

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA MELODRAMATİK İMGELEM



Sinem Evren Yüksel

Selçuk Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Öz

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

Anahtar Sözcükler: Melodramatik imgelem, modernlik, travma kuramı.

Melodramatic Imagination in Turkish Cinema After 1990

Abstract

This study aims to reveal how melodramatic imagination is transformed in Turkish cinema and which social fantasies it addresses in the context of its relationship with modernism. Melodrama has been the basic discourse form of Turkish cinema, especially during the 1960s and 1970s, and has continued to be the form of imagination that penetrates a number of genres related to the Turkish modernization process. In the first part of the study, the genre approach to melodrama is examined. Melodrama is treated as a system of interpretation to expose the connection between modernism and trauma theory. The second part of the study considers Turkish cinema and melodramatic tradition in the context of modernist concepts and traumatic events. In light of these considerations, the study undertakes an in-depth analysis of three films (*Babam ve Oğlum*, *Gönül Yarası* and *Güneşi Gördüm*) that were made in the 2000s.

Keywords: Melodramatic imagination, modernity, trauma theory.

Giriş

Türkiye’de 1960’lı yıllardan sonra popüler bir tür haline gelen melodramın, 1990’lı yıllardan itibaren seyircisini arttıran Türk sinemasında, pek çok film türünün içine sızan bir tahayyül biçimi olarak varlığını sürdürdüğü pek çok araştırmacı tarafından dile getirilmiştir (Erdoğan, 2001; Suner, 2005; Akbal Süalp, 2009; Arslan, 2011; Akbulut, 2012). Bu çalışma da, filmlerin içinde üretildiği toplumsal-kültürel bağlamdan ayrı düşünülmeeyeceği fikrinden hareketle, günümüz Türk sinemasında bir anlamlandırma sistemi olarak melodramın, toplumsal olana ilişkin ne söylediğini, nasıl bir tahayyül biçimi sunduğunu, modernlikle ilişkisi içinde hangi toplumsal fantazilere seslendiğini ve nasıl bir dönüşüme uğradığını konu edinmektedir. Çalışmanın temel çıkış noktası, melodramın bir tür olmanın ötesinde modern bir anlamlandırma biçimi olarak kabul edilmesi (Gledhill, 1987; Brooks, 1995; Williams, 1998) fikrine dayanmaktadır. Bu çerçevede çalışmada üç film inceleme kapsamına alınmış ve bunlar *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2004) ve *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009) olarak belirlenmiştir. Çalışma kapsamındaki filmlerin belirlenmesinde kullanılan ölçüt, seçilen filmlerin melodramatik unsurları yoğun olarak kullanmaları ve belli ulusal-toplumsal travmaları aile ekseninde sorunsallaştırmış olmalarıdır. Bu bağlamda çalışmada üç farklı yönetmene ait üç filmde ortak bir melodramatik imgelem bulunup bulunamayacağı ve bu imgelemin Yeşilçam melodram filmlerinden ne ölçüde farklılaştığı sorusuna yanıt aranmaktadır. Filmler bu doğrultuda, psikanalize ait kavramlar aracılığıyla semptomatik bir okumaya tabi tutulmuş ve gerçekliğin ideolojik fantazi düzeyi aracılığıyla nasıl inşa edildiği çözümlenmiştir.

Filmlerin çözümlenmesi sırasında tercih edilen ideoloji eleştirisi, film metninin semptomatik okumasına ve ideolojik fantazinin nasıl işlediğinin ortaya çıkarılmasına dayalı iki boyutlu bir süreçten oluşmaktadır. Semptom bastırılmış olanın geri dönüşünü açıklamak için kullanılan bir kavramdır; metnin semptomatik okuması, metnin anlamının yapıbozuma uğratılmasını gerektirir ve ideolojik unsurların hangi düğüm noktalarıyla bütünleştirildiğini anlamayı hedefler. Fantazi kurgusunun nasıl işlediğini araştırmak ise travmatik toplumsal bölünmeyi maskeleyen antagonizmaları ortaya çıkarır (Žižek, 2008a, s. 51). Melodramatik imgelemin işleyiş biçimi ve bunun toplumsal travmalarla ilişkisi, bu kırılma noktalarının açığa çıkarılması bakımından uygun bir zemin oluşturmaktadır. Bu bağlamda, seçilen filmlerde toplumsal simgesel düzene direnen, bu düzenle bütünleştirilemeyen şeyin ne olduğu, daha sonra simgesel düzendeki eksikliğin fantazi tarafından nasıl doldurulduğu sorusuna yanıt aranacaktır.¹ Semptomların ortaya çıkarılabilmesi için, özellikle çatışmanın ve

¹ Simgesel, görülür dünyayı düzene sokup onu sağlamlaştırır ancak anlamlandırmanın kırıldığı bir nokta vardır. Lacancı Gerçek, anlamlandırmanın kırıldığı noktada toplumsal yapıdaki bir boşluğa işaret eder (McGowan, 2012, s. 21); yani simgeselleştirmeye direnen travmatik noktadır (Žižek, 2008a, s. 84).

melodramatik dokunaklılığın doruk noktaya ulaştığı sahneler incelenerek film metinlerinde dokunaklılığın nasıl sağlandığı, çatışma ve çelişkilerle başa çıkmak için hangi söylemsel stratejilerden yararlanıldığı ortaya konulacaktır. Böylece toplumsal bağlamla ilişki içinde, melodramatik imgelemin anlamlandırma sürecinde nasıl işlediği ve travmatik yarılmalara nasıl yanıt verdiği sergilenecektir.

Bir Anlamlandırma Sistemi Olarak Melodram

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

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

...[T]ür, belirli uyuşmaları kullanan anlatım biçimlerinin ortak adıdır [...] Melodram, 'tür' sözcüğünün buradaki tanımına tıpatıp uymaz. [...] konu, tema, içerik ve anlatım tarzları açısından tür filmlerinin önemli benzerlikler taşıması gerekir. [...] Türün tanımıyla melodram bir yandan 'kadınsı' bir film türüdür; ama aynı zamanda melodramatik kelimesinin ifade ettiği biçimiyle, tek bir tür içine dâhil edilemeyecek bir anlatım biçimidir. Western ya da müzikal film, melodramatik bir anlatım biçimine sahip olabilir. Başka bir deyişle melodram sözcüğü bir yandan bir türü ifade ederken, öte yandan da bir eylemin ya da herhangi başka bir türün niteleyicisi de olabilir. Yani melodram, pek çok anlatsal türde –romanda, sinemada, televizyon dizilerinde, tiyatrodada- bir ifade biçimi olarak var olurken, diğer yandan da popüler sinemada kadınlara yönelik bir tür haline gelmiştir (2001, s. 579).

1980'lerle birlikte akademisyenler melodramı türsel sınırların ötesinde türleri, tarihsel dönemleri ve kültürleri aşan bir biçim, bir tarz olarak ele almış ve estetik açıdan yeniden değerlendirme arayışına girmiştir. Bu yön değişiminde Peter Brooks'un *The Melodramatic Imagination (Melodramatik İmgelem)* ve Thomas Elsaesser'in "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama" ("Ses ve Hiddet Masalları: Aile Melodramı Üzerine Gözlemler") başlıklı çalışmaları etkili olmuş; bu çalışmalar melodramın yeniden kavramsallaştırılmasında önemli rol oynamıştır. Elsaesser, Fransız Devrimi ve melodram geleneği arasındaki ilişkiye dikkat çekerken, bu geleneğin popüler hale gelmeye başlaması ve ortaya çıkan yoğun toplumsal ve ideolojik kriz arasında bir bağ kurmuştur (1987). Brooks'un çalışması ise 19. yüzyıl melodramının özelliklerini yeniden değerlendirmekte ve melodrama burjuva-işçi sınıfı, melodram-gerçekçilik gibi sabit karşıtlıklar dışından bakmaya imkân vermektedir. Brooks melodramı aydınlanma öncesi değer ve sembolik formların kaybıyla ortaya çıkan modern bir biçim olarak tanımlamış ve melodrama ilişkin

araştırmalar için yol gösterici olmuştur. Brooks'un sözleriyle “[m]elodram geleneksel düzene ait ahlaki bileşenlerin artık gerekli toplumsal birliği sağlamadığı yeni ve korkutucu bir dünyaya ilişkin endişeleri ifade eder” (1995, s. 20).

Melodramın modernitenin ürünü olduğu görüşünü destekleyen Ben Singer da melodramın bu dönemde ortaya çıkmasını, ideolojik dinamiklerinin döneme uygun olmasına bağlar. Ona göre melodram politik ve ideolojik iktidardaki dönüşüme işaret etmektedir. Bu yönüyle “büyüsü bozulmuş dünyada” insanların modern yaşama ilişkin tüm güvensizliklerini ortaya koymuş ve toplumun öngörülemez ahlaki, kültürel ve sosyoekonomik düzensizlikler karşısındaki endişelerini göz önüne sermiştir. Singer’a göre modern kapitalizmin yükselişi karşısında geleneksel otoritelerin ortadan kalkması, başlangıçta özgürlükçü bir ortama işaret etse de, yerini giderek tedirgin edici bir ortama bırakmıştır. Modernleşmenin sıkıntısı, sadece kapitalizmin temel mekanizmalarından değil, aynı zamanda Lukács’ın vurguladığı bir “soyut evsizlik” halinden kaynaklanmaktadır (Singer, 2001, s. 132-134). Bu adlandırma, kapitalist sistemin somut görüngülerinden çok, zihniyet yapısında yarattığı bir tür tedirginliğe işaret eder.

Melodram ve modern dünyanın zihniyet yapısında yarattığı değişim arasında kurulan ilişki, melodramın bir estetik biçim ya da tarz olarak nitelendirilmesinin ve melodramatik tahayyülün nasıl işlediğini açığa çıkarmaya yönelik çalışmaların önünü açmıştır. Melodrama ilişkin yeni bir bakış açısı geliştirme arayışında olan ve melodramın yalnızca Hollywood aile melodramı olarak kurulmasını indirgemeci bir düşünce biçimi olarak nitelendiren Gledhill’e göre melodramı bir estetik biçim ya da tarz olarak ele almak, onu yeniden kavramsallaştırmaya ve daha derinlemesine araştırmaya imkân verecektir. Böylece her tür için, her alt tür için ve her dönemde geçerli bir yaklaşım ortaya konabilecektir (Gledhill, 1987, s. 7-8).

Melodramatik tür kavramı yerine, melodramatik tarza gönderme yapan Williams, melodramın bir tür ya da Amerikan film endüstrisinin başka bir alt kümesi olmaktan çok, pek çok türü kapsayan yaygın bir tarz olduğunu iddia etmiştir. Gledhill’in ve Brooks’un çalışmalarından yola çıkan Williams, melodramatik tarzı Amerikan sinema tarihindeki pek çok tür boyunca yeniden değerlendirmektedir. Ona göre Amerikan sineması özünde melodramatiktir ve melodram terimi her şeyden önce heyecanlı ve duygusal bir tarzı işaret eder (Williams, 1998, s. 42).

Melodramı bir modalite olarak tanımlayan Savaş Arslan da modalitenin bizlere melodramı tek bir tanıma indirgmeden farklı özellikleri ya da nitelikleri içeren bir alan ya da düzlem olarak düşünme imkânı tanıyacağına dikkat çeker. Arslan, modalitenin Latince kökünün *modus* kelimesinden geldiğini söyler ve türevleri olan *mode*’un biçime; *mood*’un ruh haline karşılık geldiğini belirtir. Buna göre *modalite* bir biçim, şekil ya da durumun özellik ve niteliklerine karşılık gelir ve biçimsellik olarak Türkçe’ye çevrilebilir (Arslan, 2005, s. 16). Bir modalite olarak melodramın özelliklerini ortaya koyan Arslan’a göre melodramatik modalite, “Modern öncesi bir geçmişin masum ve muhafazakâr

yönlerine duyulan özlemi salık veren, bu masumiyetin bozulduğu modern dünyamızda suçluluk hissimizden kaçmaya yardım eden ve bu sırada acı ve gözyaşını bu kayıp geçmiş üzerine kuran, bu kurgu içinde de, modern öncesi dönemden kalan sözlü anlatıya ait halk hikâyelerinden ya da heyecan ve aksiyona dayalı karnaval ve sirk gösterilerinden yararlanan” bir nitelik sergilemektedir (2005, s. 19). Orta sınıfa seslenen yapısıyla bir eşitlik ve özgürlük miti barındıran ve daima iyyinin kazandığı bir fantazi kurgusu oluşturarak gelenekselci ve muhafazakâr bir ahlak ve değer anlayışını savunan melodramatik modalite, bu yönleriyle “keskin sınırları olan bir varoluşun ötesinde farklı zaman ya da mekânlarda farklı özellikleri içerebilen, ama aynı zamanda da belli bir dizi sabit özelliği içeren bir yapıdadır” (Arslan, 2005, s. 16). Bu bağlamda melodramın modernleşmeyle, ulusal kimlikle ve gelenekle olan ilişkisine dikkat çeken Arslan, melodramatik modalitenin birtakım değişikliklere uğrasa da farklı coğrafyalarda varlığını sürdürdürebildiğini belirtmektedir (2011, s. 94-95).

Görüldüğü gibi melodramı bir tür yerine bir tarz, bir anlamlandırma sistemi olarak ele almak, film çalışmaları açısından yeni bir açılım yaratmıştır. Ayrıca melodrama yönelik böyle bir yaklaşım, melodramın edebiyat ve tiyatro eserleriyle ya da film türleriyle sınırlandırılmayacak bir kavram olduğunu ortaya çıkarmış; gazete haberlerini, televizyon programlarını ve hatta gündelik retoriği biçimlendiren kültürel bir tarz olarak kavranmasının önünü açmıştır. Film çalışmaları söz konusu olduğunda farklı tür filmlerin melodramatik yapıyı nasıl kullandığını anlamak, melodramın bir tarz olarak algılanmasıyla mümkündür. Daha önce de belirtildiği gibi Türk sinemasında melodramın Yeşilçam sonrası dönemde de bir tür olmanın ötesinde bir imgelem biçimi olarak varlığını sürdürdüğünü vurgulayan çalışmalar mevcuttur. Örneğin Nezih Erdoğan *Eşkya* (Yavuz Turgul, 1996) filminin başarısında melodram kipinin yeniden kullanıma sokulmasının etkili olduğunu ve Özal sonrası dönemde yitirdiğimiz değerlere yönelik arayışın, hem sinemada hem de televizyon yapımlarında melodramın tekrar etkin bir unsur olarak kullanılmasını beraberinde getirdiğini belirtmekte (2001, s. 251-256), Asuman Suner Zeki Demirkubuz’un kimi filmlerinin melodramla ilişki içinde olduğunu ve “kara melodram” olarak adlandırılabilceğini dile getirmekte (2006, s. 189-190), Savaş Arslan *Eşkya*, *Babam ve Oğlum*, *Beyaz Melek* (Mahsun Kırmızıgül, 2007), *Kabadayı* (Ömer Vargı, 2007), *Gönül Yarası* gibi filmlerin Yeşilçam sonrası dönemde melodramatik modaliteye ait unsurları içinde taşıyan filmler arasında sayılabileceğini söylemektedir (2011, s. 254). Hasan Akbulut ise, geçmişten günümüze Türk sinemasında melodramın izlerini sürdürdüğü çalışmasında Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz filmlerine odaklanarak, bu yönetmenlerin filmlerinde melodramatik imgelemin nasıl dolaşıma sokulduğunu araştırmıştır (2012). Dolayısıyla Türk sinemasına 1960’lı ve 70’li yıllarda egemen olmuş temel bir tür olarak nitelendirilen melodramın, 70’li yıllardan günümüze kadar varlığını korumuş bir tarz olarak kabul edilmesi, melodramın bir anlamlandırma sistemi olarak nasıl işlediğini, nasıl bir gerçeklik sistemi ürettiğini ve toplumsal ve kültürel yapıyla nasıl bir ilişki kurduğunu değerlendirebilmek bakımından zorunlu görünmektedir.

Melodram ve Travma Kuramı

Farklı arayışlar çerçevesinde melodramı incelemek üzere ortaya çıkan ve kuramlaştırma arayışlarındaki boşlukları doldurmaya yönelik bir diğer yaklaşım, melodrama travma kuramı perspektifinden bakmaktır. Kaplan'a göre Freud'un travma ve fantazi bağlantısını izleyen psikanalitik kuram, tarih ve bilinçaltını bağlayan bir yol sunarken, benzer biçimde tarih ve bilinçaltıyla ilişkilendirilebilecek olan melodram da, ailenin çeşitli travmaları gizleyen özel alanına ve kamusal alandaki erkek iktidarı tarafından yapılandırılmış alana odaklanmış bir muhayyile önerir. Bu bağlamda Kaplan melodramlardaki aile travmalarının ulus devlet politikalarıyla yakından ilişkili olduğunu vurgulamaktadır. Bu durum politik ve toplumsal geçişlerin yarattığı kişisel ve toplumsal travmaların, kurmaca melodram formları içinde yer aldığı anlamına gelir ve melodram estetik bir form olarak sınıf ve toplumsal cinsiyet çatışmalarının travmalarıyla ilişkilendirilebilir (Kaplan, 2001, s. 201-202).

Melodramın kültürel semptomları barındıran bir form olarak nitelendirildiği düşünülürse, melodramatik anlatı ve kültürel travma bağlantısını kurabilmek açısından travma kuramına daha yakından bakmak yerinde olacaktır. Son dönemde kuramcıların kültürel bir analizin aracı olarak travma kavramına dönmelerine dikkat çeken Berger, travmanın basit bir biçimde felaketle eş anlamlı olmadığını söyler (1997, s. 572). Freud'un travmaya ilişkin çalışmaları bu konuda bir çıkış noktası oluşturmaktadır. Önceleri travmanın dinamikleri, baskı ve semptom oluşumuyla ilgili çalışmalar yapan Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde* ve *Musa ve Tektanrıcılık* gibi çalışmalarında kavramı geliştirmiş ve daha kapsayıcı bir çerçeve ortaya koymuştur. Örneğin *Haz İlkesinin Ötesinde*'de Freud'un travmayı doğum travmasından savaş travmasına kadar uzanan geniş bir perspektif içinde ele aldığı görülmektedir. Savaşın askerler üzerinde yarattığı nevrotik etkiler, Freud'u travmanın modern özne üzerindeki etkileri üzerine yaptığı diğer çalışmalara yönelmiş ve böylece modernliğin travmatik nevrozlarının bellek sorunlarıyla ilişkilendirildiği bir çerçeve ortaya çıkmıştır (Starks, 2002, s. 185). Travma ve bellekle ilgili çalışmalarını *Musa ve Tektanrıcılık*'ta geliştiren Freud'un burada kullandığı gecikme kavramı önemlidir. Travmatik bir olaya dair belleğin zamanla nasıl kaybolabileceği ve daha sonra tetiklendiğinde semptomatik bir biçimde tekrar nasıl kazanılabileceği üzerinde duran Freud bu biçimde her ulusal felaketin, diğer felakete dair hatıraları çağırıp dönüştüreceğini vurgulamıştır. Böylece tarih, her felaketin bir öncekinin bastırılmış hatıraları bağlamında anlaşıldığı karmaşık bir yığın haline gelecektir (Berger, 1997, s. 570).

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

Toplumsal-Simgesel Düzen ve Bir Fantazi Kurgusu Olarak Travma

Toplumsal simgesel düzenin nasıl inşa edildiği ve anlamın ideolojik işleyişi sürecinde melodram ve toplumsal travma ilişkisi araştırılırken Lacancı bir çerçeveden yola çıkılacaktır. Lacancı çerçeveyi anlamlandırmanın ideolojik işleyişi bakımından önemli kılan şey, simgesel düzenin devamlılığının sinemada anlatı aracılığıyla nasıl sürdürüldüğünün açığa çıkarılması açısından bir olanak oluşturmaktadır. Bu noktada “Gerçek” ve “gerçeklik” arasındaki farka ve travma kavramının buradaki işlevine değinmek gerekmektedir:

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

Arzunun gerçeğinden kaçmak için gerçeklik olarak adlandırılan fantazi kurgusuna kaçılır. İdeoloji bir fantazi kurgusudur. Bir tür antagonizmayı, travmatik bir toplumsal bölünmeyi maskeler (Žižek, 2008a, s. 60-61). İdeolojinin nasıl işlediğinin ortaya çıkarılması semptomatik bir okumayı gerektirmektedir. Semptomun simgesel yeri ve anlamı analiz sonucunda açığa çıkar. “...İzlerin anlamı verili değildir; gösterenin ağının geçirdiği dönüşümlerle birlikte sürekli değişir. Her tarihsel kopuş, yeni bir ana gösterenin her ortaya çıkışı, bütün geleneklerin anlamını geri dönüşlü biçimde değiştirir, geçmişin anlatımını yeniden yapılandırır, yeni, bir başka biçimde okunabilir hale getirir” (Žižek, 2008a, s. 70-71). Böylece önceden bir anlam taşımayan şeyler farklı bir biçimde bir anlam ifade etmeye başlar. Bunu sağlayan şey aktarımdır. Geçmiş, tarihsel belleğin dokusu içinde simgeselleştirilir; tarih durmadan yeniden yazılır. Semptom bir sonuçtur; semptomun işlenmesi geçmişin yeniden yaratılmasıdır (Žižek, 2008a, s. 71).

İdeoloji eleştirisinin semptomatik bir okumayı gerektirdiğini vurguladıktan sonra Lacan’ın ideoloji eleştirisine katkısını ortaya koymak bakımından fantazi kavramına daha yakından bakmak yerinde olacaktır. Geleneksel ideoloji eleştirisinin, yani metni sadece semptomatik bir okumaya tabi tutmanın yeterli olmadığını vurgulayan Žižek’e göre ideoloji eleştirisinin başarılı olabilmesi, toplumsal gerçekliğin kendisinde işleyen ideolojik fantazinin ortaya çıkarılmasıyla mümkündür. Yani ideoloji eleştirisi ideolojik metnin semptomatik okumasını ve ideolojik fantazinin işleyişinin açığa çıkarılmasını gerektiren iki boyutlu bir süreçte işler (Žižek, 2008a, s. 143-144). Bu süreçte Lacancı ideoloji eleştirisi, simgeseldeki eksikliğin fantazi tarafından doldurulduğu yeri açığa çıkarmayı hedefler (Rocchio, 1999, s. 22). Özne simgesel düzendeki eksikliğini fantazi aracılığıyla kapatmaya çalışacaktır. Sonuç olarak fantazi, toplumsal yarılmanın gizlendiği bir tür imgesel senaryo olarak nitelendirilebilir. Melodramın bir anlamlandırma sistemi olarak modernlikle ilişkisi, bu imgesel senaryoyu ortaya koyma potansiyeliyle ilgilidir. Modernlik

düzen üzerine düşünülen bir zamana aittir; sınıflandırma ve düzen üretimiyle bağlantılı bir süreci ifade eder. Bu bölme ve kategorileştirme pratiği içinde düzen içinde sınıflandırılmayan, dışarıda kalan atık madde, modernliğin ana ıstırap ve endişe kaynağı olarak, müphemliği doğuran şeydir (Bauman, 2003, s. 14). Bu noktada ideoloji eleştirisi melodram anlatısının müphemlikle başa çıkmak için ürettiği imgesel senaryoları açığa çıkarmayı gerektirmektedir.

Türk Sinemasının Kurucu Unsurlarından Biri Olarak Melodramatik Gelenek

Modern bir anlamlandırma sistemi olarak melodram ve melodramın toplumsal fantaziler aracılığıyla bu travmaları görünür kılma potansiyeli üzerinde durduktan sonra, Türk sinemasındaki melodram geleneğine daha yakından bakmak gerekmektedir. Bu geleneğin izini sürmek, melodramatik olanın neyi ifade ettiğini, ulusal kimliğe, toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair neler söylediğini, sınıfsal çelişkilerle nasıl başa çıktığını, hangi korkulara ve arzulara seslendiğini ortaya koymak anlamına gelecektir. Bu bağlamda melodram ve ulusal kimlik söz konusu olduğunda değinilmesi gereken noktalardan biri, Cumhuriyet'e geçişle yaşanan ve Doğu-Batı, eski-yeni, geleneksel-modern gibi kutuplaşmalarla tanımlanan bölünmüşlük ve parçalanmışlık durumuyla ortaya çıkan korkunun simgesel olarak toplumsal cinsiyet kimlikleri alanına, özellikle de kadın kimliğinin kurgulanışına aktarılmış olmasıdır. Yeni koşullarla birlikte ortaya çıkan yeni kimlik arayışı, bilinen dünyanın değişmesinden kaynaklanan yersizlik-yurtsuzluk hissiyle ve geleneğin temsilcisi babanın artık olmadığı düşüncesiyle birlikte, kaygıları gidermeye yönelik bir çözüm arayışına yol açmıştır. Çoğu kez “şizofreni”, “yarılma”, “çatlak”, “kokuş”, “kırılma” gibi sözcüklerle ifade edilen bu kaygılar karşısında Türk aydınınının benimsediği tutum Berktaş'ın sözleriyle “Batı'daki modernleşmece erkek kardeşlerinin yaptığı gibi, kendi denetiminde bir yeni kadın imgesi yaratmak ve yeni koşullar altında bile değişmeyen bir şeyler olduğunu kanıtlamak üzere eski ataerkil ideolojiyi yeni koşullara uygun biçimde yeniden üretmektir” (2004, s. 275).

Nurdan Gürbilek de edebiyat eserleriyle ilişkilendirdiği yazısında benzer bir tespitle bulunarak Batılılaşmayla birlikte yaşanan endişenin cinsel terimlerle, bir erillik kaybı olarak anlatılmış olmasının tamlığı kaybetme korkusuyla, yetersizlik duygusuyla ilişkili olduğunu söylemektedir (2004b, s. 13-14). Gürbilek'in sözleriyle kadın “medeniyet değiştiren bir toplumda modernliğin tehdit ettiği cemaatin manevi simgesi, mahrem alanın uzantısı olarak görüldüğü için, yani ‘dış’a karşı ‘iç’le özdeşleştirildiğinden modernlikle ilgili endişelerin üzerinden konuşulduğu bir alan” olmuştur (2004b, s. 29). Bu bağlamda Yeşilçam sineması, Türkiye'nin modernleşme sürecinde kadınlığa ve erkekliğe ilişkin kurguların üretilmesi bakımından Berktaş ve Gürbilek'in vurguladığı korku ve kaygıların dile getirildiği bir zemin oluşturmuş; özellikle 1950 sonrası kadın karakterleri temel alan ve melodramatik öğelerin sıkça kullanıldığı bu filmler Abisel'in de belirttiği gibi genellikle ataerkil ideolojinin yeniden üretildiği kalıplar ortaya koymuştur (2005, s. 136-137). Kadın karakter genellikle toplumsal birliği sağlayan, bütünleştirici bir konum üstlenirken filmlerin melodramatik niteliği, Doğulu-Batılı, yerli-yabancı, alt sınıf-üst sınıf gibi konumların eklenmesi

açısından bir “arzu makinası” olarak işlev görmesini sağlamıştır. Burada arzu nesnesi olarak gösterilen sınıf genellikle Batılı özellikleriyle kurgulanır. Ancak Batılı olan “yalnızlık, güzellik, dürüstlük, sadakat” gibi değerlerden yoksundur ve taşradan ya da alt sınıftan gelen ve genellikle kadın olan kahraman tarafından dönüştürülmelidir (Erdoğan, 1995, s. 187-188). Umut Tümay Arslan da benzer biçimde Yeşilçam melodramlarında taşra-kent farklılıklarının ve modern olmaya dair sınırların temsilcisinin kadın olduğunu belirtmektedir (2005, s. 49).

Sonuç olarak Yeşilçam melodramları üzerine yapılmış çalışmalarda da dile getirildiği gibi, bu melodramlar ulusal kimliğe, toplumsal cinsiyet ilişkilerine ve sınıf ilişkilerine yönelik kurgular açısından elverişli bir alan oluşturmakta, barındırdığı çatışmalarla modernleşmenin gerilimli alanında hareket etmektedir (Erdoğan, 1995; Tunali, 1996; Behçetoğulları, 2001; Akbulut, 2008; Arslan, 2010; Arslan, 2011). Kentleşmenin arttığı, farklı toplumsal kesimlerin biraya geldiği bir dönemin ürünü olan bu filmler sınıfsal ilişkilerin ve ulusal-cinsel endişelerin genellikle romantik aşk anlatıları çerçevesinde, birlik fantazisi üzerinden giderildiği bir dünya kurgularlar. Bu bağlamda bu filmler “Bir yanıla toplumu, ulusu, ulusal kimliği tehdit eden güçleri temsil eder; öte yandan tehdit olarak sunduğu bu güçleri, anlatısal yapıda tehdit edip dönüşüme uğratar. Batı artık yerli karakterlerin ‘Batılı’ değerleri dönüştürerek içselleştirmesiyle tehdit edici olmaktan kurtulmuştur” (Akbulut, 2008, s. 119). Çatışmanın çözülemediği, özün yitirildiği noktalarda ise anlatıdaki vurgu, aşırı Batılılaşmanın kötü sonuçlarına kaymaktadır. Böylece Arslan’ın sözleriyle Yeşilçam melodramı aşırı Batılılaşmanın karşısında yer alarak toplumun kenarında bırakılanın değerlerinin kazandığı bir ahlak hiyerarşisi ve bir “biz” duygusu ortaya koyar. Gururdan iyilikten ve erdemden türetilmiş, “biz” duygusu, ulusal kimliğimize yönelik bir hayal yaratmıştır artık (Arslan, 2010, s. 81).

1990 Sonrası Türk Sinemasında Melodramatik İmgelem

Çalışmanın bu bölümünde çeşitli ulusal-toplumsal imgeleri dolaşıma sokarak kültürel anlam haritalarının üretiminde etkili oldukları düşünülen ve önemli oranda seyirciyi ulaşmayı başaran üç film —*Babam ve Oğlum*, *Gönül Yarası* ve *Güneşi Gördüm*— anlatı açısından çözümlemeye tabi tutularak, ideolojik fantazinin filmsel anlatıda nasıl işlediği araştırılacaktır. Çözümlemede psikanalitik kuramın daha önce sözü edilen “travma” ve “gerçeklik” bağlantısından hareketle, toplumsal simgesel düzeni kesintiye uğratan bölünme ve çatışmalar açığa çıkarılmaya ve kaybın telafisinin hangi temsil stratejileriyle mümkün olabileceği ortaya konmaya çalışılacaktır.

Babam ve Oğlum: Bellek ve Travma

Babam ve Oğlum, toplumsal travmayı melodramatik unsurlar üzerinden bir aile travmasıyla birleştiren ve bu travmayı üç kuşağı temsil eden erkekler arasındaki ilişkiler temelinde aktaran filmlerden biridir. Bir Ege kasabasında çiftlik sahibi olan Hüseyin Ağa, oğlu Sadık ve torunu Deniz arasındaki ilişkiler etrafında kurulan film, toplumsal bir çözülme anıyla, yani 12 Eylül ile ilişkilendirilmiştir. Film, 12 Eylül gecesi gerçekleşen bir doğum sahnesiyle başlar ve açılış sahnesinden itibaren karısını doğumda kaybeden bir adam ve

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

1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasında da erkek kimliğindeki krizi merkeze alan filmlerde bir artış olduğu görülmektedir.² Bu bağlamda *Babam ve Oğlum*, erkeklığe ait gerilimli alanın baba-oğul ilişkisi üzerinden somutlaştığı anlatılardan biri olarak karşımıza çıkar. Filmin 12 Eylül süreciyle ilişkilendirilmesi ve bu ilişkinin melodramatik bir tarzda kurulması ise Türkiye'nin toplumsal tarihi açısından bir kırılma noktası oluşturan ve toplumun söylem alanından büyük ölçüde dışlanmış bir gerçeklikle yüzleşme ihtiyacını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda baba ve oğul arasında filmin ilk yarısında gerçekleşen hesaplaşma, ailenin ve benliğin parçalanmasına yönelik kaygıları ortaya koymaktadır. Başlangıçta Hüseyin Efendi'nin Sadık'la yüzleşmekten kaçınması ve onu gördüğü yerde yokmuş gibi davranması, parçalanmaya yönelik bu tehdit algısını görünür kılmaktadır. Geçmişte baba ve oğul arasında yaşanmış olan ve Sadık'ın evi terk etmesiyle sonuçlanan konuşmanın hatırlanması, travmayla yüzleşme yolundaki ilk adımdır.

² Erkek kimliğindeki kriz, bu filmlerin bir kısmında Oedipal krizlerini aşamamış erkek karakterlerin, anneyi temsil eden kadınlara yönelmeleriyle görünürlük kazanmaktadır. Bu erkek karakterler babayla hesaplaşmayı gerçekleştiremedikleri, bu hesaplaşmayı gerçekleştirecek güce sahip olmadıkları için kadınlarla sağlıklı bir ilişki kuramazlar. Bu filmleri regresyon/gerileme filmleri olarak nitelendiren Cebenoyan'a göre Zeki Demirkubuz'un filmlerinin birçoğu, Serdar Akar'ın *Gemide* (1998), Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler* (2002), Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1997) ve Reha Erdem'in *Kosmos* (2009) filmleri, bu yeni yönelimin örnekleridir (2010, s. 58). Erkek kimliğindeki krize işaret eden bu filmlerin erkek melodramları olarak adlandırılabilceğini belirten çalışmalar da söz konusudur (Ulusay, 2004; Akbal Süalp, 2009; Arslan, 2011). Ulusay bu filmlerin bir önceki dönemin 'kadın filmleri'nin ardından geldiklerini ve 1980'lerin kadın filmlerine bir yanıt olarak okunabileceğini vurgulamakta (2004, s.144, 157); Akbal Süalp filmlerdeki kadın karakterlerin diyalogları ve derinlikleri olmayan karakterler olduklarına dikkat çekmekte (2009); Arslan ise bu filmlerdeki erkeklerin kadınların bakışına, onların onayına yönelik bir ihtiyaç içinde olduklarını söylemektedir (2011, s. 254).

Babanın iktidarını sorgulayarak kimliğini istikrarsız ve tutarsız kılmaya yönelik bir tehdidi gözler önüne seren bu yüzleşme, toplumdaki antagonistik bölünmeyi simgelemekte ve “uyum içinde çalışan beden olarak toplum” fikrinin kırılma anına işaret etmektedir.³ Liberalizme eklenilen toplum kesimleriyle, sol hareketten yana tavır alan toplum kesimleri arasındaki siyasi-ideolojik kutuplaşma, baba-oğul mücadelesiyle görünürlük kazanır: Babasını “sermayenin kölesi” olmakla suçlayan Sadık, ziraat mühendisi olup topraklarının başına geçmek yerine gazetecilik okuyarak siyasal mücadeleye katılmayı tercih etmiş, babanın iktidarına, Yasa’ya karşı gelmiştir. Travmatik geçmişin çözülmeyle ortaya koyduğu bu noktada filmin çatışmayı aile içine çektiği ve 12 Eylül süreciyle görünür hale gelen toplumsal yarılmanın hegemonik iktidar söylemi içinde kapandığı görülmektedir. Filmin bu söylemi kurma biçimlerinden biri Sadık’ın, ölmeden önce oğlunu babasına emanet etmek istemesi etrafında gerçekleşir. Baba ve oğul arasında geçen konuşma, toplumsal fantazi alanına, bir eve ve bütünlük ihtiyacına karşı duyulan özleme işaret etmektedir:

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

Babanın eksikliğini ifade eden, “olmamışlık”, “küslük” gibi sözcükler, babanın aslında simgesel alanda Babanın-Adı⁴ sıfatıyla hâlâ hüküm sürdüğü bir durumu gösterir. Sadık bu dünyanın dışına çıkarak narsistik tamlık arzusunu gerçekleştirmek istemiş ancak yeni bir eksiklik duygusuyla karşı karşıya kalmıştır. Burada kullanılan mağlup dil, aynı zamanda solun mağduriyet hissine ve etkinlik kaybına işaret eder. Hesaplaşma cümlesi olabilecek ifadeler yenilgi cümlelerine dönüşmüştür (Çelenk, 2006, s. 114). İktidar karşısında “özne-lik kaybı, özne olma potansiyelinin kaybı, öznelliğe –son kertede: ‘kendi’liğe -şefkat göstererek telafi ediliyordur” (Bora, 2005, s. 46). Sadık, eksikliği ve şefkat ihtiyacını çocukluğa dönerek gidermeye çalışacaktır ki bu çaba hem travmayı maskeleyen, hem de onu görünür kılan bir işlev üstlenir.

Filmin toplumsal fantaziyi baba üzerinden kurduğu ikinci nokta, Sadık’ın ölümünden sonra oğlunun ölümünden kendisini sorumlu tutan Hüseyin Efendi’nin, ailenin kadınları tarafından bundan sorumlu olmadığı yönünde ikna

³ Hastalık metaforuna karşı organları uyum içinde çalışan beden olarak toplum fikri, Cumhuriyet kadroları açısından ideolojik fantazinin *jouissance*/keyif üreten yüce nesnesidir. Ancak toplumdaki çatışma, devletin sağlıklı bedeni yaratamadığını kanıtlar. Toplumsal beden travmatik izlerle dolmuştur (Kaptanoğlu, 2010, s. 238).

⁴ Lacan’da Babanın Adı simgesel düzene ait bir kavramdır, Yasa’yı ve anlamlandırma sistemini ifade eden bir gösterendir, “otoritesi aracılığıyla anlamlandırmaya özgü kaymayı sabitler” (McGowan, 2012, s. 220).

edilmesidir. Bir iç hesaplaşma yaşayan Hüseyin Efendi, travmatik geçmişi geri çağırarak kaybı kendisine mal eder.⁵ Böylece o da bir kurbana dönüşür. Oğlunun gidişi karşısında sesini çıkaramayan annenin “Hüseyin topla kendini. Başımızda babamız sen kaldın bir tek. Bak, el kadar torunumuz var” sözleri güçlü-kurtarıcı baba figüründeki kırılmaya işaret eder. Hüseyin Efendi’yle sürekli çatışma içinde olan teyzenin buradaki rolü ise babanın otoritesini yeniden tesis etmektir. Babanın geçmişte yaşananlara ve Sadık’ın gidişine engel olamayacağını kanıtlamak isteyen teyze bir mizansen kurgular; Sadık’ı simgeleyen Salim, engel olarak önünde duran babasını yıkarak geçer. Bu sahnedeki aşırılık, filmin melodramatik yoğunluğunun artmasına, başlangıçta Sadık’tan yana kurulan mazlumluk söyleminin babaya kaydırılmasına ve kahramanın çektiği acının ifade edilebilir olana dönüştürülmesine hizmet etmektedir.⁶ Böylece filmdeki kadın karakterler, şefkatli erkeklerle yöneltilesinin bir aracı haline gelirler. Burada babanın mazlum olarak konumlandırılması “kötülük”ün dışsal bir ögeye dönüştürülmesine ve Yasa’nın tekrar tesis edilmesine giden süreç eşlik eder. İktidarını geleneksel kültürel sembollerin savunucusu olarak kuran güçlü kurtarıcı baba figürü, toplumsal fantazinin aile temelinde gerçekleştiği bir dünyayı yeniden ortaya koyar.

Babam ve Oğlum’da melodramatik anlatının temel dayanak noktalarından birini oluşturan çocuk karakter, mazlumluk söyleminin parçası olma yoluyla toplumsal acının metaforu olarak işlev görmektedir. Çocuk figürü burada ideolojik unsurları sabitleyen, dikişleyen unsurdur ve bu yönüyle çocuğun anlatıda önemli bir işlevi vardır: parçalanmış aileyi bir araya getirmek ve kaybı telafi etmek. Dedenin iktidarı karşısında saflığı ve masumiyeti temsil eden Deniz, zor olsa da Hüseyin Efendi’nin sert tavrını kırarak onunla ilişki kurmayı başarmıştır.

Melodramatik dokunaklılık, film boyunca Deniz’in masumiyetini vurgulayan ve his dünyasıyla ilişki kuran sahnelerle mümkün kılınmaktadır. Deniz, Sadık ve Hüseyin Ağa arasındaki ilişkiyi dönüştürerek travmayla başa çıkmayı sağlayan, kaybın yerine geçerek narsistik yaralanmayı ortadan kaldıran bir figür haline gelir. Bu noktada sabretme ve çile çekmenin yüceltildiği bir yaklaşım ortaya konmuş olur ve mazlum olanın her zaman bu durumdan kurtulma olasılığına sahip olduğu iması yapılır. Ancak Gürbilek’e göre bu durum gerçeği perdeleme riskini beraberinde getirir. Çünkü Adorno’nun sözleriyle “Şahane mazlumların yüceltilmesi, sonuçta, onları mazlumlaştıran şahane sistemin yüceltilmesinden başka bir şey değildir” (aktaran Gürbilek, 2008, s. 111). Burada ortaya konan acıklılık hissi üzerinde durmak gerekir. Acıklılık hissini kızmanın tersi olduğunu vurgulayan Franco Moretti kızgınlık duygusunun ayırıcı, gözyaşlarının birleştirici olduğunu belirtir ve ardından “Peki ama bizi kiminle birleştirir?” sorusunu sorar. Bunun yanıtı başkahraman ya da

⁵ Kayıp, egonun suçlu, değersiz görülmesine ve cezalandırılma talebine (Freud, 2002, s. 246) yol açmıştır.

⁶ Hassas, kadınsılaştırılmış erkek imgelerinin ataerkil yapıların yerinden edildiği, iktidardan yoksun kılındığı anlamına gelmeyeceğini belirten Rowe, bunun erkek iktidarının yeniden üretimi olarak da değerlendirilebileceğine dikkat çekmektedir. Buna göre, melodram kültürü toplumsal ve kültürel iktidardan dışlanan erkekleri kurban olarak sunarken şefkatli erkeklerle yönlendirilmesi yoluyla erkek iktidarını yeniden üretmektedir (Rowe, 1995, s. 185-191).

kurban değildir; farkında olmadan ötekilere yani hayatta kalanlara yaklaşıyoruz. Topluca ağlamak öfkeleri, haksızlıkları, suçları temizlerken “kolektif bir birbirini aklama ritüeli” haline gelir. Yani modern dünyanın temel özelemlerinden birini, bir uzlaşma özelemini ifade eder (Moretti, 2005, s. 209). Çocuk kahraman, filmin bu uzlaşma özeleminin temsilcisidir. Filmin sonunda dedesi, babaannesi ve diğer aile fertleriyle birlikte babasının çocukluk görüntülerinin olduğu bir filmi izleyen Deniz, babasını kaybetse de aileyi bir araya getirmiş; toplumsal simgesel düzendeki bütünleşme, bu düzeni yaran şeyin ayrıştırılıp dışsallaştırılması yoluyla gerçekleşmiştir.

Sonuç olarak travmatik yarılmayı melodramatik unsurlar aracılığıyla gündeme getiren film, bir taraftan bastırılmış olanın açığa çıkması anlamında toplumsal bütünlük fantazisinin kırılma noktalarını ortaya koymakta, diğer taraftan masumiyete yönelik nostaljik bir özelemi dile getirmektedir. Bu noktada, toplumun söylem alanından büyük ölçüde dışlanmış olan gerçekliğin söylem alanına dâhil edilmesi, onun melodramatik hale getirilmesiyle mümkün olmuştur. Filmin erkek karakterlere odaklanmış olması ise, kaybın ve yaranın daha çok erkeklikle ilişkilendirilmesine ve şefkatin erkek karakterlere yönlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Masumiyet özelemi ve çocuk kalmışlığın kutsanması biçimindeki nostaljik tutum, kaygı ve gerilimin sonlandırılmasına; erkek karakterlerin birer kurbanı dönüşmesi de toplumsal-simgesel düzenin yeniden kurulmasına imkan verir. Dolayısıyla film acıyla yüzleşerek toplumun geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bağ kurma ve toplumsal yarılmayı ortadan kaldırma ihtiyacına hizmet etmektedir. Ancak filmin travmatik olanla ilişkisi, geçmişle hesaplaşmadan çok, kaybın yerine geçebilecek olana dönük bir arayışla sonuçlanır. Bu anlamda film modernleşmenin yarattığı toplumsal gerilimleri, büyülü dünyaya ve taşrayla simgeleştirilmiş olan geleneksel bağlara dönüş yönündeki bir arzuyu gündeme getirerek ortadan kaldırmaya çalışmaktadır.

Gönül Yarası: Kamusal Bir İdealin Çöküşü

Hayatını öğrencilerine adanmış, yıllarını Doğu'daki köy okullarında geçirmiş idealist bir öğretmen olan Nazım, emekli olup İstanbul'a döndükten sonra ailesiyle ve kendisiyle bir hesaplaşma içine girer. Bu hesaplaşma aynı zamanda toplumsal idealler uğruna kişisel mutluluğunu feda eden birey fikri üzerine kuruludur ve film bu yönüyle *Babam ve Oğlum*'da olduğu gibi, aile içi travmayı toplumsal bir travmayla birleştirmektedir. Aile içi travma Nazım'ın oğluyla ve kızıyla olan ilişkileri aracılığıyla aile bütünlüğünün kurulamaması temelinde ve bir erkeklik krizi çerçevesinde aktarılırken, bu travmanın arka planında yatan düşünce cumhuriyet ideallerinin çözülmesinin yarattığı hayal kırıklığıyla ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla travmatik yarılma, hem kendini bir özne olarak kurmaya çalışan birey fikri üzerinden erkeklik krizini, hem toplumsal alanda gerçekleşen ideolojik kırılmalarla temsil edilen bir “evsizlik/yurtsuzluk” halini ortaya koymaktadır.

Film, Nazım'ın okuldaki son gününe dair görüntülerle açılır. Kamera yavaş yavaş eski, yıkık dökük okul binasına yaklaşır; içeri girer, neşeli bir şekilde Kürtçe şarkı söyleyen öğrenciler eşliğinde duvardaki panoda asılı

Atatürk, Yaşar Kemal, Uğur Mumcu, Nazım Hikmet fotoğrafları üzerinde gezinir. Nazım tavanı akan sınıfta çocuklarla şakalaşır, onlara son öğütlerini verir; koşullar ne olursa olsun mutlaka okula devam etmelerini, onları tarlada çalıştırmak isteyenlere, başlık parası için evlendirmek isteyenlere karşı çıkmalarını söyler. Daha sonra panoya yaklaşır ve fotoğrafları işaret ederek o insanların kendilerine yol göstereceğini vurgular. Nazım'ın idealist kimliğini sergileyen bu sahne, öğrencilerle birlikte çekilen bir hatıra fotoğrafıyla son bulur.

Bir sonraki sahnede filmin kadın kahramanı Dünya'yla tanışırız. Beyoğlu'ndaki bir pavyona çalışmak için başvuran Dünya, pavyon sahibi Haşmet'le görüşmektedir. İstanbul'a yeni gelmiş ve kızıyla birlikte bir otele yerleşmiştir. Haşmet pavyon işinin artık eskisi gibi olmadığından şikâyet ederek Dünya'nın konsomasyona da çıkması için ısrar etmektedir. Dünya bu durumdan hoşlanmasa da Haşmet'le anlaşmak zorunda kalır.

Filmin jenerikten önceki açılış sahneleri, eski düzenlerini, evlerini bırakıp yeni bir düzen kurma umuduyla İstanbul'a gelen iki ana karakteri tanıtmaktadır. Köyde belli bir görev bilinciyle kendisine bir hayat kurmuş olan Nazım'ın köy halkıyla ve köyün ileri gelenleriyle vedalaştığı sahne, onun konumu ve geride bıraktığı yaşantısı hakkında bir fikir vermektedir. Köydeki geleneksel otorite, öğretmen kimliği nedeniyle Nazım'ı yüceltmiş ve bir anlamda iktidarını ona devretmiştir. Bu noktada Nazım'ın hem bir öğretmen hem de bir baba olarak çocukları yetiştirdiğinin vurgulanması önemlidir. Saybaşı'ya göre ulusun değişim ve gelişimini cisimleştiren, ütopyacı bir tahayyül figürü olan çocuk, Atatürk'ün projesinde ulus tasavvurunu mümkün hale getiren unsurlardan biridir. Atatürk'ün başöğretmen olarak görüldüğü ve çocuklara Latin harflerini öğrettiği fotoğraflara dikkat çeken Saybaşı bu imgelerin, ulusu kuran edimler olarak yorumlanabileceğini vurgulamaktadır (2011, s. 154-155). Kurtarıcı bir figür olarak kurgulanan ve bir baba gibi görülen Nazım da öğrencilerini değişimi ve bir toplum tasarımı hedefleyen bu ideoloji doğrultusunda yetiştiren ve onların geleceği değiştirebileceği inancına sıkı sıkıya bağlı olan bir karakterdir. Kürt kökenli çocuklara Türkçe öğretmesi, gerektiğinde köy halkıyla hem Türkçe hem de Kürtçe konuşarak birleştirici ve uzlaştırıcı bir tavır sergilemesi, ulus devlet projesi gereği daha önce görünür olmayan etnik farklılıkların bir eklemleme ilişkisi çerçevesinde Nazım'ın kişiliğinde temsil olanağına kavuştuğuna işaret eder. Çatışmalardan arınmış, yekpare bir kamusal alan tasavvuru, kaynaşmış bir toplum görünümü söz konusudur. Bu birlik/bütünlük tahayyülü çerçevesinde kimliğini kendini milletine adanarak kuran Nazım, cumhuriyetin ideal aydın tipinin bir simgesidir ve vatan onun için ev/yuva anlamı taşımaktadır.⁷ Halkı aydınlatma, bilinçlendirme ve modernleşme sürecindeki gecikmenin ortadan kaldırılması misyonuna denk düşen ve Nazım'ı aşkınlılaştıran bu idealist düzey, aynı zamanda Nazım'ın kimliğinin filmin

⁷ Vatansızlık ve idealizme yönelik göndermelerin karakterlerin isimleriyle de desteklendiği görülür. Bir İstiklal Savaşı gazisinin torunu ve bir öğretmen çocuğu olan Nazım, ismini şair Nazım Hikmet'ten alır; oğlu Nazım Hikmet'in oğlu Mehmet'le, kızı da Nazım Hikmet'in karısı Piraye'yle aynı ismi taşır.

ilerleyen sahnelerinde ortaya çıkacak olan ve simgeselleştirilmeye direnen travmatik boyutunu görünmez kılan şeydir.

Bu toplumsal fantazinin parçalanması Nazım çocuklarıyla bir araya geldiği noktada kendini gösterir. İstanbul'da oğluyla ve kızıyla karşılaşan Nazım, bastırılan geçmişle yüzleşmek zorunda kalacak ve Nazım'ın bir baba olarak simgesel otoritenin, Yasa'nın temsilcisi olma rolü sekteye uğrayacaktır. Nazım'ın ticaretle uğraşan ve bir beyaz eşya dükkânı işleten oğlu Mehmet, Nazım'dan oldukça farklı bir kişiliktir. Yıllar sonra bu dükkânda bir araya gelen baba ve oğul, tedirgin ve mesafeli duruşlarıyla dikkat çekerler; aralarındaki konuşma tek kelimelik soru cevap şeklinde ilerler ve uzun süredir birbirlerinden haber almadıkları anlaşılır. Mehmet'in evindeki yemek sahnesi ise bu sıkıntılı durumu daha da belirgin hale getirir. Babanın iktidarsızlığını gösteren bu sahnede Nazım'ın gelini ve kızı arasında mutfakta gizlice yapılan konuşma onun bir "fazlalık" olarak görüldüğünü anlatırken, torununun Nazım'ın sorularına cevap vermemesi, Nazım'ın boşanmış olan kızına "iyi ki çocuğunuz olmamış" yorumuna karşılık kızının "çocuğumuz olmadığı için boşandık biz" şeklindeki sözleri aile içindeki mesafeyi derinleştirir.

Nazım'ın babasından kalan evin satılması konusu, anlatı boyunca devam eden baba-oğul çatışmasının kurucu unsurlarından biridir. İçindeki yoksullardan evden çıkmalarını isteyemeyeceklerini söyleyen Nazım, ahlaki doğruluğun ve vicdanın temsilcisi olarak mazlumların yanında yer alan, bir İstiklal Savaşı gazisinin torunu ve bir öğretmen çocuğu olarak babasının vesayetini sürdüren bir figürdür. Buna karşılık Mehmet, zihniyet yapısındaki değişime ve değer yargılarındaki kırılmaya işaret eden bir karakter olarak konumlanmıştır. Değer yargıları artık alım gücüne endekslenmiş, yalnızca para tasarrufuna değil arzu tasarrufuna dayalı kültür, yerini iştahı ve hevesi kıskırtan yeni bir kültüre bırakmış, kültürel yarılma daha da şiddetlenmiştir (Kozaklı & Özkazanç, 1997, s. 42; Gürbilek, 2004a, s. 16). Buradaki değişim aslında geçmişin tek tek isteklerinin bütünsellik içinde eritildiği mutlak arzunun çökmesi ve yerini bir an önce doyurulmayı talep eden bireysel arzuya bırakması olarak da ifade edilebilir. Yani arzusuzluktan arzuya doğru ilerleyen değil, arzunun dinamiğinin değiştiği bir süreç söz konusudur ve geçmişte arzuya eşlik eden onur, anlamını yitirmiştir (Gürbilek, 2004a, s. 17). Bu noktada film, kapitalist modernleşmenin yıkıcı yönüne dair muhafazakâr bir tutum benimsemektedir.

Filmin başından itibaren baba oğul arasında süregelen ve toplumsal/kültürel yarılmayı görünür kılan çatışma durumu, geçmişin yeniden aralandığı sahneye doruk noktasına ulaşır. Nazım'ın inatçılığı yüzünden bütün hayatlarının alt üst olduğunu söyleyen Mehmet, üvey babalarının bile üzerlerinde daha çok hakkı olduğunu dile getirip isyan eder. Travmatik olana, gerçeğin açığa çıktığı ana işaret eden bu durum, Nazım'ın kızı Piraye tarafından şöyle dile getirilir:

...İşte hayatımızı özetleyen cümle. Onları bizden daha çok korudun, sevdin. Bu kadını, kızını, okuldaki öğrencileri, dağdaki çobanı, mezradaki kadını bizden daha çok korudun, sevdin. Sana olan nefretimi dizginlemeye çalışırken hep şöyle derdim: Ama onu hayat böyle yaptı. Dedesi istiklal madalyalı bir

gazi. Babası bir eğitim gönüllüsü. Halk partili solcu. Öyle ki oğlunun adını bile bir şairden almış ve onu tam bir vatansever olarak yetiştirmiş. Kendini ülkene, milletine adayacaksın. Şartlar ne olursa olsun. Nazım bey vurmuş Anadolu yollarına, kendini insanına adanmış. Bütün bunları anlayabiliyordum da, anlayamadığım şeydi... Nasıl oluyor da böylesine sevgi dolu bir insan evlatlarına, özellikle kızının ağır ağır yaklaşan hastalığına karşı ilgisiz kalabiliyordu? Hatırla, dünyanın öbür ucunda bir köydeydik... Önemsemedin sancıları, erteledin. Peritonit yüzünden herkesin başına böyle şeyler gelebilir diyebilirsin. Ama bilmediğin bir şey var... O hastalık yüzünden çocuk yaşta tüplerim tıkanı. Yani Türkçesi çocuğumun olması imkânsızdı. Annem seni terk etti diye sakın suçlama. Çocukların seni bırakıp gitti diye sakın suçlama. Bunu hak ettin sen. İdeallerin ailemizin mahvına neden oldu. Mehmet haklı baba. Sen bizi hiç sevmedin. Sevgini öğrencilerine öylesine veriyordun ki eve geldiğinde verilecek bir şey kalmıyordu. Ben de çocukları çok seviyorum baba. Hiç doğmayacak olan çocuklarımı çok seviyorum.

Melodramatik aşırılığın en yüksek seviyelere ulaştığı, bastırılanın ortaya çıkışına işaret eden bu sahne, babanın eksikliğinin bir göstergesi haline dönüşür. Nazım milletine hizmet etmek uğruna istemeden de olsa kızını kurbanlaştırmıştır. Bu aynı zamanda ironik bir biçimde, Nazım'ı duygudan yoksun olmakla eleştirdiği oğlu Mehmet'le de aynı konuma yerleştirmektedir. Nazım'ın kamusal görev bilinciyle özel hayatı karşısında duyarsızlaşmış olması, daha sonraki sahnelerde bir içsel hesaplaşma biçiminde dile getirilecektir: Nazım kendini yalnızlığa mahkûm etmiş, hayatını boş hayaller için harcamıştır. Sonuçta eline geçen in yalnızca birkaç öğrenci mektubu ve fotoğraf olduğunu söylerken, tarihsel perspektiften kendi kaybını ve yenilgisini görür. Metaforik anlamda bir kurtarıcı/kahraman olan Nazım, artık "inandırıcılığı kalmamış belki hiçbir zaman o kadar inandırıcı olmamış bir kamusal idealin, bir ideolojinin evrendeki memuru"dur (Gürbilek, 2004a, s. 58). Bu kamusal ideal uğruna, kendi çocuklarını adeta yetim bırakmıştır.

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

Filmin melodramatik yapısının bir diğer kurucu unsurunu oluşturan Dünya ve Nazım ilişkisi, “İmkânsız aşk” temasına yaslanmaktadır. Aşk, filmde erkek kimliğindeki krizi bertaraf edebilecek, parçalanıp dağılan egoyu bir bütünlük vaadiyle güvenli zemine kavuşturabilecek bir olanak olarak belirecektir. Emekli maaşı bağlanana kadar geceleri İstanbul’da taksi şoförlüğü yapmaya karar veren Nazım, pavyona müşteri bıraktığı bir gece Dünya’yla tanışır ve onu diğer taksi şoförlerinin davranışlarına karşı koruyup kolladığı için aralarında bir yakınlık oluşur. Kocası Halil’den boşanıp İstanbul’a kızıyla yeni bir hayat kurmaya gelen Dünya’nın en büyük hayali, daha nezih olduğunu düşündüğü bir türkü barda sahne almaktır. Halil’in bir gece pavyona gelip Dünya’nın yaralanmasına neden olması Nazım ve Dünya arasındaki ilişkinin boyutunu değiştirecektir. O gece olaylara şahit olan Nazım, yaralanan Dünya’yı hastaneye yetiştirir ve beklenmedik bu durum, Nazım’ın sokakta kalan Dünya’ya ve onun kızı Melek’e göz kulak olmaya karar vermesiyle sonuçlanır.

Bu noktada Nazım için parçalanan benliğini tekrar bütünlüklü bir biçimde inşa edebileceği bir alan belirmiştir. Nazım’ın Dünya ve Melek’le ilişkisi, kendi oğlu ve kızıyla ilişkisinden daha içten ve daha kendiliğindedir. Bir yandan annesiyle babasının kavgasına şahit olan ve o günden sonra konuşmayan Melek’le ilgilenen Nazım, diğer yandan Dünya’nın sağlığına kavuşması için çaba harcamaktadır. Böylelikle Dünya ve Melek ona köy yaşamındaki kurtarıcı/kahraman kimliğini yeniden kazandıran, aile imgesini yeniden hatırlatan figürlere dönüşürler. Dünya Nazım için travmatik eksikliği giderebilecek bir arzu nesnesi olarak belirir. Ancak bu ihtimal simgesel düzenle bütünlüştürilemeyen bir sınır ihlali olarak algılanacaktır. Örneğin Mehmet’in Dünya’yla karşı karşıya geldiği sahne, arzusunun İmkânsızlığını vurgulamaktadır. Bu sahnede Mehmet, Dünya’ya babasının yaşını başını aldığı, ona bakacak biri olmasının iyi olacağını ama ona parası, evi için yaklaşabilecek miras avcılarında çekindiğini söyler ve pavyonda çalışan Dünya’nın bu amaçla orada olduğunu ima eder.

Nazım ve Dünya arasındaki bir diğer engel, Dünya’nın eski kocası Halil’dir. Halil filmin sonuna kadar tam olarak iyi-kötü zıtlığı içinde konumlandırılmayan ve Nazım’ın ahlaki düzenin koruyucusu olarak doğru olan şeyi yapıp, simgesel Yasa’nın devamlılığını sağlamak yönünde hareket etmesine neden olan bir karakterdir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Halil, Dünya için bütün ailesini karşısına aldığı, onu pavyon hayatından kurtarmaya çalıştığını anlatacaktır. Dünya “evinin kadını” olamamış, şarkı söylemeye devam etmek istemiştir. Halil’in “Zaman geçti, kadın kurtlandı”, “Hangi erkek karısının onun bunun karşısında türkü söylemesini, masasına oturmasını kaldırır eğer godoş değilse?” gibi sözleri ataerkil düzenin toplumsal cinsiyet kurgusunu ve erkekliğin toplumsal ve psikolojik yeniden üretimini ortaya koyar. Kadın, ulusun ahlaki birimi olan aile içinde, geleneksel cinsiyet rolleriyle ve özellikle de anne olarak tanımlanmaktadır. Dünya’nın bu cinsiyet kurgusunu kıran, geleneğin ve ailenin karşısında bir konuma yerleşmesi, Halil için bir tür mağduriyet anlamına gelecektir. Kadın, erkeğin toplumsal iktidarını korumasını engelleyen, meşruiyet ve uygunluk düzenini tehdit eden bir konumdadır (Ryan & Kellner, 1997, s. 219). Dolayısıyla Halil’in Dünya’yla olan ilişkisi, eril iktidarı kaybetmeye yönelik bir endişeyi görünür hale getirir. Bu krizden kurtularak iktidarını

yeniden tesis edebilmek, yeniden “erkek” olabilmek Dünya’nın eve dönmesiyle mümkün olacaktır. Yani söz konusu olan, toplumsal ve kültürel dayanaklarını yitiren mazlum öznenin, güç istemidir.

Filmin trajik sonu Dünya ve Halil’in çocukları için yeniden bir araya gelmeleriyle ortaya çıkacaktır. Halil’in tekrar içmesi ve şiddete başvurması üzerine İstanbul’a gitmeye karar veren Dünya Halil tarafından vurularak öldürülür. Böylece Halil, kadının yarattığı tehdidi şiddet yoluyla ortadan kaldırmış olur.⁸

Görüldüğü üzere filmde erkek öznelerin çözülüp dağılması, hem kendilerini hem de etraflarındaki kadınları kurbanlaştırılmalarıyla sonuçlanır. Nazım istemeden de olsa kendi kızının hastalığına yol açmış, Dünya’yı koruyamamış; Halil ise hem kızı Melek’in sessizliğe bürünmesine, hem de Dünya’nın ölümüne sebep olmuştur. Dolayısıyla erkek kahramanların iktidar kaybı ve benliklerinde ortaya çıkan yarılma travmalar biçiminde görünürlük kazanmış, toplumsal parçalanma aile düzleminde ortaya çıkmıştır. Filmin sonunda fantazinin yeniden kurulması çocuk figürü üzerinden mümkün olacaktır. Babası yüzünden konuşma yeteneğini kaybeden Melek’in Nazım sayesinde tekrar konuşmaya başlaması, geleceğe yönelik umudu simgeler. Geleneksel aile düzeni bozulmuş olsa da, sessizliğiyle travmatik yaşantıyı sembolize eden ve acıyı cisimleştiren Melek’i yanına alan ve onunla ilgilenmeye başlayan Nazım, tekrar “baba” olmuştur. Ayrıca Nazım’ın işe giderken Melek’i Piraye’ye emanet etmesi, Nazım ve Piraye arasında yeniden bir bağ kurulmasını sağlayacaktır. Böylece çocuk figürü, kaybın yerine geçerek bütünlük vaadini yeniden harekete geçirir.

Son olarak *Gönül Yarası*’nın geçmişe yönelik bir hesaplaşma çerçevesinde kurulmasının, zaman zaman altın çağ söylemine dayalı nostaljik bakış açısını güçlendirdiğini belirtmek gerekmektedir. Kaybedilmiş, yerine gelmeyecek ama yine de aranır olana ilişkin bir keder duygusunun eşlik ettiği bu bakış açısı, filme ait melodramatik retoriğin de kurucu unsurlarından birini oluşturmaktadır. Bu noktada film toplumsal bütünlüğe, aile kavramının çözülüşüne, cumhuriyet ideallerine yönelik göndermeleriyle kaybedilmiş masumiyete duyulan özlemi ortaya koyar. Filmin bir diğer nostaljik yanı, 1960’ların Yeşilçam filmlerine göndermede bulunmasıdır. Birebir yeniden uyarılma biçiminde olmasa da, bu filmlerle çeşitli paralellikler kurulması ve bu döneme ilişkin bazı imgelerin yeniden üretilmesi söz konusudur.⁹ Bu anlamda

⁸ Filme ilişkin önemli bir nokta, filmin kadın kahramanı Dünya ile 2004 yılında kamuoyunda geniş yer bulan bir namus cinayetinde kurban giden Güldünya Tören arasındaki isim benzerliğidir. Bu açıdan film, metinlerarası göndermelerle kolektif toplumsal hafızaya seslenir.

⁹ Örneğin filmin kadın kahramanı Dünya’nın bir pavyonda şarkıcı olması, Yeşilçam filmlerinde yaygın olarak kullanılan bir izlektir. Ayrıca *Gönül Yarası* birçok Yeşilçam filminde olduğu gibi sahnede şarkı söyleyen kadın karakteri merkeze alan bir açılış jeneriğine sahiptir. Yeşilçam filmlerinde karakterlerin yüzlerini kameraya dönerek konuşmaları biçimindeki çerçeve düzenlemesi, *Gönül Yarası*’nda da Nazım ve Dünya’nın karşı karşıya geldiği ve melodramatik dokunaklılığın en yoğun olduğu sahnelerden birinde kullanılmıştır. *Gönül Yarası* belli nostaljik imge ve kodların paylaşımı açısından Yeşilçam filmlerine göndermede bulunsa da, toplumsal bağlamla ilişkisi açısından onlardan oldukça farklıdır.

film melodramatik imgelemi nostalji üzerinden inşa ederek ve nostaljiye değişen toplumsal ilişkilere yönelik eleştirel bir yaklaşım çerçevesinde başvurarak geçmişî kutsamaktadır.

Güneşi Gördüm: Toplumsalın Sınırı ve Kimlik Krizinin Görünümleri

Güneşi Gördüm Doğu'daki bir sınır köyünde yaşayan ve çatışmalar nedeniyle göç etmek zorunda kalan Altun ailesini konu alır. Temel olarak, biri asker, biri PKK militanı ve bir diğeri de mayına basarak bir ayağını kaybetmiş olan üç oğul sahibi Davut, beş kızın ardından sonunda erkek çocuğa kavuşan Ramazan ve Ramazan'ın kardeşleri Kadri ve Mamo etrafında gelişen anlatı, bir ailenin çözülüşünü, Norveç'e ve İstanbul'a uzanan göç hikâyesi çerçevesinde toplumsal-siyasal travmalara paralel bir biçimde ortaya koymaktadır.

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

Uçsuz bucaksız çorak topraklar, dağlar, sürekli çatışma içinde yaşayan, silah sesleriyle gece uykularından uyanan, kendilerini gizlemek zorunda kalan insanlar filmin atmosferini ve anlatsal evrenini oluşturan imgelerdir. Yaşanan değişim, geçmişe dönük anlatılarla zaman zaman dile getirilir: Eskiden kalabalık olan köy giderek tenhalaşmış; Altun ailesi, köyde son kalan ailelerden biri haline gelmiştir. Gitmek ile kalmak arasındaki gerilim, aidiyet duygusu hissedilen topraklarda kalma isteği tarafından yönlendirilir ancak operasyonları yöneten komutan onlara sık sık koşulların kötü olduğunu, çocuklarını okula gönderme zamanının geldiğini ve başlarının çaresine bakmaları gerektiğini hatırlatmaktadır. Doğup büyüdüğü ancak artık hiçbir şeyin önceden kestirilemediği bu topraklar artık bir gelecek vaadi sunmaz; adeta “hayaletli varoluşların”¹⁰ (Saybaşılı, 2011, s. 72) mekânı haline gelmiştir.

Filmin travmatik eksenlerinden ilki, Davut'un iki oğlundan birinin asker, diğeri PKK militanı olması üzerine kurulmuştur. Aile içindeki çatışma, ulusun bütünlüğüne yönelik tehdidin ve farklı kimliklerin söylemsel alandaki mücadelesinin bir göstergesidir. Toplumsal-simgesel düzende etnik kimlik

¹⁰ “Hayaletli varoluş” nitelendirmesi, sınır bölgelerinin hem “görünür”, hem de “görünmez” mekânlar olduğu savından kaynaklanmaktadır. Saybaşılı hiçbir şeyin somut, açık, elle tutulur olmadığı bu bölgelerin, ancak çeşitli semptomlar aracılığıyla izi sürülebilecek hayaletli varoluşlara sahne olduğunu belirtir (2011, s. 72).

temelindeki travmatik yarılmayı simgeleyen bu durum, ulusun yekpare bir bütünlük olarak temsil edilmesindeki kırılmayı göstermektedir. İki oğlu, Berat ve Serhat arasında kalan ve militanlara “yardım ve yataklık” ettiği gerekçesiyle tutuklanabileceği konusunda uyarılan baba figürü, travmatik yarılmayı cisimleştirir. Toplumsal-simgesel gerçekliğin tutarlılığını bozan ve melodramatik kodlara yaslanan bu arada kalmışlık durumu sinematografik açıdan, Davut’un asker olan oğlunun fotoğrafını duvara asıp militan olan Serhat’ın fotoğrafını asamamasıyla ifade edilir ve bu sahne bütünlük kurma arzusunun bastırıldığı ana işaret eder. Bu arzu, kimliğin tutarlı bir bütünlük olarak kurulabilmesi arzusudur. Ancak komutanın, Serhat’ın pişmanlık yasasından yararlanıp teslim olmasını istemesi ve “Ev içinde ev, devlet içinde devlet olmaz” sözü, ulusal bütünlüğe yönelik tehdit algısını ve arzunun imkânsızlığını ortaya koyar. Cumhuriyet’in millet tasarımının temel unsurlarına ve zihniyet dünyasına gönderme yapan bu durum, bir endişe halini görünür kılmaktadır. Ev/vatan artık bir huzur mekânı olmaktan çıkmış, bir şiddet mekânına dönüşmüştür.

Filmdeki simgesel düzendeki kırılmaya ve gerilime işaret eden bir diğer sahne, iki oğlun karşı karşıya gelmesi etrafında düzenlenir. Bu karşıtlık durumu mizansenin kurgulanışı aracılığıyla da pekiştirilmektedir. Yakın çekim ölçeğinde görüntülenen yüzleşme anında taraflardan biri karanlıkta, diğeri aydınlıktadır. Babanın arada kalmışlığı, onun iki karakterin birlikte görüntülediği çerçevenin ortasına düşen görüntüsüyle ve “Serhat, Berat siz kardeşiniz oğlum. Bunu sakın unutmayın” sözleriyle desteklenir. Ancak iki kardeş arasında geçen ve çatışmada karşı karşıya gelirlerse ne olacağına ilişkin diyalog, arzunun imkânsızlığını tekrar hatırlatır: Berat’ın “Çatışmada karşı karşıya kalırsak ne olacak?” sorusuna Serhat’ın yanıtı “Ben ölürsem terörist, sen ölürsen şehit olacaksın” biçimindedir. Bütünlük bozulmuş, ev ikiye bölünmüştür. Bu diyalog sırasında geçen Serhat’ın “Sahipsiz bir halkın ölü çocuklarıyız” sözü ve operasyonlar sırasında öldürülmesi, kayıp duygusuyla birlikte gelen acının, sembolik olarak ailede yoğunlaştırılmasını sağlar.¹¹ Filmde melodramatik yoğunluğun arttığı sahne, aile bireylerinin, yani Davut ve oğlu Berat’ın Serhat’ı teşhis ettiği sahnedir. Kamera yerde yatan Serhat’ın ve ölen diğer militanların üzerinde gezindikten sonra Türk bayrağına sarılmış askerlerin tabutlarına yönelir. Ölen askerlerden biri de, daha önce köydekilerle sıcak bir diyalog kuran, yakında baba olacağı ve terhisine az kaldığı vurgulanan Ahmet askerdir. Bu sahne, kaybı toplumsal-simgesel düzendeki bölünmüşlüğe bağlayarak ve “kardeşin kardeşi vurması” gibi melodramatik unsurlarla destekleyerek hegemonik söylemin ulusal bütünlük fantazisini yeniden görünür kılar.

Güneşi Gördüm’de toplumsal travmaların melodramatik bir söylem biçimi üzerinden ifade edildiği bir başka nokta toplumsal cinsiyet alanındaki iktidar ilişkileridir ve bu durum daha çok erkeklik krizi biçiminde ortaya

¹¹ Filmde ailenin, oğullarının ölümünden önce de travmatik bir acı deneyimiyle yüz yüze gelmesi söz konusudur. Acının aile bireyleri, özellikle de Davut’un karısı Gülistan aracılığıyla görünürlük kazandığı bu durum, ailenin küçük oğlu Azad’ın mayına basarak bir ayağını kaybetmesi nedeniyle ortaya çıkmıştır. Gülistan oğlunun ayağını kaybettiği günden sonra bir daha konuşmaz. Böylelikle sessizliğiyle acının taşıyıcısı bir figür olarak sabitlenen anne figürü, travmatik gerçeğin süreklilik kazanmasına neden olur.

çıkılmaktadır. Ataerkil toplumsallaşmanın koşullarından biri olan erkek çocuk sahibi olma, film metni içinde denge durumunu sağlayacak şey olarak tarif edilirken, Ramazan'ın iktidar sahibi olma arzusunu simgelemektedir. Bu bağlamda erkek çocuk sahibi olamayan ve karısının üzerine bir kuma getirmeyi düşünen Ramazan'ın beşinci çocuğunun da kız olması, bir erkeklik krizini ifade eder. Ramazan erkek çocuk sahibi olarak erkeklik krizinden bir çıkış yolu ararken, dolayısıyla bütünlüğe/tamlığa ulaşmayı arzularken; karısı Havar'ın arzusu erkeğin bu arzusunu gerçekleştirebilmek ekseninde belirlenir. Böylelikle erkeğin arzusu, kadının arzusu haline gelmiştir. Bu söylem biçimi, kadını bir özne olmaktan çok araçsal bir bakışla konumlandırmaktadır. Ramazan'ın kuma getirmeyip karısına bir şans daha vermesi ve sonunda bir erkek çocuk sahibi olmalarıyla köyde büyük şenliklerle kutlanan doğum, durumun önemini ve törensel niteliğini ortaya koyar. Ramazan dua etmiş, bir kurban adağında bulunmuş ve sonunda "Allah ona bir oğul vermiştir". Çocuğa operasyonlar sırasında ölen Serhat'ın ismi konur.

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

Modern şehir hayatına uyum sağlamaya çalışan Ramazan'ı bir krizle karşı karşıya bırakan ve aile bütünlüğünü tehdit eden gelişme, karısı Havar'ın ameliyat olmak üzere hastaneye yatmasıyla ortaya çıkar. Gözleri görmeyen dedenin uyuduğu, diğer büyüklerin de evde olmadığı bir sırada kardeşleri Serhat'ı çamaşır makinesinde yıkamak isteyen evin küçük kızları, farkında olmadan bir trajediye yol açarlar. Babanın kudretsizliği, Serhat'ın ölümü üzerine çocukların devlet tarafından alınması ve yetimhaneye gönderilmesi etrafında inşa edilir. Çocuklarının götürüldüğü arabanın arkasından koşmasına karşın arabaya yetişemeyen ve sonunda pes ederek dizlerinin üstüne çöken Ramazan, erkek çocuk sahibi olarak kazandığı muktedir konumunu kaybetmesinin yanı sıra devletin temsil ettiği simgesel Yasa karşısında güçsüz ve çaresiz bir konuma düşer.

Bu noktada hem Davut'un hem de Ramazan'ın devletin karşısında aciz kalan babalar olduğu söylenebilir. Davut, dağa çıkan oğlunun ölümüne, Ramazan devlet görevlilerinin kızlarını elinden almasına engel olamaz. Hem Ramazan'ın hem de Davut'un babanın iktidarsızlığı üzerinden ifade edilen mazlum konumu, adil bir dünya talebiyle birleşir. Ancak adil olmayan bir toplumsal simgesel düzen vardır ve öznenin bu düzenle başa çıkabilecek kudrete sahip olmadığı görülmektedir. Burada söz konusu olan "dünyanın edilgin bir algılanışının bakış açısından yalnız insan ile büyük nesnel güç arasındaki çatışma"dır (Kovacs, 2010, s. 90). Melodramatik anlatının modernizmle ilişkisini ortaya koyan Kovacs'ın yaklaşımı, bireyin toplumsal, politik sorunlar karşısındaki kaderci bakış açısını anlamının da anahtarını sunmaktadır: "Fail ile çevre arasında işleyen potansiyeldeki farklılık çok büyük olduğu için, önemli

anlarda melodramatik kahraman edilgin hale gelir” ve kaderi değiştiremeyeceğini anlayan kahramanın çaresizliği aşırı duygusal tepkiyle dış vurulur (2010, s. 90-92).

İstanbul’a göç eden ve kendini kadın gibi hissettiği için travesti kimliğine bürünen Ramazan’ın küçük kardeşi Kadri’nin öyküsü ise toplumsal fantazi alanına yönelik bir başka tehdidi görünür kılacaktır. Kadın programları izleyen, çamaşır asmaktan keyif alan Kadri’nin diğer ağabeyleri gibi olmadığı, erkek toplumsal cinsiyetinden bir sapma yarattığı film boyunca sık sık vurgulanırken, İstanbul’da farklı kimliklerle karşılaşması, onun cinsel kimliğini ifade etmesi için bir dönüm noktası oluşturacaktır. Ancak Cansu adında bir travestiyle tanışarak cinsel kimliğini ortaya koymaya başlayan Kadri’nin bu yönelimi, ağabeyleri tarafından hoş karşılanmaz. Erkeklığın anlamının erkeklerin ne olmadıklarıyla ifade edildiği ataerkil kültürde erkek olmak kadınsı davranmamakla ve eşcinsel olmamakla tanımlanmakta (Nagel, 2004, s. 71-72) ve eşcinsellik tabi kılınmış, ikinci sınıf erkeklik biçimine örnek oluşturmaktadır (Connell, 1998, s. 249). Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kimliğinden bir sapma yaratan davranışlarını bastırmak zorunda kalan Kadri’nin aile bütünlüğüne ve ataerkil düzene yönelik bir tehdit yarattığı ifade edilebilir. Kadri’nin ancak kimliğini bastırdığı zaman bir aile bireyi olarak kabul edilebileceği, ağabeyi Mamo’nun “Bizden karı gibi adam mı çıkar?” sözleriyle de vurgulanır. Ataerkil iktidarın geniş ölçekte sürdürülebilmesi, sertlik ve hükmetmeye ilişkin aşırı erkeksi bir idealin kurulmasını zorunlu kılar (Connell, 1998, s. 118). Dolayısıyla erkeksiliğin kadınsılığa atfedilen özelliklerden arındırılması gerekmektedir.

Mamo’nun Kadri’yi travestilerle konuşurken görüp dövmesi ve odaya kilitlemesi, Kadri’nin, evden kaçıp Cansu ve diğer travestilerin yanına sığınmasıyla sonuçlanır. Cinsel kimlikleri yüzünden aileleri ve toplum tarafından dışlanan ve zaman zaman şiddete maruz kalan travestilerin, toplumun rasyonel düzenini bozan ve travmatik bölünmeyi cisimleştiren bir semptom olarak işlev gördüğü filmde, travmatik bölünme hali, travestilere yönelik mekânsal ayrıştırmayla da ortaya konulur. Bastırılma ve mekânsal kısırılmışlık yeni bir tür toplumsal dayanışma biçiminin ortaya çıkması sonucunu doğurmuş, toplum dışı figürler olarak konumlanan travestiler İstanbul’un kenar mahallelerinde yaşamak ve fuhuş yaparak hayatlarını sürdürmek zorunda kalmışlardır. Bu mekânsal kısırılmışlık, iktidarın mekân örgütlenmesi üzerinden nasıl yeniden üretildiğinin de bir göstergesidir. Bu bağlamda travestilerin sokakta görünür olmaları da düzenleyici iktidar mekanizmalarının denetimi altındadır. Aydınlık/karanlık, iç/dış gibi karşıtlıkların belirlediği sınır çizgileri çerçevesinde yaşamlarını sürdürebilen travestiler ancak ev içi alanlarda ya da karanlık sokaklarda ve barlarda görünürlük kazanabilmektedir. Filmde travestilere yönelik dışlama pratiklerinden biri, Cansu’nun mahallenin erkekleri tarafından “Başınıza bir iş gelmeden defolun gidin buralardan. Mahallemizi kirlettiniz” şeklinde tehdit edilmeleriyle görünür hale gelir. “Kırlı”, “pis” ya da “iğrenç” olarak nitelenen şey düzeni rahatsız eden, sınırlara ve konumlara saygı göstermeyen, “arada, muğlak ve karışmış” olandır (Kristeva, 2004, s. 17). Bu noktada ortaya çıkan korku ve saldırganlık, her ikisi de dışarıya yansıtılan ve

dışarıdan gelen “tehlikede olma” duygusuna karşılık gelir (Kristeva, 2004, s. 61) ve kadınsılaşıma, yitip gitme korkusuna işaret eder.

Filmde toplumsal-simgesel düzenin çelişkilerden arındırılması çabası Kadri'nin, ağabeyi Mamo tarafından vurulmasıyla somutlanacaktır. Melodramatik anlatıya özgü dokunaklılığın yoğunlaştığı bu sahnede Kadri'nin kendisini öldürmesi için Mamo'yu kışkırtması, hem Kadri'yi hem de Mamo'yu bir kurban haline getirir. Çünkü bu sahnede Ramazan Kadri'yi bırakmaya karar vermiş ancak kışkırtılan Mamo içselleştirdiği namus anlayışı nedeniyle kendisini Kadri'yi öldürmek zorunda hissetmiştir. Kadri'nin öldürülmesi, onun dengeyi bozan, tekinsiz varlığının ortadan kaldırılması anlamına gelecektir. Böylece bünyevi imkânsızlığı, travmatik bölünmeyi cisimleştiren ve simgesel kurguyla bağdaşmayan gerçeklik parçası, muhafazakâr ahlakçı bir anlayışla dışarı atılmış olur.

Filmde travmatik yarılmanın bir başka görünümü, Altun ailesinin köylerini terk etmek zorunda kalmasıyla birlikte ortaya çıkan yersizlik yurtsuzluk haliyle ortaya çıkar. Kente göçle birlikte kimlik sorunu daha çok gelenek/modernlik, merkez/taşıra gibi karşıtlıklarla ilişkilendirilerek tanımlanmış; Kürtler kente eklenmesi gereken “hayalet yurttaşlar” haline gelmişlerdir. İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde akrabalarının yardımıyla bir ev bulan Ramazan ve ailesi, dışarıya kapalı cemaat ilişkileri içinde resmedilir. Yaşadıkları mekân ayrıştırılmış bir bölgedir; yoksul insanların kent içinde sıkışıp kaldıkları bir yer gibidir. Benzer bir yaklaşım, Norveç'e iltica eden Davut ve ailesinin hayatı ekseninde iki ülke arasında yapılan kıyaslamayla da açığa çıkar. Filmde Norveç, rüzgâr enerjisini elektrik enerjisine çeviren yel değirmenleri, geniş otopanları ve vize sorulmadan geçilebilen sınırları, sakin göl manzaralarıyla dingin bir yaşamın olduğu seyirlik bir nesneye dönüştürülür. Batının bir medeniyet olarak yüceltildiği, ilerleme, gelişme, sosyal devlet gibi kavramların öne çıkarıldığı bu sahnelerde Davut'un “İşte burada gördük; dili, dini ne olursa olsun insanlar hep beraber ne güzel yaşıyor” şeklindeki sözleri ulusal bütünlük fantazisini açığa çıkarır. Böylelikle etnik kimlik farklılıklarından doğan kültürel ve siyasal sorunlar ve buna bağlı toplumsal travmalar üstü kapalı olarak ifade edilirken, Norveç'teki görevlilere 25 yıldır iki taraf arasında kaldıklarını, çocuklarının bile ikiye bölündüğünü anlatan Davut'un “Yaşadığımız yer dünyanın en güzel yeriydi ama cehenneme çevirdiler” sözleri, geçmişteki mutlu ve huzurlu günlere yönelik nostaljiyi ve bireyin kültürel ve toplumsal anlamda yerinden edilişi karşısındaki çaresizliğini gösteren bir mazlumluk söylemini ortaya koyar. Filmin birçok sahnesinde devreye sokulan ve genellikle erkek karakterler tarafından seslendirilen bu söylem, kayıp karşısındaki şefkat gereksinimini açığa çıkarır. Sorunların “devlet baba” yerine “devlet ana” tarafından çözülebileceğine yönelik vurgu devlet kavramını kendi içinde ikiye bölerek bu şefkat arayışını pekiştirirken, Ramazan'ın “Aynı takımları tutan, aynı türkülerini söyleyen, aynı topraklarda kardeş olan insanlar birbirine sarılsa ne güzel olur”, “Savaş isteyen biz erkekleriz. Ağlayan da analar. İnancım odur ki bu işi de ancak analar bitirir” gibi sözleri yerleşik kodlardan beslenen bir bütünlük söylemini yeniden üretir. Bu söylem içinde kadın, erkek kardeşlerin birliğinden oluşan ulusta erkekler arası bağları güçlendirecek bir figür olarak kurgulanmaktadır.

Sonuç

Melodramın geleneksel bağların çözüldüğü, toplumsal yapının değişmeye başladığı bir dönemde, çeşitli toplumsal-kültürel endişeleri giderme ve yeni düzene ait ahlaki kodları oluşturma ihtiyacıyla ortaya çıktığını vurgulayan çalışmalar, bu özellikleri dolayısıyla melodramı modern bir anlatı biçimi olarak tanımlamaktadır. Modernlik coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçen ve bu anlamda insanlığı birleştiren bir olgudur. Ama bu birlik hali bölünmüşlüğü birliğidir ve bu yönüyle paradoksal bir duruma işaret eder: “Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükleyen” bir süreçtir söz konusu olan. Kendisini ve dünyasını çözümlü, kaygı, sıkıntı, belirsizlik, çelişki, yenilenme içinde bulan insan, kişisel ve toplumsal deneyimi bir girdap deneyimi gibi yaşamaktadır artık (Berman, 2005, s. 27). Böyle bir noktada modernleşmeye yönelik inancı, ilerleme ve sınıf değiştirme fantazisiyle destekleyen melodram anlatısı, bu fantazinin dağıldığı noktalarda çeşitli toplumsal-kültürel endişelerin dile getirildiği bir zemin sunar. Bu bağlamda melodramın modernlikle ilişkisi, toplumsal-simgesel düzendeki değişim ve dönüşümlerle yakından bağlantılıdır.

Modernleşmenin krizlerinin daha derinden hissedildiği 1990 sonrası dönemde Türk sinemasında melodramatik nitelik taşıyan filmlerin Türkiye'nin siyasal-toplumsal hayatında ortaya çıkan istikrarsızlıkla ve güven kaybıyla başa çıkmanın yollarını aradıkları söylenebilir. Bu istikrarsızlık ve güven kaybı çeşitli toplumsal travmalarla yani 12 Eylül darbesi sonucundaki toplumsal parçalanma hissiyle, modernleşme projesine yönelik hayal kırıklıklarıyla, toplumsal cinsiyet kimliklerinde ve etnik kimlik alanında ortaya çıkan çatışma ve çelişkilerle ilişkilendirilmiştir. Böylece Yeşilçam filmlerinde Doğu-Batı, yerli-yabancı, zengin-yoksul gibi ikilikler ve sınıfsal karşıtlıklar çerçevesinde yoğunlaşan toplumsal çatışmalara, 1990 sonrasında farklı toplumsal travmalardan kaynaklanan yeni çatışmalar eklenmiş; ulusal kimliğin sınırları yeniden tartışmaya açılmıştır. Zengin-yoksul karşıtlığı ise liberal dönüşümle birlikte keskinleşmiş, Yeşilçam filmlerinde bir değer olarak tanımlanan yoksulluk, 1990 sonrasında tekinsizlikle eşleştirilmiştir. Bu nedenle yoksul kahramanlar bu filmlerde toplumun kenarında kalmış “öteki”lerdir. Bu filmlerde öne çıkan erkek karakterler ise iktidar kaybına yönelik bir korkuyu, toplumsal bağlarını ve dayanışma pratiklerini yitirmeye yönelik bir kaygıyı ifadelendirirler. Dayanışma duygusunun çözümlü eğilimi ve kişisel çıkarlara yönelik vurgu, değer yargılarındaki bir değişime işaret eder. Bu bağlamda bu filmler tarafından paylaşılan nostaljik yaklaşımın, modernliğin krizleriyle, toplumsal çözümlü ve “soyut/aşkın evsizlik”le ilişkili olduğu görülmektedir. Homojen ulus tasarımının kimlik ve farklılık talepleriyle yerinden edildiği, ekonomik liberalizmin toplum kesimleri arasındaki farkları derinleştirdiği bu dönemde, melodramatik imgelem uyumun ve özün bozulması anlatısı üzerinden kurulmakta; modernleşmeye yönelik iyimser inancın sarsıldığı bir tür anlam kaybına işaret etmekte; etnik, cinsel kimlikleri içine alan, siyasal-toplumsal alanı bölen yeni travmatik yarılımlarla ve toplumsal endişeleri giderecek ahlaki bir yaklaşımla şekillenmektedir.

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Akbal Süalp, Z. T. (2009). Yabani, Dışarıklı ve Lümpen Hiçlik Kutsamaları. D. Bayraktar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 8, 133-145. İstanbul: Bağlam.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest.
- Argın, Ş. (2009). Türk Aydınının Devlet Aşkı ve Aşkın Devlet Anlayışı. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler* (9. Cilt, s. 84-111). İstanbul: İletişim.
- Arslan, S. (2005). *Melodram*. İstanbul: L&M.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey*. New York: Oxford University Press.
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis.
- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Behçetoğulları, P. (2001). Melodram: Kadınsı Bir Film Türü. *İLEF-Yıllık 1999*, 55-75.
- Berger, J. (1997). Trauma and Literary Theory. *Contemporary Literature*, 38(3), 569-582.
- Berktaş, F. (2004). Doğu ile Batının Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık* (3. Cilt, s. 275-285). İstanbul: İletişim.
- Berman, M. (2005). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Ü. Altuğ & B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Bora, T. (2005). Sol ve Sinizm. *Birikim*, 198, 43-50.
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven ve Londra: Yale University Press.
- Cebenoyan, C. (2010). Yeni Regresif Türk Sineması. *Altyazı*, 98, 56-59.
- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Çelenk, S. (2006). Anlatı Kapanır Hayat Devam Eder: Yazı Tura –Babam ve Oğlum. *Birikim*, 202, 107-116.
- Elayton, L. (1998). Blue Velvet: Erkek Gelişiminin Bir Öyküsü (N. Akgün Çomak, Çev.). *25. Kare*, 24, 23-35.
- Elsaesser, T. (1987). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. C. Gledhill (Ed.), *Home is Where The Heart is: Studies in Melodrama and The Woman's Film* (s. 43-69). Londra: BFI.
- Erdoğan, N. (1995). Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı. *Toplum ve Bilim*, 7, 177-196.
- Erdoğan, N. (2001). Yeşilçam'ın Hayaletleri. *İletişim*, 10, 251-256.

- Freud, S. (2002). Yas ve Melankoli (E. Kapkın ve A. Tekşen Kapkın, Çev.) *Metapsikoloji: Haz İlkesinin Ötesinde Ego ve İd ve Diğer Çalışmaları* (s. 243-259). İstanbul: Payel.
- Gledhill, C. (1987). The Melodramatic Field: An Investigation. C. Gledhill (Ed.), *Home is Where The Heart is: Studies in Melodrama and The Woman's Film*. (s. 5-39). Londra: BFI.
- Gürbilek, N. (2004a). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2004b). *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2008). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis.
- Hayward, S. (2004). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Londra & New York: Routledge.
- İnsel, A. (2005). *Türkiye Toplumunun Bunalımı*. İstanbul: Birikim.
- Kadioğlu, A. (2008). Türkiye'de Vatandaşlığın Anatomisi. Ayşe Kadioğlu (Ed.), *Vatandaşlığın Dönüşümü: Üyelikten Haklara* (s. 167-184). İstanbul: Metis.
- Kandiyoti, D. (1998). Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları. *75 Yılda Kadılar ve Erkekler*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Kaplan, E. A. (2001). Melodrama Cinema Trauma. *Screen*, 42(2), 201-205.
- Kaplan, E. A. & Wang, B. (2004). Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity. E. A Kaplan & B. Wang (Ed.), *Trauma and Cinema*. (s. 1-22). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Kaptanoğlu, C. (2010). Birarada Tutulmak-Birarada Yaşamak. *Toplum ve Bilim*, 188, 235-243.
- Kozaklı, S. & Özkazanç, A. (1997). 1980'lerde Gündelik Yaşam. *Mürekkap*, 8, 41-49.
- Kristeva, J. (2004). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış*. (Z. Özen Barkot, Çev.). İstanbul: Say.
- Moretti, F. (2005). *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine* (Z. Altıok, Çev.). İstanbul: Metis.
- Nagel, J. (2004). Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik. (A. Bora, Çev.). A. G. Altınay (Ed.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 65-101). İstanbul: İletişim.
- Neale, S. (1990). Questions of Genre. *Screen*, 31(1), 45-66.
- Newman, S. (2006). *Bakunin'den Lacan'a: Anti Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu* (K. Kızıltuğ, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Özgül, F. (2001). Ağızda Kalan Tad: Türk Sineması. D. Derman (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* (s. 67-78). İstanbul: Bağlam.
- Rocchio, V. (1999). *Cinema of Anxiety*. Austin: University of Texas Press.
- Rowe, K. (1995). Melodrama and Men in Post Classical Romantic Comedy. P. Kirkham & J. Thumim (Ed.), *Me Jane: Masculinity Movies and Women* (s. 184-193). Londra: Lawrence and Wishard.

- Ryan, M. & Kellner D. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Saybaşı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri* (B. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Singer, B. (2001). *Melodrama and Modernity*. New York: Columbia University Press.
- Starks, L. S. (2002). 'Remember Me': Psychoanalysis, Cinema and the Crisis of Modernity. *Shakespeare Quarterly*, 53(2), 181-200.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Tunalı, D. (1996). *Batı'dan Doğu'ya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. Ankara: Aşina.
- Williams, L. (1998). Melodrama Revisted. N. Brown (Ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press.
- Žižek, S. (2008a). *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Žižek, S. (2008b). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.