www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140

Research Article / Araştırma Makalesi

Sinematik Anlatı *Sığıntı* (1974)'da Melankolik Karakterin Analizi

An Analysis of the Melancholic Character in the Cinematic Narrative Misfit (1974)

Mustafa Zeki Çıraklı* - Öznur Yemez**

Abstract: Character analysis is significant in the criticism of all dramatic narratives since Aristotle. Character lies at the heart of all dramatic arts that include story and plot as well as retains a critical role in creating dramatic conflict. The analysis of melancholic characters recurrently cast in Yeşilçam cinematic narratives may shed light on how dramatic conflict is created through melodramatic narrative patterns. This study deals with the transformation of the melancholic persona and aims at the theoretical analysis of the melancholic character in *Misfit* (1974). The study uses a methodology of critical and theoretical reading. The critical analysis employs the theoretical terminologies borrowed from genre theory, narratology, and psychoanalytical criticism. The study shows that the film is an extraordinary Yeşilçam narrative with its character, though not with the extreme narrative style or sophisticated cinematic editing. When the character is examined, and the story is reviewed from a theoretical perspective, it is seen that *Misfit* represents the transformation of a melancholic persona who is unable to socialize, rejecting life and social bonds. The character, attaching to life as a misfit, is portrayed to go almost invisible on the Symbolic (Lacan); fails to repair his incongruity in his shelter where he persistently resides to isolation. The study additionally analyses how a blind woman, unpredictably entering his life, triggers his socialization again. As a valued and loved person, the character gradually begins to heal his traumatic past through socialization. He eventually overcomes his distrust of people, repairs his relationship with language, saves himself from being a refuge in society. The study concludes that *Misfit* tells a socialization story like many other melodrama narratives. The character, even though seemingly refuses to become part of social life, actually desires to socialize, which seems an indirect message to the audience. Hence, it can be argued that the film has further socio-cultural and socio-political implications.

Structured Abstract: *Aim:* It is challenging to categorize melodramas in terms of genre. Robert Lang's (1989) re-evaluation of melodrama in the context of tragedy and trauma, it is appropriate to refer to Linda Williams that melodrama is not a genre but mode. This mode is mostly represented by the character. Psychologically monopathic characters are encountered in melodramas and psychological characters in Yeşilçam melodrama narratives need theoretical analysis. This study aims at the theoretical analysis of the melancholic character in Ertem Göreç's *Misfit* (1974) and deals with the transformation of the melancholic persona using theoretical

* Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı.

Assoc. Prof. Dr., Karadeniz Technical University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature

ORCID 0000-0002-1760-3209

mzcirakli@gmail.com

** Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü

Dr., Selçuk University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature

ORCID 0000-0002-1102-7407

oznuryemez@gmail.com

Cite as/ Atıf: Çıraklı, M. Z., & Yemez, Ö. (2021). Sinematik anlatı *Sığıntı* (1974)'da melankolik karakterin analizi. *Turkish Studies*, 16(1), 151-167. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.46731>

Received/Geliş: 04 October/ Ekim 2020

Accepted/Kabul: 20 Şubat/February 2021

Checked by plagiarism software

Published/Yayın: 25 Şubat/February 2021

CC BY-NC 4.0

terminologies of cinematic narratives. Despite the artificiality and monotony of the plot, the character in the movie is one of the unforgettable melodrama characters.

Significance: As Robert B. Heilman pointed out, the monopathic integrity of the character does not harm their psychological depth. The states of mind of these characters do not vary, and their psychological problems are significantly caused by external forces. This study is significant in that the theoretical analysis of melancholic characters recurrently cast in Yeşilçam cinematic narratives bridges the gap how dramatic conflict is created and resolved through melodramatic narrative patterns and how external forces trigger intrinsic motives.

Methodology: Critical and theoretical reading of the present study uses a sophisticated methodology since it brings together the terminologies borrowed from narratology, film theory and genre theory. Within the framework of narratology and film theory, the study focuses on the analysis of the melancholic melodramatic character. The study critically refers to genre theory and narratology at the outset of the analysis, and then using psychoanalytical criticism and relevant terminologies offered by Adler, Kristeva and Lacan, explores the melancholic melodramatic character's moral or psychological transformation, which is primarily due to external rather than internal factors. The individual reflection or self-consciousness of the melodrama character is explored regarding psychological and social changes.

Findings: The study shows that the film is an extraordinary Yeşilçam narrative with its characterization, though not with the extreme narrative style or sophisticated cinematic editing. When the character is examined, and the story is reviewed from a theoretical perspective, it is seen that *Misfit* represents the transformation of a melancholic persona who is unable to socialize, rejecting life and social bonds. Indeed, in melodrama narratives, it is seen that emotional and moral references are intense and the narrative invites us to pity the victims. Hence, the study bridges the gap in the theoretical analysis of Turkish melodrama narratives. Kemal, the central character, who does not like people and does not communicate unless it is necessary, is a sullen, isolated, introverted and inverted person. His whole life is spent fishing during the day and drinking at night in the tavern. His encounter with a lonely girl (Fatma), whose mother died at a young age and lost her eyes after her father's death signs a critical moment not solely in the development of the plot but also the development of the traumatic self. Asking help from the people of the taverns (society) to take care of this lonely girl, the character is forced to take the girl to his house when the neighbourhood keeps indifferent, which brings about an external trigger in the life of the character. His melancholic present under the shadow of the traumatic past is distorted by the experience of love and affection for the first time in his life. This love extinguishes his hatred of people, allows him to join the society by shedding the shell he has resided himself, and helps Kemal repair his communication with the people around him as time passes. The study reveals that the character, attaching to life as a misfit, is portrayed to go almost invisible on the Symbolic (Lacan); fails to repair his incongruity in his shelter, where he persistently resides to isolation. The study additionally analyses how a blind woman, unpredictably entering his life, triggers his socialization again. The study shows the stages how the character gradually feels a valued and loved person and heals his traumatic past through socialization. He eventually overcomes his distrust of people, repairs his relationship with language.

Conclusion: The study concludes that *Misfit* (1974) tells a socialization story like many other melodrama narratives. Kemal, the central character (featured by Kartal Tibet) represents a striking epitome of the melancholic character that cannot be socialized. The plot which develops as the character encounters a lonely girl and takes her into his isolated world without hesitation because she is blind and does not cast a gaze upon him, even more, provides maternal space for him. The entrance of 'the other' provides a mirroring effect, and he repairs his connection with language, which exhibits the resolution of the dramatic conflict and the striking transformation that the character experiences. The narrative contains Lacanian symbolic clues that refer to the background of the melancholic behaviour and attitude of the character. The character, even though seemingly refuses to become part of social life, actually desires to socialize, which seems an indirect message to the audience. Hence, the study indicates that the film has further sociocultural and sociopolitical implications.

Keywords: *Misfit* (*Sığıntı*, 1974), cinematic narrative, Yeşilçam, melodrama, melancholy, trauma.

Öz: Karakter analizi Aristo'dan bu yana bütün dramatik anlatıların çözümlenmesinde önemli yer tutar. Nitekim hikâye ve olay örgüsü barındıran bütün temsil sanatlarının merkezinde karakter yer aldığı gibi melodramlarda

da dramatik çatışmada kritik rol melankolik karaktere aittir. Yeşilçam sinematik anlatı türlerinden melodramlarda sıklıkla karşımıza çıkan melankolik karakterlerin incelenmesi anlatı çatısının ve dramatik çatışmanın nasıl inşa edildiğini ortaya koymak açısından ışık tutucudur. *Sığıntı* (1974) filmindeki karakteri ele alan bu çalışma, anlatı tekniği ve sinemasal kurgusuyla olmasa da karakter derinliği açısından filmin önemli bir Yeşilçam melodramı olduğunu ortaya koyar. Çalışmanın amacı melodramatik karakterin moral, psikolojik ve toplumsal dönüşümünü göstermektir ve kuramsal olarak açıklamaktır. Analiz yöntemi olarak tür teorisi ve psikanalitik eleştiri kuramlarını kullanacak olan bu çalışma, anlatıbilim ve film teorisi çerçevesinde melankolik karakterin analizine odaklanacaktır. Çalışma, karakterin melodramatik yönünü tür teorisi kavramlarıyla, melankolik yönünü ise Adler, Kristeva ve Lacan'ın geliştirdiği psikanalitik terminolojiyle analiz edecektir. Karakter incelendiğinde ve hikâyesi kuramsal olarak yeniden okunduğunda *Sığıntı*'nın toplumsallaşmayan melankolik bir karakterin dönüşümünü anlattığı anlaşılr. Karakterin, içinde yaşadığı toplumun bir parçası olmayı reddeden, sembolik düzlemde sınırlı görünürlüğü tercih eden, toplumu ve toplumsal olanı yadsıyan, toplumsallaş(a)mayan bir melankolik olduğu anlaşılmaktadır. Yaşadığı uyumsuzluğu yarattığı tek kişilik dünyasında onarmaya çalışan karakterin, yaşamına giren görme engelli bir kadın sayesinde yeniden toplumsallaşmaya başladığı, bir birey/insan olarak değer ve sevgi görerek zamanla geçmişin travmatik etkilerini sildiği, insanlara olan güvensizliğini yendiği, dille olan ilişkisini tamir ederek toplumda bir sığıntı olmaktan kurtulduğu görülür. Karakterin toplumu reddeder görünse de toplumsallaşmayı ve kaçtığı toplumun bir parçası olmayı arzulaması *Sığıntı*'nın seyirciye verdiği önemli bir mesajdır. Dolayısıyla, *Sığıntı*'nın diğer birçok melodram anlatısı gibi bir toplumsallaşma hikâyesi anlatmasının sosyo-kültürel ve sosyo-politik imaları vardır denebilir.

Anahtar Kelimeler: *Filoloji, Sığıntı* (1974), sinematik anlatı, janr, melodram, melankoli.

Life is more frequently melodramatic than tragic.

Clayton Hamilton (1955)

I. Giriş

I.1. Melodram

Melodramları tür açısından bir kategoriye koymak güçtür. Bir yönüyle sinema, bir yönüyle de anlatıbilimin inceleme sahasında yer alan melodramlardaki psikolojik karakterler ise psikanalitik eleştirinin ilgi alanındadır. Bu nedenle Lang'in (1989) melodramı trajedi ve travma bağlamında yeniden değerlendirdiği çalışmasında Williams'a atıfla melodramın janr değil mod olduğunu söylemesi yerinde olmuştur. Nitekim Stewart (2014) film ve TV melodramlarına genel bir çerçeve çizerek, melodramı akademik bir çalışma alanı olarak ortaya koymanın gerekliliğine değinir. Nitekim "melodram" ve "melodramatic" terimleri dramatik anlatılardan çıkmış olsa da günümüzde Amerikan kovboy filmlerinden Hint filmlerine uzanan geniş bir yelpaze içinde sinema ve dizilerde yaşatıldığı bilinir (Abrams & Harpham, 2009: 189). Yine, Türk Yeşilçam sinemasının da önemli bir melodram geleneği mevcuttur (Pehlivan, 2007: 22-24) Bu bağlamda, çalışma Türk melodram anlatılarını ele alan mevcut kuramsal literatüre katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Melodramlarda psikolojik açıdan monopatik karakterlere rastlanır. Karakterin monopatik bütünlüğü onun psikolojik derinliğine halel getirmez fakat bu karakterlerin psikolojileri değişkenlik gösterebilir çünkü psikolojik sorunları dış kaynaklıdır. Oysa trajik karakterler polipatiktir ve psikolojik sorunları içseldir (Singer, 2001: 57, Heilman, 1968: 60). Gerçekten de dikkatle bakıldığında dönüşüm yaşayan psikolojik karakterlerin değişimi bile içsel değil dışsal öğelerle sağlanmaktadır. Kişilerin ahlaken ya da psikolojik olarak dönüşümleri refleksiyon ya da öz-bilinçle değil toplumsal değişimlerle gerçekleşmektedir. Nitekim melodram anlatılarında duygusallık ve ahlâki göndermeler yoğunudur ve anlatı bizi mağdurlara acımaya davet eder. Melodramlarda masumiyetin geri kazanılması, acının dindirilmesi ya da mağduriyetin giderilmesi dışsal öğelerle sağlanır (Williams, 1998: 42). Bu yüzden olsa gerek melodramların izleyiciyi yapay bir gerçekçilikle kandırdığını söyleyen eleştirmenler çıkmıştır. Her ne olursa olsun, olay örgüsündeki yapaylık ve diğer özellikler melodram karakterinin anlatıdaki önemini azaltmaz. Yeşilçam melodramlarında

sıklıkla karşımıza çıkan monopatik melodram karakterlerinin önemli bir kısmı, söz gelişi Turist Ömer gibi tiplerdir (Alptekin, 2017: 12) ve bunlar çoğunlukla monopatik ve melankolik karakterlerdir. Bu çalışmanın ele alacağı Ertem Göreç'in 1974'te çektiği *Sığıntı* filmindeki melankolik Kemal karakteri ise buna verilecek en güzel örneklerden biridir.

Sığıntı'da Kartal Tibet'in canlandığı Kemal karakteri toplumsallaş(a)mayan melankolik tiplemesinin beyaz perdeye taşınmış örneklerinden biridir. Karakterin kimsesiz bir kız ile karşılaşması ve gözleri görmediği için çekinmeden onu tek kişilik dünyasına almasıyla gelişen olaylar karakterin toplumsallaşması ile sonuçlanır. Yeşilçam melodramlarına özgü olay örgüsü dramatik çatışmanın çözülüşünü ve karakterin deneyimlediği çarpıcı dönüşümü yansıtmalarının yanında karakterin sergilediği melankolik duygu durumunun arka planına yönelik simgesel ipuçları da barındırır.

I.2. Sinopsis

Anlatının öykü kalıbı ekseninde perdeye aktarılan hikâyesi kısaca şöyle özetlenebilir: Kemal balıkçılık yaparak yaşamını kazanan, yıkık dökük bir kulübede tek başına yaşayan bir adamdır. İnsanları sevmeyen, zorunlu olmadıkça iletişim kurmayan Kemal, çevresinde asık suratlı ve ters bir insan olarak tanınır. Tüm yaşamı gündüzleri balıkçılık yapmakla geceleri de meyhanede iki kadeh içmekle geçer. Bir gece gözleri görmeyen kimsesiz bir kızla karşılaşır. Annesi küçük yaşta ölen, babasının ölümünden sonra gözlerini de yitiren Fatma halasının vefatıyla sokakta kalmıştır ve gidecek yeri yoktur. Meyhanedekilerden (toplum) bu kimsesiz kıza sahip çıkmaları için yardım isteyen Kemal mahalleliden ses çıkmayınca kızı kendi evine götürmek zorunda kalır. Hayatında ilk kez bir insanla yakınlaşan Kemal'in hisleri zamanla tutkulu bir aşka dönüşür. Bu aşk insanlara olan nefretini söndürür, içine çekildiği kabuktan sıyrılarak topluma katılmasını sağlar. Zaman geçtikçe çevresindekilerle iletişim kurmaya başlayan Kemal, hayatını değiştiren bu kadının gözlerini açmak için hırsızlık yapar ve teslim olur. Fatma'nın gözleri açılrsa da Kemal hapse girecektir. Mahkeme salonundaki kapanış sahnesinde Fatma, Kemal'e onu bekleyeceğini söyler.

II. Yöntem ve Kuramsal Arka Plan

Karakter analizinde tür teorisi ve psikanalitik eleştiri yöntemini kullanacak olan bu çalışma, anlatı bilimi ve film teorisi çerçevesinde melankolik karakterin analizine odaklanacaktır. Çalışma, karakterin melodramatik yönünü tür teorisi kavramlarıyla, melankolik yönünü ise Adler, Kristeva ve Lacan'ın geliştirdiği psikanalitik terminolojiyle analiz edecektir. Yöntemin kuramsal çerçevesi "melodramatik modun belirteçleri" (II.1.) ve melankolik karakter özellikleri (II.2.) dikkate alınarak çizilebilir.

II.1. Melodramatik Mod'un Belirteçleri

Kelime anlamı olarak müzikli dram anlamına gelen melodrama, (Brooks, 1995:14; Arslan, 2005:16) tragedy ile komedy/romantik komedy arasında kendine bir yer edinmeye çalışır. Tragedya kahramanı olduğundan daha yüce; komedyanın ise olduğundan daha düşük gösterirken; tragedy kahramanın Tanrısal ve ideal yönlerine, komedy ise kusurlarına ışık tutar (Fowler, 1997: 39, 40, 136). Kendine bunların arasında yer bulan dram türü anlatılar ise gerçekçi temsilin bir ürünü sayılabilirse de Rahill melodramı tartışırken, onu hem romantizmden, hem de gerçekçilikten farklı bir yere oturtur. Bunda melodramın duygusallıkla (sentimentalism) ahlakçılığı (morality), iyilikle acımayı, iyimserlikle insancılığı buluşturmasının payı vardır (Rahill, 1967: xvi, 7). Hauptman (1993) Rahill'in tartışmasını biraz daha ileriye götürerek, melodramın insancıl yönünün ve duygusallığının gerçekçiliğe oranla daha samimi olduğunu belirtir (Hauptman, 1993: 281, 283). Bir alt-tür (subgenre) olarak melodramı imleyen en temel özellikler arasında sözlü ya da sözsüz müziğin eşlik ettiği "duygu" boyutu yer alır (Singer, 2001: 38). Melodramlara can veren öykü kalıplarına göz atıldığında bu boyutu ete-kemiğe büründüren karakter arketipinin büyük önem taşıdığı görülür.

Melodramda tragedyadaki gibi derin korku ve acıma yerine görece sıradan ve “banal” duyguların boşaltılması sağlanır. Singer bunu, bastırılan psişik enerji ve duygunun abartılı dışavurumu olarak niteler (Singer, 2001: 39). O halde şöyle denebilir: Çoğunlukla orta sınıf duyarlılığına ve aile gibi kaybolan geleneksel değerlerin tahkimine yönelmiş bu anlatılarda okuru ya da seyirciyi kendine çekecek etki gerçekçi değildir. Komedyada rastlanan “mübalağa” ile tragedyada karşımıza çıkan “idealizasyon ve yüceltme” arasında kendine bir yer bulan melodram türünde belirgin şekilde duygu temsiline bir abartı/aşırılık (excess) göze çarpar ((Singer, 2001: 39).

Melodramlarda temsil edilen gündelik yaşama ait ve görece sıradan duygular çoğunlukla aile, toplum ya da “kötü adam/kötü kadın”ın sebep olduğu baskılar neticesinde birikir. Bu nedenle köy, kasaba, aile ve mahalle ilişkileri melodramlarda önemli yer tutar. Melodramlarda karşımıza çıkan histerik ya da melankolik karakterlerin ortak noktası toplum tarafından incitilmiş “yaralı” ve özünde “masum” olmalarıdır. Melodramda tehdit, tragedyanın aksine dışarıdan gelir. Trajik karakter körlük (blindness) evresinden melankoliye geçerken, melodram karakterleri yaşadıkları zorluklar sebebiyle melankolik ve umutsuzdur.

Heilman, melodramda “kişiliğin bir bütün olduğunun ve çatışmanın dışta yaşandığının; fakat trajedide kişiliğin bölündüğünün ve çatışmanın içte gerçekleştiğinin” altını çizer (Heilman, 1968: 77). Bu açıdan bakıldığında trajedide melankolinin sonuç olduğu, sonda yer aldığı ve içte yaşandığı; melodramda ise sebep olduğu, başlangıçta yer aldığı ve dışsal etkilerle dönüştüğü söylenebilir. Melankolik karakter çoğunlukla öykünün sonunda toplumsallaşarak izleyici kitlesine umut aşılar. Dolayısıyla melodramın akıldan çok duyguya hitap ettiği ve seyircideki latent duyguları ve primitif heyecanları uyandırdığı söylenebilir.

Duygu temsiline abartıya giden melodram seyirciyi ağlatır ve duygusallaştırır. Melodramların çoğunlukla heyecan verici, tansiyon artırıcı, beklenmedik bir olay ile başlaması biraz da bundandır. Böylece anlatının aksiyonu başlamış ve dramatik gerilim artırılmış olur. Mevcut kurulu düzen ya da ilişkileri bozan, tersine çeviren ya da bir çelişkiyi gün yüzüne çıkaran bu olaylar şaşırtıcıdır. Singer (2001) bu ilkeyi “durum” (situation) olarak belirtir ve bu durum kıskançlık, öfke, kayıp ve ihtiras duyguları etrafında ortaya çıkabilir. (41, 45). Bu nedenle melodramlarda klasik anlatılarda rastlanan olay örgüsüne sıkı sıkıya uyulması gerekmez. Mantık sınırlarının zorlandığı, rastlantısallığın abartıldığı durumlar görülebilir (47). Şener Şen’in *Arabesk* (1989) filminde ya da Cüneyt Arkın filmlerinde görülebileceği üzere, olay örgüsü “sansasyonel” olaylarla desteklenebilir.

Melodram karakterler sofistike karakterler değildir. Bu karakterlerde trajik karakterlerin aksine duygu düşünceye her zaman ağır basar ve duygu ile düşünce arasında kesin bir ayrım vardır (a fatal split). Bu nedenle melodramlarda duygu da tutku da abartılıdır, duygu ve teatral temsil görece yapaydır ve seyircinin kendini iyi hissedebilmesi ahlakçı bir tutumla teminat altına alınmıştır (55). Williams’a (1998) göre, seyircinin karakteri “iyi” görmesi biraz da acı çektiği içindir. Bu durum duygu ve aksiyonun (pathos ve action) melodramatik bütünleşmesini izah eder. Buradan hareketle şu söylenebilir: Acıma duygusunun karakterde iyi bir yan bulmada rol oynaması ve acı çekmenin ya da tutkunun aksiyonun yerini tutabilmesi aslında bir çeşit duygu sömürsüdür. Duygu ile aksiyon (pathos and action) diyalektiğinin / sentezinin dışında Williams (1998) ayrıca şu dört özelliği de ekler: Melodramlarda “başlangıç ve son” vardır (65); karakter mağdur ve masumdur, kader kurbanı olmalarına rağmen erdemli kişilerdir (66); melodramlar çağdaş ve modern temaları işlerken gerçekçi temsilden yararlanır (66-67); melodram karakterleri iyilik ile kötülük etrafında gelişen olaylara psikolojik tepkiler verir ve psikolojik roller üstlenir (Williams, 1998: 65, 66-67, 77).

Komedyada gülme, tragedyada katarsis yoluyla seyirciyi kendine çeken anlatıların dram türünde, hele de melodramlarda, abartılı duygusallığa yöneldiği ve bir diğer melodram özelliği olan acıma’ya (pathos) eşlik ettiği söylenebilir. Nitekim melodram özdeşleşmeden kaynaklanmayan toplumsal bir acıma duygusunu harekete geçirir çünkü melodram karakterleri, hiç hak etmedikleri halde “hayatın sillesini yemiş” ve dezavantajlı duruma düşmüşlerdir (Singer, 2001: 44). Melodramda

rastlanan “tutkulu” ve “yoğun” duygusallığın sebebi budur. Bu kıskançlık, öfke, kayıp ve ihtiras duyguları etrafında ortaya çıkabilir. Melodramların temel özelliklerinden “ajitasyon ve aşırı duygusallık” (overwrought emotion) işte burada ortaya çıkar (Singer, 2001: 45-46).

Melodramda yaşanan melankolik acı tragedyadaki soylu ve varoluşsal, öz bilinçten kaynaklanan acıya benzemez. Melodramatik acıma, toplumsallaşmış bir acımadır ve melodramın sanal gerçekliğinde kabul edilebilirse de sosyal hayatta gerekli fakat istenmeyen bir duruma işaret eder çünkü acımak ya da acınacak duruma düşmek ancak melodramlarda olumlanabilecek bir durumdur. Aslında karaktere duyulan merhamet, seyircinin iyilik ve acıma duygularını kabartmaya ve seyircinin kendisini iyi hissetmesine yöneliktir. Singer, bu noktada, Bentley’e atıfla yaptığı “herkes aslında kendine acır” (2001: 45) görüşünde haklı olsa da trajik ile dramatik arasındaki ayrımın altını ne yazık ki çizmemiştir. Oysa tragedyanın aksine, çekilen acılarda doğrudan olmasa da dolaylı olarak payı bulunan toplum, bu durumu komedyada nasıl gülmeye telafi ediyorsa, melodramda ise ağlayarak ve suçu “kötü karakterlere” atarak telafi yoluna gider. Dolayısıyla melodramda ağlama komedyadaki gülmeye “işlevsel” benzerlik gösterir ve her ikisi de toplumsaldır. Bu noktada toplu gülme ve ağlama seanslarına dönüşen Kemal Sunal ve Çağan Irmak filmleri olarak verilebilir. Hababam sınıfı ise her ikisini aynı anda başaran güzel bir melodram örneğidir.

Moral polarizasyon bir diğer melodram özelliğidir. Başkarakterler iyidir, hatta “çok çok iyi”dir ve kötüler ise “çok çok kötüdür” (Singer, 2001: 45-46) fakat bu iyiliğin ve kötülüğün ölçüsü aslında ne kadar mağdur oldukları ve ne kadar zulüm işledikleri ile daha çok ilgilidir. Denebilir ki, melodramlarda mağduriyet çoğunlukla masumiyet elbisesi giymiştir ve ahlaksal olanın taşıyıcısıdır. Peter Brooks’un yerinde tespitiyle, seküler ve aydınlanma sonrası iyilik ve kötülüğün sınırlarının belirsizleştiği bir dönemin ürünü olarak da düşünüldüğünde (Williams, 1998: 59) acı çekme ve mağduriyet ahlaksal olanın somut imlecine dönüşmüştür. Tarantino’nun *Zorro Efsanesi* adlı filminde olduğu gibi, hikâyede bu moral kategoriler açık ve anlaşılır olarak sunulur. Melodram türü felsefi bir açıdan bakıldığında aslında “iyi” ile “kötü” ayrımının çeşitli ideolojik ve sosyolojik bakış açılarıyla, modernite sonrası yeni bireyci yaklaşım, kavram ve olgularıyla belirsizleştirilmesine karşı direnci temsil eder.

II.2. Melankolik Karakter

Melankolinin tarihsel gelişimine bakıldığında melankolik karakterlerin temel özelliğinin toplumsallaşamama olduğu görülür. Bunun sonucu bu karakterlerin toplum dışına itilmesi ya da onların toplumu reddetmesidir. Melankolik karakter (homo melancholicus) yalnızlığında huzur bulan, yalnız kaldığında kendi olabilen, başkalarının varlığı, dikkatini dağıtan ve tedirgin eden kimsedir. Bu mizantropik figürler için yalnızlık çoğu zaman bir seçimdir çünkü kendi kendine yetebilmeyi seçmiş karakterlerdir (Bowring, 2008: 44). Melodramlardaki karakter mizantropizmine sadistik eğilimler eşlik etmez. Bir başka deyişle, Bataille’nin “yıkımı izlemekten alınan zevk ve kötülük” (Bataille, 2004: 16) şeklindeki sadizm tanımı melodram karakterlerini çoğu zaman yansıtmaz. Bu karakterler kâh serseri (flaneur), kâh sanatkar, kâh işi gücü olan tipler olarak çıkarlar fakat asıl uzak durmak istedikleri, Foucaultcu tabirle, toplumun denetleyici ve yargılayıcı panoptik (gaze) etkisidir (Foucault, 1975: 173) Melankolik karakterin geçmişinden kaynaklanan travmaları sebebiyle, denetleyici ve yargılayıcı toplum karşısında yetersiz olmasa bile yetersizlik hissetmeleri ve toplumun yoksunluklarını gidermek bir tarafa yeni kayıp ve yoksunluklara sebep olabileceği düşüncesi melankolik karakteri buna sevkeder. Adler (2016) “toplum dışında kalan insan “kötü” değil, yalnızca cesareti kırılmış biridir” (15) derken melankolik karakterler düşünüldüğünde bu yetersizlik duygusu olarak değil topluma güvensizlik olarak yorumlanmalıdır.

Dolayısıyla melankoliğin toplumsallaşamaması ‘edilgen’ değil ‘etken’ ve çoğu zaman psikolojik ya da entelektüel bir duruma işaret eder ve bu yüzden estetik ve ilginç bulunur. Bu tür karakterlerin gerek yazınsal, gerekse sinematik anlatılarda temsil edilmesi şaşırtıcı değildir. Melankolik karakter, *Sığıntı* örneğinde görüleceği gibi, tek başına olma/bırakılma arzusu içindedir

ve bu durum melankoliğin kederini artırır. Burton'ın altını çizdiği gibi, melankolik kimse mümkün olduğunca yalnız bırakılmamalıdır fakat melankolik için hüznün ve keder deyim yerindeyse arzu nesnesinin yerini almış (lack), arzu içine kapanarak kendi yoksunluğuna yönelmiştir (Burton, 2009: 72). Bu bağlamda melankolik karakter zaten hiç yalnız kalmaz, dolayısıyla melankolik için toplumsallaşamamak kadar yalnızlığı yaşayamamak da imkânsız bir durumdur. Kendisiyle baş başyken bile asla yeterince yalnız kalamayan melankolik karakterler bu ayrışmayı şiddeti giderek artan bir hüznle deneyimler. Dolayısıyla, melodramlardaki melankolik karakterlerin arafta olduğu söylenebilir çünkü gerçek anlamda toplumsallaş(a)madıkları için hiçbir zaman toplum dışına da atıl(a)mazlar. Parçası olmayı reddettikleri bir toplumun dışına atılmaları zaten mümkün değildir. Bu arafta kalma durumunu Darcy “toplumdan gönüllü sürgün” (Teber, 2013: 150) olarak açıklamıştır ki edebiyat tarihinde bunun en güzel örneklerini Romantikler vermiş, sinemada da yansımaları olmuştur. Melankolik kişi öz iradesiyle kendini toplumun dışına itmiştir. Bundan duyduğu zevk de keder de hiçbir zaman kesintiye uğramaz.

Yeşilçam melankolik karakterleri, bazı erken dönem sentimental tiyatro örnekleri, Bollywood ya da Hollywood romantik komedileri, hatta bazı çok satan Kerime Nadir romanları, hidayet romanları ya da Turist Ömer hikâyelerinde görülebileceği gibi, bir taraftan hem toplum dışında kalmışlığın, hem de toplumun bir parçası olmaya direnmenin acısını yaşar. Melodramlar melankolik karakterlerin iç çatışmayı aşarak toplumsallaşma hikâyelerini anlattığı için ve böylece, Platoncu tabirle söylersek, terapötik bir işlev taşıdıkları için popülerdir. Bu karakterlerin yaşadığı çatışmanın doğası öncelikle toplumsaldır. Bu karakterler bir yandan toplumsallaşmayı tutkuyla arzular, öte yandan direnir ve inatla boyun eğmezler. Bir yandan bunun kederini derinden hissederek, diğer taraftan bundan gizli bir haz duyarlar. Melodramlarda karşımıza çıkan melankolik öznenin acıyı içselleştirdiği ve kendi benliğine saldırdığı görülür. Bu karakterler anlatının başında çoğunlukla “yoğun ve acı veren bir keder, dış dünyaya ilginin azalması, sevebilme yetisinin kaybı, eylemde tutukluluk yaşanması, özsaygının azalması ve bunun sitem ve hakaretlerle dışa vurulması, cezalandırılma delüzyonu” (Freud, 1917: 153) gibi öğelerle betimlenir. Karakter yaşadığı kayıp ve kederle özdeşleşmiş olarak sunulur. Bu karakterlerin aynı zamanda arzuyu kedere yönlendirmeleri bundan da örtük bir haz duymaları dikkat çekicidir. Bu açıdan melankolik karakterlerin nispeten sadist ve mazoşist eğilimleri söz konusu olabilir.

Melankolik karakterin dil ile bağının onarılması gerekir çünkü melodramın hedefi bir toplumsallaşma öyküsü anlatmaktır. Toplumsallaşamayan melankoliğin hastalığı ve şifası dil dolayımında gerçekleşir. Kristeva dilin melankolikler için “kaygı-ceza mekanizması olarak işlediğini” (Kristeva, 1989: 10) belirtir. Dilden kopuş melankolik karakterin toplumdan soyutlanmasını artırır ve öznenin içe kapanıklığından kurtulma olanağını ortadan kaldırır. Dille ve toplumla kopuş neticesinde “özne eylemsizliğe sürüklenir” (Kristeva, 1989: 10). Tabii burada, toplumsallaşma toplumun değerlerini ya da önyargılarını içselleştirmek, onları kabul etmek değildir. Bu konuda kavram kargaşası yaşanmaması gerekir. Toplumla kavgalı olmak ile toplumsallaşamamak farklı durumları imler. Biri özsel, diğeri tözsel; biri psikolojik diğeri ise sosyolojik kategorilerdir. Melodramlardaki melankolik karakter bağlamında toplumsallaşma bebeğin annesiyle ilişkisiyle başlayan, ailesiyle devam eden ve topluma karışmasıyla süren bir olguyu tanımlar.

Kristeva'nın işaret ettiği gibi dilin kaygı mekanizması gibi işlediği durumlarda toplumsallaşma zorlaşır ve melankoliye başka semptomlar eşlik eder. Agresyon ve öfke bu semptomlar arasında sayılabilir. Arzuyu/ilgiyi kendi dışındaki bir nesneye odaklayamayan melankolik karakter, sembolik düzlemde anksiyetesini kontrol altında tutamaz. İradesini yitirdiği ve isimlendiremediği bir şeyin yasını tuttuğu için normlara uymaz ve süper egodan yoksun yaşar. Öte taraftan, melankolik karakterlerde cinsel arzu bastırılmamış, aksine öznenin eylemsizliğine eşlik eden çekinik bir öge olarak kalmıştır. Libidonun geri çekilmesi ve yeni bir arzu nesnesine odaklanamaması aslında eylemsizliğin kökeninde yatan şeydir. Bu bağlamda, Freud'un “serbest

libidinal enerji başka bir nesneye aktarılmaz; onun yerine egoya yöneltilir” (Freud, 1917: 249) ifadesi melodramlardaki melankolik karakterlerin çoğu için geçerlidir. Bu hikâyelerde anlatılan aşkın izleyiciye oldukça içten gelmesi ve toplumu etkilemesi biraz da bundandır.

Melankolik karakterin yaralı öznel ve toplumsal bilinci egosunun normal işlev gösterememesinden kaynaklanır. Melankolik karakterin benliği zarar gördüğünden ego ve süper ego arasında denge kurulamadığı görülür. Bu, karakterin zaman algısını da olumsuz etkiler ve onun sürekli olarak geçmişte yaşayıp geçip giden zamanlar üzerine yeniden düşünmesine sebep olur. Melankolik karakterin geçmişi zihninde tekrar tekrar yeniden yazar. Belirli zaman dilim(ler)inde takılı kalan melankolikler için aslında saf bir şimdiki zaman yoktur; geçmişin hüküm sürdüğü/süreceği bir şimdiki zaman/gelecek zaman vardır. Zamanı, arzuyu ve kederi normal bireyden farklı deneyimleyen melankolik bu yüzden toplumla birlikte var olamaz; yaşadığı topluma uyum sağlayamaz. Bu da onun anormal olarak yaftalanmasına ve ucube olarak görünmesine neden olur. Tamamlayamadığı bir yas süreci içindeki melankolik karakter, sembolik düzlemde var olmayı başaramaz. Bu yüzden sosyal kural ve normları yadsır. Kristevacı terimlerle ifade edersek tanımlayamadığı, adlandıramadığı, dile getiremediği bir yoksunluk duygusunun esiri olan melankolik karakterlerin öteki (toplumsal) ve ben (özne) arasında ayrımında zorlandığı görülür. “İçinde bulunduğu ortamla, diğer insanlar ve kurumlarla pek anlaşamayan” (Teber, 2013: 9) kimseler olarak tanımlanan toplumsallaş(a)mayan melankolik kişilikler, tehdit oluşturacağından toplumsallaşmaları gerekir. Var olan kurallara uy(a)madığı için tıpkı Bellerophontes gibi sonsuz bir sürgün döngüsü içinde yaşayan bu karakterlerde agresif bir mod dikkat çeker.

Melodramlarda melankoli sebep ya da sonuç değil motiftir. Melodramlar çoğunlukla hüzne, suskunluğa ve kedere mahkûm melankolik karakterin kendi tek kişilik dünyasına dışardan birinin girmesiyle başlar ki bu, dramatik toplumsallaşma dönüşümünün başlangıcı olur. Trajik melankolide bir nevi tanrısal başkaldırı içinde gördüğümüz karakter, melodramda ‘izolasyon’ (toplum) ve ‘kopuş’ (dil ve iletişim) halinde resmedilir ve kavgası Tanrı ya da yazgıyla değil bizzat kederin kendisiyledir (melankolik için keder aslında kavga değil arzu nesnesidir). Melodramatik karakterin içsel ‘kalabalık yalnızlığı’ dikkat çekicidir fakat trajik sonuçlar doğurmaz. Sonunda ölüm olmayan modern trajedilerde ise melankoli sebep değil sonuçtur. Synge’in *Riders to the Sea* adlı oyunu bunun güzel bir örneğidir. Melodramlarda karşımıza çıkan melankolik karakterin agresiflik ve isyankarlığı Teber’in (2013) iddia ettiği gibi “kendi kişisel yazgısını gene kendisinin belirleme istemi”nden (14) kaynaklanmaz çünkü melodram karakterleri yazgı karşısında trajik bir çatışmaya girmez. Bütün melankolik karakterlerin ortak özelliği olan “hayatı pahasına da olsa” yaşadıklarına bir anlam verebilme arzusu (14) insan olmanın doğasında içkin bir arzudur. Tragedyalarda melankolik insan Tanrı’nın kendisi için yazdığı yazgıya isyan eder ve bu çatışma onu mutlak yenilgiye götürür. Tragedyalarda karakter çok fazla konuşur, sorgular ve dille bağı sağlamdır. Melodramlarda ise melankolik karakter sessizdir ve dille bağı kopuktur, fakat olayların gelişiminde bu karakterlerin dille bağını onaran, onları kendileri dışında öteki ile iletişime geçiren bir gelişme olur ve bu karakterler toplumsallaşmanın emarelerini göstererek topluma umut verir ve olumlu duyguların taşıyıcısı olurlar.

Melankolik karakterlerin yer aldığı melodramatik öykü kalıplarında anlatı çoğunlukla sağlıklı toplumsallaşamamış karakterin uyumsuzluğunu sergileyerek başlar. Bu agresif, uyumsuz, deyim yerindeyse deli karakterler yaşamı da ölümü de ciddiye almaz. Aslında uyumsuzlukları toplumsal yaşamda maske tak(a)mamalarından kaynaklanır. Tabii bunda Heidegger’in altını çizdiği “biz dünyaya fırlatılmışız” (1996: 97) hissinin de payı olduğu düşünülebilir. Ancak melankolik karakteri betimleyen dramatik çatışma ile absürt çatışma arasında ayrım vardır. Melankolik karakter anlamı yadsımaz, aksine yaşamı anlamlı kılacak arzu nesnesinin yokluğundan mustariptir. Daha da vahimi yoksunluğunu tarif de edememekte, kaybının ne olduğunu ya tam olarak bilememekte ya da sebeplerini açıklayamamakta, bu doldurulamaz boşluğu kabul edememektedir. Özellikle travmatik çocukluk ve aile geçmişi karakterlerin anksiyete ve agresyonlarını açıklar. Ebeveynle sağlıklı bir bağ

kuramamış karakterler güvenli bir bağlanma gerçekleştirememiş ve yaşadıkları duygusal ihmal (neglect) ve istismar (abuse) sebebiyle ruhsal gelişimlerini normal şekilde devam ettirememiştir. Bu durum onların saldırgan ve içedönük duruş sergilemesine, toplumdan uzak durmalarına sebep olmuştur. Dolayısıyla, Heidegger'in "içine fırlatıldığımız dünya" tasavvuru (97) ve anlamsızlık sorunu ontolojik bir sorunu imlerken, melodramlardaki melankolik karakterin sorunu psikolojik bir sorundur. Melankolik karakterler Adler'in tanımıyla hatalı yaşam üslubu edinmesine ve yaşamın üç temel sorunu olarak belirlediği "toplum, meslek ile sevgi ve evlilik" (2016: 159) konularında başarısızlığa uğramasına neden olmuştur. Melodramlardaki melankoli, son tahlilde varoluşsal değildir ve kökeninde çoğunlukla aile travmaları yatar.

III. Analiz: Bulgular ve Tartışma

III.1. *Sığıntı*'da Melodram Anlatısı Ve Melankolik Karakter

Melodram anlatılarında karşımıza çıkan her melankolik karakter gibi, *Sığıntı*'nın (1974) başkarakteri Kemal'in de en belirgin özelliği toplumda bir sığıntı gibi yaşaması, ona ait olmaması, zorunlu olmadıkça toplumdan ve toplumsaldan kaçmasıdır. Benlik gelişimi ilk evrelerinde travmalarla yaralanmış olan karakterin en çok toplumsallaşabildiği yer akşamları gittiği 'meyhane'dir. Anlatının hemen başında fonda duyulan İrfan Özbakır'ın meşhur "meyhanelerde akşam olunca beni ara" şarkısı karakterin iç monoloğu olarak alınabilir. Gündüzleri küçük teknesinde tuttuğu balıkları pazarda satarak geçimini sağlayan Kemal, zorunlu olmadıkça insanlarla iletişim kurmaz ve diyalog geliştirmez. Yine de, pazarda işi bitince doğrudan eve gitmek yerine, akşam olunca çöken yalnızlığını unutabilmek ve kederiyle başa çıkabilmek için önce meyhaneye gitmesi, yukarıda dikkat çektiğimiz 'melankolik yalnızlık' işaret eder.

Kemal karakteri için dil, Kristeva'nın tabiriyle, kaygı mekanizması olarak çalıştığı için bu nedenle karakterin konuşmaktan (dil) kaçındığı, iletişim isteksizliği çektiği, agresif olduğu gözlerden kaçmaz. Dolayısıyla, bu karakterlerin öykü kalıbı gereği anlatının başlarında çoğunlukla karşıdakini terslediği, iletişimden kaçtığı görülür. Toplum içinde görüntülendiği ilk sahnede alışveriş yapmak isteyen bir müşterisinin "Kaça kilosu?" şeklindeki soruya, "Okuman yok mu? Ne yazıyor orada?" (*Sığıntı*, 1974) diye cevap verir. Kemal'in dili reddetmesinin nedeni melankolik deneyiminin göstergelerde değişime neden olmasıdır. Nesne kaybı ya da yoksunluğu hissedilen "şey" (Kristeva) bilinemezliği ile dışlaşan melankoli, karakteri gösterge (dil) ve toplumdan soyutlamıştır. Kemal'in karşı cinsle ilişkisi de hemcinsleriyle olan ilişkisinden farksızdır. Söz gelişi, pazardaki diğer esnafın "asılıp lâf attığı" güzel bir kadın tezgâhların önünden geçerken başını çevirip bakmaz bile. Bu onun toplumsal normlara uymasından değil melankolisinden kaynaklanmaktadır. Kemal'in hüznü, libidosunun geri çekilmesine ve yeni bir arzu nesnesine odaklanmasına engel olmaktadır.

Kemal karakteri toplumla en çok temas kurduğu iki ana mekân olan balıkçı pazarı ve meyhanede içe dönük tavrını sürdürür, insanlarla iletişimden kaçır, kimseye selam vermez, kimseyle konuşmaz. Pazarda müşterilerle, meyhanede diğer kişilerle zorunluluk dışında söz ve göz teması kurmaz. Pazardaki satış yapmak için dil dökmeyen, pazarlık yapmayan, 'eyvallahsız' tavrını meyhanede de sürdürür ve sadece "baba" diye hitap ettiği meyhaneciyle sipariş vermek için konuşur. Diyaloğa açık değildir. Kemal'in yaşadığı anlam kaybının ilk başlarda felsefi ve ontolojik bir yönü olduğu söylenebilir. Örneğin, mahalleliden birinin vefat haberine verdiği tepki ölümle hayatın anlamını sorgulayan bir tutum içerisinde olduğuna işaret eder: "Zamanı gelince göçüp gideceğiz; bunca matem, bunca kahr niye? Matem değil sizinki korku; hepiniz ölümden korkuyorsunuz!" (*Sığıntı*, 1974). Ölüm ve hayatı eşdeğer tutması ve aralarında bir fark görememesi anlam kaybına uğradığını düşündürür. Anlatının ilerleyen bölümlerinde Fatma ile karşılaştığında yaşama sarılması, onu yaşatmaya çalışması Kemal karakterinin yaşadığı melankolinin aslında ontolojik değil psikolojik olduğunu, anlamsızlık sorununun nesne kaybı ya da 'şey'in yoksunluğundan olduğunu gösterir. Fatma'nın yaşamına girmesi Kemal'i toplumsallaştıracak ve yaşamına anlam katacaktır. Nitekim insanlarla konuşmaya dertleşmeye başlaması bu sürece işaret eder. Bu açıdan dille bağını inşa etmesi

hayatla bağımlı yeniden kurması demektir çünkü “konuşan kimse için hayat anlamlı bir hayattır; hayat anlamın zirvesidir” diyen Kristeva, hayata anlam katan nesne ya da ‘şey’ kayıp/eksik olunca, anlamın parçalandığına vurgu yapar (1989: 6). Anlatıda Kemal’in melankolisinin Fatma’nın gelişleyle sönümlendiği, anlam kaybının telafisiyle sağaltıldığı söylenebilir.

Genellikle sorunlu bir çocukluk ve aile geçmişi olan melankolik karakterlerin ayrıca ilk gençlik yılları ya da erken çocukluk döneminde toplumsallık duygusu geliştiremediği tespitini Kemal karakteri de doğrulamaktadır. Fatma ile karşılaşmadan önce kumar sonrası karıştığı bir kavgada kendisine destek olan Doğan’ın aile-yuva özlemine karşılık “İnsan kendisiyle bile geçinmiyor bu devirde; bir de başkası oldu mu al başına belayı. Çalış, çırpın; günün birinde bir ters söz oldu mu çek vur kendini” (*Sığıntı*, 1974) demesi kendisiyle bitmek bilmeyen bir kavgası olmasının yanında sorumluluk almaktan çekinen bir tavrı olduğunu ve toplumsal cinsiyet rollerini ötekine duyduğu güvensizlikten dolayı gerçekleştirmekten korktuğunu ele vermektedir. Aidiyet duygusunun yok olması ve bir kuruma/toplumsal yapıya bağlı olmak istememesi melankolik kişiliğinin dışa vuran emareleridir. Bu aynı zamanda kastrasyon korkusuna da işaret etmektedir; yani “nesneyi yitirme korkusu ya da kendini nesne olarak yitirme korkusu” (Kristeva, 1989: 25) yaşayan bu karakterlerin, yukarda işaret edildiği gibi aileden başlayarak, Adler’in tabiriyle, sağlıklı yaşam üslubu geliştirmelerini mümkün kılacak modelden yoksun oldukları görülür. Karakterin sık sık kendine “eskiyi unut” demesi, etkisi süregelen travmatik bir deneyimin yaşandığını imler; bellekte iz bırakan kişiler arası kötü bir etkileşim ve hayal kırıklığı karakterin içedönük bir yaşam tarzı belirlemesine neden olmuş gibidir. Bu sebeple, yalnızken ait olma-sevilme ihtiyacı duyan Kemal’in denizde tuttuğu balıklara bakarak şöyle demesi anlamlıdır: “Ulan balık hayvanı, siz bile hemen birleştiniz. Ya ben ne yapayım; kendimi bildim bileli tek başımayım” (*Sığıntı*, 1974).

Öykü kalıbının üçüncü önemli mekânı olan Kemal’in evi ev değil uyumak için geldiği yerdir ve bir bakıma içinde bulunduğu ruh halinin dışavurumudur; ıssız ve terk edilmiş. Kalabalıkta topluma direnen Kemal yalnız kaldığında ise toplumsallaşamamanın acısıyla yüzleşmek ve baş etmek zorunda kalır. Yaşamındaki kaos evin düzenine da yansımıştır. Kavga sonrası evdeki yaşamının perdeye yansıtıldığı ilk sahnede izleyicinin dikkatini savruk ve dağınık ortam çeker: duvarda yamuk duran takvim zamanla arasındaki problemleri ilişkiyi; dağınık yatak yalnız, huzursuz ve uykusuz geceleri; yıkık dökük pencereler dış dünya ve ötekiyle sorunlu etkileşimini işaret eder. Üstünde bir çatısı vardır fakat bir ‘ev’i, bir ‘ailesi’ yoktur. Bu mekânı yuva yapan hiçbir belirti yoktur. Duvarda asılı duran, elinin tereddütlü bir şekilde gittiği ancak son anda sadece tıngırdatmakla yetindiği ud ise yaşama sevincinin ve neşesinin yitirdiğini ele verir gibidir. Ayna karşısında kurduğu monolog dış dünya ve iç dünyası arasındaki çatışmayı açığa vuran niteliktedir: “Kumarda gene ütöldün Kemal. Meyhanede sana bakan mahalleliyi gördün mü? Hiçbiri sevmiyor seni. Ulan geldin gidiyorsun bir sevenin çıkmayacak mı?” diye konuşan iç sesini “Ehh, varsın sevmesinler!” (*Sığıntı*, 1974) diyen dış sesi bastırır. Hemen ardından “Yoksa kötü adam mıyım ben? Söyle ülen! Ya yaşılanıyorsun Kemal! Eskiye unut; sokul insanlara, kendini sevdire; gayret et” (*Sığıntı*, 1974) diyen iç ses takip ederken “Boş ver, inceldiği yerden kopsun” denen dış sesi devreye girer. Toplumdan kaçmakla toplumdan onay alma arzularını aynı anda hisseder; bir yandan direnirken diğer yandan sevilmeyi ölesiye arzular. Bütün bu yüzleşmeyi ayna karşısında yapması kendine yabancılaştığını da göstermektedir; özne kendi benliğine yabancılaşmıştır. Aynaya yansıyan imge ile kavgalıdır, ancak değişmek için bir çabası da yoktur. Bu yüzleşmede dikkati çeken diğer nokta ise, iç sesin otoritenin/toplumun içselleştirilmiş hali olan süper egoyu, dış sesin de haz ilkesine göre davranan id’in temsili olmasıdır. Bu anlamda gerçeklik ilkesine göre işleyen ego dış dünya ve iç dünya arasındaki dengeyi sağlayamamış ve ikisi arasında denge kuramadığından kimlikte bölünme/parçalanma yaşamıştır.

Melodram öykü kalıbına göre melankolik karakterin toplumun ve toplumsalın kıyısında süregiden tek kişilik dünyası dışardan birinin girmesiyle bozulur. Aslında bu bozulma karakterin toplumsallaşmasına doğru gelişecek olayların ilk adımıdır. Kemal’in denizden döndüğü bir gece

gözleri görmeyen Fatma'yla karşılaşması konvansiyonel anlatı kalıplarında, Proppcu bir yaklaşımla söylersek, 'haberci'nin gelmesine benzetilebilir. Söz gelişi, *Hamlet*'te Ghost'un ortaya çıkması ya da Reşat Nuri'nin *Çalıkuşu*'nda Feride'ye gelen mektup gibi, bu karşılaşma olayların seyrini değiştiren işlevsel bir anlatı aracıdır. Ancak yukarıda işaret ettiğimiz gibi, melodramlarda bu araç melankolik karakterin sağaltılması yönündeki olayların başlangıcına işaret eder ve olumlu dönüşümlerin başlamasına yol açar. Meyhanedekilerin kimsesiz, evsiz barksız bu kadının yardım talebine verdiği tepki Kemal'in topluma yönelttiği agresyon ve güvensizliğin nedenini ele verir. İçine karışmadığı/karışmadığı toplum güvenilmez bir yerdir, toplum sürekli yeni kayıpların, yeni hayal kırıklıklarının yaşanmasına sebep olur diye düşünür. Yine de eleştirel de olsa bu olay sayesinde toplumla her zamankinden fazla iletişime geçer: "Akıl öğretmeye, ahkâm kesmeye gelince birbirinizle yarış edersiniz; bir hayır işi oldu mu kimse yok meydanda. Bilirdim de bu kadarını ummazdım" (*Sığıntı*, 1974) demesi bile melankolik kayıtsızlığını bir kenara bırakarak toplumsallaşmaya doğru bir ilk adım olarak okunabilir. Tabii toplumun ikiyüzlülüğü ve güvenilmezliği ve yeniden dışlanma, ötekileştirilme korkusu birden bire aşılamaz. Kemal karakterinin mizantropik kişiliği evdeki ilk gece gözleri görmeyen kimsesiz kıza söylediklerinde ortaya çıkar: "Aslında o [gözlerini kaybetmen] iyi; insanları görmüyorsun hiç olmazsa, kötülüklerini, rezilliklerini" (*Sığıntı*, 1974). İnsanlara bu kadar güvensizlik ve öfke duyan Kemal'in bir ötekiyle, üstelik bir kadını tek kişilik dünyasına bu kadar sokmaya cesaret edebilmesi ve onunla yakınlaşması Fatma'nın gözlerinin görmemesi, yani, Foucaultcu tabirle, Fatma karakterinin denetleyici ve yargılayıcı panoptik etkisinin (gaze; Foucault, 1995: 173) olmaması ile açıklanabilir. Melankolik karakterin geçmişinden kaynaklanan travmaları sebebiyle, denetleyici ve yargılayıcı toplum karşısında duyduğu aşırı güvensizlik Fatma karakterini evine almasıyla bir nebze kırılmıştır. Gözleri görmeyen kıza, yani bir ötekine sınırlı da güven duymaya başlar. Dolayısıyla Kemal'in yaşadığı izolasyon aşağılık kompleksi sebebiyle değil çocukluk travmalarının doğurduğu ötekine/topluma duyduğu aşırı güvensizlik sebebiyledir.

Sığıntı'da kadın karakter dilin onarılmasına ve karakterin toplumsallaşmasına yardımcı olan önemli bir rol üstlenmiştir. Bir tür terapist olarak karşımıza çıkan Fatma'nın bu işlevi aslında kadının önemli toplumsal rollerinden birini temsil eder. Özellikle kadın karakterlerin ev ve aile ile ilintilendirildiği melodramlarda erkeğin ataerkil ve ikiyüzlü topluma yabancılaşmış olması ve toplumdan kaçması; kadının ise toplumda ayakta kalmaya, toplumu oluşturmaya çalışması dikkat çekicidir (McHugh, 1999: 191).¹ Dilin onarılması, geçmişle yüzleşme ve aidiyet duygusunun inşası melodramatik anlatıların önemli bir aşamasıdır. Film boyunca herkesten gizlediği örselenmiş ruhunu ve travmatize olmuş belleğini ilk kez Fatma'ya açar ve seyirci, Kemal'in takındığı mizantropist duruşun sebebini ilk kez kavrar: travmatik bir çocukluk ve ilk gençlik dönemi. Fatma'yla yakınlaşmasının iç dünyasında yarattığı değişimin olumlu ilk işareti hayatını geçirdiği metruk kulübenin yuvaya dönüşmesidir. Bu durum, Kemal'in önce kendi evinde bir "sığıntı" olmaktan çıkarır: "Anamı hiç tanımadım" sözleri anne-bebek arasında hamilelik sırasında ya da sonrasında duygusal bir bağın kurulamadığını açığa vurmaktadır. Anneyle sağlıklı bir bağ oluşturamamış olan bebek güvenli bir bağlanma gerçekleştirememiş ve yaşadığı duygusal ihmal ve istismar sebebiyle ruhsal gelişimini normal şekilde devam ettirememiştir. Bu durum onun diğer bebeklere kıyasla görece daha saldırgan ve içedönük bir duruş sergilemesine ve kişilik geliştirmesine sebep olmuştur. Annesinin onu çocukken terk etmiş olması sadece fiziksel değil ruhsal olarak da telâfisi mümkün olmayan bir 'yoksunluk' (lack) sebebidir. Yaşadığı travmatik 'ihmal' öteki/toplum karşısında kararlı bir güvensizlik ve öfke ile sonuçlanmıştır. Çocuk Kemal'in babasıyla olan ilişkisi de annesiyle olan ilişkisinden farksız ilerlemiştir. "Babam da ben bacak kadarken adam vurup mahpushaneye düştü; tek başıma kaldım çocuk yaşımda. Sokaklarda, yangın yerlerinde, köprü altlarında büyüdüm"

¹ McHugh (1999) Hollywood melodramlarında ev kadınlarının aile içi rollerinin beyaz perdeye nasıl aktarıldığını feminist bir gözle sorunlaştırır ve kadının anlatılarda cinsel obje ya da "yuvayı yapan dişi kuş" rollerine sıkıştırıldığını belirtir. Yeşilçam örneklerinde de aile ve kadın, Hollywood melodramlarında olduğu gibi önemlidir fakat ev işleri (domestic labor) feminist ve antikapitalist bir görüngeden ele alınmaz (bkz. a.g.e., s. 191).

(*Sığıntı*, 1974) sözleri aslında Kemal'in toplumsallaşamamasının nedenlerini açıkça ortaya koymaktadır. En küçük sosyal yapı olan aileden yoksunluk, Kemal karakterinin toplumsallaşmanın en kritik üç döneminde; bebeklik, çocukluk ve ergenlikte, tek başına bırakıldığını ve melankolik bir melodram karakterine dönüştüğünü gösterir. Bu anlamda toplumsallaşmadığı gibi bireysellik/öznellik de kazanmayı başaramamıştır. “Babam mahpustan çıktıktan sonra aramadı beni; babamken şu kadarcık hayrını görmedim. Sonra bir mahpusluk arkadaşından öldüğünü duydum; yattığı yeri bile öğrenemedim” (*Sığıntı*, 1974) sözleri babasıyla arasında oluşturamadığı duygusal ve fiziksel bağı açığa vurmaktadır. Kemal'in aidiyet duygusu inşa edememesi; ebeveynleri tarafından istenmemesi ve toplumsal olarak reddedilmesinden kaynaklanmaktadır. Başını sokacak bir evi olmaması yersiz yurtsuz olmasına yol açarken anne-babası tarafından reddedilmesi/terk edilmesi de atasız ve soysuz hissetmesine neden olmuştur. Ebeveynlerinin kaybından sonra yetimhaneye düşen Kemal'in travmatik geçmişinin burada daha da derinleştiğini tahmin etmek zor değildir: “Sonra yetimhaneye düştüm; ama alışamadım oraya da. Yaptığım her şeyi suç sayıp cezalandırdılar beni” (*Sığıntı*, 1974) sözleri, aile kaybıyla başlayan ‘ihmal’in yetimhanede fiziksel ve ruhsal istismar olarak devam ettiği, bakıcı ve akranları tarafından da dışlandığını ima eder. Nitekim yetimhanede kendisine saldıran iki akranını kazara yaraladığını aktarır: “Çocuklardan ikisiyle kapışmıştım bir kere; dövüyorlardı beni. İki kişi olunca gücüm yetmemişti. Elime geçen makası salladım, ikisi de kanlar içinde düştüler yere” (*Sığıntı*, 1974) diye anlattığı olay ergenlik döneminde öfke kontrol problemi yaşadığına işaret eder. Hapse düşen genç Kemal'in maruz kaldığı kötü muameleler burada da devam etmiş ve Kemal'in güvensizliğini ve uyumsuzluğunu iyice arttırmıştır. “Ben de içeri girdim böylece ilk defa. Sonra birkaç kere daha girdim; bir arayanım olmadı. Bir sigaraya bir saat yalvardığımı bilirim. Hastalandım; şu yatakta günlerce yattım, kapım mı çalındı? Parasız kaldığım günler Meyhaneci Faik bir kadeh içki mi verdi? İnsanlar böyle oldukça ben de kahrettim; onlardan daha zalim oldum. O yüzden pek kimse sokulmaz bana; kötüdür insanlar, kötü” (*Sığıntı*, 1974) diyerek travmatik geçmişini ortaya koyar.

Melodramlar geniş izleyici kitlesine hitap ettikleri için diğer türlerin aksine melankolik karakterin geçmişine ilişkin hiçbir şey gizli saklı kalmaz ve her şey bir yardımcı karakterle dertleşme dolayımında açıklıkla ortaya dökülür. Kemal karakteri geçmişini Fatma'ya anlatırken aralarında bir nevi psikolog-hasta ilişkisi kurulmuş gibidir. Kemal, baskılayıp bilinçaltına gizlediği ancak sıklıkla yüzeye vuran öfkesiyle kendini ele veren mizantropisi ve bunun sebep olduğu varoluşsal boşlukla Fatma sayesinde yüzleşir. Fatma dille ve toplumla bağ kurmasını sağlayan kritik öge ve melankolik karakterin yaşamına ‘anlam katan’ bir varlık olarak çıkar karşımıza. Yüzleşmenin peşinden gelen sağaltım sürecinde melankolik karakterin yaralı belleğini onarması gerekir. Kemal karakteri değiştirilmesi mümkün olmayan pek çok şeye karşı tavrını ve tutumunu Fatma sayesinde yeniden yapılandırmaya çalışır. Bunun ilk bariz örneği de özdeşleşim kurduğu insanlardan farklı olduğunu duyması ve onlara yönelttiği öfke ve nefreti kendine de kanalize ettiğinin farkına varmasıdır. “İnsanlar kötü olsalardı ben şimdi burada olabilir miydim? Sokaktan aldın getirdin beni buraya; karnımı doyurdun, yatacak bir yer verdin. İnsansın sen Kemal; kötü de değilsin” (*Sığıntı*, 1974). Kemal, bir birey/insan/erkek olarak dönüştüğünü sandığı toplumdan farklı olduğunu Fatma'dan duyunca kabuk değiştirmeye başlar. Ötekiyle kurduğu duygusal bağ ve fiziksel yakınlık sayesinde kendine olan nefreti ve güvensizliğini de yenerek aşk aracılığıyla anlam inşa eder; hayatı ve varoluşunu anlamlandırır. Bu değişimin söylemine yansıyan ilk belirtisi “biz” kelimesini kullanmasıdır. Bu ayrıca toplumsallaşmaya başladığının da ilk göstergesidir. “Yarın balık pişirip satacağız” (*Sığıntı*, 1974) ifadesi yalnızlığına son verdiğinin bir işaretidir. Fatma'yla oluşturduğu romantik bağ kendisi ve kendisiyle alakalı oluşturduğu algıyla yüzleşmesini sağlar. Böylece, yazgısına karşı tutumunda dönüşüm yaşamaya başlar. Bu açıdan aralarındaki ilişki “Ben ve Sen’in kendilerini kendileri dışındaki bir anlama gönderme yapmak adına aşması” (Frankl, 2018: 19) olarak yorumlanabilir. Kemal'in yaşadığı bu toplumsal ve bireysel dönüşüm meyhanedeki mahalleli tarafından da gözlemlenir. Meyhane sahibinin Kemal'in arkasından söylediği “Bırakın be; kırk yılın başında felek bir de Kemal’e gülsün. Azıcık insana döndü; görmüyor musunuz?” (*Sığıntı*, 1974)

cümleleri bu değişimin olumlu bir biçimde gerçekleştiğinin ve Kemal'in toplumsallaşmasına hizmet ettiğinin göstergesidir.

Kemal karakteri Fatma'da toplumu yeniden tanımlar ve tanır; toplumla Fatma aracılığıyla kurduğu ilişki ve duygusal bağ sayesinde sembolik düzlemde var olmayı başarır ve nevrozunu aşarak hasarlı benliğini onarır ve yaralı belleğini iyileştirir. Kemal'in Fatma aracılığıyla inşa ettiği ilişki ve iletişimin toplumsallaşmasına katkı sağladığı ve üst benlik oluşturmaya aracılık ettiği, kendisi ve öteki arasında ayırım yapmaya başlamasından anlaşılabilir. Kendini ötekinden/toplumdan ayırmakta başarısızlığa uğrayan ve bu sebeple karşıdakine duyduğu öfkeyi benliğine yönlendiren Kemal bu tutumunu değiştirerek empati geliştirmeyi öğrenir. Bu olumlu değişimin ilk göstergesi Fatma ile yaşadıkları 'ud çalma' sahnesinde ortaya çıkar. Fatma duvardaki udu işaret ederek sorar:

F: Sen biliyor musun çalmasını?

K: Eh, biraz işte.

F: Çalsana.

K: Şimdi mi? Bir duyan olur.

F: Olsun; ayıp mı ki?

K: Senden önceye kadar değildi! (*Sığıntı*, 1974)

Görüldüğü gibi, Fatma'yla tanışmaya dek başkalarının ne dediğini ya da ne düşündüğünü önemsemeyen ve sosyal normları dert etmeyen Kemal, Fatma'nın hayatına girmesiyle birlikte üst benlik geliştirmiş ve toplumsallaşmaya başlamıştır. Deyim yerindeyse, toplumsallaşma öncesi haz ilkesiyle hareket eden Kemal, egonun gerçeklik ilkesiyle hareket etmeye başlamış ve moral ilkeye uymuştur. Bu, panoptik denetlenme etkisinin takıntı olmaktan çıkması ve topluma uyum gösterme çabasının da başladığını işaret eder. Aslında ötekini umursamasının nedenlerinden biri de artık yaşamında onu önemseyen ve ona değer veren birinin, bir ötekinin (Fatma) olmasıdır. Kemal, Bu ayrıca kendine bakış açısını da değiştirmiştir. Denizde sandaldayken aralarında gelişen diyalog bunu olanca çıplaklığıyla ortaya dökmektedir:

K: Boya alıp sandalı boyayacağım.

F: Niyet sandığı yaptıracaktın; iki de ak güvercin alacaktın.

K: Vazgeçtim; bir tane alacağım.

F: Neden?

K: Ak güvercinin biri sensin; bir tane daha aldım mı yeter.

F: Öyleyse hiç alma çünkü asıl ak güvercin sensin Kemal! (*Sığıntı*, 1974)

Kemal, Fatma aracılığıyla benlik inşa eder; bir yandan da varoluşsal boşluğunu onun sayesinde doldurur. Anlam kaybına uğrayan yaşamına onunla anlam katar. Fatma ilişkileri süresince bir nevi psikoterapi yaparak Kemal'in kendine, topluma ve yazgısına karşı bakış açısını ve tutumunu revize eder. Kemal'in tek kişilik anlamdan yoksun varoluşu ötekinin, Fatma'nın varlığıyla yeni bir anlam kazanır. Bu olumlu dönüşüm ve değişim Kemal'in söyleminde de kendisini belli etmeye başlar. Rutin olarak balık satarken tek kelime etmeyen Kemal dille olan ilişkisini tamir eder ve satış yaparken takındığı tavrı değiştirir ve artık "Denizin çocukları bunlar, neşeli derya kuzuları!" (*Sığıntı*, 1974) diyerek satmaya başlar balıkları. Bu durum sosyal çevresinin de dikkatini çeker ve esnaf arkadaşlarından biri bu değişimi şu şekilde yorumlar: "Kız geldi geleli Kemal'e bir şey oldu ya; baksana bülbül kesildi" (*Sığıntı*, 1974). Dahası müşterileriyle göz teması bile kurmaktan imtina eden Kemal, direkt gözlerinin içine bakarak onlarla diyalog kurar. Fatma'nın kendine takındığı sevecen tavrı çevresine yansır. Müşterilerinden biri "Hünerli kızmış; baksana ne hale geldi Kemal. Aferin kıza!" (*Sığıntı*, 1974) diyerek olumlu değişimden memnuniyetini ifade eder. İnsanlara selam bile vermeyen biriye yanından geçen mahalleden birine "Vay Rifat abimiz, selamın yok mu?" (*Sığıntı*, 1974) diyerek çevresiyle sözlü olarak etkileşimde bulunmaya çalışır ve ilk adımı kendisi atmaya başlar. Yüzündeki sabit mutsuz ifadenin yerini artık tebessüm almıştır.

Melankolik karakterin kişiliğindeki çarpıcı dönüşüm sadece içerisinde bulunduğu ancak yeni yeni bir bağ inşa etmeye çalıştığı toplumsal yapının değil, kendisinin de dikkatini çeker. İş dönüşünde

elinde paketlerle eve geldiği bir gün, Fatma'yı göremeyince paniğe kapılır ve derin bir umutsuzluğa düşer: "Fatma, neredesin? Gitti işte, gidecekti bir gün. Yine yalnız kaldın; senin kaderin bu oğlum. Ak güvercinimdi benim, meleğimdi; uğur, şans getirmişti. İnsanları bile sevdirmişti bana" (*Sığıntı*, 1974). Tam o esnada kapının açılıp Fatma'nın içeriye girmesiyle birlikte Kemal içine düştüğü geçici karamsarlıktan sıyrılır ancak bu durum onda bir aydınlanma yaratır. Aynanın karşısında kendisiyle yüzleşmeye başlar: "Kemal, hasta mısın sen? Delirdin mi yoksa? Demin gitti diye niçin ödü koptu? Sevmeye mi başladın yoksa? Ulan seviyorsun sen!" (*Sığıntı*, 1974) diyerek duygularını kabul edecekken içselleştirdiği toplumsal bakış açısı, reddedilmişlik ve yetersizlik hissi geri çekilmesine yol açarak benliğinde kaygı uyandırır: "Kendine gel oğlum; yaşından, başından utan! Fatma genç, güzel, üstelik de yüreği ak güvercin yüreği. Bu yaştan sonra kalbi vaziyetler çıkarma, azma! Hem o seviyor mu bakalım seni. Anlarsa rezil olursun valla" (*Sığıntı*, 1974). Bu sözleri aynaya sırtını dönerek dile getirmesi, toplumsal bakış açısının kendi benliğine yabancılaşmasına ve özgüvensizlik hissetmesine neden olduğunu açığa vurur. Tekrar ayna karşısına geçerek bu kez duygularını kendinden emin bir şekilde dile getirir: "Seviyorum Fatma'yı. Allah'ım ilk defa bir insanı seviyorum; sevebiliyorum, seviyorum!" (*Sığıntı*, 1974). Kemal, Fatma ve Fatma'ya duyduğu aşk aracılığıyla aidiyet duygusu geliştirir, toplumsallaşır. Bu durum yetersizlik duygularını sona erdirir, nevrozunu iyileştirir ve melankolisini nispeten sağıltır.

Melankolik karakterin toplumsallaşma süreçlerinde ikincil olarak yetersizlik ve aşağılık duygusunun geliştiği gözlenebilir. Bunun sebebi içsel aşağılık kompleksinden çok öteki tarafından reddedilme ya da terkedilme korkusudur. Fatma'yla yaklaşmasının ve ona gerçek benliğini göstermesinin gerçek sebebi gözlerinin görmemesiydi. Eleştirel gözle bakan toplum karşısında Kemal hem ruhsal hem de fiziksel olarak yetersiz hissetmekten çok, yetersiz düşürülmüş dezavantajlı bir bireydi. Artık gözleri açıldığından Fatma da kendisini ötekinin gözünden görecek ve bu durum onda tamiri mümkün olmayacak bir yıkıma yol açabilirdi. Bu yüzden arkadaşı Doğan'ın onun yerine geçmesini isterken bunun asıl gerekçesini de açığa vurur: "Yakışıklısın; isterim ki âşık olsun sana!" (*Sığıntı*, 1974). Reddedilme, onay alamama ve sevdiği kadına kendini layık görememe patolojik bir aşağılık kompleksi belirtisi olmakla birlikte tüm benliği kuşatmış bir güvensizliğin de emaresidir. Kemal, Fatma'yla kurmayı hayal bile edemediği güzel şeyleri arkadaşı adına umarak onların mutluluğuyla teselli bulmaya çalışacak kadar özverilidir ve bu da toplumsallaşmasının bir başka işaretidir. Ancak Fatma'nın, gözleri açıldıktan sonra bile Kemal'i gerçekten sevmesi ve ondan vazgeçmemesi Kemal'in yetersizlik duygularını tamamen ortadan kaldıracak etkiyi yaratır. Dahası hiçbir karşılık beklemeden yardıma muhtaç bir insana evini açması ve ameliyat ettirmek için suç işleyip cezasına razı olacak kadar fedakâr olması çevresinin ona bakış açısını da tamamen değiştirecektir. Melodramlara has iyimserlik ve ahlak dersiyile anlatı son bulur: İnsanlar sorunun Kemal'in kişiliğinde değil, toplumun önyargılarında olduğunu fark edecektir. Asıl sorun Kemal'de değil, kendilerindedir.

IV. Sonuç

Anlatı teknikleri ve sinemasal kurgu açısından doğrusal ve empatik bir anlatıma sahip olan *Sığıntı*'da melodramlarda rastlanan belirgin bir öykü kalıbı ve melankolik bir başkarakter vardır. Yeşilçam melodramlarının sık kullandığı bu hikâyelerde toplumsallaşamayan melankolik bir karakterin dönüşümü anlatılır. *Sığıntı*'da "duygu" yoğunluğu ve monopatik karakter dikkat çekicidir. Yine bir ev, aile, mahalle bağlamı içinde gelişen olaylarda melankolik karakterin geçmişine ve geçmişin bugün üzerindeki etkilerine tanık olurken dışsal etkilerle tetiklenen dönüşüm süreci aktarılır. Duygu temsilinde abartıya giden melodram, seyirciyi ağlatır ve duygusallaştırır. Melodramlarda çoğunlukla karşılaşılan heyecan, tansiyon, beklenmedik olaylar şaşırtıcı değildir; fakat hikâyenin merkezinde karaktere yöneltilmiş bir "acıma" duygusu başat rol oynar. Seyirci bu duygu sayesinde karakterin bütün agresyonlarını ve hatalarını müsamaha ile karşılar. Melankolik karakterin acıklı geçmişi ve kendi halinde toplumun kıyısında hayata tutunmaya çalışması seyircinin sempatisini toplamaya yeterlidir.

Sığıntı'da melankolik karakterin değişim ve dönüşüm hikâyesi sinemasal tekniğin önündedir. Sinematik bir anlatı olarak incelendiğinde, *Sığıntı*'nın bu tür melodramlara örnek teşkil ettiği görülür. Kartal Tibet'in canlandırdığı Kemal karakteri incelendiğinde, toplumsallaş(a)mayan melankolik tiplemesinin beyaz perdeye taşınmış iyi örneklerinden biri olduğu anlaşılmaktadır. Melodram anlatılarında karşımıza çıkan her melankolik karakter gibi, *Sığıntı*'nın başkarakteri Kemal'in de en belirgin özelliği toplumda bir sığıntı gibi yaşaması, ona ait olmaması, zorunlu olmadıkça toplumdan ve toplumsal olandan kaçmasıdır. Melodram öykü kalıbına göre, melankolik karakterin toplumun ve toplumsalın kıyısında süregiden tek kişilik düzeni, dışardan birinin girmesiyle değişir. Bu değişim, karakterin toplumsallaşmasına doğru gelişecek olayların ilk adımıdır. Melodramlarda bu araç melankolik karakterin sağaltılması yönündeki olayların başlangıcına işaret eder ve olumlu dönüşümlerin başlamasına yol açar.

Sığıntı'da melankoli sebep ya da sonuç değil anlatılan öykünün asal motifi olarak ortaya çıkar. Hüzne, suskunluğa ve kedere mahkûm melankolik karakterin kendi tek kişilik dünyasına dışardan birinin girmesiyle başlayan olaylar, öncelikle karakterin dil ile bağının onarılması ile gelişir ki bu, bir taraftan karakterin bugünkü dönüşümüne yol açar diğer taraftan geçmişine ışık tutar. Kemal karakteri için ilk başlarda bir kaygı mekanizması olarak çalışan dil, yaşanan değişimle bir ifade aracına dönüşür. Konuşmaktan ve iletişimden kaçan agresif karakterin libidinal enerjisi geri çekilmiştir fakat yaşamına anlam katacak bir arzu nesnesi ortaya çıkınca ona tutunur ve yaşamı anlam kazanır. Bu da karakterin yaşadığı melankolinin aslında ontolojik değil psikolojik olduğunu gösterir. Karakterin anlamsızlık sorunu nesne kaybından ya da yoksunluğundan kaynaklanmaktadır.

Dilin onarılması, geçmişle yüzleşme ve aidiyet duygusunun inşası melodramatik anlatıların önemli bir aşamasıdır. Kemal'in anlatı boyunca herkesten gizlediği travmatik geçmişini Fatma'ya açmasıyla seyirci, Kemal'in takındığı mizantropist duruşun sebebini kavrar: travmatik bir çocukluk ve ilk gençlik dönemi. Melankolik karakterin erken çocukluk ve ergenlik dönemlerinde travmalar yaşadığı ve toplumsallık duygusu geliştiremediği ortaya çıkar. Aidiyet duygusunu kaybeden karakterin belleğinin yaralı, bilincinin kaygılı olduğu görülür. Bu da onun agresyon, izolasyon ve içedönük yaşam tarzını açıklar.

Sığıntı'daki yüzleşme sorunsalı ele alındığında ise, toplumdan kaçmakla toplumdan onay alma arzularını aynı anda hisseden karakterin bir yandan direnirken diğer yandan seilmeyi ölesiye arzuladığı anlaşılır. Yüzleşmeyi ayna karşısında yapması kendine yabancılaştığını gösterir; yani özne kendi benliğine yabancılaşmıştır. Aynaya yansıyan imge ile kavgalıdır, ancak değişmek için enerjisi, onu toplumsallaşmaya sevkedecek ve yaşamına anlam katacak arzu nesnesi yoktur. Bu anlamda gerçeklik ilkesine göre işleyen ego dış dünya ve iç dünya arasındaki dengeyi sağlayamamış ve ikisi arasında denge kuramadığından kimlikte bölünme/parçalanma yaşanmıştır. Bu durum yukarıda açıklandığı gibi, ayna karşısında ve daha sonra kahvede yaptığı konuşmada ortaya çıkar.

İnsanın romantik ile gerçekçi ya da trajik ile gülünç olmanın ötesinde duygu ve acımanın umutla birleştiği iyimser melodramlara ihtiyacı vardır. *Sığıntı*'daki yüzleşme trajik değildir çünkü insanın "asal çaresizliğinin" (Barthes, 1983: 50) sağaltılması, çaresizliğin farkına varılması yoluyla gerçekleşmez. İnsan umutsuzluğu ya da açmazı öncelikle bu çaresizliğin farkına vararak, bir tür yüzleşme dolayımında kavrayabilir. Ancak, melodram, salt kavramadan daha ötesine gitmek, bu çaresizlikle yüzleşmek değil onu çözmek, çözüldüğünü hayal etmek ister. Daha önce Hauptman (1993)'ın işaret ettiği gibi melodramı asıl çekici kılan trajik ve gerçekçi olamayacak kadar modern insana ve onun gerçeğine yakın olmasıdır. İster klasik, ister natüralist gerçekçi, isterse modern anlamda trajik olsun, tragedyanın bizi yapay bir yüzleşmeyle baş başa bıraktı fakat bunu oldukça ustalıklı bir teknikle yaptığı üşünülebilir. Melodram ise trajik ve insani olamayacak kadar gerçekçi çaresizlikten kaçarak üçüncü bir yol arayışı içinde olanlara daha sıcak gelebilir. Belki de Hauptman'ın savunduğu gibi, insancıl ve samimi olanı budur. Melodram bütün bu sıkı kalıplara yöneltmiş bir sorgulamadır. Her ne kadar acı sonla ve yenilgiyle biten melodramlar olsa da,

çoğunun mutlu sonla bitmesi bu çabanın dışı vurumu gibidir. Yüzleşme sağaltım aracı değil çaresizliğin yansımasıdır sadece. Dolayısıyla melodramlar tür ya da mod olarak trajikle çelişir. Birçok melodram gibi, *Sığıntı* da geniş izleyici kitlesine hitap ettiği için melankolik karakterin geçmişinin gizli saklı kalmaması ve bir yardımcı karakterle dertleşme dolayımında travmatik geçmişinin açıklıkla ortaya dökülmesi izleyicinin sempatisini kazanmasına ve acıma duygusunun sömürülmesi ile onu iyi bir karakter olarak görmesine neden olur. *Sığıntı* da melodramlara has iyimserlik ve ahlak dersiyle anlatı son bulur: Elbette Fatma (toplum) sığıntı kalmış bireyi kabul edecek, onaylayacak, Kemal de topluma karışacaktır.

Kaynakça

- Abrams, M. H. & Harpham, G. G. (2009). *A glossary of literary terms*. Cengage Learning.
- Adler, A. (2016). *Yaşama sanatı*. (Çev. K. Şipal). Say Yayınları.
- Alptekin, A. (2017). *Turist Ömer: Yeşilçam'da bir müphem* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Kadir Has Üniversitesi.
- Aristotle (2008). *Poetics*. (Trans. S. H. Butcher). Gutenberg Project Online e-Book.
- Avicenna (1973). *A Treatise on the canon of medicine of Avicenna*. AMS Press.
- Bataille, G. (2004). *Edebiyat ve kötülük*. (Çev. A. Sönmezay). Ayrıntı.
- Bowring, J. (2008). *A field guide to melancholy*. Oldcastle Books.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination*. Yale University Press.
- Arslan, S. (2005). *Melodram*. Epokhe.
- Barthes, R. (1983). *A Barthes' reader*. Hill and Wang.
- Burton, R. (2009). *Anatomy of melancholy*. Ex-classics Project.
- Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim kuramsal okumalar*. Hece Yayınları.
- Çıraklı, M. Z. & Yemez, Ö. (2017). Yeşilçam melodramlarında verimli kadın imgesi ve son beste filmi. *Turkish Studies*, 12(34), p. 131-142. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12624>
- Cori, J. L. (2018). *Annenin duygusal yokluğu* (Çev. B. S. Haktanır). Koridor Yayınevi.
- Darcy, J. (2013). *Melancholy and literary biography, 1640-1816*. Palgrave Macmillan.
- Ferguson, H. (1995). *Melancholy and the critique of modernity: Søren Kierkegaard's religious psychology*. Routledge.
- Foucault, M. (1995 [1975]). *Discipline and punish*. (Trans. A. Sheridan). Vintage Books.
- Fowler, A. (1999) *Kinds of literature*. Clarendon Press.
- Frankl, V. (2018). *Anlam istenci*. Öteki Yayınevi.
- Freud, S. (1917). Mourning and melancholia. In *Collected papers*. Retrieved from: www.columbia.edu. pp. 152-170. Accessed Oct. 2016.
- Göreç, E. (Yönetmen). (1974). *Sığıntı* (Film). Sezer Yapım.
- Hamilton, C & F. J. Hunter. (1955) The technical criticism of Clayton Hamilton. *Educational Theatre Journal*, 7(4), 285-293. <https://doi.org/10.2307/3203586>
- Hauptman, I. (1993). *Defending melodrama. Themes in drama: Melodrama*. J. Redmond, (Ed.).Cambridge University Press.

-
- Heilman, R. B. (1968). *Tragedy and melodrama: Versions of experience*. University of Washington Press.
- Hippocrates (1959). *Heracleitus on the universe*. (Trans. W. H. S. Jones). Harvard University Press.
- Kristeva, J. (1989). *Black sun: Depression and melancholia*. Columbia University Press.
- Lang, R. (1989). *American film melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton University Press.
- McHugh, K. A. (1999). *American domesticity: From how-to manual to Hollywood melodrama*. Oxford University Press.
- Pehlivan, B. (2007). *Yeşilçam melodramatic imagination and its influence on the new Turkish Cinema* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Sabancı Üniversitesi.
- Radden, J. (2000). *The nature of melancholy from Aristotle to Kristeva*. Oxford University Press.
- Rahill, F. (1967). *The world of melodrama*. Pennsylvania University Press.
- Singer, B. (2001). *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*. Columbia University Press.
- Stewart, M. (Ed.). (2014). *Melodrama in contemporary film and television*. Palgrave & Macmillan.
- Teber, S. (2013). *Melankoli: Normal bir anomali*. Say Yayınları.
- Williams, L. (1998). Melodrama revised. In N. Browne (Ed.), *Refiguring American film genres*. University of California Press.