtiler ile duygulanımsal itki arasındaki ilişkiyi ortaya koyar: “Histerik belirtiler, biri bir bileşen içgüdüyü ya da cinsel yapıdaki bir bileşeni sergilemeye, diğeri onu baskılamaya çalışan iki karşıt duygulanımsal ve içgüdüsel itki arasında bir uzlaşma olarak doğarlar.”¹⁶²

Freud, 1915 tarihli “Bilinçdışı” adlı çalışmasında ise bilinçli ve bilinçdışı düşüncelerin yanı sıra ‘bilinçdışı düşünceler, coşkular ve duygular da var mıdır?’ sorusuna yönelir. Bilinçdışı duygular, coşkular ve duygulanımlara ilişkin sorunun yanıtının kolay verilemeyeceğini, sorunun farkına varmamızı sağlayan şeyin de bir duygunun özü olduğunu, dolayısıyla duygu, coşku ve duygulanım söz konusu olduğunda bilinçdışı nitelik olasılığının tümüyle dışta bırakıldığını belirtir. Freud, bilinçdışı düşünceler ve duyguların sağlam dayanaklar üzerine kurulu olmadığına değinir ve duygusal ya da coşkulu bir itkinin algılanması ama yanlış yorumlanması söz konusu olabilir der:

“Gerçek temsilcisinin bastırılması nedeniyle bir başka düşünceyle bağlanmaya zorlanmıştır ve şimdi bilinç tarafından o düşüncenin dışavurumu olarak kabul edilmektedir. Eğer gerçek bağlantıyı yeniden kurarsak ilk duygusal ‘bilinçdışı’ olarak adlandırırız. Ama duygusu asla bilinçdışı değildir; olup biten tek şey düşüncesinin bastırmaya uğramış olmasıdır.”¹⁶³ Freud aynı çalışmasında bastırma ve duygular arasındaki ilişkiyi de açıklar. ‘Bilinçdışı duygu’, ‘bilinçdışı coşku’ terimlerinin kullanımı bastırmanın sonucu olarak içgüdüsel itkideki nicel etmenin uğradığı değişimlerle ilgilidir. Bu türden üç değişimin olası olduğunu belirtir. Ya duygu kısmen ya da tümüyle kalır. Ya nitelik olarak farklı duygu kotasına, bundan da öte anksiyeteye dönüşür. Ya da baskılanır, yani gelişimi engellenir. Freud, bastırmanın gerçek amacının duygunun gelişimini engellemek olduğunu ve bu amaç gerçekleşmedikçe çalışmasının tamamlanmadığını da belirtir. Bu durumda bastırmanın duyguların gelişimini engellemeyi başardığı her durumda bu duygular bilinçdışı olarak adlandırılır. Bilinçdışı düşünceler olduğu gibi bilinçdışı duyguların

¹⁶² Sigmund Freud, “Histerik Düşlemler ve Çiftcinsellik İlişkileri”, **Psikopatoloji**, a.g.e., s. 81

¹⁶³ Sigmund Freud, “Bilinçdışı”, **Metapsikoloji**, Çev. Emre Kapkın-Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 2002, s. 176.

olmadığını belirtir. “Tüm fark, düşünceler-temelde anı izlerine ait-yükler iken duygulanımlar ve coşkuların, nihai dışavurumları duygular olarak algılanan, boşalım süreçlerine karşılık gelmelerinden doğar.”¹⁶⁴

Aynı konuya “Bastırma” adı çalışmasında değinen Freud içgüdüyü temsil eden başka bir ögenin* de hesaba katılması gerektiğini ve bu diğer ögenin düşüncenininkinden çok farklı olabilecek bastırma değişimlerine uğradığını gösterir. Bu diğer öge duygu kotasıdır. Temel amacı bastırma sonucu düşünceye ve ona ilişik içgüdüsel enerjiye neler olduğunu ortaya koymaktır. İçgüdüsel temsilcinin niceliksel etmeninin üç olası değişimi bulunur: Ya içgüdü hiçbir izi bulunmayacak şekilde tümüyle baskılanmıştır ya bir biçimde niteliksel tını taşıyan bir duygu olarak ortaya çıkar ya da anksiyeteye dönüşür. Freud son iki olasılığın bir diğer içgüdüsel değişim olan içgüdülerin ruhsal enerjilerinin duygulara ve özellikle de anksiyeteye dönüşümünü dikkate almak gerektiğini belirtir.¹⁶⁵

Freud görüldüğü gibi farklı çalışmalarında farklı bağlamda duygu sorununu ele alıp tartışmıştır. “Yas ve Melankoli” adlı çalışmasında ise duygu, kayıp karşısındaki çatışmanın ana unsuru olarak ele alınmıştır. Ayrıca “Yas ve Melankoli” (1915) adlı çalışmasından sonraki “Ketvurmalar, Belirtiler ve Anksiyete” (1925–1926) adlı çalışmasında daha önceki görüşlerini düzeltir. Bu çalışmasında duygu durumları zihne ilk örseleyici yaşantıların tortuları olarak alınmışlardır ve benzer bir durum ortaya çıktığında bellek simgeleri gibi yeniden canlandırılırlar. Bunları daha yeni ve histerik nöbetlere benzetmekte ve onun normal ilk örnekleri olarak görmekte haksız olmadığını savunur.¹⁶⁶ Anksiyetenin, hissedilen ve bir duygulanım durumu olduğunu belirtir. Duygu olarak anksiyete çok belirgin bir hoşnutsuzluk niteliğine sahiptir. Ama bütün niteliği bu değildir. Her hoşnutsuzluğa anksiyete denemez, çünkü gerginlik, acı ya da yas gibi hoşnutsuzluk niteliği yanında başka ayırt edici özellikleri de olmalıdır. Freud çeşitli hoşnutsuzluk duygulanımları arasındaki farkları anlamayı başarabilir miyiz sorusunun yanıtı için anksiyete duygusu hakkında bir iki

¹⁶⁴ A.e., s. 177.

* Freud, duygu kotası kavramından önce bir içgüdüsel temsilcinin bastırılmasını ele aldığını ve bu temsilciden bir içgüdüden gelen belli kotada ruhsal enerjiyle (libido ya da ilgi) yüklü bir düşünce ya da düşünceler grubunu anladığını belirtir. Bkz.: Sigmund Freud, “Bastırma”, **Metapsikoloji**, a.g.e., s. 147.

¹⁶⁵ Sigmund Freud, “Bastırma”, **Metapsikoloji**, a.g.e., s. 148.

¹⁶⁶ Sigmund Freud, “Ketvurmalar, Belirtiler, Anksiyete”, **Psikopatoloji**, a.g.e., s. 229.

şeyden söz edilebileceğini belirtir. Birincisi anksiyetenin hoşnutsuzluğu orada olan bir şeye işaret ediyor gibi görünmesidir. İkincisi ise anksiyetenin bedenin belli organlarına atfedilebilecek oldukça belirgin fiziksel duyumlarla birlikte olduğunun farkına varılmasıdır.¹⁶⁷

Rank'ın*, özgün olarak Freud'a ait olan anksiyete duygulanımının doğum olayının bir sonucu ve o zaman yaşanan durumun bir tekrarı olduğu savı, anksiyete sorununu bir kez daha gözden geçirmeye zorlar. Freud, Rank'in doğumun bir örselenme, anksiyete hallerinin de buna karşı bir boşalım tepkisi ve daha sonraki tüm anksiyete duygulanımlarının bunu giderek daha tam bir şekilde 'duygusal olarak dışa vurma' girişimi olduğu düşüncesiyle ilerleme kaydedemeyeceğini düşünür. O nedenle anksiyete tepkisinden, onun ardında yatan tehlike durumuna geri döner. Böylece Freud açığa çıkan yeni boyutları ele alır: "Doğumda hissedilen anksiyete, diğer duygulanımlarla aynı değişmelere uğraması gereken bir duygulanım durumunun ilkörneği olmuştur. Anksiyete durumu ya özgün duruma benzer durumlarda otomatik olarak kendini üretiyordu ve bu yüzden ilk tehlike durumunda olduğu gibi uygun bir tepki biçimi olmak yerine uygunsuz bir hale geliyordu; ya da benlik bu duygulanım üzerinde güç kazanıyor, onu kendi inisiyatifiyle yeniden üretiyor ve bir tehlike uyarısı olarak ve haz-hoşnutsuzluk düzeneği hareketi geçirmenin bir aracı olarak kullanıyordu"¹⁶⁸ Freud bu çalışmasında, anksiyetenin yaşamdaki iki oluşum (biri istemsiz, otomatik ve her zaman ekonomik temeller üzerinde gerekçelendirilmiş, ne zaman doğuma benzer bir tehlike belirse o zaman kendini gösteren; diğeri ise benlik tarafından yalnızca böyle bir durumun ortaya çıkma tehdidi olur olmaz, kaçınmasını sağlamak amacıyla oluşan) biçimini belirlemiştir.

Freud, savunma kavramı ile açıkladığı çalışmalarını ilerletince başka bulgularla karşılaşmış ve merkeze aldığı kavram bastırma olmuştur. Bu nedenle duygulanımı yeniden üretmedikçe ve hastayı oluşum anına geri götürmedikçe başarılı olmanın mümkün olmadığı sonucuna varır. Patolojik hale gelmiş fikirler

¹⁶⁷ A.e., s. 267-268.

* Söz konusu kitap, Rank'in Doğum Örselenmesi (1924) adlı çalışmasıdır. Bütün anksiyete nöbetlerinin doğum örselenmesinin 'duygusal yükünün boşaltılması' çabaları olduğu savındaydı. Ayrıntılı bilgi için Bkz.: Sigmund Freud, "Ketvurmalar, Belirtiler, Anksiyete", **Psikopatoloji**, a.g.e., s. 215-221.

¹⁶⁸ Sigmund Freud, "Ketvurmalar, Belirtiler, Anksiyete", **Psikopatoloji**, a.g.e., s. 296-297.

duygusal güçle ısrar ediyorlarsa serbestleştirme ve ketlenmemiş çağrışımlarla yeniden üretilme yoluyla gerçekleşen silinme süreçleri tarafından yadsınmaktaydılar. Freud'un ele alınması gereken bir başka çalışması olan "Yas ve Melankoli" adlı makalesi tezin ana yörüngesini oluşturduğundan dolayı, ayrı bir bölümde başlı başına incelenecektir. Bu çalışmayı ele almadan önce bu bölümde Freud'un düşünceleri ele alan Lacan'a değinmek yerinde olur.

Lacan, Freud'un çalışmalarını ele alır. Bu ele alma, Freud'u eleştirme düzeyinde değil, onun kuramını kendi bakış açısıyla ve gözlükleriyle okuma düzeyindedir. Duygu kavramına bakışını da kendi anlayışı ile açıklar. Lacan duygulanım kavramına dil ile bağlantısı içinde değinir. Duygulanım dil alanının dışında değildir. Dil alanının dışında varolamaz. Üstelik dil duygulanımı iletir. Lacan, gösteren gösterilen arasındaki ilişkiyi ters düz etmiştir. Gösterilen diye bir şeyin olmadığını düşünür. Lacan'ın düşünceleri göz önüne alındığında bu sonuca varması anlaşılabilir. Gösteren'in tek ve sabit bir anlamı olmadığını düşünmektedir. Gösteren'in sabit bir anlamı olmadığından gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki de sabit değildir. Dolayısıyla ne anlam ne de aralarındaki ilişki değişmez değildir.

Lacan'ın yeniden ele aldığı kavramlardan biri de 'öteki' kavramıdır. Duygu ve 'öteki' kavramı arasındaki ilişkiyi Lacan, duygulanımın "öteki"nin arzu yanılması olduğu şeklinde ifade eder.

"Benim 'gösterilen' (orada öteki yok) tanımım şöyle devam eder: Bir gösteren bir başka gösterene özneyi temsil edendir. Bu ikisinden sonuncusu bundan dolayı özneyi temsil eden tüm diğer gösterenlerin gösterenidir, gösterenin kayıp olduğu anlamda diğer bütün gösterenler hiçlik temsil eder."¹⁶⁹

Özdeşleşme de duygusal iletişim yerine kullandığı kavramlardan biridir.

Lacan'ın Freud'un yeniden ele aldığı kavramlardan bir diğeri, 'bilinçdışı' kavramıdır. Lacan 'bilinçdışı'nın dil gibi yapılandığını belirtir. Lacan psikanalistlerin söylev verdikleri bilinçdışını yapılandırdıkları gibi, bilinçdışı kavramının parçası olduklarını belirtir. 'Öteki' ve bilinçdışı arasındaki ilişkide bilinçdışını, Öteki'nin

¹⁶⁹ Jacques Lacan, *Étrics*, Trans. by. Bruce Fink, New York, W.W. Norton&Company Inc., 2006, s. 693-694.

yörüngesinde konumlandırır, bilinçdışının varlığı her söylemde bulunabilir.¹⁷⁰ Lacan'ın, Özne ve Öteki arasında konumlandığı bilinçdışı, ikisinin kesişim noktasında kalır. Bilinçdışı ben'in kurulduğu yerdir. Ego yanılısamadır. Bilinçdışının bir ürünüdür. "Freud'un ego'yu güçlü kılma amacı taşıyan 'ben' bilinci, bilinç akıl ilişkisi ile ego'nun bilinçdışı'ndan daha güçlü kılınması uğraşının reddi temeli üzerinde, bilinçdışının öncelliğini ve ego'nun (ben'in) yanılısama olduğunu, bilinçdışı'nın bir ürünü olduğunu vurgular. Bu anlamda bilinçdışı, ben'in kurulduğu yerdir."¹⁷¹

Lacan, duygu, öteki, bilinçdışı kavramlarını olduğu gibi 'Özne' kavramını da farklı ele alır. Freud'dan farklı olarak Lacan'a göre özne, sabit ve değişmez değildir. Tam tersine asıl anlamını "Öteki"nin alanında bulan sabit ve değişmez olmayan bir kavramdır. Lacan, 'Özne'yi, 'Öteki'nin nedeni olarak tanımlar ve niçin 'Özne'nin anlamı 'Öteki'nin yörüngesinden geçer sorusunun nedenini açıklar.¹⁷²

Özne gösterene bağlıdır. Gösteren her şeyden önce Özne'nin alanındadır. Bu yoksunluk, diğer yoksunluğu, gerçek olan ve daha önceki yoksunluğu, varoluşumuzdaki yoksunluğu akla getirir. Gerçek yoksunluk kayıp olan öteki yarımızın yoksunluğudur: Aristophanes'in söylencesinde olduğu gibi, hayatımız boyunca öteki yarımızı aramamızla anlamlandırılan yoksunluk. Lacan libido'nun dürtülerin doğasını anlamak için önemli ve temel bir organ olduğunu belirtir. Bu organ gerçek dışıdır. Gerçek dışı hayali değildir.¹⁷³ Nesne, kendini kurmak, belirlemek üzere, özne'den ayrılan bir şey'dir. Bu yoksunluğun sembolü vazifesi görür, başka bir deyişle 'fallus'un yoksunluğunun sembolüdür, aslında yoksunluğun sembolü olduğu ölçüde. Böylece nesne öncelikle, ayrılabilir ve ikincisi yoksunlukla ilişkili olmak zorundadır. Lacan bu düşüncelerini, oral, anal ve genital evre ile açıklar.¹⁷⁴

Freud insanın gelişim evresine denk gelecek üç aşama saptamıştır. Oral, anal ve genital. Lacan bu dönemlere karşılık gelen üç ayrı kavram önermiştir:

¹⁷⁰ A.e., s. 707.

¹⁷¹ Barış Çoban, "Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışının Kaşifi", **Kadife Karanlık**, Ed. Nurdoğan Rigel, İstanbul, Su Yayınları, 2003, s. 295.

¹⁷² Jacques Lacan, **Étrics**, a.g.e., s. 713.

¹⁷³ Jacques Lacan, **The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis**, London, The Hogarth Press, 1977, s. 205.

¹⁷⁴ A.e., s. 103-104.

Gereksinim, istem ve arzu. Bu kavramların insanda üç ayrı öğeye denk düştüğünü belirtir. Gerçek, imgesel ve simgesel. Lacan doğum sonrası anneye bağlı olarak yaşayan bebek, kendi ve annesi arasında bir fark görmez. Anne ve çocuk tüm bir tamlıktır. Bu süreçte gereksinme vardır. Bir süre sonra bebek kültürel alana sokulur. Anneden kopar. Ayrı bir varlık olarak yaşaması gerekir. Bu kayıp yaratır. Birlik duygusunu yitirir. Bir daha geri alamayacağı tamlık, birlik duygusunu kaybeder. ‘Gerçek’ doğal birlik halinin yaşandığı yerdir.¹⁷⁵

Lacan gerçeğe ne zaman karşılaştığımızı sorgular. Gerçeğe ilişkili olan hiçliğin yoklukta kavranabileceğini belirtir.¹⁷⁶ Lacan’ın kuramında dil’in her zaman yitik olana, yokluğa ilişkin olarak tanımlanma nedeni de burada saklıdır. Eksikliğin olmadığı yerde tümlük vardır. Tümlük ve birlik, tamamlanacak bir şeylerin olmaması demektir. Orada dil’e gereksinim de yoktur. Dil bu nedenle yitik olana ilişkindir. İnsan ancak istediği nesne olmadığında onun yerini alacak başka bir sözcüğe gereksinim duyar. Dilsel dünyaya, simgesel olana girişle birlikte yapı değişir. Bir daha geri gelmemek üzere yok olur.

Gerçek dönemi ayna evresine dek sürer. Çocuğun kendi bedenini nesneler dünyasından daha da önemlisi annesinin bedeninden ayırıştırmasıyla birlikte çocuk yeni bir dünyaya girer. Kültür ve uygarlığın dünyasıdır bu yeni dünya. Bu dönem gereksinimlerin bittiği bunun yerine istemlerin başlamasını beraberinde getirir. Nesnelerin yokluğu onların yerini alan simgelerle karşılaşır. Ayna evresi çocuğun kendini yeniden kurguladığı, kendini bir bütün olarak tasarımıladığı evredir. Bir çeşit yeniden üretim evresidir. Varoluşunu yeniden anlamlandırır. Ayna süreciyle Öteki önem kazanır.¹⁷⁷

Bebek için ilk aşamadaki birlik dönemine geri dönmek imkansızdır. Birlik, tamlık duygusunun yaşandığı o dönem, geri dönülemez bir dönemdir. Ayna evresiyle birlikte yaşanan ayrışma ve öteki ile birlikte bebek, simgesel düzene girer. Bu süreçte simgesel, imgesel düzen çakışır, üst üste biner, ikisini birbirinden ayıran sınır yoktur. İki varlığını bir arada sürdürür. Simgesel düzen dilin yapısının bir yansımasıdır, onun ürünüdür. İmgesel düzende özne bilinçdışının etkilerinden habersizdir. Özne

¹⁷⁵ Barış Çoban, “Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışının Kaşifi”, **Kadife Karanlık**, a.g.e., s. 299.

¹⁷⁶ Jacques Lacan, **The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis**, a.g.e., s. 54.

¹⁷⁷ A.e., s. 203-206.

simgeselin geçirgenliğine inanır. Gerçeğin, simgesel düzende ‘eksik’, ‘yok’ olduğunun farkında değildir. İmgesel düzen imgelerimizin üretildiği yerdir, öznenin imgelemenin hazzını yaşadığı yerdir. Deneyimimizin temel merkezi yapısı imgesel düzenden gelir.¹⁷⁸ Lacan iki ‘öteki’nin ayırt edilmek zorunda olduğunu düşünür. En azından büyük Ö ile yazılan ve küçük ö ile yazılan ve ego olan iki öteki’den söz eder. Lacan büyük Ö ile yazılan Öteki’den söz eder.

Eksik olanın kendini yok ile ifade ettiği ve temel bir belirleyici olduğu Lacan’ın düşüncelerinde, Öteki de tam değildir, eksiktir. Eksik varoluşuna ilişkindir. Dil, ikiliklerin, zıtlıkların önemli olduğu bir yapılanmadır. Görüldüğü gibi Lacan, Freud’un düşüncelerini, temel kavramlarını kendi bakış açısı ile yeniden ele almıştır; onun düşünce yapısında yoksunluk, eksiklik temel bir belirleyiciliğe sahiptir. Psikanalizin duyguyu nasıl kavramsallaştırdığına baktıktan sonra, bir sonraki bölümde bu temel çerçevenin ışığında tezin temel kuramsal dayanağı olan Freud’un “Yas ve Melankoli” adlı makalesi ele alınacaktır.

1.1.2.2. Kayıp Karşısındaki Çatışma: Melankoli

Freud’un melankoli üzerine yazdığı makale, psikanalizin konuya bakış açısını yansıtan son derece önemli bir makaledir. Freud “Yas ve Melankoli” adlı makalesini 1917 yılında yayımlar. Ana temasını 30 Aralık 1914 yılında Viyana Ruh Çözümlemesi Derneğinde anlatır. Makalenin ilk taslağını 1915 Şubatında yazar.¹⁷⁹ Freud’un* bu çalışması, melankoli üzerine Abraham’ın 1911, 1916 ve 1925 yıllarındaki üç makalesi ve Rado’nun 1927 yılındaki çalışması ile birlikte klasik psikanalizin beş önemli çalışmasından biridir. Giorgio Agamben**, Freud’un metninden beş yıl önce Abraham’ın da Freud’un çalışmasına temel teşkil eden

¹⁷⁸ Jacques Lacan, **The Seminar of Jacques Lacan Book 2**, Ed. by. Jacques-Alan Miller, New York, W.W. Norton & Company, 1988, s. 37.

¹⁷⁹ Sigmund Freud, “Yas ve Melankoli”, **Metapsikoloji**, Çev. Emre Kapkın-Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 2002, s. 239.

* Freud makalenin ilk taslağını 1915 Şubat’ında yazar. Bunu, kendisine melankoliyle libidinal gelişimin oral evresi arasında bir ilişki olduğu şeklindeki önemli görüş de dahil olmak üzere bazı kapsamlı yorumlar yollayan Abraham’a gönderir. Ayrıca daha önceki bir tarihte Fliss’e gönderdiği mektupta melankoliyi salt nörobiyolojik terimlerle açıklamaya yönelik incelikli bir girişimi yollamıştır. Bkz.: Sigmund Freud, “Yas ve Melankoli”, **Metapsikoloji**, a.g.e., s. 239-240.

** Giorgio Agamben’nin “Kayıp Nesne” adlı yazısı, Freud’un “Yas ve Melankoli” adlı çalışmasını ele alır ve melankoli ile yamyamlık arasındaki ilişkiye dikkat çeker.

melankoli incelemesi olduğunu hatırlatır. Abraham, libidinal yatırım, nesneden uzaklaştıktan sonra egoya geri döner ve aynı zamanda nesne de egonun içine alınır.¹⁸⁰

Freud normal yas duygusu ile melankoliyi karşılaştıracakını belirttikten sonra bir açıklama yaparak yazısına başlama gereği duyar. Melankolinin karmaşık bir konu olduğunu belirtir ve varılacak sonuçların değerinin abartılmaması için uyarı niteliğinde bir itirafta bulunur:

“Betimsel ruh hekimliğinde bile tanımı değişen melankoli tek bir birlikte toplanması kesin olarak sağlanmış görünmeyen çeşitli klinik biçimler alır ve bu biçimlerden bazıları ruhsal kökenliden çok bedensel kökenli hastalıkları düşündürür.”¹⁸¹

Freud, alıntıdan da anlaşıldığı gibi, melankoli tanımının bir kesinliği yansıtamayacağını, melankolinin kendisini farklı görünümelerde ortaya koyabileceğini belirtir. Bu belirtilerin bazılarının ruhsal bazılarının ise bedensel olabileceğini düşünür. Her gözlemciye açık olan izlenimler az sayıda olguyla sınırlıdır. Bu nedenle ulaşılabilecek sonuçlara genel geçer bilgi gözüyle bakılmamasını önerir.

Freud, uyarıyı yaptıktan sonra yas ile melankoli arasında bulunan birbiriyle benzer ve farklı noktaları tartışmaya başlar. Çevresel etkilere bağlı uyarıcı nedenlerin her iki durum için de aynı olduğunu belirtir. Freud’un klasikleşen tanımı şöyledir:

“Yas her zaman sevilen bir insanın ya da ülke, özgürlük, ülkü, v.b., gibi insanın yerini almış olan bir soyut kavramın kaybına tepkidir. Bazı insanlarda aynı etki yas yerine melankoli yaratır ve buna bağlı olarak onlarda hastalandırıcı bir yatkınlıktan kuşulanırız.”¹⁸²

Tanımdan da görüldüğü gibi yas ve melankolinin her ikisinde de bir kayıp söz konusudur. Bu kaybın mutlaka sevilen bir kişi olması gerekmemektedir. Bu kayıp bir ülke, bir ideal de olabilir. Freud yas ve melankolinin kişi, ülke, ideal- somut ya da soyut- bir kayıpla ilişkili olan nedeninin ortak olmasına karşın, ortaya çıkan tepkinin melankolide yastan daha farklı olduğunu düşünür. İkisi arasındaki farklılık kayıba

¹⁸⁰ Giorgio Agamben, “Kayıp Nesne”, Çev. Şeyda Öztürk, **Cogito**, a.g.e., s. 258.

¹⁸¹ Sigmund Freud, “Yas ve Melankoli”, **Metapsikoloji**, a.g.e., s. 243.

¹⁸² A.e., s. 243.

verilen tepkide ortaya çıkar. Freud, yasın yaşama yönelik normal tutumundan önemli uzaklaşmalar içermesine karşın onu hastalandırıcı bir durum olarak değerlendirme ve bir tedavi etme gereği duyulmadığını belirtir. Belirli bir süre içinde kişinin bu durumun üstesinden geleceğine olan güven herhangi bir müdahaleyi gereksiz, yararsız hatta zararlı bulur. Buna karşın melankolide durum farklıdır. Melankolinin yastan ayırt edici özellikleri vardır. Melankolide derinlemesine acı verici bir hüznün vardır. Hüznün, dış dünyaya yönelik ilginin kesilmesi, sevmeye yeteneğinin kaybolması, tüm etkilere ket vurulması ve kendini önemseme duygularının azalması, kendini yeme ve suçlama duygularının artması ve sanrısız bir cezalandırılma beklentisiyle sonuçlanmasıdır. Yasta ise ek bir farkla aynı belirtiler görülür: Kendini önemsemede bozukluk. Yasta kendini önemsemede bozukluk görülmez.¹⁸³

Freud, 1915 yılında yazdığı “Bastırma” adlı makalesinde “acı olgusu amacımıza ulaşmada bize yardımcı olamayacak kadar çapraşık” tespitini yaparak konuyu 1920 yılında yazdığı “Haz İlkesinin Ötesinde” adlı makalesinde acıyla başa çıkma yöntemi olarak ele almıştır. Bu makalesinde ise yas ruh halini, acı verici olarak adlandırmak için bir karşılaştırma olarak değerlendirmek gerektiğini belirtir.

Freud yas durumunda kişinin sevilen nesnenin artık var olmadığını gördüğünü belirtir. Libidonun* bu nesneyle bağlarından geri çekilmesini talep eder. Bu istem bir karşı koyuş doğurur. Bu karşı koyuş şiddetli olabilir ve gerçeklikten uzaklaşma ve varsanısal bir istekli psikoz yoluyla nesneye bir yapışma gerçekleşir. Freud sonunda kazananın gerçekliğe saygı olduğunu ancak bunun zaman ve enerji harcanarak yavaş yavaş gerçekleştiğini belirtir. Gerçekliğin emrinin yerine getirilmesi sürecinin acı verici oluşunu açıklamakta zorlandığını ifade eden Freud acı verici hazzınlığın doğal kabul edilmesinin dikkat çekici olduğunu altını çizer. Yasın işleyişini şu cümlelerle özetler: “Ancak gerçek, yasın işleyişi tamamlandığında Ego’nun** tekrar özgür ve ket vurulmamış hale geldiğidir.”¹⁸⁴

¹⁸³ A.e., s. 244.

* Psikanalizde kaynağını idden alan ruhsal enerjidir. Freud hem ruhsal enerjiyi, hem de yaşam ve ölüm içgüdülerini kapsayan bir kavram olarak kullanmıştır. Freud’a göre zihnin sabit bir enerjisi vardır. Bu enerji her türlü düşünme, algı, hayal gücü, bellek, cinsel itkiye yakıt sağlar. Bkz.: Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, a.g.e. s. 485.

** Ego, en genel anlamıyla ‘ben’ derken kastedilendir. Her türlü ruhsal-bedensel olayın merkezi olarak düşünülen bilinçli varlığımızdır. Klasik psikanalizde, ruhsal aygıtın üç ana parçasından biridir. İdden türetilir ve enerjisini oradan alır. Kişiliğin, ilkel içgüdüsel dürtülerle içselleştirilmiş ebeveyn ve

Freud sevilen nesnenin yitirilmesi açısından yas ile melankoli arasındaki farkı belirtirken, melankolide sevilen bir nesnenin kaybına verilen tepkinin söz konusu olduğunu göstermiştir. Bu noktada bir ek de yapar. Uyarıcı nedenler farklı olduğunda melankolide ölküsel türden bir kaybın söz konusu olduğu görülebilir. Ayrıca nesnenin ölmesi gerekmez, sevgi nesnesi olarak değerinin kaybedilmesi durumu da tepki verilmesine yol açar. Freud yas ile melankoli arasındaki farkı, farkında olma açısından ele alır. Yas durumunda insan sevgi nesnesini yitirme olayının farkındadır. Melankolide ise bilinçli olarak ayırdına varılan bir kayıp söz konusu değildir. Melankolide insanlar bir şey yitirmişlerdir. Ama bu yitirdiklerinin ne olduğunun tam olarak ayırtına varamazlar ve ayrıntısıyla değerlendiremezler. Neyin nasıl, ne zaman yitirdikleri belirsizdir. Freud yas ile melankolide durumun farklılığını şöyle belirtir: “Bu, kayıpla ilgili bilinçdışı hiçbir şeyin bulunmadığı yasin tersine melankolinin bilinçten geri çekilmiş olan nesne kaybıyla bir biçimde ilişkili olduğunu düşündürür.”¹⁸⁵

Freud melankolide kaybın yasta olduğu gibi benzer bir iç çalışmayla sonuçlanacağını ve melankolik ket vurmada sorumlu olacağını belirtir. Yas işlemiyle ket vurma ve ilgi kaybının egoyu soğurmuş olduğunun anlaşılmış olmasına karşın melankolide bu denli kapsamlı soğuran şeyin ne olduğu açıklanamaz. Melankolinin ket vurması anlaşılamaz.

Yas durumundan farklı melankolide görülen bir başka farklılık kendini önemsemenin olağanüstü azalması, Ego’sunun büyük ölçüde güçsüzleşmesidir.¹⁸⁶

Benlik duygusu zayıfladığından ve güçsüzleştiğinden kendilerine karşı yıkıcı tahribatlarda bulunabilirler ve kötü davranabilirler. Freud, hastanın Ego’sunu değersiz, herhangi bir şeyi başarmaktan yoksun ve ahlaki açıdan aşağılık olarak gösterir; kendini suçlar, karalar, cezalandırılmayı bekler. Uykusuzluk ve beslenmeleri reddetme gibi her canlının yaşama tutunmaya zorlayan içgüdünün yenilgisiyle tamamlanır. Freud, kaybın arkasından yas ile melankoli arasındaki farkı “Yasta yoksul ve boş hale gelmiş olan şey dünyadır; melankolide ise bizzat

toplum yasakları ve dış gerçekliğin gerekleri arasında aracılık eden bilinçli, ussal yanı. Bkz.: Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, a.g.e., s. 247.

¹⁸⁴ Sigmund Freud, “Yas ve Melankoli”, **Metapsikoloji**, a.g.e., s. 244-245.

¹⁸⁵ A.e., s. 245-246.

¹⁸⁶ A.e., s. 246.

Ego'dur"¹⁸⁷ ifadesiyle belirtir. Kişi kendisine saygısını yitirmiş, kendini karalamaya başlamıştır. Nesneyle ilgili kayıp, Ego'suyla ilgili bir kayba işaret eder. Freud melankoli klinik tablosunda ahlaki zeminlerde Ego'dan hoşnutsuzluğun en fazla öne çıkan özellik olduğunu belirtir.¹⁸⁸

Freud'un vardığı nokta Ego'da kilitlenmektedir. Bir nesne seçimi, libidonun bir kişiye bağlanmasını ve sonrasında gelen hayal kırıklığı ya da küçük düşürme ile nesne ile ilişkinin bozulmasına yol açar. Libidonun o nesneden geri çekilmesi ve yeni birine aktarılmaması söz konusudur. Ego'ya geri çekilen ancak orada belirsiz bir biçimde kullanılamayan libido, Ego'nun terk edilmiş nesneyle bir özdeşleşmesini kurmaya hizmet eder. Freud'un kendi cümlesiyle devam etmek gerekirse süreç şöyle sonuçlanır: "Bu nedenle Ego'ya nesnenin gölgesi düştü ve bundan böyle Ego sanki bir nesne, terkedilmiş nesneymiş gibi özel bir ajan tarafından değerlendirilebilecekti. Bu yolla bir nesne kaybı bir Ego kaybına ve Ego'yla sevilen insan arasındaki çatışma Ego'nun eleştirel etkinliğiyle özdeşleşmelerin değiştirdiği Ego arasında bir yarığa dönüştürülmüştü."¹⁸⁹

Freud açıkça, sevilen nesneye bağlılığın sürdüğünü ancak sevilen nesnenin kaybının ardından bu objeye bağlı libidonun kendini nesneden geri çekmesiyle serbest kalması durumunu açıklar. Sorun serbest kalan libidonun başka bir nesneye aktarılamamasındadır. Freud'un da özellikle belirttiği gibi kayıp sevilen kişi yerine bir ülke ya da bir ülke olabilir. Bu durumda, tezde ele alınacak filmlerin kahramanları için geçerli olan durum, kayıp nesne yerine Freud'un terimleriyle 'kayıp ülke'dür. Dolayısıyla 'kayıp ülke'nün ardından kişilerin üzüntüleri etraflarındaki kişiler tarafından anlamsız gelir. Onlara yöneltilen eleştiriler de anlamsızdır. Söylenen her söz, kişilerin yitirdiklerine karşı birer saldırı anlamına gelecektir. Kişi yaşama yenik düşmektedir. Yaşam koşullarını aşmaya, kayıpların üstesinden gelmeye çalışsa da bu, oldukça karmaşık bir süreçtir.

Freud bu türden bir sürece ilişkin ancak bir iki şey söylenebileceğini belirtir. Bunlardan birincisi, sevilen nesneye güçlü bir kilitlenme bulunmalıdır. İkincisi ise nesne yükünün direnme gücünün düşük olmasıdır. Freud, buradaki çelişki hakkında

¹⁸⁷ A.e., s. 246.

¹⁸⁸ A.e., s. 248.

¹⁸⁹ A.e., s. 249.

kesin bir şey söylemek istemez. Çelişkinin nesne seçiminin narsistik bir temelde gerçekleştiğini gösterir gibidir ancak yazısının en başında belirttiği gibi melankoli hastalığına yakalanma yatkınlığının narsistik türden nesne seçiminin ağırlıkta oluşunda yattığı henüz doğrulanmamıştır. “Dolayısıyla, melankoli, özelliklerinden bazılarını yastan ve diğerlerini narsistik nesne seçiminden narsisizme gerilemeden ödünç alır. Bir yandan, yas gibi, sevilen bir nesnenin gerçek kaybına bir tepkidir ama bunun da ötesinde normal yasta olmayan ya da eğer varsa da normal yası hastalıklı yasa dönüştüren bir belirleyiciyle dikkat çeker. Bir sevgi nesnesinin kaybı sevgi ilişkilerinde çifte değerliliğinin kendisini etkin kılması ve açığa çıkması için eşsiz bir fırsattır.”¹⁹⁰

Freud, çökkünlük, dış dünyaya ilgisizlik, sevme yeteneğinin yitilmesi, özgüven duygunun yitmesi, kendi kendini cezalandırma ve intihar ile sonuçlanabilecek yaşamdan kaçış isteği ile kendini gösteren melankolide Ego’nun kendi yıkımına nasıl rıza gösterdiğini kavrayamadığını belirtir. “Melankoliyi bu denli ilginç ve bu denli tehlikeli yapan öz kıyım eğiliminin bilmeceğini çözen tek şey bu sadizmdir. Ego’nun, içgüdüsel yaşamı geliştiren asal evre olarak tanıdığımız benlik sevgisi o kadar büyük ve yaşama yönelik bir tehditte ortaya çıkan korkuda serbest kaldığını gördüğümüz narsistik libido miktarı o kadar çoktur ki bu Ego’nun kendi yıkımına nasıl rıza gösterdiğini kayrayamayız.”¹⁹¹

Melankolinin en önemli ve en çok açıklama gerektiren özelliği Freud’a göre maniye* dönüşme eğilimidir. Freud maninin ele alınmasının ve melankoliyle ilişkisinin açıklanmasının bir görev olduğunu düşünür. İkisi arasındaki benzerlik ve farkları sıralar. Freud’a göre hem mani hem de melankoli aynı karmaşa ile uğraşır. Ama olasılıkla melankolide Ego karmaşaya düşerken manide onu yener ya da bir kenara atar. İkinci gösterge ise şudur. Mani için normal modeli oluşturan keyif, sevinç ya da zafer gibi durumların aynı ekonomik koşullara dayalı gözlemi sağlamıştır. Freud iki göstergeyi birleştirerek mani ve melankoli arasındaki farkı ortaya koyar: “Manide Ego nesne kaybının (ya da kayıp karşısındaki yasının ya da

¹⁹⁰ A.e., s. 251.

¹⁹¹ A.e., s. 252.

*Abartılı heyecan, aşırı fiziksel etkinlik, abartılı bir mutluluk duygusu, görkemlilik, önemlilik duyguları, abartılı iyimserlik, dürtüsellik, savurganlık, yoğunlaşma yetisinden yoksunluk, dikkatsizlik, konuşma baskısı, düşünce uçuşu v.b. semptomlarla tanımlanan duygusal bir rahatsızlık. Bkz.: Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, a.g.e., s. 491-492.

belki de nesnenin kendisinin) üstesinden gelmiş olmalıdır ve ondan sonra acı verici melankoli hastalığının Ego'dan kendisine çektiği ve bağladığı tüm karşı-yük kotası kullanılabilir hale gelecektir.”¹⁹²

Freud bu açıklamasını ussal görünmesine karşı belirsiz bulmaktadır. Üstelik yanıtlanamayacak kadar çok yeni soru ve kuşkuyla yol açar. Freud bu kuşkulardan ilkinin yas ile ilişkili ele alır. Normal yasin da nesne kaybından ileri gelmesine ve devam ettiği sürece o da Ego'nun tüm enerjisini emmesine karşın neden süresini tamamladıktan sonra ekonomik durumunda bir zafer evresine dair bir ipucunun bulunmadığını sorar. Kolay kolay yanıtlayamayacağı bu soruyla ilgili bir ipucunu libido ile bağlantılı açıklar. “Libidonun kayıp nesneyle bağlılığını gösteren her bir anı ve beklenti durumu gerçekliğin nesnenin artık var olmadığı hükmüyle karşılaşır ve sanki kendisinin de bu yazgıyı paylaşp paylaşmayacağı sorusuyla karşı karşıya kalan Ego canlı olmaktan aldığı narsistik doyumlara toplamı tarafından ortadan yok olan nesneye bağını koparmaya ikna edilir.”¹⁹³

Freud'un üzerinde durduğu libidonun geri çekilişinin yavaş olduğudur. Ayrıca dikkat çektiği bir başka nokta, eğer nesne Ego için binlerce bağlantıyla desteklenen bir önem taşıyorsa o zaman da kaybın ne yas ne de melankoli yaratacak türden olmayacağıdır. Üçüncüsü ise melankolinin yastan daha fazla bir şeyi içerdiğidir. Melankolide nesneyle ilişki basit bir ilişki değildir. Çifte değerliliğe bağlı çatışmayla karmaşık hale gelmiştir. Freud çifte değerliliğinin ya yapısal olduğunu (bu belli Ego'nun oluşturduğu her sevgi ilişkisinin bir ögesi olduğunu) ya da nesneyi kaybetme tehdidini içeren bu deneyimlerden türediğini ekler. Bu yüzden melankoliyi uyaran nedenler çoğunlukla yalnızca nesnenin gerçek bir kaybıyla, ölümüyle ortaya çıkan yasınkilerden daha kapsamlıdır. Melankolide nesne üzerinde sevgi ve nefretin birbirleriyle çekiştikleri sayısız ayrı savaşım sürdürülmesinin nedeni bundandır. Biri libidoyu nesneden ayırmaya çalışır, diğeri saldırı karşısında libidonun bu konumunu sürdürmeye çalışır.¹⁹⁴

Freud melankolinin işleyişine üç koşul belirler. Nesne kaybı, çifte değerlik, libidonun Ego'ya geri çekilmesi. İlk ikisi bir ölümün arkasından doğan takıntılı

¹⁹² A.e., s. 254-255.

¹⁹³ A.e., s. 256.

¹⁹⁴ A.e., s. 257.

durumlarda da kendini suçlamalarda da bulunur. Bundan dolayı sonucun tek sorumlusu olarak son koşula ağırlık vermiştir. Önce bağlı olan ve sonra melankolinin işleyişinin son bulmasından sonra serbest kalan ve maniyi olası kılan yük toplanmasının libidonun narsisizme gerilemesiyle ilişkilendirilmesi gerektiğini belirtir. Freud makalesini bu noktada sonlandırır. Bu, daha çok bir ara vermektir. Önce fiziksel acının daha sonra da onun benzeri olan acının ekonomik doğasına ilişkin bir içgörü kazanana dek tartışmasına ara verir.*

Birinci bölümün ilk alt başlığında melankoli olgusuna önce toplumsal tarihi bağlamında daha sonra da psikanalizin bakış açısı çerçevesinde değinilmiştir; Freud'un "Yas ve Melankoli" adlı makalesi tez çalışmasının ana kuramsal dayanağı olduğundan dolayı ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Freud, melankoliyi kayıp nesne ile ilişkilendirerek açıklamıştır. Melankolinin film anlatısında nasıl inşa edildiğini, nereye yerleştiğini araştırabilmek için bundan sonraki bölümde film anlatısında kayıp nesne olgusuna odaklanılacaktır.

1.2. Film Anlatısında Duygu ve Kayıp Nesne

Duygu sorunu psikanalistler için olduğu kadar sinemacılar için de önemlidir. Sinema seyircinin duygu ve düşüncelerine seslenir. Farklı duygulara seslenen farklı film türleri ortaya çıkmıştır. Yönetmen tarafından filmin anlatısı inşa edilirken seyircinin duyguları göz önüne alınır. Film kuramcıları açısından da film kuramlarının içine duyguyu dahil edip etmeme noktasında önem kazanır. Duygu, yaşanan bir duygusal durumun dışavurumu olan gözlenebilir bir davranış yapısıdır. Filmde oyuncuların davranışları, oyunculuk tarzları, diyalogları ile dışa vurulur. Görülebilir. İfade edilebilir. Tanımlanabilir. Eğer duygu kayıp ile ilişkili ise, film anlatısında nerededir? Kayıp nesne ile ilişkili bir duygu nasıl görünür kılınır; ete kemiğe bürünür? Kayıp nesnenin film anlatısındaki yeri neresidir?

Film kuramlarının odaklandığı temel noktalar zaman içinde değişmiştir. Örneğin Eisenstein'in kurgu kuramı ya da Bazin'in alan derinliği kavramı üzerinden

* Acı ve canlının onunla başa çıkma yöntemi üzerine 1920 tarihli "Bastırma" adlı makalesinde bu konuya "Haz İlkesinin Ötesinde" adlı çalışmasının IV. Bölümünde, "Ketvurmalar, Belirtiler ve Anksiyete" adlı çalışmasının son paragrafında değindiğini dile getirir.

şekillenen tartışmalardaki konu başlıkları tartışmanın ana odak noktası olmaktan çıkmıştır. 1970’li yıllardan itibaren sinemanın bir söylem ve dil olarak nasıl bir sanat olduğu üzerinde durulmuş, film ile seyirci arasındaki ilişki irdelenmeye başlanmıştır. Rosen, içinde filmin de olduğu, sosyoloji, antropoloji, felsefe ve edebiyat gibi çok sayıda bağımsız alandaki farklı olayların analizinde, klasik dilbilimden devralınan ‘yapı’ kavramıyla ‘okuma’ yapıldığını belirtir. Film kuramına yapısalcılığın kavramsal açıdan en önemli etkisinin sinemasal anlamın dizgesel terimiyle açıklanabileceği düşüncesi olduğunu belirtmiştir.¹⁹⁵ Film kuramının odaklandığı yeni konulardan biri, sinemanın bir işaretler sistemi olarak düşünülerek, bu sistemin nasıl organize edildiği, mesajın nasıl verildiği, mesajın anlaşılması için ortak kod sisteminin olup olmadığının araştırılmaya başlanmasıdır. Stephen Healt, (makaleyi yazdığı tarihlerde) ‘sinema ve dil’in birkaç açıdan, son yıllarda film kuramı üzerinde geniş bir güce sahip olduğunu belirtir. Healt, sinema ve dil arasındaki ilişki açısından dil ile arasındaki benzerliklerin, farklılıkların, karşılıklı terim alışverişlerinin önemli olduğunu ekler. Metz’in 1964 yılında yazdığı makalesinde ortaya attığı ‘sinema dil midir? dilsel sistem midir?’ sorusu ile, göstergebilimin sinemayla ilişkisini ve bu yöntemin sinemaya nasıl yerleştirileceği üzerine önemli bir açılım sağlar.¹⁹⁶

Umberto Eco, 1960’lı yılların başından bu yana göstergebilimin gelişimini dört aşamaya ayırmıştır. Eco’ya göre 1970’lerin başına kadar süren birinci aşamada ‘dilbilimsel sisteme aşırı bağlanmışlık’ damgasını vurmuştur. İkinci aşamada, göstergebilimcilerin kendi çözümleme sistemlerinin başta inanmayı istedikleri kadar basit ve evrensel olmadığını anladıklarında başlamıştır. Üçüncü aşamada 1970’lerin başında göstergebilimcilerin filmdeki anlam evreninin tek bir özel görünümünün – üretim – araştırılmasına odaklanmışlardır; sürecin ve metinlerin oluşumu göstergebilimin merkezindedir. Dördüncü aşamada ise, dikkat üretimden tüketime yönelmiş; metinlerin oluşumundan metinlerin nasıl algılandığına kaymıştır. Bu aşamada sinema göstergebilimi, Lacan’dan etkilenmiştir.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Philip Rosen, “Introduction: the Saussurian Impulse and Cinema Semiotics”, **Narrative, Apparatus, Ideology**, Ed. by. Philip Rosen, 1986, Colombia University Press, s. 3.

¹⁹⁶ Stephen Healt, “Language, Sight and Sound”, **Cinema and Language**, Ed. by. Stephen Healt and Patricia Melencamp, Los Angeles, The American Film Institute, 1967, s. 1

¹⁹⁷ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev. Ertan Yılmaz, 2. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2002, s. 396.

Metinsel analiz anlatı, dil ve sistem arasındaki ilişkiyi içerir. Öyleyse bu çalışmanın ana ilgilendiği konu olan duygu sorunu bu ilişki içinde nerede durmaktadır? Healt film anlatısını her şeyin çözmediğini, anlatının her şeyi içermediğini belirtir. Gerçekliğin temsili olarak fotoğraflık görüntü ve duyum olarak anlatı arasında bir şeylerin yakalanamamaktadır. Healt'e göre film anlatısı düzenlenmiş kayıptır. Bu kayıp gerçeğin izidir. Düzenlenmiş kayıp ve gerçeğin izi Lacan'ın yoksunlukla tanımladığı özne ile ilişkilidir. Ama Healt tam olarak bu 'başka bir şeylerin' ne olduğunu söylemez.¹⁹⁸

Bu çalışmada Healt'ın düzenlenmiş kayıp olarak tanımladığı film anlatısında melankolinin nerede olduğu sorun edilmiştir. Melankolinin nasıl inşa edildiği sorunu filmsel anlatının üretim aşamasına odaklanmayı ve kayıp ile ilişkili bir duygunun izini sürmeyi gerektirir. Bu amaçla bir önceki bölümde kavramsal çerçevesi çizilen melankolinin kayıp ile ilişkili bir nesne olması nedeniyle film anlatısında duygu ve kayıp nesne olgusuna odaklanılacaktır.

1.2.1. Film Kuramında Duygu

Duygu açısından klasik ve çağdaş film kuramı karşılaştırıldığında aralarında temel farkların olduğu görülür. Her iki kuram yapılanmasında duyguyla farklı derecelerde ilgilenir ve duygulanıma farklı roller verir. Klasik film kuramında duygu bir film izleme deneyiminin en önemli parçasıdır. Çünkü duygu, film sanatsal olarak inşa edilirken ve görüntü düzenlemesi yapılırken önemli bir rol oynar. Filmin görüntü içeriğinde etkileyicilik yoksa yönetmenin yaratıcı müdahalesi devreye girer. İzleyici, özdeşleşme ya da etkileyici görüntülerle baş başa bir film izleme deneyimi ile karşı karşıyadır. Bu bölümde duygu, klasik film kuramcıları ve çağdaş film kuramcılarının görüşleri aracılığıyla karşılaştırılarak ele alınacaktır.

¹⁹⁸Stephen Healt'ten aktaran, Ayako Saito, **Affect Incorporated: Melancholy, Cinema, and Psychoanalysis**, Los Angeles, UCLA, 1999, Yayınlanmamış Doktora tezi, s. 3-4.

1.2.1.1. Klasik Film Kuramında Duygu

Sinemanın sessiz döneminde yazılmış olan *Fotoplay: Psikolojik Bir Çalışma* (1916) adlı eseriyle Hugo Munsterberg ilk klasik film kuramcısıdır. Bu çalışmada Munsterberg duygulara önemli bir rol verir. Çalışmasının “Duygular” adlı bölümünde ‘fotoplay’ın amacının duygularla olan bağlantısına dikkat çeker: Ona göre, duyguları betimlemek ‘fotoplay’ın temel hedefi olmak zorundadır. Munsterberg şöyle devam eder:

“Perdede görülen oyuncu sadece dikkatimizi oyuncunun ne yaptığına yönleltebilir ve oyuncunun oyunu bizim için duygular ve hisler aracılığıyla anlam ve bütünlük kazanabilir. Dramadan daha fazla ‘fotoplay’de kişiler bize duygusal deneyimlerin bütün öznelere birincisidirler. Onların eğlence ve acısı, umutları ve korkuları, aşkları ve nefretleri, minnettarlıkları ve kıskançlıkları, sempatiklikleri ve kötü niyetleri oyuna anlam ve değer verir.”¹⁹⁹

Munsterberg, duygusal boyutun oyuncunun bedeniyle sınırlı olmadığını farkeder. Hareket, hareketin düzenlenmesi, sahnenin kurulumu etrafında olup bitenlerden sorumlu olan başka bir şey daha vardır. Munsterberg ‘etrafı saran etki’nin altını çizer. Bu kavramın anlamı bedenden saçılan duygusal havadır. Bedenden saçılan duygusal hava filmde başka etkenlerle seyirciye sunulabilir: Yas tutan birinin hüznü giysiyle anlatılabilir, bir melodi mutluluğu ya da üzüntüyü hissettirebilir, filmdeki aydınlatma, çekim, müzik ile iç dünya açıklanabilir. Munsterberg tüm bu unsurların yanında film üretim sürecinde kurgu ögesine ayrı bir önem verir. Munsterberg’in altını çizmek istediği nokta, hislerin açıklanmasının sahne etrafındaki araç, sahne kurulumu ve arka plan, biçimler, çizgiler, hareketler aracılığıyla daha çok yönetmenin yerleştirme düzeniyle ilgili olduğudur. Yönetmen oynayan oyuncunun etrafındaki her şeyi ve arka planı değiştirebilir. Munsterberg sinemaya ayrıcalıklı bir imkân veren kurgu ögesinden söz eder. Sinema bir sahne ile sınırlı değildir. Bir sahneden diğerine geçebilir.²⁰⁰

Munsterberg, aynı eserin yine “Duygular” adlı bölümünde film izleme deneyiminde duygularla ilgili başka noktalara da değinir: Film izleyicisinin filmi

¹⁹⁹ Hugo Munsterberg, *Photoplay: A Psychological Study*, (Çevrimiçi), <http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>, 4 Ağustos 2008, s. 28.

²⁰⁰ A.e., s. 30.

izlerken sahip olduğu duygular. Bu noktaya iki ayrı açıdan yaklaşır. Birinci durumda film izlerken oyundaki kişilerin sahip olduğu duygular seyircilere geçer. İkinci durumda ise seyirciler oyuncunun oyununa aynı şekilde değil de farklı şekilde karşılık verir.²⁰¹

Munsterberg'in ortaya koyduğu bu iki durumda açıkça görülen şudur: Birinci durumda seyirci filmdeki karakterle özdeşleşir. İkinci durumda ise oyuncunun duygusu ile seyircinin verdiği duygusal yanıt arasında uyumsuzluk, anlaşmazlık vardır. İzleyicilerin farklı duygusal yaşantılara sahip olması farklı duygusal tepkiler yaratmasına neden olacaktır. Bu iki durum arasında ayrıntılı bir inceleme yapmaz ancak ilerleyen bölümlerde bu konuya psikolojik açılımlar getirir.

Munsterberg, felsefe ve psikoloji altyapısıyla sadece ilk film kuramcısı değildir aynı zamanda duygu sorununu ele alan ilk kuramcıdır.

Arnheim de klasik film kuramcılarından biridir. Filmî sanat biçimi olarak görür. Duyguları Munsterberg gibi ayrıntılı bir biçimde ele almaz. Arnheim filmi doğrudan algıyla ilişkili bir sanat olarak görür. Kitabının nasıl bir etkileşim ortamında yazıldığını anlatırken Gestalt kuramının kuramsal ve pratik ilkelerini oluşturan hocalarının görüşlerine değinir. Bu görüşlerde onun sinema ile düşüncelerinin ipuçlarını bulmak mümkündür.

“Ben de en basit görme sürecinin bile dış dünyanın mekanik kayıtlarını üretmediğini, duyumsal hammaddeyi yalınlık, düzen ve reseptör mekanizmasına egemen olan denge ilkelerine göre yaratıcı biçimde düzenlediğini öne süren yeni doktrinin Kant felsefesine göre geliştirilmesine yoğunlaştım.”²⁰²

Arnheim böylece Gestalt ekolünün bu buluşunun sanat yapıtının da yalnızca gerçeğin seçilmiş bir kopyası ya da taklidi değil, gözlemlenen niteliklerin belirli bir aracın biçimlerine dönüştürülmesi olduğu düşüncesine uyduğunu fark eder. Gerçekliğin mekanik yeniden üretimi sanat olabiliyorsa bu kuramın yanlış olduğu sonucuna varır. Arnheim filmin (ve fotoğrafın da) kusursuz bir yeniden üretimde yetersiz kalan özelliklerinin sanatsal aracın gerekli kalıpları olarak rol oynayabileceğini görev edinirken bir nokta dikkat çekicidir. Arnheim, sinema

²⁰¹ A.e., s. 31.

²⁰² Rudolf Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, Çev. Rabia Ünal, Ankara, Öteki Yayınevi, 2002, s. 9

sanatının açıklanmasında özel olarak bir dönüşümden söz eder. Bu dönüşümü anlamak ve açıklamak sinemanın sanat oluşunu kavramak açısından önemlidir.

“Film sanatı, ancak yönetmenler bilinçli veya bilinçsiz olarak sinematografik tekniğin olanaklarını geliştirmeye ve sanatsal üretimler yaratmak için onlardan yararlanmaya başladıkları zaman adım adım gelişti.”²⁰³

Arhneim, *Sanat Olarak Sinema* kitabının “Filmin İçeriği” adlı bölümünde sinemanın temsillerinde kullanabileceği hammaddeyi yalnızca maddesel nesneler ve fiziksel olaylar olarak görür. Ama bununla birlikte bu iki öge, zihinsel süreçlerin ifade edilebilmesinde yeterlidir. Arhneim şöyle devam eder:

“Hepsinden önemlisi yüz mimikleri ve vücut hareketleridir; bunlar aracılığıyla insanın düşüncesi ve duyguları en doğrudan ve bildik yoldan ifade edilir. Yine de içsel olayları dışarıdan görünür kılmamanın tek yolu bunlar değildir ve olasılıkla en iyi ve en etkili yolu da değildirler.”²⁰⁴

Arnheim bu düşüncelerinin yanı sıra yine “Filmin İçeriği” adlı bölümde günlük yaşamdaki yüz ifadeleri ve filmdeki oyunculuk arasında karşılaştırma yapar. Yüz ifadelerinin çoklukla bir durumun ifadesi olduklarında yapaylıktan kurtulabileceğinin altını çizer. Arnheim’e göre, film oyuncularının oyunlarının ne kadar abartılı ve yapmacık olduğunun farkında olamayız. Çünkü günlük yaşamdaki diğer insanların hareketlerine dikkatli bakmayız. Hislerin layıkıyla verilebilmesi, yüz çizgilerinin ne anlama geldiğinin anlaşılması ancak yüz ifadesi durumun parçası olursa anlaşılabilir ve kişinin ne hissettiği açığa vurulabilir.²⁰⁵

Arnheim bu iki noktaya iyi bir sinema sanatında her şeyin açık seçik olması gerektiğini düşündüğü için değinmiştir. Belirsizlik ancak belirsiz bir şey gösterilecekse kabul edilebilir. “Dolayısıyla perdede görülen insan ifadeleri sade olmalı ve yanlış anlamaya yer bırakmamalıdır.”²⁰⁶ Arnheim, bu nedenle sinema oyuncusunun arı ifade yaratabilecek kapasiteye sahip olması gerektiğini savunur.

Arhneim’in kuramında görüldüğü gibi duygulanım, sanatın tek başına dönüştürücü işlevi değildir. Ayrıca oyunculuk belirli bir durumun parçasıysa anlamlıdır. Yoksa örneğin yüz ifadesinin kendisi tek başına dramatik etki yaratmak

²⁰³ A.e., s. 36.

²⁰⁴ A.e., s. 116.

²⁰⁵ A.e., s. 116.

²⁰⁶ A.e., s. 117.

için yeterli değildir. Genel olarak Arhneim'in duygu sorununa başlı başına yer vermediğini söylemek mümkündür.

Bir başka klasik film kuramcısı da Béla Balázs'dır. Balázs ile Munsterberg ve Arhneim'in görüşlerinde ortak noktalar vardır. Üç kuramcının ortak noktası insan yüzü ve duygular arasında kurdukları ilişkidir. Üçü de insan yüzüne ayrı bir önem verir. Balázs, yüz çekimin duygusal bir büyü olduğu düşünür. Kuru bir doğalcılık izlenimi vermeyen bir yüz çekim duygusaldır. Göz ile değil, gönülle kavranmıştır. Balázs, yüz çekimlerin çoğunlukla yüzeydeki görünüşler altında gerçekten olup biten şeylerin dramatik bir yoldan göz önüne serilişi olduğunu düşünür.²⁰⁷

Balázs'a göre yüz çekimler sadece yönetmenin şiirsel duyarlılığını resmetmez aynı zamanda film alıcısının sessiz film günlerinde bulgularadığı ilk yeni dünyadır. İnsan yüzünün keşfedilişinin nesnelerin keşfedilişinden çok daha önemli olduğunu düşünen Balázs şöyle devam eder:

“Yüz anlatımı insanın en öznel eylemidir, konuşmasından da daha öznel, çünkü sözcükler olsun, dilbilgisi olsun, az çok evrensel geçerlikteki kurallara, geleneklere bağlıdır; oysa yüz oyunları, daha önce de belirtildiği üzere, çoğunlukla bir yanılsama sorunu olmakla birlikte, nesnel yasaların yönettiği eylemler değildir. İnsan eyleminin bu en öznel, en bireysel örnekleri baş çekimde nesnel olarak saptanabilir.”²⁰⁸

Sinemanın yüz çekim olanağıyla sunduğu ayrıcalık bir yana yüz çekim Balázs'a göre, aynı zamanda yüzün mikrofizyonomik ayrıntılarını gösterebilen bir yöntemdir. Alıcı yüze o kadar yaklaşabilir ki, gövdenin bir ayrıntısı olan yüz, insandaki yapmacıklığı, çelişkiyi, yalanı ortaya çıkarabilir.²⁰⁹

Balázs'ın yüz çekime verdiği önem sadece insanın en öznel eylemi olmakla sınırlı değildir. Dahası sinema sanatının gelişiminde iki yaratıcı buluştan biridir.* Bu

²⁰⁷ Béla Balázs, “Film Kuramı”, Çev. Akşit Göktürk, **Türk Dili Dergisi**, Sayı: 196, 1967, s. 304.

²⁰⁸ A.e., s. 305.

²⁰⁹ A.e., s. 306.

* Bela Balázs'a göre, sinemanın sanat olma yolundaki en önemli keşiflerinden biri yüz çekim, diğeri yönetmenin alıcının yerini değiştirmeyi keşfetmesidir. Balázs, alıcının yerini değiştirmeyi keşfeden yönetmenin, sinemayı diğer sanatlardan ayırarak sanat konumuna yükselttiğini düşünür. Bu saptamasını sinemayı, tiyatro ile karşılaştırarak yapar. Alıcının yeri değiştirilerek her şeyin aynı açıdan gösterilme zorunluluğu ortadan kalkmış, alıcı ardındaki insanın iç yönelimi de dile getirilmiştir.

iki buluşun birlikte sinemada anlamı ise önemlidir. Alıcının değişik düzenlerdeki değiştirilme özgürlüğü, görüntüye, bütün sanatların temel koşulu olan özne-nesne bileşimini sağlamıştır. Her sanat yapıtı Balázs'a göre yalnız nesnel gerçeği değil, sanatçının öznel kişiliğini de sunmalıdır. Bu öznel kişiliğe onun nesnelere bakış biçimi de dâhil olur. Balázs'ın altını önemle çizdiği nokta alıcının yerleştirilme biçiminin, alıcı ardındaki insanın iç yönelimini dile getirmesidir.

Film kuramında Balázs başka bir noktaya daha değinir: Her görüş açısı bir iç tutumu belirler. Alıcı yerleştirme tekniğinin üzerinde, sinema sanatının en kendine özgü etkisi olarak özdeşleşmeyi sağlaması açısından önemle durur. Balázs'ın işaret ettiği bu nokta Munsterberg'in de sözünü ettiği birinci grup duygu durumudur. Alıcı karakterle, çevresiyle özdeşleşir ve karakterlerden birinin gözüyle bakabilir. Değişik biçimlerde yerleştirilebildiği için kişilerin nasıl bir duygu durum içinde olduklarının anlaşılmasına olanak sağlar. Kahramanların acıları, korkuları, sıkıntıları perdede seyircinin gözünün önüne gelebilir. Balázs, filmin gerçek ödevini “yeni ruhbilimsel etkilerin derinlerine inme olarak” tanımlar.²¹⁰

Balázs'ın film kuramında yüz çekimler film sanatının niteliğini arttıran unsurlardır. Yakın çekimler ona göre filmlerin doğru bölgeleri olarak tanımlanır. Yüz çekimler yeni bir dünyanın gözlerimizin önünde açılmasını sağlar. Ancak ‘yaşamın küçük şeyleri’nin büyük şeyleri oluşturduğunu söyler. Küçük şeyler, bireysel detaylar, tek anlar...²¹¹

Arhneim ve Munsterberg, Kant'ın estetik geleneğinin üzerine duygunun sinemadaki psikolojik açıklamasını sunan bir anlayışa sahiptir. Eisenstein ise gerek görüşlerinin tarihsel arka planı gerekse de duygulanım kavramına film teorisinde verdiği yer ve önem bakımından onlardan ayrılır. Peter Wollen da kuramcının duygulanıma verdiği önemli rolün altını çizer:

“Eisenstein esas olarak bir sanat yapıtını izleyicide duygusal etkilenimlere yol açan bir “duygulanım yapısı” olarak algılamıştır. Sorun maksimum etkiyi yaratabilmektir.”²¹² Wollen'ın basit ve fizyolojik bir yaklaşım olarak değerlendirdiği, bu yaklaşımda amaç, türlü düzey ve yaklaşımlardaki çelişkilerin izleyicilerin

²¹⁰ A.e., s. 308.

²¹¹ Béla Balázs, “Visible Man or the Culture of the Film”, **Screen**, 48:1, 2007, s. 103.

²¹² Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, 2. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s. 45.

duygularını harekete geçirmek yoluyla siyasal görüşleri ve sosyal bilinci güçlendirmek ya da ön yargılarından arındırılarak izleyicinin dünyaya yeni bir gözle bakmasını sağlamaktır. Eisenstein bu amacını açıkça şöyle ortaya koyar:

“Filmlerimizin görevi yalnızca mantıklı bir yolda bağlanmış bir öykü anlatmak değil, aynı zamanda elden geldiğince coşturucu ve uyarıcı güçte bir öykü anlatmak olduğu için, bu çaba daha da gereklidir.”²¹³

Eisenstein duygulanımı, başlı başına kurgu kuramında tartıştığı bir öge olarak ele alır ve bu anlamda diğer klasik film kuramcılarından ayrılır. Kurgu ‘coşturucu ve uyarıcı güçte bir öykü anlatmak’ için güçlü bir yardımcıdır. Eisenstein kurguyu sadece sınırlı uzunluktaki film parçalarını birbirine yapıştırmak olarak ele almaz. “Hangi çeşitten olursa olsun iki film parçası yan yana getirildi mi, bu parçalar bu yan yana getirişten doğan yeni bir kavrama, yeni bir niteliğe ister istemez yol açarlar”²¹⁴

Eisenstein, iki ayrı çekimin birbirine yapıştırılarak birleştirilmesini, bu iki çekimin yalın bir toplamından daha çok, bir çarpımı olarak ele alır. Bu çarpım yeni bir kavram, düşünce, görüntü anlamına gelmektedir. Eisenstein’ı heyecanlandıran da burada saklıdır: “Şimdi anlıyorum ki, film parçacıklarının birbiriyle hiç ilgisi olmasa da, hatta çoğunlukla ilgisi olmamasına karşın ‘üçüncü bir şey’ oluşturabilmeleri, bir kurgucunun isteğine uyarak yan yana getirildiklerinde bağlaşımları beni büyülemişti.”²¹⁵

Eisenstein’ın kurgu kuramından yola çıkarak film kuramına bakıldığında duygulanımla olan ilişkisi daha sağlıklı görülebilir. Eisenstein’ın öne sürdüğü yöntemin özelliklerinin devimsel oluşu, istenilen imgenin yavaş yavaş ortaya çıkması, perdede hazır olmayışıdır. İmge ayrı ayrı somutlaştırılmış ve seyircinin kafasında bir araya getirilmiştir. Her sanatçının yaratıcı amacı budur. Kurgu bu noktada kilit rol oynar. “Kurgunun gücü, izleyicinin coşkularını ve usunu yaratma sürecine sokmasındadır. İzleyici yalnız gösterilen öğeleri görmekle kalmaz, yaratıcının yaşadığı gibi, imgenin ortaya çıkış ve oluşunun devimsel (dinamik) sürecini de yeniden yaşar.”²¹⁶

²¹³ Sergey M. Eisenstein, **Film Duyumu**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınları, 1984, s. 24.

²¹⁴ A.e., s. 24.

²¹⁵ A.e., s. 28.

²¹⁶ A.e., s. 43.

Eisenstein kurgunun en ideal biçimini açıklarken kurgunun duygularla olan ilişkisine değinir. Onun deyişiyile belirtmek gerekirse A tasarımı ile B tasarımı öyle bir şekilde bir araya getirilmelidir ki, bu bir araya getiriliş izleyicilerin algısında ve duygularında, doğrudan doğruya izleğin en eksiksiz görüntüsünü yaratmalıdır. Eisenstein, çekimin hiçbir zaman kurgunun ögesi olmadığını ama bir gözesi (hücre) olduğu düşüncesini savunur. Bu nedenle kurgunun ve kurgunun gözesi olan çekimin belirlenmesi çarpışmayla, birbirine karşıt olan iki parçanın çarpışmasıyla belirlenir.²¹⁷

Eisenstein kurgu kuramında 5 ayrı kurgu sınıfından bahseder.* Her bir kurgu sınıfı onun kuramının duygulanım ile ilişkisini farklı bir boyutta ele alır. Örneğin ölçümlü kurgu sınıfında, parçanın görüntüsündeki içerik parçaların salt uzunluğuna bağlıdır. Eisenstein vuruşun algılanan izleniminin bir parçası olarak tanımlanabilir olması gerektiğini söylemek istemez. “Tersine. Bu vuruş, tanınamaz olmasına karşın, duyumsal (sensual) izlenimin ‘düzenlenmesi’ için mutlaka gereklidir. Vuruşun seçikliği, ‘filmin nabız atışı’yla ‘izleyicinin nabız atışı’nı eşleyebilir. Çeşitli yollardan sağlanabilecek böyle bir eşleme olmaksızın bu ikisi arasında bağlantı kurulamaz.”²¹⁸

Eisenstein açık seçik bir duygulanım yaratmak için ölçümlü vuruşun aşırı çapraşıklıktan kaçınması gerektiğini belirtir. Seçik bir coşkusal gerilim yaratmak ve izlenimler karmaşasından kaçınmak için bu şarttır. Ya da başka bir örnek vermek gerekirse, titremsel kurguda devinim geniş bir anlamda algılanmıştır. Devinim kavramı kurgu parçasının bütün duygularını kapsar. Burada kurgu, parçanın özellik taşıyan coşkusal sesine, parçanın egemen ögesine, parçanın genel titreminde dayanır. Eisenstein bu yazıyı 1929 yılında yazmıştır. Duygulanım ile ilgili düşüncelerine dikkatlice bakıldığında daha ileride de bu konuya değindiği hatta merkeze almaya devam ettiği görülür. Örneğin “Film Biçimi: Yeni Sorunlar” adlı 1935 yılındaki konuşmasında, iç söylem kavramı çerçevesinde bu konuyu ele alır. Eisenstein iç konuşma kuramının, kavramların akışındaki katı soyutlamayı, kahramanın

²¹⁷ Sergey Eisenstein, **Film Biçimi**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınları, 1985, s. 51-52.

*Ölçümlü (metric), Dizemsel (ritmic), Titremsel (tonal), Üsttitremsel (overtonal), Anlıksal (intellectual) kurgu. Bkz.: Sergey Eisenstein, **Film Biçimi**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınları, 1985, s.88-98.

²¹⁸ Sergey Eisenstein, **Film Biçimi**, a.g.e., s. 89.

coşkularını anlatımda daha öykücü bir çizgiye yerleştirerek sıcaklaştırdığını düşünür, dış ve iç söylem olarak iki ayrı kavram ortaya atar: Dış söylemin sözdizimine karşıt olan iç söylemin sözdizimi. Dışa vurulan, kalıba sokulan düşüncelerin mantıklı yapısının içinde yer almayan düşüncenin akışı ve dizisi olan iç söylemin kendine özgü yapısı vardır. Bu yapı apayrı bir yasalar dizisine dayanmaktadır. Eisenstein tam da bu noktada konuyu ele aldığını belirtir: “burada dikkate değer olan –benim de ele alışımın nedeni budur zaten- iç söylemin kuruluş yasalarının, tam da sanat yapıtlarının biçim ve düzenleme kuruluşlarına egemen olan bütün yasa çeşitlerinin temelinde yatan yasalar olarak ortaya çıkışıdır.”²¹⁹ İç söylem, sözün açığa çıkması için büründüğü mantıklı kalıba henüz ulaşmamış imge-duyum yapısındaki aşamadır.

Eisenstein, aynı konuşmasında “İkili birlik” olarak adlandırdığı bir başka kavrama daha değinir. Bir sanat yapıtının etkililiği, içinde ikili bir sürecin yer alması olgusuna dayanmaktadır. “Bilinçliliğin en kesin adımlarının çizgisini izleyerek zorlu bir yükseliş ile bunun yanı sıra, biçimin yapısı yardımıyla duyumsal düşüncenin en derin katlarına doğru bir sızış”²²⁰ Eisenstein’a göre gerçek sanat yapıtlarındaki biçim ve içerik birliğindeki o olağanüstü gerilimi yaratan bu iki akış çizgisinin karşıt uçlarıdır. Öğelerden biri diğerine karşı ağır basmamalıdır. Mantık tarafına doğru bir ağır basma yapıtı kuru yapar, duygusal tarafa kayılırsa o zaman da duyumsal kargaşaya yol açar.

1939 yılında yazdığı özgün adı “Şeylerin Yapısı Üzerine” olan yazısında duygusal bir durumun, gösterim ve gösterilen karşısındaki tutum sorununa değinen Eisenstein bu yazısında açıklamak istediği temel sorunu şöyle ifade eder: “Bir olguyu filmde hangi yöntemler ve yollarla göstermeli ki, bu film yalnız olgunun ne olduğunu ve kişilerin buna karşı tutumunu göstermekle kalsın, aynı zamanda yaratıcının bu olgu karşısındaki tutumunun nasıl olduğunu, izleyicinin gösterilen bu olguyu nasıl algılamasını, duymasını, tepki göstermesini istediğini de açığa vursun?”²²¹

²¹⁹ A.e., s. 172-173.

²²⁰ A.e., s. 187-188.

²²¹ A.e., s. 194-195.

Eisenstein, düzenlemenin gösterilen olayın yapısal öğelerini aldığını ve bunlarla yapının kuruluşundaki örgensel yasayı yarattığını belirtir. Düzenleme bunu yaparken her şeyden önce bu yapısal öğeleri insanın coşkusal davranışından alır. “İşte bundan dolayı, ister sevinçli oluntulardaki yapının ‘sıçramalı’ dizemi, ister üzgün görünçlükteki kurgunun ‘tekdüze yavaşlığı’, ister çekimin ‘sevinçten pırıl pırıl parıldayan’ bir aydınlatmayla çözüme ulaştırılması söz konusu olsun, gerçek bir düzenleme, doğrudan doğruya bu nedenden dolayı her zaman derinlemesine insancıl olacaktır.”²²² Herhangi bir duygusal durumda kahraman üzüntülüdür, onunla birlikte doğa, aydınlatma, kimi zaman çevre düzenlemesi, çok daha seyrek olarak kurgunun dizemi ve müzik de üzüntülüdür.*

Sinema Eisenstein’a göre, insan coşkularının karşılıklı oyununa, insan duygularına dayanarak, yapısal girişimlerini ve düzenlemenin en çapraşık yapılarını kurar. Gerçek bir düzenleme insan coşkusunun yapısını kaynak olarak alır, yanılmaz bir biçimde duyguya seslenir, düzenlemeyi doğuran duygular karmaşasına yol açar. Duygulanım sorunu onun için sinemanın dil ve biçim olanaklarını açıklamak için kaçınılmazdır. Bu açıdan bakıldığında Eisenstein’ı klasik film kuramcıları açısından ayrı bir yere oturtmak yanlış olmayacaktır. Eisenstein için duygu, film yapım sürecinin ve biçiminin ayrılmaz ve merkezi bir parçasıdır.

Eisenstein’ın karşısında gerçekçi film kuramcılarının görüşleri bulunmaktadır. Kracauer ve Bazin gerçekçi film kuramının iki önemli temsilcisidir. Gerçekçi film kuramcıları tarafından Eisenstein’ın görüşlerinin benimsenmemesinde duygu kavramı yine önemli bir konumda yer alır. Çünkü gerçekçi kuramcılar seyircinin duygularını ve coşkularını kontrol ederek, yönetmenin arzuladığı yöne çekmesini sinemanın doğasına aykırı bulurlar.

Eisenstein ya da Balázs’ın görüşlerinde ana bir sorun olarak ele alınan duygulanım kavramı Bazin’in görüşlerinde farklı bir yerde durur. Duygulanım kavramına bu farklı bakış duygulanımın film üretim sürecinde yönetmenin seyirci ile arasına girmesi, duygusal bir müdahalede bulunması anlamına geldiği içindir. Sanatçının isteklerinin araya girmesi, sinemanın doğasına aykırıdır. Kurgu

²²² A.e., s. 195.

* Eisenstein, bu yazının ikinci bölümünde Potemkin Zırhlısı filminden örnek vererek konuyu derinleştirir. Bkz.: Sergey Eisenstein, **Film Biçimi**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınları, 1985, s. 204-240.

kavramının Eisenstein'in kuramında çok önemli olması gibi, Bazin'in kuramında da alan derinliği kavramı çok önemlidir.

Bu bağlamda Bazin'in görüşleri ele alındığında birkaç nokta dikkat çekicidir. Bazin, fotoğrafik görüntünün ontolojisi ile ilgilenir. Onun kuramı fotoğrafik görüntü ve nesne arasındaki mekanik ilişkiye dayanır. Mekanik bir oluşum olan sanat bize sonsuzluk yaratamaz kesinlikle onun yaptığı zamanı mumyalamaktır.²²³

Bazin'in kuramı, Arhneim'in benimsediği gibi Gestalt kuramını benimsemez. Dolayısıyla parça-bütün ilişkisine dayanan bir yapılanmaya dayanmaz. Fotoğrafın icadından sonra varlığın kapsamının bir sorun olarak daha ciddi şekilde ele alınmaya başladığına işaret eden Arhneim, "özellikle sinematografik görüntünün gerçek objenin varlığıyla aynı şekilde değerlendirilmesi mümkün müdür?" sorusunu yöneltir. Sorunun temelini açıklarken varlığın doğal olarak zaman ve uzay terimleriyle ifade edildiğini, birisinin varlığının içinde olmanın onu bütün duyularla tanımak anlamına geldiğini belirtir. Resim sanatında gerçek fiziksel varlık ile yokluk arasında bulunan varlığın konumuna dikkat çeker. Ancak fotoğrafta iş biraz değişir. Bu, artık objenin veya insanın kendi görüntüsüdür. Sinema ise nesnenin zaman içindeki normal varlığını yansıtır.²²⁴

İkinci önemli nokta sinemanın duygusal, dokunaklı olanla ilişkisinin nasıl olması gerektiğidir. Bazin bir filmin, duyguları yok eden doğal gerçekçilik üzerine kurulmasının her şeyden önemli olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle Eisenstein'in kuramına şiddetle karşı çıkar. Eisenstein'in kuramında duygulandırma temel bir düğüm noktasıdır. Bu duygulandırma yetisi ile yönetmen seyircinin duygularını ve coşkularını kontrol altına alabilmelidir. Bazin ise, ideal olanın seyircinin gerçeği kendi kendine bulabilmesi, gerçeği gözlemleyebilmesi olduğunu düşünür:

"Sinema, doğanın tiyatrosudur. Evrenin parçası konumundaki açık uzayın kurgulanması olmadan sinema olmaz. Belirgin doğallıklar olmadan ekran bize uzamın bir duyu illüzyonunu veremez".²²⁵

Bazin, Eisenstein'in görüşüne kurgu kuramının seyirciye bir olay göstermek yerine olayı ima etmesi nedeniyle karşı çıkar. Bu şekilde düzenlenen senaryolarda

²²³ André Bazin, **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000, s. 20.

²²⁴ A.e., s. 99-100.

²²⁵ A.e., s. 109.

estetik bir gönderim gücü vardır. Anlam görüntüde değil, izleyicinin zihnine ilişkin kurgulanmış görüntü gölgesindedir. Oysa Bazin'e göre kurgunun amacı duyuların veya anlamların yaratımıdır. Bu, görüntülerin birleştirilmesi sayesinde olacaktır.²²⁶

Bazin'in kuramında alan derinliği kavramı merkezi bir rol oynar. Alan derinliği yöntemi ile izleyici gerçekliğe daha çok yaklaşır. İzleyici pasif olmaktan çıkar. Katılımcı olur. Analitik kurgu sayesinde sürekli rehberini izleyen seyirci alan derinliği yöntemiyle serbest kalmaktadır. Bazin'in sinema kuramında duygu yerine kilit kavram algı olmaktadır. Bazin seyirci ile film arasına herhangi bir duygusal müdahale girsin istemez. Onun kuramı Eisenstein'ın tersine görmek, hissetmek, coşmak, duygulanmak, etkilenmek kavramlarıyla açıklanamaz.*

1.2.1.2. Çağdaş Film Kuramında Duygu

Bu bölümde, Mitry ve Metz'in görüşleriyle çağdaş film kuramcılarının duygu kavramını nasıl ele aldığı gözden geçirilecektir. Etki alanı geniş ve güçlü olan Bazin'in kuramından sonra çağdaş film kuramcılarında Mitry'nin görüşlerine bakıldığında, Dudley Andrew'in da belirttiği gibi Mitry'nin sisteminin, Bazin'in fikirleri ile daha geleneksel biçimcilik arasında yer aldığı görülür. Tüm diğer kuramcılar ilgilerini sinemanın geçmişi, bugünü ve geleceği konusunda yoğunlaştırmışlardır. Mitry ise 'film üzerine düşünceler' içinde 'film'i tek başına bir araştırma alanı olarak tercih etmiştir. Bu gösterişsiz yaklaşım, onu Bazin'in düşünce tarzında ilgi çekici bir disiplinden yoksun bırakmıştır.²²⁷ Sinema kuramının gelişimi göz önüne alındığında ise Bazin, Mitry, Metz'in görüşleri arasındaki ilişki daha net ortaya konulabilir. "Jean Mitry, Bazin ve biçimci gelenek arasında etkin bir sentez noktasında bulunurken, Christian Metz, Bazin'in idealist varoluşçuluğunu materyalist yapısalılık ile yer değiştirmiş ve bunu bir başkaldırı dalgası oluşturmada kullanmıştır."²²⁸

²²⁶ A.e., s. 34-35.

* Bazin'in ideal yönetmenleri Rossellini, Renoir ve Flaherty'dir.

²²⁷ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000, s. 207.

²²⁸ A.e., s. 208.

Jean Mitry *Sinema Estetiği ve Psikoloji** (1963-1965) adlı incelemesi “Yapılar ve Biçimler” adlı iki ayrı ciltten oluşur.* Mitry, sinemanın temel özelliğinin imgeler üzerine kurulmuş bir sanat olduğunu belirtir. Sanat, doğal olarak canlandırılmış bir imgeler dizisidir. Yapısal görünümü içinde film, devinim ve değişim anlamına gelmektedir. Planlar, sekanslar, bakış açıları değişmektedir. Mitry dilbilim ile film arasında yapısal anlamda bir benzerlik kurar. Filmsel dil yetisi ile sözlü dil yetisi arasında, her ikisinin de birer dil yetisi olmalarının ötesinde hiçbir ilişki yoktur. Mitry bu sistemin amacının ne olduğunu şöyle ifade eder:

“Bu sistemin diyalektik örgütleniş amacı devingen bir düşüncenin temel araçlarını oluşturan fikirleri, duyguları ya da heyecanları açıklayıp anlatmasıdır.”²²⁹

Mitry sinemayı bir anlatım aracı olarak ele alır ve dil ile karşılaştırır. Edebiyat ile arasındaki farkı ortaya koyarken sinemanın ikiz mantığına değinir. Mitry’e göre sinemanın amacı edebiyat gibi kesin fikirler öne sürmek değildir. Filmin mantığı söylenendeki kesinliği değil, dışavurumdaki kesinliği kapsamaktadır. Bu çağrışımlar duygudan fikre geçiş sırasını izlemekte ve gerektiğinde de bunu kıskırtmaktadır. Bir yandan fikirler seyircinin bilincinde oluşurken diğer yandan da seyircinin zihinsel faaliyeti filmsel sürecin ikiz bir yansımasına dönüşmektedir. Bu nedenle Mitry görsel yapıların mantığının hem psikoloji hem de bir şiirsellik üstüne kurulması gerektiğini düşünür: “Seyircinin düşüncesi filmsel imgeler aracılığıyla akış ve filmsel imgeler içindeki akış mantığı tarafından içerilmelidir.”²³⁰

Görüldüğü gibi Mitry’nin film kuramında (hem çağrışımların duygudan fikre geçiş sırasını izlediğini belirterek hem de görsel yapıların mantığının hem psikolojik hem de şiirsel olduğunu söyleyerek) duygu ve fikir ilişkisinin altını çizmiştir. Mitry’in film kuramında bir başka nokta daha vardır: İki dil yetisinin yaratıcı bir yorumdaki anlamı ve sinemayla olan ilişkisi.

Mitry, lirik dille mantık dili arasında her ikisinin de örgütleyici yapılara sahip olma zorunluluğu dışında hiçbir ilişkisinin olmadığını belirtir. Mantık dili tüm

* Tezde kullanılan *Sinema Estetiği ve Psikolojisi* adlı kaynak kitap Oğuz Adanır tarafından çevrilmiştir. Bu kitap 2 ciltlik kitaptan yapılan bir derlemedir. Oğuz Adanır’ın belirttiği gibi Mitry’nin kitabının altıda biri Türkçe’ye kazandırılmıştır. Bkz.: Jean Mitry, **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, Çev. Oğuz Adanır, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1989, s. 3.

²²⁹ Jean Mitry, **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, Çev. Oğuz Adanır, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1989, s. 29.

²³⁰ A.e., s. 73-74.

tümcelerın anlamı konusunda anlaşmazlık çıkmasını engellemektedir. Oysa lirik dilde tam tersine tümcelerın hiç birinin tek bir anlamı olamaz ve hiçbir tümce diğeriyle eş değeri olamaz. Mitry ikisi arasındaki en önemli ayrımı şöyle özetler: “Bilim dilinde ritm yoktur, lirik dildeyse ritm vardır.”²³¹ Lirik dili mantık dilinin daha geniş ve ince biçimi olarak tanımlayan Mitry, doğal dilde her iki mantığın sonsuz bir aktarmalar oyunu içinde karşı karşıya ve yan yana geldiğini belirtir.²³²

Mitry’nin iki dil yetisi örneği vermesindeki amaç sinemanın bir dışavurum aracı olarak niteliğini ortaya koyabilmek içindir. Açıkça altını çizdiği gibi, mantık ve lirik dil bir dışavurum olarak insandaki iki ayrı zihinsel etkinliğin başlangıcında bulunurlar. Biri akıl diğeri ise duygudur. Her ikisi de aynı anda ortaya çıkmaktadır. Mitry sinemanın ayrıcalıklı yerini şöyle ifade eder: “Bir kez daha yinelemek gerekirse sinema iki dil yetisinin sentezini gerçekleştirebilecek akılla, duyguyla ayarlayabilecek, belli bir karşılıklı bağımlılık ve karşılıklılık sonucu birini, diğeri aracılığıyla yakalayabilecek tek dışavurum aracıdır.”²³³

Mitry sinemayı bir anlatım aracı olarak ele alarak dil ile karşılaştırmıştır. Sinemanın yapısını incelerken de hem lirik dili hem de mantık dilini içerdiğini belirtir. Bir başka deyişle sinema ona göre, hem akıllı hem de duyguyu barındırması ile tek sanat dalıdır. İki ciltlik kapsamlı bir çalışması olan Mitry, bilimsel bir araştırma ortaya koymak istemiştir.

Bu bölümü sonlandırmak için çağdaş film kuramcılarından Christian Metz ile devam etmek gerekir. Metz de bilimsel bir çalışma yapmayı hedeflemiş ve sinemanın anlamlandırma süreci üzerinde durmuştur. Andrew’ın belirttiği gibi, onun çalışması ikiye ayrılır:

- 1) Sinemanın bilimsel kuruluşu
- 2) Bilim aracılığı ile belirli film sorunlarının çözümü.²³⁴

Psikanalizi film kuramının içine dahil eden Metz “yenilerin lideri olarak, sinemanın işlevini yerine getirmesine olanak veren maddesel koşullar üzerine ciddi bir çalışma yürütmüştür. Onun amacı, sinemanın içindeki anlamlandırma oluşumlarının tam bir tanımlamasından başka bir şey değildir. Charles Peirce ve

²³¹ A.e., s. 76-77.

²³² A.e., s. 78.

²³³ A.e., s. 82.

²³⁴ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., s. 247.

Ferdinand de Saussure'nin izinde olarak, bu girişimi, sinemanın bir 'göstergebilimi' (semiology: işaret bilimi) olarak adlandırmaktadır.²³⁵

Metz, bilimsel yöntemlerle araştırılabilecek mantıksal bir olgu olarak sinemayı ele alır. Yapısalcılığın bir ürünü olan göstergebilimin temel aracı dildir. Metz de, sinema göstergebilimin kurallarını oluşturmakla ilgilenmiştir. Metz, duygusal ve algısal katılım sorunlarını ele alması bakımından bu çalışmada önemli bir yerde durmaktadır. Çalışmalarına bakıldığında Metz'in ana amacının film mekaniğın içsel çalışması ile ilgilendiği, filmin izleyicinin üzerinde bıraktığı etkinin incelenme yollarını araştırdığı görülecektir. Yönetmenlerin dil üzerine araştırmalara girmesi, kuramsal araştırmalarını arttırması, film, eleştiri, kuram arasındaki işbirliğinin yaygınlaşması bir filmin araştırılmasında izlenen yolun ne olması gerektiği konusuna eğilmeyi doğurmuştur. 60'ların ortalarında Cahiers du Cinema dergisinde Pesaro Şenliği'nin yönelimi konusunda şunlar yazılır:

“Adriyatik kıyısında, Lino Micciché ve Gianni Amico'nun çabalarıyla verimli olacağı sanılan bir söyleşi için yeni sinema ve yeni eleştiri (Roland Barthes, Christian Metz, Pier Paola Pasolini...) bir araya gelecekler. Pesaro'nun özelliği yeni sinemayı, kendi var olma koşullarıyla kendi eleştirisini birbirinden ayırmadan ele almasıdır. Bizim için bu, başka türlü de olamazdı.”²³⁶

Görüldüğü gibi dilbilimcileri, film kuramcıları ve yönetmenleri bir araya getiren, sinemaya bakış açısındaki yenilik olmuştur. Dilbilim ve göstergebilim arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ile dilbilimden alınan kavramların sinemanın göstergebilimine uygulanması üzerine kapsamlı çalışmalar yapılır. Sinema göstergebilimi temel olarak şu sorunla ilgilenir. Sinemanın bir işaretler sistemi olarak düşünülmesi mümkün müdür? Bu sistemin örgütlenmesi sırasında sinemada mesaj oluşturanlar ve mesajı alacak olanlar için ortak bir kod var mıdır? Metz, film çözümlemesinin arkasında bir mantık sistemi olduğunu düşünmüştür. Kurgu ve mizansen dizimsel ve dizisel kategoriler olarak tanımlanmıştır. Kodlar, alt gruplara ayrılır ve film bu kodların olası dizisidir. Bu soruların sorulmasının arkasında beğenilere, kişisel yargılara göre film eleştirisi yapmaya duyulan karşı çıkışın olduğu

²³⁵ A.e., s. 245.

²³⁶ Giorgio Vincenti, **Sinemanın Yüzyılı**, Çev. Engin Ayça, İstanbul, Evrensel Basım Yayım, 1993, s. 139-140.

açıktır. Sinema göstergebilimcileri duyguları, hoşnutsuzlukları, kişisel duyarlıkları bir yana bırakarak kesin kurallara dayanarak filmi ele almak gerektiğini savunurlar. Elbette dil bir işaretler sistemi olduğu için önce dil ile ilgili karşılaştırma yapılması doğaldır. 60'lı ve 70'li yıllara sinemanın bir dil olarak tanımlanmasına yönelik çabalar damgasını vurmuştur. Metz, sinemanın kendi başına bir dil olarak ele alınamayacağını belirtir. Metz'e göre, dilde olması gereken öğeler, sinemada yoktur. Örneğin, çifteklemlilik. Metz, bir cümle içindeki öğelerin küçük birimler olarak sözcükler ve sesbirimlerinden oluştuğunu hatırlatır. Sözcükler birinci eklemleme birimi, sözcüklerden daha küçük olan ses birimleri de ikinci eklemleme birimidir. Metz, çok iyi bilinen bir noktanın altını çizer: Sinemanın doğası dünyayı söyleme dönüştürür. Metz, bir dilin birinci ve ikinci eklemleme birimlerine ve bir çekim modeline (paradigma) sahipse dil olduğu savından hareket ederek, sinemada birimler ve çekim modeline rastlanmadığını söyler. Sinemada sesbirime karşılık gelecek bir şey yoktur. Yakın çekim sesbirimin karşılığı değildir. Gerçekliğin bir parçasıdır. Yakın çekim sadece diğer çekimlerden daha yakın bir çekimdir.²³⁷ Metz ilk film kuramcılarının sekansı bir cümleye, çekimi de bir kelimeye benzetmelerine gönderme yaparak, çekim ile dilsel sözcük arasında kolayca sıralanabilecek beş farklılık olduğunu belirtir. Birincisi sinemanın en küçük birimi olan çekimlerin sözcüklerle değil, sözel dildeki tümceyle eşleştirebileceğidir. İkincisi çekimler, sözcüklerin aksine, tümceye benzer biçimde film yapımcısının yaratımıdır. Üçüncüsü çekim alıcıya kelimenin aksine, belirli olmayan nitelikte bilgi sunar. Bu bakış açısından çekimin cümleye eşit olmadığını belirtir. Metz dördüncü farklılığının çekimin söylemin bir parçası, açıklaması, savı olduğunu; sözcükten farklı fakat tümceye benzer biçimde daima gerçekliğe ya da gerçekliğin bir parçasına referans verdiğini belirtir. Hatta bir tek nesnenin görüntüsünün, örneğin bir evin görüntüsünün ev sözcüğü ile eşdeğer olmadığını daha çok 'işte bir ev' anlamına karşılık geldiğini örnekler. Beşinci farklılık ise, sözcük öyle ya da böyle dildeki anlamsal alanda düzenlenenin en azından bir parçası olduğu halde, filmsel kod boyunca bulunan çekimler diğer çekimlerle dizimsel zıtlıkta anlamını yüklenirler.

²³⁷Christian Metz, "Problems of Denotation in Fiction Film", **Narrative, Apparatus, Ideology**, a.g.e., s. 40.

Yönetmen için olası çekimler sınırsız sayıdadır. Değişmeyen parçalardan oluşan bir liste yoktur. Görüntüler sonsuz sayıdadır, onların çekimleri de sonsuz sayıdadır.²³⁸

Metz bu nedenle filmsel çekimi sözcükten daha ziyade tümceye benzetir. Ama bununla beraber çekimin tümceyle aynı olduğunu söylemenin de yanlış olduğunun altını çizer. Hala, filmsel çekim ile tümce arasında büyük farklılıklar olduğunu belirtir. En kompleks tümcenin bile, son tahlilde, indirgenebilir, küçültülebilir (sözcükler, biçimbirimleri, sesbirimler, konuyla ilişkili özellikler) öğelere ayrılabilceğini ekler. Metz, filmsel çekimin sonsuz sayıdaki birçok öğenin düzenlenmesinden oluştuğunu belirtir. Metz, ‘konulu filmin büyük sözdizimi’ olarak sinema göstergebiliminin bir sözcükler listesi değil, sözdizimsel bağlantıları, sentaks kuralları olduğunu savunur. Sinemaya özgü olan kurallar bütünü, filmi bilimsel olarak irdelemek için gereklidir. Bu nedenle filmleri bilimsel olarak irdelemek için, sinemaya özgü kurallar bütünüünün bulunması şarttır. Vincenti, daha sonra göstergebilimin yörüngesinin değiştiğini, sinemaya özgü kurallar bütünü aramaktan vazgeçildiğini belirtir. Bu değişikliğin nedeni Emilio Garroni’nin sanatsal anlatımlarda aynı anda varolan ve hareket çizgileri birbirinin içine geçen, birbirinden farklı birçok kurallar bütünlüğü bulunduğunu öne sürmesiyle gerçekleşir. Garroni kuralların kendi başına var olmadığını, onları sanatçıların kendisinin oluşturduğunu belirtir. Bundan dolayı, sinema göstergebilimcilerinin işi de, sinemaya özgü kurallar bütünü aramak yerine film ile çeşitli kurallar bütünlüğü arasında bir karşılıklı ilişkiler sistemi hazırlamaktır. Metz de ilk çalışmalarından sonra bu yeni yaklaşıma yönelir.²³⁹ Metz, *Film Dili: Sinema Semiyolojisi* adlı kitabında gerçeklik izlenimini tartışır. Sinemada gerçeklik izlenimi nasıl yaratılmaktadır sorusunu ele alır. Bu soruyu sorarken kendinden önceki kuramcılarının yaptığı gibi sinema ile fotoğrafı karşılaştırır. Sinemadaki gerçeklik izleniminin neden fotoğraftan daha etkili olduğunu sorgular.²⁴⁰

Metz’in bir başka çalışması ise *Hayali Gösteren*’dir. Bu çalışmasında sinemadaki gerçeklik izlenimi sorununa geri döner. Freud’u yeniden ele alan Lacan’ın kuramından yola çıkar. Bununla birlikte Metz, “sinemada psikanalitik

²³⁸ A.g.e., s. 40.

²³⁹ Giorgio Vincenti, *Sinemanın Yüzyılı*, a.g.e., s. 146-147.

²⁴⁰ Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Trans. by. M. Taylor, New York, Oxford University Press, 1974, s. 7.

yansımanın özel bir çeşidi olarak sinemanın kendisine (filmlere değil), aslında gösterilen düşkün bir oda var”²⁴¹ tanımını yapar. Öykü, karakterler ve durumlardan oluşan senaryo çalışmasının psikanalitiğiyle ilgilenmeyi öneren Metz, bu yaklaşımını, metinsel sistemin psikanalitik çalışmanın daha geniş alanına yerleştirir. Gerçekten metinsel sistemi düzenlemeye onu anladığımızdan daha yakın olduğumuzu belirtir.²⁴² Metin/sistem, kod/mesaj kavramları ile filmin seçme ve düzenleme eksenlerinin karmaşık bir dokusu olduğunu ortaya koymaya çalışır. Anlamlandırma seyirciye kendiliğinden taşınmaz. Kodların aracılık ettiği her anlam seyirciye ulaşabilme olasılığı taşır. Anlam seyirciye doğrudan doğruya seslenmez. Bazin’in düşüncelerinin aksine algılamamanın içinde anlamlandırma yoktur.

Metz, ‘imgesel’i, kurgusal gösterilen olarak tanımlar. Mutlak bulunma ve yokluk birleşir. Sinema sadece kurgusal gösterilen değildir. Eğer orada bir şey varsa o yokluk biçimindedir. Gösterilenin başlangıcıdır.²⁴³ Metz’in bu tanımlamasında Lacan’ın terimleriyle konuşmaya başladığı görülür. İşaret edilen noktanın kavranması için gösteren ile gösterilenin ayrılmadığını, bir olduğunu ve seyircinin de kendi çıkarsaması doğrultusunda göstergenin varlığının akılda tutulması gerekir. Metz her iki çalışmasında da filmin güçlü ve üstün bir öykü anlatıcısı olduğu vurgusu yapar. Sinemada görüntü hem gösterendir, hem de gösterilen. Metz’in üzerinde özellikle durduğu nokta seyircinin duyduğu ve gördüğü her şeyin aktif olarak onların bulunmayışlarında üretildiğidir. Sinema yavaş yavaş gösterdiği yokluk biçiminde varolmadır:

“Filmdeki her şey, oyuncular, dekor, sesler hepsi yoktur. Her şey ‘yok’tur. Her şey kaydedilmiştir.”²⁴⁴

Metz sinemadaki imgesel ve simgesel arasındaki ilişkiyi de tanımlar. “Filmi anlayabilmek için, fotoğrafta nesneyi yok olarak algılamak zorundayım ve sunulanın onun fotoğrafı olduğunu ve anlam olarak da bu yokluğun var olduğunu.”²⁴⁵ Metz, iki önemli soruna değinir. İşaretlerin motivasyonu sorunu ve anlamın devamlılığı sorunudur. Bu iki sorunu başka bir deyişle de ifade eder. İşaretlerin keyfiliği sorunu

²⁴¹ Christian Metz, **The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema**, Trans. by. C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzzetti, Bloomington, Indiana University Press, 1982, s. 35.

²⁴² A.e., s. 33.

²⁴³ A.e., s. 44.

²⁴⁴ A.e., s. 43.

²⁴⁵ A.e., s. 57.

(Sausseurian anlamda) ve farklı birimler.²⁴⁶ Metz sinemasal anlamın yaratılmasında bir motivasyon olduğunu ama asla keyfi olmadığını belirtir. Sinemasal anlamı yaratan motivasyonun iki düzeyde oluştuğunu belirtir: Düzanlamın gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkisi ve yananlamın gösterilen ve gösteren arasındaki ilişki. Düzanlamda motivasyon, analogi yoluyla metne döşenir ki başka bir deyişle söylemek gerekirse bu, gösteren ve gösterilen arasındaki algısal benzerlikle sağlanır. Bu benzerlik ses izi için eşit derecede doğru olduğu kadar, görüntü izi için de doğrudur. Bundan dolayı görsel ve işitsel benzerliğe sahibizdir. Sinema, fotoğraftan ve fonograftan ödünç alınır; her ikisi de mekanik çoğaltmanın modern teknolojileridir. Metz, elbette bu çoğaltmanın mükemmel olmadığını belirtir. Nesne ve onun görüntüsü arasında psikologların çalıştığını, algısal farklılıkların bulunduğunu ancak göstergebilimin bakış açısından, gösteren ve gösterilenin aynı olmasının zorunlu olmadığını ekler. Yan anlam ise sinema alanında da özel bir kasıta, belli bir motivasyona dayanır. Ama bu durumda motivasyon algısal benzerlik ilişkisi temelinde olmak zorunda değildir.²⁴⁷

Metz, sinemaya özgü kuralların peşine düşmüştür çünkü sinemayı bilimsel olarak irdelemek istemiştir. Sinemaya özgü kurallar bütünü, kodlar aramanın ötesine geçer. Film ile çeşitli kurallar bütünlüğü arasında karşılıklı ilişkiler sistemi hazırlar. Işık, gölge ilişkileri, kamera hareketleri v.b. unsurlar sinema sanatına özgü yöntemlerdir. Metz de her sanat dalının kendi içindeki kuralları incelemeye yönelir ve o yönde sorular sorar: Bir sanat yapıtını irdelleyerek, o yapıtın içerdiği anlamları açığa çıkarmak mümkün müdür?

Duygu sorununun nasıl ele alındığını incelemek için öncelikle klasik film kuramcılarının kuramları gözden geçirilmiştir. Gerçekçi ve biçimci kuramcılarının kuramları karşılaştırılmış ve duygu açısından hangi temel kavramları merkeze aldıkları irdelenmiştir. Klasik film kuramında merkezi rol oynayan dokunaklı olma, duygulandırma, etkileyicilik gibi kavramların çağdaş film kuramında yerini başka kavramlara bıraktığı gözlemlenmiştir. Eisenstein'in seyircinin duygularını ve coşkularını ele geçirme ve yönlendirme kaygısının arka planı, onu kuramını duygu

²⁴⁶ Christian Metz, "Problems of Denotation in Fiction Film", **Narrative, Apparatus, Ideology**, a.g.e., s. 35.

²⁴⁷ A.e., s. 35-36.

kavramı üzerine temellendirdiği içindir. Oysa Bazin böylesi bir yönlendirmenin sinemanın doğasına zarar verdiğini düşünmektedir. Mitry sinemanın iki dil yetisine sahip, akıl ve duyguyu, lirik ve mantık dil yetisini içinde barındıran ayrıcalıklı ve biricik sanat dalı olduğunu söylemektedir. Metz ise dokunaklı, etkileyici, duygusal kavramlarını bir kenara bırakmıştır. Yerine kod, mesaj, sistem, metin gibi başka kavramlar koymuştur. Kuramını anlatım ve estetik kavramlarını merkeze alarak değil onların yerine özne, anlam ve temsil üzerine kurmuştur. Sinemadaki gösterilen/gösteren ilişkisini açıklamıştır. Daha da önemlisi sinemada her şeyin yokluk üzerinden varolduğunu belirtmiştir. Metz göstergebilimin dördüncü aşamasına denk gelen dönemde dikkatini filmin üretiminden filmin nasıl algılandığına yöneltmiştir. Bu dönemde gerek sinema göstergebilimi gerek de Metz'in Lacan'dan etkilendiği görülür. Sinemada kaydedilenin aslında yok olduğunu söylediği görüşleri ile akla Lacan'ın yoksunluk kavramını getirir.

Görüldüğü gibi duygu sorunu klasik ve çağdaş film kuramcıları tarafından farklı ele alınmıştır. Film anlatısında melankolinin nereye yerleştiği sorunu film anlatısında kayıp nesne ile ilintilidir. Bu amaçla Metz'in görüşlerinden hareketle film kuramında duygunun nasıl kavramsallaştırıldığı göz önüne alınarak çağdaş film kuramında kayıp nesne olgusuna bakılacaktır.

1.2.2. Çağdaş Film Kuramında Kayıp Nesne

Rita V. Frankiel, psikanalizde, bütün yollara Freud ile çıkıldığını söyler. 'Kayıp nesne'yi çalıştığı "Yas ve Melankoli" adlı 1917 tarihli makalesini - Abraham'ın ana çalışmalarından birini (1911) Freud'dan yıllar önce yayınlanmasına rağmen- her yola çıkanın sıklıkla ele aldığını belirtir.²⁴⁸ Gerçekten de Freud'un makalesi, bu alanda çalışan herkes tarafından en iyi bilinen makaledir. "Yas ve Melankoli" adlı çalışması dışında Freud nesne kaybı sorununu, "Ego ve İd" adlı çalışmasının üçüncü bölümü olan "Ego ve Super Ego" bölümünde tartışır. Freud acı verici melankoli hastalığını açıklamayı, kaybedilmiş bir nesnenin Ego içinde tekrar

²⁴⁸ Rita V. Frankiel, "Introductory Notes to Chapter 3,4,5 and 6", **Essential Papers on Object Loss**, Ed. by. Rita V. Frankiel, New York, New York University Press, 1994, s. 35.

kurulduğunu varsayarak başardığını, bir başka deyişle bir nesne yükünün bir özdeşleşmeyle yer değiştirdiğini belirtir. “Yas ve Melankoli” adlı çalışmasında, bu sürecin önemini tam olarak bilmediğini de ekler. Bu türden bir yer değiştirmenin Ego’nun aldığı biçimi belirlemede büyük bir payı olduğunu ve onun karakteri olarak adlandırılan şeyin kuruluşunda önemli bir katkıda bulunduğunun anlaşıldığını söyler. Freud, birey, ilkel oral evresinde iken nesne-yükü ve özdeşleşmenin kesinlikle birbirinden ayırt edilebilir durumda olmadığını, yalnızca, daha sonraları nesne-yükünün gereksinimler gibi erotik eğilimler duyumsayan id’den geliştiğini varsayabildiğini belirtir. Başlangıçta hala güçsüz olan Ego, nesne-yüklerinin farkına varır. Farkına varmasıyla ya onları kabul eder ya da bastırma süreciyle onları savuşturmaya çalışır. Freud, cinsel bir nesneden vazgeçme ile melankoli durumunu karşılaştırır. Bir insanın cinsel nesneden vazgeçmesi gerektiğinde, melankolide olduğu gibi, nesnenin Ego içinde kurulması şeklinde tanımlanabilecek olan bir değişim söz konusudur. Freud bu yer değiştirmenin doğasını tam olarak bilmediğini belirtir. Bir olasılık olarak oral evre düzeneğine bir tür gerileme olan bir içe almayla Ego’nun nesneden vazgeçmeyi kolaylaştırıyor ya da bu süreci olası kılıyor olmasının mümkün olduğunu söyler. Ya da bu özdeşleşmenin İd’in nesnesinden vazgeçebildiği tek koşul olması da mümkündür diye belirtir.²⁴⁹ Freud’un altını çizdiği nokta her koşulda özellikle gelişimin ilk evrelerinde son derece sık rastlanan bir süreç olduğudur. Freud’a göre Ego’nun karakterinin terk edilmiş nesne yüklerinin kalıntısı olduğu, bu nesne seçimlerinin tarihçesini içerdiği varsayımını olası kılar. Freud, kişiliğin terk edilmiş nesne-yüküne direnme doğrultusunda daha sonraki kapasitesi ne olursa olsun ilk çocukluktaki ilk özdeşleşmelerin etkilerinin yaygın ve kalıcı olduğunu belirtir. Her bireyin kişisel tarihindeki ilk ve en önemli özdeşleşmesi, anne ya da babasıyla özdeşleşmesidir. Bu bir nesne-yükünün sonucu değildir, doğrudan ve acil bir özdeşleşmedir ve nesne-yükünden önce gerçekleşir.

Freud’un bir başka çalışması “Ketvurmalar, Belirtiler ve Anksiyete” ket vurmaya bir benlik işlevinin kısıtlanmasının ifadesi olarak tanımlar. Bu tür kısıtlamaların çok farklı nedenleri olabilir.²⁵⁰ Benlik yeni bastırma önlemleri almak zorunda kalmamak –idle çatışmayı-önlemek için, kendi alanı içinde olan işlevleri

²⁴⁹ Sigmund Freud, “Ego ve İd”, **Metapsikoloji**, a.g.e., s. 355.

²⁵⁰ Sigmund Freud, “Ketvurmalar, Belirtiler, Anksiyete”, **Psikopatoloji**, a.g.e., s. 225.

terk eder. Freud bunun dışında açıkça kendini cezalandırma amacına hizmet eden ket vurmaların da olduğunu, benliğin üstbenlikle çatışmaya girmekten kaçınmak için üst benliğin yasakladığı şeylerden kaçındığını; benliğin daha yaygın olarak farklı bir düzeneğe boyun eğdiğini belirtir. Benlik yas tutmada olduğu gibi, özellikle zor bir ruhsal görevle karşılaştığında ya da duygulanım çok fazla baskılandığında ya da sürekli bir cinsel düşlem selinin denetim altında tutulması gerektiğinde, elindeki enerjinin çoğunu yitirir ve harcamaları aynı anda birçok noktada kesmek zorundadır. Freud şöyle devam eder:

“O halde ket vurmalar konusunda sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, bunlar benlik (ego) işlevlerinde ya bir önlem olarak dayatılan ya da enerji yoksullaşmasının sonucu olarak meydana gelen kısıtlamalardır; ayrıca ket vurmanın belirtiden hangi yönden ayırt edildiğini de kolayca görebiliriz, çünkü belirti artık benlik içinde yer alan ya da onu etkileyen bir süreç olarak betimlenemez.”²⁵¹

Freud nesne yitiminin (ya da nesnenin sevgisinin yitiminin) ve iğdişlik korkusunun, aynı dışsal bir tehlike gibi, vahşi bir hayvandan gelen bir tehlike gibi olduğudur. Bunlar içgüdüsel tehlike gibi değildir.²⁵²

Freud ket vurmayı, benlik işlevlerinde bir önlem olarak meydana gelen kısıtlamalar olarak tanımlar. Anksiyete ise tehlikeye karşı verilen tepkidir. Freud, bu çalışmasında bazı noktalara ayrıca değinir. Anksiyetenin bir nesneyi yitirme tehlikesine karşı tepki olduğu sonucuna varılmasının yarattığı sorun, ayrıca ele aldığı sorunlardan biridir. Nesne yitimine karşı olan tepki tanıdık bir tepkidir ve yas tutmadır. Freud bu noktada nesne yitiminin ne zaman yas tutumuna ne zaman anksiyeteye yol açtığını tartışmak ister. “Yas ve Melankoli” adlı makalesinde yas tutmanın kendine özgü bir özelliği açıklanmadan kalmıştır. Bu, yas tutmanın kendine özgü acısıdır. Bir nesneden ayrılmak acı vericidir. Freud bu soruyu açıklıkla yanıtlama olasılığının olmadığını ancak belirli ayrımlar ve belirli olasılıklardan söz edilebileceğini belirtir.²⁵³ Freud bu ayrımı yapabilmek için anne ve çocuk arasındaki bir örneği verir. Çocuğun bir yabancıyla karşılaştığı sırada verdiği tepki, geçici bir yokluk ve kalıcı bir yitim arasındaki farkı bilmediğinden dolayı onu bir daha

²⁵¹ A.e., s. 226.

²⁵² A.e., s. 280.

²⁵³ Sigmund Freud, “Anksiyete, Acı ve Yas”, **Psikopatoloji**, a.g.e., s. 303-304.

göremeyeceğini düşünmesidir. Annenin gözden kaybolduktan sonra tekrar ortaya çıkışının geldiğini öğrenmeden önce zıt avutucu tepkiler yaşaması gerekir. Bebeğin yanlış anlaması tehlike değil, örseleyici bir durumdur. Eğer bebek annesinin doyurması gerektiği bir gereksinim hissediyorsa ve anne gitmişse bu örseleyici olur. O sırada gereksinim yoksa tehlike durumuna dönüşür. Freud, egonun kendisinin çıkardığı ilk anksiyete belirleyicisinin nesnenin algılanması sorunu olduğunu belirtir. Henüz sevginin yitilmesi sorunu yoktur. Daha sonra, nesnenin var olduğu ancak nesneden gelen sevginin yitilmesi sorunu yeni ve çok daha sürekli bir tehlike ve anksiyete belirleyicisi haline gelir. Anneyi kaybetme örseleyici durumu, doğumdaki örseleyici durumdan farklıdır. Doğumda bir nesne yoktur ve bu nedenle bir nesne kaybedilemez. Anksiyete ortaya çıkan tek tepkidir. Freud, bu noktada anksiyete ve acı arasındaki ayrımı belirler. “O andan sonra yinelenen doyum durumları anneden bir nesne yaratır ve bu nesne bebek ne zaman bir gereksinim duysa, ‘özlem’ olarak betimlenebilecek yoğun bir yatırım alır. Acı tepkisi bu yeni boyuta bağlanabilir. Acı bu yüzden nesne yitimine gerçek tepkiyken, anksiyete bu yitimin neden olduğu tehlikeye tepki ve daha ileri bir yer değiştirme ile, nesnenin kendisini yitirme tehlikesine bir tepkidir.”²⁵⁴ Freud aynı çalışmanın ilerleyen yerlerinde nesne yitimine karşı başka bir duygusal tepkinin, ‘yas tutma’nın olduğunu belirtir. Yas tutma gerçeği değerlendirme yetisinin etkisi altında ortaya çıkar. Gerçeği değerlendirme yetisi kategorik olarak yası kişinin kendisini nesneden ayırmasını ister, çünkü artık nesne yoktur.²⁵⁵

Ludwig Binswanger’e yazdığı, 12 Nisan 1939 tarihli mektubu, yas ve kaybın arkasından gösterdiği tepki üzerine Freud’un insani düşüncelerini örneklemek açısından uygundur. Freud tarafından, hayatında ikinci kez, oğlunun ölümünden acı çektiğini öğrendikten sonra Binswanger’e yazılmıştır. Mektuptaki özellikle son paragraf, Rita V. Frankiel tarafından kitabına alınmıştır. Frankiel de bu mektubun kendinden önce başka kişiler tarafından da referans olarak gösterildiğini belirtir. Freud şöyle yazar:

“Böyle bir kayıptan sonra, yas durumunun azalacak olduğunu bildiğimiz halde, yine de değişmeden kalacak olan ve avutulamayacak ve yerine koymak için

²⁵⁴ A.e., s. 305.

²⁵⁵ A.e., s. 306.

başka bir şey bulamayacak olduğumuz, tamamıyla dolduracak olsak bile, boşluğu doldurabilmemizin önemli olmadığı başka bir şeyler kalıyor geriye. Ve aslında bu nasıl olmalıdır? Bu, sadece kaybetmek istemediğimiz sevgimizi ebedileştirmenin yoludur.”²⁵⁶

Abraham, Freud’dan önce konuyu ele alan iki çalışma ve Freud’dan sonra da bir çalışma yapmıştır. Freud’un 1917 tarihli çalışması yayımlandıktan sonra, Freud’un “Yas ve Melankoli” adlı çalışmasının kendi görüşlerini onayladığını belirtir. Melankolinin, sıradan korkuya ruhsal açıdan sağlıklı olmayan kaygı yaratması nedeniyle bir kayıptan dolayı normal yas ile aynı ilişkide olduğunu belirtir. Abraham, Freud’un melankoli sorununa başka bir açıdan yaklaştığını belirtir. Bu hastalığın işleyişini keşfetmesi için ilk gerçek adımı attığını düşünür. Abraham’a göre Freud, hastanın, sevdiği-nesnenin kaybından sonra, onu yeniden ele geçirmek bir kez daha içe yansıttığını gösterdiğini belirtir. Abraham Freud’un iki sürece dair verdiği bilgileri oldukça önemseyişinin altını çizer. Libidonun geriye çekilmesi ve içe yansıtma. Freud bu iki kavrama dair süreci ve ikisi arasındaki ilişkiyi göstermiştir.²⁵⁷

Kayıp Sonrası Yaşam adlı kitapta, yas tutabilmeyi zayıflatan 4 unsur olduğundan söz edilir. Birincisi hayatta kalmanın duygusal karakteridir. İkinci faktör kayıp ilişkinin özel doğasıdır. Üçüncüsü kaybın koşullarıdır. Dördüncü faktör ise kederi açıklamaya karşı modern yasaklarımızdır. Bizler ölümü inkâr eden kişilerizdir. Kültürel olarak yası ertelemeyi ve karmaşıklştırmayı kurgularız.²⁵⁸

Keder, sevilen birinin ya da yakın ilişkide bulunulan birinin kaybına verilen tepki olarak düşünülür. Ancak bir insan yaşamdan beklentisini bırakmaya zorlandığında da kederlenebilir ki bu da oldukça önemli bir nedendir. *Kederin Doğası* adlı kitapta keder üzerine çalışanlar, onu geçmişte doğal bir insan tepkisi, psikiyatrik bir bozukluk ve bir hastalık süreci olarak tanımlamıştır. Robert Burton’un klasik yapıtı *Melankolinin Anatomisi* adlı yapıtında ise, üç durumun da gösterildiği belirtilir. Doğal bir tepkidir veya tutkudur, aynı zamanda zihinsel bir keder üretir ve fiziksel sağlığa ıstırap verir. Kitabın yazarı John Archer, Burton’un bu üç unsur

²⁵⁶ Sigmund Freud, “Letter to Ludwig Binswanger”, *Essential Papers on Object Loss*, a.g.e., s. 70.

²⁵⁷ Karl Abraham, “A Short Study of the Development of the Libido, Viewed in the Light of Mental Disorders (Abridged)”, *Essential Papers on Object Loss*, a.g.e., s. 72-73.

²⁵⁸ Vamık D. Volkan-Elizabeth Zintl, *Life After Loss*, New York, Macmillan Publishing Company, 1993, s. 5.

içinde doğru tarafların bulunduğunu ama en çok kabul görenin kederin doğasına ilişkin özelliğin doğal bir tepki olduğunu belirtir.²⁵⁹ Melankoli, kederin en ciddi ve ortak sonuçlarından biridir. Robert Burton, keder'i, acımasız bir işkence olarak tanımlar. Burton'un 1651 tarihinde basılan kitabında, melankolinin doğasını ele alır. Arches'in da belirttiği gibi, kitabın birden çok yerinde ölüm nedeniyle ya da başka nedenlerle kaybı, zamanının tıp bilgisi, edebiyat ve tarih bilgisiyle göstererek tartışır. Kederle arasındaki ilişkiyi açıklar ve farklı kayıp biçimlerini ele alır. Burton'un ele aldığı kayıp biçimleri arasında özgürlük, iş, statü, özne vardır.²⁶⁰ Burton'un kitabında saydığı iş, statü, özgürlük, özne gibi farklı kayıp biçimleri, Freud'un da "Yas ve Melankoli" makalesinde belirttiği soyut kayıplara denk gelmektedir ve bu çalışmada ele alınan 'kayıp ideal' de bu kayıp biçimlerinden biridir.

Kristeva, narsistik depresyonun bir çeşit depresyon kavramına giriş yapmak arzusuyla Freud'un ölüm teorisini uyarlar. Bundan dolayı kayıp, annenin yas biçimi olduğu kadar, kaybın kendisinin de yasıdır. Yası tutulan, tarif edilemez önesne, şeydir. Bu bakımdan Kristeva, Lacan'ın düşüncelerinin etkisini yansıtır. Acım, felsefemin saklı yüzüdür, suskun kardeşidir²⁶¹ diyen Kristeva, depresyonun Narcissus'un saklı yüzü olduğunu, onu ölüme taşıyan yüzün, kendi kendine serapta hayran kaldığının farkında olmadığını düşünür. Depresyon hakkında konuşmak Narcissus mitinin bataklık alanına sürükler bizi. Bu kez, parlak ve kırılgan aşkın belirtisi olan idealleştirmeye yüz yüze gelemeyeceğiz, tam tersine kendisi kırılgan olan gölge oyuncu, diğerinden zorlukla ayrılan, asıl öteki kaybı anlayacağız. Umutsuzluğun gölgesi.²⁶² Kristeva da Freud'un bakış açısından bakar.

Freud'dan önce, ölüm kaynaklı kayıp, olağan bir deneyim olarak anlaşılmış ve sosyal davranış terimleriyle açıklanmıştır. Freud, ilk defa yas sürecini özel, içsel psikolojik bir süreç olarak, özel karakteri ve dinamikleri olan bir kavram olarak telaffuz etmiştir; melankoliyi de ilk defa özel bir süreç olarak ele alan ve inceleyen kişi olmuştur. Lacan, Freud'u kendi kavramlarıyla yeniden ele alır. Yoksunluk, yok olan, eksik olan Lacan'ın duygu, bilinçdışı, Öteki, dil gibi kavramları açıklamasında

²⁵⁹ John Archer, **The Nature Of Grief**, London, Routledge, 1999, s. 5.

²⁶⁰ A.e., s. 12.

²⁶¹ Julia Kristeva, **Black Sun**, New York, Colombia University Press, 1989, s. 4.

²⁶² A.e., s. 5.

önemlidir. Metz de, çağdaş film kuramcıları arasında Lacan'ın düşüncelerinin film kuramındaki izdüşümünü temsil eder.

Metz, *Hayali Gösteren* adlı kitabında sinema kurumunun son amacının sinemayı 'iyi nesne' yapmak olduğunu belirtmiştir.²⁶³ Metz'in kullandığı bu kavram akla 'iyi meme' terimini getirir. Bu terim, Melanie Klein'in, anne memesinin, yaşamın ilk yılında bebek tarafından iyi nesne olarak algılanıp içe yansıtılan ve yaşam içgüdüsünü temsil eden kısmı için kullandığı terimdir.* Sinema izleyiciye sanat biçimi ya da araç olarak heyecan, eğlence, çekicilik, macera ve duygu verir. Bununla birlikte, sinemasal görüntü aynı zamanda olmayan bir duyumu da akla getirir ve çağrıştırır. Sinemasal temsilin doğasındaki bu tuhaf durum olmayan veya kayıp ile nitelendirilir. Melankoli ile ilgili duygusallığın film metninde nerede olduğunun araştırılmasının gerekliliği de buradadır. Kayıp ile ilişkili melankoli film metninde nerede bulunmaktadır? Bu sorunun yanıtı için 'kayıp nesne'ye kavramsal bir çerçeve sunmak yerinde olur. Metz *Hayali Gösteren* adlı kitabında oyuncular, dekor, duyulan tüm sözcüklerin tümünün 'yok' olduğunu, her şeyin kaydedildiğini, bir bütün olarak kaydedilenin yok olduğunu belirtir.²⁶⁴ Metz, kaydedilmiş olan yoktur der. Metz'in, kaydedilen her şeyin yok olduğuna dikkat çektiği düşünceleri, akla Metz'den önce Bazin tarafından dile getirilen gerçekliğin izi tanımlamasını getirir. Sinema, görüntüde görülmeyeni de çağrıştırabilir. Bu herhangi bir duygu olmak zorunda da değildir. Örneğin, Eisenstein, iki birbirinden farklı görüntünün çarpışmasıyla iki görüntüden de bağımsız üçüncü bir kavramın kurgu yoluyla seyirciye anırtırmayı hedefler. Bresson filmsel üretimi iki ölüm ve üç doğum olarak adlandırır.²⁶⁵ Bresson'un filmsel üretim tanımı kayıp, doğum ve ölüm arasındadır. Aradaki kayıp, sinemanın zorunlu doğasına işaret eder. Bresson, filmsel üretimin önce kafada doğduğunu, kağıt üzerinde öldüğünü; sonra kullandığı canlı kişiler ve gerçek nesnelerin onu yeniden hayata döndürdüğünü belirtir. Bunlar film şeridi

²⁶³ Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, a.g.e., s. 3-16.

*Melanie Klein, anne memesinin, yaşamın ilk yıllarında bebek tarafından kötü nesne olarak algılanarak içe yansıtılan ve ölüm içgüdüsünü temsil eden kısmı için kullandığı terimdir. Bkz.: Budak, s. 469.

²⁶⁴ Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, a.g.e., s. 43-44.

²⁶⁵ Robert Bresson, *Sinematograf Üzerine Notlar*, Çev. Nilüfer Güngörmüş, 2. Baskı, y.y., Nisan Yayınları, 2000, s. 23-24.

üzerinde ölürler. Ama belli bir düzene sokulup, beyazperdeye yansıtıldıklarında, hepsi suya konan çiçekler gibi yeniden canlanırlar.

Benjamin sinema ve fotoğrafı karşılaştırıp ikisini birbirlerine zıt olarak tanımlar. Bu karşılaştırmayı yaparken fotoğrafa özgü olan yanları da belirtir. “Fotoğrafın erken döneminde portrenin odak noktası oluşturması kesinlikle rastlantı değildir. Uzaktaki ya da ölmüş sevilenlerin anılarının canlı tutulması çabası, resmin kült değeri için son sığınaktır. Atmosfer (Aura) diye adlandırılan öge eski fotoğraflarda, bir insan yüzünün gelip geçici ifadesinden bizlere son kez el sallamaktadır. Bu fotoğraflara hüznü dolu, eşsiz güzelliklerini kazandıran da zaten budur”²⁶⁶

Fotoğrafın güzel oluşunu nostalji, geçmişe özlem, ölüm duygusu gibi kavramlarla açıklayanlardan biri de Barthes’dır. “Görüntü repertuarı bakımından (benim kastettiğim) Fotoğraf, doğruyu söylemek gerekirse, benim ne özne, ne nesne, ama bir nesneye dönüştüğünü hisseden özne olduğum o gizli anı temsil eder: o anda ölümün (arada kalan olayın) bir mikro çeşidini yaşarım: tam anlamıyla bir hayalet haline gelirim.”²⁶⁷

Barthes sinema ve fotoğrafı her ikisinin görüntüsünün tamlığı açısından ele alır. Fotoğraf neyin artık olmadığını söylemeye gerek duymaz, çünkü o yalnızca ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler. İkisi arasındaki ayrım da buradadır. Fotoğraf bir nesneyi temsil eder ve temsil ettiği nesneyi onaylar. Sinema ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi tamamlanmışlık/tamamlanmamışlık açısından ele alır. Barthes’ın Fotoğrafın neyin artık olmadığını söylemesinin gerekmediğini, o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söylediğini belirtir. Her şeye de bu ayrım karar verir. Barthes’a göre fotoğrafın özü temsil ettiği nesneyi onaylamasıdır. “Fotoğrafik görüntü tıka basa doludur: Bir şey eklenecek yer yoktur onda”²⁶⁸ diyerek fotoğrafın tamamlanmış olarak kendini dışa vurduğunu belirtir. Hammaddesi fotoğraf olan sinemada ise görüntünün bu tamamlanmışlığa sahip olmadığını düşünür. Sinemada olan fotoğrafik göndergenin gerçeklik ile ilgili bir iddiada bulunmadığını, daha

²⁶⁶ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 5. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 60.

²⁶⁷ Roland Barthes, **Camera Lucida**, Çev. Reha Akçakaya, 3. Baskı, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, 2000, s. 27-28.

²⁶⁸ A. e., s. 108.

önceki varoluşa başkaldırmadığını düşünür. Fotoğrafi geleceksiz ve bu nedenle melankolik bulurken sinema için şunları söyler: "...sinema ise uzatılmıştır; bu yüzden de hiçbir biçimde melankolik değildir (nasıldır o halde- O zaman basitçesi, yaşam gibi normal'dir). Hareketsiz olan fotoğraf geriye, sunuştan alıkoymaya doğru akar."²⁶⁹

Barthes, tamamlanmış olarak kendini dışa vuran fotoğrafın melankolik olduğunu düşünür. Onun bu düşünceleri ışığında fotoğraf ve sinemayı sinema tarihinin ilk başları olarak ele alarak değerlendirmek, kaybolan yas isteğinin daha net görülmesini sağlar. Sinema tarihinin ilk başlarında, henüz sinemanın anlatım öğeleri keşfedilmemişken, kamera, kayıt edebilme yetisiyle durumları, olayları çeker, Bazin'in mumyalamak tabiriyle, belirli bir mekan ve zamandan kesitler kaydeder. Fotoğraf, bir anlamda hareketlenmiştir. Seyirciler, kameranın hareketsiz, sabit; görüntülerin sessiz, durgun halinden hoşnuttur. Sinema görüntüsü, fotoğraf görüntüsü ile karşılaştırılarak birlikte sunulduğunda fotoğrafın ölüm, bellek, yoklukla benzerliği sorunlu olmaya başlamıştır. Sinema önce tuhaf, doğal olmayan, esrarengiz iken tanıdık olmuştur. İlk film gösterilerini izleyenlerin tepkileri, sinemanın tanıdık olmadığı, tuhaf ve esrarengiz bir şey olarak algılandığı ilk döneme örnek verilebilir:

"Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif. Peşinde takılı vagonlar duruyor. Rıhtım üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. Ama ne gidiş geliş! Hepsini sara nöbeti tutmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçüsüz ve acayip ki... Tren kalktı, bittabi sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin tren çabuk geçti. İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdede üstümüze doğru seyirttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu film daha yaman. Onu önceden göstermiş olsalardı salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu."²⁷⁰

Melankolik olan fotoğraf hareketlendiğinde tanıdık, alışılmış, nostaljik olan görüntüler, tuhaf, yabancı oluverir. Fotoğraf hareketlenince kaybolan nedir? Neden

²⁶⁹ A. e., s. 108.

²⁷⁰ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2007, s. 11-12.

hareketler ‘o kadar hızlı, ölçsüz ve acayip’ gelir. Bu dönüşüm Freud’un bastırma ve duygular arasındaki ilişkiyi açıkladığı bölümle ilişkilendirilebilir. Fotoğrafik görüntü ve sinemasal görüntü arasında dile getirilen bu dönüşüm bastırma ve duygular arasındaki ilişkiyle açıklanabilir. ‘Bilinçdışı duygu’, ‘bilinçdışı coşku’ terimlerinin kullanımı bastırmanın sonucu olarak içgüdüsel itkidaki nicel etmenin uğradığı değişimlerle ilgilidir. Freud, bu türden üç değişimin olası olduğunu belirtmiştir. Ya duygu kısmen ya da tümüyle kalır. Ya nitelik olarak farklı duygu kotasına, bundan da öte anksiyeteye dönüşür. Ya da baskılanır, yani gelişimini engellenir. Freud, bastırmanın gerçek amacının duygunun gelişimini engellemek olduğunu ve bu amaç gerçekleşmedikçe çalışmasının tamamlanmadığını da biliyoruz der. İşte bastırmanın duyguların gelişimini engellemeyi başardığı her durumda bu duygular bilinçdışı olarak adlandırılır. Bilinçdışı düşünceler olduğu gibi bilinçdışı duyguların olmadığını belirtir. “Tüm fark, düşünceler-temelde anı izlerine ait-yükler iken duygulanımlar ve coşkuların, nihai dışavurumları duygular olarak algılanan, boşalım süreçlerine karşılık gelmelerinden doğar.”²⁷¹

Aynı konuya “Bastırma” adı çalışmasında değinen Freud içgüdüyü temsil eden başka bir ögenin de* hesaba katılması gerektiğini ve bu diğer ögenin düşüncenkinden çok farklı olabilecek bastırma değişimlerine uğradığı gösterir. Bu diğer öge duygu kotasıdır. Temel amacı bastırma sonucu düşünceye ve ona ilişik içgüdüsel enerjiye neler olduğunu ortaya koymaktır. İçgüdüsel temsilcinin niceliksel etmeninin üç olası değişimi bulunur: Ya içgüdü hiçbir izi bulunmayacak şekilde tümüyle baskılanmıştır ya bir biçimde niteliksel tını taşıyan bir duygu olarak ortaya çıkar ya da anksiyeteye dönüşür. Freud son iki olasılığın bir diğer içgüdüsel değişim olan içgüdülerinin ruhsal enerjilerinin duygulara ve özellikle de anksiyeteye dönüşümünü dikkate alma görevi yükler.²⁷²

Tuhaf olan bir duygu olmaktan başka bir şeydir. Fotoğrafik görüntünün ‘tanıdık’ olan bir şeylerden ‘tuhaf’ olan bir şeylere dönüşümü gerçekte fotoğrafik görüntünün içine dondurulmuş gerçekliğin bir kesitinin dönüşümünün baskıdır.

²⁷¹ A.e., s. 177.

* Freud, duygu kotası kavramından önce bir içgüdüsel temsilcinin bastırılmasını ele aldığını ve bu temsilciden bir içgüdüden gelen belli kotada ruhsal enerjiyle (libido ya da ilgi) yüklü bir düşünce ya da düşünceler grubunu anladığını belirtir. Bkz.: Sigmund Freud, “Bastırma”, **Metapsikoloji**, Çev. Emre Kapkın-Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 2002, s. 147.

²⁷² Sigmund Freud, “Bastırma”, **Metapsikoloji**, a.g.e., s. 148.

Sinemasal görüntü gerçekliğe çok daha fazla yakın iken, bununla birlikte bütünüyle yeni bir temsil türüdür. Sinema duygusallığını, sinematografik görüntünün hareketi mekanik olarak yeniden ürettiğine vurgu yaparak kaybetmiştir. Zamanla, sinema anlatım araçlarını keşfettikçe, kamera hareket etmeye, olayı farklı açılardan ve büyüklüklerden görmeye başlamıştır. Sinema bir anlatı formu olarak kendi olanağını fark ettiğinde, aynı zamanda, kayıp duygusallığı yeniden kazanma süreci yaşar. Sahnelar, planlar arasında ilişki kurulmaya başlanır. Sinema bir öyküyü etkili bir biçimde nasıl anlatacağının yollarını buldukça kendi başına sanatsal bir biçim halini alır.

Barthes ve Benjamin, sinemadan farklı olduğunu düşündükleri fotoğrafı, ölüm, nostalji kavramları ile açıklar. Barthes, sinemayı melankolik bulmaz, yaşam gibi normal bulur. Melankoli ikisi arasında ayırım kriteri olarak kullanılmıştır. Her ikisinde de kayıp hissi sinema yerine fotoğrafla ilişkilendirilmiştir. Ancak sinemanın duygusallığı önce kaybedip, sonra yeniden kazandığı söylenebilir. Metz ise tam tersine görüneni kayıp ve yokluk kavramları ile açıklar: Sinemada kaydedilen aslında yoktur. Çağdaş film kuramındaki kayıp kavramının yoksunluk kavramı ile ilişkili olduğu açıktır.

Birinci bölümde film anlatısında melankolinin izini sürebilmek amacıyla önce melankoli olgusu tarihsel bağlamında incelenmiştir. Her dönemin sosyo-ekonomik koşullarının belirlediği düşünce yapısının biçimlendirdiği melankoli anlayışının olduğu ve melankoliklerin her dönem farklı algılandığı görülmüştür. Kesin olan antikçağdan günümüze melankolinin ilgi çekici bir konu olmaya devam etmesidir. Ardından psikanalizin yaklaşımı ele alınmıştır. Tez çalışmasında ana kuramsal makale, psikanalizin melankoliye yaklaşımını da özetleyen Freud'un "Yas ve Melankoli" adlı çalışmasıdır. Freud'un bu makalesine sağlıklı bir zemin hazırlayabilmek amacıyla psikanalizin duygu sorununu nasıl ele aldığı incelenmiştir. Freud ve Lacan'ın görüşleri gözden geçirilmiş; çağdaş film kuramındaki temel kavramların da altyapısı sağlanmıştır. Melankoli kayıp nesne ile ilişkili olduğundan dolayı önce film kuramında duygu kavramı ardından da çağdaş film kuramında kayıp nesne olgusu irdelenmiştir. Böylece melankolinin film anlatısında nasıl inşa edildiğinin araştırılacağı tez çalışmasının kuramsal çerçevesi çizilmiştir. Melankolinin film anlatısında araştırılması kayıp nesneye bağlı bir duygusal tepkinin

araştırılması anlamına gelmektedir. Bu nedenle araştırma için seçilecek filmlerin kayıp nesneye bağlı bir tepkiyle duygusal etkileşim yaratan filmler olması gerekmektedir. Bu amaçla ikinci bölümde hangi filmlerin anlatı yapısında kayıp nesneye bağlı melankolik tepkinin aranacağı üzerinde durulacak; bu filmlerin seçilme nedenleri açıklanacaktır.

2. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASI'NDA 12 EYLÜL

Film anlatısında melankolinin nasıl inşa edildiğinin araştırılacağı tez çalışmasında, Türk Sineması'nda üretilen 12 Eylül filmlerine odaklanılmıştır. Melankolinin film anlatısında nasıl inşa edildiği, nereye iz bıraktığı sorusunu araştırabilmek için film anlatısında nesne kaybının peşine düşmek gerekmektedir. Freud nesne kaybının somut ya da soyut olabileceğini belirtmiş; sevilen bir kişi gibi somut ya da ülke, özgürlük, ülkü gibi soyut kayıptan söz etmiştir. Freud'un tanımlamasındaki soyut nesne kaybindan biri olan ülkü, dünyayı değiştirme ideali olarak yorumlanmış ve buradan yola çıkarak anlatı yapılarında soyut nesne kaybının peşine düşmek için 12 Eylül filmleri ele alınmıştır. Tez çalışmasının üçüncü bölümünde “Melankoli kayıp nesne ile ilişkili olsa da etkileşim yaratıp metinde iz bırakır mı?”, “Bırakırsa nasıl ve nereye bırakır” sorularının yanıtı araştırılacaktır. Bu sorularının yanıtı 12 Eylül filmlerinin içinden seçilen, karakterlerinin dünyayı değiştirme idealinin kaybına verdikleri tepkinin melankolik olduğu filmler seçilerek verilebilir. Bu bölümde ise hem üçüncü bölüme hangi filmlerin neden seçileceği hem de 12 Eylül'ün melankoliye neden olan koşullarının filmlere nasıl yansıdığı incelenecektir. 12 Eylül filmleri içinde 1980 öncesi dünyayı değiştirme idealine sahip kişilerin bu idealin kaybına verdikleri tepkinin melankolik olduğu filmler ise üçüncü bölümde ayrıca ele alınacaktır.

Film anlatısında öykü ve söylem düzeylerinde soyut nesne kaybının izini sürmek amacıyla, birinci bölümde melankolinin, film anlatısında ve psikanaliz kuramda duygunun ve film anlatısında kayıp nesne sorununun kavramsal çerçevesi çizilmiştir. Bu bölümde araştırmanın alanını oluşturan filmler ve filmlerin üretildiği döneme bakılacaktır. Türkiye'de 80 sonrası dönem, bu dönemin Türk Sineması, Türk Sineması'nda darbenin kendisini ele alan filmler incelenecektir. 12 Eylül'ün toplumsal düzlemde melankoliye neden olan koşulları ve bu koşulların filmlerdeki karakterler aracılığıyla filmlere nasıl yansıdığı üzerinde durulacaktır. Böylelikle 12 Eylül öncesi dünyayı değiştirme idealine sahip karakterlerin, bu idealin kaybına verdikleri tepkinin melankolik olmasının nedenleri ortaya konacaktır.

Türk Sineması'nda 12 Eylül başlıklı ikinci bölüm, “12 Eylül ve Türk Sineması” ve “Türk Sineması'nda 12 Eylül filmleri” başlıklı iki alt bölüme

ayrılmıştır. “12 Eylül ve Türk Sineması” adlı bölümde, filmlerin üretildiği dönemin Türk Sineması’na odaklanılacaktır. Türk Sineması’nın ekonomik yapılanmasının ülkede yaşanan siyasi, ekonomik değişimlerden nasıl etkilendiği, bu dönemin üretim yapısı, televizyon ve video olgusuyla film üretim biçimlerinin nasıl değiştiği üzerinde durulacaktır. Filmlerin genel olarak içerikleri ve temaları, yönetmenlerin eğilimleri kısaca ele alınarak öne çıkan filmlere vurgu yapılacaktır ve böylece 12 Eylül filmleri adı altında gruplandırılan filmlerin üretildiği dönemin genel eğilimleri ortaya konmuş olacaktır. 12 Eylül filmlerinin üretildiği dönemin Türk Sineması’nı daha sağlıklı inceleyebilmek açısından öncelikle darbenin ardından bu değişimlerin yaşandığı 80’ler ve 90’lar sinemasının ele alınması hedeflenmiştir. Türk Sineması’nın genel özellikleri ele alındıktan sonra 12 Eylül 1980 darbesi ardından yapılan ve 12 Eylül filmleri olarak adlandırılan filmler üzerinde durulacaktır. “Türk Sineması’nda 12 Eylül Filmleri” başlıklı ikinci alt bölümde 12 Eylül Filmlerinin 12 Eylül’ü nasıl ele aldığı incelenecektir.

2.1. 12 Eylül ve Türk Sineması

12 Eylül 1980 sabahı başlayan ve “Bayrak Harekatı” adı verilen müdahale ile Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koymuş, darbe, emir komuta zinciri içinde, yukarıdan aşağıya gerçekleşmiştir. Genelkurmay Başkanı Org. Kenan Evren, Kara Kuvvetleri Komutanı Org. Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Org. Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer, Jandarma Genel Komutanı Sedat Celasun’dan oluşan Milli Güvenlik Konseyi (MGK) koyduğu kuralları ve verdiği buyrukları “Bildiri” ve “Karar” biçiminde adlandırıp numaralandırmıştır. 12 Eylül 1980 günü sabah 04.00’de MGK’nin ilk mesajı yerine geçen 1 numaralı bildirisi TRT’den bütün ülkeye duyurulmuştur. Aynı gün 13.00’de Kenan Evren, TRT’den uzun bir konuşma yaparak amaçlarını uzun ve ayrıntılı bir biçimde anlatır. ‘Anarşi’ ve ‘terörün’ karşısında siyasi partiler ve milletvekillerinin seyirci kalması gerekçe gösterilmiştir. 1 numaralı bildiri bir anlamda darbenin gerekçesi ve yöntemi hakkında bilgi vermektedir. Devletin varlığının ve rejiminin tehdit altında olduğu belirtilir. Devletin ve anayasal kurumların işlemez olması

nedeniyle ülkenin bütünlüğünü, devletin otoritesini yeniden sağlamak gereklidir. Demokratik düzenin işlemesine neden olan unsurlar ortadan kaldırılmalıdır. Gerekçe şöyledir: “TSK, İç Hizmet Kanununun verdiği Türkiye Cumhuriyeti’ni kollama ve koruma görevini Türk Milleti adına yerine getirmek için emir ve komuta zinciri içinde ülke yönetimine bütünüyle el koymuştur.”²⁷³

12 Eylül harekatı 1 numaralı bildirideki amaçlarına uygun ‘kanun ve nizam hakimiyetini sağlamak’ amacıyla MGK yasama ve yürütme yetkilerini yüklenmiştir. Yürütme sorumluluğu en kısa zamanda Bakanlar Kuruluna bırakılacaktır. Önce yeni bir anayasa ardından başka alanlarda düzenlemeler yapıldıktan sonra seçime gidilecektir. 12 Eylül bildirilerinde alınan önlemler de açıklanır. Bülent Tanör’ün belirttiği gibi askeri rejimin hukuki yapılanması açısından önemli adım Bakanlar Kurulu’nun oluşturulmasıdır. MGK’nın, yürütme işlerini bizzat ve tümüyle yerine getirebilmesi mümkün değildir. Bu nedenle bir Bakanlar Kurulu oluşturulmasına karar verilir. Emekli Oramiral Bülend Ulusu hükümeti kurmakla görevlendirilir.²⁷⁴ Bülent Tanör, askeri rejimin, hukuki yapılanışı ve rejimi geçici olarak düzenlemek için de gerekli önlemleri aldığını belirtmiştir. Darbeden kısa bir sonra iki önemli metin yayınlanır. Askeri rejimin hukuki yapılanışının ilk önemli belgesi ‘Türkiye Cumhuriyeti Milli Güvenlik Konseyi Yasama Görevleri İhtüzüğü’ başlıklı metindir. Bir diğeri ise Askeri Rejimin ya da geçiş rejiminin temel düzenleyicisi ‘Anayasa Düzeni Hakkında Kanun’dur. Metine bakıldığında emir komuta zinciri içinde zorunlu nedenlerden dolayı, Büyük Türk Milleti adına sorumluluk duygusu nedeniyle gerçekleştirildiği belirtilmiş ve MGK’nın karar ve bildirilerinin Anayasa’ya aykırılığının ileri sürülemeyeceğinin altı çizilmiştir. Askeri ve geçici rejimin kuruluşu ve işleyişiyle ilgili üçüncü önemli metin 12 Aralık 1980 tarihli 2356 sayılı ‘Milli Güvenlik Konseyi Hakkında Kanun’dur. Yeni anayasada belirlenecek hükümler doğrultusunda oluşacak TBMM göreve başlayana kadar MGK Başkan ve üyeleri göreve devam edecektir. Partiler ilk başta kapatılmaz denir ancak MGK’nın 2 Haziran 1981 günü 52 sayılı kararla siyasi partilere olan tutum sertleşmiştir. Siyasi

²⁷³ Bülent Tanör, “İktisat Tarihi (1981-1994)”, **Türkiye Tarihi (1980-1995)**, C. 5, Yayın Yönetmeni: Sina Akşin, İstanbul, Cem Yayınları, 1995, s. 27.

²⁷⁴ Bülent Tanör, “Siyasal Tarih”, **Türkiye Tarihi (1980-1995)**, a.g.e., s. 30.

parti çekişmesi, faaliyeti, toplantı ve gösterisi yasaklanır, sıkıyönetim komutanlıklarının aldığı kararların eleştirilmesi ya da tartışılması da yasaklanır.²⁷⁵

Grldğu gibi MGK aldığı kararlar, çıkardığı yasa ve bildirileri ile, sıkıyönetim komutanlıkları kararları eliyle kamu özgürlükleri ve temel hakları da kısıtlayarak, basın organlarını kontrol altında tutarak, toplantı ve gösteri yürüyüşlerini izne bağlayarak, dernek faaliyetlerine de önemli kısıtlamalar getirerek toplumun tüm kesimini kendine tabi tutmaya çalışmıştır. Askeri rejimin iki ana özelliği, tüm bu değişikliklere muhalefet etmenin olanaklarını ortadan kaldırmıştır. Bülent Tanör, askeri rejim süresi içindeki iki ana özelliğin altını çizer: “Bunlardan birincisi askeri yargının sivilleri giderek daha fazla içerecek biçim de genişlemesidir. Bunun nedenleri, ülkenin tümünde ilan edilen sıkıyönetim, sıkıyönetim komutanlıkları bağlı olarak ve bir bölümü yeni olmak üzere sıkıyönetim mahkemelerinin kurulmasıdır.”²⁷⁶ Bunun sonucu olarak bu mahkemelerin sivilleri artan bir suç listesi kapsamında cezalandırma yetkisi artar. Bu dönem içerisinde yargı denetiminin mümkün olmaması, son derece keyfi uygulamaları, hukukla ilgisi olmayan işleyişleri gündeme getirmiştir. Ortada askeri rejim dönemi içerisinde hukuk devleti ilkesinin yine askeri rejimin çıkarttığı yasalarla yok edilmesi olgusu vardır. Üstelik keyfiliğe varan uygulamalarla hukukun çiğnenmesi söz konusudur. Dönemin tanıklığını yapmış kişilerin bu konuda verdiği bilgiler çarpıcıdır. Ertuğrul Mavioğlu’nun verdiği örnek dönemin keyfi uygulamalarını göstermek bakımından dikkat çekicidir. “1982 yılında başlayan iki davadan, hem İstanbul’daki Devrimci Sol Ana Davası’nda, hem de Ankara’daki Devrimci Yol Ana Davası’nda 146. maddeden 146’şar idam talebinde bulunulması, pes dedirten bir tesadüf değilse, gayri ciddiliğin top on listesinde birinci sıraya yerleşmeye adaydır.”²⁷⁷ 12 Eylül dönemi bir yandan baskıcı bir rejimi dayatırken bir yandan da baskıya karşı direnmenin hukuki olanaklarını ortadan kaldırmıştır. Üstelik keyfi tutumların varlığı, hukuka saygıyı da ayaklar altına almaya yönelik girişimlere neden olmuş ve dönemin zihniyetini oluşturmuştur.

²⁷⁵ A.e., s. 30-32.

²⁷⁶ A.e., s. 36.

²⁷⁷ Ertuğrul Mavioğlu, **Apoletli Adalet Bir 12 Eylül Hesaplaşması- 2**, İstanbul, Babil Yayınları, 2005, s. 23.

Askeri rejim 80-83 arasında geçici olarak görevde kalsa da, bu dönemde yapılan Anayasa, sonraki hayatın tüm alanlarının karakterini şekillendirmesi bakımından kalıcı izler bırakır. Anayasa ile ilgili önemli bir nokta Anayasanın içeriği ile ilgili olduğu kadar, kabul edilişi ile ilgilidir. 1982 Anayasası halkoyuna, despotik bir çevrede sunulmuştur. “‘Anayasaya Hayır’ yönünde yapılacak propagandalara izin verilmemiştir. Konsey (cunta) Başkanı Kenan Evren, yurt gezileri yaparak halkın Anayasaya evet demesini bir anlamda tehditkar ifadelerle istemiştir. Evet oyları için beyaz, hayır oyları için kırmızı oy pusulaları kullanılmıştır. Oy pusulalarının konulacağı zarflar öylesine ince kağıttan yapılmıştır ki, hayır oyu vereceklerin kullandığı kırmızı pusulalar zarf dışından görünebiliyordu. Bazı sendikaların (Yol-İş, Petrol İş, v.b. gibi), Anayasanın yasakçı yapısını anlatan toplantılar düzenlemesine, aydınların hissedilir direncine karşın halk oylamasında %92 evet oyu çıktı.”²⁷⁸ Böyle bir ortamda kabul edilen anayasa temel hakların sınırlandırılmasından, temel hak ve özgürlüklerin durdurulmasına, sendika kurma hakkından; sosyal ve ekonomik hakların sınırına; siyasi partilerin uyacakları esaslardan devlet güvenlik mahkemelerine kadar tüm alanları kapsamış, sol düşünceye açıkça karşı durmuştur.

Ekonomi alanında ise darbe, 12 Eylül öncesi alınan kararlara sahip çıkarak, kararların uygulanmasına ortam hazırlamıştır. Korkut Boratav, 1980 sonrası iktisat politikalarını açıklarken, burjuvazinin, 24 Ocak kararları ve 12 Eylül operasyonları ile 1977-1979 krizine yanıt getirdiğini belirtir. Boratav’a göre bu yanıt, esas olarak, işgücü piyasasının ekonomi-dışı, yani askeri ve yasal yöntemlerle disiplin altına alınmasıdır. Sendikal faaliyetlerinin askıya alınması, DİSK yöneticilerinin yargılanması, grev yasağı, ücret belirlemesinin toplu sözleşme düzeninden Yüksek Hakem Kurulu’na (YHK) kaydırılması (ve böylece reel ücretlerin aşındırılmasının güvence altına alınması) söz konusudur. 1982 Anayasasının sermaye-emek ilişkilerinde açıkça emek aleyhtarı tavır alan hükümleri ile askeri rejimin çalışma hayatına ilişkin olarak giderayak çıkardığı bir dizi yasal düzenleme, işgücü piyasasının yasal ve kurumsal yöntemlerle disiplin altına alınması çabalarına örnek gösterilebilir.²⁷⁹ Bugünden geriye doğru bakıldığında 12 Eylül darbesi ile Türkiye’de

²⁷⁸ Tevfik Çavdar, **Türkiye’nin Demokrasi Tarihi 1950-1995**, 2. Baskı, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2000, s. 287.

²⁷⁹ Korkut Boratav, “İktisat Tarihi (1981-1994)”, **Türkiye Tarihi (1980-1995)**, a.g.e., s. 163.

bir kez daha demokratik yaşama ve çok partili hayata geçiş deneyimlerinden birinin kesintiye uğradığını söylemek mümkündür. Kesintiye uğrayan demokratik rejimin yerine 3 yıl süreyle askeri rejim gelmiştir. Bu süre içerisindeki tüm uygulamalar da, ülkenin sonraki dönem yapılanışını doğrudan belirlemiştir. Bu yapılanmanın dinamikleri, Türkiye'ye özgü koşullarla birleşir ve 12 Eylül sonrası süreç olarak tanımlanan dönem, kurumlarıyla, bireylerin zihniyetiyle geçerliliğini sürdürür. Murat Belge, 12 Eylül sonrasında yeni politik biçimlenişini anlatmak için çölde fırtınanın etkisiyle yer değiştiren kum tepeleri benzetmesine başvurur. Türkiye'nin politik coğrafyası, özellikle sağlam demokratik kurumların oluşamamışlığı nedeniyle bir çöle benzetilmiştir. Çölde kum taneleri rüzgârın etkisiyle oraya buraya savrulur, çünkü ortada bunu engelleyecek, ağaç, taş, kaya yoktur. Köklü demokratik kurumların bulunmadığı sivil toplumun kendini onsuz edilmez bir gerçeklik düzeni olarak kabul ettiremediği toplumlarda bireyler benzer biçimlerde savrulurlar.²⁸⁰

Bu çalışmanın konusunu oluşturan filmler de, bir bakıma 12 Eylül sonrası savrulan insanların öyküsüdür. Bu savrulmanın nedeni, Türkiye'de yaşanan 12 Eylül koşullarının sonucudur. Bu koşullar sadece Türk Sineması'nın üretim koşullarını değil, üretim yapan kişileri de etkilemiş; üretilen filmlere 12 Eylül'ün kendisi ya da sonuçları yansımıştır. 80'li yıllar Türkiye'si ekonomik, siyasal, toplumsal alanda biçimlendirilirken, bütün bu değişimlerden Türk Sineması'nın etkilenmemesi olanaksızdır. Bir yandan Türk Sineması'nın ekonomik yapılanmasında değişimler yaşanırken diğer yandan filmlerin üretim biçimleri ve içeriği farklılaşır. Sansür, her dönem varlığını koruduğu gibi, bu dönem de Türk filmlerinin üzerindeki baskısını sürdürmüştür. 80 sonrası Türk Sineması, üretim biçimi ve filmlerin içeriğindeki değişimlerle birlikte farklı bir dönem olarak yaşanır.

12 Eylül darbesi sonrası yaratılmak istenen toplum yapısı Türkiye'nin tüm kesimlerine kabul ettirilmeye çalışılırken, filmler de, ister 12 Eylül'ün kendisini konu alsın ister almasın, dönemin karakteristik özelliklerini içinde barındırmaktadır. 12 Eylül Filmleri adı altında yapılan filmlerin yanı sıra, diğer filmlere de kişiliğini, karakterini veren, filmlerin içinde üretildiği dönemdir. Bu özellikler kimi zaman filmlerin üretim biçimlerinde, kimi zaman içeriklerinde kimi zaman da söylenmeyen,

²⁸⁰ Murat Belge, **12 Eylül Sonra 12 Eylül**, 3. Baskı, İstanbul, Birikim Yayınları, 1993, s. 61.

suskun kalınan yerlerde kendini gösterir. Bu nedenle 12 Eylül filmleri ele alınmadan önce 1980 sonrası Türk Sineması'nın belli başlı özelliklerinin gözden geçirilmesinde yarar vardır.

1980 sonrası Türk Sineması'nın belli başlı özellikleri ele alınırken söz edilen ekonomik kriz, sadece 1980 sonrası Türk Sineması ile ilgili bir olgu değildir. Türk Sineması 1980 öncesinde de sarsıntılar geçirmiş, bu sarsıntıları döneme uygun çözümler olarak atlatmıştır. Ancak dikkatlice bakıldığında, daha önce yaşanan sorunlara bulunan çözümlerin krizin doruğa ulaşmasını sadece ertelemiş olduğu görülür.* Dolayısıyla 1980'lere gelindiğinde sözü edilen krizin nedenleri sadece 1980 sonrası gelişmelere bağlı olarak açıklanamaz. Varolan sorunlara 80 sonrası yaşanan tüm değişimler eklenmiştir. Bu nedenle 80 sonrası dönemi anlayabilmek için önceki dönemin ekonomik yapısına bakmak ve karşılaştırmalı bir inceleme yapmak gereklidir. Bu karşılaştırma iki nedenden dolayı önemlidir. Birincisi Türk Sineması'nda 80 sonrası üretilen filmlerin içeriğini ve yapım sorunlarını kavrayabilmek açısından; ikincisi ise darbenin ve darbe öncesi alınan bazı ekonomik kararların sinema özelinde ülkeye yansımalarını kavrayabilmek açısından karşılaştırma yapmak gereklidir.

Türk Sineması'nda 1960–1975 arası yerli film yapımına bakıldığında söz konusu dönemde sinemanın önemli bir iş alanı olduğu göze çarpar. Sinemanın yapım ve gösterim ayağında artan sayılar dikkat çekicidir. Bu dönem Türk Sineması'nın film yapımı açısından en verimli yılları olmasının yanı sıra yapım şirketi sayısı açısından da bir atış yaşandığı görülür. Yıllık film üretimi ve seyirci sayısının

* Türk Sineması'nın yapım sorunları ile ilgili Bkz.: Nijat Özön, **Türk Sineması ve Sorunları 1. cilt**, Ankara, Kitle Yayınları, 1995; Şükran Esen, "Türk Sinema 'Endüstrisi' Oluşmalı", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Hazırlayan: Süleymâ Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s: 25-30; Yavuz Turgul, "İlahi Çelişki", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Hazırlayan: Süleymâ Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s: 188-194; Nilgün Abisel, "Türk Sineması'nda Film Yapımı Üzerine Notlar", **Türk Sineması Üzerine Notlar**, Ankara, Phoinex Yayınları, 2005, s: 103-134; Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, Genişletilmiş Baskı, Kabalcı Yayınları, 1998; Hakan Erkılıç, **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, 2003; Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş 1, 3, 4, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, sayı: 9,11,12, Yıl: 2001, 2002; **Birinci Sinema Danışma Kurulu Toplantısı**, 10-13 Ağustos, t.y., İstanbul, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı; **Türk Sinema Kurultayı**, 3-5 Mayıs 1990, T.C. Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü, **4. Türkiye Sinema Kurultayı**, Ekim 2003, Antalya.

artmasına paralel olarak sinema salonu sayılarının da arttığı gözlemlenmektedir.* Bu artışın doğal bir sonucu olarak sinema Nilgün Abisel'in işaret ettiği gibi, "Ülkenin tek popüler kültür biçimi olarak belirleyici bir nitelik kazanır."²⁸¹

Türk Sineması'nın 1960'lar ve 1970'lerin başlarında yaşadığı parlak dönem, artan sayıda sinema salonunun film üretimini olumlu yönde etkilemesi şeklinde kendini gösterir. Bu artışa paralel olarak film şirketleri, film işletmecileri ve film sayısının da çoğalması ilk bakışta iyimser bir tablo gibi görünmektedir. Film sayısı, seyirci sayısı ve sinema salonu sayısının artması* ileride yaşanacak sorunlara zemin hazırlayacak şekildedir. "Bu dönem film yapımcılığının sağlam temeller üzerine oturması açısından önemli bir fırsat sunmuştu. Ama bu fırsat değerlendirilemedi. Çünkü yapımcılığa girişenlerin hiçbir zaman sermayesi olmadı."²⁸²

Nilgün Abisel'in işaret ettiği bu durumun, 80 öncesi ve 80 sonrası dönemde zaman zaman yaşanan krizlerde etkili olduğu açıktır. 80 öncesi seks filmleri, 80 sonrası ise video olgusu bu krizi sadece ertelemiş, Türk Sineması'nın ayakta durmasına katkı sağlamıştır. Türk Sineması'nda yapımcılığa girişenlerin kazanç sağlamak dışında başka bir amaca yönelmemeleri, sağlanan kazançların hızla elden

* Söz konusu artışı rakamlarla ortaya koymak gerekirse 1960 yılında İstanbul'da 170 sinema salonu var iken, 1965 yılında bu sayı 245, 1966 yılında 281, 1967 yılında 320'ye ulaşıyor. Aynı şekilde seyirci sayısı 1966 yılında yerli film için 27.982.000, yabancı film için 22.560.000 iken 1967 yılında yerli film için 28.021.000, yabancı film için 22.582.000'dir. 1960 yılında 15, 1964 yılında 22, 1966 yılında 30, 1968 18, 1969 yılında 31 yeni yapım şirketi yapımcılığa başlar. Bkz.:Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş 1", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, sayı: 9, Yıl: 2001, s.102. Bu dönem üretilen film sayıları ise şöyledir:

Yıl	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
Film sayısı	22	36	56	42	51	62	51	60	81	79
Yıl	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
Film sayısı	85	123	131	117	181	215	241	209	177	231

Agâh Özgüç, **Türk Filmleri Sözlüğü 1. Cilt**, 2. Baskı, Sesam Yayınları, 1998, s. 519.

²⁸¹ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoinex Yayınları, 2005, s. 199.

* Türk sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo'nun sayılardaki artış ile Türk Sineması'nın ileride yaşayacağı sorunlar arasında paralellik kurması önemli bir tespittir. "Doğal olarak yapımdaki artış, önceki on yıllık dönemde olduğu gibi, yapım şirketlerinin sayısında bir artış getiriyor. Nedir ki, ayrıntılı örneklerden görüleceği gibi, yapım sayısı çeşitli irili ufaklı yapım şirketleri arasında dağılmakla birlikte 1965'ten itibaren 200'ü aşan film sayısının gerçek yükü, adeta sürekli olarak, birkaç yapım şirketinin sırtında kalmaktadır. 1960'ların sayısal artışı, belki de Türk sinemasında ilk kez, bazı yapım ve piyasa sorunlarını yaratıyor, hatta bunların kimi buhranlara kadar götürülebiliyor. Önemli bir unsur – maliyetleri etkilediğinden – renkli filme geçiş oluyor." Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş 1", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, s. 102.

²⁸² Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, a.g.e., s. 104.

gitmesine neden olmuş; kazancın sinema sektörü oluşumu için harcanmaması da gerekli örgütlenme ve altyapının oluşmasını engellemiştir. Kısa sürede kâr elde etme amacı, filmlerin içeriğini de etkilemiştir. Filmleri ucuza mal etmek ve belirli bir kârı elde tutmak, seyircinin taleplerini göz önünde bulundurmamak zorunluluğunu getirmiştir. İş yapan filmlerin oyuncu, öykü ve anlatım konusunda standart model olarak alındığı bu dönemin finansman kaynağı seyirci ve beklentileridir. Yavuz Turgul sinema-seyirci ilişkisini ve değişimlerin Türk Sineması'na olan etkisini şöyle dile getirir:

“1960’dan 1980’e uzanan yıllarda bir sistemin varlığından söz edilebilir. Türkiye çapında işletmelere dayalı, kombinlerin (sinema salonu kümesi de diyebiliriz) söz konusu olduğu bu sistem, şöyle ya da böyle tıkr tıkr çalışıyordu. Bu sistemde kimseye el açmadan, devlet kapılarında kredi beklemeden film çekiliyordu. İster dalganızı geçin, ister ‘gerçek halk sineması’ diye yüceltin; sistem vardı, çark dönüyordu. Türk sinemasının finansman kaynağı sadece kendi seyircisiydi... Bu arada sektör kendini yenileyemedi. Kapıda bekleyen TV canavarına karşı önlemlerini alamadı. Sistem çürük temeller üzerinde duruyordu. Çağdaşlaşmayı beceremedi. Yaratıcı olamadı. Seyircinin nabzını elinden kaçırdı. Teknolojisini yenileyemedi. Kadrolarını günün koşullarına göre oluşturamadı. Gençleşemedi.”²⁸³

Yavuz Turgul’un işaret ettiği 1960–1980 arası dönemdeki bu durum, Türk Sineması’nın kendine özgü ekonomik yapılanmasının şekillendiği ve sonlandığı dönemdir. Bölge işletmeciliği adı verilen bu yapılanma, yakından bakılması gereken önemli bir oluşumdur. Çünkü 1960’lı yıllarla birlikte başlayan işletmecilerin egemenliğindeki bu yapılanma, Türk Sineması’ndaki film yapım eğilimlerinin belirlmesine neden olmuştur. Bu dönemin filmlerini seyirci açısından bilinen ama yine de izlemekten kendilerini alamadıkları filmler olarak nitelendirmek mümkündür. “Yetmişlere gelindiğinde, izlenmesi ve anlaşılması kolay olan popüler yerli filmlerde yinelenen temalar; öyküye, karakterlere, çevre düzenlemesine vb. ilişkin formüller, seyirci için artık tanıdık bir hal almış, beklentilerini belirlemeye başlamıştır. Onların beklentileri de filmleri belirliyordu. Artık seyirci, filmin adı, afişi, oyuncusu aracılığıyla daha salona girmeden önce belirli bir fikir sahibi olarak, ne seyredeceğini

²⁸³ Yavuz Turgul, “İlahi Çelişki”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s. 190-191.

bilerek ama yine de bunun nasıl olacağını merak ederek koltuğuna oturuyordu.”²⁸⁴ Bu eğilimlerin nasıl belirlendiği ve film yapımı üzerinde nasıl baskı kurduğuna bakmak yerinde olur. Türkiye, işletme bölgelerine ayrılmıştır. İşletme bölgelerinden sorumlu işletmeciler de her bölgenin seyirci özelliklerinin neler olduğuna karar verip nasıl filmler yapılacağını belirlemeye başlar. Bu yapılanma seyircinin ilgisini sinema salonlarından öğrenerek filmlerinin siparişlerini kâr sağlayacakları şekilde vermeye başlayan işletmecilerin bir süre sonra piyasaya egemen olması sonucunu doğurur. Film yapımının, işletmecilerin verdiği avanslarla gerçekleşmesi, içeriğin işletmeciler tarafından belirlenmesine yol açar.* Aynı konuların tekrarlanıp durmasının nedeninin ekonomik olduğu açıkça görülmektedir. 1980 sonrası dönemde üretilen film içeriklerinin anlaşılabilmesi için filmlerin içeriğini ve içeriğin nasıl anlatılması gerekeceğini belirleyen avans sisteminin nasıl döndüğünü incelemekte fayda vardır. Avans sistemini Abisel şöyle özetler:

“Senaryo yazımında neredeyse matematiksel yöntemlerle, her bölgenin beklentilerine uygun sahneler, avanslar oranında yerleştiriliyordu. İşletmecinin vereceği avans, önceki örneklerden yola çıkılarak hesaplanıyor, işletmeciyile yapımcı arasında %40-%60 arasında bir komisyon üzerinden anlaşma yapılıyordu. Bu yüzde, filmin tahmini hâsılatından, salon sahiplerinin payı ayrıldıktan sonra işletmeciye kalacağı varsayılan miktardan yapımcının alacağı payı gösteriyordu. İşte bu tahmini rakamın tamamını ya da bir kısmını, işletmeci, yapımcıya avans adıyla filmin çekiminden önce veriyordu.”²⁸⁵

Görüldüğü gibi, avans senaryo yazımını belirlemektedir. Her bölgenin seyirci ilgisine göre öykünün içeriği belirlenmekte, bu da bir önceki filmin başarısı ya da

²⁸⁴ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, a.g.e., s. 201.

* Adana Bölgesi: 21 il, 463 salon; İzmir Bölgesi: 12 il, 646 salon; Ankara Bölgesi: 6 il, 216 salon; Samsun Bölgesi: 16 il, 238 salon; Marmara Bölgesi: 9 il, 343 salon; Zonguldak Bölgesi: 2 il 82 salon; İstanbul: 1 il, 436 salon. Bkz.:Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoinex Yayınları, 2005, s. 106. Bölge işletmelerinin filmlerin içeriğini belirlenmesindeki etkisini Nilgün Abisel şöyle özetler: “İşletmecilerin en belirleyici olduğu durum, küçük yapımcı firmalarla olan ilişkilerinde ortaya çıkar. Yılda bir ya da iki film yapabilen firmalar, filmlerin satışını garantileyebilmek için tümüyle işletmecilerin taleplerine bağımlıydılar. Bu firmalar, işletmeciden avans almadan bir filmin hazırlıklarına girişemediklerinden hiçbir proje oluşturmada ilk baharı bekliyorlardı. Dolayısıyla pek çok filmin konusu ve oyuncular, o filmlerin hangi bölgelere satıldığına, hangisinden daha yüksek avans alındığına ve yapılan anlaşmaların koşullarına bağlı olarak saptanıyordu. Zaten, bölgelere ve günün modasına göre kullanılan yerleşik kalıplar vardı.” Bkz.:Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoinex Yayınları, 2005, s 107.

²⁸⁵ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, a.g.e., s. 107.

başarısızlığı örnek alınarak yapılmaktadır. İşletmecilerin filmin içeriğindeki bu belirleyici tutumu ister istemez yeni, farklı girişimlerin önünü kesmiştir. Hatta bu yapılanma Türk Sineması'nda 'amortisman filmleri'* adlı altında filmlerin yapılmasına neden olmuştur. "Bazı büyük yapım firmaları, zaman zaman değişik türden denemelere girişiyordu. Özellikle, yıl sonunda yapılan ve 'amortisman filmi' denilen filmler bu işe yarıyordu. Bunlardan herhangi biri olumlu sonuç verdiğinde, ertesi yıl öteki firmalar da benzeri filmler üretmeye başlıyordu."²⁸⁶ Film yapımı işletmecilerin egemenliği altındadır. Filmin yapımı için hayati önem taşıdığından yapımcının avans alabilmesi yönetmen ya da senaristlerin fikirlerinden daha önemlidir.

Bir başka sorun, Türk Sineması'nın sağlıklı işleyişinin nedenlerinden biri olan çek, senet, bono kullanımının yaygınlığıdır. Hem salon sahipleri, hem işletmeciler hem de set işçileri zorunluluktan senet yaparak ödeme yapma alışkanlığı kazanmıştır. Yeşilçam'da senet kırıcılarının kazanç sağlamasına neden olan bu durumu Dadaş Film'den Kadir Kesemen çarpıcı bir biçimde dile getirir:

"Elbette bu durumda parayı kazanan tefeciler oluyor. Tefeci bonoları yüzde altmışla kırıyor, kırdıran da yüzde on buçuktan aldığına dair imza atıyor. Böylece de maliyeden imza kaçırıyor. Oysa kanun gereğince tefecilerin yüzde onbuçuktan bono kırmaları gerek"²⁸⁷

Nijat Özön de Türk Sineması'ndaki bono sorununu ele almış ve Türk Sineması'nı 'bir gecekondu endüstrisine' benzeterek temelinde vurgunculuk yattığını belirtmiştir. Özön'e göre, işletmeci yapımcıya avans olarak bono vermekte; yapımcı, stüdyo-laboratuvar, hammadde, oyuncu için giderlerinin çoğunu bonolarla karşılamakta, oyuncuların günlük gereksinmelerinin büyük bölümü bu bonolarla

* Türk Sineması'nın amortisman filmleri adı altında yapılan filmler, dönemin vergi düzeniyle, yapımcıların bu düzene göre buldukları bir yöntemin sonucu olarak, ortaya çıkan filmlerdir. Nijat Özön şöyle anlatır bu filmlerin yol açtığı kısır döngünün nedenini: "Sinema endüstrisine uygulanan bugünkü vergi düzenine göre, bir filmin, yapım giderlerini beş yılda amorti edebileceği kabul edilmiş, ilk yıl bu giderin % 60'ı, ikinci yıl % 20'si, üçüncü yıl % 10'u, dördüncü ve beşinci yıllar %5'leri vergi dışında tutulmuştur. Bu durumda yapımcı, ilk yıl yapım giderinin %40'ı üzerinden ödemesi gereken vergiyi ertelemek üzere, yılsonuna doğru bir ucuz film çevirerek bunu gidere geçirmektedir. Amortisman süresini uzattığı için bu filmlere 'amortisman filmi' adı takılmıştır." Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya**, C.1, Ankara, Kitle Yayınları, 1995, s. 368.

²⁸⁶ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, a.g.e., s. 108.

²⁸⁷ Giovanni Scognamiglio, "Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş 3", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, sayı:11, 2002, s. 42.

giderilmeye çalışılmaktadır. Pazarlıklarda en önemli yeri, ücretin ne kadarının bono ile ne kadarının nakit parayla ödeneceği tutmaktadır. Özön, söz konusu dönemi ‘sinema piyasasında dağ taş bono kesilmiştir’ şeklinde özetler.²⁸⁸

Scognamillo, yapım alanının 70’li yıllarda geçirdiği buhranların, işletmeci hegemonyası ve senet kırma yönteminin yanı sıra finansman kaynaklarının yetersizliğini ya da elde edilen kârların başka iş ve rant alanlarına kaymasından oluştuğunu belirtir. Teknik donanım ayrılan yatırım payının sonraki yıllarda ortaya çıkacak sorunlara da zemin oluşturduğunu düşünür.²⁸⁹

Bu dönemde film üretiminin artarak devam etmesi* işleyen ve büyüyen bir sektör görünümü yanılsamasına yol açar. Ancak yukarıda özetlenmeye çalışılan sorunlar göz önüne alındığında hem film yapımındaki işletmeci egemenliği hem sansürün baskısı hem de sinemadaki bono, çek, senet kullanımının yaygınlığı gibi sağlıklı işleyişle birlikte sinemanın sadece büyüyen sorunlarla yol aldığı görülmektedir. Bu sağlıklı işleyiş ek olarak renkli filmin yapımındaki artış** yeni bir maddi yük getirmiş, sinemanın varolan sorunlarına renkli film de eklenmiştir. Ham filmin pahalı olması, laboratuvarların bulunmaması da filmlerin renk kalitesini düşüren etkenlerden biri olmuştur. Masrafların artmasının istenmemesi nedeniyle ilk verilen ödün kaliteden olmaktadır. “Dolayısıyla sonuçta, Kodak’la başlayan çekim Fuji’yle bitiyor; film daha sonra Orwo banyosunda yıkanıp, herhangi bir ya da birkaç marka pozitif basılıyordu. Bu dönemde, sinemacılar arasında kullanılan ‘Abdurrahman

²⁸⁸ Nijat Özön, **Türk Sineması ve Sorunları 1. cilt**, Ankara, Kitle Yayınları, 1995, s. 368.

²⁸⁹ Giovanni Scognamillo, “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş 3”, **a.g.e.**, s. 41.

* 70’li yılların yıllık film üretim sayısı şöyledir:

Yıl	1970	1971	1972	1973	1974
Film sayısı	224	266	298	208	188
Yıl	1975	1976	1977	1978	1979
Film sayısı	225	164	124	128	195

Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, a.g.e., s. 191.

** 1969 yılında yapılan 229 filmin 173’ü siyah-beyaz, 56’sı renkli film iken, 1971 yılında 266 filmin 128’i siyah-beyaz, 138’i renkli film, 1974 yılında 188 filmin 6’sı siyah-beyaz film, 182 renkli filmidir. 1975 yılından itibaren siyah-beyaz film çekilmez. Bkz.:Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, Genişletilmiş Baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998, s. 191.

Color' deyiminin, esprinin ötesinde gerçek bir durumu"²⁹⁰ yansıttığını söylemek mümkündür.

İşletmeci egemenliği, avans sistemi, çek-senet-bono kullanımının yaygınlığı ile şekillenen sağlıklı yapılanma Türk Sineması'nı 1970'li yılların ortasına kadar getirmiştir. Üstelik tüm bu sağlıklı işleyişe renkli filmin getirdiği ek yük de eklenmiştir. Türk Sineması kendine özgü yöntemlerle bu sorunu da maliyetleri düşürerek, kaliteden ödün vererek aşmayı başarmıştır. Ancak 1970'li yılların ortalarında Türkiye'de ekonomik yapıdaki değişimler doğrudan sinemanın işleyişini etkilemiş ve sinemacıların sağladığı dengeyi bozmuştur.

Türkiye'de ekonominin 1970'li yılların ortalarında birçok iç ve dış etken nedeniyle sarsıntıya uğradığı ve sonra da ağır bunalıma sürüklendiği göz önüne alınırsa, Türk Sineması'nda yaşanan kriz anlaşılabilir. "Dış etkenlerin başında 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika Birleşik Devletleri'nin egemenliğinde oluşan ekonomik yapının sarsıntıya uğraması, uluslararası finansman kuruluşlarına kadar tüm kurumsal yapılarda değişikliğin ortaya çıkması gelmektedir. Bu gelişmeyle Türkiye'nin yoğun ekonomik ilişkide bulunduğu ülkelerde durgunluk, enflasyon ve işsizliğin birlikte görüldüğü bunalım dönemi yaşanmaya başlanmış, buna ham petrol fiyatlarının 1974 OPEC tarafından hızla arttırılması ve Kıbrıs sorunu eklenmiştir. Bütün bu dış etkenler, artık, Türkiye'nin sürekli dış açık vererek sanayileşmesini sürdürmesine olanak tanımıyordu."²⁹¹

1970'lerin ortalarında ülkedeki ekonomik bunalım, Türk Sineması'ndaki dengeyi yeniden sarsmıştır. Avans dengesi bozulmuştur. "Özellikle az sayıda film üreten, çok sayıdaki küçük firmanın, kotaya alınan ham film ithalinde gerekli koşulları yerine getirmemesi sonucunda, ham film karaborsası oluştu ve hızla genişledi."²⁹² Böylece, Türk Sineması yeniden başka bir sorunla karşı karşıya kalmıştır. Bu durum özellikle küçük ve orta yapımcı firmaları etkilemiştir. Maliyetleri belirlemenin güçsüzleşmesi film çekiminin ve gösteriminin takviminde ve planlamasında sorunlar yaratmıştır. Yapımcı-dağıtımcı arasında filmin teslim tarihi konusunda yapılan anlaşma filmin tamamlanmaması halinde hammadde sıkıntısını doğurmuş, yapımcı

²⁹⁰ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, a.g.e., s. 111-112.

²⁹¹ Yakup Kepenek-Nurhan Yenitürk, *Türkiye Ekonomisi*, 12. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2001, s. 512-513.

²⁹² Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, a.g.e., s. 112.

karaborsadan ham film almak zorunda kalmıştır. İşletmeciler salon sahipleriyle yaptıkları anlaşmalar gereği küçük ya da orta firmalara değil, büyük firmalara yönelmek durumunda kalmışlardır. Ham film sıkıntısı ve maliyetleri düşürmeye çalışmak basılan kopya sayısının azalmasına yol açmıştır. Bir başka sonuç ise ucuz seks filmlerinin çoğalmaya başlamasıdır.* Çok ucuza mal olan karate ve seks filmlerinin yapımına yönelmek o dönem içinde bulunan ekonomik durumun Türk sinemasına yansımalarının bir sonucudur. Mevcut durum içinde varlıklarını sürdürüp para kazanmak isteyen küçük firmaların bulduğu çözüm yolunun gişede başarılı olması işletmecilerin bir kısmının yeniden bu küçük firmaları desteklemesine yol açmıştır.

70’li yılların ortalarında başlayan ucuz film üretme ve sinemayı ayakta tutma çabaları sürerken, tüm dünyada olduğu gibi sinemanın seyirci kaybetmesine neden olan televizyon olgusu da gündeme gelmiştir. Ülkenin ekonomik durumunun zora soktuğu Türk Sineması ayakta kalmak için seks ve karate filmlerine yönelmiş, bu yönelme Türk Sineması’nın 70’lerin ortalarından 80 yılının başına kadar geçen dönemde ayakta kalmasını sağlamıştır. Türkiye’de 70’li yılların sonlarından itibaren yaygınlaşan televizyon**, yeni eğlence aracı olmuş, özel TV kanalları açılncaya kadar tek televizyon kanalı TRT’nin kapalı olduğu iki alana, sinema yapımcıları ayakta durmak için yönelmişlerdir: Arabesk ve seks. Sinema da bu açığı kapatarak 70’li yılların ortalarında girdiği krizi seks filmleri ile; 80’li yıllarda da arabesk filmlerle atlatmaya çalışmıştır. Yapımcılar 70’li yılların ortalarında salonlarını doldurmak için ucuz seks filmleri ve karate filmleri yapmayı tercih etmiştir. Ailece

* Yıllık film üretimine bakıldığında 1975 yılında 225, 1979 yılında 195 film üretildiği görülür. Tablo ilk bakışta 1966 yılındaki rakamlara benzerlik gösterse de gerçekte öyle değildir. 1979 yılında üretilen 195 filmin 131’i seks filmidir. Bkz.: Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, a.g.e., s. 191-192.

** 02.01.1964 tarih ve 359 sayılı Türkiye Radyo, Televizyon Kurumu Kanunu Resmi Gazetede yayınlanır. özel yasayla özerk bir kamu tüzel kişiliğine sahip olarak kuruldu. TRT’nin özerkliği, 1972’deki anayasa değişikliği sırasında kaldırıldı ve kurum "tarafsız" bir kamu iktisadi kuruluşu olarak yeniden düzenlendi. TRT 26.07.1972 yılında köylere televizyon alıcısı dağıtım kampanyası başlattı. 1974 yılında TRT yayınları haftada 7 güne çıkarılır, Dünya Kupası yayınlanmaya başlar, FB-GS maçları verilir, Eurovision’un aktif üyesi olur. Nesrin Topkapı, 31.12.1980 gecesi TRT’de ilk kez çıkar. 06.06.1985 yılında 205 kelimelik dil yasağı uygulanmaya başlar. Bkz.: <http://www.trt.com.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx>. Sinema Kurultayında Sinema-Tv ilişkini değerlendiren ve çözüm önerileri getiren bildiriler de sunulmuştur. Bkz.: Halit Refiğ “Televizyon İlişkileri”, **Türk Sinema Kurultayı**, 3-5 Mayıs 1990, T.C. Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü, s. 25-28; Ömer Kavur, “Sinema-Televizyon İlişkileri”, **Türk Sinema Kurultayı**, 3-5 Mayıs 1990, T.C. Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü, s. 29-32.

sinemaya gitmenin maliyetli bir etkinlik olmaya başlaması, sinemacıların üzerindeki baskı, ülkenin siyasi koşulları gibi etkenlerle sinema eğlence aracı olma özelliğini yitirmiştir. Seyirci sayısındaki azalma bu yıllarda kendini göstermiş, sinema salonları kapanmaya başlamıştır.* Enflasyonla birlikte hızla yükselen maliyetler giderek daha az sayıda film, daha az sayıda kopya basılmasına yol açmıştır. Hasılatlar düşüncü işletmeciler ve yapımcılar doğrudan etkilenmiş, salonları doldurmak zorlaşmış, bir şekilde boşalan salonları doldurmanın yolları aranmıştır. “Bazı salon ve işletmeciler, bir süre için eski filmleri yeniden gösterime sunmayı denedi. Yeni afiş ve lobilerle bunlara yeni film havası vermeye çalıştı. Ancak bu da uzun sürmedi, salonların kapanması engellenemedi.”²⁹³

Tüm bu gelişmeler avans sisteminin çökmesi için yeterli olmuştur. Salonlar eskisi gibi dolmadığından dolayı işletmecilerin yapımcılara verdiği avans kendi kazançlarında düşmeye neden olmuştur. Küçük yapım firmalarının ortadan kalkması, film yapım sayısının azalması, seyirci sayısının düşmesi 70’lerin sonunda avans sisteminin ortadan kalkmasına yol açmıştır. Türkiye’nin içine girdiği ekonomik ve siyasi bunalım Türk Sineması’nda da kaçınılmaz olarak yaşanmıştır. Televizyonun yaygınlaştığı, ekonomik zorlukların sinema seyircisini salonlardan uzaklaştırdığı ve salonları kapatmamak için ucuz, kötü filmler yapılmaya başlandığı 70’li yılların sonlarında Türk Sineması, ciddi bir bunalım yaşamaktadır. Giovanni Scognamillo Türk Sineması’nın bu bunalımlı dönemini şöyle açıklar:

“1970’lerin Türk Sineması bir buhranın, yıkılmak üzere olan bir sistemin sinemasıdır, kendini son ana kadar zorlayan ve ekonomik çıkmaza giren. Yine de, önceki dönemlerde olduğu gibi, her yıl yeni yapım şirketleri sinema alanına girmekteler fakat, bir kez daha, gerçek bir sermaye akışından söz edebilmek olanaksızdır.”²⁹⁴

Görüldüğü gibi Türk Sineması 80 öncesi önemli sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Henüz televizyon ve video olgusundan söz edilmeden önce parasal kaynak

* Sinema salonlarının kapanmaya başlaması aynı zamanda Türk Sineması’nın yaşadığı buhranı anlatmak için de önemli bir göstergedir. 1970 yılında 1550 sinema salonu varken bu sayı 1979 yılında 812’ye; 1970 yılında 110 milyon olan seyirci, 1979 yılında 76 milyona düşer. Giovanni Scognamillo, “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş 1”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, a.g.e., s. 104.

²⁹³ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, a.g.e., s. 114.

²⁹⁴ Giovanni Scognamillo, “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş 1”, **a.g.e.**, s. 104.

eksikliğinin sonucu olarak senet kırdırma, yıldız oyuncu olgusu*, konu, türleri belirleme konusunda işletmeci egemenliği ve baskısı, maliyetlerin artması gibi sorunlara sahiptir. Televizyon olgusuna da hazırlıksız yakalanan Türk Sineması 80'lere böylesi ekonomik altyapı sorunlarıyla gelmiştir. Seyirci sayısının azalması bölge işletmecilerinin üzerinde olumsuz etkide bulunmuştur. Avans vermeyen işletmeciler de yapımcıları nakit para sıkıntısına sokmaya başlar. Türk Sineması'nın 80'ler başında düştüğü bunalımdan nasıl kurtulmuştur? Bu sorunun yanıtı video'dur. Televizyonun yaygınlaşması ve evlerde filmlerle buluşmaya hazır olan izleyici açısından video kolaylıkla yaygınlaşır. Ancak bu kez sinema salonu sahipleri açısından ciddi bir sorun yaşanır. Çünkü "Kahvehanelerde, çay bahçelerinde video kullanılması, zaten azalmış olan seyircinin tümüyle yitirilmesi tehlikesini getiriyordu; izleyiciler, belki de karşıdaki salonda gösterilen bir filmi kahvede para ödmeden seyrediyor ve salonların boş kalmamasına neden oluyorlardı."²⁹⁵

Türk Sineması'nın ekonomik yapılanması açısından 80 öncesi dönemden en önemli farkı video işletmecilerinin ortaya çıkmasıdır. 80 öncesinin çözilemeyen sorunlarını sırtında taşıyan Türk Sineması, 80 öncesi film yapımına egemen olan bölge işletmecilerinin yerini video işletmecilerinin aldığı bir döneme girer. Bu dönem, Almanya'daki Türklere video kaset pazarlamak isteyen ve yapım şirketlerinden peşin parayla filmlerin gösterim haklarını almak isteyen video işletmecileriyle başlar. "Yabancı ülkelerde Türkler arasında video aygıtı satın alma oranı 1978 yılından itibaren hızla yükseliyordu. Video, Türk işçilerinin kapalı yaşamlarında yeni bir kaçış noktası olarak ortaya çıkmıştı."²⁹⁶

80'li yılların başında hemen yayılan video, yeni bir olgu olarak Türk sinemasında yerini alır. Renkli televizyon yayımına geçilmesi videonun çekiciliğini artıran etkenlerden biridir. Seyircinin TV ile filmi evde izlemeye alışmış olduğu da düşünülürse videonun yaygınlaşması anlaşılardır. Dağıtımçıların Türkiye'ye gelip,

* Yıldız olgusu Türk Sinemasında ayrıca ele alınması gerekli konu başlıklarından biridir. 1971 yılında siyah-beyaz bir filmin bütçesi 120.000-250.000 TL olduğu düşünülürse aşağıda rakamların işletmeci egemenliği ile birlikte ele alındığında oldukça önemli bir kalem olduğu görülür. Ortalama ücretler içinde yıldız oyuncuların ücretleri şöyledir: Türkan Şoray'ın 100.000/150.000 TL, Hülya Koçyiğit'in 150.000 TL Zeki Müren'in 125.000 TL ve Cüneyt Arkın'ın 70.000 TL olan ücretleri 1971 yılında siyah-beyaz bir filmin bütçesi 120.000-250.000 TL. Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş 3", *a.g.e.*, s. 43.

²⁹⁵ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, *a.g.e.*, s. 115.

²⁹⁶ *A.e.*, s. 116.

yapım şirketlerinin ellerinde bulunan filmleri satın alması yapımcılar açısından önemli bir maddi getiri olmuştur. Video yaygınlaşırken ve video işletmecileri yapımcıların ellerindeki eski filmleri video gösterim hakkı için satın alırken, Türk Sineması'ndaki mevcut durum yeni bir gelişmeye neden olur. Bölge işletmecileri yeni film üretmek için yapımcılara avans vermemeye başlarlar. Bu boşlukta video işletmecileri, bu kez yapımcılara yeni film üretmek için avans vermeye başlar. Türk Sineması'nda yeni bir üretim tarzı gelişir: Video işletmeciliği. Kısa sürede geline nokta şöyle özetlenebilir. Bölge işletmecilerinin yerini video işletmecileri alır. Türk Sineması iki ayrı film üretim biçimine sahiptir. Birincisi doğrudan video piyasasına yönelik film üretimidir. Bu filmlerin bir bölümü sinema seyircisine yönelik yapılır ardından bu filmler, sinemadaki gösterimden sonra video pazarında yerini alır. Avans sistemi de video işletmecilerinin üzerinden yürümeye devam eder. “Avans uygulamasında şöyle bir temel farklılık vardır. Bölge işletmecisi avans verirken film haklarını almaz, gösterim komisyonundan kendi payına düşeni, önceden avans olarak yapımcıya verir, filmin hakları yapımcıda kalır. Oysa video işletmesi, filmin video hakkını 5 yıllığına verdiği avansla alır, yapımcı avans karşılığı video haklarını işletmeciye devreder.”²⁹⁷ İkinci ise sinema seyircisi için üretilen filmlerdir. Doğrudan sinema salonlarında gösterilmek için üretilen filmler, video filmlerinde gözetilen kalıplara uymadan, filmi sinema salonlarında seyirci ile buluşturmayı hedeflemektedir. Bu kaygı farklı anlatım özelliklerine, tema çeşitliliklerine, bireysel kaygıların ön planda tutulduğu yapımların üretilmesine olanak sağlamıştır. Yurtdışında alınan ödüller, nitelikli filmlerin tanıtımları da yönetmenlerin ve filmlerinin belirli bir kesim tarafından desteklenmesine ve kentlerde seyirci bulmasına da neden olur. İşletmeci baskısına maruz kalmadan yapılan bu filmler bu dönemin olumlu gelişmeleridir.

Türkiye’de video olgusunun sıkıntıya girmiş sektörde geçici bir canlanmaya yol açtığı görülmektedir. Sadece eski filmlerin video gösterim hakkını satmakla kalmamış, yeni film yapımı için de video işletmecilerinden avans almışlardır. Geçici ve görünürde bir canlanma yaratan da nakit para girişidir. Video için film üretiminin doruk noktasına ulaştığı yıllar 1985–1986 yıllarıdır. Bu dönem çıkan dergilere

²⁹⁷ Hakan Erkiş, **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, 2003, s. 141.

bakıldığında video klüplerinin, video filmlerinin ilanları oldukça açıklayıcıdır.* Örneğin Film Market dergisinde çıkan bir haber Türkiye’de ‘video salgını’nın dikkat çekici boyutlarını açıklar. “Türkiye’de Video Patlaması” başlıklı haber, 27 Haziran 1984 tarihli Variety dergisinde Mounir B. Abboud tarafından yazılmıştır. Haber Türkiye’nin kent ve köylerinde en ücra yerlere kadar uzanan bir video çılgınlığı olduğunu belirterek başlar. Ardından hem Hollywood yapımı hem de yerli filmlerin satıldığı video klüplerin sayısındaki artışa değinir. Videodaki artışı tek kanallı yayına ve TRT’nin düşük kalitedeki ve sınırlı yayımına bağlar. Patlamanın başlangıcında ise Batı Almanya’daki işçilerin yurda getirdikleri video alıcıları olduğunu belirtir. Video salgınının olumsuz etkilerine değinerek yazıyı şöyle noktalar:

“Video salgınının Türk film yapımcıları üstünde olumsuz etkileri olduğu gözleniyor. Özellikle Anadolu’daki küçük sinema işletmecilerinin ellerindeki salonlar kapanmak zorunda kaldı. Video alıcısı sayısı ve kaset kiralayan kulüplerin çoğalmasında, özellikle büyük kentlerde piyasadaki doygunluk şimdiden bir durgunluğa yol açmaya başladı bile.”²⁹⁸

Bu kısa yazıda, Türkiye’deki video olgusunun durumu hakkında bilgi verilmekte, o günden bakıldığında geleceğe dair ipuçları bulunmaktadır. Video salgınının belli bir doygunluğa ulaşmış piyasadaki durgunluğuna işaret eder. Video salgınına içeriden de tepkiler gelmektedir. Bu konuda sayısız yazı yazılmıştır. Bu yazılardan biri de korsan videonun sinemadaki olumsuz etkisi üzerinedir. Hürriyet Gazetesinde Olaylar ve İnsanlar köşesinde Hasan Pulur Video Olayı’nın akıl almaz boyutlarındaki yaygınlığını ele alır. Hasan Pulur yazısında video olayını bir sorumsuzluk olayı olarak değerlendirir. Türkiye’de çekilen her filmin çevrildiği gün korsanlar tarafından çalınmakta ve videokasete çekilmekte olduğunu; çoğaltılarak günlüğü 300 liradan kiralandığını belirtir. Haksız kazanç, gasp, hırsızlık olarak ele aldığı korsan videoculuğun sinemaya olumsuz etkisine değinir.²⁹⁹ Hasan Pulur’un altını çizdiği nokta, film dağıtımcısından önce korsan videocuların evlere ya da toplu izlenebilecek yerlere dağıtımını videolardan elde edilen gelirin denetimsizlikle birlikte sektöre de hiçbir kazanç sağlamamasıdır. Halka açık yerlerde gösterilen ya

* Videonun yaygınlaşması üzerine Türkiye’nin çeşitli bölgelerinden sinema sahipleri ve işletmecilerin görüşleri için Bkz.: **Film Market**, sayı: 11, Ağustos 1983, s. 4-5.

²⁹⁸ **Film Market**, Sayı: 23, Yıl: 2, 1 Ağustos 1984, s.14.

²⁹⁹ Hasan Pulur, **Hürriyet**, 4 Temmuz 1984.

da evlerde izlenen video filmler, haliyle aynı film sinema salonlarında gösterildiği zaman sinemaya para verip gitmeyi de gereksiz kılmaktadır. Ayrıca halka açık gösterimlerden de belediyeye vergi verilmemesi sinema salon sahiplerinin ödediği vergi göz önüne alınırsa devletin ciddi bir ihmalinin olduğu görülmektedir.*

Fi-Yap 1. Genel Kurulu 28 Ağustos 1984 tarihinde yapılır ve yayınlanan Fi-Yap raporu video olgusunun hangi boyutlarda olduğuna somut olarak yer verir. Videonun haksız kazancının karşısında tepkilerini dile getirmek için bir araya gelen sinemacılar yetkililere seslerini duyurmak amacındadır. Çalışma raporunda 12 film yapımcısı şirketin, 1984 Şubat ayında resmi makamlara kuruluşu için müracaat ettiği, kısa adı Fİ-YAP olan Film Yapımcıları Derneğinin 18.04.1984 yılında resmen kurulduğu belirtilir. 132 günlük faaliyet sürdüren Fİ-YAP günlük faaliyet raporunu sunar. Raporda ‘Acil Çözüm Bekleyen Sorunlar’ şu başlıklar altında toplanmıştır.

“1-Umuma açık yerlerden video cihazının kaldırılması

2-Filmcilerimizin korsan videocuların eline düşmesi

3-Film denetleme kurullarının İstanbul’a alınması

4-Bir sinema kanunu ile devletin filmciliğe yardımcı olması

5-Seks filmlerine mani olunarak haksız rekabetin ortadan kaldırılması

6-TRT ile Türk Sineması’nın işbirliğine girerek, televizyondan Türk Sineması’na maddi olanak sağlaması³⁰⁰

Görüldüğü gibi video ile ilgili sorunlar acil başlığı altında ilk iki sıraya almakta, hiçbir vergilendirmeye, denetime tabi tutulmadan korsan kasetlerden elde edilen gelir karşısında bir an önce harekete geçilmesi gerektiği çağırısı yapılmaktadır. Video oynatıcısının olduğu her yerin sinema salonu gibi işletildiği 80’li yılların ortası hem devletin sinema konusundaki denetimsizliğin bir göstergesidir hem de yeni

* Film Market dergisinde avukat Abdullah Şanrah korsan videoculuğun hukuki boyutlarını ele alır. Şanrah, korsan videoculuğu özetle bir filmin telif hakkına sahip olunmadan, videokasetini çoğaltmak, göstermek ve ticari amaçla kullanmak olarak tanımlar. Bu olay Ticaret Kanunu’nda haksız rekabete ilişkin 56 ve 64 no’lu maddelerle, Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nda düzenlenmiştir. Şanrah bunların çok etkisiz kaldığını ifade eder. Örneğin Ticaret Kanunu’nda hükme göre 6 aydan 1 yıla hapis cezası, 10 bin liraya kadar para cezası verilebildiğini belirtir. Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nda ise bu 1 aydan 1 yıla kadar hapis, bin liradan 10 bin liraya kadar da para cezası öngörülmektedir. Şanrah mevcut durum hakkında her korsan videobant için katlanarak ceza verilmesi gerektiğini, video yasasında caydırıcılığı arttırmak için cömert davranmak gerektiğini düşünür. Şanrah video olayının yasal bir çerçeveye oturtulmasında kişi haklarının koruyucu olan devletin temel görevi olduğunu da ekler. Bkz.: Abdullah Şanrah, “Video Olayının Hukuksal Boyutu”, **Film Market**, Sayı: 9, 1983, s. 13.

³⁰⁰ **Film Market**, Sayı: 25, Yıl: 3, Ekim 1984, s. 6.

teknolojik gelişmeler karşısında Türk Sineması'nın hazırlıksız yakalamasının bir sonucudur. Bu konunun gündeme gelmesinin ardından, Türk Sineması zarar gördükten sonra, önlem alındığı görülür. Örneğin Belediye Gelirleri Kanunu'nda video olgusu atlanmıştır. "29.05.1981 tarih ve 17354 sayılı resmi gazetede yayımlanan 2464 sayılı Belediye Gelirleri Kanunu ile yerli filmde %20, yabancı filmde %50 oranındaki rüsum oranlarına karşılık video kulüpler hiçbir vergilendirmeye tabi olmadan çalışmaya devam etmişlerdir. 5846 sayılı kanunun bazı maddelerini değişmesi 03.11.1983 tarihli ve 2936 sayılı kanunu hazırlamış ancak kanunla ilgili tüzük ve yönetmelikler hazırlanmadığı için olumlu bir gelişme kaydedilememiştir."³⁰¹

Video ile ilgili denetim ve düzenleme 1986 yılında yapılmıştır; videolar ve filmler bandrol uygulaması ile tescil edilerek telif haklarından yararlanması sağlanmıştır. Ancak 1986 yılında videonun etkinliği azalmış, piyasada doygunluğun sağlanmıştır.*

1980'li yılların film üretim sayılarına bakıldığında 1984 yılında ani bir artışın olduğu 1986 ve 1987 yılından doğru bu sayının düşüş gösterdiği görülür.** 1980 yılında 68 film üreten Türk Sineması'nda 1984 yılında 126 filme, 1986 ve 1987 yılında sırasıyla 184 ve 186 filme ulaşmasının arkasında video filmlerinin olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. 1986 yılından sonra hem piyasanın belli bir doygunluğa ulaşması hem de 1986 tarihli Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu'nun etkisiyle film üretim sayısı düşüş göstermeye başlar.*** Sayılardaki bu düşüş önemli bir başka

³⁰¹ Hakan Erkiş, **a.g.e.**, s. 143-144.

* İlgili kanun, 23.01.1986 tarihinde kabul edilen, 7.2.1986/19012 Resmi gazetede yayınlanan T.C. Kültür Bakanlığı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunudur. Film yapımcısı Cengiz Ergun "Video Sorunları" başlıklı bildirisinde kanundaki bazı boşluklar ve eksiklikler nedeniyle bu kanunun işlerliğini yitirdiği belirtir. Ergun kanunda yazılan "telif hakkı alınmamış video eserlerini video klüplerde gösterenin denetçiler tarafından yakalanması" ibaresinin bir videokasetin, video klüpte sinema salonu gibi gösterimi yapılamayacağından dolayı, işlem yapmaya engel olduğunu belirtmiş ve Kültür Bakanlığı'nın denetim yapmadığından yakınmıştır. Bkz.: **Türk Sinema Kurultayı**, T.C. Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü, 3-5 Mayıs 1990, s. 33-34.

**

Yıl	1980	1981	1982	1983	1984
Film sayısı	68	71	72	78	126
Yıl	1985	1986	1987	1988	1989
Film sayısı	123	184	186	117	99

Agâh Özgüç, **Türk Filmleri Sözlüğü Cilt 2**, y.y., Sesam Yayınları, t.y., s. 381.

*** 1980-1986 arası Türk Sineması'nda sadece film üretiminde değil, film yapım sayısında da artış yaşanır. Yapımevi sayısı 1980 yılında 36, 1981 yılında 50 iken 1986 yılında 79'a çıkar. Bu artış video

sorunun gündeme gelmesinden kaynaklanır. “Video dağıtımçıları, özellikle Almanya’da çalışanlar, avans verme konusunda eskisi denli istekli görünmüyorlardı. Çünkü seyirciler, ilk heyecanın geçmiş olmasının da katkısıyla, filmlerin kalitesinden yakınmaya başlamıştı. Birbirinin yinelemesi olan, görüntü ve ses kalitesi bozuk bu kötü filmler yerine, daha izlenebilir şeyler istiyordu.”³⁰² Video izleyicilerinin seçici olmaya başlaması, eskisi kadar her filme rağbet etmemesi kaset kiralayan video klüplerden-dağıtımçılara, dağıtımıcılardan da video film yapımcılarına kadar uzanan bir yapım-dağıtım zincirinde durgunluğa neden olur. Video dağıtımçılarının paket avans vermek yerine, çek senet kullanması, avanslarını taksitlendirmesi, yapımcının bitirme garantisi verdiği sayıda filmi bitirememesine de yol açmaya başlar. Bunun sonucu olarak “dağıtımıcılar artık paket anlaşmalar yapmaktan vazgeçerek, daha güçlü güvenilir firmalarla film başına ya da bir-iki filmlik sözleşmeler yapmayı yeğliyorlar.”³⁰³ Bu gelişmelerin sonucunda küçük firmalar kapanır ya da film yapamaz hale gelir. Üretilen filmlerin bir kısmı gösterime girer, bir kısmının video hakları satın alınır ama bir kısmı da elde kalma tehlikesi ile karşı karşıdır.

1980’li yıllar Türk Sineması’nda bu denli ciddi ekonomik, altyapı sorunlarıyla kapanır.* Türk Sineması’nda film yapım kaynaklarının yetersiz olması, film yapım maliyetini karşılamaya yetmemektedir. 80 öncesi döneme bakıldığında 60–75 arası finansman sorununun, seyircinin gişeye bıraktığı para üzerinden sağlandığı görülmektedir. Ancak bu durum, bölge işletmecilerinin egemenliğinin baskısına yol açmakta, yerleşik kalıplar, oyuncular ve olay örgüsünü belirlemede

film üretiminin sadece film üretimini değil, yapımevi sayısında da artışa yol açtığını göstermektedir. Bu yıllar arasında dikkat çeken bir başka nokta her yıl yapılan toplam film sayısının içinde en büyük oranı yalnızca bir film yapan firmaların oluşturmasıdır. İlerleyen yıllarda küçük firmalar birden çok film yapma olanağına kavuşmuştur. Abisel 1986 yılında Metro Filmin on dört filmle rekor kırdığını belirtir. Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, a.g.e., s. 123. Bu konuyla ilgili ayrıca Bkz.: Ağâh Özgüç, **Türk Film Yapımcıları Sözlüğü**, İstanbul, Oda Yayınları, 1996.

³⁰² Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, a.g.e., s. 124.

³⁰³ A.e., s. 125.

* Bu dönemde Türk Sineması’nın içinde bulunduğu durumu değerlendiren ve çözüm önerileri sunan iki rapor da bulunmaktadır. Bunlardan birincisi SE-SAM’ın Piar’a yaptırdığı araştırma raporudur (1988). Bu raporda varolan sorunlar sıralanmış, Devlet yardımının gerekliliği üzerinde durulmuş ve TRT kurumuyla işbirliği yapılmasının gereklerine değinilmiştir. Bkz.: Hakan Erkılıç, **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı**, a.g.e., s. 146-148. İkinci rapor ise, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından “Türk Sineması Sorunlar ve Çözümleri” Etüdüdür (1988). Bu çalışmada ise senaristler, yapımcılar, yönetmenler, oyuncular, altyapı, pazarlama, sinema salonları, eleştirmenler, seyirciler gibi farklı başlıklarda Türk Sineması’nın içinde bulunduğu duruma ilişkin sorunlar saptanmıştır. Bkz.: **Türk Sineması Sorunlar ve Çözümleri Etüdü**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1988.

işletmecilerin yönlendirmeleri yönetmenin ya da senaristin önüne geçmektedir. 75–80 arası seks filmleri ve karate filmleriyle ayakta kalmaya çalışan sinema, 80 sonrasında finansman sorunu ile yeniden karşı karşıya kalmıştır. Siyasi olaylar, televizyonun etkisi, aileleri salonlardan uzaklaştırır. Video bu noktada 5–6 yıllık geçici bir çözüm olarak devreye girer. Ancak seksenli yılların sonunda finansman sorunu yeniden gündemdedir. Korsan videonun seyircinin sinemaya gitmesini anlamsızlaştıracak kadar denetimsiz, başı boş bir biçimde ülkede etkin olduğu bir dönemde Türk Sineması'na katkı sağlayacak ya da zarar vermesini önleyecek herhangi bir girişimde bulunulmamıştır. Türk Sineması bu sorunlarla birlikte 80'li yılları yaşar. Film üretim tarzı ve filmlerin içeriklerine bakıldığında ise çeşitlilik göze çarpar. 1980'li yıllar, medyada meydana gelen değişimlerin ve Türk Sineması'nda finans kaynaklarının ciddi biçimde değiştiğı yıllardır. 1980'li yıllar aynı zamanda Türkiye'nin televizyon olgusu ile tanışmasında önemli olan yıllardır. 1980'li yıllara tek kanallı siyah-beyaz bir devlet televizyon kanalıyla giren Türkiye'nin, hemen renkli ve ikinci kanal açması önemlidir. TV alanında asıl önemli gelişme ise, herhangi bir yasal düzenleme yapılmaksızın devlet tekeli ortadan kaldıran özel televizyon yayıncılığın başlaması olur TRT yayınlarını sürdürürken herhangi bir hukuki altyapısı olmaksızın Türkiye'de özel televizyon yayıncılığı 1989 yılında 'Magic Box' ile başlar. RTÜK (Radyo TV Üst Kurulu) kurulup Nisan 1994 yılında RTÜK yasasını kabul edene kadar illegal yayıncılık yapılır.*

1980–1990 arası dönemde gündelik yaşamdaki değişimlerin, 80'li yılların temel olgularının filmlere yansıdığı yıllardır. Bu dönem üretilen filmlerin sayısı kadar filmlerin çeşitliliğinin de fazla olduğu görülür. Hem köy filmleri, hem salon güldürüleri; hem şarkıcı filmleri hem de çocuk yıldızlarla çevrilen filmlerin örneklerini birlikte görmek mümkündür. Bunun yanı sıra yabancı filmlerin arasından

* 1994 yılında, radyo ve televizyon yayınlarının düzenlenmesini ve bu alanı düzenleyecek Radyo ve Televizyon Üst Kurulunun kurulmasını sağlayan 3984 Sayılı Kanunla devlet tekeli kaldırılarak, her türlü teknik, usul ve araçlarla ve her ne isim altında olursa olsun elektromanyetik dalga ve diğer yollarla yurt içinde ve dışında yapılan radyo ve televizyon yayınları ile ilgili iletişim alanı genişletilmiş ve kapsamı belirlenmiştir. bu Kanunun bazı maddelerini değiştiren 4756 sayılı "Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun, Basın Kanunu, Gelir Vergisi Kanunu ile Kurumlar Vergisi Kanununda Değişiklik Yapılmasına Dair" Kanun 21.05.2002 tarihinde yürürlüğe girmiştir. Yeni düzenlemeler, teknolojik gelişmeleri AB normlarını içermektedir. Bkz.: http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=80775e05-caec-4a48-bac5-39fd6375da3b.

gişe başarısı iyi olan filmlerden ve popüler romanlardan, aşk ve kahramanlık destanlarından uyarlamalar yapıldığı da görülmektedir. Tüketim olgusu, iletişimsizlik, yabancılaşma, kadın sorunları, ‘köşeyi dönme’ filmlere konu olmaktadır. Doğrudan video piyasası için yapılan, düşük kalitedeki filmler yıllık film üretim sayısını arttırırken; yurt dışında ödüller alan nitelikli filmlerin yapıldığı görülür. 80’li yıllar hem eski seyircisini önce televizyona sonra videoya kaptırdığı yıllardır hem de yeni bir seyirci kitlesinin oluştuğu yıllardır. Aileler evde televizyon izlerken ve videodan film seyredirken, yeni ve genç bir seyirci kuşağı sinemada nitelikli yerli filmleri ve festival filmlerini izlemeye başlar.* Sinema salonlarında filmlerle buluşma dönemi eski sayılarla mümkün değildir. Ancak yeni seyircinin de beklentileri eski seyirci gibi değildir. Ucuz film üretme peşinde olan yapımcılarla nitelikli film üretmek isteyen yönetmenler, ilk filmlerini çekecek yeni bir yönetmen kuşağı birlikte Türk Sineması’nın 80’li yıllarında üretim yaparlar. Her türlü olumsuz koşula rağmen, yönetmenler 1980’li yıllarda yurt dışında da başarılı olmaktadır. Atilla Dorsay başarılı yönetmenlere sinema-devlet ilişkisi açısından şöyle yaklaşır: “1980’lerin başında Türk Sineması’nın kazandığı dış başarılar, baştaki askeri yönetim tarafından tümüyle bilmezlikten gelindi, hatta devlet karşıtı olarak nitelendi. Türk halkının sözcüğünü ‘Yol’ veya ‘Hakkâri’de bir Mevsim’ gibi güzelim filmlerin kazandıkları başarının, aldıkları ödüllerin tadına varmasına hiçbir olanak tanımadı. Türk Sineması, dışarıya açılma fırsatını 80 yıllık tarihi içinde bir tek kez o yıllarda yakalamıştı. Ancak buna olanak verilmedi. Devletimiz o yıllarda sinemanın yanında değil, tam karşısında yer alıyordu.”³⁰⁴

1970’lerin sonlarında yaşanan kriz aslında Türkiye’de film yapımının arttığı dönemde itibaren Türk Sineması’nın ekonomik yapısıyla ilgilidir. Film üretiminin

* Sinema Günleri 85’in sürdüğü günlerde 14 günde 125 bin bilet tüketildiği ile ilgili bir haber yayınlanır. Aynı haberde Sinema Günleri 84’te 100 bin, 83’de 90 bin bilet satıldığı belirtilir. Bkz.: “Sinema Günlerinde 125 bin Bilet Tüketildi”, **Film Market**, sayı: 32, 3.06.1985, s. 13. Seyirci sayısında azalmadan söz edilirken hem oluşan bu seyirci sayısını göz önünde bulundurmamak gerekir hem de 80’li yılların ortalarındaki seyirci sayısını. Örneğin 1985 yılında Halit Refiğ’in Alev Alev filmi iki hafta oynayarak 26.423.722 kişi tarafından izlenmiştir. Aynı yıl 54. sıradaki film 2.960.485 kişi tarafından izlenmiştir. 1984-1985 sinema mevsimi %50-60 seyirci kaybının yaşandığının yıldır. Arabesk filmlerin İbrahim Tatlıses hariç düşüş gösterdiği ve arabesk’in Almanya video piyasası ve Anadolu kırsal kesiminde geçerli olduğu görülür. Müjde Ar ve Hülya Avşar yükselişe geçerken, Türkan Şoray, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit’in bir filmi sürükleyecek kadar ilgi görmediği belirtilir. Bkz.: Film Market, sayı: 32, 03.06. 1985, s. 4-5.

³⁰⁴ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1995, s. 14.

artmasına rağmen, bu gişe başarısının sinema sektörü oluşturma şeklinde kendini göstermemesi ve sinemanın kendine özgü yapılanmaya yönelmesini doğurmuştur. 80’li yıllar bu yapılanmanın önce video işletmeciliğine dönmesine sonra da dağılmasına yol açar. Ancak bu değişim farklı biçim ve üslup arayışlarına yönelme fırsatı verir. Bu anlayışlar 80’lerin ortasında olumlu sonuçlar verir. 70’li yılların sonunda artık Türk Sineması’nda gençlerin çıkışı kabul edilmiştir. Bu yeni kuşak yönetmenlerin bazıları 80’lerin ortalarında da film yapmaya devam eder.*

1980’li yıllar televizyonun ve daha sonra videonun denetimsiz ve başboş biçimde yaygınlaştığı düşünüldüğünde bile sinema açısından yeterince önemlidir. Eğlence her eve girebilmektedir. Sadece sinema seyircisindeki azalma açısından değil, aynı zamanda toplumu kültürel anlamda biçimlendiren bir aygıt olarak da son derece önemli bir kitle iletişim aracıdır. Bu olgu karşısında tedbir almak yerine, 70’li yılların ortalarında ve 80’li yıllarda düştüğü krizden sinema, TRT’nin kapalı olduğu alanı doldurarak çıkmış ve bu boşluğu doldurmaya çalışmıştır. Video yaygınlaştıkça bu konuda bir cazibesi kalmamıştır. İzleyici kitlesinin sinemaya gitmek konusunda isteksizleştiği dönemde, 1980 sonrası uygulanan neo liberal politikalarının bir uzantısı olarak Amerikan dağıtım şirketlerinin Türkiye’de şube açmasına olanak tanıyan düzenlemelerin yapılması, Warner Bross ve UIP’nin Amerikan dağıtımını üstlenmesi sinemaya seyirci çekme konusunda bir kıpırdanma yaratmıştır. Ancak bu kez seyirci yerli filmler yerine yabancı filmleri izlemeyi daha çok tercih eder olmuştur. Prof. Dr. Bülent Vardar, 80’li yıllardaki bu gelişmeleri şöyle değerlendirir: “Sinemamızın değişime, kendi iç arayışlarını gerçekleştirmeye gereksinmesi olduğu 1980’li yıllarla birlikte açıkça ortaya çıkmıştır. Bu dönemde seyirci süratle filmlerden uzaklaşmaya başlamış, ayrıca 1980’lerin ortalarından sonra Amerikan film dağıtım şirketleri olan Warner Bross ve UIP (United International Picture)’nin, Türkiye’de film dağıtım ağına egemen olmaları, sinemamız açısından sorunları arttırmıştır”³⁰⁵

Artan yabancı film sayısı, Amerikan filmlerinin yapım-dağıtım tekeline girerken yerli filmleri gösteren salonların azalması, 1982 yılından sonra yabancı film seyircisinin yerli film seyircisini geçmesine neden olur. Giovanni bu durumu şöyle

* Bu yönetmenler arasında Ömer Kavur, Erden Kıral, Yılmaz Güney, Yavuz Özkan, Korhan Yurtsever, Zeki Ökten’in adı geçer. Bkz.: **Milliyet Sanat Dergisi**, sayı: 314, 12 Mart 1979, s. 3-16.

³⁰⁵ Alim Şerif Onaran-Bülent Vardar, **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**, İstanbul, Beta Yayınları, 2005, s. 4.

yorumlar: “1950–1960 yıllarında bu seyirci orta sınıftır, kırsal alanda yaşayanlar, genelde ailelerden oluşur; 1970–1980 yıllarında ve sonrasında orta sınıf ve aileler sinema salonlarından ayağını çekmeye başlar ve yerini daha karmaşık, kısmen lumpen, bir seyirci kitlesine bırakır. Oysa klasik ya da geleneksel diyebileceğimiz Yeşilçam sineması, yıldızları, fotoroman anlatımı, şablonları ve tipler, melodramları ve güldürüleriyle orta sınıf tarafından tüketilirdi. Bir sonraki dönemde ise bir başka seyirci kitlesi avantür filmlerin, arabesk ve seks furyalarının başlıca tüketicisi olur. Ne var ki bu pek güvenilir bir seyirci değildir, çünkü benzer atraksiyonları, deşarj olabileceği görüntüleri yabancı yapımlarda bulduğunda, yerli yabancı ayrımını pek yapmadan zamana yabancı film izleyicisi olmuştur.”³⁰⁶ Scognamillo’nun tespit ettiği duruma 80’lere gelindiğinde farklı dinamikler eklenir: Yeni seyirci, farklı biçim ve içerikteki filmler. Türk Sineması’nda ayak sistemi olarak adlandırılan sistem dağıldıktan sonra, seyircinin alışık olduğu kalıplarda film yapma zorunluluğu da ortadan kalkar. Böylece hem yeni konulara değinilmesi hem de yeni tarzların denenmesi mümkün olur. Ancak yeni seyirci sayısı eskiden olduğu gibi, bu farklı konuları (Bireysel sorgulamalar, kadın sorunlarını, 12 Eylül’ün kendisini ele alan, arayış içinde olan, bocalayan, tutunamayan v.b.) ele alan Türk filmleri’ni gişede eskisi gibi beslemeyecektir.*

80’li yılların sonuna gelindiğinde iki ayrı olay yaşanır. Türk Sineması’nı doğrudan birçok açıdan etkileyecek olan olaylardan biri özel TV yayıncılığının başlaması diğeri ise ABD majörlerinin Türkiye’ye gelişidir. 80’li ve 90’lı yıllarda üretilen filmlere geçmeden önce kısaca bu iki başlığa ve Türk Sineması’ndaki etkilerine değinmekte yarar vardır. Bu iki olay sonuçları itibariyle, Türk Sineması’nda bir neden-sonuç ilişkisi de yaratır. Birinin yarattığı boşluğu diğeri doldurur.

1989’dan başlayarak bütün Amerikan dağıtım şirketleri, ‘major’leri Türkiye’ye gelerek kendi bürolarını açmışlardır. Bu süreç önce Warner Bross’un ardından UIP’nin de gelişiyle başlar. Amerikan dağıtım şirketleri, TRT ve videonun etkisiyle seyircinin azaldığı, maliyetlerin arttığı, belediyeye ödenen vergilerle sinema

³⁰⁶ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, a.g.e., s. 427-428.

* Doksanlı yılların seyirci sayılarına bakıldığında 1990 yılında yıl boyu 500.333 olan yerli film seyircisine karşılık 10.398.844 kişinin yabancı film seyircisi olduğu görülür. 1996 yılına gelindiğinde bu sayı 15.102.555, yerli film 2.975.623 olur. Vizonte 3.308.320 seyirci sayısı ile yerli ve yabancı tüm filmlerden daha çok izlenir. Bkz.: **Türkiye Sinema Sektörünün Görünümü (1996-2004)**, Ed.: Deniz Yavuz, Kadri Yurdatap, y.y., Sesam Yayınları, t.y., s. 6.

salonu işletmenin zorlaştığı ve buna bağlı olarak sinema salonlarının kapandığı bir dönemde Türkiye'ye gelmiştir. Aslında Devlet Bakanı Adnan Kahveci tarafından geliştirilen (The Off-Share Media) 'Kıyı Ötesi Medya Kanunu' ile 'Amerikan Majörleri' Türkiye'ye üretim yapmaları için çağrılmışlardır. Bu kanun üzerine tartışmalar da yaşanmıştır.* Ancak bu kanun yasallaşmamıştır.

Şükran Esen, 1980 askeri darbesinin ardından Türk Sineması'nda ikinci bir darbenin olduğunu belirtir. Söz konusu darbe "Yabancı Sermayeyi Koruma Yasası"nda yapılan değişikliklerle, Amerikan sermayeli uluslararası film şirketlerinin Türkiye'yi işgaline izin vermiştir.³⁰⁷ Esen'in ikinci darbe olarak adlandırdığı bu yasanın sonuçları sadece Türk Sineması'nı üretim açısından sarsmamıştır, filmlerin üretilme ve dağıtılmasını etkilediği için içerikleri de belirlemiştir.

1988 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 'Türk Sineması Sorunlar ve Çözümü' etüdünde altyapı açısından sorunlar sıralanırken yabancı sermayenin altyapı kurmak için gelmemesinden hayıflanılmış, kaliteli yapımların üretilmemesinde sermaye birikiminin azlığından yakınılmıştır.³⁰⁸ 1988 yılında tespit edilen bu durum yine yaşanmıştır. Kıyı Ötesi Medya Kanunu ile Amerikan Majörleri'nin Türkiye'ye gelmesi gerçekleşmemiş ancak "1989 yılında Yabancı Sermaye Yasası'nda 17, 30, 31 no'lu kararnamelerle yapılan değişikliklerle birlikte 'Amerikan Majörleri' teker teker ülkeye girmeye başlamışlardır."³⁰⁹ UIP ve WB Türkiye'de şube açmaları, Amerikan majörlerinin Türk Sineması'nın dağıtım ağına el atmaları sonucunu doğurmuştur. Türk Sineması kendi ülkesinde salon bulamaz olmuştur.** Majörler yıllık olarak anlaştıkları sinema salonlarını kendilerine bağlamışlardır. Türk filmleri gösterime girebilmek için bu dağıtım ağına girmek zorunda kalmışlardır. "Amerikalı" WB'un dağıttığı ilk yerli film olmuştur. Dolayısıyla sinema salonlarının belirli bir teknik düzeye ulaşması ve Amerikan filmlerinin aynı anda Türkiye'de vizyona girmesinin yanı sıra dağıtım tekeli yaratması ve Türk filmlerinin gösterim olanağı bulma

* Yaşanan tartışmalar için Bkz.: **Milliyet Sanat Dergisi**, sayı: 190, 191, 192, 1988; **Video Haber**, Sayı: 60, 1999; **Video Haber**, sayı: 61, 2000.

³⁰⁷ Şükran Esen, "Seksenlerde Sinema", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı: 18-19, a.g.e., s. 146.

³⁰⁸ **Türk Sineması Sorunlar ve Çözümleri Etüdü**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1988, s. 9-10

³⁰⁹ Hakan Erkılıç, **Türk Sineması'nın Ekonomik Yapısı**, a.g.e., s. 145.

** Atilla Dorsay, "Türk Sinema'sı Salonunu Arıyor" başlıklı yazısında Tefik Başer'in *Sahte Cennete Veda*, Atıf Yılmaz'ın *Bekle Dedim Gölgeye* ve Nesli Çölgeçen'in *İmdat ile Zariye* adlı filmlerinin gösterilecek salon bulmadığını belirtir. Bkz.: Atilla Dorsay, "Türk Sinema'sı Salonunu Arıyor", **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**, 2. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005, s. 169-171.

konusunda sıkıntı çekmesine yol açar. 3-5 Mayıs 1990 tarihinde düzenlenen Türk Sinema Kurultayı'nda "Sinema Salonları" başlıklı bildirisinde Sinema İşverenleri Sendikası Genel Sekreteri Ethem Arda UIP ve WB film şirketlerinin ülkeye gelişini sinema salonları açısından değerlendirir. İzleyici sayısının artması, buna paralel olarak da Dolby Streo, Ultra Stereo v.b. ses düzeni ile İstanbul, Eskişehir, Bursa, Ankara, İzmir, Adana gibi şehirlerde 32 sinemanın çalıştığını çok yakın zamanda bunları yeni teknolojilerin takip edeceğini, 1989 yılında 6 adet yeni sinema salonunun açılacağını belirtir.³¹⁰ Ethem Arda'nın tespitlerinde dikkat çekici bir yan, Amerikan Majörlerinin sinema seyircisinde bir kıpırdanma yarattığı, seyircinin iyi filmleri ve gelişmiş teknolojiyi benimsediği, yapımcıların da bundan yararlanması gerektiğidir. Amerikan majörlerinin sinema salonlarını baskı altında tuttuğunu kabul etmez ve sorunun iyi filmin salon bulma konusunda sıkıntı çekmediğidir. Türk filmlerinin yurt dışında ödüllendirilmelerine rağmen, ülkede salon sıkıntısı çektiğini belirterek mevcut durum hakkındaki görüşlerini şu şekilde özetlemek mümkündür:

1)Bölge işletmecileri eskisi gibi yapımcılara avans vermemekte bu nedenle de yapımcılar video ve televizyona teslim olmaktadır.

2)Yapımcı finansman sağlama konusundaki sorunlardan dolayı bağımsız film yapamamaktadır. Filmlerini video klüplerine pazarlamaktadır.

3)Film sayısı arttıkça kalite düşmüş, kötü filmler iyi filmleri piyasadan kovmuştur.

4)Seyirci piyasada yeni teknoloji ürünleri ile yapılmış filmleri görmüştür.³¹¹

Görüldüğü gibi 1990 yılında 'Amerikan Majörleri'nin gelişi Türk Sineması'nı farklı açılardan etkilemiştir. Sinema salonlarının, ses sistemi, koltuk, havalandırma ve perde özellikleri açısından belli bir seviyeye gelmiş; sinema seyircisinde bir canlanma olmuştur.

³¹⁰ **Türk Sinema Kurultayı**, T.C. Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü, 3-5 Mayıs 1990, s. 57.

³¹¹ **A.e.**, s. 59-60.

Ancak bu canlanma, yabancı film seyircisi lehine yükselişe geçme şeklinde kendini göstermiştir.* Seyirci sayısındaki, özellikle yabancı filmler lehine olan artış, Türk Sineması'nın bu canlanmadan payını alamayarak piyasadan, gösterim açısından giderek uzaklaşmasına neden olmuştur. Aynı durumun kısa sürede videoculuğa da kayması ve o alanda da yabancı, özellikle ABD kökenli yapımların Türk filmlerinin yerini alması, video sektöründen sinemaya gelen desteği çok azaltmıştır. İşte 1990'lardaki iki ayrı olayın birbirine neden sonuç ilişkisiyle bağlı olması Türk Sineması'nın içine düştüğü bu durumun sonucudur. 1990'larla birlikte, Türk Sineması'na üç ayrı yerden kaynak gelir. Devlet yardımı, özel kanallar ya da TRT'nin desteği.** 1990 sonrası Türk Sinemasını daha sağlıklı değerlendirmek ve bir önceki dönemden kalan sorunları da yansıtması açısından 2 rapora göz atmakta yarar vardır. Bu raporlardan ilki SE-SAM'ın Piar şirketine hazırlattığı rapordur (1988), diğeri ise aynı yıl Kültür ve Turizm Bakanlığının “Türk Sineması Sorunları ve Çözümleri Etüdü” adlı rapordur.³¹² Rapor incelendiğinde sorunlar yapımcı, yönetmen, senarist, sinema salonları, oyuncular, pazarlama, seyirciler, eleştirmenler, sinemanın içinde bulunduğu çevre gibi gruplara ayrılarak araştırıldığı görülmüştür. Kültür Bakanlığının raporunda belirtilen sorunlar şunlardır:

*

Yıl	Yerli film (milyon)	Yabancı film (milyon)
1978	58.2	22.5
1980	37.5	24.0
1982	29.2	32.2
1984	26.7	29.5
1986	20.3	19.3
1988	7.7	12.5
1990	5.6	13.5
1992	3.0	10.1

Yerli film seyirci sayısı için Bkz: Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, a.g.e., s. 425; yabancı film seyirci sayısı için Bkz.: Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, a.g.e., s. 437.

** Televizyon ve sinema ilişkisi konusunda çok sayıda yazı yazılmış, sinemanın sorunları ile ilgili toplantılarda çözüm önerileri sıralanırken TRT'nin destek vermesi gerektiğinden söz edilmiştir. Bu konuyla ilgili bakınız Türk Sinema Kurultayı, T.C. Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü, 3-5 Mayıs 1990. Ayrıca SE-SAM'ın Piar'a yaptırdığı araştırma raporu (1988) için Bkz.: Hakan Erkiç, **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı**, a.g.e., s. 146-148. Senaristler, yapımcılar, yönetmenler, oyuncular, altyapı, pazarlama, sinema salonları, eleştirmenler, seyirciler gibi farklı başlıklarda Türk Sineması'nın içinde bulunduğu duruma ilişkin sorunların saptanmasının yanı sıra TRT'nin ve Kültür Bakanlığı'nın destek olmamasının eleştirildiği Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından “Türk Sineması Sorunlar ve Çözümleri” Etüdü (1988) adlı çalışma için Bkz.: **Türk Sineması Sorunlar ve Çözümleri Etüdü**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1988, s. 7.

³¹² **Türk Sineması Sorunlar ve Çözümleri Etüdü**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1988.

Ucuz filmlerin kendine göre yapımcı tipi yaratmış olması; yabancı filmlerle rekabet güçlülüğünün belirlediği ucuz filmleri üretecek yapımcıların varlığı ve yeter düzeydeki yapımcıların sektörden uzaklaşması; yapımcıların yönetmenin seçimlerini örneğin oyuncular kendisi seçmesi, işletmecilerin yapılacak filmi dayatması sonucu ticari kaygının belirleyiciliğinde film yapılması,

Kaliteli filmlerin yapımını destekleyecek sistemin olmayışı nedeniyle, talebin karşılayacağı ucuz film yapma zorunluluğundan senaryolarının mesajlarının belli bir düzeyde kalması,

Seyircinin duyarlı olduğu konuların, cinsel konuların sömürü aracı yapılması ve ucuz filmlerden kazanç sağlayan yapımcıların etkisi,

Nitelikli yönetmen eksikliği ve sistemin de buna ihtiyaç duymaması. Yönetmen yetiştirme konusunda Kültür Bakanlığı ve TRT nitelikli yönetmen yetiştirme konusunda sistem kurmamış olmamaları,

Kitle iletişim araçlarının etkisi ile giderek fiziksel özelliklerinin belirleyici olması, şöhretli olan oyuncunun yer bulması; oyuncu yetiştirme konusunda eğitim kurumlarının olmaması,

Sermayenin genellikle ucuz film yapan yapımcıların elinde toplanması ve bu yapımcıların altyapı kurmaması; yabancı sermayenin Türkiye'ye gelmek konusunda çekingen olması,

Yerli filmlerin dış pazarda rekabet gücünün azlığı,

Sinema salonlarının giderek daha az dolması, sinema salonlarının genelde kalitesizliği, TV'nin film seyretme konusunda getirdiği ucuz maliyet.

Bu rapor, var olan sorunların nedenleri üzerinden değil de, sonuçlar üzerinden gittiği için yetersizlikleri sıralamaktan öteye geçememiş ve çözüm getirememiştir. Yukarıda sayılan sorunlar da temelde sinemanın endüstri ve sanat ilişkisinin belirlediği bir olgu olmasının getirdiği sorunlardır. TV karşısında tüm dünyada seyirci kaybeden sinema için Türkiye'deki seyircilerden mucize beklemek ne kadar mantıklıdır? "Artık her şey birbirini olumsuz etkilemeye başlamıştı. Seyirci sayısındaki azalma kendini hissettiriyordu. Yavaş yavaş semt salonları, kasaba sinemaları kapandı. Bunu kent merkezindekiler izledi. Büyük salonlarda film gösterimi de eski karlılığını yitirmekteydi. Artık büyük, konforlu salonlar pasaj ve garaj gibi başka ticari faaliyetlere mekan oluyordu. Bu nitelikteki salonların

kapanması, seyircinin sinema alışkanlığını yitirmesine yardımcı oldu. Hasılatlardaki düşme, işletmecileri ve yapımcıları doğrudan etkiledi. Çünkü enflasyonla birlikte maliyetler hızla yükseliyordu. Daha az sayıda film yapılmaya başlandı; daha az sayıda kopya basıldı. Yani 90'lara gelirken siyasal ve toplumsal yaşamdaki kaotik hava da buna eklenince, seyirci iyice evine kapandı.”³¹³

3-5 Mayıs 1990 tarihinde yapılan Sinema Kurultayı, Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek başkanlığında toplanmıştır. İstanbul'da toplanan kurultay sinemanın sorunlarının tartışıldığı, çözümler arandığı bildirilerin sunulduğu bir toplantı olmuştur. Genel olarak talepler:

Özerk Türk Sinema Kurumu,

Sinema-İş Yasası,

Filmlerin zedelenmemesi için denetime yasal güvence,

Tv'de devlet tekelinin kaldırılması,

Sinema-tv sektörü için işbirliği için yasal düzenleme,

Türk sinemasının yabancı sinema karşısında varlığını koruyabilmesi için yasal düzenleme.

Bu maddelere bakıldığında, televizyonda devlet tekelinin kaldırılması dışında bir değişim ya da gelişme olmadığı görülmüştür.

1990'lı yıllara geçmiş yıllardan gelen bu sorunlarla girilmiştir. Üstelik Tv ve video gibi sinemanın karşısında başka sorunları da beraberinde getirme potansiyeline sahip iki önemli olguya başka sorunlar eklenerek doksanlı yıllardan bugüne gelinecektir. Bu sorunların doğurduğu yapı başlıklar altında incelendiğinde, farklı üretim tarzlarının iç içe olduğu görülmektedir. Bu üretim biçimlerinden biri, film yapmak isteyen yönetmenlerin filmlerinin finansman sorununu kendi çözmek zorunda kalmalarıdır. Yapımcı-yönetmen Türk Sineması'nda daha önce de görülen bir olgudur. Ancak film sayısı azaldığı için bu dönem içinde yapımcı-yönetmen oranı artmıştır.* Ayrıca bu dönem içindeki bu eğilim zorunluluktan kaynaklanmıştır. Daha

³¹³ Kadri Yurdatap, “Finansman Sorunu”, **Türk Sinema Kurultayı**, 3-5 Mayıs 1990, s. 23-24.

* Yapımcı yönetmenlerin yaptığı filmlere örnek olarak şu filmler sayılabilir. *İki Kadın* (1992), *Bir Sonbahar Hikayesi* (1993), *Yengeç Sepeti* (1994) Yavuz Özkan, *Z Film*; *Gizli Yüz* (1990) Ömer Kavur, *Alfa Film*; *Devlerin Ölümü*, *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* (1992), İrfan Tözüm; *Muhteşem Film*; *Çıplak* (1991), Ali Özgentürk, *Asya Film*; *Düş Gezginleri* (1992), *Gece*, *Melek ve Bizim Çocuklar* (1993), Atif Yılmaz, *Yeşilçam Film*; *Berlin in Berlin* (1992), *Bay E* (1994) Sinan Çetin, *Plato Film*. Daha önceki dönemde yapımcı yönetmenler için Bkz.: Agah Özgüç, **Türk Film Yapımcıları Sözlüğü**, a.g.e.

önce yapımcı olan yönetmenler örneğin Memduh Ün, Osman Seden kendi filmleri dışında başka filmlere de yapımcılık yapmışlardır. Oysa bu dönemin yapımcı-yönetmenleri ağırlıklı olarak kendi filmlerinin finansman sorununu çözmek için yapımcı olarak da öne çıkmışlardır.

1990 öncesi televizyonun girmesi sinema karşısında bir sorun olarak dururken, herhangi bir önlem alınamadığından başka sorunları da beraberinde getirmiştir. 1990 sonrası ise televizyonun kendi başına bir sorun olmasının yanına bir de özel televizyonların artması eklenmiştir. Önce hukuki altyapısı olmaksızın başlayan sonra yasallaşan özel televizyon yayıncılığı yayın saatinin Türk filmlerini göstererek doldurulması filmlerin televizyonlara devrini gündeme getirmiştir. Bu birinci etki olarak değerlendirebilir. Bir dönem milyonlarca insanın sinema salonlarında izlediği filmler artık evlerin başköşesinde her gün izleyici karşısındadır. Bu filmlerin televizyonlara satışından gelen gelir sektöre aktarılamamıştır. Televizyonun ikinci etkisi ise yurt dışında uygulanan “ön satış” yönteminin ülkemizde de uygulanması şeklinde olmuştur. Senaryo aşamasında filmlerin televizyon haklarını satın alarak film yapımına destek olmak anlamına gelen önsatış uygulamasında televizyon kanalları bazı filmleri desteklemiştir.* Seyirci sinemaya gidip film izlemektense, evde televizyonda tekrar tekrar aynı filmleri izlemeyi tercih edince, televizyon kanalları da eski filmleri göstermeyi film yapımına destek olmaya yeğlemişlerdir. Bu karşılıklı etkileşim, sinema sektörünün televizyon için televizyon dizisi üretimine de yol açmıştır. Dizi yapımları sektör için yeni bir kaynak olmuştur. Yönetmenler televizyon için dizi çekmeye başlamışlardır. Bir başka kaynak 1989 yılında Avrupa Konseyi tarafından kurulan Eurimages’ın belirli koşullar altında Türk Sineması için yeni bir yapım olanağı olmasıdır. *Çıplak* (Ali Özgentürk, 1990), *Ateş*

* Televizyonun ön satış yöntemiyle desteklediği filmlerden bazıları:

ATV	Kanal D	Kanal 6	Show TV	TRT
Şahmaran, İz, Manisa Tarzanı, Bir Sonbahar Hikayesi, Ağrı’ya Dönüş	Yengeç Sepeti, Bir Kadının Anatomisi	Düş Gezginleri, Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri, Amerikalı, Gece Melek ve Bizim Çocuklar, Çözümler	Berlin in Berlin, Tersine Dünya	80. Adım, Yaz Yağmuru, Yalancı, Gerilla, Suyun Öte Yanı, Özlem, Düne, Bugüne, Yarına

Hakan Erkilic, **Türk Sinemasının Ekonomik Altyapısı**, İstanbul, 2003, s. 165-167.

Üstünde Yürümek (Yavuz Özkan, 1990), *Mavi Sürgün* (Erden Kıral, 1991), *Seni Seviyorum* (Rosa (Işıl Özgentürk, 1991), *Şahmeran* (Zülfü Livaneli, 1992), *Aşk Ölümünden Soğuktur* (Canan Gerede, 1993), *Sen de Gitme Triyandafilis* (Tunç Başaran, 1995), *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1995), *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar, 1995), *Akrebın Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1996), *Usta Beni Öldürsene* (Barış Pirhasan, 1996), *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *Mektup* (Ali Özgentürk, 1996), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1997) bu filmlerden bazılarıdır. Eurimages desteğiyle çekilen filmler dışında sponsor desteğiyle de filmler çekilmiştir. (Efes Pilsen-Kız Kulesi Aşıkları, Mayıs Sıkıntısı, Kodak-Sarı Tebessüm, Telsim-Vizontele, Herşey Çok Güzel Olacak v.b.). Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Serdar Akar bu dönem, kendi yapım şirketleriyle sadece kendi filmlerini yapmışlardır. Bu dönem içinde Yücel Çakmaklı, Metin Çamurcu, Mehmet Tanrıseven, Mesut Uçakan “beyaz sinema” başlığı altında değerlendirilebilecek filmler yapmışlardır. Bu farklı kaynaklara İslami sermayeye sahip iş adamlarının kurduğu şirketleri ya da holdingleri de eklemek gerekir.* Farklı üretim biçimlerine *Ateş Üstünde Yürümek* Euroimage, *Çözümler* Efes Pilsen ve *Bir Sonbahar Hikayesi* ATV tarafından desteklenen, üç 12 Eylül filmi örnek olarak verilebilir. Reklam filmi yapan şirketlerin sinema filmi yapmaya yönelmeleri ya da reklam filmi çekerek kazandıkları parayı sinema filmine aktarmak reklamcılık ile sinema arasındaki etkileşimin bir sonucudur. Şerif Gören’in filmine ortak yapımcı olarak katılan Filma-Cass, ikinci filmi *Eşkıya* ile seyirci rekorları kırmıştır. Halkla ilişkiler çalışmasının kitle iletişim araçları aracılığıyla tanıtımının yapılması, bir ürünün en etkin şekilde satılması yoluyla pazarlanmasının ilk örneği olarak *Eşkıya* değerlendirildiğinde ‘Piar’ın etkisi görmek mümkün olacaktır. IFR de reklam filmleri yapan bir şirket olarak *Tabutta Rövaşata*, *Güneşe Yolculuk* gibi filmlere imza atmıştır. Reklam filmlerinden kazanılan paraların sinema sektörüne katkısı altyapı olanaklarında kendini göstermiştir. Fono Film, Yeni Lale Stüdyosu, Şafak Film, Sinefekt yenilenmiştir. Dönem koşullarının belirlediği farklı üretim biçimlerine değindikten sonra, 80 sonrası toplumsal yapının üretilen filmlerin içeriğini nasıl etkilediğine bakmak yerinde olur.

* Örneğin, Kanayan Yara Bosna Mavi Karanlık Yücel Çakmaklı’nın 1994 yapımı filmidir. İhlas Holding yapımcısıdır. Minyeli Abdullah 2, 1990 yapımı, yapımcısı Feza Filmidir. Bkz: <http://www.turksineması.com/arama/arama.asp?keyword=y%FCcel+%E7akmaklı%FD>

Nurdan Gürbilek *Vitrinde Yaşamak* adlı kitabında darbenin hemen ardından, devlet şiddetiyle ve haksız bir savaşla kurulabilmiş bir piyasanın içine doğan yeni kültürel ortamı çözümlemeyi dener. Bu değişim nasıl oluyordu kendini kültürel alanda bir özgürlük vaadi ve özerklik iddiasıyla var edebilmişti. Bu vaat nasıl bu kadar etkili olabilmişti. Modern kültürün bastırılan öğeleri nasıl, ne olarak nereye geri dönmüştü? Gürbilek bu çabanın her ne kadar zihinsel bir çaba da olsa duygulardan uzak olamayacağını belirtir. Zorunlu olarak bir yas sürecinin parçası olduğunu da ekler: “İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuştu 80’ler. Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, kuşatıcı bir kültürel stratejinin kendini varetmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir red, inkar ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yanda söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir ‘Konuşan Türkiye’.³¹⁴ Gürbilek, 80’li yılları hem yerelliğin patladığı bir kültürel çoğullaşmanın yaşandığı yıllar olarak hem de bütün bu patlamanın küresel basınçla birlikte şekillendiği yıllar olarak tanımlar. İnsanlar bir yandan iç dünyalarını, cinsel tercihlerini, özel zevklerini öne çıkarırken, diğer yandan da bütün bu alanların yağmalandığı, bütün çeşitliliğine rağmen en kaba toplumsal yasalara tabi tutulduğu bir dönem yaşarlar. 80’li yıllarda görülen ve aynı anda varolan yapının sinemaya yansımaları da aynı anda farklı Türkiye’nin yansımasıdır. Bir yanda binlerce insan susturulmaya çalışırken diğer yanda yeni değerler benimsetilmeye çalışılmaktadır. Yükselen değerler ve ekonomik alanda izlenen politikadaki değişikliklerle, siyasal alanda da yoğun bir baskı, işkence, sürgün, korku ve sindirme politikası uygulanmaktadır. Baskı ve sansürden, suskunluk ve hesaplaşmadan, söylenebilenler ve söylenemeyenlerden Türk Sineması da etkilenmiştir. Türk Sineması’nın üretim yapısına ve yapım sayısına bakıldığında Türkiye’nin farklı yüzlerinin yansımaları görülmektedir.

³¹⁴ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, 4. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 8-9.

Darbenin olduğu yıl film yapım sayısı 1980’li yıllar içinde en düşük sayıdadır. 1980 yılında yapım sayısı 68 filme düşer.³¹⁵ Film üretimi açısından oldukça ilginç bir dönemdir. Ticari sinemanın başvurduğu filmler arabesk filmlerdir. Osman Seden’in yönettiği Orhan Gencebay’lı *Ben Topraktan Bir Canım*; Temel Gürsu’nun İbrahim Tatlıses’li *Ayrılık Kolay Değil*; Ferdi Tayfur’lu *Boynu Bükük* adlı filmler çekilir. Sadece 1980 yılına ait birkaç film örneği verilen şarkılı-arabesk filmlerin sayısı yıllık film üretimi içinde oldukça fazladır. 1980 yılında 68 filmin 27’si; 1981’de 71 filmin 33’ü, 1982’de 72 filmin 30’u, 1983’de 78 filmin 18’i, 1984’de 126 filmin 36’sı arabesk filmlerdir.³¹⁶ Ses sanatçısı olan yeni oyuncularına sinemaya kazandıran bu filmlerdeki oyuncular Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur’dur. Arabesk şarkılı filmlere bağlı olarak “Yıldız”larda değişim gözlenir. Bu şarkıcılar, Türk Sineması’nın yeni yıldızlarıdır. Arabesk filmlerin yıllık film üretiminin neredeyse yarısı olduğu yıllarda *Hazal*, *Sürü*, *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı filmlerin yapılması ve yurt dışında ödüller kazanması Türk Sineması’nda farklı yönelimlerin göstergesidir. 1980 sonrası Türkiye’de genel sorunlara paralel olarak sinemada konular çeşitlenmiştir. Kadın sorunları, sinema filmi yapmanın kendisi ve kişisel hesaplaşmalar da konu olmaya başlar. Bu filmler, küçük seyirci topluluklarına ulaşan, bireyci, özgün, kişisel, izleyici kitlesi bağlamında geniş topluluklardan kopan filmlerdir. 1980 sonrası önem kazanan feminist hareketten de etkilenen, cinsel nesne yerine cinsel özne olan, cinselliğini gerektiğinde yaşayan, Müjde Ar’ın simgelediği, kadınların filmleri ile gerçeküstücü ve fantastik filmler bir aradadır.

1980’lerin ilk yılları siyasal-toplumsal bir nitelik taşır. Dorsay ilginç bir noktaya işaret eder. Baskının, sansürün ilk yıllarında yapılan bu filmler devlet tarafından yadsınır. Görece daha rahat olunan bir dönemde de sinemada artık bur tür siyasal/toplumsal mesajlar içeren bir sinemayı yapmak istememektedir. *Sürü* ve *Düşman* filmlerini yapan Zeki Ökten, Kemal Sunal güldürülerine kayar. “12 Eylül’ün bir ölçüde bastırırken bir ölçüde kışkırttığı siyasal/toplumsal eylemler, bu on yılın ilk yarısında tüm güçlülere ve engellere karşın yapılabilen kimi siyasal tavırlı veya en azından toplumsal bilinç taşıyan filmlerde dile gelecektir. Ancak bu

³¹⁵ Agah Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü Cilt 2*, a.g.e., s. 381.

³¹⁶ Giovanni Scognamiglio, *Türk Sinema Tarihi*, a.g.e., s. 216.

10 yılın ikinci yarısında, 12 Eylül rejimiyle Özal demokrasisi arasında sanki ‘zımmen’ oluşan uyuma ve anlaşmaya koşut olarak toplumda yaratılan depolitizasyon hareketi, sonunda sinemamızı da ciddi biçimde etkileyecek ve sinemamız, toplumsal/toplumcu kaygılar taşıyan filmlere elveda derken, sinemayı toplumun olabildiğince geniş kesimleri için yapan, olabildiğince büyük bir kitleye seslenmeyi amaçlayan filmler gitgide uzaklaşacaktır.”³¹⁷

12 Eylül’ün sinemayı etkilemesi ülkenin değişen sosyo-ekonomik yapısının sinemaya yansımından ibaret değildir. Sansür, varolan film üretim koşullarını daha da ağırlaştırmıştır. Türk Sineması tarihine bakıldığında 12 Eylül’den önce de sansürün sinema üzerinde her dönem etkisinin ve ağırlığının olduğunu görmek mümkündür.* Ancak 12 Eylül ile birlikte oldukça ağırlaşmıştır. Yılmaz Güney’in sinema serüveni, başlı başına ele alınacak kadar önemlidir. 12 Eylül koşullarının bir sonucu olarak cezaevinden yazdığı senaryolarını, ayrıntılı notlarıyla dışarıya ulaştırarak çekilmesini sağlar. Hem kendisi cezaevindedir hem de filmlerinin, diğer tüm filmlere uygulandığı gibi sansürden geçerek çekilmesi için çaba sarf edilmektedir. Bu anlamda bir yönetmen olarak içerde iken dışarıda olanlar da, -Zeki Ökten ve Şerif Gören- onun düşüncelerine hayat vermeye çalışmaktadırlar. “12 Eylül Güney’i İstanbul İmralı cezaevinde hapiste tutmuştur. Ancak bu adadaki “yarı-açık” cezaevinin koşulları ve Yılmaz’ın yoğun ziyaretçi akınına uğraması, 12 Eylül generallerinin pek hoşnut bırakmadığı için Yılmaz buradan Isparta cezaevine nakledilmiş, oradan da kurban bayramı için ‘yasal izni’ni kullanırken, geri dönmeyerek ülkeden kaçmış ve İsviçre’de, sonra Fransa’da ortaya çıkmıştır.”³¹⁸ Tarık Akan, *Anne Kafamda Bit Var* adlı kitabında Yılmaz Güney’in senaryolarını nasıl yazdığını, sansürden geçirme zorluklarını, çekim yapabilmek ve engellemeleri aşmak için buldukları yolları anlatır.** 1981 yılında, darbenin hemen ardından çekimi

³¹⁷ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, s. 21.

*Lütfi Akad’ın TRT’ye dizi olarak çektiği Faruk Erem’in ‘Bir Ceza Avukatının Anıları’ndan uyarlanan bölümlerinden biri olan *Isı* (1979) adlı TV dizisi, 12 eylül tarafından film olarak *Isı*’yı yasaklamıştır. Ama oyun olarak sahnelenen *Isı*’yı yasaklamaz. Bkz.: Turhan Gürkan, “Türk Sinemasının Tepesinde Sallanan Demokles’in kılıcı”, **Türk Sinemasında Sansür**, Kitle Yayınları, Ankara, 2000, s. 24.

³¹⁸ A. e., s. 27.

** Anne Kafamda Bit Var adlı kitabın 4. bölümü “Bir Yol Hikayesi”, Yılmaz Güney’in senaryosunu yazdığı Yol adlı filmin çekim öncesine, çekimlerine ve çekim sonrasına ilişkindir. Bkz.: Tarık Akan, **Anne Kafamda Bit Var**, 15. Basım, İstanbul, Can Yayınları, 2002, s. 127-147.

yapılan *Yol* adlı film, 12 Eylül koşullarının tüm zorluklarını taşıyan bir çekim sürecine sahiptir. Özellikle sansürden projeyi geçirme ve çekim sırasında yaşadıkları 12 Eylül'ün sinemaya doğrudan nasıl etkilediğinin bir göstergesidir. Atilla Dorsay, sansürün baskısının her zaman hissedildiği Türk Sineması'nda özellikle 12 Eylül koşullarında nasıl ağırlaştığını anlatır. Askeri yönetimin özel koşullarında 'dut yemiş bülbül gibi sustuk' deyimini kullanarak Yılmaz Güney'in filmleri toplanır ve yakılırken Güney vatandaşlıktan çıkarılırken, filmler yasaklanırken konuşma imkanlarının olmadığını belirtir. Özal hükümetiyle yeniden sansüre karşı eleştirilerin başladığına dikkat çeker.³¹⁹ Sansür kurulu Yılmaz Güney'in filmlerini sürekli yasaklama yoluna girmiştir: 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra Güney'in filmleri, kitapları, fotoğrafları, afişleri ile filmlerinin negatifleri toplatılıp gösterimi yasaklanmıştır. Yılmaz Güney'in yanı sıra Yavuz Özkan ve Korhan Yurtsever benzer bir süreç yaşamıştır. *Maden* ve *Demiryol* filmlerini çektikten sonra darbenin arkasından Fransa'ya kaçmak ve yıllarca orada yaşamak zorunda kalmıştır.³²⁰ Ali Özgentürk *At* filminin montajında iken polisler tarafından gözaltına alınır. Hiç durmadan sorgulanır. Üç yıl önce yaptığı, o yıl Moskova Film Festivalinde ikincilik alan *Yasak* adlı filmin hesabı sorulur. 1981, işkencenin, tutuklamalarının, ölümün cirit attığı yılların sinemadaki izdüşümüne bir örnektir. Işıl Özgentürk, döneme ışık tutacak bir örneği şöyle anlatır:

“Evet, yönetmen montaj masasında ve montaj odasının kapısı aniden, hızla açılıyor. Sivil bir ekip hiçbir açıklama yapmadan yönetmen Ali Özgentürk'ü alıyor. Film makaranın üstünde dönüyor, dönüyor ve ansızın duruyor. Yönetmeni gözaltında çünkü.”³²¹

Halit Refiğ'in *Yorgun Savaşçı* adlı TV dizisi 1978 yılında gündeme gelen, 1979 yılında çekimlerine başlanan ve 1981 yılında tamamlanarak 1983 tarihinde TRT Kurumu'na teslim edilen bir projedir. Film yakılmıştır ve TRT kurumunda 1993 yılında gösterilmiştir. Halit Refiğ, 12 Eylül döneminde Bülent Ulusu'nun

³¹⁹ Atilla Dorsay, “Sansür: Gençliğimizin Unutulmaz Sözcüğü”, *Türk Sinemasında Sansür*, Ankara, Kitle Yayınları, 2000, s. 16.

³²⁰ A.e., s. 241.

³²¹ Işıl Özgentürk, “Sansür mü? O Hep Hayatımızın İçinde”, *Türks Sinemasında Sansür*, a.g.e., s. 123.

başbakan olduğu hükümetin, en son icraatlarından birisinin *Yorgun Savaşçı*'nın yakılması olduğunu belirtir.³²²

12 Eylül sonrası Türk Sineması'na bakıldığında hem bireysel isteklerin, hem toplumsal değişimin hem de bastırılmış olanın filmlerinin yapıldığı görülür. Gürbilek bastırılmış olanın geri döndüğünde ne tam olarak bastırıldığını ne de tam olarak geri döndüğünü belirtir. “Bastırılmış olan hiç bir zaman bastırıldığı şey olarak, orada keşfedilmeyi bekleyen saf ve sahici bir içerik olarak, gaspedilmiş payını talep eden saf ve yıkıcı bir enerji olarak geri dönmez. Tersine geri döndüğü yerin ihtiyaçlarıyla şekillenen, başka biçimler altında hep yenden inşa edilen, yeni kurgulara olduğu kadar politik manevralara ve kışkırtmalara da açık bir şey olarak geri döner. Bu yüzden de geçmişte bastırılmış olan bugün için daima bir mücadele konusudur. Bir başka deyişle bastırılmış olan ne sadece bastırılmıştır ne de tam anlamıyla geri dönmüştür.”³²³ Toplumsal yapıdaki bu farklılık filmlerin içeriğine de yansımıştır. Bir yanda ölüm oruçları, cezaevi koşulları, yasaklamalar, baskılar, işkenceler, idam cezaları yaşanırken öte yanda özellikle 80'lerin ikinci yarısında görülen özgürlük söylemleri dolaşıma sokulmuştur. 80 öncesi siyasallaşan geniş bir kitlenin susturulmaya çalışması ile, Türkiye'nin televizyon ile yani kitle kültürü ile tanışması; bir yanda içeridekilerin acı duygusu ile bastırılmaya çalışırken dışarıdakilerin tüketimin hazzı ile tanıştırılması aynı zaman dilimini paylaşan iki Türkiye tablosu çizmiştir. Filmlerdeki farklılık ve çeşitlilik bu farklı yapıya karşılık gelmektedir. Türk Sinemasında 80 sonrası yapılan filmlerde güldürü filmleri ve arabesk filmlerin, 12 Eylül filmleri ve kadın sorunlarını ele alan filmlerin yapıyor olması tam da 80'ler Türkiye'sinde çatışıyor gibi görünen iki olgunun bir arada oluşunun bir sonucudur.

12 Eylül ve 12 Eylül koşullarında Türk Sineması'nın üretim koşulları ve üretilen filmlerin değerlendirmesinden sonra bu dönemde üretilen 12 Eylül filmlerinin kendisine bakmak yerinde olacaktır. Araştırmanın odaklandığı film anlatısında melankolinin nasıl inşa edildiği sorunu, film anlatısında kayıp nesnenin izini sürmeyi gerektirir. Kayıp nesnenin ardından verilen tepkinin melankolik olduğu filmlerin seçilmesi için öncelikle Freud'un makalesinde kayıp nesnenin soyut da olabileceği

³²² Halit Refiğ, *Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001, s. 335.

³²³ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, a.g.e., s. 11.

düşüncesinden yola çıkılmış; soyut kayıp biçimlerinden biri olan ölkü ‘dünyayı değiştirme ideali’ olarak yorumlanmıştır. Bu yorumlama 12 Eylül filmlerinde, 12 Eylül öncesi dünyayı değiştirme idealine sahip karakterlerin bu idealin kaybına verdikleri tepkinin melankolik olduğu filmlerin seçilebilmesi için kuramsal dayanak noktasını oluşturmuştur. Freud’un makalesindeki tanımdan yola çıkarak, 12 Eylül filmlerinin öykü ve söylem düzeylerinde öncelikle kayıp idealin peşine düşülecektir. Filmlerdeki karakterlerin dünyayı değiştirme idealine sahip olup olmadığına bakılacaktır. Türk Sineması’nın 12 Eylül’ü nasıl ele aldığı, 12 Eylül filmlerindeki karakterlerin melankolik olmalarına neden olan koşulların neler olduğu, filmlere 80 sonrası toplumsal yapının nasıl yansıdığı araştırılacaktır. Böylece hem melankoliye neden olan toplumsal koşullar hem 12 Eylül’ün filmlerde nasıl ele alındığı hem de filmlerde dünyayı değiştirme idealine sahip karakterlerin bu idealin kaybına verdikleri tepkinin melankolik olduğu filmler ortaya konacaktır.

2.2. Türk Sineması’nda 12 Eylül Filmleri

12 Eylül 1980 sonrası Türk Sineması’nın ekonomik altyapısı, üretim biçimleri, toplumsal yapının Türk Sineması’na etkisi ve dönemin genel özelliklerinin belirlediği filmler, 12 Eylül ve Türk Sineması başlıklı bölümde ele alınmıştır. 12 Eylül 1980 sonrası Türk Sineması’nda üretilen bir grup film, doğrudan 12 Eylül’ü ele alan filmlerdir. Bu filmler hem konu açısından 12 Eylül’ün kendisini ele alırlar hem de 12 Eylül koşullarının etkisi altında yapıldıklarından dolayı, dönemin özelliklerini taşırlar.

Emre Kongar, 12 Eylül’ü iki ayrı açıdan kavramsallaştırır. Birincisi Kongar’a göre, 12 Eylül kendi içinde bütünlüğü olan bir değişme dönemi biçiminde ele alınabilir. Bu durumda, 12 Eylül döneminin ‘Tepki Biçimlenmesi’, ‘İktidarı Ele Geçirme’, ‘Uygulama’, ‘Kurumsallaşma’ aşamalarından söz edilebilir. İkinci olarak, 12 Eylül’ü, kendinden daha büyük ‘Değişme Döneminin’, dört aşamasından biri olarak görmek olanaklıdır. Bu durumda, 12 Eylül, bir değişme döneminin ikinci aşaması olan ‘İktidarı ele geçirme’ye karşılık gelmektedir. “Türkiye’de demokrasi kültürünün bugünkü temel sorunu, bir yandan 1982 Anayasası’ndaki demokrasiyi

sınırlayıcı ve kısıtlayıcı maddelerin varlığı, öte yandan bu maddelere ruh ve vücut veren yanlış bir koşullanmanın kültürel temelleridir. Bir başka deyişle, bugün Türkiye’de demokrasi sorunu gibi görünmekle birlikte asıl sorun, bu Anayasanın ardında yatan kültürel değerlerimizdeki yanlışlığın ve çarpıklıkların sorunudur.”³²⁴

Türk Sineması, Emre Kongar’ın iki ayrı açıdan kavramsallaştırdığı 12 Eylül dönemini farklı filmlerde farklı açılardan ele almıştır. Her film 12 Eylül’ün ayrı bir karakterini ortaya koyar. Sadece ele alınan konular değil, öykünün nasıl ele alındığı da darbe hakkında fikir vericidir. Bu çalışmada Türk Sineması’nda 12 Eylül 1980 sonrası yapılan ve 12 Eylül darbesi öncesi sol örgütler içinde yer almış ve darbe sonrasında cezaevine girerek cezalandırılmış ve işkence görmüş kişilerin ana karakter olduğu üç filme odaklanılmıştır. Melankolinin metinde nasıl iz bıraktığının araştırılacağı üçüncü bölümdeki filmlerin hepsinin ortak noktası aynı zamanda 12 Eylül filmleri olmalarıdır. Bu nedenle bu bölüm, Türk Sineması’nda üç filmin dışında 1986-2007 yılları arasında yapılan 12 Eylül filmlerinin 12 Eylül’e ait ne anlattıklarını ve nasıl anlattıklarını incelemeyi hedeflemiştir.

12 Eylül filmleri hem 1980 sonrası Türk Sineması’nı ele alması hem de darbenin kendisinin nasıl konu edinildiği göstermek bakımından oldukça önemlidir. Türkiye’de 80 sonrası başlığıyla yeni bir dönem yaşandığı gibi sinemada da yaşanmış; 80 sonrası değişimden Türk Sineması da etkilenmiştir. 80’lerin ikinci yarısından itibaren 12 Eylül filmleri yapılmaya başlanmıştır. 12 Eylül filmlerine bakıldığında, bu filmlerden bir bölümünün 80 öncesini ele alarak 80 sonrasına kadar geldiği görülür. Bir bölümü daha sonra filmde belirleyici bir etkide bulunmasa da darbenin olduğu gün başlar. Filmlerden bazıları, darbenin kendisini de konu alan filmlerdir. Bazıları ise darbe yıllarında geçer. Bir başka şekilde düşünülürse 12 Eylül darbesinden sonra üretilen tüm filmler, geniş anlamda 12 Eylül filmleri olarak ele alınabilirler. Eğer 80-83 arası askeri rejim ve sonrasındaki yeni anayasal düzenin getirdikleri, darbenin toplumda yapılandırmaya çalıştığı yeni değerler, uygulanan iktisat politikalarının sonuçları, hukuki süreç, baskı ve sansür, darbenin gerekçeleri, insan hakları ihlalleri v.b. sonuçlar ele alınacaksa, 80’den günümüze tüm filmlerde darbenin izleri bulunabilir. Türk Sineması’nın arabesk filmlere yönelmesi, kadın

³²⁴ Emre Kongar, **12 Eylül Kültürü**, 5. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007, s. 17-18.

sorunları üzerinden toplumsal eleştiriler yapması, bireyin bunalımları hatta yönetmenlerin film çekme buhranları ile 80 sonrasının yabancılaşma, iletişimsizlik sorunlarını ele alması bunun kanıtıdır. Bu filmlerin içinde 12 Eylül sonrası farklı açılardan Türkiye'nin görülebildiği nitelikli filmler olduğu gibi, sinemaya yansıyan toplumsal yapının izdüşümlerinin görülebildiği filmlerin olduğunu unutmamak gerekir. Dolayısıyla askeri darbenin Türkiye'ye etkisi, 80 sonrası tüm filmlerde, doğrudan 12 Eylül'ü ele alsın ya da almasın, sinema üzerinden çözümlenebilir. Bir diğer gruplandırma 12 Eylül'ü tarihsel fon olarak ele alan filmlerdir. Bu grupta yer alan filmleri üç ayrı başlıkta ele almak gereklidir. Birinci gruptakiler olay örgüsünü ve karakterlerin birbirleriyle ilişkilerini doğrudan 12 Eylül darbesine bağlamayan filmlerdir. Film 12 Eylül yıllarında geçer. Ancak darbe doğrudan olayların akışını etkilemez, filmlerdeki öykü darbenin dolaylı etkileri üzerine kurulmuştur. İkinci gruptakiler ise, 12 Eylül darbesini öyküde belirli bir yere oturtup, olayların akışını etkileyen bir unsur olarak ele alır. Bu filmlerde darbe olayların akışını etkiler ancak filmin öyküsü ve söylemi incelendiğinde darbenin etkisi yerine başka bir neden de konulsa bu, dramatik yapıda bir boşluk yaratmaz (*Babam ve Oğlum*). Üçüncü grup ise doğrudan 12 Eylül darbesinin kendisini ele alan filmlerdir. Bu filmlerin içinde Türkiye'nin yakın tarihini ele alan ve 12 Eylül'ü de bir süreç olarak dahil eden filmler de olduğu unutulmamalıdır. Bu filmler 27 Mayıs, 12 Mart, 12 Eylül süreçlerini, Türkiye'nin belli başlı kırılma noktalarını ele alıp 12 Eylül'ü de içine dahil eden filmlerdir (*Ateş Üstünde Yürümek, Sis*). Filmlere bakıldığında bazı filmlerde 12 Eylül'ün filmin temel konusu, bazı filmlerde ise yan konusu olduğu görülür. Bazı filmlerde bir çıkış noktası, bazılarında sadece dayanak noktası, bazılarında bir motif, araçtır. Bazılarında ise araç olmanın ötesinde bir amaçtır. Aynı filmleri karakterlerin 12 Eylül ile ilişkileri açısından da gruplandırmak mümkün görünmektedir. Bu çerçevede filmleri, 80 öncesinde sol örgütler içinde yer almış, devrimci karakterlerin 80 sonrası yaşamlarını anlatan; 80 öncesinde devrimci olan ve bu yüzden de 12 Eylül ile birlikte cezaevine giren ve ağır işkenceden geçirilen karakterlerin olduğu; terörün nedeni olarak sol ideolojiye sahip kişileri hedef alan ve darbeyi bu anlamda meşru gören, 12 Eylül öncesi yaşanan hayal kırıklığı nedeniyle, sol düşünceden ayrılan kişilerin, 12 Eylül sonrası cezaevine giren ya da cezaevinde olan insanların yakınlarının sıkıntılarını anlatan ve 12 eylül sonrası yaşanan tüm

sürecin psikolojik yıkımlarını yaşayan karakterlerin filmleri olarak da ele almak mümkündür. Elbette bu filmlere 12 Eylül sonrası değişen toplum düzeni içinde kendini yalnız hisseden ya da yalnız olan, iletişim kurmakta zorlanan bireylerin iç hesaplaşmalarını anlatan filmler de dahil olabilir.

12 Eylül filmleri başlığı altında farklı kaynaklarda farklı film listelerine rastlanmıştır. Bu çalışmanın 12 Eylül filmleri listesi de bazı sınırlandırmalar yapılarak seçilmiştir. Filmler seçilirken 1980 sonrası üretilen filmler olmasına dikkat edilmiştir. 12 Mart muhtırasını ya da sonrasında yaşananları ele alan filmler kapsam dışında tutulmuştur (*Bir Avuç Gökyüzü*, Ümit Elçi-1987, *Hoşçakal Yarın*, Reis Çelik-1998, *Leoparın Kuyruğu*, Turgut Yasalar-1998). 1980 sonrası yapılan filmler içinden de doğrudan 12 Eylül darbesini ele alan filmlere değinilmiştir. Bu filmlerin bir kısmı dönemi arka fon olarak, bir kısmı da bir çıkış noktası olarak ele almıştır. Çalışmada 12 Eylül 1980 sonrası yapılmış ve doğrudan 12 Eylül'ü ele almış filmlerden oluşan 12 Eylül filmleri ele alınmış; 12 Eylül'e değinen, fon olarak 12 Eylül'ü kullanan filmlere de değinilmiş ve bu bölümde incelenmiştir. Bu amaçla oluşturulan 12 Eylül filmleri (1986-2007) listesi şu filmlerden oluşur:* *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), *Prences* (Sinan Çetin, 1986), *Ses* (Zeki Ökten, 1986), *Dikenli Yol*

* Bu filmlerden *Dikenli Yol*, *Prences*, *Kara Sevdalı Bulut*, *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç*, *Darbe*, *Sevgi Çıkmazı* adlı filmlere ulaşılmadığı için izlenememiştir. Ancak araştırma sırasında 12 Eylül filmi olarak ele alındığı için listeye eklenmiştir. Yücel Uçanoğlu'nun *Buzdan Mutluluk* filminin konusu 12 Eylül ile ilgili görünmektedir. Bkz.: Agah Özgüç, **Türk Filmleri Sözlüğü**, 2. Cilt, a.g.e., s. 353. Ancak kaynaklarda 12 Eylül filmleri listesinde filme rastlanmamış, filme de ulaşılmadığından izlenmemiştir. Mesut Uçakan'ın *Öç* adlı filmine, tez çalışmasının ilerleyen bölümlerinde değinileceği üzerine çeşitli listelerde rastlanmıştır. Ancak film izlenmemiştir. *80. Adım* ve *Suyun Öte Yanı* filmleri daha önce bir kez TV'den izlenmiş, ayrıca sırasıyla uyarlandıkları romanlar Yarım Kalan Yürüyüş (Mehmet Eroğlu) ve Suyun Öte Yanı (Feride Çiçekoğlu) okunmuştur. Tez çalışmasında daha önce izleme yapıldığından ve daha sonra kopyasına ulaşılmadığından gerek Türk Sineması'nda 12 Eylül Filmleri gerek 3. bölümde değerlendirme dışı bırakılmıştır. Ziya Öztan'ın *Baharın Bittiği Yer* (1989) adlı filmi ve Lütfi Akad'ın idam cezasını eleştiren *Isı* adlı, 1979 yapımı orta metrajlı filmi TV için çekildiğinden dolayı değerlendirme dışı bırakılmıştır. Yine TV dizisi olan *Hatırla Sevgili* (2006), *Çemberimde Gül Oya* (2004), *Yeditepe İstanbul* (2001) değerlendirme dışı bırakılmıştır. Şükran Esen 12 Eylül filmleri listesinde şu filmleri ele alır: *Yol* (Şerif Gören-1981), *Su da Yanar* (Ali Özgentürk-1986), *Sis* (Zülfü Livaneli-1988). Bu filmlere tam olarak 12 Eylül'ü ele almasa da 12 Eylül'e değinen filmlere ek olarak yukarıdaki listede olmayan *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran-1989) filmini eklemiştir. Bkz.: Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, İstanbul, 2. Baskı, Beta Yayın Dağıtım, 2000. Bu liste içinde yer alan ve başka kaynaklarda da 12 Eylül filmleri içine dahil edilen *Uçurtmayı Vurmasınlar* adlı film, 12 Eylül'de geçtiğine dair ya da 12 Eylül cezaevlerine dair herhangi bir bilgi içermediğinden, daha çok cezaevinde geçen bir film olduğundan dolayı listeye eklenmemiştir. Tez çalışmasının konusu 12 Eylül sineması ya da 12 Eylül filmleri olsa idi, bu listede yer alan *Yol*, *Su da Yanar* filmleri eklenebilirdi. Ancak 12 Eylül darbesini doğrudan ele alan ve karakterlerinin doğrudan darbe sonrası yaşamlarına eğilen filmler ele alındığından dolayı bu çalışmadaki listede yer almamıştır.

(Zeki Alaysa, 1986), *Sevgi Çıkmazı* (Yaşar Seriner, 1986), *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1987), *Kara Sevdalı Bulut* (Muammer Özer, 1987), *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç* (Şerif Gören, 1987), *Kimlik* (Melih Gülgen, 1988), *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988), *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1988), *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1990), *İkili Oyunlar* (İrfan Tözüm, 1989), *Bekle Dedim Gölgeye* (Atıf Yılmaz, 1990), *Darbe* (Ümit Efehan, 1990), *Suyun Öte Yanı* (Tomris Giritlioğlu, 1991), *Bir Sonbahar Hikayesi* (Yavuz Özkan, 1993), *Çözümler* (Yusuf Kurçenli, 1993), *Hoşçakal Umud* (Canan Evcimen İçöz, 1993), *Babam Askerde* (Handan İpekçi, 1994), *Bir Yanımız Bahar Bahçe* (Bilge Olgaç, 1994), *80. Adım* (Tomris Giritlioğlu, 1995), *Eylül Fırtınası* (Atıf Yılmaz, 2000), *Vizontele Tuuba*, (Yılmaz Erdoğan, 2004), *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006), *Beynelmilel*, (Muammer Gülmez, Sırrı Süreyya Önder, 2006), *Zincirbozan* (Atıl İnaç, 2007).

12 Eylül filmleri üzerine yapılan yorumlara bakıldığında tartışmaların birkaç noktada toplanabileceği görülür. Tartışmalarda 12 Eylül filmlerini hangi bağlamda ve nasıl gruplandırılması gerektiğine dair görüşler de bulunmaktadır. Bunlardan birincisi ‘gerçek’ bir 12 Eylül filminin olup olmadığıdır. İkincisi ise bu filmlerin 12 Eylül’ü yansıtmada ne kadar başarılı olup olmadığının sorgulanması noktasındadır. Üçüncü nokta 2000 sonrasında yapılan filmlerden sonra basında çıkan haberlere yanıt olarak Türk Sineması’nda 12 Eylül filmlerinin daha önce de yapıldığı, bu filmlerin ilk olmadığıdır.

Oğuz Adanır birinci gruptaki tartışmaya 12 Eylül üzerine bir film yapılmadığını söyleyerek katılır.* Adanır 12 Eylül darbesini, Türkiye’de 1970’li yıllarda sosyal bilimlerde, ideoloji alanındaki çalışma ve araştırmalara paralel olarak başlayan toplumsal, ideolojik ve kültürel tartışmaları kesintiye uğratan bir unsur olarak ele almış ve daha sonra da sanıldığının aksine tartışmaları sürdürme gereksiniminin hissedilmediğini belirtmiştir. Düşüncelerini şöyle açıklar:

“Şahsen Demokratik Parti, 27 Mayıs ve 12 Eylül’ü hem savunan, hem de onlara karşı alternatif olmak isteyen filmler izleyebilmeyi isterdim. Başka ideolojik toplumsal, tarihsel, politik, kültürel boyutlara sahip değişik filmler-nitelikli, düzeyli, demek istiyorum- görebilmek isterdim. Bütün bu filmler halen çekilmeyi bekliyorlar!

* Oğuz Adanır’ın bu yorumu yaptığı yazısı 1996 yılına aittir. Dolayısıyla yorumunun 1996 yılına kadar bu başlıkta ele alınan filmlere ilişkin olduğu unutulmamalıdır.

Ben bugüne kadar bir Demokratik Parti, bir 27 Mayıs, bir 12 Eylül üzerine onları savunan ya da eleştiren bir film görebilmiş değilim! Özellikle 12 Eylül sonrasında yapılan ve darbe karşıtı gibi sunulmuş olan filmlerin hangi konuda ve hangi açıdan bu darbenin karşısında bulunduklarını anlayabilmiş değilim (aynen istinasız bütün politik partilerin 12 Eylül’e veryansın etmelerinden sonra bu dönemin tartışılması ve yargılanmasına karşı çıkmalarını anlayamamış olmam gibi!).³²⁵

Oğuz Adanır’ın yaklaşımına benzer bir yaklaşım genel olarak 80’ler sineması için Bülent Görücü tarafından yapılır. Türk Sineması’nın 90’larda ne anlattığı üzerine yazdığı yazıda 80 ve 90’ların birbirinden pek farklı olmadığını belirtir. “Nasıl Türk Sineması 1980’li yıllar ile birlikte, toplumsal yaşantıdan ve gerçekliklerden uzaklaştıysa, son dönemde de toplumsal olanı ele almadı. Ne yazık ki toplumsal gerçekler, filmlerde bir fon bile olmadılar. Toplumsal gerçeklerden beslenme, daha ticari nedenlerden kaynaklandı.”³²⁶

Tartışmalar bu noktada sinema özelinde ama sinemadan da geniş bir bağlamda eleştirme, eleştirememe çerçevesinde ele alınmalıdır. İkinci gruptaki tartışmalar ise filmlerin nitelikli bir 12 Eylül filmi olup olmadığı etrafında döner. Örneğin Giovanni Scognamillo *Eve Dönüş* (Ömer Uğur-2006) filmini 12 Eylül filmleriyle karşılaştırırken diğer filmleri 12 Eylül filmi olarak değerlendirmez. “Onlar 12 Eylül filmi değil. İlk önce bu. 12 Eylül’ü büyük bir cesaretle anlatan tek Türk filmi ‘Eve Dönüş’tür. Diğerleri onun yanından bile geçmiyor.”³²⁷

Aynı grupta ele alınabilecek bir başka yorum 1986 yılından itibaren yapılan 12 Eylül filmleri içerisinde nitelikli bir 12 Eylül filmi olmadığıdır. “Peliküle Düşen Siyaset: 12 Eylül Sineması” başlıklı yazıda *Ses, Sen Türkülerini Söyle, Dikenli Yol, Prenses, Gökyüzü, Sis, Uçurtmayı Vurmasınlar, Bütün Kapılar Kapalıydı, Güllün Bittiği Yer* filmleri ele alınır. Yazının temel hedefi ise bu filmlerin 12 Eylül ortamını ne derece ifade edebildiklerini ve ele alınan temanın sinematografik öğelerle hangi

³²⁵ Oğuz Adanır, “Gerçeklerden Kaçamayız”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s. 7.

³²⁶ Bülent Görücü, “1990’lar Türk Sineması Kısa Bir Bakış”, **Yeni İnsan Yeni İnsan**, Sayı:1, 1997, s. 40.

³²⁷ Giovanni Scognamillo, Nalan Söylemez-Zahit Atam, “12 Eylül’den Günümüz Sinemasına: Giovanni Scognamillo ile Söyleşi”, **Yeni İnsan Yeni İnsan**, Sayı: 18-19, 2006/2007, s. 150.

seviyede desteklendiğini tartışmayı hedeflemektedir. Yazıda *Sis* filmi amaca yaklaşan bir film olarak ele alınır, diğer filmler ise nitelikli bir film olarak değerlendirilmez.³²⁸

Benzer bir yaklaşıma örnek olarak 12 Eylül filmleri olarak adlandırılabilir. Bu yazıda 12 Eylül'ü anlatan 20 kadar film olduğu belirtilir. Bu filmler tarihsel olarak farklı dönemlerde çekilmiştir. Kimi zaman birbirine zıt kulvarlarda yer alan bu filmler farklı konulara dayanır. Yazar tüm bu filmlerin karşılaştırmasına, analiz edilmesine dayanan kategorik, işlevsel bir adlandırmanın ya da yeniden adlandırmanın mevcut olmadığını belirtir. Filmlerin aynı kategori içinde adlandırılmalarının tek ortak noktası döneme şöyle bir değinip daha çok kahramanların yaşadıklarına odaklanmalarıdır. Yazar şöyle devam eder: “Yani bu filmler farklılıklarına karşın dönemi sadece şöyle bir ele almalarıyla ortaklaşmış durumdadırlar adeta. Ve ne yazık ki 12 Eylül eleştirisi ya da ‘hesaplaşması’, bir arka plan ya da lokal bir durum olarak filmlerde yer almaktadır.”³²⁹

Bu yazıda 12 Eylül filmleri olarak *Babam ve Oğlum*, *Beynelmilel*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Eve Dönüş* ele alınır. *Sen Türkülerini Söyle* filmi, ilk olma özelliği, toplumsal kırılma noktalarını, toplumsal ve kişisel değişimleri sinemacılar etrafında ele alma cesareti göstermesi bakımından diğerlerinden ayrı tutulur. Ancak genel olarak bu kategorideki filmlerle ilgili düşünceler olumsuzdur. “Ne yazık ki ülkenin her şeyini belirleyen, geleceğini oluşturan 12 Eylül, sinemamızda dört başı mamur ele alınmış değildir. Bu dört filmde (kimileri daha ciddi, kimisi daha sıradan işlese de) 12 Eylül bir fon, arka plan olarak yer almaktadır. Gösterime girecek diziden sinema filmine dönüştürülmüş *Zincirbozan* filminin de bundan muaf olmayacağı konusunda endişeleniyorum ve merak ediyorum.”³³⁰

‘12 Eylül filmleri’ne değinen bir başka yazı, filmlerin bu kategori adı altında neyi içeriyor olduğuna ve filmlerin benzer noktalarının ele alınarak ‘12 Eylül Filmleri’ kavramının kendisine değinir. İlk olarak *Sen Türkülerini Söyle*, *Prences*, *Dikenli Yol* filminin yapılarak ‘12 Eylül Filmleri’ adlandırmasını aldığını, daha sonra yapılan filmlerin de bu sınıflandırmanın içine dahil edildiğini belirtir. Yazıda 12 Eylül filmleri

³²⁸ Kahraman Çayırılı, “Peliküle Düşen Siyaset: 12 Eylül Sineması Var mı?”, *Yeni İnsan Yeni İnsan*, Sayı: 18-19, 2006/2007, s. 147.

³²⁹ İshak Kocacıyık, “12 Eylül Filmlerinde Mazi Kalbimde Yaradır”, *Yeni Film*, Sayı: 13, 2007, s. 37.

³³⁰ A.e., s. 42.

olarak *Prenses*, *Kara Sevdalı Bulut*, *Sis*, *Uçurtmayı Vurmasınlar*, *Bütün Kapılar Kapalıydı*, *Bekle Dedim Gölgeye*, *Babam Askerde*, *Gülün Bittiği Yer*, *Eylül Fırtınası* adlı filmlerinin adı geçer. 12 Eylül ve sonrasını fon olarak alan, doğrudan olmasa da dolaylı olarak 12 Eylül'ün varlığının hissedildiği filmlere de *Darbe*, *Öç* (Mesut Uçakan'ın 1984), *Av Zamanı*, Ali Özgentürk'ün *Su da Yanar* (1986), *Kimlik*, *İkili Oyunlar*, ve televizyon için çekilen Ziya Öztan'ın *Baharın Bittiği Yer* filmini ekler ve *Babam ve Oğlum*, *Beynelmilel*, *Eve Dönüş* ve *Vizontele Tuuba* filmleri ile listeyi tamamlar.³³¹

Bülent Görücü filmleri ele almadan önce 12 Eylül filmleri kategorisini açıklar: “Esas olarak, ‘12 Eylül Filmleri’nden, 12 Eylül sonrasında çekilmiş, öyle veya böyle 12 Eylül’ü, 12 Eylül’e giden süreci ve sonrasını ele alan; kahramanlarını, 12 Eylül süreci ile konumlandırmaya çalışan, 12 Eylül’ün kahramanlar üzerindeki etkilerini ele alan filmler anlaşılıyor. Diğer yandan ise, 12 Eylül sonrasında çekilen ve doğrudan ya da dolaylı 12 Eylül ile ilgisi olmayan filmlerin de, bu kırılmadan etkilendiklerinden, biçimlendiklerinden bahsetmek mümkün.”³³² Bu gruptaki eleştirilerde temel olarak ortak olan nokta, 12 Eylül filmleri adı altında ele alınan filmlerin Görücü’nün de belirttiği gibi³³³, 12 Eylül’ün sinemasından ayırmak gerektiğidir. 12 Eylül’ün sineması ile 12 Eylül filmleri birbirini besleyebilir, etkileyebilir ancak 12 Eylül’ü anlatmak başlı başına ele alınması gereken bir konudur.

Üçüncü gruptaki eleştirilerde *Babam ve Oğlum*, *Eve Dönüş*, *Beynelmilel* filmlerinin arkasından yapılan tartışmalardır. Kadir İnanır son dönemde çekilen *Babam ve Oğlum* ile *Eve Dönüş* gibi sinema filmlerinin, çekilen ilk 12 Eylül filmleri gibi sunulmasına tepki gösterir. 12 Eylül’den hemen sonra Yeşilçam’da çok sayıda, o günlerde yaşanan acıları konu alan filmler çekildiğini belirten İnanır, “Genç arkadaşın iyi niyetine ve başarısına saygı duyuyor ve onları tebrik ediyorum, ama bu filmleri ilk 12 Eylül filmleri gibi sunmasınlar. Sadece ben 5 tane o dönemle ilgili film çektim. Daha önceki filmleri yok saymaya kimsenin hakkı yok’ diyerek tepkisini dile getirir. Haberde Kadir İnanır’ın *Sen Türkülerini Söyle*, *Dikenli Yol*, *Darbe*, *Sevgi Çıkmazı* gibi filmlerinin bulunduğunu belirterek şunları söyler: “O dönemde sıcaklığına 15’e

³³¹ Bülent Görücü, “12 Eylül’ü Anlatmak”, *Yeni Film*, Sayı:13, 2007, s. 27.

³³² A.e., s. 28.

³³³ A.e., s. 28.

yakın film çekildi. Sadece ben değil, Tarık Akan gibi arkadaşlarımız da filmler çekti. Bir kısmı sansüre uğradı. Üstelik darbenin hemen arkasından çekildi. Bu filmler olmamış gibi kimse konuşmasın."³³⁴ yorumunu yapar. Kadir İnanır'ın bu tepkisinin nedeni vizyona girmeden ya da gösterim sırasında bu filmlerin tanıtım kampanyaları ile ilgili gibi durmaktadır. 12 Eylül'le hesaplaşmanın bir cesaret olduğu ve bu çekingenliği yaratanın da yine 12 Eylül'ün kendisi olduğu düşünülürse filmlerin gişe getirisine katkı sağlaması amacıyla "12 Eylül Beyazperdede" demek tercih edilmiştir. Bu tepkiye yol açacak haberler yapıldığı gibi, bu filmlerden önce de Türk Sineması'nda 12 Eylül filmlerinin çekildiğini belirten haberler çıkmış, yazılar yayınlanmıştır.* Özellikle vizyona giren filmlerle ilgili yapılan haberlerin yanı sıra, 'Beyazperdede 12 Eylül', 'Türk Sineması ve 12 Eylül', 'Yeşilçam 12 Eylül'ü Sorguluyor' başlıklı haberlerle geçmişten günümüze bu konuyu ele alan filmlerin

³³⁴ Kadir İnanır, "Eski 12 Eylül Filmleri Yok Sayılıyor", **Milliyet**, 03.10.2006, (Çevrimiçi), <http://www.milliyet.com.tr/2006/10/03/magazin/axmag02.html>, 21.09.2008.

* Kadir İnanır'ın 'bu filmleri ilk defa 12 Eylül ile hesaplaşan filmler gibi sunuyorlar' tepkisine örnek olabilecek bir haber, kanal7.com adlı internet sitesinden Mehmet Çalışkan'a aittir. "Yeşilçam 12 Eylül ile Yüzleşiyor" başlıklı haberde, "Türk Sineması 26 Yıl Sonra '12 Eylül Darbesi' ile Hesaplaşıyor. Çağan Irmak'ın ardından Ömer Uğur, *Eve Dönüş*'te işkenceyi anlatacak. Sırada ise Yılmaz Erdoğan'ın *International* adlı filmi var" ifadesine yer verilmiştir. Haberin devamında 12 Eylül döneminde işkence gören Ömer Uğur'un "Yeni kuşağın ressam tonton dede olarak tanıdığı Kenan Evren'i, darbeci general yüzüyle tanıtmak istiyorum." görüşüne yer vererek, Kenan Evren'i de galaya çağırarak istediğine dair bilgi verilir. Oyuncuları ve filmin kısaca içeriğinden bahsedilir. Bkz.: Mehmet Çalışkan, "Yeşilçam 12 Eylül ile Yüzleşiyor", **kanal7.com**, 07.06.2006, (Çevrimiçi), <http://www.haber7.com/haber/20060607/Yesilcam-12-Eylulle-yuzlesiyor.php>, 05.08.2008. "Perdede 12 Eylül Hesaplaşması" adlı bir başka yazı, "27 yıl önce yaşadık, geçti; ama unutmadık" diyen yönetmenlerin ardı ardına gelen 12 Eylül filmleri ertelenen bir haykırışı yansıtıyor perdede" yorumuyla başlar. Yazıda daha önce de 12 Eylül filmi yapıldığını belirtilir. *Su da Yanar, Hoşçakal Yarın, Eylül Fırtınası, Dikenli Yol, Gülin Bittiği Yer ve Uçurtmayı Vurmasınlar* filmlerinin bunlardan bir kaçısı olduğu; *Babam ve Oğlum, Eve Dönüş, Vizontele Tuba, Zincirbozan* filmlerinin son dönemde yapıldığı, *Fikret Bey*'in gösterime girmeyi beklediği eklenir. Yazı, filmlerin senarist ve yönetmenlerinin görüşlerine yer verilerek tamamlanır. Daha önce çekilen filmler olduğu belirtilse de 'ertelenen bir haykırış' ifadesi 1986 yılında çekildiği bilgisi verilmeyen *Dikenli Yol* ve aynı yıl çekilen *Sen Türkülerini Söyle, Ses* filmlerine değinmemesi nedeniyle yazıyı, Kadir İnanır'ın tepkisini haklılaştıran bir örnek haline getirir. Bkz.: Tuba Özden, "Perdede 12 Eylül Hesaplaşması", **Aksiyon**, sayı: 648, 07.05.2007, (Çevrimiçi), <http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=27347>, 21.07.2008. Ayrıca Ömer Uğur kendisine sorulan "12 Eylül filmleri yeni yeni yapılıyor deniliyor, siz ne düşünüyorsunuz sorusu üzerine "Hayır yok böyle bir şey, 12 Eylül'ü anlatan filmler oldu. Gözümü kapasam 10 tane sayarım" şeklinde yanıt verir ve diğer filmlerin isimlerini sayar. Bkz.: Ömer Uğur, "Evren Sadece Bir Ressam Değil", **Birgün**, 14.10.2006,(Çevrimiçi), <http://www.birgun.net/bolum-95/haber-28656.html>, 14.09.2008.

isimleri ve içeriklerinden söz edilmiş; sadece gazetelerde değil, sinema dergilerinde de özel dosyalar hazırlanmıştır.*

Türk Sineması'nda 12 Eylül filmleri üzerine gruplandırılmaya çalışılan yazılar ya da haberlerde konu açısından dikkat çeken bir nokta vardır. Öncelikle 12 Eylül'ü anlatmanın başlı başına ayrı ele alınması gerektiğinin altı çizilmiştir. 12 Eylül filmleri ve 12 Eylül'ü konu alan filmler aynı değildir düşüncesi dikkat çeker. Bir diğer nokta 12 Eylül ile gerçekten hesaplaşıp hesaplaşılamadığıdır. Bu aslında birinci söylenenle bağlantılıdır. Hesaplaşamamanın nedenleri üzerinde durulmuş, 12 Eylül'ün kendisinin buna yol açan anayasal düzen içinde pek de mümkün olmadığı yorumları yapılmıştır. 12 Eylül ile ilgili yapılan filmlerin 12 Eylül ile hesaplaşamamasının arkasında, 12 Eylül koşullarının olduğu unutulmamalıdır. 12 Eylül'ü bir fon olarak alan filmler dışındaki filmlerde örtülü dil kullanılmasında, kurumlarla hesaplaşılamamasında, karakterlerin ideolojisi, neden cezaevine girdikleri bilgisinin verilmemesinde ve filmlerin karakterlerin iç hesaplaşmaları, toplumla uyuşamamalarına indirgenmelerinde dönemin koşullarının etkisi olduğu göz önüne alınmalıdır. "Vatan, Millet, Sinema" başlıklı yazıda bu koşulların etkisiyle Türk Sineması'nın büyük unutuşa katkıda bulunduğu belirtilir. Hilmi Maktav, 12 Mart ve 12 Eylül darbelerini konu alan filmlerin yönetmenlerinin orduyu işin içine katmadan filmlerini çekebildiklerini belirtmiştir. Maktav şöyle devam eder: "Sıkıyönetim altında yaşanan anti-demokratik uygulamalar, ölümler, işkenceler, kayıplar tarihsel bağlarından kopararak sebebi belirsiz bir karanlığın getirdiği acıarmış gibi

* 'Beyazperdede 12 Eylül' başlıklı yazı, 12 Eylül ile ilgili son dönemde vizyona giren filmlerden önce de 12 Eylül'ü sorgulayan filmler yapıldığına dair derli toplu bilgi vermektedir. *Sen Türkülerini Söyle* filminden itibaren konuyu ele alan filmlere yer veren yazıda, Türk Sineması'nda 12 Eylül ile hesaplaşma yapılamamış olmasına vurgu yapıldığını eklemek gerekir. "Türk Sineması'nda 12 Eylül ile bir hesaplaşma yapılamamış olsa da sinemacılarımız dönemi şöyle veya filmlerine yansıttı. 'Eylül Filmleri' adıyla anılan, son örneği *Vizontele Tuuba* olan yapımlarda ya bireysel hesaplaşmalar ya da tanıklıklar esas alınıyor." Yazının ilerleyen bölümlerinde 12 Eylül filmlerinin isimlerine yer verilir ve filmlerin bireysel tanıklıklardan yola çıkılarak yapıldığını belirtir. Yazının sonunda Celal Başlangıç ve Murat Belge'den referans alarak 12 Eylül ile hesaplaşamamanın nedeni, 12 Eylül Anayasasının yürürlükte olmasının doğal bir sonucu olarak ele alınır. Bkz.: Olkan Özyurt, "Beyazperdede 12 Eylül", (Çevrimiçi), <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=105278&tarih=07/02/2004>, 26.07.2008.

³³⁵ Hilmi Maktav, "Vatan, Millet, Sinema, **Birikim**, sayı: 207, 2006, (Çevrimiçi), <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=323&dyid=4852>, 05.09.2008.

anlatıldılar Türk Sinemasında.”³³⁶ Maktav’ın işaret ettiği durum 12 Eylül filmlerinde karakterlerin kim oldukları ve yaşadıklarının nedeninin ne olduğunun anlaşılamaması sorununu doğurur. Bazı filmlerde zaman belirsizdir. 12 Eylül filmi olarak adlandırılır ama herhangi bir zamanda ve mekanda geçebilecek filmler olarak çekilmişlerdir. Neden ve ne zaman işkence görmüşlerdir belirsizdir. Filmleri bir bağlama oturtmak zordur. Murat Belge, 12 Eylül filmleri üzerine bir yazısında şu ya da bu biçimde o dönemden ve olaylardan esinlendiği ya da kaynaklandığı belli olmasına rağmen hiçbirinin 12 Eylül filmi olarak ele alınamayacağını belirtir.*

Bu çalışma, filmlerin iyi bir 12 Eylül filmi olup olmadığı, yeterince hesaplaşıp hesaplaşmadığı tartışması bir kenara bırakılmaktadır. Melankolinin ışığında 12 Eylül filmleri içinden üç tanesi seçilerek, seçilen bu filmlerde melankolinin nasıl inşa edildiği ve metinde etkileşim yaratarak melankolinin karakterini nasıl oluşturduğu araştırılacaktır. Tez çalışmasında ana sorunsal, film kuramında duygu sorununun kavramsal çerçevesi ışığında kayıp nesne ile ilişkilendirilen melankolinin etkileşim yaratıp yaratmadığı, iz bırakırsa nereye bıraktığı ve metinde nereye yerleştiğidir. Bu bakımından 12 Eylül filmleri öncelikle iyi bir 12 Eylül filmi olup olmadıklarına bakılarak değil, dünyayı değiştirme idealine sahip karakterler varsa karakterlerin bu idealin kaybına verdikleri tepkinin melankolik olup olmadığına bakılarak ele alınacaklardır. Bu nedenle bu bölümde 12 Eylül filmleri ele alınırken, öykü (olaylar, eylemler zinciri, içerik, karakterler, karakterlerin mekanla ilişkileri) ve söylemden (öykünün nasıl sunulduğu) oluşan anlatı yapılarına değinilecektir.

Gürbilek, 80’lerin kültürel iklimini tanımlarken iki kavramdan söz eder: Söz’ün bastırılması ve söz patlaması. “Çünkü 80’lerin ortasında Türkiye’de, neredeyse baskı döneminden çıkıldığı yanlışlamasını doğuracak yaygınlıkta bir söz, imge ve görüntü patlaması yaşandı. Türkiye’de şimdiye kadar yalnızca ANAP iktisadi ve politikası, kültürü birbirine temas etmeyecek, birbirine geçişi olmayacak biçimde ikiye ayırabildi: Bir yanda merkezi bir iktidarca bastırılan, yasaklanan, söz

³³⁶ Hilmi Maktav, “Vatan, Millet, Sinema, **Birikim**, sayı: 207, 2006, (Çevrimiçi), <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=323&dtyd=4852>, 05.09.2008.

* Murat Belge’nin 12 Eylül filmlerini ele aldığı bu makalesinde değindiği filmler Öç (Mesut Uçakan-1984), Ses (Zeki Ökten-1986), Sen Türkülerini Söyle (Şerif Gören-1986), Prenses (Sinan Çetin-1986), Sis (Zülfü Livaneli-1988), Uçurtmayı Vurmasınlar (Tunç Başaran-1989). Bkz.: Murat Belge, “12 Eylül Filmi Henüz Yapılmadı.” **Beyazperde**, sayı: 8, 1990, s. 3-8.

hakkı verilmeyen hayat alanları; öbür yanda 80'lere kadar benzeri görülmemiş bir iştahla yaşanan, çok daha merkezlessiz, çok daha dağınık, çok daha kendiliğinden görünen bir söz patlaması.”³³⁷ Gürbilek'in bu tespiti Türk Sineması'nda 80'lerden sonra filmlerin içeriğine yansımıştır. Bu yansıma iki anlamda gerçekleşmiştir. Hem söz'ün bastırılmasını ve söz patlamasını konu alan filmlerin üretilmesi hem de Türk filmlerinin de sözün bastırılmasına maruz kalması anlamında. Filmlere reklamın kendisi ve reklamcılar ve reklam yıldızları girdiği gibi, yeni haber dergileri ya da gazeteler de işlevsellik kazanmaktadır. Örneğin *Sen Türkülerini Söyle* filminde Hayri, cezaevinden çıktıktan sonra reklamcı olan arkadaşları ve onların ortamında yabancılik çeker. Tüketim kültürü ailesini esir almıştır. Hayri, suskun onları dinler. Filmde Nokta dergisi, Öteki Türkiye'nin gündemini filme taşıyan bir haber dergisidir. Öte yandan Türkiye'de yaşanan değişim, cinsellik alanında da kendisini gösterir. Yakın zamana kadar konuşulmayan bir alandır. Bu alan hem kadın sorunlarını ele alan filmlerde hem de 12 Eylül filmlerinde ele alınırken bu değişimin izlerini taşır. 68 kuşağının kahramanları 80'lerde cezaevinden çıktıktan sonra arkadaşları tarafından bir kadın ile beraber olmaları sağlanır. Üstelik bunu yapan kadınlar için teşekkürün lafı bile olmaz (*Bir Yanımız Bahar Bahçe, Sen Türkülerini Söyle*).

12 Eylül filmlerinde görülen bir başka nokta, farklı sınıflardan gelen kişilerin darbe sonrası bu süreci nasıl yaşadığına ilişkindir. Filmler ülkenin doğusundan, kente, kentin varoşlarından, ada gibi soyutlanmış mekanlara kadar değişik yerlerdeki Türkiye'nin darbe öykülerine eğilir. Bu farklı kesimlerden 12 Eylül öykülerinde de iki ayrı Türkiye'ye dair izlenimler vardır. Reklamlar, reklamların sunduğu imgeler, 80'ler basını ile sunulan özgür, tüketim odaklı, bireysel zevklerin sunulduğu ve pazarlandığı bir dünya ile hapishaneye kapatılmış, sürülmüş, söz'ü yasaklanmış, Türkiye farklı filmlerde olduğu gibi aynı filmlerde de yan yana görülür. *Çözümler* filminde barda içki içilirken Nihal ve arkadaşlarının Tutuklu Yakınları Derneği için imza toplaması, *Sen Türkülerini Söyle* filminde Hayri'nin kentin kenar mahallesindeki yaşamı ile arkadaşlarının reklam dünyası yan yana aynı filmlerdedir.

³³⁷ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, a.g.e, s. 21.

Gürbilek'in bir yarılma, kültürel bir bölünme³³⁸ olarak tanımladığı bu durum Türk Sineması'nda 12 Eylül filmleri ile kadın filmlerini, arabesk filmlerle güldürülerin aynı dönem içinde üretilmesi şeklinde kendisini gösterdiği gibi, aynı 12 Eylül filmlerindeki solcu karakterlerin ailesi, çevresi ile ilişkilerine da yansımıştır. 80'lerde geçmişe ait fikirlerin değerli olmaması gibi, paranın belirlediği bir ahlakın egemenliği de işlenmiştir. Muhibir olan bir kişinin çalıştığı şirketin sahibi, muhibir yüzünden hapse giren kişinin en yakın arkadaşı olabilmektedir.

Murat Belge, Türkiye Cumhuriyeti tarihini, bir izolasyon tarihi olarak ele alır. Belge'ye göre, Cumhuriyet'in başlıca politikası, bu toplumu dünyada korumak gerekçesiyle, dünyadan ayırmak ve soyutlamak olmuştur. "Böylece, Türkiye, yirminci yüzyıl dünya tarihinin bazı 'katastrof'larını yaşamamıştır; örneğin Büyük Ekonomik Buhran bizi görece az etkiledi; anıları hala unutulmayan; ikinci Dünya savaşı bize değmedi. Savaş sonrası Doğu Avrupa'yı egemenliği altına alan sosyalizm de bizden uzaktı. Dünya bu önemli aşamaları büyük çapta travmalar, şoklar yaşayarak geçerken, biz kendi sorunlarıyla boğuştuk, bu tarihe özgü 'yerli' şoklar yaşadık. Bu çerçevede, Cumhuriyet tarihinin en büyük katastrof'u, bence, 12 Eylül'dür."³³⁹

Murat Belge'nin, Cumhuriyet'in en büyük katastrof'u olarak değerlendirdiği 12 Eylül, devletin organlarının açıkça işlemez olduğu, siyasi partilerin kısır çekişmeler ve uzlaşmaz tutumlarıyla devleti kurtaracak birlik ve beraberliği sağlayamamış olmaları nedeniyle vatandaşların can ve mal güvenliğinin tehlikeye düştüğü gerekçesiyle yapılmıştır. Darbenin gerekçesi Milli Güvenlik Konseyinin 1 numaralı bildirisinde belirtilir. Bu ortam içinde Türk Silahlı Kuvvetleri iç hizmet kanununun verdiği Türkiye Cumhuriyetini koruma ve kollama görevini yüce Türk milleti adına yerine getirme kararı alır ve ülke yönetimine bütünüyle el koyar. Kenan Evren 12 Eylül'e getiren süreci açıklarken sık sık anayasal kuruluşlar ve siyasi partilerin gaflet uykusundan uyanmadıkları ve ortalığın 'güllük gülistanlık' gibi olduğunu sanarak kendi parti çekişmelerinden ayrılmadıkları ve umursamazlık içinde gerekli girişimde bulunmadıklarını söyleyerek darbeyi meşrulaştırmaya çalıştığı³⁴⁰

³³⁸ A.e., s. 26.

³³⁹ Murat Belge, **12 Eylül Sonra 12 Eylül**, a.g.e., s. 7.

³⁴⁰ Kenan Evren, "12 Eylül Cumhuriyet'i Kollama ve Koruma Harekatı Dolayısıyla Yaptıkları Konuşma", **Seçme Konuşmalar (12 Eylül 1980 - 6 Kasım 1989)**, İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2000, s. 21.

12 Eylül sonrası süreç, aslında Türkiye’deki en kapsamlı ve yaygın siyasallaşmanın da kesintiye uğratılması amacıyla yapılmıştır. Anarşi ve Terör başlığı altında, darbeyi haklılaştırmak ve halka inandırmak adına bir söylem geliştirilmiş, bu sırada mümkün olan her alanda yeni bir toplum inşa edilmek istenmiştir. Yeni bir Türkiye yaratma amacı güdüldüğü için her alandaki plan, program, politika kısacası “ruh” hem darbenin yapılma nedenine, hem de daha sonra yıllarca devam edecek ve etkileri hala süren, sonuçlarına karakterini veren düşüncenin özünü oluşturmuştur. Kenan Evren’in şu sözleri oldukça net bir biçimde bu düşüncenin özünü açıklar: “Bu anarşi ve terörle mücadelede çok mesafe aldık. Ama henüz tam kökünü kazımadık, kazıyamadık. Fakat merak etmeyin bunların kökünü çok yakında kazıyacağız. Şuna inanınız ki, bu memlekete komünizmi de, faşizmi de sokturmayacağız. Bölücülerin ve dinimizi istismar edenlerin yapmak istediklerine müsaade etmeyeceğiz. Atatürk’ün ilkelerini tekrar yerine oturtacağız.”³⁴¹

Herkese ‘devlet’in gücünü göstermek, azıcık muhalefet edenlere bile haddini bildirmek, sesini çıkaranları yıldırma, adeta yok etmek, dışarıda kalanları ise ezmek, sindirmek, kararları yukarıdan aşağıya, emir-komuta zinciri içinde topluma yayma ve toplumu da mümkün olduğunda birbirinden koparma yoluna gidilmiştir. Yılgın, umutsuz insanlardan oluşan toplum, muhalefet edenlerin başına gelenleri korkuyla izlerken, darbeyi yapanlar da kendi istedikleri gibi bir yeni bir toplum yapısının gereklerini yerine getirirler. Murat Belge’nin işaret ettiği “aslında her diktatörlük gibi 12 Eylül’ün de nihai hedefi ‘insan’ kavramıydı: ‘Şöyle bir insan olacaksın, yoksa ezerim!’”³⁴² Murat Belge’nin işaret ettiği ‘insan’ kavramı birçok açıdan 12 Eylül’ün hedefi olmuştur. 12 Eylül darbesi ile ‘içeri’ alınan kişiler işkence görmüş, işkencede ölmüş, idam edilmiştir; kişilikleri, insan onurları ayaklar altına alınmaya çalışılmıştır. ‘İçeriye’ alınmayan ‘dışarıda’ kalanlar üzerinde baskı, denetim ve dolaylı yollardan ama etkileri doğrudan olan cezalar düşünülmüştür: Sürgün cezası alanlar, sürekli kaçarak yaşayanlar, ‘içeri’ alınmamak için yurtdışına sığınmak zorunda kalanlar. Ayrıca ‘içeri’dekileri bekleyen ‘dışarı’da direnen insanlar 12 Eylül sonrası cezaevi koşullarını ve insan hakları ihlallerini birebir yaşamışlardır. Bunun yanı sıra ‘dışarıda’ olan bir başka kesim vardır. Korkan, susan, darbeyi haklı

³⁴¹ Kenan Evren, “Konya’da Halka Hitaben Yaptıkları Konuşma - 15 Ocak 1981”, a.g.e., s. 54.

³⁴² Murat Belge, **12 Eylül Sonra 12 Eylül**, a.g.e., s. 45-46.

gören kesim ile darbeden kazanç sağlayan kesim. İşte ‘içeride’ ve ‘dışarıda’ mücadele eden bu kişilerin dışında kalanlar için de darbe, kendini terörü durdurma amacıyla meşrulaştırmaya ve halka da kendini inandırmaya çalışmıştır. 12 Eylül, ‘içeride’ ve ‘dışarıda’, direnen ve çözülen, darbeyi meşrulaştıran ve destekleyen, darbenin haklılığına inanan tüm kesimden ‘insan’a yöneliktir. 12 Eylül sonrası ‘içeride’ ve ‘dışarıda’ 12 Eylül’e direnen insanlar bedel ödemeye devam ederken bir yanda da dışarıda suskun, sessiz kalan insanlar için yeni ahlaki değerlerle örülen bir toplumsal yapı inşa edilmiştir.

Türk Sineması’nda ‘12 Eylül Filmleri’ başlıklı bu bölümde ele alınan filmler, 12 Eylül’ün hedef aldığı ‘içeride’ ve ‘dışarıda’ki insanlara odaklanmıştır. Bu çerçevede tez çalışmasının kapsamı kopyalarına ulaşılarak izlenebilen toplam 22 filminden oluşmaktadır.* 12 Eylül dönemine, 12 Eylül 1980 darbesinin hemen öncesinde, kentteki karmaşadan, çatışmadan, şiddetten kaçarak adaya gelen bir yazarın iç hesaplaşmalarını konu alan *Av Zamanı* filmi ile giriş yapılmıştır. *Sis* filmi, Türkiye’nin yakın tarihini ele alan filmlerden biri olarak ele alınmıştır. Ardından *Zincirbozan* filmine değinilmiş ve değişen toplumsal yapıyı farklı bir dille ele alan *Ateş Üstünde Yürümek* filmi ile ilk gruptaki filmlerle 12 Eylül’ün öncesi ve sonrasına uzanan genel bir değerlendirmeye yer verilmiştir. Bu bölümde *Vizontele Tuuba* ve *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filmlerine değinilmekle yetinilmiştir. İkinci grupta (*Babam ve Oğlum*, *Babam Askerde*, *Eylül Fırtınası*, *Eve Dönüş*), üçüncü grupta (*Çözümler*, *Beynelmilel*, *Bir Sonbahar Hikayesi*, *Kimlik*, *İkili Oyunlar*) ve dördüncü grupta ise 12 Eylül’ün hedef aldığı farklı ‘insan’lar ya da 12 Eylül’e farklı noktalardan bakan karakterlerin filmleri (*Sen Türkülerini Söyle*, *Hoşçakal Umut*, *Bir Yanımız Bahar Bahçe*, *Gülün Bittiği Yer*) gruplandırılarak ele alınmıştır. Melankolinin nasıl inşa edildiğini araştırmak üzere *Bekle Dedim Gölgeye*, *Bütün Kapılar Kapalıydı* ve *Ses* filmlerine ise bu bölümde değinilmemiş, bu üç film, üçüncü bölüme bırakılmıştır.

* *Av Zamanı*, *Zincirbozan*, *Ateş Üstünde Yürümek*, *Vizontele Tuuba*, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, *Sis*, *Eylül Fırtınası*, *Babam ve Oğlum*, *Eve Dönüş*, *Babam Askerde*, *Çözümler*, *Bir Sonbahar Hikayesi*, *İkili Oyunlar*, *Kimlik*, *Beynelminel*, *Bir Yanımız Bahar Bahçe*, *Hoşçakal Umut*, *Gülün Bittiği Yer*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Bekle Dedim Gölgeye*, *Bütün Kapılar Kapalıydı*, *Ses*.

2.2.1. 12 Eylül'ün Öncesini ve Sonrasını Ele Alan Filmler

Bu bölüm, 12 Eylül öncesine eğilen, 12 Eylül darbesinin kendisini konu alan ve 12 Eylül öncesinden sonrasına uzanan bir dönemi konu alan filmlerden oluşmaktadır. Türk Sineması'nda Türkiye'nin yakın tarihini ele alan filmlerden biri olan *Sis* (Zülfı Livaneli, 1988) 27 Mayıs ihtilalinden 12 Mart Muhtırasına ve 12 Eylül'e uzanan bir dönemin filmidir. Film bir aile aracılığıyla 1960 başından 1970'lerin sonuna uzanan bir dönemi anlatır. Filmde yargıç olan babanın iki oğlu vardır. Oğulları karşıt görüşlü sol örgütlere bağlıdır. Oğullarından biri öldürölünce, baba diğerinin hayatta kalmasını sağlamak için mücadeleye girer. Filmde, 12 Eylül öncesi dönem, kardeşin kardeşi vurduğu bir dönem olarak çizilmiş; ancak bu sürece nasıl gelindiğine değinilmemiştir. Olayların neden ve nasıl bu hale geldiği sorgulanmamış ve karakterlere uzaktan, mesafeli bir bakışla bakılarak, gelinen durum ortaya konmuştur. Babanın devlete olan güveni giderek sarsılır; bütün bu olanların sorgulanması da sistem sorununa bağlanır: "Bir sis var, insanları ezen bir şey var. Ama ne? Ve sonunda, bunun sistem olduğı ortaya çıkıyor."³⁴³ *Vizontele Tuuba* filmi 1980 sonrasını bir fon olarak kullanmıştır. Aslında filmin karakteri sürgün cezası nedeniyle ülkenin doğusuna sürölümüştür ancak filmin ana karakteri değildir. Filmde, 1980 yazında yaşananlar konu edinir. Filmin 12 Eylül ile ilgisi birbirleriyle sürekli mücadele halinde olan iki devrimci dernek aracılığıylaadır. Filmde bu mücadelenin kendisi gülünçleştirilerek eleştirilmiş, bu kavganın anlamsız olduğı belirtilmiştir. Filmde 12 Eylül'e ilişkin bir başka öge, filmin dramatik yapısında da işleve sahiptir, darbeden önce kasabaya gelen kütüphane müdürüdür. Müdür kütüphanesi olmayan kasabaya siyasi sürgünle gönderilmiştir. Filmde 12 Eylül'e ilişkin diğer iki gönderme darbenin olması ve filmin sonunda tutuklanan kişilerin gösterilmesidir. Askerlerin kasabaya gelip insanları tutuklaması dışında film, 12 Eylül'de geçmiyor gibidir. Filmin 12 Eylül öncesine ilişkin filmin yorumunu ele verir. Bülent Görücü'nün de belirttiğı gibi³⁴⁴ 12 Eylül bu filmde kardeşin kardeşi vurduğu, kör dövüşüne indirgenmiştir. Bu kavgayı neden yaptıklarını bile bilmeden yapıyor izlenimi verilmesinin ardında da solcuların nasıl gösterildiğı yatmaktadır.

³⁴³ Ali Hakan, "Zülfı Livaneli ile Söyleşi-İmgeler ve Tadlar", **Beyazperde**, sayı: 1, 1989, s. 11.

³⁴⁴ Bülent Görücü, "12 Eylül'ü Anlatmak", **Yeni Film**, sayı:13, 2007, s. 33.

Yıldırım Türker'in deyimiyle "filimde 12 Eylül'ü bekleyen günler, Erdoğan'ın küçük kasabasına bir avuç zekâsı gelişmemiş, ahlâkı ve kafası tekamül etmemiş solcu kliklerin itişmesiyle"³⁴⁵ yansıtılır. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filmi de, 1980 döneminde geçer. Filmin konusunu oluşturan futbol takımının tutunmaya çalıştığı değerler, kaybolmakta olan değerleri temsil etmesi bakımından darbenin toplumsal değerlerde yapacağı değişimleri simgeler. Ancak tez çalışmasının ana odağının dışında bir konuya sahiptir. *Av Zamanı* ise, tez çalışmasının dışında olan konusuna rağmen 12 Eylül öncesi döneme filmlerin penceresinden giriş yapmak açısından uygun bir örnek olduğundan dolayı bu bölümde değinilmiştir.

Av Zamanı 12 Eylül filmleri içinde 12 Eylül'ün hemen öncesine eğilen bir filmidir. *Av Zamanı*'nın işaret ettiği dönem ve dönemin koşulları, başka 12 Eylül filmlerinde de ele alınmıştır. Örneğin *Kimlik*, *İkili Oyunlar*, *Bir Sonbahar Hikayesi* adlı filmlerde de 12 Eylül öncesinden sonrasına uzanan bir dönem ele alınır. *Kimlik* filminin en başında nikah dairesine gelirken ateş açılan kişi canını zor kurtararak filmin ana karakterlerinin nikahına gelir. *İkili Oyunlar* filminde kadın şiddete dayanamaz ve kocası onu kentten uzak bir yere kamp kurmaya götürür. *Bir Sonbahar Hikayesi* de ailenin içinde bakan filmler olarak sokakta çatışma ortamı resmedilerek başlar. *Av Zamanı* filminde, yazarın adaya kaçıp gelmesine neden olan şiddet, ölüm, çatışmanın koşulları, *İkili Oyunlar* filminde kadın karakterin bunalmasına ve kocasının onu alıp kamp kurmaya götürmesine neden olan koşullardır. Aynı çatışma ortamı *İkili Oyunlar*, *Bir Sonbahar Hikayesi* adlı filmlerin açılış sekansını oluşturur ve aynı tarihsel döneme işaret eder. Bu filmler 12 Eylül öncesi ve sonrasına eğilen filmlerdir. *Av Zamanı* ise 12 Eylül öncesindeki Türkiye'nin ortamından bunalan Cunda Adası'na gelen bir yazarın yaşamını ve ölümden kaçamayacağını anlatır. Ele aldığı dönem, darbenin hemen öncesidir. Türkiye'de 12 Eylül'ün hemen öncesinde yaşananların altı çizilir. *Av Zamanı* filmi, yorgun bir yazarın Cunda Adası'na gelmesi, yeniden yazabilmeyi denemesi ve kendiyle hesaplaşmasını konu edinir.

Dostunun ölümünden dolayı sarsılan bir yazar, kendi memleketi olan adaya ve adadaki evine 8 yıl aradan sonra gelir. Oraya, hala 'dışarıda' sağ kalan bir yazar olarak kitabını yazmaya gelmiştir. İster istemez, adadaki arkadaşıyla birlikte, kendi

³⁴⁵ Yıldırım Türker, "Vizontele'den 78'lilere", **Radikal**, 16.02.2004, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=106415>, 12.09.2008.

yaşamı ve yazdıkları üzerine sorgulamaya girişir. Sahilde adada birinin öldürüldüğünü görür ve kötüleşir. Terör, adaya sıçramıştır. En yakın arkadaşı bile kendisine inanmaz. Günler sonra ceset bulununca arkadaşı yazardan özür diler. Gitmek ve kalmak; yazmak ve yazmamak arasında gidip gelirken bir balıkçı ile yaptıkları sohbet sırasında balıkçının sözleri yazara yazmaya, kime ve niçin yazmaya başlayacağı ile ilgili ilham verir. Ancak kapısının önünde vurularak öldürülür. Kendini çatışmadan soyutlamak için kaçmak istemiş, ancak başaramamıştır.

Yazar, ülkedeki masum insanların öldürülüşüne dayanamayarak, her şeyi bırakıp Cunda Adasına gelmiştir. Artık yazmanın anlamsız olduğunu düşünen yazar içine kapanmıştır. Adada arkadaşı ile yaşam ve ölüm, yazma ve yazmamanın anlamı üzerine sorgulama yapma fırsatı bulmuştur. Yönetmen, filmin ismi ve av mevsimi üzerinden 12 Eylül arifesindeki Türkiye'yi özdeşleştirmiş, av ile terörün mantığı/mantıksızlığı arasında bir bağ kurarak yaşam ile ölüm arasındaki ilişkiyi, şiddeti ve terörü sorgulamayı denemiştir. Filmin karakteri, adaya geldiğinde 'burada av mevsimi başlamadı' diye sorarak ve 'ben çoktan başladı' sanıyordum diyerek yönetmenin düşüncesini yazarın ağzından sunmaktadır. Filmde, yaşananların yaratmış olduğu psikolojik durum ve kişideki yıkımının altı çizilmiştir. Bu, öyle bir noktadadır ki hayat ve yazmak anlamsızdır. Üstelik yazar kendini yalnız hissetmektedir. Yalnızlık yazarın temel sorunu haline gelir. Özellikle adada birinin öldürülüşünü görüp, bunu en yakın arkadaşına bile anlatamadığı noktada somutlaşan bir yakınmaya dönüşmüştür.

Filmde, kent, yaşanan şiddet nedeniyle artık yaşanamayacak, nefes alınamayacak bir yer olarak sunulur. O nedenle yazar güvenli, bilinen 8 yıldır uğramadığı baba ocağına döner. Ancak, oraya da, korunaklı, uzak, her türlü kötülükten soyutlanmış olduğu düşünülen, adaya da ölüm sıçramıştır. Üstelik ölüm, yazarı kaçtığı yerde yakalayıp öldürür. Kent, diğer 12 Eylül filmlerinde olduğu gibi, bu filmde de can güvenliği olmayan, oldukça acımasız bir yerdir. Filmde temel çatışma noktası, baskı ve şiddettir. Bu baskı ve şiddet, yazarın düşünce özgürlüğüne, yazmasına engel olmaktadır. Çünkü "yazmak, kendi kendine konuşmaktır". Yazdıkları hiç kimsenin inanmadığı şeyler olmuştur. Hatta adada öldürülen kişiyi gördüğünü söylediğinde kendisine kimse inanmaz. Yazar yazdıkları ve ölüm nedenleri arasında benzerlik kurar. "Denizin dalgası hem kan izlerini hem de

yazdıklarını sildi” diyerek bir benzetme kurar. Heyecanını kaybetmiştir, gerçeğe yaklaşıp yakalayamamaktan yorulmuştur. Filmde çatışmanın niteliği olan şiddet ve baskı karşısından yazar kendini kentten, toplumdan soyutlayarak kurtulmayı dener. Bu deneme, edilgen bir direnmedir. Filmde çatışma, edilgen ve güçsüz olan yazarın ölümü ile sonuçlanır. Film, 12 Eylül öncesindeki yazar karakteri üzerinden, dönem koşullarının dağılışı, ölüm, yitip gitme gibi sonuçlarına değinir. Filmin sonu da, başı gibi 12 Eylül’ün şiddet ortamına işaret ederek biter. Film, gözlük ve kalem ile simgeleştirilen ve yazarın dostu olan profesörün ölümüyle başlar. Filmin sonunda da yazar, evinin önünde öldürülür. Scognamillo’nun belirttiği gibi, ‘ancak, buradaki aydın *Gece Yolculuğu* filminin yönetmeni gibi, kendi yolculuğunu kendi noktalamaz, çözümü kendi bulmaz: daha önce kurban giden bir arkadaşı gibi o da Cunda Adası’nda vurulur.³⁴⁶

Av Zamanı, 12 Eylül 1980 öncesi döneme, sokakta öldürülen yazarlara, üniversite hocalarına, düşünceye tahammülsüzlüğün sokakta ölüm ile sonlandırıldığı şiddet ortamına dikkat çeken ve bu ortamın kişiler üzerinde bıraktığı psikolojiye eğilen bir filmidir. Farkında olmanın, sorgulamanın, düşünmenin mutsuzluk getirdiği bir karakterin yaşamı üzerinden 12 Eylül 1980 öncesi dönemin kişisel hesaplaşmasını yaşayan yazarlara, Ümit Yaşar Doğanay ve Cavit Orhan Tütengil gibi öldürülen üniversite hocalarına selam gönderir. Filmin yönetmeni Erden Kıral’ın film ile ilgili politik bir tezinin olmadığını, seyirciye bir kesit gönderdiğini³⁴⁷ belirtmekte yarar vardır.

Zincirbozan arkasında ABD’nin olduğunu söyleyen savıyla darbenin kendisine odaklanmıştır. *Zincirbozan* filmi adını, darbeden sonra politikacıların dinlenmek için götürüldükleri Zincirbozan’dan alır. TV dizisi olarak yapılması planlanmış, çekilen bölümlerden bir film olacak şekilde kurgulanarak vizyona girmiştir. 12 Eylül’ün öncesindeki üç ay ve sonrasında seçimlere kadar geçen süreyi kapsar.* *Zincirbozan* adlı film dizi olarak düşünülmüş olsa da, film versiyonu gösterime girdiğinden dolayı değinmekte fayda vardır. Film, 12 Eylül’ün kendisini

³⁴⁶ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, a.g.e., s. 455.

³⁴⁷ Burçak Evren, *Yeşilçam ile Yüzyüze*, İstanbul, Açı Yayınları, 1995, s. 116.

* Proje Dijitürk tarafından Avni Özgürel’den 6 bölümlük bir mini dizi olarak istenmiş, kesinleştikten sonra Atıl İnanç’a gelmiştir. Bkz.: Alin Taşçıyan, “Ezber bozan *Zincirbozan*”, *Milliyet Gazetesi*, 08.04. 2007, (Çevrimiçi), <http://www.milliyet.com.tr/2007/04/11/pazar/axpaz02.html>, 18.08.2008.

ele alır. 1979-1983 yılları arasındaki bir dönemi kapsar. Abdi İpekçi'nin öldürülmesiyle başlar, Nihat Erim'in suikastı, Kemal Türkler'in öldürülmesini, 12 Eylül 1980 askeri müdahalesine kadar tırmanan terör olaylarını, bu olaylar karşısında politikacıların duruşunu, ordunun yönetime el koymasını, liderlerin aldıkları cezayı ele alır. Filmin en önemli iddialarından biri, 12 Eylül'ün arkasında ABD'nin ve şiddetin tırmandırılmasında CIA'nın yönlendirmesinin olduğunu söylemesidir. Film Atilla Dorsay'ın deyişiyle 'bir siyasal sinema örneği, bir tür docu-dramadır (belgesel-drama karışımı)³⁴⁸ Hakan Şükrü Doğruöz ise filmin tanıklık etme stratejisini güttüğünü belirtir.³⁴⁹ Filmin senaristi Avni Özgürel, Demirel ve Ecevit üzerinden tarihi bir gerçek anlattıklarını iddia eder.³⁵⁰ Zincirbozan, 12 Eylül'ün arkasında ABD'nin olduğunu söyleyen bakış açısıyla darbenin nasıl planlandığı anlatmaya odaklanmıştır.

Yavuz Özkan, ikinci grupta değinilecek olan *Bir Sonbahar Hikayesi* adlı filmin dışında, 1992 yılında yaptığı bir başka filmde 12 Eylül 1980 darbesini de içine alan Türkiye'nin yakın tarihine eğilen bir başka filme imza atmıştır. *Ateş Üstünde Yürümek*, dans ve dramayı birleştirerek yakın tarihin dönüm noktalarını ele alır. Filmde bir tiyatro oyununun provalarından oyunun sahnelendiği güne kadar geçen süre anlatılmaktadır. Filmde zaman zaman oyuncuların, ülkede yaşayan insanları, seyircilerin de toplumda olup bitenlere seyirci kalanları simgelediğini düşündürten göndermeler vardır. Yönetmen ve iki oyuncu arasındaki duygusal ilişki ile prova ve prova aralarındaki diyaloglar dışında film, dans ve müzik eşliğinde ilerler. Kurtuluş Savaşı, sonrasında devrimler, İnönü yılları, İkinci Dünya Savaşı, Demokrat Parti, 27 Mayıs İhtilali, 12 Mart, çatışmalar, adam öldürmeler ve idam cezaları ve 12 Eylül'ü içine alan yakın tarihin önemli dönemeçleri ele alınmıştır.

Filmdeki tüm bu dönemler sahne kullanımı, mizansen, oyuncular, danslar ve ses ve müzikle anlatılmıştır. Zaman zaman provalarda yönetmen ve oyuncuların

³⁴⁸Atilla Dorsay, "12 Eylül'ün Kaba Bir Özeti, Bir Tür 'Docu-Drama', **Sabah**, 14.04.2007, (Çevrimiçi), <http://kultur.sabah.com.tr/2007/04/14/yazsin1156-103-40-20070414-101.html>, 25.08.2008.

³⁴⁹Hakan Şükrü Doğruöz, "Sinemada 12 Eylül: Bellek Yitimine Direnmek ve Temsil Stratejileri", **Birikim**, sayı: 222, İstanbul, Birikim Yayınları, 2007, s. 79.

³⁵⁰Alin Taşçıyan, "Ezber bozan Zincirbozan", **Milliyet**, 08.04.2007, (Çevrimiçi), <http://www.milliyet.com.tr/2007/04/11/pazar/axpaz02.html>, 18.08.2008.

yaşadıkları, anlattıkları dönemle örtüşür. Tiyatro oyununa ilişkin yapılan tartışmalar yönetmen ve oyuncular arasında geçen diyaloglar, Türkiye’de olup bitenlere ilişkin yorumlara dönüşür. Yönetmen, tiyatro yönetmenin seyirciye sorduğu sorular aracılığıyla aslında, seyircinin yakın tarihini sorgulamasına yönelik sorular sorar. Örneğin Kurtuluş Savaşının provaları bittikten sonra yapılan toplantıda “Düşmanı yendik, şimdi zaferin kutlanması sahnesini alacağız” ya da “Demokrasiye geçiş sahnelerini bir türlü beceremiyoruz” dedikten sonra, balerin kadın “Yönetmenimiz aynı ekip aynı. Öyleyse niçin bazı şeyleri beceremiyoruz” sorusunu yöneltir. Yönetmen de soruya yanıt verince oyuncular arasında tartışma çıkar. Yönetmen bu tartışmadan sonra bağırarak herkesi susturur ve “Bazı sahneleri neden beceremiyoruz anlaşıldı” diyerek toplumsal düzeyde bir eleştiri getirir. Benzer bir eleştiri oyun sahnelenirken seyircilerin alkışlaması ve memnuniyeti üzerine de yapılır. Yönetmen ile balerin arasında da “Her şeyin kana bulandığı dönemde dans edilemez mi?” üzerinden bir sorgulama da yapılır. Diyaloglar aracılığıyla eleştiri yapıldığı gibi simgesel anlatımlar kullanılarak da dönemin koşulları çağrıştırılmıştır. Üst katta siyasetçilerin oturması, darbe olunca onların yerini askerlerin alması, politikacıların sokakta yaşananlara sırtına dönmesi, darbe öncesi beyazlar içinde dans edenlere siyahlar içinde dans edenlerin engel olması ve yönetmenin “Siyahlar sizler özgürlüklerin düşmanısınız, engel olmalısınız” diye bağırması, sonunda silah sesleri, haykırıışlar, bağırımlar simgesel anlatıma örnek olarak verilebilir. Bu filmde simgesel anlatım dışında 12 Eylül’e ilişkin en belirgin hatırlatma radyoda darbenin yapıldığına dair anonsun duyulmasıdır.

Bu bölümde 12 Eylül’ün öncesini, 12 Eylül’ün kendisini ve 12 Eylül’ün öncesinden sonrasına uzanan dönemi konu alan filmlere değinilmiştir. Bundan sonraki bölümlerde üç ayrı başlık altında 12 Eylül darbesinden etkilenen farklı karakterlerin yer aldığı filmler ele alınacaktır.

2.2.2. 12 Eylül Nedeniyle Tutuklanan ya da Cezaevine Giren Karakterlerin Filmleri

12 Eylül'ün hemen öncesine, 12 Eylül'ün kendisine ve 12 Eylül'e giden yolu değişik bir dille anlatan filmlere değinerek ikinci bölüme giriş yapılmıştır. Ele alınan diğer 12 Eylül filmleri, 12 Eylül koşullarını farklı şekillerde yaşayan karakterlerin yaşamlarına odaklanarak gruplandırılmıştır. Ele aldıkları tema, karakterler ve karakterlerin yaşadıkları çerçevesinde farklı bağlamlarda gruplandırabilecek olan filmler bu çalışmada, filmin ana karakterinin 12 Eylül darbesi sonrasında 12 Eylül'den nasıl etkilendiği üzerinden gruplara ayrılmıştır. Bu bölümde beş film gözden geçirilecektir. Bu filmlerin üç tanesi aynı zamanda 12 Eylül'den etkilenen çocukların da öyküsüdür (*Babam ve Oğlum*, *Babam Askerde*, *Eylül Fırtınası*); hepsi gözaltında işkence olgusuna değinmiştir (*Babam ve Oğlum*, *Babam Askerde*, *Eylül Fırtınası*, *Gülün Bittiği Yer*, *Eve Dönüş*), iki filmin karakteri doğrudan gözaltında işkence yüzünden sakat kaldığından dolayı işkence filmin olay örgüsünü etkiler (*Babam ve Oğlum* ve *Gülün Bittiği Yer*). Filmlerde yer yer değinilen konulardan biri de, Kenan Evren'in kişiliğinden kaynaklanan sıradanlığın topluma yayılmasına değinen sahnelerin bulunmasıdır. Murat Belge düşünceleri sevilsin ya da sevilmesin Türkiye'nin toplumun çok üstünde liderlere sahip olduğunu yazar. Atatürk, İnönü, Menderes, Demirel, toplumun üzerinde, zekâlarıyla parlak, çarpıcı yaşantıları ve birikimleriyle toplumdan farklı düşünebilecek, toplumun ulaşılamazlığıyla sevip, takdir edeceği liderlerdir. Oysa Kenan Evren bu kişilerden 'sıradanlığı' ile farklıdır. "Buna karşılık, Kenan Evren, memlekette hangi kahveye gitseniz beş on benzerini kolayca bulabileceğiniz bir tiptir. Kahve sohbeti yaparken 'sallandıracaksın ellisini, bak bir daha yaparlar mı?' diyen binlerce yurttaşımızdan hiç farkı yoktu. Tek fark şu ki, o sahiden sallandırma imkânı buldu"³⁵¹

Kenan Evren'in halka yakın, aklına geleni söyleyen kişi olarak kahvedeki adamla aynı şeyi söylemesi işin rengini değiştirmiştir. Sokakta adamın söylediklerini bir devlet başkanı söylemiştir. Murat Belge'nin deyiimiyle "Bu yeni boyut sözün ardındaki iktidardır, fiziksel güçtür. Bu durumda, olaya sizin de böyle bakmanız, o falancaların yaptığı 'kötülüğü' onlardaki kan bozukluğu ile açıklanmanız gerektiği

³⁵¹ Murat Belge, *12 Eylül Sonra 12 Eylül*, a.g.e., s. 27.

söylenmektedir; bunları söyleyen adamı o mikrofon başında, sırtındaki üniformasıyla, ardındaki devlet gücüyle görüp düşündüğünüzde, böyle yapmazsanız başınızın fena halde derde gireceğinin ima edildiğini de anlarsınız. Bu noktada vaziyet vahimdir”³⁵²

Korku kültürünün yaratılmasında Murat Belge’nin işaret ettiği noktanın büyük payı vardır. “Sallandıracaksınız böylelerini” cümlesini devlet başkanının söylemesi, ‘herkesin başına aynı şey gelebilir’ düşüncesini yaratır. Bu durum filmlerde kapı deliğinden bakan, kapı dinleyen ama ne olduğunu sormayan komşular ve sokakta tıpkı Kenan Evren gibi konuşan gücünü de doğrudan onun da söylemiş olmasından alan kişiler olarak çizilmiştir. Filmlerde Kenan Evren’in temsilcileri toplumda gerekli yerlerde onun yerine konuşmaya devam ederler. *Gülün Bittiği Yer* filminde, kompartıman görevlisi, trendeki otoriteyi ve gücü temsil eden yan karakter olarak bu görevi “Vatan haini köpek, tuvalete gidene kadar nasıl köpekleşmişti. İbreti alem olsun diye sallandıracaksın bunlardan bir iki tane bak bir daha kaçabiliyor mu?” cümlesiyle yerine getirir. *Babam Askerde* filminde Ekin’in babası gözaltına alındıktan sonra komşuların kapı deliğinden bakması, eve ziyarete gelememeleri yayılan korkunun ve sindirmenin bir göstergesidir. *Eylül Fırtınası* filminde ise bu görevi Metin’in arkadaşları (Metin’in babasının fotoğrafını duvarda idam edilecekler ve arananlar listesinde görünce ‘asacaklar senin babanı’ diyerek) yerine getirir. Ülkede toplum adına huzur ve güven sağlandıktan ve şöyle olacaksın ezerim dendikten sonra korku kültürünün yaygınlaşmasında TV de önemli rol oynar. *Eve Dönüş* filminde devletin sesi, Kenan Evren’in konuşmasını TV’den dinleyen bu Kore Gazisi olan Esmâ’nın babasıdır. Esmâ’yı TV’den dinlediği Kenan Paşa’sının konuşmasıyla işkence olmadığına ikna eder.

2.2.2.1. Eylül Fırtınası

Habib Bektaş’ın *Gölge Kokusu* adlı romanından uyarlanan Atıf Yılmaz’ın *Eylül Fırtınası*; *Babam Askerde* ve *Babam ve Oğlum* filmleriyle birlikte çocukların gözünden 12 Eylül Darbesi sonrası yaşananları ele alan bir filmidir. Metin’in babası

³⁵² A.e., s. 29.

Rasim kaçak olduğu için annesi Ayten gözaltına alınmıştır. Ayten gözaltında işkence görmüş ve konuşmamıştır. Rasim, yakalanınca onu serbest bırakırlar. Dedesi, komşusu ve ada sakinleriyle Metin, annesinin gelişini ısrarla bekler. Annesi serbest bırakıldıktan sonra işkencede çözülen babası yurtdışına gider, annesi ve babasının en yakın arkadaşı Sadık da tutuklanınca önce Ayten, sonra Metin yurtdışına çıkar. Efe Dede tüm bu olayları sorgular. Yanıtını veremeden ölür. Yıllar sonra adaya geri dönerler. Adadaki en yakın komşuları Şerife teyze onları adada karşılar. Ayten ile Sadık evlenmiştir. Metin dedesinin mezarı başında dedesinin sesiyle onun cümlelerini hatırlar: “Dost kim? Düşman kim? Hakkını arayacağın bir makam var mı? Neden oluyor bütün bunlar?”

Film darbenin hemen ertesindeki baskı ortamına ve Ayten karakteri üzerinden 12 Eylül’ün en insanlık dışı uygulaması olan, konuşurma ve çözme amaçlı ağır işkence uygulamalarına eğilir. Darbe nedeniyle kaçmak, yurt dışına çıkmak, yıllarca cezaevinde kalmak gibi çeşitli nedenlerle dağılmak zorunda kalan ailelerin dramlarına değinir. Filmin isminin de işaret ettiği gibi aileler de çocuklar da 12 Eylül’ün fırtınası ile dağılıp gitmiştir. Film, jenerik bölümünde kırmızı bir fon üstünde siyah-beyaz 12 Eylül görüntüleriyle açılır ve filmin ilk görüntüsü Kenan Evren’dir. Zaman zaman TV’den ve radyodan dinlenen haberler aracılığıyla Cumhuriyet Gazetesi’nden 10 gazetecinin gözaltına alındığı, Erdal Eren’in idam edildiği bilgisi seyirciye verilir. Filmin 12 Eylül’ün hemen sonrasında geçtiği- TV haberinde adı geçen Erdal Eren’in 13 Aralık 1980 günü öldürüldüğü göz önüne alınırsa- söylenebilir. Filmin başındaki siyah beyaz görüntüler ve ardından Kenan Evren’in görüntüsü, TV ve radyo haberleri filmin 12 Eylül Darbesinin hemen arkasından başladığını doğrular.

Film adada geçmektedir. Efe Dede, komşusu Şerife, arkadaşı Konyalı, Ayten’in eski arkadaşı Sadık dışında kimseyle anlaşılamamaktadır. Genelde aileye ‘anarşik’ olduğu için iyi gözle bakılmamaktadır. Efe Dede için yaşadıklarına anlam verememesi, çaresiz ve yanıtsız kalan soruları nedeniyle ‘kafayı sıyırdı sıyıracak’ yorumu yapılır. Okul, öğrencilere baskı yapılan temel kurumlardan biri olarak gösterilir. Babası ve annesinin yaşadıklarından etkilenen Metin, ‘metin’ olamadığı için okul müdürü Efe Dede’yi görüşmeye çağırır. Okul devlet kurumlarından birini, müdür de kurumların zihniyetini temsil eder. “Senin işin de zor tabii. Büyütüp şu

yaşa getiriyorsun” cümlesine Efe Dede’nin yanıtı o dönem için oldukça anlamlıdır. Efe Dede müdüre “Gerçek vatansever bizim çocuklarımız” der. Efe Dede, bazı 12 eylül filmlerindeki baba karakterinden farklıdır; devletin sesi olmak yerine, koruyucu ve kollayıcıdır. *Çözülmeler* filmindeki Nihal’in kayınpederi, ya da Babam Askerde filminde Cengiz’in dedesi gibidir. Ada bu filmde de geçmişin sıcak ve şefkatli kucağıdır; Sadık’tır. Ayten “Bizim kuşak çok acı çekti” cümlesiyle özetlediği yaralarını sarmak için Sadık’a sığınır. Ayten Sadık’ı alıp götürdüklerinde -*Av Zamanı* filminde olduğu gibi- fırtınanın adayı da vuracağına karar verir, adadan kaçır. Sadık hapisten kaçtıktan sonra, yurtdışında tekrar buluşup yeni bir aile kurulur.

Filmde çatışma işkencenin kendisidir. Rasim üzerinde çözülüşe neden olur. Bu filmde Sadık ve Ayten tarafından hatta Efe Dede tarafından bile kabul edilebilir değildir. Ayten Rasim’in tutumunu “Bunca şey bunun için miydi, her şey boş” olarak değerlendirir. Rasim cezalandırılır. Hangi koşullarda, nasıl işkence gördüğünün önemi yoktur. Rasim özeleştiri yapmasına rağmen (sen her zaman güçlüydün ben hiçbir zaman olmadım) Ayten tarafından bu özrü kabul edilmez. Sadık tutuklanınca Ayten yurt dışına kaçırılır; oğlunu da yanına aldırır. 12 Eylül’ün yarattığı baskı ve şiddet ortamı, Rasim’in çözülüşü ile ailenin dağılışına dönüşerek çözülür. Ayten’in baskıya direnmesi, Rasim’in direnememesi üzerinden iki karakterin karşı karşıya gelmesi söz konusudur.

Erdal Eren, Cumhuriyet gazetesi, TV ve radyodan verilen haberler, jenerikte siyah beyaz görüntüler ve Kenan Evren, filmin 12 Eylül’de geçtiğine dair bilgilerdir. Filmde söz, Ayten ve Rasim arasındaki diyaloglarda, Efe Dede’nin toplumun genel anlayışının dışındaki söylemlerinde ve Metin’in arkadaşları ile konuşmalarında dönemin genel çizgisini ve sorgulamalarını yansıtmak amaçlı kullanılmıştır. “Senin baban komünist mi asacaklar senin babanı” diyen Metin’in arkadaşları toplumdaki ‘Küçük Evrencikleri’ simgeler. 12 Eylül’ün çocukları, Metin gibi ancak duvarda idam edilecekler listesinde “aaa babam” diyerek babalarının fotoğrafına görebilmişlerdir. Filmde, 12 Eylül fırtınasının her biri ayrı yerlere savrulmak zorunda kalan, işkence gören, parçalanan kişileri aile üzerinden ve küçük bir çocuğunun bakışıyla verilir. Metin çevresinden komünistliğin kötü bir şey olduğunu duyar. Sadık ile konuşurken “Komünist miyiz” diye sorar. Film, Sadık’ın bu soruya verdiği

yanıtla söylemek gerekirse ‘daha güzel bir dünya düşleyenlerin’ filmidir. Filmin sonunda dedesinin mezarı başında yanıtsız bıraktığı soruları hatırlayarak ve seyircinin de sorgulamasını isteyerek, yurtdışında sığındıkları yerde kurulan yeni bir aileyle yeniden adaya gelir ve film biter. Filmin sonunda Metin’in dedesinin mezarı başında, onun sözlerini hatırlamasıyla, seyirciye bir kere daha sorgulama fırsatı verilir.

2.2.2.2. Babam ve Oğlum

Dede, baba, torun arasında geçen filmlerden biri de *Babam ve Oğlum* filmidir. Çağan Irmak’ın Babam ve Oğlum* adlı filmi 11 Eylül 1980 tarihinde başlar. Sadık (Fikret Kuşkan) darbe nedeniyle karısını kaybeder. Oğlu olur ama karısı ölür. Doğum ve ölüm aynı anda, darbenin olduğu sabah yaşanır. Filmin bu sahnesinin hemen öncesinde Sadık’ın Cumhuriyet gazetesinde çalıştığını, korkusu nedeniyle yazı işleri müdürünün yazısını basmadığı öğrenilir. Sadık’ın solcu bir gazeteci olduğu ima edilir. Darbe sonrası işkence görür. İşkence onda ölümcül rahatsızlık bırakır. Bu nedenle oğlunu babasına emanet etmek ister. Yıllar önce kendi istediği hayatı yaşamak için küserek ayrıldığı babasının evine geri döner. Temel amacı babasından Deniz’e bir oda vermesini istemektir. Bunu isteyebilmek için babasıyla yüzleşir.

Film, Sadık’ın kentten Anadolu’ya, doğduğu yere geri dönmesiyle başlar. 12 Eylül ile ilgili bölüm jenerikte verilir. Hastalanmasının nedeni 12 Eylül’dür. Karısını kaybetmesinin nedeni 12 Eylül’dür. Film ise, eve dönme kararıyla başlar. Sadık, babasının onaylamadığı bir biçimde, evden ayrıldığından beri dargın olduğu baba

* Babam ve Oğlum filmi üzerine çok sayıda haber çıkmıştır. Haberler ağlamadan çıkmayan kişilere vurgu yapmaktadır. Filmin 12 Eylül’ü fon olarak kullandığına dair yazılar da yayınlanır. Bkz.: Evrim Ulaşlı, Babam ve Oğlum: Hüzünlü Bir Hatıra Olmaktan Çıkamayan 12 Eylül”, **Yeni Film**, sayı: 10, 2005; Volkan Kavas, “Hayallerimiz Büyüğe Biz Hiç Büyük Olabilir miyiz Baba”, Zahir Atam-Erman Bostan, Melodramdan Yansıyan 12 Eylül Üzerine Provokatif Düşünceler, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı: 18-19, 2006-2007. Aynı derginin aynı sayısındaki bir başka yazıda ise filmin bir dönem analizi yapıldığı, o dönemin tarihsel boyutunu sunmadığı, hatta o dönemi güçlü bir arka plan olarak bile görmediği belirtilir. Çağan Irmak Türkiye’deki 68 ve 78 ‘kuşaklar’ının yaşanan ve yaşanacak acılardan korumak için çocuklarına anlatmadıkları hikayelere dokunan bir duygunun anlatısını sunuyor ve burada ne bir dönemi anlatmanın iddiası var ne de onu anlamış ve çözmüş olmanın” Bkz.: Zeynep Tül Akbal Süalp, “Uzun Sonbaharda Melekleri Gören Çocuk”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı: 18-19, 2006-2007.

evine dönme kararı alır. Bu dönüş babasıyla gecikmiş bir hesaplaşma olacak, oğlu Deniz’e de bir gelecek sağlayacaktır.

Sadık’ın babasının yanına dönmesiyle aralarındaki çatışmanın nedeni anlaşılır. Sadık yıllar önce kendisine çizilen hayatı reddetmiştir. Ziraat okuyup çiftliğin başına geçmek istemez. İstanbul’a gider ve gazeteci, babasının deyimi ile ‘anarşik’ olur. Solcu bir gazeteci oluşu, onun işkence gördüğü sırada ‘marazlanmasına’ neden olmuştur. Şimdi evsiz kalmaması için oğlu, Deniz’in bir evi olması için geri dönmüştür. Filmde çatışmanın nedeni, Sadık ile 12 Eylül arasında mı, Sadık ile babası arasında mıdır? Filmde bu soruya iki temel yerde yer verilir. İlki arkadaşı Özkan ile konuşurken ikincisi ise babasıyla konuşurken. Sadık ev, memleket, yurt dediği yerin neresi olduğunu sorgulamaktadır. Hayal kırıklığını ifade eder. Savaştığı memleketinin onu umursamadığını düşünür. Bunun üzerine “Pişman mısın, yine olsa yine gider misin” diye sorar Özkan, Sadık ise yanındakileri de götürülebilmeyi, ya da oradakileri burayı getirebilmeyi isterdim yanıtını verir. Bu diyalogta, babasını şehre götüremediği, şehirdekileri de buraya getiremediği için arada kalmıştır ve bunun sıkıntısını çeker. Aynı gece babasına oğlunu emanet edeceğini söylerken de 12 Eylül sonrası değişen toplumsal düzene ilişkin yorumlarda bulunurken, şöyle devam eder: “Dur...konu bu değildi”. Sadık’ın temel konusu bu değildir. Başka bir şeydir. Konu, Deniz’e bir ev, bir oda, ama zaman zaman çıkıp gidebileceği bir ev vermesidir. Bu ev, yıllar önce kendisinin gitmesine izin vermediği için gidemediği gibi olmamalıdır. Özkan ve babasıyla yaptığı konuşma neden arada kaldığını açıklar. Sadık’ın arada kalmasının nedeni babayla olan küslük, olmamışlık, insanın dönebileceği bir evinin olmamasıdır.

Dönmesinin nedeni, gidişinin sonucudur. Gitmesi, 12 Eylül öncesinde solcu bir gazeteci olması, işkence görmesi, marazlanmasına neden olmuştur. Bu nedenle oğlunun kimsesiz evsiz kalmaması için dönmüştür. Çatışma hastalığının ortaya çıkmasıyla çözülür. Çatışmanın temel nedeni ise 12 Eylül’ün kendisi değil, baba-oğul arasındaki küslüktür. Çünkü Sadık darbeden çok önce evden ayrılmıştır, Sadık’ın bu olmamışlık, bu küslük dediği konu, çatışmanın temel niteliği evden ayrılışıdır. Ziraat okumaması ve çiftliğin başına geçmemesi kısacası Sadık’ın evden ayrılışı babası için yeterlidir. Üstüne üstlük bir de anarşik olmuştur. Sadık’ın hastalığının öğrenilmesi, daha önce toruna karşı çözülen dedenin, torunu Deniz’e

bağlılığını daha arttırır. Sadık'ın ölümüyle Deniz'e orada bir hayat kurma çabaları başlar. Ve devam eder.

Deniz'in gözünden bakıldığında darbe, önce annesinin sonra da babasının ölümüne neden olmuştur. Filme babanın ya da dedenin değil de Deniz'in gözüyle bakıldığında onun öyküsünde 12 Eylül'ün daha temel bir ağırlığı vardır.

Babam ve Oğlum filmi, işkence ve ardından gelen hapis yıllarına, kötü cezaevi koşullarına göndermede bulunmakla yetinir. Jenerikte geçen bu sahneler, filmin çatışmasının çözülmesine neden olan bir öğeye dönüşür. İşkence nedeniyle marazlanan Sadık, baba evine dönmek zorunda kalır. Yaklaşan ölümü nedeniyle oğlunu, babasına emanet etmek üzere geri dönmek zorunda kalmasa, babayla hesaplaşamayacak ve baba-oğul arasındaki çatışma çözülemeyecektir. Filmde Sadık'ın karısının doğum sancılarının tuttuğu ve oğlunun doğup karısının öldüğü jenerik öncesi giriş sahnesinde “ne oldu” sorusuna askerlerden birinin “darbe oldu” yanıtı verilme, babanın ‘anarşik’ oldu tanımlaması olmasa, 12 Eylül yerine herhangi bir dönemde basına uygulanan sansür ve düşünceleri nedeniyle işkence gören bir gazetecinin yaşamı üzerine bir film olarak da ele alınabilir. Bu iki işaret *Babam ve Oğlum* filmini 12 Eylül 1980 darbesinin olduğu gün başlayan bir film yapar. Filmin melodram olan yapısıyla, ailenin dağılması, baba evinden kopma nedeni, hastalanması gibi nedenlerin darbeden dolayı geliştiğinin önemi kalmaz. Maktav'ın deyişiyle “Ama uzaylıların dünyayı istila etmesine benzeyen bir atmosfer yaratan darbeyi kimin, niçin gerçekleştirdiği öylesine muallakta kalmıştır ki, 12 Eylül'le savrulan bir ailenin hikayesini izleyen yüz binler, bu melodramı başlatan olayların bir “askerî darbe” sebebiyle gerçekleştiğinin farkında bile olmadılar sanki. Çağan Irmak'ın farkında olmadığı şey ise, seyirciyi depolitizasyona davet ederek, bu filmle ‘Toplumsal idealler uğruna insanların ailelerinden kopmasının büyük bir yanılğı olduğunu, gerçek mutluluğun ancak ve ancak sıcak yuvalarda bulunabileceği’ mesajı vermesinin de en koyusundan politik bir duruş olduğu.”³⁵³ Film, 12 Eylül ile ilişkisini jenerikte verdikten sonra, ne 12 Eylül'ün ne olduğunu ne de 12 Eylül'ün Sadık için anlamını seyirciye sunar. 12 Eylül'ü oldukça duygusal bir an ile

³⁵³ Hilmi Maktav, “Vatan, Millet, Sinema”, **Birikim**, a.g.e.

ilişkilendiren film, seyirciyi yakalamış ve baba-oğul çatışması çerçevesinde ilerlemiştir.

2.2.2.3. Eve Dönüş ve Gülün Bittiği Yer

12 Eylül darbesi sonrasında en önemli özelliklerinden biri, temel ve vazgeçilmez hakların başında gelen yaşama hakkının hiçe sayılması, işkencenin yaygın bir biçimde uygulanması ve işkence sonucu ölümlerin büyük artış göstermesidir. Türkiye 12 Eylül darbesiyle birlikte işkence görenlerin, işkence nedeniyle sakat kalanların ve yaşamını yitirenlerin sayısının arttığı bir dönem yaşamıştır. Gözaltında uygulanan işkence, olumsuz olan cezaevi koşullarının daha da kötüleşmesiyle cezaevleri, gözaltındaki işkencelerin devam ettirildiği mekanlar haline getirilmiştir. İşkence, sistematik bir sorgulama yöntemi olarak kullanılmıştır. Sanıklara soruşturma ve yargılamanın her aşamasında işkence yapabilmenin yasal olanakları yaratılmıştır. Bu çerçevede polise mahkemesi süren tutuklularını yeniden gözaltına alabilme hakkı verildi. Gözaltında tutma süresi 90 güne çıkartılarak işkencecilere büyük kolaylık sağlanmıştır. İşkenceyle alınan ifadelerle dayanılarak insanlara ağır cezalar verilmiştir. Karakterleri işkence görmüş diğer 12 Eylül filmlerinin yanı sıra, *Eve Dönüş* ve *Gülün Bittiği Yer** işkencenin kendisini, işkence sürecini doğrudan ele alır. *Eve Dönüş* filmi yanlışlıkla gözaltına alınan bir fabrika işçisinin sorgulanmasını ve işkence görmesini anlatırken *Gülün Bittiği Yer* üniversite öğrencisi nişanlı bir gencin gördüğü işkenceyi ele alır. Kendisini Müslüman olarak tanımlayan, 12 Eylül döneminde ülkücülerle birlikte hareket eden İsmail Güneş, filmini kişisel deneyimlerinden yola çıkarak yapar. 12 gün nezarete kalan yönetmen o dönem yaşadıklarından etkilenmiştir ve filmin çok büyük oranda o günlerde doğduğunu belirtir:

*İsmail Güneş'in şiddet ve işkenceyi konu alan "Gülün Bittiği Yer" (1998), adlı filmi, Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi hakkındaki Yasa gereğince üst kurul tarafından yasaklandı. Gerekçe: 'İnsan onurunu incitici şiddet ve işkence sahnelerinin çocuklar ve gençler üzerinde olumsuz etki yapacağı' idi. Ancak film sansürü aşp 22 Ekim 1999 da vizyona girdi." Bkz.: Turhan Gürkan, "Türk Sinemasının Tepesinde Sallanan Demokles'in Kılıcı", **a.g.e.**, s. 36.

“O 12 günün bana şöyle bir faydası oldu. O nezarethane günlerinde işkence görmüş bir çocuğu attılar önümüze. Çocuk gördüğü işkencelerin etkisi ile sayıklayıp duruyordu. Müthiş bir andı o an. Attılar adamı yattı ve konuşmaya başladı. Her şeyi anlatıyor ama. Ne yaşamışsa en ince ayrıntısına kadar anlatıyor çocuk. İnanılmaz bir kırılma noktası. Şizofren bir duygu yani. Dedim ki inanılmaz bir iş! Her şeyi, her istediğinizi anlatırsınız bu hikayeyle. İşte film burada doğdu.”³⁵⁴

Yönetmenin deyimiyle film, erkekliğini kaybetmiş bir gencin trenle eve dönüşü sırasında işkencenin etkisinden kurtulamamasını, sürekli sayıklamasını ve nişanlısına dönemeyişini konu alır. Tren yolculuğunda sayıklarken kendi oğlunu kaybetmiş savcının yardımını kabul etmez, buna karşın ona verdiği mektubu nişanlısına götürmesini rica eder. Savcı bir kez daha genç ile konuşmak ister. “Denemek istemez misin” sorusunu genç, “Deneyecek bir şey bırakmadılar” diye yanıtlar. Gülün Bittiği Yer adlı şarkı, filmin sonunda gencin yaşamını anlatan sözleriyle anlam kazanır. Geçmişinden kopamayan, Anadolu’ya, memleketine dönen genci, ne benzer bir süreçte oğlunu kaybetmiş savcı, ne elinde gülle ısrarla onu bekleyen nişanlısı ikna edebilir. Film, işkence gören kişinin tam olarak kim olduğunu, hangi örgütten geldiğini açıkça belli etmez. Film, işkence gören bir insanı ve insan onurunu aşağılayan 12 Eylül dönemini anlatmak ister. Filmde toplumun geleneklerinden itibaren dayak, baskı, şiddet ile devlet, aile, okul gibi temel kurumlar aracılığıyla baskı altına alındığını, işkencenin sadece belli bir dönem cezaevinde yaşanmadığını, cezaevlerindeki işkencenin daha derin kökleri olduğunu anlatmak isteyen bir bölüm de bulunur. Filmin ana karakterinin siyasi görüşü hakkında net bir bilgi verilmez. Hilmi Maktav “Güneş’in kahramanı bir devrimci değildir. Çok açık olarak altı çizilmese de İslami kimliğine ilişkin ipuçları verilmiştir ve o da tıpkı devrimciler gibi cezaevinde işkence görmüştür; film cezaevinden çıktıktan sonra yaşadığı bunalım ve oğlunu kaybetmiş savcı bir babanın ona yardım etmek için gösterdiği çaba etrafında gelişir”³⁵⁵

³⁵⁴ İsmail Güneş, 30 Haziran 2004, (Çevrimiçi), <http://www.turksinemasi.com/ropogeza/ropogeza.asp?id=197>, 15.09.2008.

³⁵⁵ Hilmi Maktav, “Türk Sineması’nda 12 Eylül Filmleri”, **Birikim Yayınları**, sayı: 12, 1990, s. 82.

*Eve Dönüş** filmi ise, hiçbir siyasi etkinliğe katılmamış ve katılmayacak derecede apolitik bir fabrika işçisinin 12 Eylül döneminde faşizmle tanışmasını konu alır. Filmin karakteri Mustafa, haksız yere gözaltına alınmıştır. Bir yanlışlık için 22 gün gözaltında ağır işkence gördükten sonra eve geldiğinde eskisi gibi değildir, karısının küçük bir tepkisinden bile korkacak hale gelmiştir. İzlendiğini, hücre arkadaşını gördüğünü düşünür. Şehmuz kod adlı biri sanılmıştır. O olmadığını kanıtlayamaz. Dönemin acımasızlığını, pervasızlığını gözaltına alınanlar için “Mutlaka bir suçu vardır, yoksa niye alsınlar; seni niye almıyorlar beni niye almıyorlar” diyen biri olarak gözaltına alınıp, işkence gören bir işçi aracılığıyla anlatır. Üstelik Mustafa için, çıktıktan sonra aynı cümleleri söyleyen bir başkası da eşkale uyduğu için gözaltına alınır. Proje, Ömer Uğur tarafından 1991 yılında hazır olmasına rağmen, o dönem yapımcı bulamadığı için çekilememiştir. Filmin amacını yönetmen Ömer Uğur, kendisiyle yapılan bir röportajda şöyle anlatır: “Sıradan insanlar neler yaşadı, ben bu işleri bilmem, beni karıştırmayın diyen insan neler yaşadı onu anlatmaya çalıştım.”³⁵⁶

Aynı röportajda filminin 12 Eylül filmi olmadığını, 12 Eylül’de geçen bir film olduğunu ifade eder. Filmde TV taksidini zar zor ödemeye çalışan Mustafa ve karısı Esmâ, fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. Geçinebilmek özellikle de aldıkları TV taksidini ödeyebilmek için gece vardiyasına giderler. Filmin giriş sahnesi, 12 Eylül’ün hemen öncesine değinir. Film bir yanda yaşanan çatışma, fabrikadaki örgütlenme, ölen işçileri anmak, toplantıların gösterilmesi bir yandan da Mustafa’nın (Evlerinin önünde çatışma olur. İşçiler direnin, birleşin bildirileri eline geçer. Fabrikada ölen arkadaşları için saygı duruşunda bulunurlar. Bunların hiçbiri onun için önemli değildir) bütün bunlar karşısındaki kayıtsızlığını ortaya koyar. TV taksidi ödemek ve karısıyla sevişmek dışında bir derdi yok gibidir. Filmde, filmin ana karakterinin tanıtıldığı ve dönem hakkında bilgi verildiği bu girişten sonra 12 Eylül Darbesinin olmasıyla gelişme bölümü başlar. Pikniğe gidecekleri gün sabah radyoda

* Antalya Film Festivali’nde en iyi film ödülünü alamaması nedeniyle Yönetmen Şerif Gören’in jüriyi terk etmiştir. Aynı jüride olan Giovanni jüride yaşananları kendisiyle yapılan bir röportajda anlatır. Bkz.:Zahit Atam, Nalan Söylemez, “12 Eylül’den Günümüz Sinemasına: Giovanni Scognamiglio ile Söyleşi”, a.g.e. Ayrıca bu konuya Ömer Uğur da değinir. Bkz.: Ömer Uğur ile Söyleşi, “Evren Sadece Ressam Değil”, **Birgün**, 14.10.2006, (Çevrimiçi), <http://www.birgun.net/bolum-95/haber-28656.html>, 30.08.2008.

³⁵⁶ Ömer Uğur, “Evren Sadece Ressam Değil”, **Birgün**, a.g.e.

hangi kanalı çevirseler ‘aynı türkü’ çalmaktadır. Geceyarısı darbe olmuştur. Radyoda çalan da Hasan Mutlucan’ın türküleridir. Filmin 12 Eylül’ün hemen öncesinde başladığı ile ilgili bilgi fabrikada Çorum katliamı ile ilgili bildirinin dağıtılması aracılığıyla edinilir. Darbenin olduğunu da Hasan Mutlucan türküleriyle yakalamak mümkündür. Filmde Kenan Evren’in 2 nolu bildirisi okunur. Filmde iki yerde ülkücülerin de işkence gördüğüne dair bilgi geçer. Birincisi, Mustafa’yı gözaltına alırken duyulan “şişli ülkü ocakları operasyonu tamam. Getirin o bozkurtları da dökeyim dişlerini” anonsu diğeri de Mustafa gözaltına alındıkta sonra sadece ses olarak duyulan “sizin işiniz gücünüz yok mu, gidin komünistlerle uğraşsanıza...” cümlesidir.

Eve Dönüş filminde, bu kez devletin sesini Esma’nın babası, Kore gazisi rolünde temsil eder. Kendi kızı “Ne olur arasana Mustafa’yı” diye yalvardığında “Ben komünistleri aramam” der. Hatta işkence iddialarına bile Kenan Evren’in bir konuşmasını gerekçe göstererek inanmaz. Darbeden sonra Kenan Evren’in tüm ülkede yaptıkları konuşmalarda zaman zaman işkence iddialarına de değindiği ve bu iddiaları yalanladığı bilinmektedir. Esma ile babası arasındaki gerginlik de bu konuşmalardan biri üzerine olur.* Babasının TV’den duyduğu Kenan Evren’in işkence ile ilgili sözlerine “Kenan paşa yalan mı söyleyecek” şeklindeki yorumuna Esma, “Ben kocamın el yazısını tanırım, sanki eli titremiş” şeklinde yanıt verir.

Filmde, Mustafa serbest bırakıldıktan sonra, kahvede eşkale uygun olduğu için gözaltına bir başka kişi alınır. Fonda Orhan Gencebay 80 sonrasına ait bir başka olgunun namesi olarak akarken, gözaltına alınan kişinin oturduğu yerin hemen arkasında 5 generalin fotoğrafı görüntüde simsiyah bir fonun üzerinde kalır. Bu görüntü karanlık bir dönemin 5 sorumlu kişinin görüntüsüdür. Dönemin acı bilançosu sağda kırmızı renkli yazıyla akmaya başlar. Hoca kod adlı Mustafa’nın hücre arkadaşı, jenerikte belirtilen ‘çatışmada’ ölen 95 kişiden, Mustafa ise, işkence

* Bu konuşmalardan birine, Kenan Evren’in yurt genelinde yaptığı konuşmalardan bir tanesi örnek verilebilir. “İnsan hakları ihlal ediliyor diyorlar. İşkence yapılıyor diyorlar. Bu işkence yapılıyor teranesi sevgili vatandaşlarım, hiç bitmemiştir. ...Bildim bileli bu işkence iddiaları hep ortaya atılmıştır. Hâlbuki biz, 12 Eylül’den sonra işkence olaylarının üzerine gittik ve ilk defa olarak hiçbir hükümet döneminde yapılmayan tahkikatı da yaptık. Hakikaten işkence yapmış olanlar varsa mahkemeye verdik. Başka hiçbir dönemde yapılmadı bu.” Kenan Evren, “Kahramanmaraş’ta Halka Yaptıkları Konuşma”, 27 Aralık 1985, **Seçme Konuşmalar (12 Eylül 1980-6 Kasım 1989)**, a.g.e., s. 512, 514.

gören kişilerden sadece biridir. Film, işkenceye dikkat çekerek ve apolitik kişileri eleştirerek 12 Eylül dönemini ele alır. Hoca'nın gözaltında Mustafa'ya söylediği “Sen ve senin gibilerin aklı bu işe erseydi ne sen burada olurdun şimdi ne de ben” cümlesi ile 12 Eylül öncesi hiçbir politik safta yer almayan kişilere de eleştiride bulunur.

2.2.2.4. Babam Askerde

Yönetmeni, Handan İpekçi'nin ilk uzun metrajlı filmi olan *Babam Askerde*, *Çözülmeler* filminde olduğu gibi, yakınları cezaevinde olanların çektiği sıkıntıları, bu kez *Eylül Fırtınası* ve *Babam ve Oğlum* filminde olduğu gibi çocukların yaşadıklarına değinerek anlatır. 12 Eylül Darbesinin ardından babaları gözaltına alınan iki, anne ve babası gözaltına alınan bir çocuğun olup bitenleri anlamaya çalışmalarının öyküsüdür. Film 12 Eylül sonrası gözaltında yaşananlar ve cezaevi sürecini ele alan filmler içinde çocuklara eğilen filmlerden biri olarak Türk Sineması'ndaki yerini alır.

Film farklı sınıflardan ailelerin yaşamlarına odaklanır. Her ailenin farklı sınıflardan gelmesi, toplumun farklı kesimlerinin yaşadıklarını bakış açısını anlatma fırsatı sunar. Aileler farklı sınıflardan gelse de, hepsinin ortak noktası çocukların bundan etkilenmeleridir. Film, o dönem çocukların da etkilendiği ülkede yaşananlara üç ayrı çocuğun penceresinden tanıklık eder.

Filmin bir başka özelliği, 12 Eylül öncesi alınan 24 Ocak kararları ardından darbeye uygulanmaya devam eden iktisat politikalarının ülkede memur ve işçilerin daha yoksullaşmasına neden oluşunun perdeye yansımalarıdır. Bir başka özelliği ise halkın üzerindeki baskı ve sindirme politikalarının nasıl başarılı olduğunun, korku kültürünün nasıl toplumun içine sindiğini göstermesidir.

Filmde üç ayrı çocuk ve üç ayrı yaşam kesiti sunulur. Annesi ve babası işçi olan kalabalık bir ailede yaşayan Cengiz'in üç kardeşi daha vardır. Anne ve baba fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. Gündüz erkek, gece kadın çalışır. Geçim sıkıntısı içinde yaşarlar. Evde dede ve dedenin de babası vardır. Cengiz'in ailesi, dedesi, torunlarının dördüne de birden gofret alamayacak kadar maddi sıkıntı içindedir.

Cengiz'in anne ve babası fabrikada sendikalı işçilerdendir. Belirli bir politik görüşe sahip oldukları, örgütlü bir mücadelede yer aldıkları bilgisi diyaloglardan da anlaşılabilir. Darbe sonrası, işten dönerken servisteki arkadaşlarından biri "Mehmet ne oldu sizin işçi sınıfı sendikacılığına. Sesiniz soluğunuz çıkmıyor. Başkan da kaçmış diyorlar" diyerek Cengiz'in babasına laf atar. Buna benzer bir bilgi evde çocuklar kavga ederken annenin gelip onları ayırdığı sahnede bulunur. Çocuklar annenin müdahalesini "İşçiler el ele genel greve" sloganları ile yanıtlarlar. Anneleri de ortamın genel gerginliğinden de dolayı onları "Bir daha grev lafı yok demedim mi?" diyerek azarlar. Anne ve baba, baba işten dönerken, anne de kocasının ineceği servise binip işe gidecekken gözaltına alınır. Cengiz de, anne ve babasıyla gözaltına alınır. *Babam Askerde* filminde, diğer filmlerde işkence gören ya da işkence yapılanları görerek etkilenen kişilerin yaşadığı durumu bu filmde Cengiz yaşar. Yaşadıklarının etkisinden kurtulamaz. Dedenin ve kardeşlerinin, -daha önce anlaşamaları da onu öyle görmek son derece dokunur- dayanamayacağı kadar kötüdür. Tüm neşesi gitmiştir; ürkek ve sessizce anne ve babasının gelmesini beklemektedir. Formayı istemez, o yaştaki bir çocuk için otoriteyi temsil eden sınıftan kaçır, kâbuslar görür, elektrik faturasını getiren postacıdan kara adam gitsin diye korkar.

Filmde Cengiz'in ailesi, alt sınıftan bir ailedir. Kentin kenarında yaşarlar. Filmde evlerinin önünde duran araba tarafından gözetlenirler. Aynı arabadan inenler daha sonra onları gözaltına alır. Film Cengiz'in ailesi üzerinden kentin varoşlarında yaşamının çok zor olduğu bir aileye odaklanmıştır. Yaşam, ev geçindirmek, aile hayatı sürdürmek zordur. Karı-koca birbirlerini görmeden günlerini geçirmektedirler. Yoksuldurlar ve başka bir şey düşünecek halde değildirler. Cengiz'in ailesinin temel çatışması da, yoksullukla mücadele etmektir. Darbe sonrası hemen her kurumda tehlikeli görülen, muhalif kişilerin gözaltına alınmaları, Cengiz'in sendikalı fabrika işçisi anne ve babası üzerinden temsil edilir. Çatışmanın niteliğini oluşturan da bu unsur, karı-kocanın gözaltına alınması ile çözülür.

Diğer çocuk, doktor bir annenin ve sendika temsilcisi bir babanın kızı olan Ekin'dir. Anne ve babası, Ekin'e babasının askere gideceğini söylemişlerdir. Oysa Ekin'in babası kaçmak üzeredir. Ekin'ler orta sınıftan bir aileyi temsil etmektedir. Anneanne ve dayı ailede; yaşadıkları yerde de komşular halkın bakışını yansıtmak

açısından önemli yan karakterlerdir. Sendika lideri kaçtığı için, Ekin'in babasının da kaçmasının doğru olduğunu düşünürler. Ancak bu planlarını uygulamaya fırsat bulamadan baba gözaltına alınır. Filmdeki çatışma, baskı Ekin'in babasının gözaltına alınması ile çözülür.

Filmde Ekin'in doğum gününde dayısıyla arasında geçen diyalog, dayının karakterini anlamak için yeterlidir. Ekin'in yeni yaşı için kadeh kaldırırken dayı ile babasının arasında imalı bir biçimde şu konuşma geçer:

Dayı: Vatani görevini yapacaklara..Vatanseverlere, çok dinledik bu masalları.

Ekin'in Babası: Dinlemişsindir ama anlamamışsındır.

Dayı: Dinleyip de anlayanlara... Anlayıp da ifa edenlere... İfa edip de suçlu düşenlere... Suçlu düşüp de kaçacak delik arayanlara...

Ekin'in Babası: Anlamayıp boş ve nahoş konuşanlara..

Dayı, bu dünyada olup bitenlerle ilgilenmeyen, dünyayı kurtarmaya yeltenenleri de hafife alan bir karakterdir. Üstelik kendisi hiçbir şeyle ilgilenmese de eniştesinden dolayı gözaltına alınmış ve biraz hırpalanmıştır. Bu durum, Ekin, dayısının kucağına atılınca omzunun acımasından anlaşılır. Ablasına “Sizin yüzünüzden fişlendim” deyince ablası tokat atar ve bu eve gelmemesini söyler. Bu durumu gören annenin tepkisi ise “O gelmezse ben de gelmem” olur. Dayı ve annenin tepkisi toplumda darbenin suçlusunu solcularda bulan belli bir kesime karşılık gelmektedir.

Apartman komşularının ise gizlice delikten bakması, karısından gizli bir adamın Ekin'in annesini ziyaret etmesi, ülkede ‘Aman benim başıma bir şey gelmesin’ düşüncesinin ve yaratılan baskı ortamının karşılığıdır. Filmde, kentin orta sınıfından bir ailenin yaşantısına Ekin'in ailesi üzerinden odaklanmıştır. Sendikal mücadele yer almak, Ekin'in ailesi için çatışmanın niteliğidir. Devletin çıkarları ile işçi sınıfının çıkarları çatışmaktadır. Darbe olunca çatışma baskıya dönüşür. Ekin'in babası kaçma planları yapar. Baba, dayının cümleleriyle ilerici, devrimcidir ve faşist cunta tarafından tutuklanır. Kadın kocası ile aynı değerleri paylaştığından baskının şiddet aracılığıyla gerçekleşmesi ve kocasının gözaltına alınmasıyla üzüntüsünü ve acısını bir kenara bırakıp sorumluluğu üstlenir. Anne rolünü sahiplenir ve Ekin'in, babasının askerde olduğunu düşünmesini ister. Hatta sanki babası kızına mektup yazarmış gibi bile yapar. Kadının kocası gözaltına alındıktan sonra, çevresiyle

çatışmaya girer. Çünkü varolan baskı, şiddet dayı için yeterlidir. Onu fişlemiş olmalarına tahammülü yoktur. Komşular açısından da darbenin etkileri apartmanlarına kadar gelmiştir. Bundan sonra kendi kabuklarına çekilip, aynı şeyin başlarına gelmesine engel olmaları gerekmektedir. Olup bitenlere sadece kapı deliğinden bakarlar.

Üçüncü çocuk ise Pelin'dir. Pelin'in anne ve babası eski arkadaşdır. İkisi de eski solcudur. Bu bilgi, Pelin'in evde bir fotoğrafı bulması aracılığıyla edinilir. Pelin anne ve babasının sol yumrukları havada eski bir fotoğraflarını bulur ve bu, annesini çok sinirlendirir. Annesi için eskiden kalma, siyah-beyaz ve geçmişte kalması, geleceğe taşınmaması gereken bir fotoğraftır. Aynı zamanda Pelin'in annesinin geçmişidir. Kızının bilmesini istemez, kızı gelecektir. Bu bilginin geleceğe taşınmasını istemez. Pelin babası ile annesinin sürekli tartışmalarından etkilenir. Pelin ile daha çok dadısı ilgilenmektedir. Filmin üçüncü öyküsünde bu kez zengin sınıftan bir ailenin yaşantısına odaklanılmıştır. Erkek ile kadının kurduğu evlilikte birbiriyle yaşadıkları bir çatışma söz konusudur. Kadın istediği gibi olmadığı için, erkek de sürekli eleştirildiği için aralarında çatışma yaşanır. Aralarındaki çatışma erkeğin pasif direnişi, edilgenliği nedeniyle erkeğin değil, kadının üzerinde baskı yaratmaya başlar. Erkek, karısından kopuk bir yaşam içindedir. Karısının “Fabrikada işçileri çalıştırmak zor olsa gerek” cümlesi üzerine Pelin'in anneannesinin de damadıyla ilgili düşünceleri öğrenilir. Kızının bu erkekle evlenmesini istememiştir. Ama madem bir kez evlenmiştir onun yanında küçük düşürmemelidir.

Kadın ile erkek arasındaki çatışma, geçmiş ve bugünkü yaşamları arasındaki çatışmanın su yüzüne çıkmasıdır. Birlikte bir yere gidecekleri gece, kadın kocasına “Hala hazırlanmadın mı sen?” diye sorduğundan erkek kitap okumaktadır. Kadın kocasının elindeki kitabı alıp “Dünyayı değiştirmek mi istiyorsun. Daha ilişkini düzeltmekten acizsin, işkence ediyorsun bana” diye bağırır. Erkek de karısına tokat atar. Kadın çekmecedan silahı bulur. “Bu tabancayla kaç kişiyi öldürdün. Saklanmak için bundan daha iyi bir yer bulamadın di mi?” der. Çıkar gider. Erkek evde kızı ile kalır. Bu sahne, kadın ve erkek arasındaki çatışmanın çözüldüğü sahnedir. Çatışmanın niteliği geçmişlerinden gelen yaşantılarıdır. Çözülmesine sebep olan ise, artık hiç bir şey yapmayan kocasının kendisine tokat atmasıdır. Kadın kocasını ihbar

eder. Ev içinde yaşanan çatışma, kadının ihbarı sonucu erkeğin evden gitmesiyle çözülür.

Filmsel zaman kullanımı önce tutukevinde babalarını bekleyen çocukları göstererek başlar. Daha sonra tutuklanmadan önceki yaşamlarına değinir ve tutuklanmalarını üç ayrı evden gösterir. Film, başladığı yerde biter.

Filmde, 12 Eylül baskısı işçi ve sendika temsilcisi iki alt ve orta sınıf aile üzerinden ve kişisel bir ilişkideki çatışma nedeniyle zengin bir ailenin üzerinden verilir. Bu filmde özellikle Ekin'in oturduğu apartman komşularının korkaklığı, bilgi almak için çocuğa soru sormaları; bir başka komşunun karısından gizli Ekin'in annesine ziyarete gelmesi, Ekin'in bir arkadaşının annesinin kızını artık Ekin ile oynamaya göndermemesi toplumda yaşanan korkunun göstergesidir. 12 Eylül sonrası bir yanda direnen, muhalefet eden herkes tutuklanırken, dışarıda kalanlara da iki nedenden dolayı baskı uygulanmıştır. Birincisi yapılanlar karşısında sessiz kalmaları için, ikincisi aynı şeyi yaparlarsa onların da başına her an her şeyin gelebileceği korkusunu yaymak için. Filmde korku kültürünün yayılması delikten bakan komşular, artık arkadaş olmalarına izin verilmeyen çocuklar, eşlerini nasılsınız bile demeye göndermeyen kişiler üzerinden verilmiştir.

2.2.3. 12 Eylül'de Cezaevinde Olmayan Karakterlerin Filmleri

Bu bölümde ele alınan filmler, 12 Eylül darbesi sırasında cezaevinde olmayan karakterlerin olduğu filmlerdir. Filmlerin hepsi aynı zamanda 'Aileler darbeden nasıl etkilenmişlerdir?' sorusuna farklı kesimlerden yanıt verir. Bir önceki bölümde çocukların nasıl etkilendiğine değinen filmler gibi aile ana merkezdedir ancak bu kez çocukların üzerindeki etkisi yerini, kadın ve erkek arasındaki ilişkilere bırakır. Farklı çevrelerden farklı düşüncelere sahip aileler aracılığıyla 12 Mart Muhtırası, cezaevi koşulları, hayal kırıklıkları, 12 Eylül sonrası yaşanan toplumsal değişim, ülkenin doğusunda yaşananlar, darbeden rant sağlayanlar, örgütlü olmanın anlamına değinilir. 12 Mart süreci, *Çözümler* filminin iki karakterinden birini doğrudan etkilemiştir. 12 Mart'ta emir komuta zinciri içinde yapılan, başta Genelkurmay Başkanı Tağmaç olmak üzere bütün kuvvet komutanlarının katılımı ile hazırlanan bir

muhtıra, ögle saatlerinde radyodan öncelikle okunur. Üç temel konuyu içeren muhtıra'nın ilk maddesi şöyledir:

“Parlamento ve hükümet, süregelen tutum, görüş ve icraati ile yurdumuzu anarşi, kardeş kavgası, sosyal ve ekonomik huzursuzluk içine sokmuş, Atatürk'ün bize hedef verdiği çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmak ümidini kamuoyunda yitirmiş ve Anayasanın öngördüğü reformları tahakkuk ettirememiş olup, Türkiye Cumhuriyet'inin geleceği ağır bir tehlike içersine düşürülmüştür.”³⁵⁷

12 Mart muhtırasından sonra ülkenin tehlike içine düşürülmesinden sorumlu olarak sol düşünce görülür. Baskı uygulanır ve devrimci liderlerin öldürülür, aydın, gazeteci, yazarın hapse atılır. 26 Nisan 1971'de birçok ilde sıkıyönetim ilan edilir. 12 Mart Muhtırasının ardından Anayasa değişikliği gündeme gelir. “Darbenin başında bulunan Genelkurmay başkanı Orgn. Memduh Tağmaç, ilk günden beri Anayasanın ülkenin sosyo-ekonomik gelişmesine bol geldiğini söylemektedir. Nitekim 12 mart düzeni dışlerini gösterdiği dönemde, 1961 Anayasası'nın bazı maddeleri değiştirilmiştir.”³⁵⁸ Bu değişiklikler geri adım niteliğindedir. Yapılan değişikliklere bakıldığında dernek kurma özgürlüğünün kısıtlandığı, devlet güvenlik mahkemelerinin kurulduğu görülür. Hükümet, 1961 Anayasasının getirdiği bütün demokratik hakları askıya almaya, işçilerin, köylülerin, gençlerin bütün ilerici güçlerin temel hak ve özgürlüklerini elinden almaya karardır. Sol düşünceye karşı en küçük bir hoşgörünün gösterilmeyeceği açıktır. 12 Mart yönetimi ‘anarşi’yi durdurma adına, ülkede özgür düşünceli, ilerici, aydın ne kadar kişi varsa hepsine baskı politikası uygulamakta, dahası gözaltı, tutuklama ile bastırmaya çalışmaktadır. Yasal bir parti olan Türkiye İşçi Partisi de bundan nasibini alır. *Çözümler* filmindeki Uğur “12 Mart artığıyım” cümlesiyle kendini ifade eder. Filmde bir başka 12 Eylül sonrasına değini, cezaevi koşullarıdır. Nihal, ‘dışarıda’dı ve kocası cezaevinde olan ve cezaevlerindeki insanlık dışı koşulların düzelmesi için mücadele veren Tutuklu Yakınları Derneği'nin bir gönüllüsüdür. Cezaevi kapısında uzun süren bekleyiş Nihal'in ‘dışarıda’ 12 Eylül sonrası yaşadığı sürecin en önemli parçasıdır (*Bütün Kapılar Kapalıydı* filminde, Nil'in arkadaşı Ayten gibi). 12 Eylül öncesi önlemeyen şiddete, *İkili Oyunlar* ve *Kimlik* filmlerinde ve *Bir Sonbahar Hikayesi*

³⁵⁷ Tefik Çavdar, *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi*, a.g.e., s. 205.

³⁵⁸ A.e., s. 222.

adlı filmin açılış sekansında değinilir. Askeri Cuntanın baskı ve otoritesini hiciv yolu ile anlatan *Beynelmilel* filminde ise darbe sonrası yaşananlar hem yoksul bir ailenin geçinmek için gevendelik yapan babası, hem henüz bilinçlenmemiş ama Haydar’a olan aşkı nedeniyle okuyan Gülendam hem de örgütlü olmayan ama duyarlı, artık devrimci olmuş Siyasal Bilgiler Fakültesi öğrencisi Haydar üzerinden verilir. Dışarıda olan bu üç karakter dışında ispiyonculuk yapan, cuntanın baskısından korkan ve askerin emrinden çıkamayan ve askere çalışan bir yan karakter de vardır. *Bir Sonbahar Hikayesi* filmi ise 12 Eylül’ün ekonomik altyapısına ve her şeyin bir ederinin olduğu yeni toplumsal yapıya bir evlilik ilişkisi aracılığıyla değinir. Film, üniversite öğretim görevlisi olan bir kadın ile darbe sonrasında rant sağlayan kocasının yaşamına değindiği konuyla hem 12 Eylül öncesinden sonrasına bir değişimin ekonomik altyapısına değinir hem de bundan hoşnut bir karakteri baş role koyarak, diğer filmlerden ayrı bir yerde durur. Diğer 12 Eylül filmlerindeki ana karakterlerin 80 öncesi birlikte mücadele verdiği ancak değiştiği için artık anlaşılamadığı kişilerden biri, bu filmde başroldedir. Darbeyi meşru gören ve bundan kazanç sağlayan bir erkek ile onun karısı rolünde olup bitenlere seyirci kalan üniversite hocası bir kadının evliliği üzerinden 12 Eylül’ün öncesi ve sonrası anlatılır. Bu grupta yer alan filmlerden *Kimlik* 12 Eylül öncesi sol örgütlerden birine bağlı olan bir karı-kocanın öyküsüdür. Toplumsal değişim ekseninde bireysel dönüşümleri ve 12 Eylül sonrası toplumda tartışılan konulardan biri olan kadın haklarına değinir. Bu gruptaki tüm filmler baskı ve şiddetin yanı sıra toplumsal değişimi, yeni değerleri farklı karakterlerin bakış açılarından ele alır.

2.2.3.1. Çözümler

Çözümler, 68 kuşağını temsil eden ve kendisini ‘12 Mart artığı’ olan tanımlayan Uğur ile 78 kuşağından Nihal’in 80 sonrasındaki yaşamlarına odaklanır. Nihal ve Uğur eski arkadaşlardır. Film, yönetmeni Yusuf Kurçenli’nin deyişiyle kimseden, ne işçiden, ne işverenden yana olan ve oradan oraya savrulan³⁵⁹ Uğur ile kocası cezaevinde olan ve tutuklu yakınları ile dayanışma derneğinde çalışan

³⁵⁹ Tamer Baran, “Yusuf Kurçenli ile Söyleşi”, *Antrak*, sayı: 33, 1994, s. 17.

Nihal'in sevgili oldukları ancak Nihal'in ilişkiyi yaşamak için çekingenliğini üzerinden atmadığı günlerde başlar. Kayınpederi ve kayınvalidesi ile birlikte oturan, çalışan Nihal karakterinin ilişkide tedirgin olmasının nedeni aklının ve duygularının iki parça olmasındandır. Yusuf Kurçenli filminde, 12 Eylül sonrası yakınları cezaevinde olan kişilerin yaşadıklarını Nihal karakteri üzerinden anlatır. Nihal kocası cezaevinde olduğu için de Uğur ile bir ilişkiye girip girmemenin tedirginliğini yaşar. Uğur ise bir roman yazmaktadır. İşinden istifa eder. Zengin eski bir arkadaşının şirketinde işe başlar. Ailesi, kardeşini sol ideolojiyle tanıştırdığı ve idamına yol açtığı için onu suçlamaktadır. Filmde kardeşinin adı Metin Tuncel olarak geçer. Af yasası kapsamında serbest kalması beklenen Nihal'in kocası Kemal, kapsam dışında bırakılan suçtan yatmaktadır ve Nihal bunu Uğur ile yurt dışına çıkmak üzereyken öğrenir. Radyodan aldığı bu haberi öğrenince kendisini bekleyen Uğur'a, bu durumda Kemal'i bırakamayacağını söyler ve film biter. Birlikte yurtdışına gitmek üzere hazırlık yaparken, Nihal her şeyini altüst ettiğini söylediğinde Uğur "Biz çözülmeyelim yeter" yanıtını vermiştir. Film ikisinin ilişkilerinin çözülmesiyle biter.

Çözülmeler filmi 'Sevgili Atilla Arsoy'un anısına" yazısıyla başlar. Bu yazı, filmin öyküsünde, olayların akışında, karakterlerde yönetmenin yaşamından izler bulunduğu dair fikir verir. Nitekim kendisiyle ilgili yapılan bir röportajda yönetmen, film ile kendi yaşantısı arasındaki bağlantıya dikkat çeker. Senaryonun üzerinde çalışırken, filme çekim süreci de dahil olmak üzere akılla yürütülen senaryo yazımına alabildiği oranda derinlerden gelen duygunun da eklendiğini belirtir. Şöyle ifade eder: "Bu ne kadar seyirciye geçmiştir, ne kadar koyabilmişizdir ayrı; ama, bu süreçleri yaşamış bir insan olarak, derinlerde kalmış bir takım şeylerimi de filme geçirdiğimi anlıyorum"³⁶⁰ Yönetmen akıl ve bilinç işi olarak tanımladığı film yapma sürecine, yaşadıklarının bilinçli olmasa da yansımalarını söyler. Atilla Arsoy'un filmin başına yazılması bilinçsiz de olsa senaryoya sinen duyguların yanı sıra filmde yaşananlara benzer bir hayatı süren bir kişinin bilinçli bir şekilde anılmak istenmesinin göstergesidir. Bu nedenle hem kişisel hem de toplumsal bir takım şeylerin filme geçtiğini, filmin bilinçli ve bilinçsiz çabaların toplamı olduğunu düşünür. Yönetmen filmin ne anlattığı şöyle açıklar:

³⁶⁰ A.e., s. 16.

“Ama *Çözümler*’deki insanların hepsi bizleriz, dolayısıyla bir sosyal platforma da oturduğu için, bugün, dün, bize ait olan şeylerin yansıması, o birikimlerin su yüzüne çıkması, bir ölçüde güç vermesi...Bu filmin diğer filmlerimden ayrı olan yanının bu olduğunu düşünüyorum.”³⁶¹

Atilla Arsoy, filmde Adnan rolünü oynayan, filmde birkaç yıl önce ölen yönetmenin ve Adnan rolünü oynayan Tunca Yönder’in değerli bir arkadaşıdır. Yusuf Kurçenli senaryoyu onu düşünerek yazmıştır. Hiç düşünmediği bazı çağrışımlar bu rolü yeniden ele almasına yol açmıştır.³⁶² Film, Uğur ve Nihal’in etrafındaki olaylarla gelişir. Uğur, 68’li bir grup insanla aynı çevredendir. Kendisini 12 Mart artığı olarak değerlendiren Uğur’un filmde iki yakın arkadaşı vardır. Adnan, Cumhuriyet Gazetesi’nde çalışır, Ankara’dan İstanbul’a gelir. Yusuf Kurçenli’nin ve Adnan rolünü oynayan Tunca Yönder’in de tanıdığı ve değer verdiği Atilla Arsoy’u düşünerek yazdığı Adnan rolü, duyarlı, filmdeki üçüncü arkadaşın tabiriyle ‘Devrimci terörden vazgeçmiş’, sol düşüncelere sahip bir karakterdir. Üçüncü arkadaş Nejat ise, ‘yükselen değerleri’ benimsemiş, şirket sahibi biridir. Birlikte hareket etmek duygusu artık sadece şirketin menfaatleri sözkonusu olduğunda geçerlidir. Bunun için çalışanlarına bestelettiği şirket marşını her sabah okuma kuralı getirir. Her şeyin şirket menfatleri üzerinden yürüdüğü bir noktada Nihal’e yardım etmek istediğini belirtirken “Allah kahretsin kimseye yardımımız dokunmuyor” diye hayıflanır. Gerektiğinde yakın arkadaşına iş verecek kadar da iyi ama bulunduğu noktada sadece serbest piyasa ekonomisinin izin verdiği ölçüde duyarlılıkları olan bir karakterdir. Uğur, Adnan’ın yorumuyla oradan oraya savrulan biridir. Film başladığında çalıştığı şirkette çalışanların paralarının ödenmemesine üzülür ama onlar için de bir şey yapmaz. Üzerine saldıran bir çalışandan şikayetçi olmak istemez. Eskiden kalan duyarlılığı ve bugünkü pasifliği ancak bu kadarına izin verir. Bu arada kalmışlık, kimseden yana olmama durumu, çalışanların paralarının verilmemesi üzerine yaşanan bu olayda açığa çıkar. Uğur’un çevresiyle yaşadığı çatışma, çalışandan şikayetçi olmak istemediğinde patronun bir sözü ile sonuçlanır. Patron “Bu şirkette olmayı kendine yediremiyorsun di mi?” diye sorunca Uğur istifa eder. Uğur karakterinin oradan oraya savrulması da bu hiç kimseden yana olma

³⁶¹ A.e., s. 16.

³⁶² A.e., s. 16.

durumuyla ilgilidir. İşverenden yana olmayan Uğur çalışanı şikayet etmez. Ama çalışandan da yana değildir. Onların paralarının ödenmesi için her hangi bir şey yapmaz ya da onların yanında yer almaz. Bu durum Uğur için çatışma nedeni olmaz; işinden istifa edince Nejat'ın şirketinde çalışmaya başlar. Ancak Nihal öyle değildir. Nihal kocasının 'içerde' çektiği sıkıntılara 'dışarda' destek olan, aynı sorunları yaşayan kişilerle ortak mücadele veren bir karakterdir. Tutuklu yakınları dayanışma derneğinde çalışır. İlişkileri artık kimseden yana olan Uğur ile hala nerede durduğunu bilen Nihal'in ilişkisidir. Uğur tam olarak Nejat değildir. Ama ne Adnan'dır ne de Nihal'dir. Nihal ile diğer karakterler arasındaki en önemli fark barda içki içerken Nihal'in de aralarında bulunduğu tutuklu yakınlarının imza toplamak için bara gelmelerinde belirir. Onlar barda konuşurken, birileri hala içerde olanların yaşadıklarına seyirci kalmamak adına mücadele vermektedir. Bu ayrım filmin ilerleyen sahnelerinde Uğur'un kendi ağzından dökülür. Nihal ilişkiyi sürdüremeyeceğine karar verip, görüşmeme kararı aldığı anda Uğur bir gece çok sarhoş olur ve Adnan ile dertleşirken "Arkadaş karısı ayartırım ben. Özellikle kocaları hapiste olan genç kadınlara bayılırım. Ama terk edilme mevsimindeyim." diyerek özeleştirisini yapar. Ancak bu özeleştirisi karar almak ve uygulamak düzeyine ulaşmaz. Nihal'in dayanma gücü bittiğinde Uğur'a gider. Uğur filmde sadece kabullenen kişidir. İstifa etmek dışında İrade gösterdiği ikinci olay, arkadaşının şirketinin parasını yatırdığı bankadan çalıp, Nihal'e de mirastan gelen para deyip, yurt dışına çıkma planları yapmasıdır. Uğur, Nihal ile yurt dışına gitmek için hırsızlık yapar. Yurt dışına gitme nedenleri de filmde Nihal'in Kemal'in çıkacağını düşündüğü ve vicdanı rahat olmadığındandır. Özellikle kayınpederine olan mahcubiyetini taşıyamayacağı içindir. Nihal, Uğur'la görüşmemekte kararlıdır. Af yasası ile dernekte toplantıya gitmekte, iş yerindeki arkadaşına yok dedirtmektedir. İş çıkışı yaşadığı bir olayın etkisiyle son derece yorulduğu bir anda tesadüfen Uğur'u gördüğünde çözülür ve yeniden birlikte olurlar.* Onun için artık tek sorun bunu Kemal'e anlatmaktır. Kemal cezaevinden çıkmadan önce mektup yazarak ona

* Yusuf Kurçenli Nihal'in sokakta yaşadığı bu olayın nedenini "...sadece dramaturjik bir çözümdür. Senaryonun düğüm noktasını aşmanın bir yoludur. Nihal'in Uğur'a dönmesini sağlayacak bir olaya ihtiyaç vardı. O nedenle böyle bir şey düşündüm. O adamın, filmin dönüşümünü kolaylaştıracak bir trük olmaktan öte bir anlamı yoktur." şeklinde açıklar. Bkz.: Tamer Baran, "Yusuf Kurçenli ile Söyleşi", **Antrak**, sayı: 33, 1994, s. 117.

vermek ve yurtdışına gitmenin yollarını aramaya başlarlar. Uğur 12 Mart olayını kardeşi ise 12 Eylül'ü yaşamıştır. Kardeşinin sol düşünceye sahip olmasında payı vardır. 12 Eylül müdahalesi sonrası idam edilmiştir. Ailesi ile temel çatışma noktasını kardeşinin ölümünden sorumlu tutulması nedeniyle yaşar (*Sis* filmiyle benzer kardeşin kardeşi vurduğu bir dönem teması söz konusudur). Film boyunca yazdığı romana eşlik eden zikir görüntüleri ve filmin sonunda yurtdışına gitmeden önce ailesinin yanına gitmesi bu durumu netleştirir. Filmin sonunda ülkeden çıkmadan önce ağladığı sahne, sarhoş olup içini Adnan'a döktüğü sahne dışında, tek duyarlı olduğu sahnedir denilebilir. Uğur birey olarak çevresiyle olan çatışmasını ailesi ile yaşar. Bu çatışmada temel belirleyici olan 12 Eylül'ün bir gencin idamına yol açmış olması değil, 12 Eylül'ün tehlikeli bulduğu düşünceleri Uğur'un kardeşine aktarıp aktarmadığıdır. Uğur ailesi ile konuşurken kardeşinin ölümünden dolayı onu suçlamalarına dayanamayacağını söylemek için gelmiştir. Nihal ise temel olarak Kemal'in durumu çerçevesinde hareket eder. Uğur'a gitmesini engelleyen de onunla evli olması ve içerde oluşudur. Kemal'in af kapsamına alınıp alınamayacağı konusunda bir belirsizlik vardır.

Film, bir anlamda 80 sonrası hala devam eden baskının, tüm cezaevinde kalma süresince devam ettiğini söyleyerek buna karşı mücadele edenlerin penceresinden 12 Eylül'ü ele almaktadır. Bekleyişleri, mahkûmiyetin kendisinin zorlu olduğunu bilip ellerinden bir şey gelmemesine katlanmayı ve kendileri dışında bunu bilmeyen ya da bilip de bir şey yapmayan insanlara da dertlerini anlatmanın zorluğuna değinir. Bir bakıma “dışarıdakilerin” acısıdır. Nihal bu acıyı birçok açıdan yaşar. Filmde Nihal'in mektubunda dediği gibi yokluğunda çıkan sıcacık bir el'i tutmak isteyip tutamaz. Akıllı ve duyguları parça parçadır. Üstelik mücadelenin içinde yer alan, tutuklu yakınları ile dayanışma içinde olan biridir. Gitmesi onu bu mücadeleden de ayrı düşürecektir. Filmde Nihal'in özel hayatından kaynaklanan bu sıkıntısından başka Nihal çevresindekilerle de derdini anlatma konusunda sorun yaşar. Kayınpederi ve kayınvalidesinin evinde akşam misafirlerle birlikte otururken af üzerine konuşurken söylenen bir söz aslında toplumun da bakış açısını ve darbe sonrası yapılanları meşru göstermek için uygulanan politikalarının başarılı olduğunu anlatır. Kemal'in annesi, af üzerine sohbet ederken, “İçerde rahat durmuyorlar ki,

eşek bizimkiler” yorumu yapar. Nihal bu söz üzerine “Saçmalıyorsunuz” der ve içeri gider.

Çözümler filmi 80 sonrası yaşananları anlatırken temel olarak cezaevinde süren baskı, örgütlenme çabaları, toplumun bakış açısı gibi noktalara değinmiştir. Nihal’in “Saçmalıyorsunuz” diyerek içeri girmesinin nedeni, görüş gününde gördükleri ve tutukluların yapılanlara karşı direniş göstermeleridir. Cezaevlerinde yaşanan direnişe filmde çok kısa değinilmiştir. (Nihal ile Kemal görüş günündeyken gösterilir. Nihal af söylentileri olduğunu söyler. İçerden ‘kahrolsun faşizm sesleri yükselir’ ve Kemal de slogan atarak oradan ayrılır ve içeri gider). Nihal karakteri eşi cezaevinde olan bir kadın karakteri temsil etmenin ötesinde, cezaevinde baskı görenlere karşı örgütlenme çabalarına ilişkin bilgi veren de bir özellik taşır. Murat Belge bu derneğin kurulma aşamasında da yaşanan sıkıntılara değinir. “Daha önce Tutuklu ve Mahkûmlarla Dayanışma Derneği’nin kuruluş girişiminde, gene resmi makamlar, söz konusu insanların devlet gözetiminde olup böyle derneklere ihtiyaç olmadığını savunmuşlardır.”³⁶³

Nihal’in de aralarında bulunduğu Tutuklu akınları yine cezaevinde yaşananlara tepki göstermek için gösteri yaptığında gözaltına alınırlar, Uğur bunu Cumhuriyet Gazetesi’nden öğrenir.

Türkiye’de yaşananlarla ilgili bilgi verecek bir başka önemli sahne barda yaşanır. Arkadaşları ile barda içerken, içeriye “Tutuklu Aileler için imza topluyoruz” diyen kişiler girer. Aralarında Nihal de vardır. Amaçlarını “Genel af ve hapis hanedeki baskılar için tutuklu aileler için imza topluyoruz” diyerek açıkladığında barmen imza toplamalarına itiraz eder. Barda da imza toplanmasına karşı çıkan bir olur. Uğur ise barmeni uyarır: “Zorla imzalatmıyorlar ki, bırak” der (İlk işyerinde çalışan üzerine saldırdığı için şikâyetçi olmak isteyenleri engellediği gibi). Barda oturan başka biri daha “Ucuz kahramanlık bunlar” diyerek Uğur’a sataşır. Adnan itiraz eden kişiye müdahale etmek üzereyken Uğur “Bağırma ona. 12 Eylül’ü eleştiren metne imza attı. Yırtana kadar canı çıktı. Savcıyı kooperatif dilekçesine imza attığını sandığına inandırdı da öyle yırttı.” açıklamasını yapar. Bu sahnede 12 Eylül döneminin bu toplumun karşılaştığı en ağır baskı dönemi olduğunu

³⁶³ Murat Belge, **12 Yıl Sonra 12 Eylül**, a.g.e., s. 294.

gösteren önemli bir sahnedir. 12 Eylül sonrası toplum üzerinde ciddi bir devlet denetimi uygulanmıştır. Denetime ve baskıya direnen, devlet otoritesine karşı duranlar ağır işkenceden geçirilmiş ya da idam edilmiştir. Hapishanede de insanlık dışı uygulamalara mahkûm etmiştir. *Çözümler*, özellikle cezaevindeki insanlık dışı uygulamalara karşı mücadele edenleri Nihal karakteri üzerinden anlatır. Bu sahnede de Nihal gibi mücadele edenler karşısında toplumun nasıl sindirilmiş, bastırılmış olduğu, bir imza atmaktan dahi korkar hale getirilmiş olduğu gösterilir.

Bardaki adamın imza atmak istememesinin nedeni olan 12 Eylül'ü eleştiren metin akla 'Aydınlar Dilekçesi'ni getirir. O döneme tanıklık edenler gerek 'Aydınlar Dilekçesi'nin gerek Barış Derneği Davası'nın 12 Eylül sürecini anlatması bakımından önemli olduğu görüşünü paylaşırlar. Bu konuyla ilgili Emekli Hakim Binbaşı Kamil Özok'un* konuyla ilgili düşünceleri açıklayıcıdır:

“Örneğin Barış Derneği Davası böyledir. Bu insanların hiçbirisi herhangi bir eyleme bulaşmamıştı. Ama yasadışı örgüt kurdukları savıyla yargılandılar, vatan haini ilan edildiler. Keza Aydınlar Dilekçesi Davası da benzer bir davaydı. Ankara'da açıldı bu dava. Aziz Nesin önderliğinde hazırlanan bu dilekçe son derece yumuşak bir üslup ile kaleme alınmıştı. Anayasadan gelen dilekçe hakkını kullanmaya yönelikti. Bu dilekçeye imza atanlar Kenan Evren tarafından vatan haini ilan edildiler. Kenan Evren diyordu ki ne yapayım ben böyle aydını, Vahdettin de aydıındı”³⁶⁴

Aralarında Aziz Nesin, Bahri Savcı ve Fehmi Yavuz'un bulunduğu çok sayıda aydının imzalarını taşıyan bir dilekçe 15 Mayıs 1984 tarihinde Kenan Evren'e TBMM Başkanı'na verildi. Dilekçede, aralarında çeşitli meslek dallarından, çeşitli eğitim kurumlarından sanatçılar ve yazarların bulunduğu 1256 kişinin imzası vardı. Türkiye'deki demokratik düzene ilişkin görüş ve isteklerin yer aldığı dilekçe, Evren Paşa'yı çok rahatsız etmiş olmalı ki yayımlanması hemen yasaklandı.³⁶⁵

* Ertuğrul Mavioğlu, Kazım Özok'u şöyle tanıtır: Emekli Binbaşı Kamil Özok, 12 Eylül öncesinde ve 12 Eylül'ün hüküm sürdüğü yıllarda askeri yargıç olarak görev yaptı. TCK'nin 141 ve 142. maddelerinin Anayasaya aykırı olduğu savıyla Anayasa Mahkemesine sevk edilmesi kararının altında onun imzası vardır. 12 Eylül döneminde hukuka uygun davranmasının bedelini bir kararnameyle görevden alınarak ödedi. Bkz.: Ertuğrul Mavioğlu, **Apoletli Adalet Bir 12 Eylül Hesaplaşması- 2**, İstanbul, Babil Yayınları, 2005, s. 87.

³⁶⁴ Kazım Özok, “Hukukçunun Nafile Direnci”, **Apoletli Adalet Bir 12 Eylül Hesaplaşması- 2**, İstanbul, Babil Yayınları, 2005, s. 92.

³⁶⁵ Mehmet Sucu, **12 Eylül Yasakları**, İstanbul, Günizi Yayıncılık, 2005, s. 109.

Filmde geçen bir başka önemli nokta Uğur karakterinin siyasi kimliğiyle ilgilidir. Uğur, Nihal ile kaçmak için sahte pasaport almak için başvurduğunda polisler “Solcu musun diye sorarlar”. Uğur da “12 Mart artığıyım” diye yanıt verir. Daha sonra kendi aralarında konuşurken “Aşık oldu zarar gelmez artık” yorumunda bulunurlar. Uğur karakteri üzerinden filmde 12 Mart’a ilişkin bir gönderme de yapılır. Bu iki anlamda önemlidir. Birincisi 12 Mart hatırlatması yapmak anlamında, ikincisi Uğur özelinde artık sistem için tehlikeli bir karakter olmadığı bilgisi verildiğinden önemlidir.

Filmde değinilen bir başka konu aslında filmin temel çatışma noktasını oluşturur. Af yasası gündemdedir; çıkıp çıkmayacağı ile ilgili belirsizlikler vardır. Bu konu Nihal’i de yakından ilgilendirir. Filmde af yasası kapsamına alınmadığı için kocasını bırakıp gidememek Nihal açısından çatışmanın çözülüşüdür. Af kapsamına alınmadığı için Kemal dışarı çıkamayacaktır ve Nihal onu yalnız bırakamayacağına karar verir ve Uğur ile gitmekten son anda vazgeçer. Filmde Nihal dernekte avukat ile yaptığı görüşmede, 80 sonrası af kapsamına hangi suçların alınıp alınamayacağı tartışıldığı sahnede, avukata 1974 affı ile ilgili bir soru yöneltilir. “Af olur mu?” sorusuna avukat, “Hepsini serbest bırakırlar merak etmeyin. Bazılarını kapsam dışı bırakmak istiyorlar ama azınlıkta. Ayrıca biliyorsunuz 1974 anayasa mahkemesi sınırlı affı bozmuştu. O yüzden göze alacaklarını sanmıyorum” diye yanıtlayınca, dernektekilerden biri “Ondan sonraki olayları affa bağladılar” yorumunu yapar. Avukat da “Türkiye o günkü Türkiye değil karamsar olmayın” yanıtını verir. 146. maddeyi kapsam dışında bırakmak istemelerinin gündemde olması Nihal’in de kocasının çıkıp çıkmayacağını belirleyecektir.*

* Filmde geçen bu dönem Türkiye’nin yakın tarihinde 1. ve 2. Milli Cephe Hükümeti dönemini kapsar. Kıbrıs hareketinden sonra, Ecevit’in başbakanlıktan çekilmesiyle hükümet bozulduğu için önce 1. Milli Cephe Hükümeti sonra 2. MC döneminin yaşandığı bir dönemdir. Süleyman Demirel Anayasa Mahkemesini yetki sınırlarını aşmakla suçlamış, sağ partilerin itirazı sol düşünceye hoşgörüsüzlükleri ortaya çıkarmıştır. CHP ve MSP koalisyon hükümetinin 235 günlük yaşamında üç konudaki karar ve eylemleri dikkati çekmiştir. Haşhaş ekim yasağının kaldırılması (Nihat Erim, ABD baskısına dayanamadığı için yasaklamıştı), Genel Af yasası, Kıbrıs Harekatı. Komando saldırıları, faşist saldırıları karşısında Demirel, yükselen faşist saldırıları, ülkücülerin cinayetlerini kabul etmeyerek “bana sağcılar adam öldürtüyor diyemezsiniz” demiştir. Genel Af 15 Mayıs 1974 yılında, 141-142,149 hariç tutularak, sağ partilerin istekleri doğrultusunda kabul edilmiştir. “Genel Af Yasası’nın Resmi Gazete’de ilan edilmesinden sonra CHP milletvekilleri, düşünce ve siyasi suçlarının bazılarının (141-142’nin), af kapsamı dışında kalmasına yönelik Anayasa mahkemesine başvurmuşlardır. Mahkeme, 2.7.1974 tarihinde 4’e karşı 11 oyla 141 ve 142. maddeleri de af

Filmde Uğur ile Nihal'in ilişkisi Nihal'in çözülüşü üzerinden tanımlanır. Ancak olay örgüsüne bakıldığında bu çözülüş, sokakta kendisini rahatsız eden kişiden kaçarken Uğur'a rastlamasa yaşanmayacak gibi durmaktadır. Çünkü bu olay öncesinde oldukça Nihal iradeli bir biçimde Uğur ile görüşmekten kaçır. Dolayısıyla olay örgüsünde, Uğur'a dönmesinin arkasında, nedensellik yerine rastlantının ağırlığı daha fazladır. Uğur yurtdışına çıkmak için maddi sorununu hırsızlık yaparak, Nihal ise kocasına mektup yazıp kendini anlatarak aşır. Güncel olaylarla bağlantılı olarak ele alınmış olan af yasasının çıkıp çıkmaması ise, Nihal'in çelişkisini sonlandırır. Eğer Kemal çıkamazsa o da gidemez. Onu bu halde bırakamaz. Dolayısıyla af filmin dramatik yapıdaki çözüm noktasıdır. Daha önce belirtilen Uğur'a dönmesi için sokaktaki karşılaşma bir düğümün çözülmesidir. Ancak şartlar değiştiğinde Nihal için çatışma Kemal'in yanında kalarak çözülür. Filmde, hem iki bireyin kendisiyle çatışması hem de, bireyin çevresi arasındaki çelişkiden kaynaklı çatışma yaşanır. Uğur kendi ailesi ile olan sorununu çözemez. Nihal ise, çözmüş görünür ancak şartlar değiştiğinde onun da kararı değişir. Nihal ve kocası baskıcı bir siyasal ortam ile çatışma içindedirler. Nihal bu baskının dışında, kayınpederi ve kayın validesinin baskısını, Kemal'i bırakıp bırakamamanın ahlaki baskısını da yaşar. Filmde karakterlerden biri baskının kaynağına direnen ve muhalefet eden konumundan vazgeçme noktasına gelir. Kaçmak istemesinin nedeni de budur. Etkin bir bireydir. Uğur ise edilgendir. Mevcut durumdaki baskının farkında ancak ona muhalefet etmeyen biridir. Nihal olmasa gözaltına alınanların serbest bırakıldığı gün orada olmayacaktır. *Çözümler* filminde çatışmanın çözülüşü Nihal'in af kapsamı dışında kalan Kemal'i yalnız bırakmamaya karar vermesi ile çözülür. Filmin öyküsünde neden olduğu bilinmeyen ama bir biçimde 12 Eylül sonrası cezaevine giren Kemal içeride, Nihal de dışarıda direnmektedir.

Çözümler filmi kentte, artık ne içeride ne de dışarıda fazla güvenli olmayan bir yerde geçer. 'İçerde' Kemal üzerinden anlatılan bu durum, 'dışarda'ki Nihal için çeşitli açılardan yaşanır. Sokakta iş çıkışı peşine takılıp, gününbirlik birlikte olma derinde olan adam, Uğur ile sahilde dolaşırken kendini jiletleyen adam gibi öğelerle anlatılır. Nihal siyasi mücadele verdiğinde de gözaltına alınarak bedelini öder. Nihal

kapsamına almıştır. Böylece yaklaşım 5000'e yakın siyasi suçlu da genel afftan yararlanmışır."Bkz.: Tevfik Çavdar, *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi*, a.g.e., s. 253.

kentin hem kadın olarak, hem insan olarak hem de siyasi mücadele veren biri olarak kentin yönelttiği tehlikelere maruz kalır. Bu anlamda filmin geçtiği kent bir mekân olarak huzurun değil, huzursuzluğun mekânıdır. Uğur ile birlikte olmaya karar verdiğinde bu nedenle yurtdışına gitmek ister. Filmde ev, işyeri, cezaevi, sokak, dernek, bar, otel, pavyon mekânları kullanılır. Cezaevi görüntüleri verilmez. Sadece görüş günü tel örgü ile simgeleştirilen bir görüntü söz konusudur. Pavyon terk edilme mevsiminde olduğunu söyleyen Uğur'un rahatlama mekânıdır. Kendisi de otelde kalmaktadır. Ve otelden tanıdığı kişilerin çalıştığı yere dertli olduğu bir gün gider. Dernek de af yasasını konuştukları mekândır. Bar içki masasında dünyayı kurtardıkları mekânı temsil eder. Tutuklu yakınları geldiğinde imza atmalarına karşı çıkan barmen'i Uğur durdurur. Sokak ise Nihal'in de tanık olduğu iki tatsız olayın yaşandığı yerdir.

Filmde zaman bilgisi açıkça verilmez. Ancak birbirinden farklı sahnelerde 80 sonrası döneme ait olduğunu söylemek mümkündür. Öncelikle bunu, Tutuklu Yakınları Derneği'nin 80 sonrası kurulduğu ve benzer bir örgütlenme içinde olduğu bilgisinden hareket ederek anlamak mümkündür. Bir başka zaman bilgisi, barda Nihal ve arkadaşlarının imza atmasını eleştiren adama karşı "12 Eylül'ü eleştiren bir metne imza attı, yırtana kadar canı çıktı" diyen Uğur'un ağzından verilir. Zaman ile ilgili yine bir başka bilgi Uğur, yurt dışına çıkmadan önce kardeşinin mezarına gittiğinde verilir. Mezar taşında "22 yaşındaydı. 28 Mayıs 1960" yazar. Kardeşi 1988 yılında idam edilmiştir.

Filmde söz karakterle ilgili önemli bilgiler vermektedir. Uğur'un kardeşinin ölümünde suçlu olmadığını anlatmaya çalışırken iki kardeş arasında fikir farklılığı olduğu öğrenilir. Anne ve babasını görmeye gittiğinde kapıyı açmayan babasına "Aynı örgütte bile değildik. Dinlemiyordu beni. Görüşmüyordu. Beni uzlaşmacı buluyordu. Revizyonist diyordu. Bak baba çekip gidiyorum buradan ömür boyu taşıyamam bu yükü." der ve zorla içeri girer. Babasına söylediği bu sözlerden kardeşiyle arasında fikir çatışması olduğunu ve farklı örgütlerde siyasi mücadele verdikleri anlaşılır. Bir başka örnek Nihal'in Uğur ile otel odasında yakalandıklarında kendini savunmaya çalışırken Uğur'un sözünü keserek "Bırak Uğur değmez, insanlar hapislerde çürüyorlar" sözleridir. Adnan, Nejat ve Uğur

arasındaki fikir ayrılığının en net ortaya konduğu yer ise yine Uğur Nejat'ın şirketine girdikten sonra Adnan ziyarete geldiğindedir.

Adnan: Bakıyorum serbest piyasa ekonomisi ile uzlaşmışsın.

Uğur: Tabi ulan bak faşist maddeler kalkıyor. Af çıkıyor. Bütün bunları serbest piyasa ekonomisine borçlusun.

Nejat: Değiştir ulan bu kafayı. 19. yy. düşüydü komünizm. 20. yy.'da uygulanmaya başladı. 70–80 yıl sidik zoruyla sürdürüldü ve bitti. Kaçınılmaz olarak da bitti. İnsanlığın geleceğinde komünizme ait bir sayfa yok (Adnan alkışlar).

Uğur: Sen de tarih bilimine nokta koydun.

Adnan: Nokta koymuyon. Görev veriyon. Tarihe. Bu hesapça tarih burjuvazinin kepezeliklerinden ibaret olacak. Yani renkli basının sosyete sayfaları gibi.

Nejat: Olum ne kadar adi olmuşsun sen. Gör biraz gerçekleri. Çalıştır man kafayı.

Adnan: Ne kadar kaşınırsan kaşın bugün seni dövmiyeceğim.

Nejat: Ne o devrimci terörden vaz mı geçtin?

Adnan: Şimdi seni....

Ayağa kalkar, birbirlerini kovalarlar. Uğur da güler. Nejat'ın arkasına dönek yazar gizlice Adnan ve birlikte 25 yıl önce birlikte gittikleri lokantaya giderler, lokanta kapalıdır.

Filmde medya eleştirisi de Uğur ile Adnan arasındaki bir konuşma sırasında yapılır. Adnan'ın gazeteci oluşu ve Cumhuriyet Gazetesi'nde çalışması, Uğur'un da roman yazıyor oluşu ve eskiden (Nihal'in dinlediği eskiden kalma bir kasette de Uğur'dan şiir okuması istenir) şiirle uğraşıyor olması aralarında 'şiirin para etmediği, medyanın popüler kültürü pompaladığı' yönünde bir eleştiri yapmalarına neden olur.

Nihal gözüaltına alındıktan sonra, hem kayınpederi hem de Uğur onu almaya giderler ve karşılaşırlar. Kayınpederi, Kemal ile tanışıyorlar mı diye sorunca “Tabii, hepimiz aynı dernekteydik” yanıtını verir. Bu yanıt aynı çevreden geldikleri bilgisini verir. Filmin başında odasında aynı çevrede oldukları günlerden kalma eski bir kaseti dinlerken de Uğur şiir şiir diye tempo tutulduğunda da bu bilgi verilmiştir. Filmde Cumhuriyet gazetesi af yasasının çıkıp çıkmayacağını Uğur'un takip etme aracı olarak sık sık görülür.

Filmin kurgusunda en dikkat çekici olan zikir sahnesi ile roman yazdığı sahnelerin paralel kurgulanmasıdır. Bu sahnelerde filmin başından sonuna doğru netleşen bir bilgi saklıdır. Romanının kendisiyle ve yaşadıkları ile hesaplaşma olduğunu anlaşılr. Tarikata küçük bir kardeşini götüren, daha sonra içerde onun yetiştirilmesini ve zikire katılmasını izleyen sonra da ‘şeytan’ın alıp götürmesine müdahale edemeyenin kendisi ve kardeşi olduğu anlaşılr. Filmdeki bu sahnelerle ilgili Yusuf Kurçenli, ayini izleyen açtık kaşlı kişinin daha radikal sol örgütler olduğu düşüncesine karşı çıkarak şöyle açıklar: “Bence oranın mistik ortam olması önemli, onun dışında birebir bir bir şey düşünmedim. O adam, öyle radikal ya da başka bir şey temsil eden bir şey değil. Bir mistisizm ya da metafiziğin içinde olan bir başka olumsuzluk. İlle bir cisim ararsak ona şeytan diyebiliriz.”³⁶⁷

Filmde, cezaevine Kemal’i son kez görmeye gittiği sahne filmde Nihal’in parçalanışı, aklı ve yüregi arasında kalmasını anlatmak bakımından etkileyicidir. Nihal Uğur ile gitmeye karar verip, birlikte yaşamaya başladıklarında Kemal’e mektup yazmaya çalışırken görülür. Açık görüşe giderken, minübüste yazdığı mektubun satırları duyulur. Nihal’in sesi, minübüs görüşe giderken ve Kemal’i gördüğü zaman devam eder. Bu sahnede Nihal’in satırları önce arka sırada oturan arkadaşının “Seni aradım, bulamadım, nerdeydin” sesleri ile kesintiye uğrar. Daha sonra ise Kemal ve arkadaşının evli olanlara tanıdıkları ayrıcalıktan yararlanarak birlikte oluşu sırasında Kemal ile sevişirken mektubun son satırları ve Elveda deyişi duyulur.

2.2.3.2. Bir Sonbahar Hikâyesi

Bir Sonbahar Hikâyesi filminin karakterlerinden biri darbeye seyirci kalanları, diğeri ise darbeyi yapanları destekleyen ve onaylayan, darbenin arkasını dayadığı 24 Ocak kararlarından faydalananları temsil eder. Üniversitede öğretim görevlisi olan bir kadın ile “20 yıl işçiler güldü biz ağladık; şimdi gülme sırası bizde”^{*} diyenlerden birini temsil eden bir erkeğin ‘sonbahar’ hikayesidir. Film, 12

³⁶⁷ Tamer Baran, “Yusuf Kurçenli ile Söyleşi”, *Antrak*, a.g.e. s. 17.

^{*} 1980-1983 döneminde demokrasi, insan hakları, işçi hak ve özgürlükleri açısından en karanlık yıllardır. Bu dönemi en iyi özetleyen kişilerden biri, Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu

Eylül öncesinden 12 Eylül sonrasına uzanan bir dönemi anlatır. Türkiye’de çok önemli değişimlerin yaşandığı bu dönemin en önemli konu başlıklarından birisi, iktisat politikaları, iki ayrı karakterin ilişkileri aracılığıyla iletilir. Eylül’de olan 1980 darbesine de isim olarak benzerlik kuran film, üniversitede öğretim görevlisi olan bir kadın ve yurt dışında ekonomi okumuş, bankacılık yapan bir erkeğin tesadüfen tanışıp evlenmeleri ile başlar. Tesadüfen tanışan ve evlenen bu çiftin dünyaya bakışlarındaki farklılık, darbe sonrası izlenen ekonomik politikaları benimsemeyen ve eşinin aldığı kararları onaylayamayan ve anlamayan kadının yalnızlığıyla derinleşir. Yurt dışında gördüğü eğitim sonrası önce bir kamu bankasında çalışan erkek daha sonra özel bir finans şirketinde çalışmaya başlar. Darbeden sonra ise şirketten de ayrılarak kendi işini kurar. Gerek kişisel ilişkilerini gerek iş ilişkilerini yozlaştırarak yaşayan erkek karısını aldatır. Kadın bir kez affeder ama erkek karısını yine aldatır. Kadın bunu öğrendiğinde kocasına bir başkasıyla yattığını söyler ve film biter.

Filmin, gittikçe derinleşen anlaşmazlık üzerine kurulu evlilik ilişkisi üzerinden, Türkiye’de yaşanan değişimlere ışık tuttuğu ve eleştirdiği görülmektedir. Yavuz Özkan filmin açıklıkla bugün bulunduğumuz yere nasıl geldiğini sorguladığını belirtir. Bunu yapmak için iki kahraman seçilmiştir. Yavuz Özkan’ın da belirttiği gibi, kadın ve erkek yaşamlarına değer yargıları doğrultusunda yön verirler ve yaşananları yorumlarlar. Bu yorum farklılıkları darbe sonrası yaşananları derinleştirir. Yavuz Özkan filmin karakterlerini şöyle tanımlar:

Erkeğin savunduğu hiçbir toplumsal değer yok. Bencil, acımasız, fırsatlardan yararlanan, hayatı yalnızca sahip olmakla açıklayan ve varolabilmek için her yolu mübah sayan, kısacası hayatı en geniş anlamıyla dejenere eden ve sonunda yığınları ‘adil düzen’ girdabının kollarına iten bir gerçekliğin temsilcisidir. Kadın ise her şeyin farkında olan, karşı çıkmayı deneyen ancak direnemeyen zoru görünce gerileyenleri temsil etmektedir.³⁶⁸

Bir Sonbahar Hikayesi, diğer 12 Eylül’ü konu alan filmler içinde bu iki karakter ile farklı bir yerde durmaktadır. Ele alınan diğer filmlerdeki karakterlerde

başkanı Halit Narin’dir. Narin, “20 yıl işçiler güldü, biz ağladık; şimdi gülme sırası bizde” demiştir. Bkz.: Yıldırım Koç, **Türkiye İşçi Sınıfı ve Sendikacılık Hareketi Tarihi**, İstanbul, 2. Baskı, Kaynak Yayınları, 2003, s. 196.

³⁶⁸ Tamer Baran, “Yavuz Özkan ile Röportaj”, **Antrakt**, sayı: 32, 1994, s. 63.

ana karakterin arkadaşı ya da akrabası olarak görülen, karakterin uyum sağlama güçlüğü çekmesine neden olan karakter, bu filmde baş roldedir. Kadın karakter ise yaşadığı yalnızlık içinde, bulunduğu yerden memnun olmamasına karşın, durumunu değiştirecek gücü bulamamanın etkisiyle de daha içine kapanır. Filmin sonuna doğru öğrencisiyle yaşadığı gelgit, filmin sonunda bir başkasıyla yattığını söylemesi filmde artık kendine olan saygısını yitirme noktasına gelmesinin göstergesidir. Evde olup bitenleri sadece kanıksamış gibi görünmesi de kendine olan saygısını yitirmesine neden olur. Erkek Amerika'ya gitmek ister ancak karısını ikna edemez. Aralarındaki ilk tartışma burada yaşanır. Kadın o kadar nahiftir ki, "Biz şimdi kavga etmedik di mi?" der. Oysa bu kavga dünyaya bakışlarındaki farklılığın somut bir göstergesidir. Darbe sonrası ülkede alınan kararlarla erkeğin çıkarları birleşir. 24 Ocak kararları ve ardından uygulananlar tam da erkeğin büyüüp zenginleşmesine olanak tanıyacak şekildedir. O, hayatını daha çok para, daha iyi bir araba, daha büyük bir ev üzerinden tanımlar. Kadın ise bütün bu olup bitenlerden tedirgin, mutsuz ama bırakıp gidemeyecek kadar da güçsüz bir karakterdir. En fazla, evinin, arabasının değişmesinden en son benim kendisinin haberinin oluyor olmasından sızlanır. Ülkede olup bitenlere de seyirci kaldığı gibi kendi hayatına da seyircidir. Seyreden, hayıflanan ama sadece bakan bir karakterdir. Erkek ise yenedünya düzeninin fırsatçılarından biri olarak ülkedeki yükselen dalgayla birlikte zenginleşmek için hayatını yönlendirir.

Film, kadın ve erkeğin 12 Eylül'ün hemen öncesinde tanışmaları ile başlar. Çatışmaların yaşandığı cadede, panzerlerin gelmesiyle kaçışan insanların arasında tesadüfen arabada olan bir erkek ile yaya olarak oradan geçen bir kadın tanışır. Panzerler geçerken, çatışmadan kendini kurtarmak için kadın kendini arabanın yanına atar. Hayat, 12 Eylül öncesindeki karmaşa, bu iki kişinin yollarını kesiştirir. 12 Eylül'ün hemen öncesinde böylesi bir günde tanışan bu iki kişi evlenirler. Kadın üniversitede öğretim görevlisidir (ya da öğretim üyesi) ve Batı Dilleri Karşılaştırmalı Edebiyat dersi verir. Erkek kamu bankasında çalışmaktadır. Yurtdışında bankacılık ihtisası yapmıştır ve tam Amerikan düşünce tarzını benimsemiştir. Kadın ise ülkede olup bitenlere baktığı gibi evliliğine de aynı iradesizlikle bakar. Yalnızlığını ve sıkıntısını derslerinde ele aldığı kitaplarla gidermeye çalışır.

Film, temel olarak evlenmeleri, darbe sonrası, evlilikleri süresince erkeğin ülkede alınan kararlardan kazanç sağlaması ve zenginleşmesi, kadının olup bitenlerden rahatsızlık duyması ama bir şey yapmaması üzerinden ilerler. Çocukları olur, bir kere evi kendisini aldattığı için terk eder. Geri döner ama anlaşmazlıkları iyice su yüzüne çıkar. Kadının da bir başkasıyla birlikte olduğunu söylemesiyle film biter. *Bir Sonbahar Hikayesi* Türkiye'nin 12 Eylül sonbaharında ve sonrasında yaşananları anlatır. Yavuz Özkan bu iki karakter üzerinden darbe sonrası ülkedeki değerlere eleştiri getirmektedir. Erkek karakter üzerinden yeni ahlak yapısı, her şeye ederi üzerinden bakan düşünceye, yozlaşmaya; kadın karakter üzerinde ise olup bitenlere sadece bakan kişileri eleştirmiştir.

Film kentte geçer. İşyeri, ev, üniversite, kentin dışında geziye gittikleri yer, erkeğin karısını aldatmak için gittiği otel, şirket toplantısının yapıldığı yer filmin temel mekânlarıdır. Filmin en başında kent güvenli olmayan bir yer olarak gösterilir. Kadın sokakta canını zor kurtarmıştır. Evlendikten sonra evde, sokakta yaşanmış olan şiddetin kansız olanı yaşanmaktadır. Erkek finans şirketinden teklif aldığını karısına söylerken yeni işini kanın gövdeyi götürmesi ortamıyla tanımlar. Kadın için ev, istemediği bir rekabet ortamının kurallarının işlediği, ruhunu öldüren bir yerdir. Kadın evde yalnızdır. Üniversitede ise yaşanan baskıya karşı hoşnutsuz ama direnmeyen bir davranış sergiler. Kapıda kimlik soran sivil polise sesini yükseltmesinin nedeni eşiyle ilişkisi bozulduğu noktada olacaktır. Oradaki baskıya değil, kendi yaşadıklarına bir tepkidir. Amfide ders anlatırken “Paris Düşerken” romanını örnek vermesi solcu öğrencilerin tepkisini çeker. Öğrencileri “Umutsuzluk aşıl原因an bireyleri örnek vermesini eleştirir ve “Ülkede bir trajedi yaşanıyor. Siz bize bunları anlatıyorsunuz” diyerek tepkilerini dile getirirler. Başka bir öğrenci kalkar “Yeter artık” diye bağırır. Aralarında kavga çıkar. Eve geldiğinde hala kulağında öğrencilerin kavga sesleri vardır, kocasına sarılır, öğrencileri tarafından suçlandığı için üzgündür. Evde kocasının yönlendirdiği bir hayatı yaşamaya mecburdur. İstemese de, bırakıp gitmediğinde eşi ve eşinin çevresiyle olmak durumundadır. Üniversitede darbe öncesi amfide yaşadığı durum da evde yaşadığına benzerdir. Kadın derste kendi seçtiği kitap üzerinden gitmek istediğinde öğrenciler buna izin vermezler. Kendini yine ortaya koyamamış, başka bir deyişle kendi olduğu için yine dışarıda kalmıştır. Kocasını ise yeni değerleri özümsemiş, şirkette etkin bir göreve

gelmiş ve bankadan getirdiği arkadaşlarına liderlik yaparak mevcut durumdan yararlanmasını bilmiştir.

Filmde olayların etrafında şekillendiği önemli çatışma noktasının arkasında kadın ile kocasının gittikçe derinleşen anlaşmazlıkları vardır. Bunun nedeni 24 Ocak kararları* ve darbe sonrası uygulanan politikalaradır. Korkut Boratav, burjuvazinin, 24 Ocak kararları ve 12 Eylül operasyonları ile 1977–1979 krizine yanıt getirdiğini, bu yanıtın, esas olarak, işgücü piyasasının ekonomi-dışı, yani askeri ve yasal yöntemlerle disiplin altına alınması anlamına geldiğini belirtir. Sendikal faaliyetlerinin askıya alınması, DİSK yöneticilerinin yargılanması, grev yasağı, ücret berirlmesinin toplu sözleşme düzeninden Yüksek Hakem Kurulu (YHK)’na kaydırılması (ve böylece reel ücretlerin aşındırılmasının güvence altına alınması) sözü geçen askeri yönetimlere örnektir. 1982 Anayasasının sermaye-emek ilişkilerinde açıkça emek aleyhtarı tavır alan hükümleri ile askeri rejimin çalışma hayatına ilişkin olarak giderayak çıkardığı bir düzü yasal düzenleme, işgücü piyasasının yasal ve kurumsal yöntemlerle disiplin altına alınması çabalarına örnek gösterilebilir.”³⁶⁹

Boratav gelir dağılımı açısından dönemi incelediğinde devletin rant yaratıcı rolüne de değinir. Boratav, iktisat politikalarında liberalleşme ilerledikçe, devlet eliyle rant ve avanta yaratma mekanizmalarının da neo-liberal beklentilerin aksine, daralmaması; aksine çok yeni alanlarda ve biçimlerde tekrar ve tekrar ortaya çıkmasının söz konusu olduğunun altını çizer. Rant ve avanta yaratmasından, devletin çeşitli uygulamalarla bireysel, endüstriyel veya sektörel olarak özel teşebbüs lehine herhangi bir çıkar/avantaj yaratması; bu avantajın gerçekleştirilmesi ve paylaşımı olarak anlaşılması gerektiğini belirtir. Dolayısıyla ‘rant’ veya ‘avanta’ oluşumu söz konusu olacaksa gözetilen veya kayırılan iş adamlarının, iş çevrelerinin,

* “1980–2003 dönemi 24 Ocak 1980 istikrar programıyla başladı. Emperyalist devletlerin ve ulusötesi tekeli sermayenin beyni ve sözcüsü konumundaki IMF ve Dünya Bankası’nın dayatmalarıyla gündeme gelen bu program, ancak 12 Eylül 1980 darbesiyle tam olarak uygulamaya konabildi. 1977–1980 döneminde tabana yayılmış, kontrolten çıkarılmış ve kitleselleştirilmiş siyasal şiddetten ve cinayetlerden bunalılmış insanların çok büyük bir bölümü, 12 Eylül darbesinin gerçekte neye hizmet ettiğini kavrayamadan, darbeyi destekledi. 1980–1983 dönemi, Türkiye tarihinin, insan hakları, demokrasi, temel haklar ve işçi hak ve özgürlükleri açısından en karanlık yıllarıdır.” Bkz.: Yıldırım Koç, **Türkiye İşçi Sınıfı ve Sendikacılık Tarihi**, a.g.e., s. 195-196.

³⁶⁹ Korkut Boratav, “İktisat Tarihi (1981-1994)”, **Türkiye Tarihi (1980-1995)**, a.g.e., s. 163.

sermaye gruplarının varolması gereklidir.³⁷⁰ *Bir Sonbahar Hikayesi* adlı filmdeki erkek karakter, devletin rant ve avanta yaratmasından kayırılan ve avantaj sağlayan kişilerden birini temsil etmektedir. 1980’li yıllarda burjuvazinin katmanları arasındaki güç dengesini ve bölüşüm ilişkilerini kökten değiştiği noktada, bu değişimi kendi lehine sonuçlandıran, bu dönüşüme uyum sağlayabilen, bunu da finans alanında yapan bir karakterdir. Karakteri anlatan sözler “Enkazın altında kalmamak için kendini açık alana atmak gerek” ve karısına “Gemi battı. Batıyor ve ben çok iyi yüzerim” sözlerinde hayat bulur.

Filmde Türkiye’de uygulanan politikalara ilişkin net olarak verilmese de, ipuçları verilen bir başka duruma da değinilir. Finans şirketinden ayrılmadan önce patron ile yaptığı konuşmada faizlerle ilgili yapılan uygulamalara ilişkin bilgi geçer. Bu konuşma Turgut Özal’ın Türkiye’de uyguladığı politikaları çağrıştırır. *Türkiye Nasıl Küreselleşti?* adlı kitapta Taner Timur Turgut Özal’ın uyguladığı politikaları Türkiye açısından şöyle değerlendirir:

“Kuşkusuz mühendis kafasıyla, Türkiye iş çevrelerinde ve Amerika’da selektif okumaları kendisinde bazı katı inançlar yaratmıştı. Fakat Türkiye gibi çok karmaşık yapı ve tarihe sahip bir ülkede köklü değişiklikler için bu birikim son derece yetersizdi. Nitekim ilk yıllarında, temel felsefesini yansıtan iki büyük girişimi yakın tarihimizin en büyük skandallarıyla noktalandı: Faiz serbestisi, banker faciasıyla; dış ticaret liberasyonu ise hayali ihracat soygunuyla bezendi”³⁷¹ Filmde, IMF ve iş çevrelerinin desteğiyle 1980 Haziran sonunda uygulanmaya başlanmış ve kısa bir süre sonra kontrol edilemez bir yarış halini alan faiz serbestliğine değinilir. Böylece film ara karakteri aracılığıyla Taner Timur’un değindiği gibi, sınıf kavgası sözcüğünün tabu olduğu bir ülkede, patronların başını çektiği sınıf kavgasına, sıkıyönetim rejimi altında somutlaşan Cumhuriyet tarihinin en büyük soygunlarından birine³⁷² değinir.

Erkek karakter 1980 sonrasının, ekonominin sadece bir amaç haline geldiği, toplumdaki birçok mekanizmanın kar uğruna feda edildiği, sağlık, eğitim gibi temel konuların metalaştığı ve köşeyi dönme, iş bitirme, deyimlerinin yerleştiği dönemin

³⁷⁰ A.e., s. 170.

³⁷¹ Taner Timur, *Türkiye Nasıl Küreselleşti?*, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2004, s. 52.

³⁷² A.e., s. 53.

simgesidir. Finans şirketine geçerken, ilk yaptığı konuşmada, şirketten ayrılıp kendi işini kurarken hep mevcut durumdan yararlanan ve düzene uyum sağlayan bir karakteri simgeler. Erkek çürümüşlükten sırça köşkler yaratan biridir. Onu kuralsızlıktan kural yaratmak heyecanlandırır.

Erkek karakterinin bu bozulan dengede, değişim ve uygulanan iktisat politikalarında kendi istediği dengeye gelmesi ve çevresiyle uyum içinde olması söz konusudur. Kadın ise evde bu değerlerle çatışır. Buna hiçbir şey yapmaz. Kadının üniversitede darbeden sonra solcu ve sağcı öğrencilerin olmamasından sonra başka tartışma yaşanmaz. Artık edebiyattan bahsedebilirler. Kendini, kocasının onu aldattığını öğreninceye kadar ifade edebileceği bir kısa zaman dilimine sahip olur. Amfide darbe sonrası yaptığı ilk derste, sınıfa baktığında “Arkadaşlarınızın çoğunu göremiyorum, umarım kendi istekleriyle gelmemişler” der. Ders yapmamayı tercih eder ve öğrencilerini dinler. Öğrencilerden biri kurbanın cellâda duyduğu hayranlıktan rahatsız olduğunu, diğeri Flaubert’in *Duygusal Eğitim* adlı kitabından, bir diğeri de nefret, kan şiddetten söz eder. Bu dersten sonra kadın ilk kez sahilde yürürken gösterilir. Öğrencisinin-ilerde yaklaşacağı ve ona âşık olan- okuduğu şiir duyulur: “Hiçbir ağaç böylesine harikulade yemiş vermemiştir”. Kadının çatışması, bu anlamda eşi ve eşinin çevresiyledir. Sahip oldukları değer yargıları kadına ters gelir. Bu, evde herkes otururken, hayatın anlamı üzerine yaptıkları söz oyununda kocasının lafı onu oldukça güldürdüğü sahnede belirgin bir biçimde, başkalarından çekinmeden dışa vurulur.

Kadının üniversitede, kapıdaki kimlik kontrolünden rahatsızlık duymak dışında bir tepkisi yoktur. Kadın 1402’lik değildir. 1402’liklere dair herhangi bir bilgi de yoktur. Filmde, 12 Eylül sonrası üniversite yaşananlar kadın karakter üzerinden anlatıldığı için 12 Eylül 1980 ile 6 Kasım 1983 arası yeniden yapılandırılan üniversitelerdeki düzenleme sadece kimlik kontrolü düzeyinde yansıtılmıştır. 1982 anayasası ile yükseköğrenimini merkezileştirildiği ve YÖK’ü de bu yapının en tepesine oturttuğu dönemde, üniversitedeki baskının en önemli göstergelerinden biri 1402’liklerdir. “1402’likler deyimi önceleri kısa yoldan anlatım aracı olarak kullanılmıştı. Uzun uzun ‘1402 sayılı Sıkıyönetim Kanununun 2. maddesinin son fıkrası uyarınca sıkıyönetim makamlarının isteği üzerine görevine son verilen üniversite personeli ya da kamu görevlisi’ demek yerine ‘Filan da

1402'lik oldu' denmişti. Bu deyim sıfat olarak da ad olarak da kullanıldı.”³⁷³ 1402* sayılı sıkıyönetim kanununa dayanarak kamu görevlilerini (üniversitedeki öğretim elemanı, öğretmen ve memurlara, işçilere) işten çıkarılması olayı, işten atılanların Sıkıyönetim Kanunu'nun adıyla anılmaya başlandı. Sadece üniversite öğretim üyeleri değil, kamu kesiminin geniş bir kesiminde işten çıkarmalar olmuştur. Bir kesim de '101'likler adıyla anılan baskıyla sürgüne gönderilmiş, istifaya zorlanmış, görevde yükseltme yapılmamıştır.**

Kadın karakterin, evdeki çatışması bir baskıya dönüşmez. O, evde bunu yazmaya başlar. Evliliğinin 6. yılına ait hislerini “Hep yalnızlık, tutku, aşk edebiyatından söz ediyorum. Adamın politikacıları, kurnaz patronu, paraları var.” şeklinde tarif eder.

Kadın edilgendir. Filmde toplumsal değişim ve bu değişimin ekonomik altyapısı, erkek karakterin kadına yönelik cinselliği üzerinden eleştirilir. Kadın ise her konuda olduğu gibi bu konuda da, kocası kendisi onu aldattığında bir şey yapmaz. Filmin sonunda rahatsızlık duyduğu hayatını bırakıp gitmek iradesi göstereceğine kocası gibi başka biriyle yattığını söyler. Kadın da aynı seviyesizliğe gelmiştir. Bundan sonra nasıl devam edeceğini belli değildir. Kadının çatışması,

³⁷³ Haldun Özen, **Entelektüelin Dramı: 12 Eylül'ün Cadı Kazanı**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2002, s. 27-28.

* “MGK'nın 19.09.1980 tarihindeki 3. oturumuna ait bu gizli tutanakların yayımlanması, 15.10.1980 tarihli 9. oturumda, Orgeneral Nurettin Ersin'in önerisi üzerine MGK'ca kararlaştırıldı. 1402 sayılı Sıkıyönetim Kanununun 2. maddesine birkaç dakika içinde yeni bir fıkra eklendi: Sıkıyönetim komutanlarının; bölgelerinde genel güvenlik, asayiş ve kamu hizmetleri yararlı olmayan kamu personeli statülerine göre atanması veya işine son verilmesi, yerel yönetimde çalışanların görevden uzaklaştırılması veya işlerine son verilmesi hakkında istemleri ilgili kurum ve organlarca yerine getirilir.” Sıkıyönetim kanununda ikinci değişiklik (14.11.1980 tarihli, 2342 sayılı kanun). “Bu yasa ile, sıkıyönetim komutanlarına tanınan yetkilerin kullanılmasına ilişkin yönetsel işlemler hakkında iptal davası açılmayacağı, sıkıyönetim komutanlarının kişisel kusurları nedeniyle hukuki sorumluluklarının ileri sürülemeyeceği hükmü getirildi. Böylece 1402'liklerin, sıkıyönetim bölgesi dışına çıkarılanların, görev yeri değiştirilerek sürgüne gönderilenlerin, üniversiteden uzaklaştırılan öğrencilerin ve baskı uygulanan sivil halkın sıkıyönetim komutanlıkları aleyhine dava açmaları ve sıkıyönetim komutanlıklarının yaptıkları işlemlerden dolayı yargılanmalarına yol açmaları önlenmek istendi: “Bu kanunla sıkıyönetim komutanlarına tanınan yetkilerin kullanılmasına ilişkin idari işlemler hakkında iptal davası açılmaz. Şahsi kusurları nedeniyle hukuki sorumlulukları ileri sürülemez.” Haldun Özen, **Entelektüelin Dramı: 12 Eylül'ün Cadı Kazanı**, İmge Kitabevi Yayınları, 2002, Ankara, s. 37.

** Örneğin TRT'de 101 kişi, 26 Ekim 1981 tarihinde Başbakan Bülend Ulusu'nun imzaladığı “T.C. Başbakanlık Özlük ve Yazı İşleri Genel Müdürlüğü” başlığını taşıyan yazıyla kurum dışına sürgüne gönderilirler. Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz.: Adnan Gerger, **12 Eylül Sürgünleri**, İstanbul, Babil Yayınları, 2004, s. 14.

kendi dünyasını beğenmeyip, beğenmediği dünyayı temsil eden kişinin yaptığını yaparak çözülür.

Filmde zaman, darbenin hemen öncesidir. Bunu sokaktaki çatışmanın yoğunluğundan anlamak mümkündür. Darbe filmde, evlendikten ve bebekleri olduktan sonra olur. Bebeğini emzirirken kocasını uyandırır. Darbe olmuştur. Radyodan dinler. O gece tartışırlar. Kadın darbe olmasından yana şikayetlerini dile getirirken kocası da kör dövüşü olarak adlandırdığı olayların son bulacağından dolayı darbeyi savunur. Tartışma yaşanır. Erkek “Bakalım aydınlar basın ne yapacak?” “Darbeler insan onuruna karşıdır diyosun. Çık koru onurunu” diyerek darbe karşısındaki tavrını net olarak ortaya koyar.

Filmde ikinci zaman bilgisi, 24 Ocak kararlarının uygulanacağını arkadaşları ile piknikte konuşurken verilir. Alınan kararlara ve uygulanacak politikalara uyum sağlayacak ve memnunluk duyacak bir çevresi vardır. Üçüncüsü filmi ise kadının evliliğimizin 6. yılı dediği evde yazdığı mektuptan anlaşılır. Yönetmen doğrusal bir zamanda ilerleyen filmi 1985-1986 yıllarına kadar getirmiştir.

Filmde kullanılan diyaloglar tarihsel dönem bilgisi vermesi bakımından bilgi vericidir. İş çevresiyle yaptığı konuşmada ekonomiyi nasıl düzenleyeceklerini tartışmaya başlarlar. 24 Ocak kararlarını uygulamaktan bahsederler. Kadının kocası bu durumdan memnuniyetini “Zamanında durumu kavrayanlar için gün güzel olacak” diyerek belirtir.

Diyalogların yanı sıra sesler de anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Darbe olduğunu pekiştirmek için, darbenin olduğu gece yarısı, asker sesleri, postal sesleri ve bomboş İstanbul görüntüsü ile verilir. Darbenin ilk önce radyodan duyurduğu bildiriyi kadın evde dinler.

Filmde bu evlilikte yaşananlar Hasan Cemal’in günlüğünde yazdığı satırların filmde somutlaşmış halidir. 15 ağustos 1981 günü önce Mamak’ta ölüm orucu haberini, iki kişinin açıklanmayan ölümünü yazar. Sonra aynı gün, şöyle bir not düşer defterine:

“Bir işadammının evindeki davet...içi karidesli avokadolar..havyar...buzlar içinde Rus votkası..Fransız şampanyası...bazı bakanlar, valimiz, emniyet

müdürümüz...yat ve motorlar yalının iskelesine yanaşıyor, konuklar gelmekte...”³⁷⁴

İşte *Bir sonbahar Hikayesi* 15 Ağustos gününün ikinci notunu yaşayanların Türkiye’sini, onların gözünden anlatır. Kadın, birinci notu yaşayanları sınıfta göremeyince sadece “umarım kendi istekleri ile gelmemişlerdir” diyebilir. Erkek ise işadamı olarak evinde davet verenlerden birini simgeler.

2.2.3.3. İkili Oyunlar

Bu çalışmada ele alınan ailenin içinden 12 Eylül 1980 askeri darbesine bakan ikinci film *İkili Oyunlar*’dır. Bilgesu Erenus’un aynı adlı oyunundan yine Bilgesu Erenus tarafından senaryolaştırılmış ve İrfan Tözüm tarafından filme çekilmiştir. Film, 12 Eylül’den önce ‘birlikte hayır diyen’, 80 sonrası sol ideolojiden kopmuş eskiden evli olan bir kadın ve erkeğin bir gecesini anlatır. Filmde çiftin ve çevresindekilerin 1980 sonrası durdukları yer, 80 öncesi ayrılma kararı verdikleri kamptaki gece, ayrıldıktan 10 yıl sonra diskoda tekrar karşılaştıkları gün arasında gidip gelerek ilerler. Bu iki farklı ana zamanın aralarına 1968’li yıllar ve kamptan bir iki yıl öncesinden de kesitler girer. 1968’li yıllarına ve kamptan bir iki yıl öncesine kadar özel yaşamlarından kesitler sunarak ilerler. Kamptaki gün, geçmişlerini ve geldikleri noktayı sorgularlar. Artık kadın fedakârlık eden, çocuk bakan, evin tüm işini sırtlayan bir görevi kabul etmemektedir. 1980 öncesi filmlerde çizilen kutsal aile birliği kadının talepleri doğrultusunda bozulmaktadır. Diskodaki görüntüler ise içlerinde bulundukları çevrenin, yeni değerlerin bir göstergesi olması bakımından anlamlıdır. 1968 yıllarının simgesi olan olaylardan görüntüler ve çiftin de aktif olarak olayların içinde rol oynadıkları verilerek çiftin dönüşümünün altı çizilir. Filmde, 12 Eylül öncesine ait 68 kuşağından iki kişinin, geldikleri yeri, 12 Eylül sonrası gelişen kadın hareketlerine bağlı olarak kadının evdeki sorumluluğunu sorgulaması üzerinden bozulan evlilikleri ve 12 Eylül sonrası bireysel anlamda her ikisinin sol ideolojiden kopuşu ele alınmıştır. Filmin sonunda kadın oğluyla, erkek da oğlu yaşıtında bir öğrencisiyle ve birkaç arkadaşıyla birlikte gittikleri bir yerde içki

³⁷⁴ Hasan Cemal, *Tank Sesiyle Uyanmak*, 10. Baskı, İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2004, s. 362.

içerler, birlikte hapisteki arkadaşlarına kart yazarlar. Herkes özür diler. Film bu özür dileyişle sona erer.

Nur ve Erol 1988 yılında yaşadıkları kent yaşamından sıkıntı duymamaktadırlar. Oysa 1978 yılından, ailelerinin gereksiz müdahalesi dışında yaşadıkları en önemli sıkıntı yaşadıkları hayattır. Hem aile yaşamları, yaşamlarını sürdürdükleri yer ve zamanda yaşananlardan özellikle kadın çok bunalmıştır. Tahammülü kalmamış bir anda kocası onu, tatile çıkarır. Kampta geçen günlerinde kente sıkıntısını veren 1978’li yılların ortamıdır. Kaçıp geldikleri yerde ise hem ilişkilerinin hem de 68 ruhundan çok şey kaybetmiş olmalarının getirdiği bütün çelişkiler ortaya çıkar. Boşanmaya karar verirler. “Vicdanları sağda, korkuları da solda olmalarını engellemektedir”. Bireysel anlamda düzenin kuklaları olduklarını düşünür ve ortak noktalarının olmadığından yakınırlar. Kampa gelmeden önce yaşadıkları evlilikleri ise, evin bütün yükünün kadının omuzlarında olması nedeniyle sorunludur. Çünkü kadın bu durumdan şikâyetçidir.

Kadın 68’den 78’e gelindiğinde kocasıyla, artık eskiden sahip oldukları değerleri taşımadığı için çatışmaktadır. Erol ise filmde kendisini işe alan arkadaşının deyimiyle “holding profesörü olmam diye direnmiş ancak pes etmiştir”. Dolayısıyla düzene ayak uydurup uydurmama arasında bir çatışma yaşamıştır. Evliliklerinde de kadın ve erkek rollerinin paylaşılması üzerinden yaşanan sorun, boşanmaya karar vermeleri ile sonlanmıştır. 1988 yılında Nur’un Ozan ile geçirdikleri gecede, her ikisinin de çevresiyle yaşadığı bir çelişki kalmamıştır. Çatışma düzene ayak uydurmaları ile çözülür. Özellikle 1978 yılındaki görüntülerin çatışmanın kadın üzerinde baskıya dönüştüğü yıllar olması bakımından anlamı vardır. 1968 ve 1978 arasındaki bireysel değişimleri ve ülkede yaşananlar karşısındaki tutum değişimleri kadın üzerinde baskıya dönüşmüştür. Bu baskıdan doğan gerilim nedeniyle kadın kocasına karşı zaman zaman patlamalarla boşalır. Erol’un “Halk koyun sürüsünden beter” yorumuna, Nur’un “Ne yaptın ki sen bu halk için suçlaması”, “Kırları ağzına alamazsın sen” şeklindeki çıkışması iki önemli diyalogdur. Özellikle Nur’un kocasından ve kendisinden bekledikleri, bir zamanlar düşledikleri ile bugün vardıkları nokta arasındaki uçurumun hayal kırıklığı ile gerilime yol açmıştır. Nur’un “biz ikimiz de bir şeylerin gerisinde kaldık” yorumu 1968 yılına ait “Yankee Go Home” görüntüsünden sonra gelir. Bu iki görüntünün arka arkaya verilmesi ile

etken bireylerden edilgen ve her şeyi kabul etmiş bireylere dönüşlerinin altı çizilmiş olur. Kolektif bir hayatın bir parçası olmaktan teslim olmuş iki kişi noktasına gelinmiştir. Bir zamanlar direnen kişilerken, sonunda yenildiğini kabul eden kişiler olmuşlardır.

Filmde kuaför, disko, kamp, İstanbul Üniversitesi, Erol'un evi ve evli oldukları zaman birlikte yaşadıkları ev mekân olarak geçer. Kamp yeri Ege Yöresi çevresinde bir tapınağın etrafında bir yerdir.

Filmde temel olarak üç ayrı zamandan kesitler verilir. 1988 yılından, 1978 ve 1976 yıllarından ve 1968 yıllarından. 1988 yılı filmsel zamanın geçtiği yıldır. 1978 yılı çiftin birlikte tatili çıktığı yıldır. Kamp kurar ve kendilerini ve evliliklerini, geldikleri yeri ve geleceklerini sorgularlar. Bu sorgulama sırasında bu geziye çıkmalarına da neden olan 1976 yılına ait görüntülerle evlilik hayatlarındaki temel sorunlar gösterilir. 1968 yılına ait görüntüler ise, içinde bulundukları ve birlikte mücadele ettikleri 1968 yılına ait simgesel olaylara aittir. Filmin 1988 yılı ve 1978 yılındaki kamp günü üzerinden ilerleyen temel akışının aralarına geçmişe dönüşlerle çiftin siyasi görüşleri, evlilik yaşamları, dönemin koşulları ve tüm bunların ilişkilerini nasıl etkiledikleri anlatılmaya çalışılır.

Genel olarak film 1968'li yıllardan 1988'e uzanan bir zaman diliminde geçer. 1988 yılı ile 1978 yılı paralel kurgulanır. 1976 yılına ait sahneler, kampta evliliklerinin sorgulanması sırasında evliliklerini bireysel olarak gözden geçirirken hatırladıklarından oluşur. 1968 yılı ise, birlikte anımsadıkları ortak tarihe aittir. Özellikle bu sahneler kurgulanırken bazı simgelerden yararlanılmıştır. Örneğin kampta ateş yakmaya çalışırken Kommer'in arabasının yaktığı sahneyi hatırlarlar. Kamp ateşi ile devrimci ruhun ateşiyle yakılan araba arasında ilişki kurulması sağlanmıştır. Kampta tartışırken, kadın "birlikte hayır dedik" der ve bu cümlemin ardından İstanbul Üniversitesi görüntüleri gelir. Kurgu yapılırken bir başka önemli nokta geçmiş yaşamları ve eskiden savundukları ortak değerler ile sol ideolojiden kopmuş oldukları vurgusu yapılırken kurgudan yararlanılmış olmasıdır. Filmde geçmişleri ve nasıl bir yaşam sürdükleri ile ilgili bilgi birbirleriyle konuşurken ve dertleşirken seyirciye verilir. Geçmişe birlikte döner ve hatırladıklarını paylaşırlar. Farklı zamanlara ait sahneler kurgulanırken dikkat edilen bir başka nokta, evliliklerini sorgularken kampa gelmeden önce vardıkları noktanın gösterilmesidir.

1968 görüntüleri sol ideolojiden kopmuş oldukları ve eskiden birlikte mücadele veren bir çift olduğunu göstermek işlevi; 1976 yılına ait görüntüler ise aile yapılarında çıkan sorunları göstermesi bakımından önemlidir. Film ön yazı ile başlar. “Bu filmdeki kişiler/ toplumsal beklentilerinden vazgeçmiş/Dünya 1968 Gençliği ile yakından uzaktan olmayıp- doğrudan ilintilidir ve olaylar asla düş ürünü değildir.”

Bu yazıyla birlikte film karakterlerinin Türkiye’deki 1968 gençliği ile doğrudan ilintili olduğu bilgisi verilir. Filmde bu yazıdan sonra gelen ilk sahnede kadın kuafördedir ve oje sürdürmektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde diskoya gitmesi ve 1988 yılı boyunca geçen bir gecede artık o ruhu taşımadığı anlaşılır. Kampta sarıkız türküsünün oyununu unutmadıklarını görerek karşılıklı oynayıp dans ederler. Kamptaki en mutlu anlarından biri, ikisinin de bildiği geçmişten gelen bir değeri paylaştıkları andır. Bu sahnenin arkasında diskoda oğluyla dans ettikleri sahne arka arkaya kurgulanmıştır. Arada 20 yıl ve değişmiş iki insan vardır.

Film özellikle kamp sahnelerinde bireysel sorgulamalar üzerinden ilerlediği için diyaloglar önemlidir. Geçmişte devrimci mücadelenin içinde oldukları, görüntülere eşlik eden sözlerle anlatılır. Filmin karakterleri de, dönemle simgeleşmiş “Yankee Go Home” diye bağıranlardandır. Filmde kendilerini sorgularken sözel anlatım ağır basmaktadır. Kadının yanından ayırmadığı oyuncağı ‘İbiş’e “O ve ben 68 kuşağının yaşayan birer cesetleriyiz” yorumunu yapması, kocasını kampta “Ne yaptın ki sen bu halk için” sorgulaması, “Erol Bey hala işkence gören var” diyerek suçlaması filmde iki karakter hakkında önemli bilgi veren sözel anlatımın örnekleridir. Filmin sonunda hapishanedeki arkadaşları Tuğrul’a kart atmak için “Herkesin özür dilerim” yazması da anlamlıdır. Artık bulundukları yerde özür dilemek dışında yaptıkları bir şey kalmamıştır. Nur ve Erol’ın kamp kurdukları gece, 1978 yılıdır. Darbenin hemen öncesinde, 1971 muhtırasının ardından devrimcilerin tutuklandığı, liderlerinin öldürüldüğü şiddetin, baskının, öldürme olayların arttığı yıldır. Nur tüm bu olaylardan oldukça etkilenmiştir. Gerek ruh halinde, gerek diyaloglarında oldukça bunalmış olduğu görülür.

İkili Oyunlar filminde iki temel noktaya değinilir. Aile kavramı ve 68 ruhu. Kadın ve erkek karakter bu ikisinden de kopmuştur. Önce “68 ruhunun yaşayan birer cesetleri olmuşlardır” sonra da Ozan dışında hiçbir bağlantı noktaları kalmayarak

boşanmaya karar vermişlerdir. Film önce halinden memnun bir kadın ve bir erkek karakteri gösterir daha sonra bu iki karakterin eskiden evli olduğunu dahası 68’li olduğunu belirtir.

68, hayatın hemen her alanına, kültüre, yaşam tarzlarına, düşünme biçimlerine sinen, kendi ruhunu katan, ruhunu katmakla kalmayıp, dönüştürmek için enerjisini geçiren bir aydınlanma hareketidir. Tüm dünyayı etkisi altına alan bu ruh, dünyada hem batı’da hem de üçüncü dünya ülkelerini sarmıştır. Elbette her yaşandığı yerde, oranın koşullarının ve dinamiklerinin şekillendirdiği bir ruhtan söz edilir. Laçiner bu farklılığı ve yan yana olma durumunu şöyle tanımlar: “Ağır yoksulluk koşullarında yaşayan veya ‘tam bağımsız’lığa kavuşmak isteyen ‘Üçüncü Dünya’ ülkelerinin –Latin Amerika, Hindistan, Türkiye’nin- ’68 Devrimcileri’nin talep, yöntem, araç ve söylemleri ile ‘Batı ’68’i’nin tüketim toplumuna, onun uyuşturucu refahına, bunun beslediği filisten, ikiyüzlü ahlaka, insani duyarsızlaşmaya karşı kitleleri sarsarak uyarmaya, uyandırmaya dönük siyasal-ideolojik perspektifi ve bunun gerektirdiği eylem mantığı ve yöntemleri iki ayrı zaman ve duruma ait olduklarını kabullenmişçesine yan yana durmaktaydılar.”³⁷⁵

Türkiye’deki 1968 hareketinin daha karmaşık olduğu konusunda yorumlar da yapılmaktadır. Özellikle 1971’teki 12 Mart askeri müdahalesini ve 12 Mart rejimi esnasında yapılan düzenlemeleri Türkiye’de yaşanan 1968 hareketine karşı bir tepki olarak nitelendirmek ülkeye özgü koşulların Türkiye’de nasıl yön değiştirdiğini görmek açısından önemlidir. “Türkiye’de öğrenci-aydın hareketinin hızla sosyalist-devrimci sıfat edinerek yükseldiği yıllarda, yine bir grup sivil ve asker elitin Kemalist bir darbe peşinde olmalarıyla kızıışan ve karmaşıklaşan bir iktidar müdahalesinin de cereyan etmekte oluşu, zaten 1970’lere girilirkenki durumu, bir 1968 hareketi ve kurulu düzen karşılaşması olarak ele alamayacağımızı gösterir.”³⁷⁶

İkili Oyunlar filminde kamptayken ilişkilerini sorgulamaya başladıkları Kommer’in yakılan arabasına ve İstanbul Üniversitesi’ndeki olaylarla ilgili görüntünün gösterilmesi, Türkiye’de 1968 devrimci hareketinin öğrenci aydın saflarından başlayan bir hareket olduğu yorumuyla örtüşür. Erol’un üniversitede

³⁷⁵ Ömer Laçiner, “Bir Aydınlanma ve Aydın hareketi Olarak 68”, **Birikim Dergisi**, sayı: 109, İstanbul, Birikim Yayınları, İstanbul, s. 17–18.

³⁷⁶ A.e., s. 24.

profesör olması, gece eğlenmeye giderken öğrencisini yanında olması, arkadaşının holding profesörü olmam diye az direnmedi demesi” üniversite, 68 hareketinde devrimci öğrenciler safında yer alan ancak holding profesörü olarak düzene teslim olan Erol karakterinin başlıca özelliğidir.

Filmde kampta bıraktıkları ve bir daha dönmedikleri anlaşılan ikinci ortak noktaları evlilikleridir. *İkili Oyunlar* filminde ailenin ele alınışı popüler filmlerde ailenin ele alınışından farklıdır. Türk Sineması’nda 12 Eylül’e aileden bakan bir başka film *Kimlik*’tir. Bu filmin 12 Eylül’ü nasıl ele aldığına geçmeden önce kısaca popüler aile filmleri ve *Kimlik* ve *İkili Oyunlar* filmindeki ailenin farklı sunumuna bakmakta yarar vardır. Bu karşılaştırma, Türkiye’ye yansıyan kadın hareketinin filmlerde nasıl karşılık bulduğunu ve film anlatısında ailenin değişimini görmek açısından önemlidir.

Aile, Abisel’in işaret ettiği gibi “mevcut toplumsal dokunun temel taşı olarak kendi küçük evreninde tüm verili egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine olanak tanıyan çok elverişli bir ortamdır”³⁷⁷ Kadın karakter açısından popüler aile filmleri ele alındığında hem *İkili Oyunlar* hem de *Kimlik* filmindeki kadın karakter 60’lı yılların ortalarından 70’li yılların başına kadar yapılan Türk Sineması’nda ailedeki kadın karakterden oldukça farklıdır. Bu farklılık elbette Türk toplumuna, dünyada yaşanan kadın hareketinin bir yansımasının, kadın haklarından ve feminizmden söz edilmesinin bir sonucudur. Abisel’in ifade ettiği gibi, 60’ların ortalarından 70’li yılların başına kadar yapılan aile filmlerinde kadın kendini feda etmelidir. Aile filmlerinde, kadının varlık nedeni ailenin, dolayısıyla toplumsal dokunun sağlamlılığını korumakla eşleşmiş gibidir.³⁷⁸ *İkili Oyunlar* ve *Kimlik* filminde ise kadın kendinden vazgeçen kadın değildir. Bakıp büyüten, kol kanat geren, sorgusuz sualsiz hizmet eden, eşi ve çocuğu için ‘saçını süpürme eden’ değildir. Kadınların taleplerini sesini duyurmasına, haklarına sahip çıkmaya başlaması gibi, filmlerde de kadınlar taleplerini eşlerine duyurmaya başlarlar. Kabul görmediği noktada da evliliği bitirirler. *İkili Oyunlar* filminde kutsal aile tablosu, tipik bir Pazar günü görüntüsünün seyirciye gösterilmesi ve aynı zamanda kadının hele o pazarları deyişle hatırlanması sonrası bitirilmeye karar verilir. Nur, “Seni

³⁷⁷ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, a.g.e., s. 206.

³⁷⁸ A.e., s. 209.

istemiyorum artık” diyebilmektedir. Bu cümledeki artık, beklentilerimi karşılamıyorsun. Eskiden istiyordum ama şimdi istemiyorum. Şartlar değişti. Değişen şartlar altında senin Erol olarak ve eşim olarak durduğun noktayı kabul etmiyorum anlamındadır.

İkili Oyunlar filminin karakterleri 12 Eylül sonrası ‘dışarıda’dırlar. Bu gruptaki diğer filmlerden farklı olarak boşanmışlardır. Evliliklerini ve geçmiş yaşamlarını geride bırakmışlardır. İkisi de artık değişmiş, eskiden sahip oldukları değerlerden vazgeçmiş, mücadeleye devam etmeyen kişilerdir. 80 sonrası toplumsal düzenle barışıktırlar. Cezaevindeki arkadaşlarından, onlara kart atarak, özür dileyen kişiler olmuşlardır.

2.2.3.4. Kimlik

Kimlik, 12 Eylül darbesinden sonra, evli bir çiftin 12 Eylül öncesi örgütlü yaşamlarından ve sol ideolojiden koparak evliliklerini ayakta tutmaya çalışırken yaşadıkları bocalamayı ve sonunda bireysel hesaplaşmalar sonucu ‘hayatın en alt örgütlenmesini yeniden paylaşmak’ istemelerine kadar geçen süreyi ele alır.

Film üç evreden oluşmaktadır. Darbe öncesinde sol örgütlerden birine bağlı sevgili çift evlenirler. Örgüt içinde görüş ayrılıkları vardır. Dergi çıkarmak ve mücadeleyi fikri düzeyde sürdürmek isteyen çift, arkadaşları tarafından mücadeleyi sekteye uğrattığı düşüncesiyle terk edilirler. Darbe olduktan sonra ikisinin bocalamaları ve hesaplaşmalarıyla film devam eder. *Ateş Üstünde Yürümek*, *Eve Dönüş*, *Bir Sonbahar Hikayesi*, *Kimlik* filmlerinde olduğu gibi film devam ederken darbe olur. Bu filmde darbe sonrası savrulma, bocalama, kendini arama çiftin hem bireysel sorgulamalarına hem de evliliklerini sorgulamalarına neden olur. Filmin üçüncü evresi aynı zamanda sonuç bölümüdür. Yeniden daha sağlıklı bir ilişki denemeye karar verirler.

Film kentte geçer. Filmin geçtiği mekân, kent, başka 12 Eylül filmlerinde olduğu darbenin hemen öncesinde, sokakta insanların birbirini öldürdüğü günleri anlatmak için ateş açan birinden kaçan kişinin görüntüsü ile başlar. Filmin geçtiği mekân, insanların canını zor kurtardığı bir yerdir. Kaçan kişi, nikâh dairesine gider.

Geleneksel anlamda bir nikâh yoktur-gelinlik, takı töreni tebrik-. Filmin kurulduğu dünya, sokakta çatışmaların yaşandığı bir kenttir ve kentteki en önemli tehlike can güvenliğinin olmamasıdır. Filmin ilerleyen sahnelerinde, sürekli takip edildikleri hissini verecek şekilde yürürler. Geldikleri matbaada da ölen arkadaşlarının isimlerini almaya gelirler. Bütün bu bilgiler darbe öncesi Türkiye'sini anlatan sahnelerdir. Bu anlamda kent, yaşanması ve ayakta kalması kolay olmayan bir çevre olarak sunulur. Çift, böyle bir ortamda sol görüşlü bir örgütlenme yapısına bağlı kolektif bir yaşam içindedir. Evlenmelerinin sorgulandığı, evlendikleri andan hemen sonra hep birlikte eve gelip ne yapıyorlarsa onu yapmaya devam ettikleri bir yaşam biçimleri vardır.

Filmde karakterle ve olay örgüsünün etrafında şekillendiği bir örgüt yapısı içinde temel bir çatışma yaşanmaktadır. Nasıl yapılması gerektiği konusunda evli çift ile diğerleri arasında ciddi fikir ayrılığı vardır. Evlendikleri gün, evlenmelerinin zamansızlığından, yapılması gereken daha önemli işler olduğundan söz edilir. “Evlilik kişiyi düzene ayak uydurmaya zorlar.” düşüncesiyle çiftin evlilikleri eleştirilir. Ama aralarındaki çatışmanın nedeni ‘emekçilerin neye ihtiyacı olduğu’ üzerinde fikir birliği edinilmemiştir. Sorun konusunda hemfikirlerdir. Ancak çözüm konusunda ayrı düşerler. Filmin erkek karakteri olayların akışına kapılmamak gerektiğini, kitleleri bilgilendirmek gerektiğini savunur. Karısı da kocasını destekler. Diğerleri ise dergi çıkarma fikrinin grubu pasifize ettiğine inanır ve bu nedenle erkeği kavgadan kaçmakla suçlar. Çift olayların gerisinde kalmakla eleştirilir. Filmin erkek karakteri kendini bir denge tutturmak zorunda hisseder. Bunun nedenini ise, Türkiye’de sol örgütlenmelere de atıfta bulunarak, “bölüne bölüne bölünemez olduk” cümlesiyle özetler. Çatışmanın niteliğinin sorunları ortaya koyma konusunda hemfikir olan grubun, sorunu ele alış biçiminde olduğu görülür. Çift kendilerine “Tabandan kopuyor muyuz?”, “Taşralı ne der” gibi soruları sorarak sorunu ele almayı seçer. Bu sorun karşısında örgütten bağımsız bir tavır takınmayı seçen çift, Anadolu’yu gezmeye karar verir. Filmde bu iki karakterin aynı düşüncelere sahip olduğu halde, en yakın çevresiyle aynı soruya farklı yanıtlar vermek üzerinden çatışma yaşadığı görülmektedir. Bu anlamda filmin Türkiye’de yaşanan fraksiyonlara bölünen sol örgütlenmelere, o dönemin güncel bir olgusu olarak ele aldığı görülmektedir. Sorun legal ve illegal mücadele ayrımıdır. Çatışmanın niteliğini

oluşturan bu ayrım karşısında çift Anadolu'ya giderken de aynı sorgulamayı yapmaya devam eder. “Legal mücadeleye karşı kutuplaşmalar devam ederse dergi çıkamaz” endişesini taşır. Anadolu’da tanıdıkları ise yaptıkları bir tartışmada “güçlenirken bölünüyoruz” yorumuna “Dergi çıkarmalıyız. Dergi mücadeleye ışık tutar. Bazı arkadaşlar karşı çıkıyor. Bence herkese kavratmalıyız.” savını savunur. Bu düşünceyle fabrikalarda konuşmalar yaparlar. Grup içinde muhalefet devam eder. “Evli çiftlerin balayı bitmedi mi?”, “Parti lideri gibi karşılanmış”, “Legalizmin mantığından kurtulamaz. O bir gazeteci” yorumları yapılır. Muhalefet eleştiri noktasında kalmaz. Grup evdeki eşyaları alır ve çifti terk eder. Çift döndüklerinde bomboş bir eve gelirler. Evin boşluğu, düştükleri boşluğu simgeler:

Kadın: “Bunu bize nasıl yaparlar?”

Erkek: “Siyasi olarak kopmuştuk zaten ama bu kadarını beklemiyordum”

Çatışmaya neden olan baskı ortadan kalkınca, yani grup onları bırakıp gidince birden bire yalnız kalmanın bocalamasına düşerler. İçlerinde yalnızlık, boşluk, hüznün ve acı duyumsadıklarını ifade ederler. Kalabalığa gitmek ve yalnızlıktan kurtulmak çabası içindedirler.

Filmde bu bocalamaları yaşarken darbe olur. Filmde arkadaşları gittikten sonra düştükleri yalnızlık ve boşluk duygusu bir bakıma anlaşılabilir ama bir bakıma da inandırıcılıktan uzak yaşanır. Arkadaşları gittikten sonra hemen arkasından darbe olunca yeni bir denge arayışına girerler. Boşluk, yalnızlık, tek başına olmanın getirdiği bocalama düzeyinde hissedilir. Kolektif yaşamının getirdiği alışkanlık tek yaşama pratiğinde acemiliğe yol açar. Bu acemiliği “Kolektiften kopunca dengemiz bozuldu” biçiminde açıklarlar ve “İş bulalım, belki işe yarar” şeklinde bir çözüm bulurlar.

Üniversiteden arkadaşlarını gördüklerinde fark ettikleri önemli bir nokta vardır. Onlar kendilerini toplumdan soyutlamışlardır. Toplumla uzlaşan ve kendilerine toplumda yer bulan kişilerle karşılaşmaları değişime ayak uyduranlarla uyduramayanların ya da uydurmak istemeyenlerin arasındaki farkı ortaya koyar. Film, değişimin, yeni değerlerin altını kuvvetlice çizmez, çiftin yaşamının etrafından geçtiği kadar değinir. Erkek, arkadaşının babasının ambarında irsaliye keser. Kadın da eczanede, eczanesi olan bir kadının dükkânını sahiplenir. Dürüstlüğü ile takdir toplar. Onun hakkında bugünlerde böyle insan bulmak zor yorumu yapılır. İş ile

birlikte taksitle eşya alınmaya başlarlar. Dürüst ve çalışkanlardır; ev kurma çabası içindedirler. Yeni değerlere prim vermezler. Darbeden sonra toplumda yaşananlara değinilmez, birkaç arkadaş toplantısında konuşulanlarla çiftin yükselen yeni değerlere ayak uydurmadığı ve eleştirdiği anlaşılır. Filmde, grup içinde yaşadıkları kadar büyük olmayan ama küçük ve yaşamlarını çok etkilemeyen bir çatışma yaşanmaya başlar. Ama bu çatışma sadece karşı çıkış, değiştirme biçiminde yaşanmaz. Yaşam içindeki rolleri, etkin bir katılımcı olmak üzerinden değil, edilgen ve olayların akışına kapılan bir çift olma biçimindedir. Artık yaşamdan beklentileri, taksitli eşya almak, çalışmak, taksit ödemek düzeyindedir. Çevrelerinde gördükleri toplumla uyum sağlamış, yeni değerleri benimsemiş kişilerin düşüncelerini benimsemezler. Ama ikisi de eski yaşamlarından oldukça uzaktır. Aile olmak ve geçinmek derdindedirler. Filmde çocuk istediklerini söyledikleri bir sahnede televizyonda 10 yıl önce öldürülen öğretmenlerle ilgili haber geçmesi, artık o yılların çok uzağında olduklarının bir hatırlatmasını yapar.

Kadının evlilik ilişkisini sorgulamasında, eski bir arkadaşını görüp onunla kadınların kendi sorunlarını tartıştığı toplantılara katılmasının payı vardır. Kadın olmayı, kadın haklarını, evlilikte kadının rolünü, kadınların uğradığı haksızlıkları sorgulanması ona, kendisini ve evliliğini de sorgulama fırsatını verir. Kadın ve erkek arasındaki iletişimsizlik, iç ses konuşmaları ile duvarlara yazı yazarak verilir. Ortadaki sorunları konuşmak yerine bir süre kendi kendileriyle çözmeye çalışırlar. Erkek arkadaşları ile görüşmeye başladığında, toplumun değişen yapısını, yeni düşünce yapısını sorgulamaya başlar. Güdülerinin kendisini yönlendirmeye çalıştığını, nasıl bir yolda ilerlediğini tartışır. Erkeğin kendi arkadaşları üzerinden yeni şekillenen toplum yapısını, kadının da kadınlar üzerinden evliliğini ele alması kimliklerinin ve kişiliklerinin törpülenmesi ayrılma kararı almalarına yol açar. Ancak ev bulamazlar ve aynı yerde yaşamaya başlarlar.

Filmin sonunda birbirlerine çok emek verdiklerini, başka birine böyle emek veremeyeceklerini, başka birini böyle sevmeyeceklerini kabul ederler. “Sevgi emektir” diyerek her ikisi de kendi özeleştirisini yapar. Erkek “İnsan kendini ters yüz etmeli”, “Egemen erkek rolüne bürünmüşüm” diyerek kendini açıklıkla ortaya koyar. Birlikte verdikleri karar sağlıklı bireyler olarak sağlıklı toplum oluşturabilecekleri ve emek temelinde yerlerini alabilecekleri kimsenin birbirinin yükünü taşınamaması

gerektiğidir. Filmin bu noktasında özgürlüklerine kadeh kaldırırılar. Film, daha bilinçli bir şekilde, kimsenin kimsenin yükünü taşımadığı sağlıklı bir yapılanmada yeniden birlikte olmayı seçmeleriyle biter. Erkek kadına “Hayatın en alt örgütlenmesini benimle paylaşır mısın” diyerek evlenme teklifi eder. Filmin sonu kendilerini özgür hissettikleri ve aralarındaki çatışmayı çözdükleri an biter. Dış ses duyulur: “Kadının kimliği ne? Erkeğin kimliği ne? Toplumun kimliği ne?” O sırada polis gelir: “Kimlikleriniz lütfen” der. Polis her ikisinin kimliklerine bakar ve fişler. Kendi aralarındaki çatışma çözülmüştür ancak film, toplumdaki denetlemeyi, baskının devam ettiğini sezdirerek biter.

2.2.3.5. Beynelmilel

Gülme ve ağlama temel bir duygu olduğu kadar, iki ayrı hatırlatma yolu olarak da ele alınabilir. İki ayrı duyguya da seslenerek hatırlatma yapılabilir. *Beynelmilel*, güldürmeyi seçerek duyguları harekete geçirme yolunu seçen hem bu gruptaki hem de ele alınan tüm 12 Eylül filmlerindeki tek filmidir. *Beynelmilel* 12 Eylül askeri yönetimi altındaki Türkiye’de, Adıyaman ilindeki gevendelerin düzenli askeri bandoya dönüştürülmelerini trajikomik bir dille ele alarak anlatan anti-militarist bir filmidir.

Beynelmilel, 1980 sonrası dönemde geçen ve 12 Eylül darbesinin uygulanma mantığı/mantıksızlığını ele alan bir filmidir. 1982 yılının Adıyaman’ında geçer. Yerel bir müzisyen grubu, oturak ve zenne âlemleri düzenleyerek bölgenin eğlence ihtiyacına karşılık vermeye çalışır ama bu eğlenceleri gizlice yapmak zorundadır. Çünkü 12 Eylül askeri rejimi, ülkenin her alanını düzene sokmaya çalıştığı gibi, yerel müzisyen ‘gevendelere’ de el atar. Onları 12 Eylül askeri yönetimi olarak ‘ciddi bir orkestra’ haline getirmeye kararlıdır. Hem böylelikle kenti ziyaret edecek olan konsey üyelerini karşılama töreni de mümkün olacaktır. Grubun şefi olan Abuzer Yayladayı, grubu askerlerin istediği gibi düzene sokmaya çalışır. Kızı Gülendamlar büyük kentte üniversiteye giden Haydar’a gönlünü kaptırmıştır. Haydar bir devrimcidir ve yanından eksik etmediği kitaplarını Gülendamlar’a okuması için verir. Devrimciler ölümle nişanlıdır. Gülendamlar açısından ise bu durum başka biriyle

nişanlı olmasından 'iyi'dir. Haydar ve arkadaşı, ünlü 'komünist enternasyonal' marşıyla Konsey üyelerinin gelişinde eylem yapmak ister. Parça, Abuzer'in kulağına bu amaç uğruna çalınır. Haydar'ın ağbisi kaseti parçalayınca, başka bir eylem hazırlığına girişirler. Ama kızının 'baharın gelişi' olduğunu söylediği parça Abuzer'in kulağına çalınmıştır bir kez. Marşı pek beğenen orkestra da bunu generallerin gelişi için hazırlamaya koyulur! Konsey üyeleri geldiğinde baharı karşılama marşını çaldığını sanırlar. Tören iptal edilir. Konsey üyeleri derhal tören alanını terk ederler. Haydar, Güldendam'ın sürpriz yaparak hazırladığı 'Cuntalar Olmasın' pankartının altında öldürülür. Abuzer işkencede ölür. Filmin sonunda Haydar'ın kitaplarının bulunduğu evde Güldendam yoksul bir mahallede kızının saçlarını tararken televizyonda Kızıl Ordu çalar. Annesine "Bu ne" diye sorunca "Babamın bestesiydi, beynelmilel bir şey" der. Sırrı Süreyya Önder için bu sonun iki anlamı vardır:

"Orada iki ironi var. Bir, Kızılordu Korosu'nun Tarkan'ın 'Oynama Şıkıdım'ını söylemesi, bana çok hicranlı gelmişti. Sosyalizmin önemli sembollerinden birinin bunu yapması canımı acıtmıştı ve bu televizyonlarda biraz da komik bir şey gibi gösterildi. İkincisi, yönetenler o kadar ağır imha ettiler ki, artık Kızılordu Korosunun bu ülkede konser vermesi onların demokratlığından, hoşgörülerinden değil, 'biz bunları o kadar ezdik, o kadar öldürdük ki gelip söyleyebilirler, korkulacak bir şeyimiz kalmadı' noktasına geldiler. 10-15 yıl sonra televizyonlarda dinlenebilecek bir şarkı için o zaman bunu söyleyen insanlara çok ağır yaptırımlar uygulandı. Benim düşüm bir gün yüz binlerin meydanlarda söylemesiydi bunu. O düşümün verdiği molayı anlatan, tekrar ne zaman nasıl yola çıkarız diyen bir sahnedir o. Bir final değildir"³⁷⁹

Film, senaryo yazarı Önder için bir hesaplaşmadır. Kendisiyle yapılan bütün röportajlarda bunu belirtir. Ülkenin geleceğini 12 Eylül 1980 darbesinde çaldıklarını düşünür ve yaşananlar karşısında, kendisi de acı çekmiş biri olarak kendi hesaplaşmasını bu film üzerinden yapar. Filmin senaristi ve iki yönetmeninden biri olan Sırrı Süreyya Önder de 12 Eylül'ün acılarını, sıkıntılarını çekmiş biridir. Filmin öyküsü de birebir yaşadıklarından, gözlemlediklerinden yola çıkarak yazılmıştır. 12 Eylül 1980 sonrası bir müddet firari gezen, 12 yıl hapse mahkum olan, muhtelif

³⁷⁹ Seray Şahiner, "Sırrı Süreyya Önder ile Söyleşi", **Birgün**, 24.01.2007, (Çevrimiçi), <http://www.tumgazeteler.com/?a=1915315>, 01.09.2008.

cezaevlerinde cezayı tamamlayan, çıktıktan sonra ağır işsizlik, ticaret denemeleri, işçilik, şoförlük, yurtdışında inşaatlar derken, hep devam eden yazma tutkusu önce senaryo yazmaya sonra tamamen sinemaya yönelmiştir.³⁸⁰ Sırrı Süreyya Önder, filmin yapısını açıklarken de iki kaynaktan beslendiğini belirtir. Lorke'nin sessiz çalındığı ama halkın kendinden geçerek halay çektiği parça, Gülendamlar ile Haydar arasındaki konuşma, pavyon sahneleri, prova, cenazede ölüm marşıyla uzun havanın bir arada oluşu gibi pek çok sahnede ve filmin konusuna genel yaklaşımında mizah ağır basar ve yapısı gereği muhalif olan bu dilden beslenir. Acıyı bal eyleme hünerinden yararlanır. Kendisi böyle kritik bir mevzuda kelam ederken bin süzgeçten geçirmek zorunda hissettiği film sürecinin “Böyle bıçak sırtında gitti bu” şeklinde açıklar.³⁸¹ Film gerçekten o dönemde Adıyaman’da yaşananlardan yola çıkılarak* yazılmıştır: “12 Eylül olduğunda arandığım için Adıyaman’a gidemiyordum. Bir kez gittiğimde gördüm ki, yerel müzisyenlerden bir bando oluşturulmuş ve çok absürd bir üniforma giydirmişler. Kentte tecrit edilmişler, ufak yollu aşağılanma ile anılan bu müzisyenler, aslında abdal geleneğinden gelen Türkmenler. Üniformayı giyince kendilerini cuntanın bir uzantısı hissedip kentle hesaplaşmaya girdiklerini karelerle gördüm. Her sabah memurlar, öğrenciler gibi hükümet bahçesinde sıraya giriyorlar. Bando İstiklal Marşı’na çıkıyor. Bütün memurlar okuyup içeri giriyorlar. Ve beşte yine çıkıyorlar, marş okuyarak dağılıyorlar. Bu arada kentte kapalı mekanlar ve hastahane dahil herkesin ayağa kalkması isteniyor.”³⁸²

³⁸⁰ Sırrı Süreyya Önder, “Umudu Tükenmeyenlerin Türküsü”, 27.04.2007, (Çevrimiçi), <http://www.bianet.org/2007/04/27/95212.htm>, 01.09.2008.

³⁸¹ Sırrı Süreyya Önder, “İki Cihanda da Elim Darbecilerin Yakasında”, **Zaman**, 09.01.2007, (Çevrimiçi), <http://www.tumgazeteler.com/?a=1881786>, 01.09.2008.

* 12 Eylül 1980 darbesinin ardından dönemin Milli Güvenlik Konseyi Başkanı ve Genelkurmay Başkanı Kenan Evren ile konsey üyeleri Adıyaman’a bir dizi ziyaret gerçekleştirecektir. Dönemin Adıyaman Valisi Kemal Esensoy, Belediye Başkanı Mustafa Kocatürk ve şehrin ileri gelenleri söz konusu ziyaret için toplanır. Her hazırlık tamamdır; ancak eksik bir şey vardır. Şehre gelen askeri erkanı karşılayacak bir bando takımı yoktur. Vali Esensoy hemen talimat vererek bir bando kurulmasını ister. Görev, Halk Eğitim Merkezi’nde memurluk yapan ve aynı zamanda düğünlerde çalgı çalan Aziz Çelik’e tebliğ edilir. Çelik, kendisi gibi düğünlerde çalgı çalan yerel müzisyenleri de toplayarak bando takımını oluşturur. Ömürlerince oyun ve halay havasından başka müzik çalmayan 35 çalgıcının başına da bir başçavuş getirilir. İstiklal Marşı başta olmak üzere değişik marşlar öğrenmeye başlayan bando takımı, zorunlu olarak kısa sürede bütün marşları ezberler. Zamanla ‘Sıkıyönetim Bandomusu’ adını alan takım, devlet erkanını en iyi şekilde karşılar; ama alınlarından da ter eksik olmaz. Sıkıyönetim kalkınca bando topluca Adıyaman Belediyesi’ne katılır. “Sıkıyönetim Bandomusu: Beynelmilel Bandomuzu Çaldı, Davacıyız!”, **Zaman**, 07.01.2007, (Çevrimiçi), <http://www.tumgazeteler.com/?a=1881786>, 13.09.2008.

³⁸² A.e.

Filmde 12 Eylül sonrası cezaevlerinde yaşananlar açısından en insanlık dışı deneyimlerin yaşandığı Diyarbakır cezaevine gönderme yapılır, halk arasındaki muhbirlerle değinilir, yaratılan korku kültürünün simgesine vurgu yapılır. Kenan Evren'in yaptığı gezilerde sık sık kullandığı huzur ve güven ortamına atıfta bulunarak asılan “Sokakta huzurumuzu size borçluyuz” pankartı, ve “Beşinizde paşasınız” afişi bir sarhoşun başına düşünce, onu üç kere koyup, tozunu aldıktan sonra kaldırması, filmin öyküsünü destekleyen ve 12 Eylül sonrası süreci anlatan gerçekçi detaylardır.

Film 12 Eylül sonrası Doğu Anadolu Bölgesi'nde, Adıyaman'da geçer. Herkes uyum sağlamış görünmektedir. Asker her şeyi kontrol altına almıştır. Konsey üyeleri gelecektir. Ona hazırlık yapılmaktadır. Dışarıdan görüldüğü kadarıyla askeri disipline uymayan gevendelerin de çaresine bakılır. Oralı olan ama üniversitede okuyan Haydar ise bir şey yapamamanın sıkıntısını çeker. Asker için sorun, konseyin en iyi şekilde karşılanmasıdır. Abuzer için sorun, orkestrasına bunun ekmek kapısı olduğuna ikna edip, onları komutanların istediği şekle sokmaktır. Gülendam için sorun Haydar'a kendini beğendirmektir. Üçünün sorunları çakışır. Haydar 12 Eylül sonrasına bireysel, küçük çaplı, ortamın izin verdiği direnişi sergilemeye çalışırken kendi ölümüne ve Abuzer'in ölümüne neden olur. Haydar'ın direnme biçimi, Abuzer'in kulağına çalındığı için çatışma iki karakterin ölümüyle sonlanır. Çatışmanın çözülüşü, baskı ve şiddet ortamının yine şiddet ile sonlanmasına neden olmuştur.

Filmde enternasyonal önemli bir unsurdur. Hem dönemin simgesi olmasıyla, hem yasak oluşuyla çatışmanın simgesi haline getirmiştir. Enternasyonel marşı aracılığıyla filmde “kimsenin, hatta askerlerin bile bırakın sözlerini, müziğini bilmediği bir marşın nasıl bir korku nesnesi”³⁸³ haline nasıl getirildiği gösterilmiştir. Enternasyonel marşının filmde döneme gönderme yapan bir marş oluşunun yanında, Gülendam ile Haydar'ı birleştiren ve Gülendam ile babası ve Haydar'ı ayıran bir marş oluşu önemlidir. Döneme yapılan atıflara Diyarbakır cezaevini (Abuzer kamyonun yakalandığını öğrenince, Servet bunları Diyarbakır'a götürmesinler? diye sorar. Servet de “Yok ya belki de asarlar. Dert etme neticede bunlar anarşist falan

³⁸³ Ayla Kanbur, “Hafıza Tutulması”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, sayı: 20-21, 2008, s. 120.

değiller” şeklinde yanıt verir ve anarşistlerin o dönem nasıl görüldüğüne ilişkin bir parantez açar) ve Adıyaman’da tutuklananları komutana gösterirken çeşitli örgütlerin (Emeğin Birliği, Dev-Sol) isimlerinin sayıldığını eklemek gerekir. *Beynelmilel* filmi, yıllar sonra Gülendam’ın gözü yaşlı televizyondan Kızılordudan Enternasyonal’i çaldığını duyunca gözlerinin dolu dolu olduğu gün biter. *Beynelminel*, darbe sonrası cuntanın huzur ortamını sağlarken izlediği akıl dışı yöntemi hiciv yolu ile veren bir filmidir. 12 Eylül’ü, güldürürken, düşündürtmeye, düşündürürken hatırlatmaya çalışır. Enternasyonel filmde bir ailenin dağılmasına neden olmuştur. Türkiye’de dağılan ailelerden sadece biridir. Babasını ve sevdiği adamı ondan ayıran daha bir dönemin korku nesnesi olan Enternasyonel’i yıllar sonra televizyondan izleyebilmek Gülendam’ın canını acıtmıştır. Gülendamın’ın canını acıtan Gürbilek’in değişimiyle simgelerin de göçebe bir hayat sürmesidir.

“Nasıl alt kültürler egemen kültürün simgelerini çalıp aykırı bir simgeler sistemi oluşturmaya çalışırlarsa, tüketim toplumu da aynı simgeleri sınıfsal ya da tarihsel içeriklerinden arındırıp piyasaya iade eder. Piyasa ise, kendi ilkeleri işlediği sürece, muhalif simgelerin serbest dolaşımına izin verecektir.”³⁸⁴

2.2.4. 12 Eylül Sonrası Cezaevinden Çıkan Karakterlerin Filmleri

12 Eylül filmleri içinde, 12 Eylül’ün yaraladığı solcu karakterler üzerinden darbeyi ele alan filmler içinde *Sen Türkülerini Söyle*, *Bir Yanımız Bahar Bahçe*, *Eylül Fırtınası*, *Hoşkaçal Umut*, *Babam ve Oğlum*, *Gülün Bittiği Yer* filmlerini sıralamak mümkündür. Bu filmleri bazı özellikleri nedeniyle farklı gruplar içinde ele almak mümkündür. *Hoşkaçal Umut*, *Bir Yanımız Bahar Bahçe* ve *Sen Türkülerini Söyle* filmleri cezaevinde uzun bir zaman kaldıktan sonra eve dönen ve uyum sağlama güçlüğü çeken filmler olarak birlikte düşünülebilir. *Bir Yanımız Bahar Bahçe* filminin solcu karakteri, âşık olarak kendi yarasını sarma imkânı bulsa da üç filmde de cezaevinden çıkıp topluma, yakın çevresine ve değişen değerlere ayak uydurma/uyduramama sorunları yaşanır.

³⁸⁴ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*, s. 37.

2.2.4.1. Sen Türkülerini Söyle

Sen Türkülerini Söyle filmi, Hayri'nin, yedi yıl cezaevinde yattıktan sonra, baba evine dönüşü ile başlar. Annesi değil ama babası öfkeli. Aynı mahallede yaşayan insanlar, özellikle komşular da ona soğuk bakar. Eski arkadaşlarının kimi işadamı, kimi sinemacı, kimi reklâmcı olmuştur. Hepsi de eski günleri, ideallerini, davayı unutmuşlardır. Hayri'nin çekmek zorunda olduğu sürgün cezası vardır. Film, Hayri sürgün cezasını çekmeye giderken biter. Hayri hem hayal kırıklığı, hem de topluma ayak uyduramama sorunları yaşar. Aradan geçen yedi yıl, onu toplumuna yabancı kılmıştır. Film 12 Eylül sonrası hem içerde hem de dışarıda yaşananlara dair bilgi verir. Hayri'nin sürekli geri dönüşlerle yaşadığı işkence sahnesi filmde sık sık tekrarlanır. Onun uyumasına, kâbus görmesine neden olan işkencedir ve Türkiye'de 12 Eylül döneminde yaygın olarak yaşanan işkence olgusuna dikkat çeker. Dışarıda ise 12 Eylül yeni bir toplum yapısı yaratmıştır. Bu toplumun değerleri ona yabancıdır. Filmde Hayri'nin değişen değerlere ayak uydurmaması üç arkadaşı ve ailesi aracılığıyla verilir.

Hayri İstanbul'da kenar mahallede oturur. Oturduğu mahalle, Hayri'ye kapı deliğinden bakan, çocuğunu okşamasını istemeyecek kadar ürken insanların oturduğu mahalledir. Çevrenin Hayri'ye bu yaklaşımı, *Babam Askerde* filminde değinilen korku kültürünün bir yansımasıdır. Hayri bu bakışa, filmin sonunda, sürgün cezasını çekmeye giderken, "Söyle oğlun utanılacak bir şey yapmadı diyerek" yanıt verir. 12 Eylül sonrası değişen toplum yapısı Hayri'nin fiziki çevresinin en önemli özelliğidir. Ailesi de, arkadaşları da başka bir dilden konuşur. En yakın arkadaşları Şerif, Tunca, Turgay'dır. Hepsinin durumu gayet iyidir. Hiçbiri ona yardımcı olmaz. Hayri de onların arasında kendine yer bulamaz. Filmde üç arkadaşının gününü gün etmesine eşlik eder. Kendini bulamaz. Arkadaşlarından Turgay sürekli yardım etmekten söz eder ama etmez. Şirkete gittiğinde de bir kahve bile içemezler. Sürekli gittikleri ismi Papirüs (gerçekten de İstanbul'da Papürüs adında bir bar vardır). Filmde değişen bu değerlerin altı çizilir. Bunlar değişen toplumsal yapının sembolleri gibidir. TV odaklı bir yaşam, teknoloji, markalar, reklâm, futbol, at yarışı, martini ve viski, disko, para ile alınıp satılan ilişkiler, tek günlük ilişkiler gibi Hayri için yeni olan ama arkadaşları ve ailesinin içselleştirdiği onun yabancılık çekmesine neden olan

değerlerdir. Tunca adlı arkadaşın gerçekte de yönetmen Tunca Yönder olması, Türkiye’de o dönem ile ilgili benzerlik kurma gerekçelerini arttırır.

Hayri için geri döndüğünde kendine ne arkadaşlarının ne de ailesinin yanından yer bulamaz. Akrabaları ile otururken, arkadaşları ile eğlenirken sessizliği, suskunluğu bunun bir göstergesidir. Öyle ki eskiden anlamlı olan yerler de anlamını yitirmiştir. Çünkü onları anlamlı kılan anılarında kendisinin karşısında bulunan kişi artık anılarında onu anlayan, hayatı ortakça paylaşan kişi değildir. Eski sevgilisine rastlar. O da değişmiştir. Bebek’teki eski günlerini hatırlar. Birlikte yürümeyi ister. Eski sevgili artık eskisi gibi yürüyemez. Taksiye binerler. Hayri zamanı unutup birlikte olmayı diler. Neslihan bu isteğine gitmem lazım diyerek karşılık verir.

Cezaevindeyken geçen sürede, kurulan yeni bir düzen vardır. Arkadaşları, ailesi bu denge üzerinde ayaktadır. Açıkça Hayri çevresiyle çatışma yaşamaktadır. Bu çatışmayı yaratan da Hayri’nin eskiden arkadaşlık yaptığı çevresinin değişen değerlere ayak uydurmasıdır. Aynı türküde buluştuklarında bile, yudumladıkları farklı kültürün simgeleridir. Hayri, çatışmayı yaratan taraf olarak, kendini değiştirmemeyi seçerek çatışmayı sürdüren taraf olur. Onları da toplumu da değiştirme çabasına girmez. Ancak bireysel bir direniş sergiler. Sürgün cezasına gitmeden önce son bir araya geldiklerinde üç arkadaşını ‘pat’ sesi çıkararak, ironik bir biçimde kafasında öldürür. Hayri’yi sürgün cezasına çekmeye göndermek için toplanmışlardır. Namus ve ahlak tartışması yaparlar ve “Sen ne için kim için namuslu oldun” diye sorgularlar. Onlar için namuslu olmak boşu boşunadır. Şimdi durdukları yer ve savundukları değerleri meşrulaştırmak için Hayri’nin yaşamını eleştirirler. Film diğer 12 Eylül filmlerinin ilki olmasının yanı sıra, geleceğe umut taşıyan bir gülümseme ile bakması anlamında önemlidir.

Kenar mahalle şarkısı çalınırken, görüntüler Hayri’nin oturduğu mahalledendir. Çağdaş Türkü grubunun kurulduğu ve albümü yaptığı yıl düşünülürse filmin geçtiği mekânla bağlantı kurulur. Bu bağlantıyı pekiştirmek için kenar mahalledeki apartmanın giriş katında grubun çalışmaları gösterilir. Çağdaş Türkü adlı grubun bu şarkısı ve filme ismini veren şarkının filmin mesajını içermesi açısından da ayrı bir anlamı vardır. Sinemanın anlatım öğelerinden biri olan müzik burada pekiştirici değil sadece doğrudan anlamı yaratan unsurlardan biridir. Filmin

sonunda mahalledeki küçük çocuğu severek ve gülümseyerek sürgün cezasını çekmeye giderken de çalan şarkının sözleri sahnenin anlamın dillendirilmesidir.

Sen Türkülerini Söyle filminde değişen değerler ve tüketim kültürünün altı çizilmiştir. Filmde değişen değerler bazı sembolik öğelerle desteklenmiştir. Hayri arkadaşlarının tersine, viski ve martini yerine rakı içer. Eski arkadaşı Tunca ile birlikte sevdikleri aynı türküyü söyledikleri zaman (elimden kırık bir saz geldi geçti) Tunca viski içmekte, Hayri ise rakı içmektedir. Kongar her toplumun bir değerler sistemi olduğunu bu değerler sisteminin değişmez ve durağan bir nitelik taşımadığını, değişken olduğunu, her an değişeceğini belirtir. Toplumsal yapının üç değişik kategoriden oluştuğunu belirtir. Toplum kalıntıları, egemen değerler ve filizler bir genel değerler sistemini oluşturur. Kapitalist değerler, bireycilik, özgür emek, özgür girişim, paranın ve zenginliğin yüceltilmesi gibi noktalara dayanır.³⁸⁵ Tüketim toplumu değerlerinin de bu çerçevede içinde, daha zengin bir yaşam ve böyle bir yaşam için daha çok tüketimin temel kavram olarak belirlediği bir sistem niteliği ile ortaya çıkması *Sen Türkülerini Söyle* filminde çatışmanın niteliğini oluşturan unsur olarak ele alınır. Hayri'nin eski arkadaşları yeni değerlerle donanmıştır ve onlarla karşılaşması çatışmayı oluşturur. Hem ailesinde herkesin reklam, teknolojiye konuşuyor olması hem de arkadaşlarının konuşulan dünyayı yaratanlar olması Hayri'nin yalnızlığını derinleştirir. Üstelik eski sevgilisi de onu anlayabilecek durumda değildir.

Film, 12 Eylül döneminin getirdiği baskıyı, antidemokratik uygulamayı, şartlı salıverilen kişilerin çekmesi gereken sürgün cezalarını, işkenceyi konu alırken, Hayri'nin ailesi ve çevresi aracılığıyla da tüketim toplumunun değerler sisteminin bombardımanı altında kalışına değinir. Hayri, teknolojik değişim ve gelişmenin hızına ayak uyduramayan, basın, televizyon, reklâm ile egemenlik kurmaya çalışan değişimi benimsemiş görünen çevresiyle çatışma yaşar.

³⁸⁵ Emre Kongar, **12 Eylül Kültürü**, a.g.e., s. 289-290.

2.2.4.2. Bir Yanımız Bahar Bahçe

Bir Yanımız Bahar Bahçe, Bilge Olgaç'ın 1994 yapımı son filmidir. *Sen Türkülerini Söyle* filminde olduğu gibi, doğduğu yere dönen 12 Eylül süresinde kaçaklık, mahpusluk çekmiş devrimci Melih'in öyküsüdür. Hapislik ve kaçaklık günlerinden sonra, kasabasına dönen, kendisi gibi oralı olan çocukluk arkadaşının yazlık evine dinlenmeye ve düşünmeye gelen Melih kendini toplamak ve ne yapacağına karar vermek ister. Arkadaşı eski'ye ait ne varsa denize fırlatır. Ararındaki konuşma hem her ikisini tanıtmak açısından hem de 12 Eylül ile ilgili temayı kapatmak açısından noktalayıcı bir işleve sahiptir. Bu diyalogdan sonra film, başka bir yere evrilecek, 12 Eylül ile dolaylı bir etkisi olan fon olmaktan öteye gidemeyecektir. Filmin başında Melih ile onu cezaevinden çıktıktan sonra almaya gelen arkadaş arasında geçen diyalog hem arkadaşını hem de Melih'i tanımak açısından önemlidir.

Melih: Mapushane kapısına gelip alman çok hoştu. Biliyor musun başlayacak olan hiçbir şey heyecan vermiyor bana.

Arkadaşı: Saçmalama... Yeni bir hayat. 40 yaşında bir adam olgunluğunda ama yeni doğmuş bir bebek heyecanıyla (Arkadaşı ile deniz kenarında içmektedirler).

Arkadaşı: Çocukluk ve dava arkadaşıldık, Melih, ama yıllar içinde davamız kayboldu gitti. Davamızı aldılar elimizden

Melih: Ama aklımızdan alamadılar.

Arkadaşı: Benim aklımdan da aldılar.

Melih: Sen öyle istedin.

Arkadaşı: Evet ben öyle istedim. Ama iyi de oldu. Kendine bir bak. 18 yılın geçti. Yalnızsın. 5 kuruşun yok. Kırılma ne olur. İyiliğin için söylüyorum. Eskisi gibi olamazsın. Ne vaktin var. Ne de ne de öylesine bir yarın umudu.

Melih: Evet ne yazık ki öyle. Ama bir şeyler var ki içimde atamıyorum.

Arkadaşı: Onca yıl kaçaklık, onca yıl hapislik yetmedi mi?

Melih: Ne öneriyorsun? (Arkadaşı, bavulu alır, denize savurur)

Melih: Allah kahretsin

Arkadaş: Aramıza hoş geldin arkadaş. Artık denize gömdüğümüz her şeyi unutuyoruz. Tamam mı? Hadi bakalım hayatın tatlarına. Dağıtmaya.

Melih'in içinden hiçbir şey gelmemektedir. Arkadaşı dinlenmesi için doğdukları yerdeki yazlık evine gönderir. Durumu oldukça iyi olan bu arkadaş, orayı severse bir dükkân bile açmayı önerir. Melihkendini ve geçmişini sorgularken yazlık komşusu kendinden genç bir kadına âşık olur. Kadının kendi kız kardeşi olduğunu zannetmesiyle alt üst olur. Yıllar önce faşist babası, düşünceleri için onu evden kovmuştur. Sık sık kitaplarını attığı ve kendisini evden kovduğu aynı sahneyi hatırlar. Babası kitaplarını kendisiyle birlikte evden atmıştır. Evden ayrılırken annesinin kucağında ağlarken alnında beni olan kız kardeşini hatırlar. Araştırmaları sonucu âşık olduğu kadının kız kardeşi olmadığını fark eder. Ama değerler o kadar altüst olmuştur ki, kaldığı yerden devam etmesi değildir. Sahilde sevgilisine türküsünü söyleterek kayıkla denize açılır.

Filmde önce babası, onu kitaplarıyla birlikte düşünceleri yüzünden evden atmıştır. Yıllar sonra da en yakın arkadaş, yine kafasından atamadığı düşünceleri nedeniyle eşyalarını denize fırlatmıştır. Filmde *Sen Türkülerini Söyle* filminde olduğu gibi Melih, doğduğu kasabaya gelir. Gelmeden önce denize saçılan kitaplarıyla zaman zaman kendini sorgulasa da, evden kovuluşunu hatırlasa da yeni bir hayata hazırdır. Geldiği yerde yan komşusu ile yaş farkı ve yanlış anlaşılma nedeniyle (arkadaşının görgüsüzlüğü ve sadece bir kez olacak bir terbiyesizlik gibi yapmış görünür) çatışma yaşanır. Ancak birbirlerine âşık olurlar. Melih kendisine bir hayat kurmaya hazırdır. Geçmişin acılarını unutacaktır. Babasının onu evden kovmasından sonra bir daha haber alamadığı kız kardeşine âşık olduğunu sanır.

Bu filmde *Babam ve Oğlum*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Gülün Bittiği Yer*, *Eve Dönüş* filmlerindeki benzer bir baba vardır. *Bir Yanımız Bahar Bahçe* geçmişte kalan baba, diğer filmlerdeki gibi devletin sesidir. *Çözülmeler* filminde Nihal'in kayınpederinden, *Eylül Fırtınası* filmindeki Efe Dede'den farklıdır. Bu filmde baba, çocuğunu düşünceleri nedeniyle, düşüncelerine neden olarak gördüğü kitaplarıyla birlikte evden atan babadır. 12 Eylül filmlerinde görülen 'Baba'nın devletin sesi olma durumuyla ilgili olarak *Gülün Bittiği Yer* filminde, "İbreti alem olsun diye sallandıracaksın bunlardan bir iki tane bak bir daha kaçabiliyor mu?" yorumu, Murat Belge'nin Türkiye'nin geleneksel devletini anlatmak için baba benzetmesini yaptığı

düşüncelerinin tam karşılığıdır. Bu filmde de baba, devletin yaptığını yapmıştır. Şiddet uygulayarak Melih'i zorla evinden, ülkesinden sürmüştür. Kendisiyle birlikte düşüncelerini, kitaplarını da evden dışarı atmıştır. Murat Belge, Evren'in aşılmaya başladığı dönemde toplumun başka bir şey olmaya başladığını belirtir. Bir sürü Kenan Evren'in türediğini, toplumda, kahvede oturup "sallandıracaksınız bunları" demeye devam edildiğini belirtir. Toplumda yeni bir ses duyulmaya başlamıştır. 'Baba'nın sesi gibi bir şeydir bu. Belirli bir babanın. Hani çocukluğundan beri seni birçok kere dövmüş olan baban. Düşüncelerine inanmadığın, değerlerini paylaşmadığın baban. Ama yeniden şamar yeme korkusuyla, sana verdiği ipe sapa gelmez ve bitip tükenmez nasihatleri sessizce dinlemek ve hak verir gibi görünmek zorunda olduğun baban. Fırsat buldukça annenle komplo kurup kandırdığın baban. Hiçbir zaman 'iyi ama sen bu kafayla annemin hayatını kararttın, verdiğin yanlış kararlarla ev hayatımızı da berbat ettin'din, diyemediğin baban. Önünde sigara içemediğin, rahatça gülemediğin baban."³⁸⁶

Babam ve Oğlum filminde ev, kaçtıktan sonra başaramadığın için geri dönülen yerdir. Babasının istediği gibi biri olmamıştır. Baba, Sadık'ı eve alacak ama dersini de verecektir. *Sen Türkülerini Söyle* filminde baba, Hayri'ye "ne yaptıysa hak etmiştir" diyen babadır. *Eve Dönüş* filminde ise baba, 12 Eylül'ün vatandaşlara gücünü hatırlatmak için Kore gazisidir: "Sicilli komünistleri üniversiteye hoca yaptılar..askerle şaka olur mu..politikacıların başını boş bırakmayacaksın. 15-20 yılda bir masaya yumruğunu vuracaksın, ben buradayım diyeceksin.." *Bir Yanımız Bahar Bahçe* filminde baba, evden kovandır. Melih, kovulduğu için cezaevinden çıktıktan sonra ailesinin nerede olduğunu bilmemektedir.

Baba ile rüştünü ispat etmek isteyen kendi yolunu çizmek isteyen oğlu arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Bir bakıma bu, 12 Eylül rejimi ile Türkiye arasındaki ilişkidir. Filmlerde çocuk, düşünceleri ile baba tarafından evde istenmeyen kişidir. Çocuk babasının çizdiği yolu tercih etmediği için evden ya çıkar (*Babam ve Oğlum*) ya da kovulur (*Bir Yanımız Bahar Bahçe*). Çeşitli nedenlerle evden ayrılan ve geri döndüğünde artık devrimci olmuş olanlar da vardır (*Beynelmilel, Bütün Kapılar Kapalıydı*). Baba hep çocuğu denetleyen, kontrol altına almak isteyen, onun

³⁸⁶ Murat Belge, **12 Eylül Sonra 12 Eylül**, a.g.e., s. 31.

iyiliği için tehlikeli düşüncelerden uzak tutmaya çalışan kişidir. Çocuğunun tanıştığı düşünceler nedeniyle evden çıkarılan ya da evi terk eden çocuğun bundan sonra başına gelen her şeyi hak etmiştir. Ne geldiyse onun yüzünden gelmiştir. Kendini boşuna harcamıştır. Laçiner de Belge gibi, baba eğretilmesini 12 Eylül darbesi ve rejimi ile birlikte düşünür. “Baba artık evladının yetiştirilecek bir tarafı kalmadığı için ona sığıntı gibi davranır. Çünkü evden atılması da söz konusu değildir. Benzetmede 12 Eylül öncesi kötü yola düşmedir. 12 Mart ilk evden kaçma teşebbüsünde bulunuş, ergenliğe yeni adım atmış evlada ilk uyarıdır. İlk dayakla yola getirme çabasıdır denilebilir. 12 Mart pataklaması ile uslu durmayan evlat 1973–1980 arası bir de elini kana bulayarak kendisini sille tokat eve tıkmasına sessizce boyun eğmiştir. Orada sıkıldığını, bunaldığını en ufak biçimde de ima de etse 12 Eylül öncesine dönmek mi istiyorsun paylamalarıyla karşılaşır.³⁸⁷ Laçiner’in ifade ettiği evladını uyarma politikası 12 Eylül sonrası her alanda uygulanan politikalarla sağlamlaştırılmıştır. Bir tehlikenin kalmadığı ana kadar içeridekiler gösterilerek dışarıdakilere uyarılar yapılmıştır. *Bir Yanımız Bahar Bahçe* filminde babaları öldüğünden dolayı onları cezalandıracak kimse kalmadığından Melih’in kız kardeşi cesaretlenmiş ve ağabeyini bulmak istemektedir. Annesini ‘Nasıl olsa sağ sol da bitti’ diyerek tehlikenin geçtiğine inandırmaya çalışır.

Melih, Soranus’un tedavisi* ile iyileşse de, sevdiği kadını kız kardeşi sanarak altüst olmuştur. Öyleki öyle olmadığını öğrense de artık çok geçtir. Bu filmde Melih’in iç sesi ve arkadaşları ile yaptığı konuşma dışında 12 Eylül ile ilgili bilgiye rastlanmaz. Onca yıl kaçaklık ve hapislik yaşayan bir karakterin dağılışıyla çatışma çözülür.

2.2.4.3. Hoşçakal Umut

12 Eylül filmleri içinde tahliye olarak cezaevinden çıkan Oruç, evde yapamadığı için arkadaşlarının evine gider. Ev, Oruç içerden çıktıktan sonra yapamadığı, bocaladığı yerdir. Ev, yıllar önce olduğu gibi yıllar sonra da yapamadığı

³⁸⁷ Ömer Laçiner, “12 Eylül Öncesi”, **Birikim**, sayı: 138, 2000, s. 9.

* Bkz.:Serol Teber, **Melankoli**, a.g.e., s. 129-135.

bir yerdir. O nedenle arkadaşlarının yanına gelmiştir. Yıllar öncesinden Algüz'ü, - karşı apartmanın en üst katında oturan kadını- tanımaktadır. Aralarında bir ilişki başlar. İstanbul'a gelirken geçmişe dönüşlerle cezaevinde olduğunu, Algüz ile konuşmasından işkence gördüğü anlaşılır. Arkadaşları ile paylaşabileceği pek bir şey kalmamıştır. Eğlence peşindedirler. Algüz ile ilişkileri sırasında bir iş kurmak üzereyken, ortak olacağı kişinin ağbisi Oruç'un anarşist olduğu için kardeşine baskı yapmaya ve iş kurmasına engel olmaya başlar. Algüz ile tartışırken bu işin ilk kez içinde umut dolmasına neden olduğunu söyler. Hayatta kalmaya çalışmak çıktıktan sonra, diğer filmlerde (*Bir Yanımız Bahar Bahçe*, *Bütün Kapılar Kapalıydı*, *Sen Türkülerini Söyle*) olduğu gibi oldukça zordur. Hayatındaki en güzel şey, Almanya'da olan, hücre arkadaşı Ufuk'tur. Yanlış tahliye olduğunu anladığında önce Ufuk'un yanına kaçmak ister, uygun olmadığını öğrenir. Algüz onu Demirköy'e kendi çocukluğunun geçtiği yere götürür. Algüz ile Oruç arasındaki ilişkide çatışma Oruç'un tekrar içeri girmek istememesi nedeniyle gerilime dönüşür. Demirköy'e geldiklerinde de orada da barınamaz. Algüz geçmişini anar ve bunu Oruç'la paylaşmak ister. Oysa Oruç geleceğini düşünmektedir. Geçmişin baskısı onun üzerinde yeniden içeri girmemek için her ne gerekiyorsa yapmaya yol açar. Aynı mekânda farklı amaçların peşindedirler. Demirköy'de etrafta şüpheli birilerinin dolaştığı söylentileri dolaşmaya başlamıştır bile. Gazetede Ufuk'un yurtdışına kaçmış olan hücre arkadaşının teslim olduğu haberini okur. Eve, polisler gelir. Oruç kaçmaya çalışmaktadır. Algüz ise onu bırakmak istememektedir. Gitmesini istemez ve polisleri ikna ederim diye Oruç'u evde tutmaya çalışır. Oruç, Algüz ile mücadele ederken onun merdivenden düşmesine neden olur. Algüz ölür, Oruç teslim olur. Hem Oruç hem de hayatına girdiği Algüz tespîh taneleri gibi dağılmıştır. Film, Oruç'un eski sevgilisinin ziyaretine geldiği gün bırakıp gittiğinde barda tanımadığı bir adamın sözleriyle benzerlik taşır. Bardaki adam "Çakmak vardır, sigara yoktur; sigara vardır çakmak yoktur" der. Algüz için gençken âşık olacak adam yoktur, şimdi adam vardır, onun peşinden koşacak enerjisi yoktur. Oruç, yeniden içeri girmemek için kaçarken Algüz'ü de sürükler ve onun hayatının sonlanmasına neden olur. Filmde zaman verilmez. 12 Eylül sonrası olup olmadığına dair doğrudan bir bilgi yoktur. Elektrik ile işkence gördüğüne dair bir bilgi Algüz ile aralarındaki konuşmadan anlaşılır. Ufuk'un hücre arkadaşı olması ve yurtdışında yaşaması, 8 yıl gibi uzun bir süre,

içerde kaldığını söyler. Bu bilgiler dışında 12 Eylül'e dair doğrudan bir gönderme yapılmaz.

Bu bölümde 1980 sonrası Türk Sineması'nda yaşanan değişimler, bu değişimlerin filmlerin üretim biçimlerine ve sinemanın toplumla olan ilişkisine olan etkisi ve bu dönemde üretilen 12 Eylül filmleri ele alınmıştır. Türkiye'de 12 Eylül darbesinin ardından yaşanan siyasi, ekonomik, sosyal alanlardaki değişimlerin ışığında 12 Eylül filmleri gözden geçirilmiş; hangi değişimlerin filmlerde ele alındığı konular ve karakterler aracılığıyla ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu filmler içinde melankolinin nasıl inşa edildiğinin araştırabileceği melankolik karakterlere rastlanmamıştır.

3.BÖLÜM: 12 EYLÜL FİMLERİ VE MELANKOLİ

Tez çalışmasının birinci bölümünde melankoli önce toplumsal tarihi bağlamında daha sonra psikanalizin bakış açısı ortaya konarak ele alınmıştır. Freud'un "Yas ve Melankoli" adlı makalesi, tezin ana kuramsal dayanağı olduğundan dolayı ayrı bir başlıkta incelenmiştir. Freud'un ünlü tanımı "Yas her zaman sevilen bir insanın ya da ülke, özgürlük, ülkü, v.b., gibi insanın yerini almış olan bir soyut kavramın kaybına tepkidir. Bazı insanlarda aynı etki yas yerine melankoli yaratır ve buna bağlı olarak onlarda hastalandırıcı bir yatkınlıktan kuşkulandırır" şeklindedir. Freud'un melankoliyi sevilen bir insanın yanı sıra ülke, özgürlük, ülkü v.b. olarak soyut bir kavramın kaybına tepkidir şeklindeki saptaması, 12 Eylül filmleri ele alınırken temel hareket noktası olmuştur. "Türk Sineması ve 12 Eylül" başlıklı ikinci bölüm, 12 Eylül'ün Türk Sineması ve 12 Eylül filmleri olmak üzere iki ana bölümde ele alınmıştır. Böylece ikinci bölümde, ilk bölümün teorik çerçevesi ışığında Türkiye'de 12 Eylül askeri darbesinin ardından yaşananların konu edildiği filmler gözden geçirilmiş ve bu filmler içinden üç tanesi ise, ana karakteri, 12 Eylül öncesi sahip olduğu idealin kaybına verdiği tepki melankoli olduğundan dolayı melankolinin izini sürmek amacıyla bu bölüm için seçilmiştir. Kayıp ideal ile ilişkilendirilen melankoli filmin anlatı yapısında nasıl etkileşim yaratır ve iz bırakır sorusu, 12 Eylül filmlerinden karakterlerinin melankolik olmaları dolayısıyla *Ses, Bekle Dedim Gölgeye ve Bütün Kapılar Kapalıydı* filmleri ele alınarak yanıtlanacaktır.

3.1. Seksenlerin Hüzünlü İklimi ve 12 Eylül Filmleri

Bir Sonbahar Hikayesi adlı filmde, darbeden sonra üniversitede öğretim üyesi olan filmin kadın başrol oyuncusu amfiye girer. Sınıfta daha önce tartıştığı öğrencileri amfinin sıralarında göremez. Onları kastederek 'Umarım kendi istekleri ile gelmemişlerdir' der. Filmin konusu solcu ya da sağcı herhangi bir ideoloji safında mücadele edenler değildir. Dolayısıyla filmin geri kalan bölümünde onlara bir daha değinilmez. Tez çalışması bir bakıma sınıfa gelmeyen o gençlerden bazılarına ne

olduğuyla ilgilidir. Bu öğrencilerden bazıları da Türkiye’de 12 Eylül darbesi öncesindeki ideallerini kaybetmiş ve bu kaybın ardından yas yerine melankolik tepki veren kişiler olarak bu bölümde ele alınan filmlerin başrol oyuncularındır. Tez çalışması melankolinin metinde nasıl iz bıraktığı sorusunu filmlerin anlatı yapılarına bakarak, 12 Eylül filmlerinin içinden seçtiği, ‘kayıp ideal’e melankolik tepki veren karakterlerin başrolde olduğu filmleri ele alarak yanıtlamaya çalışacaktır. Öncelikle bu filmlerde melankoliye sebep olan 12 Eylül koşullarını 12 Eylül filmlerini ele alarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Üç filmde de karakterlerin melankolik olmalarının nedeni 12 Eylül sürecinin yarattığı psikolojik yıkımdır. Dolayısıyla bu filmler aynı zamanda 12 Eylül filmleri olarak 12 Eylül ve sonrası yaşananlara eğilmektedir. Freud’un “Yas ve Melankoli” makalesinde melankoli tanımından yola çıkılarak kayıp ideale bağlı olarak ortaya çıkan melankoli, diğer 12 Eylül filmlerinden farklı olarak bu üç filmin üç karakterinin duygu durumunu tarif etmektedir.

Üç filmin temel noktalarda benzerlik taşıdığı görülür. Bu filmlerin karakterleri, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından, tutuklanan, cezaevinde kalan ve ağır işkence gören karakterlerin başrol oynadığı filmlerdir. Üçünün de temel özelliği işkence görmüş olmalarıdır. Üç filmin karakterleri de cezaevinden çıktıktan sonra kayıp ideale bağlı olarak melankolik durum nedeniyle toplumla uyumsuz, yaşamdan keyif alamayan, kaybın yerine başka bir şey koyamayan kişilerdir. Tıpkı 12 Eylül darbesinin ardından tutuklanan, gözaltında işkence gören, cezaevinde yıllarca kalan, sürgüne yollanan, kaçmak zorunda kalan kişiler gibi bu filmin karakterleri de evlerine döndüklerinde kaldıkları yerden devam edemediklerini fark ederler. Darbeden önce sahip oldukları bir şeyi, uğruna mücadele ettikleri bir ideali kaybetmişlerdir. İşkencede, cezaevinde ya da sürgünde. Yaşam onlar için artık anlamsız ya da uyumsuz bir alandır. Nefes alamadıkları, alsalar da boğuldıkları bir alandır. Arkadaşlarının konuştuıkları dile yabancılarıdır; çevreyle barışık değillerdir. Bildikleri, sevdikleri, tutundukları değerler artık yoktur. Onlar için yaşamın, hayata tutunmanın anlamı yoktur. Kayıp olanın yerine konulacak bir şey bulamazlar. İçine düştükleri duygu durum, Freud’un “Yas ve Melankoli” makalesinde tanımladığı melankoli durumudur.

İkinci bölümde ele alınan diğer 12 Eylül filmlerinin karakterlerinde de benzer duygu durumuna rastlanır. Özellikle cezaevinden çıkan karakterlerin yabancılaşma, hayatın anlamsızlığı, geri döndüğü evinde mutlu olamama, kendini oraya ya da herhangi bir yere ait hissedememe, yalnızlık çekme sorunları yaşadıkları görülür. Örneğin *Bir Yanımız Bahar Bahçe* ve *Sen Türkülerini Söyle* filmlerinin kahramanları da cezaevinden çıktıktan sonra benzer sorunlar yaşamıştır. Ancak sırasıyla Melih aşık olmuştur ve filmin dramatik yapısı başka bir yöne evrilmiştir; Hayri de sürgün cezasını çekmeye kafasında arkadaşları ile yaşadığı sorunu çözerek umutlu gitmiştir. Bu iki filmin baştan sona hem öyküsünde hem de söyleminde melankolinin özel bir duygu olarak hâkim olmadığı görülmektedir. *Eve Dönüş* filminde, filmin kahramanının 12 Eylül öncesi bir ideali yoktur dolayısıyla işkence görmüş olmanın yarattığı sıkıntıları yaşar. *Gülün Bittiği Yer* filminde ise, işkence görmüş bir gencin eve dönüş yolculuğunu ve yaşadıkları nedeniyle nişanlısına dönemeyişi konu edinilmiştir. İşkence ve işkencenin toplumdaki köklerine yönelik şiddet eleştirilmekle birlikte filmin genelinde melankoli hali bulunmamaktadır. *Hoşçakal Umut* filminde ise cezaevinden çıktıktan sonra, evinde yapamayan ve bu nedenle arkadaşlarının yanında kalan ve kendine bir hayat kurmaya çalışan bir karakter vardır. Ancak yanlış tahliye nedeniyle yeniden cezaevine girmemek için kaçmak isterken onun kaçmasına yardım eden sevgilisinin ölümüne neden olarak cezaevine girer. Melankoli gerek filmin öyküsünde gerek söyleminde bir duygu, hal, tavır olarak bulunmamaktadır.

Buna karşın bu bölüm için seçilen üç filmin karakterleri hem 12 Eylül öncesi sahip oldukları ideallerini kaybetmişlerdir hem de bu ideallere sahip olmanın bedelini çok ağır ödemişlerdir. Filmlerdeki karakterler, bu bedeli Türkiye’de 12 Eylül sonrası yaşadıkları fiziksel ve psikolojik yaralanmayla ödeyen yüzlerce, binlerce kişinin durumunu yansıtmaktadırlar. Filmlerde, iki ana noktanın üzerinde durulur. Bir yandan 12 Eylül darbesinin tehlikeli gördüğü ve etkisizleştirmek istediği bireylerden biri olarak fiziksel ve psikolojik olarak aldıkları yaradan etkilenmişlerdir. Diğer yandan da toplum, onlar ‘içeride’ çökertilmeye çalışırken yeniden inşa edilmiştir. Filmin ana karakterleri hem bu değişimi yaşamamış hem de bu değişime ayak uyduramamış olmanın sıkıntısını yaşarlar. Kayıp bir ideale bağlı olarak melankolik bir tepki vermelerinin nedeni bu bireysel yıkım ve yeni toplumsal

değişimi benimseyememeleridir. Bu anlamda filmlerdeki karakterler için 12 Eylül 1980 askeri darbesinin önemli bir tarihsel dönemeç olarak almak yanlış olmayacaktır. Askeri darbenin ardından, siyasi ve askeri kurumlar askeri rejim tarafından hazırlanan 1982 anayasasının çizdiği çerçevede şekillenmiştir. Bu kurumların şekillendirdiği toplum yapısı değişimin, dönüşümün temellerini atar. Siyasi ve toplumsal sindirme, korku, baskı, ortamının yaratıldığı görülür. Bu dönem ikinci bölümde ele alındığı gibi sol muhalefetin susturulduğu, insan haklarının ve özgürlüklerin çiğnendiği bir dönemdir. Ülke yönetimi darbe yönetiminin güdümünde hazırlanan 1982 Anayasası ve anti demokratik zihniyetin uzantılarıyla günümüz koşullarını hazırlamıştır. Darbe yönetimi 6 Kasım 1983 seçimleriyle ülke yönetimini sivil bir hükümete devreder. Ancak 1989 yılına kadar darbenin generali Kenan Evren cumhurbaşkanı olarak kalmıştır. 1980'ler aynı zamanda, ekonomi alanında neo-liberal politikaların uygulanmaya başladığı yıllar olacaktır. Aynı politikaların kültürel alana yayılması Radyo-TV yayıncılığında kendini gösterir. Özel TV'lerin açılması, TRT tekeline son verir. 80 sonrasında feministler, çevreciler, eşcinseller gibi toplumsal hareketlerin sözcüleri farklı bir toplumsal muhalefet ve demokratik toplum anlayışı dile getirerek, farklı toplumsal taleplerle ortaya çıkarlar. 1990'lar farklı etnik ve dinsel grupların kendi görüşlerini siyaset sahnesine taşımasına sahne olur. 1980 sonrası uygulanan politikalar alt-üst sınıflar arasında derin bir uçurum yaratmıştır. Kent ve kır yoksulluğu hızla çoğalırken, lüks hayattan yararlanan insanlar da artmıştır. Kamuda çalışanların gelir düzeyi azalırken, yaşam standartları kötüleşirken, çok uluslu şirketlerle ve/veya finans, iletişim gibi küresel sektörlerde çalışan iyi eğitilmiş profesyonel kesim dünya standartlarında ücretler kazanmaya başlar. Böylece yeni-orta sınıf ve giderek yoksullaşan alt-orta sınıftan koparak, kendi içinde farklı bir yaşam kültürü ve dünya görüşüne sahip bir kesim olarak ortaya çıkmıştır. 1980 sonrasında bütün bu değişiminin yansımaları gerek 12 Eylül filmlerinde gerekse 80 sonrasında Türk Sineması'nda görmek mümkündür. *Eve Dönüş* filmindeki Mustafa ve Esmâ, *Babam Askerde* filmindeki Cengiz'in anne ve babası 80 döneminin yoksullaşan kent varoşlarını yansıtırken, *Beynelmilel ve Vizonte* *Tuuba* ülkenin doğusuna yönelir. Bu dönemin ekonomik kararları sayesinde ülkenin zenginleşen kesimi bir başka 12 Eylül filmi olan *Bir Sonbahar Hikayesi* adlı filmde görmek mümkündür.

Tez, 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrası bu değişimlerin yaşandığı dönemde cezaevinden çıkan karakterlerin yaşamlarına odaklanan filmlerin anlatılarına bakacaktır. Uzun süre tutuklu kalan bu karakterler cezaevinden çıktıktan sonra evlerine, memleketlerine döndükten sonra neler yaşamışlardır? Ailesi, çocukları, arkadaşları ile yeniden nasıl ilişkiler kurmuşlardır? Nasıl bir tutukluluk geçirmişlerdir? Bu bölümde 12 Eylül'ün yarattığı toplum yapısı filmlerin ana karakterlerinin yaşamları özelinde ele alınacaktır.

Cezaevlerinde yaşananlar sadece içeridekileri değil, dışarıdakileri de etkilemek için yapılmıştır. Bu dönem bu kadar yaygın işkencenin yaşanmasının nedeni 12 Eylül'ün büyük bir bölümünün olağanüstü yargıyla geçmesidir. 1976 yılından beri ağırlıklı olarak sol davalarda avukatlık yapan Bahri Belen, toplumu sindirmekte 12 Eylül'ün araç olarak kullanıldığını; DİSK, Barış Derneği davalarının toplumda ağır tahribatların yaşanmasına neden olduğunu belirtmektedir. Bahri Belen şöyle bir yorumda bulunur: “Bu dönemde işkence yapılan, işkence yapıldığı doktor raporu olmasa bile mahkeme tarafından gözlemlenen sanıkların emniyet ifadelerini geçerli saymayan hâkimler ve savcılar olmuştur. Levent Akyüz, Refik Kara, Osman Kaynak, Saydam Erdok, Gültekin Turan ve daha adı aklıma şu an gelmeyen hakim ve savcılar örnek olarak gösterilebilir. Ama bunun tam tersi, müvekkilinin işkence gördüğünü öne süren avukat hakkında güvenlik kuvvetlerine hakaretten dava açan savcılar ve yargılama sırasında sanıklara baskı yapan yargıçlar da olmuştur.”³⁸⁸ Üç filmin karakteri de, bu dönemi yaşamış ve sık sık geçmişe dönerek gördükleri işkenceden kurtulamayan kişilerdir. Sadece bu bölümdeki filmlerde değil, diğer 12 Eylül filmlerinde de gözetli sürelerinin uzunluğu ve bu sürede yapılan işkence ya da cezaevi koşullarına değinilmiştir. *Gülün Bittiği Yer* filminin ana teması işkencedir. *Eve Dönüş* apolitik bir kişinin bile tutuklanıp 22 gün işkencede kalması üzerinden 12 Eylül'ü eleştirir. *Sen Türkülerini Söyle* filminde Hayri sık sık işkence gördüğü günleri hatırlayarak aynı kabusu görür. *Babam ve Oğlum* filminin karakterinin hastalığı yine işkenceden dolaydır. Fehmi Işıklar'ın anlattıkları, gözetli süreleriyle ilgili uygulamayı ve işçi sınıfının sendikal mücadelesinin bastırılmasında 12 Eylül adaletinin nasıl kullanıldığını gözler önüne sermesi bakımından önemlidir. Kendisi

³⁸⁸ Bahri Belen, “12 Eylül Yargı Kurumunu Kullandı”, *Apoletli Adalet Bir 12 Eylül Hesaplaşması-2*, a.g.e., s. 62.

hem DİSK yürütme kurulu üyeliği yapmış, genel sekreteri olmuş, hem de politikaya atılmış, SHP ve HEP’te çalışmıştır. Işıklar, DİSK gibi bir örgütün faaliyetlerinin durdurulduğunu, üye ve yöneticilerinin bir kısmının gözaltına alındığını, işkenceden geçtiğini, 12 Eylül günü gözaltı süresinin 15 gün olduğunu daha sonra MGK’nın bu süreyi önce 30 ardından 45 güne çıkardığını belirtir. “Bizim sorgumuz bitmediği için bu süre önce 60, sonra 90 güne çıkarıldı. Buna da uymadılar. Benim gözaltında kaldığım süre 99 günü buldu. Yani kendi çıkardıkları kanunlara da uymadılar.”³⁸⁹ 12 Eylül’ün amacının, her yapılarına katlanan, suskun, silik, ürkek bir toplum yaratmak olduğu ve buna aykırı düşen herkesin hedef olduğu, ceza aldığı, ağır bedeller ödediği anlaşılmıştır. *Eve Dönüş* filmi bu dönemi, bir yanlışlık üzerine 22 gün göz atında işkence gören bir kişinin üzerinden eleştirerek anlatır. Mustafa, gerçekte işkencenin etkisini üzerinden kolay kolay atamayan kişilerden birini temsil etmektedir. İbrahim Ünal, filmlere yansıyan işkencenin insanın üzerindeki etkisini şöyle anlatır: “İşkencenin fizyolojik hasarını atlatıyorsunuz; ama psikolojik etkileri uzun bir zaman sürüyor. Ben sekiz yıl cezaevinde yattım ve her gece rüyamda firar ettiğimi her seferinde de yakalandığımı gördüm. Öyle ki yine rüyamda yakalanacağım diye gecelerimi uykusuz geçirdim.”³⁹⁰

İnsan hakları açısından bakıldığında 1980 sonrasının verileri filmlerdeki karakterlerin temsil ettikleri kişilerin gerçekte neye tekabül ettiklerini anlamak açısından açıklayıcı olacaktır. Özellikle 1980–1983 arası dönemde “12 Eylül askeri rejimi geri çekilirken arkasında insan hakları açısından savaş meydanı benzeri bir tablo bıraktı. Bu dönemde 7 bin kişi için idam cezası istendi, 517 kişiye bu ceza verildi ve bunlardan 49’u infaz edildi. 300 kişi ‘kuşkulu biçimde’ öldü. 171 kişinin işkencede öldüğü saptandı. 14 tutuklu cezaevi koşullarını protesto için yaptıkları açlık grevi nedeniyle hayatını kaybetti. 650 bin kişi gözaltına alındı. Açılan 210 bin davada 230 bin kişi yargılandı. Yargılananların 71 bini TCK 141, 142, 163’ aykırılıktan dolayı kovuşturuldu. 98.404 kişi örgüt üyesi olmaktan yargılandı. 1 milyon 683 bin kişi fişlendi. 388 bin kişiye pasaport verilmedi. 30 bin kişi ‘sakıncalı’ olduğu gerekçesiyle işten atıldı. 3854 öğretmen, 120 öğretim üyesi ve 47 yargıcın

³⁸⁹ Fehmi Işıklar, “12 Eylül İşçi Sınıfına karşı Yapıldı”, **Apoletli Adalet Bir 12 Eylül Hesaplaşması - 2**, a.g.e., s. 75.

³⁹⁰ İbrahim Ünal, “İkimiz de Bu Ülkenin Evladıydık”, **12 Sanık 12 Tanık**, Haz. Alper Uruş, İstanbul, Detay Yayıncılık, 2007, s. 152–153.

işine son verildi. 1402 sayılı yasa uyarınca 9 bin 400 kişi görevden alındı ya da sürüldü. 30 bin kadar insan siyasal sığınmacı olarak yurt dışına gitti.”³⁹¹ 12 Eylül filmlerinde kuşkulu biçimde ölenlere (*Eve Dönüş* filmindeki öğretmen), idam cezası verilenlere (*Eylül Fırtınası* filmindeki Rasim), cezaevi koşullarını protesto edenlere (*Çözümler* filminde Nihal’in kocası), sakıncalı olduğu için işten atılanlara (*Bütün Kapılar Kapalıydı* filminde Nil), fişlenenlere (*Kimlik* filmindeki çift), gözaltında ya da cezaevinde işkence görenlere (*Bir Yanımız Bahar Bahçe*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Eve Dönüş*, *Eylül Fırtınası*, *Babam ve Oğlum*, *Bekle Dedim Gölgeye*, *Bütün Kapılar Kapalıydı*, *Ses*, *Hoşçakal Umut*) değinilmiştir.

Bu döneme ilişkin farklı filmlerde farklı karakterlerin ele alındığı, 12 Eylül filmlerinin birbirlerinin öyküleri tamamlarcasına döneme farklı açılardan yaklaştığı görülür. Karakterlerin neden solcu oldukları, tam olarak nerede durdukları bilinmez ama filmler 12 Eylül darbesi ile ilişkili farklı insan öykülerine değinir. Nihal cezaevindeki kocası için mücadele etmektedir. *Çözümler* filminde, Nihal’in kocası aracılığıyla cezaevlerinde olumsuz koşullara değinilir. *Beynelmilel* filminde gevendeleri ‘umarım Diyarbakır cezaevine göndermemişlerdir kaygısı’ dönemin Diyarbakır cezaevine ilişkin bir ipucu verir. *Babam ve Oğlum* filminde Sadık’ın ‘marazlanmasına’, *Eve Dönüş* filminde 22 gün işkence görmesine, *Gülün Bittiği Yer* filminde yönetmenin deyimiyle ‘erkekliğini kaybeden’ bir genç aracılığıyla işkencenin kendisine değinir. *Bir Sonbahar Hikayesi* filminde artık sınıfta olmayan öğrencilerin boş olan yerleri gösterilerek darbeden sonra tutuklanan, ya da tutuklanmamak için kaçan öğrencilere değinilir. *Eylül Fırtınası* yine aranan kocasının yerini söylemesi için yapılan ağır işkence ile geçen sorgulamaya yer verir.

Görüldüğü gibi sadece bu bölümün ele aldığı üç filmde değil, tüm 12 Eylül filmlerinde 12 Eylül dönemi bu toplumun karşılaştığı en ağır baskı dönemi olarak ele alınmıştır. Bu dönem baskıcı bir anayasa oluşturulduğu gibi, bütün yasalar aynı doğrultuda değiştirilmiştir. Toplum üzerinde ciddi bir devlet denetimi ve baskısı yaratılmıştır. *Çözümler* filminde bar sahnesinde imza atmak istemeyen bir kişi daha önce attığı bir dilekçeden zor yırtmıştır. Denetim ve baskıya direnen, devlet otoritesine karşı duranlar ağır işkenceden geçirilmiş ya da idam edilmiştir. Darbeden

³⁹¹ Bülent Tanör, “Siyasal Tarih (1980-1995), a.g.e., s. 91-92.

doğrudan ya da dolaylı yoldan etkilenenler (*Babam Askerde*, *Eylül Fırtınası*, *Babam ve Oğlum* filmlerindeki çocuklar) olmuştur. Bu üç filmin diğerlerinden farklı ise, işkencede sesini soluğunu kesecek şekilde kıyımdan geçirilmiş, hapishanede de insanlık dışı uygulamalara mahkûm edilmiş, sakat kalmış kişilerin yaşadıkları psikolojik yıkım karşısında verdikleri melankolik tepkidir.

Murat Belge kendi deneyiminden yola çıkarak yaptığı analizde, 12 Mart ile 12 Eylül sonrası yapılan işkence arasında fark olduğunu ortaya koymaktadır. Belge'nin analizi filmlerdeki karakterlerin melankolik tepki vermelerinin altında yatan nedenleri anlamak açısından önemlidir. Belge'ye göre, işkencenin dozunda, biçiminde de kendini gösteren bir farklılık vardır. İşkencenin iyisi kötüsü olmaz düşüncesini saklı tutarak 12 Mart işkencecilerinin temel mantığının konuşurtmak, örgütü çözmek istemesi olduğunu belirtir. Buna karşın, 12 Eylül'de ise kıyım yapılmıştır.³⁹² 12 Eylül döneminde yapılan işkencenin amacının sadece konuşurtmak ve çöktürmek değil, kişiyi hayatı boyunca bir daha kendine gelemeyecek düzeyde çöktürmek olduğu anlaşılmaktadır. Çöktürmek, cezalandırmak, ölüm sınırına getirmek hatta ölmesinden korkmamak anlayışının sadece gözaltı süresince değil, hapishanede de devam ettiği anlaşılmaktadır. Diğer 12 Eylül filmlerinde olduğu gibi bu üç filmdeki karakterler sadece fiziksel değil psikolojik anlamda çöktürmek için işkenceden geçirilmiştir. Belli bir düşüncüyü benimsemiş insanlar başka türlü düşünenler tarafından yok edilmesi gereken kişiler olarak görülmüştür. Bu mümkün olduğunca gizli yapılmaya çalışılmıştır, toptan imha yöntemleri yapılamadığından tutuklama, gözaltı, hapishane süresince yapılan insanlık dışı uygulamalar enkaza dönüşene kadar ya da ölene kadar yapılmıştır. Tekrar toplum arasına bırakıldıklarında nefessiz, soluksuz, güçsüz, soluk kalabilsinler istenmiştir. Toplumun huzuru, kırılan kemiklerin, işkencede parçalanan bedenlerin üzerine oturtulmaya çalışılmıştır. *Bekle Dedim Gölgeye* filminde Esra'nın Erdinç'e yaşadığı işkence ile ilgili anlattıkları işkence, *Ses* filminde bir kolu sakat kalan genç adam, *Bütün Kapılar Kapılıydı* filminde Nil'in yaşadıkları bu olguya işaret etmektedir. Nihal (*Çözülmeler*), otel odasında Uğur ile yakalanınca, kendi kocasından dolayı çok

³⁹² Murat Belge, **12 Eylül Sonra 12 Eylül**, a.g.e., s. 182.

yakından bildiği için aynı soruna değinmiştir: “Bırak değmez, insanlar işkencede çürüyor”.

Bu üç filmde ‘dışarıdakiler’i sindirme, şiddeti göstererek toplumun duyarsızlaştırılması, korkutulması, ancak kapı deliğinden bakacak kadar olup bitenlerle ilgilenebilecek kişiler yaratılmasına da değinilmiştir. *Sen Türkülerini Söyle* filminde Hayri, sürgüne giderken annesine komşuları kastederek “Senin oğlun utanılacak bir şey yapmadı” der. Aslında bu durum Türkiye’de iki ayrı durumun aynı anda yaşanmasının filmlere yansımasıdır. Bir yanda 12 Eylül’ün ardından direnişler ve cezaevlerinde işkence sonucu meydana gelen ölümler ve bu ölümlerden acı çekenlerin aileleri ve arkadaşların yaşadığı sonsuz acılar vardır. Öte yandan tüm bu uygulamaların ölümlerin içselleşmesi, kabullenilmesi için huzur ortamını sağlamak adına yapıldığı duygusu yayılmıştır. *Bekle Dedim Gölgeye* filminde Esra televizyondaki ölümleri, tutuklamaları, gözaltıları gösteren TV haberine bardak fırlatarak eleştirir. Toplumda normalleşmenin nasıl sağlandığına dair televizyondan bilgi sağlayan yığınlar bunun böyle olması gerektiğine inandırılmışlardır. Güvenli evlerinde huzur ortamında, içerden çıkanlara ancak kapı deliğinden bakabilmektedirler (*Babam Askerde*, *Sen Türkülerini Söyle*). Dört duvar arkasında uygulanan yoğun şiddet sonrası dışarı çıktıklarında onları bekleyen toplum, yeniden eski günlere dönme ya da sesini çıkarırsan sen de içeri girersin korkusu ile dört duvar içine sinmiş bir toplumdur. Bu ortam biraz da Laçiner’in deyimiyle 12 Eylül Sendromu’dur. Laçiner, zihin hastalıklarının çoğunda olduğu gibi, toplumun geçmişte yaşadığı bir olayın şoku altında olduğu ve her an bu olayla yeniden karşılaşmayı bekleyen bir tedirginlik içinde yaşandığından söz eder. O nedenle de hayatın değişimini, dolayısıyla vaktiyle o malum olayı mümkün kılmış koşul ve unsurların belki de kökten değiştiğini anlamakta güçlük çeker. O nedenle de süreçle gelinen durumları, söz konusu olayın yaşandığı durumdan farklı, hatta bambaşka kılan yanları göremediği gibi, tersine bu yeni durumları ve eskiyle benzeşen yanlarıyla algılamaya teksif edilmiş bir bakış tarzı, bir halet-i ruhiye içinde davranır.

Söz konusu çevreler, kamuoyu odakları bu hastalığı tüm topluma bulaştırmak için de özel olarak çaba sarf etmektedirler.³⁹³

Türkiye’de iki farklı dört duvar ortamı yaşanmıştır denilebilir. ‘İçerdekiler’ cezaevinde dört duvar içindedir. ‘Dışarıdakiler’ de 12 Eylül sendromu ile evlerindeki dört duvarın içindedirler. İşte inşa edilen yeni toplum yapısı kendilerini toplumsal düzene teslim etmiş olanları ve içerden çıkanları kısıktırak böyle bir zamanda yakalamıştır. Cezaevinden çıkanlar bu nedenle bir başka dört duvarın içine sıkışmışlardır. 80’ler içerde ve dışarıda şiddet, baskı, denetleme, gözetleme ile sindirdiği topluma değişimi böyle dayatır. Cezaevinden çıkanlar da hem yeni değerlerle örülü dört duvara hem de sinmiş, korkmuş, teslim olmuş topluma yabancıdır. İçerden dışarı çıkanlar nefes alabilecekleri özgür bir yaşama değil; yeni değerleriyle örülü değişmiş bir toplum yapısıyla karşılaştıkları için dört duvar gibi algılarlar. 12 Eylül’ün dinamiklerinin üzerine kurulan 80’ler toplumu bu nedenle farklı yüzleriyle, çelişkileriyle, durumlarıyla, olgularıyla var olur. Gürbilek 1980’lerde yaşanan kültürel değişimi değişik yüzleriyle görmeyi amaçladığı *Vitrinde Yaşamak* adlı kitabında ne umulduğuna ve nereden bakıldığına farklı olarak değişen farklı 80’lerden söz eder. Yazar, bu durumu ilk bakışta birbiriyle çatışan iki temel özelliğin belirlediğini düşünür. “80’ler bir yandan çerçevesini baskının, yasağın, devlet şiddetinin çizdiği bir dönemdi. Bir yandan da, toplumun daha az tanışık olduğu bir başka iktidar biçiminin, ilk bakışta bir öncelik-sonralık sorunu olarak bakılabilir; 80’lerin ilk yarısına darbenin, baskının, şiddetin; ikinci yarısına görece özgürleşmenin, daha modern, daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu söylenebilir.”³⁹⁴ Tam da bu nedenle Hayri ile Tunca’nın (*Sen Türkülerini Söyle*) aynı türküyü birinin viski diğerinin rakı içerek yan yana söylemesi anlamlıdır. Yaşanan değişim o güne kadar mahrem, konuşulmayan konuları konuşulabilir kılmıştır ve bu nedenle cezaevinden çıkan arkadaşlarının en temel ihtiyacının bir kadınla birlikte olması gerektiği sorunu rahatlıkla konuşulur ve çözülür (*Sen Türkülerini Söyle, Bir Yanımız Bahar Bahçe*). Arabesk filmler toplumda Gürbilek’in deyişiyle ‘söz patlaması’nı temsil ederken, 12 Eylül filmleri ‘sözün bastırılması’nın filmlerine

³⁹³ Ömer Laçiner, “12 Eylül Sendromu ve Tarihsel Bir Hesaplaşmaya Doğru”, **Birikim**, İstanbul, İletişim Yayınları, Sayı: 12, 1990, s. 3.

³⁹⁴ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, a.g.e., s. 13.

karşılık gelmektedir. Ya da birbirlerini bastırmaya çağıran, birbirlerine ihtiyaç duyan bu iki alan aynı filmde yan yana belirmiştir. *Eve Dönüş* filminin sonunda gözüne alınan kişiye kahvede Orhan Gencebay'ın şarkısı fon müziği olurken, kalktığı masanın arkasında Kenan Evren'in fotoğrafı kalır. Gürbilek'in söz patlaması ve sözün bastırılması³⁹⁵ deyimleriyle söylenirse, sözün bastırılmasını temsil eden ile söz patlamasını temsil eden iki olgu, tıpkı 80'ler toplumunda olduğu gibi, aynı karede buluşur.

Aynı dönemin bir başka olgusu, seslerini duyurmak ve taleplerini iletme zorlaşmışken onlar adına ve onlar için bilgi akışının sağlanmasıdır. Televizyon, 80'lerin en önemli yeniliği olarak bu işlevi oldukça etkili bir biçimde yerine getirir. O nedenle *Eve Dönüş* filminde politik bir bilinçten yoksun Esmâ bile babasının televizyonda Kenan Evren'in konuşmasını referans göstererek 'bak işkence yoktur' demesine itiraz eder. Özgürlüklerin en çok kısıtlandığı dönem 80'lerdir ama insanlar diğer yandan kendilerini tüketme özgürlüğüne, sarhoşluğuna ya da özlemine teslim etmenin hazzını yaşarlar. *İkili Oyunlar* filminde barda hep birlikte oturup, cezaevindeki arkadaşlarına özür dileriz yazan kartı atmaları ya da *Sen Türkülerini Söyle* filmindeki kenar mahallede reklâm kültürü ile ördükleri yaşamlarını son teknolojinin ürünleri ile zenginleştirme arzusunu sürekli konuşuyor olmaları 80'lerin iki ayrı olgusunun, sesi kesilen ile yükselen yeni değerlerin yan yana durmasına örnektir. Filmlerde solcu karakterler sessiz, suskun, içselleştiremedikleri bu konuşmayı öylece dinlerler.

80'lerin hüznünlü ikliminin rüzgârı en çok da 80 öncesinin dünyayı değiştirme ideali taşıyan gençlerini savurmuştur. Her 12 Eylül filminde öyküsü diğerinden farklı birileri vardır. Hemen çözümlüverenler de vardır (*Eylül Fırtınası*), değişime ayak uyduranlar da (*İkili Oyunlar*). Şüpheli şekilde ölenler de vardır (*Eve Dönüş*), idam cezası verilenler de (*Eylül Fırtınası*), darağacında boynu kırılanlar da (*Ateş Üstünde Yürümek*). Kendilerine nefes alabilecekleri bir yer, ev, sevgili, yurt bulabilenler de (*Hoşça kal Umut, Bir Yanımız Bahar Bahçe*) vardır bu savruluştan sağ ancak paramparça kalanlar da. Savruluştan paramparça, kırık dökük sağ kalanlar, dünyayı değiştirme idealine sahip olup bunun bedelini ödeyenler bu bölümün odak noktasıdır.

³⁹⁵ A.e., s. 21.

Artık ne kendileri eskisi gibidir ne de dünya. Susan, konuşmayan, çoğu kez bedeni orada ama aklı başka yerde olan, solcu karakterler başka bir iklimde yaşamının zor olduğunu kabul edemezler. Bu kabullenememe onları oradan oraya savurur. Nereye gitseler oraya ait olmadıklarını fark ederler. Yalnızlığını, melankolisini yaşayabileceği bir yere gidenler (*Ses*), kendisini ayakta tutabilmek için bir hayale sarılanlar (*Bütün Kapılar Kapalıydı*), kaçıp bir pansiyonda iyileşmeyi bekleyenler (*Bekle Dedim Gölgeye*)...80'lerin hüznünlü iklimi, bir gölge gibi peşlerini bırakmaz. Onlar, dünyayı değıştirme idealini kaybettikleri için, 80'lerin hüznünlü ikliminde yaşarken melankoliye yakalanmış kişilerdir.

3.2. 12 Eylül Filmlerinde Kayıp İdeal ve Melankoli

12 Eylül filmleri 80'lerin hüznünlü ikliminde yeşeren, bu iklimden beslenerek üretilen filmlerdir. 12 Eylül filmlerinden farklı olarak bu bölümde incelenecek filmlerin karakterleri eski güç ve cesareti toplayamayan karakterlerdir. Üç filmde de karakterler beslenecekleri, yeşerecekleri, nefes alacakları toprağı yitirmişlerdir. Artık sahip oldukları idealleri de ellerinden kayıp gitmiştir. Üstelik tanıdık kimse kalmamıştır. Onlar içerdeyken çok yol alınmıştır. Dışarı çıktıklarında hem de kendilerini ve yaralı ruhlarını taşımanın yükü hem de dışarının onları boğan havasının sıkıntısını taşırlar. En önemlisi içeri girmeden önce sahip oldukları ideali yitirmişlerdir. Bunun bedelini ödeyerek dışarı çıktıklarında psikolojik, fiziksel yıkım yaşarlar. Bu üç filmin karakterleri kayıp ideale bağı melankolik tepki verirler; bu nedenle melankoli etkileşim yaratır mı? yaratırsa metinde nereye iz bırakır? sorularının yanıtını aramak için uygun örneklerdir.

Diğer 12 Eylül filmlerinde de 'dünyayı değıştirme ideali'nin varlığı söz konusudur. Örneğin *İkili Oyunlar* filminde 'dünyayı değıştirme ideali'ne sahiptir. Ancak filmdeki karı-koca bu idealin peşinden koşmayı bırakmıştır. *Kimlik* filminde ise, aile olgusu kadın ve erkeğin rolleri üzerinden sorgulanır. 'dünyayı değıştirme ideali'ne sahip bu karakterler, ideallerinin peşinden koşmayı bırakmış; toplumsal düzenle barışık yaşamaktadırlar. Dolayısıyla bu filmlerde bir idealin kaybından söz etmek mümkün değildir. *Bir Yanımız Bahar Bahçe* filminde Melih, âşık olmadan

önce yaşamını, geçen kayıp yıllarını sorgular; sürekli düşünür ve arkadaşının desteği ile yeni bir hayata başlamaya çalışır. Âşık olması nedeniyle bunu ne kadar başarıp başaramayacağını bilemeyiz. Kız kardeşi sandığı sevgilisinin kardeşi olmadığını öğrendikten sonra yeni bir ilişkiye ve hayatına devam etmek için artık geç olduğunu düşünerek denize açılır. *Sen Türkülerini Söyle* filminde Hayri gerek yaşadığı işkence etkisiyle gerek yeni değerlere alışmış arkadaşları nedeniyle toplumsallaşma sorunu yaşar. Ancak sürgün cezasına umutlu gider. *Eylül Fırtınası* filminde ise, Ayten Rasim'i, hayatından çıkarır ve Sadık'la birlikte olarak hayatına yeni bir anlam verir. Bütün bu yaşanların boş olduğunu düşünürken biraz da Rasim ile evliliğinin hayal kırıklığı vardır. Oysa bu üç filmin, *Ses* daha farklı olmakla birlikte, ritmi, havası, iklimi melankoliktir. Karakterlerin melankolik tepki vermelerinin nedeni de, 12 Eylül öncesi sahip oldukları idealin kaybına verdikleri tepkidir.

İkinci bölümde ele alınan 12 Eylül filmlerinde 'dünyayı değiştirme ideal'inin peşinden koşmaktan vazgeçtikleri için karakterler çatışma yaşamazlar. Örneğin *Babam ve Oğlum* filminde çatışma baba ile oğul arasındadır. *Eve Dönüş* filminde tutuklanmadan önce böyle bir ideale sahip olmadığı için Mustafa işkence altında 22 gün gözaltında kalmanın etkisi altındadır. Bu bölümde ele alınan filmlerin karakterleri ise, 'dünyayı değiştirme ideali'ne sahiptirler. Bu idelian kaybını yaşarlar. Kayıp karşısında bilinçli olarak neyin kaybedildiğine dair bir ayırt etme yoktur (*Ses* filmi diğer ikisinden biraz daha farklıdır). Ayırdına varılan bir kayıp söz konusu değildir. İnsanlar bir şey yitirmişlerdir. Ama bu yitirdiklerinin ne olduğunun tam olarak ayırdına varamazlar ve ayrıntısıyla değerlendiremezler. Neyi, nasıl ve ne zaman yitirdikleri belirsizdir. Freud, çökkünlük, dış dünyaya ilgisizlik, sevmeye yeteneğinin yitirilmesi, özgüven duygunun yitmesi, kendi kendini cezalandırma ve intihar ile sonuçlanabilecek yaşamdan kaçış isteği ile kendini gösteren melankolide Ego'nun kendi yıkımına nasıl rıza gösterdiğini kavrayamadığını da ortaya koyar. Üç filmde de karakterlerde, dış dünyaya olan ilginin kesilmesi, tüm etkinliklere ket vurulması, sevmeye yeteneğinin kaybolması görülmektedir. Diğer 12 Eylül filmlerinin karakterleri de sevmeye yeteneğinin kaybolması, dış dünyaya ilgisizlik, etkinliklere ket vurulması, çökkünlük gibi tepkiler verirler. Ancak filmin anlatı yapısına bakıldığında bu tepkilerin filmin öyküsüne baştan sona egemen olmadığı görülür. Örneğin *Sen Türkülerini Söyle* filminde Hayri topluma ayak uyduramaz. Sürgün cezasına

giderken yılmış, çökkün değil, umutlu ve güleryüzlü gider. *Bir Yanımız Bahar Bahçe* filminde Melih filmin başında yaşamını sorgular. Nasıl ve nereden başlayacağı konusunda yorgundur. Ancak âşık olmasıyla filmin olay örgüsü başka bir yere evrilir. *Hoşça kal Umut* filminde Oruç, arkadaşlarının yanında, onların yaşamlarında rahat ve mutlu değildir; Algüz ile birlikte olmayı dener. Filmlerin öykü düzeylerinde çökkünlük, ilgisizlik, sevmeye yeteneğinin kaybı yer yer görülür.

Depresyon Hüzünden Melankoliye adlı kitabında depresyona psikanalist gözüyle bakan ilk kişinin Freud olduğunu belirten Levent Mete, depresyonu* yas süreciyle ele alarak karşılaştıran Freud'un makalesi üzerinden yaptığı değerlendirmesinde, kişinin başvurduğu ruhsal manevralara değinir. Yakınıni kaybeden kişi, yaşamın ağır darbesinin sarsıntısından kurtulmak için, toparlanabilmek için bazı ruhsal manevralar yapmaya çalışır. Bunlardan ilki, ölen kişinin hala öldüğüne inanmamaktır. Böylece zaman kazanılacaktır. Ölen kişiyle özdeşleşmek, kendini onun yerine koymak gibi yapılan bazı davranışlar bir diğer manevradır. Üçüncü manevra ise ölen kişinin sembolik olarak içe alınmasıdır. İçe alınmış bir nesneyle bağların koparılması, dışarıdaki bir nesneye göre daha kolaydır. Bu davranış yasin acısını yatıştırır. Ölümün kabullenilmesine yol açar. Aşırı iştah ya da iştahsızlık şeklinde de kendini gösterebilir.³⁹⁶ Üç filmde, farklı tepkilerle kendini gösteren bu belirtilere rastlanır.

Psikanalitik kurama göre yas tutma davranışına rengini veren, onun ne şekilde yaşanacağını, ne kadar süreceğini, ne tür ek sorunlara yol açacağını ve bir depresyona açılıp açılmayacağını belirleyen yas tutanın yitirdiği kişiyle ilişkisinin

* Levent Mete, "Yas ve Melankoli" makalesinde melankolinin yerine depresyon demeyi tercih etmiştir. Depresyon, bir ümitsizlik, karamsarlık, yetersizlik, kendine güvensizlik, çaresizlik, değersizlik duygusu, önemsiz nedenlerden ötürü suçluluk duyma veya kendini suçlama, sosyal yaşamdan çekilme, iştahsızlık veya aşırı yeme, uykusuzluk veya aşırı uyku, psikomotor heyecan veya yavaşlık, yoğunlaşma yetersizliği, unutkanlık, aşırı durumlarda ise ölüm ve intihar düşünceleri v.b.ile tanımlanan bir olaya bağlı olarak ortaya çıkan çökkünlük durumudur. Bireyin mesleki ve kişisel yaşamını etkilediği ve uzun sürdüğü zaman ruh hali rahatsızlığı olarak değerlendirilir. Bkz.: Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, a.g.e., s. 203. Levent Mete kitabında melankoliyi ağır depresyonun en ağır biçimi olarak sınıflandırmıştır. Bkz.: Levent Mete, **Depresyon Hüzünden Melankoliye**, 3. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 92-93.

³⁹⁶ Levent Mete, **Depresyon Hüzünden Melankoliye**, 3. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 70-71.

biçimidir. Ölüm olayı ölen kişiye karşı olumlu olumsuz duyguları harekete geçirir.³⁹⁷

“Melankoli düzeyine kadar depresyona gömülen kişi, zevk alabilme yetisini tümüyle yitirmiştir. Bir an için bile neşelenmez, gülmez, olumlu bir tepki göstermez. Yaşadığı ruh çöküntüsü sevilen bir yakını kaybeden birinin yaşadığından çok daha ağırdır. Aşırı ve uygunsuz suçluluk duyguları görülebilir.”³⁹⁸

Melankoli ağır depresyonun en ağır biçimi olarak tanımlanmıştır. Üç filmde ikisinde intihar ile sonuçlanmıştır. Bu, filmlerdeki karakterlerin hayattan zevk alamama halinin ve kaybının yerine başka bir şey koyamamalarının bir sonucudur. Depresyonun sosyal etkilerini intihar olayı ile açıklayan bir çalışmada kaybın arkasından gelen hayattan zevk alamama hali üzerinde durulur:

“Davranışçı teoriye göre kişinin kendisi için önemli saydığı kişilerin kaybı hastalığı oluşturur. ‘loss of a loved one’ olarak bilinen bu şekilde ana, baba, evlat, sevgili, sevilen bir eşya, hikâyesi olan bir mekân veya evin kaybı hatta değiştirilmesi bile bir depresyonun başlaması için yeterli olabilir. Davranışçı teori özellikle, para kaybı, itibar kaybı, hürriyetin kaybı, bedeni bir fonksiyonun kaybı, bir organın kaybı, sevginin kaybı gibi faktörleri de çok önemsemektedir. Kayıpların kişide bir davranış biçiminin değişmesine yol açtığı ve benlik pekiştirme gücünün azalmasına sebep olduğu ileri sürülmektedir. Davranış biçiminin değişmesi ise alışılmış hazların terk edilmesi anlamına geleceğinden depresyonda çok önemli bir belirti olan ‘hayattan zevk alamama’ halini ortaya çıkarmaktadır.”³⁹⁹

Üç filmde de görülen bir başka ortak nokta, yaşamdan zevk alamama halinin yalnız kalmaya çalışarak, toplumdan uzak, kendi kendine sürdürülen bir yaşam anlayışıyla bezeli olmasıdır. Bu karakterlerin yaşadıkları yalnızlık somut anlamda bir yalnızlıkla tanımlanamaz. Üç karakterin üçünün de cezaevine girmiş, uzun yıllar cezaevinde yaşamış olduğu düşünülürse karakterlerin yalnızlığında cezaevi deneyimlerinin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Konuyla ilgili yalnızlık ve depresyon ilişkisini ortaya koyan bir çalışma bu üç filmin karakterinin içeriden çıktıktan sonra kendilerini neden yalnızlığa mahkûm ettiklerini açıklamaktadır.

³⁹⁷ A.e., s. 71.

³⁹⁸ A.e., s. 92-93.

³⁹⁹ Adnan Ziyalar-Nur Birgen, “Depresyonun Sosyal Etkileri ve İntihar Olayı”, **Yeni Symposium**, Sayı: 1-2, Yıl: 27, 1989, s. 28.

Yalnızlık çeşitli biçimlerde tanımlanabilir ve ele alınabilir. Bunlar:

1) Bir insanın tek başına yaşaması ‘somut yalnızlık’

2) Çevre tarafından dışlanmanın (ve/veya hissedilişi) sonucu yaşanan yalnızlık,

3) Çevre ile ilişkileri en aza indirerek kendi seçimi ile yaşanan (yalnızlığın pozitif olarak yapıcılık ve üretkenlik amacı ile yaşanması) yalnızlıktır.⁴⁰⁰

Tutuklanmak ve hapse girmek de, insanı, hastaneye yatış gibi günlük yaşantısından, ailesinden, evinden ve kendisi için önemli olan birçok uyarandan uzaklaştırır. Kişi kendisi ile benzer sorunları, belki farklı şekillerde yaşayan insanların olduğu bir yerdedir. Ancak ihtiyacı olduğu an ailesine ya da yakınlarına ulaşamaz, güvenliğini sarsan, belki benliğine bir saldırı gibi algıladığı ya da hak etmediğini düşündüğü alışık olmadığı bir ortamdadır ve kendini yalnız hissetmektedir. Hastane ve hapishanede yalnızlık çevre içinde yalnız kalma durumudur. Kişi hapse girdiği andan itibaren ‘mahkûm’ rolüne alışmak zorunda kalır. İlk anda yaşanan endişe ve huzursuzluk, zaman içinde gittikçe derinleşen bir yalnızlık yaşantısına dönebilir. Çünkü buradaki rol, hasta rolü gibi kişinin ve ailesinin dengesini, kendisini alışmış olduğu sosyal ortamdan uzaklaştıran bir roldür. Tüm bunlara ek olarak burada toplumdaki hemen herkes tarafından kabul edilen hasta rolünden farklı olarak kişi, itilen, istenmeyen, dışlanan biridir. Aileler, yakın çevresi içinde yer alan kişiler onları görmek istemeyebilir, utanç duyabilir ve aramayarak, ziyaret etmeyerek cezalandırma yolunu seçebilir.”⁴⁰¹ Üç filmde karakterler ailelerinin, değer verdikleri kişilerin utanmasından dolayı böyle bir sorun yaşamazlar. Tam tersine *Bütün Kapılar Kapalıydı* filminde Nil, alışmak ve annesini yormamak adına cezaevinde ziyaret eden annesini görmek istemez. Nil mahkûm rolüne alışmak için görüş gününe çıkmak istemez.

Çeşitli yasal sorunlardan sonra soruşturmadan geçme, yargılanma ve tutuklanma ile başlayan cezaevi yaşantısı da, şiddeti oldukça fazla olan stres yüklü yaşam olaylarından biridir. Sosyal koşullarda birden başlayan değişikliğe, aile ve arkadaşlardan ayrılma, iş kaybı, geleceğe yönelik belirsizlik duyumu ve cezaevi

⁴⁰⁰ Aytük Çorapçıoğlu Özkürkçügil, “Cezaevinde Yalnızlık ve Yalnızlığın Depresyonla İlişkisi”, **Kriz Dergisi**, Cilt: 6, Sayı: 1, 1998, s. 22.

⁴⁰¹ A.e., s. 22.

yaşam koşullarının güçlüğü de eşlik etmektedir. Böyle bir durumda stres dolu yüklenmenin çeşitli psikiyatrik sorunlara yol açması beklenir.⁴⁰²

Filmlerde görülen karakterlerin yaşadığı yalnızlık, 12 Eylül sonrası değişen toplumsal değerlere, kurallara ve toplumca kabul edilebilir olan anlayış ve yaşantılara yabancılaşma sonucunu yaratmıştır. Cezaevi sonrası yaşanan kırgınlık, öfke, yalnızlık kendi başına kişilerin taşıdığı bir yük haline gelmiştir. Bu oldukça yüklü duygularla, kendi benliğine çekilen kişi, burada kendisine bir ada, sığınacak bir yer yaratmaya çalışır. Bu nedenle *Ses* filminde Selmin, ilgi duyduğu bu adamın hayatına girebilmek için pansiyona kadar gelmek zorundadır. Aynı nedenden dolayı Ateş, Nil'in kendisini sevmesi için onu kalorifer dairesinde bulup çıkarmaya çalışır. Erdinç Esra'yı, bunaldığında sık sık kaçtığı Deniz Pansiyon'da bulur.

3.3. 12 Eylül Filmlerinde Melankolinin İzini Sürmek

Birinci bölümde ayrıntılı bir biçimde ele alınan Freud'un "Yas ve Melankoli" adlı makalesinde yas ve melankolinin her ikisinde de bir kaybın söz konusu olduğu belirtilmiştir. Tanımda bu kaybın mutlaka sevilen bir kişi olması gerekmediğine değinilmiştir. Tez çalışmasının hareket noktası, temel kuramsal dayanağı, Freud'un tanımına bu kaybın bir ülke, bir ülkü ya da özgürlük olabileceğini eklemesidir. Bu noktadan hareketle melankolinin film anlatısında izini sürmek için 12 Eylül filmleri içinden seçilen üç film ele alınmıştır. Bu üç film, soyut kayıba yani 12 Eylül öncesi bir ideale sahip olan, bunun için 12 Eylül sonrası bedel ödemek zorunda kalan, işkence gören ve cezaevinden çıktıktan sonra fiziksel ve psikolojik yıkımın etkisinden kurtulamayan ve artık bu ideali kaybetmiş karakterlere sahiptir. Freud "Yas ve Melankoli" adlı makalesinde kişi, ülke, ideal- somut ya da soyut- bir kayıpla ilişkili olan nedeninin ortak olmasına karşın, ortaya çıkan tepkinin melankolide yastan daha farklı olduğunu düşünür. İkisi arasındaki farklılık kayba verilen tepkide ortaya çıkar. Freud, yasin yaşama yönelik normal tutumundan önemli uzaklaşmalar içermesine karşın onu hastalandırıcı bir durum olarak değerlendirme ve bir tedavi etme gereği duyulmadığını belirtir. Belirli bir süre içinde kişinin bu durumun

⁴⁰² A.e., s. 28.

üstesinden geleceğine olan güven herhangi bir müdahaleyi gereksiz, yararsız hatta zararlı bulur. Buna karşın melankolide durum farklıdır. Melankolinin yastan ayırt edici özellikleri vardır. Melankolide derinlemesine acı verici bir hüznün vardır. Hüznün, dış dünyaya yönelik ilginin kesilmesi, sevmeye yeteneğinin kaybolması, tüm etkilere ket vurulması ve kendini önemseme duygularının azalması, kendini yeme ve suçlama duygularının artması ve sanrısız bir cezalandırılma beklentisiyle sonuçlanmasıdır. Kayıp ile ilişkili bir duygu olan melankolinin ışığında 12 Eylül filmleri ele alınırken Freud'un "Yas ve Melankoli" makalesinde somut ya da soyut bir kayıp olabilir saptaması kayıp ideal biçiminde yorumlanmıştır. 'Dünyayı değiştirme' idealine sahip kişilerin bu idealin kaybına verdikleri tepki Freud'un ünlü tanımındaki soyut kayıptan biridir. Bu bölümde çözümlenecek olan üç filmde, bu soyut kaybın ardından filmin karakterlerinin verdikleri tepki melankoliktir. Peki, melankoli, bir duygu olarak filmde nerededir? Melankoli nasıl etkileşim yaratır? Melankoli film metninde izini nereye ve nasıl bırakır?

Filmsel anlatı da öteki anlatılar gibi iki kısımdan oluşur: Öykü ve söylem. Öykü, olaylar, eylemler zinciri, ya da içerik ile varlıklar diyebileceğimiz, karakterleri, çevresel özellikleri kapsar. Söylem ise içeriğin iletildiği araçlar, ifade edıştır. Öykü bir anlatıda tarif edilenin ne olduğunu, söylem ise bunun nasıl yapıldığıdır.⁴⁰³ Tez çalışması, filmsel anlatı yapısında melankolinin izini sürmek amacıyla filmsel anlatının hem öyküsüne hem de söylemine bakacaktır. Çünkü melankoli özel bir duygu çeşidi olarak kayıp nesne ile ilintilidir. Filmsel anlatı, öykü düzeyinde olaylar, eylemler, karakterler ve çevresel özellikler; söylem düzeyinde de olay örgüsü, zaman/mekân, diyalog, sinemasal anlatım teknikleri-kamera hareketleri, aydınlatma, çekim ölçekleri, açılar, kurgu, ses, müzik, oyunculuk tarzları gözden geçirilerek melankolinin film anlatısında nasıl inşa edildiği araştırılacaktır. Ayrıca film anlatısının dışında yönetmenlerin söyleyiş özelliklerinde, üslupta da melankolinin izi sürülecektir. Kayıp ideale verilen tepkinin nasıl iz bıraktığının araştırılması için, sadece filmin öyküsü aracılığıyla değil, öykünün iletildiği araçlar ve ifade edilme biçimiyle de kendini nasıl gösterdiği önemlidir. Öykünün içeriği kadar, anlatının doğrusallığı, içeriğin diyaloglara yansıma biçimi, karakterlerin

⁴⁰³ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, a.g.e., s. 205.

duruşu, ışık ve renk kullanımı gözden geçirilecek; üzüntü, keder, keyifsizlik halinin filmin öyküsünde ve söyleminde kendini nasıl hissettirdiği araştırılacaktır.

3.3.1. Ses

Ses, Zeki Ökten'in 1986 yapımı filmidir. *Sen Türkülerini Söyle* ve *Dikenli Yol* filmiyle birlikte 12 Eylül'ü ele alan ilk üç filminden biridir.*

İşkence, 12 Eylül filmlerinde ele alınan temaların başında gelir. *Babam ve Oğlum*, *Babam Askerde*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Hoşçakal Umut* filmleri de işkence temasına eğilmiştir. *Gülün Bittiği Yer* ve *Eve Dönüş* filminde ise başlı başına işkence ele alınır. Üstelik *Gülün Bittiği Yer* filminde işkence gören karakterin kimliği net olarak belirtilmeyerek her kesimden insanın işkence gördüğünün altı çizilmiş, düşünceleri ne olursa olsun bir insanın işkence görmesinin yarattığı yıkım ele alınmıştır. *Eve Dönüş* filminde ise, 12 Eylül uygulamalarının keyfiliği, sadece bir benzerlik üzerine 22 gün gözaltında işkence gören ve hiçbir siyasi etkinliğe karışmamış apolitik bir fabrika işçisinin hayatına eğilerek verilmeye çalışılmıştır. *Ses* filmi de, cezaevinde işkence görmüş bir karakteri konu alır. Altı yıl cezaevinde kalan ve gördüğü işkenceden dolayı sol kolu sakat kalan bir gencin hikayesidir. Genç adam, Bodrum'un Gümüşlük Köyü'ne gelir. Oralı olan insanlarla ve kendisi gibi annesiyle tatile gelmiş Selmin adlı genç bir kadınla tanışır ve onunla yakınlık kurar. Ancak bir ilişki kurmaya çalışırken yaşadığı sıkıntılara, duyduğu bir ses de eklenince kendisiyle hesaplaşması doruğa ulaşır. Filmin karakteri melankolisini rahatça yaşayabileceği yere gelmiştir. Ama uyarıcı bir ses onu kışkırtır ve sesin sahibi ile hesaplaşmak için sesin sahibini kaçarır. Sesi, kendisine işkence yapan adamın sesine benzeter. Adamı kaçarır. Onunla hesaplaşırken Selmin gerçekten aradığı adamın o olmadığını söyler. Film öylece biter.

Ses filminin öyküsüne bakıldığında karakterin melankolisine sebep olan nedenin açıkça 12 Eylül koşullarının olduğu söylenemez. Film ikinci bölümde ele

* 1984 tarihli *Öç* adlı film, Murat Belge'nin listesinde yer alır. Ancak film izlenmediği için sadece not düşmekle yetinilmiştir. Bkz.:Murat Belge, "12 Eylül Filmi Henüz Yapılmadı." **Beyazperde**, sayı: 8, 1990, s. 3-8. *Dikenli Yol* filmi ise 12 Eylül filmlerinde adı geçen bir filmdir ancak kopyasına ulaşılmadığından dolayı izlenmemiştir. Bkz.: Tez çalışmasının ikinci bölümü.

alındığı üzere tüm kaynaklarda 12 Eylül film olarak geçer. Dönemin koşulları ve sinemadaki sansür olgusu göz önüne alınarak başka filmlerde de önemli bir olgu olan sansürün ve giderek oto sansürün bu filmde de etkili olabileceği not düşülmelidir. Filmde karakterin duyduğu ses ile uyarılması ve sesin sahibini kaçırarak hesaplaşmak istemesi, Türkiye’de 12 Eylül koşullarında da rastlanan bir durumdur. Tayfun Mater anılarında *Ses* filmindeki benzer bir durumdan söz eder. “DEV-YOL davası’nın bir numaralı sanığı Oğuzhan Müftüoğlu, bize işkence yapan polisi teşhis etti. Önce sesini hafızasına kazıyan Müftüoğlu, ifadelerin imzalandığı sırada bu sesin sahibinin kim olduğunu teşhis etti. Ardından da işkence yapan polisin çok güzel bir resmini yaptı. Bu polis hakkında dava açıldı. Bir ay sonra işkenceci polis mahkemede sanık sandalyesinde karşımızda otuyordu. İşkence doktor raporlarıyla sabitti. Teşhis, tanıklık her şey tamamdı. Polisin ceza alacağı kesindi. Mahkemenin karar vereceği günün sabahı mahkeme hakimi başka yere tayin edildi. Yerine getirdikleri hakim, bizi dinlemeden polis hakkında beraat kararı verdi. Avukatımız İbrahim Tezan o mahkeme dosyasına, işkenceci polis tarafından, savunma delili olarak bir belge sunulduğunu tespit etmişti. Kenan Evren tarafından ‘üstün hizmet belgesi’ olarak verilmiş bir takdirname!”⁴⁰⁴

Ses filmi 12 Eylül Darbesi sonrasının önemli bir özelliğine, insan haklarının başında gelen yaşama hakkının gaspedildiğine örnektir. İşkence sonucu yaralanma ve ölüm bu dönemde büyük artış göstermiştir. İşkence, tutuklanan kişilerin sorgulanmasında kullanılan bir yöntem haline gelmiştir. Film, böyle bir sorgulamadan geçtiği anlaşılan bir karakterin Gümüşlük köyüne gelişiyle başlar.

Ses filminde temel olay örgüsü gencin sahil kasabasına gelip, geçmiş yaşantısının sıkıntıları arasında yaşamaya çalışırken, duyduğu sesin sahibini, kendisine işkence yapan kişi zannederek kaçırmaması ve onunla hesaplaşmak istemesi etrafında gelişir. Filmde bu temel olayın etrafında gelişen yan olaylar da, filmin geçtiği zamana ilişkin bilgi vermek açısından yardımcı öğelerdir.

Sadık Reis, filmde Gümüşlük Köyünde yaşayan ve orali olan bir balıkçıdır. Eskiden bir Rum Kızına âşık olduğu söylenir. Filmde, hala ona olan aşkıdan dolayı sürekli içen, efkârlanan ve Rum şarkıları dinleyen biri olarak gösterilir. Her hafta onu

⁴⁰⁴ Tayfun Mater, “600 bin İnsanımız İşkence Gördü”, **12 Sanık 12 Tanık**, a.g.e., s. 106-107.

görmeye gittiğini söyler durur. Çevresindekiler tarafından sevilen Sadık Reis'in, yanında İsa adında bir başka balıkçı daha vardır. Birlikte çalışırlar. Sadık Reis sürekli ona nasihatler verir. Filmde Sadık Reis karakteri aracılığıyla, denizde balığın bittiği, insanın çevreye saygısız ve bilinçsiz yaklaşımının sonuçları görülür.

İsa karakteri Sadık'ın yanında çalışan biri olmanın dışında köyde arazisi olması ile filmin geçtiği yerdeki dönüşümleri anlatması bakımından da önemli bir karakterdir. Sadık Reis ile birlikte içtikleri bir akşam Sadık Reis İsa'nın sahip olduğu araziye satmamasını salık verir. Suyun kaypak olduğunu, ayağının altından kayıvereceğini, arazisinin altın değerinde olduğunu, durdukça kıymetleneceğini söyler. Ancak İsa'nın akli denizdedir. "Yarın hava patlayacak, dalga kıyıyı fena yalıyor" deyince Sadık Reis, "Sen adam olmazsın oğlum. Sen benden de beter olmuşsun" diyerek İsa'yı eleştirir. Bu sahnede Sadık Reis yıllar öncesinden kendisinden de büyük bir yakını Cahit Dayı'nın söylediklerini anımsar. Ona hak verir ve İsa'ya söyler. Sadık Reis: "Rahmetli Cahit Dayı, bizi buradan kovacaklar derdi. Zamanında biz nasıl Rumları kovduysak, şehirli de bizi...". Sadık Reis'in İsa'ya söylediği bu sözler, filmde köydeki değişimi göstermek bakımından önemlidir. Yıllar önce, köyün kültürel zenginliğini oluşturan en önemli özelliklerden biri Rumların ve Türklerin birlikte yaşamasıdır. Gümüşlük Köyü'nün dokusunun değişmesi filmin yan olaylarından biri olarak filmde yer alır. Gümüşlük köyünde filmin geçtiği zaman ikinci bir değişim yaşanmaktadır. Şehirliler de köydeki arazileri satın almaktadır. Filmde Sadık Reis ve Rum kızına olan aşkı aracılığıyla geçmişe dostça bir selam gönderir ve değişimin tatsızlığına değinir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Selmin ve genç adam eski bir Rum köyünde dolanırlar. Evlerin çoğu kapanmış, yaşayanlar göç etmiştir. Köyde kalanların sayısı çok azalmıştır. Çocukları da şehirde yaşadığından, kalanların direnmesi oldukça güç bir hal almıştır. Bu karakterlerden ikisi, dede ile torunudur. Selmin ve genç adam köyde dolanırken evini satmak isteyen yaşlı bir adama rastlarlar. Aslında satmaya niyeti yoktur ama mecbur kalmıştır. Torunlarını okutmak zorundadır. Çocuğu kente işçi olarak göçmüştür ve çalışmaktadır. Köyden herkesin gittiğini, bir iki ev kaldığını, satmasının nedeninin de yalnız kalmış olması olduğunu anlatır. Filmin sonlarında Sadık Reis'in öldüğü gün, Selmin aynı dedenin torunu ile köyden ayrılışını görür. Dede torun da yan karakter olarak, şehirlilerin Rum evlerini satın

almaya başlamasıyla değişen dokuyu anlatmak açısından önemlidir. Toplumsal değişimleri sinemasına yansıtan Zeki Ökten, bu filmde de fiziksel çevrenin değişimini senaryosuna yan olaylardan biri olarak yerleştirmiştir. Mekân-zaman ilişkisi kurmuştur. Sadık Reis'in cenazesinin kaldırıldığı gün, dedenin yatağını minibüse yükleyip gittiğinin gösterilmesi, oradaki kültürel değerlerin yitip gittiğine dair birer simge olarak filmde nostaljik bir öneme sahiptir. Eskiden terzi olan birinin evini gösterdiğinde, terzi rahmetli olmuştur. Ev boşaltılmıştır. Dede gitmek istememektedir. Terzinin diktiği dedenin üzerindedir. Filmin sonunda da dede torunuyla birlikte köyden ayrılırken görülür.

Ali de oralıdır; her akşam içtikleri yerde çalışan ve aynı zamanda pansiyon işleten bir gençtir. Her şeyin para ile ölçülmediği, insani değerleri içinde barındıran bir karakter olarak çizilmiştir. Özellikle Sadık Reis'in çok içtiği bir akşam, Sadık Reis rakı istediğinde, özellikle rakı kalmadı, son ufağı yuvarladım demesi karakterini ortaya koyar. Sadık Reis, "Bak akli sıra beni koruyor. Bir gün senin elinden alacaklar burayı, iç ulan diyecekler. Varsa paran geberene kadar iç diyecekler" sözleri Ali'nin kendisini koruduğunun farkında olduğunu gösterir. Köyde değişim başlamıştır. Ancak oralı insanlar henüz yozlaşmamıştır. Sadece gelenler, oralı olanlardan gittikçe daha fazlalaşmaktadır. Sadık Reis bu göç dalgasının nereye varacağına dair kaygıları olan biridir. Bu bir başka yan karakter ile konuşmasında da ortaya konur.

Yurdanur Hanım, Selmin'in annesidir. Sadık Reis ile aralarında geçen konuşmadan orayı uzun zamandır bildikleri bellidir. Sadık Reis, birlikte balık toplamaya gittikleri bir gün, bu yazın kalabalık olacağını söyler. Yurdanur Hanım da bunun iyi bir şey olduğunu, köye para akacağından dolayı sevinmeleri gerektiğini belirtir. Oysa Sadık Reis köyün gittikçe daha çok bilinmesinden, para akmasını önemsemeyerek şikâyetçidir. Köydeki değişimden memnun değildir. Selmin ve annesi oraya, köyün adının kimse tarafından bilinmediği zamanlardan itibaren gelmektedir. Annesi Selmin'in genç adama olan ilgisini fark eder ve onun 'Yunan'a kaçmak' istediği için balıkçılarla yakın olduğunu düşünür, kızının arkadaşlık yapmasını istemez. Selmin ise bu konuda ve ona olan ilgisi hakkında annesiyle konuşmaz. Aralarındaki bir başka konuşma, gence duyduğu ilgiyi açıklayıcı olabilir. Denizin hem soğuk hem de güzel olmasını anlayamayan annesi, "Bu da senin zevkin

galiba. Hastalanma zevkin.” diyerek Selmin’i eleştirir. Selmin kumsala uzanır. Başını çevirir. Uzaktan genci görür. Hem soğuk hem de güzel bulur. Deniz gibi.

Filmde Selmin, denizi hem soğuk hem güzel bulduğu gibi genç adamla ilgilenir. Onunla balığa çıkmak, onu görmek, tanımak için fırsat kollar. Uzaktan uzağa ilgilenmesi annesinin de gözünden kaçmaz. Selmin ile ilişkilerinin nereye gidebileceğine dair net bir bilgi sunmadan genç adamın duyduğu sesin sahibini kaçıır. Genç adamın, uzun yürüyüşlerini, susuşları, yaşama ilgisizliği, bakışı, duruşu, kıyafeti hep aynı oluşunu Selmin anlayamaz. Film, ‘ses’ ile birlikte bu anlaşılamamayı çözmeden bırakır. Gencin sesi duyusu, filmin ilerleyişinin başka bir yöne evrilmesine yol açar.

Filmde, genç adamın sesinden kendisine işkence yapan kişi sandığı karakter oraya kardeşinin ailesi ve kendi ailesiyle tatile gelen biridir. Çocuklarına karşı otoriter, karısına karşı kaba ve saygısızdır. Adamın ‘ses’i, kahkahaları gencin tüm dengesini bozar. Filmde genç adamın ismi yoktur. Kim olduğu önemli değildir. İsimlidir. Onun gibi, ‘ses’in sahibinin de ismi yoktur. Genç adamın işkence gören yüzlerce kişiden birini temsil etmesi gibi, sesin sahibi de işkence yapan kişilerden birini temsil eder. Gencin kaçırdığı adamın gerçekte ona işkence yapan kişi olmaması da filmde yanlışlığı değil, işkencenin yapılmış olmasını ve bunun insan üzerindeki etkisini ön plana çıkarır. Etrafına kötü davranan bu karakterin varlığı, 12 Eylül döneminde insanlara zulüm gösteren kişileri temsil etmesi bağlamında bir işleve sahiptir.

Ses adlı filmde başkarakter, edilgen bir konumdan etken bir konuma geçer. Çevresinden ilk başta soyutlanmış, yalnız yürüyen, sessiz, suskun bir karakterdir. Sadık Reis’in birlikte balığa çıkma ve yemek yeme tekliflerini reddetmez. Suskun kalmaya devam ederek dinleyen, kendi talep etmeyen ancak çağrıldığında katılımcı olan biridir. Selmin hayatına girdikten sonra balığa çıkma teklifini reddeder. Ses’i duyduktan sonra, edilgen bir konumdan etken bir konuma geçer. Sesin sahibini kaçırp onunla hesaplaşmaya girer. Kendi yaşadıklarını, onun yaşamasını ister. Selmin’in bu duruma kayıtsız kalamayarak gerçekten sesin sahibinin kim olduğunu araştırmak istemesine bile itiraz eder. İnanmaya ihtiyacı olan biri varsa o da Selmin’dir. Selmin gerçekten o değilmiş dediğinde ise film biter.

Film Bodrum'un Gümüşlük köyünde geçer. 12 Eylül filmlerinde genelde karakterin eve dönüşüne rastlanırken, bu filmin karakteri bu köyü seçer. En son 6 yıl önce geldiği bu köy çok değişmiştir. Tanıyamaz. Cezaevinde 6 yıl kalmıştır. Filmin bir sahnesinde jandarmalar teftişe gelirler. Kahvede okey oynarken Yurdanur Hanım'ın arkadaşı Enis Bey kahvede çalışan çocuğa ne olduğunu sorar. İki kaçağın Yunan'a kaçtığını bu şekilde öğrenirler. Ayrıca Sadık Reis'in aşık olduğu Rum kızını görmek için her hafta adaya gittiğini söylemesinin bir yalan olduğunu söyleyen Ali de devriyelerin kaçanları delik deşik edeceği bilgisini verir. Belki de genç adam kaçmak için geldiği Gümüşlük Köyü'nden kaçamadan yakalanmıştır. Bu sadece bir olasılıktır. Filmde Gümüşlük ile olan ilgisi en son 6 yıl önce geldiği ve çok değiştiğidir. Bu değişim giderek şehirlilerin daha fazla sayıda gelmesi, Rum evlerini satın alması, oranın yerlilerinin de köyden göç etmesi şeklinde yaşanmaktadır. Yıllar önce Rumların ve Türklerin birlikte yaşadığı bu köyün dokusu bozulmaktadır. Filmde artık harabe olan bir kilise genç adam, sesin sahibiyle hesaplaşma yeri olarak seçtiği mekandır.

Filmde genç adam bir pansiyon kiralar. Uyurken gördüğü kabusların onu rahat bırakmadığı, geçmiş yaşantısında cezaevinde işkence gördüğü anlaşılır. Sol kolu sakat kalmıştır. Sahilde dolaşırken, yemek yerken, balığa çıkarken diğer insanlardan ayrılır. Selmin ile ilişkisinde bu farklılığı daha da göz batar. Selmin'in okusun diye getirdiği gazeteyi okumaz. Genelde konuşmaz. Selmin'in sorduğu soruların yanıtlarını tam olarak bilmez. Sadece yürür, düşünür, sorulara kısa yanıtlar verir. Tüm bunların arkasında, 12 Eylül sürecinde yaşadığı ağır işkencenin yaşandığı cezaevi yılları vardır. Uyurken gördüğü rüyalarında kelepçe, ayağına bağlı zincir, hücrenin açılması sesine benzer sesler duyar. Diğer 12 Eylül filmlerinden farklı olarak rüyası, ya da geçmişte yaşadıkları görsel olarak verilmez. Sadece genç adamın duyduğu sesler duyulur. Filmde genç adamın bu suskunluğu, kayıtsızlığı, Selmin ile yakınlaşmasındaki bu edilgen tutumu, Selmin'in onun hayatına girmek istemesi bir noktada değişir. Genç adam bir gece başını Selmin'in göğsüne koyar. Bu genç adamın Selmin'e yöneldiği ilk andır. O gece birlikte olurlar. Bu sahneden önceki sahnede, yemek yerken genç adam 'ses' ile irkilmiştir. Arka masasında yemek yiyen bir ailede yüksek sesle kahkahalar atan ve karısıyla dalga geçen adam onun tüm dengesini altüst eder. Kendini kaybeder. Toparlandığında masadan kalkıp gittiklerini

fark eder ve peşlerinden gider. Selmin, bu sırada genç adamın koştüğünü görür. Genç adam sesin sahibini göremez, sahile çöker. Selmin onu bulduğunda başını göğsüne dayar. Selmin de onun başını okşar. Ses, geçmişle baş edemediği bir noktayı işaret eder. Artık sesin peşindedir. Sadece uykularını bölmez ses, yaşamında merkez bir noktaya oturur. Geçmişinden gelen ses, yaşamında baskıya dönüşür. Ses ile yüzleşme, onunla hesaplaşma fırsatı, kendisine işkence yaptığını düşündüğü bu kişiyi kaçırmaya neden olur. Genç adamın yaşamında kendisine acı veren yılların ve hala da kurtulamadığı acının hesabını bu kişiden çıkarmak istemesi her şeyin üzerine çıkar. Yaşadıklarıyla uzlaşmaya değil, sesin sahibi aracılığıyla tüm bunları yaşamasına neden olduğunu düşündüğü bir dönemin simge kişisiyle hesaplaşmaya karar verir. Sesin üzerinde yarattığı baskı karşısında izlediği tutum, oldukça duygusaldır. Filmde genç adamın yaşadığı çatışma karşısında, simgesel düzeyde de olsa, boyun eğmediği görülür. Filmin anlatısının izlediği yol, çatışmaya neden olan baskıya karşı boyun eğmeme olarak kendisini gösterir. Selmin, genç adamın kaçırdığı adamın gerçekten de işkence yapan kişi olmadığını söylemesiyle film biter. Film, netleşen bir durum ile bitmesine karşın, genç adam açısından belirsizlikle biter. Sesin sahibi, hesaplaşmak istediği kişi değildir. Bundan sonra ne olacaktır? sorusu ile film sonlanır. Böyle bir son, yönetmenin bir tercihi yansıtır. O kişinin bulunup bulunmaması ve hak ettiği cezayı alması ya da kişisel düzeyde bir hesaplaşmanın yaşanmasından öte işkencenin kişi üzerindeki etkisini ön plana çıkarmak önemsenmiştir. İşkence yapanlar ve işkence görenler arasındaki yer değiştirmede ödenen bedellerin ve geri gelmeyecek yılların, çekilen acıların altı çizilmiştir. Sesin sahibini kaçırdığı harabe kilise filmdeki en sıkıntılı rüyasını gördüğü yerdir.

Film, adı bilinmeyen, kimliğine dair herhangi bir bilgiye sahip olunmayan, kolunun işkencede sakat kaldığı anlaşılan genç adamın Gümüşlük Köyü'ne gelmesiyle başlar. Onun, çevresindekilerden farklı oluşu, Selmin'i ona yaklaştırır. Selmin, genç adamla yakınlaşmaya çalışır. Nitekim genç adamın pansiyonuna gelir. Genç adam o sırada uyumakta ve kabus görmektedir. Kapının açılışıyla birlikte aniden sıçrar. Filmde sesini duyduğu adamın peşinden koşup bulamadığı gece, Selmin'e başını yaslayarak çözülür ve yakınlaşırlar. Duyduğu ses, kendisini bırakmayan geçmiştir. Geçmişte yaşadıklarının acısını, kendisine işkence eden kişiyi kaçırmaya karar verir. Filmin son bölümü, adamı kaırışı ve

hesaplaşmasından oluşur. Ancak sonuçlanmaz. Düşüm bölümü Selmin'in gerçekten de genç adamın düşündüğü kişi olmadığını öğrendiğinde çözülür.

Ses adlı filmde, filmin geçtiği zamana ilişkin bilgi verilmez. Genç adamın cezaevinde kaldığı sürenin 6 yıl olması dışında zaman bilgisi yoktur. 12 Eylül'ün hemen ardından cezaevine girdiği düşünülürse film 1980'lerin ortasında geçiyor olabilir. Filmin çekilme zamanı 1986 yılıdır. Filmin zamanının, filmin çekildiği tarihle örtüşüyor olması muhtemel gözükür. Ancak bu bilgi tam olarak verilmez. Film, Bodrum'un Gümüşlük Köyü'nde geçer. Denize kıyısı olan bu küçük köy, sessizliği, sakinliği ile kuytu ve kalabalıktan uzak bir yerdir. Ancak filmde belirtildiği gibi, gittikçe artan sayıda insan tarafından keşfedilerek kalabalıklaşmaktadır. Filmin temel mekânlarını, genç adamın pansiyonu ile Selmin'in annesinin kaldığı ev, köyün merkezi, mezarlık, kumsal, deniz kıyısı, kahve, iskele, evleri boşaltılan köy evleri ve kilise oluşturur.

Filmde deniz kıyısı uzun yürüyüşlerin mekânıdır. Sadece filmin başkarakteri için değil, Selmin de annesiyle birlikte Çukurbük'e kadar sahilde yürür. Deniz'e sadece Selmin girer. Henüz kalabalığın gelmediği zamanlarda Selmin'in denizi hem soğuk hem güzel bulduğu zamanlar yaz başı olabilir. Genç adamın denizle olan ilişkisi uzaklarına dalarak baktığı bir yerdir. Sadık Reis ile birlikte balığa çıkar, onunla ağ atmaya ve toplamaya gider. Ama denize girmez.

Sadık Reis için deniz aynı zamanda kavuşamadığı Rum kıızıyla aşkının arasında da bir sınırdır. Denize açılıp her gün gittiğini söyler. Kahvede çalışan Ali'nin devriyeler izin vermez, delik deşerler adamı deyişini göz önüne alınca, Sadık Reis için efkârlansa da denizde gidebileceği belli bir sınır vardır. Onu aşamaz. Adaya kadar gittiği son gün, genç adamı da almak ister. Genç adam gelmez. Sadık Reis en son, karanlıkta, motorun ışığı kaybolana kadar takip edilebilir. Işık küçülür, küçülür ve karanlığa karışır. Denizde can verir. Ama nasıl olduğu bilinmez.

Deniz, genç adam için ses ile hesaplaşmasının başladığı, edilgen durumdan etken duruma geçtiği mekândır. Denizden alır adamı ve harabeye kaçırır. Rum evlerinin olduğu eski köy, artık sahiplerinin orayı terk ettiği bir mekândır. Sadece bir iki aile kalmıştır. Filmde kalan bir aileden biri ile Selmin ve genç adam orayı gezerken tanışır. Gümüşlük Köyü, oraya ait dokunun kaybolduğu, eskiden kalan son şeylerin de yavaş yavaş yittiği bir mekândır. Köy meydanı ve boşalan evler arasında

gezinirken kilise görünür. Kilise genç adamın ses ile hesaplaştığı mekandır. Daha önce Selmin ile konuştuğu bu eski yapı, iki ayrı işleve sahiptir. Selmin ile geçmiş hayatını konuşabildiği bir yerdir. Pencere yanında konuşurken cezaevinde zamanı tahmin etmeye çalıştığı günleri anımsar. Eski günlerin koynunda, zamanı tahmin ettiği eski günlerini anımsaması anlamlıdır. Sesin sahibi kopamadığı geçmişiyile de hesaplaşmak için aynı köyün kilisesini seçer. Filmde harabe sadece iki ayrı yerde geçer. Eski köy ise, Selmin ile dolaştığı, Selmin'i beklediği ancak gelmediği gün tek başına beklediği ve filmin sonunda görülür.

Mezarlık Sadık Reis'in ölümünden sonra görülür. Eskiye ve şimdiyi bilen bir kişi ölmüştür. Onun cenazesinin olduğu gün, köyde yaşayan son ailelerden biri de gider.

Selmin'in evi, annesiyle ortak yaşam alanıdır. Ama genç adamla tanıştıktan sonra hem onu düşündüğü (sallanan sandalyede), hem de onu görmek istediği için evde yatıp uyuyamadığı, genç adamı görebilmek için gece geç vakit çıkıp gittiği bir mekâna dönüşür.

Köyün iskelesi de Selmin ve genç adamın durup düşündüğü, Sadık'ın Reis'in teknesine birlikte binip ağ toplamaya gittikleri yerdir. Ağ atmaya ve toplamaya giderken Selmin'in iskelede kaldığı ve annesi istemediği için aklının genç adamda kaldığı yerdir. Sadık Reis'in adaya gitmek için genç adamdan ayrıldığı ve öldüğü gece yaşamdan yavaş yavaş bilinmeze, ölüme gittiği yer de olur. Sadık Reis'in yaşamla ölüm arasındaki sınırı gibidir. Balık varsa gitmek için can attığı, yoksa kafası bozulup geri döndüğü yerdir. Son gidişinde geri dönmez.

Kahve herkesin oturup sohbet ettiği, tipik bir köy kahvesidir. Genç adam her zaman dışarıya ya da herkesten en uzak yere oturur. Kalabalığa karışmaz. Ne oraya aittir ne de geldiği yere. Her gittiği yere ilişir. Akşamları yemek yenen yer, küçük bir balıkçı lokantasıdır (meyhanesi) ve aynı samimiyet vardır. Çalışanları herkesi tanır. Aralarındaki ilişki insani değerler üzerine kuruludur. Sadık Reis'in işaret ettiği tehlike henüz oraya uğramamıştır. Ali'nin elinden bir gün alacakları ve paran varsa geberene kadar iç diyecekleri bir zaman diliminde yaşamamaktadırlar. Genç adam da oraya geldiğinde en uzaktaki masaya oturur. Kalabalığa sırtını dönerek oraya da ilişir. Yemek yenilen yer, bir ses ile irkildiği yer olur. Midesini tutar. Kramplar girer. Orada kendini kaybeder. Yeniden toplarladığında sesin sahibini bulamaz. İlk defa

sahil, kahve, iskele dışında bir mekânla karşılaşılır. Merkezde, çarşıda koşarken kalabalığın içinde sesin sahibini ararken görülür. Bulamaz. Sesin sahibini ertesi gün sahilde, kalabalığın arasında ailesiyle denize girmekte ve çocuklarıyla ilgilenmekteyken bulur.

Ses adlı filmde söz, hem karakterlerin çevresinde olup bitenler karşısında nerede durduğunu anlatmak açısından hem de geçmişleri ile ilgili bilgi vermek bakımından önemli bir işleve sahiptir. Filmde genç adamın köye geldiğinde köy kahvesinde sohbet, köydeki samimi ortam hakkında bilgi vericidir. Neşenin, rahatlığın, boş zamanı olan köyün yaşlılarının sohbeti üzerine genç adamın yavaşlığı, suskunluğu tezat oluşturur. Aynı sahnede genç adamın en son buraya 6 yıl önce geldiği, köy kahvesinde çalışan Ali'yle tanışmaları sırasında sözel anlatım ile verilir.

Genç adam: Buralar değişmiş, şaşırdım.

Ali: Her sene değişir be abi. Gün günü tutmaz. Ne zaman gelmiştiniz?

Genç adam: 6 yıl oluyor (Bu sırada, arka planda iskeleye tekneden inen Sadık Reis görünür).

Ali: Ağbime bak, tanıyamazsın tabi. 6 yıl önce ben na şu kadarcık çocuktum.

Filmin içeriğiyle ve genç adamın geçmiş yaşantısıyla benzerlik filmde, balık ve insan arasında kurulur (Bu benzetme *Av Zamanı* filminde, dönem ile av zamanı arasında kurulan ilgiyi hatırlatır. “Av zamanı başlamadı mı, ben başladı sanıyorum” diyalogu 80 öncesi yaşanan olaylara göndermede bulunur). Aynı sahnede, balıktan döndüğü bir sahnede balığın olup olmadığını sorduklarında Sadık Reis'in verdiği yanıt balık ile insan arasındaki ilgiyi kurar. “Balık kalmadı ki, kuruttuk koca denizi anasını satayım. Balık da insan gibidir, fena muameleye gelmez”.

Sadık Reis ile İsa arasındaki konuşmada köydeki güncel olaylara karşı duruşlarını öğrenmek aralarında geçen sohbet sırasında öğrenilir. Sadık Reis, İsa'nın arazisi satmasını istemez. Arazinin durdukça değerleneceğini söyler. İsa'nın akli yarınki havadadır. Sadık Reis kendisine benzetir İsa'yı ve onun da adam olmayacağını söyler. İsa'ya arazi satışlarının gelecekte nasıl bir dönüşüme sebep olacağına dair uyarı da bulunur. “Rahmetli Cahit Dayı bizi buradan kovacaklar derdi.. Biz Rumları nasıl kovduysak şehirli de bizi..” Bu cümle, orada Rumlarla Türklerin bir arada yaşadığını, Rumların evlerinden çıkartıldığını, şimdi aynı tehlikenin başka bir boyutta devam ettiği bilgisini taşır. Şehirli de onları çıkarmak

üzeredir. Nitekim köy meydanında Selmin ile genç adam dolaşırken, yaşlı dede kendi ağzıyla yalnız kaldığını, çocuklarının şehre gittiğini, onun da direnemeyip gitmek için evi satmak istediğini anlatır. Sadık Reis'in gelecekle ilgili bir başka öngörüsü yine diyalogla, bu kez rakı vermeyin Ali'ye karşı söylediği sözlerde anlam bulur: "Bir gün gelecek, alacaklar senin elinden burayı. İç ulan diyecekler, paran varsa geberene kadar iç" Değişen ve şehirlilerin köye gelişiyle köye de sıçrayacak olan yeni değerleri, her şeyin para ile ölçüldüğü bir düzenin yaklaştığına işaret etmektedir. Başka bir 12 Eylül filminde, örneğin *Sen Türkülerini Söyle* filminde, kente çoktan her şey para ile ölçülmektedir. Sadık Reis köye böyle zihniyetteki kentlilerin gelmesinden korkmaktadır.

Selmin ile annesi Yurdanur arasında geçen bir konuşma Selmin'in genç adama duyduğu ilgiyi açıklayabilir. Selmin denizden çıkar, annesine deniz hakkında su buz gibiydi der. Annesi de "Girmeseydin keşke. Üşümedin ya" diye yanıt verir. Selmin, "Yooo çok güzeldi" deyince annesi hem buz gibi hem nasıl güzel olabileceğini sorar. Selmin'in annesine yanıtı suyun hem buz gibi hem güzel olabileceğidir. Anne, "Bu da senin zevkin galiba. Hastalanma zevkin." diye onu anlamamasının altını çizer. Selmin, annesiyle bu laf dalaşını bırakır ve başını yana çevirir. Genç adamı görür. Genç adam sahilde takım elbiseli yürümektedir. Selmin'in genç adamı ilk gördüğü an budur. Görmeden önce son söylediği cümle, denizin buz gibi soğuk oluşu ve güzel oluşu ile adamın uzaktan görünüşü arasında bir ilgi kurulur.

Filmde köy ile ilgili bilgi verilirken, "Yunan'a kaçmak" için kullanıldığı bilgisi de geçer. Jandarmaların keşfe geldiği, iki kaçağın Yunan'a kaçtığı bilgisi verilir. Sadık Reis'in köy ile ilgili eskiden kalabalık olmayışını tercih edişini, Yurdanur'un da para geliyor, sevinmeniz gerek yorumu aynı olguya iki farklı bakan karakteri tanıtmak için açıklayıcıdır.

Genç adamın cezaevinde kaç yıl yattığı da Selmin ile arasında geçen bir diyalogla verilir. Bu diyalog aynı zamanda Selmin ile genç adam arasında yaşanan ilk diyalogdur.

Selmin: Kaç yıl yattınız?

Genç adam: Anlamadım nasıl?

Selmin: Yüzünüz hiç güneş görmemiş.

Genç adam: 6 yıl.

Selmin ile aralarında geçen bu ilk diyalogta genç adamın 6 yıl cezaevinde kaldığı öğrenilir. İkinci diyalog, genç adamın kahvede tek başına otururken Selmin'in gazete verip, yanına oturduğu gündür. "Öğlenlere kadar uyumuyorsunuz" sorusuna genç adam da "Alıştım artık" yanıtını verir.

Filmde genç adamın köye geldiği ilk sahnede, minibüsten indiğinde farklı bir hali vardır. Açık renk bir takım elbise içinde açık renkli bir gömlek giyer. Kendisinden önce inenlerin kıyafetlerinden oldukça farklıdır. Hali, tavrı da çevresindekilere farklıdır. İner inmez yüzünü denize döner. Çantasını yere bırakır. Hiçbir şeyle ilgilenmez. Görüntü düzenlemesi kamera açısı ve ölçek seçimleri genç adamın farklı duruşunu pekiştirir. Köye geldiği ilk sahnede kameraya arkası dönüktür. Boy planda, yerde çantası, yüzü denize dönük takım elbiseli genç bir adam görünür. Başını havaya kaldırır. Derin bir nefes çeker. İlk önce yaptığı yüzünün denize dönmesi ve denize bakmasıdır. Bir süre durur. Sonra arkasına döner ve etrafıyla ilgilenir. Acelesi yoktur. Endişeli ve sıkıntılı bir yüz ifadesi vardır. Filmde ilerleyen sahnelerde, Selmin ile bir ilişki kurana kadar, genç adam yalnız, yürüyüş yaparken, masanın en dışına ilişirken, sadece Sadık Reis ile balığa giderken görülür. Yüzündeki hüznün, endişe, sıkıntı köye geldiği ilk gün sahilde yürüyüp dinlendiği sahnede devam eder.

Yürüdükten sonra sahilde oturur. Bu sahnede müzik devam eder. Dalga sesi duyulur. Yüzü hüznüldür. Yere bakar. Bir taş alır. Başını kaldırır. Tekrar düşünceli denize bakar. Müzik azalır. Çok hafif buruk bir gülümseme kalır. Müzik azalır ve sahne biter. Genç adamın sahilde yürüyüp deniz kenarına oturduğu bu ilk sahne dışında, aynı takım elbise ile yalnız, uzun yürüyüşlere çıktığı, iskelede uzun uzun durup denize baktığı, tek başına en uzak masaya ilişip yemek yediği sahneler vardır. Selmin'in genç adamı ilk kez gördüğü sahnede de takım elbiseli sahilde yürümektedir. Genç adam hem kıyafeti hem de duruşuyla çevresinden farklılığı ile ayrılır.

Filmdeki insan-balık benzetmesi sadece sözel anlatım ile verilmez. Sadık Reis'in "Balık da insan gibidir, fena muameleye gelmez" cümlesine kulak kabartan genç adam, lafın bitmesiyle başını çevirdiğinde taşa vurulan bir ahtapot görür. Bu görüntüyü irkilerek izler. Yüzündeki seğirme ve ekşimeden ahtapotun taşa

vurulmasını izlemeyi yüreğinin kaldırmadığını anlaşılr. Elindeki çay ile kalakalır. Kaşları çatılır. Başını öne eğer. Ali'nin sesi ile kendine gelir, "Ne zaman isterseniz gidebiliriz ağbi" cümlesiyle başını zorlukla kaldırır. Hem Sadık Reis'in cümlesi hem de ahtapotun taşa vurulması düşünüldüğünde insan ve balık arasında bir benzetme yapıldığı görülmektedir. İnsanın fena muameleye gelmeyeceği yorumunun ardından gelen bu görüntü, insan ve insana yapılan işkence arasında bir ilgi kurulmasına neden olur. Birinci benzetme sözel anlatım yoluyla kurulmuştur. Ahtapotun taşa vurulması ile bu benzetme görüntü yoluyla pekiştirilmiş olur. Ahtapot taşa yumuşatılsın diye vurulur. Sert olan etinin daha rahat yenmesi için. Genç adam bunu kaldıramaz. Yönetmenin bu sahnede böyle bir tercihte bulunması, 12 Eylül döneminde insanlara uygulanan işkencenin anlamına sessiz ve anlamlı bir göndermedir. Genç adamın bu görüntü karşısında irkilmesi, bakmaya dayanamamasının nedeni kendisinin de bu uygulamaya maruz kalması ve sol kolunun sakat kalmasıdır. İnsanların dirençlerinin kırılması, dayanma güçlerinin zorlanmasına yönelik yapılan işkencenin insan üzerindeki etkisi, tıpkı bir ahtapotun yumuşaması için yapılan uygulama gibidir.

Filmde minibüsten inen bir iki kişi dışında, genç adamın gördüğü ilk insanlar köy kahvesinde oturan yaşlı kişilerdir. Müziğin her vuruşu ile yüz planda yaşlı bir yüz görülür. Son vuruşta dört kişi toplu görülür. Filmin sonunda, kaçırdığı adamın sandığı kişi olmadığını anladığında aynı vuruş önce kiliseyi gösterir. Sonra tek tek eski Rum evlerini gösterir. En son plan Rum evlerinin toplu uzaktan görüntüsüdür. Filmin başındaki ve sonundaki sahnede, yaşlı insanlar ve eski evlerin olduğu planlar arasında içerik ve biçim açısından benzer bir düzenleme yapılmıştır.

Genç adamın çevre içinde gösterilme biçimi genç adam ve çevresi arasına mesafe koyacak, genç adamın yalnızlığını derinleştirecek şekildedir. Örneğin köye geldiğinde yüzünü kahveye döndüğü sahnede kahveden genç adama bakışın verildiği planda kahvenin tahta korkuluklarının arkasında kamera genç adamı takip eder. Genç adam diz planda yürümektedir. Parmaklıkları çağrıştıran bir çerçeve düzenlemesi içinde çerçeveden çıkana kadar yürür. Bu sahne kahvenin içinden adama bakışın olduğu planla devam eder. Yönetmen genç adamı yemek yemeye geldiği bir gün de yatay çizgili bir pencere camının arkasından yürüyerek masasına oturtur. Selmin ve annesi de yemek yemektedir. Bu sahneden önce Selmin genç adamın kaldığı pansiyona gelmiş ve onunla konuşmuştur. Buna rağmen genç adam herkesten en

uzak masaya oturur. Kalabalığa karışmaz. Selmin ile diyaloga girmez. Pencerenin arkasında kalan görüntüde görülmesi ve masaya oturması aradaki mesafeyi ve genç adamın uzaklığını başarılı bir biçimde anlatan bir düzenlemedir. Genç adamla ilişki kurmaya çalışan Selmin, genç adamın yalnızlığının, derin düşünceli halinin nedeninin geçmiş yaşantısından gelen bir çatışmadan kaynaklandığını anlar. Genç adamı çekildiği, kendine kapandığı pansiyonunda bulmaya gittiğinde genç adamı kabusundan uyandırır. Genç adam pansiyonda uyurken duyduğu seslerle kıvrılmakta, yüzü ekşimektedir. Yatakta dönerken, duyduğu sesler ayak sesleridir. Gittikçe yükselmekte ve yakınlaştığı anlaşılmaktadır. Kapı hızla açılınca sıçrar. Gerçekten de kapı açılmıştır, Selmin içeri girmiştir. Selmin'in kaç yıl yattınız sorusuna gergin ve öfkeli 6 yıl yanıtını verdikten sonra başını öne eğir.

Genç adamın yalnız olduğu sahne düzenlemesi onun yalnızlığını, sıkıntısını dışa vuracak şekildedir. Bu sahnenin düzenlemesi şöyledir: Pansiyona gelir. Çerçevenin solunda duvar kenarında bir yatak, odanın ortasında bir masa, bir sandalye vardır. Odanın tam karşısında da bir pencere vardır. Deniz görünür. Genç adam uyumaktadır. İçeri karanlıktır. Ses (zincir, hücre kelepçe, demir parmaklık sesi) duyulur. Yatakta huzursuzdur. Yüzünün yarısı gözlerine kadar karanlıktadır. Loş bir ortam vardır. Doğrulur. Sıkıntılı uyanır. Oda karanlıktır. Bu planda bel plan ölçeğindedir. Dışarısı genç adam yatakta doğrulunca görünür. Pencereden vuran güneş onun belinden aşağısına denk gelen yeri aydınlatır. Ayağa kalkar. Pencerenin yanına gelir. Ayakta, pencere kenarında durur ve dışarı bakar. İçeri loştur, bedeni karanlıktadır. Sadece pencereden gelen ışık, duvarın azıcık yanını, sağda yatağın konduğu duvarı aydınlatır. Genç adam dışarı bakar. Onun gözünden soldan sağa pan kamera, denizi, iskeleyi, karşı kıyıyı görür.

Filmde görüntü düzenlemesi yapılırken dikkat çeken bir başka nokta, genç adamın kalabalıktan en uzağa iliştigi ya da yalnız dolaştığı sahnelerin dışında Selmin ile konuşmaya başladığı sahnedeki düzenlemedir. Kilise dışarıdan genel görülür. Müzik vardır. Genç adam pencerenin kenarına oturur. Kamera dışarıdadır. Nesnel kamera kullanılır. Selmin içeridedir. Selmin yürür ve pencerenin önüne kadar gelir. Genç adam pencerenin kenarında oturmaktadır. Selmin ise içeridedir. İkinin çerçevenin içinde olduğu görüntüde, genç adam içeri ile dışarı arasındadır. Selmin

içeride, kamera ise dışarıdadır. Kadının arkasından gökyüzü görünmektedir. Bu planda aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Selmin: İzlendiğini biliyor musun?

Adam: Hayır kim izliyor?

Selmin: Köylüler

(Plan değişir. Kamera içeride, Selmin'in gözünden pencere kenarında oturan adam görülür. Arkadan dışarı gözükür. Genç adamın yüzünün soluna güneş vurur, sağ karanlıktır).

Genç adam: Köylüler mi? Neden?

Selmin: Neden bilmiyorum. Her şeye kuşkulu bakıyorlar. Kimsin, nesin kaç paran var. Sanki başka gözle bakıyorlar. Fark etmiyor musun?

Genç adam: Onları sevmiyor musun?

Selmin: Yoo...Bana bir zararları yok.

İkisi arasında geçen konuşmada yönetmen genç adamı pencere kenarında ne içeride, ne dışarıda, arada sınırdaki bir yerde konumlandırmıştır. Hem Selmin'in gözünden verilen planda hem de nesnel kamera kullanımında bu tercih filmin ve filmdeki karakterlerden Selmin'in gözünde de, genç adamın sınırdaki bir yerde olmasına işaret eder.

Genç adamın bu plandan sonra cezaevinde yaşadığı bir olayı anlattığı planda da benzer bir özen görülür. Planın içeriği ve biçimi arasında anlamsal bir ilgi kurmak mümkündür.

Genç adam, bel planda görülür. Pencerenin kenarında oturmaktadır. Arkasında dağlar ve ağaçlar görünür. Uzaktan gökyüzü görülür. Bu planda söze başlar.

Genç adam: Küçük bir pencere vardı (Başını pencereden dışarı yöneltir. Sola döner başı). Pencereden saatin kaç olduğunu anlamaya çalışırdım. Bir gün (Bir gün derken plan değişir. Kamera dışarı çıkar. Sadece genç adam çerçevede kalır. Duvarın kenarında oturmaktadır. İçeri karanlıktır. Dışarı aydınlıktır. Adam da aydınlıktır) kapıdaki delik açıldı. Nöbetçilerden biriydi. Nereli olduğumu sordu. Söyledim. Kapayıp gitti. Bir süre sonra delik yeniden açıldı (Bir süre sonra derken Selmin çerçeveye girer, çerçevenin sağındadır. Aynı planda söze devam eder). Başka biriydi. Kaçakçı mısın hemşerim dedi. Hayır dedim. Sustu. Sorgun ne zaman dedi.

Sorgum bitti. Ceza görmeye geldim dedim. İyi o zaman atlatmışsın dedi. Elindeki sigarayı aceleyle delikten içeri uzattı. Çek dedi. Boğulurcasına çektim dumanı.

Bu düzenlemede de pencerenin kenarında, sınırdaki durmaya devam eder. Pencere kenarında yıllar öncesinden başka bir pencereyi, cezaevindeki küçük penceresini hatırlamıştır. Üstelik şimdi oturduğu yerden gözünün alabildiği manzaranın tam zıttı bir kısıt altındadır. Yıllar önceki küçük pencereden zamanı tahmin etmeye çalıştığını belirtmesi ile eski bir köyden, artık orada olmayan Rumların ibadet yerinden, kilisedeki pencere kenarında oturarak anılarını anlatması aynı mekandaki farklı zaman dilimlerine yapılan yolculuğa örnektir.

Genç adamın aykırılığı, ikisi arasındaki bir başka sahnede daha belirir. Selmin genç adama denize girmeyi teklif eder. Israr eder. Genç adam bu kez ceketsiz ama yine takım elbiselidir. Selmin üzerindeki çıkarıp kayalıklardan. denize atlar. Denizden “Sakin girme sen. Öyle kal.” diye bağırır. “Hadi ne duruyorsun” derken de denizdedir; adam da kayalıklarda ayakta durmaktadır. Selmin “Buradan komik görünüyorsun/daha bol bir pantolon seçemez miydin?” diye dalga geçmeye başlar. Selmin gözünden görünen genç adam kayalıklarda oturur. Denize döner. Taş alır ve fırlatır. Selmin suya dalar, çıktığında genç adam yoktur. Bu sahnede Selmin denizdeyken, kayalıkta otururken duruşu kayıtsızdır, özgündür (Müzik ile birlikte akşam olmuştur. Ateş yakmışlardır). Genç adam, “Sahi çirkin mi bunlar.” diye sorar. Selmin de “Karanlıkta fena görünmüyorlar” diye yanıtlar. Genç adam kendisine kızıp kızmadığını sorar. “Yooo niye kızıyorum” diye yanıtlar. Genç adam da “Bilsem” der. Selmin de “Bilsen bir şey değişir mi?” diye yanıtlar. Selmin genç adamın herkesten farklı olan tavrıyla ilgili sorularını bu sahnede sorar. Onun neden oraya geldiğini, geldiği gün ki gibi olduğunu, denize bile girmediğini, aynı elbise içinde ve hep aynı tavırla olduğunu anlayamaz. “Niye geldin” diye sorar. Genç adam yanıt vermez. Sadece başını eğer. Düşünür. Tekrar Selmin’e bakar. Selmin de sakat olan sol elini tutar. Genç adam kımıldasız durur. Selmin bırakır. “Geç oldu” der. Kalkar. Aralarında bu sahnede yaklaşma olmaz. Genç adamın Selmin’e yaklaştığı sahne, duyduğu ses ile irkildikten sonra olacaktır. Sesi duymadan önce Selmin ile görüşemez. Sadık Reis’in balığa çıkma teklifini geri çevirir. Eski köyde yalnız dolaşır. Kilisenin penceresinden bakar. Arkasından gelen sahnede Selmin de evin penceresinden bakar. İkisi de birbirini düşünür. Arada zaman ve mekan vardır. Selmin gece evden çıkar,

genç adamı arar. Genç adamın ses ile irkildiği gecedir. Ve hesaplaşmadan önce birlikte olurlar. Ancak aralarındaki yakınlaşma, genç adamın gökyüzüne donuk baktığı Selmin başını genç adamın göğsüne koyduğu plan ile noktalanır.

İşkence sırasında işkence yapanın tanınmaması için işkence yapılan kişinin gözleri bağlanır. Filmde duyduğu bir sesi kendisine işkence yapan kişi sandığı için kaçırdığında onun da gözlerini siyah bantla bağlar. Siyah bant dışındaki ikinci görsel simge, ahtapottur; işkence yapılan kişilerle bir benzerlik kurulmasına neden olan bir simgedir. Ses, genç adamın cezaevi günlerini hatırlatan işitsel bir simgedir. Filmde cezaevi, gözaltında geçirdiği günlere ilişkin herhangi bir görüntü gösterilmez. Bu yıllar daha çok önceden belirtildiği gibi ses ile işitsel ve ahtapot gibi görsel simgelerle verilir. Filmin başında köye ilk geldiği gün, kahvedekilere baktıktan sonra gelen planda ve daha sonra akşam yemek yiyeceği bir planda kahvenin çitleri arkasında ve camın yatay çizgileri arkasından verilmiştir. Bu planda klişeleşen tutukluluk halini anlatan parmaklık imgesi görsel anlatımla çağrıştırılır.

Ses filmindeki bu sahneler, genç adamın Gümüşlük'e geldiği ilk günden itibaren duruşu, yalnız dolaşması, Selmin ya da Sadık Reis ile olduğu sahnelerde genelde suskun, sakin oluşu, yaz başı olduğu tahmin edilen bir mevsimde takım elbise giymesi dikkat çeker.

Sadık Reis'in ölümü, karanlık ve ışık kullanılarak verilmiştir. Bir balıkçı olduğu için gece ışık kullanarak karanlıkta denizde yolunu bulan Sadık Reis adaya gittiğini söylediği gece, genç adama "Aklına koyduğunu yapamayacak kadar korkaksın sen" diyerek, kendi sonunu da hazırlar. Devriyeler 'delik deşik etmiştir' mi bilinmez. Filmde nasıl öldüğü ile ilgili bir bilgi yoktur. Ancak genç adam iskelede kalır, onunla gitmez. Onun gözünden Sadık Reis denize açılır. Teknenin motor sesi yavaş yavaş uzaklaşır. Motorun ışığı gittikçe küçülür, küçülür, küçülür karanlıkta görünmez olur. Sadık Reis karanlığa karışmıştır. Gerçekten adaya gitmekte midir? Yalan mı söylemektedir bilinmez. Karanlığa gömülür.

Filmde müzik kullanımı açısından bakıldığında temanın 3 ayrı biçimde kullandığı görülür. Film müziğinin ana teması genç adamın duygu durumu ile özdeşleşmiştir. Selmin ile ilişkisindeki gelişmeyi takip eden aynı müziğin farklı düzenlenmiş olan temasıdır. Filmin başında ve sonunda filmi başlatan ve bitiren vuruşlar vardır. Bu üç ayrı kullanıma örnek vermek mümkündür. Filmin başında köy

görüntüleri yol görüntülerine bağlanır. Yol görüntüsünde çerçeve boştur. Bir aracın yaklaşan sesi duyulur. Minibüs çerçeveye girer. Sahilde durur. Genç bir adam iner. Minibüs gider. Genç adam yüzü denize dönük durur. Dalga sesi duyulmaktadır. Etrafına bakınırken yüzünün sıkıntılı, endişeli olduğu görülür. Başını sağa çevirince durur. Müziğin vuruşu duyulur. Baktığı yer, uzakta bir köy kahvesidir. Bu sahnede köy kahvesindeki her bir yaşlının yakın yüz planı müziğin bir vuruşuyla gösterilir. Bu planlar genç adamın bakışıdır. Yaşlı adamların yüzünü her bir vuruşta verdikten sonra dört yaşlı adamı gösterir. Kameraya doğru, genç adama doğru bakmaktadırlar. Üçünün yüzü ve bedeni kameraya dönüktür. Dördüncü kişinin sırtı dönüktür. Başını çevirerek bakmaktadır. Kahveden bakan insanların genç adama bakışı verildikten sonra genç adam tekrar yüzünü denize döner. Eğilip çantasını almasıyla birlikte müziğin vuruşları kendini filmin asıl temasına bırakır. Bu tema, genç adamın kendiyile olduğu zamanların, kendi içsel zamanının müziğidir. Müzik bu sahnenin devamında sahil boyunca yürürken, düşünürken denize bakarken devam eder. Vuruşlar ise genç adamın geldiği yerde orali olan, kişilerle karşılaştığı yerde duyulur. Yaşlı insanların yüzlerine bakarken duyulan bu vuruşlar filmin sonunda kilisedeki hesaplaşmadan sonra da duyulur. Kaçırdığı adamın gerçekten düşündüğü kişi olmadığını öğrendikten sonra genel planda kilisenin dışında, duvarın dibinde Selmin ile dururlar. İçeride kaçırılan adam görülür. Kamera pencere dışından hızla çıkar. Tekrar kiliseyi dışarıdan görüldüğünce kimse yoktur. Üç vuruş harabeyi önce önden sonra yandan, en son diğer yandan daha uzak gösterir. Dördüncü vuruşta yandan ama başka bir evin penceresinden arkada denizi gösterir. Daha sonra her vuruşta üç ayrı eski ev görüntüsü arka arkaya gösterilir. Yedi vuruşun sonunda uzaktan genel üst açıdan köyün görüntüsü girer. Ve vuruşlar kendini ana tema müziğe bırakır. Ekran kararır ve jenerik başlar. Vuruşların müziğe bıraktığı yerler filmin başında ve sonunda, köyün yaşlıları ve eski Rum evlerinin görüntüsü arasında benzerlik vardır. Köydeki yaşlı adamlardan genç adamın bavuluna eğilip yürümesiyle müzik başlar. Sonunda ise eski evlerden genel köy görüntüsüne geçildiğinde vuruşlar kendini müziğe bırakır. Yaşlı ve eski arasında, eski köy ve genç adam arasında müzik ile ilgi kurulmuştur. Aynı müziğin yumuşak temalı olan biçimi Selmin ile ilişkisinde kullanılır. Birlikte yürürken, köy meydanında geçerken, konuşurken ve Selmin genç adamı düşünürken, görüp konuşmadığında (yemek yemeye geldiğinde Selmin'den

uzak bir masaya oturur. Selmin annesine çaktırmadan bakmaya çalıştığı sırada) duyulur. Genç adamın sözleştikleri halde gelmediği köy meydanında, bu kez Selmin'i beklediği sahnede de müziğin bu yumuşak temalı olanı duyulur.

Filmin ana karakteri hakkında bilgi veren en önemli öge ses'tir. Genç adamın Gümüşlük Köyü'ne gelmesinin nedeni, gelmeden önce yaşadıkları hakkında duyduğu sesler ile bilgi verilir. Ses, genç adamın uykularını böler, öç alma duygusunu harekete geçirir. Filmin olay örgüsünün akışında önemli bir işleve sahiptir. Yan öge olarak da filmde anlamlı benzetmelere yol açacak şekilde kullanılmıştır. Filmin başında önce kuş sesi, dalga sesi, ardından araba sesi duyulur. Özgürlüğüne kavuşmuş bir insanın gelişini haber verir gibidir. Filmde ilerleyen sahnelerde cezaevinde 6 yıl kalıp çıktığını öğrenilecek olan karakterin köye gelişinden önce kuş sesleri, genel köy görüntülerinin üzerinde duyulur. Ardından aracın sesi ve Bodrum Gümüşlük yazan bir minibüs sesi duyulur. Arabadan inen adam, inince bir süre durur. Havayı içine çeker. Denize bakar. Denizin kıyıya vuruşunun sesini bir süre dinler. Genç adamın köyün huzur veren seslerine kendini vermesi engelleyecek bir geçmişi vardır.

Filmde kendisine işkence yapıldığına dair izlenime filmde beş ayrı sahnede rastlanır. Taşa ahtapotun vurulma sahnesinde kolunun sakat olduğu bilinir ama o sahnede aklına işkencenin geldiği yorumu filmin ilerleyen sahnelerinde edinilen bilgilerle değerlendirildiğinde anlam kazanır. Dört sahnenin üçü uyurken gördüğü kâbuslardır. Bunlardan ikisinde pansiyonda, birinde ise kilisededir. Pansiyonda uyurken ve kilisede gördüğü kâbuslar hakkında sadece ses duyulur. Seyirci gördüğü kâbuslarla ilgili duyduğu sesler ile bilgi sahibi olur. Bir gece yemek yerken, bir adamın sesini duyunca midesine kramplar girer, uyurken rüyasında görürken duyduğu sesler duyulur ve kusar. Kendine geldiğinde adam gitmiştir ve peşine düşer. Sesin sahibini kaçırıp kiliseye getirdiğinde uyuduğunda yine rüya görür. Hayır diye bağırarak uyanır. Ses filmde karakterin geçmişte yaşadıklarını simgeleyen bir anlama sahiptir. Cezaevinde kaldığı ve işkence gördüğü döneminin simgesidir. Adamın kahkahaları ise onun sadece rüyasında değil, yaşamında kendisini etkilemesine neden olur. Adamın sesi dışında karısıyla dalga geçme nedeni olan güneşte fazla kalması ve yanması üzerine söylediği sözler (Dokunsam ağlıyor, dokunsam bağırıyor) işkence, acı, baskı, fiziksel şiddet gibi konuları hatırlatır. Sesinin hücreyi hatırlatması dışında

adamın sözlerinin içeriği bu anlamda da genç adamın acılarıyla ilgilidir). Bu sahnede genç adamın sesin geldiği tarafa yöneldikten sonra kelepçe, demir parmaklık, zincir seslerini duymaya başlaması, daha önce yaşadığı sıkıntıyla bir ilgi kurulmasına neden olur.

İşkencede sol kolu sakat kalan genç adamın yaşadığı acıları atlatamadığını seyirci genç adamın kâbuslarını izleyerek öğrenir (pansiyonda uyuduğu iki sahnede ve kilisede). Geçmiş yaşantısında sıkıntılı bir durumun olduğu oraya geldiği ilk gün pansiyonda uyurken fark edilir. Duyduğu sesler göz önüne alınırsa, sıkıntısının nedeni cezaevinde yaşadıklarını hatırlamasıdır.

Kamera kullanımı, çekim ölçeklerinin ve açı seçimlerinde karakterin psikolojik durumunu anlatmak için yardımcı öğelerdir. *Ses* filminin genelinde genç adamı takip etmek dışında hareketli bir kamera kullanımı yoktur. Özellikle ses ile irkildiği sahnede ve özellikle hesaplaşmanın yaşandığı son sahnede kamera kullanımı hareketlidir. Ölçek ve açı seçimleri psikolojik gerilimi arttıracak şekilde seçilmiştir.

Ses ile irkildiği sahneyi ve arkasında kilisedeki hesaplaşma sahnesini örnek vermek mümkündür. Akşam yemek masasında iki aile yemek yerken görülür. Bir adam karısıyla dalga geçmektedir. Özetle güneşte fazla kalmış ve yanmıştır. Adamın deyişiyle “Şişman bir ıstakoz gibi” olmuştur. Kahkahalar atar. Arka masada, uzakta yemek yiyen genç adam sese arkasını döner. Genç adam omuz planda görünür, eliyle yüzünü kapatır ve sesi dinler. Arka masadan ses gelmektedir. “Acıyorum bir yandan” deyişi duyulur. Genç adam elini yüzünden indirir, yüzündeki ifade sertleşir. Bu arada adam, karısının güneş yanığı ile dalga çekmeye ve kahkahalar atmaya devam etmektedir. İtici bir tavrı vardır. “Dokunsan bağılıyor, dokunsan ağlıyor” demektedir. Masada bunları söylerken adamın yüzüne kesince, arkada genç adamın sırtı dönük ve flu bir biçimde görülür. Genç adamın görüntüsü yine omuz plandadır. Ama ses devam ettikçe omuz plandan yüz plana ölçek değişir. Kamera genç adamın yüzüne yaklaşır. Bu sırada kahkahalar devam etmektedir. Kahkaha sesine, kameranın yaklaşması ve daha önce uyurken duyulan sesler eklenir. Yakın yüz planda yüzü acır, ekşir, büzüşür. Ahtapotu taşa vurarak yumuşatmaya çalışırken hissettiği sıkıntıdan çok daha fazlasını hissetmeye başlar. Gitgide de artar. Kramp girer midesini tutar. Acıyla kıvrılır. Ses, acısını yeniden yaşamasına neden olur. Tekrar kahkaha atan adamın masası görülür. Adam kahkaha atmaktadır, bel planda görülür. Arkada flu

genç adam görülmektedir. “Öpücüm bağılıyor. Alev alev yanıyor” diyerek kakhaha atmaya devam eder. Genç adama geçtiğinde omuz plan ölçeğı ve üst açi tercih edilmiştir. Çok yüksekten değıil ama hafif bir üst açi ses karşısındaki güçsüzlüğünü, sesin hatırlattıklarına karşı çaresizliğini ve teslimiyetini anlatmak açısından etkilidir. Aynı planda başını acıyla öne eğer. Arkadan kakhaha yükselirken elini midesine götürür. Kakhaha artar. Baş i iyice öne eğilmiştir. Başını midesine giren kramplar nedeniyle kaldıramaz. Yerinden kalkar. Sahile koşar. Öğürmeye başlar. Kusar. Kakhaha devam eder. Yüzüne su çarpar. Kendine geldiğinde masadan kalktıklarını görür. Bu sahnede ses ile irkildiğinden omuz plandan yakın plana doğru kameranin genç adama yaklaşmasıyla ölçeğ in değıışmesi, ses ile aynı acıyı yaşamaya başladığında üst açının tercih edilmesi kamera kullanımının ve ölçek ve açi seçimlerinin karakterin psikolojik durumunu yansıtmasına nasıl yardımcı olduğunun bir kanıtıdır.

Aynı yaklaşım kilisede hesaplaşmak için adamı kaçırdığında da görülür. Yönetmenin mekân seçiminde Rumların yaşadığı, şimdi boşaltılmış ve Türklerinde şehirlilere satıp ayrıldıkları köy evinin seçilmesi daha önce değıinilen belirli bir anlam taşır. Genç adamın da hesaplaşmak için köydeki kiliseyi seçmesi ve bu sahnenin sahnelenmesindeki tercihler de oldukça anlamlıdır. Evlerinden gitmiş olsalar da, kilise zamana direnen kendi anlamıyla ayakta kalan bir tarihi yapıdır. Sadık Reis’in, yorumuyla daha önce kovdukları Rumların ibadet yeridir. Filmdeki yan karakterlerden biri bu hesaplaşmayı yapar. Kilisenin dışarıdan genel görünümü, alt açıdan güneş ışığının vurmasıyla oldukça görkemli bir planla, kamera sağdan sola doğru dönerek gösterilir. Yönetmen bu görkemli planla Gümüşlük köyünde olup bitenlerin hesaplaşmasını tarihe bırakırken filmdeki kendi karakterinin hesaplaşmasını kilisenin içinde yapacağının ipuçlarını verir. Nitekim kilisenin içinde, tavanları gösterirken de sağdan sola kamera döner ve aşağıya iner. Kameranin durduğu yerde masadaki sesin sahibi ve genç adam vardır. Adam elleri arkadan bağılı, gözleri siyah bantla kapalı; genç adam da elleriyle gözünü kapamış ve çömelmiş durmaktadır. İkisini birlikte gördükten sonra her biri tek tek gösterilirken kamera etraflarında gezinir.

Genç adam elleriyle gözünü kapatarak kendi sorgusundaki durumu yaşamaya çalışır ve “Beni tanıdın mı” diye sorar. Oldukça sert, daha önceki hüznünlü halinden

oldukça uzak, yaşadığı acılara karşı öfkesini çıkaran bir ses tonuyla konuşmaktadır. Adam nasıl tanıyabileceğini bilmemektedir. Genç adam sesinden tanınması gerektiğini söyler. Ses filmde temel çatışma noktasını oluşturan öge olduğundan, kendisine işkence eden kişinin sesinin yaşamına kazınmış olmasının etkisiyle sorunun yanıtını verir: “Benim seni tanıdığım gibi”. Bu cümleyle birlikte ölçek kullanımı için önemli bir tercih yapılır. Yemek masasında işkence edilirken yaşadığı acıyı duyumsadığı sahnede, üst açı ile görülmüştür. Acı karşısında ezilmiş, güçsüz kalmıştır. Adamın nasıl tanıyabileceğini bilemediğini söylediği planda genç adamın gözünden öznel kamera üst açıyla, yerde oturan adamı görür ve adama üst açıyla yaklaşır. Ses ile irkilen ve yapılan işkenceyi yeniden yaşayarak karşısında ezilen genç adam için seçilen üst açı, bu kez, roller değişince yerde oturan adam için seçilmiştir. “Yani bir tek sesim. Sesimden mi? Olamaz” der. Bu cümlenin ardından, tekrar nesnel kamera kullanımı tercih edilmiştir. Kamera genç adamı takip eder, oldukça öfkeli adama yaptığı açıklama aynı zamanda geçmişte yaşadıkları hakkında da bilgi verir. “Bağırırken çıkardığım hırıltıdan. Küfredişinden. Öfkenden. Sesindeki gizleyemediğin nefretinden.”

Adam ile konuşurken ölçek seçimi ile birlikte kameranın “Anlayamıyorum” derken adamdan uzaklaşması ve adamın kendi hayatındaki sıkışmışlığını anlatırken üst açıdan genç adamın gözünden görüntülenmesi de zayıf ve güçsüzlüğünü simgeler. Adamın gözünden genç adam da alt açıdan görüntülenir. Aynı sahnede, daha önce Selmin’e anlattığı pencere ile ilgili anısı ve kapının açılıp sigara verdikleri gün ile ilgili söyledikleri bilgisiyle daha da anlam kazanan bir başka plan adamın “Benden ne istiyorsun” diye sorduğu plandır.

Genç adamın, kameraya arkası dönüktür. Pencereye doğru bakar. Rüzgarın sesi duyulur. Pencereden ışık girer, dışarı az görünür. Yerde oturan adam da çerçeveye girene kadar kamera açılır. Çerçeve ikisi kalır. Yerde oturan adama keser, kamera yaklaşır omuz plana kadar ve adam “Ne olur söyle, ne istiyorsun benden” der. Genç adam pencerenin önünde omuz planda, sırtı kameraya dönük durmaktadır; adam “Ne?” deyince döner. Sola arkaya bakar. “Gençliğimi” der. (Solda kapı, önde pencere. Arkada pencere tam karşıda. Adam yerde karanlıkta; ilerde genç adam ayakta durmaktadır).

Kameranın kullanımına bir başka örnek, Selmin'in sesin sahibinin o olup olmadığını öğrenmeye gittiğinde genç adamın bekleyiş anında verilebilir. Kameranın genç adamı takibi ve genç adamın tam tersi yönüne ani çevrimi arka arkaya izlendiğinde genç adamın kendi etrafında tam bir daire çizdiği fark edilir. Genç adamın içinde bulunduğu durum göz önüne alındığında sürekli bir dairenin etrafında dönmesi, çıkış bulamadığı ruh halini anlatmak açısından anlamlı bir tercihtir. Kaçırıldığı adama “Ne istiyorsun?” dediğinde verdiği yanıt “Gençliğimi”dir. Ona verdiği yanıt, aslında artık kimseden alamayacağı bir şeydir. Zaman geçmiştir. Yıllar geçmiştir. Ne gençliğini, ne yitirdiği geri alabilir. Bu konuşmanın yapıldığı mekan, yaşayanların göçüp gitmesiyle anlamını yitirmiştir. Ölüp gidenlerle, göçüp gidenlerle artık eskisi gibi olmayacak bir yerdir.

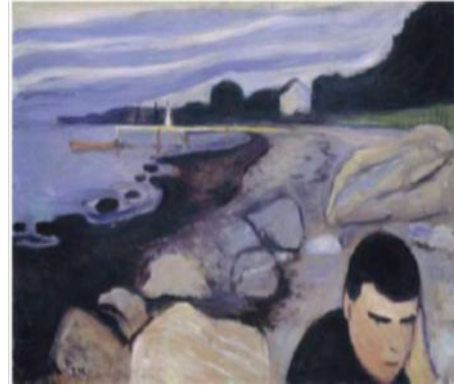
Genç adamın uyurken duyduğu seslerin duyulduğu ve kabus gördüğü sıkıntısından anlaşılan genç adamın bu sahneden önce balık ile ilgili konuşmaların yapılması, sahneler arasında kurgu yapılırken balık-insan benzetmesi ilgisinin kurulmasını pekiştirir.

Ses adlı filmde, kendini deyimiyle ‘kendini aramak’ için Gümüşlük’e 6 yıl aradan sonra gelen genç adam, kıyafetinden, duruşuna, bakışlarından sessizliğine kadar farklılığı ile dikkat çeker. Çağrılmadıkça kabalığa karışmaz. Kendini dinlemek, aramak, düşünmek istemektedir. Herkesten uzak oturuşu, uzun yürüyüşleri dalgın bakışları ile Selmin’in de dikkatini çeker. Kendine kapanmak, kendi içine gizlenmek için geldiği Gümüşlük’te duyduğu bir ses onu gelişi amacından ve içinde bulunduğu ruh halinden uzaklaştırır. Ses’ten önce Selmin’in genç adamın hayatına girmek istemesini, onu tanımak istemesini belirtmek gerekir. Ancak ses’i duymadan önce yaklaşmalarına rağmen, birlikte oldukları gece, duyduğu ses’in de etkisiyle seyircinin filmin nasıl evrileceğini anlama şansı kalmaz. Ses, genç adamı içinde bulunduğu duygudan çıkarır ve tek amacı sesin sahibiyle hesaplaşmaya dönüşür. Görüldüğü gibi filmde, genç adam ‘kendini aramak’ için Gümüşlük’e gelmiştir. Selmin ve duyduğu sesin sahibi, onun hayatında beklenmedik iki kişidir. İkisi de hayatına tesadüfen girer. Ancak sesin sahibini kaçırarak onunla hesaplaşmak ister. Filmin duyduğu ses ile irkildiği geceden önceki planlarda genç adamın içine kapalı, tek başına gösterildiği planlarda, melankolinin tasvir edildiği resimlerle kompozisyon açısından benzerlik taşıdığı görülür. Özellikle genç adamın Gümüşlük Köyü’nde

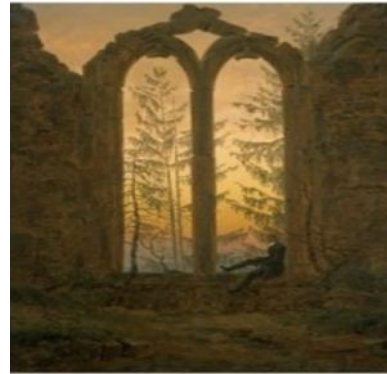
yalnız dolaştığı planlar melankolinin tasvir edildiği resimlerden kişilerin doğa içinde betimlendiği resimleri çağrıştırır. (Bkz.: Resim 25). Yine genç adamın bedeninin orada ama kendinin orada olmadığı, bulunduğu yere ilişmiş duruşa melankoli tasvirlerinde sıkça rastlanır (Bak.: Resim 26, 27). Sahilde uzun yürüyüşleri, bulunduğu yerde olamama, oraya ait değilmiş halinin görüntü düzenlemesi melankolinin tasvir edildiği resimlerle benzerlik taşır.



Resim 25: C.Friedrich, Deniz Kıyısında Keşiş, 1808–1810



Resim 26: Munch, Melankoli/Jappe Sahilde



Resim 27: Caspar Friedrich, Hayalci

Genç adam ile ilgili diğer dikkat çeken konu geceleri gördüğü kâbustur. Duyduğu seslerden rüyasında cezaevinde ya da hücrede olduğu anlaşılır. Pansiyonda ve kilisede sesin sahibini kaçırdıktan sonra rüya gördüğü sahneler genelde loş ya da karanlık düzenlenmiştir.



Genç adam Selmin ile tanıştıktan sonra hemen yaklaşamaz. Sesin sahibini kendisine işkence yapan kişi sandığı gece birlikte olurlar. Ancak o gece genç adamın aklı orada değildir. Seviştikten sonra, uzanmış, sessiz gökyüzüne bakmaktadır ve Selmin yanına sokulmak zorunda kalır. Bu planda da hayata karışmadığı, uzak duruşu göze çarpar. Genç adamın kısa süreli farklı duruşundaki en kesin değişim, sesi ilk duyduğu andan itibaren görülür. O ana kadar dalgın, üzgün, kederli, uzaklara bakan tavrının yerini öfke alır. Yüz ifadesi değişir. Kaygı, endişe yerini, öfke ve nefrete bırakır. Rüya görürken davrandığı gibi davranır. Rüya görürken elini midesine götürerek acı içinde kıvranan genç adam, sesi duyduğunda eliyle yüzünü kapar, kusar. Kilise işkence yapan kişiyi sorgularken de elini yüzüne kapayarak sorgulayacaktır. Bu kez siyah bant sesin sahibinde, yani işkence yapan kişidedir.





Ses filminde, genç adamın bir hayal kırıklığı yaşadığı özellikle yüz ifadesinden anlaşılır. Sakat kalan kolu, Selmin'e anlattıkları ve gördüğü rüyanın seslerinden cezaevinde 6 yıl geçirdiği ve işkence gördüğü anlaşılır. Genç adamın ses'in sahibini kaçırdıktan sonra onu sorgularken öfkesinin nedeni anlaşılır. Kaybettiği gençliğini geri istemektedir. Genç adam, 12 Eylül nedeniyle, yani insanın kendi kişisel yazgısını belirleme isteminin karşılığını gençliğini kaybederek öder. Bu nedenle içine kapanarak, her şeyden uzaklaşarak 'kendisini aramaya' Gümüşlük'e gelmiştir. Taşa vurulan ahtapota bakarken, yüzündeki üzüntü, işkencede yaşadıklarını getirmiş olmalı diye düşündürür. Filmde rüya görürken sık sık midesini tutması, sesi duyduğunda da kusması, akla ister istemez Homeros'tan itibaren melankolik kişiliği tanımlamak için kullanılan bedeninin orta bölgesi ve kararma, öfkelenme gibi sözcükler getirir. Özellikle birinci bölümde ayrıntılı bir biçimde anlatılan melankolinin toplumsal tarihinde ele alınan görüşler filmdeki melankolik kişiliği pekiştirir. Bunlardan biri Kos Adası Okulunun görüşüdür. Bu

görüŖe göre, üŖümüŖ, soğumuŖ, suyu kurumuŖ safra kesesinin salgıladığı kara safra, bedenın diğerk öz sularının karıŖımını bozabilmektedir. Bu koŖullarda beden zehirlenmekte, baŖ-mide-bağırsak-karaciğerk ağırıları, bilinç bulanıklıkları ortaya çıkabilmektedir. Ficino da sürekli düşünmeye kararlı olan zihin ve kalbin, mide ve karaciğerkın iflasına neden olduğunu düşünür. Uzuvarların hızlı çalıŖması, kalan ve yapışkan maddelerin ayrışmaması nedeniyle koyu buharların dışarıya verildiğini, bütün bunların da melankolik ruh haline yol açtığını belirtir. Düşünmenin beyin ve dolayısıyla diğerk organlarda yarattığı etki dolayısıyla üzüntülü, korkulu bir ruh ortaya çıkar. İbn-i Sina beyin, dalak, mide kaynaklı gibi birden çok melankoli çeşidi sıralar.

Genç adamın sesi duyduktan sonra duyduğu öfke ve nefret, sesin sahibini kaçırmamasına neden olur. Onu, kendisini sorguladığı gibi sorgular. Gözleri bağlar, kendisini sesinden tanımasını bekler. Filmde genç adamın hayatına sesin girmesi, diğerk iki filmden farklı gelişmesine, filmin son üçte birlik bölümünün farklı bir yere yönelmesine neden olmuştur. Filmde Selmin ile yakınlaşmasının nasıl sonuçlanacağı bu nedenle anlaşılmaz. Genç adamın sesin sahibini duyduğu anda, yüzünde beliren öfkede, yaşadığı acının hatırlandığı görülür. Birinci bölümde psikanalitik teoride duygu bölümde ele alınan bilgiler yeniden hatırladığında genç adamın tepkisi anlaşılabilir. Genç adam Freud'un deyimiyle zedelenmenin anısının girişinden bir süre sonra (ne kadar süre ile işkence gördüğünü, ilk ne zaman gördüğünü filmde bilgi olarak verilmez) zedelenmesine neden olan kişinin sesini duyar. Adamın sesindeki bencillik, acımasızlık, ona yaşadıklarını hatırlatır. Dahası yaşadıklarını yeniden yaşar. Freud duygu olmaksızın anımsamanın hemen hemen her zaman hiçbir sonuç vermediğinin altını çizmiştir. Freud ve Breuer'in amaçları başlangıçta rol oynayan ruhsal süreci olabildiğince canlı bir biçimde yineleyerek oluşum anına hastayı geri götürmek, ona sözel anlatım kazandırmaktır. Bir anının silinmesi ya da duygusunu yitirmesi değışik etmenlere bağlıdır. Freud bu etmenlerden en önemlisinin bir duygu uyandıran olaya enerjik bir tepkinin bulunup bulunmadığı olduğunu belirtmiştir. Tepki sözcüğü ile kastedilen, deneyimlerin bize gösterdiği üzere duyguların deşarj edildiğı tüm istençli ya da istençsiz refleksler sınıfıdır. Refleksler sınıfını ağlamaktan öç almaya kadar geniş bir yelpazede ele alırlar. Yeterli miktarda tepki oluşursa duygunun büyük bir kısmı yok olur. Eğer tepki baskılanırsa duygu anıyla ilişik

olarak kalır. Katartik etki, yaralanan kişinin zedelenmeye tepkisini açıklamak için kullanılır. Burada altı çizilmek istenen nokta katartik etki ile tepki arasındaki ilişkidir. Çünkü yaralanan kişinin zedelenmeye tepkisi katartik etkiyi ancak uygun, örneğin öç alma, bir tepki olduğunda gösterir. Dil, eylem için yerine geçme işlevi görür, onun yardımıyla bir duygu neredeyse serbestleştirilebilir. Başka olgular da örnek olarak verilir. Örneğin işkence eden bir gizin acısının dışavurumu ya da dile getirilmesi için itiraf edilmesi, konuşulması uygun reflektir. Breuer ve Freud'un bu çalışmada varmak istedikleri nokta da tam da buradadır. Eylem ya da sözle, en hafif gözyaşı ile bilse olsa bir tepki yoksa olayın her anımsanışı başlangıçtaki duygusal tonu taşır. Freud ve Breuer serbestleştirme dışında ruhsal zedelenme ile başa çıkmanın başka bir yolunu daha ortaya koyar. Böyle bir zedelenmenin anısı serbestleştirilmemiş de olsa büyük bir çağrışımlar bütününe katılır. Kendisiyle çelişebilen başka yaşantılarla birlikte ortaya çıkar ve başka düşünceler tarafından törpülenir. Çağrışım süreci yoluyla eşlik eden duygunun kaybolması sağlanabilir. Hatta buna izlenimlerini bulanıklaşmasını ve unutmaya da eklenir. *Ses* filminde genç adamın gençliğini kaybetmesine yol açan kişiye duyduğu nefret, onunla hesaplaşma konusundaki ısrarının nedeni yeniden üretme yoluyla gerçekleşen silinme süreçleri tarafından yadsınmış olduğundandır. Genç adamın zedelenmesine karşı gösterdiği tepki, katartik etki şeklinde gerçekleşir. Öç alma tepkisi verir. Ancak filmin sonunda sesin sahibinin o olmadığı anlaşılır.

Görüldüğü gibi, *Ses* filminde genç adam melankolisini yaşayabileceği bir mekana gelmiş ancak hiç beklenmedik bir dış uyaranla, ses ile zedelenmeyi yaşamasına neden olan olayı yeniden yaşayarak öç alma tepkisi vermiştir. Bu film seçilen diğer iki filmde bu anlamda farklıdır.

3.3.2. Bütün Kapılar Kapalıydı

Bütün Kapılar Kapalıydı (1989) filmi, Memduh Ün'ün yapımcı ve yönetmenliğini yaptığı bir filmidir. Bu film 12 Eylül 1980 sonrası tutuklanan ve bir süre cezaevinde kalan, işkence gören kısaca 12 Eylül sürecindeki cezaevi koşullarını yaşayan karakterlerden birinin hayatına eğilir. Bu açıdan, 12 Eylül filmleri içinde

cezaevinden çıktıktan sonra eve dönen (*Sen Türkülerini Söyle*), evde yapamayıp kendine bir hayat kurmaya çalışan (*Hoşçakal Umut*) ya da evden kovulduğu için ailesi olmayan ama yine doğduğu yere dönen (*Bir Yanımız Bahar Bahçe*) karakterlerin öyküleriyle benzerlik taşır. Bu bağlamda, filmin başrol oyuncusu melankolik olmasaydı ikinci bölümde ‘12 Eylül Sonrası Cezaevinden Çıkan Karakterlerin Filmleri’ başlıklı bölümde ele alınabilirdi.

Filmin öyküsü, 1987 yılında cezaevinden çıkan Nil adlı bir kadının ailesinin yanına İzmir’e dönmesiyle başlar. Cezaevinde işkence gören ve cinsel tacize maruz kalan ve bunun etkisinden kurtulamayan Nil, İzmir’de ailesinin yanında (*Hoşça kal Umut* filminde Oruç’un ailesinin yanında yapamayıp arkadaşlarının yanına gelmesi gibi) yapamaz. İstanbul’a iş bulmaya gider. Filmin başından gelişme bölümünün sonlarına kadar, Nil’in bir kızı olduğuna ve kızını kocasından geri almak için iş bulmaya ve hayatta tutunmaya çalıştığına seyirci inandırılır. Sadece seyirci değil, İstanbul’daki arkadaşı Özlem ve ilişki kurmaya çalıştığı ve yakınlaştığı Ateş de Nil’e inanır. Oysa kızı hiç olmamıştır. Bu gerçeği Nil’i eski kocası Erkan’dan kızını almaya götüren Ateş de öğrenir. Ateş, Nil’i hastahaneye yatırır. Düzelip çıktıktan sonra İstanbul’a Ateş’in yanına gelir. Adaya gitmek ister. Nil’in deyiimiyle ‘anılar üşüşür’ ve ada vapurundan dönerken vapurdan atlayarak intihar eder.

Bütün Kapılar Kapalıydı filmi, Nil’in cezaevinden çıktığı gün başlar. Nil’in cezaevinde işkence ve cinsel taciz gördüğü Nil’in geçmişi hatırladığı sahnelerden anlaşılır. Kafasında yaşadığı cinsel tacizin etkisiyle yarattığı Deniz adlı bir kızı olduğu düşüncesi onu hayata bağlayan temel umut kaynağıdır. Deniz’i geri almak için iş bulmaya çabalar. Defalarca başarısız olur ama sonunda bir işe girmeyi başarır. Fakat geçmişi kendisini rahat bırakmaz, sakıncalı bulunur ve işten atılır. İşten atılınca Ateş’in iş teklifini çok içine sindiremese de kabul eder. Çünkü iş bulmak, para kazanmak ve ev almak zorundadır. Bunları yapamazsa eski kocası Erkan kızını ona geri vermeyecektir. Nil’i hayata bağlayan sürekli kızı için tutunmak zorunda olduğudur. Ateş ile birlikte Çeşme’ye Deniz’i almaya gittiklerinde Erkan, ona kızının olmadığı gerçeğini söyleyince kızına vermek için aldığı oyuncak bebeği denize atar. Nil hastahane tedavisi gördükten sonra intihar eder. Çünkü onu yaşama bağlayacak bir şeyin olmadığına karar verir. Adada onu gülümseten geçmişteki güzel günlerin ve güzel günleri paylaştığı arkadaşlarının anısını taşıyamaz. Filmde 12 Eylül ile ilgili

verilen baskın tema Nil'in cezaevinde cinsel tacize ve işkenceye maruz kalmasıdır. Üstü kapalı olarak, değişimden kent dokusunun değişimi aracılığıyla söz edilir. Ateş'in mimar olması, Nil ile birlikte yeni açacakları mimarlık bürosunda çalışmak istemesi düşünüldüğünde toplumsal yapıdaki değişimi mimari açıdan algılamaları algıda seçicilik bağlamında normal görünmektedir. Nil'in oturdukları bahçeli ev de müteahhide verilmiş ve yerine daire verilmek üzere anlaşılmıştır. Nil'in annesi ev bitene kadar ağabeyinin evinde oturmaktadırlar.

Nil filmin başından itibaren cezaevinde yaşadıklarının etkisi altındadır. Sık sık cezaevinde gördüğü işkence ve cinsel tacizi hatırlar. Yaşadıkları günlük yaşamını düzenleyememesine neden olur. İzmir'de sıkılır, İstanbul'da yapamaz. Sık sık cezaevine girdiğinde eşyalarını ve resimlerini koydukları kalorifer dairesinde zaman geçirir. Artık tablo yapmanın bir anlamı yoktur. Yemek yemez, suskundur; konuşmaz. Sadece kara kalem resim çizer. Deniz adındaki kızının resmini çizer. Film boyunca tek amacı iş bulmak ve para kazanmak ve kızını eski kocasından geri almaktır. Bu amaç onu hayatta tutunma mücadelesi verme konusunda motive etmektedir. Filmde etken bir durumda olmasının nedeni budur. Ama bu etken olma durumu filmde sadece kızı için iş arama düzeyindedir. Yüzünün asıklığı, suskunluğu, durgunluğu, düşünceli hali film boyunca devam eder. Ateş ile ilişkiye girme konusunda isteksizdir. Ancak işten atılınca ona gider ve onun verdiği iş teklifini kabul eder. Onunla birlikte oldukları gece, Ateş'in onu Çeşme'ye götüreceği günden önceki gecedir. Nil'in hastahaneden çıktıktan sonra istediği şey (aslında film boyu iş bulmayı istemesinden sonra tek şey) adaya gitmektir. Ada, onun geçmişiyle yüzleştiği ve artık geçmişten kalan, bugüne getirebileceği bir şeyin olmadığını fark etmesine neden olur. Boş faytonun ardından koşar ama yetişemez. Boş fayton, güzel günlerin ellerinin arasından kayıp gitmesini simgelercesine geçip gider. Nil'in bu durumu fark etmesiyle, ikinci eylemi intihar etmek olur.

Filmin temel karakteri Nil'dir. Film, Nil'in cezaevinden çıktıktan sonraki hayatına odaklanmıştır. Resim yapan, üniversite okumak için annesinin yanından, İzmir'den İstanbul'a gelen Nil, bir gece evine yapılan baskın sonucu tutuklanır ve cezaevine girer. Cezaevinden çıktıktan da sonra da, yaşadığı sıkıntılara dayanabilmek için kendini Deniz adında bir kızı olduğuna inandırır. Cezaevi sonrası yaşama tutunma nedeni de inandığı ve yakın çevresini de inandırdığı Deniz'i eski kocasından

alabilmek için iş bulmak zorunda olduğudur. Sürekli Deniz'i düşünür. Artık tablo yapmamaktadır. Ama kızının resmini yapar ve yaptığı resimlerin altına Deniz yazar. Arkadaşlarına "Düşlerime giriyor, yüzünü hatırlayamıyorum" diye anlatır. Ancak Deniz'i rüyasında değil, kara kalem resmini yaparken değişik biçimlerde hayal eder. Nil karakterinin adı ve aslında hiç olmayan Deniz adlı kızı arasındaki ilişki düşünüldüğünde ilk önce adlarının çağrıştırdığı coğrafi bilgilerin anlamlı olduğu görülecektir. Nil Nehri Akdeniz'e uzanan, geçtiği yerlere hayat veren ve Afrika kıtasının üçte birini kaplayan nehirdir. Sonunda, uzun yollar kat ettikten sonra Akdeniz'e dökülür. Nil, 12 Eylül ile birlikte cezaevine girmiş, düşleri yarım kalmış, cezaevindeki cinsel tacize uğramış bir kadın karakterdir. Devrim 'düşü'ne, yani kendi deniz'ine ulaşamamıştır. Kadın olmasının ve cinsel tacize uğramasının da etkisiyle deniz'i kız çocuk olarak kafasında kurgulaması bu anlamda oldukça doğaldır. Onun hayatı Akdeniz'e ulaşmayı başaran Nil Nehri gibi değildir. Nil, çektiği sıkıntılara katlanabilmek için ulaşacağı hep bir deniz'i, Deniz adında bir kızı, olduğunu düşler. Cezaevinden çıktıktan sonra da ulaşacağı bir deniz hayali ile yaşar. O'na kavuşmak amacıyla iş bulmaya ve hayata tutunmaya çalışır. Kendini toplamak istemesinin ve yoluna devam etmek istemesinin arkasında hep bu amaç vardır. İş bulacak, para kazanacak ve kızını eski kocasından alabilecektir. Nil, Deniz'i kafasında kurduğu gerçeği ile karşılaştığında bunu kaldıramaz. Hastahanede yatmak zorunda kalır. Çıkınca da, artık onu gülümseten her şeyin geçmişte kaldığını ve onu hayata bağlayan hiçbir şeyin olmadığını düşünerek intihar eder. Nil, denize atlayarak intihar eder. Yaşamında kavuşmadığı denize, ölümü seçerek kavuşur.

Nil, evdeki ve çevresindeki herkesin fark edeceği kadar sessiz, suskun, durgun, bakışları donuk ve kederlidir. Yemez yemez, konuşmaz, gülmez ve neredeyse keyiflenmez. Hastahaneden çıkacağı gün neşelidir. Ancak fazla uzun sürmez. Onu gülümseten çok az şey vardır. Geçmişini düşündüğünde, yeğeni ile konuşurken ve hastahaneden çıkacağı zaman gülümser. Nil karakterinin yaşadıklarına verdiği melankolik tepki duruşuna, suskunluğuna, uzaklara dalan bakışlarına yansır ve Nil'in bu duruşu melankolinin resimlerde temsilini hatırlatır.

Özlem, Nil'in liseden arkadaşıdır. Kocasını Vural büyük bir şirketin ithalat müdürüdür. Bir süre Kanada'da yaşamışlardır. Geçmiş yaşamlarında sol hareket içinde yer alıp almadıkları hakkında bir bilgi yoktur. Ancak Nil konusunda da

oldukça anlayışlıdırlar. Ona cezaevinden çıktıktan sonra destek olurlar. Hatta Ateş'in tanışmak, yakınlaşmak için Nil'e sataştığı durumlarda bile üstüne gitmemesi için onun durumundan saygıyla söz ederler. Ateş ise, bir süre Kanada'da Özlem ve kocası ile birlikte yaşamış, 'bu memleketin yabancısı' olan ve bir türlü alışamayan, Nil'de kendinden bir şeyler bulan ve onun derinliğine inmek isteyen bir karakterdir. Duygusal anlamda aralarında bir yakınlaşma sezer ve Nil'i sevmesine izin vermesi konusunda zorlar. Ona yardımcı olur. İş verir, kızını almaya götürür, hastahaneye yatırır ve hastahaneden çıkarır. Filmde Ayten ve Hanife adlı Nil'in geçmişinde oldukça önemli olan iki arkadaşı vardır. Hanife, onu en yakın dostudur. Hanife ölmüştür ve Nil'in cezaevinden çıktıktan sonra onun yokluğunu hissetmesi yalnızlık çekmesinin en önemli nedenlerinden biridir. Nil etrafında onunla konuştuğu gibi konuşabileceği, onu anlayabileceği birilerinin olmamasından yakını. Ayten, yakın olduğu ikinci arkadaşıdır. Onunla İzmir'de karşılaşır. Ayten'in kocası hala cezaevindedir; çıkmasına da daha çok vardır. Ayten ve kocası üzerinden 12 Eylül'ün etkilediği aile öykülerine değinilir. Bu filmde, anne kucaklayıcıdır. Ağabey anlayışlıdır. Nil'i kabullenir. Diğer filmlerde olduğu gibi "ne yaptıysa hak etmiştir" mantığı içinde değillerdir. Ağabeyin eşi, onlarla birlikte kalıp kalamayacağını sorduğunda, ağabeyi karısını tersleyerek "Elbette burada kalacak nerede kalsın" yanıtını verir. Yenge, hem 12 Eylül sürecini, hem de bu süreçten zarar gören kişilere karşı diğer filmlerde babanın üstlendiği rolü üstlenir. Nil, ona göre "Bile bile kendini yakmıştır, yapacak bir şey yoktur". Neşesinin gençliğin gitmesine üzülen ağabeyini üzülmemesi için duygusuz bir biçimde eleştirir.

Bütün Kapılar Kapalıydı filminde İstanbul, İzmir ve Çeşme üç ayrı mekândır. İstanbul üniversiteye okumak için geldiği, tutuklandığı ve cezaevi yıllarını geçirdiği mekândır. Tutuklanmadan önce, her an yakalanma korkusu yaşadığı, bu nedenle kimseyle görüşmediği, takip edilmemek için dikkat etmesi gereken bir mekâna dönüşmüştür. Aynı zamanda çok sevdiği arkadaşı Hanife'nin artık barınmadığı için terk etmek zorunda kaldığı bir mekândır. Kendisi de bir gece evini basan polislerin alıp götürmesiyle cezaevi günlerini İstanbul'da yaşayacaktır. Aslında tutuklanmadan önce de evi, koca şehirde bir bodrum katında ışıkları kapatıp oturduğu ve tutsak olduğu bir mekâna dönüşmüştür. Diğer 12 Eylül filmlerinde olduğu gibi, kent, 12 Eylül süreci nedeniyle yaşanması zor bir mekândır. Cezaevinden çıktıktan sonra ise

İzmir’de ailesinin yanında yapamadığı için, içinde bir umut taşıyarak, Deniz’e kavuşmak için geldiği şehir olur. İzmir, onun eşyalarının bir kalorifer dairesinde tutulduğu ve İstanbul’da tutunamadığı zaman gelip sığındığı bir yerdir. Annesiyle birlikte kaldığı ev de yıkılmıştır ve annesi geçici olarak ağabeyinin yanında kalmaktadır. O da cezaevinden çıktıktan sonra annesiyle birlikte yengesinin deyiimiyle o evde ‘misafir’dir. İstanbul ve İzmir arasında gidip gelir. Ne İstanbul’da ne de İzmir’de yapabilir. Çeşme ise, kızına ulaşmak istediği Deniz’in, yaşadığı yerdir. Bir başka deyişle kendi içinde yeşerttiği, ulaşmayı düşündüğü güzel günleri temsil eder. Eski kocası Erkan Çeşme’de iş kurmuştur. Erkan evlenmek için heyecan duyduğu, âşık olduğu adamdır. Onunla boşanmak bir hayal kırıklığıdır. Ancak Erkan’ın hayatında olmaması hayatında bir yoksunluk olarak hissedilmez. Ama Erkan Çeşme’de olduğundan dolayı kızının da babasının yanında olduğunu kurgular. Çeşme gerçeklerle yüz yüze geldiği ve ‘bebek’i denize verdiği yerdir. Gerçekten Deniz’in olmadığını kendine söylediği ve bunu sonunda kabullenebildiği mekândır.

Cezaevi iki ayrı biçimde gösterilir. Nil’in cezaevinden çıktığı gün, filmin zaman ve mekânı belirtilirken (1987 yılında cezaevinden çıkar) ve film boyunca işkence gördüğü ve cinsel tacize maruz kaldığını anımsadığı sahnelerde cezaevi gösterilir. Ada, filmde önemli bir mekândır. İstanbul’da, üç arkadaşı ile birlikte güzel günlerini yaşadığı mekândır. İstanbul’da tutsak yaşarken mi yoksa yaşamadan önce mi olduğu belirtilmez ancak Hanife ve Ayten’in de olması 12 Eylül öncesi olduğu izlenimini vermektedir. Ateş ile gitmek istediğinde hastahaneden yeni çıkmıştır. Ada, güzel anıların soluk aldığı mekândır ama Nil’i soluksuz bırakır. Filmde adaya gittiği ilk gün onun son günü olur. Ada dönüşü intihar eder. Nil’in kendisini kapattığı önemli bir mekân kalorifer dairesidir. İzmir’de ağabeyin evinin kalorifer dairesinde, İstanbul’dan getirilen eşyaları ve tabloları bulunur. Ağabeyi 6 yılı duyunca Nil’e at her şeyi buraya koymuştur. Bu mekân Nil’in melankolisini yaşayabildiği mekândır.

Filmin temel çatışması, 12 Eylül günlerinin acısını yaşayan ve kafasında uydurduğu Deniz adlı kızına ulaşmak için iş arayan ve tutunmaya çalışan Nil karakteri etrafında şekillenir. Ateş, Nil’in kara kalem resimlerini ve yazılmış ama gönderilmemiş mektuplarını bulunca, Nil’in iş bulmasını beklemeden kızını almaya götürür. Onu kızını alabileceği konusunda ikna eder. Nil için akılcı bir müdahalede bulunduğu sanılır. Ancak filmin başından sonuna kadar ve kızı olduğuna inandırılan

seyirci ve Ateş, kızının hiç olmadığını öğrenir. Nil çözülür. İnandığı, kendini inandırdığı, olduğunu düşündüğü bir şey aslında yoktur. Filmin düğüm noktası çözülmüştür. Nil'in intihar etmesi ise filmin çözüm bölümüdür. Nil, ölmeyi, bebek gibi, kendini denize vermeyi tercih eder. Deniz olmadığı için önce bebeği, sonra kendini denize verir.

Film boyunca, filmin temel çatışması, Nil ile geçmiş yaşantısı arasındadır. Nil'in düzeni, dengesi bozulmuştur. Bu dengeyi bir biçimde sağlayabilmek ve direnebilmek için kendi kafasında bir öykü kurar. Film boyunca, arkadaşlarına anlatarak, resmini çizerek, fanilasını koklayarak, yüzünü hatırlamaya çalışarak ve düşleyerek bu hayali canlı tutmaya çalışır. Rüyasında gördüğünü söylese de, filmde seyirciye gösterilenlerin hep uyanıkken gördüğü düşler olması, kafasında kurduğunun bir kanıtıdır. Diğer 12 Eylül filmlerinde olduğu gibi, bu filmde de Nil karakterinin varolan toplumsal düzene karşı geldiği düşünülmüş ve cezaevine konarak cezası verilmiştir. Nil'in geçmişte yaşadıklarının etkisiyle yaşadığı çatışma, baskıya dönüşür. Hayalinde yarattığı kızı Deniz'e kavuşabilmek için iş bulması gerektiğine inanmaktadır. Ancak bunu bir türlü başaramamaktadır. Üstelik bu başarısızlıkta, işinde yetkin olmasına rağmen, hep geçmiş hayatı etkili olmaktadır. Sabıka kaydının olması, üniversite öğrenciyken asistan olan dolayısıyla solcu kimliğini bilen birinin patronuna onu şikâyet etmesi gibi nedenlerle iş hayatını, sürdüremez. Çatışma, artık değiştiremeyeceği geçmişi nedeniyle iş bulamaması yüzünden kızına ulaşamamasından dolayı baskıya dönüşmüştür. Filmde kadın karaktere yönelik şiddet kullanımı söz konusudur. Nil, baskıya karşı hayata tutunabilmek ve içinde umut yeşertebilecek kızı olduğuna dair bir öykü kurgulayarak direnir. Kızının hiç olmadığını öğrendiğinde teslim olur. Teslim olduğunu da kızı için aldığı bebeği denize atarak gösterir. Direnişi, teslim oluşla ve intihar edişle, bebek gibi kendini denize atışla sonlanır. Çatışma, önceden değiştirmek istediği, onaylamadığı için tutuklanmasına neden olan dünyada, çıktıktan sonra da barınamadığı için ölümü tercih etmesiyle çözülür.

Filmin temel olay örgüsü Nil'in cezaevinden çıkıp, önce ailesinin yaşadığı şehir olan İzmir'e daha sonra da okuduğu şehir olan İstanbul'a gidişi ve kendine bir hayat kurma çabası temelinde ilerler. Filmde hayata tutunma çabası içerisinde olmasının nedeni, hayalinde kurduğu Deniz adında bir kızının olduğuna inanmasıdır.

Film bu arayış sürerken doğrusal bir zamanda ilerleyecek şekilde kurgulanmıştır. Ancak Nil'in 12 Eylül öncesindeki yaşamını özlemle anması ve cezaevindeki gördüğü işkence, sürekli geçmişe dönmesine neden olur. Bu geçmişe gidiş gelişler melankoli duygusunun film metninin olay örgüsü kurulurken doğrusal zaman akışı Nil'in hatırladıklarıyla kesintiye uğrar.

Filmde, *İkili Oyunlar* filminde olduğu gibi, yönetmen doğrudan zamanı belirtir. Filmin başında Nil cezaevinden çıkar ve yazı ile 1987 yazar. Film 1987 yılına işaret etmektedir. Kadın karakter cezaevinden 1987 yılında çıkar. Bu bilgi ile filmin ilerleyen sahnelerinde Nil ve arkadaşı Özlem arasında geçen bir diyalogda cezaevine giriş tarihini de öğrenmek mümkün olur. Nil'e kaç yıl kaldığını soran Özlem aracılığıyla 5 yıl 10 ay kaldığı çıkarılabilir. Böylece Nil'in 12 Eylül'ün hemen sonrasında cezaevine girdiği bilgisi edinilmiş olur.

Filmin anlatısal öğelerden olan zaman ögesi, Nil'in hatırlamaları üzerinden farklı zaman dilimlerini sunar. Üniversite son sınıfa geçtiği yıl annesi tarafından İzmir'den uğurlanırken, tutuklanmadan önce Hanife'den ayrılırken, tutuklandığı gece, cezaevi yılları Nil'in anısal belleğinden çağırarak hatırladığı farklı zaman dilimleridir. Doğrusal bir zaman akışını, Nil'in hatırlamaları bozar.

Filmde Nil'den kalan özel eşyalar, fotoğraf albümü, resimlerin ya da bulunduğu mekânlar bu hatırlamaya yardımcı olurlar. Ada gezisinde, arkadaşları Ayten ve Hanife ile adadaki mutlu günlerini, gülümsemesini, gençliğini ve neşesini kaybetmediği günlerini, fotoğraf albümüne bakarken evlenmeye karar verdikleri günü, cezaevinden çıktıktan sonra İzmir'deki evinin bulunduğu yere gelince, İzmir'den ayrıldığı günü ve annesi sırtına sabunladığında ya da Ateş ile sevişmeye başlayınca, cezaevinde uğradığı cinsel tacizi hatırlar.

Bütün Kapılar Kapalıydı filminde 12 Eylül süreci ile ilgili söz bir anlatım aracı olarak doğrudan kullanılmaz. Sözel anlatımdan 12 Eylül sürecinin Nil ve arkadaşları üzerindeki etkileri üzerinde durulurken yararlanılır. Nil'in 6 yıla yakın hapisnede kaldığı, arkadaşı Ayten'in kocasının hala cezaevinde olduğu, Nil'in değişimi yaşamamış olmanın verdiği hüznü diyaloglar aracılığıyla seyirciye sunulur. Nil, Özlem ve Ateş ile konuşurken, Hanife'nin mektubunu okurken, Hanife'den ayrıldığı gece, Ayten'in kocası ile ilgili durumu öğrenirken 12 Eylül öncesi ve sonrasında yaşananlar hakkında fikir edinilir. Gündeme ilişkin herhangi bir bilgiye

sahip olmayız. Nil'in 12 Eylül sürecini nasıl yaşadığı ve cezaevi koşullarını anlatması açısından da simgeleşen bir cümle sözün kullanımına örnektir. Nil filmde iki kere “Kız, memelerin de pek güzelmış senin” cümlesini duyar. Bu cezaevinde yaşadığı cinsel tacizi anlatmak ve bu acı deneyimin etkisinden kurtulamadığını göstermek açısından sözel anlatım örneği olarak verilebilir.

Anlatının kurduğu dünya karşısında kimin nerede durduğunu anlatmak açısından karakterler arasındaki ilişkide diyaloglar önem kazanır. Ağabeyin ve annenin kucaklayıcı tavrı ama buna karşın yengenin ne yaptıysa hak ettiğini söyleyen anlayışı diyaloglar aracılığıyla sergilenir. “Kendini bile bile yaktı, ne yapabiliriz” cümlesi filmde darbeyi olumlayan bir karakterin düşüncelerini simgeler. Hanife'nin mektupları Nil'in çektiği yalnızlık duygusuna teselli olmaya çalıştığını göstermenin yanı sıra, 12 Eylül süreci ile birlikte bireyin içine düştüğü hesaplaşmaları, yabancılaşmayı anlatma işlevine sahiptir. Diğer 12 Eylül filmlerinde olduğu gibi, sol karakterin kimliğine ilişkin söz geçmez. Ayten ile yaptığı son konuşmada, kimseyle görüşmemesi, ışıkları kapatıp oturması ve dikkat etmesi gerektiği konusunda konuşurken ülkedeki baskı hakkında bilgi edinmek mümkün olur.

Filmde 12 Eylül sürecine ilişkin en önemli simge mekân cezaevi olarak kurulmuştur. Nil'in cezaevinden çıktığı gün ve cezaevinden çıktıktan sonra işkence gördüğü günleri hatırladığı sahnelerde benzer bir düzenleme yapılmıştır. Cezaevi simgeleştirilirken filmin ilk sahnesinde Nil'in yürüdüğü yerin arkasında parmaklıklı bir kapı gösterilir. Nil kapının arkasından ışık vururken, sadece ayak sesinin duyulduğu ve siluet halinde görüldüğü bir görüntü düzenlenmesi ile gösterilir. Parmaklıklı bir kapının arkasından gelen ışık nedeniyle ters ışıktaki siluet halinde görünür. Kameraya doğru yürür ve ortalarda bir yerlerde ışığın etkisinden kurtularak yüzü belirir. Hemen arkasından gelen planda ise, kameraya arkası dönüktür. Cezaevi kapısını simgeleyen bir kapıdan oldukça tedirgin çıkar. Kapının ardında ışık içeri girmektedir. Kapı kapanır. Cezaevinde gördüğü işkence sahneleri ise yere çömelmiş, gözleri bağlı ve çıplak bir halde, yürümeye başladığı koridorun solunda otururken gösterilir. Duvarda parmaklık gölgesi ve askıda asılarak işkence gören bir başka kişinin gölgesi görülür. Nil'in işkencede her zaman gözleri bağlıdır ve (*Ses* filmindekini çağırıştırır) çıplaktır. Kendisine yaklaşan ayak seslerini duyarak ırkılmaktadır. Kadın olmasının getirdiği bir başka şiddete, cinsel tacize maruz kalır.

(*Bekle Dedim Gölgeye* filminde olduğu gibi). Hastahaneye yatırıldığında, hemşirenin gelirken çıkardığı ayak sesini, odaya giren erkeklerin ayakları olarak görmesi de yaşadıklarının etkisiyledir.

Kapı, bir başka önemli simgedir. Bir zamanlar, üzerine kapanan kapılar arkasında yaşamıştır. 6 yıl kadar kapının ardında tutuklu kalmıştır. Kapı açılır ve geldiği yere geri döner. Kapı, onun çıkışının arkasından içeridekilere kapanır. Ancak Nil, kendine kapanmış kapısının ardında kalakalmıştır. Cezaevindeyken de Nil, alışmak için annesinin kapılardan dönmesine göz yummuştur. İçeride iken dışarıya, dışarıdayken de kendi içine kapısını kapatmıştır. Cezaevinden çıkarken kapının arkasında bir süre durması, eve geldiğinde bir iki saniye beklemesi hep aynı tedirginlikle hareket etmesi duygu durumunun davranışlarına yansımadır. Özlem ile görüşmeyi kendi iradesi ile seçmiştir. Sadece kapının dışına çıkarak onu mutlulukla kucaklayan Özlem'e sarılmıştır. Ateş ile ilişkisinde Ateş, onun bu durumunu “Kim bilir kapıları aralayabiliriz” umudu taşıyarak özetler. Nil’e “Bütün kapılarını kapatmışsın neden?” diye sorar. Nil ise sadece “Bilmiyorum” diyebilir. Hayalini kurduğu kızını kapının arkasındayken görüp dışarı çıktığında da kaybettiğinde kapının arkası, önü kullanılır. Eskiden yaptığı tablolarından birinde ki filmde diğer tablolarından farklı olarak vurgulanır, aralık duran bir kapı olduğu fark edilir. Kara kalemi ile yaptığı çizimleri koyduğu ve hep yanında taşıdığı çantası en önemli eşyasıdır. Tabloları artık onun için bir anlam taşımaz. İntihar ettiğinde çantayı ve son içtiği çayın bardağını bırakır. Hanife onun için geçmişin ortak değerlerini paylaştığı, kendisini anlayan, ortak değerler etrafında birleştiği en değerli ve önemli dostudur. Onun mezarı, düşlerinin de ölümünü simgelediği için yaşamda tutunmak bu kadar zor gelmektedir. O nedenle Hanife’nin mezarı, kitapların, düşüncelerin ortasından delinip geçilmiş ve her biri kitabın sayfaları gibi dağılmış bir sahne ile birlikte gösterilir. Eski düşünceler yitip gitmiştir. Nil için kitaplarla ve dostlarla simgeleşen bu simgeler onun geçmişte tutunmasını ancak şimdi’de yerine bir şey koyamadığı için tutunamamasını sağlayan değerlerdir.

Nil’in cezaevindeki günleri seyirciye çıplak, gözleri bağlı yere çömelmiş bir kadın karakter görüntüsü ile verilir. Duvardaki askıda işkence görmüş ve acıdan bayılmış başka biri cezaevindeki yaşananları anlatmak işlevine sahip görüntü düzenlemesine örnektir. Ayak sesi, karakterin gözleri bağlı olduğu için korkusu ve

tedirginliğini anlatmak bakımından önem kazanır. Cezaevinden çıktıktan sonra Nil ailesinin yanında yapamaz. Biraz da iş bulmak ve okula dönüp dönmeyeceğine bakmak ister. Ancak İzmir’de onun için iki ayrı mekân önemlidir: Odası ve kalorifer dairesi. Kalorifer dairesi geçmişinden kalan tüm eşyalarının olduğu ve böylece geçmişi hatırladığı, melankolisini yaşayabildiği bir mekândır. Odası ise, umudunu yeşertmeye çalıştığı, Deniz’i düşündüğü, hatırlamaya çalıştığı ve kavuşmak için hayal kurduğu bir yerdir. Dolayısıyla İzmir kalorifer dairesi yani geçmişi ile odası yani geleceği arasında gidip geldiği iki ayrı mekânla anlatılabilir. İstanbul ise hayalini kurduğu kızını alabilmesinin bir yolunu bulabileceği bir mekândır. Liseden arkadaşı Özlem’in eşiyle kaldığı evde kalır. Ateş ile tanışır. Onunla yakınlaşmak isteyen Ateş’e bir süre direnir. Onunla zaman geçirdiğinde suskun, kendi halindedir. Yemek yedikleri gün, kalabalık içindeki suskunluğu, uzaklara bakan gözleri ile orda olmadığı, olamadığı çok açıktır. İstanbul’da da gülmeyen yüzü, eli çenesinde, dalgın düşünceli haliyle kalabalığın içinde yalnızdır. İzmir’de ailesiyle yemekten herkesin yemek yediği bir sahnede, onun fark edilmesi nedeniyle durumu kurtarmak için yemek yer. Nil’in bu duruşları görüntü düzenlemesi açısından melankolinin temsil edildiği resimleri çağırıştır. Filmin başından sonuna kadar Nil’in durgun, gözleri sabitlenmiş, uzaklara bakan hali devam eder.

Filmde döneme ilişkin simgeler vardır. TV, filmde Nil’in ailesinde de evin baş kşesine oturmuştur; TRT 1 halk müziğinden sevilen türküler programı gösterilir. Kitaplar 12 Eylül’ün düşünce üzerindeki baskısını anlatmak için önemlidir. Nil’in evinde de kitaplar aranır. Siyah bant, gözleri bağlamak için kullanılır ve işkence yapılırken kullanılan önemli simge nesnelerden biridir.

Filmde İstanbul’dan İzmir’e gideceği bilgisi terminalde yapılan anonsla, cezaevine giriş tarihi Özlem ile yaptığı konuşmayla, cezaevinde görüşe hiç çıkmadığı annesinin sorması üzerine, cinsel tacize belki de tecavüze uğradığı filmde iki kere duyulan “Kız, senin de memelerin pek güzelmiş” cümlesi ile işkence gördüğü “Devre tamam mı” diye soran işkenceci ile en yakın arkadaşı Hanife’nin onun hayatındaki önemi mektubu okuyarak sözel anlatım aracılığıyla verilir.

Filmde kurgu yapılırken filmin doğrusal akmak üzere kurgulanan zaman akışı, Nil’in geçmişe dönme anları ile kesintiye uğrar. Film kurgusunda birkaç şekilde sahneler arasında farklı zaman dilimleri verilir. İzmir’e giderken, İzmir’de

İstanbul'a geldiği son günü anımsar. Üniversitenin son yılı olması ve annesinin aklının kızında kaldığı bilgisi verilir. Nil kendine dikkat edememiştir. İzmir'e varınca ilk yaptığı iş annesinin onu uğurladığı eve gitmek olur.

Annesi sırtını sabunlarken ve Ateş ile sevişirken aynı cümleyi ("Kız, senin de memelerin pek güzelmiş") anımsar ve seyirci de bu cümleyi duyar. Bu içsel bağlantı ile cezaevinde tacize uğradığı sahne arka arkaya kurgulanmıştır. Montaj yapılırken filmdeki eşyalardan da yararlanılmıştır. Fotoğraflar bunlardan biridir. Eski albümüne bakarken evlendikleri günü hatırlar. Buna benzer bir geçiş de Hanife'nin yazdığı mektubu okuduğunda görülür. Mektubu okurken Hanife'nin sesi duyulur. Mektubu okuduktan sonra düşünmeye başlar ve Hanife ile son görüştükleri günü hatırlar. Bir önceki sahnedeki mektubun sahibinin sesi ile bir sonraki sahneye yani Nil'e hatırlattıklarına bağlanır.

Mekânlar da Nil'in hatırlamasına ve seyircinin karakter hakkında bilgi sahibi olmasına imkan tanıyacak şekilde kullanılmıştır. Tutuklandığı günü hatırladığı yer, Ateş ile evin önünde durdukları zamandır. Mekân ona o mekândaki son gününü hatırlamasına neden olur. Benzer bir hatırlamayı filmin başında cezaevinden çıktıktan sonra yaşar. Evin önüne geldiğinde, oradan ayrıldığı günü hatırlar; baktığı yerde evi yerine inşaat halindeki apartmanı görür.

İzmir'e gelirken, geçmişi hatırladığı sahnede müzik kullanılır. İzmir'e geldiğinde yıkılan evinin önünde, inşaatı bakarken müzik kullanır ve oradan ayrılırken biter. Kalorifer dairesine girdiğinde ve eski eşyalarına baktığında da müzik kullanılmıştır. Müzik kullanırken Nil iç dünyasıyla, geçmişi ile birlikte. Müziğin kesilmesi onun yaşadığı ve bulunduğu ana geri geldiğini de anlatır. Kalorifer dairesinde geçirdiği ilk gün, müzik, ağabeyinin oğlu Burak'ın eller yukarı diyerek geldiği ve Nil'i korkuttuğu sahnede kesilir. Sesini kalınlaştırarak "Eller yukarı" diye bağırarak Burak'ın sesi bu sahnede Nil'i geçmişten çekip çıkaran bir sestir. Ama aynı zamanda eller yukarı cümlesi, elindeki oyuncak silah ve dalıp gitmiş olması geçmişi nedeniyle onu korkutur. Burak'ın sesiyle kendine gelen Nil başka sahnelerde de benzer durumlar yaşayacaktır. Annesinin eline yapıştığında annesi "Ne oldu" diye sorunca, kendine gelip hiç demesi, Ateş ile sevişirken gözlerini tavana diktiğinde Ateşin sorusuyla kendine gelmesi ses ile yani dış dünyadaki bir uyaran ile kendini daldığı geçmiş düşüncelerinden çekip çıkarmasına örnek gösterilebilir.

Müzik, Deniz'in hayalini kurduğu, onu Özlem'e anlattığı, geçmişi hatırladığı yerlerin yanı sıra bir de geçmişteki bir sahnenin gösterildiği yerde kullanılır. Hanife ile ayrıldıkları gece sarılarak ağlamaya başladığında müziğin kullanılması, Nil'in filmin şimdiki zamanı ile geçmiş zamanı arasında bağlantı kurar.

Filmde öznel ve nesnel kameranın birlikte kullanıldığı sahnelerde gerçekte orada olan ya da yaşananlarla Nil'in orada daha önce yaşadıklarını ayırt edecek şekilde tercihte bulunulduğu görülür. İzmir'de otobüsten indiğinde baktığı yerde inşaat vardır. Ama o, oraya baktığında kendi evini ve annesinin nasihatlerini hatırlar. Öznel kamera ile inşaat alanı, daha sonra nesnel kamera ile eve bakarken gösterilir. Annesinin sesi duyulur. Öznel kamera ile yıkılan eski ev gösterilir. Annesinin lafı bitince inşaat alanı gösterilir. Aynı biçimdeki kamera kullanımına örnek olarak ada sahnesi verilebilir.

Kara kalem yaptığı resimler yırtıp atmadığı, buruştursa bile ağlaya ağlaya tekrar düzelttiği, düzeltmeye çalıştığı geçmiştir. Nerede kaldığını, nasıl olduğunu, ne yaptığını ve neden mutlu olduğunu unutmuştur. Tekrar tekrar çizerek hatırlamaya çalışır. Düşünür ve hayal eder. Peşinden koştukça kaybolan bir küçük kız gibi masumdur. İstedikine buna rağmen kavuşamaz. Başaramadığı için kavuşamadığını atıp kurtulmak ister. Kıyamaz. Elleriyle düzeltir ve devam eder. Ateş onu kalorifer dairesinden geçmişinden çıkarıp İstanbul'a getirir.

Nil'in intihar etmeden önceki duygularını anlatmak bakımından, Türkiye'de benzer durumları yaşamış kişilerin anılarından birini alıntılar yapmak yerinde olur.

"1999 yılının Eylül'ünde tahliye oldum. Arkadaşlarımla yürüdüğüm sokaklar, kaldığım yurtlar, çay içtiğim kahveler yerindeydi ama arkadaşlarımdan çoğu yoktu. Zaman içinde onların bir kısmı ile buluşabildik ama çoğu malesef hayatta değildi."⁴⁰⁵

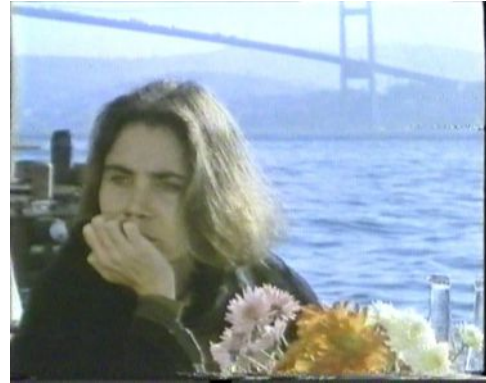
Nil, 12 Eylül nedeniyle cezaevine girmiş ve işkence görmüştür. Cezaevine girmesi ve cezaevinde yaşadıkları, kendi hayatına yön vermek isteyen ancak bunu yapamamış olan bireyin yaşadığı hayal kırıklığıdır. Üstelik cezaevinden çıktıktan sonra da değişimi yaşamamış olmanın verdiği bir bocalama yaşar. İzmir'de ailesinin yanında kalmaz, orada kendine kalorifer dairesinde bir yaşam alanı bulur. Eski

⁴⁰⁵ Celalettin Can, "Mevzuu Onurunu Koruma Mücadelesi ise Eğer...", **12 sanık 12 Tanık**, a.g.e., s. 48.

eşyalarının olduğu bu yere çekilir. İçe kapanıktır. Dalgın ve suskundur. İşkencenin etkisinden kurtulamamıştır. Nil kendi içine kapanıktır, genelde sabit gözlerle bakan ya da dalgın, düşünceli bir yüz ifadesine sahiptir.



Nil, filmde sık sık birinci bölümde örnekleri verilen tarih boyunca klasikleşmiş melankoli duruşuna sahiptir. Nil de filmde eli çenesine dayalı ve başını bir yana yatırdığı duruşuyla görülür. Melankolik duruş dışında, Nil'in olduğu planlarda gerek aydınlatma gerek de kompozisyon ve beden dili açısından melankolinin betimlendiği resimlerle benzerlik gözlemlenir (Bkz.: Resim 28, 29).





Resim 28: Francesco Furini, Maria Magdelana, 1630–1635



Resim 29: Käthe Kollwitz, Kilise Duvarında, 1893

Nil, ailesi ya da arkadaşlarıyla birlikte iken, iştahsızdır. Bedeni orada ama aklı başka yerde gibidir. Hep iki arada kalmıştır. İzmir ile İstanbul arasında gidip gelir, kendini hiçbir yere ait hissetmez. Kalabalık içinde yalnız ve suskundur.



Kendi kendine kaldığı planlar hem annesinin yanında odasında, hem kalorifer dairesinde hem de arkadaşı Özlem'in yanında kalırken loş, yarı karanlıktır. Genelde çizim yaparak ve düşünerek geçer.



Filmde, Freud'un makalesinde belirtilen soyut kayıptan birine 'dünyayı değiştirme ideali'ne sahip olan Nil, cezaevinden çıktıktan sonra bu idealin kaybına melankolik tepki vermiştir. Bu tepki sadece filmin öykü düzeyine değil söylem düzeyine de etkileşim yaratarak yerleşmiştir. Nil, 'kayıp ideal' ardından verdiği

melankolik tepkiyi film boyunca sürdürür. Öykü düzeyinde ailesi ve arkadaşları ile ilişkisinde belirleyici olan bu etki, klasikleşen melankolik duruşa sahip olmasına ve çökkün, suskun, dalgın bir halde bulunduğu yerde yalnızlaşmasına neden olur. Gittiği yerde yapamama, kendini bir yere ait hissedememe, iştahsızlık, sevme yetisini kaybetme gibi davranışlarla kendini gösteren bu tepkinin gösterilme biçimi de melankolinin sadece öykü düzeyinde olmadığını kanıtlar. Nil'in hatırlamaları ile doğrusal anlatının kesintiye uğraması, loş, yarı karanlık bir aydınlatmayla düzenlenen kompozisyonlar, nesnel ve öznel kamera kullanımı, müziğin kullanımı Nil'in melankolisini pekiştiren anlatım öğeleridir.

3.3.3. Bekle Dedim Gölgeye

Bekle Dedim Gölgeye, Ümit Kıvanç'ın aynı adlı romanından, Ümit Kıvanç ve Barış Pirhasan'ın senaryolaştırdığı, Atıf Yılmaz'ın yönettiği 1990 yapımı filmidir.* Yönetmenin bir başka 12 Eylül'ü ele alan filmi *Eylül Fırtınası* (2000) adlı filmidir. *Bekle Dedim Gölgeye* filmi, Esra, Erdinç, Ersin ve Erdal'ın 12 Eylül öncesinden sonrasına uzanan yaşamlarına eğilir. Kahramanların her birinin isimlerinin baş harfleri de 'Eylül'ün E'si ile başlar. Eylül yaşamlarında silinmeyecek izler bıraktığı için bu tercih oldukça anlamlıdır. Film dört karakterin 12 Eylül 1980 öncesi fakültedeki günlerinden başlayarak, baskı, gözetim, işkence ile geçen yıllarını ve 12 Eylül sonrası yaşamlarını ele alır. *Bütün Kapılar Kapalıydı* filminde olduğu gibi bu filmin karakterleri de 80 öncesi üniversitede öğrencidir. Bu uzun dönem, filmin dört ana karakterinden Erdinç'in diğer üçünü bulmaya çalışma çabası aracılığıyla anlatılır. Film, nasıl öldüğü bilinmeyen Erdal'ın öldüğü gün başlar. Erdal'ın cesedinin başında Ersin vardır. Erdal'ı Ersin'in öldürüp öldürmediği anlaşılmaz. Erdinç Hürriyet gazetesinde çalıştığı için bu ölüm haberini gazeteden öğrenir ve arkadaşlarının izini sürmeye başlar. Dört arkadaşın yaşamlarına da bu iz sürme sürecinde yavaş yavaş değinilir. Erdinç, fakülteden tanıdığı, 80 öncesi birlikte mücadele ettiği arkadaşlarını bulmaya çalışırken, önce Erdal'ı, sonra Ersin'in ölümüne tanık olur. Onlardan geriye kalanları buldukça, eski yaşamını da gözden

* Tez çalışmasında, roman – film karşılaştırması yapılmayacak doğrudan filme bakılacaktır.

geçirmeye başlar. Esra'ya da ulaşır ancak ellerinden arasında kayıp gitmesine engel olamaz. Film dört karakter aracılığıyla, 12 Eylül'ün savurduğu bireyleri ele alır. 12 Eylül, toplumun geniş kesimleri için gerçekten 'son-bahar' olmuştur. *Bekle Dedim Gölgeye*, 12 Eylül'ü ele alan filmler içinde, sol hareket içinde yer almış, işkence görmüş ve 80 sonrası dönemde üç kişilik bir dünyada ayakta durmaya çalışan kişilerin hayatlarına eğilmiştir.

Film, Erdal'ın ölümüyle başlar. Erdal öldüğünde başında Ersin, elinde silahla yakalanır. Ancak delil yetersizliğinden serbest kalır. Erdal intihar mı etmiştir? Öldürülmüş müdür? Kim öldürmüştür? Belirsizdir. Ersin, delil yetersizliğinden bırakılınca Erdal'ın eşyalarını satmak isteyen Erdal'ın babasına, kendi arabasını satarak para verir ve arkadaşının tek bir eşyasını bile evden çıkartmaz. Erdal'ın üvey babası, eski bir paşa'dır ve 'devlet'in sesi'ni bu filmde temsil eden kişidir. Erdal'ın öldürülmesi ve midesinin yarısını aldırان ve karısından boşanan Erdinç'in hastahaneden çıkması paralel gerçekleşir. Erdinç hastahanedeyken yaşanan bu olayı gazeteden öğrenir. Haberi yapan çalışma arkadaşı bir muhabirden bilgi toplar. Erdal, Ersin ve Esra Erdinç'in fakülteden arkadaşlarıdır. Onlarla ilgili bilgi toplamaya başlar. Erdinç'in araştırmaları sırasında üç kişinin yaşamları, Erdinç'in de içinde bulunduğu sol hareket içindeki mücadeleleri, 80 sonrası yaşadıkları ve kurdukları üç kişilik dünyaları ele alınır. Filmde geçen olaylar, temel olarak 12 Eylül sonrası ayakta kalmaya çalışan dört kişinin yaşamları çerçevesinde gelişen olaylardır. Erdinç, Hürriyet gazetesinde çalışmaktadır. Erdal ölünce, Ersin gözaltına alınır. Delil yetersizliğinden serbest kalır. Erdal'ın üvey babası, Erdal'ın eşyalarını satmaya karar verir, Ersin engel olur. Ersin fazla dozda uyuşturucudan ölür. Esra iş yerine haber vermeden ortadan kaybolur. Erdinç, hastahaneden çıkınca arkadaşlarının peşine düşer ve Esra'yı sonunda bulur. Ancak Esra da intihar eder. Erdinç bir gazeteci olmasından öte, üçünü tanıyan biri olarak aşk cinayeti olarak verilen bu haberin ardından arkadaşlarının peşine düşmüştür. Onların başına ne geldiğini bilmek ister. Erdal'ın üvey babası paşanın avukatının bu işin peşine bırakması öğüdüne ve gazetede arkadaşlarının destek olmamasına rağmen işin aslını öğrenme derdindedir. Hatta karısı bile "Aradan zaman geçti belki unutmuşsundur, sen yırtıcılardan değilsin. Seni ezerler." diyerek Erdinç'in bu işin peşini bırakmasını

ister. Erdinç karısının bu yorumuna çok sinirlenir ama arkadaşlarını anlamaya çalışmaya ve Esra'yı aramaya devam eder.

Filmden çıkarıldığı kadarıyla Erdinç ve Sacit eski solcu olan iki karakterdir. Sacit iş adamı olmuş ve başkaları için bir şeyler yapabilmenin çok mümkün olmadığına inanmaktadır. Erdinç ise gazetede çalışmaktadır. Arkadaşlarını gazetede görünce onların izini sürmeye başlar. Gerçekten başlarına neler geldiğini bilmek ister. Hepsinin teker teker ölümüne şahit olur. Bu süreçte, üç arkadaşının yaşamlarından arda kalanları okumaya başlar. Okudukça, hatırlamaya, hatırladıkça sorgulamaya ve anlamaya çalışır. Filmin sonunda üçünün de kaybının ardından, filmin başındaki gibi yeniden hastahaneden çıktıktan sonra Sacit ile görüşür. Fakülteden arkadaşı olduğundan Sacit ile görüşmesi anlamlıdır. Ancak evden çıkıp gider. Sacit'i kendi kendine bırakır. Sacit'i bıraktığında, Sacit değişimine kılıflar bulmakla meşguldür; Kitabı Mukaddes'ten satırlar hatırlamaya çalışmaktadır. Erdinç'in, filmin sonunda yemek yerken Sacit'in söylediği sözleri dinlemeden evden çıkıp gitmesi, Sacit'i, Sacit'in seçtiği hayatı meşrulaştırma çabasını ve durduğu yeri içselleştirmeyi reddetmesi anlamına gelmektedir. Erdinç karakteri bu anlamda filmin başındaki edilgen tutumundan etken bir tutuma geçer. Diğer üç karakter ise ölmeyi seçerler.

Filmde Ersin, Erdal, Esra, Erdinç, 80 öncesi sol hareket içinde yer almış, aynı fakülteye giden ve birbirlerini tanıyan dört arkadaştır. Filmin ana karakterleridir. Esra önce Ersin ile sonra Erdal ile birlikte olmuştur. Ersin önce bunu kabul etmez ancak daha sonra yapamaz ve yeniden görüşmeye başlarlar. Erdinç, yurtdışına çıkıp gelmiş, gazetede çalışan biridir. Erdinç, Erdal ve Esra ile Erdal öldüğünde yeniden görüşmeye çalışır. Ölüm, eskiyi hatırlamasına ve arkadaşlarının izini bulmak istemesine yol açar. Seyirci de üçünün 80 sonrası birbirlerine tutunarak ayakta durmaya çalıştıklarını, 80 öncesi neler yaşadıklarını, işkence gördükleri günleri Erdinç'in araştırması sırasında üçünden geriye kalanları bularak hatırlaması ve Esra ile yaptıkları konuşmalardan öğrenir. Erdinç için kendisinin de içinde bulunduğu bir dönemi yeniden ele alması, üç kişiden geriye kalanların, üç kişinin kişisel tarihinden arda kalanları bulması, okuması ve hatırlaması aracılığıyla mümkün olur. Erdinç, Erdal, Esra ve Ersin'in yaşadıklarını yaşamaz. Onun fakültede sol hareket içinde

diğer üçüyle birlikte olduğu görülür. Ancak neler yaşadıklarını ve nasıl dayandıklarını yıllar sonra Esra'nın ağzından dinleyecektir.

Filmde Erdal'ın üvey babası ve onun avukatı, 'devletin sesi'ni temsil eden iki karakterdir. Erdal ve arkadaşları onun için ahlaksız, vatan hainidir. Sabahlara kadar saz çalıp, şarkı söyleyen kişilerdir.

Erdoğan'ın arkadaşı Sacit, fakültede birlikte mücadele etmiş 80 sonrası 'dünyada çok kısa kaldığı için bir şey yapılamayacağına inanan, başkalarına bir yere kadar bir şey vermenin güzel olduğunu' düşünen bir karakterdir.

'Yüzü lekeli faşist oğlan' ise Esra'nın peşinde yıllarca dolanan, fakültedeki öğrencilik yıllarından itibaren Esra'nın peşini bırakmayan, onun suretine değil kendisine sahip olmak isteyen bir karakterdir. Esra peşini bırakması için, Deniz Pansiyon'a gittiğinde kendi resmini yaptırır ancak başarılı olamaz. Bu karakterin 12 Eylül öncesi ve sonrası sol hareket içinde yer almış karakterlerin, ruhuna, bedenine sahip olmak isteyen, onların peşini yıllarca bırakmayan faşizmi temsil ettiği söylenebilir. Filmin sonunda ise Esra intihar ettiğinde Erdoğan'e taş atarak "Onu siz öldürdünüz" diye ağlamaya başlar. Erdoğan bir bakıma olup bitenleri izleyen insanlara daha yakın durduğundan, faşist oğlan tespitinde haksız sayılmayacaktır. Bu nedenle yaşadıklarının etkisiyle, filmin sonunda Sacit konuşurken Erdoğan, onun konuşması sırasında dinlemeyerek çeker gider.

Film kentte geçer. Filmin zamanı, temel olarak kentte geçmektedir. Geriye dönüşlerle karakterlerin yaşamlarına değinildiğinde de filmin mekânının kent olduğu görülür. Hem şimdiki zamanda hem de geçmiş zamanda hem Esra'nın hem de üç arkadaşının kente yakın ama merkezden uzak yerlere (deniz kenarına) gittikleri görülür. Deniz Pansiyon, Şile'de Esra'nın sık sık 'tepesi attığında' kaçtığı yerdir. Erdal ve Ersin'in ölümünün ardından da gelir ancak bu kez intihar eder. Filmde iç mekânlar da oldukça önemlidir. 80 öncesi döneme ilişkin görüntülerle dört kişinin kalabalık içinde gösterilmesi, 80 sonrası ise iç mekânlarda iki ya da üç kişi birlikte olmaları oldukça anlamlıdır. Değişen toplumsal yapı ve kişisel tarihleri üçünü de birbirlerine tutunarak ayakta kalmaya zorlamıştır. 80 öncesi dönemi anlatırken üniversite görüntüleri dördünün de yaşamlarını anlamlı kıldıkları ideoloji çerçevesinde anlamlı bir mekân olarak nasıl önem kazanıyorsa, 80 sonrası dönemde değişen yaşamlarıyla yalnızlaşmaları, yabancılaşmaları sonucu evlere kapanmalarını

anlattığı için iç mekânlar da o kadar anlamlıdır. Şile üçünün ve Esra'nın tek başına bu kopuşa, değişime, yalnızlığa alışamadığı için kaçıp nefes almaya, ayakta durmaya çalıştığı mekân olması bakımından önemli bir dış mekândır. Erdinç'in çekip gittiği Sacit'in evi ile Esra'nın başka insanlarla hayat kurma denemelerinin başarısızlığını simgeleyen bir restoran içselleştirilemeyen yeni yaşama dair iki mekândır. İkisi de kaçarcasına uzaklaşır. 80 öncesi gösterilen iç mekânlar toplantı yaptıkları mekânlar, fakültedeki toplantıdır; insanların bir arada oldukları 80 sonrası mekânlar ise gazete ve muhallebicidir. Biri Hürriyet Gazetesi'dir; Erdinç arkadaşlarının haberini gazetede bir haberden öğrenir. Muhallebici ise Esra'nın iş yerinden arkadaşlarıyla buluşup konuştuğu ve Esra ile ilgili bilgi aldığı yerdir. Filmin başında görülen sokak, Erdal'ın evinin bulunduğu sokaktır. Filmde kent, 12 Eylül öncesi güvensiz, can güvenliğinin olmadığı bir yer olarak, 12 Eylül sonrası ise son derece sakin hatta kente dair bir bilginin geçmediği bir mekândır. Filmde karakterlerin iç dünyalarındaki salınımlar kentte yaşamayı, daha doğrusu herhangi bir yerde yaşamayı mümkün kılmaktadır. Karakterler gittikçe küçüldükçe dünyalarında birbirlerine tutunarak ayakta kalmaya çalışırlar. Eve, ortak yaşam alanlarına kapanırlar. Esra'nın Ersin'den ayrılmak istediğini söylediği gece, Esra'nın pencerenin önünde durduğu planda Ersin bu ruh halini şöyle anlatır: "Orda durma herkesi arkasına almışsın bana saldırıyormuşsun gibi geliyor."

Fakülte 80 öncesi hem kitlesel bir mücadelenin hem de bu mücadeleye karşı baskının yaşandığı mekândır. Filmin karakterleri 80 öncesi sol hareket içinde yer alan öğrenciler olduğundan üniversite, omuz omuza baskıya direndikleri mekân olarak gösterilmiştir. Ancak darbe olunca baskının şiddeti artar ve 80 sonrası yaşadıkları nedeniyle kendi içlerinde bir baskıyla yaşamak zorunda kalırlar. Bu ruh halinin mekânı da kaçıp gittikleri dış mekânlar ve kendi kendilerine, kendi hallerinde yaşadıkları iç mekân olan evdir.

Filmde Erdinç'in gazetede gördüğü haberin arkasından arkadaşlarının peşine düşmesi, onlar hakkında bilgi sahibi olmak istemesi önce kendi çevresi sonra da karısı tarafından eleştirilir. Erdinç Hürriyet Gazetesi'ndeki iş çevresinden olayı aydınlatmak için zaman ister. Karısı uygarlıkla arasının iyi olmadığını, aradan geçen zaman nedeniyle ezilebileceği yorumunu yapar. Erdal'ın üvey babasının avukatı da paşanın adının kirli bir olaya karışmaması için Erdinç'ten olayın peşini bırakmasını

ister. Ancak Erdinç arkadaşlarının izini sürmeye kararlıdır. Herkesin izine ulaştıkça, onlardan kalanları okuyarak kendi yaşamını da hatırlamaya başlar. Bu iz sürme geriye dönüşlerle beslenen bir anlatıma yol açar. Her gazete kupürü, her fotoğraf, her resim, Erdal'ın kişisel ve sosyalist tarihe ilişkin düşüncelerinin notları, Erdal'ın çizdiği desenlerin her biri dört kişinin yaşamından izler taşımaktadır. Erdinç'in bu geçmişe dönük hatırlaması, yaşamını sorgulamasına neden olur. Erdinç birey olarak 80 öncesi baskıcı siyasal ortam karşısında yaşananları, üç kişinin yaşamı, kendisinin de içinde bulunduğu üniversite ortamı aracılığıyla hatırlar. Filmin şimdiki zamanında bu hatırlamaları kendisiyle hesaplaşmaya dönüşür. Bir yandan onları anlamaya bir yandan da ölümlerinin nedenini açıklığa kavuşturmaya çalışmaktadır. Geçmişteki baskı ortamına direnen Erdinç, filmin şimdiki zamanında bu araştırmayı anlamayan çevresine direnmeye çalışacaktır. Hatta Sacit'ten belleğinin kendisini yanıltıp yanıltmadığını anlamak için yardım istediğinde çevrenin kendisini anlamaması su yüzüne çıkar. Erdinç içeri girdiğinde Sacit onu “Vay hayalperest dostlarımdan biri gelmiş” cümlesiyle onu karşılar. Erdinç yüzü lekeli faşist bir oğlan olup olmadığını öğrenmek ve bu şekilde Esra ile ilgili bilgi toplamak niyetindedir. Sacit için bütün bunlar geride kalmıştır. Bunlarla uğraşmanın bir anlamı kalmamıştır. Hatta Erdinç'in hala eskiyi kurcalamasına şaşmıştır. Dolayısıyla Erdinç'in eski ile eskiye ait değerleri temsil eden üç kişiyle uğraşması yakın çevresi tarafından yadırganır. Erdinç çevresi ile girdiği çatışma Esra'nın intiharının ardından kadını takip eden yüzü lekeli adamın başına taş atması ile yaralanıp İstanbul'a dönmesiyle çözümlenir. Üç kişiden üçüne de ulaşılmıştır. Gerçekten de doğru hatırlamıştır. Yüzü lekeli adam Esra'yı gölge gibi takip etmektedir. Öldüğünde de yanına ilk giden o olmuştur. Filmde Erdinç'in yaşadığı çatışma, *Sen Türkülerini Söyle* filmindeki gibi eski çevresiyle yeniden iletişim kurduğunda gerçekleşir. Ancak bu filmde farklı bir yan vardır. Hayri, hapisten çıktıktan sonra eski arkadaşları ile uyum sağlayamaz. Ailesi, çevresi, arkadaşları değişen toplumsal yapıya ayak uydurmuş kişilerdir. Hayri bu değişime yabancısıdır ve içine sindiremez. Erdinç ise, Hayri gibi ayak uyduramayan ve üç kişilik bir dünya kuran fakülte arkadaşlarının izini sürmeye başladıkça çevresinden uzaklaşmaya başlar. Hem kendi içinde olduğu 80 öncesi mücadeleyi hatırlar hem de hiç dâhil olmadığı üç kişilik bir dünyayı daha iyi tanımaya başlar. Hayri gibi Erdinç de bir iç hesaplaşma yaşar.

Filmde Erdinç iki ayrı baskı ile karşı karşıyadır. Geçmiş ve şimdiki zaman arasında gidip gelen Erdinç, geçmiş yaşamındaki baskı ortamını hatırlayarak, üç kişinin tutumlarını ve kendi durduğu yeri anlamaya çalışır. Hem de içinde bulunduğu zamanda üç arkadaşının başına gerçekten ne geldiğini bilmek ister. Belirsizlik, bilememek ve geç kalmak Erdinç'in üzerinde bir baskı yaratır. Erdal'ın ölümünün ardından Ersin ve Esra'nın peşine düşer. Ama Ersin'i bulduğunda da geç kalmıştır. Esra'yı bulur ancak onu da ertesi sabah kaybeder.

Filmde, Erdinç'in üç arkadaşının yaşamlarında yaşadıkları çatışma intihar ile sonuçlanır. Erdal ölür. Ersin fazla dozdan uyuşturucudan ölür. Esra intihar eder. Üçünün de yaşamlarını birleştiren en önemli özellik, aynı değerler etrafında toplanmış ve baskı görmüş olmalarıdır. 80 sonrası yaşadıkları işkence, hayal kırıklıkları, yenilgi onları ancak birbirlerine tutunarak yaşamaya mecbur etmiştir. Kendi içlerinde tüm bunların yanı sıra aşk ilişkisinin yarattığı bir çatışma da yaşanmaktadır. Esra, kendi cümleleriyle sıkışıp tılandığı bir anda, kendi başına varolabilmek için Ersin'den ayrılır. Başka insanlarla ilişki kurmaya, üç kişilik dünyanın dışına çıkmaya çalışır. Her seferinde de başarısız olur. Bu başarısız denemelerinden birinde Erdal'ın kendisini almasını ister ve o gün Erdal ile birlikte olmaya başlar. Ersin için bu durum yıkımdır. Tek dayanağının da ortadan kalkmasıdır. Esra'dan ayrı bir dünyaya alışmaya çalışırken üç kişilik bir dünyada iki kişilik bir dünya kurmalarını önce kabullenemez. Esra da Ersin'in hayatından çıkıp gitmesine alışamaz. Ersin "Sizsiz yapamayacağım" diyerek tekrar geri döner. Aralarındaki geçmişte yaşanan bu çatışma Ersin'in geri dönmesiyle sonuçlanır. Erdal'ın ölümünün Hürriyet Gazetesi'nde aşk cinayeti olarak verilmesinin nedeni budur.

Erdinç'in hatırlamaları ile bilgi sahibi olunan yaşamlarında ve Esra'nın anlatımında baskıya bireysel olarak direndikleri ve işkence gördükleri öğrenilir. Esra, yaşadıklarını anlatırken, yenilgiyi kabul eder. Üç kişi, davranışlarını değiştirmemesi ve düşüncelerinin arkasında oluşu nedeni ile çatışmanın neden olduğu baskıya direniş göstermişlerdir. Baskı giderek şiddete dönüşmüştür. Bu sadece düşünce özgürlüğünün kısıtlanması yoluyla değil, işkence yapmak yoluyla da uygulanmıştır. Filmin karakterleri Esra'nın anlattıkları kadarıyla işkencede de çözülmemiştir. (*Eylül Fırtınası* filmindeki Ayten gibi. Rasim "Aslında her şeyi biliyorlardı bana sadece

onaylamak kaldı” diyerek çözülmüştür.. Esra da işkencenin dayanılmazlığını anlatmak için “Her şeye evet demeye hazırdım” der) Cezaevinden çıktıktan sonra, Türkiye’de yaşananlar, 12 Eylül süreci, üç kişinin kendisini dış çevreden yalıtma yoluyla edilgen bir direnişe dönüşmüştür. 80 öncesi ve sonrası dönemdeki direnme biçimlerindeki değişim Erdinç’in hatırlamalarıyla geçmişte hep birlikte şimdiki zamanda hep kişilik ev yaşamları yoluyla da aktarılır. Üç karakterin bireysel direnişi çatışmanın ölüm ve intihar ile sonuçlanması karakterlerin aleyhine sonuçlanır. Ersin özellikle Erdal’ın ölümünün ardından ve Esra, özellikle Erdal ve Ersin öldükten sonra, filmdeki iki melankolik karakterdir.

Filmin kurmaca dünyası inşa edilirken anlatı onaylayıcı değil karşı çıkan bir yol tutar. Erdinç’in Sacit konuşurken onu bırakıp gitmesi de bu karşı çıkan tutumu destekler bir tavidir.

Filmin olay örgüsü kurulurken filmin şimdiki zamanında iki ayrı yaşam paralel sunulur. Film Erdal’ın öldürüldüğü gün açılır. Ersin cesedin başındadır ancak bir belirsizlik vardır. Ortada cinayet olup olmadığı belli değildir. Birbirlerini eskiden tanıyan dört kişiden biri Erdinç’tir ve midesinden ameliyat olmuştur. Erdinç hastahaneden çıkar ve Hürriyet gazetesindeki işinin başına döner. Gazetede gördüğü haber ile karakterlerin filmde yolları kesişir. Aslında dördü de fakülteden arkadaştır ve Erdinç yıllar sonra eski arkadaşlarını gazetede görmüştür. Erdal’ın ölümünün nedenini araştırmaya başlayınca film bu arayış temelinde gelişmeye başlar. Siyasi bir polisiye filmi olarak başlayan film ilerledikçe 12 Eylül öncesinden sonrasına uzanan geniş bir zaman dilimini kapsayan bir dönemde dört kişinin yaşamlarından kesitler sunmaya başlar. Erdinç’in arayışı sırasında bulduğu eskiye ait her şey geri dönüşlerle verilir. Şimdiki ve geçmiş zaman iç içe anlatılır.

Filmin anlatısal öğelerinden biri olan zaman ögesi farklı zaman dilimlerini Erdinç’in hatırlamaları üzerinden sunar. Erdinç’in karakter olarak gelişimi ve öykünün ulaştığı sonuç da şimdiki zamandan geriye doğru geçmiş zamanda yaşadıklarının hatırlanması ile şekillenir. Erdinç geçmiş zamanı hatırlayarak, sorgulayarak filmin öyküsünü biçimlendirir. Filmin zamanı Erdinç’in hastahaneden çıkıp, Esra’yı bulduğu gün, yüzü lekeli adamın saldırısına uğradığı için tekrar hastahane yatıp, çıktıktan sonra arkadaşı Sacit’te yemek yedikleri güne kadar olan

kısa bir dönemi kapsar. Ancak Erdinç'in Erdal'ın evinde bulduğu ve aldığı desenler, el yazısıyla yazılmış notlar ve fotoğraflar onu sık sık geçmişe götürür.

Filmin şimdiki zamanının tam olarak hangi tarihe denk düştüğü ile ilgili net bir bilgi yoktur. Ancak filmdeki bir bilgi filmin ele aldığı dönem hakkında önemlidir. Erdinç Hürriyet gazetesinde “Siyasi değil, aşk cinayeti” başlıklı haberde arkadaşlarının fotoğraflarını görmüştür. Aynı gazetede sür manşette “Hainleri asmayıp besleyecek miyiz” yazar. Bu manşet Kenan Evren'in Muş'ta yaptığı bir konuşmadan alınan çok ünlü bir cümledir. Kenan Evren 12 Eylül 1980 sonrası ülkenin her yanında benzer konuşmalar yapmıştır. Muş da bunlardan biridir ve tarihi de 3 Ekim 1984'tür. Şöyle söyler: “ ...ben onu idam etmeyeceğim, hapishanelerde senelerce bakacağım. Buna sizin gönlünüz razı olur mu?”⁴⁰⁶ Hürriyet Gazetesi'ndeki sür manşet bu konuşmanın ertesi gününe ait olabilir. Bu ipucundan yola çıkarak denilebilir ki, film 3 Ekim 1984 günü başlar. Hürriyet gazetesi, bu konuşmanın ertesi gününe ait olabilir. Zaman bilgisi, söylemin bir aracı olmanın ötesinde, belli bir dönemi ele alan bu filmde hayati önem taşımaktadır. Özellikle döneme ait değerlendirmeler açısından 1984 yılında başlamasının ve bu ünlü cümlenin edildiği güne rastlaması anlamlıdır.

Filmde Erdal'dan kalan özel eşyalar (kesilmiş gazete küpürleri, el yazısıyla ya da daktiloyle tuttuğu notların, desenlerin ve fotoğrafların) ve Ersin'i evinde ölü bulduktan sonra görülen fotoğraflar sadece filmdeki karakterlerin daha iyi anlaşılmasını sağlamakla kalmaz. Filmde dramatik yapıda sahneler arasında geçişi sağlar ve Erdinç'in anımsamasına yardımcı olur. Geçmiş ve şimdiki zaman arasında köprüdür.

Erdinç'in filmde geçmişi ile ilgili ilk anımsadığı an, Ersin'in ölümünden sonra Ersin'in evinde gördüğü bir siyah-beyaz fotoğraf aracılığıyla olur. Bu sahne Erdinç'in hayatıyla ilgili de önemli bir bilgiyi içerir. Fotoğrafın içinde saklı kalanı, Erdinç'in anımsaması ifşa eder. Erdinç de diğer üç kişi gibi sol hareket içinde yer almış bir karakterdir ve üçüyle arkadaşır. Fotoğrafın bir başka önemi ölümün ardından nasıl bir yaşamın yaşandığı ve ölümün nedenlerine dair çıkarsamalar içermesidir. Ersin ölmüştür ve Ersin'in de içinde olduğu döneme ait ilk anımsadığı

⁴⁰⁶ Kenan Evren, “Muş'ta Halka Hitaben Yaptıkları Konuşma 3 Ekim 1984, **Seçme Konuşmalar (12 Eylül 1980- 6 Kasım 1989)**, a.g.e., s. 455.

Ersin'i ölüme götüren artık olmayan bir şeydir. Kaybolan, yitirilen, koparılıp alınan bir şeydir. Kolektif hareket. Erdinç fakültede öğrencilerin koşturmasını, kapının önüne sıraları yığıp kaçtıkları bir günü hatırlar. Kendisi, Ersin, Erdal ve Esra vardır.

Ersin de delil yetersizliğinden serbest bırakılınca fotoğraflara bakar. Bir tren yolunda iki ayrı rayın üzerinde Erdal ve Ersin yürümeye çalışmaktadırlar. İkisi de ellerini iki yana açıp dengede durmaya ve elleriyle birbirlerine tutunarak yürümeye çalışırlar. Tren rayı üzerinde birbirlerine tutunarak yürümeye çalışmak yaşamları açısından önemli bir benzetmedir. Ersin bankta Erdal ile oturduğu bir başka fotoğrafa bakar. Fotoğraflara bakarken Erdal ölmüştür ve Ersin yalnızdır.

Fotoğraflar aynı zamanda filmde ilerleyen sahnelerde nasıl ve ne zaman çekildiği ile ilgili yeniden hatırlanacaktır. Bu biçimde seyirci de filmde gördüğü fotoğrafları hatırlayacak, fotoğraflar seyircinin film izlerken oluşan belleğinde yer alacak ve izleyen de filmde daha önce geçen bu fotoğrafları anımsayacaktır. Filmde aynı gün çekilen farklı fotoğraflar filmin farklı zamanlarında farklı karakterler aracılığıyla seyirciye hatırlatılır. Örneğin Ersin'in takside baktığı tren rayındaki fotoğrafın çekildiği anın devamı ile ilgili başka bir fotoğraf, Ersin evde gitar çalıp 'La Luna'yı söylerken de görülür. Kamera nesnel kameradır. Ersin şarkı söylerken odada notaların, notların üzerinde duran siyah-beyaz fotoğrafların üzerinde gezinir. Orada bulunan fotoğraflardan biri de aynı tren rayının üstünde çekilmiş bir başka fotoğraftır. Erdal raydan düşmüş, Ersin rayda yürümeye devam etmektedir. Seyirci bu fotoğrafı görünce daha önceki sahneden gördüğü aynı fotoğrafı hatırlar. Aynı fotoğrafın farklı zamanlarda gösterilmesi seyircinin de fotoğraflar arasında bağlantı kurmasına neden olur. Aynı gün çekilen ilk fotoğrafta Ersin ve Erdal tren rayındadır. Aynı günün başka bir anı, ise bu ilk fotoğrafın devamına aittir; Erdal raydan düşmüştür. Son fotoğrafın gösterildiği bu sahne yaşamları ile ilgili yorum yapılmasına uygundur. Hayatı ray üzerinde yürümeye benzetirsek Erdal ölmüştür ve rayda yürümeyi becerememiştir. Fonda Ersin'in söylediği şarkı da La Luna şiirinden bestelenmiştir. Sözleri üç kişinin hayatıyla benzerlik taşır. Artık çok geç diye mırıldanırken Erdal için gerçekten de çok geçtir.

Film Erdinç'in yaşamını doğrusal bir düzlemde akması ile başlar; bir paralellik ile Erdal'ın ölümünü verir. Esra'yı yalnız ve kıpırtısız öylece beklerken tanıtır. Erdinç'in gazetede Erdal'n ölüm haberiyle arkadaşlarının peşine düşmesiyle

şimdiki zamanda arayışı devam ederken, her bulduğu yeni bilgi ile dört kişinin geçmiş yaşamlarına döner. Erdinç'in hatırlamaları bu anlamda önemli bir işleve sahiptir. Filmde anısal bellekte yer alan yaşanmışlıklarını anımsar. Önce bir gazete haberi, sonra fotoğraflar, desenler, el yazıları hepsi anısal belleğini harekete geçirir. Bu anlamda filmin senaryo kurgusu, şimdiki zamanı ve geçmiş zamanı Erdinç'in hatırlamaları üzerinden yapılmıştır. Kamera hareketleri de zaman zaman öznel zaman zaman da nesnel kameradır. Ersin evde 'La Luna' şarkısını söylerken, evdeki notaların ve notların üzerindeki üç kişiye ait fotoğrafların üzerinde gezinirken nesnel kamera kullanımı vardır ve kamera hareketleri seyirciyi şarkının sözleri ile üç kişinin yaşamları arasında bir ilişki kurmaya çağırır. Karakterlerin duyguları ile bağlantı kurmaya çalışma amacı bir başka sahnede yine nesnel kamera kullanımı yardımı ile olur. Esra'nın yalnız ve kıpırtısız evde oturduğu bir sahnede, nesnel kamera kullanımı vardır. Telefon çalar. Ve kamera Esra'dan telefona çevrinir. Burada da bu kameranın kullanılma tercihi az ötesinde çalan telefonu açamayacak kadar bitkin durumdaki kadını anlatmak için yeterlidir. Yine Erdinç'in bir fotoğrafa bakarak geçmiş yaşamdaki bir anı hatırlaması sırasında nesnel kamera tercih edilmiştir. Erdinç, fabrikada bir greve destek olmak amacıyla tiyatro oyununu hatırlar. Davul çalmaktadır. Bu sahneden sonra davul sesi ve oyuncuların sesi devam eder arkada ve Erdinç duvara bakmaktadır. Kamera nesneldir ve kamera yüzünden yavaş yavaş uzaklaşırken sesler de azalır. O mekândan yıllar öncesine gitmiştir. Bu kamera kullanımı tekrar fiziksel olarak bulunduğu mekâna geri döndüğünü ve ne yapıyorsa yapmaya devam edeceğini açıklar. Hatırlamıştır ve şimdi masaya geri dönecektir. Bir başka sahnede Esra'nın televizyon izlerken öznel kamera kullanımının olduğu yerlerde televizyonda haberlerin verilme biçimine duyduğu nefreti göstermek amaçındadır. Televizyon haberleri onun bakışından verilir. Ersin polisler içeri girip Erdal'ın yerde yatan cesedinin yanına Ersin'i yatırıp ellerini kelepçelemeye çalıştıkları sahnede açı- karşı açı ile verilmiştir. Ersin'in gözünden Erdal gözü açık ölmüştür.

Filmde söz hem gündemdeki çok önemli bir soruna değinme aracı olarak kullanılmıştır hem de anlatının kurduğu dünya karşısında kimin nerde durduğunu anlatmak açısından oldukça önemlidir. Örneğin Erdal'ın üvey babası ve avukatının Erdal ve arkadaşları hakkındaki düşünceleri Ersin'e sarf ettiği sözler yani filmdeki

diyaloglar üzerinden aktarılır. Onlar, hayırsız, vatan haini, sabahtan akşama kadar saz çalıp şarkı söyleyen kişilerdir. Sacit'in filmin sonunda Erdinç ile yaptığı konuşma, 80 sonrası dönemde sol hareketten kopmuş, düzene ayak uydurmuş kişilerin neredeyse klişeleşmiş sözlerinden ibarettir. Sacit'e göre hayat çok kısadır, bu kadar kısa zamanda ne yapılabilir. Başkaları için bir şey yapmak güzeldir ancak bir yere kadardır. Üstelik Kitabı Mukaddesten de alıntı yapar. Erdinç'in karısıyla yaptığı konuşma, Erdinç hakkında fikir vericidir. Uygarlık ile arasının iyi olmadığını, Erdal, Ersin, Esra'dan 'sizinkiler' diye söz ederek birlikte sol hareket içinde mücadele ettiğini, aradan uzun zaman geçtiğini ve bu süreçte uzak kaldığı karısıyla yaptığı konuşmadan anlaşılır. Bir başka önemli sözel anlatım örneği, Esra'nın filmin sonunda Erdinç'e nasıl işkence gördüğünü ve yaşadıklarına nasıl dayandığını anlattığı sahnedir. Esra'nın psikolojik durumunu da ele veren bu sahne uzun bir monologdan oluşur ve bir dönemin insan hakları ihlali bu karakterin ağzından dile gelir. Döneme ilişkin başka bilgilere Erdal'ın yazdığı yazılar aracılığıyla da ulaşılabilir. Erdal'ın ölümünün ardından Erdinç'in yazdıklarını okuduğu ve ses bağlantısıyla ilgili sahnelerin gösterildiği sahnelerde Erdal'ın iktidar kavramı, sosyalist tarih ve kişisel tarih arasında kurduğu bağlantılarla ilgili düşünceleri aktarılmış olur. Erdal'ın döneme ait bu düşünceleri Erdinç ilgilendiği, anlamaya çalıştığı için geri dönüşlerle aktarılır. Filmdeki önemli bir öge de La Luna şiiridir. Şiirin sözleri üç kişinin hayatı ile içsel bir bağ kurulmasına yol açar. Ersin'in Erdal'ın ölümünden sonra intihar etmeden önce söylediği son şarkıdır. Ağlayarak söylediği bu şarkının sözlerinde, şiirde kendi hayatından bulduğu anlam gözü yaşlı kendi hayatını gözden geçirmesidir ve ölmeden önceki son anıdır.

Filmlerde, özellikle siyasi içeriğe sahip filmlerde önemli kavramlar karakterlerin siyasi kimliklerine ilişkin bilgiler, kesin dönemsel bilgiler verilmekten kaçınıldığı durumlar olur. Söz bu anlamda örtülen, söylenmeyen, sakınılan bir anlatım aracına dönüşebilir. Filmde şarkının sözleri, Erdal ile Esra'nın konuşmaları, Ersin ile Esra'nın kendi ilişkilerini konuşurken aslında toplumsal ilişkilere yönelik yorumları bu bağlamda önemli ipuçları taşır.

Hürriyet Gazetesi'ndeki muhabir Erdinç'e üçü de eski anarşistmiş tabirini kullanır. 80 sonrası yapılan haberlerde bu yargılama tüm sol gruplara ayırt etmeksizin anarşist adı altında sunulduğu günlere ilişkin önemli bir cümledir. Aynı

anlayış üvey baba ile Erdinç'in konuştuğu sahnede de söz konusudur. Üvey baba "Topu anarşist bunların" der. Erdal'ın Esra'yı başka erkeklerle çıkma denemesinin başarısızlıkla sonuçlandığı bir gecede "Hadi dişi anarşist" diyerek moralini yükseltmeye çalışması, Esra'nın da "anarşistliğimiz mi kaldı" demesi karakterlerin kendi ağızlarından kendilerini ifade etmelerine örnektir. Ancak haber başlıklarını, TV haberlerini, üvey babanın bu tabiri kullanmasını ayırt etmek gerekir. Esra'nın ve Erdinç'in televizyon izlediği sahnede, TRT haberlerinde de 80 sonrası devletin politikalarına ve olayları sunma biçimlerine uygun olarak yakalanan 'teröristlerle' ilgili haber verilir. Bu sahnede haber metni de dönemin bakışını yansıtmak açısından son derece önemlidir. Bu haber metninde geçen sözler gündemdeki önemli olaylara nasıl değinildiğini göstermek için önemli bir araç haline gelen sözel anlatıma bir örnektir. TRT'nin nerede durduğunu da açığa çıkarır. Filmde önemli kavramlar, devlete yakın düşüncüyü temsil eden üvey babanın ağzından, gazetede ki haberin verilme biçimi muhabirin yorumundan ve TRT-2'den verilmiştir. (Üvey babanın düşüncesi "Ne gelmişse başlarına hak etmişlerdir" düşüncesi *Sen Türkülerini Söyle* filminde Hayri'nin babasının sözleriyle, *Eve Dönüş* filminde Mustafa'nın "Mutlaka bir şey yapmıştır, yoksa niye alsınlar" yorumuyla aynı anlayışı temsil eder).

Filmde, cezaevi ya da tutukluluk günlerine ait görüntü gösterilmez. Fakültedeki görüntüler, öğrencilerin bir arada eylem yaptıkları bir direnişe ve toplantılara ya da kendi aralarında yaptıkları toplantılara aittir. Ersin'in filmin başında tutuklanıp serbest bırakıldığında taksiye binmeden önce askerin açtığı sürgülü bir kapıya gelmeden parmaklıklar arkasından yürür. Bu tutukluluğu çağırıştır. Filmde işkence, çekilen acılar Erdal'ın desenleri ile anlatılır. Desenler filmde üç kişinin hayatındaki önemli kırılma noktalarını anlatmak açısından önemli bir anlatım aracıdır. Erdal'ın desenleri Erdinç'in onları alıp evine asması ile Erdinç'in hayatında önemli bir öge olmaya başlar. Filmde geçmiş yaşam ile şimdiki zaman arasında bir bağlantı ögesi olur. Esra'nın gördüğü işkence, Erdal ile yaşadıkları ilişkinin kişisel ve toplumsal yaşamlarının günlüğü, tanıklığıdır. Bu tanıklık Erdinç baktıkça, onları duvarına astıkça seyirciyle paylaşılır. Karakterin yalnızlığı, kısıtılmışlığı, bunalımı, çaresizliği, acıları desenlerle anlatılmıştır. Erdal'ın desen çizerken ya da daktilo başındaki görüntüleri desenlerin yapıldığı ya da yazıların yazıldığı dönemi kişisel hayatlarında bir yere oturtmak açısından verilir.

Erдің'in bir fotoğrafa bakarken hatırladığı bir fabrikadaki greve tiyatro oyunu ile yer vererek 80 öncesi işçilerin örgütlü mücadelesine de değinir. Bu sahne üniversitede diğer sahne ile 80 öncesinin kitlesel mücadelesini gösteren iki sahneden biridir.

1980 yılında Mart ayında gözaltına alınan Hilmi Köksal Alişanoğlu da 12 Eylül'ün üzerinde bıraktığı benzer etkiye değinir: "12 Eylül döneminde henüz 21 yaşındaydım. Aradan çeyrek asır geçti. Yaşadıklarımın fiziksel etkileri çoktan geçmiş olsa da, ruhumun derinliklerinden hiç silinmedi o günler; çeyrek asırdır karabasanlar gibi hep rüyalarım. Birçok gece kan ter içinde uyandım uykumdan..."⁴⁰⁷

Filmde simge olarak Erdal'ın öldüğü gün evde masada bulunan Oğuz Atay'ın romanını, Esra'nın evinde kıpırtısız oturduğu kanepenin arkasında bir siyah-beyaz fotoğraf gösterilebilir. Fotoğrafa arkasını dönmüş sandalyede oturan birinin fotoğrafıdır. Esra ile sırt sırta oturur durumdadırlar.

Bekle Dedim Gölgeye filminde sadece Esra değil, Ersin de melankoliktir. Her ikisi de içinde bulunduğu kurumla, toplumla, diğer insanlarla anlaşılamazlar. Toplumsallaşamayan melankoliklerdir. Birlikte yaşadıkları insanlarla anlaşılamazlar. Ama onlarla yan yana olmak zorundadırlar. Bu nedenle içe kapanırlar. Sessizleşirler. Suskunlaşırlar. Düş kırıklığı ve hüznü yaşarlar. 'Dünyayı değiştirme ideali'ne sahip olmanın bedelini hem bu ideali kaybederek hem de onurları zedelenerek ödemişlerdir. Kendi dünyalarında yaşarken, hayata karışmaktan vazgeçerken, küserken bireysel bir direniş içindedirler. Hem Esra, Hem de Ersin intihar etmişler ve yanlış olduğunu düşündükleri bir hayatta istedikleri gibi yaşayamayacaklarına karar vermişlerdir. Esra'nın Erдің'e dediği gibi, yenilmişlerdir. Filmdeki karakterler birinci bölümde ayrıntılı bir biçimde değinilen, Homeros'tan itibaren görülen insan onurunun zedelenmesi sonucu melankolik olan kişilere benzer bir tarihe sahiptirler.

Filmde Ersin ve Esra, bakışlarında donukluk, ifadesizlik, sabitlik ile Durer'in tablosunu hatırlatır. Esra'nın başının sola yatıklığı, bakışlarındaki ifade, sabitlenmiş gibi duran bedeni ile Esra, tablodaki anlamları çağırıştırır. Esra'nın geri dönüşlerle 'dünyayı değiştirme idealine' sahip olduğu zamanlardaki hali ile bu dünyada

⁴⁰⁷ Hilmi Köksal Alişanoğlu, *Netekim 12 Eylül'de Geldiler*, 2. Baskı, İstanbul, Aykırı Yayınları, 2005, s. 13-14.

yapamadığını, öte dünyaya gitme isteğini uyandıran duruşu tam bir zıtlık içindedir. Huzursuz, içe kapalı yapısıyla, grevdeki coşkulu tiyatro gösterisindeki hali, üniversitede koştururken görüntüleri ile boşluğa dikili gözleri, mutluluk-mutsuzluk, değiştirme ideali ve intihar etmesi, her şeyi değiştirebileceğine olan inancı ve gücü ile güçsüzlüğü, eski duyarlılığı ile şimdiki duyarsızlığı melankolik karakterlerde olduğu gibi Esra'yı tanımlayan özelliklerdir. Geçmiş hatırlayan Erдің aracılığıyla dördü coşkulu bir kalabalığın içinde gösterildiği planlar geline noktaı daha da pekiştirir ve zıtlığı derinleştirir. Filmin karakterlerinin özellikleri dışında, karakterlerin gösterildiği planlar melankolinin tasvir edildiği resimlerle benzerlik taşır.



Filmde Esra, filmin başından sonuna kadar (geçmişe dönülen sahneler hariç) gözleri dalgın, uzaklara bakan, hüznüldür; Nil gibi Esra'da da melankolik duruşa rastlanır. (Bkz.: Resim 30).



Resim 30: Durer, Otoportre, 1491

Diğer filmlerde olduğu gibi, bu filmde de, melankolinin gece ve karanlıkla özdeşleştirilmesine uygun, Esra loş ışıktaki, yüzünün yarısı gölgeli gösterilmiştir.



Ersin'in, intihar etmeden önce gitar çalarak söylediği 'La luna' Lale Müldür'ün bir şiiridir. La Luna İtalyanca ay anlamına gelir. Şarkının sözleri, üçünün hayatıyla

benzerlik kurulabilecek sözlere sahiptir. ‘La luna’ akla bazı mevsimlerde ya da dolunay durumlarında ortaya çıkan ‘Lunatismus’u getirir. Bu şarkıyı söyledikten sonra, Ersin, Erdal’ın ölümünün ardından intihar etmiştir (Filmde intihar mı ettiği yoksa yüksek dozda uyuşturucudan mı öldüğü tam anlaşılmaz. Uyuşturucuyu satın aldığı kişilerin bundan kullanmazdı yorumu, Erdal’ın ölümünün üzüntüsü eklenince intihar olasılığı daha yüksek durmaktadır). Filmde bu sahnenin düzenlenmesinde hem Ersin hem de Ersin’in etrafında bulunan nesneler (eski fotoğraflar ve notalar görülür) geçmişe ilişkin bir kayıba işaret edecek şekilde düzenlenmiştir.



Bekle Dedim Gölgeye filminde Ersin ve Esra, 80 öncesi üniversite öğrencisiyken sahip oldukları ‘dünyayı değiştirme ideali’nin kaybının ardından melankolik tepki veren karakterlerdir. Bu tepki ikisinin de düşünen, bilen ama toplumsallaşamayan karakterler olmaları sonucuyla kendini gösterir. İkisi de değiştiremedikleri ve içselleştiremedikleri toplumla uyumsuz ve uzlaşmaz bir hayat sürerler ve intihar ederler. Bu idealin kaybı filmin söylem düzeyine de, geçmiş ve şimdiki zamanın iç içe geçmesi, kameranın kullanımı, müzik, karakterlerin melankolik duruşa sahip olmaları, eski fotoğraflarla duyumsanan geçmişe özlem duygusu, melankolinin tasvir edildiği resimlerle benzer kompozisyon düzenlemeleriyle yerleşmiştir.

SONUÇ

Film anlatısının ideolojik inşası yönetmenin öykü ve söylem düzeyindeki tercihleri ile yapılır. Yönetmen hem bireysel hem toplumsal koşulların belirleyiciliği altında bu tercihleri yapar. Her bir film bir görüş açısidir. Seyirci filmleri izlerken filmler aracılığıyla dünyanın belirli biçimlerdeki farklı politik duruşlarını da izler. Filmlerin öyküsünün sunduğu görüş açısını seyirci, filmin söyleminin yardımıyla içselleştirir. Filmler bu anlamda dünyanın belirli biçimlerdeki görünümünü yeniden üreten metinlerdir. Filmleri metin olarak ele almak, filmin nasıl üretildiğine odaklanmak, filmi parçalara ayırmak sinemaya Eisenstein'in deyiimiyle 'yakın çekim' yaklaşımıyla bakmak anlamına gelir. Tez çalışması film metninin kendisine, Eisenstein'in yakın çekim dediği anlayışla, yani film metinlerine göstergebilimsel yöntemin olanaklarıyla bakmayı denemiştir. Kayıp nesne ile ilişkili melankolinin duygusal bir enerji üretilip üretmediği, nesnenin kaybına verilen tepkinin metinde etkileşim yaratıp yaratmadığı sorgulanmış; melankolinin film metninde nasıl inşa edildiği araştırılmıştır. Film anlatısında melankolinin nasıl inşa edildiği sorunu, Türk Sineması'nda 12 Eylül 1980 sonrası üretilen 12 Eylül filmlerinin metinlerine bakılarak ele alınmıştır.

Melankolinin toplumsal tarihine bakıldığında antikçağa kadar uzanan ilgi çekici bir geçmişi olduğu görülmüştür. Her tarihsel dönemin özellikleri melankoliye bakış açısını biçimlendirmiştir. Melankolinin uzun ve ilgi çekici tarihinin izini melankolinin tasvir edildiği resimlerde de sürmek mümkündür. Melankolinin tasvir edilmesinde gerek kompozisyon özellikleri gerek de melankoliklerin duruşu açısından ortak özelliklere rastlanmıştır. Toplumsal huzursuzlukların arttığı dönemlerde ortaya çıkması ve insan onurunun zedelenmesi sonucu melankolik olma hali dikkat çekici bir benzerliktir. Psikanalizin bakış açısını yansıtmaları bakımından önemli bir çalışma olan Freud'un "Yas ve Melankoli" adlı makalesinde melankoli nesne kaybı ile ilişkilendirilmiştir. Melankoli somut (sevilen bir kişinin) ya da soyut (ülke, ülke, özgürlük) bir nesnenin kaybına verilen tepkidir. Bu çalışmada soyut nesne kaybı

arasında sayılan ‘lk’den yola çıkılmış, lk ‘dünyayı değiştirme ideali’ olarak yorumlanmıştır.

Film anlatısında melankolinin nasıl inşa edildiğini araştırmak için kayıp nesne olgusu irdelenmiş; melankolinin kayıp nesne ile ilişkili bir duygusal enerji olduğundan hareketle hem psikanalizde hem film kuramında duygu sorunu ele alınmıştır. Sinema kuramları gözden geçirildiğinde, kuramcıların filmleri ele alırken kullandıkları temel kavramların, klasik film kuramından ağdaş film kuramlarına geçildiğinde odaklanılan konularla birlikte değiştiği görülmüştür. Duygu sorununun ele alınmasında da değişim yaşanmıştır. Freud’a göre duygu, içgüdüsel enerjinin ve onun dalgalanmalarının niceliğinin niteliksel bir açıklamasıdır. Freud’un duygu sorununa yaklaşımı incelendiğinde, üç olası duygu gelişim çizgisi sıraladığı görülmüştür. Duygunun dönüşümü (Histeriye dönüşme), duygunun yer değiştirmesi (saplantı), duygunun yer değiştirmesi (kaygı nevrozu ve melankoli). Yer değiştirme, psikanalizde tehdit edici, kaygı verici bir dürtünün duygunun veya arzusun kaynağından (nesnesinden) tehdit edici özelliği bulunmayan başka bir nesneye aktarılmasıyla tanımlanmıştır. Lacan için ise, duygunun yer değiştirmesi sadece anlamlı bir işlevdir. Lacan, zdeşleşme kavramını duygusal iletişim yerine kullanmıştır ve duygulanım ile ‘teki’ kavramı arasındaki ilişkiyi, ‘duygulanım’ ‘teki’nin arzu yanılısamasıdır’ şeklinde ifade etmiştir. Psikanalizde duygu sorununun ele alınış biçiminin bu çalışma için ayrıca anlamlı olduğu görülmüştür. Çünkü bu noktadan hareket etmek, film kuramının dil ve temsil, anlatı ve üslup arasındaki alanına ilişkin açıklama fırsatı sunmuştur. Eğer duygu i enerjiyi açıklayan bir görünüm ise aynı zamanda içgüdüsel enerjinin dil ve temsile dönüşümünde bir role sahip olmalıdır. Sinemada anlatı duygulanmayı karşılayabilir ancak daima metinden beliren başka bir şeyler vardır ve bu başka bir şeyler de anlatı ile görsel temsil arasında bir yerlerde bulunur. Öyleyse durum, tavır, ritm, ruhsal durumun dışa vurumu gibi göstergelerin dışında, tanımlanamayan, tarif edilemeyen, tasvir edilemeyen bir şeyler vardır. Duygunun ne olduğu, neden kaynaklandığı anlatının öykü düzeyine bağlıdır. Duygunun görünür olması, ete kemiğe bürünmesi ise söylem aracılığıyla sağlanır. Bu çalışmanın temel sorunu ise, kayıp ile ilişkili bir duygunun film metninde nerede olduğudur. Kayıp nesneden kaynaklı duygu tanımlanamayan, sunulamayan da olsa duygusal bir tepki üretir mi? Duygusal enerji etkileşim yaratır

mi? Bu izler film metninin neresindedir? gibi soruların yanıtlarını aramak için sadece anlatı düzeyine değil aynı zamanda üsluba da bakılmıştır.

Bu teorik çerçeve ışığında melankolinin nasıl inşa edildiğinin, görünümünün nasıl olduğunun araştırılması için melankoliye yol açan soyut nesne kaybına verilen tepkinin melankolik olduğu filmlere gereksinim duyulmuştur. Türk Sineması'nda 12 Eylül 1980 sonrası üretilen 12 Eylül filmlerinin hem toplumsal huzursuzlukların arttığı dönemi hem de 12 Eylül askeri darbesi nedeniyle zedelenen insan onurunu yansıtması bakımından melankoli olgusuna bakmak için zengin bir alan olduğu görülmüştür. Melankolinin nasıl inşa edildiğinin araştırılması için, 12 Eylül filmleri arasından 'dünyayı değiştirme ideal'ine sahip karakterlerin bu kaybın ardından verdikleri tepkinin melankolik olduğu filmler (*Bekle Dedim Gölgeye, Ses, Bütün Kapılar Kapalıydı*) seçilmiştir. Bu üç film dışında diğer 12 Eylül filmleri de melankolinin ışığında değerlendirilmiş, 12 Eylül koşulları ile birlikte ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Böylece diğer filmlerdeki karakterlerin 12 Eylül karşısındaki duruşları, 12 Eylül'den nasıl etkilendikleri gözden geçirilmiş, eğer 'dünyayı değiştirme ideal'ine sahiplerse 12 Eylül sonrası verdikleri tepkinin melankolik olup olmadığına bakılmıştır. Üç filmde ise, film anlatısında ideolojik inşanın her iki düzeyi –öykü ve söylem düzeyi irdelenmiş, melankolinin görünümü ortaya konmaya çalışılmıştır. Kaybın ürettiği duygusal enerjinin etkileşim yaratarak metinde nasıl iz bıraktığı, melankolinin nasıl inşa edildiği, kayıp ideale verilen tepkinin anlatı dışında üslupta da olup olmadığı incelenmiştir. Üslup, yönetmenin söyleyiş özelliğidir. Görüş, duyuş, söyleyiş özelliklerini biçimlendiren ekonomik, sosyal, sosyolojik, politik yapı önemlidir. Bu anlamda üslup, 12 Eylül sonrası dönemde üretilen filmler dönemin koşulları göz önüne alındığında ayrıca önem kazanmıştır. Filmleri çeken yönetmenlerin bazılarında söyleyiş özelliklerini belirleyen nedenlerin, 12 Eylül öncesi koşullara özlem duymaları ya da 12 Eylül koşulları altında film çekmenin sıkıntısını yaşamaları olduğu görülmüştür. Sansür ya da oto sansürün de devreye girdiği düşünüldüğünde, karakterlerin neden solcu oldukları, tam olarak nerede durdukları bilinmemesi ya da filmlerde net politik tartışmalara da değinilmemesi anlaşılabilir. 12 Eylül koşulları devam ederken filmlerin üretilmesi yönetmenin üslubunu etkilemiştir.

12 Eylül filmleri, hem 12 Eylül'ü ele alan, hem de 12 Eylül koşullarında üretilen filmlerdir. Dolayısıyla 12 Eylül sonrası dönemin ikliminde üretilmişlerdir. Türkiye'de 12 Eylül, melankolinin sıklıkla görüldüğü toplumsal huzursuzlukların arttığı dönemlere karşılık gelir. Bu bağlamda bu dönemi yansıtan 12 Eylül filmlerinin, hem filmlerin üretildiği dönemin izini taşıması hem de 12 Eylül'ün kendisini ele alması bakımından başlı başına bir yaşam tarzı, bir ruhsal durum, bir kişilik tipi olarak tanımlanan melankoliyi araştırmak için oldukça uygun olduğu görülmüştür. Filmler, 12 Eylül'ü farklı insan öyküleriyle ele almıştır. Uygulanan ekonomi politikaları ile 80 sonrası döneminin değişimleri farklı kesimlerin bakış açısından verilmiştir (*Eve Dönüş* filmindeki Mustafa ve Esmâ, *Babam Askerde* filmindeki Cengiz'in anne ve babası 80 döneminin yoksullaşan kent varoşlarını yansıtırken, bu dönemin ekonomik kararlarından zenginleşen kesimini bir başka 12 Eylül filmi *Bir Sonbahar Hikayesi* adlı filmde görmek mümkündür). 12 Eylül filmlerinde gözaltı sürelerinin uzunluğu ve bu sürede yapılan işkence ya da cezaevi koşullarına değinilmiştir (*Gülün Bittiği Yer*, *Eve Dönüş*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Babam ve Oğlum*). 12 Eylül'ün amacının, her yapıyı katlanan, suskun, silik, ürkek bir toplum yaratmak olduğu ve buna aykırı düşen herkesin hedef olduğu, ceza aldığı, ağır bedeller ödediği anlaşılmıştır. 12 Eylül filmlerinde kuşkulu biçimde ölenlere (*Eve Dönüş* filmindeki öğretmen), idam cezası verilenlere (*Eylül Fırtınası* filmindeki Rasim), cezaevi koşullarını protesto edenlere (*Çözümler* filminde Nihal'in kocası aracılığıyla; *Beynelmilel* filminde gevendeleri 'umarım Diyarbakır cezaevine göndermemişlerdir kaygısı' ile dönemin Diyarbakır cezaevine ilişkin), sakıncalı olduğu için işten atılanlara (*Bütün Kapılar Kapalıydı* filminde Nil), fişlenenlere (*Kimlik* filmindeki çift), gözaltında ya da cezaevinde işkence görenlere (*Bir Yanımız Bahar Bahçe*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Eve Dönüş*, *Eylül Fırtınası*, *Babam ve Oğlum*, *Bekle Dedim Gölgeye*, *Bütün Kapılar Kapalıydı*, *Ses*, *Hoşçakal Umut*) değinilmiştir. Bu döneme ilişkin farklı filmlerde farklı karakterlerin ele alındığı, 12 Eylül filmlerinin birbirlerinin öyküleri tamamlarcasına döneme farklı açılardan yaklaştığı görülmüştür.

Filmlerde toplumda normalleşmenin nasıl sağlandığına, televizyon olgusuna, tüketim kültürüne değinilmiş, 80'lerin farklı yüzleri aynı filmlerde yan yana gösterilmiştir. Güvenli evlerinde kendileri için sağlanan huzur ortamında, içerden

çıkanlara ancak kapı deliğinden bakabilen insanlar aracılığıyla toplumda yaratılan korku kültürü gösterilmiştir (*Babam Askerde, Sen Türklerini Söyle*). Filmlerde, cezaevinden çıkan karakterlerin hem yeni değerlerle örülü dört duvara hem de sinmiş, korkmuş, teslim olmuş topluma yabancı olduğuna, nefes alamayan, nereye gitseler orada yapamayan karakterlere değinilmiştir (*Hoşçakal Umut, Bütün Kapılar Kapalıydı, Sen Türkülerini Söyle*). 12 Eylül'ün dinamiklerinin üzerine kurulan 80'ler toplumu farklı yüzlerinin, çelişkilerinin, durumlarının, olgularının birlikte varolduğu filmlerdir. 80'lerin bir yandan çerçevesini baskının, yasağın, devlet şiddetinin çizdiği bir yandan da 'özgür' bir ortam yaratılmaya çalışan yüzü farklı filmlerde ya da aynı filmde ele alınmış, karakterlerin bocalamasına, uyum sağlayamamasına neden olmuştur (*Sen Türkülerini Söyle, Kimlik, Bütün Kapılar Kapalıydı*). Filmlerde Gürbilek'in deyişiyle toplumdaki 'söz patlaması'nı temsil edenlerle, 'sözün bastırılması'nı temsil edenler, birbirlerini bastırmaya çağırın, birbirlerine ihtiyaç duyan bu iki alan olarak, yan yanadır. (*Eve Dönüş* filminin sonunda gözaltına alınan kişiye kahvede Orhan Gencebay'ın şarkısı fon müziği olurken, kalktığı masanın arkasında Kenan Evren'in fotoğrafı kalması buna örnektir). Aynı dönemin bir başka olgusu, seslerini duyurmak ve taleplerini iletmek zorlaşmışken onlar adına ve onlar için bilgi akışının sağlanmasıdır. Televizyon, 80'lerin en önemli yeniliği olarak bu işlevi oldukça etkili bir biçimde yerine getirir. O nedenle *Eve Dönüş* filminde politik bir bilinçten yoksun Esmâ bile babasının televizyonda Kenan Evren'in konuşmasını referans göstererek 'bak işkence yoktur' demesine itiraz etmiştir. 80'lerin bir yandan özgürlüklerin en çok kısıtlandığı dönem diğer yandan da kendilerini tüketme özgürlüğüne, sarhoşluğuna ya da özlemine teslim etmenin hazzını yaşadıkları dönem olması filmlerde yerini bulmuştur (*İkili Oyunlar* filminde barda hep birlikte oturup, cezaevindeki arkadaşlarına özür dileriz yazan kartı atmaları ya da *Sen Türkülerini Söyle* filmindeki kenar mahallede reklâm kültürü ile ördükleri yaşamlarını son teknolojinin ürünleri ile zenginleştirme arzusunu sürekli konuşuyor olmaları 80'lerin iki ayrı olgusunun, sesi kesilen ile yükselen yeni değerlerin yan yana durmasına örnektir).

12 Eylül filmlerinde ortak mekânlar ve simgeler de görülmüştür. 12 Eylül askeri darbesinin 1 no'lu bildirisinin radyodan okunması, Kenan Evren, 1 Mayıs görüntüleri, eski dönemlere ait siyah beyaz fotoğrafların kullanılması ve işkencenin

ya da işkence yapıldığına dair sözlü ya da görsel göndermeler 12 Eylül dönemini çağrıştıran ortak simgelerdir. İşkence yapılan kişinin gözlerinin bağlanmasına, elektrik verilmesine, cinsel tacize dönemin koşullarını anlatmak için başvurulmuştur. Bar ve disko 12 Eylül sonrası koşullara ayak uydurmanın, değişmenin, ideallerden vazgeçmiş olmanın ortak mekânıdır. Devletin sesini temsil eden baba figürü ve filmin karakterleriyle çatışması baba-oğul çatışmasının ötesinde birey-devlet çatışmasını da simgeler. Filmlerdeki karakterlerin ev'leri bu anlamda dönülemeyen, dönülse de artık yaşanılmayan, ayak uydurulamayan, uyum gösterilemeyen bir mekândır. Mutsuz, huzursuz, ilişilen, konuşulanların anlaşılmadığı, konulara yabancı kalınan, suskun kalınan bir mekândır. Filmlerin karakterleri değiştiremedikleri, değiştiremedikleri için de içine sindiremedikleri bir hayatı yaşamak zorunda olmanın sıkıntısını yaşarlar. Kent 12 Eylül öncesi yaşanan şiddet ortamı nedeniyle güvensiz bir yerdir.

Bu filmlerde ele alınan 12 Eylül koşulları, melankolinin nasıl inşa edildiğini araştırılacağı filmlerdeki karakterlerin neden melankolik olduklarını açıklamaya da yardımcı olmuştur. Ancak bu filmlerdeki karakterlerin tepkileri melankolik değildir. Bunun ilk nedeni filmlerdeki karakterlerin hepsinin 'dünyayı değiştirme ideal'ine sahip olmamalarıdır. Ancak bu ideale sahip karakterlerin olduğu tüm filmlerde de melankolik karakterlere rastlanmaz. Bu nedenle üçüncü bölümde ele alınan üç filmin (*Ses, Bütün Kapılar Kapalıydı, Bekle Dedim Gölgeye*) diğerlerinden farkı ise, işkencede sesini soluğunu kesecek şekilde kırımdan geçirilmiş, hapisanede de insanlık dışı uygulamalara mahkûm edilmiş, sakat kalmış kişilerin yaşadıkları psikolojik yıkım karşısında verdikleri melankolik tepkidir. Melankolinin metinde nasıl inşa edildiğini araştırmak için, 'dünyayı değiştirme ideal'ine sahip olan karakterlerin bu idealin kaybına verdikleri tepkinin melankolik olduğu filmlere gereksinim vardır. Dolayısıyla tüm filmler yerine çözümleme için bu üç film ele alınmıştır.

Filmlerde melankolinin nasıl inşa edildiği sorusu filmin anlatı yapısına bakılarak araştırılmıştır. Hem öykü hem de söylem düzeyine yayılan melankolinin yönetmenin üslubuna da yansıdığı, üç ayrı yönetmen tarafından çekilen bu filmlerde benzerlikler ve farklılıklar olduğu görülmüştür. Freud yas ve melankolinin kişi, ülke, ideal- somut ya da soyut- bir kayıpla ilişkili olan nedeninin ortak olmasına karşın,

ortaya çıkan tepkinin melankolide yastan daha farklı olduğunu düşünür. İkisi arasındaki farklılık kayıba verilen tepkide ortaya çıkmıştır. Melankolinin yastan ayırt edici özellikleri vardır. Melankolide derinlemesine acı verici bir hüznün vardır. Hüznün, dış dünyaya yönelik ilginin kesilmesi, sevmeye yeteneğinin kaybolması, tüm etkinliklere ket vurulması ve kendini önemseme duygularının azalması, kendini yeme ve suçlama duygularının artması ve sanrısız bir cezalandırılma beklentisiyle sonuçlanmasıdır. Filmlerde dış dünyaya ilişkinin kesilmesi, sevmeye yeteneğinin azalması söz konusudur. Uykusuzluk ve beslenmeleri reddetme gibi her canlının yaşama tutunmaya zorlayan içgüdünün yenilgisiyle tamamlanır (*Bütün Kapılar Kapalıydı, Bekle Dedim Gölgeye*). Freud, kaybın arkasından yas ile melankoli arasındaki farkı ‘Yasta yoksul ve boş hale gelmiş olan şey dünyadır; melankolide ise bizzat Ego’dur’ şeklinde tanımlamıştır. Freud açıkça, sevilen nesneye bağlılığın sürdüğünü ancak sevilen nesnenin kaybının ardından bu objeye bağlı libidonun kendini nesneden geri çekmesiyle serbest kalması durumunu açıklar. Sorun serbest kalan libidonun başka bir nesneye aktarılamamasındadır. Freud’un da özellikle belirttiği gibi kayıp sevilen kişi yerine bir ülke ya da bir ülkü olabilir. Bu durumda, tezde ele alınan filmlerdeki karakterlerin 80 öncesi dünyayı değiştirme idealinin kaybının ardından bu ideale bağlı olan libidonun kendini geri çekmesi ve serbest kalması söz konusudur. Ancak serbest kalan libidonun başka bir nesneye de aktarılamamış olması söz konusudur. Filmlerin üçüne de bakıldığında karakterlerin kendilerini bir yere ait hissedemedikleri, sosyalleşemedikleri görülür.

Üç film de, cezaevinde kalan ve ağır işkence gören karakterlerin başrol oynadığı filmlerdir. Üçünün de temel özelliği işkence görmüş olmalarıdır. Üç filmin karakterleri de cezaevinden çıktıktan sonra kayıp ideale bağlı olarak melankolik durum nedeniyle toplumla uyumsuz, yaşamdan keyif alamayan, kaybın yerine başka bir şey koyamayan kişilerdir. Tıpkı 12 Eylül darbesinin ardından tutuklanan, gözaltında işkence gören, cezaevinde yıllarca kalan, sürgüne yollanan, kaçmak zorunda kalan kişiler gibidir. Darbeden önce sahip oldukları bir şeyi, uğruna mücadele ettikleri bir ideali kaybetmişlerdir. Bu üç film dışında ikinci bölümde ele alınan 12 Eylül filmlerinde benzer duygu durumuna, özellikle cezaevinden çıkan karakterlerin yabancılaşma, hayatın anlamsızlığı, geri döndüğü evinde mutlu olamama, kendini oraya ya da herhangi bir yere ait hissedememe, yalnızlık çekme

sorunları yaşadıkları görülmüştür (*Bir Yanımız Bahar Bahçe ve Sen Türkülerini Söyle, Gülün Bittiği Yer, Eve Dönüş, Hoşça kal Umut*). Ancak melankoli gerek filmin öyküsünde gerek söyleminde bir duygu, hal, tavır olarak bulunmamaktadır.

Melankoli, hüznün duyguları, ilgi ve insiyatif kaybı, haz alamama, öz-saygının azalması, öz suçlamalara ve pişmanlıklara gömülme olma gibi belirtilerle kendini gösteren patolojik bir depresyon durumudur. Tanımlamada patolojik bir depresyon durumu olarak tanımlanan melankoli, bir yaşam tarzı ve bir kişilik tipine de işaret eder. Bu bağlamda melankoli, insanın toplumla etkileşimi açısından her tarihsel dönemde ilgi çekici bir konu olma özelliğini korumuştur. Üç filmin karakterleri çökkünlük, dış dünyaya ilgisizlik, sevmeye yeteneğinin yitirilmesi ile kendini gösteren bir durum içindedirler. *Bekle Dedim Gölgeye* ve *Bütün Kapılar Kapalıydı* filminin karakterleri intihar etmişlerdir.

Bir kişilik tipi ya da bir yaşam tarzı olarak tanımlanan melankolinin toplumsal düzeyde algılanmasına bakıldığında melankoliklerin toplum tarafından anlaşılmayan, yadırganan kişiler olduğu görülmüştür. Filmlerdeki karakterler de benzer bir sorun yaşarlar. Nil, ailesinin gözünde neşesi gitmiş, kendi kendini harcamış, ömrüne yazık etmiş biridir. Nil'in kapattığı kapılarını açmaya çalışan Ateş onu, Kapadoyalı Aretaus'un tedavi yöntemiyle iyileştirmeye çalışmış; ancak başarılı olamamıştır. Aretaus, hastalara sevgi ve cinsellikle tedavi olmayı önermiştir. Özellikle Nil ve Esra ünlü melankolik karakterlerden Herakleitos'u akla getirmiştir. Onun topluluk içinde yaşamayı sevmeyen biri olarak değerlendirilmesinin nedenleri ile karakterlerin içinde bulundukları durum benzerdir. Herakleitos gibi, filmlerdeki karakterler de insan yurdunu kurtarıcı bir politika yoluna ulaştırabilme umudunu yitirdikten sonra, topluluk içinde yaşamaktan uzaklaşmıştır. *Ses* filmindeki genç adamı Selmin komik bulur. Genç adam duruşu, davranışları, kıyafetleriyle farklıdır. *Bekle Dedim Gölgeye* filmindeki üç kişinin yaşamları da üç kişilik bir dünyadan ibarettir.

Melankolik karakterlerin zıtlıklarla tanımlanan duygu durumları filmlerdeki karakterlerle benzerlik taşır. Bir zamanlar 'dünyayı değiştirme ideal'ine sahip karakterlerin şimdi yerlerini bile değiştirecek gücü olmadan, oldukları yerde gözleri ile sabitlenmiş olmaları karakterlerin en belirgin özelliğidir. Kalabalıklarla birlikte

hareket eden ve geniş bir toplum kesimiyle birlikte yer aldıkları bir mücadeleden kopup, yalnız, tek başlarına bir yaşam içerisine girmişlerdir.

Filmlerde melankolinin tedavisiyle ilgili görüşlere de anlamlı göndermeler bulunur. Örneğin Hippokrat da yazılarında melankoli kara safra tanımında temelde ‘içeride’, ‘göğsün içine gömülü’, ‘içkin’ bedensel bir sağlık bozukluğu-hastalık-durumunu anlatmıştır. Kos Adası Okulu’nun görüşüne göre, üşümüş, soğumuş, suyu kurumuş safra kesesinin salgıladığı kara safra, bedenın diğer öz sularının karışımını bozabilmektedir. Bu koşullarda beden zehirlenmekte, baş-mide- bağırsak-karaciğer ağrıları, bilinç bulanıklıkları ortaya çıkabilmektedir. *Ses* filminde genç adam rüya görürken midesini tutar, ‘sesi’ duyunca önce midesini tutarak kıvranmaya başlar sonra da kusar. ‘La Luna’ şarkısını söyleyen Ersin akla bazı mevsimlerde ya da dolunay durumlarında ortaya çıkan ‘Lunatismus’u getirir.

Hippokrat’tan beri melankolik insanın durumu çökkün, umutsuz, tüm cesaretini yitirmiş bir durumda, üzüntülü, acı içinde kıvranan, ışıktan ve insandan kaçan, karanlığı seven, konuşmaktan, herhangi bir şeye muhatap olmaktan kaçan olarak tanımlanmıştır. Melankoli bir ümitsizlik, karamsarlık, yetersizlik, kendine güvensizlik, çaresizlik, değersizlik duygusu, önemsiz nedenlerden ötürü suçluluk duyma veya kendini suçlama, sosyal yaşamdan çekilme, iştahsızlık veya aşırı yeme, uykusuzluk veya aşırı uyku, psikomotor heyecan veya yavaşlık, yoğunlaşma yetersizliği, unutkanlık, aşırı durumlarda ise ölüm ve intihar düşünceleri v.b.ile tanımlanan bir olaya bağlı olarak ortaya çıkan çökkünlük durumu olarak tanımlanmıştır. Bireyin mesleki ve kişisel yaşamını etkilediği ve uzun sürdüğü zaman ruh hali rahatsızlığı olarak değerlendirilir. Bu özellikler bu üç filmdeki karakterlerde görülmüştür.

Üç filmde de görülen bir başka ortak nokta, yaşamdan zevk alamama halinin yalnız kalmaya çalışarak, toplumdan uzak, kendi kendine sürdürülen bir yaşam anlayışıyla bezeli olmasıdır. Bu karakterlerin yaşadıkları yalnızlık somut anlamda bir yalnızlıkla tanımlanamaz. Üç karakterin üçünün de cezaevine girmiş, uzun yıllar cezaevinde yaşamış olduğu düşünülürse karakterlerin yalnızlığında cezaevi deneyimlerin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Konuyla ilgili yalnızlık ve depresyon arasındaki ilişki bu üç filmin karakterlerinin içeriden çıktıktan sonra kendilerini neden yalnızlığa mahkûm ettiklerini açıklamaktadır. Filmlerde görülen

karakterlerin yaşadığı yalnızlık, 12 Eylül sonrası değişen toplumsal değerlere, kurallara ve toplumca kabul edilebilir olan anlayış ve yaşantılara yabancılaşma sonucunu yaratmıştır. Cezaevi sonrası yaşanan kırgınlık, öfke, yalnızlık kendi başına kişilerin taşıdığı bir yük haline gelmiştir. Bu oldukça yüklü duygularla, kendi benliğine çekilen kişi, burada kendisine bir ada, sığınacak bir yer yaratmaya çalışır. Bu nedenle *Ses* filminde Selmin, ilgi duyduğu bu adamın hayatına girebilmek için pansiyona kadar gelmek zorundadır. Aynı nedenden dolayı Ateş, Nil'in kendisini sevmesi için onu kalorifer dairesinde bulup çıkarmaya çalışır. Erdinç Esra'yı, bunaldığında sık sık kaçtığı Deniz Pansiyon'da bulur.

Filmlerde bilmekten, hayal kırıklığına uğramış olmaktan gelen bir melankoli vardır. Bu anlamda tembellik, aylaklık yerine, normal adlandırılan kişilerle bir arada yaşarken yaşanan uyumsuzluk, kendi ideallerine kavuşamama, kendilerini anlamayan ve onların da anlaşılmadığı kişilerle bir arada olmanın mutsuzluğu ile içe kapanma söz konusudur. Bu anlamda melankolinin temsil biçimleri düşünüldüğünde Durer'ın *Melancolia I* tablosunun ilk akla gelenler arasında ayrı bir yeri olduğu söylenebilir. Tabloda melankolik duruşla ilgili en önemli özellik kanatları olan ama buna karşın olduğu yere sabitlenmiş gibi duran bir kadın figürünün olmasıdır. Melankolikler düşünen, bilen ancak bunu hayatına geçiremeyen, bir şey yapmayı reddeden kişilerdir. Filmlerdeki karakterler de düşünen, içselleştiremedikleri bir hayatı yaşamak zorunda bırakıldıklarından dolayı melankoliktirler. Yakınını kaybeden kişi, yaşamın ağır darbesinin sarsıntısından kurtulmak için, toparlanabilmek için bazı ruhsal manevralar yapmaya çalışır. Bunlardan ilki, ölen kişinin hala öldüğüne inanmamaktır. Böylece zaman kazanılacaktır. Nil, bir kızı olduğuna inanarak, aslında içine düştüğü durumla yüzleşmeyi geciktirmiştir. Yüzleştiği yerde hastahaneye kaldırılmıştır.

Filmde kullanılan yan temalara bakıldığında da geçmişe özlem duygusunun ağır basmasına, eski günlerinin güzellikle anılmasına sıkça rastlanmıştır. *Ses* filminde Gümüşlük Köyü'ndeki Rum evleri, köylülerin mecburiyetten yavaş yavaş kente göçmesi, köyün dokusunun bozulması, Türk genci ve Rum kızı arasında yaşanamayan aşk gibi yan temalar vardır. *Bekle Dedim Gölgeye* filminde de güzel günler geride kalmıştır. Birlikte bir ideal uğruna mücadele edilen günlerin bedeli ödenmiştir. Siyah beyaz fotoğraflar, kesilen gazete kupürleri, el yazıları ve çizilen

desenlerle temsil edilen günler geride kalmıştır, geri dönülmezliğiyle şimdiki zamana katlanmak zorlaşmıştır. Filmdeki üç karakter için de değiştirmeye çalıştıkları hayat, onların yaşamaya katlanamayacakları bir hayat olmuştur. *Bütün Kapılar Kapalıydı* filminde de Nil, bıraktığı yerden devam etmekte zorlanmaktadır. Değişimine tanık olmadığı için ayak uyduramadığı bir yaşamın ortasında tutunmaya çalışır. Acak ne evinde yapabilir ne de yeni bir hayat kurmayı başarır. Eski günler güzel olduğu ve artık geri getiremediği için yaşamayı beceremez.

Filmin öykü düzeyi dışında söylem düzeyinde de melankolinin film metnine yayıldığı görülmüştür. Her yönetmen kendi söyleyiş özelliklerine göre kaybın ardından gelen tepkinin yarattığı duygusal enerjiyi metne yerleştirmiştir. Örneğin *Ses* filminde ana olay dışında yan olaylar (Sadık Reis'in aşkı, Rum Evleri, Kilise harabesi, boşaltılan evler ve köyü terk eden yaşlılar) da filmdeki başka kayıplardır. Değişim vurgusu (köyün boşalması, Rum evleri) ve eskiye özlem (Sadık Reis) dyumsatılmıştır. Filmin baş karakteri cezaevinde gördüğü işkence sonucu sakat kalmıştır. En son 6 yıl önce geldiği köye gelmiştir. Köy, sırasıyla geçmişiyile yüzleştiği, kendini aradığı, kaybettiği yıllarının hesabını sorduğu bir mekândır. Melankolisini yaşamak için geldiği köyde filmin başından itibaren kıyafeti, duruşu, suskunluğu, dalgın bakışlarıyla dikkat çeker. Her yere ilişir, kalabalığa karışmaz. Genç adamın gösterildiği planlar, melankolinin doğa içindeki yalnız insan figürleriyle tasvir edildiği resimlerdeki kompozisyon özellikleriyle benzerdir. Genç adamın olduğu planlarla resimler arasındaki bir başka benzerlik loş, yarı karanlık iç mekânların tercih edilmesidir. Kamera kullanımında, çekim ölçeklerinin ve açısı seçimlerinde karakterin psikolojik durumunu anlatmak için kullanıldığı görülmüştür. *Ses* filminin genelinde genç adamı takip etmek dışında hareketli bir kamera kullanımı yoktur. Özellikle ses ile irkildiği sahnede ve özellikle hesaplaşmanın yaşandığı son sahnede kamera kullanımı hareketlidir. Ölçek ve açısı seçimleri psikolojik gerilimi arttıracak şekilde seçilmiştir. 'Ses'i duyduğunda ölçek seçimlerindeki üst açısı kullanması; omuz plandan yüz plana kesmesi, ses karşısındaki çaresizliğini vurgulamıştır. Sorgularken ise sesin sahibini üst açıdan vererek genç adamın sesin sahibiyle yer değiştirmesini sağlamıştır. Filmin başında köye ilk geldiği sahnede kahveden görüldüğü planlarda parmaklığı andıran bir düzenlemenin ardında gösterilmesi de cezaevini çağırır. Müzik, karakterin ruhsal durumunun

anlaşılmasına neden olacak şekilde kullanılmış; filmin başındaki ve sonundaki müzik ve kurgunun benzerliği ile geçmişin geri gelemeyeceği vurgusu yapılmıştır. Filmin son bölümünde ses ile acısını hatırlamış, zedelendiği ana geri dönmüştür. Ancak hesaplaşması sandığı kişi olmadığını öğrendiğinden yarım kalmıştır.

Bütün Kapılar Kapalıydı filminde Nil, *Ses* filminin karakteri genç adam gibi cezaevinden çıkmıştır. 12 Eylül öncesi sahip olduğu ‘dünyayı değiştirme ideali’nin kaybını yaşamaktadır. Cinsel tacize uğramış, işkence görmüştür. Sadece kendisi yaralanmamış, en yakın arkadaşını kaybetmiştir. Ölen arkadaşı ile simgeleşen yaşamını özlemle anmaktadır. Sadece Nil’in hayatı değil, dâhil olmaya çalıştığı yaşam da değişmektedir. Kent dokusu üzerinden algıladığı değişime tanık olmadığı için korkmaktadır. Suskun, sessiz, gözleri dalgın kendi içine kapanıktır. Sık sık yaşadıklarını hatırlayacak bir dış uyaranla anımsar. Ses, onun için de önemlidir. Ses ya da dokunma yoluyla işkence ya da cinsel taciz gördüğü günleri anımsar; anlatının doğrusallığı kesintiye uğrar. Yemek yememesi, neşesiz hali ailesinin de anlamayacağı kadar derin nedenlere bağlıdır. Ateş üstüne kapadığı kapılarını açmaya, hayatına zorla girmeye çalışır. Seyirciye bu duyguların geçmesi için filmde nesnel ve öznel kamera kullanımı, film boyunca Nil’in duygu durumunu betimlemek (özellikle ada sahnesinde) için önemlidir. Nil’in kızı olduğuna inanması ve inandırması, kafasında kurguladığı onu görüp kavuşamamasını simgelediği sahneler filmde özlem, ulaşamama, yitirme, yoksunluk duygusunu vermek açısından önemlidir. Filmde müzik, *Ses* filminde olduğu gibi Nil’in yalnızlığını, özlemini çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. İç mekânlar loş ve Nil’in yüzü yarı aydınlık şekilde düzenlenmiştir. Nil, filmde sık sık birinci bölümde örnekleri verilen tarih boyunca klasikleşmiş melankoli duruşuyla gösterilmiştir. Nil de eli çenesine dayalı ve başını bir yana yatırdığı duruşa sahiptir. Melankolik duruş dışında, Nil’in olduğu planlarda gerek aydınlatma gerek de kompozisyon ve beden dili açısından melankolinin betimlendiği resimlerle benzerlik gözlemlenmiştir. Eski eşyaları ile dolu olan kalorifer dairesi onun melankolisini yaşabildiği bir alandır. İştahsız, suskun, ne evinde ne de arkadaşının yanında yapamayan, nefes alamayan bir karakterdir. Müzik kullanımı Nil’in melankolik ruh halini çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır.

Bekle Dedim Gölgeye filminde sadece Esra değil, Ersin de melankoliktir. Her ikisi de içinde bulunduğu kurumla, toplumla, diğer insanlarla anlaşılamazlar. Toplumsallaşamayan melankoliklerdir. Birlikte yaşadıkları insanlarla anlaşılamazlar. Ama onlarla yan yana olmak zorundadırlar. Bu nedenle içe kapanırlar. Sessizleşirler. Suskunlaşırlar. Düş kırıklığı ve hüznü yaşarlar. İnsan onurunun zedelenmesi bu filmde de görülür. ‘Dünyayı değiştirme ideali’ne sahip olmanın bedelini hem bu ideali kaybederek hem de onurları zedelenerek ödemişlerdir. Kendi dünyalarında yaşarken, hayata karışmaktan vazgeçerken, küserken bireysel bir direniş içindedirler. Eski yaşamlarındaki hareketlilik, dünyayı değiştirme isteği ve inadı ile şimdiki yaşamlarındaki güçsüzlük, kıpırtısızlık melankoliklerin zıtlıklarla örülü hayatlarına örnektir. Hem Esra, Hem de Ersin intihar etmişler ve yanlış olduğunu düşündükleri bir hayatta istedikleri gibi yaşayamayacaklarına karar vermişlerdir. Esra’nın Erdinç’e dediği gibi, yenilmişlerdir. Film ikisinin melankolisini sunarken Munsterberg’in deyimiyle bedenden yayılan havadan da yararlanmıştır. Özellikle Ersin’de ve Esra’da, duruşlarının yayılan bir hava filmin duygusuna katkı sağlar. Bir başka öge, ikisinin olduğu planlarda onlardan bağımsız etrafta gezinen nesnel kamera kullanımıdır. Ersin evde ‘La Luna’ şarkısını söylerken, evdeki notaların ve notların üzerindeki üç kişiye ait fotoğrafların üzerinde gezinirken nesnel kamera kullanımı vardır ve kamera hareketleri seyirciyi şarkının sözleri ile üç kişinin yaşamları arasında bir ilişki kurmaya çağırır. Karakterlerin duyguları ile bağlantı kurmaya çalışmak için bu filmde nesnel kamera kullanımından yararlanılmıştır. Esra’nın yalnız ve kıpırtısız oturduğu sahnelerdeki nesnel kamera kullanımı onun güzşüzlüğünün altını çizmek için araçtır; karakterlerin duyguları ile bu duyguyu hissetmelerine neden olanlar arasında seyirciyi ilişki kurmaya çağırmıştır. Erdinç film boyunca hatırlamaları ile evrilmiş; edilgen bir konumdan etken bir konuma geçmiştir. Onun hatırlamalarıyla kesintiye uğrayan doğrusal anlatı, geçmiş ve şimdiki yaşamın iç içe geçmesine neden olmuştur. Erdinç hatırlayarak Esra, Ersin ve Erdal’ın neyi neden özlediklerini seyirci öğrenme fırsatı bulmuştur. Bu anlamda siyah beyaz fotoğrafların, gazete kupürlerinin, desenlerin ve el yazılarının hatırlamasına yardımcı olmak gibi önemli bir işlevi vardır.

Bu çalışmada, melankolinin kayıp ile ilişkili bir duygu olmasına rağmen duygusal bir tepki üreterek, etkileşim yarattığı ve filmin anlatısında sadece öykü

düzeyinde değil, söylem düzeyinde ve yönetmenin üslubunda iz bıraktığı ortaya konmuştur. Nesne kayıp da olsa, bir şekilde metne sızmayı başarmaktadır. Kayıp nesneye verilen bir tepki olarak melankolinin öykü düzeyinde neden kaynaklandığı, söylem düzeyinde de nasıl görüldüğü ortaya konmuştur. Filmlerin senaryo kurgusunun geri dönüşlerle örüldüğü, karakterlerin duygulanımlarına bağlı olarak sinemanın anlatım araçları ile farklı yönetmenlerin farklı söyleyiş biçimleri olmasına rağmen, kaybın yarattığı etkileşim ile melankolinin metne yerleştiği görülmüştür.

KAYNAKÇA

KİTAP

- Abisel, Nilgün: **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2005.
- Abraham, Karl: “A Short Study of the Development of the Libido, Viewed in the Light of Mental Disorders (Abridged)”, **Essential Papers on Object Loss**, Ed. by., Rita V. Frankiel, New York, New York University Press, 1994.
- Akan, Tarık: **Anne Kafamda Bit Var**, 15. Basım, İstanbul, Can Yayınları, 2002.
- Andrew, J. Dudley: **Sinema Kuramları**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Archer, John: **The Nature of Grief**, London, Routledge, 1999.
- Arnheim, Rudolf: **Sanat Olarak Sinema**, Çev. Rabia Ünal, Ankara, Öteki Yayınevi, 2002.
- Avicenna: “Black Bile and Melancholia”, **The Nature of Melancholy**, Ed. by., Jennifer Radden, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 75-85.
- Barthes, Roland: **Camera Lucida**, Çev. Reha Akçakaya, 3. Baskı, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2000.
- Bauman, Zygmunt: **Parçalanmış Hayat**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Bazin, André: **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Belen, Bahri: “12 Eylül Yargı Kurumunu Kullandı”, **Apoletli Adalet Bir 12 Eylül Hesaplaşması -2**, İstanbul, Babil Yayınları, 2005.

- Belge, Murat: **12 Eylül Sonra 12 Eylül**, 3. Baskı, İstanbul, Birikim Yayınları, 1993.
- Benjamin, Walter: **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 5. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Benjamin, Walter: **Estetize Edilmiş Yaşam**, Çev. Ünsal Oskay, İstanbul, Der Yayınları, 1995.
- Boratav, Korkut: “İktisat Tarihi (1981-1994)”, **Türkiye tarihi 5 Bugünkü Türkiye (1980-1995)**, Yayın Yönetmeni: Sina Akşin, 1995, Cem yayınevi, İstanbul, s.159-213.
- Bresson, Robert: **Sinematograf Üzerine Notlar**, Çev. Nilüfer Güngörmüş, 2. Baskı, y.y., Nisan Yayınları, 2000.
- Bright, Timothy: “Melankoli”, **The Nature of Melancholy**, Ed. by., Jennifer Radden, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 119-128.
- Budak, Selçuk: **Psikoloji Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2005.
- Burton, Robert: **The Anatomy of Melancholy**, The Sixteen Edition, London, B.Blake, 1836, <http://www.gutenberg.org/etext/10800>.
- Can, Celalettin: “Mevzuu Onurunu Koruma Mücadelesi ise Eğer...” **12 sanık 12 Tanık**, Haz. Alper Uruş, İstanbul, Detay Yayıncılık, 2007, s. 43-49.
- Cassian, John: “Accidie”, **The Nature of Melancholy**, Ed. by., Jennifer Radden, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 69-74.
- Cemal, Hasan: **Tank Sesiyle Uyanmak**, 10. Baskı, İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2004.
- Çavdar, Tevfik: **Türkiye’nin Demokrasi Tarihi 1950-1995**, 2. Baskı, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2000.

- Çoban, Barış: “Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışının Kaşifi”, **Kadife Karanlık**, Ed. Nurdoğan Rigel, İstanbul, Su Yayınları, 2003, s. 293-312.
- Dorsay, Atilla: “Türk Sinema’sı Salonunu Arıyor”, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**, 2. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005, s. 169–171.
- Dorsay, Atilla: “Sansür: Gençliğimizin Unutulmaz Sözcüğü”, **Türk Sinemasında Sansür**, Kitle Yayınları, Ankara, 2000, s. 12-17.
- Dorsay, Atilla: **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1995.
- Eisenstein, Sergey M.: **Film Biçimi**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınları, 1985.
- Eisenstein, Sergey M.: **Film Duyumu**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınları, 1984.
- Ercan, Fuat: **Modernizm, Kapitalizm ve Azgelişmişlik**, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1996.
- Erhat, Azra: **Mitoloji Sözlüğü**, 7. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997.
- Erkılıç, Hakan: **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, 2003.
- Esen, Şükran: “Türk Sinema ‘Endüstrisi’ Oluşmalı”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Hazırlayan: Süleymâ Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s. 25–30.
- Esen, Şükran: **80’ler Türkiye’nde Sinema**, 2. Baskı, İstanbul, Beta Yayınları, 2000.
- Evren, Burçak: **Yeşilçam ile Yüzyüze**, İstanbul, Açık Yayınları, 1995.

- Evren, Kenan: **Seçme Konuşmalar (12 Eylül 1980 – 6 Kasım 1989)**, İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2000.
- Foucault, Michel: **Deliliğin Tarihi**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 3. Baskı, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2000.
- Frankiel, Rita V.: “Introductory Notes to Chapter 3, 4, 5 and 6”, **Essential Papers on Object Loss**, Ed. by., Rita V. Frankiel, New York, New York University Press, 1994, s. 35-37.
- Freud, S., J. Breuer: **Histeri Üzerine Çalışmalar**, Çev. Emre Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 2001.
- Freud, S.-J. Breuer, “Histerik Görüngülerin Ruhsal Düzenekleri Üzerine”, **Histeri Üzerine Çalışmalar**, Çev. Emre Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 2001.
- Freud, Sigmund: “Histerik Düşlemler ve Çiftcinsellikle İlişkileri”, **Psikopatoloji**, Çev. Hakan Atalay, İstanbul, Payel Yayınevi, 1999.
- Freud, Sigmund: “Keturmalar, Belirtiler, Anksiyete”, **Psikopatoloji**, Çev. Hakan Atalay, İstanbul, Payel Yayınevi, 1999.
- Freud, Sigmund: “Yas ve Melankoli”, **Metapsikoloji**, Çev. Emre Kapkın-Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 2002.
- Freud, Sigmund: “Anksiyete Nevrozu Adlı Altında Belli Bir Belirti Kümesini Nevrasteninden Ayırmanın Nedenleri Üzerine”, **Psikopatoloji**, Çev. Hakan Atalay, İstanbul, Payel Yayınevi, 1999.
- Freud, Sigmund: “Anksiyete, Acı ve Yas”, **Psikopatoloji**, Çev. Hakan Atalay, İstanbul, Payel Yayınevi, 1999.
- Freud, Sigmund: “Bastırma”, **Metapsikoloji**, Çev. Emre Kapkın-Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 2002.

- Freud, Sigmund: “Bilinçdışı”, **Metapsikoloji**, Çev. Emre Kapkın-Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 2002.
- Freud, Sigmund: “Ego ve İd”, **Metapsikoloji**, Çev. Emre Kapkın-Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 2002.
- Freud, Sigmund: “Histerik Düşlemler ve Çiftcinsellik İlişkileri”, **Psikopatoloji**, Çev. Hakan Atalay, İstanbul, Payel Yayınevi, 1999.
- Freud, Sigmund: “Letter to Ludwig Binswanger”, **Essential Papers on Object Loss**, Ed. by., Rita V. Frankiel, New York, New York University Press, 1994, pp. 69–70.
- Freud, Sigmund: “Nevrozların Etiolojisinde Cinselliğin Rolü Hakkındaki Görüşlerim”, **Psikopatoloji**, Çev. Hakan Atalay, İstanbul, Payel Yayınevi, 1999.
- Fromm, Eric: **Erdem ve Mutluluk**, Çev. Ayda Yörük, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2001.
- Gerger, Adnan: **12 Eylül Sürgünleri**, İstanbul, Babil Yayınları, 2004.
- Goethe: **Faust**, Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, İstanbul, Sosyal Yayınları, 2001.
- Gökberk, Macit: **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996.
- Güçhan, Gülseren: **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji**, Eskişehir, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999.
- Gürbilek, Nurdan: **Vitrinde Yaşamak**, 4. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.
- Healt, Stephen: “Language, Sight and Sound”, **Cinema and Language**, Ed. by., Stephen Healt and Patricia Melencamp, Los Angeles, The American Film Institute, 1967, pp. 1–17.

- Hildegard: “Melancholia in Men and Women”, **The Nature of Melancholy**, Ed. by., Jennifer Radden, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 79–85.
- Homer: **İlyada**, Çev. Azra Erhat- A.Kadir, 7. Baskı, İstanbul, Can Yayınları, 1993.
- Homer: **Odysseia**, Çev. Azra Erhat- A.Kadir, 7. Baskı, İstanbul, Can Yayınları, 1994.
- Horkheimer, M.-T.W.Adorno: **Aydınlanmanın Diyalektiği 1**, Çev. O. Oğuzgöl, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1995.
- Hölderlin: **Empedokles**, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, y.y., s. Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık Ltd. Şti., 2000.
- Işıklar, Fehmi: “12 Eylül İşçi Sınıfına Karşı Yapıldı”, **Apoletli Adalet Bir 12 Eylül Hesaplaşması -2**, İstanbul, Babil Yayınları, 2005.
- Kepenek Yakup; Yenitürk, N.: **Türkiye Ekonomisi**, 12. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2001.
- Koç, Yıldırım: **Türkiye İşçi Sınıfı ve Sendikacılık Hareketi Tarihi**, İstanbul, 2. Baskı, Kaynak Yayınları, 2003.
- Kongar, Emre: **12 Eylül Kültürü**, 5. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007.
- Kranz, Walther: **Antik Felsefe**, Çev. Suad Y. Baydur, 2. Baskı, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1994.
- Kristeva, Julia: **Black Sun**, New York, Colombia University Press, 1989.
- Lacan, Jacques: **Étrics**, Trans. by. Bruce Fink, New York, W.W. Norton&Company Inc., 2006.
- Lacan, Jacques: **The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis**, London, The Hogarth Press, 1977.

- Lacan, Jacques: **The Seminar of Jacques Lacan Book 2**, Ed. by. Jacques-Alan Miller, New York, W.W. Norton & Company, 1988.
- Lafargue, Paul: **Tembellik Hakkı**, Çev: Vedat Günyol, İstanbul, Telos Yayınları, 1991.
- Laplanche Jean- Pontalis J.B.: **The Language of Psycho-Analysis**, London, Karnack Books Ltd., 1988.
- Marx, Karl: **Kapital (Birinci Cilt Dördüncü Kitap)**, Çev. Mehmet Selik, Ankara, Sol Yayınları, 1966.
- Marx, Karl: **Kapital (Birinci Cilt İkinci Kitap)**, Çev. Mehmet Selik, Ankara, Sol Yayınları, 1966.
- Mater, Tayfun: “600 bin İnsanımız İşkence Gördü”, **12 Sanık 12 Tanık**, Haz. Alper Uruş, İstanbul, Detay Yayıncılık, 2007, s. 95-107.
- Mavioğlu, Ertuğrul: **Apoletli Adalet Bir 12 Eylül Hesaplaşması -2**, İstanbul, Babil Yayınları, 2005.
- Mete, Levent: **Depresyon Hüzünden Melankoliye**, 3. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.
- Metz, Christian: “Problems of Denotation in Fiction Film”, **Narrative, Apparatus, Ideology**, Ed. by., Philip Rosen, 1986, Colombia University Press, pp. 35-65.
- Metz, Christian: **Film Language: A Semiotics of the Cinema**, Trans. by., M. Taylor, New York, Oxford University Press, 1974.
- Metz, Christian: **The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema**, Trans. by., C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzzetti, Bloomington, Indiana University Press, 1982.
- Mitry, Jean: **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, Çev. Oğuz Adanır, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1989.

- Monaco, James: **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev. Ertan Yılmaz, 2. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2002.
- Montaigne, Michel de: **Denemeler (Birinci Kitap)**, Çev. Engin Sunar, İstanbul, Say Yayınları, 2006.
- Munsterberg, Hugo: **Photoplay: A Psychological Study**, (Çevrimiçi), <http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>, 01.08.2008.
- Onaran, Alim Şerif, Vardar, B.: **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**, İstanbul, Beta Yayınları, 2005.
- Özen, Haldun: **Entelektüelin Dramı: 12 Eylül'ün Cadı Kazanı**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2002.
- Özgentürk, Işıl: "Sansür mü? O Hep Hayatımızın İçinde", **Türk Sinemasında Sansür**, Kitle Yayınları, Ankara, 2000, s.123–126.
- Özgüç, Agâh: **Türk Film Yapımcıları Sözlüğü**, İstanbul, Oda Yayınları, 1996.
- Özgüç, Agâh: **Türk Filmleri Sözlüğü 1. Cilt**, 2. Baskı, y.y., Sesam Yayınları, 1998.
- Özgüç, Agâh: **Türk Filmleri Sözlüğü 2. Cilt**, y.y., Sesam Yayınları, t.y.
- Özok, Kazım: "Hukukçunun Nafile Direnci", **Apoletli Adalet Bir 12 Eylül Hesaplaşması -2**, Ertuğrul Mavioğlu, İstanbul, Babil Yayınları, 2005, s. 87–98.
- Özön, Nijat: **Karagözden Sinemaya**, C.1, Ankara, Kitle Yayınları, 1995.
- Pinel: "Melancholia", **The Nature of Melancholy**, Ed. by., Jennifer Radden, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 203–210.

- Refiğ, Halit: **Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001.
- Ritzer, George: **Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek**, Çev: Şen Süer Kaya, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Ronan, Colin A.: **Bilim Tarihi**, Çev. Ekmeleddin İhsanoğlu-Feza Günergun, Ankara, Tübitak Yayınları, 2003.
- Rosen, Philip: “Introduction: the Saussurian Impulse and Cinema Semiotics”, **Narrative, Apparatus, Ideology**, Ed. by. Philip Rosen, 1986, Colombia University Press, pp. 3-17.
- Russell, Bernard: **Aylaklığa Övgü**, Çev: Mete Ergin, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997.
- Saito, Ayako: **Affect Incorporated: Melancholy, Cinema, and Psychoanalysis**, Los Angeles, UCLA, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1999.
- Sartre, Jean Paul: **Baudelaire**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2003.
- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi**, Genişletilmiş 3. Baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998.
- Sucu, Mehmet: **12 Eylül Yasakları**, İstanbul, Günizi Yayıncılık, 2005.
- Şenel, Alâeddin: **Siyasal Düşünceler Tarihi**, 6. Kısaltılmış Baskı, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1996.
- Tanör, Bülent: “İktisat Tarihi (1981–1994)”, **Türkiye Tarihi, Cilt 5 (1980–1995)**, Yayın Yönetmeni: Sina Akşin, İstanbul, Cem Yayınları, 1995.
- Tanör, Bülent: “Siyasal Tarih”, **Türkiye Tarihi (1980–1995)**, Yayın Yönetmeni: Sina Akşin, İstanbul, Cem Yayınları, 1995, s. 23–157.
- Teber, Serol: **Melankoli**, 2. Baskı, İstanbul, Say Yayınları, 2001.

- Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2007.
- Timuçin, Afşar: **Düşünce Tarihi**, 2. Baskı, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 1997.
- Timur, Taner: **Türkiye Nasıl Küreselleşti?**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2004.
- Tomlison, John: **Kültürel Emperyalizm**, Çev: Emrehan Zeybekoğlu, İstanbul, Ayrıntı, 1999.
- Turgul, Yavuz: "İlahi Çelişki", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Hazırlayan: Süleymâ Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s: 188–194.
- Ünal, İbrahim: "İkimiz de Bu Ülkenin Evladıydık", **12 Sanık 12 Tanık**, Haz. Alper Uruş, Detay Yayıncılık, 2007, İstanbul, s. 137–153.
- Vamık, D. Volkan- Zintl, E.: **Life After Loss**, New York, Macmillan Publishing Company, 1993.
- Vincenti, Giorgio: **Sinemanın Yüzyılı**, Çev. Engin Ayça, İstanbul, Evrensel Basım Yayım, 1993.
- Weber, Max: **Protestan Ahlakı ve Kapitalizm Ruhu**, Çev. Zeynep Gürata, 2. Baskı, Ankara, Ayraç Yayınevi, 1999.
- Weber, Max: **Sosyoloji Yazıları**, Çev. Taha Parla, İstanbul, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1983.
- Wollen, Peter: **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, 2. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.

MAKALE

- Adanır, Oğuz: “Gerçeklerden Kaçamayız”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Hazırlayan: Süleymâ Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s. 3–17.
- Agamben, Giorgio: “Kayıp Nesne”, Çev. Şeyda Öztürk, **Cogito**, Sayı: 51, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 258–261.
- Aristoteles: “Karasafralılık, Çev. Ömer Aygün, **Cogito**, Sayı: 51, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 108–125.
- Atam Zahit, Bostan, E.: “Melodramdan Yansıyan 12 Eylül Üzerine Provakatif Düşünceler”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı: 18-19, 2006-2007, s.132-139.
- Atam, Zahit, Söylemez N.: “12 Eylül’den Günümüz Sinemasına: Giovanni Scognamillo ile Söyleşi”, **Yeni İnsan Yeni İnsan**, Sayı: 18-19, 2006/2007, s. 150-157.
- Balázs, Béla: “Film Kuramı”, Türkçesi: Akşit Göktürk, **Türk Dili Dergisi**, Sayı: 196, 1967, s. 303–308.
- Balázs, Béla: “Visible Man or the Culture of the Film”, **Screen**, 48:1, 2007, pp. 91–108.
- Baran, Tamer: “Yavuz Özkan ile Söyleşi”, **Antrakt**, Sayı: 32, 1994, s. 61–63.
- Baran, Tamer: “Yusuf Kurçenli ile Söyleşi”, **Antrakt**, Sayı: 33, 1994, s. 16–18.
- Baudry, Jean – Louis: “Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Türkçesi: Aslı Daldal, Sayı: 2, 1997, s. 92–98.

- Belge, Murat: “12 Eylül Filmi Henüz Yapılmadı”, **Beyazperde**, Sayı: 8, 1990, s. 3–8.
Birinci Sinema Danışma Kurulu Toplantısı, 10–13 Ağustos, İstanbul, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, t.y.
- Çalışkan, Mehmet: “Yeşilçam 12 Eylül ile Yüzleşiyor”, **kanal7.com**, 07.06.2006, (Çevrimiçi),
<http://www.haber7.com/haber/20060607/Yesilcam-12-Eylulle-yuzlesiyor.php>, 05.08.2008.
- Çayırılı, Kahraman: “Peliküle Düşen Siyaset:12 Eylül Sineması Var mı?”, **Yeni İnsan Yeni İnsan**, Sayı: 18–19, 2006/2007, s. 147–149.
- Doğruöz, Hakan Şükrü: “Sinemada 12 Eylül: Bellek Yitimine Direnmek ve Temsil Stratejileri”, **Birikim**, Sayı: 222, İstanbul, Birikim Yayınları, 2007, s. 68–80.
- Dorsay, Atilla: “12 Eylül'ün Kaba Bir Özeti, Bir Tür 'Docu-Drama', 14.04.2007,
<http://kultur.sabah.com.tr/2007/04/14/yazsin1156-103-40-20070414-101.html>, 25.08.2008.
- Ficino, Marsilio: “Âlimlerin Melankolik Olma Nedenleri ve Bu Hale Nasıl Geldikleri”, Çev. Serap B. Öztürk, **Cogito**, Sayı: 51, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 146–154.
- Galenos: “Kara Safra Hakkında”, Çev. Begüm Kovulmaz, **Cogito**, Sayı: 51, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 126–145.
- Görücü, Bülent: “12 Eylül’ü Anlatmak”, **Yeni Film**, Sayı:13, 2007, s. 27–35.
- Görücü, Bülent: “1990’lar Türk Sineması Kısa Bir Bakış”, **Yeni İnsan Yeni İnsan**, Sayı:1, 1997, s. 32–41.

- Güneş, İsmail: 30 Haziran 2004, (Çevrimiçi),
[http://www.turksinemasi.com/ropogeza/ropogez
a.asp?id=197](http://www.turksinemasi.com/ropogeza/ropogez
a.asp?id=197), 15.09.2008.
- Hakan, Ali: “Zülfî Livaneli ile Söyleşi-İmgeler ve Tadlar”,
Beyazperde, Sayı: 1, 1989, s. 8–11.
[http://www.birgun.net/bolum-95/haber-
28656.html](http://www.birgun.net/bolum-95/haber-
28656.html), 30.08.2008.
[http://www.edvard-
munch.com/backg/bio/index.htm](http://www.edvard-
munch.com/backg/bio/index.htm)
[http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.asp
x?icerik_id=80775e05-caec-4a48-bac5-
39fd6375da3b](http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.asp
x?icerik_id=80775e05-caec-4a48-bac5-
39fd6375da3b).
<http://www.tumgazeteler.com/?a=1881786>,
01.09.2008.
- İnanır, Kadir: “Eski 12 Eylül Filmleri Yok Sayılıyor”,
Milliyet, 03.10.2006, (Çevrimiçi),
[http://www.milliyet.com.tr/2006/10/03/magazin
/axmag02.html](http://www.milliyet.com.tr/2006/10/03/magazin
/axmag02.html), 21.09.2008.
- Kanbur, Ayla: “Hafıza Tutulması”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**,
Sayı: 20–21, 2008, s. 120–123.
- Kavas, Volkan: “Hayallerimiz Büyükse Biz Hiç Büyük Olabilir
miyiz Baba”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:
18–19, 2006-2007, s. 126-131.
- Kocabıyık, İshak: “12 Eylül Filmlerinde Mazi Kalbimde Yaradır”,
Yeni Film, Sayı:13, 2007, s. 36–42.
- Laçiner, Ömer: “12 Eylül Sendromu ve Tarihsel Bir
Hesaplaşmaya Doğru”, **Birikim**, Sayı:12,
İstanbul, Birikim Yayınları, 1990, s. 3–12.
- Laçiner, Ömer: “12 Eylül Öncesi”, **Birikim**, Sayı:138, İstanbul,
Birikim Yayınları, 2000, s. 9–10.

- Laçiner, Ömer: “Bir Aydınlanma ve Aydın Hareketi Olarak ’68”, **Birikim**, Sayı:109, İstanbul, Birikim Yayınları, 1998, s. 17–27.
- Maktav, Hilmi: “Türk Sineması’nda 12 Eylül Filmleri”, **Birikim**, İstanbul, Birikim Yayınları, Sayı: 12, 1990, s. 79–84.
- Maktav, Hilmi: “Vatan, Millet, Sinema, **Birikim**, Sayı: 207, 2006, (Çevrimiçi), <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=323&dyid=4852>, 05.09.2008.
- Önder, Sırrı Süreyya: “İki Cihanda da Elim Darbecilerin Yakasında”, **Zaman**, 09.01.2007, (Çevrimiçi),
- Önder, Sırrı Süreyya: “Umudu Tükenmeyenlerin Türküsü”, 27.04.2007, (Çevrimiçi), <http://www.bianet.org/2007/04/27/95212.htm>, 01.09.2008.
- Özden, Tuba: “Perdede 12 Eylül Hesaplaşması”, **Aksiyon**, sayı: 648, 07.05.2007, <http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=27347>,
- ÖzKürkçügil, Aytül Çorapçıoğlu: “Cezaevinde Yalnızlık ve Yalnızlığın Depresyonla İlişkisi”, **Kriz Dergisi**, Cilt: 6, Sayı:1, 1998, s. 21–31.
- Özyurt, Olkan: “Beyazperdede 12 Eylül”, (Çevrimiçi), <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=105278&tarih=07/02/2004>, 26.07.2008.
- Pulur, Hasan: **Hürriyet**, 4 Temmuz 1984.
- Scognamillo, Giovanni: “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş 1, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı: 9, Yıl: 2001, s. 94–105.

- Scognamillo, Giovanni: “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş 3, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı: 11, Yıl: 2002, s. 41–43.
- Scognamillo, Giovanni: “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş 4, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, Sayı: 12, Yıl: 2002, s. 54–55.
- Sînâ, Ebû Ali İbn: “Melankolinin Teşhis ve Tedavisi”, Çev. A. Sait Aykut, **Cogito**, Sayı: 51, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 24–37.
- Starobinski, Jean: “Tanrı Katında Ruh: Akedia Günahı”, Çev. Serap B. Öztürk, **Cogito**, Sayı: 51, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 224–232.
- Süalp, Zeynep Tül Akbal: “Uzun Sonbaharda Melekleri Gören Çocuk”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı: 18-19, 2006-2007, s. 140-141.
- Şahiner, Seray: “Sırrı Süreyya Önder ile Söyleşi”, **Birgün**, 24.01.2007, (Çevrimiçi), <http://www.tumgazeteler.com/?a=1915315>, 01.09.2008.
- Şanrah, Abdullah: “Video Olayının Hukuksal Boyutu”, **Film Market**, Sayı: 9, 1983, s.13.
T.C. Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü, t.y.
- Taşçıyan, Alin: “Ezber bozan Zincirbozan”, **Milliyet Gazetesi**, 08.04. 2007, (Çevrimiçi), <http://www.milliyet.com.tr/2007/04/11/pazar/axpaz02.html>, 18.08.2008.
- Türker, Yıldırım: **Türk Sinema Kurultayı**, 3–5 Mayıs 1990, y.y.
“Vizontele’den 78’lilere”, **Radikal**, 16.02.2004, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=106415>, 12.09.2008.

Türkiye Sinema Sektörünün Görünümü (1996-2004), Ed.: Deniz Yavuz, Kadri

Yurdatap, y.y., Sesam Yayınları, t.y.

Uğur, Ömer:

“Evren Sadece Ressam Değil”, **Birgün**, 14.10, 2006, (Çevrimiçi),

Ulaşlı, Evrim:

“Babam ve Oğlum: Hüzünlü Bir Hatıra Olmaktan Çıkamayan 12 Eylül”, **Yeni Film**, Sayı: 10, 2005, s. 4–7.

Yates, Frances A.:

“Gizli Felsefe ve Melankoli”, Çev. Kemal Atakay, **Cogito**, Sayı: 51, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 170–180.

Yurdatap, Kadri:

“Finansman Sorunu”, **Türk Sinema Kurultayı**, 3-5 Mayıs 1990, y.y., t.y., s. 23-24.

Ziyalar, Adnan - Birgen, N.:

“Depresyonun Sosyal Etkileri ve İntihar Olayı”, **Yeni Symposium**, Sayı: 1-2, Yıl: 27, 1989, s. 27-31.

“Box-

Office”, **Film Market**, Sayı: 32, 03.06. 1985, s. 4–5.

“Sıkıyönetim Bando: Beynelmilel filmi, Hikayemizi Çaldı, Davacıyız!”, **Zaman**, 07.01.2007,

<http://www.tumgazeteler.com/?a=1881786>,

“Sinema Günlerinde 125 bin Bilet Tüketildi”, **Film Market**, Sayı: 32, 3.06.1985, s. 13.

“Türk Sineması’nda Gençlerin Çıkışı”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 314, 12 Mart 1979, s. 3-16.

“Türkiye’de Video Patlaması”, **Film Market**, Sayı: 23, Yıl: 2, 1 Ağustos 1984, s.14. 13.09.2008.

21.07.2008.

4. Türkiye Sinema Kurultayı, Antalya, Ekim
2003, t.y.

RESİM

Aias Heykeli, Augustus Dönemi, (Çevrimiçi),
<http://www.salamina.gr/images/ajax.jpg>, 01.08.2008.

Pieter Bruegel, Desidia, 1557, (Çevrimiçi),
http://www.metmuseum.org/special/Pieter_Bruegel/images/52.L.jpg, 01.08.2008.

Robert Burton, Melankolinin Anatomisi, 1638, (Çevrimiçi),
<http://ebooks.adelaide.edu.au/b/burton/robert/melancholy/frontispiece.jpg>,
03.08.2008.

Melancholicus, 1490, Augsburg Takviminden Ayrıntı, **The Nature of Melancholy**,
Ed. by., Jennifer Radden, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 7.

Durer, Melancholia I, 1514, (Çevrimiçi),
http://www.metmuseum.org/toah/hd/durr/ho_43.106.1.htm, 03.08.2008.

Giulio Campagnola, Satürn, 15.yy., (Çevrimiçi),
<http://www.spamula.net/blog/i21/campagnola1.jpg>, 03.08.2008.

Sebald Beham, Melancholia, 1539, (Çevrimiçi),
<http://www.spamula.net/blog/i42/beham.jpg>, 04.08.2008.

Lucas Cranach der Ältere, Melankoli, 1532, (Çevrimiçi),
<http://www.canvasreplicas.com/images/Melancholy%20Lucas%20Cranach.jpg>;

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Lucas_Cranach_d._Ä._034.jpg, 05.08.2008.

Nicholas Hilliard, Henry Pec'in Portresi, 1594, (Çevrimiçi),
<http://keep4u.ru/imgs/b/0609/78ffba5bf454432c0c.jpg>, 06.08.2008.

Cesare Lipa, Iconologia, 1603, **The Nature of Melancholy**, Ed. by., Jennifer Radden, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 41.

Domenico Fetti, Tövbekar Maria Magdelana, 1617-1621, (Çevrimiçi),
www.biblical-art.com/F%5Cfeti%5Cfeti0004.jpg, 09.08.2008.

Francesco Furini, Maira Magdelana, 1630–1635,
http://www.thearttribune.com/local/cache-vignettes/L246xH290/Furini_Magdalene-f8f2d-45997.jpg, 09.08.2008.

Domenico Fetti, Melankoli, 1614, (Çevrimiçi),
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Domenico_Fetti_-_Melancholy_\(Version_2\).JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Domenico_Fetti_-_Melancholy_(Version_2).JPG).

George de la Tour, Tüten Alevde Magdelana, 1640, (Çevrimiçi),
http://www.cts.edu/ImageLibrary/Images/June_2000/TourMagd.jpg, 10.08.2008.

Constance Charpentier, Melankoli, 1801, (Çevrimiçi),
<http://mentalfloss.cachefly.net/wp-content/uploads/2008/05/Charpentier.jpg>,
10.08.2008.

Francisco de Goya y Lucientes, Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798,
upload.wikimedia.org/.../4/43/Jovellanos.jpg.

Francisco de Goya y Lucientes, 1797–1798, (Çevrimiçi),
http://www.artlex.com/ArtLex/e/images/etching_goya.sleepr.lg.jpg, 10.08.2008.

Caspar David Friedrich, Günbatımı/Kardeşler, 1830–1835, (Çevrimiçi),

<http://www.museum-replicas.com/images/productimages/small/friedrich-brothers.jpg>, 10.08.2008.

Delacroix, Tasso Deliler Evinde, 1839, (Çevrimiçi),

http://en.wikipedia.org/wiki/Torquato_Tasso, 11.08.2008.

Jean-Baptiste-Camille Corot, Melankoli, 1860, (Çevrimiçi),

http://leblogdegab.canalblog.com/images/corot_m_lancolie_2.jpg, 11.08.2008.

Vincent Van Gogh, Dr. Gachet'in Portresi, 1890, (Çevrimiçi),

<http://www.theartistvincentvangogh.com/vincent-van-gogh-portrait-doctor-gachet.htm>.

Odilon Redon, Melankoli, 1876, (Çevrimiçi),

<http://lia-hantenbein.blog.ru/6942499.html>, 11.08.2008.

Edvard Munch, Melankoli, 1894/1895, (Çevrimiçi),

http://www.beyeler.com/fondation/d/html_11sonderaus/29munch/04_1892-1896-a.html, 11.08.2008.

FİLM

Ses

Yapım Yılı:1986

Yönetmen: Zeki Ökten

Senaryo: Fehmi Yaşar

Yapım: Şeref Film (Şeref Gür)

Sen Türkülerini Söyle

Yapım Yılı:1986

Yönetmen: Şerif Gören

Senaryo: Şerif Gören

Yapım: Uzman Film (Ferit ve Kadir Turgut)

Av Zamanı

Yapım Yılı:1987

Yönetmen: Erden Kıral

Senaryo: Ferit Edgü

Yapım: Mine Film (Kadri Yurdatap)

Sis

Yapım Yılı: 1988

Yönetmen: Zülfi Livaneli

Senaryo: Zülfi Livaneli

Yapımcı: İnter Film (Ülkü Lüvaneli)

Kimlik

Yapım Yılı: 1988

Yönetmen: Melih Gülgen

Senaryo: Haşmet Zeybek

Yapım: Tezcan Film (Mahmut Tezcan)

Bütün Kapılar Kapalıydı

Yapım Yılı:1989

Yönetmen: Memduh Ün

Senaryo: Süheyla Acar Kalyoncu (Yazarın öyküsünden uyarlama)

Yapım: Uğur Film (Memduh Ün)

İkili Oyunlar

Yapım Yılı:1989

Yönetmen: İrfan Tözüm

Senaryo: Bilgesu Erenus (Yazarın aynı adlı oyunundan uyarlama)

Yapım: Muhteşem Film (İrfan Tözüm)

Bekle Dedim Gölgeye

Yapım Yılı:1990

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Barış Pirhasan, Ümit Kıvanç (Ümit Kıvanç'ın aynı adlı romanından)

Yapım: STM, Yeşilçam Film (Atıf Yılmaz)

Ateş Üstünde Yürümek

Yapım Yılı: 1991

Yönetmen: Yavuz Özkan

Senaryo: Yavuz Özkan

Yapım: Z Film (Yavuz Özkan; Türk-Fransız-Alman Ortak Yapımı; Eurimage ve Kültür Bakanlığı'nın katkılarıyla)

Bir Sonbahar Hikayesi

Yapım Yılı: 1993

Yönetmen: Yavuz Özkan

Senaryo: Yavuz Özkan

Yapım: Z Film (Aycan Çetin; Kültür Bakanlığı ve ATV'nin katkılarıyla)

Çözümler

Yapım Yılı: 1993

Yönetmen: Yusuf Kurçenli

Senaryo: Yusuf Kurçenli, Cezmi Ersöz

Yapım: Film F. (Yusuf Kurçenli; Kültür Bakanlığı ve Efes Pilsen'in katkılarıyla)

Hoşçakal Umut

Yapım Yılı: 1993

Yönetmen: Canan Evcimen İçöz

Senaryo: Nuray Oğuz (Ayla Kutlu'nun bir eserinden)

Yapım: TRT (Mustafa Şen)

Bir Yanımız Bahar Bahçe

Yapım Yılı: 1994

Yönetmen: Bilge Olgaç

Senaryo: Bilge Olgaç

Yapım: Uzman Film (Kadir-Ferit Turgut)

Eve Dönüş

Yapım Yılı: 2006

Yönetmen: Ömer Uğur

Senaryo: Ömer Uğur

Yapım: Limon (Hayri Aslan; Kültür Bakanlığı ve Eurimage'ın katkılarıyla)

Vizontele Tuuba

Yapım Yılı: 2003

Yönetmen: Yılmaz Erdoğan

Senaryo: Yılmaz Erdoğan

Yapım: BKM

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar

Yapım Yılı: 2004

Yönetmen: Yılmaz Erdoğan

Senaryo: Yılmaz Erdoğan

Yapım: Necati Akpınar

ZincirBozan

Yapım Yılı: 2007

Yönetmen: Atıl İnaç

Senaryo: Avni Özgürel

Yapımcı: Türk Max TFT Yapım

Beynelmilel

Yapım Yılı: 2006

Yönetmen: Sırrı Süreyya Önder-Muammer Gülmez

Senaryo: Sırrı Süreyya Önder

Yapımcı: BKM (Beşiktaş Kültür Merkezi)

Babam ve Oğlum

Yapım Yılı: 2006

Yönetmen: Çağan Irmak

Senaryo: Çağın İrmak

Yapımcı: Şükrü Avşar (Avşar Film)

Eylül Fırtınası

Yapım Yılı: 1999

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Gaye Boralıoğlu (Habib Bektaş'ın Gölge Kokusu adlı romanından uyarlama)

Yapım: Delta Film, Ulus Filmcilik

Gülün Bittiği Yer

Yapım Yılı: 1998

Yönetmen: İsmail Güneş

Senaryo: İsmail Güneş-Ömer Lütfi Mete

Yapım: Mavi Film (Yapımcı: Mustafa Güneş, Abdurrahman Çapar)

ÖZGEÇMİŞ

1977 İstanbul doğumlu. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Tv ve Sinema Bölümünde lisans, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Tv Bölümünde yüksek lisans yaptı. Çeşitli görevlerde çalıştığı 3 kısa filmin yanı sıra, yapımcı, yönetmen ve senarist olarak 2002 yılında yaptığı “Çengelli İğne” adlı kısa metrajlı kurmaca filmle ve yapım koordinatörü olarak çalıştığı “Yukarı Deniz” adlı orta metrajlı belgesel filmle çok sayıda festivale katıldı. “Reklâmların İçinde/n” adlı kitapta editör ve bölüm yazarı olarak çalıştı. “İletişim Galerisi”, “Gazetecilik Enstitüsünden İletişim Fakültesine” adlı fakülte belgesellerini yaptı ve İstanbul Üniversitesi’nin Anadolu’da yaptığı arkeolojik kazılarının belgelenmesi projesinde görev aldı. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Tv ve Sinema Anabilim Dalında araştırma görevlisi olarak çalışmakta ve doktora eğitimini sürdürmektedir. Halen “Kırılma” adlı proje üzerinde çalışmakta, Yeni Sinema adlı sinema dergisinde sinema yazıları yazmaktadır. İyi derecede İngilizce ve İtalyanca bilmektedir.