

İÇİNDEKİLER

TABLolar LİSTESİ	8
RESİMLER LİSTESİ	9
SUNUŞ VE TEŞEKKÜR	13
GİRİŞ	15

BİRİNCİ BÖLÜM

MELANKOLİNİN TARİHSEL BOYUTLARI • 23

1.1. Antikçağda Melankoli.....	24
1.1.1. Homeros Destanları.....	25
1.1.2. Demokritos ve Herakleitos	30
1.1.3. Orta Bölge.....	34
1.1.4. Hipokrat	35
1.1.5. Dört Özsu Öğretisi/Quattuor Humores	36
1.1.6. Aristoteles	38
1.1.7. Kara Safra ve Şarap.....	38
1.1.8. Rufus	40
1.1.9. Galenos.....	41
1.2. Orta Çağda Melankoli	43
1.2.1. Acedia.....	44
1.2.2. Satürn	48
1.2.3. İbn-i Sina	50
1.2.4. Konstantinus.....	52
1.3. Aydınlanma Döneminde Melankoli	53
1.3.1. Albert Dürer: <i>Melancholia I</i>	55
1.3.2. Marsilio Ficino	59
1.3.3. Robert Burton: <i>Melankolinin Anatomisi</i>	62

İKİNCİ BÖLÜM

MELANKOLİNİN PSİKANALİTİK KÖKENLERİ • 65

2.1. Karl Abraham.....	65
------------------------	----

2.2. Sigmund Freud: <i>Yas ve Melankoli</i>	67
2.3. Jacques Lacan: Eksik ve Kayıp	73
2.4. Melanie Klein: Depresif Konum.....	76
2.5. Julia Kristeva: Anne ve Kendilik Kaybı	81
2.6. Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet Melankolisi	86
2.7. Depresyon ve Melankoli	91
2.8. Yas Durumları	93

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASININ GELİŞİMİ • 99

3.1. 1970'li ve 1980'li Yıllarda Türk Sinemasının Genel Atmosferi ..	99
3.2. 1990'lı Yıllarda Türk Sinemasının Genel Atmosferi	104
3.3. 2000'li Yıllarda Türk Sinemasının Genel Atmosferi	108
3.3.1. Yeni Türk Sineması	110

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA PSİKANALİTİK ÇÖZÜMLEMELERDEN HAREKETLE MELANKOLİ YANSIMALARINA DAİR BİR DURUM TESPİTİ • 115

4.1. Örneklem Filmlerinin Psikanalitik Çözümlemelerinden Hareketle 2000 sonrası Türk Sinemasına Dair Bir Durum Tespiti ..	115
4.1.1. Psikanalitik Çözümlemenin Amacı ve Yöntemi	116
4.1.1.1. Araştırmanın Amacı	116
4.1.1.2. Araştırmanın Yöntemi	116
4.1.1.3. Örneklem ve Sınırlılıklar.....	119
4.2. Psikanalitik Film Analizleri.....	124
4.2.1. Ölüler Bizi Bekliyorlar: <i>Hiçbir Yerde</i>	124
4.2.1.1. Filmin Konusu	124
4.2.1.2. Zaman ve Mekân.....	125
4.2.1.3. Kayıp Nesne	126
4.2.1.4. Melankolik Mizaç	127
4.2.1.5. Kaybın İnkârı.....	129
4.2.1.6. Melankolik Mizaca İlişkin Söylem ve Tutumlar	133
4.2.1.7. Bitmeyen Yas.....	134
4.2.2. Hortlayan Geçmişin Sisi: <i>Bulutları Beklerken</i>	137

4.2.2.1. Filmin Konusu	137
4.2.2.2. Zaman ve Mekân.....	138
4.2.2.3. Kayıp Nesne.....	141
4.2.2.4. Ev Nerededir? Neresidir?	145
4.2.2.5. Travmatik Kayıp	148
4.2.2.6. Melankolik Mizaç.....	150
4.2.2.7. Melankolik Mizaca İlişkin Söylem ve Tutumlar	153
4.2.2.8. Bastırılanın Geri Dönüşü.....	154
4.2.2.9. Melankolik Halin Sonlandırılması.....	159
4.2.3. Yolu Yok Çekeceksin: <i>Kader</i>	161
4.2.3.1. Filmin Konusu	161
4.2.3.2. Zaman ve Mekân.....	162
4.2.3.3. Kayıp Nesne.....	162
4.2.3.4. Melankolik Mizaç.....	166
4.2.3.5. Kaybın İnkârı.....	172
4.2.3.6. Melankolik Mizaca İlişkin Söylem ve Tutumlar	177
4.2.4. Hiç Gelmeyecek İlkbahara: <i>Sonbahar</i>	177
4.2.4.1. Filmin Konusu	177
4.2.4.2. Zaman ve Mekân.....	178
4.2.4.3. Kayıp Nesne.....	180
4.2.4.4. Melankolik Mizaç.....	183
4.2.4.5. Bastırılanın Geri Dönüşü.....	185
4.2.4.6. Kaybın İnkârı.....	186
4.2.4.7. Beklentsel Yas	188
4.2.4.8. Ölümün Eşlikçileri.....	190
4.2.5. Oranın Mezarlığı Bile Yok: <i>Bozkır</i>	194
4.2.5.1. Filmin Konusu	194
4.2.5.2. Zaman ve Mekân.....	194
4.2.5.3. Kayıp Nesne.....	195
4.2.5.4. Melankolik Mizaç	198
4.2.5.5. Kaybın İnkârı.....	199
4.2.5.6. Hayatta Kalanın Suçluluğu: Ölümü Beklemek.....	202
SONUÇ	207
KAYNAKÇA	217

GİRİŞ

İnsanları tanımadığı başkalarıyla aynı ortamda, beyaz perde- den yansıyan evren üzerine düşündürebilme gücü şüphesiz si- nema ve seyirci açısından oldukça önemlidir. Varlığının farkın- da olduğu başkalarıyla karanlık salonlarda, tek bir yönden yansı- yan ışık eşliğinde gerçekleşen seyir, yönetmenin dünyayı ve top- lumu anlama biçimini seyirciye aktarırken; aynı zamanda seyir- ciyi kendi gerçekliğinden uzaklaştırıp bambaşka düş âlemlerine götürmekte veya farkında olmadığı başka hayatlar ve toplumsal sorunların farkındalığını aşılama-ya aracılık edebilmektedir (Esen, 2000: 1-2). Anlamlandırma, yeniden yaratılmış veya yeniden üre- tilmiş her imgede farklı görme biçimleri üzerinden gerçekleşmek- tedir. Yaratıcısının hayal dünyası ile tahayyül edilen filmin barın- dırdığı imgeleri algılayış şüphesiz kişinin görme biçimine bağlıdır (Berger, 2009: 10).

Bu minvaldeki seyirci müdahalesine açık sanat yapıtlarına ilişkin kuramsal bir metin ortaya koyan Eco, sanat yapıtlarını her alıcının kendine göre yorumlayabileceğini, yapıtın bu sayede son ürün halini alan özgün bir kompozisyon olduğunu aktarır. Bu, yapıtın niteliğinde herhangi bir kayba neden olmaksızın seyirci- nin müdahalesine bağlanan biçim ile açılış arasındaki diyalektiği ifade eder. Yapıtı, yorumlamaya ve bakış açılarının dönüşümüne olanak sağlayan aynı zamanda da bunları düzenleyen yapısal bir

nesne olarak tanımlayan Eco, sanatçının, yapıtın bir alıcı tarafından yorumlanacağını farkında olduğundan bahseder. Yapıt ile yorumcusu arasında yeni bir diyalektiğin anlatımını ifade eden açık yapıtlara vurgu yapan Eco, sanatçının tamamlayıp ortaya koyduğu bitmiş ürün ile onu tüketenin kişisel duyarlılığı, içinde var olduğu kültürü, beğenileri, eğilimleri, önyargıları doğrultusunda öznel tepkiler vereceğinden bahseder. Bu anlamda her sanat yapıtı, biçimsel açıdan tamamlanmış ve kapalı olsa dahi biricikliği bozulmadan farklı şekillerde yorumlanabilmesinden ötürü açık bir yapıt olarak değerlendirilir. Zira yapıttan haz almak, ona dair yorumda bulunmak, özgün bir bakış açısından onu yeniden yaşamak demektir (Eco, 1992: 8-14). Dolayısıyla her film, yaratıcısı ve izleyeni ile ortak bir anlamlandırma süreci içerisine girer.

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

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

Zamanı mumyalayan ve onu olağan çürümesinden koruyan sinema (Bazin'den aktaran Monaco, 2001: 386), kaybın ve yokluğun dokunaklılığını ifade ederken, gücünü yine aynı yokluğu çağrıştırmaktan veya hatırlatmasından almaktadır. Bu noktada sinema, muhafaza edilemez olanı saklama arzusuyla harekete

geçen kaybın ve yokluğun gerçekçiliğine işaret etmektedir (Arslan, 2010: 142). Geçmişin izlerinin yeniden üretildiği sinema perdesinde birey, kurmaca dünyadaki karakterlerle özdeşleşir. Sinema perdesindeki bu simgeselleştirme sürecinin kaybı, bütüncül bir bakış açısıyla ele almadığını sürecin aslında öznelliğinin müdahalesi olmadan işlenemeyecek bir süreç olduğunu ifade eden Özen Barkot, aynı zamanda kaybın kendisi kadar ardında bıraktıklarının, geride kalanların öykülerinin ve kayıpla beraber aslında neyin kaybedildiğinin hesaba katılmasının da süreci toplumsallaştırdığını iddia etmektedir. Kaybı simgeselleştirip onun hakkında bir şeyler söylemek ve bu sayede kederin paylaşılabileceği olması, simgeselleştirmenin mevcudiyetinden geçer. Yitirilenlerin, imgesel olarak sahnelenmesi akabindeki kolektif ruhsallığın üzerine de eğilmek gerekir. Çünkü bu kendinde de yeri doldurulamaz bir eksikliği fark eden öznelik açısından kolektivite ile bir arada gerçekleşen bir alana işaret eder (Özen Barkot, 2015: 73). Leader'ın deyimiyle başkalarının “acılarına bakma süreci” olarak ifade edilen bu ortamda kişi, kendisi ve başkaları arasında bir mukayese yapabilirken aynı zamanda başka olgulara da ışık tutabilir. Hatta kendi durumunu yansıtan bir temsille karşılaşmak onda yas sürecini başlatmanın yolunu da açabilir (Leader, 2018: 77).

Bu düşüncelerden hareketle melankoliyi 2000 sonrası Türk sineması özelinde inceleyen bu kitapta kavramın Türkiye'deki konumuna bakıldığında; Türkiye'nin geçmiş tarihinde melankoli üzerine köklü bir düşünüm süreci olmadığı fakat buna karşın kavrama ilişkin Batı'da Antikçağlardan itibaren farklı tanımlar yapıldığı, yaşanan dönemler itibarıyla olumlu veya olumsuz anlamlar yüklendiği ve neticesinde melankolinin kavramsallaştırılıp meşrulaştırıldığı görülmektedir. Melankolinin aksine hüznün hâkimiyetinde bir tarihin söz konusu olduğu Türk kültüründe

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

Şüphesiz her kültürün acıyla ve kayıpla baş etme biçimleri, gelenekleri, yas ve iyileşme süreçleri birbirinden farklıdır. Dolaşısıyla tarihin geride bırakılıp bırakılamayacağı veya geleceğe devam edilip edilemeyeceğine ilişkin kararları da bir o kadar değişiklerdir (Akbal Süalp, Kanbur, & Algan, 2008: 45). Bu bakımdan seyircisinin bakış açısı dâhilinde denetlenemez bir çağrışım bolluğuna, anlamsal ve duygusal bir zenginliğe veya yoksulluğa tekabül eden sinematografik imgenin (Kristeva, 2020: 269) analizi kültürlerin tutum ve davranış biçimlerine dair bir kanıya varmak açısından önemli bir veridir. Kimi zaman aynayla veya aynaya yoneltelen bakışlarla ilişkilendirilen melankoli (Starobinski, 2007b: 29) dijital dünyanın beyaz perdesi aracılığıyla kendine yeni bir ayna edinmiştir. Seyirciye, kurduğu özdeşim aracılığıyla duygulanım yaşama imkânı tanıyan sinema, yas ve melankoli için de yeni bir alan açmaktadır. Türk sinemasında kayıp, melankoli ve melankolik temsillerin nasıl bir görünüme kavuştuğuna