

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA HASTALIK TEMSİLLERİ¹

Doğan AYDOĞAN²

ÖZ

Modernite ideolojisi toplumu tanımlarken “hastalık” ve “beden” söylemlerini yoğun olarak kullanmıştır. Toplumun normatif kodlarını tanımlayan modernlik ideolojisi, hastalık söylemi üzerinden öteki olarak konumlandırılanı işaret etmiştir. Hastalık teması; sağlıklı ve onaylanan bireysel/toplumsal bedenin tayininde önemli bir işlevsellik üstlenmiştir. Modernite ile birlikte yükselen modernite karşıtı tepkiler ise modern yaşamın kendisini olumsuz bir gelişme olarak görmüş, modernite ile ilişkili kavramları hastalık metaforuna başvurarak ele almıştır. Modernleşmeyi geç yaşayan toplumlarda ise hem modernleşme ideolojisi hem de modernleşmeye direnen hareketler aynı anda toplumu tanımlamaya girişmiştir. Sağlıklı bir toplumsal beden söylemini üretmeye çalışan her iki ideoloji de “hastalık” temasını farklılaşan biçimlerde ve yoğun olarak kullanmışlardır. Osmanlı Devleti-Türkiye Cumhuriyeti modernleşme sürecinde anlatılara yerleşen bu kullanım, 1990 sonrası süreçte daha belirgin bir hale gelmiştir. Neo-liberalizm ve küreselleşmenin gündelik hayatta kendini belirgin bir biçimde hissettirmeye başladığı bu dönemde, modernleşme söylemi de modernlik karşıtı söylem de hastalık temasına yoğun olarak başvurmuştur. Bu çalışma 1990 sonrası Türk Sineması'nda hastalık temasını ve kullanım biçimlerini ele almaktadır. 1990 sonrası Türk Sineması evreninden seçilen filmler tarihsel bağlamı ile ele alınmakta, hastalığın öykü içindeki ideolojik işlevi incelenmektedir. Çalışma içinde hastalık kavramının ilişkili olduğu kavramlarla nasıl bir ideolojik bağlam oluşturduğu incelenmiştir. Çalışma sonucunda Türk Sineması'nda hastalık temsillerinin yoğun olarak ve ideolojik bir işlevsellik içinde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gecikmiş modernlik, hastalık, Türk sineması.

REPRESENTATION OF ILLNESS IN TURKISH CINEMA AFTER 1990

ABSTRACT

The ideology of modernity used the "illness" and "body" discourse intensively while describing society. The ideology of modernity indicates the other with illness discourse while defining the normative codes of society. Illness discourse has an important function for the determination of a healthy and approved personal/social body. The anti modern reactions which has risen with modernity has seen a modernity as a negative development and notions related with modernity adressed with illness discourse. In belated modern societies, both of modernity and anti-modern resistance has attempted to define society at the same time. Both ideologies have used the "illness" discourse in differentiated forms and intensively while producing a healthy social body image. This usage of allegory, which was settled in the Ottoman Empire-Turkish Republic modernization process, became more distinct and different in the post-1990 period. In this period, when neo-liberalism and globalization began to influence themselves clearly in everyday life, the discourse of modernization and anti-modern rhetoric were also heavily resorted to illness discourse. This study examines illness representations and patterns of usage in post-1990 Turkish

¹ Bu çalışma 2012 yılında biten “1990 Sonrası Türk Sineması'nda Taşra, Taşralı ve Taşracılık Olgusu” isimli doktora çalışmasının bir bölümünden üretilmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi Karabük Üniversitesi İşletme Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, doganaydogan@karabuk.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-6808-9107

cinema. Films selected from the Turkish cinema universe after 1990 are examined with their historical context and the ideological function of illness in the narration. The ideological function of illness in narration is examined in the study. As a result of the study, it is revealed that the representations of illness in Turkish cinema are used intensively and functional by the ideological perspective.

Keywords: Belated modernity, illness, Turkish cinema

Giriş

Sinema metinleri bir toplumun içinden doğar ve o toplum içinde işlerlik gösterir. Sinema metninin üreticileri bu döngünün eyleyenleridir. Bu nedenle sinemayı bir toplumun kendini tekrar üretme ve kendi hafızasını oluşturma alanlarından biri olarak ele almak mümkündür. Türk Sineması'nda anlatı filmlerinin oluştuğu 50'li yıllardan bugüne kadar modernleşme süreci ve ilişkili olarak göç, kentleşme, parasallaşma ve kadının toplumsal konumu anlatılarda yoğun olarak yer almış kavramlardır.

Türk Sineması modernleşme, göç, kültürel çatışma ve kültürel bunalım gibi olgulardan yoğun olarak etkilenmiş; kendini en çok ülkenin gelişim eğrisine paralel olarak dönüşüm ve bunalım gerilimiyle ifade etmiştir. Dolayısıyla modernleşme sürecinin en önemli ve çatışmalı söylemleri; modernleşme ve modernleşme karşıtı söylemler ekseninde ortaya çıkmakta ve içeriğini dönüşüm ve direnç ekseninde üretmektedir. Modernleşmenin ürettiği yapısal dönüşümler sanatsal metinlerde bazı yerleşik temalar üretmiştir. Hastalık teması bu süreçte ortaya çıkan en önemli ve işlevsel temalardan biridir. Hastalık, ölüm ile ilişkilendirilebilecek, ölümü işaret eden bir olgudur. Hastalık olgusunun ölüm ile olan bu yakınlığı, sanatsal metinlerde hastalık kavramını söylemi destekleyen güçlü ve işlevsel bir temaya dönüştürmekte ya da buna izin vermektedir.

Doksanlı yıllara girerken Türkiye toplumu birçok açıdan köklü değişim ve paralel bunalımı bir arada yaşamıştır. Neo-liberal politikalar ve takip eden iktisadi krizler, artan terör olayları, Sovyet Rusya'nın yıkılmasını takiben Türkiye'nin küresel arenada değişen konumu, küresel pazarlarda yaşanan hareketlilik ve sendikasılaşma gibi önemli olgular bir araya gelerek moderniteye karşı tepkisel bir direnci yükseltmiştir. Hızlı kentleşme ve kente eklenme problemleri de doksanlı yıllarda bu gelişmelere eklenerek kente ve moderniteye yönelik eleştirel ve kuşkucu

söylemin güçlenmesine yol açmıştır. Bu bağlamda “hastalık” temasının sinemada modernite ve ilişkili kavramlarla nasıl bir ilişki içine girdiği ve hangi bağlamlarda kullanıldığı sürece yönelik önemli bir kültürel gösterge olabilir.

Bu çalışma doksan sonrası yapılmış Türk filmlerini inceleyerek hastalık temasını ele almaktadır. Hastalık temasını ele alırken, anlatıyı oluşturan diğer kodlar ile ilişkisi de değerlendirilmekte ve hastalık temasının hangi söylemi onaylamak ya da reddetmek için kullanıldığı incelenmektedir.

1. İşlevsel Bir Bütün Olarak Toplum ve “Hastalık” Kavramı

Bedene yönelik söylemler ile toplum ve toplumsal dönüşümler arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Dolayısıyla güzellik, sağlık, hastalık gibi bedene yönelik kategoriler de toplumdan ve toplumu etkileyen dönüşümlerden etkilenmektedir. Bedene yönelik söylemlerde sanayi devrimi ve kentleşme büyük bir kırılma olarak ele alınmalıdır. Sanayi devrimi ve kentleşme sadece mekânsal ve üretime yönelik dönüşümleri değil; iş gücünün, nüfusun ve dahası toplumun bürokratik devlet tarafından yönetilmeye başladığı büyük bir dönüşümü ve yeni bir toplum modelini de içermektedir. Moderniteyi, modern öncesi dönemden ayıran önemli farklardan biri toplumu artan oranda kendi denetimine dâhil eden iktisadi-bürokratik yapılanmadır. Bu süreç yerellik ve kırsallıkların geniş bir mekânda tekrar bir araya getirilmesini, iş bölümünü ve farklılaşmayı barındırmaktadır(Giddens, 2004: 28-29). Yerelliklerinden ayrılan bireylerin büyük bir bütüne dâhil olması/edilmesi için “toplum” kavramının ideolojik olarak üretilmesi gereklidir. Bu süreçte iktisadi yaşama daha çok dâhil olmaya başlayan iktidar ve devlet için toplumun sağlığı, hastalığı, üreme hızı veya sosyal güvenliği önemli konular haline gelmiştir. Bu süreçte yaşam ve beden artan oranda ideolojilerin ve sonuç olarak devletlerin gözetimi ve planlamasına dâhil olmuştur. Toplum on sekizinci yüzyıldan önce ölüm üzerine denetim kurmayı amaçlamıştır, odak noktası bu yüzyıldan başlayarak yaşam ve cinsellik üzerine kaymıştır (Ritzer ve Stepnisky, 2014: 629). Kalıtımın çözümlenmesi cinselliğin sadece bireyleri değil, evlilik dışı ilişkiler, zührevi hastalıkları ve soy üzerinden toplumu etkilemesini gündeme getirmiştir. Bu bağlamda bedenlerin, evliliklerin ve doğumların devlete bağlı olarak işletilmesi yalnız tıbbi değil aynı zamanda siyasi bir proje olarak belirlemiştir; “cinsellik ve doğurganlık yönetilmelidir” (Foucault, 2007: 89).

Modernitenin en önemli atılımlarından biri kendini artan oranda gündelik hayata işlemedir. Bürokratik modern devlet; doğum, eğitim, yaşam ve yaşlılık süreçlerine değin her aşamasında yaşamı ve bedeni ele alarak, kategorize etmeye başlamıştır. Bu nedenle beden ve sağlık gibi hastalık ve hastalığın denetimi ve yönlendirilmesi de modern devletin bakışı altındadır. Modernite böylece sağlıklı ve hasta kategorileri üzerinden toplumu ele alırken; modernite karşıtı hareketler ise modernitenin kendisini ve ilişkili olduğu kavramları hastalık teması ile ele almıştır.

Sanayi devrimi sonucu yaşanan hızlı kentleşme ve kentte ortaya çıkan yaşam biçimlerine karşı beliren *romantik direnç* (Löwy ve Sayre, 2007: 31) ve modernite karşıtı hareketler hem modern Avrupa'da hem de gecikmiş modernliklerde sık sık hastalık söylemine başvurmuştur. Modernitenin maddeci yaşam felsefesine karşı biricikliğe dayalı özerklik taleplerinin tinsel olana atfettiği önem; beden ve bedenin hastalanması üzerine simgesel bir söylem üretmiştir. Hastalık, *rasyonel-bürokratik* merkez iktidar tarafından tanımlanması ve kapatılması gereken bir imge olarak yükselirken; modernite karşıtı akımlarda modernitenin ortaya çıkardığı yaşam biçimine yönelik eleştirel bir söyleme dönüşmüştür. Her iki eğilimde de *hastalık* ötekini, sağlıklı toplumsallığın karşıtını tanımlar. Bu bağlamda hastalık nesnel gerçekliğin temsili olarak değil ideolojik çerçevenin alegorik bir dışavurumuna dönüşür.

Modern karşıtı imgelemde bedenin kendisi de hastalık olarak ele alınabilmektedir. Bunun sebebi beden-ruh karşıtlığında bedenin geçici, kırılğan, hazlara açık olan yönü ve kent imgesi ile olan yakın ilişkisidir. Madde zayıftır, geçicidir ve çürür (Buruma ve Margalit, 2008: 86). Maddeci ve özgürlükçü modern kent bedenlere haz kapısını açarak, toplumu içten içe çürüten hastalığın ana kaynağı haline gelmektedir. Modern karşıtı söylemlerde beden özenle bastırılması gereken hazza ve yoldan çıkmaya yatkın tehlikeli bir hastalık olarak ele alınır, eğer bastırılamazsa *sembolik/toplumsal* hastalığın kaynağı haline gelmektedir. Bu bağlamda moderniteye eleştirel yaklaşan akımlarda bedeni özgür ve kontrolsüz bırakan kente karşı da hastalık söylemi yükselen bir işlevsellik kazanmaktadır.

Rasyonel bürokratik iktidarın farklılıkları düz bir zeminde eriterek ideal ve organik bir toplum kurma fantezisi; toplum ile organik bir beden arasında bir analogi

kurulmasından kaynaklanmaktadır. Toplumsal bir bütün üreten ideolojinin amacı parçaları arasında organik ve tamamlayıcı bir ilişki olan, bir toplum vizyonu inşa etmektir. Bunun en açık seçik örneği korporatist toplum vizyonudur. Burada ortaya çıkan farklı sınıfların her birinin işlevine göre organik bir Bütün'e katkıda bulunan uzuvlara, organlara benzediği bir toplumsal beden olarak kurulan bir toplum fantezisi (Zizek, 2004: 143). Toplumun bedensel olarak bir bütün şeklinde üretimi topluma yönelik bir sağlık ve bütünlük fantezisini gerekli kılar.

Düzen siyaset felsefesinin en önemli sorunsalıdır. Bu doğrultuda şehir devletini bir organizmayla karşılaştırmak makul bir durumsa, sivil düzensizliği hastalık ile tanımlamak aynı derecede makul bir durumdur. Tıbbi ve siyasal denge fikrini kabul eden eğilimler siyasal düzensizlik ile hastalık arasında alegorik bir ilişki kurmaktadır (Sontag, 2005: 84-85). Hastalık söylemi beden ve toplum arasında simgesel bir koşutluk kurar; hastalık, geçicilik, çürüme; beden ve toplumu aynı ekseninde tanımlar. Toplumun bir anlam dizgesi (sistemi) olarak var olabilmesi sağlıklı olması ile mümkündür. Rasyonel, sağlıklı ve kentli modernliğin karşısında; delilikten başlayarak vereme kadar birçok hastalık romantik bir görev üstlenir.

“Hastalık metaforları, toplumu dengesiz olarak değil, baskıcı şekilde yargılamakta da işe yaramakta, nitekim kafanın karşısına kalbi; akıllı hareketlerin karşısına kendiliğinden davranışları; yapay, insan eli değmiş olanın karşısına doğal olanı; şehrin karşısına kırı koyan Romantik retorikte düzenli olarak bu metaforlara başvurulmaktadır (Sontag, 2005: 81)”.

Bu bağlamda hem bir bütün olarak *toplum* söyleminde hem de var olan kültürel çerçevenin bozulduğuna işaret eden kültürcü özerk söylemlerde de hastalık alegorisi işlevsel bir rol üstlenebilmektedir. Hastalık alegorisi modernleşme söylemi içinde toplumu kurarken *öteki* olanın olumsuzluğunu vurgulayarak, olumlanan BEN'in içsel duvarlarını ören bir işlev üstlenmiştir. Aynı gösterge moderniteye eleştirel yaklaşan söylemlerde modernleşmenin anlamdan yoksun ve yabancılaşmış yaşam biçimini işaret etmek için kullanılmıştır.

Osmanlı Devleti – Türkiye Cumhuriyeti modernleşme süreci gecikmiş bir modernleşme olgusudur. Modernleşme ve modernleşmeye karşı kültürcü akımlar bir arada var olmuştur. Bu sürecin oluşturucu mimarı Osmanlı Devleti'nin son dönem

bürokrasisidir. Bu nedenle bu bürokratik modernleşmenin gittikçe eleştirdiği şeye benzemek gibi bir sorunsal söz konusudur. Devlet eli ile geliştirilen Batılılaşma bürokratik seçkin bir sınıfın gözetiminde ilerlerken, devlet ve toplum ayrılığını derinleştirmiştir (Kongar, 2017: 318-319). Avrupa evrenselciliğinin temel dinamikleri devlet bürokrasisi eli ile geldiği için Osmanlı Devleti-Türkiye Cumhuriyeti çizgisinde modernleşme ve direnç söylemleri “devlet” aygıtına yönelik tartışmalar etrafında kümelenmiştir. Bu durum da hem modernleşmeci hem de modernleşmeye eleştirel yaklaşan akımlar, hastalık temasını devlet ve toplum kavramları ile ilişki içinde ve ideolojik bir işlevsellikle kullanmışlardır.

2. Gecikmiş Modernleşme ve Hastalık Söylemi

Modern toplumlarda hastalık söylemi beden ve toplumun disiplinine yönelmektedir. Modern karşıtı imgelemde ise insan doğasına aykırı modernlik hastalığın kendisi olarak belirlemektedir. Gecikmiş bir modernlik olarak Türkiye’de; modernleşme ve modernleşme karşıtı söylem bir gerilim oluşturarak hastalık alegorisini tekrar, farklılaşan biçimlerde ve yoğunlaştırarak kullanıma sokabilmektedirler.

Gecikmiş modernlik olarak adlandırılabilir olan durum, modernleşme ve kültürel özerklik arasında salınan bir gerilime sahne olmaktadır. Gecikmiş modernlik kendini Batı tipi modernliklere karşı üretmekte ve Batı ile bütünleşme yerine yoğun bir gerilime sahne olmaktadır. Bu bağlamda modernlik toplumları birleştiren bir güç olmaktan ziyade *gerilim yüklü ilişkiler* üreten bir dinamik olarak belirlemektedir (Kaya, 2016; 101). Bu gerilimin en önemli nedeni modernleşmenin cezbedici ve yıkıcı unsurlarının yarattığı durumdur. Batı modernleşmesinin öncü toplumları modernitenin yarattığı disipline karşı ödül alabilmektedirler bu da modernleşme motivasyonunu ayakta tutabilmektedir. Geç modernleşme yaşayan toplumların insanları ise ödüksüz bir baskılanma ile karşılaşmakta (Aksakal, 2011: 30) bu da modernleşme karşıtı eğilimi güçlendirmektedir.

Kurtuluş Savaşı’na kadar Batı, Osmanlı Devleti ve aydınları için çok farklı anlamlar kazanmıştır; Hıristiyan dünyası olarak Batı, Avrupa devletleri olarak Batı, emperyalizm olarak Batı ve uygarlık olarak Batı (Berkes, 2007: 29). İlk üç Batı

kavramsallaştırması İslamcılık, Ulusçuluk ve anti-emperyalizm akımlarına zemin hazırlamıştır. Ancak bütün bu söylemlerin asıl sorunu dördüncü Batı kavramsallaştırması yani uygarlık olarak Batı ile nasıl bir kesişim kümesi ve etkileşim kuracaklarına yönelik olmuştur.

Tarım toplumları ya da modern dışı toplumlar, rasyonel aydınlanma sürecini yaşamadan meta aygıtı ile karşılaşarak tam bir yıkım yaşamış, geleneğin modernleşmesi uzunca bir süre ertelenmiştir (Ercan, 2006: 36). Modernleşmeyi arzulayan aynı zamanda kendini modern Avrupa karşısında farklı bir kültür olarak konumlandırmak isteyen aynı toplumsal öznedir. Catharjee'nin (1996: 14-15) tanımlaması ile Doğu Tipi Milliyetçiliğin yapısındaki çelişki bu noktadadır. Bu milliyetçiliğin nesnesi oryantalist söylemde çizilen ve aşılmaya çalışılan Doğulu'dur, ancak eyleyen özne olan da kendisidir. Bu nedenle Batı'nın Aydınlanma sonrası bilgi izleklerini kullanmak zorunda kalmakta ve benimsemektedir. Bu gelişme tam da reddetmeye çalıştığı iktidar yapısına denk düşen temsili yapının bilgi çerçevesi içinde akıl yürüterek çelişkili bir yapı sergilemektedir. Gecikmiş modernleşmeye dayalı milliyetçiliklerde, Batı iktidarına ortak olmak ve ondan uzak durmak; her halükarda geçmişten ve gelecekte uzak, hareket halinde bir bitmemişlik, tanımlanamazlık, kendisi olamazlık ortaya çıkmaktadır (Berman, 2005: 311). Bu biriciklik ve dönüşüm paradoksu; gelişmek ve aynı kalmak isteği, muhafazakâr düşünce ile birlikte tüm modernleşme süreci ideolojilerine nüfuz etmiş genel bir eğilimdir. Bu süreçte modernleştirilmesi ve aynı zamanda öz kültürün yuvası olarak görülen halk ve kırsal yaşam yüceltilirken, modern kente yönelik bir hastalık söylemi ortaya çıkmaktadır. Ancak aynı halk zorunlu olarak kente ve modernitenin izleklerine dâhil olmakta ve hastalık söylemi süreklilik kazanmaktadır.

Bu çerçevede Osmanlı Devleti – Türkiye Cumhuriyeti modernleşme sürecinde iki farklı “hastalık” söylemi ortaya çıkmıştır. Modernleşme ve modernite karşıtı görüşler bu bağlamda hastalık temasını kendi söylemlerinin iç duvarını örerken araçsal ve alegorik bir biçimde kullanmışlardır. 50'li yıllardan 90'lı yıllara kadar birçok filmin konusunu hastalık ve kent oluşturmaktadır. 1990 sonrası süreçte yaşanan parasallaşma ve iletişim araçlarından yayılan Batı kültürü toplumsal yaşamı etkiledikçe; sürecin bir kayıp ve bozulma olarak algılanması hastalık kodlamasının sinemada yoğun bir

biçimde yer almasına sebep olmaktadır. Endüstriyel modernleşme sürecinin 90'lı yıllarda içine girdiği kriz, küreselleşme ve kültürel özerklik talepleri, geleneğin toplumu yönlendirme noktasında istikrarsızlık sergilemesi moderniteye yönelik eleştirel söylemleri yükseltmiştir. Bu çerçevede hastalık söylemi artan oranda sinemada kendine yer bulmuş ve söylemin ideolojik arka planına göre değişik biçimler almıştır.

Türk Sineması'na yönelik incelemelerde hastalık değişik biçimlerde ele alınmıştır. Türkiye modernleşmesi çerçevesinde ortaya çıkan romantik akımın bir ürünü olarak melodram türü içerisinde *hastalık* en çok yer alan kodlardan biri olmuştur. Son dönemde ise Arslan (2005) çalışmasında hastalık ve erkeklik ilişkisini psikanalitik boyutlarıyla ele almaktadır. Hastalığı doğrudan söylem biçimi olarak ele alan çalışma olarak Tuğan'ın (2015) "Saç" filmine yönelik çalışması bulunmaktadır. Tuğan, hastalık kavramının iktidarın tanımladığı sağlıklı beden ve sağlıklı olmayan beden karşıtlığı üzerinden ele almakta ve beden sosyolojisi üzerinden hastalık kavramına yönelik bir söylem analizi üretmektedir.

Bu çalışma ise hastalık temasının modernleşme sürecinde anlatılarda oynadığı rolün 1990 sonrası süreçte nasıl bir biçim ve işlevsellik aldığına yönelmektedir. Osmanlı Devleti-Türkiye Cumhuriyeti modernleşme öyküsünde modernleşmeci ve modernleşmeye direnen iki ana akım bulunmakta ve bu akımlar kendi kodlarını üretmek için içsel bütünlüklerini sağlamaktadır. 1990 sonrası süreçte toplumun modernite ile kurduğu ilişki çok çeşitli ve gerilimli bir hal almıştır. Bu bağlamda toplum ile modernitenin girdiği ilişki ve bu ilişkinin öykülenişinde hastalık temasının kullanım biçimleri bu çalışmanın konusudur.

3. Yöntem

İdeolojiler hakkında konuşup, düşündüğümüz şeyleri ve bunu nasıl yaptığımızı denetler. İdeoloji, toplumsal temsilleri yapılandırarak öznenin kendi kimliğini ve öteki kimliği kurmasını sağlar (Dijk, 2015: 39-41). Bu bağlamda söylem yalnızca beni değil aynı zamanda ötekini de inşa eder. Birey ile ideoloji arasında kültürel olarak üretilmiş kodlar işlerlik göstermektedir. Kolektif bilinçte oluşturulan ideoloji kodlar aracılığıyla bireylere dağıtılır (Fiske, 2015: 153-154). Birey veya sanatçı bu kodlar aracılığıyla bir

benlik inşa eder. Hastalık temsilleri Osmanlı Devleti- Türkiye modernleşme sürecinin ürettiği anlatılarda önemli ve işlevsel bir kod olarak yerini almıştır.

Sinema ile toplumsal yapı arasındaki ilişkiyi incelerken, toplumun ürettiği kod sistemi ortaya çıkarılmalı ve kodun işlevsel yönü anlaşılmalıdır. Bir toplumun normlarını, çelişkilerini, sınıfsal çatışmalarını, özlem ve yergilerini ne şekilde simgeleştirdiği bilinmelidir (Güçhan, 1993). Film metninin sosyolojik içeriği bu kod sistemi ve simgelerin ilişkileri kurularak ortaya konabilir. Ancak sinema ve toplum ilişkisi doğrusal bir ilişki içermez. Sinema toplumsal yapıların bir göstergesi olarak ele alınabilir ve bu sosyoloji ile kurulan doğrusal bir ilişkidir. Ancak sinema korkuların, sevinçlerin ve umutların kendini değişik biçim ve alegorilerle ele verdiği toplumsal psikoloji ile ilişkili sanatsal bir metindir. Bu çerçevede filmin dili sosyolojinin, tarihin ve iktisadın; kültür üzerinde yarattığı etkinin bir ürünüdür. Sinema toplumsal bir bilinçdışı görevi görür. Toplumsal imgelemin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ya da eğip büker (Diken ve Laustsen, 2016: 24).

Bu bağlamda hastalık temsilleri bir metin olarak filmlerde tarihsel olarak ilişkili olduğu diğer kodlarla (kent, kentleşme, beden, kır ve para) ilişki içinde ele alınmış ve nasıl konumlandırıldığı irdelenerek hastalık temsillerinin ideolojik içerik ile kurduğu ilişki incelenmiştir. Çalışma hastalık kodunun, ideolojik arka planının günümüzdeki işlerliğini incelemek üzere yapılmış bir ideolojik araştırmadır. İdeoloji toplumsal temsilleri doğallaştırarak sunar, bu temsillerin arkasında ya da kaynağında yer alan ideolojik kaynağın görünmesini engeller, unutturur (Kabadayı, 2013: 59-60). Burada ideoloji ile işaret edilen Marxist, sınıfsal yanlış bilinç kavramına işaret etmemektedir. Gecikmiş modernlikler özelinde Osmanlı Devleti'nde modernleşme ideolojileri devlet elitleri tarafından üretilmiş ve toplumsal dönüşüm sağlanmıştır. Devlet bürokrasisinin üretmeye çalıştığı hegemonya ile toplumda ortaya çıkan direncin örgütlendiği eleştirel akımlar farklı bir ideolojik izlek oluşturmuş, bu iki gerilim toplum ve siyaset üzerinde hegemonya oluşturmaya çalışmıştır. İdeoloji ile işaret edilen sosyolojik ve kültürel blokların ürettiği tarihsel izlek ve söylemdir. Hastalık koduna yönelik yapılan bu ideolojik araştırma tarihsel arka planı olan hastalık temsillerinin 1990 sonrası süreçte devamlılığını ve çeşitliliğini çözümlenmeye yönelmektedir.

Çalışma bağlamında 1990 sonrası Türkiye Sineması evreninden amaçsal örneklem yöntemi ile değişik yıllara ait 7 film seçilmiştir. Amaca yönelik oluşturulan çözümlene grubuna seçilen filmler iç-dış, merkez-çevre ve kent-kır karşıtlıklarını belirgin ve sembolik bir biçimde barındırmakta; hastalık temsilini de öykülerin içinde işlevsel bir biçimde barındırmaktadır. Örnekleme oluşturan filmler şunlardır; *Boynu Bükük Küheylan* (Tokatlı, 1990), *Eşkuya* (Turgul, 1996), *Masumiyet* (Demirkubuz, 1997), *Büyük Adam Küçük Aşk* (İpekçi, 2001), *Uzak* (Ceylan, 2002), *Babam Ve Oğlum* (Irmak, 2005), *Hayat Var* (Erdem, 2008).

4. İnceleme

4.1. Boynu Bükük Küheylan

Filmin Öyküsü: Küheylan iki karısı ve çocukları ile kente göç etmiş ve bir apartmanda kapıcılık yapmaktadır. Asiyeye dışarıda işlere giderken, Gülbahar evde oturmaktadır. Zamanla Gülbahar da çalışmaya başlar. İki karısının da çalışarak para kazanması, Küheylan'ın hoşuna gitmektedir. Asiyeye, Rukiye Hanımın yanında falcılık yaparak ün salarken, Gülbahar, Asuman Hanım'ın yanında kent hayatıyla tanışmaktadır. Küheylan zamanla iki karısı üzerindeki otoritesini de kaybeder. Evi terk eden Asiyeye razı edilip eve geri döndüğünde, falcılıktan kazandığı yüklü miktarda parayı Küheylan'a verir ve taksi alıp çalıştırmasını söyler. Küheylan, aldığı taksiyi, nerde oturduğu ve kim olduğu bilinmeyen Maykıl'a verir ve işletmeye başlar. Bu sırada erkekle eşit haklara sahip olduğunu kavrayan Gülbahar evi terk eder. Maykıl, Oğul Küheylan'ında sevdiği kızını, işlettiği arabayla birlikte kaçırmış ve arabayı bir araziye hurda halinde bırakır. Bu sırada falcılıkla ünlenen Asiyeye, yakalanma korkusu ile evi terk eder ve kendine yeni bir yaşam kurar. Karıları evden kaçan ve zengin olma ümitleri çöken Küheylan giden karıları yerine iki kadınla daha birlikte olsa da kısa sürede onlarda kaçar. Bunun üzerine Küheylan köye dönerken, oğul Küheylan kent yaşamına; dönüşerek uyum sağlamaya karar verir ve kentte kalır.

Küheylan erkekliğe ve güce işaret eden bir isimdir. Boynu Bükük Küheylan söylemi ise bu gücün kaybını ve iktidarsızlığı dile getirmektedir. Bu çerçevede kent, modernleşme ve erkek iktidarı arasında olumsuz bir ilişki kurulmakta ve bu durum psikanalitik bir gösterge ile ifade edilmektedir. Filmin afişinde Küheylan'ın

yüzünün ikiye bölündüğü ve yüzünün bir yanında erkekliğini simgeleyen bıyıklarının kadınlar tarafından aşağı çekildiği görülmektedir. Bu fallik gösterge açıkça Küheylan'ın kent ile girdiği ilişkiye, kadın korkusuna ve iktidar kaybına işaret etmektedir. Erkekliğe ve iktidara yönelik bu söylem hastalık temasının da üzerine yerleştiği alandır.

Boynu Bükük Küheylan filminde hastalık temsili; Filmde yer alan iki hastalık söylemi de babalık ve ataerkil toplum ile ilgilidir. Gülbahar, çocuk sahibi olamamaktadır. Fiziksel bir eksiklik olarak beliren bu durum, öykünün başlarında Gülbahar'ın kendini yetersiz hissetmesine ve çocuk doğuramadığı için Küheylan'ın onu sevmediğini, terk edeceğini düşünmesine yol açmaktadır. Anne olamamak, çocuk doğuramamak; geleneksel aile modeli içinde yetersiz olmakla, rolünü başaramamakla eşleştirilir. Gülbahar için “normal” olabilmek geleneğin kendisine işaret ettiği rolü oynayabilmekle mümkündür, bedensel eksiklik ise bunu imkânsız kılmakta; Gülbahar geleneksel koşullar içinde beklenen toplumsal rolü oynayamamakta, anne olamamaktadır.

Öykünün ilerleyen aşamalarında ise para ve modernlik ile tanışan her iki kadın da geleneğin çizdiği çerçeveyi aşar, kendi hayatlarını yaşamaya karar verir ve Küheylan'ı terk ederler. Bu olaydan sonra iki evlenme denemesinde de başarısız olan Küheylan hastalanır ve yataklara düşer. İyileşir iyileşmez köyüne döner. Kent, geleneğin verili doğasını bozarak istikrarsızlığa yol açmakta bu da erkek kimliği üzerinde psikanalitik bir şiddete dönüşmekte ve özyıkımla sonuçlanmaktadır. Kent yüzeyinde maruz kaldığı şiddete karşın, Küheylan köy hayatının dingin ve bilindik yapısına geri dönmektedir.

Küheylan'ın öykü içindeki iktidarı gelenek tarafından verili olarak gelir. Kadınlar dışarıda çalışır ve kazandıkları parayı Küheylan'a verirler. Küheylan'ın bu aşamada iktidarı sorgulanmaz. Ancak kadınlar ücretli yaşama ve kente dâhil oldukça Küheylan'ın verili konumu elinden gider. İktidar alanındaki kadınların evi terk etmesi sonucu benliğini kaybeder ve yataklara düşer. Çözüm ise geçmişe ve köye doğru kaçmaya yönelir. Hastalık temasının öykü içinde kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerinin değişen boyutunu ve yaşanan bunalımı ele almak için kullandığı görülmektedir. Filmin sonunda Küheylan, boş bir beşik ile birlikte

resmedilir. Hastalık temsili; modernleşme, kent, ücretli yaşam ve gelenek ilişkisini ele almak için kullanılmıştır. İdeolojik çerçevesini psikanalitik göndermelerle besleyen öykü iktidar ve iktidarsızlık kategorilerini köy-kent, gelenek-modern kavramları ile ilişki içinde ele almakta ve hastalık temsilini bu çerçevede işlevsel bir konumda kullanmaktadır.

4.2. Eşkuya

Filmin Öyküsü: İhbar üzerine hapse giren eşkıya Baran, 35 yıl sonra hapisten çıkar. Geri döndüğünde yaşadığı köyü terk edilmiş bulan Baran, sevdiği kızın en yakın arkadaşı Berfo tarafından elinden alındığını ve kendisini hapse düşürenin o olduğunu öğrenir. Berfo'yu bulup intikamını almak ve sevdiği kız Keje'ye ulaşmak için yola çıkan Baran, yolculuğu esnasında uyuşturucu kaçakçısı Cumali ile tanışır. Cumali'ye polisten kurtulmasında yardımcı olan Baran, İstanbul'da Cumali'nin yardımı ile bir otelde yaşamaya başlar. Bu sırada Cumali, Emel ile evlenebilmek ve zengin olmak için mafyaya yakın olmaya çalışmaktadır. Mafya için uyuşturucu satmaya başlayan Cumali, Emel'in ağabeyini hapisten kurtarmak için uyuşturucudan bir miktar çalar. Bu sırada İstanbul'da Berfo'yu bulan Baran, Keje ile geriye dönmeye karar vermiştir. Cumali, Emel ile ağabeyi zannettiği sevgilisinin kaçtığını öğrenir ve bir otel odasında bularak öldürür. Bunun ardından mafyanın eline geçen Cumali'nin kurtulabilmesi ancak çaldığı uyuşturucunun parasını ödemesi ile mümkündür. Baran, Cumali'nin hayatını kurtarmak için gerekli olan para karşılığı Keje'yi bırakmak üzere Berfo ile anlaşır. Berfo'nun verdiği çekin karşılıksız çıkması sonucu, mafya Cumali'yi öldürür. Baran, Cumali'nin intikamını almak üzere, Berfo ve mafya adamlarını öldürür. Polisle girdiği çatışma sonucu öldürülür.

Eşkuya filminde hastalık temsili; Filmde üç ayrı hastalık temsili vardır; Bu kullanımlar Berfo, Artist Kemal ve şehir üzerinden öyküye dâhil olmaktadır.

Hasta Berfo; birincil ve geleneksel ilişkilerin doğasına uymayan, çıkarıcı kişiliği ile düzeni bozan bir kişidir. Çocukluğundan beri Baran'a karşı hile yapan Berfo, öykünün sonunda da para ile hile yaparak Baran'ın ölümüne yol açar. Baran'a

son yaptığı hilenin sebebi, Baran'ın Keje'yi bir insan hayatı ile takas etmesidir. Baran'ın Keje'yi insan hayatı için Berfo'ya bırakması, Berfo'nun tüm tutkusunu boşa çıkarmaktadır, arzu nesnesi anlamsızlaşmaktadır. Bu nedenle bir hile ile Cumali ve Baran'ın ölümüne yol açar; bu aynı zamanda kendi sonunu da hazırlar. Kahraman Baran figürüne karşı, hesapçı Berfo bir karşıtlık oluşturmaktadır ve arzu nesnesi olarak kadın, çatışmanın sebebi olarak görülmektedir ancak aslında dolayımılayıcıdır. Baran'ın tarafında yer alan; şövalyelik, dürüstlük ve geleneğe dayalı kudret, Berfo'nun temsil ettiği düzenin hileci ve ahlaksız oyunları ile sona doğru sürüklenmektedir. Bu karşıtlıkta 35 yıl hapis yatan Baran son derece sağlıklı ve genç mafya adamlarını dize getirecek kadar kudretlidir. Son derece lüks bir yaşam süren Berfo ise nefes alamamaktadır. Hastalık ve sağlık söylemleri doğrudan normatif kategorilere işaret etmekte, geleneksel ahlaki ilke ile çıkarıcı ahlaksızlık; hastalık teması üzerinden konumlandırılmaktadır.

Filmde karşımıza çıkan bir diğer hastalık temsili Cumhuriyet Otel'i'nde yaşayan Artist Kemal karakteri üzerinden işlemektedir. Bir büyükelçi çocuğu olan Artist Kemal hukuk fakültesi mezunudur. Ancak hayatını sinema oyunculuğu yaparak geçirmiştir. Hayatının son döneminde parasız kalan Artist Kemal Cumhuriyet Otel'i'nde oda ücretini ödeyemeden yaşamaktadır. Verem hastalığı yüzünden ara sıra gelen rolleri de kaçıran Artist Kemal, otelde de sürekli itilip kakılmaktadır. İlaç ve doktor parası olmayan Artist Kemal sonunda intihar eder. Komünistlerden kaçarak Cumhuriyet Otel'i'de yaşamaya başlayan Andrey Mişkin, Artist Kemal'in düştüğü bu durumu eleştirirken "*Kızıllar ülkemi mahvetseler de bu konuda iyilerdi*" demektedir. Bu çerçevede Artist Kemal doksanlarda, hazırlıksız bir toplumsal yapıda ekonomiden hızla çekilen devlet otoritesine ve hissedilmeyen sosyal devlete yönelik bir eleştiri düzeyindedir. Büyükelçi çocuğu, hukukçu ve sanatçı kimliği ile ön plana çıkan Artist Kemal parasızlıkla boğuşmaktadır, buna karşılık para ve güç mafyanın elinde dolaşmaktadır. Artist Kemal ve Cumhuriyet Otel'i metaforları birleşerek Kemalist modernleşmeye yönelik bir alegori üretmekte ve modernleşme sürecinin doksanlarda girdiği bunalıma gönderme yapmaktadır. Hastalık temsili ise bu bağlamda eleştirel bir işlev üstlenmektedir.

Öyküde var olan üçüncü hastalık söylemi doğrudan kente yöneliktir. Film içinde kent birçok kez pis kokusu, tedirgin ediciliği ile söyleme dökülür, Baran İstanbul'u koğuşa benzetir. Cumali'nin uyuşturucu sattığı barda sahnede çalan şarkının sözleri³ kente yönelik söylemi özetlemektedir; Bahsi geçen şarkıda kent kişileşerek 'deli mi' sorusuna muhatap kılınır.

Öyküdeki hastalık temalarının kent, devlet ve para ile olan ilişkileri işaret edecek biçimde konumlandığı, öykünün rasyonel kurgusundan çok karakterlerin sembolik konumlarına göre öyküye yerleştirildiği görülmektedir. Dönemin ekonomik ve politik krizlerine de işaret eden öykü, söyleminde hastalık temsillerini kent, devlet ve para ile kurulan ilişki içinde ideolojik bir işlevsellikle kullanmaktadır. İlk ayırmda değersel akla işaret eden Baran ile araçsal akla işaret eden Berfo karşı karşıya gelmekte hastalık alegorisi ile Berfo'nun temsil ettiği çıkarıcı akıl eleştirilmektedir. İkincil ayırmda bir modernleşme projesi olarak Türkiye modernleşmesinin doksanlı yılları işaret edilerek başarısız bir toplumsal yapı işaret edilmektedir. Son ayırmda ise önceki ayırmların mekânı olarak kent hastalıkla imlenerek olumsuz bir çerçeveye sokulmaktadır. Hastalık temsillerinin öykü içinde toplumsal gerçeklik ile ilişki içinde değil, ideolojik arka planı destekler biçimde işlevsel bir biçimde kullanıldığı görülmektedir.

4.3. Masumiyet

Filmin Öyküsü: Askerden geldiği gün evli ablasının kaçtığı adamı vuran Yusuf, on yıl hapiste kaldıktan sonra cezaevinden çıkmamak üzere bir dilekçe verir. Gidecek kimsesi ve yapacak bir işi olmadığını belirten Yusuf, yasalar buna izin vermediği için mecburen dışarı çıkar. Ablasını ziyaret etmek için İzmir'e gelip bir otele yerleşen Yusuf, gece otel lobisinde hasta bulup tedavi ettirdiği Çilem'in ailesi ile tanışır. Ablası ve eniştesini ziyarete giden Yusuf, ablasının duygusal ve fiziksel şiddetle dolu yaşamını görüp ablasının evinden kaçarak otele geri döner. Bu sırada Bekir'le

³*Bir ölü yattıyor, duvarın arkasında
Hayat fani, ölüm ani
Sokaklar dar her zamanki gibi.
Kim korkutuyor beni, şehir mi?
Niye korkutuyor şehir, deli mi?*

yakınlaşan Yusuf, Bekir'in Uğur'a ve Uğur'un Zagor'a yönelik tutkulu aşkını yakından öğrenir. Kıskançlık krizlerinden birinde Bekir intihar ettikten sonra Yusuf Bekir'in işini alır ve Uğur'un fedaisi olur. Yusuf tavır ve giyim olarak da Bekir'e benzemeye başlar. Uğur'a âşık olan Yusuf, Bekir'in kaderini baştan yaşamaya başlar. Zagor'un hapisten kaçması ve Uğur'un ortadan kaybolması sonucu kimsesiz kalan Yusuf, Çilem'i de alarak hapisane arkadaşı Orhan'ın babasını bulmaya İstanbul'a gider. Orhan'ın babasını bulduğunda, Orhan'ın ölü bedeni yerde yatmaktadır. Aynı zamanda Orhan, Zagor'dur.

Masumiyet filminde hastalık temsili:

Öyküde iki ayrı hastalık temsili vardır; Yusuf'un ablası ve Çilem konuşamamaktadır. Buna ek olarak Çilem duymamaktadır. Her iki kadının da hastalığının sebebi erkek şiddetidir. Ancak bu şiddet iktidar ilişkisi içinde yer alır. Yusuf'un evli olan ablası, Yusuf'un en yakın arkadaşı ile kaçınca Yusuf onları bulur ve arkadaşını öldürür, ablasını da öldürmek istemiştir ancak mermi ablasının ağzında patlayınca abla konuşamaz hale gelir.

İkinci hastalık söylemi de erkeklik ve şiddet ile ilgilidir. Hapiste olan Zagor lakaplı sevgilisinin peşinde kent kent gezen Uğur bir adamla evlenir ve hamile kalır. Zagor'un Diyarbakır'a sürülmesi sonucu Zagor'un peşinden Diyarbakır'a giden Uğur kocası tarafından bulunur ve şiddetle dövülür. Anne karnındayken zarar gören Çilem işitmez ve konuşmaz.

Her iki şiddet vakasında da kadının aşkının evlilik kurumunun önüne geçmesi ve iktidarı zedelenen erkek öznenin nesneye yönelik şiddeti görülmektedir. *Çilem* ismi bu noktada simgesel bir değere yükselir çünkü ortaya çıkan şiddet ve çile *erkekliğin* içinde bulunduğu durumun pratik sonucudur.

Filmde yer alan diğer hastalık söylemi Bekir ve Yusuf'un Uğur'a besledikleri tutkulu aşklarıdır. Bu aşk her iki karakterinde yaşamlarını normal olarak sürdürmelerine engel olmaktadır. Bekir, tutku oyununun sonunda intihar eder ve Bekir'in yaşamını baştan yaşamaya başlayan Yusuf'unda aynı sona doğru yol aldığı söylenebilir. Bekir ve Yusuf, Uğur'a iktidarlarını kabul ettiremedikçe ruhsal bir çöküntünün içine çekilirler. Bir sahnede Yusuf'a, Bekir'in tutkulu aşkının belli etmese

de hoşuna gittiğini söyleyen Uğur “*Kıskanması da, delirmesi de hoşuma giderdi. Ne pislik mahlûk şu insan.*” der. Yusuf ve Bekir’in kendilerine zarar veren aşkı sürdürmeleri ve Uğur’un bunu görerak gizli bir haz alması, ruhsal ölçekte kurulmuş sado-mazoşist bir ilişkiyi dışa vurmaktadır. Uğur’un Zagor’a duyduğu aşkta aynı motifleri taşımaktadır. Romantik imgelemede hayatın anlamsızlığına karşın, tutkulu aşkın acısı hayatın anlamı seviyesine yükseltilir. Mazoşizmde, arzusunu ortaya koyamayan bireyin acı yoluyla kendini var etmesi, hayatın baskılanarak bunun daha sonra ödüllendirileceği mitosu ilişkilidir. Böylece mazoşizm ve negatif özne kavramı arasında ilişki ortaya çıkar. Olaylar karşısındaki edilgenlik, acı ve hazzı birbirine karıştırarak negatif öznenin oluşumunu sağlar.

Filmdeki hastalık olgusu bu negatif öznenin yarattığı şiddetten kaynaklanmaktadır. Kendini ve iktidarını ortaya koyamayan öznenin nesne ile girdiği hastalıklı ilişki ise ikinci bir bağlamı oluşturmaktadır.

Yusuf’un ablası ile girdiği ilişkide iktidarsız öznenin nesne kaybını geleneğin gözetiminde Yusuf giderirken, erkeklerin Uğur ile girdiği ilişkide bu kaybı telafi eden bir güç belirmemekte, şiddet içsel bir yıkıma dönüşmektedir.

Her iki bağlamda da hastalık ve şiddet iktidarın reddinden dolayısıyla iktidarın doğasından kaynaklanmakta ve hastalık temsili iktidar ve negatif özne ilişkisini içerecek biçimde öyküye yerleşmektedir. İktidar kaybı, öz yıkım, öze yönelen şiddet ve hastalık arasındaki ilişki Boynu Bükük Küheylan filminde olduğu gibi bir arada yer almakta ancak Masumiyet filmi açıkça kent ve modernite karşıtı bir söylem üretmemektedir. Yusuf’un ablası gelenek koşulları içinde vücut bütünlüğünü kaybetmiş ve hayatının geri kalanını sistemli bir şiddet altında devam ettirmektedir. Diğer öyküde Uğur, Zagor’un peşinden giderken kocası tarafından bulunup, dövülmekte ve çocuğu sakat kalmaktadır. Öykü hastalık kodunu gelenek-modern karşıtlığı yerine erkeklik ve iktidar kavramları ile ilişki içinde ele almakta, hastalığı erkekliğin simgesel yıkımının bir sonucu olarak sergilemektedir.

4.4. Büyük Adam Küçük Aşk

Film Öyküsü: Hejar, dedesi Evdo tarafından yakını Avukat Serpil’e bırakılır. Avukat Serpil evde terörist arkadaşları bulunduğu için çocuğu kabul etmek istemese

de Evdo'nun ısrarı sonucu çocuğu kabul eder. Polis'in eve yaptığı baskın sonucu iki terörist ve Serpil öldürülür. Bu sırada saklanan Hejar, karşı dairede yaşayan Rıfat Bey'in evine kaçar. Rıfat Bey ile çocuk arasında aynı dili konuşamamaları sebebi ile iletişim kurulamaz, iletişimin gerekli olduğu durumlarda Rıfat Bey'in yardımcısı Sakine devreye girer. Ancak oğlu asker olan, emekli yargıç Rıfat Bey Sakine'yi Kürtçe konuşmama noktasında sık sık uyarır. Hejar ile Rıfat Bey arasında başlayan ilişki zamanla bir bağlılığa dönüşür ve Rıfat Bey Kürtçe öğrenmeye başlar, bu sırada Türkçe konuşmayan Hejar'da Türkçe öğrenmeye başlar. Bir süre sonra Evdo'nun yaşadığı yere, kent çeperine kurulmuş gecekondu yerleşimlerine giden Rıfat Bey, yeni bir İstanbul ile tanışır ve Hejar'ı evlat edinmeye karar verir. Ancak, Hejar Rıfat Bey ile kalmak istemez ve Evdo ile gider.

Büyük Adam Küçük Aşk filminde hastalık temsili: Öyküde tek hastalık temsili bulunmaktadır; Rıfat Bey'in kalp rahatsızlığı. Simgesel düzeyde Kemalist devletin temsilcisi olan Rıfat Bey, öykü içinde en temiz muhitte yaşayıp, düzenli spor yapan ve geçmişti itibari ile (emekli yargıç) düzenli bir yaşam süren kişi olsa da öykü içindeki tek hasta kişi olması bu hastalığı alegorik bir düzeye yükseltmektedir. Rıfat Bey'in hastalığına yönelik vurgu varken aynı yaşlarda olan ve geçim sıkıntısı yaşayan Evdo'nun sağlık durumu yerindedir. Rıfat Bey'in hastalığı bu bağlamda kurulan bir karşıtlık üzerinde simgesel bir rol üstlenerek yükselmektedir.

Kalp rahatsızlığı, vücudun kan dolaşımını etkileyen bir rahatsızlıktır ve dolaşım sistemi ile düzenli toplum arasında analogik bir ilişki bulunmaktadır. 18. yüzyılda dolaşım sisteminin bulunmasından sonra kentler dolaşımın sürekli devam edeceği şekilde planlanmaya başlanmış ve dolaşım ile toplum arasında bir analogi kurulmuştur. Sağlıklı toplumda dolaşım yolları tamamen açık olmalıdır. Kalp bu döngünün merkezidir ve Rıfat Bey temsilinde hastadır.

Öykü kent yüzeyinde merkez-gecekondu ayrışmasının derinliğini sergilemektedir. Bu kentsel yarıma ile Kürt sorunu bir araya gelmekte ve modernleşme sürecinin içine girdiği bunalımı ve yaşadığı kırılmayı işaret etmektedir (Öztürk, 2004). Rıfat Bey'in hastalığı ise Rıfat Bey ile Kemalist modernleşme arasında kurulan analogiye işaret etmektedir. Hastalık öyküde devlete ve topluma yönelik söylemi destekleyecek bir biçimde kullanılmakta ve işlevsel bir konum üstlenmektedir.

4.5. Uzak

Filmin Öyküsü: Öykü, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı filmleri ile bir birliktelik içermektedir. Mayıs Sıkıntısı'nda yönetmen Muzaffer ve kasabalı işsiz Saffet arasında başlayan ilişki, Uzak filmde Yusuf'un (Saffet) kente gelmesi ile devam etmektedir. Muzaffer'in yerini Mahmut almıştır (aynı oyuncudur). Yusuf'un kasabasını terk etmesi ile başlayan öykü, genel olarak Mahmut'un evinde geçmektedir. Kasabalı yakını Yusuf'u geçici bir sıkıntı olarak algılayan Mahmut oldukça soğuk, mesafeli ve otoriterdir. Bu yönü ile Yusuf'a bir "baba olmayan iktidar" figürü sergileyen Mahmut'un eski karısı ve diğer yakınları ile de arasında büyük bir yabancılaşma söz konusudur. İdeallerine yabancılaşmış ve sinik bir yapıya sahip olan Mahmut; karısı ve Yusuf'un kendisini terk etmesi üzerine; Yusuf'un bir zamanlar uzattığı ama '*o içilir mi lan*' diye reddettiği Samsun sigarası ile sahilde, sessizlik içinde görüntülenir ve film geçmişe yönelik nostaljik bir arzuyu simgeleyen bu kare ile sona erer. Filmin sonunda yer alan sinematografide etrafı aydınlatmayan solgun bir güneş vardır. Albrecht Durer'in 1514 yılında yaptığı melankoli isimli tablo ile bu kare arasında melankoli ve kara güneş imgesi bağlamında ilişki kurulabilir.

Melankoli, içsel sıkıntı ve dışarıda kalmışlık; toptan bir yabancılaşma biçiminde Uzak filminin geneline yayılmıştır. Aidiyetsizlik, hedonizm, dışarıda kalmışlık ve melankoli arasından yakın bir ilişki söz konusudur. Dünyaya fırlatılmışlık, anlamsızlık ve sürekli sona doğru evrilen anlamsız bir yaşam, melankolinin temel kaynağıdır. Ancak melankolinin özünde ortaya konamayan bir iktidar arzusu ve kabul edilmiş bir çaresizlik, kaybetmişlik duygusu vardır. Mahmut, melankolinin nesnesiz yasını tutan melankolik bir karakter olarak resmedilir.

Uzak filmde hastalık temsili;

Öyküde hastalık söylemleri ve hastalık üzerinden kurulan karakter özellikleri önemli bir yer tutmaktadır. En başta altı çizilmesi gereken nokta öykü iki erkek karakter arasındaki gerilim üzerinden işlerken, hastalık motifleri kadınlar üzerinden ilerlemektedir. Erkeklerin bu hastalıklara karşı tepkileri öykünün ve karakterlerin doğasına işaret etmektedir.

Öyküde karşılaşılan ilk hastalık söylemi giriş bölümünde Mahmut karakterinin tanıtıldığı sekansta telefon konuşması ile belirir. Telefondakinin annesi olduğunu anlayan Mahmut telefonu açmaz. Öykü ilerlerken Mahmut'un verdiği tepki ile sık sık annesini telefonda arayan Yusuf tam bir karşıtlık oluşturmaktadır. Mahmut'un annesi hastadır ve ilgi beklemektedir. Mahmut'un ablası ile yaptığı telefon görüşmesinden öğrenilen bu durum, Mahmut'un sorumluluktan uzak, duyarsız ve yabancılaşmış yanına işaret eder. Annesini eve getirdiği sahnede, televizyonda moda kanalı izlemesi de Mahmut'un hedonist yönünün altını çizer.

Mahmut karakteri etrafında dönen bir diğer hastalık söylemi eski karısı Nazan ile ilişkilidir. Mahmut'tan kullanmadığı evi isteyen Nazan bunun tedavi masrafları için kullanılacağını söyler. Boşanmaları döneminde üç aylık hamile olan Nazan kürtaj yaptırmış olduğu için çocuğu olmamaktadır. Bu sahnede öznelen kamera, Mahmut'un yüzünü gösterir ve sahnede hüznü bir müzik girer. Çocuğu istememe sebebini “*boşanmak üzereydik, birazda o yüzden istemedim*” şeklinde açıklayan Mahmut'a eski karısı Nazan “*ben seni suçlamıyorum*” dese de öznelen kamera ve giren müzik Mahmut'un yaşadığı suçluluk duygusunu vurgular. Annesi karşısında ilgisiz, sorumsuz ve duyarsız olan Mahmut benzer tutumları ile Nazan'ın üreyebilme vasfının kaybına yol açmıştır. Bu iki hastalık simgesel bir ilişki içerir; anne karşısındaki duyarsızlık ile gelenek, birincil ilişkiler ve geçmiş karşısındaki yabancılaşmışlığı sergileyen Mahmut, Nazan'ın hastalığına yol açarak gelecek ufku da kapatmıştır. Çocuk olmayı başaramayan Mahmut, baba olmayı da reddetmiş ve şimdiki zamanda hedonist bir biçimde sıkışmıştır.

Mahmut'un tutumuna karşın, Yusuf köydeki annesini sık sık arar. Bir telefon görüşmesinde, annesine dişini çektirip çektirmediğini soran Yusuf; dişinin diş veresiye çekmeyi reddettiğini öğrenince sinirlenir ve duvarı yumruklar. Mahmut'un duyarsızlığına karşı Yusuf'un hastalık karşısındaki duyarlı çaresizliği, karşıtlık oluşturur.

Hastalıkların niteliği de simgesel düzeydedir. Nazan'ın karısı Mahmut'un sorumsuzluğu nedeni ile üreme vasfını kaybetmiştir. Doğaya yapılan müdahale hastalığın kökenini oluşturur. Diğer yanda ise Yusuf'un annesinin çürüyen diş söz konusudur; çürümek doğanın içinde gelişen bir durumdur. Mahmut doğaya müdahale

ettiği için hastalığa yol açarken, Yusuf doğa karşısında çaresizdir. Böylece Yusuf ve Mahmut'un modernite içindeki konularının altı çizilir. Yusuf, modernitenin gözetimine giremezken; Mahmut modernliğin içinde dengesizleşmiş bir duruma işaret etmektedir. Bu çerçevede hastalıklar karşısındaki tutum ve durum iki karakterin içeriğini belirler. Yusuf, modernliğin içine girmeye çalışan ve doğal durumla mücadele etmeye çalışan bir taşralı iken; Mahmut modernite içinde radikalleşmiş/yabancılaşmış ve hastalığın kaynağına/kendisine dönüşmüş bir karakter olarak belirir. Öyküde hastalık söylemleri hem moderniteyi hem de modernliğin dışını, işaret edecek biçimde öyküye dağılmıştır. Mahmut'un melankolik ruh hali ise öykü de önemli bir rol oynamaktadır. Melankoli, yastan farklı olarak nesnesiz bir hüznün halidir. Melankoli, yastan ayrı olarak var olan bir nesnenin kaybı değil; elde edilemeyen bir nesneyi, kaybedilmiş bir nesne gibi gösteren libidonun yarattığı bir simülasyondur (Agamben, 2007). Melankoli bir iktidar oyununda peşinen kabullenilmiş bir yenilgidir. Mahmut melankoli yolu ile sinik bir kaçışa yönelmektedir.

Film Mahmut ve Yusuf'un kesişen hayatları üzerinden ilerlemektedir. Hastalık teması ve hastalık karşısında aldıkları konum karakterlerin niteliğini, kimliklerini ortaya koyabilmek için önemli bir işlev üstlenmektedir. Filmdeki kadınların neredeyse hepsi hastalık ile vardır. Erkekler ise bu hastalıklarla kurdukları ilişki ile betimlenmektedir. Filmin nihai söylemi ise Mahmut karakterinin melankolik ruh hali ile biçimlenmektedir. Böylece hastalık temsilleri ve melankoli hastalığının doğası öyküde oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Modernite ve gelenek arasında bir gerilimde yükselen öykü, hastalık temsillerini işaret ettiği iki farklı yaşam biçimini temsil eder biçimde üretmekte ve karakterlerin içeriğini bu hastalık motifleri ile tarif etmektedir. Doğa karşısında çaresizlik olarak hastalık temsili ile gelenek ve kırsal yaşamın içi oyulurken; doğal olanın bozulması üzerinden üretilen hastalık söylemi modernitenin içinde bulunduğu koşullar eleştirilmektedir. Kent yüzeyinde ortaya çıkan yaşam biçimi ise hedonizm ve melankoli ile ilişkilendirilerek; hastalık alegorisi tüm anlatıya yayılmaktadır.

4.6. Babam Ve Oğlum

Filmin Öyküsü: Öykü seksenlerin sonu veya doksanların başında geçmektedir. Yıllar önce babasının ziraat okuması talebini reddeden Sadık, sermaye karşıtı görüşleri olduğu ve gazetecilik okumak istediği için baba evi ile ilişkisini koparmıştır.

Eşi hamile olan Sadık, doğum sancılarının başladığı gece sokağa karısı ile birlikte çıktığında gerçekleşmiş olan darbe nedeni ile ne yardım ne de bir araç bulabilir. Bir parkta gerçekleşen doğum sonucu eşi Aysun ölür. Darbe sonrası hapse giren ve işkence gören Sadık hapisten çıktığında oğlu Deniz ile birlikte yaşamaya başlar. Ancak hapiste gördüğü kötü muamele ve hapishane koşulları nedeni ile ölümcül bir hastalığa yakalanan Sadık, Deniz'e kalacak bir ev bulmak adına kentten ayrılarak kırsala, baba evine doğru zorunlu bir dönüş gerçekleştirir.

Babası Hüseyin ile arasındaki sorunlar devam eden Sadık bir yandan da ölümüne sebep olan evden kopuşunu sorgulamaya başlar. Babasına öleceğini anlattığı sahnede Sadık ile baba arasındaki sorunlar geçici olarak çözülür. Hastaneye kaldırılan Sadık'ın ölümünün ardından torun Deniz ile dede Hüseyin arasında yeniden bir ilişki kurulur, devamlılık başlar.

Babam ve Oğlum filminde hastalık temsili: Öyküde iki ayrı hastalık motifi bulunmaktadır. Öykü'nün temel karakteri Sadık, baba evinden kopuşun ve gördüğü işkencenin sonucu olarak hastalığa ve ölüme mahkûm olmuştur. Diğer uçta ise baba ile herhangi bir çatışmaya giremeyecek olan; düşük zekâ seviyesine sahip Selim karakteri yer almaktadır. Öykü'nün babalar ve oğullar arasında kurduğu analogi göz önüne alındığında her iki hastalık temsili de politik bir içerik barındırmaktadır. Ayrıca anlatı içinde iki karakter arasında bir karşıtlık kurulur; Sadık ve Hüseyin Ağa arasında gerçekleşen konuşmaların dramatik yükünü birçok kez Selim'in içinde yer aldığı komik sahneler böler. Sadık'ın sorunlu baba ilişkisi ile Selim'in babaya bağımlı yapısı bir kontrast oluşturarak her ikisini de simgesel bir eksene yerleştirir.

Sadık, doğuştan hasta değildir, sağlıklı ve idealisttir. İdealleri uğruna baba ocağından ve kırsal yaşamdan bağlarını koparan Sadık'ın hastalığı, darbe döneminin hapishane ve işkence koşullarında gelişir. Bu şekli ile darbe, genç ve sağlıklı bir

toplumda hastalık yaratan, oluşturan bir motif olarak belirir. Bu şekli ile Sadık'ın hastalığı ile siyaset-toplum ilişkisi arasında bir ilişki kurulur.

Selim karakteri ise Sadık'ın ağabeyidir. Eskiden sağlıklı ve zeki bir karakter olan Sadık ile arasında zihinsel yeterlilik açısından tam bir zıtlık vardır. Nedensellik yerine alegoriye dayalı bu anlatım, yazarın öyküye hâkim olmak adına daha çok müdahil olmasından ileri gelmektedir. Bu durum Jameson'un (2005) belirttiği gibi üçüncü dünya aydınlarının bütün metinlerine sızan ulusalcı alegoridir. Babam ve Oğlum filminde baba karşısında kurulan bu alegorik karşıtlık, devlet ve toplum konumlandırmasını sürdürür. Sadık'ın aksi yönünde kurulan düşük zihinsel yeteneklere sahip olan Selim, baba karşısında çocuksu kalmış, babaya mahkûm, yetişmemiş bir toplumu simgelemektedir. İktidar karşısında kurulan bu romantik çocuksuluk onaylanmaz, hoş görülür. Sadık köye giderken, oğlu Deniz'e amcasının bazı olayları geç anladığını, anlayışla karşılaşmasını tembihler. Böylece amca Selim, çocuk Deniz karşısında da çocuklaşır; alt bir konuma sürüklenir. Yaratıcı bir zekâ ve hayal gücüne sahip olan küçük Deniz, amca Selim karşısında olgun bir karakter olarak kurgulanır. Böylece Selim karakteri özelinde simgeleşen çocuksu toplum, uzlaşmadan hoşgörü ile karşılanır.

Öykü 12 Eylül darbesinin toplumsal sonuçları üzerinde yükselmektedir. Baba ve çocuklar arasında kurulan ilişki ile dönemin toplumsal koşullarına yönelik bir alegori üretilmektedir. Sadık'ın hastalığı ise darbe sonrası toplumsallığı işaret eden bir söylem olarak belirlemektedir. Sadık karakterinin hastalığı öykünün nedensel yapısından doğmaktadır. Ancak hastalık ile darbeye yönelik alegorik bir gönderme olduğu da söylenebilir. Böylece toplum ile beden arasında bir analogi kurulmakta, darbe sağlıklı bir bedeni hasta hale getirmektedir.

4.7. Hayat Var

Filmin öyküsü: Hayat, babası ve hasta dedesi ile birlikte boğaza açılan bir dere kenarında, derme çatma bir evde yaşamaktadır. Annesi, babasını terk etmiş ve bir polisle evlenmiştir. Hayat'ın günleri, adapte olamadığı bir okul ortamı ile evi arasında geçmektedir. Baba, kayığı ile boğazda yasa dışı işler yapmaktadır. Ergenliğe yeni giren

Hayat, mahalle marketi ve komşu kadın tarafından taciz edilir ve bir başka seferde market sahibinin tecavüzüne uğrar. Babasını döven adama evlenme teklif eden Hayat reddedilince çaresiz bir biçimde eve mahkûm kalır. Dışlandığı, bir yabancı olduğu anne evine gitmez. Gündelik hayat babanın hapse girmesi sonucu sürdürülemez hale gelir. Bunun sonucu oksijen tüpleri biten ve nefes alma krizlerine giren dedesini eve kilitleyen ve ölüme mahkûm eden Hayat, mahalleli bir genç ile birlikte bir sürat motoruna binerek yuvanın ve İstanbul'un dışına doğru gitmeye başlar.

Hayat Var filminde hastalık temsili:

Öyküde hastalık aile içinde süreklilik gösterir. Dede ve Hayat nefes alma güçlüğü çekmektedir. Yatağa mahkûm olan dede, oksijen tüpleri ile yaşamaktadır. Dede, Hayat'a “*Sen bana çekmişsin. Bak hastalıklarımız bile aynı*” der. Böylece süreklilik kazanan hastalık simgesel düzeyde ele alınır. Dede, bir İstanbul'lu ve alt sınıf üyesidir, dedenin bu dışarıda kalmışlığı ile başlayan durum Hayat'ın yaşamında devam etmektedir. Doksanlı yıllar klasik merkez-çevre ayrımının bozulduğu ve dışarıda kalmanın merkeze taşındığı bir dönem olmuştur. Öykü tam da bu noktada boğaz kenarında bir dışarıda kalma öyküsünü anlatmaktadır. Ancak, bu iktidarsızlık, dışarıda kalmışlık Hayat için aynı zamanda bir cinsiyet krizine dönüşür. Hayat'ın otorite figürü ile girdiği bütün ilişkilerin yanı sıra, yaşadığı cinsiyet krizlerinde de hastalık atağı başlar. Yabancı adamın Hayat'ın babasını dövdüğü sahnenin ardından baba ve dede Hayat'ın dizine yatar. Bu sahnede Hayat'ın atakları da başlamıştır. Böylece sınıfsal bir kriz, cinsiyet krizi ile birleşerek süreklilik kazanmakta, koruyucu kollayıcı bir otorite bulunamamaktadır.

Hayat'ın nefes alma ataklarının başladığı diğer iki sahne cinsiyet temellidir. Lezbiyen komşunun Luna Park'ta taciz ettiği sahne ile tecavüze uğradığı sahnenin ardından Hayat'ta nefes alma krizleri başlar. Oksijensiz, havasız kalmak film içinde sınıfsal ve cinsel dışlanmanın, çaresizliğin simgesel yüklenicisi konumuna yükselir. Öykü sonunda babanın hapse girmesi sonucu oksijen tüpleri yenilenemeyen dedeyi nefes alma krizlerinin yükseldiği anda, eve kilitleyen Hayat, geçmiş ve birincil bağlarla ilişkisini keserek bilmediği bir yolculuğa girer. Küheylan karakterinin aksine Hayat için gidilebilecek imgesel bir geçmiş yoktur bu nedenle Hayat'ın yolculuğu bilinmez bir yöne, İstanbul'un dışına açık denize doğrudur.

Nefes alamamak ile Hayat ismi alegorik bir karşıtlık oluşturur. Hayat kollayıcı otorite figüründen yoksundur. Dede ise devamlılık arz eden bir güçten yoksundur, otorite olamamaktadır. İstanbul'da boğazın kenarında sisteme dâhil olamadan yaşanan bir dışlanmışlık söz konusudur. Hastalık teması, bir yandan geç kapitalizm koşullarında işlevsizleşen ve belirsizleşen bir otorite figürüne işaret ederken diğer yandan otoritenin koruyucu gözetimi dışında sisteme girmekte zorlanan bireyleri işaret edecek şekilde kullanılmaktadır. İstanbul'un ortasında bir dışarıda kalmışlık öyküsü hastalık, cinsiyet ve otorite temaları eşliğinde ele alınmaktadır.

SONUÇ

Türk sinema öykülerinde anlatıyı etkileyen alegorik müdahalenin izine rastlamak mümkündür. Bu alegori çoğu kez beden, aile ve toplum arasında bir ilişki kurmakta ve öyküler bu çerçevede şekillenmektedir. Hastalık teması ise öykülerin içinde bir nedensellik içinde değil moderniteye, paraya, kente, geri kalmış köye ya da yabancılaşmış kent yaşamına işaret edecek şekilde, ideolojik arka planı destekleyecek biçimde konumlanmaktadır. Modernleşme öyküsünün devam ettiği süreç içinde hastalık temasının iki ana ekseninde konumlandığını söylemek mümkündür; modernleşme söyleminin olumladığı benliği işaret etmek ya da karşı-modern söylemin moderniteyi ve ilişkili kavramları işaret etmek için kullandığı bağlam. Bu nedenle hastalık temsiline öykü içinde yerleştiği konum daha öncede belirtildiği gibi nedensellikten çok alegorik bir yön taşımakta ve yapıtın moderiteyle kurduğu ilişkiye göre şekillenmekte ve sürekli dönüşmektedir.

1990 sonrası süreç ise modernleşme süreci açısından oldukça karmaşık bir çerçeveyi ortaya çıkarmıştır. Öncelikle küreselleşme ve kapitalizm gündelik yaşama hızla nüfuz etmiştir. Hızlı kentleşme ve kapitalizmin etkisi ile geleneğin istikrarı sarsılmış ve bağlantılı olarak aile ve erkeklik kavramları sorunlu bir hal almaya başlamıştır. Son olarak Kürt hareketi ve İslamcı hareket gibi modernleşme sürecine karşı çıkan ya da farklı şekilde yorumlamak isteyen hareketler modernleşme söylemine alternatif söylemler üretmiştir. Bu bağlamda hastalık temasının kullanımındaki çeşitlilik, öykülerde ki simgesel kullanım biçimleri ve farklılaşması Türkiye sinemasının modernitenin güncel hali ile girdiği ilişkinin boyutunu ortaya

koymaktadır. Bu nedenle çalışmada hastalık temasının öykü içinde ne şekilde ve hangi bağlamda kullanıldığı araştırılmıştır.

Hastalık temasının kullanıldığı bütün öykülerde toplumsal bir alegoriyi üretecek biçimde baba ve çocuk arasında bir süreksizlik olduğu görülmektedir. Hastalık temsilinin nedensel bir ilişkiden doğduğu Babam ve Oğlum filminde de baba ve oğul arasındaki süreksizlik, kopuş devlet ve toplum ilişkisine yönelik alegorik bir ilişkiye işaret etmektedir.

Gelenek ve modern karşıtlığını üretmek için yoğun olarak kullanılan hastalık söyleminin 1990 sonrası süreçte, erkeklik, milliyetçilik, modern devletin krizi ve dışarıda kalmışlık gibi farklılaşan olgularla ilişkiye girerek yeniden üretildiği görülmektedir. Bu süreçte hastalık temsillerinin nesnellikten kaynaklanmadığı ve ideolojik çerçeveyi destekleyici nitelikte araçsallaşarak kullanıldığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

AGAMBEN, Giorgio (2007) Kayıp Nesne, *Cogito* 51: 258-261.

AKSAKAL, Hasan (2011). Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri, Ankara: Kadim Yayınları.

ARSLAN, Umut Tümay (2005). Bu Kabuslar Neden Cemil? İstanbul: Metis Yayınları.

BABAM VE OĞLUM. Yön. Çağan Irmak. 2005.

BERKES, Niyazi (2007). Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler, İstanbul: Kaynak Yayınları.

BERMAN, Marshall (2005). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. (Çev: Ümit Altuğ, Bülent Peker) İstanbul: İletişim Yayınları.

BOYNU BÜKÜK KÜHEYLAN. Yön. Erdoğan Tokatlı. 1990.

BURUMA, Ian ve MARGALIT, Avishai (2008). Garbiyatçılık, Düşmanlarının Gözünde Batı. (Çev. Güven Turan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK. Yön. Handan İpekçi. 2001.

CATHERJEE, Partha (1996). Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası (Çev: Sami Oğuz). İstanbul: İletişim Yayınları.

- DIJK, Teun Van (2015). Söylem ve İdeoloji: Çokalanlı Bir Yaklaşım (Çev: Barış Çoban ve Zeynep Özarıslan). Söylem ve İdeoloji. İstanbul: Su Yayınları. 15-100.
- DİKEN, Bülent ve LAUSTEN, Carsten Bagge (2016). Filmlerle Sosyoloji. İstanbul: Metis Yayınları.
- ERCAN, Fuat (2006). Modernizm, Kapitalizm ve Azgelişmişlik. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- EŞKIYA. Yön. Yavuz Turgul. 1996.
- FISKE, John (2015). İletişim Çalışmalarına Giriş. (Çev. Süleyman İrvan). Ankara: Pharmakon Yayınları.
- FOUCAULT, Michel (2007). Cinselliğin Tarihi (Çev: Hülya Uğur Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GIDDENS, Anthony (2004). Modernliğin Sonuçları (Çev: Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GÜÇHAN, Gülseren (1993). Sinema-Toplum İlişkileri, Kurgu Dergisi, s. 51-71.
- HAYAT VAR. Yön. Reha Erdem. 2008.
- JAMESON, Fredric (2005). Modernizm İdeolojisi (Çev: Kemal Atakay, Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- KABADAYI, Lale (2013). Film Eleştirisi; Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KAYA, İbrahim (2016). Geç Modernlikler" Çerçevesinde Türk Modernlik Deneyimi, Zencirkıran, Memet. Türkiye'nin Toplumsal Yapısı. Bursa: Dora Basım Yayım, s. 91-118.
- KONGAR, Emre (2017). Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- LOWY, Michael ve SAYRE, Robert (2007). İsyen ve Melankoli (Çev: Işık Ergüden), Moderniteye Karşı Romantizm. İstanbul: Versus Kitap.
- MASUMİYET. Yön. Zeki Demirkubuz. 1997.

- ÖZTÜRK, Mehmet (2004). Türk Sinemasında Gecekondular, European Journal Of Turkish Studies 1.
- RITZER, Georg ve STEPNIISKY, Jeffery (2014). Sosyoloji Kuramları. (Çev. Himmet Hülür) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- SONTAG, Susan (2005). Metafor Olarak Hastalık, Aids ve Metaforları (Çev: Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- TUĞAN, Nuray Hilal (2015). Son Dönem Türk Sinemasında Hastalık Temsilleri: 'Saç' Filminin Eleştirel Söylem Çözümlemesi.» İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi 40: s.49-76.
- UZAK. Yön. Nuri Bilge Ceylan. 2002.
- ZIZEK, Slavoj (2004). İdeolojinin Yüce Nesnesi (Çev: Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.