

# Moment

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ  
KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR DERGİSİ  
ISSN: 2148-970X  
www.momentdergi.org

2020, 7(1)

## Nostalji ve Melankoli

Göze Orhon & Yalçın Armağan



# Moment

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ  
KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR DERGİSİ  
ISSN: 2148-970X  
www.momentdergi.org

2020, 7(1)

## Nostalgia and Melancholia

Göze Orhon & Yalçın Armağan



2020, 7(1)

## Nostalgia and Melancholia

### Göze Orhon & Yalçın Armağan

#### İÇİNDEKİLER

##### TEMA EDITÖRLERİNDEN

- 1 - 4 Tema Editörlerinden  
Göze Orhon, Yalçın Armağan

##### MAKALELER (TEMA)

- 5 - 27 "ESKİ" VE "YENİ" TÜRKİYE ARASINDA ÖZAL NOSTALJİSİ  
Kadir Dede, Elifcan Çoruk
- 28 - 41 MASUMİYET MÜZESİ'NİN SINIRLARI: "DÜŞÜNCESİZ" NOSTALJİ VE MASUMİYETİN İMKÂNSIZLIĞI  
Jale Özata Dirlikyapan
- 42 - 56 İSTANBUL İMGESİNİ YİTİRİRKEN GERİYE KALANLAR: UYKU SERSEMİ'NDE NOSTALJİ VE MELANKOLİ  
Pelın Aslan Ayar
- 57 - 71 HETEROSEKSÜEL MELANKOLİ VE EŞCİNSEL KATEKSİS: BİZİM BÜYÜK ÇARESİZLİĞİMİZ ÜZERİNDEN BİR TARTIŞMA  
Fatih Serdar Özgültekin
- 72 - 87 SOĞUK SAVAŞ FİLMİNDE KAYIP ANAVATAN VE NOSTALJİ  
Sinem Evren Yüksel, Eren Yüksel

##### MAKALELER

- 88 - 106 PLANLAR, SINIRLAR VE ÜTOPYALAR ARASINDA BİR BOŞ ALAN: TEMPELHOFFER FELD  
Dilek Özhan Koçak

##### KİTAP ELEŞTİRİLERİ

- 107 - 113 DUYGUNUN SİYASETİ: AKP'NİN YENİ OSMANLILIĞI  
Emel Uzun Avcı
- 114 - 119 "AÇILIN EY MEZARLARI!" ya da SOL KÜLTÜRE DAİR BİR BELLEK MANZARASI  
Nalan Mumcu

##### SÖYLEŞİLER

- 120 - 125 ERDOĞAN ÖZMEN'LE MELANKOLİ VE NOSTALJİ ÜZERİNE  
Gülay Acar Göktepe

2020, 7(1)

## Nostalgia and Melancholia

### Göze Orhon & Yalçın Armağan

#### CONTENTS

##### FROM THE THEME EDITORS

- 1 - 4 From the Theme Editors  
Göze Orhon, Yalçın Armağan

##### ARTICLES (THEMATIC)

- 5 - 27 NOSTALGIA FOR OZAL BETWEEN "OLD" AND "NEW" TURKEY  
Kadir Dede, Elifcan Çoruk
- 28 - 41 LIMITS OF THE MUSEUM OF INNOCENCE: "UNREFLECTIVE" NOSTALGIA AND THE IMPOSSIBILITY OF INNOCENCE  
Jale Özata Dirlikyapan
- 42 - 56 WHILE ISTANBUL LOSES ITS IMAGE: NOSTALGIA AND MELANCHOLY LEFT BEHIND IN UYKU SERSEMI  
Pelin Aslan Ayar
- 57 - 71 HETEROSEXUAL MELANCHOLY AND HOMOSEXUAL CATHEXIS: A DISCUSSION ON OUR GRAND DESPAIR  
Fatih Serdar Özgültekin
- 72 - 87 LOST HOMELAND AND NOSTALGIA IN COLD WAR  
Sinem Evren Yüksel, Eren Yüksel

##### ARTICLES

- 88 - 106 AN "EMPTY" SPACE AMONG PLANS, BORDERS AND UTOPIAS: THE TEMPELHOF FIELD  
Dilek Özhan Koçak

##### BOOK REVIEWS

- 107 - 113 POLITICS IF EMOTION: AKP'S NEO-OTTOMANISM  
Emel Uzun Avcı
- 114 - 119 "OPEN, GRAVES!" OR A MEMORY LANDSCAPE OF THE LEFT CULTURE  
Nalan Mumcu

##### INTERVIEWS

- 120 - 125 INTERVIEW WITH ERDOĞAN ÖZMEN ON MELANCHOLIA AND NOSTALGIA  
Gülşay Acar Göktepe

2020, 7(1): 1-4

## Tema Editörlerinden

Üzerine yazılmış kült metinlerden bir kısmı geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında kaleme alınmış olsa da, nostalji ve melankolinin sosyal bilimlerde işler kavramlar haline gelmelerinin çok da uzun olmayan bir tarihi var. Ampirik ilgilerini duygulara ve duygulanıma doğru genişletmiş kimi disiplinlerin yanı sıra, nostalji ve melankoliyi birer hatırlama biçimi olarak bambaşka coğrafyalarda, bambaşka ilgilerle ele almış disiplin olan bellek çalışmalarının içinde bile bu kavramlara dönük ilginin sistematik biçimde işlemediğini söyleyebiliriz. Ancak yine de bellek çalışmalarındaki gelişmelerin nostalji ve melankoliye odaklanan araştırmalara hem yazınsal hem de yöntemsel olarak yansıdığını, belki de ışık tuttuğunu görüyoruz.

Bu yansıma, karşılığını en çok kolektif hatırlamayı sorun edinen edebiyat ve sinema incelemelerinde bulmuştur. Bu genel manzaranın sebepleri üzerine düşünmenin, Moment'in Nostalji ve Melankoli temasına ayrılmış bu sayısının içeriği konusunda da fikir vereceği kanaatindeyiz. Sosyal bilimler, nostalji ve melankoli kavramlarını işe koşmakta, farklı disiplinlerin konvansiyonları içinde ampirisize etmekte, hâlâ, bir parça çekingen davranıyor. Her ne kadar melankoli kendine, psikanaliz yazınından sosyal bilimlere doğru uzanan bir alan açmış olsa da, bu alanın daha farklı disiplinlerine yeterince uzanamadığı da söylenebilir. Bunun nedeni, psikanalizin kavramlarının toplumsal düzlemdeki tahayyüllerde kısıtlı biçimde karşılık bulması veya siyaset sosyolojisinin kanonik okumalarının baskın niteliğinin sonucu olarak psikanalizin kavramlarının bu tahayyüllerde yeterince itibar görmemesiyle ilişkilendirilebilir. Siyaset sosyolojisi söz konusu olduğunda, bu durum nostalji için de geçerlidir.

Buna benzer bir başka gerilimi sosyal bilimlerin kimi disiplinleri ile duygular ve duygulanımlar arasında saptamak da olası. "Kültürel dönüş", özellikle de Raymond Williams'ın duygu yapılarını kültürün tekamül örüntüleriyle yakından ilişkili biçimde ele alması, sosyal bilimlerin hem pozitivistten hem de Marksizm'den miras aldığı kimi ilgileri, kültürel olana doğru genişletmesinin yanı sıra paradigmatik bir dönüşüm de sağlamıştı. Bu dönüşümün bir tür devamı olarak düşünülebilecek 2000'lerin başında gerçekleşen "duygusal dönüş"ün de, nostalji ve melankoli tartışmalarına dönük bir ilgiye katkı sağlaması beklenebilirdi. Kolektif hatırlama ve duygulanımlar meselesi, ortalama bir sosyal bilimler okuyucusunun en azından aşına olduğu başlıklar olsa da, bu iki yazının biriktirdiklerinin, kolektif duygulanımlar olarak nostalji ve melankolinin sosyolojisine temas ettiğini söylemek hayli güç. Oysa Williams'ın 1954 gibi hayli erken bir tarihte, kültürün bir tür ilk taslağı olarak düşündüğü duygu yapıları, kolektif ve toplumsal düzeyde nostalji ve melankolinin tartışılması için hayli elverişli bir çerçeve sunuyordu. Sonrasında az sayıdaki öncül çalışma da bu mirastan temellenmişti.

Sosyal bilimlerdeki bu gerilim bir yana, Türkiye'de bu iki kavramın kısıtlı ilgilerle ele alınmasının daha yapısal görünen bir başka nedeni var. Son yıllarda yeni gelen araştırmacılarla ve özellikle yüksek lisans ve doktora tezleri aracılığıyla bu durum bir parça değişmiş olsa da, iletişim ve kültürel çalışmalar disiplinleri malzemesini hâlâ yoğun biçimde metinlerde aramaktadır. Bunda ilksel ekollerin siyasal bilgiler şemsiyesi

altında gelişmiş olmasının, siyaset bilimi ve siyaset felsefesi yazınlarının iletişim alanının kurumsallaşmasında kurucu işlevler yüklenip kanonik hale gelmesinin, bu kurumsallaşma sürecinde sosyolojik ve antropolojik ilgilerin nispeten geride kalmasının etkisi olduğu söylenebilir. Saha araştırmasının, etnografinin ya da etnografik esinlerle biçimlenmiş araştırmaların kısıtlılığı, halihazırda yukarıda söz ettiğimiz sınırlar içinde tartışılan nostalji ve melankolinin, cevabı insan deneyiminde aranan sorular etrafında ele alınmasını bir oranda engellemiş görünüyor.

Metinsel olana dönersek... Tıpkı sinema ve psikanalizin hayli yakın işbirliği gibi, sinema ve melankoli teması ya da melankolik temsiller meselesi görece ilgi gören eşleşmelerden biri. Bunda Freudyen melankoli kavrayışının nispeten spekülatif, spekülatif olduğu ölçüde eğilip bükülebilir niteliğinin etkili olduğu söylenebilir. Aynı durum edebiyat yorumları için de geçerli. Sinema ve edebiyatın öznel yorumlara alan açan doğası, bu çoğulluk içinde halen nispeten spekülatif bir değeri olan melankoliyi daha içerilebilir hale getiriyor gibidir. Öte yandan, nostalji de melankoli de gündelik dildeki kullanımlarıyla jenerik hale gelmiş kavramlar; bu nostalji için daha belirgin biçimde gözlenebilir. Çok daha fazlasını vaat etmekle birlikte, “geçmişe duyulan özlem olarak nostalji”yi sinema ve edebiyat metinlerinde işaretlemek de nispeten yaygın bir eğilim. Bu tür edebiyat ve sinema yorumları, nostalji ve melankoli tartışmaları açısından hiç şüphesiz zihin açıcı ve zenginleştirici. Moment’in bu sayısının içerdiği tartışmaların, nostalji ve melankoliyi kolektif duygulanımlar olarak ele alma ve aslında bu iki kavramı sosyolojikleştirme çabalarını çerçeveleyen daha geniş tartışmalara katkı sunacağını umuyoruz.

Dosyada, yukarıda belirtilenlere koşut biçimde, edebiyat ve sinemada “melankoli ve nostalji” temsillerinin ağırlık kazandığı hemen fark edilecektir. Belleğin, bir duygulanma biçimi olarak nostaljinin ve melankolinin romanlarda ve filmlerdeki tezahürünün peşine düşen yazıların ortak özelliği, münferit duygulanımlardan daha çok belli bir dönemin ethosu açısından meseleyi ele almaları gibi görünüyor. Soğuk Savaş döneminden Türkiye’nin 1970’lerinin temsiline, 2000’lerin kentsel dönüşümden 1980’lerin Turgut Özal’ına dönüş özlemine kadar ele alınan meseleler, belli bir dönemin temsilinin tarihsel yükünü öne çıkarıyor.

Son yıllarda pek çok örneğine tanıklık ettiğimiz yakın dönemin siyaset figürlerinin nostaljik bir duygulanımla bugüne aktarılmasının çarpıcı bir örneğini Kadir Dede ve Elifcan Çoruk, Turgut Özal üzerinden inceliyorlar. Turgut Özal nostaljisini siyaset değil, popüler kültür açısından ele alan yazarlar, 1980’lerin mizah ve popüler dergilerinden alıntılarla özellikle sosyal medya yoluyla bunların nasıl ve ne amaçla yeniden dolaşıma sokulduğunu analiz ediyorlar. Yazıda “iyi nostalji” ve “kötü nostalji” ayrımı üzerinden Özal nostaljisinin, bugüne dair itirazların bir izdüşümü olarak “iyi nostalji”ye işaret ettiği, bir tür “geçmiş parlak renklere boyama” arzusundan hareket edildiği sonucuna varılıyor.

Dosyamızda edebiyatta melankoli ve nostalji temsillerine odaklanan üç yazıda Hakan Bıçakçı, Barış Bıçakçı ve Orhan Pamuk’un romanları ele alınıyor. Jale Özata Dirlikyapan, Pierre Macherey ve Terry Eagleton’dan mülhem yaklaşımla eleştirmenin “metnin anlamlı sessizlikleri”nin izini sürmesi ve öncelikle bu sessizlikleri konuşurması gerektiğini dile getirip Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi’nde inşa ettiği nostaljinin “sessizlik”te bıraktığı noktaları açığa çıkarmaya çalışıyor. Pamuk’un romanında “1970’lerin kolektif hafızasını tazeleme niyetinde” olduğunu ama “politik gelişmelere yönelik dikkat ve perspektif eksikliği, geçmişten artakalanlara ve yıkıntılara yönelik huzurlu hüznü” nedeniyle romanın Boym’un kavramıyla “düşünsel nostalji”den ve masumiyet fikrinden uzaklaştığını iddia ediyor.

Pelin Aslan Ayar, kentsel dönüşüm gibi son yılların en çok tartışılan konularından birini ele alan Hakan Bıçakçı’nın Uyku Sersemi romanını, bu dönüşümün yarattığı beklendik nostalji duygusu ve kaçınılmaz olarak buna eşlik eden melankoli açısından inceliyor. Aslan Ayar, romanda “İstanbul’u diğer kentlerden ayıran, ona

ruhunu veren mekânların” yok olmasının yarattığı nostaljinin; “kimliğini bu kent üzerinden kurmuş, belleğini kentin mekânlarındaki hatıralarla oluşturmuş” romanın başkarakterinin melankolisinin nasıl temsil edildiğinin izini sürüyor.

Edebiyattaki melankolinin temsili bağlamında dosyadaki başka bir yazıda Fatih Serdar Gültekin, Bıçakçı'nın Bizim Büyük Çaresizliğimiz romanındaki erkek karakterler arasındaki gerilimli ilişkiyi odağa alarak Judith Butler'ın heteroseksüel melankoliyle ilgili yaklaşımı yardımıyla romanı analiz ediyor. Gültekin, romandaki iki erkek karakterin “toplumsal cinsiyet normlarının sınırları belirlediği bir alanda ve heteronormativitenin tahakkümüne karşı; ortak geçmişleri, duygusal deneyimleri ve dostluklarıyla baskıya karşı bir koruma alanı inşa etmeye çalıştıkları” ama “çeşitli direniş ve dayanışma momentlerini içerse de” nihai noktada romanın “dostluğun yitimine ve melankoliye ev sahipliği yaptığı” sonucuna varıyor.

Edebiyatın yanı sıra sinemada nostalji ve melankoli temsili bağlamında bir film analizi de yer alıyor dosyada. 2018 tarihli, Polonya'nın İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki ulusal tarihiyle hemhal olmuş Soğuk Savaş filmini ele aldıkları yazılarında Sinem Evren Yüksel ve Eren Yüksel, savaş sonrası komünizmin gelmesiyle hayatları ikiye bölünmüş gibi görünen insanların duygulanma biçimlerinin filme nasıl yansıdığını gösteriyorlar. “Filme sızan nostalji ve melankoli[nin], arzunun imkânsızlığını, yabancılaşmayı, yalnızlığı, köklerden kopmayı ve sürgünü, kolektif bağların çözülüşünü” yansıttığını söyleyen yazarlar, filmde karşılaşılan halk şarkılarından dine bakışa kadar pek çok deneyiminin nostaljinin merceğinden geçerek “kayıp deneyimi” bağlamında melankoliyle ilişkilendiğini açığa çıkarıyorlar.

Dosya dışında, Dilek Özhan Koçak'ın Berlin'deki Tempelhofer Feld'i incelediği yazıya yer verdik. Özhan Koçak, eskiden havaalanı olan ama zamanla atıl hale gelen şehir merkezindeki geniş alanı mekânın dönüşümü bağlamında ele alıp, “Henri Lefebvre'nin kapitalist toplumlarda mekânın anlamlandırma, tasarlanma ve deneyimlenme konusunda geliştirdiği üçlü şema üzerinden” analiz ediyor.

Bu sayıda dosya konusu bağlamında iki kitap eleştirisi yer alıyor. Emel Uzun Avcı, Nagehan Tokdoğan'ın, üzerine çokça konuşulmuş ama pek yazılmamış, dolayısıyla sistematik bir tartışmanın konusu olmamış Yeni-Osmanlıcılık: Hınç, Nostalji, Narsisizm kitabını değerlendiriyor. Bu kitabın ve kitabı çerçeveleyen tartışma evreninin, yukarıda sınırlılıklarına işaret ettiğimiz nostalji yazını içinde istisnai ve çok kıymetli bir örnek teşkil ettiğini belirtmeliyiz. Yazıda, bugüne kadar Türkiyeli siyaset bilimcilerin ve iktisatçıların yoğun olarak ilgisini cezbetmiş Adalet ve Kalkınma Partisi'nin iktidar serüveninde kitlelerle nasıl bağ kurduğuna dair katı sorunun cevabını Tokdoğan'ın duygulanım dünyasında aradığının altı çiziliyor. Bu sorunun cevabının Adalet ve Kalkınma Partisi'nin duygu politikasında olduğunu savlayan ve bu savı çok çeşitli malzemeyle destekleyen Tokdoğan'ın çalışmasının, özellikle nostaljik duygulanıma dair sosyolojik sorular üretme çabasında ön açıcı olmasını umut ediyoruz.

İkinci kitap eleştirisi, yayınlandığı günden bu yana yoğun ilgi görmüş olan Sol Melankoli: Marksizm, Tarih ve Bellek kitabı üzerine. Nalan Mumcu, yazara ve tartışmaya dönük ilgisini kitapla sınırlı tutmuyor ve Traverso'nun kitapta ortaya koyduğu tartışmaları yazarın farklı mecralara yansımış düşünce evreniyle genişletiyor. Mumcu, Traverso'nun sol melankoli tartışmasının Benjamin ve Brown'dan farklı olarak, bir hareketsizlik ya da beyhude bir geçmişe bağlılıktan ziyade, harekete geçirici, sağaltıcı ve kapitalizmin halihazırdaki kuşatıcılığı karşısında sosyalizmi yeniden düşünmemizi öneren sıradışı yanlarını ortaya koyuyor. Hem kitapta hem de eleştiri yazısında ortaya konan bakış açısını, nostalji ve melankolinin ütopyacı içerimlerini öne çıkaran bir yaklaşımın parçası olarak değerlendiriyoruz.

Yine dosyamız kapsamında, nostalji ve melankoli tartışmalarına psikanaliz alanından önemli katkılar sunmuş Erdoğan Özmen'le Gülay Acar Göktepe'nin yaptığı söyleşiye yer veriyoruz. Özellikle melankoli üzerine düşünme işini, yukarıda belirttiğimiz eğilimlerin aksine kolektif ve toplumsal etkileşimler düzlemine taşıyan Özmen'le yapılmış bu incelikli söyleşinin zevkle okunacağını umuyoruz.

Moment'in sonraki sayısında buluşmak dileğiyle...

**Göze Orhon**

**Yalçın Armağan**



2020, 7(1): 1-4

## From the Theme Editors

Though some of the relevant cult texts have been written within the second half of the past century, the usage of the concepts 'nostalgia' and 'melancholia' effectively in social sciences does not date back long. Besides certain disciplines with an extended empirical interest in emotions and affection, even the memory studies, a discipline that addresses nostalgia and melancholia as ways of remembering in different geographies with various concerns, does not have a systemic interest in these concepts. However, we can still see that the developments in the memory studies affect, or perhaps even enlighten, researches focusing on nostalgia and melancholia on both a literary and a methodological basis.

The effect is most visible in researches addressing collective remembering in literature and cinema. We believe that reflecting on the reasons behind this overall view will also give insight into the content of the "Nostalgia and Melancholia" issue of Moment Journal. Social sciences still keep its distance from using the concepts 'nostalgia' and 'melancholia' and analyzing them within the conventions of different disciplines. Although melancholia has managed to gain a place in social sciences through psychoanalysis, we can say that the field has not yet reached across different disciplines. This might result from the fact that psychoanalytic concepts have only limited manifestations in social imagination or are not respected enough as a result of the dominant nature of the canonical readings of political sociology. When it comes to political sociology, the same applies to nostalgia.

A similar tension could be detected between certain disciplines of social sciences and emotions and affection as well. The "cultural turn", especially the fact that Raymond Williams associated structures of feeling with cultural development patterns, resulted in both an expansion in social sciences' interests inherited from positivism and Marxism towards the cultural and a paradigmatic transformation. The "emotional turn" at the beginning of the 2000s, which might be considered a follow-up of this transformation, might as well be expected to contribute to the nostalgia and melancholia discussions. Although an average reader of social sciences is likely to be familiar with collective remembering and affections, it would be hard to claim that the literatures of these two fields have met the sociology of nostalgia and melancholia as collective affections. However, Williams' structures of feeling which he considered as the draft of culture as early as 1954 provided a quite prosperous ground for a discussion of nostalgia and melancholia at a collective and social level. Few initial studies were based on this heritage.

Apart from this tension in social sciences, there is another structural reason behind the limited interest and discussions regarding the two concepts in Turkey. Although the situation seems to be changing to a certain extent due to the recent Master's and Ph.D. theses of new researchers, the disciplines of communication and cultural studies still focus on texts in their researches. This might be due to the fact that the primary schools developed under political sciences, that the literatures of political sciences and political philosophy constituted the basis of the field of communication and became canonical in the field's institutionalization,

and that the sociological and anthropological concerns were ignored during the institutionalization process. Limited field researches and studies based on ethnography or ethnographic concerns seem to prevent nostalgia and melancholia, discussed within the above-mentioned limitations, to be addressed around questions the answers to which are sought in human experiences.

Returning to the textual... Just like the close cooperation between cinema and psychoanalysis, the theme of cinema and melancholia, or the case of melancholic representations is one of the more appealing matches. The relatively speculative, hence malleable character of the Freudian notion of melancholia arguably plays a part here. The same goes for literary interpretations. Cinema and literature, with their natures open to subjective interpretations, seem to provide a convenient ground for melancholia, which still has a relatively speculative value in this diversity. On the other hand, nostalgia and melancholia are concepts that have become generic with their everyday uses, and this can be seen more clearly for nostalgia. While promising much more, marking "nostalgia as a longing for the past" in cinematic and literary texts is also a relatively common trend. Such literary and cinematic interpretations are without doubt mind-opening and enriching in terms of discussions on nostalgia and melancholia. We hope that the discussions in this issue of Moment Journal will contribute to further debates that frame efforts to treat nostalgia and melancholia as collective affections, attempting in effect to sociologize these two concepts.

Parallel to the above discussions, it will be immediately noticed that representations of "melancholia and nostalgia" in cinema and literature are predominant in this issue. The common theme running through all the articles tracing the manifestations of memory, nostalgia, and melancholia in novels and films seems to be their tendency to address the issue in terms of the ethos of specific periods rather than individual affections. From the Cold War to the representations of Turkey in the 1970s, from the urban transformation of the 2000s to the longing for a return to Turgut Özal of the 1980s, the issues addressed here highlight the historical burden attached to the representations of specific periods.

Kadir Dede and Elifcan Çoruk examine a striking example of something we have witnessed on many occasions within the recent years, i.e. the transfer of political figures from the recent past to the present with nostalgic affection, through the case of Turgut Özal. The authors approach the Turgut Özal nostalgia in terms of popular culture and not politics, and analyze how and for what purposes quotes from humor and popular magazines of the 1980s were re-circulated especially through social media. Distinguishing between "good nostalgia" and "bad nostalgia", the article concludes that the Özal nostalgia points to "good nostalgia" as a projection of protests to the present, driven by a desire to "paint the past in bright colors".

In this issue, the novels of Hakan Bıçakçı, Barış Bıçakçı, and Orhan Pamuk are analyzed in three articles focusing on the representations of melancholia and nostalgia in literature. Following Pierre Macherey and Terry Eagleton who suggest that the critic should follow the "meaningful silences of the text" and seek first and foremost to give voice to these silences, Jale Özata Dirlikyapan attempts to reveal the points left in "silence" by nostalgia constructed in Orhan Pamuk's novel *Masumiyet Müzesi* (The Museum of Innocence). She claims that Pamuk's novel "aims to refresh the collective memory of the 1970s", but due to "the lack of attention and perspective towards political issues and its peaceful melancholia towards residuals and ruins of the past" drifts away from "reflective nostalgia" in Boym's terms and from the notion of innocence.

Pelin Aslan Ayar examines Hakan Bıçakçı's novel *Uyku Sersemi* (Sleepy) addressing urban transformation, one of the most controversial topics of the recent years, in terms of the expected sense of nostalgia created by this transformation and the melancholia that inevitably accompanies it. Aslan Ayar traces the representations of the nostalgia created by the disappearance of "the spaces that distinguish Istanbul from

other cities and gave it its soul" and the melancholia of the protagonist who "formed his identity through the city and shaped his memory from the memories of the spaces in the city" throughout the novel.

In another article in the context of the representation of melancholia in literature, Fatih Serdar Gültekin analyzes Bıçakçı's novel *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (Our Great Despair) focusing on the tense relationship between the male characters through Judith Butler's heterosexual melancholia approach. Gültekin concludes that the two male characters in the novel try to construct a protection zone against pressure with their common past, emotional experiences and friendships and against the domination of heteronormativity in an area where gender norms set the limits; but that even though it involves various moments of resistance and solidarity, in the end, the novel "welcomes the loss of friendship and melancholia".

Besides the literature, the current issue also includes a movie analysis in the context of the representation of nostalgia and melancholia in cinema. In their article on the film *Cold War* (2018), addressing the national history of Poland after the World War II, Sinem Evren Yüksel and Eren Yüksel show how the affections of the people whose lives were almost divided into two parts after the post-war communism are represented in the movie. Claiming that the nostalgia and melancholia leaking into the film reflect the impossibility of desire, alienation, loneliness, breaking from the roots and exile, and the dissolution of collective ties; the authors suggest that many experiences encountered in the film from the folk songs to religion flow through the lens of nostalgia and meet melancholia in the context of the "lost experience".

The article out of the theme in this issue is Dilek Özhan Koçak's study where she reviews the Tempelhofer Feld in Berlin. Özhan Koçak takes the large area in the city center, which used to be an airport but became idle in time, in the context of the transformation of space, and analyzes it through "Lefebvre's spatial triad regarding perceived, lived and conceived spaces in capitalist societies".

There are two book reviews regarding the theme of this issue. Emel Uzun Avcı reviews Nagehan Tokdoğan's book *Yeni-Osmanlıcılık: Hınç, Nostalji, Narsisizm* (Neo-Ottomanism: Ressentiment, Nostalgia, Narcissism) which has been widely discussed but not written much, therefore has not been the subject of a systematic discussion yet. It should be noted that this book and the discussions surrounding it constitute an exceptional and very precious example in the nostalgia literature, the limitations of which have been mentioned above. In the review, it is emphasized that Tokdoğan seeks the answer to the tough question as to how the Justice and Development Party, which has intensively attracted the Turkish politicians and economists' attention ever since it has come to power, has managed to bond with the masses during its adventure of power, in the world of affection. We hope that Tokdoğan's work, which argues that the answer to this question lies in the politics of emotion of the Justice and Development Party and supports this argument with a wide variety of materials, will be a preliminary effort in generating sociological questions regarding nostalgic affection.

The second book review is on the book *Sol Melankoli: Marksizm, Tarih ve Bellek* (Left Melancholia: Marxism, History, and Memory), which has received intense attention since its publication. Nalan Mumcu does not limit her interest in the writer and the discussions around the book and expands the discussions that Traverso presents in the book towards the author's universe of thought reflected through different channels. Mumcu reveals the extraordinary aspects of Traverso's left-melancholia argument, which suggests reconsidering socialism as enacting and healing and in the face of capitalism's current encirclement rather than as inactivity or a futile dependency on the past, unlike Benjamin and Brown. We

consider the perspective of both the book and the review as part of an approach that highlights the utopian implications of nostalgia and melancholia.

In this issue, we also include the interview of Gülay Acar Göktepe with Erdoğan Özmen, who has made significant contributions to the discussions of nostalgia and melancholia in the field of psychoanalysis. We believe that you will enjoy this valuable interview with Özmen, who carries the work of reflecting on melancholia to the level of collective and social interactions, contrary to the above-mentioned trends.

We hope to meet you again in the next issue of Moment Journal...

**Göze Orhon**

**Yalçın Armağan**

2020, 7(1): 5-27

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.1.527>

Makaleler (Tema)

## “ESKİ” VE “YENİ” TÜRKİYE ARASINDA ÖZAL NOSTALJİSİ

Kadir Dede<sup>1</sup>

Elifcan Çoruk<sup>2</sup>

### Öz

Bu çalışma “eski” ve “yeni” Türkiye arasında müstesna bir konumda duran Turgut Özal’ı bir nostalji nesnesi olarak yorumlamayı amaçlamaktadır. Günümüzde Özal’ın kişiliği ve siyaseti, çoğunlukla Adalet ve Kalkınma Partisi’nin bir öncülü olarak tanımlanıyorsa da muhalefetin Özal hakkındaki söylemlerine de eklenen farklı anlatı ve yaklaşımlar mevcuttur. Nostalji, bu türdeki Özal anlatılarının ve 1980’lere dair alternatif yaklaşımların çerçevesini oluşturmakla kalmaz; aynı zamanda iki farklı Türkiye’nin karşılaştırmalı analizi için anahtar bir rol oynar. Özal’ı eski bir siyasetçiden ziyade kamusal alan ve popüler kültürün nostaljik bir figürü olarak değerlendiren bu çalışma, Türkiye siyaseti ve nostalji çalışmalarına ilişkin literatürü de “nostalji siyaseti”, “siyasetin nostaljisi”, “pop nostalji” ve bellek ile yeni medya ilişkisi bağlamlarında zenginleştirir.

**Anahtar Kelimeler:** Nostalji, ANAP, nostalji siyaseti, sosyal medya, popüler kültür.

---

<sup>1</sup> **Kadir DEDE**

Dr. Öğretim Üyesi, Hacettepe Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü,

ORCID ID: 0000-0003-4218-0399, [kdede@hacettepe.edu.tr](mailto:kdede@hacettepe.edu.tr)

<sup>2</sup> **Elifcan ÇORUK**

Araştırma Görevlisi, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü,

ORCID ID: 0000-0002-3026-1645, [elifcan.coruk@istanbul.edu.tr](mailto:elifcan.coruk@istanbul.edu.tr)

Makalenin Geliş Tarihi: 17/08/2019 | Makalenin Kabul Tarihi: 10/11/2019

© **Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020**. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

# NOSTALGIA FOR ÖZAL BETWEEN “OLD” AND “NEW” TURKEY

## Abstract

This study aims to interpret Turgut Özal as an object of nostalgia due to his unique situation between “old” and “new” Turkey. Although Özal’s personality and policies are defined as a predecessor of the Justice and Development Party and its vision on current political issues, different narratives and approaches can be observed which also become part of opposing discourses against the JDP rule. Nostalgia does not only constitute the general framework of alternative assessments of Özal and the 1980s in Turkey but also carries out a key role for a comparative analysis of old and new Turkey. Interpreting Özal as a nostalgic figure in the public sphere and popular culture rather than a former politician, this study extends the literature on Turkish politics and nostalgia through its emphasis on “the politics of nostalgia”, “the nostalgia of politics”, “pop nostalgia” and the relationship between new media and memory.

**Keywords:** Nostalgia, Motherland Party, politics of nostalgia, social media, popular culture.

## Giriş

Türkiye’de 12 Eylül darbesini takiben başlayıp 1993’te vefatına kadar devam eden Özal Yılları, siyasetin, ekonominin, toplumun ve kültürün kapsamlı bir dönüşümüne karşılık gelmektedir. Terör, sıkıyönetim, darbe, işkence, idam, yasak ve baskı gibi sözcükler olmaksızın tasvir edilemeyecek olan seksenlerin ilk üç yılı aynı zamanda yeni bir anayasanın yapımını içermiştir. Bu dönemde devlet, siyaset ve yurttaşlık felsefesi dönüşmüş, ekonomi radikal bir şekilde yeniden yapılandırılmış, yeni bir dış ticaret rejimiyle para politikaları uygulamaya konurken yeni siyasi partiler ve liderleri sahneye çıkmıştır. Bu partilerden biri olan Anavatan Partisi (ANAP) ve lideri Turgut Özal’ın 6 Kasım 1983 seçimlerini kazanarak kurduğu hükümetlerle beraber ekonominin ve toplumun değişimi devam etmiştir. Ayrıca sürecin bireysel idealleri, ahlaki kodları, zihniyet kalıplarını, dünyaya bakışı ve dünyayla ilişkileri kapsayan etkileri olmuştur. Önceki on yıldan devralınan ithal ikameci sanayileşmenin uygulandığı, yüksek gümrük duvarlarının geçerli olduğu, siyasal çatışma ve ölümlerin, yokluk ve kuyrukların yoğun biçimde görüldüğü, tüketim ve refah düzeyinin nispeten sınırlı kaldığı, siyah-beyaz ve tek kanallı televizyona sahip Türkiye, 1993 yılına ulaştığında farklı bir ülke gibidir. Ancak 12 Eylül 1980’den 1993 yılına kadar yaşanan dönüşümün hacmi ve uygulanma biçimlerinin sunduğu çetrefilli tablo, sürecin anlamlandırılmasını ve yorumlanmasını gerek yaşadığı dönemde gerekse sonraki zaman diliminde güçleştirmektedir.

Bu güçlüklerin başında dönem sınırlarının belirlenmesi sorunsalı gelir. Seksenlerin geneline ilişkin “hâlâ bu dönem içinde ya da bu dönemin etkileri altında yaşamaktayız” (Argın, 2003, s. 80) ifadesinin örneklediği gibi, sonu net olarak konamayan bir zaman dilimini yorumlamak kolay değildir. İkinci bir güçlük, Turgut Özal’ın bütünüyle tezatlıklar arz eden ve uzlaştırılmaları güç perspektifler ışığında sunuluyor olmasıdır. Öyle ki Özal, “Atatürk’ten sonra, Cumhuriyet döneminin en büyük reformcusu” (Erdoğan, 2003, s. 30) şeklinde nitelendirilmekte, onun “demokratik hakların tabandan tavana yayılmasını sağlayan dönüştürücü bir lider”

olduğu vurgulanmaktadır (Ertosun ve Demirbaş, 2015, s. 81). Bu övgülerin karşısında ise “cuntanın kanla, şiddetle yapamadığını, köşe dönmeçiliğe dayalı ideolojisiyle” yapan (Kanbur, 2005, s. 59) ve Türkiye’de neoliberalizmi tank paleti eşliğinde mümkün kılan (Saraçoğlu, 2015, s. 747-869) bir Özal portresine tanık olunmaktadır.

Özal yıllarını değerlendirmedeki güçlülere son olarak Özal’a mevcut iktidar tarafından atfedilen önem eklenebilir. Burada Özal, tarihsel konumu ve biyografik özelliklerinin dışına çıkarılarak Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) iktidarıyla Recep Tayyip Erdoğan’ın “misyon ve dava”larının temelini yerleştirilmektedir. Özal’ın tarihsel önemi, Erdoğan’ın bugünkü çizgisi için bir zemin ve örnek olarak yeniden yorumlanırken (Barlas, 2020), “Yeni Türkiye’ye Varan Yol” ifadesinde (Akça vd., 2018) olduğu gibi, bugün gelinen konumun erken duraklarından biri olarak da değerlendirilmektedir. Üstelik bu yaklaşım, Özal’ın yaşam öyküsünün bugünün gerekleri adına geriye dönük olarak yeniden kurgulanmasını da içermektedir (Hürriyet, 2012).

Bu çalışma, yukarıda sayılan faktörlerin sınırlandırıcı etkisini aşmak ve alternatif bir okuma yapmak adına nostaljiye başvurmakta ve Özal’ı bir nostalji nesnesi olarak ele almayı amaçlamaktadır. Nostalji ve nostaljiye ilişkin kavramsal çerçeve dahilinde yürütülecek tartışmanın, hem seksenli yıllardan günümüze uzanan süreci anlamlandırmaya, hem de Özal’ın günümüzle ilişkilendirilme biçimlerini yorumlamaya zenginlik katacağı savunulmaktadır.

Üstelik Özal nostaljisine odaklanmak, nostaljiyi yekpare ve kısıtlı bir biçimde ele alan tartışma gündemini zenginleştirecektir. Bir boyutuyla nostalji “kurgu olduğunu unutturacak denli kurnaz” ve gerçeği saptıran bir olgu olarak tanımlanır (Yazıcıoğlu, 2018). Onun aracılığıyla bugün ile geçmiş arasında kurulan ilişki tahrif edilmekte, geçmişin “magazinleştirilmiş” hali, nostalji yoluyla çarpıtılmış bir tarih olarak sunulmaktadır (Kozaklı ve Özkazanç, 1997, s. 43). Oysa nostalji kavramının sunduğu geniş tartışma alanı, statik bir bugün-dün ilişkisinin ötesine geçilebilecek, pratik bir vaka olarak “Yeni Türkiye”-“Eski Türkiye” ayrımının referanslarını da çeşitlendirecektir.

Son olarak Özal’la seksenli yılların kesişimi, aynı zamanda nostaljinin bireysel ve toplumsal türleri ile nostaljiye dair psikolojik ve sosyolojik yaklaşımları (De Vries ve Hoffmann, 2018, s. 7) bir araya getirebilecektir. TÜİK verileri uyarınca 2018 yılında nüfusun yaklaşık %59’unu otuz yaş ve üstünün oluşturduğu düşünülürse, seksenlerden doksanlara uzanan zaman dilimi hem nüfusunun büyük bir kısmının çocukluk ve gençlik yılları olması nedeniyle bireysel, hem de yaşanan politik ve sosyo-ekonomik dönüşümün kapsamı nedeniyle toplumsal bir nostaljinin konusu olacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde geçmişe dönük olumlu bakışın nedenleriyle nostaljinin tanımı arasındaki ilişki irdelenmeye çalışılacaktır. Özellikle bu özlemin nedenlerinin “şimdiki zaman”dan kaynaklanmasının, nostaljinin içeriğine etkisinin olup olmadığı sorgulanacaktır. Çünkü bugünden duyulan memnuniyetsizlik, geçmiş (dolayısıyla “Eski Türkiye”yi) kendisine hasret duyulan değilse de bugüne (dolayısıyla “Yeni Türkiye”ye) kıyasla yeğlenen bir deneyim olarak da gündeme getirebilir. Çalışmanın sonraki bölümlerinde ise eski ve yeni arasındaki konumlanışın nostaljinin farklı yansımaları ve türleri eşliğinde tartışılmasına ayrılmıştır. Bu çerçevede Özal dönemi farklı bir siyaset tarzına ve farklı bir rejim tipine duyulan nostalji olarak ele alınacak ve bunu mümkün kılan olanaklar olarak popüler kültür ve teknolojinin önemine işaret edilecektir.

## Geçmişe Düşen Gölge ya da Nostalji

Bugünün ne zaman geçmiş, geçmişin ne zaman tarih olacağı yanıtı oldukça titizlik gerektiren sorulardır. Bu konuda henüz içindeyken “tarihe not düşmek” ya da tarihi yaşarken yazmak gibi alternatifler gündeme geleceksede “olay”ı hikâye etmenin biraz zaman gerektirdiği genelde kabul görür. Bloch’un dikkat çektiği üzere, ne bir durumun tam içindeyken o durumun deneyimini yaşamak ne de yaşanılanı temsil ederek doğru biçimde sunmak mümkündür (1999, s. 167). Çünkü kişi, kendi çağına hangi açıdan yaklaşırsa yaklaşsın “uzaklığın eksikliğinden kaynaklanan bir gölge”nin etkisi altında kalacaktır (s. 168). Dolayısıyla gölgeden kurtulmuş bir tartışmanın ön şartı o dönemle araya girecek mesafedir.

Fakat bu, mesafeye bağlı başka sorunların oluşmayacağı anlamına gelmez. Her ne kadar “sıcağı sıcağına” yorumların sağlıksızlığından kaçınılmak istenilse de “soğuma” sonrasında girilen değerlendirmelerin akıselim olacağına garantisizdir. Üstelik eksikliğinden yakınılan mesafe arttıkça, Bloch’un öngörüsünden farklı gölgeler de ortaya çıkarabilir. Örneğin geçmişe dair değerlendirmeleri bu defasında da içinde bulunulan zamanın koşulları etkileyebilir.

Seksen sonrasına ilişkin değerlendirmeler ve tarihsel / sosyolojik incelemelerin bugün ve dün arasında bir mukayeseye girişmekten kaçınamamaları doğrudan bu durumla ilişkilidir. Bu konuda önemli çalışmalara imza atmış olan Can Kozanoğlu’nun (1992, 1995, 2018) Özal dönemini bizatihi yaşarken değerlendirmesiyle, 2018’de yeniden yorumlayışı arasındaki fark, bu durumun bir örneğidir. Kozanoğlu (1995, s. 10) Özal dönemini kendi güncelliği içinde “pek parlak bir dönem, ileride hayırla anacağımız yıllar yaşamıyoruz galiba” ifadesiyle betimlemişken, yaklaşık yirmi yıl sonra aynı dönemi tarihsel bir vaka olarak değerlendirdiğinde ise şimdiki zamanın etkisinden kurtulamaz. “...Bugünden bakınca, hoşuna gidebiliyor insanın” ya da “fakat beterin beterini görünce...” (Kozanoğlu, 2018, s. 113) şeklindeki ifadeleri, yapılan kıyaslamaların ve sonuçlarının yansıması olur. Yorumlarında Özal iktidarına dönük bir övgüyle karşılaşılmasa da bugün bir değerlendirme eksenini Kozanoğlu’nun geçmişe bakışını etkilemekte, düne dair eleştirilerin tonunu yumuşatmaktadır.

Geçmişle bugün arasında artan mesafenin geçmişe bakışı etkilemesi, tartışmanın bağlamına kaçınılmaz biçimde nostaljiyi sokar. Diğer bir deyişle 21. yüzyılda nostaljinin politik, sosyal ve psikolojik bir olgu olarak kapladığı yer, geçmişle ilişki kurma biçimlerinin neredeyse tümünü ve Türkiye’de de 12 Eylül sonrasına dair bakışı derinden etkilemektedir. “Seksen sonrası” uzun erimli ve bazı konularda hâlâ süren etkisine rağmen geçmişin ve dolayısıyla nostaljinin konusu haline gelmiştir. Fakat bunun nasıl bir nostalji olduğunun ve geçmişle ilişkiyi nasıl etkilediğinin açığa kavuşturulması gerekir.

Nostaljinin tek ve mutlak bir tanımı bulunmamakta, kavramın arz ettiği birden çok anlam “hem ilerici ve hatta ütopyacı dürtüleri, hem de gerici duruş ve melankolik davranışları içerebilmektedir” (Keightley ve Pickering, 2006, s. 919). Kavramın ortaya çıkışı ve gelişme öyküsü her defasında İsveçli tıp araştırmacısı Johanness Hofer’in cephegedeki askerlerin evlerine dönüş arzularına dair acılarını betimleyen ve dönüş (nostos) ile acı (algia) sözcüklerinden türetilen tıbbi hastalığa dayandırılrsa da (Routledge, 2016, s. 4), geldiğimiz noktada sözcük bu içerik ve kullanımın ötesine geçmiştir. Öyle ki nostaljiyle bir mekâna duyulan özlem kavrayışı giderek geri planda kalmış, kavram başta çocukluk çağı olmak üzere geçmişte kalmış bir zamana dair hasreti imlemiştir. Üstelik bu yalın tanım dışında, nostaljinin yarattığı etki bakımından farklı biçimlerde tanımlanması ve sınıflandırılması da söz konusudur. Örneğin nostalji bir duygu olarak acı ve zevkle ilişkilendirilebilmekte, bir bellek biçimi olarak toplumsal ve kolektif olanla temas etmekte, bilinç ve



bilinç dışı kaynaklı bir tür takıntı olarak tanımlanabilmektedir (Clewell, 2013, s. 2). Nostaljinin bireysel bir duygunun ötesinde kolektif bir nitelik kazanması ve/veya toplumsal gelişmelere yönelmesi ise hem nostaljinin irtibatlandığı detayları hem de nostalji üzerine düşünme biçimlerini çeşitlendirmektedir. Bir araştırma başlığı olarak nostalji psikiyatristlerin, sosyologların, halkbilimcilerin ve işletmecilerin konusu olurken (Brown ve Humphreys, 2002, s. 143), bizzat “zamanın modern biçimine, tarih ve ilerleme fikrine dair bir isyan olma” (Boym, 2007, s. 8) vasfını da taşıyabilecektir. Diğer yandan nostaljinin temas ettiği alanların çeşitliliği, kavramın farklı sıfatlar eşliğinde farklı türlere ayrıştırılmasını da beraberinde getirmiştir. Örneğin Bissell’in (2015, s. 219) yakın tarihli çalışmalara referansla oluşturduğu liste nostaljinin “bürokratik”, “yapısal”, “deneyim-dışı”, “emperyal”, “kolonyal”, “direngen”, “post-komünist”, “liminal”, “pratik”, “tüketimci”, “kitlesel” ve “yapay” türlerini içerir. Ancak bu uzun liste aynı zamanda bir riski de barındırır: Nostaljinin giderek her şeyi kapsayan bir kavramsallaştırmaya dönüşmesi, sunduğu net ve analitik kavrayışın yitirilmesine yol açabilecektir (s. 219).

Dolayısıyla geniş kapsamlı bir kavram olarak nostalji, pratikte ele alınan konuyla irtibatlandırılmalı ve tartışmanın gerektirdiği boyutlarla sınırlı bir şekilde kullanılmalıdır. Türkiye’nin 1980’lerini yorumlama noktasında nostaljinin sunduğu terminolojik zenginliğe de dönemin koşulları ve bugünle ilişkisi çerçevesinde başvurulabilir. Bu doğrultuda nostaljiye dair tartışma gündeminde, bugüne ilişkin eleştirel tutumun, geçmişe dair etkisine özel bir yer ayırmak gereklidir.

Nostalji sıklıkla kişilerarası, sosyal veya çevresel uyaranlar tarafından tetiklenirken, kimi durumlarda geçmişin şimdiki zamanla minimal veya örtülü bir biçimde karşılaştırılması gündeme gelir (Sedikides vd., 2004, s. 208). Bu bakımdan nostaljinin geçmişe duyulan özlem olarak tanımlanması, örtük de olsa bugüne kıyasla daha olumlu bulunan bir geçmiş algısını içermekte ve bugün, bizzat geçmişe dair bu özlemin tetikleyicisi olarak kabul edilmektedir. Ancak altı çizilmesi gereken, geçmişin betimlenişinin nesnel ve reel nitelikleri ya da deneyimsel bir bilgiyi içermeyebileceğidir. Keza “deneyimsel bilgi kaynağını zaten yaşamdaki hayal kırıklıklarından ve bugüne dair memnuniyetsizliklerden alırken, sıkça idealize edilmiş bir geçmişin biçimiyle sunulmaktadır” (Clewell, 2013, s. 211-12). Dahası bugün ve dün arası mukayeseler sıklıkla “retrospektif bir önyargı” (Zenko, 2019) içermektedir. “Puslu gözlerle geriye bakma, geçmişte gerçekte olduğundan çok daha iyi, basit ve masum görme eğilimi” (Mueller, 1995, s. 14) bahsedilen mukayesenin seyir ve sonucunu doğrudan belirler. Dolayısıyla bu noktada Lowenthal’in (2015, s. 40) nostaljiyi “iğrençlik ve gariplikleri çekip kenara iten, acısı alınmış bir bellek” şeklinde tanımlayışı anlam kazanır.

Geçmiş ve bugün arasındaki mukayesede beterin beteri ifadesinin bir değerlendirme ölçütü olarak anlamı, geçmişin idealize edilerek bugüne tercih edilmesinden çok, bugüne dair eleştirel yaklaşımın ve memnuniyetsizliğin geçmişe ilişkin alternatif ve (öz)eleştirel bir yorumu ortaya çıkarması nedeniyledir. Burada söz konusu olan geçmişin olumsuzluklarının görmezden gelinmesi, acıların yok sayılması değil; bugünün acı ve olumsuzlukları nedeniyle geçmişte olanlara farklı bir pencereden bakılması durumudur. Nostaljik bakış geçmiş deneyimlerin olumlu taraflarına öncelik verir (Jameson, 2008, s. 383-84) ancak bu, nostaljinin bir tür “yanlış bilinç” olduğu anlamına gelmez. Nostalji uzun bir müddet boyunca “gerçeğin yanlış temsilini veren, bilinçsiz bir duygusallık tarzı” olarak tanımlanmışsa da, bellek ve/veya tarihin “hakikat”i ne ölçüde temsil edebileceği kuşkuludur. Üstelik nostalji, öznenin değişen koşullarla kendi anımsatıcı mekanizması arasında kurduğu köprüünün en net gözlenebileceği unsur olarak da önem arz eder (Clewell, 2013, s. 60). Dolayısıyla öznelerin geçmişleriyle farklı zamanlarda kurdukları ilişkinin içerdiği dönüşümleri çözümlemede nostaljinin açıklayıcı rolü olacaktır.

Bu çerçevede geçmişteki bir siyasetçiye ve onun dönemine ilişkin nostalji, o dönemin idealize edilmesinden ya da ışıltılar sunmasından kaynaklanmayabilir. Bilakis geçmişte ve içinde bulunulan zamanda eleştirel yaklaşılan bir geçmiş, bugüne nazaran ehven-i şer bulunabilir. Bu da beraberinde geçmişte çok da konu edilmemiş belli yönlerin yeniden ele alınmasına ve yorumlanmasına olanak tanır. Üstelik bu olanak, Nisbet'in nostaljinin geçmişin gerçeklerine nazaran şimdiki hallere dair açıklayıcı olacağı önermesiyle de (aktaran Davis, 1977, s. 416) uyum arz edecektir.

## Nostalji Siyaseti - Siyasetin Nostaljisi

Turgut Özal özelinde eski bir siyasetçi ve dönemine üzerine nostaljiyi konuşabilmek, ilk olarak nostalji ve siyaset ilişkisine dair bir çerçeveyi gerektirir. Üstelik nostalji-siyaset ilişkisi son yıllarda siyasal yaşamın temel belirleyicilerinden olmuştur. Nostaljiye bireysel düzeyde negatif ve tehlikeli bir anlam atfedildiğinde, nostalji politikalarının da en iyi ihtimalle gerici bir vasıf taşıyacağı varsayılır (Atia ve Davies, 2010, s. 181). Ancak önceki bölümde işaret edildiği üzere nostalji mutlak surette negatif bir olgu olmadığı gibi, ilişkilendiği politik perspektifler de çeşitlilik arz eder. Nostalji siyasetinin sırrı, nostaljinin kendini farklı siyasi gündemlerin her birine dahil edebilme becerisinde saklıdır ve bu nedenle de "en başarılı politik silahtır" (Lee, 2011, s. 161). Demokratik sistemin krizi, popülizmin yükselmesi, global ölçekteki göçmen / mülteci sorunu, Avrupa Birliği'nin genişlemesi ve istikrarı gibi meselelerin her birinde nostalji doğrudan ya da dolaylı biçimlerde sahne önündedir. Keza var olan sorunlara bir çözüm üretilmediği müddetçe başvurulan araç nostalji olacaktır. İlk bakışta bu durumun sağ ve muhafazakâr partiler için geçerli olduğu düşünülse de benzer bir durum solda da kendini gösterir (Bonnett, 2010; Jobson, 2018).

Özellikle Britanya'da Brexit süreci ve ABD'deki 2016 Başkanlık seçimleri ile bu süreçte kullanılan Take the Control Back (kontrolü geri al) ile Make America Great Again (Amerika'yı yeniden harika yap) sloganları nostalji politikasının en somut örneklerini oluşturmuştur. Ayrıca Britanya örneği, nostaljinin farklı siyasi hedefler doğrultusunda kullanılması bakımından da ilginçtir. Referandumdaki ayrılıkçılar için propaganda süreci Anglo nostalgia olarak adlandırılan ve ülkenin küresel bir güç ve kural-koyucu olduğu geçmişine yapılan atıflarla bezelidir. Öyle ki Downton Abbey ve The Queen gibi sinema ve televizyon yapımları da doğrudan ve dolaylı biçimlerle nostaljiyi sahnede tutarak ayrılıkçılara destek sağlamıştır (Campanella ve Dassu, 2019). Fakat nostalji AB'de kalma yanlılarının söylemlerinde, birlikle işbirliklerinin tarihselliğine ve sürekliliğine yapılan atıfta da belirleyicidir (Gaston ve Hilhorst, 2018, s. 16).

Diğer yandan nostalji, birbirlerinden farklı siyasal akımların her birinin bazı tarihsel figürleri kendi söylemlerine dahil edebilmelerindeki esnekliği sunmaktadır. Bu noktada Fransa'da 2017 Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde eski cumhurbaşkanlarından Charles De Gaulle'ye ilişkin nostaljik anlamlandırma biçimleri dikkat çeker. Seçime katılan tüm partiler tarafından De Gaulle'un şahsına ve siyasetine atıfta bulunulması, bir "nostalji salgını"nın göstergesi olarak yorumlanmıştır (Gaston ve Hilhorst, 2018, s. 147). Öyle ki adayların üçü de (Mélenchon, Le Pen ve Macron) onunla kendileri arasında benzerlik ya da süreklilikler kurarak vaatlerini aktarmış, konularını tarif etmişlerdir.

Kuşkusuz Türkiye de nostalji siyasetinin bir istisnası değildir. Hatta Türkiye'de nostalji, siyasal söylem ve eylemleri desteklemenin ötesinde belirleyici bir konumda yer alır. Siyasal mücadelede söylemler gelecek zaman kiplerini giderek daha az içerirken, mevcut kutuplaşmış siyasal ortam da bir nevi "nostaljiler çatışması"na dönüşür. Çatışmanın özünü oluşturan yeniden inşasına girişilecek evin (nostos) hangisi olacağı sorusudur. Boym'un (2009, s. 20) "yeniden kurucu nostalji"nin merkezine koyduğu ve tarihasırı tarza

yeniden inşasına teşebbüs edilen ev konusundaki alternatifler ise, Osmanlı geçmişi ile erken cumhuriyet dönemidir. Mevcut iktidarın dayanak noktalarından biri olarak Osmanlı nostaljisi Anglo Nostalgia'da olduğu üzere TV ve sinema yapımlarının desteğiyle popüler bir form bulan ve sadece dış politika prensiplerini değil, mimari tarzları ve eğitim politikalarını da (Karakaya, 2018; Sert 2013; Tokdoğan, 2018) kapsayan bir nitelik taşır. Çatışmanın diğer tarafında ise modernliği ne Türkiye'nin geçmişinde (ya da geleceğinde) ne de Avrupa'nın bugününde bulamayanların, onu 1930'ların tek parti rejimindeki arayışını ifade eden "modernlik nostaljisi" (Özyürek, 2011) yer alır.

Özal nostaljisi ise, iki kutba sıkışmış nostalji siyasetinin bağlamını zenginleştirmede bir alternatif sunmakta; bunu da kısa ve orta vadeli siyasal hedeflerle ilişkili bir siyaset biçimi olmak yerine, doğrudan siyasetin nostaljisini örnekleyerek yapmaktadır. Bu çerçevede nostaljinin konusunu oluşturan bizatihi Özal'ın siyaseti olacak, nostalji de tam olarak bugünde bulunamayan siyaset biçimlerine Özal'da tanık olunmasıyla ortaya çıkacaktır.

Özal'ın siyasetinin nostaljiye konu edilmesi tıpkı De Gaulle'de olduğu gibi hem iktidar hem de muhalefet tarafından gerçekleştirilir. İktidar kanadında bu kullanım, kitle desteği ve meşruiyet sağlamak adına Özal'ın şahsiyeti ve siyasetine göndermede bulunulması (Star, 2015), AKP iktidarının erken dönemlerinde kendi siyasal konumunu açıklamada Özal'a atıf yapılması ve ANAP'lı siyasetçilerin AKP'ye dahil edilmeleri gibi uygulamaları içerir. Özal nostaljisinin AKP nezdindeki en gerçeküstü örneği ise, Özal'ı taklit eden bir sanatçının hologram olarak sahneye yansıtılması ve bu yansımanın AKP'nin politikalarını "kendi" vizyonunun ilerletilmiş versiyonu olarak övdüğü bir konuşma yapmasıdır (Akşam, 2013).

Fakat siyasetin nostaljisinin "muhalifler" için anlamı konumuz açısından daha önemlidir. Buradaki işleyişte geçmiş olumsuzluklar içeriyor olsa da mevcut siyasi ortamda bulunmayan bazı karakteristiklerin geçmişte gözlenebilmesi durumu ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla Özal, AKP iktidarında ya da Erdoğan'ın kişiliğinde tanık olunmayan çeşitli siyasi niteliklerin taşıyıcısı olarak nostaljik bir değer kazanacaktır:

*Bu seçimde ilk kez oy kullanacak olan seçmen grubu, "yaşamları boyunca" Erdoğan'dan başka muktedir, AKP'den başka iktidar görmedi! Siyaseti böyle bir şey, siyasetçileri de yalnızca bu şekilde davranabilen insanlar zannediyorlar (...) Son on altı yılı düşününce, sanırım "eskisinden kötü oldu" diyebileceğimiz gelişmelerden biri de, siyasetteki renkliliğin ve sert eleştiriye azami tahammülün kaybolması. Cumhuriyet tarihi boyunca muhalif yazar çizerlerin, sanatçıların, akademisyenlerin keyfi hiçbir zaman yerinde değildi ancak (...) böyle bir dönem yaşanmadı. Şu anda "cumhurbaşkanına hakaret" konulu soruşturmaların sayısı kırk binleri bulmuş durumda (Sevinç, 2018).*

Alıntıda gözlenebileceği üzere "eskisinden kötü" ya da "hiçbir zaman yerinde değildi ancak..." gibi vurgular, siyasetin nostaljisinin kendini gösterdiği noktaları oluşturmaktadır. İçinde bulunulan koşullarda mevcut siyasi iktidar ve onun siyaset tarzı, nüfusun önemli bir kısmı için yegâne deneyimi oluştururken, farklı deneyimin bilgisine sahip olan kesimler de güncele, geçmişle yaptıkları kıyas aracılığıyla müdahalede bulunmaktadır. Mevcut ortamda eksikliği hissedilen ya da rahatsızlık yaratan unsurlar ise, geçmişi idealize etmeden ama yine ona atıf yaparak gündeme getirilmektedir.

Özal siyasetinin nostaljisini yaygın kılan önemli bir faktör ise, kendine özgü kişiliği ve Türk siyasetinde atipik konumu çerçevesinde "parıltılı bir geçmiş" sunmasıdır. Özal'ın politika tarzının kendinden öncekilere ve sonrakilere benzemeyen her bir boyutu, nostaljik yaklaşımı ve geçmişin bugüne yeğlenmesinin gerekçelerini pekiştirecektir. Keza Özal iktidarı, standart politika yapım süreçlerinden farklılaşan birçok boyut içerdiği,

(sonuçları herkes için aynı seyretmese de) toplumda ciddi bir hareketlilik yaratmış ve nostaljinin konusu olacak siyasal karakteristiklerin kapsam ve etkinliğini genişletmiştir. Öyle ki Özal odağında ortaya çıkan bir siyaset nostaljisi, ifade ve basın özgürlüğü, eleştiriye açıklık, muhalefetle ilişkilerin niteliği gibi konularda bir referans oluşturacaktır. Fakat nostaljinin arka planını, tüm bu detayların öncesinde Özal'ın orijinalliği oluşturur:

*12 Eylül'ün askerî disiplini ve soğuk yüzünü sivil hayatın galebe çaldığı karnavalesk bir şenlik ve tüketim çılgınlığına çeviren Özallar, canını çok yakmalarına rağmen, hiç değilse bu samimiyeti telkin ediyorlardı darbenin zapturapt altına aldığı vatandaşa. Şortla askerî kıta denetleyen; "Tak bir kaset de neşemizi bulalım Semracığım!" diyen; evde çubuklu pijama ve terlikle toplantı yapan bir başbakan olarak Turgut Özal; ağzında purosusu, elinde viski bardağı ile görüntü veren, poligonlarda silah talimi yapan karısı Semra'yla gazinolarda, sahillerde, tiyatro salonlarında arziendam eden tonton bir adamdı. Turgut Özal'ın tontonluğu, sivilliği ve zevahiri kurtaran güler yüzünün yanı sıra, tıknazlığı ve kısa boyundan kaynaklanıyordu (Cantek, 2017, s. 113)*



**Görsel 1:** Turgut Özal ve eşi Semra Özal (Kaynak: yenicaggazetesi.com.tr ve trthaber.com)

Özal'ın dikkat çekilen bu özellikleri, başlangıçta siyasal sistemin prosedür ve politika yapım süreçlerini tali hale getirirken, geçmişi daha ışıltılı bulan nostaljik tavrı şekillendirir. Sonrasında da kendisini dönemin siyasetini bugüne nazaran olumlu bulunmasının gerekçelerine eklemeler. Keza nostaljik mukayese Özal döneminin renkliliği ile bugünün monotonluğundan ibaret kalmamaktadır. Özellikle Özal'a iktidarı döneminde eleştiriler yönelten birçok ismin "Yeni Türkiye"ye dönük eleştirilerinde bir referans model olarak ona dönmeleri, siyasetin nostaljisinin geniş sınırlarını gösterir. Örneğin Hasan Cemal (2013) Gezi Parkı eylemleri döneminde yaşanan polis şiddeti ve kutuplaşma konusunda "Özal olsaydı, Gezi Parkı'na gider, 90 kuşağının arasına karışırdı" yorumunu yapmaktadır. Bedri Bayram (2019) ise YSK kararıyla İstanbul Büyükşehir Belediyesi seçimlerinin iptal edilmesini "Turgut Özal'ın bile, sosyal demokratları ve Atatürkçüleri o kadar deli eden siyasi eylemi ve izi varken, böyle bir hukuka ve rejime güven kaybı yaşatmamıştı" sözleriyle yorumlar. Nostaljinin konusu olan sadece Özal'ın siyaset biçimi ya da kişiliği değil, aynı zamanda kadrolarıdır da. Bu manada Uğur Dündar (2020), Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın çalışma çevresine dair

eleştirilerini “Özal’ın çevresinde doğruları söyleyebilen Adnan Kahveci gibi figürler varken Erdoğan’ın yok” argümanı üzerinden dile getirir. Özal ve ailesi hakkında yazdığı kitaplarla seksenli ve doksanlı yıllarda büyük ses getiren Emin Çölaşan’ın Özal’a bugünden yeniden bakışındaki nostaljik boyut ise bir “itiraf” olarak okuyucuyla paylaşılır:

*Ben zamanında Turgut Özal, Özal hanedanı ve ekibinden nefret eder, onların yaptığı yolsuzluklara, Türkiye Cumhuriyeti’ni dönüştürme çabalarına karşı çıkardım. Şimdi bugün başımızda olanlarla kıyaslayınca, itiraf etmem gerekir ki, şunu görüyorum: Meğer Özal bunların yanında çoluk çocuk kalırmış. Gelen gideni aratır! (Çölaşan, 2013)*

Gelenin gideni aratması üzerinden yürütülen ve geçmişi anmaktan ibaret kalan bir söylemin güncel gelişmeler karşısında sinizmi pekiştirmesi muhtemeldir. Ancak nostalji, sistemin otoriterleştiği örneklerde güncel dair söz söylemedeki kısıtları aşmanın, doğrudan ifade edilemeyeni dolaylı biçimde dile getirmenin yolu da olabilir.

Bu durumun güncel Türkiye koşullarında en sık karşılaşılan örneği siyasetçilerin eleştiriye ve mizaha açık olması gerektiğine dair tartışmalardır. 2005 yılında Musa Kart tarafından çizilen karikatüre açılan davadan beri, Özal’ın kamuoyunda olması gerekene dair örnek olarak anılması dikkat çeker. Özal’ın kendi hakkındaki çizilmiş karikatürleri takipten zevk aldığı ve hatta bazılarını çerzine imzalatıp çerzvelettiği sıkça bahsedilen bir konudur (bkz. Görsel 02) .



**Görsel 2:** Özal’ın çerzveleterek sakladığı karikatürler (Kaynak: Tempo, 1989, 2(4), 20-21)

Bu anlatı bugün seksenlere nazaran daha çok dikkat çeker. Örneğin Doğan (2018) bunun özlediği “Eski Türkiye”ye dair bir vasfı olduğunu köşesinde vurgular. Dahası mizaha yaklaşım üzerinden nostaljik bakışın sergilenmesi, köşe yazılarından ibaret kalmamakta, kamuoyunun da taktir ettiği bir durum olarak kitle tarafından paylaşılmaktadır. Öyle ki, Özal’ın katıldığı bir talk show’da yanında yapılan taklidini tebessümle izlediği görüntüler (Odatv, 2018) ile kapağında yer aldığı mizah dergileri, güncele dönük muhalif bir tavırla sosyal medyada yer bulacak (bkz. Görsel 3 ve 4) ve nostaljinin anonim bir biçimde yaygınlaşmasını sağlayacaktır. Görüntülerin altında yer bulan yorumlar ise nostaljinin anonimleşmesinin yanında, anonimleştikçe (öz)eleştirel vasfını ve gerçeklikle bağ kurma potansiyelini yitirmesini de örneklendirir:

*Yalnız o tarihlerde bir cumhurbaşkanı komedi showuna katılıp kendisinin taklidini izleyebiliyor. Şimdiki cumhurbaşkanı bırakın mizahı, sanatı, başbakanlık döneminde televizyonda oturup siyasi parti başkanlarıyla tartışmışlığı yok. Yazık, geriliyoruz koşar adımlarla geriliyoruz.*

*Vay be su rahmetlideki nezakete bir bakarmisiniz cocuga siz diye itab ediyor tayyip olsa sen diye hitab Eder kibir diye birsey yoktu rahmetli özal beyde*

*Evet... Beğenmezdik... Mumla arar olduk... [sic] (OfisEmlak, 2010).*

Dolayısıyla Özal’ın siyaset tarzının nostaljinin konusu olması, AKP ve Erdoğan eleştirisi açısından sunduğu araçsal değer ile önem kazanır. Kendi başbakanlığı döneminde açtığı tazminat davalarının kendisine adeta servet kazandırması (Salman, 1989, s. 20-21) ya da “13 gazete hakkında 303 dava açılmış” olması (Cemal, 1998, s. 313) ise bu araçsal değer karşılığında nostaljinin üzerini örttüğü tarihsel gerçeklerdir.

Bugün Atatürk Kütüphanesi’nde Güneş Gazetesi 1986 koleksiyonunu tararken çıktı karşıma. Bugün olsa mazallah, süphanallah :)



**Görsel 3:** 1986 yılına ait bir Limon kapığı (Kaynak: twitter.com)

**Görsel 4:** Özal Levent Kırca ve Kemal Sunal ile bir arada. (Kaynak: twitter.com)

“Eski” Türkiye’ye ilişkin olumlu yönleri vurgularken atıf yapılan Özal’ın ne kadar “gerçek” olduğu meselesi, nostaljinin etkisine dair tartışmaların da odağında yer alır. Keza nostalji uzun müddet boyunca gericiliğin özünü oluşturan bir yalan olmakla, belleklerde probleme yol açarak gerçeği çarpıtmakla itham edilmiştir (Bonnett, 2010, s. 2). Diğer yandan Özal örneğinin böylesi bir çarpıtma mı, yoksa içinde bulunulan şartların etkisiyle geçmişin fragmanları arasında yapılan bilinçli bir tercih mi olduğu tartışmaya açıktır. Çünkü bu şartların bir kayba ilişkin yasla ya da yitirilenle ilişkili bir travmayla bağının olduğu durumlar, belleğin hakikate dair önceliğini bütünüyle geri plana itebilmektedir.

## “Yitirilmiş Rejim” Nostaljisi

Duygulanım nedeniyle tarihsel gerçeklikle veya bireysel deneyimle bağın sıklıkla gevşediği bir nostalji türünü “yitirilmiş rejim” nostaljisi oluşturmaktadır. SSCB, Demokratik Almanya Cumhuriyeti ve Yugoslavya gibi tarih sahnesinden çekilen devletlerin ardından yükselen bu nostalji dalgası, “Eski Türkiye” ifadesi “eski rejim” ile ilişkilendirildiği müddetçe Türkiye’ye dair de ipuçları verecek, Turgut Özal’ın nostalji çerçevesinden anlamlandırılışında da yeni bir kanal sağlayacaktır.

Kendi içinde post-sosyalist nostalji (Mihelj 2017; Nadkarni ve Shevchenko 2004), Almanca doğu ve nostalji sözcüklerinden oluşturulan Ostalgie (Enns 2007; Bach 2002) ve Yugo-nostalgia (Volčič, 2011) gibi alt başlıklara da ayrılabilir olan türün genel özelliği krize ilişkin bir semptom olarak ortaya çıkmasıdır: Toplumların radikal bir dönüşümden geçtikleri; norm ve düzenin alışıldık yapısının dağıldığı ve yenisinin henüz yerleşmediği; siyasetin, ekonominin ve hayatın diğer alanlarının bir kaos durumu altında bulunup insanlara dermansızlık kıldığı zamanlarda kendisini gösterir (Lee, 2011, s. 162). Dolayısıyla bu nostalji dalgası dönüşmüş piyasaya, kapitalist değerlere ve küreselleşmeye karşıtlıkla birlikte adil ve eşit bir toplum ile dayanışma özlemini ifade eder (Kalinina, 2017, s. 287). Odağı ise eski rejim ve yıkılmış olan imparatorluktan çok “geçmişin gerçekleşmemiş düşleri ve eskiyen gelecek hayalleridir (Boym, 2009, s. 17).

Bu çerçevede AKP iktidarı ve Erdoğan’ın iyi-kötü, eski-yeni karşıtlıkları üzerinden kurguladıkları anlatıya ek olarak, parlamenter sistemden başkanlık sistemine geçilmiş, yeni döneme has yeni tören ve ritüelleri yaygınlaşmış, ulusal kimliğin içeriğinin ve semboller dönüşmüş, dolayısıyla ortaya çıkan manzarada bir rejim değişikliği yaşanmıştır Bu noktada yalnız 2002 öncesinin son güçlü lider örneği olmasıyla değil, aynı zamanda kişisel özellikleri ve siyaset tarzıyla Özal, eski rejimin ve bu eski rejime duyulan nostaljinin bir bileşeni olmaktadır. Nasıl ki Doğu Almanya ya da Yugoslavya örneklerinde nostalji, eski rejime mutlak bir övgü ve bağlılık anlamına gelmiyor ve o döneme dair belli detaylar üzerinden şekilleniyorsa; benzer bir pratiği Özal örneğinde de takip etmek mümkün görünmektedir.

Ayrıca Ostalgie ya da Yugo-nostalgia olgularını eski rejime yakılan bir ağıttan ziyade güncel ve hararetli bir başlık haline getiren şimdiki zamanda tuttıkları yerdir. Eski rejime ait bayrak, sembol, kıyafet ya da aksesuarların moda halini alarak hediyelik eşya mağazalarında önemli bir yer tutmaları ve yine eski rejimin önemli mekânlarına turistik turların düzenlenmesi, bir tüketim metası olarak nostaljiyi karşımıza çıkarmaktadır (Mihelj, 2017, s. 240; Enns, 2007, s. 475). Fakat en az metalaşma kadar ön planda olan bir husus, eski rejimlerin önderlerinin ve sembollerinin yeni dönemde birer boş-gösteren vasfı taşımasıdır. Romanya örneğinde Çavuşesku’nun telefon hattı ve otomobil lastiği, Yugoslavya örneğinde de Tito’nun otomobil reklamlarının konusu olması (Imre, 2013, s. 21; Volcic, 2007, s. 21) bu durumu örnekler.

Türkiye'nin eski rejiminden yenisine geçişteki travmatik dönüşümler arasında sekülerizm ön sıralarda gelir. Dinin ekonomik, siyasal, toplumsal, eğitsel ve ailevi tüm alanlardaki artan ve yaygın gözlenen etkisi, sekülerizmin yitimini kritik hale getirir. Bu kayba dair nostaljinin düşünsel ve tarihsel referanslarında, kuşkusuz Atatürk ve tek partili dönem önemli yer tutar. Ancak sekülerizmin tıpkı Ostalgie ve Yugo-nostalgie'da olduğu üzere boş-gösterenler üzerinden tartışılmasında karşımıza çıkan Özal olur.



**Görsel 5:** Özal'ın Ramazan hazırlıkları (Kaynak: gecmisgazete.com)

**Görsel 6:** Özal'ın Kâbe ziyareti. (Kaynak: yenisafak.com)

Özal ile Erdoğan arasında din / dindarlık bakımından yapılacak mukayesede Nakşibendilik ile ilişkilerinden hac ziyaretlerine kadar birçok benzerlik bulunabilir. Buna rağmen Özal'ın seküler eski rejimle irtibatlandırılması ve nostaljinin parçası olmasının nedeni hem dini hem de dinen uygun olmayan çeşitli davranışları kamusal alanda sergilemekten çekinmemesidir. Burada özellikle içki önemli bir nitelik arz eder, Özal'ın sekülerizmin bir boş-göstereni halini almasında da kilit rolü oynar. Öyle ki, Semra Özal, eşinin dinle ilişkisini örnek göstererek onun ülkeye laikliği gerçek anlamıyla getiren kişi olduğunu iddia edecektir:

*5 vakit namazımı da kılardım. Ama davete gidip viskimi de içerdim. Hepsinin yeri ayrı... O [Turgut Özal] çok modern bir insandı. Dinin icaplarını yerine getirmek ayrı bir şey. Turgut Bey fikir olarak, zihin olarak fevkalade modern ve ileri görüşlü bir insandı. Yaptıkları ortada zaten. Bana göre; ülkeye hakiki anlamda laikliği Turgut getirdi ve insanların ufkunu açtı (Posta, 2018).*

Semra Özal'ın betimlediği ve Turgut Özal'ın şahsında görmenin mümkün olduğu bu sekülerizmin pratikteki karşılığı, dahil olunan bürokratik / resmî, kamusal, dinî ve özel alanların her birinde, o alanın "gereklerine uygun" davranışların sergilenmesidir. Turgut Özal resmî mesaiden defileye, açılıştan konsere, camiden baloya, Mekke'den Washington'a çeşitlenen mekânlarda bunu yerine getirdiği müddetçe, günümüz Türkiye'sinde tanık olunmayan bir sekülerliği sergilemiş olur. Dinle olan ilişkisinin siyasi karar ve uygulamalara etkisi ise sınırlı kalır. Kuşkusuz Özal'ın başbakanlığında İmam-Hatiplerin sayısındaki periyodik artış devam etmiş ya da cuntanın mirası olan zorunlu din derslerinin eğitim sistemindeki konumu pekişmiş, "muzır neşriyat" üzerine kamuoyunda çok tartışılan kanunlar meclisten geçirilmiştir. Ancak nostaljiyi



şekillendiren bugünden bakışta geçmişte görülenler değil, bugün olup da geçmişte olmayanlardır: Taksim'e cami yapılması, müstehcen bulunan heykellerin buldukları konumdan kaldırılması, dindar görünmenin bürokrasi ve siyasette yükselmeyi kolaylaştırması ya da içki tüketiminin güçleştirilmesi gibi uygulamalara Özal'da rastlanmaması (Demirel, 2018, s. 60) nostaljinin çerçevesini oluşturur. Türkiye'de dinin kamusal ve siyasal yaşamda geldiği belirleyici konum karşısında Özal'ın dindarlığının bir sekülerizm modeli oluşturmasını mümkün kılan da nostalji olur.

Sonuç itibarıyla birçok farklı özelliğine karşın siyasetin nostaljisi kapsamında Özal'ın özel konumu, kendinden önce ve sonraki siyaset tarzlarından arz ettiği farklılıklarla pekişir. Hasan Cemal'in (1989: 98) vurguladığı üzere "2,5 yıl boyunca hemen her akşam televizyon ekranında bangır bangır bağırılmış olan Evren'den sonra" Özal'ın üslubu herkes tarafından yumuşak bulunacak ve güler yüzlü Tonton Amca imajının oluşması zor olmayacaktır. Benzer bir durum, Erdoğan'ın siyaset tarzı ve üslubu ile kıyaslandığında da geçerli olup, geçmişe duyulan özlemde Özal'a istisnai bir konum kazandırır. Bu durum yitirilen rejimin nostaljisi bakımından daha da pekişecektir.

Özal'ın bir nostalji nesnesi olması ve bu konuda çok çeşitli örnekler sergileyebilmesi kapsamında üzerinde durulması gereken bir diğer faktör de nostaljinin genelde teknoloji, özel olarak ise sosyal medyayla olan ilişkisidir.

## Teknoloji ve Popüler Kültür: Nostaljinin Sürekliliği

Bireysel bir eş-zamanlı deneyim olarak nostaljiyi; kolektif, zamandan ve şahsılıktan bağımsız bir unsura dönüştürenin, "ev" in yer aldığı odak noktasını "geçmiş"le değiştirenin ve psikolojinin sınırlarını aşarak ona sosyolojik ve siyasal bir içerik kazandıranın teknoloji olduğu söylenebilir. Davis'in (1979, s. 111-16) belirttiği üzere "yeni iletişim teknolojilerinin gelişimi, hayal edilmiş bir geçmiş kamusal alana daha fazla dahil ederek modern nostaljinin doğasını değiştirmiştir." Bu bakımdan nostalji bireysel olarak deneyimlenen bir vasıf taşısa da, iletişim teknolojileri sayesinde kolektif temsil ile harmanlanıp kamusallaşmıştır (Hutton, 2013, s. 2). Teknolojik gelişmelerin tarihi aynı zamanda nostaljinin bu seyrinde rol oynayan araçların da tarihidir. Gazete, roman ve basılı reklamların pekiştirici rolünü müzik, sinema ve radyo takip etmiş, televizyonun yarattığı büyük sıçramanın akabinde de internet ve sosyal medyanın belirleyici statüsü ortaya çıkmıştır (Kalinina, 2017, s. 286). Bahsedilen araçlardan her biri şimdi ile geçmiş ilişkilerini de, geçmişin algılanış biçimlerini de etkilemiş, bugün ulaşılan gelişmişlik düzeyi nostaljinin artık bir çılgınlık olarak adlandırabileceği boyuta varmıştır. İnternet, nostaljiye sunduğu sonsuz, geri dönüştürülebilir ve kolay erişilir arşivleriyle geçmiş sürekli yakında kılarken, geçmiş, şimdiki zamanda daha çok konuşulan bir hâl almıştır (Lowenthal, 2015, s. 594).

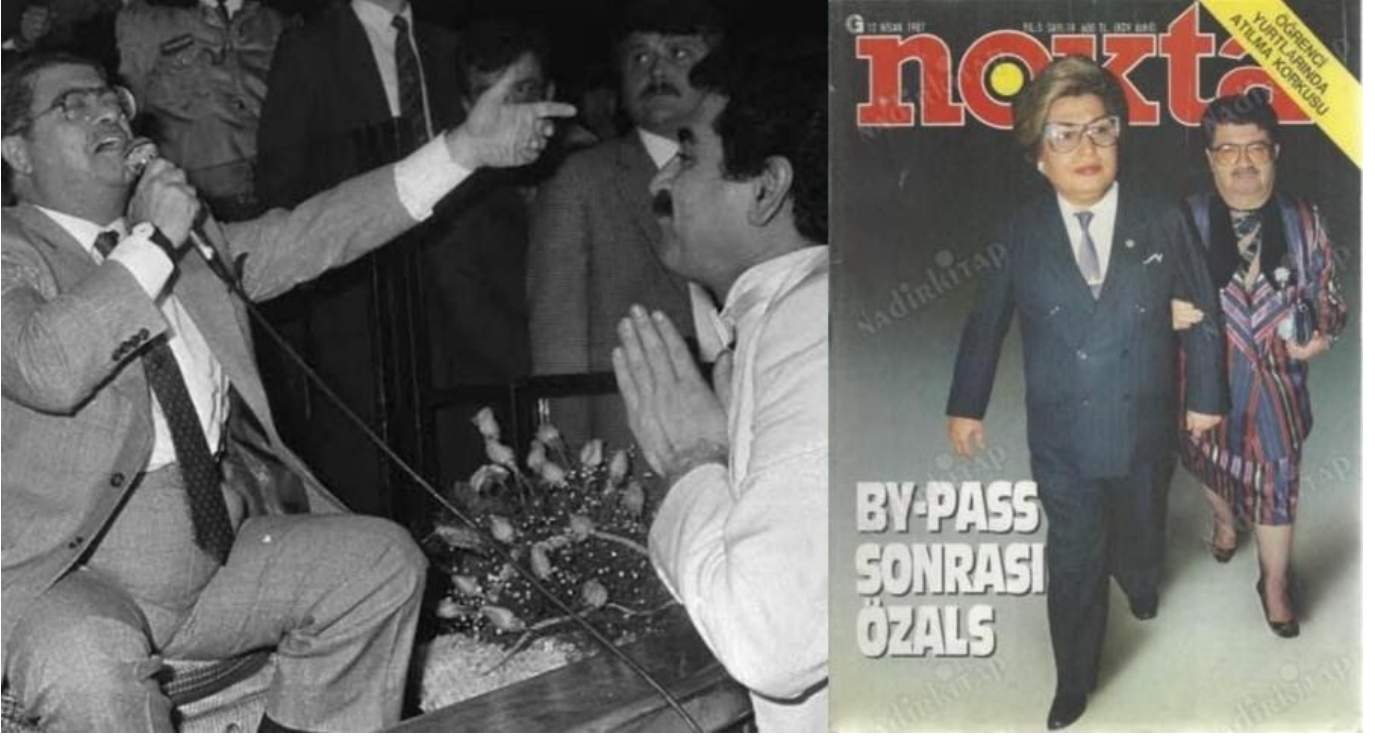
Kitle iletişim teknolojilerinin gelişim süreciyle kesişen ve bu süreçte geçmişle kurulan ilişki biçimlerini etkileyen bir diğer faktör de popüler kültürdür. Her ne kadar teknoloji aracılığıyla sınırsız bir geçmişe ulaşılmasından bahsedilse de, özellikle sosyal medyanın odaklandığı alanları popüler kültüre ilişkin renkli ve keyif verici kısımlar oluşturur. Burada geçmişte popüler olanın şimdiki zamanda teknoloji aracılığıyla "hatırlanması" gibi, güncel popülerite kaygısının ışığında geçmişte "keşfedilen"lerin nostaljiye eklenmesiyle de karşılaşılabilir. Bu yönüyle nostaljinin teknolojik olanaklarla erişebildiği boyut, Dwyer'in (2015) tabiriyle bir tür "pop nostalji"dir. Retrospektif bir popüler kültür fenomeni olarak pop nostalji, "üretim, dolaşım ve alımlama sürecinin kitleler için ticari medya tarafından kolaylaştırılması, bireylerin kendi kişisel nostaljik bağlarından farklı olarak daha geniş ve kültürel bir ölçekte geçerli bir bağa katılmaları" anlamına

gelir. Ayrıca pop nostalji, tarihsel gerçekliğe uygun bir temsili aramaksızın sembol ve stiller üzerinden harekete geçmektedir (Dwyer, 2015, s. 4). Bu özellik geçmiş gerçeklik-kurgu sorgulaması üzerinden kavramayı geri plana iterken, nostaljiye konu olanı, popülerliği biçimiyle konu edinir.

Bu noktada vurgulanmak istenen, Özal'a dair nostaljinin aynı zamanda bir tür pop nostalji oluşudur. Özal dönemi sonradan nostaljinin yararlanacağı teknolojilerin nüvelerinin gözlemlendiği ve popüler kültürün daha kritik bir alan haline geldiği zaman dilimidir. Dahası Özal'ın kendisi de hem teknolojinin hem de popüler medyanın öncelikli kullanıcıları / konuları arasında yer almıştır. Yazılı basın önceki on yıllara nazaran çeşit, kalite, görsellik ve sayfa sayısı açısından geçirdiği büyük değişim (Bali, 2002, s. 202-55), televizyon sayısının artması, kaset ve kasetçaların yaygınlaşmasıyla müziğe erişimin kolaylaşması, bilgisayarların yaygınlaşmaya başlaması ve nihayet özel radyo ve televizyon kanallarının kurulması medyanın sıçrayışının ana hatlarını özetler. İkinci olarak bu gelişmelerle etkisi artan "kitle medyası" popüler kültürün teşekkülü ve yaygınlaşmasının da motoru haline gelir. Öyle ki bir yandan "pop çağı ateşi"ni (Kozanoğlu, 1995) yakan, diğer yandan da pop nostaljinin tohumlarını eken dönemin popüler kültürü olmuştur.

Seksenli yıllar "kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinden biri" olduğu gibi, "aynı zamanda insanların politik yükümlülüklerinden kurtuldukları bir hafifleme ve serbestlik dönemi"dir (Gürbilek, 2001, s. 9). Bu hafifliğin gözlenebileceği ve pekiştiricisi olan alan da popüler kültür olur. Başbakan Özal'ın döviz politikasının dönüşümü, ithalatın teşviki, girişimcilik ve pazarlamanın özendirilmesi, tüketimin tetiklenmesi ve lüksün pekiştirilmesi gibi icraatları öncelikle ekonomik göstergelerle ilişkilidir. Ancak aynı icraatlar neoliberal hegemonyanın tesisi için gerekli "hafiflik ve serbestlik" ortamını sağlamayı amaçlamaktadır. Bu bakımdan dış ticaretin yenilenen ortamında giyim-kuşam, eğlence, tatil, ulaşım ve tüketim kalemleri makro ve mikro göstergelerin olduğu kadar yeni bir kültürel iklimin de çerçevesini oluşturur. "Özal döneminde Lale Devri yaşadık" sözleri manken Merve İldeniz'e ait olsa da (Internethaber, 2012), bu görüşe katılacaklar arasında mankenlerle beraber iş adamları, sanatçılar, köşe yazarları ve sporcuların yer alması muhakkaktır. Keza yeni iklimin odağında bu kesimlerin başlıca temsilcisi olduğu yeni bir kültürel yaşam söz konusudur. Bu yaşamın "ikon"ları arasında Turgut Özal ve ailesi de müstesna bir yere sahip olur.

Liberalizm ekonomi ve siyasetin değilse de "fazlasıyla göz önünde, hayat dolu, sosyal ve halka açık bir aile" olan Özallar'ın (Bengi, 2019, s. 165) özel hayatlarının temelidir. Bu sayede topluma sundukları seyirlik malzeme oldukça zengindir. Özal ailesi, evlilikler, boşanmalar, "davulcu" olup evlilikten caydırmak için MİT'e sorgulatılan damatlar, saraylarda şöenler, mafyayla ilişkiler, el ele gezintiler, el öptürmeler, şarkıcılarla düetler, hanedanlar, purolar ve viskiler gibi anahtar sözcüklerle sonraki on yıllarda popüler kültür arkeolojisi adına bir define sunacaktır.



**Görsel 7:** Özal ve Tatlıses düeti (Kaynak: hürriyet.com)

**Görsel 8:** Nokta'nın Özalların aile içi rollerine dair kapağı (Kaynak: nadirkitap.com)

Özal'ı ve Özalları "pop nostalji"nin kapsamında değerlendirmek, başta magazin haberleri olmak üzere popüler kültür sahasında tuttıkları geniş yer ile mümkündür. Ayrıca ANAP iktidarında tanınan teknolojik gelişmeler de bu durumu pekiştirir. Günümüzde seksenli ve doksanlı yıllara dönük nostaljinin temel motoru, ilgili zaman diliminin oldukça zengin bir içerikle halen hayatlarımızda oluşudur. Seksenlerden itibaren zenginleşen yazılı ve görsel basın, günümüzde sosyal medyanın nostaljik içeriğinin gereklerini karşılayan hammaddeyi de oluşturmaktadır. İki dönem arasındaki bu bağlantı noktası, Özal'a çifte anlam yüklemeye olanak tanır: Basına renkli ve hareketli yaşamıyla yansıyan Özal, bir yandan bugünkü siyasal ortam ve arz ettiği otoriter yapıda ihtiyacı hissedilen esneklik ve serbestliği sunarak siyasi bir nostaljiye, hem de artan muhafazakârlık nedeniyle "magazinin eski tadı niye yok?" sorularının sorulduğu bir ortamda (Örnek, 2018) pop nostaljiye örnek olur.

Özal dönemi yalnızca gazete ve dergilerin değil, televizyon kanallarının sayısının da arttığı bir periyottur. Özal'ın siyasi kariyeri Türkiye'deki diğer liderlere kıyasla kısa sürmesine rağmen (Acar, 2008, s. 189), kendi döneminin sıçrayan medyasının arşivlerinde tuttuğu yer, bu durumun sınırlılıklarını aşmaya yeter. Dolayısıyla hakkındaki materyal çeşitlenip zenginleşmiş, bu da onu günümüz sosyal medya kanalları adına kullanışlı bir malzeme kılmıştır.

Bu bakımdan sosyal medyanın farklı kanallarında ve bir siyasetçinin bağdaştırılması kolay olmayabilecek temalarda dahi bir içerik olarak Özal'a başvurulabilmektedir. Bir resmî törende yapılmış konuşmanın cazibesinin olmayacağı bir tüketim alanında Özal, talk-show'lara katılan, evinin kapılarını sıkça kameralara açan, taklitleri yapılan ve Türkiye'de seksenli yılların "sazlı cazlı" gelişmelerinin (Bengi, 2018) birçoğunun içinde bulunan kamusal bir figürdür. Bu da onun sıkça Youtube ve Twitter gibi mecralarda anılmasına olanak tanır. Diğer yandan @siyasiposting gibi eski siyasetçilerin fotoğraflarının paylaşıldığı hesaplarda Özal'ın

özgünlüğü paylaşımların geneline bakıldığında rahatça gözlenebilir.<sup>3</sup> Ayrıca yaşadığı dönemde teknolojiye yoğun ilgisi (bkz. Görsel 10) bugün için caps ve meme'ler aracılığıyla yeniden üretilen mizahi bir içeriğe de etki etmiştir.<sup>4</sup> Özal Capsleri, İsmet Capsleri'yle birlikte (Dede vd., 2014) siyasetçilerin fotoğraflarından üretilen mizahın önemli örneklerindedir.<sup>5</sup> ANAP'ın ve Özal'ın günümüzün parodi hesaplarına konu olmaları ve troll hesaplar tarafından profil fotoğrafı olarak seçilmeleri, yine Özal'ın temsil biçimleriyle ilişkilendirilebilir. ANAP'a dair bir parodi hesabın "Sen oy vermediysen baban verdi ya da deden, bizi inkar edemezsiniz" şeklindeki paylaşımı (Twitter, 2013), ayrıca sosyal medyadaki takipçi profiliyle ANAP arasındaki ilişkinin ancak nostaljik bir muhteva taşıyacağı varsayımını da örnekler. Ve son olarak Ahmet Özal'ın "babamı...öldürdü" temalı görseli (bkz. Görsel 9) genç kuşaklar ile Özal ailesi arasında bir köprü işlevi görmekte ve "bugünkü gençlerin Özal ailesini tanınmasına" vesile olmaktadır (Kozanoğlu, 2018, s. 120).



**Görsel 9:** Turgut Özal'ın teknolojiye düşkünlüğünün çeşitli örnekleri (Kaynak: trthaber.com)

Eski bir gazete kupürü, bir caps ya da güncel bir mesele vesilesiyle Ahmet Özal görseli paylaşmak gibi aktivitelerin her biri, sosyal medya ile popüler kültürün kesiştiği noktada bir nostalji nesnesi olarak Özal'ın anlamını pekiştirmektedir. Yaş ortalaması otuzun altındaki sosyal medya kullanıcılarının Özal'la kurdukları ilişkide ise Özal'ın özgürlükçü mü yoksa otoriter mi olduğu sorunsalı tali durumdadır. Bu çerçevede Özal nostaljisi, Berliner'in (2015, s. 17-34) vurguladığı üzere geçmişe dair kişisel deneyimin belirleyici olduğu endo-nostaljiden ekzo-nostaljiye dönüşür. Burada yeni medya kullanıcısıyla Özal ilişkisi, "nesneyi kişisel olarak deneyimlememiş, söylemsel ve duygusal özellikleriyle nesnenin etkisi altında kalmamış birinin nostalji"si niteliğini taşır.

<sup>3</sup> Örneğin bkz. <https://twitter.com/siyasiposting/status/1227941984125489152?s=20> (Erişim: 15 Mart 2020); <https://twitter.com/siyasiposting/status/1230568902318534656?s=20> (Erişim: 15 Mart 2020).

<sup>4</sup> Özal'lı gif örnekleri için bkz. <https://giphy.com/gifs/funny-prime-ozal-eZRJAcpOPIKek> (Erişim: 15 Mart 2020) ve <https://tarihgifleri.tumblr.com/post/143698745095> (Erişim: 15 Mart 2020).

<sup>5</sup> Öyle ki Özal'ın bir basın toplantısında soru soracak olan gazeteciyi işaret ettiği fotoğrafı, bir caps olarak ünlülerin dahi göndermede bulunduğu bir bilinirliğe sahiptir <https://twitter.com/volkanyolcu/status/931597701006929920> (Erişim: 15 Mart 2020).



**Görsel 10:** Güncel olaylara bağlı olarak doldurulabilen “Babamı ..... Öldürdü” şablonu.

## Sonuç: “Beterin beterini görünce...”

*Zamanların en iyisiydi, zamanların en kötüsüydü,  
hem akıl çağıydı, hem aptallık,  
hem inanç devriydi, hem de kuşku,  
Aydınlık mevsimiydi, Karanlık mevsimiydi (...)  
(Dickens, 2011, s. 13)*

Dickens’in İki Şehrin Hikâyesi’nin açılışında tercih ettiği betimlemenin bir benzerini Türkiye’de seksenler için kullanmak çok yadırgatıcı olmayacaktır. “Yeni Sağ” bayrağının altında hem seksenzedelerin hem de seksenzâdelerin (Boralıoğlu, 2001-02) zamanıydı; hem dolu vitrinlerin devriydi hem de erişilemeyen ürünlerin; hem çağ atlayan bir ülkeydi yaşanılan, hem de yoksunlaşan. “Bir yandan bir red, inkâr ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi” (Gürbilek, 2011, s. 8-9). Deveküşü Kabare’nin Deliler oyunundaki karakterler gibiydi herkes “biraz muhafazakâr, biraz çağdaş, biraz milliyetçi, biraz liberal” ve yine aynı oyundaki gibi tarif edilebilirdi giyim kuşam “hem türban moda, hem anadan üryan moda” (aktaran Dede, 2011, s. 265). “Değişim tutkusu içinde, yaşadığımız günleri... ve içinde var olduğumuz mekânı sindirmeden yok ettiğimiz, eskiciye sattığımız” bir dönem (Belge, 1982, s. 5). Peki böylesi bir dönemi tartışıp yorumlamada tıpkı dönemin kendisi gibi çelişkili bir kavramın, Boym’un (2009, s. 499) betimlemesiyle “hem bir toplumsal hastalık hem de yaratıcı bir duygu hem zehir hem de ilaç” olan nostaljinin nasıl bir katkısı olabilir?

Bugünden geçmişe bir bakış olarak nostalji, bir yönüyle yukarıda sıralanan ikiliklerden birinin tercihi anlamına gelmekte. Geçmişle nostaljiyi birbirinden ayırmada hazzın ve keyfin belirleyici olduğuna ilişkin yorumlar (Davis, 1979) dikkate alındığında, tercihin hangi yöne olacağını kestirebilmek mümkün. Modalara ve dekorasyona odaklanan nostaljinin otuzları depresyonsuz, kırkları savaşızsız ve ellileri McCarthyçilik’ten

soyutlanmış şekilde anımsatması gibi (s. 109), Turgut Özal'ın siyaset ve şahsiyetine dair nostaljinin de cuntadan, baskıdan, gelir dağılımındaki adaletsizlikten, yüksek enflasyondan, artan terörden, yolsuzluk ve kadrolaşmadan, otoriter eğilimlerden ve yasaklardan soyutlanmışlığı sürpriz olmayacaktır.

Bu yüzden geçmişte bakacağı ve göreceği detaylardan ziyade, nostaljinin nasıl bir sosyal ve siyasal bir işlevle gündeme geldiği önem kazanır. Kuşkusuz bu konuda öne sürülmüş görüşlerden en genişini "iyi nostalji" ve "kötü nostalji" arasındaki ayrım sunabilir. Buradaki kutuplaşma ironik, öz-düşünümsel ve melankolik bir iyi ile onun saldırgan, politize olmuş ve gerici kötü kardeşi arasında betimlenir. Gericilik aynı zamanda geçmişten kopamayışın bir delili olarak vurgulanırken, nostaljinin iyi türlerinin politik olduğu durumlarda eleştirel ve ilerici tutumlarla ilişkilendirilmesi söz konusudur (Nadkarni ve Shevchenko, 2004, s. 504). Genelde seksenler ve özde Özal nostaljisinin dinamikleri göz önünde alındığında, içeriğin "kötü nostalji" ile bağdaşmayacağı açıktır, çünkü o geçmişten kopamamaktan ziyade bugünden duyulan hoşnutsuzluklara geçmişte aranan bir devadır. "Geleceğin grileşmesiyle birlikte geçmişi parlak renklere boyamak" şeklindeki bir nostalji (Belge, 1982, s. 3) yerine, koyu bir grinin karşısında geçmişinin açık grisine atıf yapan bir sorgulamadır. Ayrıca Özal nostaljisi, güncel siyaset ve toplum yapısına ilişkin eleştirden hareket etmesi ve temsili demokrasi, demokratik teamüller, liyakat, uzlaşma kültürü ve tolerans açısından daha da geri gidilmesine bir itiraz olması halinde ilericiliği ve dolayısıyla "iyi nostalji" tanımını hak edecektir.

Nostaljinin bireyler için arz ettiği olumlu işlevlere toplumsal bir muhteva katılabildiği müddetçe bu "iyi" tanımı daha da pekişebilir. Öyle ki nostaljide, geçmiş travmatik deneyimleri iyileştirmek, insanların yaşamlarında uğradıkları ve yerlerinden edilmelerinden ötürü yaşadıkları kesintilere uyumlarını kolaylaştırmak ve bir kimlikle topluluk hissini geri kazanmalarına yardımcı olmak gibi sağaltıcı bir mekanizmayı bulmak mümkündür (Kalinina, 2017, s. 287). Bu sağaltıcı mekanizmanın toplumsal bir geçerliliğinin olabilmesi noktasında Özal nostaljisi dikkate değer bir örnektir. Katı ve otoriter söylemlerin belirleyici olduğu, yazılı ve görsel medyanın bütünüyle tek sesli hale büründüğü, serbest ve adil seçimlerin varlığının sorgulandığı bir ortamda Özal nostaljisi, araçsal ve süreksiz de olsa "tonton" ve güleryüzlü bir üslubu, çok sesliliği kaotik bir hale dönüşmüş olsa da son derece dinamik bir medyayı ve iktidarın seçim kaybedebildiği bir deneyimi anımsatarak terapi olanağı sunacaktır. Diğer bir deyişle tarihi boyunca daha ziyade sağ iktidarlara yönetilen ve son on sekiz yılda bu durumu çok daha yoğun ve kesintisiz bir şekilde yaşayan bir ülkede, sağın farklı kollarını farklı kıstaslarla birbirlerinden ayırmak mümkündür. Ancak bir dönemin sağ lideri ve partisinin, başka bir dönem için nostalji konusu olabilmesi, ciddi ve önemli bir değişken olarak siyaset ve nostalji ilişkisine dair bakışı da oldukça zenginleştirmektedir.

Nostaljinin nesnesi her bir vakada değişiklik gösterir. Geleceğe dönük bakışları uyarınca "Tönnies'te 'geleneksel cemaat', Marx'ta feodal ilişkiler öncesi toplumun 'ilkel komünizmi' (...) genç Georg Lukacs'ta 'antikçağın bütünlüklü medeniyeti' bu konumda olmuştur" (Boym, 2009, s. 54). İlk olarak 2016'da bir Twitter kullanıcısı tarafından paylaşılıp özellikle 24 Haziran 2018 Seçimleri'nde birçok kişinin göndermede bulunduğu "Make Turkey Eh İşte" ifadesi muadilleri gibi nostalji siyasetinin sloganı olarak kabul edilirse, Turgut Özal da benzer bir şekilde bu nostaljinin nesnesi konumuna yerleşebilir.

## Kaynakça

Acar, F. (2008). Turgut Özal. Metin Heper ve Sabri Sayarı (Der.), içinde, Türkiye'de Liderler ve Demokrasi (s. 189-205). İstanbul: Kitap Yayınevi.

- Akça, İ., Bekmen, A. ve Özden B.A. (Der.) (2018). "Yeni Türkiye"ye Varan Yol. (K. Deniz, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Akşam. (2 Mayıs 2013). Turgut Özal'dan hükümete teşekkür!. Erişim: 9 Mart 2020, <https://www.aksam.com.tr/siyaset/turgut-ozaldan-hukumete-tesekkur/haber-201901>
- Argın, Ş. (2003). Nostalji ile Ütopya Arasında. İstanbul: Birikim.
- Atia, N. ve Davies, J. (2010). Nostalgia and the shapes of history. *Memory Studies*, 3(3), 181-186. doi: 10.1177/1750698010364806
- Bach, J. P. G. (2002). "The Taste Remains": Consumption, (N)ostalgia, and the Production of East Germany. *Public Culture*, 14(3), 545-556. doi: 10.1215/08992363-14-3-545.
- Bali, R. N. (2002). Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a. İstanbul: İletişim.
- Barlas, M. (15 Şubat 2020) Tarih Turgut Özal'dan Sonra Tayyip Erdoğan'ı Toplum Bilincine Emanet Ediyor. Sabah. Erişim: 17 Mart 2020, <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/barlas/2020/02/15/tarih-turgut-ozaldan-sonra-tayyip-erdogani-toplum-bilincine-emanet-ediyor> .
- Baykam, B. (18 Nisan 2019) İl Seçim Kurulu, AKP'nin mızıkçılığına 'dur' dedi!. Cumhuriyet. Erişim: 17 Mart 2020 , <http://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/bedri-baykam/il-secim-kurulu-akpnin-mizikciligina-dur-dedi-1350999>
- Belge, M. (1982). Artık bir geçmiş edinmenin zamanıdır. *Milliyet Sanat Dergisi*, 52, 3-5.
- Bengi, D. (2019). 80'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük – "Yaprak Döker Bir Yanımız". İstanbul: Yapı Kredi.
- Berliner, D. (2015). Are Anthropologists Nostalgist? O. Ange ve D. Berliner (Der.), içinde, *Anthropology and Nostalgia*. (s. 17-34). New York ve Oxford: Berghahn Books.
- Bissell, W. C. (2015). Anthropology's Nostalgia – Looking Back / Seeing Ahead O. Ange ve D. Berliner (Der.), içinde, *Anthropology and Nostalgia*. (s. 214-224). New York ve Oxford: Berghahn Books.
- Bloch, E. (1999). Edebiyattaki Şimdiki Zaman. *Defter*, (K. Atalay, Çev.) (37), 167-181.
- Bonnett, A. (2010). *Left in the Past: Radicalism and the Politics of Nostalgia*. New York ve Londra: Continuum Books.
- Boralıoğlu, G. (2001-02). Seksenzedeler ve Seksenzâdeler. *Birikim*, (152-153), 75-78.
- Boym, S. (2007). Nostalgia and its discontents. *The Hedgehog Review*, 9 (2), 7-18.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis.
- Brown, A. D. ve Humphreys, M. (2002). Nostalgia and the Narrativization of Identity: A Turkish Case Study. *British Journal of Management*, 13(2), 141-159. doi: 10.1111/1467-8551.00228

- Campanella, E. ve Dassu, M. (2019). *Anglo Nostalgia: The Politics and the Emotion in a Fractured West*. London: Hurst.
- Cantek, F. Ş. (2017). Korkunç Bir Yenge Olarak Semra Özal. Mustafa Çiftçi ve Tanıl Bora (Der.), içinde, *Yengeler Cumhuriyeti* (s. 109-129). İstanbul: İletişim.
- Cemal, H. (13 Temmuz 2013) Erdoğan'ın yerinde Özal olsaydı ya da Erdoğan Demirel'leşirken... T24 Bağımsız İnternet Gazetesi. Erişim: 17 Mart 2020, <https://t24.com.tr/yazarlar/hasan-cemal/erdoganin-yerinde-ozal-olsaydi-ya-da-erdogan-demirellesirken,7050>
- Cemal, H. (1989). *Özal Hikâyesi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Clewell, T. (2013). *Modernism and Nostalgia: Bodies, Locations, Aesthetics*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Çölaşan, E. (19 Nisan 2013) Nerede O Yalakalar. Sözcü. Erişim: 16 Mart 2020, <https://www.sozcu.com.tr/2013/yazarlar/emin-colasan/nerede-o-yalakalar-272328/> .
- Davis, F. (1977). Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave. *Journal of Popular Culture*, 11(2), 414-424. doi: 10.1111/j.0022-3840.1977.00414.
- Davis, F. (1979). *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: The Free Press.
- De Vries, C. E. ve Hoffmann, I. (2018). *The Power of the Past – How Nostalgia Shapes European Public Opinion*. Gütersloh: Bertelsmann Stiftung.
- Dede, K. (2011). *Unutma ve Hatırlama Arasında Tiyatro: Devekuşu Kabare Oyunlarında Özal Yılları*. Önder Barlı ve Derya Tellan (Der.) Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi Bildiriler Kitabı. (s. 257-169). Erzurum:
- Dede K., Koca B. ve Erdem E.E. (2014). Güncel siyaset, tarihsel değer ve mizah arasında “İsmet Capsleri”ni okumak. *Birikim*, (302), 106-112.
- Demirel, T. (2018). Turgut Özal: Reformcu Bir Siyasetçi Hakkında Bazı Notlar. *Muhafazakâr Düşünce*, 55, 57-75.
- Dickens, C. (2011). *İki Şehrin Hikâyesi* (M. Arvas, Çev.). İstanbul: Can.
- Doğan, Y. (21 Aralık 2018) Öyle özlüyorum ki, o eski “Türkiye’yi”. T24 Bağımsız İnternet Gazetesi. Erişim: 16 Mart 2020, <https://t24.com.tr/yazarlar/yalcin-dogan/oyle-ozluyorum-ki-o-eski-turkiyeyi,21124>
- Dündar, U. (17 Ocak 2020) Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın bir Adnan Kahveci'si olmayınca!. Sözcü. Erişim: 18 Mart 2020, <https://www.sozcu.com.tr/2020/yazarlar/ugur-dundar/cumhurbaskani-erdoganin-bir-adnan-kahvecisi-olmayinca-5572404/> .
- Dwyer, M. D. (2015). *Back To Fifties Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties* (Oxford Music/Media Series). New York: Oxford University Press.



- Enns, A. (2007). The politics of Ostalgie: post-socialist nostalgia in recent German film. *Screen*, 48(4), 474-491. doi: 10.1093/screen/hjm049
- Erdoğan, M. (2003). Türk Politikasında Bir Reformist: Turgut Özal. İhsan Sezal ve İhsan Dağı (Der.), içinde, *Kim Bu Özal? Siyaset, İktisat, Zihniyet* (s. 15-31). İstanbul: Boyut Kitapları.
- Ertosun, E. ve Demirbaş, E. (2015). *Turgut Özal: Değişim, Dönüşüm*. Ankara: Turgut Özal Üniversitesi Yayınları.
- Gaston, S. ve Hilhorst S. (2018) *At Home in One's Past – Nostalgia as a Cultural and Political Force in Britain, France, and Germany*, London: Demos.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis.
- Hutton, P. H. (2013). Reconsiderations of the Idea of Nostalgia in Contemporary Historical Writing. *Historical Reflections*, 39(3), 1-9. doi: 10.3167/hrrh.2013.390301
- Hürriyet. (1 Aralık 2012). Özal Erdoğan'ı yıllar önce keşfetmiş. Erişim: 22 Nisan 2020, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/ozal-erdogani-yillar-once-kesfetmis-22054017>
- Imre, A. (2013). Why Should We Study Socialist Commercials?. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 1-31. Erişim <https://www.viewjournal.eu/articles/154/print/>
- Internethaber. (5 Eylül 2012) Özal dönemi Lale Devri'ydi! Erişim: 9 Mart 2020, <https://www.internethaber.com/amp/ozal-donemi-lale-devriydi-458030h.htm>
- Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* (N. Plümer ve A. Gölcü, Çev.). Ankara: Nirengi Kitap.
- Jobson, R. (2018). *Nostalgia and the Post-War Labour Party: Prisoners of the Past*. Manchester: Manchester University Press.
- Kalinina, E. (2017). Beyond nostalgia for the Soviet past: Interpreting documentaries on Russian television. *European Journal of Cultural Studies*, 20(3), 285-306. doi: 10.1177/1367549416682245
- Kanbur, Y. (2005). 12 Eylül'ü unutmak için onunla yüzleşmeyi göze almalıyız. *Birikim*, (198), 56-64.
- Karakaya, Y. (2018). The conquest of hearts: the central role of Ottoman nostalgia within contemporary Turkish populism. *American Journal of Cultural Sociology*. doi: 10.1057/s41290-018-0065-y
- Keightley, E. ve Pickering, M. (2006). The Modalities of Nostalgia. *Current Sociology*, 54(6), 919-941. doi: 10.1177/0011392106068458
- Kozaklı, S. T. ve Özkazanç, A. (1997). 1980'lerde Gündelik Yaşam. *Mürekkep*, 8, 41-49.
- Kozanoğlu, C. (1992). *Cıvalı İmaj Devri*. İstanbul: İletişim.
- Kozanoğlu, C. (1995). *Pop Çağı Ateşi*. İstanbul: İletişim.
- Kozanoğlu, C. (2018). *Bıçkın ve Ağlak - Yeni Türkiye'nin Hikâyesi*. İstanbul: Can.

- Lee, M. (2011). Nostalgia as a Feature of "Glocalization": Use of the Past in Post-Soviet Russia. *Post-Soviet Affairs*, 27(2), 158-177. doi: 10.2747/1060-586X.27.2.158
- Lowenthal, D. (2015). *The Past is a Foreign Country-Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mihelj, S. (2017). Memory, post-socialism and the media: Nostalgia and beyond. *European Journal of Cultural Studies*, 20(3), 235-251. doi: 10.1177/1367549416682260
- Mueller, J. (1995). *Quiet Cataclysm – Reflections on the recent transformation of World Politics*. HarperCollins College Publishers.
- Nadkarni, M. ve Shevchenko, O. (2004). The Politics of Nostalgia: A Case for Comparative Analysis of Post-Socialist Practices. *Ab Imperio*, 2004(2), 487-519. doi: 10.1353/imp.2004.0067
- Odatv. (11 Ekim 2018). Eski Türkiye buydu. Erişim: 9 Mart 2020, <https://odatv.com/eski-turkiye-buydu-11101827.html>
- OfisEmlak. (29 Mart 2010). Rahmetli Turgut OZAL'ın muhteşem Taklidi !!! [HQ].mp4. Erişim: 9 Mart 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=dp8F-xtYl8Q>
- Örnek, N. (2018). Bilenlere Sorduk: Magazin'in eski tadı niye yok? *Journo*. Erişim: 16 Mart 2020, <https://journos.com.tr/bilenlere-sorduk-magazin-in-eski-tadi-niye-yok>
- Özyürek, E. (2011). *Modernlik Nostalgisi–Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Posta. (7 Ocak 2018). Semra Özal: Viski de içerdim namaz da kılardım. Erişim: 9 Mart 2020. <https://www.posta.com.tr/semra-ozal-viski-de-icerdim-namaz-da-kilardim-1369177>
- Routledge, C. (2016). *Nostalgia A Psychological Resource*. Londra ve New York: Routledge.
- Salman, T. (1989). Kemiksiz diller Özal'ı ihya ettiler!. *Tempo*. 2(11), 20-21.
- Saraçoğlu, C. (2015) Tank Paletiyle Neoliberalizm. Gökhan Atılğan, Cenk Saraçoğlu ve Ateş Uslu (Der.), içinde, *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Siyasal Hayat* (s. 747-869). İstanbul: Yordam.
- Sedikides, C., Wildschut, T. ve Baden D. (2004). Nostalgia: Conceptual Issues and Existential Functions. Greenberg, J., Koole, S. L. ve Pyszczynski, T. (Der.), içinde, *Handbook of Experimental Existential Psychology*. (s. 200-214). New York ve Londra: The Guilford Press.
- Sert, Ö. (2013). Yeni Osmanlıcı hatırlamanın halleri. *Birikim*, (293), 94-103.
- Sevinç, M. (24 Mayıs 2018) Turgut Özal'a, birlikte intihar teklifi... *Gazete Duvar*. Erişim: 17 Mart 2020, <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2018/05/24/turgut-ozala-birlikte-intihar-teklifi/>.
- Star (21 Şubat 2015). Cumhurbaşkanı Erdoğan: Özal'a yapılanlar bana yapılıyor. Erişim: 12 Nisan 2020, <https://www.star.com.tr/politika/cumhurbaskani-erdogan-ozala-yapilanlar-bana-yapiliyor-haber-1002605/>

- Twitter. (15 Haziran 2013). Anavatan Partisi. Erişim: 9 Mart 2020, <https://twitter.com/ANAVATANPARTI/status/345925304100978690?s=20>
- Tokdoğan, N. (2018). Yeni Osmanlıcılık – Hınç, Nostalji, Narsisizm. İstanbul: İletişim.
- Volčič, Z. (2007). Yugo-Nostalgia: Cultural Memory and Media in the Former Yugoslavia. *Critical Studies in Media Communication*, 24(1), 21-38. doi: 10.1080/07393180701214496
- Yazıcıoğlu, T. (2018). Neşeli Günler (1978-2018). *Birikim*. Erişim <https://www.birikimdergisi.com/guncel/8686/neseli-gunler-1978-2018>
- Zenko, M. (10 Nisan 2019) Nostalgia Is a National Security Threat. Erişim: 1 Mart 2020, <https://foreignpolicy.com/2019/04/10/nostalgia-is-a-national-security-threat/>

2020, 7(1): 28-41

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.1.2841>

Makaleler (Tema)

## MASUMİYET MÜZESİ'NİN SINIRLARI: “DÜŞÜNCE SİZ” NOSTALJİ VE MASUMİYETİN İMKÂNSIZLIĞI

Jale Özata Dirlikyapan<sup>1</sup>

### Öz

Nostalji, bugünün toplumsal memnuniyetsizliğine ve parçalanmışlık hissine karşılık, “eski günlerin” bütünlüğünü, mutluluğunu ve evde olma hissini vadeder. Dolayısıyla, memnuniyetsizlik arttıkça kültürel alanda nostaljik temalara yönelik ilginin de arttığı gözlemlenir. Bu ilgiye karşılık edebiyatta da geçmişe özlem söyleminin güçlendiği, bugün eksikliği hissedilen neyse, geçmişin o eksikliği kapatacak bir bakışla ele alındığı dikkat çeker. Orhan Pamuk’un 2008’de yayımlanan romanı Masumiyet Müzesi de 70’li yılların sonlarında geçen bir aşk hikâyesini anlatırken, o yıllara yönelik kolektif hafızayı tazeleme niyetindedir. Ancak duygulardan söz ediş biçimi ve duyguları betimleyerek derinleştirmekten ziyade onları adlandırma çabası, metindeki nostaljik yönelimi bir “sahne kurma” formuna dönüştürür. Politik gelişmelere yönelik dikkat ve perspektif eksikliği, geçmişten artakalanlara ve yıkıntılara yönelik huzurlu hüznü ve şüphe fikrine uzak bakış açısı, romanı modernist “düşünsel nostalji”den ve masumiyet fikrinden uzaklaştırır. Anlatıcı Kemal ile Orhan Pamuk, hafıza özünde bir “anti-müze” olsa da, geçmişle ele geçirmeye yönelik kuvvetli arzularını, anlamından emin oldukları gururlu bir müzeye dönüştürmüşlerdir.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Pamuk, nostalji, düşünsel nostalji, 1970’ler, artakalanlar, kolektif hafıza

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

ORCID ID: 0000-0002-9521-9034, [jozata@gmail.com](mailto:jozata@gmail.com)

Makalenin Geliş Tarihi: 01/03/2020 | Makalenin Kabul Tarihi: 28/04/2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

# LIMITS OF THE MUSEUM OF INNOCENCE: “UNREFLECTIVE” NOSTALGIA AND THE IMPOSSIBILITY OF INNOCENCE

## Abstract

Nostalgia promises wholeness, happiness and a sense of being at home in response to the social discontent and sense of being disintegrated. Therefore as discontent grows, it is observed that the interest toward nostalgic themes also grows. So in literature, nostalgic discourse becomes strong and the past is handled in such a way that satisfies the lack which people feel today. Orhan Pamuk’s novel *The Museum of Innocence* which was published in 2008 narrates a love story which takes place at the end of 1970s and aims to refresh our collective memory of that years. But Pamuk’s style of expressing emotions with the lack of profundity and with his effort of naming the emotions recurrently, the text’s nostalgic intentions turn into a form of a “set up stage”. Lack of attention and perspective toward political issues, its peaceful melancholy towards residuals and ruins of the past and its point of view away from “suspicion”, moves the novel away from modernist “reflective nostalgia” and the notion of innocence. Despite the memory being an “anti-museum”, narrator Kemal and Orhan Pamuk both transform their powerful desire to seize the past into a proud museum which has a meaning they are sure of.

**Key Words:** Orhan Pamuk, reflective nostalgia, 1970s, residuals, collective memory

## Giriş

Nostalji, modernliğin kendini tüm koşullarıyla topluma dayattığı, hızın ve zihinsel parçalanmaların yoğunlaştığı süreçte güçlenmiş; gündelik hayatta, kitle iletişim araçlarında, edebiyat ve sinemada sıkça karışımıza çıkarak, bizi belli bir duygu durumuna sokma noktasında kimi zaman manipülatif bir çabanın somutlaşmış hâline dönüşmüştür. Kuşkusuz nostalji, kolektif bir biçimde kendini var eden bir eksiklik hissine karşılık geldiği ve geniş kitlelerce talep edildiği için kültürel bağlamda kendini duyuran güçlü bir tema olmuştur. Jacques Le Goff, “Hemen hemen herkes [...] bir tür kolektif amneziye kapılarak belleğini yitirme korkusuyla tedirgin–bu korku geçmiş zaman modalarına duyulan tuhaf bir ilgi ile ifade ediliyor ve nostalji tacirleri tarafından utanmazca sömürülüyor, bu yüzden de bellek kavramı tüketim toplumunda çok satar hale geliyor” (alıntılayan Connerton, 2012, s. 12) sözleriyle, geçmiş özlemini moderniteyle ve bir yaşam biçimi olarak her alanda dayatılan hızla birlikte düşünür. Bu hızın ve sadece gelip geçilen “yok-yer”lerin gündelik hayatta hâkimiyetini artırışı, bireylerin yavaşlamaya, hatırlamaya, “yuva” fikrine yönelik arzularını güçlendirir. Paul Connerton’ın deyişiyle, “mekânların uzamı artık miadını doldurdu[ğu] ve “akışların uzamında

git gide daha fazla zaman geçir[diğimiz]” için (s. 103) bir yandan kendimizi unutmak niyetiyle “hız iblisi”ne teslim olurken (Kundera, 1996, s. 102), bir yandan da nostaljinin kollarında dinleniriz.

Ancak dinlenmemizi mümkün kılan şey, geçmişin ağırlığıyla birlikte değil, duygusal ihtiyaçlarımız doğrultusunda hafifletilerek bize sunulmasıdır. “Kolektif hafıza” kavramına yaklaşımla hafıza çalışmalarında önemli bir yeri edinen Maurice Halbwachs’a göre, “hatırlama edimini neredeyse tamamıyla bugünün bağlamı ve ihtiyaçları belirler. Dolayısıyla bellek, ne geçmişin temsili ne geçmişe tutulan bir ayna ne de geçmiş deneyimin doğrudan bir yansımasıdır. Bellek, geçmişin seçmeci biçimde, bugünün ihtiyaçları ve inançları doğrultusunda inşası ve yeniden inşasıdır” (aktaran Orhon, 2013, s. 75-76).

Nostaljinin bir salgına dönüşmesinin ardında benzer nedenler tespit eden Svetlana Boym da Nostaljinin Geleceği kitabında şöyle diyecektir: “Kolektif hafızası olan bir cemaate duyulan dokunaklı bir hasret, parçalanmış bir dünyada sürekliliğe duyulan bir özlem vardır. Yaşamın hızının arttığı ve tarihsel altüst oluşların yaşandığı bir çağda nostaljinin bir savunma mekanizması olarak kendini göstermesi kaçınılmazdır” (s. 15). Nostaljik kişilerin tarihi silmek ve özel ya da kolektif bir mitolojiye dönüştürmek, zamanı mekân gibi yeniden ziyaret etmek istediklerini belirten Boym, bu kişilerin “zamanın geri çevrilemezliğine boyun eğmeyi” reddettiklerini söyler. Ancak tam da bu noktada Boym’un “düşünsel nostalji” ile “yeniden kurucu nostalji” arasında yaptığı ayrım önemlidir. Nostalji fikrinin etrafındaki olumsuz görüşleri “düşünsellik” koşuluyla dağıtan, türlü görünüşleri ve farklı niyetlerle inşa edilmiş biçimleri olan nostaljinin, manipülatif potansiyeline ve hakikati gizleme imkânına karşı izlerkitleyi uyanık tutan bir ayrımdır bu. Yeniden kurucu nostalji nostos’u vurgular ve yitirilmiş evin tarihasırı bir tarzda yeniden inşasına teşebbüs eder. Düşünsel nostaljide ise algia, özlemin kendisi gelişip serpilir. Düşünsel nostalji insanın özlemlerinin ve aidiyetinin çiftdeğerliliği üzerinde durur, modernliğin çelişkilerinden çekinmez. Yeniden kurucu nostalji mutlak hakikati korurken, düşünsel nostalji sorgular (s. 20). Düşünsel nostalji ev diye adlandırılan mitik yeri yeniden inşa ettiğini iddia etmez: “göndergenin kendisine değil, mesafeye âşıktır o” (Stewart’tan alıntılanan Boym, s. 88). Boym’a göre, bu tür nostaljik anlatılar ironik, sonuçsuz ve parça parçadır; “özdeşlik ile benzerlik arasındaki boşluğun farkındadır; ev yıkıntılar içindedir ya da tersine, tanınmayacak derecede yenilenmiş ve mutenalaştırılmıştır” (s. 88).

Her nostaljik metinde bu ayrımı kalın çizgilerle yapmak mümkün görünmese de, nostaljinin niteliği ve işlevleri üzerine düşünmek için kullanışlı kavramlar sunmuştur Boym. Zaten kendisi de “Bu iki tür nostalji mutlak türler değil, daha ziyade birer eğilim, özleme şekil ve anlam vermenin iki yoludur” (s. 76) diyerek, bu eğilimlerin farkını ortaya koymaya çalışır.

Kaybetme korkusu ve hızla akan yaşantılar içinde sağlam bir şeye tutunma arzusuyla nostaljiye duyulan bu ilgi ve ihtiyacı tespit eden edebiyatta da, 2000’li yılların başından bu yana artan bir ivmeyle bir yandan hatırlama-unutma temaları ekseninde, diğer yandan da geçmişi yeniden inşa eden ve kolektif hafızayı canlandıran yapıtlar ortaya çıkmıştır. Orhan Pamuk’un on yıl boyunca aklında taşıdığını ve altı yılda yazdığını söylediği (2017, s. 362) romanı Masumiyet Müzesi 2008 yılında yayımlanır ve epey ilgi görür. Büyük oranda 70’lerin ikinci yarısı ile 80’lerin başında geçen bir aşk hikâyesinin anlatıldığı roman, nostaljik itkilerle yazılmış, Pamuk’un geçen zamanı ele geçirme, ona sahip olma arzusunun somut göstergelerinden birine dönüşmüştür. Romanın yayımlanmasının ardından açılan müze de, Türkiye’de zaten halihazırda güçlü bir “trend” olan 70’ler, 80’ler nostaljisi ile birlikte kitaba gösterilen ilginin itici güçlerinden biri olmuştur. Aynı zamanda yazar, bu romandan önce, 2003 yılında yayımlanan İstanbul: Hatıralar ve Şehir kitabında kurduğu anlatısıyla nostaljik dikkatlerini ve duyarlılıklarını göstermiştir. Bu kitap her ne kadar, anı ya da otobiyografi türünde yazılmış bütün kitaplar gibi, kurmaca fikrinden bütünüyle azade olmasa da, okurun Orhan Pamuk’u

tanıma, geçmişini bilme arzusuyla okuduğu bir kitaptır. Tam da bu nedenle, beş yıl sonra yayımlanacak olan ve benzer temaları, benzer çevreleri, benzer kişileri konu alan Masumiyet Müzesi'nin okurları, bu iki metnin anlatıcılarını özdeşleştirmeye yatkın hale gelmişlerdir. Anı kitabının anlatıcısı ve başkarakteri Orhan Pamuk ile romanın anlatıcısı ve başkarakteri Kemal arasındaki zihniyet ve anlatım benzerliği, Masumiyet Müzesi'ni düşünsellikten uzak bir nostaljik roman yapan nedenlerden biri olmuştur.

Bu yazının niyeti, sözü edilen zihniyet ortaklığını her iki metne atıflarla göstermek, Masumiyet Müzesi romanının geçmişi görme ve yansıtma biçimine odaklanarak, romandaki kolektif bellek anlatısının niteliği üzerine düşünmek, metnin işlettiği nostaljik mekanizmanın masumiyetini ve işlevini sorunsallaştırmak olacaktır.

## Cemaatin İçinden

Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk'un içine doğduğu sosyal çevreyi, o çevrenin insanlarını konu alan bir romandır. Yazar, kendi ailesiyle aynı sosyal statüde olan, hatta romanda da Pamuk ailesiyle tanış olduklarını belirttiği "hayali" Basmacı ailesinin oğlu Kemal'i romanın anlatıcısı yapmış, bu yolla kendi geçmişinden izleri ve bu geçmişe bakışını romana aktarabilmiştir. Orhan Pamuk'un 2003 yılında yayımlanan, çocukluğunu ve ilk gençliğini İstanbul ile ilişkilendirerek anlattığı İstanbul kitabını, "hikâye anlatma" tarzı ve geçmişi anlatırken kurduğu cümlelerin yapısı açısından Masumiyet Müzesi romanı ile kıyasladığımızda, biri anı kitabı, diğeri roman olan bu iki kitaptaki üslupların birbirine epey benzediğini tespit etmek hiç de zor olmaz. Anlattıkları değişse de değişmeden kalan şey, "anlatıcı" Orhan Pamuk ile Kemal Basmacı'nın ortak sesidir. Öyle ki bu "kalıp", içine ne alırsa alsın kendisine dönüştürecek, dolayısıyla konu Pamuk'un ilk aşkı da olsa<sup>2</sup> Kemal'in tek aşkı da olsa duyulan bu "tek ses" olacaktır. Bu durum da, romanın kahramanı ile romancı arasında bir "özdeşlik" kuran okur algısını mümkün ve baskın kılar.<sup>3</sup> Kuşkusuz pek çok metin okurda bu özdeşlik yanılmasına yol açmıştır. Masumiyet Müzesi örneğinde bu durumu sorunsallaştıran ise, Pamuk'un bu romanla ilgili konuşma ve söyleşilerinde genel okur kitlesindeki özdeşlik algısından sık sık ve memnuniyetle söz edişi<sup>4</sup>, yazarla özdeşleştirilen kurmaca kişinin özellikleri ve Pamuk'un bununla bağlantılı bir biçimde yorumlanabilecek "Sanatçı ait olduğu toplumdan, cemaatten, milletten ayrılan kişidir" sözleridir (2017, s. 284).

Anı anlatıcısı ve deneme yazarı Orhan Pamuk ile roman karakteri Kemal'in duygularını ve bakış açılarını dile getirme biçimleri birbirine epey benzer. Pamuk'un kurmaca-dışı metinlerinde de Masumiyet Müzesi'nde de "mutluluk" üzerine cümleler, nerdeyse bir saplantı olarak değerlendirilebilecek sıklıkta karşımıza çıkar.

<sup>2</sup> Orhan Pamuk'un *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabındaki "İlk Aşk" bölümü okunduğunda, yazarın ilk aşkı anlatma tarzı ve sözcük seçimlerinin Kemal'inkine oldukça benzediği dikkat çeker.

<sup>3</sup> Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* kitabında (2010) ve çeşitli söyleşilerinde birçok insanın kendisine "Kemal siz misiniz?" diye sorduğunu belirtir.

<sup>4</sup> "Birçok kişinin kendisine, 'Kemal siz misiniz' diye sorduğunu dile getiren Pamuk, 'Tabi ki Masumiyet Müzesi'ndeki Kemal ben değilim. Ama okurlarımın beni Kemal sanmalarını da engelleyemem. Evet, ben Kemal değilim ama umarım buna inanmazsınız' diye konuştu." (Berkbayrak, 2009).

2013 yılında Boğaziçi Üniversitesi'nde Umberto Eco ve Orhan Pamuk'un konuşmacı olduğu bir etkinlikte Orhan Pamuk şöyle der: "Masumiyet Müzesi'ni okuyanlar, 'Kemal siz misiniz' dediklerinde. Hayır, ben Orhan'ım demiyorum. 'Evet, Kemal benim. Ama bunu kimseye söylemeyin' diyorum (Çapan,2013).

“Roman Okuma Mutluluğu” yazısındaki, “Bütün büyük romanlar gibi, hayatın anlamı da mutlulukla sıkı sıkıya ilişkiydi” (2017, s. 186) cümlesiyle, yazarın romanı da hayatı da en nihayetinde bir mutluluk arayışı bağlamına yerleştirdiği anlaşılır. Metinlerinde, mutluluk sorgulamaları ve mutlu olma koşulları o kadar “karmaşıklıktan uzak” ve sık dile getirilir ki, her basit duygu beyanında metin modernist endişeden ya da duygu karmaşasından uzağa konumlanır. Masumiyet Müzesi de Kemal’in “Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum” sözleriyle açılıp, “Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım” sözleriyle kapanır. Mutlu ya da mutsuz oldukları anları dikkat çekici sıklıkta kaydetmelerinin yanı sıra, roman anlatıcısı Kemal de hatıra anlatıcısı Orhan Pamuk da, duyguları net, şüpheden uzak ve modernist bir tavrın hakkını verecek derinlikten yoksun bir tarzla ele alırlar.<sup>5</sup> Derinlemesine betimlemelerden çok “adlandırmalar” üzerine kurulu bir duygu ağı, anlatıcının, kişilerin dışında konumlandırılmış “mutluluk/mutsuzluk”, “acı”, “korku”, “merhamet”, “kıskançlık” gibi belli başlı duygular arasından bağlama uygun olan birini seçip o kişilere verdiğini hissettirir. Bu durum da Pamuk’un romanını ve hatıra yazılarını kimi zaman insanlar ile duyguların birleşip ayrıldıkları bir “sahneye” dönüştürür. Pamuk’un, bu sahnedeki şeylerin hakikatinden çok “simetrisi” üzerine kafa yordüğünü da şu sözlerinden anlarız: “Ama bir ressam için şeylerin gerçekliği değil biçimi, romancı için olayların sırası değil düzeni ve hatıra yazarı için de, geçmişin doğruluğu değil simetrisi önemlidir” (2006, s. 273). Okurda bıraktığı “nostaljik etki” açısından baktığımızda ise bu sahne, sadece olay örgüsü ve anlatının mantığına ilişkin değil, aynı zamanda duygusal topografyaya ilişkin düzeni ve simetrisiyle de donuk, bugünü dönüştürecek bir potansiyel taşımayan, yüzeysel bir havaya bürünür.

Kemal ile Orhan Pamuk’u birlikte düşünmemizi mümkün kılan bir diğer ortaklık da geçen zamanı ve aşka dair görüntüleri, Proustvari bir tavırla—ancak çoğu zaman betimleme ve ayrıntılarda derinleşme düzeyinde değil tematik düzeyde—saklama, ele geçirme arzuları, bunları yitirmeye tahammül etmekte zorlanışlarıdır. Kemal, “âni bir hatıra gibi yaşamak, zamanla ilgili bir yanılsamadır” (s. 468) derken de şimdi’yi bile hatıralaştırıp zihninde hemen zapt ettiğini söyler aslında. Zapt edemediği şimdi’ler onu üzer: “Oraya Füsün ile Sibel’in arasına oturdum. O sırada bir fotoğrafımızın çekilmesini ve yıllar sonra sergilemeyi ne çok isterdim!” (s. 160). Füsün’la gezdikleri yıkık dökük evlerle dolu sokakların fotoğraflarını “tutkuyla” biriktirir. Bu anları fotoğraflama tutkusu öyle yoğun bir hal alır ki, Füsün’a ulaşamadığı günlerde, sokaklarda onu gördüğünü sandığı anları bile fotoğraflar. Kuşkusuz bu tutkusunun kaynağı Füsün’dur. Ama “Füsün aşkı” da mekânla çok yakından ilişkili olduğu için, Kemal o aşkı ve heyecanı duyduğu mekândan, çoğunlukla Füsünların evinden küçük eşyalar toplar: “Arka odada onunla üç-beş dakika konuşabilmek, zaten kendi başına bir mutluluktur. Ama bu mutluluk, biraz da içinde bulunduğumuz mekânın, odanın sonucuydu” (s. 394).

<sup>5</sup> “[S]ıradan bir bakkalın vitrin olarak kullandığı buzdolabının ya da çocukluğundan kalma bir reklam mankenini hâlâ sergileyen bir eczanenin vitrinine bakarken aslında ne kadar da mutlu olduğumu fark edecektim” (Pamuk, 2006, s. 341)

“Evde kimse olmadığı ve bir iş yapılmadığı zaman kılınan bu namazlar sırasında, gölgeli odayı kaplayan ve arada bir dua fısıltılarıyla bölünen sessizlik de beni sinirlendirirdi” (Pamuk, 2006, s. 168).

“Cetveli elime aldım, burnuma götürüp Füsün’un elinin kokusunu hatırladım ve gözlerimin önünde o canlandı. Gözlerim sulanacak mıydı?” (Pamuk, 2008, s. 182)

“O zaman Füsün’a derin bir şefkat duyduğumu da fark eder ve aşk acım da ona karşı pek çok öfke ve kırgınlık olduğunu hatırlardım” (Pamuk, 2008, s. 219).

“Geçen yaz olduğu gibi, artık aşk acımı bir telaş, bir umutsuzluk, bir öfke şeklinde yaşamıyordum” (s. 299).

“Aşk acım biraz hafiflerken yerini bir başka şey, aşığılanma acısı almıştı” (s. 299).



Pamuk, romanları hakkında yazdığı bazı yazılarda, Kemal gibi Füsün aşkıyla değil ama “roman aşkı”yla bazı görüntülere ya da birtakım eski eşyalara sahip olmak istediğinden söz eder: “Şimdi Kars’ın görüntülerini, hüzünlü sokakları, dükkânları...acele acele saptayıp saklamak isteği var içimde” (2017, s. 350) ya da “bu görüntülere sahip olmak, onları bir çerçeve içerisine koyup seyretmek, onları hiç kaybetmeyeceğimden emin olmak isterdim” (s. 363) sözleri, hem modernitenin hızı içinde sürekli değişen, yıkılıp yeniden inşa edilen şehrin görüntüsünü yitirmeme hem de hayalindeki romana kaynak olacak görüntüleri fotoğraflarda dondurarak onlara sahip olma arzusunun açıkça göstergesidir. Küçük eşyaları, gündelik hayat parçalarını toplarken tıpkı Kemal gibi Pamuk’un heyecanı da bir koleksiyoncunun heyecanı değildir; bu eşyayı “bir romanın ve bir müzenin parçası yapmayı tasarlayan, bu hayalle başı dönen birinin” heyecanıdır (s. 363). Kemal’in Füsün aşkı uğruna neler yaptığını sergilemesinden duyduğu övünç, Pamuk’un da bir roman-müze uğruna neler yapabildiğini gösterecek olmasından duyduğu övünçtür.

Anlatıcı Kemal ile anlatıcı Orhan Pamuk arasındaki zihniyet benzerliği, yazının devamında üstünde duracağımız perspektif eksikliğiyle birlikte düşünüldüğünde, Orhan Pamuk’un içinde yetiştiği cemaate yakalanışının, o cemaatten zihnen çıkamayışının ifadesi olarak düşünülebilir. Kendisinin “burjuva” olarak adlandırdığı cemaatin içinden çıkamadan yaratmaya çalıştığı nostalji de, Boym’un tabiriyle “düşünsellikten” uzaklaştığı ölçüde masumiyetten de uzaklaşacaktır.

## Geçmişin Yıkıntıları, Artakalanlar

Geçmişin yıkıntıları ve geçmişten kalanlar, Pamuk’un, hem sevdiği eski yazarların edebiyatları hem de şehrin hızlı değişiminden artakalan izlere yönelik kendi tanıklıkları nedeniyle üzerinde uzun uzadıya durduğu bir konudur.<sup>6</sup> Bu “artakalanlar”, eşyalar, yapılar ve yaşantı biçimleri, Masumiyet Müzesi’nin de çıkış noktasıdır aslında. Romanın yazılma hikâyesini anlattığı “Masumiyet Müzesi’nin İlham Kaynakları Arasında Bir Gezinti” yazısında, romanının ve müzesinin bir parçası yapmak için Çukurcuma’daki eskici dükkânlarından aldığı eşyaları ve bu eşyaları romanına nasıl dâhil edeceğini düşündüğünü anlatır. Kemal’in Füsün aşkının başladığı ve sonradan bu aşkı tek başına yaşamayı sürdürdüğü mekân, annesinin eski ya da artık kullanmadığı eşyalarıyla dolu olan apartman dairesidir. Sonradan, Füsün’dan izler taşıyan eşyaları getireceği ve bu eşyalara dokunarak acısını hafifletmeye çalışacağı yer de burası olacaktır. Annesinin geçmişten kalan eşyalarının yanına, Füsün’un “şimdi”den kalan eşyaları, Kemal’in hep bir “hatıra” olarak deneyimlediği şimdiden kalan nesnelere de gelecek, Kemal’in zamanında anne ve Füsün’la simgelenen geçmiş ile şimdi, okurun zamanında da iki farklı geçmiş üst üste binecektir.

Kemal’in Füsün’u görmek için yıllarca gidip geldiği ve ilk kez bu kadar yakından görme imkânı bulduğu yoksul semt Çukurcuma’da, insanlara yönelik gözlemi yine “mutluluk” odaklı olur:

*Dar sokaklarda, çarpık çurpuk kaldırımlar ve basamaklar üzerinden yürürken, pencerelerin iyi çekilmemiş perdeleri arasından televizyonlarını kapatıp yatmaya hazırlanan aileleri, uyumadan önce karşılıklı son bir sigara içen yoksul ve yaşlı karı-kocaları görüyor ve bahar akşamında soluk sokak lambalarının ışığında, bu sessiz ve ücra mahallelerde yaşayan insanların mutlu olduğuna inanıyordum. (s. 274)*

<sup>6</sup> *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabının “Dört Hüzünlü Yalnız Yazar”, “Gautier’nin Kenar Mahallelerde Melankolik Yürüyüşü”, “Yıkıntıların Hüzünü: Tanpınar ile Yahya Kemal Kenar Mahallelerde” bölümlerine bakılabilir.

Pamuk, İstanbul kitabında, yıkılmış bir medeniyetten artakalan yıkık dökük yapılarla, surlarla ve ahşap evlerle yaşama hüznünden sık sık söz eder: “Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkım duygusu, yoksulluk ve şehri kaplayan yıkıntıların verdiği hüznün, bütün hayatım boyunca, İstanbul’u belirleyen şeyler oldu. Hayatım bu hüznle savaşıyor ya da onu, bütün İstanbullular gibi en sonunda benimseyerek geçti” (s. 16). Benzer duyarlılığı Kemal’de de görürüz. Çoğu zaman arabasının arka koltuğundan dar sokakları seyrederek<sup>7</sup>; bakımsız eski konaklara yönelik dikkati de had safhadadır. Tıpkı Tanpınar’ın Huzur’unda Mümtaz’ın Nuran aşkı gibi, Kemal’in Füsün aşkı da İstanbul’un uyandırdığı duygulardan bağımsız düşünülemez olur. İlk sevişmelerinde bile “Hayrettin Paşa’nın yıkıntı konağının eski bahçesinde” top oynayan çocukların seslerini duyacaklardır (s. 39). Ya da aradan yıllar geçtikten sonra, Füsünlerin komşusu, Kemal’e “yıkıntı halindeki bir ahşap evin penceresi”nden seslenecektir (s. 479).

Peki, Orhan Pamuk’ta bu artakalanlara yönelik duyarlılığın anlamı nedir? İki dünya savaşı arasındaki yıllarda “tarih” üzerine düşünen, bu felaketlerle dolu geçmişle ne yapacağımız hakkında yazmakta olan Walter Benjamin, tarih kavrayışında “enkaz” fikrinden yola çıkar. Yıkıntıları üst üste yığıp “tarih meleği”nin ayaklarının önüne fırlatan felaketten söz eder: “Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet’ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır” (Benjamin, 2012, s. 44). Benjamin için “göğe yükselen” bu yıkıntıların kefareti ödemediği özgürleşmek de mümkün değildir. Lunn’un belirttiği gibi “Benjamin’in geçmişle ilişkisi, bir geriye gitme arzusu; geçmiş nostaljisi değildir. ‘Geçmişteki umut’, tarihsel bilgi ve devrimci eylemin, ‘önceki kuşakların şimdiki zaman için besledikleri umutların kurtarılmasıyla’ bugün için ‘umut kıvılcımının körüklenmesi’ arzusuna dayanır” (alıntılanan Özbek, 2000, s. 77). Benjamin düşüncesinde yıkım ve yeniden başlama aynı anda vardır. Onda tarihin yıkıntıları arasından yeniden başlamaya ilişkin devrimci bir mutluluk vaadinin, geçmişin kefareti ödeyerek özgürleşme inancının, derin bir yeri bulunur” (Özbek, 2000, s.72-73).

Benjamin’in sözünü ettiği felaketin yıkıntılarıyla, Orhan Pamuk’un hüznüyle izlediği yıkıntılar arasında benzerlikten çok, esaslı bir farktan söz etmek gerekir. Benjamin’in tarih düşüncesinin temelinde, zafer kazananla mağlup olanın aynı tarih anlayışına sahip olmadığı fikri vardır. Tarih, ezilen sınıflar için bir enkaz, bir yıkıntılar yığını, bir talan alanıdır. “Başka öyküleri tüketerek, unutturup yok ederek kendini tek kıl[an]” muzaffer içinse geçmiş bir hazine, kıymetli bir mirastır (Gürbilek, 2012, s. 34). Pamuk’un yıkıntı ahşap evlere, yalılara, konaklara olan düşkünlüğü, ezilen sınıfların “yıkıntılar yığını” olarak algıladığı Türkiye tarihine değil, gücünün hazinesini koruyamamış olmayı temsil eden yıkıntıların yol açtığı geleneksel hüznü düşkünlüktür. “Büyük, güçlü, son derece kendine özgü bir üsluba ulaşmış bir uygarlığın” mirası (Pamuk, 2006, s. 59), eski İstanbullu yazarlardan kalan ve yıkıntıların arasında gezinirken hissedilen estetize edilmiş hüznüdür. Kemal’in, üzerine uzun uzadıya düşünmese de görmeden geçemediği, evlerini bırakıp Yunanistan’a göçmek zorunda kalan Rumlardan kalmış eski ahşap evlere ve yoksul halka yönelik dikkati ise, Kemal’in karşısına “ezilenler” cephesinden bir üye çıkarılmadığı ve onların tarih anlayışı temsil edilmediği için yüzeysel ve işlevsiz kalacaktır. Benjamin’de geçmiş, “devam” fikrinin, paşa konaklarının, zengin yalılarının, lüks içinde keyfi sürülen Boğaz gecelerinin, “Boğaz’ı yakından tanıyanların bilebileceği kimi ayrıntıların sürekliliğini[n]”

<sup>7</sup> “Kenar mahallelerden geçerken, yıkıntılar halindeki şehir surları boyunca ilerlerken, arabaya yerleşen sessizlik uzun bir süre bozulmadı” (s. 51).

“Bazı akşamlar dönüş yolunda Çetin ara sokaklardan ağır ağır kıvrılarak Beyoğlu’na çıkar, ben de arka koltukta sigara içerek ev içlerini, dükkânları, sokaklardaki insanları seyredirdim. Parke taşla kaplı budar sokaklarda, kaldırımlara yıkılacakmış gibi eğilen yıkıntı halindeki ahşap evler, Yunanistan’a göçen son Rumların bıraktığı boş binalar ve o boş yapılara kaçak yerleşen yoksul Kürtlerin pencerelerden dışarıya uzattıkları soba boruları, geceye korkutucu bir görüntü verirdi” (s. 321).

(Pamuk, 2006, s. 70) değil, memleketlerinden sürülen, iş yerleri ve evleri yağmalanan, ezilen, yoksullaştırılan halkların geçmiştir. Nurdan Gürbilek'in Benjamin'le Tanpınar'ı karşılaştırdığı ufuk açıcı yazısında dediği gibi, Benjamin'in hiçbir zaman böyle bir vatani, böyle bir milleti, böyle bir kalesi olmaz. Kendine güvenli bir ev bulmak istemesine rağmen böyle bir kale kurma özlemi de yoktur (2011, s. 116). Geçmişin yıkıntıları arasından şimdiye seslenmektedir Benjamin. Cumhuriyet sonrasında, görkemli Osmanlı medeniyetinden artakalanlara odaklanan estetize edilmiş geleneksel hüznü, bugünü kazanmak için geçmişi kurtarma sorumluluğunu tam olarak üzerine almayan, yıkıntılar içinden ona bakan suçlayıcı gözle bakışmayan, ikircikli ve kafası sorularla dolu olmayan, net bir hüzdür. Oysa Benjamin'de geçmişin kurtarılması fikrine tarihin sürekliliğini parçalayacak olağandışı, neredeyse kavranamaz ve mucizevi bir kesinti fikri eşlik eder (Gürbilek, 2011, s. 129). Pamuk'un İstanbul'u, aşkı ve geçmişi kavrayış noktasında Tanpınar'ı devam ettirme hedefi, onun muzaffer olandan artakalanlara yönelik duyarlılıklarını sürdürmesiyle ilgilidir.<sup>8</sup> Peki geçmişten bir yazarı "devam ettirmek", onun duyarlılıklarını devam ettirmekle mi olur? Onun şimdi için bir şey ifade etmeyen duyarlılıklarının, şimdi için bir şey ifade etmediğini metninde göstererek daha hakiki ve tarihsel bir ilişkiye girmiş olmaz mı yazar onunla? Orhan Pamuk, Tanpınar'ı, yine onunla diyalog halinde tersyüz etme yolunu seçerek ve nostaljisini yapısöküme uğratarak, yani mucizevi bir kesintiyle sürdürebilecekken, bunu yapmamıştır.

## Eksik Kolektif Hafıza ve Romanın Dikiş İzleri

Maurice Halbwachs, kolektif hafıza kavramsallaştırmasıyla, bireyin asla tek başına hatırlamadığını, şimdiki zamanda içinde yaşadığımız toplumun sunduğu çerçevelerle bir hafıza inşa ettiğimizi öne sürer. Ona göre, "hatırlamak kişisel değil, dışsal ve toplumsal bir edimdir; ait olduğumuz toplumsal gruplar bizlere belleğin inşası ve yeniden inşası için gerekli çerçeveleri sağlarlar" (aktaran Orhon, 2013, s. 76). Göze Orhon, Halbwachs'ın kolektif hafıza ile bireysel hafıza arasında varsaydığı karşıtlığı ve ikiliklerle düşünme biçimini eleştirdiği yazısında şöyle der:

*Kişisel ve kolektif olanı farklı alanlara yerleştirmek ve ikisi üzerine de birbirinden bağımsız analizlere girişmek yerine, kişisel ve kolektif arasındaki bağlantı öznelerarası bir yaklaşımla kurulmalıdır. Öznelerarası bir yaklaşım da, kolektif belleğin ancak her bir öznenin katkısı ve dönüştürücü niteliğinin ve kolektif çerçevelerin kişisel hatırlama edimi üzerindeki baskısının eş zamanlı olarak göz önünde bulundurulmasıyla sürdürülebilir. (2013, s. 78)*

Edebiyat, kolektif belleğin inşasında kuşkusuz önemli aktörlerden biridir. Romanlarda ve öykülerde anlatılan geçmiş yaşantılar, bu yaşantıların anlatılma biçimleri, görmezden gelinenler ve fazlasıyla görülenler, hâlihazırdaki kolektif hafıza unsurlarından yararlanmakla kalmaz, en nihayetinde o hafızaya etki eder,

<sup>8</sup> Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'ndeki aşk anlayışı, tıpkı Tanpınar'ınki gibi bütüncül ve İstanbul sevgisiyle iç içedir. "Bu yeni sokaklar, İstanbul'a her gün bir yenisi eklenen betondan tuhaf mahalleler, hastaneden çıktıktan sonra hemen hissettiğim şeyi, Füsün'un ölümünden sonra İstanbul'un bambaşka bir yere dönüştüğü duygusunu kuvvetlendiriyordu" (Pamuk, 2008, s. 542).

"[A]rtık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmaya imkân bulamazdı" (Tanpınar, s. 187).

"Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?" (Tanpınar s. 188).

değişip dönüşmesine zemin hazırlarlar. İdeolojik olanı tam da bu “görme/gösterme biçimleri”nde, neyin gösterilip neyin gösterilmediği, neyin söylenip neyin söylenmediğinde aramak gerekir.

Pierre Macherey, metnin içeriğini anlamı gizleyen “konuşkan ve aldatıcı bir maske”ye indirgese de (2019, s. 104), metnin ideolojisini ve anlamını nerede aramamız gerektiği konusunda önemli bir şey söyler: “[E]serde görülmesi gereken şey, onda eksik olandır, bu eksiklik olmadan eser var olamaz, bu eksiklik olmadan söyleyeceği bir şey olamaz” (2019, s. 108). Macherey’e göre bir yapıt ne söylediği kadar ne söylemediği bakımından da ideolojiyle bağlantılıdır. Bu, bir metnin anlamlı sessizlikleridir; metnin boşluk ve eksikliklerinde bulunur ve ideolojinin varlığı en kesin biçimde buralarda hissedilir. Eleştirmenin “konuşması” gereken sessizlikler bunlardır (Eagleton, 2012, s. 50).

Kemal’in hafıza anlatısı, kolektif hafıza ile kurmaca bireysel hafızanın iç içe geçtiği bir yolda ilerler. Pamuk, geçmişini anımsayan roman kahramanını yaratırken, romanı yazma sürecine ilişkin yazılarından da anladığımız gibi, bizzat kendi hafızasına, geçmiş deneyimlerine sıkça başvurmuştur.<sup>9</sup> Kolektif hafızayı yok sayan, hikâyeyi yalnızca Kemal’in hafızasına indirgeyerek bütünüyle öznel bir bellek anlatısı kuran bir roman değildir Masumiyet Müzesi. Tersine, anlatıcının en mahrem, en özel anlarda bile, bir nesneden ya da mekândan yola çıkarak verdiği ortak-geçmiş bilgisi, bu iki belleğin birbirini belirleme güçlerine, bireysel deneyimlerin bağlam ve toplumsal koşullar içinde yaşandığı, anlamlarına öyle kavuştuğu gerçeğine vurgu yapma isteğini gösterir. Bunu Boym’un şu tespitiyle birlikte düşündüğümüzde, melankoliden çok nostaljiye yakın bir içerikle karşı karşıya olduğumuz açıklık kazanır: “Bireysel bilinç düzlemiyle sınırlı olan melankolinin aksine, nostalji bireysel biyografi ile gruplar ya da ulusların biyografisi arasındaki, kişisel hafıza ile kolektif hafıza arasındaki ilişkiyi konu alır” (s. 18).

Nostaljik metinlerde geçmiş, önemli bir oranda seçilmişliğiyle, kurgu ürünü olmasıyla vardır. Bugün kitlelerce eksikliği hissedilen her ne ise, onu yine bugün, kendi bağlamı ve spesifik koşulları içinde aktif hamlelerle anlama çabası göstermektense, o eksik parçanın her zaman geçmişte olduğunu söyleyen bir anlatıya sığınmak ve geçici doyumlarla şimdinin eksiğinde yaşamayı sürdürmek çoğu zaman daha cazip geldiğinden, pek çok edebiyat metni de bu çekime kapılıp okurda nostalji duygusunu uyandırmayı hedeflemiştir. Modernist bir kavrayıştan uzak olan bu hedefe, kolektif hafızada yer etmiş, hâlihazırda anımsanmaya hazır vaziyette olan, popüler kültürün de sık sık anımsattığı unsurları devreye sokarak ulaşır. Masumiyet Müzesi’nde sık sık geçen ürün adları, yağ, ruj, çanta markaları, dönemin popüler topluluk/şarkı adları, Yeşilçam sineması ya da kolektif hafızada yer etmiş ev içi ritüeller—yılbaşı kutlamaları, televizyon izleme alışkanlıkları—kamusal hayattan sahneler, vb. tam da bu hedefin göstergeleridir. Yazar, okurunu, romanın geçtiği dönemin toplumunu masum insanlardan oluşan “organik bir toplum” olarak düşünmeye

<sup>9</sup> Pamuk bu deneyimleri “*Masumiyet Müzesi*’nin İlham Kaynakları Arasında Bir Gezinti” yazısında ayrıntılarıyla anlatır.

sevk eder, edebi aygıtlarını büyük oranda bunun hizmetine koşar.<sup>10</sup> Esas sorun da tam olarak burada ortaya çıkar.

Toplumsal hafızada, romanın geçtiği 1970’li yıllara ve 1980 sonrasına damgasını vuran en önemli gelişmeler, politik çatışmalar ve ardından gelen darbe ve sıkıyönetimin ilanıdır. Kemal, sokak çatışmalarından, bombalamalardan ve idamlardan, çoğunlukla televizyon haberlerinden duyduğu kadarıyla söz ederken, “burjuva bir aile”ye mensup olduğu ve ne aktif ne zihinsel herhangi bir politik mücadeleye göstermediği için şaşırtıcı olmayacak bir biçimde ya devlet söylemi içinden, adeta o dönemin bir haber spikeri gibi konuşur --“Ülke bir iç savaşa doğru sürükleniyordu”, “teröre bulaşmış pek çok kişi” idam ediliyordu (s. 420), televizyonda “askeri darbe yapan paşamızın öfkeli bir nutku” vardı (s. 321)-- ya da meseleye düşünsel anlamda uzaklığından ötürü, cümle kurmakta, sözcük seçmekte zorlanır --“Şehrin bütün duvarları üst üste yazılmış sloganlarla rengârenkti”, “üniversitelerde her iki günde bir işgal-boykot gibi şeyler yaşanırdı” (s. 341). Aynı zamanda, içlerini izlemekten hoşlandığı, gördükçe hafiften hüznlendiği, Yunanistan’a dönen Rumlardan kalma yıkıntı halindeki ahşap evlerden söz etse de, arada 1950’li yıllarda geçen çocukluğuna döndüğünde 6-7 Eylül olaylarından hiç söz etmez; idam haberlerini dinlese de, ajansta verilmeyen işkence vakalarından habersizdir.

İstanbul’un köklü bir ailesine mensup işadami “âşık” Kemal’in Türkiye’nin içinden geçtiği politik süreçlere böylesine yabancı ve uzak olması, anlatısında politik gelişmelere göstermelik düzeyde ve aşk yaşamını etkilediği kadarıyla yer vermesi, anlaşılabilir. Ancak yazarın, anlatıcının yanına politik hadiseleri “kendi sözü”yle kavrayan başka bir ses, öteki bir duruş eklememiş olması, dönemin politik koşullarını daha “içerden” bilen, bu koşulların acısını derinden yaşayan bir kişinin romana kısa süreliğine de olsa dâhil edilmemiş olması, Kemal’in yaşanan acılara, idamlara, işkencelere bu kadar uzaktan bakmasıyla birleştiğinde, metin kolektif hafızayı çıkamadığı cemiyetin içinden temsil etmiş olur. Dolayısıyla, Orhon’un sözünü ettiği, kolektif hafızaya öznelarası yaklaşımın gerektirdiği “her bir öznenin katkısı ve dönüştürücü niteliği”ni önemseme ve Boym’un (2009, s. 92), “kolektif hafızayı ele almanın yegâne yolu” olarak gördüğü, “dört bir tarafa dağılmış diğer yurttaşlarla, sürgünlerle ve göçmenlerle hayali diyaloglara girme” noktasında Masumiyet Müzesi güçsüz kalacaktır. Yaptığı, nostaljik sularda, gelenekselleşmiş bir hüznle, Benjamin gibi söylersek “o felaketin kefareti ödemedi” gezinmeye dönüşür. Aslında “felaket” fikriyle arasındaki mesafe daha en baştan, romanın adıyla kurulmaya başlanmıştır. O yılları, o yıllarda yaşayan insanları daha en baştan “kirlenmemişlik”, “saflik” gibi çağrışımları olan “masumiyet”le kodlamak, kolektif hafızamızdaki idamlara ve işkencelere kayıtsız kalmayı tercih eden, büyük oranda “nostaljik hoşluklar”dan oluşan bir metinle karşı karşıya olduğumuzu baştan ilan etmektir. Oysa, “meşum” sözcüğünün ağırlığını hafifleterek söylersek, “halkın ‘hiç var olmamış olan daha iyi günlere yönelik nostaljik özlemini’ gidermek, sadece ‘basit bir nostalji’ değildir; ‘meşum bir perdeleme’dir” (Januszczak’tan aktaran Lowenthal, 1989, s. 25).

<sup>10</sup> “Küçük, yoksul ama tertemiz odadaki eşyalara bakarken (1950’lerin moda ev eşyalarından güzel bir barometre ve ‘Bismillah’ levhası vardı duvarda) bir an Rahmi Efendi’nin karısıyla birlikte ben de ağlayacağım sandım” (S. 112).

“Bütün Türkiye’nin izlediği ve çarşamba günü bitecek olan ‘Kaçak’ dizisinin (Dr. Richard Kimble, işlemediği bir suçtan aranmakta, masumiyetini kanıtlayamadığı için hep kaçmakta, kaçmakla, kaçmaktır!) sonucu üzerine herkesle birlikte ben de bahse girdim (s. 141).”

“Gümüş Yapraklar’ın çaldığı ‘O Yazdan Bir Hatıra’, Sibel ile önceki yaz aşırı mutlu olduğumuz günlerin tatlı hatıralarını, tıpkı müzemdeki eşyaların yapmasını hep istediğim gibi, olanca hatırlatma gücüyle canlandırmış, Sibel de bana aşkla sarılmıştı” (s. 151).

“Otobüs yolculuklarının başında, muavinin tek tek bütün yolculara sunduğu kolonya gibi, bizim kolonya da her akşam televizyon etrafında toplanan bizlere bir cemaat olduğumuzu, aynı kaderi paylaştığımızı (televizyondaki haberlerin de vurguladığı bir duygu), her akşam aynı evde buluşup televizyon seyretmemize rağmen hayatın bir serüven olduğunu ve hep birlikte bir şey yapmanın güzelliğini hissettirirdi” (s. 435).

Öte yandan, “bireysel biyografi ile gruplar ya da ulusların biyografisi arasındaki, kişisel hafıza ile kolektif hafıza arasındaki ilişki”ye odaklanması bakımından “nostaljik” diyebileceğimiz Masumiyet Müzesi’nde, tam da bu ilişkinin iyi kurulamadığı, “ilişki kurma çabası”nın, “dikiş izlerinin” fazla görünür olduğu anlar vardır. Kolektif hafızada yeri olan ürün ya da nesnelere, kişisel hikâyeye montajlarken bazı “tuhaf” durumlar dikkat çeker: “Tatlılıkla gülümseyince, dudaklarını hafif pembe bir rujla boyadığını fark ettim. Misslyn marka, basit, yerli malı ruj o zamanlar çok popülerdi, ama onda tuhaf bir etki yapmıştı” (s. 24). Nostaljik “o zamanlar” söylemiyle, rujun markasını belirtmek için tuhaflığını açıklamadığı bir etkiden söz eder anlatıcı. Ya da araba kazasını anlatırken, tam da son hızla giden arabayla ağaca çarpmak üzereyken, ağacın arkasındaki fabrikanın Batanay marka ayçiçek yağının fabrikası olduğunu ikisinin de fark ettiğini belirtir; Füsün ilk sevişmelerinde de gözlerini kapadığında ayçiçekleriyle kaplı bir tarla görmüştür (s. 38): “Çınar ağacının gerisindeki ayçiçeği tarlası ve ortasındaki ev, Keskinlerin sofrasında yıllarca kullanılan Batanay marka Ayçiçek yağının üretildiği küçük fabrikacıktı. Kazadan az önce araba hızla yol alırken, bunu Füsün da ben de fark etmiştik” (s. 540). Ya da aşk acısından kurtulmak için gece kulübünde geçirilen bir zaman anlatılırken araya “aranjman şarkılar” vurgusu sıkıştırılması, fazla göze çarpar: “Tayfun’un beni sürüklediği bir gece kulübünde gece yarısı eski arkadaşlarla karşılaşır çoğu İtalyan ve Fransız şarkılarından çalınmış Türkçe pop parçalarını dinlerken yeni bir şişe viski açtırdığımızda, eski sağlıklı hayatıma yavaş yavaş geri dönmekte olduğum gibi yanlış bir düşünceye kaptırıyordum kendimi” (s. 342). Öyle ki, romanın kahramanı dönemin bütün tüketim markalarını, şarkı-film-dizi adlarını hatırlar ve bunları kimi zaman “zorlama” denecek bir biçimde kişisel hikâyeye montajlar. Tam olarak hatırlayamadığı çok az şey vardır. Süreler bile çok net bir biçimde hafızasındadır: “On sekiz dakika sonra, Merhamet Apartmanındaki yatağımıza uzanmış, boş evden aldığım eşyalarla acımı hafifletmeye çalışıyordum” (s. 207), “Ama yirmi dakika sonra saatime bir daha baktım” (s. 30), “Apartmana girdikten yirmi dakika sonra, Füsün kapıyı çaldı” (s. 30). “Yirmi dakika sonra Merhamet Apartmanı’ndaki yatağımızda...” (s. 183). “Sokağa çıkma yasağının başlamasından yirmi dakika sonra, erlerden biri geldi. Kimliklerimizi geri verdi” (s. 426). Bu net hatırlayışlar anlatıyı gerçekçi kılmaya yönelik hamleler gibi dursa da, olan bunun tam tersidir. Nitekim Svetlana Boym’un dediği gibi, “Yalnızca sahte hatıralar tümüyle hatırlanabilir” (s. 95).

## Sonuç: Düşünsellikten Uzak Nostalji

Masumiyet Müzesi nostaljisinin niteliğini, Micheal Kammen’in şu sözleriyle birlikte düşünebiliriz: “Nostalji. . . özünde suçun olmadığı tarihtir. Miras, bizi utançtan ziyade kibirle dolduran bir şeydir”. Yazara göre bu anlamda nostalji, kişisel sorumluluktan feragat etmek, suçlardan arınarak eve dönmektir; etik ve estetik bir başarısızlıktır (alıntılanan Boym, s. 15). Ödenemeyen kefarete ve yıkıntılar arasında fark edilmeyen suçlayıcı gözler tam da bununla ilgilidir. Masumiyet Müzesi, evin neresi olduğundan, otantiğin ne olduğundan, neyin ve kimin masum olduğundan son derece emin bir edebi söyleme sahiptir. Buna, duyguları gerçek olamayacak kadar net ifade edişler de eklenince, metnin “modernliğin yaşıtı ve akranı olan”, “bireysel sorumluluğa karşıt olmayan” (Boym, 2009, s. 19) modernist düşünsel nostaljiden uzak bir konuma yerleştiğini tespit etmek zor olmaz. Düşünsel nostalji, “özlem ile eleştirel düşüncenin birbirine karşıt olmadığını gösterir”, zira duygusal hatıralar kişiyi yargı ve eleştirel düşünceden kurtaramaz (s. 88). Oysa Masumiyet Müzesi’ndeki nostaljik söylem, “o yıllara” dair neredeyse her şeye masumiyet atfeden, eleştirellikten, sorgulamadan ve bunların zorunlu kıldığı endişeden uzak bir konumdadır. Pamuk’un geçmiş anlatısıyla Kemal’in geçmiş anlatısı, cümlelerin yapısı ve sahiplenici sözcük seçimleriyle (çocukluğum, aşk acım, romanım, müzem), anlatabildiğinden, hatırlayabildiğinden son derece emin bir “nostaljik kalıba” sahiptir. Dolayısıyla anlatı “ironik, sonuçsuz ya da parça parça” değildir. David Lowenthal, “[nostaljik] geçmiş

hatalıdır; sadece özellikleri güzelleştiği ve faziletleri abartıldığı için değil, orada yaşayanlar kendi koşullarını hiçbir zaman anlatıldığı gibi görmediği için de” der (çeviri bana ait, s. 29). İşte, Kemal’in içini izlemekten haz aldığı o ahşap evlerde ve yıkıntı sokaklarda yaşayanlara bu kavrayışla yaklaşan bir düşünsellik yoktur Masumiyet Müzesi’nde. Romana dair kendisine sorulan bir soruya yanıt verirken Pamuk, masumiyetin “insanın niyeti ile ilgili, suç ve ceza ile ilgili, yaptığımız bir şeyin sonuçlarını taşımakla ilgili, hayat hakkında önyargılı olmamakla ilgili ve hayat hakkında rahat olmakla ilgili, içinde insanın sanki şeytanın olmamasıyla ilgili bir şey” (Pamuk, 2017, s. 387) olduğunu söyler. Metni düşünsellikten uzaklaştıran da, işte bu “içimizdeki şeytan”ı görmemeyi tercih etmiş olmasıdır.

Pamuk’un söyleşilerde anlattıkları, kendi geçmişinden, aile ve yakın çevresinden izler taşıyan olayların ve roman kişilerinin yazar tarafından açıklanması, müzede bizi ilk karşılayan nesnenin -Fusun’un içtiklerinden değil, Pamuk’un asistanlarınca toplanan izmaritlerden oluşan- devasa bir izmarit koleksiyonu olması; epey emek harcanarak iyi planlanmış, hırslı bir çocuk zihninin ürünü olabilecek bir “oyunla” karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Ama bu çocuk zihninin edebi hakikatine ve gücüne gölge düşüren şey, o zihne hükmeden, hakikatten çok simetriyi dert edinmiş bir akılla eksik kavranmış kolektif hafızanın varlığıdır. Anlatı simetrisi uğruna hakikatin başboşluk içindeki ani parıldayışlarına, yıkıntıların düzensizliğine ve tüm bunların doğal sonucu olarak, adlandırılmamış karmaşık duygulara yoğunlaşmamak, hatırlamayı bu simetrinin emrine vermek, geçmiş anlatısını “sahte”liğe yakınlaştıracaktır. “Hafıza bir tür anti-müzedir; yerelleştirilemez” der Michel de Certeau; kişisel hafıza şehirdeki ortak bir topos’a bağlı olmakla birlikte, tam da hafızaya alınabilirlikten kaçan şey olabilir (alıntılaman Boym, s. 136). Pamuk’un hem bizzat kendisinin hem de anlatıcısının hayata yönelik dikkati ise, şu ânı bile hafızaya aldığından emin olma ve derhal belgeleme isteğine yöneliktir.

Romanın adı, müzenin de varlığıyla, nesnelere algılanışındaki masumiyeti ima eder. Nesnelere anlamlar yüklenmediğinde, bir neden-sonuç ilişkisi içinde ya da işlevsellikleriyle ele alınmadıklarında, kendilerine yönelik bakışların “saf” olduğunu ve bu anlamlandırma süreçlerinin etkisi altında olmadığını söyleyebiliriz. Burada “masum”luktan kasıt tam da bunun tersi, nesnelere yüklenen değer ve yoğun anlamlardır. Asker huzuruna çıkan ve ne işe yaradığı sorgulanan bir “ayva rendesi”, Kemal’in “en mutlu anımmış” dediği o anda Fusun’un kulağından düşüveren tek küpe, Fusunların evinde, televizyonun üzerinde duran köpek biblosu vb., Kemal tarafından Fusun aşkının koşulladığı bir geçmiş-şimdi sarmalı içinde idrak edilirken, okur tarafından sürekli geçmişe gönderen nostaljik bir yönelimle kavranır. Bu nesnelere sadece bir aşkın değil, çoktan tarihe gömülmüş bir geçmişin hatıra eşyaları olarak masumiyet halesiyle donatılır. Metnin birincil amaçlarından biri de budur. Metnin anlam dünyasında, 1970’lerin ikinci yarısı ve 1980’lerin ilk yılları, aşkla bakan gözlerin “yanıltıcı” masumiyet atıflarıyla anılır. Oysa Susan Stewart’ın ifadeleriyle, “Her anlatı biçimi gibi nostalji de her zaman ideolojiktir: Arayışında olduğu geçmiş, sadece anlatı şeklinde var olmuştur, yani her zaman namevcuttur” (çeviri bana ait, s. 23).

Stewart, nesnelere hakiki deneyimin izleri olarak hizmet görme kapasitesinin, “hatıra eşya” ile örneklenebileceğini söyler: “Hatıralık eşya, kökensel kaynağa hasretin diliyle seslenir, çünkü ihtiyaç veya kullanma değerinden değil, nostaljinin zorunlu olarak doyumsuz taleplerinden ortaya çıkmıştır” (s. 135). Orhan Pamuk’un romanı yazmaya başlamadan önce ve yazma sürecinde topladığı eşyalar kuşkusuz yazar için böyle bir nostaljik etkiye sahiptir. Topladığı eşyalar etrafında bir anlatı örme niyetine vurgu yapan Pamuk, “her zaman eksik” ve “ilk el koyma sahnesinin metonimisi” (Stewart, 2007, s. 136) olan bu eşyaları, kurmaca bir anlatıyla tamamlamayı arzular. Ancak Masumiyet Müzesi özelinde, çifte el koyma söz konusudur: Biri Orhan Pamuk’un temelde roman yazma ve müze kurma arzusuna hizmet eden ve kendi geçmişinden de izler taşıyan eşyalara el koyuşları, ikincisi de roman kişisi Kemal’in Fusun’a olan aşkıyla iç

içe geçmiş, onunla geçirdiği zamana dondurarak sahip olma isteğini somutlayan el koyuşları. Orhan Pamuk ile Kemal'i birbirinden ayırt edemediğimiz noktalarda, her iki sahiplenme isteği de geçmişe yöneliktir. Ve nihayetinde her ikisinin de eşyanın "eksikliğini" tamamlama, ona bir anlam verme gayreti, bu anlamın verildiğinden fazlasıyla emin, "gururlu" bir müzeye dönüşür.<sup>11</sup> Ev, yıkıntılar içinde değildir.

Romanı okuyan "saf okur" ya da okurun "saf" yanı, bu saflığı kolayca etkisi altına alabilecek bir biçimde anlatılan aşkın büyüüne kapılacak ve "düşünceli" yanını işletmediği sürece, bu aşk hikâyesinin gelişip serildiği "o zamanlar" söyleminin masalsi nostaljisiyle dinlenebilecektir. Ancak romanı yapan tekniklere, yazarın "numaralarına" karşı uyanık olan düşünceli okur, bu huzura eremeyecek kadar neler olup bittiğinin farkında olacaktır.<sup>12</sup> Çünkü, "kitabın nasıl yapıldığını görmek, aynı zamanda neden yapıldığını da görmektir: Kitaba tarihini ve tarihle ilişkisini veren bu kusurdan değilse neden yapılmış olabilir ki?" (Macherey, 2019, s. 108).

## Kaynakça

- Benjamin, W. (2012). Tarih kavramı üzerine. Nurdan Gürbilek (Der.), Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy (Çev.), içinde, Son bakışta aşk: Walter Benjamin'den seçme yazılar (s. 39-51). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berkbayrak, E. (11 Ekim 2009). 'Masumiyet Müzesi' Milano'da tanıtıldı. Radikal. Erişim: 9 Nisan 2020, <http://www.radikal.com.tr/kultur/masumiyet-muzesi-milanoda-tanitildi-958683/>.
- Boym, S. (2009). Nostaljinin geleceği. F. B. Aydar (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Connerton, P. (2009). Modernite nasıl unutturur. Kübra Kelebekoğlu (Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Çapan, G. (9 Nisan 2013). Umberto Eco: İnanıyorum ki dünyadaki insanların çoğu aptaldır. Akşam. Erişim: 10 Nisan 2020, <https://www.aksam.com.tr/kultur-sanat/umberto-eco-inaniyorum-ki-dunyadaki-insanlarin-cogu-apt-aldir/haber-185310>.
- Gürbilek, N. (2011). Tanpınar'da hasret, Benjamin'de dehşet. Benden önce bir başkası. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2012). Sunuş. Nurdan Gürbilek (Der.), içinde, Son bakışta aşk: Walter Benjamin'den seçme yazılar (s. 7-39). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kundera, M. (1996). Yavaşlık. Özdemir İnce (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Lowenthal, D. (1989). Nostalgia tells it like it wasn't. Christopher Shaw ve Malcolm Chase (Der.), içinde, The imagined past (s. 18-33). Manchester ve New York: Manchester University Press.

<sup>11</sup> "Şimdi tıpkı bir antropolog gibi, topladığım eşyaları, kap kaçağı, incik boncuk ile elbiseleri ve resimleri sergilersem, yaşadığım yıllara bir anlam verebilirdim ancak" (s. 548).

<sup>12</sup> Orhan Pamuk açısından "saf" ile "düşünceli" ifadelerinin yazar ve okur için ne anlama geldiğini öğrenmek için yazarın *Saf ve Düşünceli Romancı* kitabına bakılabilir.



- Macherey, P. (2019). Edebi üretim teorisi. Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Orhon, G. (2003). İkilikler ve karşıtlıklar: Halbwachs'ın entelektüel mirası üzerine eleştirel bir değerlendirme. *Toplum ve Bilim*, 128, s.71-83.
- Özbek, M. (2000). Walter Benjamin'i okumak 1. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 55 (2), s. 69-96.
- Pamuk, O. (2006). İstanbul: hatıralar ve şehir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2008). Masumiyet müzesi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2010). Saf ve düşünceli romancı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2017). Manzaradan parçalar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Stewart, S. (2007). Longing. Durham ve Londra: Duke University Press.
- Tanpınar, A. H. (2000). Huzur. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tiedemann, R. (2012). Pasajlar yapıtı'na giriş. A. Cemal (Çev.), içinde Pasajlar (s. 9-36). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

2020, 7(1): 42-56

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.1.4256>

Makaleler (Tema)

## İSTANBUL İMGESİNİ YİTİRİRKEN GERİYE KALANLAR: UYKU SERSEMİ'NDE NOSTALJİ VE MELANKOLİ

Pelin Aslan Ayar<sup>1</sup>

### Öz

Hakan Bıçakçı'nın 2017'de yayınlanan *Uyku Sersemi* adlı romanı 2000'li yıllardan itibaren hızla değişen İstanbul'a dair bir metindir. Romanda İstanbul'un bir yandan yoğun bir tüketimle bir yandan da hızlı bir kentsel dönüşümle sakinlerinin zihninde taşıdığı kentsel imgesini yitirmeye başlaması anlatılır. İstanbul, onu diğer kentlerden ayıran, ona ruhunu veren mekânlarını birer birer kaybedip kimliksizleşirken, kimliğini bu kent üzerinden kurmuş, belleğini kentin mekânlarındaki hatıralarla oluşturmuş romanın başkarakteri Kahraman Kara gibi sakinleri de kimliksizleşir, kentle birlikte parçalanır, bütünlüğünü kaybeder. Bu, bir yandan geçmişe sığınmayı, nostaljiyi beraberinde getirirken diğer yandan da hafızasını, kimliğini, benlik bütünlüğünü kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalan kentli insanı derin bir melankoliye sürükler. *Uyku Sersemi*, bu bağlamda 2000'li yıllarda hızla değişen İstanbul'a dair edebiyat aracılığıyla bir bellek oluştururken bu makale, bu belleğin işaret ettiklerini, imgesini yitiren İstanbul'un neden olduğu nostalji ve melankoliyi romanın başkarakteri üzerinden tartışmaya açar.

**Anahtar Terimler:** kent imgesi, nostalji, melankoli, yeni kapitalizm, kentsel dönüşüm

<sup>1</sup> Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
ORCID ID: 0000-0001-8877-1739, [aslan.pelin@gmail.com](mailto:aslan.pelin@gmail.com)

Makalenin Geliş Tarihi: 29/02/2020 | Makalenin Kabul Tarihi: 09/05/2020

© **Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar))** 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

# WHILE ISTANBUL LOSES ITS IMAGE: NOSTALGIA AND MELANCHOLY LEFT BEHIND IN UYKU SERSEMI

## Abstract

Uyku Sersemi by Hakan Bıçakçı which was published in 2017 is about Istanbul, that has been changing rapidly from 2000s. The novel narrates that, with an intense consumption and a fast urban transformation, Istanbul begins to lose its urban image which has been already settled in its residents' minds. While Istanbul fails to keep possession of its identification by losing its places one by one which distinguish it from the other cities and give it its soul, this means that its residents, who established their identities based on the city and constituted their memories with the city's places, like Kahraman Kara who is the protagonist in the novel, also lose their identity and integrity and become fragmental. On the one side this brings nostalgia, taking refuge on the past, on the other side it hauls the resident who feels under the danger of losing her/his memory, identity and self-completeness to deep melancholy. In this context, while Uyku Sersemi consists a memory about rapidly changing İstanbul in 2000s through literature, this article is about the things indicated by this memory, discusses the nostalgia and melancholy caused by İstanbul which loses its image, through the protagonist of the novel.

**Key Terms:** urban image, nostalgia, melancholia, new capitalism, urban transformation

*"Kentlerle ilişkimiz rüyalarla olduğu gibidir."*

*Italo Calvino, Görünmez Kentler<sup>2</sup>*

## Giriş

İstanbul, 2000'li yıllardan bu yana sakinlerini altüst edici bir dönüşümden geçmektedir. Bu dönüşüm, 2000'li yılların İstanbul'unda yaşayan, bu kentten beslenen, bu kentte üreten bir edebiyatçı olarak Hakan Bıçakçı'nın Uyku Sersemi (2017) adlı romanının da konusunu teşkil eder. İstanbul'un değişimini Pelin Çetken (2017, s. 91), "Sil Baştan Yaşayan Kent ve İnsanları" başlıklı makalesinde;

<sup>2</sup> Bu alıntı romanda geçer; Kahraman Kara'nın İstanbul kitabı bu alıntıyla açılır.

*2000'li yılların başından itibaren İstanbul'da başta kentin tarihi semtlerine yönelik kentsel dönüşüm projeleri olmak üzere, kentin yenilenmesini, düzenlenmesini içeren birçok proje, mevcut fiziksel dokunun, hafızanın yıkımı üzerine biçimlenmektedir. Geçmişte de kentin şekillenmesinde bir araç olarak kullanılan "yıkarak yapma" eylemi, bugünün neoliberal kent ortamının inşasında en çok yer alan eylem olarak karşımıza çıkmakta, bir kentin yıldızının parlaması için en ideal inşa yöntemi olarak sunulmaktadır. Bugün her yıkımla kent parça parça "eski"yen yüzlerini yitirmekte, onları "daha kârlı" olan "yeni"siyle değiştirmektedir.*

şeklinde ortaya koyarken Uyku Sersemi'nde Hakan Bıçakçı'nın da konuyu benzer bir yaklaşımla el aldığı görülür. Roman, İstanbul'u giderek büyük bir şantiyeye dönüşen, her geçen gün hızla değişen bir kent olarak merkezinde konumlandırır ve İstanbul'un maruz kaldığı bu sürecin güçlü bir aidiyet duygusuyla yaşadığı kente bağlı, belleğini ve kimliğini bu kent üzerinden oluşturmuş başkarakterinde açtığı yaralara odaklanır. Başkarakteri üzerinden kentin geçirdiği değişimin kent insanının benliğini, bütünlüğünü nasıl parçaladığını, bugünü anlamlandırmada onu nasıl dayanaksız bıraktığını anlatan romanın, bu anlamda, kentteki kimlik yitiminin kent insanının da kimliğinin yitimi anlamına geldiğini göstermek niyetinde olduğu söylenebilir. İstanbul'un hızlı değişimi, şüphesiz edebiyatta sıkça işlenen bir konu olagelmiştir. Sözelimi, Orhan Duru (1995, s. 39) çok da uzak olmayan bir geçmişte, 1995'te, bundan 25 yıl önce, İstanbul'a şaşırıp durduğundan söz eder. Doğduğu kentin asma yollarla, köprülerle, gökdelenlerle artık çocukluğunun kenti olmaktan çıktığından, kentin bu tanınmaz hale gelişinin kendisini altüst ettiğinden dem vurur. Ancak böyle bir serzeniş, daha çok, modernleşen bir kentin hızlı akışına ayak uyduramamaya dairdir. Hakan Bıçakçı'nın Uyku Sersemi'nde kentin hızla dönüşümü ise büyük metropollerin hemen hepsinde gözlemlenen, modernitenin getirdiği kaçınılmaz değişimin ötesinde bir anlama işaret eder. Varlığını, 1980'lerden bu yana hissettiren ama şiddetini 2000'lerden itibaren artıran neoliberal politikalar ve geç kapitalizm şehri yoğun bir tüketimin merkezi haline getirmiş (Çetken, 2017, s. 91), yüksek rant elde etmeye odaklı kentsel dönüşüm projelerinin bir sonucu olarak (Kılıç ve Hardal 2019; Şolt, 2019) İstanbul artık sadece şaşırta değil, sakinlerinin benliklerini silen bir şehre dönüşmüş, başkalaşmıştır. Elbette Uyku Sersemi sosyolojik bir analiz değil, kurmaca bir eserdir; amacı zikredilen meseleleri belgelemek değil, İstanbulluları –aslında yıkımla gelen böylesi bir değişimi deneyimleyen her kentliyi– tanık olduğu, bizzat maruz kaldığı ama belki de nelere mal olduğunun pek de farkında olmayarak kanıksadığı yıkımla yüzleştirmek, gündelik hayatın biçimlenişini sorgulamak, şehirlerin kaderini belirleyen ne olduğunu/olması gerektiğini düşündürmektir. Yıkımla beraber kent ve kent sakini belleğini yitirirken yitirilenlerin neler olduğuna, yıkım sürecine dair bir kayıt tutmak, edebiyat üzerinden bellek oluşturmaktır. Bu bellek, bugünün İstanbul'unu deneyimlemenin ne denli sancılı bir hale büründüğünü kayıt altına alırken, kentte bir zamanlar orada olanın şimdi ve burada olandan daha iyi olduğunu varsayan kırılğan başkarakteri üzerinden romanı kent, nostalji ve melankoli ekseninde okumayı olanaklı kılar. Yirmi birinci yüzyılda geçen romana, sakininde şehrin kokularının, seslerinin, ayrırt edici mimarisinin, teatralliğinin kaybolduğu hissini uyandıran, şehrin yok olup gitme tehlikesiyle karşı karşıya olmasının yarattığı, bu anlamda Boym'un (2019, s. 136) işaret ettiği yirminci yüzyıla özgü bir nostalji ve bu nostaljiden kaynaklı melankoli hâkimdir. Bu bağlamda, bu makalede imgesini yitiren İstanbul'un neden olduğu nostalji ve melankoli bir duygu durumu olarak Uyku Sersemi'nin başkarakteri Kahraman Kara üzerinden tartışılmaya çalışılacaktır.

## İmgelerini Yitiren İstanbul

Üç bölümden oluşan romanın birinci bölümün başında dış ses tarafından sunulan manzara okura aslında elindeki kitabı hem konu hem de yapı olarak özetler niteliktedir. Roman, ileride gösterileceği gibi, şehir

tarafından üretilen ve tam da yaşadığı topluma uyumlu melankolisi ile hayata bakan başkarakter Kahraman'ın uyku âlemini bölmek üzere olan telefonunun alarm sesini okura duyurarak açılır: "Alarmın birkaç dakika sonra kıyameti kopararak alelacele birleştireceği, şimdilik apayrı iki bölge." (s. 8).<sup>3</sup> İstanbul, ara vermeksizin akmaya devam eden bir tempoyla; hız, telaş ve hep bir yerlere yetişme çabasıyla çevrilmiş, giderek dijitalleşen, yirmi birinci yüzyılın mekanik modern dünyasında, gün geçtikçe tektipleşerek estetiğini yitiren bir şehirdir. Simmel'in (2006, s. 101) ifadesiyle, bu tarz metropoller, kent sakinlerinin deneyimlerini "gayri şahsileştirir." Bu bağlamda romanda uyku, gerçekleri çoğaltarak, farklı biçimlere sokarak, sınırları belirsizleştirerek deneyimin başkalaşmasına, Kahraman'ın diğerleriyle aynılaşmadığı bir dünyayla bağlantı kurmasına imkân sağlayan, gündelik hayatı parçalayan bir bölge olarak tezahür eder. Romanda sürekli olarak bu iki bölge, rüya âlemi ve gündelik hayat üst üste biner, çakışır. Boym (2009, s. 14), bir yitirme ve yer değiştirme duygusu olarak tanımladığı nostaljiyi aynı zamanda kişinin kendi fantezisiyle arasındaki aşk ilişkisi olarak da görür ve nostaljinin sinemaya özgü imgesinin aynı anda gösterilecek geçmiş ile şimdi, rüya ile günlük hayat gibi iki kare ya da imgenin üst üste bindirilmesi olduğunu öne sürer. Bu bağlamda Kahraman'ın gündelik hayatına dair yarılmalar içeren, çoğu zaman kâbusa evrilen rüyaları, her zaman geçmişe sığınma biçiminde olmasa da anlatıyı sürekli parçalayarak romanı son derece sinematografik kılar.

Uyku/rüyalar ve gündelik hayat arasında akıp giden romanın gündelik hayat kısmını, bir yandan, modernitenin metropollerde biçimlendirdiği manzaralar teşkil eder. Kahraman'ın metro durağında bekleyen kalabalıkları "hayalet sürülerine" benzetmesi (s. 10), sabah karşılaştığı kalabalığın akşam "her adımda artan" (s. 13) daha büyük bir yığına dönüşmesi, ATM tarzında "insanlığı tehdit eden makineler" (s. 75) her yeri sarması gibi. Diğer bir yandan bunlara İstanbul'un<sup>4</sup> kendine özgü koşullarının ürettiği manzaralar eklenir. İstiklal Caddesi'nin Tünel tarafından çıkıp Galatasaray'a doğru yürüyerek yayınevine giden Kahraman, girişin şeffaf kalkanlarıyla bekleyen polisler yüzünden kapalı olduğunu görür ve kısa bir mesafede kaybolur: "Yayınevine varacağını planladığım döngüyü tamamladığımda başka bir yere çıkmıştım. Geri dönüp farklı bir güzergâh çizdim. O da alâkasız bir yere attı beni. Ömrümü geçirdiğim semtte kaybolmak sinirlerimi altüst etmişti sabah sabah. Evin içinde kaybolmak kadar acayip bir his." (s. 11). Kahraman'ın bu ifadelerinden, daha romanın başında, yaşadığı kenti evi gibi gördüğü anlaşılır. Burada Kahraman için evin bildik, aşına, hâkim olunan, içinde rahat ve güvende hissedilen bir mekânı imlediği açıktır. Doğup büyüdüğü şehir de bir zamanlar onun evi gibiyken şimdi ömrünü geçirdiği semtte, semtin hangi sokağının nereye çıkabileceğini kestiremediği bir duruma dönüşen bu yeni hal onu tedirgin eder. İstanbul'un caddelerini "patlamak üzere olan bir bomba"ya (s. 13) dönüştüren sadece şehrin kalabalıklığı değil, sokak ve cadde geçişlerini neredeyse imkânsız hale getiren TOMA'lardır. Benzer bir şekilde, sevgilisi Elif de daha önce defalarca bulunduğu Kahraman'ın Tarlabası taraflarındaki evine giderken neredeyse kaybolmak üzeredir:

*Evin civarı o kadar değişmişti ki, neredeyse kaybolacaktı. Semt balçık içindeydi. Her tarafta vinçler vardı. Ve kamyonlar. Havayı ince bir duman bulutu kaplamıştı. Tozların genzine yapıştığını hissediyordu. Harabeye dönmüş, yarısı yıkık binaların arasından ilerledi. Moloz yığınlarının etrafından dolandı. Yıkıntılardan oluşan labirenti bata çıka aştı. Çamurların üzerine atılmış, yamuk yumuk, dengesiz kalasların üzerinden geçti. Pislik içindeki su birikintilerinden atladi. Ve sonunda Kahraman'ın yaşadığı apartmana ulaştı. (s. 145-146)*

<sup>3</sup> Makale boyunca sayfa numaraları parantez içinde verilen alıntılar romanın 2017'deki birinci baskından alınmıştır.

<sup>4</sup> Romanda adı en çok geçen yerler Tünel, Teşvikiye, Taksim Meydanı, İstiklal Caddesi, Harbiye, Tarlabası, Kadıköy, Caddebostan, Bağdat Caddesi'dir.

İnsanın evine ya da tanıdığı, bildiği, sürekli zaman geçirdiği bir yere giderken bile kaybolabileceği bir şehirdir artık İstanbul. Lynch (1996, s. 155), modern kentlerde kentin düzeni gereği yaşayan insanların yolunu tümüyle kaybetmesinin belki de oldukça az rastlanan bir olay olduğunu belirtirken, görüldüğü üzere, İstanbul artık sakinlerine bu durumu yaşatan bir kente dönüşmüştür. İstanbul, Lynch'in (1996, s. 155) sözünü ettiği, yaşayan kişiye duygusal açıdan güvende olduğunu hissettiren, kendisi ve dış dünyayla uyumlu bir ilişki kurmasını sağlayan "çevresel imgesi"ni yitirmiştir. Okunabilir, ayırt edici çevresel imgesini giderek kaybeden İstanbul, artık sadece güven duygusunun zedelenmesine neden olmaz; sakinlerine içsel bir derinlik ve yoğunluk da sunamaz. Sözelimi, küçük kafelerini yitirmiş, artık hepsi bir otobüs terminali genişliğinde, gitar ezgileriyle iç bayıcı şeyler çalan Bağdat Caddesi kafeleri (s. 95) Kahraman için hem görüntü hem içerik olarak keyif vermekten çok uzaktır. Mimari açıdan büyük bir yıkım ve tam bir karmaşa içinde bulunan, kirli havasıyla, her yere yayılmış çöp poşeti denizleriyle, egzoz kokusuyla şehir, kent sakininde haz ve merak uyandırmayı çoktan bırakmıştır; kent sakininin artık önceliği böyle bir şehirde ruhsal ve fiziksel sağlığını korumaktır. Sokak köpekleri, sokakta yaşayan göçmen aileler, ailece gezinen Arap turistler, tek tek veya çiftler halinde gezinen Avrupalı turistler, fotoğraf makineleri, selfie çubukları, polisler, siviller, örgüt bayrakları, döviz büroları, döner kokularıyla İstanbul yirmi birinci yüzyılda "her şeyin ve herkesin gelişigüzel birbirinin içine geçtiği boğucu bir tablo" (s. 15) görüntüsü vermektedir. Kahraman kentten zevk alan, onu keşfetmek isteyen biri olmaktan çıkmış, kentin boğduğu, tedirgin ettiği, sinirlendirdiği bir kent sakinine dönüşmüştür.

Her şeyin ve herkesin gelişigüzel birbirinin içine geçtiği İstanbul, bir yandan da kentsel dönüşümle yok olmaktadır: "Demir kaydıraklardan boşaltılan taşlar, tuğlalar, beton parçaları, camlar, çerçeveler. Önce gökyüzünü yırtarak gelen bomba sesi. Süratle yaklaşan, huzursuzluk yüklü uğultu. Ve yükün demir konteynırlarına inmesiyle şiddetli patlama. Sonra yeniden aynı. Beton bombardımanı altında bir şehir." (s. 41) Kentte boş alan kalmamış –Kahraman kedisini gömecek kadar dahi topraklı alan bulamaz–, kentin renklerinden yeşil silinmiştir; öyle ki Kahraman'ın gördüğü tek yeşil yer mahallesindeki –yıkım sırası yaklaşırken kapanacak olan– manavın marullarının kapladığı alandır. İstanbul'da kentsel dönüşüm öyle bir boyuta gelmiştir ki sadece kent içi ulaşım, manzaranın değişmesi, boş alan ve yeşilin kalmaması, hava kirliliği, toz, toprak ve ses artışı gibi fiziksel ve çevresel zorluklarla kent sakinine şehirde yaşamayı neredeyse imkânsız hale getirmekle kalmaz; "bitmeyen gök gürültülerini andıran inşaat sesleri"yle (s. 140) geceleri de devam eden çalışmalar onun kendi özel alanındaki huzurunu da elinden alır:

*Salonda her zamankinden farklı bir aydınlık vardı. İçeri yoğun bir ışık dolmuştu. Kafamı kaldırıp baktım. Gökyüzünde dolunay vardı. Dünya dışı, masalsi bir manzara. Pencerenin önüne gidince bunun uzaktaki siyaha boyalı bina duvarına tutulan ışık olduğunu fark ettim. Gece devam eden inşaat çalışması için. Çalışmanın derinlerden gelen uğultusunu da duymaya başladım. İnşaat aracının göğe uzanan iskelesine asılmış devasa fener binaya çevrilmişti. Yusuvarlak, koyu sarı, dev gibi. Duvarın pütürlü yüzeyine vuran yumuşak ışık nedeniyle sanki kraterleri seçiliyordu. Simsiyah, yıldızsız gökyüzünde asılı duran sahte aya büyülenmiş gibi, uzun uzun baktım. (s. 82)*

İnşaat çalışmalarının neden olduğu "sahte dolunay" yüzyılın İstanbul'unun yeni görüntüsü hakkında oldukça fikir verici, güçlü ve çarpıcı bir imgedir. Şehirde artık insanların gökyüzüne bakma hakları bile elinden alınmış, sadece insan eliyle yapılmış "eskiler" yerinden edilmemiş, doğa da ağır tahribat içinde yitip giderek yerini sahte ve mekanik olana bırakmıştır. Devasa bir şantiye alanına dönen mahallelerde, TOMA, inşaat kamyonu ve vinçlerin sokakları ve artık sınırlarını genişleterek gökyüzünü bile zapt ettiği bir şehirde yıkılacak

bir duvarda “Kentsel dönüşüm muhteşem olacak!” (s. 26) yazısı ise son derece ironiktir. “Muhteşemlik” şöyle dursun Kahraman’ın bakışından okurun zihninde canlandırılmaya çalışılan şehir, kent halkının da onayı alınmış bir şekilde, tarihi ve kültürel kimliğini koruyarak yenilenen ve tazelenen bir kentsel dönüşüm süreci geçirmediklerinden kentin ruhuna uyumsuz, mekâna yabancılaştıran, kâr ve rant odaklı yeni bir kent inşasıyla kentin kimliğinde büyük yaralar açmış, çevresel denge bozulmuş, kent sakinini tedirgin, mutsuz ve yaşadığı şehre yabancı kılmıştır. Bu yeni İstanbul, kente bakmayı bilen, eskiden bu bakıştan zevk duyan, bu bakışla derinleşen bir kent sakini olan Kahraman için artık, endişe verici, korkutucu bir mekâna dönüşmüştür. Önceleri Kahraman ısrarla İstanbul’u kafasında taşıdığı eski imgesi üzerinden deneyimlemeye devam eder. Sözelimi, “yeni sevimsiz kafelerden” (s. 91) birinde oturmak yerine müdavimi olduğu ve kapandığını sürekli unuttuğu kafeye sık sık gider. Ama İstanbul ona artık eski İstanbul olmadığını, dönüşerek başkalaşmış ve kapitalizmle bütünleşmiş bir kent olduğunu kaçınılmaz bir şekilde duyurur; aşına olduğu eski kafenin yerini bir başka yeni mekân almıştır: “Kafenin dönüşmüş olduğu butiğin vitrinindeki frapan mankenlerle karşılaşınca hatırladım yine.” (s. 12).

Anlatı ilerledikçe İstanbul da Kahraman’ın varoluşuna dair bir felaketi tetikleyecek kadar dehşetengiz, denge sarsıcı, esenliği yok eden bir şehir olma yolunda ilerlemektedir. Lynch (1996, s. 256) bir kentin temel biçimini, yön buldurma duygusunu kaybettiğinde, sürprizlerinin kapalı bir çevre içinde yer almadığında, karışıklıkların tümü görülebilen bir bölgenin ufak bir kısmında gerçekleşmediğinde, dolambaç ya da gizemin kendisinin keşfedilebilir ve zamanla anlaşılır bir biçimi bulunmadığında, gerekli bağlantıları en ufak bir biçimde akla getirmeyen tam bir karmaşaya dönüştüğünde yitirdiğini ileri sürer. Böyle bir şehre dönüşen, kültürel sürekliliğinin cisimleştiği mekânlarını yitiren, tarihsel mirası zedelenen, standart bir şehir olma yolunda hızla ilerleyen, dehşet verici bir karmaşanın içinde İstanbul’un bu anlamda biçimini ve bu biçimle şekillenmiş kent imgesini kaybettiği açıktır. Romanda kentsel dönüşüm inşaatlarının yarattığı karmaşanın yanı sıra az katlı binaların daha çok katlı binalara çevrilmesi üzerine temellenen bir yıkıp yeniden yapma anlayışının da eleştirisi vardır. Şehir, yaşanmış, sakinlerinin anılarını barındıran çevreleri koruyarak, günlük hayatın kurallarına uyarak dönüşmez. Bir yandan bu tarz bir kentsel dönüşümün istilasında olan diğer yandan tüketim ve rekabetin baş döndürücü hızında, ekonomik açıdan hayatta kalması imkânsızlaşan eski, kendine has ruhu bulunan mekânlarını kaybeden İstanbul, daimi bir imge ve kimlik yitiminin pençesindedir. Kahraman’ın bunu tam olarak fark etmesi ise onun henüz kentteki yıkımın boyutlarını ve tüketim kültürünün ne derecelere vardığını bütünüyle kestiremediği bir dönemde hazırladığı kitap projesinin zorunlu olarak değişikliğe uğramasıyla olur. Bu da kent ve Kahraman üzerinden nostalji ve melankoliyi düşünmeye olanak sağlar.

## Hızlı Dönüşümle Gelen Nostalji

Bir İstanbul tutkunu olarak Kahraman’ın özellikle İstanbul’u derinlemesine gezmek isteyen yabancı turistler ve yaşadığı kente düşkün insanlar için hazırladığı, şehrin tarihi ve önemli yerlerine odaklanan alternatif bir şehir rehberi niteliği taşıyan kitabında; bağımsız kitapçılar, alışveriş merkezleri dışında kalabilen sinema ve tiyatro salonları, tarihi pastaneler, kendine has meyhaneler, esnaf lokantaları, plakçılar, belli konularda uzmanlaşmış antikacılar, tarihi pasajlar, irili ufaklı parklar, müze ve galeriler, söz konusu mekânlara dair ilginç bilgiler, söyleşiler ve fotoğraflar (s. 19) yer alacaktır. Yaklaşık dört yıldır hazırlıklarıyla uğraştığı bu rehber, Kahraman’ın kendi belleğiyle kentin belleğini yana yana getirdiği ve bu iki belleği diğerleriyle paylaşımına açarak daha büyük bir bellek, şehre dair ortak bir depolama alanı yaratmak istediği bir kitaptır. Kendisinin de ifade ettiği gibi kitap “alternatif bir şehir rehberi” olacaktır; popüler ve birbirine benzer,

aynılaşmış, tüketimin nesnesi olanlara değil, şehri diğer şehirlerden ayıran, ona ruhunu, rengini, kimliğini veren, hikâyesi olan mekânlarına odaklanacaktır. Her mekânın kendi hikâyesine sahip oluşu gibi, o mekânlarla temas halindeki Kahraman da onlar sayesinde kişisel hikâyeler biriktirmiştir. Bu şehrin onu hissederek yaşayan sakini Kahraman'ın anlam dünyası İstanbul üzerinden inşa edilmiş, yaşamını belleği şekillendirmiştir. Kahraman, işin başında kitabında yer vereceği mekânların şehrin kimliğinden birer birer silinip İstanbul'un ruhsuz bir kente dönüşeceğini bilmez. Basım sürecine girmek üzere olan kitabı için yaptığı son hazırlıklar sırasında kentin adım adım silinişine tanık olur. Önce, yirmi yıllık kitapçının kapandığını, yerine kuyumcunun açıldığını, bunun üzerine kitabına eklemek istediği on yıllık bir tarihi bulunan ikinci kitapçının da köfteci olduğunu öğrenir. Ardından silme ve yıkım tüm hızıyla devam eder: Kadıköy'deki plakçı, Beyoğlu'ndaki tarihi pastane, belediyenin dışarıya masa çıkarma yasağı getirdiğinden beri can çekişen tarihi meyhane ve bağımsız küçük bir tiyatro salonu kapanır; tarihi pasaj yıkılmak üzere boşaltılır, Beyoğlu'ndaki son bağımsız sinemanın da kapanacağına dair söylentiler duyulur. Bu haliyle İstanbul sadece kentsel dönüşümle yıkılıp yeniden yapılan bir şehir değildir; geç dönem kapitalizminin biçimlendirdiği acımasız bir rekabet ekonomisi, hikâyesi olan, şehrin kültürel dokusunu koruyan mekânları ezip geçmiş, yerlerine hızlı tüketime hizmet edenleri koymuştur.

2000'li yılların İstanbul'u her şeyin metalaştığı, kültürel faaliyetlerin bile aynılaşıp tüketildiği, hızın, rekabetin egemenliğinde geç dönem kapitalizmin ürünü bir şehre dönüşmüş, hafızasızlaşmış, ayrıcalığını yitirmiştir. Shaukland'ın (1996, s. 24) "yeni kentsel gelişmenin giderek standartlaştığı bir çağda bir kent, öbür kentten farklı oluşuyla ayırt edilir" saptaması düşünüldüğünde İstanbul'un romandaki kentsel dönüşüm manzaralarıyla da giderek şahsiyetsizleştiği, onu diğer şehirlerden farklı kılan, kendine özgü ayrıcalıklı konumunu kaybettiği ortadadır. İstanbul artık Kahraman'ın bildiği ve beslendiği eski İstanbul değildir. Dolayısıyla Kahraman'ın kitabının içeriği güdükleşmiş, hatta geçersiz hale gelmiş, editörün de isteğiyle kitap başka bir şeye evrilmiştir. Kitap, İstanbul'un artık olmayan yerlerini anlatan bir nostalji kitabı şeklinde sadece bin adet basılacak ve turistik rehber niteliği kaybolduğu için yabancı dillere çevrilmeyecektir. Bu da Kahraman'ın mekânlar üzerinden biçimlenen anılarını koruyabilmesini artık imkânsız hale getirmiştir. O, kitabında yer almasını planladığı mekânların tek tek kapandığını ya da yıkılmak üzere olduğunu öğrendiğinde, bunu yattığı yerde üzerine "kürek kürek toprak" atılıyormuş (s. 81) gibi bir hisle karşılaşır. Bu anlamda başına gelenleri ölmekle eşleştirse de kitabı yayınlamamayı hiç düşünmez; onun değişen biçimini, bir nostalji kitabına dönüşmesini kabullenir. Hatıralarının mekânları hayatından çekilirken hiç olmazsa bir kitapta yaşayacaktır. Bu da Kahraman için bir çeşit bellek oluşturma yolu olarak düşünülebilir. Tam da bu noktada şehrin geçmişteki ortak belleği Kahraman'ın gözünde Huyssen'in (1999, s. 19) işaret ettiği anlama bürünür. Huyssen, belleğin, yaşam alanımızı oldukça belirgin biçimlerde değiştiren hızlı teknik süreçlere karşı bir tepki oluşturma işlevi gördüğünü öne sürer ve ekler:

*Artık bellek öncelikle, meta biçimi yoluyla kapitalist şeyleşmeye karşı yaşamsal ve güç veren bir panzehir, (...) bilgi işlem süreçlerini yavaşlatma; zamanın, arşivin eşzamanlılığı içinde çözülmesine direnme; benzeşim, hızlı bilgi akışı ve kablo ağları evreninin dışında bir düşünme tarzını yeniden ele geçirme; afallatıcı ve çoğu zaman tehditkâr bir heterojenlik, eşzamansızlık ve aşırı bilgi yüklemesi dünyasında tutunacak bir alan talep etme girişimini temsil eder.*

Bellek de her zaman algı, hareket ve mekânla birlikte var olur. Mekânlar, toplumsal çerçeveler kişisel ve toplumsal belleği hem belirler hem de kişilerin hatırlamalarına, bir şeyleri teşhis etmelerine ve yerli yerine oturtmalarına yardım ederler. Sürekli bir yeniden inşa eylemi olan hatırlama onu meydana getiren



referanslar, toplumsal bağlam sayesinde olur. Dolayısıyla bellek mekânları aklın alışkanlıklarıyla taşıdığı imgelerle belirli anıların kesişip birbirini şekillendirdiği buluşma noktaları gibidir (Özoğlu, 2017, s. 16-18). Yıkımla, yok edişle hafızadan silinecek olan mekânlar, Kahraman'ın o mekânlar sayesinde inşa edilmiş kimliğini de silip şimdisini sarsacak, geleceğini çok daha güvensiz hale getirecektir. Bu noktada, anlam dünyasının dayanak noktalarını kaybeden Kahraman'ın kitabının nostalji kitabına dönüşmesine izin vermesi bir nostalji kitabının uyandıracacağı duygulara sığınma isteği olarak yorumlanabilir. O, kapanan yerlerle ilgili söyleşilerin, bilgilerin bulunduğu dosyaları bilgisayarından bir türlü silmez: "Bir şey olacağından değil. Silmeye kıyamadığım için. Bekletip yıllar sonra silmek için." (s. 95-96). Çünkü ekran üzerinde kalsa da, yaptığı iş artık çoktan anlamını yitirmiş bile olsa, o hatıraların varlığı, nostalji, ona nereye evirileceği artık kestirilemeyen, güvensiz bir gelecek düşüncesiyle tehdit edilen şimdisinde tutunacak bir dal olmuştur. Ama kentin imgesiyle cisimleşen bu hatıraların ekranda ya da bir kitabın sayfalarında var olmaya devam etmesi ona yetmeyecektir çünkü yaşamını o yaşam yapan şeylerin, deneyimlerinin referans noktaları artık yoktur.

İstanbul'un imgesini biçimlendiren mekânlar artık nostaljinin nesnesi haline gelirken, yeni yüzüyle şehir tektipleşirken kentin sakinleri de yaşadıkları kente benzemeye başlarlar. Kahraman şunu gözlemler: "Herkesin telefonu aynı şekilde çalıyordu. Herkes telefonunu aynı şekilde açıyordu. Herkes telefonda aynı şeyleri konuşuyordu. Herkes telefonunu aynı şekilde kapatıyordu." (s. 91). Bunun yanı sıra sakinlerinin kendine özgümlüklerini, kendi renklerini, kendi ayrıcalıklarını kaybederek aynılaştığı bir kentte, kentin kendi rengini kaybedip benzersizliğini yitirmesi ya da bu yitime karşı toplu bir direnç olmaması çok da şaşırtıcı değildir. Zaten kent halkı, şehirlerinde meydana gelen ve hayati önem taşıyan değişikliklerin çoğunu bugünün dünyasında yaşamın bir parçası haline gelmiş Twitter'dan öğrenir. Kahraman tarihi pasajın yıkılacağı haberini Twitter'da tesadüfen "gezerken" görür. Kişinin anlam dünyasını temelden değiştirecek böylesine önemli gelişmeler Twitter'ın hızlı akışında, hızlıca görülüp geçilen bir haberdur yalnızca; sosyal medya üzerinden verilen anlık tepkiler içinde kısa bir süre gündemde kalıp unutulup giderler. Artık şehirde sürekli maruz kalınan uyarıcılar bile kent sakini üzerinde etkisizdir. Belediyenin kentin merkezi bir noktaya yerleştirdiği sürekli olarak kentteki faaliyetlerini öven görüntülerini yayınlayan mega video ekranının çöküp "dijital bir mezar taşına" (s. 130) dönüşmesi de –belki de anlatıda zaman zaman varlıkları vurgulandığı üzere; kurumsal tebrikleri, kampanya duyurularını ileten mesaj istilasıyla, sosyal medyanın görsel ve yazılı bombardımanı dolu telefonlardan, insanların bunlara gömülü kafalarını kaldırıp çevrelerine bakmadıklarından– kimseyi ilgilendirmez. Yirmi birinci yüzyılda kent insanın üzerine yağın uyarıcılar o denli artmıştır ki insanlar artık o uyarıcıları göremez hale gelir, mekânların, alışkanlıkların ve ilişki biçimlerinin değişmesine, haber içeriklerine kayıtsız kalır. Berman'ın (2013, s. 384) işaret ettiği "katı olan her şeyin buharlaşma"sı; modern ekonominin ve bu ekonomiden doğan kültürün içkin dinamizminin fiziki ortamlardan ahlaki değerlere kadar yarattığı her şeyi yok edip yenilerini oluşturması ve dünyayı biteviye yeniden yaratarak ilerlemesi yirmi birinci yüzyılın İstanbul'unda hız kesmeden devam etmektedir. Romanda, Kahraman hariç, İstanbul'un sakinleri de bu buharlaşmayı kabullenmiş görünür. Her şeyin hızlıca buharlaşıp yok olduğu, hiçbir şeyin insanları mobilize edecek kadar güçlü ve etkili görülmediği böylesi bir ortamda Kahraman neyin anlamlı olduğu sorusunun peşinden giden, nostaljik biri olarak belirir ve bu kaçınılmaz bir biçimde onu büyük bir krizle karşı karşıya bırakacaktır.

Kahraman, kendini kentteki varoluşu üzerinden anlamlandıran, bu yüzden de ondaki değişikliklerden doğrudan etkilenen, buharlaşmaya direnerek geçmişe sığınan biri olarak şehrin diğer sakinlerinden farklı görünür. Ancak öte yandan Kahraman'ın yaşadığı şehri paylaştığı diğer insanlarla aynılaştığı pek çok davranışta bulunduğu söylenebilir. O, sokakta kavga eden bir çifte dönüp bakmadığı gibi kocası tarafından şiddete uğrayan alt komşusu kadına karşı da tepkisiz ve duyarsızdır. Bu yanı sıra diğerleriyle ilişkilerinde verdiği tepkiler Simmel'in (1996, s. 82), metropol insanın özellikleri arasında belirttiği üzere mesafeli, kendi

özel yaşamını korumaya yöneliktir. Ancak Kahraman yine de kentin yirmi birinci yüzyıl insanının alışkanlıklarına sahip değildir. Twitter’da herkesin konuştuğu meseleleri o geç öğrenir ya da bir kafede otururken pek çok insanın yaptığı gibi ideal açığı arayıp selfie çekmek yerine George Orwell’in Paris ve Londra’da Beş Parasız kitabını düşünmeyi tercih eder (s. 75-76). Evini –İstanbullu çoğu genç insan gibi-- IKEA kataloğunu andırır biçimde döşerken (s. 27), bu modern dekorasyonun içinde takıntılı biçimde sevdiği koyu yeşil, eski kanepesini tutmaya devam eder. Her taşındığı eve beraberinde götürdüğü, eski yaşantısına bağlılığını temsil eden bu yeşil koltuk, Kahraman’ın nostaljik biri olduğunu gösterir. Boym’a (2009, s. 14) aşvurarak nostalji, artık var olmayan veya hiç var olmamışa duyulan özlem, bir yitirme ve yer değiştirme duygusu, parçalanmış dünyada sürekliliğe duyulan hasret olarak tanımlanırsa ve yine Boym’un (2009, s. 15) izinden giderek hızın arttığı, tarihsel altüstlerin yaşandığı çağda nostalji bir savunma mekanizması olarak kabul edilirse Kahraman’ın tam da böyle bir duygu içinde olduğu, İstanbul eski kimliğini yitirdikçe nostaljiye sığındığı, onu kendi bütünlüğünü korumak adına bir savunma aracı olarak gördüğü söylenebilir. Çünkü onun hafızası kent sayesinde oluşmuş, kentin mekânları, o mekânlarda yaşananlar üzerinden biriktirdiği hatıra ve deneyimler Kahraman’ı Kahraman yapmıştır. Şimdiyse her an parçalanan ve silinen bir şehir; o parçalandıkça ve silindikçe bütünlüğünü kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmış bir Kahraman vardır. Bu tehlikeyi uzaklaştırmak için o, nostaljiden medet umar. Susam’ın (2015, s. 26) ifade ettiği üzere, geçmişe dair tanımlamalar ve hatıralar şimdiki zamanın bağlamından ve gereksinimlerinden doğar. Yaşadığı zaman, şimdinin dünyası da içinden geçtiği süreçle Kahraman’ı geçmişe sığınmaya sürükler. Bağdat Caddesi’ne dair “Bağdat Caddesi sağlı solu, altlı üstlü satılık, kiralık yazılarıyla kaplı. Dükkânların çoğu boştu. Kasvetli vitrinler toz içindeydi. Terk edilmiş mankenler, çırılçıplak ve kırık döküktü. Dört beş binadan biri yenilenmek üzere yıkılmaktaydı.” (s. 60) cümleleriyle ifade ettiği gözlemini paylaştıktan hemen sonra Kahraman, yaşanmışlığın, hafızanın ve deneyimin silinmekte olduğu bu manzaranın kasvetini dağıtmak için bir başka yaşanmışlığı, çocukluk hatıralarını yardıma çağırır. Çocukluğunda anne babasının onun uzun ısrarları sonucu nihayet ya doğum günü ya yılbaşında aldığı He-Man oyuncağını uzun uzun düşünür. O zamanlar ülkede çizgi filmin sadece başrol figürlerinin bulunduğu ve onların da ateş pahası olduğu zamanlardır ve Kahraman’a diğer figürleri babaannesiyile dedesi Uzakdoğu seyahatinden getirmiştir. Şimdiyse bu oyuncaklar yeni sürüm ve tasarımlarıyla vitrinleri süslemektedir. Ama burada Kahraman’ın duygusu, eskiden çeşidin az olduğu, olanların da zorlukla alınabildiği bu oyuncakların şimdi çok daha kolay erişilebilir olmasını takdir eder yönde değildir. Onun için huzur verici ve güzel olan geçmiştir çünkü o hatıranın gücüne inanan, hatıralar sayesinde farklılığını hisseden biridir; şimdi ise ona göre gürültülü, duygusuz ve rahatsız edicidir. Nitekim dinlediği Röyksopp’un “Triumphant” şarkısıyla derinleşen hatıralarını “tek seferde yapılacak 150 TL ve üzeri akaryakıt alışverişlerine % 25 indirim avantajı” (s. 53) böler. Şimdinin kâr odaklı, hızlı ve mütemadiyen kendini dayatan bir ekonomiyle belirlenen, kalıcılığa müsaade etmeyen dünyasındansa Kahraman için hikâyeler barındıran, kendini geçmişten bugüne taşıyacak tecrübelerin oluşmasına izin veren, ritmi daha yavaş olan geçmişin dünyası çok daha anlamlıdır.

Sonuçta, sahte dolunay altında İstanbul silinirken artık “çocukluk anıları” Kahraman’ın gözünün önüne “daha çok gelir” (s. 139) olmuştur. Kahraman’ın kentin mekânları sayesinde inşa ettiği yakın geçmiş kayboldukça kaygı düzeyi artar çünkü geçmişini yitirmek geleceksizlik tehdidini de beraberinde getirir. Bu bağlamda Kahraman için nostalji yine Boym’un (2009, s. 16) ifade ettiği biçimde deneyimlediği bir duygu olur: “İlk bakışta, nostalji bir mekân özlemidir, ama aslında farklı bir zamana (çocukluk zamanımıza, rüyalarımızın yavaş ritimlerine) duyulan hasrettir. Daha geniş anlamda nostalji, modern zaman fikrine, tarih ve ilerlemenin zamanına karşı bir isyandır.” Boym, zamanı mekân gibi yeniden ziyaret etmenin, zamanın geri çevrilemezliğine boyun eğmeyi reddetmek olduğunu söyler. Kahraman’ın her an büyüüp genişleyen şimdiden kaçmak adına henüz kentle bilinçli bir ilişki kurmadığı çocukluk yıllarının hatıralarına sığınması,

hafızasının silinme korkusuyla karşı karşıya kalan Kahraman için, yok olmadığını, hâlâ Kahraman olduğunu hissetmenin bir yolu haline gelmiş, nostalji onun sessiz isyanın bir aracı olmuştur.

## Yüceltilen Geçmiş, Sahte Şimdi

Kahraman, geçmişi nostaljik bir bakış açısıyla yücelterek şimdinin eskiyle kıyaslandığında her alanda daha iyiyi üretmediğini savunur. “İnsanlık eski şarkılardan sıkılmıştı ama daha iyilerini de üretmiyordu. Her yerde çalan cover albümleri hayat kurtarıyordu.” (s. 34) şeklinde düşünen Kahraman, bu yeni versiyonların ortak özelliğinin şarkıların kasvetini seyreltip hafifleterek onları yemeğin yanında dinlenebilir hale getirmek olduğunu dile getirir (s. 34). Şimdilerde mimariden müziğe kadar her şey derinliğini yitirmiş, kolay tüketilebilir hale gelmiş, sahte bir eğlencenin duygusuz ürünlerine dönüşmüştür. Bugünün “götü başı ayrı oynayan popçuları” “küsün bir ruh haliyle müzik yapan” Leonard Cohen’le kıyaslanamayacak kadar kötüdürler. “Yetmiş yaşında arsız gibi dans edip şarkı söyleyen maymunlar” da yirmi yedi yaşında intihar eden Kurt Cobain yanında hiçtirler (s. 80-81). Kahraman’ın kelime seçimlerinden adını zikrettiği müzisyenlere kadar bugünü değerlendirişi hep olumsuzdur. Bugünün, şimdinin dünyası temelsiz, doluluktan uzak ama heves ve abartı üzerinden kendini pazarlayan bir dünyadır. Bu yönüyle de ruhsuz, içi boş, görüntüden ibaret ve sahtedir. Kahraman anlık eğlenceye dayalı şimdinin sığ ürünleri karşısına geçmişin ürünlerini yücelterek daha sahici bulduğu nostaljiyi koyar.

Kahraman’ın nostaljik bakış açısı onun koleksiyoncu kimliğinde de kendisini gösterir, onda yoğun bir listeleme, biriktirme, depolama arzusu vardır. Bu yönüyle Kahraman bir çeşit müzecedir; okuduğu, dinlediği, izlediği şeyleri içeren kendi kişisel müzesini oluşturur. Huyssen (1999, s. 183) geçmişe duyulan hayranlığın yansıtıldığı müzeciliği; bellek gereksinimi ile hızlı unutma temposu arasında bocalayan yeni postmodern zamansallığı telafi etmeye yardım etmesinin, modernleşmenin hızını yavaşlatmanın bir yolu olmasının yanında geçmişe bağlanmayı sadece bir an önce kâr elde etmeye yönelik ve kısa vadeli politikalar üzerinden değerlendiren toplumlarda bellek yitimine karşı koyma çabası olarak değerlendirir. Kahraman’ın kişisel müzesi de böyledir; o da yaşadığı tüketim ve kâr yönelimli kentte, geçmişin, cover parçalarda olduğu gibi, sadece eğlenceye ve kazanca yönelik olarak derinlikten uzak bir şekilde canlandırılmasına karşı kalıcılığı kaybetmek istemez, hafızasında yer etmiş imgelerin yitip gitmesine izin vermez. Sevdiği müzik gruplarının tişörtlerini büyük bir iştahla toplaması da bu bağlamda değerlendirilebilir. Şimdiki müzik zevkine uymasa da yakaları kaymış, renkleri solmuş, baskıları silinmiş (s. 37) bu tişörtleri atmaya kıyamaz; pijama üstü olarak kullanmaya ya da gardırobunda muhafaza etmeye devam eder. Aynışmanın hızlı çağında her şeyin anında buharlaşmasından, sahteleşmesinden rahatsız olan Kahraman, buharlaşma ve sahteliği en azından kendi adına önlemek, değer verdiği şeyleri unutmamak, onu o yapan hatıralarından oluşmuş kimliğinin bileşenlerini kaybetmemek, böylece kendi ayrıcalıklı özneliğini korumak için listeler yapar. Kahraman roman boyunca pek çok şeyi listeler, birçok şarkı, kitap ve filmi anar: İçinde köpek geçen şarkılar listesi, içinde nehir geçen şarkılar listesi, göze/görmeye dair kitaplar listesi, otelde geçen filmler listesi, kaybolma temalı filmler listesi. Okura sunulan listelerin, Hakan Bıçakçı’nın dinlemeye, izlemeye ve okumaya değer gördüğü yapıtları okurla da paylaşarak muhafaza etme, unutulmamasını ya da görülmesini sağlama isteğinden kaynaklı olduğu düşünülebilir. Yazar, Kahraman aracılığıyla hızla tüketilen, geçici ve derinlikten yoksun popüler dünyanın ürünlerine karşı derinlikli olanın, kalıcı olmasını istediklerinin arşivini oluşturuyor gibidir. Onun bu müzeleştirme eylemi böyle bir kitap içinde yer alarak dondurucu olmaktan ziyade çoğaltıcıdır; sahici bulduğunu korumanın yanı sıra onu başkalarına da iletmeyi arzular.

Ancak Kahraman için artık şehir ve şimdi şarkı, kitap, filmler hatta çocukluğuna bile sığınmayı engelleyecek kadar korkutucu hale gelmiştir. Kimliğinin yapıtaşları, kendisini anlamlandırma mekanizmasının dış dünyadaki referansları birer birer yitip giderken, başka bir şeye dönüşürken Kahraman, bugününü inşa edememenin çaresizliği içinde, kocaman bir boşluk duygusuyla varoluşsal bir krize sürüklenir. O, kent kimliğini kaybederken belleğinin de bu kayboluşun bir parçası olacağına farkındadır: “Artık kitap umrumda bile değildi. Bir ara hepsinin neye dönüştüğünü de yazmayı düşündüm sonlarına ama gereksiz bilgi olur diye vazgeçtim. Hem kitap basılana kadar onlar da değişebilirdi.” (s. 128) Kesintisiz bir silme, yok etme eylemine maruz kalan İstanbul, Kahraman’ı artık yaşadığı şehri tanıyamaz hale getirmiş, direnmekten vazgeçirtmiştir. Kente dair tutunacak imgesi kalmamış, sürekli yenilenen, her yeninin kısa sürede eskiyerek yeniden yenilediği İstanbul tam bu noktada Kahraman’ı hayli karamsar kılmış, boşluk duygusuyla çevrelemiş; bu da onun hikâyesini son derece melankolik bir boyuta taşımıştır.

## Değişken ve Belirsiz Şimdinin Yarattığı Melankoli

Serol Teber (2001, s. 9) melankolinin “özellikle toplumsal huzursuzlukların arttığı dönemlerde yaşanan güvensizlik ortamlarında” sıklıkla görülen, Kristeva da (2009, s. 17) benzer bir şekilde dinsel ve siyasal idollerin çöktüğü, kriz zamanlarında kendisini dayatan hüznü bir durum olduğunu belirtirken; Schwartz (2011, s. 11), kaybın yarattığı hüznün yanı sıra melankolinin zevk veren bir anın veya fantezinin hatırlanması ya da tefekkür edilmesi yoluyla mutluluk da uyandırdığını ileri sürer. Kahraman’ın, Cassin’in (2008, s. 51) kullandığı anlamda kök salma ve kökünden sökülme üzerine kurulu, yaşadığı dönemin sosyal ve ekonomik politikalarının sonucu olan bir nostaljiyi deneyimlediği söylenebilir; o, doğduğu, bildiği, ait hissettiği İstanbul’u, şehrin uzağına düşmeden yitirmiş, hızlı bir köksüzleşmenin getirdiği hüznü duygusuyla çevrilmiştir. Kitabı basım sürecindeyken mutlu sona ulaştığını sanan Kahraman, şimdi yaptığı işin anlamsızlığının yarattığı hiçlikle sarmalanmış, varmayı umduğu noktaya gündelik hayatın olağanüstü değişimi içinde ulaşamamış, umutsuz ve çaresiz kalmıştır. Böyle bir durumda mutlu olduğunu iddia etmek güç olsa da, o imkânları olmasına rağmen kendisini kimliksiz bırakan bu şehirden gitmeyi hiçbir zaman bir seçenek olarak düşünmez. Bu manada üzüntüsünün, yaşadığı krizin, kendisini boşlukta hissetmesinin kaynağı olan İstanbul’da kalmayı tercih etmesi onun zaten melankolik biri olduğunu gösterir gibidir. Kütüphanesinde ölüm, kara veba, seri katillerle ilgili çok sayıda kitabın yer almasından anlaşıldığı üzere o, karanlık olana, yok olana ve yok edene karşı merakı her zaman içinde barındırmıştır. Ancak İstanbul ve kitabının içinden geçtiği süreç Kahraman’ı sarsmış, onu keyifsiz, depresif ve daha melankolik bir hale sokmuş ve yaşamaya yönelik isteğini azaltmıştır. Kahraman, kitap projesinin başına gelenler yüzünden üzerine “kürek kürek toprak atıldığını” (s. 81) hisseden, artık ait olmadığı bir kentte canlılığını yitirdiğini duyumsayan birine dönüşmüştür. Arkadaşlarıyla görüşmeye sıcak bakmaz, sevgilisi Elif’le sevişmeleri daha seyrek ve daha tutkusuz olmaya başlar. Kahraman’ın bu anlamda, içinde bulunduğu durumu “Kısırlaştırılmışım ve doğamdan kopmuştum.” (s. 69) şeklinde ifade etmesi manidardır. Eski İstanbul onun kendini ait hissettiği, anlam dünyasını biçimlendiren referans noktalarını barındıran, kendisi olabildiği bir yerdi. Şimdi bu yıkılıp yeniden inşa edilmekte olan yeni İstanbul ise aitlik duygusu vaat etmeyen, yabancılaştığı bir kenttir ve bu yeni İstanbul’da eski Kahraman’a yer yoktur. Teber (2004, s. 254), depresyonun arka planını oluşturan hüznün daha çok gündelik bir nedenden kaynaklandığını, melankolinin ise kişinin bir türlü kendisi olamamasından, varoluşsal konumuna dair güvensizlik duymasından ileri geldiğini öne sürer. Bu yaklaşımdan yola çıkıldığında kitap projesinin değişmesiyle, İstanbul’a dair kafasındaki imgeyi yitirip kentteki gündelik hayatının kaosa dönüşmesiyle Kahraman önce depresif bir ruh haline bürünmüş, yaşam enerjisini kaybetmeye başlamış, ardından da kendini tanımak ve tanımlamak için

yöneldiği referanslarının artık var olmadığını çok daha yoğun bir şekilde hissederek, çevresindeki herkesten uzaklaşarak melankolinin eşliğine gelmiştir.

Referanslarını yitirdikçe ruhsal yaraları derinleşen Kahraman'ın kimlik krizi anlatıda önce yüzünün, sonra sesinin başkalaşmasıyla somutlanır: "İçime bir buz kütleli düştü. Fotoğraftaki ben değildim. Benim üzerimdeki kıyafetlerle, benim kanepemde, benim kedimle uyuyan, ben yaşlarında bir adamdı. Bana benziyordu ama kesinlikle ben değildim." (s. 84). Kahraman, ismiyle cismiyle hâlâ mevcut olan ama diğer yandan da o mevcudiyeti tanımlayan pek çok özelliğe artık haiz olmayan biri olarak bir nevi yaşadığı kente dönüşmüştür. Artık o en yakınındakiler için bile ortak anılar üzerinden bağ kurulan kişi olmaktan çıkmıştır; bakışları, konuşması, duruşu, nefes alışışı bile tuhaflaşan, başka biridir, bir yabancıdır. Nasıl şehir parça parça yok oluşt, tanıdık, bildik olanın silinerek yeni ve yabancı olanın inşa edilmesine maruz kalıyorsa Kahraman da benzer bir parçalanışın, yok oluşun nesnesi haline gelmiştir. İstanbul'un geçirdiği değişimle paralel seyreden bu sürecin Kahraman'ın varoluşsal konumunu güvensiz ve belirsiz bir noktaya taşımasıyla melankolinin temel kaynağı olarak belirmesi, romanın en başından beri okura geçirmeye çalıştığı temel iletiyi daha da görünür kılar: Kentin dokusunu değiştirmek, kent insanının da dokusunu değiştirmek demektir.

"Tamamlanmamış bir listenin huzursuzluğu hiçbir şeye benzemiyordu." (s. 121) diyecek kadar yarım kalan şeylerden huzursuz olan Kahraman'ın kendi bütünlüğünü yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalması, deneyimlediği tedirgin edici durum onu varoluşsal açıdan tekinsiz bir geleceğe sürüklediğinden melankolisi de giderek koyulaşır. Hem İstanbul hem bedeni hem anıları hem de alışkanlıkları parça parça yok olurken onun, sahte dolunayla aydınlanan semtinde kalması artık imkânsız hale gelmiştir. Arendt'in (2003, s. 121) ifade ettiği üzere, kamusal aydınlığından kaçmanın en emin yolu özel bir yere sahip olmaktır. Yunanca ve Latince de ev içini tanımlayan kelimelerin karanlık ve siyahlık gibi güçlü yan anlamları da düşünüldüğünde; görülür, duyulur olmaktan kaçmanın alanı ev olur. Bu evin Kahraman'ın hem diğerleri tarafından bilinen hem de her an yıkım emriyle boşaltmak durumunda kalabileceği şimdiki evi olmadığı açıktır. Deprem riski yüzünden mühürlenmiş bir siteye taşınmak, daha önce hep şehrin merkezi yerlerinde yaşamış Kahraman için yabancı bir yerin sakini olmak anlamına da geldiğinden böyle bir seçim, nostaljiden kurtulma, yeni bir başlangıç yaparak melankolik halden çıkma isteği olarak da yorumlanabilir. Bu noktada belirtmek gerekir ki Kahraman'ın melankolisi kaybın yarattığı boşluğun derin üzüntüsünü taşısa da o, "romantik" bir melankolik hal içinde değildir; kaybedilene dönüş arzusunu dile getirmez. Kahraman, daha çok bu durumun geçici olduğuna dair kendini ikna etmeye çalışarak şimdisini kurtarmaya çalışır: "Ortadan kaybolmak, beni tanıyan kimsenin karşıma çıkma ihtimalinin olmadığı bir yere taşınmak iyi olacaktı. [...] Bu kötü bir dönemdi. Çok kötü bir dönem. Gececekti. [...] Mantık aramayacaktım. Şimdi de aramamaya çalışıyorum. Yer etmesin diye. Yüzümde. Hepsi geride kalacaktı." (s. 153)

Kahraman siteye kendisiyle baş başa kalarak şimdide yaşadığı kendilik krizini aşmak için taşınmıştır ama sakinleriyle bu site aynı zamanda ona artık İstanbul'da rastlayamayacağı türden yeni hikâyeler de vaat eder. Tabii bu durum site mühürlendikten sonra böyle olmuştur, yoksa akıllı binalarıyla, yüzme havuzlarıyla, güvenlik kulüpleriyle, açık hava sinemasıyla, tenis kortları, yürüyüş ve koşu parkurlarıyla, açık ve kapalı otoparklarıyla bu ve bu tarz siteler, şehrin refah seviyesi yüksek sakinlerini diğerlerinden ayıran, sosyal ve mekânsal ayrışmalar üreterek herkesin herkesle karşılaşma, farklılıkların ve özgürlüklerin bir arada deneyimlenmesine olanak veren kentlerin ölümü demektir. Bu tarz siteler, İstanbul'un giderek standartlaştığını, şahsiyetsizleştiğini gösterir. Lynch'in (1996, s. 156) belirttiği üzere, değişmez bir düzende, kusursuz ve eksiksiz bir çevrede yeni hikâyelerin doğması zordur. Şimdiyse görünüşte kusursuz olan böyle bir site "kusurlu" sakinleriyle, sosyal ayrışmanın değil, bir aradalığın mekânı haline gelerek Kahraman'ın önünde yeni hikâyeler açma ihtimaline sahip oluşuyla ona depresyonunu aşmada yardım edecek, anlatıdaki

melankolik havayı dağıtacak gibidir. Şehrin değişen halinde, o büyük karmaşanın içinde artık hiç ortaklık kurmadığı bir yığınla yaşarken şimdi, yıkıma yazgılı olsa da, bu site ona “hep birlikte ölümü göze almanın yatıştırıcı ve yakınlaştırıcı ruh hali”ni (s. 155) deneyimleterek iyi gelen bir şeye dönüşür.

Onun ihtiyacı olan da budur; bir iyileşme hali, melankoliden çıkmayı sağlayacak bir yenilik. Kahraman, geçmişsizlik ve geleceksizlik sarkacında huzursuzluk içinde devinip duran şimdisini kurtarmak, kendisini teskin etmek, baş edemeyeceği derecelere varan melankoliyi hayatından çıkarmak ister. Hâlihazırda o, “Çok da düşünmemeye çalışıyorum. Düşünüp durdukça değişim yer edecekmiş, üzerinde durmazsam her şey düzelecekmiş gibi hissediyorum.” (s. 152) diyerek yüzleşmekten kaçınsa da bir öz yıkımla karşı karşıyadır ve nihai amacı bu yıkımı engellemektir. Kahraman son kertede, kendince bunu başarmış görünmektedir; bu sitede eski İstanbul’la artık bitmiş olan ilişkisini, bu bitişin biçimlendirdiği yeni Kahraman’ı kabullenmiş gibidir. Freudyen bakış açısıyla Özmen (2017, s. 154), hem yası hem melankoliyi sevgi nesnesinin kaybı sonrasında ruhsal dengenin yeniden kurulmasını sağlayan zihinsel süreçler olarak değerlendirir. Kahraman da sitedeki dairesinde eskiden tanıdığı hiç kimseyle hiçbir iletişim kurmadan, aynalarda kendisiyle hiç karşılaşmadan, geçmiş yaşantısıyla tek bağı olan eski evden getirdiği kanepesinde geçirdiği aylar süresince ruhsal dengesine yeniden kavuştuğunu varsayar.

Ancak, bir şehrin parça parça silinişi ve bundan kaynaklı kimlik kriziyle gelen melankoliyi dağıtmak, eskisi gibi “normalleşmek”, akıp giden hayatın içine yeniden dahil olmak; yıkımla hâlâ kabuk değiştirmeye devam eden karmakarışık ve “çirkin” (s. 178) bir şehirde artık mümkün değildir. Bu noktada, Kahraman’ın yüzünü çok iyi bildiğini düşündüğü komşusunu farklı bir yüzde görmesi, değişimin durmaksızın süreceğini, şimdinin her an yinelenerek başkalaştığı bu sonsuz kaostan çıkış olmayacağını gösterir niteliktedir. Bu da şehrin kriz ve melankoli üretmeye devam edeceğinin bir işareti olarak yorumlanabilir.

## Sonuç Yerine

Kent sakinlerinin gündelik hayatta alıştığı, sonuçları üzerinde durmadığı yıkımla, çağın dönüştüğü yeni halle yüzleşmenin romanı olarak beliren Uykü Sersemi’nde İstanbul, kentsel dönüşümle sürekli yıkılıp yeniden inşa edilen ve tüketim çağının her an değişen görsel imgeleriyle durmaksızın şekillenen, tüm bunların sonucunda, imgesini yitirmiş bir kent olarak ortaya konur. Sonsuz şimdinin kısırcısındaki bu kentte, kent sakinlerinin de kentle aynı kaderi paylaştığı gösterilir; şehrin karşı karşıya olduğu krizi o şehirle bağları güçlü olan insanlar da derinden hisseder. Kahraman gibi kendisini yaşanmışlıklar üzerinden var eden ve o yaşanmışlıkları da kentin mekânları sayesinde belleğinde istifleyenlerin karşı karşıya kaldığı kimlik yitimi kaynaklı varoluşsal kriz, nostaljiye sığınmayı zorunlu bir seçeneğe dönüştürür. Ancak yeninin yoğun istilasından kaçmak için çağrılan geçmiş de artık orada değildir. Tekinsiz bir şimdide geçmişsiz kalmak, belirsiz ve güvensiz bir geleceğe doğru sürüklenmek ise melankoliyi beraberinde getirir.

Romanda, yine de, 2000’li yılların İstanbul’unda “sürekli bir şimdi”de esir olmanın, geçmişe gidememenin, kalıcılığı yitirmenin ve geleceksizlik kaygısının ürettiği bu melankoliyi aşmanın değil ama katlanabilir kılmanın yolu ima edilir. Bu noktada Kahraman’ın mahallesindeki tüm dükkânlar yıkımı kabullenip karanlığa gömülürken son ana kadar direnmeyi seçen, müziğin, ritmin ve hareketin hiç durmadığı dans kursunun romanda kendisini ara ara hatırlatan varlığı simgesel bir anlam kazanır. Her şeye rağmen hayat hep akacaktır ve bu akış içinde tutunacak bir şeyler aramak ya da aramamak kişinin yazgısını belirleyecektir. Dans kursundakiler çağın hızlı ritmine inat kendi ritimlerinde ısrar ederlerken roman, Sennett’in (2012, s. 62) sözünü ettiği, takibi imkânsız hale gelen tüketim kapitalizminin gerektirdiği geçmişi terk edebilme ve

parçalanmayı kabullenme yeteneğini geliştiremeyenlere ne olacağı sorusunu akıllara düşürür; Kahraman gibi kent insanları için kaygıyı azaltmanın, krizi aşmanın bir yolu olup olmadığını sorgular. Kahraman geçmişten beslenen ama şimdi bu kaynağı kurumuş, benliği sakatlanmış, bu yüzden önce öfke duymuş sonra çaresizliğe gömülmüş bir kent insanıdır. Geçmişini terk edebilme ve parçalanmayı kabullenme gibi yetenekler de geliştirememiştir. Bu noktada bir başka yaklaşım da düşünülebilir. Bauman (2018, s. 150-151) öfke uyandıracak kadar değişken ve belirsiz şimdide, parçalanmaların ve tutarsızlıkların egemenliğinde, hemen her şeyin o şeyin içyüzünü anlamaya çalışmadan yaşanan bir çağda, saklı olan gelecekte duyulan korkunun kişide “kabileyeye” ya da “ana rahmine” dönüşüne neden olduğunu ileri sürer. Bu bağlamda Kahraman’ın, son kertede, yeni İstanbul’un değiştirdikleri karşısında kapıldığı dehşeti azaltmak, melankolisini sağaltmak için geçmişinden birine sığınması onun kendi kabilesine dönüşü olarak yorumlanabilir. Şehir, belirsizlik ve güvensizlik üretmeye devam edecektir. Şehrin yarattığı tekinsizliğe karşı kent insanı ya kendi ritmini bulacak ya şehri dinlemekten vazgeçip parçalanmayı, unutmayı kabul ederek kendisi olmaktan çıkacak ya da Kahraman’ın yaptığı gibi –mevcut krizi aşmada yeterli olup olmayacağı hiçbir şekilde kestirilemese de– huzuru yine bildik, tanıdık olanda arayacaktır.

## Kaynakça

- Arendt, H. (2003). İnsanlık durumu. (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Bauman, Z. (2018). Retrotopya. (A. Karatay, Çev.). İstanbul: Sel.
- Berman, M. (2013). Katı olan her şey buharlaşıyor: modernite deneyimi. (Ü. Altuğ, B. Peker Çev.). İstanbul İletişim.
- Bıçakçı, H. (2017). Uyku sersemi. İstanbul: İletişim.
- Boym, S. (2009). Nostaljinin geleceği. (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis.
- Cassin, B. (2008). Nostalji: insan ne zaman evindedir? (S. Kıvrak, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Çetken, P. (2017). Sil baştan yaşayan kent ve insanları. T. Erman, S. Özaloğlu (Der.), içinde, Bir varmış bir yokmuş: toplumsal bellek, mekân ve kimlik üzerine araştırmalar (s. 91-103). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Henden, Ş. B. (2019). Kentsel dönüşüme eleştirel bakış. Balkan ve Yakın Doğu Sosyal Bilimler Dergisi, 05 (02): 78-89.
- Huyssen, A. (1999). Alacakaranlık anıları: bellek yitimi kültüründe zamanı belirlemek. (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Metis.
- Kılıç, T. ve Hardal, S. (2019). İstanbul'daki kentsel dönüşüm projelerinin genel bir eleştirisi. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 62 (12): 347-355
- Kristeva, J. (2009). Kara güneş: depresyon ve melankoli. (N. Demiryontan, Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Lynch, K. (1996). Çevrenin imgesi. (İ. Özdemir, Çev.). Cogito: kent ve kültür, Yaz (8): 153-161.

- Özaloğlu, S. (2017). Hatırlamanın yapıtaşı mekânın bellek ile ilişkisi üzerine. T. Erman, S. Özaloğlu (Der.), içinde, Bir varmış bir yokmuş: toplumsal bellek, mekân ve kimlik üzerine araştırmalar (s. 13-21). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Özmen, E. (2017). Vazgeçemediklerinin toplamıdır insan: yas melankoli, depresyon, İstanbul: İletişim.
- Schwartz, T. C. (2011). Loss, meaning, and melancholy in our digital society. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. San Diego: University Of California.
- Sennet, R. (2012). Karakter aşınması; yeni kapitalizmde işin kişilik üzerindeki etkileri. (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Shaukland, G. (1996). Tarihi değeri olan kentlere neden el atmalıyız? (K. Tuncay, Çev.) Cogito: Kent ve kültür, Yaz (8): 23-35.
- Simmel, G. (2006). Modern kültürde çatışma. (T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Simmel, G. (1996). Metropol ve zihinsel yaşam. (B. Öcal Düzgöre, Çev.). Cogito: kent ve kültür, Yaz (8): 81-89.
- Susam, A. (2015). Toplumsal bellek ve belgesel sinema. İstanbul: Ayrıntı.
- Teber, S. (2004). Melankoli: "normal bir anomali". İstanbul: Say.



2020, 7(1): 57-71

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.1.5771>

Makaleler (Tema)

## HETEROSEKSÜEL MELANKOLİ VE EŞCİNSEL KATEKSİS: BİZİM BÜYÜK ÇARESİZLİĞİMİZ ÜZERİNDEN BİR TARTIŞMA

Fatih Serdar Özgültekin<sup>1</sup>

### Öz

Melankoli, uzun bir süre boyunca patolojik veya psikiyatrik açılardan ele alınmıştır. Tıpkı nostalji gibi, insanın hem bireysel hem de toplumsal yönden paylaştığı ve kimlik inşasından fail olma imkânına dek pek çok sürecin merkezinde konumlanmış bir kavramdır. Kavram; inkâr, içselleştirme, belirsizlik, mistisizm, eksiklik gibi çeşitli duygu durumlarını ve tutumları içermektedir. Ama aynı zamanda 'acı' ve 'kayıp' ile kurduğu ilişki ve bir dünya görüşü olarak edinimi itibarıyla hem 'kurumsallaşmış' ve 'resmî' nitelermelerin dışında kalabilmiş, hem de özgürlükçü bir potansiyel taşıyabilmiş bir terim olarak karşımıza çıkar. Söz konusu çerçevede bu çalışma; Sigmund Freud'un 'kaybın bedene alınması', bu suretle bir 'özdeşleşmeyi' içermesi perspektifinden hareket edecektir. Ardından Judith Butler'ın bu melankoli kavrayışından hareketle heteroseksüelliğin kuruluşunu, eşcinsel kateksisin boyutlarını tarif ettiği çalışmasından ilerleyecek ve Barış Bıçakçı'nın Bizim Büyük Çaresizliğimiz isimli romanının iki ana karakteri olan Ender ve Çetin'e odaklanacaktır. Bu melankoli, kitabın anlatımına, karakterlerin birbirleriyle ilişkisine, hayatlarına sonradan dahil olan kadın karaktere yönelik tutumlarına (Nihal) ve hatta öykünün geçtiği kentin (Ankara) tarif edilme

<sup>1</sup> Arş. Gör., Haliç Üniversitesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü  
ORCID ID: 0000-0002-6583-751X, serdarozgultekin@gmail.com

Makalenin Geliş Tarihi: 01/03/2020 | Makalenin Kabul Tarihi: 30/04/2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

biçimine dahi yansır. Bu açıdan özellikle kadın karakterle kurulan ilişkiyi ve ana karakterlerin dostluğunu biçimlendirmesi Butler'ın toplumsal cinsiyet ve melankoli perspektifi ile tartışılacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Edebiyat, psikanaliz, Freud, Butler, Barış Bıçakçı

# HETEROSEXUAL MELANCHOLY AND HOMOSEXUAL CATHEXIS: A DISCUSSION ON OUR GRAND DESPAIR

## Abstract

Melancholy has been addressed from a pathological or psychiatric perspective for a long time. Just like nostalgia, it is a concept that is shared at the center of many processes both individually and socially, from identity building to being potent to become an agent. It includes various emotional states and attitudes such as denial, internalization, uncertainty, mysticism, and deficiency. But at the same time, as a result of its relationship with "pain" and "loss", and its acquisition as a worldview, the term has managed to both stay out of "institutionalized" and "official" qualifications and embrace a liberating potential as well. In this framework, this study will use Sigmund Freud's perspective of "incorporation" of the loss as an "identification". Then, with reference to Judith Butler's work that describes the construction of heterosexuality and the dimensions of homosexual cathexis based on her conception of melancholy, this study will focus on Ender and Çetin, two main characters of Barış Bıçakçı's novel Our Great Despair. This melancholy is reflected in the narration of the book, the relationship of the characters, their attitudes towards the female character (Nihal) who is involved in their lives later, and even in how the city (Ankara) in which the story takes place is described. Therefore, the relationship with the female character and the friendship of the main characters will be analyzed through Butler's gender and melancholy perspective.

**Keywords:** Literature, psychoanalysis, Freud, Butler, Barış Bıçakçı

## Giriş

Toplumsal cinsiyet rolleri, bireyin özneliği ve toplumsallığı açısından oldukça belirleyici temsiller içerir. Erkek ve kadın olmak üzerine kurulu olan bu çerçevede, söz konusu cinsiyetlerin rollerine ilişkin olarak egemen değerlerin beklentilerini, bu değerlerin üretimini ve yeniden üretimini gerçekleştirir. En genel haliyle erkeklere "güç" ve "başarı" atfeden bu değerler, kadınları ise "aile" ile ilişkilendirerek onları bireysel ve sosyal mücadele alanından soyutlamaya çalışır. Erkeklik ve kadınlık olarak belirlenen bu roller, ayrıca, eşcinselleri, transseksüelleri ve interseksüelleri de oluşturulan "çemberin" dışında bırakır ve cinsellikler arasına normatif

bir sınır çizmeye çalışır. Bu “çember” çok boyutlu bir işleyiş görür. Yalnızca cinsellik açısından değil, belki de daha fazla, sosyal bir varlık olmanın gereklilikleri arasında bulunan ifade özgürlüğü, mesleki kariyer olanakları ve aile ilişkileri yönünden de erkeklik ve kadınlık heteronormatif bir temele yaslandırılır. Bu açıdan heteronormativitenin izlerini belki de en çok ifade edilemeyen duygusal yatırımlarda, melankolinin duyumsanmasında ve kayıp ile kurulan ilişkide aramak gerekir.

Cinselliğin yaşanma biçimi kadar, benliğin kuruluşunda da “içe atılan” ve süreksiz bir “kayıp” olarak etkisini gösteren bir “yitimin” izlerini sürmek oldukça önemlidir. Zira ancak “yitirilen nesne” ile kurulan ilişki, bu tür bir ilişkide insan ruhuna atfedilen yarayı ve özellikle paradoksal bir nitelik gösteren duygu durumunun açıklanmasını tüm çelişkileri ile ortaya serebilir. Paradoksların varlığını teslim etmek ve ikili, hatta çoklu “bedene alma” eylemleri üzerine yoğunlaşmak dahi, heteronormativitenin çizdiği “çember”i tartışmalı hale getirmeye namzet bir adımdır. Dolayısıyla, hem bu “kaybın” nesnesini ve bu nesne ile kurulan ilişkiyi ele almak, hem de kayıpla kurulan ilişkiyi ve yas sürecini tartışmak, bireyin hapsedildiği çıkmazları ve kapatıldığı “çember”i bütün yönleriyle görmeyi mümkün kılar. Ayrıca içe dönük bir duygu durumu olarak ele alınmış melankoliden dahi özgürleştirici bir devinim üretmeyi olanaklı hale getirir. Bu çabanın tamamlayıcı unsuru ise, Freud’un kayıp, yas ve melankoliye ilişkin fikirlerinden ilham alan Judith Butler’in heteroseksüel melankoli tartışmasıdır. Heteronormativitenin etki alanını “reddedilmiş özdeşleşme” olarak kadın veya erkekle kurulan ilişki ve yaşanan kayba ilişkin süreçlerle ifade eden Butler’in fikirleri, peşinen reddedilen eşcinsellik ve bununla ilişkili olan duygusal yatırım hakkında yol gösterici niteliktedir.

Yukarıda anılan etmenlerden ve çizilen çerçeveden hareketle, merkezinde iki erkek karakterin bulunduğu Bizim Büyük Çaresizliğimiz romanı ve heteroseksüel melankoli tartışması bu çalışmanın odaklandığı meseleyi oluşturmaktadır. Romanın başkarakterleri olan Ender ve Çetin’in dostluğu, kadınlarla ilişkilerinde duygusallık içermediği gibi birbirlerine karşı bir duygusal yatırımı ama aynı zamanda bir kaybı ihtiva eder. Romanın üçüncü kişisi olan ve iki karakterin de aynı anda âşık olduğu Nihal ise, birbirlerine yönelik duygusal yatırımları olan ama sevişmeyen bu iki karakterin, bir anlamda başka bir bedendeki fantezisini teşkil eder. Bu bağlamda öncelikle Freud’un melankoli hakkındaki fikirleri ile bir ön çerçeve oluşturulacak, ardından Butler’in bu tartışmayı heteroseksüellik ile birlikte ele aldığı kavramsallaştırmaya odaklanılacaktır. Romanın pek çok kısmına sinmiş olan ve tartışma bağlamında ele alınacak olan dostluk, kayıp ve melankoli temalarını içeren pasajlar ile anılan iki karakterin bir tür melankolik tahlili gerçekleştirilmeye çalışılacaktır.

## Melankoli ve Heteroseksüel Melankoli: Freud ve Butler

Melankoli hem kayıpla kurduğu ilişki hem de edebiyattan politik hareketlere dek pek çok alanda var olması itibarıyla yaygın bir tartışma sahasına sahiptir. Uzun süre boyunca psikiyatrik bir sorun olarak ele alınmış olması ve sonraları elde ettiği sosyolojik boyut itibarıyla, üzerinde uzlaşılmış bir tanımda bulunmanın kolay olmadığı bir kavramdır. Yine de bitimsiz ve neredeyse doğallaşmış bir keder havasının, öz-suçlama eğiliminin yoğunluğunun ve büyük ölçüde ‘bireysel’ bir duygu durumu veya ego yapısı oluşunun, melankolinin başlıca özellikleri olduğu not düşülebilir. İlk kullanımı 14. yüzyılda olan, Latince melas (siyah/kara) ve chole (safra) sözcüklerinin birleşiminden meydana gelen kavrama ve meydana getirdiği anlama yönelik yaklaşım, bu sözcüklerin birleşiminde de görülebileceği üzere, kaynağı veya etkileri fiziksel düzeyde gerçekleşen bir duygu durumu şeklindedir. Bu sebepten ötürü uzun yıllar boyunca, pek çok kültürde hoş karşılanmamış ve tedavisi için çeşitli reçeteler önerilmiştir. Aristoteles bunu, felsefeden siyasete, şiiirden sanata “sıradışı”

adamların neden karasafırlı olduğu sorusuyla anlamaya çalışır ve şarabın etkilerinden bedensel sıcaklık ve soğukluk hallerine dek pek çok etmeden söz eder (Aristoteles, 2007, s. 108 ve 116). Melankoliye yönelik bu yaklaşım Aydınlanma Çağı'na dek 'karasevda' ve bunun beraberinde getirdiği içe kapanıklık, ilgisizlik, huzursuzluk gibi bulgularla çerçevelenirken; bu dönemde, insanların ruhsal yaşamları da din-dışı ve rasyonel yöntemlere konu olmuş ve bu normlara uygun yaşamayan ve çalışmayanlar "günahkâr-dinsiz" yerine "zavallı-deli" olarak tanımlanmışlardır (Teber, 2013, s. 167). 18. yüzyıl ile beraber, depresyonla ve psikiyatrik semptomlarla birlikte yoğun olarak anılmaya başlanan melankoli, bugün, eskisi gibi klinik temelli değil, sosyolojik yönleriyle de ele alınan bir kavram haline gelmiştir. Bu aşamaya dek, melankolinin Batı kültür tarihine etkide bulunmuş bir kavram olarak ele alınmasından da söz edilebilir. Melankolinin, Batı kültür tarihinde eleştirel ve gitgide muhalif bir konumda yer aldığını belirten Demiralp'e (2006, s. 186) göre, bu kavram zaman içinde tanımlanma, tanılanma ve aynı anda sergilenerek metaya dönüşüm gibi süreçlerden geçmiş, zararsız hale getirilmiş ve genel kültürün sınırları dâhilinde depresyona indirgenmiştir.

Kavrama yönelik bu açılımı olanaklı kılan öncü çalışma Sigmund Freud'un Yas ve Melankoli isimli metnidir. Her iki kavramın merkezine de kayıpla kurulan ilişkiyi yerleştiren Freud, yas tutmanın tamamlanabilen bir süreç olduğunu ama melankolinin kaybı bedene yerleştirmek ve özdeşleşmek suretiyle devam ettiğini ifade eder. Melankoli, kişinin kendine yönelik suçlamalarının yanında sevme kapasitesindeki azalma, derin bir keder ve dış dünyaya yönelik ilginin azalması olarak karakterize olurken, yasta özsaygıya yönelik bir tahribat yoktur (Freud, 1917, s. 244). Burada önemli olan husus kayıp, nesne ile kurulan ilişki ve egonun durumudur. Zira benliğin kuruluşu ve bu süreçte özdeşleşmenin durumu, yapısı itibarıyla olanaksız bir nesneye yönelik duygusal yatırımda gizlidir. Melankolik kişinin durumu, egosuyla ilgili bir kayba işaret eder ve bu kaybın yanında bununla beraber ortaya çıkan öz-kınamalar aslında sevilen bir nesneye yöneliktir. Ama bunlar o nesneden, kişinin kendi egosuna kaydırılmış durumdadır. Kayba konu olan bu nesne seçiminin aynı zamanda narsistik bir boyutu da bulunduğunu belirten Freud'a göre melankoli durumunda nesneyle ilişkinin bir diğer hali de müphemlik ve buna bağlı çatışmalarla yaşanan karmaşıklığıdır. Söz konusu müphemlik yapısal olabileceği gibi, nesneyi kaybetme tehdidini içeren deneyimlerden de ileri gelebilir. Melankoliğin kendine yönelik eziyet edici tutumu ise egonun öz-sevgisinin yanında narsistik libido düzeyinin de katkısıyla yoğun hale gelir ve ego kendini imha edebilir (1917, s. 250-255). Freud'un kavrama ilişkin bu yaklaşımı, aynı zamanda melankoli mekanizmasını nesneden uzaklaşım ve tefekkür eğilimi şeklinde iki öğenin etrafında da kurmak anlamına gelir (Agamben, 2006, s. 258).

Kayıp nesnenin bedene alınması anlamına gelen bu özdeşleşme ile bedensel egonun oluşumu arasında bir ilişki olduğunu ortaya koymaya çalışan Butler, bu düşünceden hareketle bedensel egonun melankolik bir durumda olduğunu ve zorunlu heteroseksüelliğin hâkim koşulları altında hemcins nesnenin kaybının söz konusu olduğunu belirtir. Hem Cinsiyet Belası'nda, hem de 1993 Nisan ayında gerçekleşen American Psychological Association'un New York'taki toplantısında sunduğu bildiri<sup>2</sup> yer verdiği bu reddedilmiş özdeşleşme kavrayışı ile Butler, Freud'un kavrayışından hareket ederek, erilliğin ve dişiliğin edinimini, toplumsal cinsiyetin kuruluşunu ve heteroseksüel melankolinin neleri dışarıda bıraktığını aktarır. Burada Butler, melankolik özdeşleşmenin, egonun toplumsal cinsiyetli karakterini belirlemedeki önemini dile getirerek eşcinsel kaybın yasını zorlukla tutabilen bir kültürde yaşamının güçlüğüne vurguda bulunur. Bu fikre göre eril ve dişil konumlar, belli cinsel bağlılıkların kaybını, hatta bu kayıplardan ötürü kedere kapılmamayı gerektirir. Eşcinsel bağlılıkları terk etmek bu suretle dayatılır, hatta bu imkân dahi önlenir ve peşinen reddedilir (Butler, 2007, s. 278). Bu bağlamda, heteronormativitenin nüfuz alanını anlamak ve

<sup>2</sup> Bu bildirin Türkc'e'ye çevrilmiş ve *Melankoli ve Toplumsal Cinsiyet-Reddedilmiş Özdeşleşme* başlıklı hali *Cogito* dergisinin 51. sayısında yer almıştır. Bu çalışmada da Butler'ın heteroseksüel melankoli tartışması, çoğunlukla söz konusu metin üzerinden yürütülmüştür.

gündelik hayatın en sıradan anlarında dahi bunun izini sürmek, kederi de yadsıyan böylesi bir reddetme edimine eğilmeyi gerektirir.

Freud'un "kaybolmuş bir nesnenin egonun içinde tekrar kurulması" fikrinden hareketle Butler, bu tür bir yerine geçmenin egonun aldığı biçimi belirlediğini ve karakter adı verilen şeyin kurulmasında büyük pay sahibi olduğunu belirtir. Burada gerçekleşen melankolik özdeşleşme aracılığıyla nesnenin gitmesine izin vermenin bir önkoşulu sağlanabilse de "nesnenin gitmesine izin vermenin" anlamı değişmiştir. Zira bağlılığın nihai koparılışı söz konusu değildir. Bağlılık, özdeşleşme olarak bedene alınır ve özdeşleşme nesneyi korumanın bir biçimi olur. Paradoksal bir biçimde, nesnenin gitmesine izin vermek onu terk etmek değil; statüsünü değiştirerek içselleştirmektir (2007, s. 277). Bağlılığın bir sonu olmadığına ve bu özdeşleşmeler egoya biçim verdiği göre, kaybedilmiş nesne bir biçimde egoda sürekli olarak varlığını sürdürür ve egoya eş uzamlıdır. Bu da, öz-kınamayı içeren, kayıpla kurulan ilişkinin derinleştiği ve yapısı itibarıyla imkânsız olan bir yakınlığın söz konusu olduğu melankoliyi karakterize eder. Eril ve dişil konumların belli cinsel bağlılıkların kaybını gerektirdiği düşüncesi daha önce dile getirilmişti. Bahsedilen kayıp, toplumsal cinsiyet özdeşleşmelerinin bir biçimde melankolik özdeşleşme aracılığıyla üretildiği anlamına gelir. Kadın olmanın ön koşulunda bir başka kadını istememek, bir kadın istendiği takdirde kadınlığı kaybetmek olasılığı vardır. Bu durumda, yasaklanmak söz konusuysa, cinsiyete ilişkin konumlar hem kaybı talep eder hem bu kayıp karşısında kederlenmemeyi ister, hem de ona yasak koyar. Yalnızca diğerini reddin yeterli olmadığı cinsiyet inşasında olunmayan şeye duyulan arzu da söz konusudur. Bu minvalde erkek olmanın ön koşulu da kadın olmayı reddetmek olduğu kadar, hiç olunamayan ve olunamayacak "kadını" arzu etmektir. Burada erkek adına arzulanan kadın onun reddedilmiş özdeşleşmesidir (2007, s. 278-279). Heteroseksüellik yasaklamalarla yetiştirilirken, bu yasaklamaların nesnelere birisi, kaybı dayatılan eşcinsel bağlılıklar olarak karşımıza çıkar. Anne veya babaya duyulan aşktan önce, peşinen reddedilen bir şeydir eşcinsellik. Bu mantıkla, heteroseksüel kimlik, inkâr edilen aşkın melankolik bir biçimde bedene alınmasıyla edinilir. Butler'a göre heteroseksüel tutarlılıkta ısrar eden bir erkek, hiçbir zaman başka bir erkeği sevmediğini ve dolayısıyla kaybetmediğini iddia edecektir. Bu sebeple bu aşk ve bağlılık, hiç sevmemiş olmak ve hiç kaybetmemiş olmak şeklinde hiç-hiç olarak ifade edilen bir çiftte inkâra karşılık gelir. Butler bunun, heteroseksüel özneyi temellediğini, öznenin kimliğine ait bağlılığın itirafı ve kederlenmeyi reddetme üstüne kurulu bir örneği olduğunu dile getirir (2007, s. 281-282). Bu aynı zamanda yitik bir aşktır ve bunu içselleştirme süreci yukarıda da belirtildiği gibi toplumsal cinsiyet biçimlenmesiyle bağıntılıdır. Yasaklandığı için hem arzudan hem de nesneden feragat edilen bu durumda, arzu da nesne de melankolinin içselleştirme stratejilerine maruz kalır (Butler, 2014, s. 124).

Anılan bu düşüncelere göre arzu, asla tamamlanamayacak bir özdeşleşmenin üstesinden gelmek durumundadır. Gerek özdeşleşmenin içerdiği engeller gerekse imkânsız bir yakınlık ve kaybın sürekliliği, arzunun hem inkâr hem de benlik olarak sahnelendiği bir görünüm ortaya koyar. Heteroseksüel kadınlık veya erkeklik, aynı zamanda bir toplumsal iktidarın ürettiği kavramlara teslimiyetle ortaya çıkan özne konumları olduğu için, heteroseksüel anlamda mutlak kadınlık veya erkeklik imkânsızdır. Her kimlikte olduğu gibi bu da bilhassa toplumsal cinsiyet açısından ıstırap vericidir. Yukarıda hiç-hiç inkârında da dile getirilen unsur; örneğin erkekler düzeyinde, eşcinselliği inkâr etmek heteroseksüel erkekliği üretme ve performe etmenin yolu olmasına rağmen, inkâr edilen ve reddedilen eşcinselliğin kapsanmasıdır da. Zira kadın ve erkek arasındaki sınır çok net çizildiği ve erkekler arasındaki bağın ve sevginin kökeninde yalnızca erkekler kaldığı için eşcinsel yatırım veya kateksis mecburi bir biçimde erkekler arası sevginin koşulu haline gelir (Arslan, 2010, s. 48-49). Burada kullanılan ve ileride daha etraflıca değinilecek olan "kateksis" veya "katetik enerji" kavramını, belirli bir uyarım miktarının belirlediği bir tür duyusal yer değiştirme, "bastırılmış" veya "reddedilmiş" bir düşünce dizisi ile geri çekilme hali olarak tanımlamak olanaklıdır (Freud, 2010, s. 590).

Butler'ın Amerikan ordusu örneğinden hareket eden Umut Tümay Arslan, erkekler arasındaki homoerotik bağı, yani yüzeye çıkmamış, sansürlenmemiş ve son derece kilit olan bu bağı özellikle erkekliğin en saldırgan ve savunmacı olduğu yerlerde görmenin mümkün olduğunu dile getirir. Ang Lee'nin yönettiği Brokeback Mountain (2005) filminde görülen saldırgan erkekliğe rağmen erkekler arası bağındığı her yerde bir homoerotik bağındaki kendini gösterdiğini örnekler. Yine saldırgan veya güçlü erkek figürünü temsil eden Arnold Schwarzenegger ve Kadir İnanır'ı örnek göstererek; ilkinin ilk hamile erkeği oynayan, ikincisinin de kendi kimliği ile düşünüldüğünde etek giyen bir figür olduğunu hatırlatır (Arslan, 2010, s. 51-52).

## Heteroseksüel Melankoliyi Okuma Çabası: Bizim Büyük Çaresizliğimiz

Hikâye, arka kapakta da belirtildiği gibi "sıkı bir dostluğun", "onların, Ender'in ve Çetin'in hikâyesi"dir. Roman, Ender tarafından, kitabın bir yerinde de belirtildiği gibi "iki yıl sonrasında" Çetin'e yönelik olarak kaleme alınmış uzun bir mektup gibidir. Ana karakterlerin birbirleri arasındaki ilişkiye ve hatıralarına sık sık gönderme olmasının yanında, aslında esas öykü, arkadaşları Fikret'in ailesiyle birlikte geçirdiği trafik kazasının ardından başlar. Kaza sonucu üvey annesi ve babasını kaybeden Fikret'in kız kardeşi Nihal, Ankara'da okumaktadır ve Amerika'ya dönmek zorunda olan Fikret, yakın arkadaşları Ender ve Çetin'den okul bitene kadar Nihal'e sahip çıkmalarını rica eder. Romanın çeşitli yerlerinde de bahsi geçtiği üzere en büyük hayalleri beraber yaşamak olan Ender ve Çetin, arkadaşlarının dile getirdiği bu hassas ve hayati rica karşısında bir an bile tereddüt göstermeden bu ricayı kabul etseler de hayatları artık değişmiştir. Yine kitabın arka kapak metninde vurgulandığı üzere; "Günün birinde hayatlarına bir genç kız girer. Şimdi düşünme, hatırlama ve kendini didikleme zamanıdır."

Çetin'in yıllar sonra Ankara'ya dönmesi ve beraber aynı evde yaşama düşünün gerçekleşmesinin biraz sonrasında gerçekleşen bu olay, Ender ve Çetin'i pek çok farklı duygu durumuna sürükler. Gündelik hayat rutinlerinden kişilik özelliklerine dek pek çok şey yeniden anlamlandırılma sürecine girer. Sonraları Nihal, alışılmadık bir misafir, hem bir tanıdık hem de bir 'yabancı' olarak evin sınırları içerisinde varlığını hissettirmeye başlar, Ender ve Çetin aynı anda kendisine âşık olur. Ama bunun bir türlü dile getirilemeyecek bir tutum olduğunun da bilinmesi bir tür "çaresizlik" meydana getirir. Romanın ilerleyen aşamalarında gerçekleşen çeşitli sahneler ve karşılaşmalarla, Nihal'in hem Ender'in hem de Çetin'in duygularına karşılık vermesinin sınırlarında gezindiğini görürüz. Ender'in sakin, içe kapanık ve "hassas" tabiatı Nihal'e –ilk aşamada bu yönde bir istekle karşılaşp reddetse de- şiir yazan, kütüphanesinin önünde ona sevdiği şarkıları dinleten bir tabiata sahiptir. Çetin'in yüksek enerjisi, mutfakta yemek yapma anlarını törensel bir gösteriye dönüştürmesi, onun Nihal'e dönük duygularını dışa vurma sahnelerini yansıtır. Ama ana karakterler her şeye rağmen, Nihal'in hem bir "arkadaş emaneti", hem de kendilerine göre genç bir kadın olmasından ötürü bu aşkın "irrasyonelliğini" ve yarattığı gerilimi zihinlerinden çıkarmamaya çalışırlar. Zira ikisinin arasındaki dostluk, onların ortak arkadaşları, yakınları ve anılarıyla da örülmüş bir ağı sembolize eder. Ayrıca, iki karakterin de her şeyden evvel bir tür "orta yaş krizi" içerisindeymiş gibi görünen tutumları, geçmişe ve geleceğe dönük anlatıları, bu "irrasyonelliği" sağlam temellere dayandırır.

Tam bu sırada Nihal, Ender ve Çetin'in hakkında hiçbir fikir sahibi olmadığı arkadaş/okul çevresinden bir erkekle (Bora) çıkmaya başlar. Bora, Nihal'in yanında kaldığı iki "orta yaşlı" adamdan farklı olarak öncelikle gençliği ve bu iki karakterin "gerisinde" kaldıklarını hissettikleri "zamanın ruhunu" şiirle, devrimcilikle ve bir anlamda "yaşamı değiştirmeye" dönük enerjisiyle temsil eder. Yaşadıkları gerilimi ve bu arada birbirlerine

olan yakınlığın zedelenmekte olduğunu daha da fark eden ana karakterler, Bora'nın varlığı ile kendilerine gelirler. Ancak sonrasında Nihal'in hamile olduğunu öğrenmeleri, yaşanan kürtaj ve Bora ile ilişkinin sona ermesi aralarındaki iletişimi gerilimli hale getirir. İlk günlerin çekingenliği, belirsizliği ve çeşitli olasılıklara kapı aralama iradesi bu kez yerini küskünlüğe, umutsuzluğa ve bir açıdan "her güzel şeyin sonuna" bırakır. Romanın sonlarına doğru mezuniyetin yaklaşması ve Nihal'in Amerika'ya dönüş vaktinin gelmesi ile başkarakterler daha da gerilimli bir dönemi yaşamaya başlarlar. Kitap, Nihal'le gerçekleşen mektuplaşmaları, beraber geçirdikleri günlere kısa bir süreliğine de olsa gidiş ve dönüşleri ve nihayet karakterlerin yine kendilerine, "gerçekliklerine" dönüş yapması suretiyle yaşlılıktaki olası günlerini içeren bir pasajla sona erer.

Romana ilişkin böyle bir çerçeveye başvurulmasının arka planındaki en önemli etmen, heteroseksüel melankolinin özneleri olarak Ender ve Çetin'e odaklanmak açısından Bıçakçı'nın eserlerindeki erkeklik imgelemiyile ilişkilidir. Bu erkekler, "utangaç", "kırılgan", "çekingen" gibi niteliklere sahiptir ve egemen erkeklik normlarını aşamayan, aşk ve ilişkilerde hâkim toplumsal ölçütleri kabul etmeyen karakterlerdir (Vahapoğlu, 2018, s. 157-158). Kahramanlarını "kederli, kırılgan ama çenesi düşük" erkeklerden seçen yazarın bu tutumunda ise Gürbilek'e göre, belki de onları başkalarının hoyratlığından korumak ve bu yüzden "sevecen bir mizahla hırpalamak" saklıdır. Erkeklerin bu şekilde temsili ise, yalnızca bir "erkeğin tarihi" yerine, aynı zamanda "bulutlar, kediler, herdemyeşil bitkiler" in de olabildiğini görme amacını da içerir (Gürbilek, 2017). Vahapoğlu'nun yukarıda alıntılanan çalışmasında (2018), Bizim Büyük Çaresizliğimizin yanında, Veciz Sözcükler (2002) ve Sinek Isırıklarının Müellifi (2011) romanları üzerinden ele alınan bu temanın, Bıçakçı yazınında tekrar eden bir motif olduğunu dile getirmek mümkündür. Bizim Büyük Çaresizliğimiz romanı ise, Vahapoğlu'na göre, norm dışına çıkan erkekliklere müsaade edilmeyen bir erkeklik anlatısı içerir (Vahapoğlu, 2018, s. 157). Bu yazıda olduğu gibi, romanın alımlanmasında yine melankoli fikrine başvuran başka bir çalışma Nazım Çapkın'a aittir. Bu çalışmada melankoli; Ender karakterinin, yaşadığı (Freudyan anlamda) kayıp karşısında "anılarındaki dünyaya", geçmişe anlam vermeye ve dolayısıyla bir tür "firari geçmişe" başvurmasını ele alır (Çapkın, 2017, s. 75). Anılan bu yönlerinin dışında, bu romanı incelemek adına başvuru motiflerinden birisi olan Ankara'ya da diğer romanlarda rastlamak söz konusudur. Bıçakçı yazınına "şehir hakkı" üzerinden yaklaşan çalışmalarında Şimşek ve Öner (2019), yazarın üç farklı romanı üzerinden bunu incelerken, her üç örnekte<sup>3</sup> de yabancılaşma, toplumsal dönüşüm gibi meselelerin 2000'ler Ankara'sında geçtiğini ifade ederler (Şimşek ve Öner, 2019, s. 156). Ayrıca, karakterler ve öyküler çerçevesinde, "gizem", "yakınlık", "yeniden bakış" ve "sinestezi" temalarının da Bıçakçı yazınında ortak olarak rastlanan temalar olabileceğini not etmek gerekir. Kerem Görkem'in (2015) dile getirdiği bu unsurlardan veya kendi ifadesiyle "tezlerden"; "gizem", bizzat Bıçakçı hakkındaki bir gizlilik imasına karşılık gelirken; "yakınlık", okuyucunun roman karakterleri ile aralarında olduğunu hissedebileceği bir ortaklığı ifade eder. "Yeniden bakış" aracılığıyla "okuru, kendi tarafından görünenin daha güzel olduğuna ikna etme çabası" söz konusudur ve bu, Görkem'e göre, bir anlamda "öyle değil böyle" demek anlamına gelir. Beş duyu arasında geçiş yapma yetisi anlamına gelen "sinestezi" ise okurların bu duyu geçişlerini tecrübe etmelerini olanaklı kılan betimlemeleri ortaya koyar. Özellikle bu tezler arasındaki "yakınlık", "yeniden bakış" ve "sinestezi"nin; karakterle kurulabilecek yakınlık, belirli egemen anlatıların altının oyulması ve pek çok duyu değişimini tecrübe etmek gibi açılardan romanla örtüşme noktaları olduğunu belirtmek mümkündür. Anılan bu motifler, Bıçakçı yazınındaki ortak temalar ve özel olarak Bizim Büyük Çaresizliğimiz'in alımlanma biçimleri; bu çalışma özelinde, heteroseksüel melankoli ve eşcinsel kateksis hakkında bir çerçeve oluşturulmasını olanaklı kılmıştır. Bu bağlamda, erkeklik, kent ve melankoliye ilişkin yorumlara yeni bir

<sup>3</sup> Bu metinler, Bıçakçı'nın *Sinek Isırıklarının Müellifi* (2011), *Baharda Yine Geliriz* (2006) ve *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi* (2000) adlı romanlarıdır.

çerçeve katma arayışı aracılığıyla karakterlerin dostluğuna, aşkın imkânsızlığına ve yakınlığın yitimine değinmek bu çalışmanın spesifik yapısını oluşturan başlıca unsurlar arasında bulunmaktadır.

## Melankolik Bir Kent Olarak Ankara ve Erkeklik Halleri

Tartışma kapsamında değinilecek örneklere geçmeden evvel kitabın ruhuna sinen melankoliden, hatta melankolik bir mekân olarak Ankara'nın tasvirinden ve ana karakterlerin erkeklik durumlarından söz etmek gerekir. Ana karakterler, abartılı, saldırgan ve savunmacı bir erkeklik tarifinin dışında kalan veya bırakılmış figürler olarak karşımıza çıkar. Ender, çevirmen olması sebebiyle zamanının büyük bölümünü evde geçiren, hem hayat ritmi hem de çevresi ile kurduğu ilişkiler açısından daha "sakin" bir karakterdir. Çetin, gösterdiği karakter özellikleri itibarıyla heteroseksüel erkekliğin sınırlarının içerisinde çok daha rahat tanımlanabilir bir figür olarak görünebilir. Kadınlarla olan ilişkileri, egemen erkeklik normlarını çağrıştıran özellikleri (fiziksel güç, kadınlarla daha rahat iletişime girebilmesi) bunu düşündürmektedir. Ama aynı Çetin, örneğin araç kullanırken durmadan "el frenini kontrol etme takıntısı" üzerinden Ender'in tarifiyle kendisini "yaralı ve yenik" hissettiği de varsayılan bir karakterdir. İkisi de, Sancar'ın Gutmann ve Vigoya'dan (2005) referansla dile getirdiği homososyal erkeklik nosyonunu teşkil eden kadın düşmanlığı, homofobi gibi erkeklik değerleri ile mesafelidir. Sadece erkeklerin girebildiği kahve, kulüp ve pavyon gibi yerlerde sürdürülen bu deneyimler (Sancar, 2013, s. 259), bu roman özelinde, Ender ve Çetin'in beraber tecrübe etmeleri halinde bir anlam ifade ederler. Öte yandan, yalnızca, yukarıda dile getirilen erkeklik değerleri arasında bulunan zorunlu heteroseksüellik, gerilimli de olsa bu iki karakterde mevcuttur. Metinde gerek Ender'in gerekse Çetin'in yaşadıkları ilişkilerin ve son olarak aynı anda Nihal'e âşık oluşlarının bir anlamda "birbirlerine rağmen" gerçekleştiğini duyumsatan atmosfer, karakterlerin heteroseksüelliğini bu sıfatla anmayı olanaklı kılar. Ayrıca, Butler'ın da "erillik gardiyanları"nın varlığına değindiği ordunun durumunu ve bir erkeklik "deneyimi" olarak askerliği tersinden çağrıştırdığına Çetin askerdeyken Ender'e gönderdiği tek mektupta dostluklarını şöyle ifade eder:

*Çetin, askerliğin sırasında yazdığı tek mektubu kendine has bir biçimde şöyle bitiriyordun: "Dostum, her şeyin farkında olduğun için mi yalnız ve mutsuzsun? Seninle anlaşılmaz bir uyumumuz var. İnsanlar böyle durumlar için kan kardeşliği, arkadaşlık, hötöröflük<sup>4</sup> gibi isimler takıyorlar." Ne güzel, ne kadar sana özgü bir bitiriş! Birden parlayan, söyleyeceğini söyleyip sahne arkasına dönen zekân! (Bıçakçı, 2011, s. 140).*

Metin, çeşitli defalar ana karakterlerin birbirlerinden ayrı kalmak durumunda oldukları anlara değindiği ve bir aradayken de bu tedirginliği hissettirdiği için melankolik bir hava taşır. İlerleyen alıntılarda da değinilecek olan dostun yitimi ve ilişkinin imkânsızlığı meselesi, bu tedirginliği diri tutan ve iki karakter arasındaki yakınlığın farklı bir duygu durumu ile anılmasını neredeyse olanaksız hale getiren bir husustur. Çetin'in üniversite sebebiyle İstanbul'dan ayrılmasından ötürü melankolik bir mesafe koyulan İstanbul'a karşı Ankara, Ender'in hem hiç ayrılmadığı hem de bu ayrılmama tutumuyla iç içe bir biçimde Çetin'in geri dönmesini beklediği bir kenttir. Çetin ile bir aradayken evde yaşamak ve radyo dinlemekle anlam kazanan, o

<sup>4</sup> Nişanyan Sözlük'e göre komedyen Öztürk Serengil'in popülerlik kazandırdığı ve argoda "eşcinsel" anlamına gelen sözcük. Kaynak: <https://www.nisanyansozluk.com/?k=hötöröf> (Erişim tarihi: 24 Şubat 2020).



İstanbul'dayken Yenimahalle'nin terk edilmiş sinemasından Ulus'taki güzel isimli sokaklarına dek gezilen kent "Ender'in Ankarası"nı tarif eder. Aynı zamanda, Ender ve Çetin arasındaki ilişki nezdinde, İstanbul'un hoyratça hız ve hareketliliği, "geleceği" olmayan ilişkileri ve heteronormativiteyi de ifade ettiğini düşünmek olasıdır:

*Sonunda otomobilinin bagajının ve koltuklarının alabildiği kadar eşyayla Ankara'ya geldin. Ben hep Ankara'daydım. Ayrı geçen on yedi yılımıza yukarıdan bakıp yer değiştirmelerimizi bir haritaya işleseydik, ortaya senin göze hiç de hoş görünmeyen, geniş açılı çok geniş dar açılan çok dar üçgenlerin, benim noktam ve ikimizin İstanbul Ankara arasındaki kalın çizgisi çıkardı. Ne çok buluştuk, ne çok ayrıldık... (2011, s. 82).*

Bu anlamda kitabın belli bölümlerinde anılan çeşitli mekânları, Nihal'i de içerecek biçimde yapılan uzun yürüyüş güzergâhlarını, korunaklı homososyal erkeklik alanını ve saldırgan erkeklikten uzak, yalnızca Ender ve Çetin'e ait bir habitata içermesinden ötürü Ankara "içedönük, anlamlı ve telaşsız" bir keder düzeyinde melankolik bir şehirdir. Öte yandan, İstanbul, her iki karakterde de, hem fiziksel açıdan mesafelenmiş özneler hem de kaybedilmiş nesnelere olmaları itibarıyla Ender ve Çetin'in birbirlerini başka insanlarda, heteroseksüel yakınlıklarında aradıkları bir yarılmaya karşılık gelir:

*Nihal'e şöyle söyledim: "Çetin İstanbul'a gittikten sonra tanıştığım yakınlaştığım erkek ya da kadın herkeste onu aradım." "Kadınlarda da mı?" diye sordu Nihal, iki eliyle koltuğun sağ kolunu tutmuş, sol tarafı tamamen boş bırakmıştı. Onun bu yan duruşuna ben de yan yan bakarak karşılık verdim: "Evet, evet. Kadınlarda ve hatta caneriklerinde!"*

*(...) Murat Ağabey'in İstanbul'da olmadığı bir hafta sonu Serap, sen, ben üçümüz sizin evde geçirdiğimiz gece yatmaya hazırlanırken, Serap'a "Yere yatak serelim Ender de burada bizimle kalsın, yoksa üzülür!" demiştin, kızcağız da gelip şaşkınlık ve kızgınlıkla bunu bana anlatmıştı. Üç odası, kocaman bir salonu olan bir evde, üçümüz senin daracık odanda kalacaktık! Geceyi aynı yatakta baş başa geçirme fırsatını beni üzmemek için tepmen Serap'a çok tuhaf gelmişti. Muhtemelen "sapık" olduğumuzu düşünmüştü. Sevgili dostum benim, sevgili dostum Lennie! (2011, s. 49-50).*

İki karakter de, hem duygusal eğilimlerinin somut özneleri olmaları hem de ilişki ile dostluğun sınırlarının iç içe geçtiği bir yoldaşlık anlamında birbirlerini "ilk" olarak nitelerler. Bu "ilk" olma hali, uzakta geçirilen yıllar zarfında İstanbul'a veya Ankara'ya yapılan ziyaretlerde, o an ilişki içerisinde olunan kadınları da kapsayacak ve etkisi altında bırakacak bir "başlangıç" anlatısı sunar. Hatta, bu tanışmalar nezdinde, iki karakter de, hayatlarında bulunmalarından çok da memnun olmadıkları kadınlara, varlıklarının bir yarısını teslim ettiklerini ve bu karşılaşmalarda gözle görülür bir tamamlanmamışlık olduğunu dile getirirler. Tabiri mümkünse bir tür "dostluk hukuku" gereği, iki karakter de, birbirlerinin hayatlarında bulunan kişiler hakkında yaralayıcı sözcükler sarf etmemeye çalışır; ancak yukarıdaki alıntıda da geçen "aynı odada uyuma" ısrarı, melankolinin ve kaybın bedene alınmasının karakterize ettiği bu bağın, bazen örtük davranma gereği duymadan dışa vurulmasına bir örnek teşkil eder. Ayrıca, yine yukarıdaki alıntının sonunda yer alan "Lennie" vurgusu, romanda da bahsi geçen ve John Steinbeck'in yazdığı Fareler ve İnsanlar eserine göndermede bulunur. Söz konusu eserin iki ana karakterinden birisi olan Lennie, diğer başkarakter George'den farklı olarak fiziksel açıdan güçlü ama bir çocuğun zekâsına sahip, duygusal bir figürdür. Eser, bu iki kişi arasındaki dostluğun, bir diğerini "korumak" içgüdüleriyle öldürmeye dek gidecek bir yoğunlukta ifade

edilmesi açısından edebiyat alanındaki özgün ve çarpıcı örneklerden biridir. Bizim Büyük Çaresizliğimiz'in de, Ender'in Çetin'e yönelik kaleme aldığı bir mektup olarak yazıldığı hesaba katıldığında, Çetin'in "Lennie" olarak anılması, sahip olduğu fiziksel güç, duygusallık gibi ilk olarak akla gelebilecek özelliklerle mümkündür. Ancak Çetin aynı zamanda, George'nin kurduğu düşlerle yaşama motivasyonu güçlenen Lennie gibi, Ender'in kendisine ve beraber yaşama olasılıklarına dair hayalleriyle güçlenen, dostluklarına dair tüm unsurların bu suretle pekiştirildiği bir karakterdir. Dostluklarına ilişkin çeşitli duygu durumlarını, planlarını, kararlarını ifade eden ve bütün bunların bir tehlike ile yüzleşmesi anında alınabilecek önlemleri de düşünen, bu dostluğun "düşünen" kişisi olarak Ender'dir. Bu konumundan hareketle, Çetin adına kaygılanan, hassasiyet duyan ve alıntıda da görülebileceği üzere onu "Lennie" olarak saptayan da Ender'in kendisidir.

## Heteroseksüel Melankoli: İmkânsız İlişki, Kayıp Dostluk ve Eşcinsel Kateksis

Daha önce de belirtildiği üzere erkeklik alanı, Ender kadar Çetin'in de kendisini güvenli hissettiği bir yerdir. Çetin, Ender'den farklı olarak kadınlara "sevişilecek güzel canlılar", "doğa harikaları" olarak bakmasına rağmen "romantizm", belki de "aşk" bu ilişkilerde yoksundur. Kadınlara ilişkilerinde duygusallık bulunmayan bu karakterlerin birbirleri arasında ise bir tür "kateksis" veya "duygusal yatırım"ın bulunduğunu dile getirmek mümkündür. Kateksisin gerisinde, bir ihtiyaç nesnesinin varlığı söz konusudur. Kaygı ile özlemin bir arada bulunduğu ve özlenen nesneye kavuşmayı içeren bu süreç, bu özlemin nesnesini kimin oluşturduğuna göre biçim kazanır. Özlem özlenen nesneye vardırıldığında ise bu, doyuma dönüşür (Freud, 1995, s. 39). Burada, eyleme dönüşecek olan enerjinin kaynağında fiziksel enerji kadar zihinsel enerjinin de katkısı vardır. Her birimizde az çok sabit bir psişik enerji bulunurken, bu enerjiye kişiliğin bir bileşeni tarafından el konulması sağlıklı aktiviteler için daha az enerji kalmasına yol açar. Bu çerçevede Freud, cinsel içgüdüyle alakalı olan psişik enerjiyi libido olarak nitelendirir. Ama libidonun asla dış dünyaya yansımadağı hesaba katılırsa, kendisinin içgüdüsel ihtiyaçlarını karşılayacak nesnelere aracılığıyla zihinsel temsillere bağlandığını, bunun da "kateksis" olarak nitelendiğini dile getirmek mümkündür (Ewen, 2003, s. 16).

Melankoli açısından kateksis ise yine Freud açısından, sadizm ve geri çekilmeyle yakından ilişkilidir. Melankoli durumunda bir öz-kınamadan ve egonun kendini imha olasılığından da bahsetmiş olan Freud'a göre, bir "duygu bozukluğu" olarak melankoliye genellikle en yakın çevreden birisi sebep olur. Bu durumun melankolik kişi açısından nesnesine dönük erotik kateksisi ikili bir değişime uğrattığını belirten Freud'a göre bu değişimin bir yanında özdeşleşme, diğer yanında sadizm söz konusudur. Eğer ego, nesne kateksisinin bir geri dönüşü olarak kendisini nesne kılarırsa ancak kendisini öldürebilir (Freud, 1917, s. 250-252). Nesneden vazgeçmenin bir anlamda kateksisin olumsuzlanması anlamına geldiği bu düşünce, Butler'a göre farklı bir anlam taşır. Bu durum, nesneyi içselleştirmeye ve muhafaza etmeye karşılık gelir. Eril ve dişil özdeşleşmeleri düzenleyen ve belirleyen "ben" ideali düşünüldüğünde, toplumsal cinsiyet özdeşleşmesi ise bir melankolidir. Daha önce de belirtilen ve yasaklanmış nesnenin cinsiyetini de bir yasak olarak içselleştiren edim akla getirildiğinde, Butler'a göre netice olarak kişi hemcinsi olan aşk nesnesiyle özdeşleşir ve eşcinsel kateksisin hem hedefini hem de nesnesini içselleştirmiş olur (Butler, 2014, s. 128-130). Bu bağlamda, romanın iki karakteri olan Ender ve Çetin'in arasındaki ilişki bu kavramla, yani kateksis ile ifade edilebilecek niteliktedir. Yukarıda anılan ve kadınlara ilişkilerinde kendisini gösteren duygusallık yoksunluğu ile birlikte, bu kavramların bir ölçüde birbirleri nezdinde söz konusu olduğunu şu satırlarda görebiliriz:

*Ankara'da yakın arkadaşım Ender ve Fikret dışında pek kimseyle görüşmüyordum, karşı cinsle ilişkilerim hayallerin gölgesinde kalıyordu. Erkeklerin arasındayken kendimi daha güvende hissediyordum. Annesiz babasız geçirdiğim çocukluğum, ağabeyimin seferber ettiği arkadaşları (çoğu erkekti) sayesinde sevgisiz geçti diyemem. Hatta bayağı şımartılmıştım, hiçbir ilişki için emek harcamam gerekmemişti.*

*Türkiye'ye döndüğümde arkadaş toplantılarında, tanıdıkların nişanlarında, düğünlerinde gözümü okşayan kadınlardan ilgimi karşılıksız bırakmayanlarla birlikte oldum. Hiçbirine âşık değildim. Onlara sevişilecek güzel canlılar, doğa harikaları olarak bakıyor, bu katı gerçekçiliği aşacak romantizmi kendimde bulamıyordum. Arkadaşım Enderle bile kadınlarla olduğumdan daha romantiktim. (Ah şu kör olası nesnellik!) (2011, s. 34-36).*

Gerek heteroseksüel gerekse eşcinsel düzeyde aşkın tanımını yapabilmek oldukça zor bir girişimdir. Ancak bu çalışma çerçevesinde tartışıldığı üzere heteroseksizmin baskılanmış bir toplumsal cinsiyet inşası olduğu, eşcinselliğin peşinen reddedildiği akla getirildiğinde aşkı melankoliyle bir arada düşünmek ve yitirilmiş bir aşkın içselleştirilmesini ön plana çıkarmak daha mümkündür. "Aşkın 'ben'e kaçarak, yok olmaktan kurtulması" şeklinde ifade edilebilecek bu yaklaşımı, Butler (2014, s. 123) anlık ve ender bir özdeşleşme yerine, kimliğin yeni bir yapısı olarak görmüştü. Öte yandan, melankoliyle ilişkisi içerisinde, aşka yönelik sosyolojik bir bakış açısından ve modernlikle olan bağından da söz edilebilir. Mahremiyetin dönüşümü ile birlikte kişiler arası alandaki demokratikleşme, aşkın, kamusal alana dönük bir ilişki olarak görülebilme varsayımını içerir. Bu açıdan aşk, kişiler arası alanı olduğu gibi kamusal alanı da demokratikleştirebilir. Böylece ötekilerle bir arada yaşamaya dair özgül bir fikir söz konusu olabilir (Mollaer, 2006, s. 253). Bu çerçevede Ender ve Çetin, hem toplumsal iktidarın baskı koşulları altında, hem de zorunlu ayrılıklar nedeniyle "aşkı" uzun süre başkalarında aramışlardır. Gerçekleşen bu ayrılıklar sebebiyle arzu nesnelere olarak birbirlerinin gitmelerine ve karşı cinsten aşkı aramak suretiyle yaşanan kaybı "hiç sevmemiş ve hiç kaybetmemiş" olarak duyumsamaya çalışsalar da, kaybı dayatılan eşcinsel bağlılığı muhafaza ederler. Melankolilerinin kaynağında yaşadıkları ve muhafaza ettikleri kaybın bulunduğu, birbirleriyle sevişmemelerinin kayıplarının bir unsuru olduğu bu iki kişiliğin kendilerini "güvende" hissettikleri yer birbirleridir. Yaşama ilişkin güçlerini, kendilerini iyi hissettiren alışkanlıkları ve bir anlamda "güzelliklerini" birbirlerinden alırlar.

Bu bağlılıkta, yaşanan her şeyi paylaşma arzusunu, hatta tartışmaları ve melankolik bir tedirginliği içeren bir atmosfer mevcuttur. İçinde buldukları melankolik duygu durumunun müphemlik barındıran bir çatışma unsuru olarak tartışmalar, karakterlerin duyumsadığı bağlılıkta önemli bir yer tutar. Çatışmayı dışa vuran unsurlardan birisi olarak Çetin'in, tartışma anlarında titreyen sesi, Ender'e göre "fazla ciddi" olan sözcükleri ve saman alevi misali parlayıp sönen saldırganlığı; bu tartışma anlarını "güzel" kılan detayları teşkil eder. Aynı zamanda, Ender'in sahip olduğu çeşitli takıntılar, alışkanlıklar, tercihler ve hatta politik bir aktivist olduğu anlar dahi; Çetin'e göre Ender'in bir "başkası"nın etkisi altında kaldığı anlamına gelen örneklerdir. Bu tartışma anları, birbirlerinden uzakta geçirdikleri ve başka insanlarla duygusallık içermeyen ilişkilerle zamanı tükettikleri yılların da etkisiyle, zaman zaman bu insanları da tartışma öznesi kılar. Ancak olanaksız bir ilişki ve yitimin eşliğindeki bir dostluğu da pekiştiren bu anlara rağmen, kaybın farkında olarak ama onu sahiplenerek bu bağlılığa sahip çıkma eğilimi sonunda hâkim olan tutumdur:

*Tartışmıştık. Seninle tartışmalarımızı çok seviyorum Çetin. Bizi zindeleştirdiğini hissediyorum. Okuduğum kitaplar yüzünden duygudaşlık hastalığına yakalanmasaydım Çetin, ben de sana kızabilirdim. (...) Sadece şunu bil: Tartışmalarımızı gerçekten seviyorum. Bir başkası gibi olmaya çalıştığımı veya bir "imaj" yaratmaya çalıştığımı düşündüğünde açtığı yayılım ateşini seviyorum.*

*O akşam yemeğini, tartışmamız hep olduğu gibi kucaklaşmayla bittiğinde, mutfaktaki masada yan yana yemiştik. Birbirimizi dirsekleyerek... Bana iki lokmamda bir yemeğin güzel olup olmadığını soruyordun. Her zamanki gibi... Seninle ben Çetin, gücümüzü, güzelliğimizi, canlılığımızı küçük yaşantıları sabırla tekrar etmekten alıyoruz. Ne kadar çok şeyi tekrar ettiğimizin, bundan nasıl bir haz aldığımızın farkında mısın? (2011, s. 15-17).*

Yaşayışları ve çevrelerindeki kişilerle kurdukları ilişki itibarıyla karakterler, toplumsal cinsiyetin heteroseksist inşasına "aykırı" olarak görülen kişiliklerdir. Roman boyunca her iki karakteri de niteleyen gündelik hayat alışkanlıkları, ilişkilere olan yaklaşımları, kentlerle kurdukları bağlar ve nihayet dostlukları bu "kırılgan" ve içe dönük anlatıyı somut bir biçime dönüştürür. Apartman komşularının tepkisi, eski sevgililerinin tutumları ve hatta kendi ilişkilerine dönük sorgulayışları dahi bu "aykırılığı" mesele edinse de, aslında Ender'in de dile getirdiği gibi, "insan severken kendi sınırlarını görür". Bu sınır, yalnızca ikisinin "garipliğini" tarif etmeye müsait bir uç noktasını teşkil etmez. Aynı zamanda hayatın organize edilme biçimini, yaşamın herhangi bir alanındaki düzenlemenin hem dostlukları hem de alışkanlıkları üzerine etkilerini de içerir:

*Kahramanlarından birinin, otoparktan bir türlü çıkamayan bir otomobilin içindeyken, arkadaşına "Şimdi kuşlar bizi nasıl görüyordur dersin Al?" diye sorduğu, ikimizin de baş tacı ettiği filmi<sup>5</sup>, "Eşcinselliğin sınırında dolaşan bir dostluğun hikâyesi" biçiminde yorumlayan sinema eleştirmeni beyefendi, ikimizin sonunda, en sonunda, haritada bir nokta olduğumuzu görse ne derdi acaba? Bizim bu âşık hallerimize, on yedi yıl boyunca hayatımızı birbirimizi daha fazla göreceğiz biçimde düzenleyişimize ne derdi? Eşcinselliğin kordon boyunda dolaştığımızı mı söylerdi? O güzel filme ilişkin berbat tanımlamanın canımı sıkan tarafı şu: Sınır var mı? İlişkiler için gerçekten bir sınır var mı? Varsa da ikinci sınıf sinema eleştirmenlerinin göremeyeceği bir sınır bu. İnsan severken basit sınıflandırmaların sınırlarını değil kendi sınırlarını görür, kendi sınırlarında dolaşır, kendi sınırlarına değer. Benim bildiğim tek sınır bu. (2011, s. 82-83).*

Ender ve Çetin'in ilişkisinde heteroseksüel melankolinin tesirlerinden daha önce söz edilmişti. Bu melankolik özdeşleşmenin boyutlarından birisi, Butler'ın (2007, s. 278-279) de değindiği olunmayan şeye duyulan arzudur. Buna göre erkek olmanın ön koşulu bir kadın olmayı reddetmek olduğu kadar, hiç olunamayacak "kadını" da arzu etmektir. Bu çerçevede Nihal, hem karakterlerin aynı zamanda sahip oldukları "orta yaş melankolisine" uğramamış genç ve güzel bir kadın olması, hem reddedilmiş özdeşleşmeyi temsil etmesi, hem de aslında kaybedilmiş nesnenin melankolik özdeşleşmesi anlamında ona aynı anda âşık olmaları nedeniyle kendi bedenlerine almaya çalıştıkları inkâr edilmiş bir aşkın öznesidir. Tamamen fantazmagorik bir özne olarak Nihal'i, Ender ve Çetin'in birbirleriyle sevişmemelerinin bir başka bedendeki fantezisi olarak ele almak mümkündür:

<sup>5</sup> Alan Parker'in yönettiği 1984 yapımı *Birdy* filminden bahsediliyor.

*Aslına bakarsan Çetin, Nihal, biz ona âşık olduğumuzda varlık kazandı, fiziksel özellikleri belirginleşti, daha bir güzelleşti, çekicileşti; hatırlanır oldu. Önce aşk vardır. Hatırlamak da, acı çekmek de, sevgimize vereceğimiz çiçeğin fotosentezi de ondan sonra başlar. (2011, s. 30).*

*Birbirimize Nihal'i anlatıyorduk. Yaptığımız şeyin ne kadar aptalca olduğunun farkında değildik. Sonunda ondan, içimizden geldiği gibi söz etmenin tadı. Senin sustuğun yerden ben başlıyordum. Nihalimizin resmi. (2011, s. 94).*

*İkimiz de Nihal'in birimizden birini seçmesi gibi bir olasılığı hiç düşünmemiştik. Sanki ikimizi birden sevecekti, bu tek seçenekti. (2011, s. 102).*

Roman dâhilinde, karakterlerin yaşlılığına ilişkin olarak bir melankolik atmosferin varlığından da söz etmek mümkündür. Metnin çeşitli yerlerinde hem Ender'in Çetin'le olan anılarını aktarması, hem 'hayallerini' orta yaşlı insanlar olarak gerçekleştirmenin tesiri, hem de metnin sonuna doğru yapılan 'ihtiyarlık ütopyası' aracılığıyla kaybedilmiş nesnenin ve yaşanan çaresizliğin bir ölçüde çocukluk olduğu izlenimi verilir. Romanın çeşitli kısımlarında yer verilen ve başkarakterlerin ilk gençlik yıllarından orta yaşlarına dek duygu durumlarına etki eden travmalar hesaba katıldığında bu izlenim somut bir nitelik barındırır. Aynı zamanda, karakterlerin tekrar tekrar çocukluğun "hülyalarına" düşmeleri sebepsiz değildir. Zira çocukluk üstüne düşünmek; babalık, annelik ve kardeşlik hallerini de kaçınılmaz biçimde içerdiği ölçüde, oradan "insanlık maceramıza" açılmaktır ve "büyüme" denen sürecin bütün evrelerinde derin bir melankolik renge bürünme söz konusudur (Özmen, 2017, s. 66-67). Büyümeye karşı direnci ve yetişkin olmaya dönük direngen bir melankoliyi de temsil eden karakterlerin duyumsadığı "çaresizlik", yalnızca aynı anda Nihal'e duydukları aşktan kaynaklanmamaktadır. "Çaresizlik", aynı zamanda, bir akşam üstü mutfığa yansıyan renklere eşlik eden çocuk seslerinde, karakterlerin bu sesler karşısındaki sessizliği ve kederindedir. Ender, böyle bir anı, "kederin kendilerini başrole taşıdığı" bir an olarak kurgular ve seslerinin "dışarıdaki çocuk sesleri arasında olmayışını" asıl "çaresizlik" olarak nitelendirir (2011, s. 102).

## Sonuç

Eşcinsel kateksisin ve heteroseksüel melankolinin Bizim Büyük Çaresizliğimiz romanı ile tartışılmaya çalışıldığı bu metnin sonunda, kitabın ana karakterleri olan Ender ve Çetin'in aynı anda hem kederlendikleri hem de çeşitli olaylar neticesinde bu kederden alıkonmaya çalışıldıkları bir eşcinsel bağlılığın varlığını dile getirmek mümkün görünmektedir. Melankolik özdeşleşme, her ne kadar karakterleri bu bağlılığı uzun süre ve Nihal nezdinde de yalnızca içsel düzeyde tutup, karşı cinsten insanlara yönlendiriyor gibi görünse de bu özdeşleşmenin içerdiği müphemlik ve meydana getirdiği çatışma, karakterleri, yeniden kaybedilen veya bu yönde bir tedirginlik duyulan nesneye sahip çıkmaya yöneltir. Bedene yerleştirilen ve sürekli bir nitelik kazanan kayıp, yapısı itibarıyla ikisinin arasındaki ilişkinin imkânsızlığını gösterse de aynı zamanda yasaklanmış ve reddedilmiş bir özdeşleşme olarak birbirlerine dönük duygusal yatırımın da varlığını haber verir.

Romanın sonunda, reddedilmiş özdeşleşmeyi temsil eden eski sevgililerin ve yalnızca belirli bir düzeyde de olsa Nihal'in varlığının "geride bırakılması" ile erkeklik bağı yeniden tesis edilmekte ve bu sayede heteroseksüel kimlik baskısına karşı görece bir mevzi sağlandığı görülmektedir. Karakterlerin, ertelenen ve

yarım kalmış tasarılarını, yeniden ve çok daha güçlü bir biçimde gerçekleştirebilmesine kapı aralayan bir eşiktir bu. Ancak eşcinsel bağlılığın dışlandığı bu kültürel ortam pek çok yönden bu “kavuşmayı” akamete uğrattır niteliktedir. Zira, Arslan’ın (2010, s. 48) da dile getirdiği gibi, toplumsal iktidarın ürettiği mutlak erkeklik ve kadınlık ayrımlarına dönük teslimiyet, bir gerilim nesnesi olarak varlığını hatırlatmaya hazırdır. Karakterlerin de, çeşitli nedenlerle bir arada bulunma olanakları, alışkanlıkları ve ritüelleri sarsılma riski ile yüzleşmektedir ve bu yüzden de dostluklarına dair gerilimli koşulları sürekli olarak hissettikleri bir duygu durumuyla hayatlarını sürdürmeye çalışacaklardır. Romanın sonuna doğru gelinen aşama böyle bir durumu yansıtır. Bu çerçevede, sahip oldukları arzu ve romantizm nesnesi olarak birbirlerini, bedenlerine alınan ve her an kaybedilebilecek bir aşkın öznelere olarak tedirgin, melankolik bir yerden görecektir.

Ankara’dan ayrılmayı da içeren belirsiz bir gelecek tahayyülünü, bir tür “ihtiyarlık ütopyasını” içeren son pasajda ise Ender, Çetin nezdinde hayatı da şu cümlelerle ifade eder: “Hayatı, büyük çaresizliğimizi, nihayet anladığımızı düşüneceğiz. İçimizde bilmediğimiz bir şeye isyan etme isteği doğacak. Sonra yine bahar gelecek, yaz gelecek. Tekrar eden şeyler bizi tekrar tekrar sevindirecek.” (2011, s. 167). Bu ifadeler, tek tek, romana hâkim olan atmosfere, karakterlerin duygusal salınımlarına ve gerilimlerine işaret eder. Yoğunlukla evde geçen, uğranılan belirli mekânlar dışında kentin kendisi ile belirli bir aşamaya dek o derece ilişki içerisinde olmayan Ender ve Çetin için büyük “çaresizlik” daha önce de belirtildiği gibi hem yetişkinliğe karşı direnişi hem de aralarındaki dostluğun karşılaştığı türlü engelleri aşmaya çalışmak, belki bir araya gelmek ama melankolik özdeşleşmenin sancularıyla yüzleşmeyi kabullenmek anlamına gelir. Devamlı olarak birtakım sınamalarla karşı karşıya gelen dostlukları ve daha da özelinde kişisel ilişkileri, kararları ve yaşadıkları çeşitli olaylar nezdinde “hayatı anlamanın” ifade ettiği de budur. Aradan geçmesi muhtemel ve müphem bir geleceğin ardından bu çaresizliğin ancak anlaşılabilmesine kani olan Ender ve Çetin için bu aşama, “büyük çaresizliği anlamaktır”. Ama bu, aslında başka bir çaresizliğe ve artık bir isyan talebine kapı aralayan, onları bu çaresizliği “kavradıkları” fikrine yönelten bir evredir. Bu çemberin içinde yalnızca mevsimlerin her zamanki ritmiyle birbirlerini izlemelerini içeren yaşamsal döngü, tıpkı kaybın bedene alınması durumunda gerçekleşen kimlik inşasında ve kateksis halinde olduğu gibi, karakterleri mutlu etmeye yetecektir. Mevsimlerden hareketle, özellikle kendi ilişkilerine dair geçmişte kalmış ve gelecekte yeniden yaşanmayı bekleyen anların, yerine getirilmesi ümit edilen ritüellerin, hatta tedirginliklerin ve gerilimlerin tekrarı bu melankolik özdeşleşmeyi aynı anda hem kırılğan hem de bütünlüklü kılabilmek yetkinliğine sahiptir.

Bu çalışmada, Bizim Büyük Çaresizliğimiz romanı ve baş kişileri Ender ile Çetin’in kılavuzluğunda, heteroseksüel melankolinin boyutları ele alınmaya çalışılmıştır. Freud’un yas süreci ve melankolinin gerçekleşme koşullarına dair açtığı yolu, eşcinsel kateksise gönderme yapacak biçimde genişleten Butler’ın tartışması ile Ender ve Çetin’in dostluklarına, duydukları kayıp hissine ve melankolilerine bakma imkânı elde edilmiştir. Toplumsal cinsiyet normlarının sınırları belirlediği bir alanda ve heteronormativitenin tahakkümüne karşı; ortak geçmişleri, duygusal deneyimleri ve dostluklarıyla bu karakterlerin söz konusu baskıya karşı bir koruma alanı inşa etmeye çalıştıkları varsayılmıştır. Yine de bu alanın, her ne kadar çeşitli direniş ve dayanışma momentlerini içerse de, dostluğun yitimine ve melankoliye ev sahipliği yaptığı görülmüştür.

## Kaynakça

Agamben, G. (2007). Kayıp Nesne (Ş. Öztürk, Çev.), Cogito 51 (Melankoli), 258-261.

- Aristoteles (2007). Karasafralılık (Ö. Aygün, Çev.). Cogito 51 (Melankoli), 107-125.
- Arslan, U. T. (2010). Heteroseksüel Melankoli. "Orada Kimse Var Mı?" – Kaos GL içinde. Umut Güner ve Semih Varol (Der.), Ankara, Kaos GL. Ayrıntı Basımevi. 42-57.
- Bıçakçı, B. (2011). Bizim Büyük Çaresizliğimiz. İstanbul: İletişim Yayınları
- Butler, J. (2007). Melankoli ve Toplumsal Cinsiyet – Reddedilmiş Özdeşleşme (Z. Direk, Çev.). Cogito 51 (Melankoli), 275-291.
- Butler, J. (2014). Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi. (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. 122-132.
- Çapkın, N. (2017). Bizim Büyük Çaresizliğimiz: Firari Geçmişin Anlatıda Temsili. Fe Dergi 9: 70-79.
- Demiralp, O. (2007). Hülya ile Sevda, Cogito 51 (Melankoli), 181-191.
- Ewen, R. B. (2003). An Introduction to the Theories of Personality. Londra: Lawrence Erlbaum Associates. 1-16.
- Freud, S. (1917). Mourning and Melancholia. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works, 237-258
- Freud, S. (1995). Psikanaliz ve Uygulama (M. Sencer, Çev.). İstanbul: Say Yayınları. 36-41.
- Freud, S. (2010). The Interpretation of Dreams. New York: Basic Books. s. 590.
- Görkem, K. (30 Mart 2015). Barış Bıçakçı Neden Seviliyor? K24. Erişim: 8 Nisan 2020, <https://t24.com.tr/k24/yazi/baris-bicakci-neden-seviliyor,125>
- Gürbilek, N. (2017). Gevezelik çağında edebiyat – Barış Bıçakçı'da cümle savaşları. Birikim Sayı 338, Haziran 2017: 27-46.
- Mollaer, F. (2007). Romantik Aşkın Sosyolojik Halleri, Cogito 51 (Melankoli), 233-257.
- Özmen, E. (2017). Vazgeçemediklerinin Toplamıdır İnsan: Yas, Melankoli, Depresyon. İstanbul: İletişim Yayınları. 47-85.
- Sancar, S. (2013). Erkeklik: İmkânsız İktidar; Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler. İstanbul: Metis Yayınları. 259-301.
- Şimşek A. ve Öner R. V. (2019). Sosyal Haklardan Şehir Hakkına: Barış Bıçakçı Eserleri Üzerine Bir inceleme. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt 74, No. 1, s. 135-161.
- Teber, S. (2013). Melankoli: "Normal Bir Anomali". İstanbul: Say Yayınları.
- Vahapoğlu, B. (2018). Muhkem Duvarda Yeni Bir Çatlak: "Veciz Sözler", "Bizim Büyük Çaresizliğimiz" ve "Sinek Isırıklarının Müellifi" Romanlarında Eleştirel Erkeklik Kurguları. Monograf dergi. 2018/10: 142-164.

2020, 7(1): 72-87

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.1.7287>

Makaleler (Tema)

## SOĞUK SAVAŞ FİLMİNDE KAYIP ANAVATAN VE NOSTALJİ

Sinem Evren Yüksel<sup>1</sup>

Eren Yüksel<sup>2</sup>

### Öz

Bu çalışmada Soğuk Savaş (Cold War, Pawel Pawlikowski, 2018) filmi, toplumsal kriz dönemlerinde ortaya çıkan kayıpları telafi etme girişimiyle bağlantılı olarak, geçmişe yönelik özlemi, ev/yuva arayışını ifade eden "nostalji" ve Freud'dan hareketle, kaybın yasının tutulamaması, kayıp nesnenin benlikte muhafaza edilmesi şeklinde tanımlanabilecek "melankoli" kavramları aracılığıyla değerlendirilmektedir. Çalışmada, Soğuk Savaş döneminde yaşanan kutuplaşmış siyaset ve bu siyasetin toplumsal-kültürel hayattaki ya da kişilerin bireysel yaşamlarındaki tezahürünün ulusal kimlik, karşı bellek, nostalji ve melankoli tartışmaları çerçevesinde nasıl anlamlandırılacağı ele alınmaktadır. Bir aşk öyküsünü Soğuk Savaş'a, özelde ise Polonya ulusuna dair bir anlatıyla iç içe geçiren filmin, resmi kültür/bellek inşası sonucunda açığa çıkan toplumsal çöküntüyü, kimliksizliği ve vatansızlık endişesini sorunsallaştırdığı ileri sürülmektedir. Bu bağlamda filmin nostaljik ve melankolik temelde örgütlenen anlatı yapısının, sosyalizm öncesinde var olan;

---

#### <sup>1</sup> Sinem Evren Yüksel

Dr. Öğretim Üyesi, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi  
ORCID ID: 0000-0002-4426-5882, [sevrenyukse@gmail.com](mailto:sevrenyukse@gmail.com)

#### <sup>2</sup> Eren Yüksel

Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi  
ORCID ID: 0000-0003-1299-7517, [erennyukse@gmail.com](mailto:erennyukse@gmail.com)

Makalenin Geliş Tarihi: 17/02/2020 | Makalenin Kabul Tarihi: 14/03/2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.



yıkılmış kilise, karla kaplı köyler ve deformasyona uğramamış otantik halk şarkılarıyla sembolize edilen yeni bir ulusal kimlik/bellek inşasına dair arayışla ilişkilendirilebileceği savunulmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Pawel Pawlikowski, Soğuk Savaş, nostalji, melankoli, ulusal kimlik

# LOST HOMELAND AND NOSTALGIA IN COLD WAR

## Abstract

In this study, Cold War (Pawel Pawlikowski, 2018) is evaluated using the concept “nostalgia” which expresses the longing for the past and the search for home in connection with the losses that occur during the times of social crisis and the concept “melancholy” which can be defined as not being able to mourn for the loss and preserving the lost object in self. The study examines how polarized politics during the Cold War period and its manifestation in the social-cultural life and the individual lives of people can be interpreted within the discussions of national identity, counter-memory, nostalgia, and melancholy. It is claimed that the film, which intertwines a love story with the Cold War and a narrative about the Polish nation, problematizes the social collapse, the loss of identity, and the anxiety of statelessness that emerged as a result of the construction of official culture and memory. Therefore, the present study argues that the nostalgic and melancholic narrative of the film can be associated with a search for the construction of a new national identity/memory symbolized by the ruined church, the snow-covered villages, and authentic folk songs that were not deformed, all of which existed before socialism.

**Key terms:** Pawel Pawlikowki, Cold War, nostalgia, melancholy, national identity

## Giriş

Bu çalışmada Polonya asıllı yönetmen Pawel Pawlikowski'nin sosyalist ve kapitalist blok arasındaki ideolojik savaşın yaşandığı dönemde, yeni kurulan bir müzik topluluğunda tanışıp birbirlerine âşık olan bir çiftin öyküsünü anlattığı Soğuk Savaş filmi (Cold War, 2018), nostalji ve melankoli tartışmalarından hareketle ele alınmaktadır. Çalışmada Stalin dönemi Polonya'sına yönelik totalitarizm eleştirisi sunan filmin, Altın Çağ olarak işaret ettiği herhangi bir tarihsel dönem olup olmadığı, Doğu Avrupa nostaljisi sunup sunmadığı, anavatan, ulusal kimlik ve kültürel bellek üzerine ne tür bir söylem geliştirdiği sorgulanmaktadır. Bu bağlamda kayıp/eksiklik deneyimini yorumlamak için başvurulan önemli bir kavramsal araç olan nostalji, ev ve yerleşme arzusu (McKnight, 2004, s. 60) çerçevesinde değerlendirilmektedir. Öznel ve nesnel olanı, ruhsal ve toplumsal olanı birleştirmesi açısından da bir çıkış noktası oluşturan, tarihsel ve politik olanı bir arada düşünmeye olanak tanıyan nostalji (Radstone, 2010, s. 188-189) eş zamanlı olarak kaybedilen anavatan ve sevgiliyi çözümlenmeye dahil etmeye imkân sağlayan elverişli bir bağlam oluşturmaktadır. Çünkü nostalji, aslında “kayıp bir tarihsel an, kayıp bir yaşam biçimi(ni)” (Brown, 1999, s. 22) gerektirmektedir. Dolayısıyla Soğuk Savaş filmi özelinde nostaljiye daha yakından bakmak, McKnight'ın

ifade ettiği, nostalji anlatılarına hâkim olan belirsizlik, uyumsuzluk ve ayrılık deneyimini (2004, s. 60) anlamak bakımından yararlı olacaktır. Çalışmada başvurulan bir diğer kavram olan melankoli ise filmin anlatısını şekillendiren yası tutulamayan kayıp duygusuyla ilişkilidir. Filmde melankoli âşık iki karakterin ayrılığının yanı sıra sosyalist ütopyanın düş kırıklıkları ve ulusal kimliğin krizi çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır.

Melankoli, Kristeva'nın (2009, s. 17) da vurguladığı gibi "kriz zamanlarında kendini dayat(makta), konuşul(makta), arkeolojisini oluştur(makta), temsillerini ve bilgisini üret(mektedir)." Bu nedenle siyasal idollerin çöktüğü kriz dönemleri karanlık ruh haline, melankoliye daha elverişli olarak görülmektedir. Stalin liderliğindeki Soğuk Savaş dönemi de günümüzdeki Doğu Avrupa ülkeleri, özellikle Polonya açısından bu tarz bir travmatik parçalanma anına karşılık gelmektedir. Bu çerçevede çalışmada öncelikle nostalji ve melankoli, kavramların geçirdiği tarihsel dönüşümün ve barındırdığı anlamsal çeşitliliğin izinde geçmişe dönüş, eksiklik, kayıp deneyimi, mekânsal özlem, yer değiştirme ve sürgün gibi meselelerle ilişkili olarak tartışılacak, daha sonra Soğuk Savaş filmi bu kavramların getirdiği açılımlar doğrultusunda analiz edilecektir.

## Nostalji ve Geçmişe Dönüşün İmkânsızlığı

Nostos (eve dönüş) ve algia/algos (özlem/acı, eziyet) kelimelerinin birleşiminden oluşan nostalji başlangıçta tedavi edilebilir bir hastalığın adı olarak tanımlanmıştır (Boym, 2009, s. 14; Cassin, 2018, s. 17). İlk kez Johannes Hofer tarafından 17. yüzyılda bir tıp tezinde kullanılan nostalji, Svetlana Boym'un deyişiyle evinden/yurdundan uzakta olan askerlerin, öğrencilerin ve hizmetkârların yakalandığı, "dertli bir muhayyilenin" hastalığıdır (2009, s. 26-27).<sup>3</sup> Nostaljinin başlangıçtaki tıbbi çağrışımlarından uzaklaşıp giderek felsefe ve edebiyatın konusu haline gelmesi ise 18. yüzyılda gerçekleşecektir. Boym'un da belirttiği gibi (2009, s. 38-41), özellikle akli merkeze alan Aydınlanma Çağı'na karşı duyguyu yücelten romantikler, sıla özlemine eserlerinin temel meselesi haline getirmiş, felsefe geleneği de melankoli, nostalji ve öz-farkındalığı birlikte değerlendirmeye başlamıştır. Bu noktada romantiklerin "memleket topraklarının duygusal coğrafyasının haritasını" çıkarma girişimleri önemlidir. Bu bakış açısına göre halk türküleri söyleyen köylüler kendi tarihlerini dile getirmekte, halklarının arşivini yani bir tür hazineyi ortaya koymaktadır. Bu türküler romantiklerin melankolik ruh haliyle birleşmiş ve nostaljik özlemin nesnesini oluşturmuştur.

19. yüzyıl ise nostaljinin modernlikle ilişkisi bağlamında yeniden düşünülmesi açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Yerel bağların giderek çözüldüğü bu dönemde nostalji, genel bir yitirme duygusu haline gelmiştir. Bu bağlamda David Löwenthal 19. yüzyılda nostaljinin ilk kurbanlarının kalabalıklarda ya da kentin anonimliğinde kaybolan kırsal kesim halkı olduğunu belirtir. Geri dönme arzuları büyük ölçüde kentin bilinmezliğinden duyulan korkularla ilişkilidir ve kapalı, tanıdık çevreye yöneliktir (1975, s. 2). McKnight'ın ifadesiyle (2004, s. 61), 19. yüzyılda yabancılaşma durumunu, ontolojik evsizliği tanımlamak üzere anlamı genişletilen nostalji, modernliğe özgü anahtar kavramlardan, metaforlardan olur. Yer değiştirme/yerinden olma bu dönemde nostaljinin çözmeye çalıştığı bir çıkmazdır. Sanayileşmenin hızlı temposu, insanların geleneğe ve toplumsal kaynaşmaya özlemini artırmış (Boym, 2009, s. 45), rolleri değişen ve çeşitlenen insanlar dünyada artık evlerinde hissetmemeye başlamıştır. Fritzsche (2001, s. 1591) bu dönemde

<sup>3</sup>Hofer hastalığın beyinde başlayıp bedene yayıldığını ve zihinde, anayurdu hatırlama fikri yarattığını belirtmiştir (aktaran Boym, 2009, s. 26). Bu dönemde ayrıca köy türkülerinin Fransa'daki İsviçreli askerler arasında nostalji salgını yaratması üzerinde durulmuş ve yerel ezgiler komutanlar tarafından yasaklanmıştır (Boym, 2009, s. 27).

nostaljinin kentleşme ve endüstrileşmeyle birlikte geçmiş zamana yönelik müphem, kolektif bir özleme dönüştüğünü, toplumsal hareketliliğe ve hızlı değişime bağlı kültürel gerilimin bir semptomu olduğunu belirtmektedir.

Tüm bu gelişmeler nostaljinin anlamının mekâna yönelik özlemden, yitirilmiş zamana duyulan özlem biçimine doğru yön değiştirmesinin de habercisidir. Natali'nin vurguladığı üzere (2004, s. 19), nostalji büyük ölçüde geçmişin geri döndürülemezliğine yaslanmaktadır: Geçmiş geri dönüşü olmayan bir biçimde kaybolmuştur. Geçmişe bağlanma, nostaljiyi imkânsız bir arzu haline getirir ve bu imkânsızlık nostaljinin varlığı için esastır.

Bu noktada Hutcheon ve Valdes'in (2000, s. 20), nostaljide söz konusu geçmişin "nadiren gerçekte olduğu gibi deneyimlen(diği)" yönündeki tespiti önemlidir. Burada daha çok hayal edilen, bellek ve arzu aracılığıyla idealize edilen, saf, istikrarlı, güvenli, bozulmamış bir geçmiş söz konusudur. Bu anlamda nostalji sıkça dile getirildiği üzere geçmişle ilgili olmaktan çok günümüzle ilişkilidir. İdealize edilmiş bir tarihin çağırılması, şimdiki zamandan duyulan memnuniyetsizlikle birleşir. Geçmiş bir Altın Çağ olarak tanımlanırken, şimdiki zaman başarısızlık olarak işaretlenir. Bu bağlamda Andrew Highson'a göre (2004, s. 123-124), nostaljik deneyim genellikle iki yönlü işler: Bir yandan şimdiki zamanın istikrarsızlığına dair bir kayıp anlatısı ortaya koyarken diğer yandan özneyi geçmişe fırlatan bir fantazi ve iyileşme anlatısı ileri sürer. Dolayısıyla modern nostalji bir tür tahayyüldür; şimdiki zamandaki kayıp ya da eksiklik deneyimiyle başa çıkmaya yönelik hayali bir bütünlük alanı sunar. Boym'a göre (2009, s. 45) kayıp ne kadar büyükse idealleştirme eğilimi de o kadar fazla olacaktır.

Yitirme, yer değiştirme, yersizlik-yurtsuzlukla ilişkili modern nostaljik deneyimin melankoli duygusuyla pek çok açıdan kesiştiğini, çoğu zaman da iç içe geçtiğini belirtmek gerekmektedir. Bunu örneklendiren en önemli metaforlardan biri ise "sürgün"dür. Edward Said sürgünü, insan ve anayurdu/vatanı, gerçek evi arasında iyileştirilemez bir yarık olarak tanımlar. Temeldeki hüznün hiçbir zaman aşılamaz. Edebiyat ve tarih, sürgünün hayatından romantik, kahramanca kesitler ortaya koysa da bunlar aslında sakatlayıcı kederle baş etme yolları sunar. Sürgün sonsuza dek arkasında kalacak bir şeyler bırakmıştır; bu kayıp, onun başarısını kalıcı olarak zayıflatır. Said'in deyişiyle (2001, s. 173), sürgün modern kültürün motifine dönüşmüştür; ruhsal olarak yetim ve yabancılaşmış hissetmek, modern çağı endişe ve yabancılaşma çağı olarak düşünmek olağan hale gelmiştir. Modern dönemde giderek hız kazanan göçmen-sürgün deneyimi, kayıp meselesi ve sürgünün "hayali memleketi", Boym'un da nostalji bağlamında tartıştığı önemli noktalardan biridir. Boym'un (2009, s. 364) ifadesiyle, "Sürgün (exile) sözcüğü (ex-salire'den) dışarı atlamak anlamına gelir. Sürgün hem sürüldüğün yerde sıkıntı çekmek, hem de yeni bir hayata atlamak demektir. Atlamak demek, aynı zamanda ortada bir boşluk var demektir ve bu boşluk çoğunlukla kapatılamaz".

19. yüzyıl sonuyla birlikte "aşkın evsizlik" ve "kalıcı sürgün" modern dönemin hastalığı olarak tanımlanmaya başlamıştır (Boym, 2009, s. 365). Bu dönemin sürgün anlatıları da tarihi, evsiz bırakan kapsamlı bir felaket olarak betimlemektedir (Fritzsche, 2001, s. 1605). Kökene/eve dönüş için duyulan acı verici bir arzu söz

konusudur; “kök salmak ve kökünden sökülme”<sup>4</sup> hem nostaljiyi hem de sürgünü en iyi tanımlayan ifade biçimidir (Cassin, 2018, s. 51).<sup>5</sup>

Görüldüğü üzere nostalji geriye dönüşün, geçmişe dönüşün, eve dönüşün imkânsızlığı ve kayıp deneyimi üzerine şekillenmiş, zamanla modern dönemin korku ve kaygılarının, doldurulamaz boşluğunun, imkânsız arzularının simgesi haline dönüşmüştür. Pickering ve Keightley’in ifade ettiği gibi (2006, s. 921), nostaljiye ilişkin bu tarz bir yaklaşım nostaljinin geleceğe yönelik yenilenme için bir araç olarak kullanılıp kullanılmayacağı tartışmalarını da beraberinde getirmektedir. Bu noktada Svetlana Boym’un nostaljinin eleştirel potansiyelini araştırırken ortaya koyduğu “yeniden kurucu nostalji” ve “düşünsel nostalji” ayrımına göz atmak yararlı olacaktır. Boym’un daha çok gelenekle, kökenlere dönüşle, ulusal ve dinsel canlanmalarla ilişkilendirdiği yeniden kurucu nostalji, yitirilmiş evin yeniden inşasına girişen ve kendisini mutlak hakikat olarak gören nostalji biçimidir. Düşünsel nostalji ise semboller yerine ayrıntılarla ilgilenen, özlemi öne çıkararak, modernliğin çelişkilerini ortaya koyan, mutlak hakikati sorgulayan yapıyla tanımlanmaktadır. Ayrıca ulusal geçmişe odaklanan yeniden kurucu nostaljiye karşın düşünsel nostalji, ulusal bellek ve toplumsal bellek arasında ayrım yapmayı olanaklı kılar (Boym, 2009, s. 20). Boym’a göre düşünsel nostaljide özlem olsa da eleştirel düşünce işleyişini sürdürmektedir. Yeniden kurucu nostalji, evi mitik bir yer olarak inşa etmeye girişirken düşünsel nostaljide eve dönüş ertelenir; ev yıkıntıları içindedir ya da tanınmayacak haldedir (Boym, 2009, s. 88). Nostaljiye yönelik bu ikili kavrayış, hem nostaljinin muhafazakâr düşünceye eklenmesi biçimini ortaya koyması hem de taşıyabileceği eleştirel potansiyeli göz önüne sermesi bakımından ufuk açıcudur.

Nostaljinin taşıyabileceği olumlu potansiyele yönelik bir diğer yaklaşım Georg Stauth ve Bryan S. Turner’ın (2009, s. 65) nostaljiyi eleştirel bir paradigma olarak tanımladıkları yaklaşım biçimidir. Buna göre nostaljik paradigma dört temel bileşene sahiptir. Bunlardan ilki tarihin bir çöküş ve yitirme olarak görülmesine dayanmaktadır. İnsanlar dünyada artık yuvalarında değillerdir; bireysel düzeyde de bir keder ve umutsuzluk söz konusudur. Paradigmanın ikinci boyutu bütünlüğün ve ahlaki kesinliğin yitirilmesi duygusudur. Kapitalist endüstrileşme süreciyle birlikte toplumsal yapının karmaşıklaşması, rekabetçi koşulların ortaya çıkması gibi gelişmeler tarihin birtakım ortak değerlerin kaybı olarak algılanmasını ve ahlaki göreciliği beraberinde getirmiştir. Stauth ve Turner’ın üzerinde durduğu üçüncü boyut sahici toplumsal ilişkilerin çökmesi ve bireysel özerkliğin yitirilmesi olarak ifade edilir. Weber’in “demir kafes” tabiriyle de tanımlanan devlet kurumlarındaki bürokratik ilişkiler ağı bireyi zayıflatmış; Foucault, Adorno gibi kuramcılar tarafından da farklı şekillerde dile getirilen bürokratik denetim ve tahakküm ilişkileri modern toplumsal yapının en önemli araçları haline almıştır. Nostaljik paradigmanın dördüncü ve son boyutu ise kendiliğindenliğin ve sahiciliğin kayboluşu, duygunun dışavurumunun engellenmesi ve denetlenmesidir. Nostaljinin bu boyutu uygarlaşma süreciyle birlikte, yabancı olduğu düşünülen duygu ve tutkuların bastırılıp denetim altına alınmasına dayanmaktadır (Stauth ve Turner, 2005, s. 65-67). Stauth ve Turner’a göre (2005, s. 68) nostaljik paradigma söz konusu bu özellikleri dolayısıyla modern toplumun çözülüşünü anlamak açısından anahtar bir kavram olarak işlev görme olanağına sahiptir.

<sup>4</sup> Cassin’e göre *Odysseia* miti evden ayrılma ve dönüş arzusu bağlamında nostaljiyi konu alan en eski anlatılardan biridir. Mitin ana kahramanı Odysseus kendisine teklif edilen ölümsüzlüğe rağmen sonluluğu, ölümü, sevdiği kadına ve eve dönüşü seçer. Odysseus’un uzun ve zorlu bir yolcuktan sonra eve dönüşü aynı zamanda onun kökenlerine dönme, kimlik edinme ve tanınma arzusuna işaret etmektedir (Cassin, 2018). Benzer bir tartışma için ayrıca bkz. (Boym, 2009).

<sup>5</sup> “Kökünden sökülme eğer geri dönme umudu olmadan gerçekleşirse, buna maruz kalan kişi bir sürgüne dönüşür” (Cassin, 2018, s. 51).

Nostaljinin idealize edilmiş bir geçmişe dönüş ve muhafazakâr bir tepki olarak görülüp reddedilmesine dayanan yaklaşımlar ise daha çok nostaljinin olumsuz yönüne odaklanmaktadır. Nostaljiye yönelik olumsuz algı ve eleştirilerin çıkış noktalarından biri Natali'nin de ifade ettiği üzere (2004, s. 13), modern döneme özgü ilerlemeci tarih anlayışıyla ilişkilidir. Bu anlayış çerçevesinde geçmişe özlem, sosyal adalete engel olan politik bir sorun olarak görülmüş, Kant ve Hegel geçmişe özlemi reddederken Marx dünyanın bireysel özgürlük ve bilimsel gelişme yönünde, daha adil bir topluma doğru ilerlediğini savunmuştur. Dolayısıyla sosyal adaletle ilgilenenlerin geçmişe odaklanmaması gerektiği fikri, nostaljiyle bağ kurmaktan kaçınılmasına ve nostaljinin politik bir suç olarak görülmesine neden olmuş, geçmişle bağlantılı kelimeler muhafazakâr ve gerici olarak nitelendirilmiş, geçmişçi koruma arzusu şüpheli bulunmuştur.

Nostaljiye bir diğer olumsuz yaklaşım, nostaljiyi "Bir moda göstergesi ya da cilalı imge olarak geçmiş" ifadeleriyle tanımlayan Fredric Jameson'dan (2011) gelmiştir. Jameson (2011, s. 181), nostaljinin yalnızca estetik bir görüntüden, alıntılardan ibaret kalabileceğine dikkat çekmektedir. Ona göre nostalji stereotipler aracılığıyla işlemesi ve hüznün duyulan bellek anılarına dönüşmesi nedeniyle seyirlik bir olguya dönüşmüştür (Jameson, 2011, s. 230). Burada geçmişe ait bir fantazyadan alınan haz söz konusudur (Jameson, 2011, s. 248).

Görüldüğü gibi nostalji hem modernitenin belirsizlikleri karşısındaki muhafazakâr bakışla hem de modernliğin eleştirel yorumuyla bir arada düşünülmektedir. Bu bakımdan nostaljinin farklı siyasi ideolojiler tarafından kullanılma biçimlerinde de yukarıda ifade edilen kavramsal çeşitliliğin karşımıza çıktığı söylenebilir. Örneğin Almanya'da gerçekleştirilen "komünist tema parkı" gibi projelerle sosyalist dönemin izlerini taşıyan eşya ya da mekânların metalaştırılması ve seyirlik bir gösteriye dönüştürülmesi yoluyla (Esbenshade, 1995, s. 84-85) araçsal bir çerçevede işlerlik kazanan nostaljiden bahsedebileceğimiz gibi, sosyalist geçmişe özlem duyulan Altın Çağ olarak sunan post komünist nostalji tahayyülünden ya da sosyalist geçmişe eleştirel anlayışla yaklaşan karşı belleğe dayalı anlatıların varlığından söz etmek mümkündür. Bu kapsamda sosyalist döneme yönelik Altın Çağ anlatısının Doğu Avrupa'da 1989 sonrasında Doğu Bloku'nun çöküşü ve serbest piyasa ekonomisine geçiş nedeniyle yaşanan hayal kırıklıklarıyla, kimlik krizleriyle, kolektif aidiyet arayışı ve sembolik birlik duygusuyla ilişkilendirildiği (Bartmanski, 2011, s. 227); komünizm sonrasında gündeme gelen karşı bellek anlatılarının ise Boym'un deyişiyle "resmi bürokratik söyleme meydan oku(duğu)", daha çok resmi olmayan kanallardan yayıldığı ve geçmişe yönelik alternatif bir bakış ortaya koyduğu (2009, s. 103) ifade edilebilir. Dolayısıyla geçmişe değerlendirmek üzere bir kavramsal harita sunan ve çok boyutlu bir anlayışla düşünülmesi gereken nostalji aslında ulusal kimliğin inşası, aidiyet/ev/yuva, köksüzlük gibi meseleleri sorgulamaya da imkân sağlamaktadır.

Bu çalışmada nostalji Soğuk Savaş filminin değerlendirilmesinde, kimlik ve parçalanma, ulusal bütünlük özlemi ve kayıp deneyimi, sürgün ve vatan, Soğuk Savaş ve Altın Çağ arayışı ikilikleri bağlamında ele alınacak, filmde nostaljinin, ne tür bir anlayışla (eleştirel ya da muhafazakâr) karşımıza çıktığı tartışılacaktır. Tarihsel bir süreci konu alan filmin, nostalji meselesine, geçmişe/yitik zamana yönelik özlem ve eve/anayurda dair mekânsal özlem bağlamında nasıl bir yer verdiği araştırılacaktır. Nostaljinin sıklıkla ilişkilendirildiği bir başka kavram olan; "kayıp", hüznün", "kayıp" gibi motifleri içinde barındıran melankoli ise filmin analizinde başvurulacak bir diğer kavramsal araçtır. Filmde melankoliyi hem yitirilen sevgiliyle hem de eksikliği hissedilen ve özlem duyulan kayıp anavatanla ilişkilendirmek mümkündür. Bu bağlamda çalışmanın bir sonraki bölümünde bu tartışmaları daha kapsamlı biçimde değerlendirebilmek açısından melankoli kavrayışı üzerinde durulacaktır.

## Melankoli ve Kayıp Deneyimi

Melankoli kimi zaman bir hastalık,<sup>6</sup> kimi zaman bir ruh hali olarak görülen, kayıp, hüznün gibi kavramlarla ilişkilendirilen, bazen yaratıcılıkla bazen de düzene uyamamakla, düzen dışı olmakla tanımlanan bir olgudur. Richard Kearney'e göre (2012, s. 203-216), Antikçağ'da başlayan ve melankoliyi bir yandan tanrısallıkla diğer yandan canavarlıkla eşleştiren bu bakışın izlerini Ortaçağ'dan Rönesans'a, oradan da romantiklere ve modern döneme kadar takip edebilmek mümkündür. Düşünürlerin melankolik olmaları büyük ölçüde bilgiye ulaşmak için içe yönelmelerine, tefekküre dalmalarına bağlanmış ancak melankoli her zaman delilikle bilgelik arasında bir yerlerde gezinmiştir.<sup>7</sup>

Ortaçağ'da melankoli büyük ölçüde olumsuz bir kavramdır. Özellikle Hıristiyan dünyasında melankolik duygulanımla ilişkilendirilen ve ruhun hastalığı olarak kabul edilen *acedia* ruhsal çöküşle, içe kapanmayla tanımlanmış, bir tür günah olarak nitelendirilmiştir (Starobinski, 2007b, s. 224-226). Melankolinin Panofsky'nin deyişiyle (2007, s. 197-199), "entelektüel güç" düzeyine yükselmesi ise 15. yüzyıl sonrasına rastlar. 15. yüzyılda hümanist bilinçle birlikte yeniden ele alınan Platoncu anlayış ve önemli düşünürlerin melankolik olduğunu vurgulayan Aristotelesçi melankoli öğretisi tekrar gündeme gelecek; bu süreç melankoliye yeni bir değer atfedilmesiyle sonuçlanacaktır. Bu dönemde antik kavramların yeniden canlandırılması, melankoliye dair görüşlerin yeniden anlamlandırılarak "modern deha" kavramına ulaşılması söz konusudur.

Yine de 16. ve 17. yüzyıl edebi/ikonografik geleneğine göz atıldığında iki karşıt ruh durumunun hâlâ varlığını sürdürdüğü görülecektir; melankolik kişi hem en yüksek düşünce mertebesine ulaşan hem de umutsuz ve yalnız kişi olarak tarif edilmiştir (Starobinski, 2007a, s. 47). Bu durumun en iyi görsel ifadelerinden biri Alfred Dürer'in Melankoli-I adlı çalışmasında bulunur. Bu gravürde melankoli bir yarısı karanlıkta, diğer yarısı aydınlıkta kalan bir insan olarak temsil edilmiştir; "...öne eğik başı, yanağına dayadığı eli, ümitsizliğin içgörüyü, bitkinliğin bilgeliğe dönüşümünü" ifade eder (Kearney, 2012, s. 214).

Öte yandan Giorgio Agamben'in de işaret ettiği gibi (2007, s. 258-261), Antik dönemden beri tekrarlanan "nesneden uzaklaşma" ve "kendi içine dönme" olarak tarif edilen eğilimlerin modern psikiyatride, özellikle de Freud'un melankoli üzerine olan çalışmalarında yeniden karşımıza çıkması dikkat çekicidir. Bu noktada modern dönemde melankoliyi yeni bir anlayışla ele alan Freud'un görüşlerine başvurmak yararlı olacaktır. Freud'un bu konudaki görüşlerinin temelleri, melankoli konusundaki kurucu metinlerden biri olarak kabul edilen "Yas ve Melankoli" başlıklı çalışmada karşımıza çıkmaktadır. Freud, ayrılık ve kayıp deneyimini ele

<sup>6</sup>Antik dönemden kaynaklanan bu yaklaşım, melankolinin tıbbi bir hastalık olarak ele alınmasına dayanır. Hipokrat'ın vücut sıvılarıyla ilgili çalışmalarından itibaren varlığını sürdüren bu yaklaşıma göre, melankoli sözcüğü Yunanca *melas* (kara) ve *khole* (safra) sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. "Kara safra" olarak nitelendirilen melankoli, tedavi edilmezse ölüme yol açabilecek tehlikeli bir hastalıktır. Dört vücut sıvısından biri olan kara safranın üretilmesi vücut için gereklidir ancak kontrol altına alınmalı ve aşırı üretimi engellenmelidir (Galenos, 2007, s. 131-137). Bu bağlamda hastalık olarak melankoli bu dönemde korku, kaygı, keder gibi belirtilerle ilişkilendirilmiştir (Binkert, 1999, s. 103-104). Melankolinin sadece Batı dünyasına özgü bir kavram olmadığı, Arap, Hint ya da Çin tıbbında da vücut sıvılarıyla ilgili benzer araştırmalar yapıldığı bilinmektedir (Radden, 2000, s. ix-x).

<sup>7</sup>Montaigne "Melankoli Üzerine Denemeler"de "En ince delilik en ince bilgeliğin ürünü değildir de nedir?" diye sorar ve Platon'un bu konudaki görüşlerini dile getirir: "Platon, melankoliklerin en iyi disiplin altına alınabilen, muhteşem kişilikler olduğunu söyler: ayrıca, deliliğe en çok eğilimi olanlardır melankolikler" (Montaigne, 2007, s. 159). Aristoteles'e atfedilen metinde ise melankoli, yetenek ve yaratıcılık arasındaki bağa dikkat çekilmekte (Binkert, 1999, s. 117); politika, sanat ve felsefeyle uğraşan sıra dışı insanların melankolik olduğu vurgulanmaktadır (Aristoteles, 2007, s. 108).

aldığı 1917 tarihli bu çalışmasında öncelikle yas ve melankoli arasındaki bağa dikkat çekmiş, ardından bu iki olgu arasındaki farklılıklara değinmiştir. Buna göre yas, sevilen birinin ya da ülke, özgürlük, ideal gibi soyut değerlerin kaybı karşısında gelişen bir tepkidir; bu kayıp bazen de melankoliye neden olmaktadır. Ancak melankoliye yol açan kayıp daha çok düşünseldir ve ölümden çok terk edilme söz konusudur. Kişi kaybın gerçekleştiğini anlasa da tam olarak neyi yitirdiğini kavrayamaz. Bu da melankolinin yastan farklı olarak bilinçdışı süreçlerle ilişkili olduğunu göstermektedir (Freud, 2013, s. 243-246).<sup>8</sup> Freud'un burada dikkat çektiği nokta, yas ve melankolinin derin bir hüznün duygusunun varlığı, dış dünyaya ilginin yitirilmesi, sevme kapasitesinin kaybı, tüm faaliyetlerin kısıtlanması şeklinde sıralanabilecek ortak semptomlara sahip olmasıdır. Melankoli bunlara ek olarak kendini cezalandırma ve kendine saygının azalması gibi belirtiler de gösterir (Freud, 2013, s. 243-244).<sup>9</sup>

Freud'un vurguladığı bir başka nokta, belli bir insana bağlanan ancak reddedilme ya da hayal kırıklığı nedeniyle serbest kalan libidonun bu süreçte başka bir nesneye yatırılmayıp egoya geri dönmesidir. Dolayısıyla nesneyle olan bağı koparmanın reddiyle, kaybın içselleştirilmesiyle ortaya çıkan melankoli duygusu, kaybedilen sevgi nesnesiyle özdeşleşmeyle ilişkilidir. Freud'un deyişiyle nesnenin gölgesi egonun üzerine düşmüş, nesne kaybı bir benlik kaybına dönüşmüştür (2013, s. 249). Bu süreçte nesne üzerinde, sevgiyle nefretin birbiriyle çarpıştığı, libidoyu nesneden ayırmak ve saldırı karşısında libidonun konumunu korumak biçiminde gerçekleşen mücadeleler söz konusudur ve "sevgi Ego'ya sığınarak yok olmaktan kurtulur" (Freud, 2013, s. 257-258).

Freud'un bir sonraki çalışması "Ben ve İd" ise kaybı özdeşleşme süreçleri çerçevesinde yeniden ele alarak özdeşleşmeyi özne oluşumunun bir parçası olarak değerlendirmektedir. Buna göre özdeşleşme id'in nesnelere vazgeçebilmesinin ön koşuludur (Freud, 2014, s. 90). Yitirilmiş sevgi nesnesiyle özdeşleşme aracılığıyla içselleştirilmiş kayıp, Freud'a göre insanı özne haline getiren şeydir (Clewell, 2004, s. 61). Dolayısıyla bu ilksel kayıp ve kaybın içselleştirilmesiyle işleyen melankoli benliğinin önkoşulu olarak belirir. Ancak Butler'ın da belirttiği gibi aslında "bağlılığın nihai koparılışı diye bir şey yoktur; bağlılığın özdeşleşme sonucunda bedene alınması söz konusudur; ...içselleştirme kaybın psişede korunmasının bir yoludur" (2007, s. 277); varoluşun bütünlüğe ulaşma arzusunun tezahürüdür.

Freud'un bu çalışmada vurguladığı bir diğer nokta yaşamın yıkımına yönelen ölüm içgüdüsüne karşın yaşam içgüdüsünün nesne yatırımı aracılığıyla devam etmesidir (2014, s. 105). Eros, libido temelinde insanları bir araya getirir, birbirine bağlar (Freud, 1999, s. 76). Bu noktada sevilen nesneye bağlılık "toplumsal ve kültürel dünyada bir anlam yaratma ve onu pekiştirme umudunu" ifade eder (Kernberg, 2003, s. 67). Sevilen nesnenin yitimiyle tanımlanan melankoli ise Kristeva'nın deyişiyle (2009, s. 13), "aşk tutkusunun karanlık yüzü"dür.

Kimi zaman patolojik bir ruh haliyle, kimi zaman yaratıcılıkla, derin düşünceyle ilişkilendirilen, kimi zamansa yalnızlıkla, hüznle bütünleştirilen melankolinin ikili karakterine yönelik algının, Freud'un yas ve melankoli üzerine yaptığı çalışmalarla birlikte yeni boyutlar kazandığı görülmektedir. Yine Freud'un melankoliyi sevgi nesnesinin kaybının yanı sıra vatan, özgürlük gibi soyut değerlerin kaybıyla ilişkilendirmesi de yersiz-yurtsuzluk, köksüzlük, kolektif kimliğin kaybı gibi meseleleri ele almak açısından önemli bir çıkış noktası oluşturmuştur. Bu doğrultuda çalışmanın bir sonraki bölümünde nostaljiyle birlikte melankoliye

<sup>8</sup> Freud'a göre yasta değersiz ve boş hale gelen dünyadır; melankolide ise egonun kendisidir (2013, s. 246).

<sup>9</sup> Kişinin ötekine yönelik suçlamaları kendisine yöneltmesi ve cezalandırılmayı beklemesi söz konusudur (Freud, 2013, s. 246). Clewell'in deyişiyle (2004, s. 60), "melankolik, bir tür iç isyan olarak, kayıp ötekenden intikam almak için kendisini cezalandırır".

ilişkin bu kavramsal genişlemeden hareket edilecek, anavatan ve sevgilinin kaybı çerçevesinde Soğuk Savaş'ın nostaljik ve melankolik temelde örgütlenen anlatısının geçmişin inşası, ulusal kimlik ve aidiyet duygusuyla ilgili ne söylediği değerlendirilecektir. Filmde bir türlü doldurulamayan, içsel bir boşluk olarak beliren melankolinin daha önce ifade edilen yaratıcılık ve dehadan çok bütünlük kaybı, toplumdan geri çekilme, yalnızlık, yabancılaşma, feragat ve intihara varan bir tür umutsuzluk haliyle iç içe geçirilmesinin ne anlam ifade ettiği tartışılacaktır.

## Soğuk Savaş: Nostalji ve Kültürel Melankoli

Soğuk Savaş, filmlerinde sıklıkla savaş, göç, sürgün gibi temaları ele alan Pawel Pawlikoski'nin *Ida*'dan<sup>10</sup> (2013) sonra Polonya'nın toplumsal travmalarıyla yüzleşmesini ve geçmişle hesaplaşmasını konu aldığı ikinci filmidir. Yönetmenin kendi ailesinin otobiyografik hikâyesinden yola çıkarak oluşturduğu, 1949-1964 yılları arasında geçen film, Soğuk Savaş dönemini Polonya'da halk şarkıları söyleyen müzik topluluğu Mazurka'nın kurucularından biri olan besteci ve müzisyen Wiktor ile toplulukta şarkı söyleyen Zula'nın tutkulu aşkını merkeze alarak anlatır. Soğuk Savaş koşulları topluluğu ideolojik bir dönüşüme zorlarken, bürokrasinin taleplerinden ve özgürce sanatını icra edememekten bunalan Wiktor, sevgilisiyle birlikte Paris'e kaçma planları yapar. Zula ise Paris'te yaşamak istemez ve Wiktor'la Avrupa'ya kaçmak yerine Polonya'da kalır. Böylelikle ikili ayrı coğrafyalarda yaşamaya başlar; ancak fiziksel ayrılık aşkın sona ermesine neden olmaz, seyrek de olsa farklı zamanlarda birbirlerini gören çift, Zula'nın bir İtalyanla evlenip Polonya'yı yasal yollarla terk etmesiyle Fransa'da yeniden bir araya gelir. Bununla birlikte Fransa'da birlikte yaşamaları da mutlu olmalarını sağlamaz; yaşadıkları çatışmalar Zula'nın tekrar Polonya'ya dönmesi ve Zula'yı bulmak için peşinden Polonya'ya giden Wiktor'un tutuklanmasıyla sonuçlanır. Çiftin kavuşması, Zula'nın Wiktor'u hapisten kurtarmasından sonra mümkün olacak ama artık dünyada aşklarına bir yer olmadığını anlayan ikili yaşamak yerine intihar etmeye karar verecektir.

Filmde geçmişin inşası, Stalin'in liderliğini kabul eden Doğu Bloku ülkelerine ilişkin, post komünist dönemde ortaya çıkan hâkim totalitarizm anlatısıyla çerçevelenmektedir.<sup>11</sup> Bu noktada Polonya sinemasında sosyalist dönemin değerlendirilmesinde iki farklı eğilimin söz konusu olduğu belirtilmelidir. Bu eğilimlerden ilkinde, geçmiş ele alınırken bastırılmış bellek geri çağırılmakta ve Stalinizmin mirası sorgulanmaktadır. Ancak Marek Haltof'a göre (2000, s. 48-50), Stalinizmin mirası sorunu, sıkı sansür nedeniyle 1970'lere kadar tam olarak tartışılmamış, Andre Wajda'nın *Man on Marble* (1977) filmi, 1950'leri ve Stalin döneminin baskıcı doğasını anlatan ilk güçlü politik film olmuştur. Polonya sinemasındaki ikinci eğilim ise Eva Mazierska'nın belirttiği gibi (2003, s. 32), komünist geçmişe ait kültürel sembol ve imgeler içeren nostaljik filmlerin Doğu Bloku'nun çöküşünden sonra Polonya'da yaşanan ekonomik, toplumsal ve kültürel krizlerle başa çıkma yolu olarak belirmesidir.<sup>12</sup> Bu doğrultuda çalışmada ele alınan Soğuk Savaş filminin Polonya sinemasındaki bu iki

<sup>10</sup> *Ida*, 1960'lı yıllarda Yahudi olduğunu öğrenen manastırdaki bir rahibenin geçmişle hesaplaşmasını ve Polonya'nın Yahudi katliamındaki payını konu almaktadır.

<sup>11</sup> 1949-1956 arasındaki dönem, Polonya tarihinde "Stalinizm dönemi" olarak adlandırılmaktadır. Dönemin tek parti yönetiminin yaşamın tüm yönlerini kontrol etmeye yönelik tutumu Polonya'nın Sovyetlerin küçük bir totaliter kopyası olduğu yorumlarına neden olmuş, Polonya devlet başkanı Boleslaw Beirut, Stalin'in sadık bir izleyicisi olarak nitelendirilmiştir (Haltof, 2000, s. 48).

<sup>12</sup> Özellikle komünist rejimin yerini kapitalist ulus devletlere bıraktığı geçiş sürecinde, istenen özgürlük ve refahın hemen sağlanamaması Doğu Avrupa'da önemli oranda geçmişe dönüş arzusunun ortaya çıkmasına neden olmuş ve bu durum genellikle komünist nostalji olarak nitelendirilmiştir. Kovacevic'in ifade ettiği gibi (aktaran Yaren, 2014, s. 10-13), "Doğu Avrupa Komünist nostaljisi, zıvanadan çıkmış bugünün başka bir haline erişmek üzere açık bir gelecek önermesi için komünist geçmiş hayaletinin benimsenmesidir".



eğilimden ilkinine yakın olduğunu ifade etmek mümkündür. 1989'dan sonra Polonya'da İşçi Partisi'nin yenilgiye uğramasıyla öne çıkan karşı bellek tartışmalarından<sup>13</sup> beslenen film, tarihsel geçmişi seçmeci biçimde değerlendirip bir aşk öyküsünün arka planına yerleştirerek nostaljik ve melankolik bir anlatı ortaya koyar. Sosyalist ve kapitalist blok arasındaki kutuplaşmanın ve Doğu Bloku ülkelerinde Stalin döneminde öne çıkan otoriterleşme eğilimlerinin, dönemin kültür-sanat hayatında ve sanatçıların özel yaşamlarında yarattığı baskı; parti ideolojisi çerçevesinde manipüle edilen şarkılar, kitlesel tabiiyeti ifade eden ve simetrik kompozisyonlar aracılığıyla sunulan gösteriler, kaçak yollarla geçilen sınırlar, Doğu ve Batı toplumlarına ilişkin önyargılar, bürokratik talepler, topluluk bağının çözüldüğüne işaret eden gizli fişleme ve soruşturmalar, kimliksizlik, yabancılaşma ve yalnızlaşma gibi temalar üzerinden sunulur. Geçmiş komünist nostalgide olduğu gibi mitsel bir çerçevede Altın Çağ vurgusuyla ele alınmaz; tersine komünist dönemde, iki âşığın kavuşma-kavuşamama melankolisi ve intiharı üzerinden ulusun trajedisi ortaya konulur. Bunu Soğuk Savaş döneminde ulusun hayali olarak tasavvur edilen homojen yapısının ve inşa ettiği toplumsal bütünlük algısının parçalanması ya da kırılmaya uğraması olarak ifade etmek de mümkündür. Anlatı süresince izini sürebileceğimiz aşkla tamamlanma arzusu ve bütünlük arayışının aynı zamanda ulusa yönelik yabancılaşmayla, yersiz-yurtsuzlaşmayla, izolasyonla, sürgünde yaşamakla ve sıla özlemiyle ilgili olduğu görülür. Filmin ilk sahnelerinden itibaren metaforik bir anlam kazanan İki Kalp Dört Göz adlı şarkının Doğu'dan Batı'ya geçildiğinde Fransızca bir caz parçasına<sup>14</sup> dönüşümü, yitirilen vatani, köksüzlüğü, kimliksizliği ve evsizliği ifade eder; şarkının pazarda alınıp satılan içi boş bir metaya dönüştüğü vurgulanır. Agnieszka Morstin'in de ileri sürdüğü gibi (2018, s. 79), Doğu'dan Batı'ya geçiş özgürlük ve başarıyı beraberinde getirir de aynı zamanda hayal kırıklığı ve yalnızlık üretir. Bu doğrultuda Soğuk Savaş döneminde Doğu'dakinin yanı sıra Batı Avrupa'daki yaşama dair de eleştiriler yönelten film, terk edilse de özlem duyulan ve geri dönülen anavatan vurgusuyla, Bennett ve Marciniak'ın ifade ettiği (2019, s. 12), 1940'ların ve 1950'lerin film estetiğini ifade eden pastiş kullanımıyla, Paris caz kulübünün sunumu ve halk şarkılarına yönelik ilgisiyle nostaljik bir bakış ortaya koyar. Bu bağlamda filmin Boym'un (2009) çerçevesini çizdiği yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostaljiyi eş zamanlı düşünmeyi gerektiren anlatsal ve tematik unsurlar barındırdığı söylenebilir.

Filmin parlak siyah beyaz estetiğinin de katkı sağladığı yeniden kurucu nostalji, ilk sahnelerden itibaren otantik halk şarkılarını derlemek için karla kaplı köyleri dolaşan grubun faaliyetleri çerçevesinde görünürlük kazanır. Sovyet yöneticilerin isteğiyle, Mazurka adı verilen müzik topluluğunun repertuarını oluşturmak için Polonya kırsalında yollara düşen Irena, Wiktor ve Kaczmarek'in şarkılar aracılığıyla otantik halk sanatını oluşturma çabası, yeniden kurucu nostalgide öne çıkarılan köklere dönüşü vurgular. Soğuk Savaş döneminde kaybedildiği düşünülen hayali bütünlük ve ev/vatan özlemi, kırsal manzaralarıyla, yıkık kilisesiyle, evlerde başköşeye asılan Meryem Ana portreleriyle, aşktan, evlilikten, ihanetten, kadın-erkek ilişkilerinden ve sarhoş olmaktan bahseden kimi zaman neşeli kimi zamansa hüzünlü halk şarkılarıyla sosyalist yönetim öncesinde

<sup>13</sup> Söz konusu dönemde Batı Avrupa ve Doğu Avrupa'da ortaya çıkan hatırlama süreçlerinin farklı yönelimler barındırdığı söylenebilir. Richard S. Esbenshade, Tony Judt'dan hareketle, Batı Avrupa'da belleğin yetersizliğine karşın Doğu ve Orta Avrupa'da bellek çoklaşmasının söz konusu olduğunu ve belleğin bir tür silah olarak kullanıldığını ileri sürer (1995, s. 85- 86). Ayrıca yazar, Batı Avrupa'nın Doğu Avrupa'daki hatırlama sürecini kabile savaşları ve kan davalarıyla özdeşleştirip kontrol dışı olarak nitelendirmesi karşısında Doğu Avrupa'daki belleğin kayıptan nostaljiye değişen şekillerde deformasyon içermesini aynı bakış açısının iki farklı yüzü olarak tanımlar. Esbenshade Doğu ve Batı Avrupa'nın kolektif bellek ve ulus, siyasal iktidar gibi farklı kavramlar üzerindeki mücadelenin çelişkili doğasını dikkate almamaları bağlamında ortaklaştığını vurgulamaktadır (1995, s. 73).

<sup>14</sup> Pawlikowski, her ne kadar Polonya'da 1956 yılına kadar yasaklanan cazın Stalin dönemi sonrasında bir patlama yaşadığını ve özgürlük müziği olarak nitelendirildiğini vurgulasa da (Murray, 2018, s. 6) filmde caz, Wiktor'un kulüpte müzik grubuyla birlikte performans sergilediği ya da Zula'nın Fransa'ya geldiği ve birlikte neşe içinde dans ettikleri ilk sahnelerdeki kullanımının dışında çoğunlukla acıyı ve yalnızlığı çağırıştırır; özellikle Polonya halk şarkılarının caz formatında söylenmesi melankolik bir etki yaratır.

kalmış gibi görünen Polonya'ya yönelir. Svetlana Boym'un 18. yüzyıl romantiklerinden bahsederken altını çizdiği, müziğin ve şarkıların izinde "memleket topraklarının duygusal haritası"nı (2009, s. 38) ortaya koyma çabası bu filmin de anlatısını şekillendirir. Polonya halk şarkılarını derlemek için yollara düşen Wiktor ve Irena'nın dinledikleri şarkılar karşısındaki heyecanı, yönetmenin geçmişteki gizli/saklı bir hazineyi tarihin derinliklerinden açığa çıkarmaya yönelik nostaljik bakışını yankılar. Filmin dönüm noktalarında devreye sokulan müzik, aynı zamanda ulusun kültürel ve tarihsel belleğinin inşasına da katkı sağlar.

Ancak filmin taşrada geçen ilk sahnelerinde Kaczmarek'in pragmatik, araçsal bakışı ve şarkı söylerken kaydedilmekten hoşnutsuz yoksul köylüler aracılığıyla, yeniden kurucu nostaljiyle eş zamanlı olarak düşünsel nostalji de devreye sokulmaktadır. Ela Bittencourt'un deyişiyle, rejimin Polonyalı sanatçıların işlerini ele geçirdiğine işaret eden bu sahneler (2018, s.73), ironik bir yorum ortaya koyar. Sosyalist yönetimin kendi ideolojik gereksinimleri doğrultusunda otantik, saf halk sanatı yaratma çabası, dinlediği şarkıları çoğunlukla basit ve ilkel bulan, köylüleri sarhoşlar diyerek aşağılayan Kaczmarek'in Polonya'da küçük bir etnik grup olan Lemkoslarla ilgili bir şarkıyı "bizim değil" diyerek repertuara dahil etmekten kaçınması ve yırtık, hırpani kıyafetleriyle dikkat çeken bazı köylülerin inceleme nesnesi haline getirilip kayıt altına alınmaktan duydukları rahatsızlığı ifade eden hüznü bakışları Bruce Bennet ve Katarzyna Marciniak'ın da ileri sürdüğü gibi hem Polonya ulusal kimliğinin kuruluşundaki özcü yapıya ve dışlanan etnik gruplara (2019, s. 7-8) hem de sosyalist yönetim tarafından araçsallaştırılan köylülerdeki yabancılaşmaya işaret eder. Bennett ve Marciniak'a göre (2019, s. 7), müziklerinin köylülerden alındığına işaret eden belgesel izlenimi veren bu sahneler, ötekileştirici ve nesneleştirici devlet bakışının muhatabı olan köylüleri kültürel şiddetin nesnesi kılar. Yine ilerleyen sahnelerde, köylülerin gereksinimlerini ve gündelik yaşamını dikkate almayan sosyalist yönetimin, propaganda faaliyetleri doğrultusunda halk şarkılarını manipüle etmesine yönelik bir eleştiri devreye sokulur. Sosyalist dönem Polonya'sında her şeyin bir çeşit kimlik performansından ibaret olduğunun altı çizilerek, ulusal bellek ve toplumsal bellek arasındaki ayrım (Boym, 2009, s. 20) vurgulanır. Örneğin, nota bilgisine sahip olsalar da Mazurka topluluğunun üyelerinden otantik köylü performansı sergilemeleri beklenmekte ya da Kaczmarek, Slavları yeterince iyi temsil etmediğini düşündüğü bir kadın üyenin saçlarının sarıya boyanmasına karar vermektedir. Bu doğrultuda filmin geçmişteki olayları anlatılaştırma biçiminde dikkat çeken kayıp duygusu ile arada kalmış, parçalanmış, yönünü yitirmiş ve kimlik krizi yaşayan karakterlerin melankolik sunumu, Georg Stauth ve Bryan S. Turner'ın (2005, s. 65- 67) daha önce sözü edilen nostalji tanımlamasındaki üç temel özellikte örtüşür. Bunlar; tarihin bir çöküş ve yitirme olarak görülmesi, bütünlüğün ve ahlaki kesinliğin kaybedildiği duygusu ile bireysel özerkliğin ve sahici toplumsal ilişkilerin çökmesidir. Filmde de Stalin liderliğindeki sosyalist blokta yer alan Polonya'da, bürokratik baskıların ve kültürel olarak özcü politikaların neden olduğu parçalanma hissi ve bütünlük kaybı dikkat çeker. Özellikle hükümetin Mazurka'nın repertuarında bazı değişiklikler istemesiyle topluluk içinde ortaya çıkan görüş ayrılıkları, ahlaki çöküntünün ve sahici toplumsal ilişkilerin yok oluşunun altını çizer. Kırsal nüfusun reform, barış ve liderlik üzerine şarkı söyleyemeyeceğini ifade eden Irena'nın kendilerinden istenen bu değişikliği geri çevirmesine karşın otoriteye bağlı müdür Kaczmarek'in kabul etmesi, Wiktor'un ise Irena'yı desteklemek yerine sessiz kalması, Mazurka'nın propaganda faaliyetleri çerçevesinde araçsallaştırılmasını beraberinde getirir. Böylelikle Polonya halk şarkılarını söylemesi için kurulan Mazurka, Stalin'in gözlerini ön plana çıkararak dev posterlerin açıldığı konser salonlarında Stalin'le ve Doğu Avrupa halklarıyla ilgili şarkılar söylemeye başlar. Örneğin Doğu Almanya'da düzenlenen bir gençlik festivalinde konser vermeye gitmeden önce, üniformalar giydirilip askeri bir sıra düzenine geçirildiği görülen Mazurka üyelerinin Yugoslavya'da ise kendi repertuarlarına ek olarak Sırpça şarkılar söyledikleri duyulur. Ayrıca topluluk üyeleri, özellikle de Zula, Wiktor'un hangi müziği dinlediği, Tanrıya inanıp inanmadığı, doları olup olmadığı gibi konularda bilgi vermeye zorlanır. Batı'yla her türlü kültürel ve ekonomik alışverişin

yasaklandığını gösteren bu tutum, aynı zamanda Tanrı inancının da sosyalist dönemde saklanması gereken bir özellik haline geldiğine işaret eder.

Filmin ilk sahnelerinde, pragmatist Kaczmarek'in Polonya kırsalındaki yıkılmış kiliseye girmesi ve kilisenin duvarında, silinmekte olan bir çift gözle karşılaşmasının da sosyalist dönemde gözden düşen Hıristiyanlıkla ilgili değerlere işaret ettiği ve bu motifin filmin anlamının belirlenmesine katkıda bulunduğu söylenebilir. Bu kilisenin, filmin son sahnelerinde Wiktor ve Zula'nın evlenmek ve ölmek için seçtiği yer olması, filme döngüsel bir nitelik kazandırmasının yanında 1989 sonrası Polonya ulusal kimliğinin en önemli bileşeni haline gelen dinle bütünleşmeyi vurgular. Bu doğrultuda 1960'lara gelindiğinde sarhoş bir şarkıcıya dönüşen ve Wiktor'u kurtarmak için Bakan yardımcısını tanıyan Kaczmarek'le -Kaczmareck'in otoriteye olan bağlılığı ve sadakati onun yükselmesini ve hatırı sayılır bir konum almasını sağlamıştır- evlenmek zorunda kalan Zula ve zorlu kamp koşulları ve maruz kaldığı işkence sonucunda artık piyano çalamayacak olan Wiktor'un gelecekle ilgili umudunun kalmaması ve yıkılmış, eski kiliseye sığınması geçmişi, teslimiyeti, nostaljiyi ve melankoliyi ifade eder. Jerry White'ın da belirttiği üzere, iki sevgilinin birbirlerine ve Polonya'ya döndüklerini gösteren bu tarz bir temsil, aynı zamanda romantizmin saf Katoliklikle kutsanmasını ve din-kültür bağının kurulmasını mümkün kılar. Bağlılık ve maneviyat imgelerinin harabe kilise görüntüsüyle bir araya getirilmesi aracılığıyla kültürel aidiyetin ve sevginin aşkınlık kazanması sağlanır (White, 2009, s. 49-50).<sup>15</sup> Kristeva'nın ifadesiyle (2009, s. 77), "geçmişe saplanmış, aşılmaz bir deneyimin cennetine ya da cehennemine gerileyen melankolik kişi tuhaf bir bellektir: Her şey geçip gitti, der gibidir, ama ben o geçip giden şeye sadığım, ona çivilenmişim, bir devrim olanağı yok, gelecek yok". Dolayısıyla Soğuk Savaş döneminde tıpkı kilise gibi yıkıntılar içinde kalan ve özlem duyulan eski Polonya'nın da dinsel referanslarla sabitlendiği ve karakterlerin intihar ederek geleceklerinden vazgeçtiği görülmektedir.

## Melankolik Kayıp ve Anavatan

Filmde Doğu ve Batı arasında yaşanan coğrafi ve siyasi kutuplaşma nedeniyle kaybedilen sevgilinin yasının tutulamamasının beraberinde getirdiği melankoli, karakterlerin birbirine kavuşmasıyla da sona ermez. Aslında iki âşığın ayrılığını anlatan ve filmin leitmotifi niteliğindeki İki Kalp Dört Göz adlı melankolik şarkının "Şu kara gözler hangisiyle ağladın. Seninle tekrar buluşamıyorlar", "Annesiz çocuk gibiyim", "Böyle bir çocuğu kim sever", "Ben sadece bir çocuk ve bir sesin kalıntısıyım" şeklindeki sözleri de âşıkların bir araya gelemeyeceğine dair bir ipucu barındırır. Doğu'da baskıcı koşullar, Batı'da kendi evinden ve vatanından uzakta yaşamanın neden olduğu yabancılaşma ve sıla hasreti aşkla tamamlanmayı mümkün kılmaz. Wiktor ve Zula arasındaki aşkın sürekli olarak ayrılıkla kesintiye uğraması ulusal bütünlük kaybının ve Doğu ve Batı arasındaki uzlaşmazlığın da bir yansımasına dönüşür. İki sevgili arasındaki aşk, anayurda dair olanaksız bir sevginin ve arzunun metaforu haline gelir.

Filmde Doğu Avrupa'ya yönelik totalitarizm eleştirisi yapılırken, Batı'nın da Doğu için bir rol modeli olarak önerilmediği görülür. Bennett ve Marciniak'ın da ileri sürdüğü gibi (2019, s. 10), Soğuk Savaş'ın herhangi bir tarafını ayrıcalıklı kılmaktan kaçınan anlatı, kutuplaşmanın yıkıcı sonuçlarını sergiler. Medeniyet ve özgürlük söylemleriyle idealleştirilen Batı Avrupa'nın gerçekte göçmenler ya da sürgünler için yabancılaşma ve kimlik

<sup>15</sup> Jerry White aynı zamanda ahlaki bir tutum barındıran bu tarz bir temsilin, yönetmenin BBC için daha önceden gerçekleştirdiği *Sırp Destanları* (1992) gibi belgesellerindeki din-milliyetçilik birlikteliğini eleştiren soğukkanlı politik bakış açısından ciddi bir uzaklaşma sunduğunu ifade etmektedir (2019, s. 50).

krizleri yaratan dışlayıcı bir coğrafya olduğu vurgulanır. Doğu Avrupa'nın geri kalmışlığı üzerinden inşa edilen Batı'nın üstünlüğü miti; göçmenin kendisini yetersiz ya da yabancı hissetmesine ve melankolik bir kimlik üstlenmesine neden olur. Örneğin Zula ve Wiktor'un eski sevgilisi Juliette arasında geçen diyalog, iki farklı kültür arasındaki etkileşimin eşitsizlik içeren hiyerarşik doğasına işaret eder. Juliette'nin, İki Kalp Dört Göz şarkısının Fransızca çevirisini anlamadığını ifade eden Zula'yı metaforlardan bahsederek küçümsemesi ve Zula'nın sinemalar, restoranlar, kafeler ve dükkânlarla dolu Fransa'da şok yaşamış olabileceğini vurgulaması, Doğulu/Batılı, eğitilmiş/eğitimsiz, modern/geleneksel, köylü/kentli gibi karşıtlıkları bir araya getirir. Ayrıca Wiktor'un Paris'in sanat çevrelerinde kabul görebilmesi için sevgilisiyle ilgili egzotik bir Polonya hikâyesi sunması göçmenin ya da sürgünün ikilemine işaret eder; eksikliği kabul eden ve dışlayıcı oryantalist bakışı içselleştiren Wiktor, bunu pazarda değeri olan, alınıp satılan bir metaya dönüştürür. Zula'yı Stalin önünde dans eden ve babasını öldürdüğü için hapis yatan bir köylü olarak tanıtan Wiktor, sevgilisinden Slav cazibesini kullanarak insanları etkilemesini ve İki Kalp Dört Göz şarkısını Fransızca yorumlamasını talep eder. Ancak Zula için otantik köylü performansı üstlenmek kadar İki Kalp Dört Göz şarkısını Fransızca söylemek de kimliksiz, vatansız ve evsiz kalmak anlamına gelir.<sup>16</sup> Edward Said'in işaret ettiği sürgünün ait olmayı reddetme hakkının devreye girdiği (aktaran Bennett ve Marciniak, 2019, s. 10) ve Zula'nın farklılığını bir silah olarak kavradığı görülür (Bennett ve Marciniak, 2019, s. 10). Daha önce Juliette ile yaptığı konuşmada "Polonya'da daha iyi bir hayatı olduğunu" belirten Zula'nın Wiktor'a yönelik "sen orada adamdın" sözü ve Fransızca kaydettiği İki Kalp Dört Göz şarkısı için "piç" kelimesini kullanması, kayıp/eksiklik duygusunu ve erkekliğin ve hayali ulusal kimliğin krizi karşısında yaşanan melankoliyi ifade eder. Böylelikle Zula âşık olduğu Wiktor'u geride bırakarak Cassin'in ifadesiyle (2018, s. 29), "geçen zamanı, ölümü, daha da kötüsü yaşlılığı bulmak pahasına eve dönmeyi tercih (eder)". Daha sonra ise aynı yollardan Wiktor geçecektir. Ancak Wiktor'un Polonya'ya dönmesi Zula kadar kolay olmaz. Bennett ve Marciniak'ın da belirttiği üzere, Fransa'daki Polonya konsolosluğuna başvurduğunda, Wiktor'a ne Fransız ne de Polonya vatandaşı olduğunun söylenmesi, Wiktor'un iki ülkeye de ait olmadığı (2019, s. 11), bir yabancı/sürgün olduğu gerçeğiyle yüzleşmesine yol açar. Bu durum Polonya'yı sevdiğini söyleyen Wiktor'un evine/sevgilisine geri dönmeye ve parçalanmış kimliğini yeniden bütünleştirmeye çabalamasıyla sonuçlanır. Melankoli daha önce de belirtildiği gibi Freud tarafından yas süreci karşısında kaybedilen nesnenin benliğe dâhil edilmesi olarak tanımlanır; burada ise kaybedilen hem sevgili hem de anavatandır. "Bu açıdan bakıldığında melankoli sevgi nesnesinin kaybına verilen regresif tepkiden çok, elde edilemeyen bir nesneyi kayıpmış gibi göstermeye dair hayali kapasitedir" (Agamben, 2007, s. 259). Bu doğrultuda tıpkı Odysseus'un eve dönüşünün insan yazgısını temsil ettiği (Boym, 2009, s. 32) düşüncesinde olduğu gibi Wiktor'un ülkesine dönüşü de kimlik kazanma ve tanınmaya dair bir mücadele kapsamında anlamlandırılmalıdır.

## Sonuç

Bu çalışmada devrimci ütopya olarak tanımlanabilecek sosyalizmin Stalin dönemindeki bürokratik uygulamalar çerçevesinde totaliter bir yönetim biçimi haline gelişine odaklanan ve bu durumun yarattığı hayal kırıklığının izlerini ve bütünlük arayışını nostalji ve melankoli kavramlarıyla çözümlenmeye imkân sağlayan Soğuk Savaş filmi analiz edilmiştir. Soğuk Savaş dönemindeki kutuplaşmacı siyasetin ve ideolojik

<sup>16</sup> Bu noktada Hannah Arendt'in vatandan sürgün edilmenin aynı zamanda dilden sürgün edilmek anlamına geldiği yönündeki tespiti önemlidir. Arendt şöyle der: "Biz mülteciler... "anadilimizi yani doğal tepkilerimizi, duygularımızın kendiliğinden gelen jestini ve ifadenin basitliğini kaybettik" (aktaran Cassin, 2018, s. 74).

propaganda ortamının hem Doğu hem de Batı Avrupa'da yarattığı tahribatı sergileyen filmin, temel karakterleri olan Wiktor ve Zula'nın aşkının olanaksızlığıyla anavatana dair hayali ulusal bütünlük algısının parçalanması arasında bir paralellik kurduğu savunulmuştur. Bu doğrultuda parçalanma ve beraberinde getirdiği eksiklik hissi Svetlana Boym'un (2009) ifade ettiği iki farklı nostalji kavrayışıyla değerlendirilmiştir. Filmde düşünsel nostalji Stalin dönemi Polonya'sında tektipleşme, farklılığı dışlayan özcü kimlik tanımları, yabancılaşma, muhbirlik mekanizması, soruşturmalar çerçevesinde açığa çıkan baskıcı hükümet uygulamalarını sorgulamak için kullanılmış; otantik halk şarkıları olarak sunulan şeyin de aslında bir çeşit inşa, performans olduğu vurgulanmıştır. Stalin döneminde parti politikaları çerçevesinde propaganda aracı olarak öne çıkarılan bu şarkıların Batı coğrafyasında paketlenen içi boş metalara dönüştürülmesi karşısında eleştirel bir bakış açısı devreye sokulmuştur. Aynı zamanda Batı coğrafyası da sürgün ya da göçmen için ideal bir vatan olarak önerilmemiş, Batı'nın kültürel üstünlüğü mitinin ya da Batı'ya dair medeniyet söyleminin, kültürler arasında hiyerarşi kuran dışlayıcı bir yapıya sahip olduğu gösterilmiştir. Yeniden kurucu nostalji ise yıkık kilise ve silinmekte olan bir freskteki göz imgesi, karla kaplı yollar, geniş düzlükler, köylülerin evlerini süsleyen dinsel motifler, kadın-erkek ilişkilerinden, ayrılıktan, içki içip sarhoş olmaktan bahseden halk şarkıları gibi unsurlar çerçevesinde taşra yaşamıyla ve sosyalizm öncesi mitsel bir dönem arayışıyla bağ kurmaktadır. Filmin son sahnelerinde Wiktor ve Zula'nın taşraya geri dönüşü ve yıkılmış kilisede haç çıkartarak gerçekleştirdikleri sahte evlilik töreni Hıristiyanlıkla yitirilen bağa ve yeniden bütünlüşme arzusuna işaret etmektedir. Yenilenen bir ulusal kimliğe yönelik arayış, aşk/sevgi gibi değerlerin Hıristiyanlığa eklenmesi üzerinden sunulmakta ve ev/vatan/yuva imgesi tekrar idealize edilmektedir.

Anlatı yapısını şekillendiren melankolinin ise filmin müziklerinin yarattığı kederli ruh halinin yanı sıra evin/anayurdun/sevgilinin kaybı ve bütünlüğün yeniden elde edilememesi karşısında intihara kadar varan bir tür teslimiyet ve gelecekte vazgeçişle, bir tür yok oluşla ilişkilendirildiği görülmektedir. Filmde melankoli yaratıcılık ve dehadan çok yersiz-yurtsuzluk, ahlaki belirsizlik ve umutsuzluk üzerinden işlerlik kazanmaktadır. Dolayısıyla filme sızan nostalji ve melankoli arzusunun imkânsızlığını, yabancılaşmayı, yalnızlığı, köklerden kopmayı ve sürgünü, kolektif bağların çözülüşüyle ve kayıp deneyimiyle birlikte okumaya imkân tanır. Bu koşullarda eve/sevgiliye dönüş artık mümkün değildir.

## Kaynakça

- Agamben, G. (2007). Kayıp nesne. (Ş. Öztürk, Çev.). Cogito: Melankoli, 51, 258-261.
- Aristoteles (2007). Karasafırlılık. (Ö. Aygün, Çev.). Cogito: Melankoli, 51, 108-125.
- Bartmanski, D. (2011). Successful icons of failed time: Rethinking postcommunist nostalgia. *Acta Sociologica*, 54(3), 213-231.
- Bennett, B & Marciniak, K. (2019). Close encounters with foreignness. *Transnational Screens*, Erişim <https://doi.org/10.1080/25785273.2019.1602325>.
- Binkert, D. (1999). Melankoli kadındır. (İ. İgan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bittencourt, E. (2018). Cold War. *Film Comment*, 72- 73.
- Boym, S. (2009). Nostaljinin geleceği. (F. B. Aydar Çev.). İstanbul: Metis.

- Brown, W. (1999). Resisting left melancholy. *Boundary 2*, 26(3), 19-27.
- Butler, J. (2007). Melankoli ve toplumsal cinsiyet: Reddedilmiş özdeşleşme. (Z. Direk, Çev.). *Cogito: Melankoli*, 51, 275-291.
- Cassin, B. (2018). Nostalji: İnsan ne zaman evindedir? *Odysseus, Aeneas, Arendt*. (S. Kaynak, Çev.), İstanbul: Kolektif.
- Clewell, T. (2004). Mourning beyond melancholia: Freud's pschoanalysis of loss. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52 (1), 43-67.
- Esbenshade, R. S. (1995). Remembering to forget: Memory, history, national identity in postwar East-Central Europe. *Representations*, 49, 72- 96.
- Freud, S. (1999). Uygarlığın huzursuzluğu. (H. Barışcan, Çev.). İstanbul: İmge.
- Freud, S. (2013). Yas ve melankoli. (E. Kapkın ve A. Tekşen, Çev.). *Metapsikoloji*. (s. 243-259). İstanbul: Payel.
- Freud, S. (2014). Haz ilkesinin ötesinde-Ben ve id. (A. Babaoğlu, Çev.). İstanbul: Metis.
- Fritzsche, P. (2001). Specters of history: On nostalgia, exile, and modernity. *The American Historical Review*, 106 (5), 1587-1618.
- Galenos (2007). Karasafra hakkında. (B. Kovulmaz, Çev.). *Cogito: Melankoli*, 51, 126-145.
- Haltof, M. (2000). The representation of Stalinism in Polish cinema. *Canadian Slavonic Papers*, 42 (1/2), 47-61.
- Highson, A. (2004). Nostalgia is not what it used to be: Heritage films, nostalgia websites and contemporary consumers. *Consumption Markets & Culture*, 17 (2), 120-142.
- Hutcheon, L. ve Valdes, M. J. (2000). Irony nostalgia and the postmodern: A dialogue. *Poligrafias*, 3, 18-41.
- Jameson, F. (2011). Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı. (N. Plümer ve A. Gölcü, Çev.). İstanbul: Nirengi Kitap.
- Kearney, R. (2012). Yabancılar tanrılar ve canavarlar: Ötekiliği yorumlamak. (B. Özkul, Çev.) İstanbul: İmge.
- Kernberg, O. (2003). Aşk ilişkileri: Normallik ve patoloji. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Kristeva, J. (2009). Kara güneş: Depresyon ve melankoli. (N. Demiryontan, Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Löwenthal, D. (1975). Past time present place: Landscape and memory. *Geographical Review*, 65( 1), 1-36.
- Mazierska, E. (2003). The redundant male: Representations of masculinity in Polish postcommunist cinema. *Journal of Film and Video*, 55 (2/3), 29-43.
- McKnight, M. (2004). Scarcely in the twilight of liberty: Empathic unsettlement in Charles Chesnutt's *The Conjure Woman*. *Iowa Journal of Cultural Studies*, 5, 59-76.

- Montaigne, M. (2007). Melankoli üzerine denemeler. *Cogito: Melankoli*, 51, 159-162.
- Morstin, A. (2018). Kieslowski versus Pawlikovski. The Double Life of Veronique and Cold War as tales of bipartite world. *Kwartalnik Filmowy*, 103, 79-90.
- Murray, J. (2018). The music of freedom, an Interview with Pawel Pawlikowski. *Cineaste*, 44 (1), 4-7.
- Natali, M. P. (2004). History and the politics of nostalgia. *Iowa Journal of Cultural Studies*, 5, 10-25.
- Panofsky, E. (2007). Satürn ve melankoli. (C. İleri, Çev.). *Cogito: Melankoli*, 51, 192-211.
- Pickering, M. ve Keightley, E. (2006). The modalities of nostalgia. *Current Sociology*, 54(6), 919-941.
- Radden, J. (2000). Preface. J. Radden (Ed.), içinde, *Nature of melancholy: From Aristotle to Kristeva* (s. vii-xii). New York: Oxford University Press.
- Radstone, S. (2010). Nostalgia: Homecomings and departures. *Memory Studies*, 3(3), 187-191.
- Said, E. (2001). *Reflection on exile and other essays*. London: Granta Publications.
- Starobinski, J. (2007a). Aynada melankoli. (M. E. Özcan, Çev.). Ankara: Dost.
- Starobinski, J. (2007b). Tanrı katında ruh: Akedia günahı. (S. B. Öztürk, Çev.). *Cogito: Melankoli*, 51, 224-232.
- Stauth G. ve Turner, B. S. (2005). Nietzsche'nin dansı. (M. Küçük, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- White, J. (2019). Cold War contexts: Pawlikowski in film, television, and European history. *Film Quarterly*, 72 (3), 44- 51.
- Yaren, Ö. (2014). Doğu Avrupa sinemasında post komünist nostalji. *Sinecine*, 5(1), 9-25.

2020, 7(1): 88-106

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.1.88106>

## Articles

# AN "EMPTY" SPACE AMONG PLANS, BORDERS AND UTOPIAS: THE TEMPELHOF FIELD<sup>1</sup>

Dilek Özhan Koçak<sup>2</sup>

## Abstract

This article is about the huge emptiness of the Tempelhof Field, which was an airport before. In the heart of Berlin, free from its historical past, it remains a dysfunctional, passive but an enormous area. In this article, the potential future of the Tempelhof Field, which is debated by both formal and informal actors, will be discussed in relation to Lefebvre's spatial triad regarding perceived, lived and conceived spaces in capitalist societies. The dialectic relations among these three make the field a product produced from above and below. In this study, the Tempelhof Field will be examined and read as an "empty signifier" through the concepts of use and exchange value of space and as well as the right to the city.

**Keywords:** The Tempelhof Field, empty space, spatial triad, production of space, empty signifier

---

<sup>1</sup> This paper was presented at the 15th International Cultural Studies Symposium, İzmir, Culture and Space, May 8-6, 2015.

<sup>2</sup> Assoc. Prof. Dr., Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü  
ORCID ID: 0000-0001-7841-1668, [dilekkocak77@gmail.com](mailto:dilekkocak77@gmail.com)

Date of Submission: 30/01/2020 | Date of Acceptance: 06/04/2020

© **Author(s) (or their employer(s)) 2020.** Re-use permitted under (CC BY-NC 4.0.) No commercial re-use. See open access policy. Published by Faculty of Communication, Hacettepe University.



# PLANLAR, SINIRLAR VE ÜTOPYALAR ARASINDA BİR BOŞ ALAN: TEMPELHOFFER FELD

## Öz

Bu makale, önceden bir havaalanı olan Tempelhofer Feld'in büyük boşluğu ile ilgilidir. Berlin'in göbeğinde, tarihsel geçmişinden azade, işlevsiz, atıl ama devasa boyutlarda bir alan olarak duran Tempelhofer Feld'in formal ve enformel aktörler tarafından tartışılan olası geleceği Henri Lefebvre'nin kapitalist toplumlarda mekanın anlamlandırma, tasarlanma ve deneyimlenme konusunda geliştirdiği üçlü şema üzerinden irdelenecektir. Bu üçlü arasındaki diyalektik ilişkiler bu alanı hem yukarıdan hem de aşağıdan üretilen bir ürün yapar. Bu çalışmada bir "boş gösteren" olan Tempelhofer Feld, mekânın kullanım ve değişim değeri ve kent hakkı üzerinden tanımlanacak ve okunacaktır.

**Anahtar Terimler:** Tempelhofer Feld, boş alan, mekânsal üçlü, mekânın üretimi, boş gösteren

## Introduction

In this article, the Tempelhof Field is considered through the holistic approach of Henri Lefebvre's (2014) spatial triad of lived, perceived and conceived spaces, and is analyzed within the framework of the elements of this scheme which are spatial practice, representational space, and representations of space. Apart from its first meaning –that is, its undefined and undesigned character–, its lack of a signifier or its being an empty signifier enables the users to produce and give meaning to the Tempelhof Field. Today, the Tempelhof Field is just like a city space, which is perpetually created with all mental and material dimensions by the people or –like postwar Berlin which was divided into parts as far as its each dweller– is divided into pieces according to its users because of the advantages provided by its enormous possibilities, and which corresponds to a lot of signifiers by offering a variety of different uses. In the era of Gods and Angels, which is referred to in Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin*, the Tempelhof Field, in fact, an invisible space due to the use of military purposes before the major fragmentation, separated from the spirit of "one" or, in other words, lost its childhood<sup>3</sup> by losing the spirit of the age and reappeared as a prehistoric country that had lost its magic and had been in a fix. The Tempelhof Field stands in the middle of Berlin like a massive, everyday sea washing up on the shore unable to decide what to do, like an abyss from another dimension.

The Tempelhof Field was chosen for this study because of its undefined and uncertain status. In the production of real space, not only material but also interpretation processes are effective, the processes of

<sup>3</sup> The opening scene of "Der Himmel über Berlin" begins with Peter Handke's *Lied vom Kindsein (Song of Childhood)*: (...) *Als das Kind Kind war, wußte es nicht, daß es Kind war, alles war ihm beseelt, und alle Seelen waren eins* (When the child was a child, it didn't know that it was a child, to it, everything had a soul, and all souls were one (...)).

perceived, conceived and lived that have a dialectic relationship with each other are one within the other, and space is reproduced again and again by social, economic and political processes. (Elden, 2007, pp. 110-111) This Lefebvrian schema sees unity among physical, mental, and social space. For example, a park becomes a park by means of the planners, workers, technology, and organizations; however, the ones who give meaning to a park are the social groups and actors who use and perceive it. (Kirsch, 1995, p. 548) A park, in the end, becomes a park through its use. Furthermore, each individual who uses it is effective in giving the park a new signifier other than its first meaning through the different and independent usage patterns and purposes. A park becomes more than just a leisure place where children and adults spend time: It becomes a home for the homeless or a place for marginalized groups to continue their illegal activities and thus goes beyond the first meaning. The Tempelhof Field is used as a leisure area for Berliners today, but it used to be an airport and a symbol of the Cold War. With its indefinable character, it has the potential to be many things. It is a touristic place providing capital and a potential residential area for those who see the exchange value of space; it is a place for leisure time activities and a common space for city dwellers who see the use-value of space, and finally, it is a potential mountain called The Berg for the artist/designer/architect who sees the space as a work of art or a product. In this respect, this study will also evaluate the framing of the terms of the right to the city, abstract and concrete space, and the use and exchange value of a space, suggesting a debate along the Tempelhof axis. The data obtained through a six-month observation period and my personal experiences allow for an effective combination of practice and theory.

## Once upon a time, there was an airport

*All power to the imagination in theory and in practice.*

*Peter Marcuse*



**Figure 1.** The Tempelhof Field, Berlin, 2014. Source. Copyright: Dilek Özhan Koçak

While the Tempelhof Airport was once an example of cold war architecture, it became one of Europe's largest inner-city open spaces after closing to air traffic in 2008 and opening to the public in 2010. The debates about how, for what purpose and by whom it would be used began after its closure and have continued to these days. Proposals have included turning it into a residential area, a football field, a museum, a film studio and even a zoo, whereas this 350-hectare area –as large as New York's Central Park– is used by Berliners for leisure time activities. (Genz, 2015) Recently, in a referendum in May 2014, Berliners gave a clear message: "(...) keep Tempelhof as it is. In doing so, they preserve the unique character which has been brought to the site by these interim uses." (Make City, 2015)



**Figure 2.** Germans watching supply planes at the Tempelhof. Source. [https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin\\_Blockade](https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Blockade)



**Figure 3.** The Tempelhof Field, Berlin, 2014. Source. Copyright: Dilek Özhan Koçak

The unique character of the field also stems from its past. An ancient Roman belief says that "every 'independent' being has its genius, its guardian spirit. This spirit gives life to people and places, accompanies them from birth to death, and determines their character or essence." (Norberg-Schulz, 1979, p. 18) The decision to arrange the Tempelhof Field as an airport was made on October 8, 1923. As the passengers could reach the airport in a few minutes after passing through passport control, the Tempelhof was called "the mother of all airports" by English architect Sir Norman Foster. The Tempelhof is considered for West Berlin a symbol of resistance against the occupation of East Berlin and East Germany by the Soviets. During the Soviet blockade, coal, food, medicine, and other humanitarian supplies were delivered by the airplanes that landed at the Tempelhof Airport. It became the symbol of freedom, democratic forces, and the struggle against political and cultural constraints. (Berlin'in tarihi havalimanına veda, 2008) This spirit is what gives Tempelhof life and forms its essence today. Whatever the Tempelhof Field becomes in the future<sup>4</sup>, its past will continue to appear and exist as a vague silhouette. The past that defines its character and essence makes its presence felt in both the photographs which focus on the edges of the field and the airfield that thousands of airplanes landed at and took off from and airplanes around it. However, considering that space is like a parchment on which another text is written by deleting the previous one and that only the latest text can be known (De Certeau, 2009, p. 325), the Tempelhof Field can be defined as a parchment on which nothing is written and the previous text became indistinct. Hence, the

<sup>4</sup> For the latest news about the Tempelhof Field see [www.thf-berlin.de](http://www.thf-berlin.de) and for detailed information of the field's past and present and the conflicts regarding its future see (Sanda, 2019, pp. 121-145).

Tempelhof Field is a lack of a signifier and is still defined as a field, so it enables each of its users and readers to identify it, write something new on it and have it signify more than one thing. However, these signifiers are not fixed and rigid due to their instant uses, and their characteristics are slippery and uncertain. The Tempelhof is a field where the Berliners, as well as tourists, perform different activities such as outdoor sports, kite flying, cycling, windsurfing, driving remote control cars, flying planes and helicopters, and many other creative activities, especially on the weekends. Furthermore, while some prefer to use the field as a picnic area with barbecues and teapots, others use it for gardening. Different cultural practices such as picnic and barbecue can easily be experienced here. In other words, the style of the use of the space or the narratives of that space defines the Tempelhof Field. (Figure 4) The producers of the space of the Tempelhof are the ones who use it in different forms and ways. (Bresnihan and Byrne, 2015, p. 46)

Towns and houses consist of many specific places. This is a reality taken into account by the theory of planning and architecture. (Norberg-Schulz, 1979, p. 7) Hence, the architects and planners are not yet in the Tempelhof practically, and as it is not the power mechanisms but its users that play a part in producing the space, the Tempelhof Field becomes more a space than a place and gives a feeling of boundless openness. However, urban planners' plans for the Tempelhof's open space show that the society has great difficulty in dealing with uncertainty, irregularity, change, or flow. Instead of leaving it as it is, society inevitably tends to place restraints upon such phenomena. (Deleuze & Guattari, 2005, p. 33, quoted in Pavlov, 2009, p. 179) For modern, urban people, the intimacy established with the natural environment is reduced to fragmented relationships. Man has now been identified by the houses and streets which are all man-made. (Norberg-Schulz, 1979, p. 21) The lack of place makes it harder or even impossible to identify its occupiers. Place as opposed to space is where all the definitions, responses and categories exist and is the manifestation of the modern mind wherein the secular mind is sacred rather than divine.



**Figure 4.** The Tempelhof Field, Berlin, 2014. Source. Copyright: Dilek Özhan Koçak

The Tempelhof Field belongs to not only its users but also animals and plants, so one could argue this area should be left as it is because of its ecological significance. It is home to a number of species of bees and birds. Despite looking like an empty space, it has never been empty; it is the habitat of wildlife and vegetation. (Figure 5&6) The struggle for the Tempelhof is about opening a space in the heart of the city without interfering with the nature or, mostly, about the destruction of the nature and the identification of the space according to its benefits.



**Figure 5.** The Tempelhof Field, Berlin, 2014.  
Source. Copyright: Dilek Özhan Koçak



**Figure 6.** The Tempelhof Field, Berlin, 2014.  
Source. Copyright: Dilek Özhan Koçak

With the vast and remote area and endless possibilities for use it offers without any impositions, The Tempelhof seems to belong to its users. Besides, as space is determined by each of its users, the direct meanings of urbanism, which are analytical and are made consistent, mean more than that and this consistent "semantic idleness" (Derrida, 1972, p. 287, quoted in Certeau, 2009, p. 200) reproduce maybe not the production of space but its action in its practical use, and this process could be sufficient to define the space at least for a while. In fact, proper conceptualization is based on circumstances. In other words, "there are no philosophical answers to philosophical questions that arise over the nature of space. The answer lies in human practice." (Harvey, 2004) The Tempelhof Field, the case of this study, has a structure that asks, "How do different human practices create different conceptualizations of space?" instead of the question "What is space?" (Harvey, 2004) In other words, trying to define the space as an independent variable is a futile effort, because what makes a space is its practical use. Therefore, the existence of the Tempelhof as a space is possible only with the continuation of the narratives.

The Tempelhof is also a heterotopic space with its alternative uses. If we consider the division of behaviors based on places (Certeau, 2009, p. 104) (e.g. residential areas, cafes, parks, shopping centers, restaurants, gardens, etc.) and that the "untouchable" and the "holy" are governed by dichotomies (e.g. private space vs. public space, family space vs. social space, cultural space vs. useful space, leisure space vs. working space) (Foucault, 2005, p. 294), the Tempelhof Field allows for mental and operational creativity with its vast area. The reader of it is the reader of Raymond Queneau's "A Hundred Thousand Billion Poems" (Cent mille milliards de poemes). (Quoted in Barthes, 1993, p. 179).<sup>5</sup>

## Physical Space: Borders and Plans

When we think about urban areas, we should take into consideration space and its production. While in the control, discipline, and production of space, power has been the actor at every stage of history, it has shaped social characteristics through physical space. Today the production of space and thus culture is articulated by the dynamics that allow for the circulation of money. Capitalism in Lefebvre's notion of

<sup>5</sup> Because it has a meaning, definition, and description that is up to each user, no one per procreation is its owner. Roland Barthes talks about Victor Hugo's intuition. Accordingly, the city is writing, everyone who travels and uses the city reads this writing. Anyone wandering around the city says that they were like the readers of Queneau's 100,000 Million Poems which becomes a different poem when its single string changes. Roland Barthes says that every one of us who lives in the city finds ourselves in this reader position without being aware.

everyday life not only organizes the work-life but also controls private and leisure time through the control of space. (Elden, 2007, p. 105) In other words, capitalism controls and colonizes not only space but also social space and everyday life. (Ross, 1988, pp. 8-9) Despite Lefebvre's definition of "leisure time which means the expansion of space under the domination" (Lefebvre, 2014, p. 383) and its vast space, the Tempelhof Field gives the impression of a liberated zone, an example of the symbolic production of space (Culler, 1990), and has become a part of the tourism industry.<sup>6</sup> The Tempelhof Field stands as an example of the commodification and touristification of space because of its unique nature:

*You can't book a flight here, but you should definitely add Tempelhof Airport to your itinerary. Just 15 minutes by bike from the heart of the city, this enormous 3-million-square-foot complex was once an airport that even had its own power plant. It was used during certain periods as a military airport and also as a commercial airport, but it eventually lost traffic to the newer Tegel Airport and was closed. It now has a new life as a city park and event center, and the grounds are open to all. (10 Secret Tourist Attractions)*

The power that produces the space also dominates the body; it commands through signs, prohibitions and routes. (Lefebvre, 2014, p. 163) While the tourism industry or planners who define a space through its exchange value expect its users to behave according to the way they design it, the Tempelhof Field provides its users freedom or, more precisely, creativity regarding how to use the space. Considering that social classes make an investment in the hierarchy of occupied spaces (e.g. urban space, residential space, commercial space, leisure space, and etc.) and transform them, the Tempelhof Field –which doesn't have an exchange value except for the tourism industry– is different from the spaces that have a signifier. (Lefebvre, 2014, pp. 26-27, 29) As spatial segregation also makes the class difference visible, the Tempelhof Field –unlike the bourgeois public space– has the potential to be a common space that brings people together from different social classes. Furthermore, except for modernist plans that discipline the urban space and determine its use with homogenizing actions and plans, the Tempelhof Field allows for unplanned, undetermined, and spontaneous activities and reflexes, and becomes a material for different modes of production with its huge emptiness.

Although the Tempelhof Field is a common space providing its users with the opportunity to give it a meaning, there are many signifiers such as the fence around it, the entrance and exit times, the rules marked at both its entrance and sidewalks that indicate the fact that it is also a disciplined and controlled space. (Figure 7&8) The presence of the historical information around the Tempelhof Field and the codification or determination of the field via maps and signs can be read as an example that space is under control and power, and as an "invasion of the space by the text" (Auge, 1997, p. 96). Nevertheless, the Tempelhof Field, unlike the rest of the city, has very little of these signs that "fabricate the average man" (Auge, 1997, p. 110). The signs correspond to order and order corresponds to categories, classifications, discipline, and observation and, as a result, power; and the Tempelhof Field looks like a controlled yet uncontrolled space.

<sup>6</sup> See Guided Tour in the Historical Airport Building (2013), Tours through the airport building, Touring Tempelhof-Europe's largest historical monument (2013), Tempelhof, Former Airport.



**Figure 7.** The Tempelhofer Field, Berlin, 2014.  
Source. Copyright: Dilek Özhan Koçak



**Figure 8.** The Tempelhofer Field, Berlin, 2014.  
Source. Copyright: Dilek Özhan Koçak

The fence around the field and the door at the entrance mean that the inside and outside of the space are demarcated. Considering that limitation is never neutral and it always assumes exclusion, the Tempelhofer Field as a common space which we claim gives an opportunity to everyone to assign meaning, underscores with its limits that two sides –the Tempelhofer and the outside– are different from each other; because "true limits are always antagonistic." (Laclau, 2007, p. 37) This limit excludes informal, marginal, and the designated space use form. Here is a more controlled area than a 24-hours open park. However, is this limit put by the city of Berlin to the Tempelhofer Field or by the Tempelhofer Field to separate the urban area from itself? While the city is the protagonist in Cartesian space, the Tempelhofer Field is the antagonist. Berlin puts a limit on this area, which does not have a signifier and yet is not defined and given a meaning by architects, engineers and planners, in order to protect the systematicity of the system:

*It is only in so far as there is a radical impossibility of a system as pure presence, beyond all exclusions, that actual systems (in the plural) can exist. Now, if the systematicity of the system is a direct result of the exclusionary limit, it is only that exclusion that grounds the system as such. This point is essential because it results from it that the system cannot have a positive ground and that, as a result, it cannot signify itself in terms of any positive signified. (Laclau, 2007, p. 38)*

Limiting the Tempelhofer Field as an indefinable space will mean "the differential character of the 'beyond' would impose itself and, as a result, the limits of the system would be blurred." (Laclau, 2007, p. 38) However, limits in absolute space are essential to state class differences. What determines the limits of class difference and the distinction between the street and the city in a modern environment can be a transparent glass in a cafe. (Baudelaire, 2008, pp. 52-53) However, as for the Tempelhofer Field, beyond the borders/limits that are determined by fences and wire mesh, the invisible mental, class and cultural limits are not obvious. Despite the ones who use the space to exhibit their class and cultural differences through their forms of use, these invisible limits and distances are not as deep as in urban areas. The limits between the Tempelhofer Field and the outside determine the limits of the field's existence as well: "A boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognized, the boundary is that, from which something begins its presencing." (Heidegger, 1971, p. 154) The limits that distinguish the Tempelhofer Field from other

similar places define its unique existence. Although the Tempelhof was a man-made architectural space with its identity previously being an airport, coming under the domination of nature, it has overcome the influence of the architectural space that determines the social roles and relations. Although people can perceive the distinction between interior and exterior, open and closed, dark and light, private and public without an architectural form, this kind of knowledge is inchoate. Architectural space describes certain emotions and makes them alive. In addition, the built environment makes the social roles and relations clear: People know better who they are. As a result, architecture teaches. (Tuan, 2001, p. 102) A planned city, a memorial, even a simple house can be the symbol of a universe: "The built environment, like language, has the power to define and refine sensibility. It can sharpen and enlarge consciousness. Without architecture, feelings about space must remain diffuse and fleeting." (Tuan, 2001, p. 107)

At the Tempelhof Field, which is not an architectural space with the loss of its airport identity, memory is not possible. However, among the ongoing discussions and plans regarding the field was the idea to turn it into an architectural space. A referendum organized by the municipality about the fate of the Tempelhof which was about to allocate a portion of the airport as a park has not been greeted with the expected interest. The Berlin Senate wants to open a park on a 280-hectare area of the Tempelhof, described as a "city within a city" with its 380-hectare area, and open the rest to construction. Beyond this, people who are against the construction at the Tempelhof Airport insist on the whole area to become a massive park. (Hastürk, 2014) These ongoing discussions, forums, and scientific panels<sup>7</sup> about the fate of the Tempelhof take us to the problematic of why the Tempelhof Field occupies so much space inversely proportional to its vast emptiness. Being nothing, the Tempelhof Field has the potential to be anything. People are treating it as a transitional form like the subway in the movie *Planet of the Apes*. Or, the Tempelhof Field is piteous like the Statue of Liberty which was buried under the sand in the same movie; because it is too massive to have anything designed on it or to perform in any design. If it remains a green area, it is easy to argue that Berlin already has plenty of green areas. If it is used for mass housing, it would be an injustice to history. It should not remain just as it is, since in the heart of the city it looks like a homage to informality. Like a black hole, it seems as if it could swallow all the power of the authorities. So considering that space is always under construction and never finished (Massey, 2005), we can predict that this gigantic emptiness in the heart of the city will never remain empty. However, the uncertainty of the Tempelhof Field is also promising, because as David Harvey argues "the right to the city" is an empty signifier. The meaning of this term is determined and given by popular organizations, homeless people, and the discriminated minorities. The right to the city is something that has to be fought over and fought for (Harvey, 2012) or it will remain as an example of the commodification of space as the subject of the touristic gaze. (Urry, 2002)

## Commonly owned space or the Tempelhof Field as a lived space

Space is not something to be defined alone: What makes it space is the practices and processes that give it meaning. (Harvey, 2004) Therefore, unlike Harvey, while Merleau-Ponty separates "geometrical space" from "anthropological space," he argues that the more there are different space experiences from each other, the more there are spaces. (1976, pp. 324-44) However, unlike space, place has a rule of belonging and a certain inertia. Considering direction vectors, amounts of speed and time variables, the concerned is the

<sup>7</sup> See <http://www.thf-berlin.de/en/about-tempelhofer-freiheit/history/>



space. Unlike space, place is the junction point of mobility. It is revived and given meaning through the movements that take place there. In other words, space is applied. For example, a street that is geometrically defined can only be a space for its users. (Certeau, 2009, p. 217) Accordingly, the Tempelhof Field becomes a space only through its users, as space is produced by its users. If there were no users, the Tempelhof Field would have either protected its existence as a historical place or been remembered as a quite different place with a brand new identity. What makes the Tempelhof Field different from a park or a leisure place is the activities that produce the space. It is more than a place for sportive activities and a picnic area: It is a place where certain constructions and designs produce a space. For example, Schaustelle Freiraum and (although it remains only a proposal) Shaolin Temple are the attempts to produce individual spaces. (Figure 9)



**Figure 9.** The Tempelhof Field, Berlin, 2014. Source. Copyright: Dilek Özhan Koçak

What constructs space is the narrative, and what creates the narrative is the subject, the one who uses the space. Spaces disappear when the narrative gets lost. (de Certeau, 2009, p. 224) Therefore, space is always under construction, always in the process of being made; it is never finished and never closed. (Massey, 2005) However, the determiners of the narrative, the ones who use it, or the space makers who create the narrative with their discourses should be understood. As urbanism and urban planners are the producers of permanent audited space, a space the narrative of which is determined by them cannot exist with a new narrative. However, in the Tempelhof Field, the subject is the maker of space and the builder of narrative, or it has a high potential to be the subject.

The importance of a space comes from being the basis of both a "collective way of life" and "any application of power." (Foucault, 2001, p. 361) Urban commoning means finding ways to open spaces where people commonly can do what they want. From this perspective, the Tempelhof Field is on its way to becoming a common space with its different ways of use such as a library, for gardening purposes, for crafts, sports, picnics, and for get-togethers. Moreover, given the idea that space is political (Lefebvre, 1973, p. 55), we should approach the concept of commons. The Tempelhof Field—being at the center of these discussions with its limits and distance from the outside—although the limits seem to be put by the hegemony—is a political space due to the insistence of its users who protect the field from falling into the hands of the capital at least for a while.

As the Tempelhof Field is simply an object of mental desire rather than the subject of physical practice, that is, it keeps alive the curiosity of what it will become in the future, to think about its uses and even its impossible possibilities serves to protect the riches of its reproduction. Sustaining the space in the sense of the body as a lived space, new urban commons today continue significant activities. Mostly the young and precarious have devised ways of opening up and producing urban spaces to meet their needs and desires and "these spaces signify an escape from the enclosure of the city." (Bresnihan & Byrne, 2015, pp. 36-37) The Tempelhof Field, which can be considered a common space, not only creates the possibility of

seeing the ideal differences together but also serves as a lived space where everyone can feel the cultural and class differences/distinctions less than in other urban spaces.

## Mental Space-The Berg or “that” no place

*“...no place is the good place.” (Grosz, 2001, p. 134)*



**Figure 10.** The Berg. Source. [www.the-berg.de](http://www.the-berg.de)

The Berg is the proposal of architect Jacob Tigges as to what is going to be constructed on the huge grassy space in the Tempelhof Field and how it is going to be used. The world's largest artificial mountain The Berg (Jordana, 2009), an example of conceived space, says in its manifest that:

*While big and wealthy cities in many parts of the world challenge the limits of possibility by building gigantic hotels with fancy shapes, erecting sky-high office towers or constructing hovering philharmonic temples, Berlin sets up a decent mountain (...). (The Berg)*

Architecture is the making of places. The existential purpose of architecture is to "make a site become a place, that is, to uncover the meanings potentially present in the given environment." (Norberg-Schulz, 1979, p. 18, 170) Considering that modern architecture is "negligent, static and mechanized" and therefore has a structure that breaks relations, (Wigley, 1998, quoted in Bal, 2012) The Berg is an alternative response to an empty space against an architectural concept that organizes a society based on consumption. While an empty space in the heart of the city means a residence, a hotel or a residential place for architecture which "stands as a gear of the capitalist urbanization wheel" (Harvey, 2011, p. 291), it is an artificial mountain for the architect, who is an artist.

The Berg stands beyond classification, categories, the known, order and organization, control, understandability, and discipline; as the tactics to discipline a space which are the basis for all applications of power allow for not only the individual to be determined as an individual but also a certain pluralism to be put in order. (Foucault, 2000, pp. 183-185) The Tempelhof Field as a utopia, that is, a no-place, can thus remain to be a liberating area; because, if a space becomes concrete, it inevitably brings about a closure. And the closure is the end of all actualized utopias because social stability is provided through a fixed space form. (Harvey, 2011, p. 225, 198) As such, the utopic is beyond the concept of space and place, because the utopic ironically cannot be regarded as topological. (Grosz, 2001, p. 134) The embodied form of utopias does not have any alternatives to be "degenerate" as with Disneyland (Harvey, 2011, p. 206). Utopias, while being unreal spaces, in essence, represent both a perfected society and the opposite of a society. (Foucault, 2005, p. 295)

*Utopias can be understood as further mechanisms or procedures whose function is precisely to provide reassurances of a better future, of the necessity for planning and preparedness, and rational reflection, in the face of an unknowable future. (Grosz, 2001, p. 138)*

However, although utopias are invented by people, they don't actually want to live in them. Because living in a utopia means the end of novelty, fantasy, curiosity, and adventure; it means that everything will turn into a routine. (Merrifield, 2000, p. 479) Therefore, Louis Marin remarks that utopias should exist in the mind; they should be a thought that keeps the desire alive. Otherwise it is the equivalent of dystopias. In other words, while utopias are happy and liberating places, they are also repressive and totalitarian. (Marin, 1977) That is to say that having a concrete response of a utopia and having a vision of a utopia are different from each other. What makes the Tempelhof unique is that, instead of constructing a desired thing there, people think about it all the time like a never-ending dream so as to protect the desire that will continue for generations. This empty space can be destroyed only if it becomes one of these possible places. However, thinking about it keeps the universe of infinite possibilities alive.

The architectural design of The Berg has always been at the scene of history as the producer of utopian ideas or as the figure representing these ideas. Architecture shapes spaces, gives them social functions

and –by giving aesthetic/symbolic meanings– forms and protects the social memory, and struggles to open a space to future social life forms. (Harvey, 2011, p. 246) Kojin Karatani (2010, p. 12) refers to the distinction between "architecture as art" and "architecture as construction." Architecture is seen as the mother of all arts by Hegel, and it is accepted that it encompasses all other areas of art. However, this Art with a capital "A" created a "meta-concept" which goes far beyond all these divisions. Architecture became "Architecture as Art" and the concept of Art became repressive when it became a state institution. As such, the concept of "utopia which can inspire a positive probability to the empty position" is stripped. To encourage a utopia to settle in the empty position, Art should be removed which once occupied that position. This refers to the second crisis in architecture; the end of the marriage of art and architecture, and it was accepted that the trend that would overcome this crisis is the problematic of "architecture of construction". (Karatani, 2010, p. 13) The Berg, the place of the Tempelhof which is nowhere in the middle of Berlin with its huge emptiness, aims to be a utopia rather than an Art. However, as an image will be a social reality once it is presented, it becomes "utopian" rather than a utopia by definition; because "it is unrealizable in as much as it contains socially unbuildable conditions." (Karatani, 2010, p. 13)

The architect who designed The Berg is today's response to "architect as metaphor". Architecture means an active position that offers opportunities to resist or withstand all "becomings" by reconstructing them as "makings". [Poiesis] means simply creation at origin. Any action that is the cause of something to come into being from nothingness and all those engaged in them might be [poiesis]. Platon's admiration for the architect as a metaphor and his contempt for the architect as a laborer are based on real architecture open to contingency. All architects face unknown others (Karatani, 2010, pp. 33, 41); however, Jacob Tigges did not have to face "the other" when he designed The Berg. Considering that an artist, painter, sculptor or architect creates the space instead of showing it (Lefebvre, 2014, p. 133), The Berg can be read as the response of the creation of space.

Since the mid-twentieth century, modernism has begun to lay siege to the world and, as a result, architecture and urban images which were once seen utopian began to fill actual space. However, The Berg in Berlin, a city still in the process of "becoming", is a response to the Tempelhof Field as a utopia. That it is inevitably impossible for The Berg to fill the real space as an image does not prove that it is not architecture; on the contrary, it is an "architecture as metaphor." The Berg is a design, but it also has features, history and even nostalgia which exists only in unique spaces and leads to questioning the boundaries between the real and the fictional. The attempt to define The Berg as an "augmented space" is considerable as well, as it cannot totally be defined as a "virtual space". (Wheatley, 2014) As a physical space, the overlaying of the Tempelhof Field as The Berg—or, in other words, The Berg's replacement of the Tempelhof Field—refers to place-making as well as an augmented space, which is the physical space overlaid with dynamically changing information. (Manovich, 2006, p. 220) The augmented reality (AR) system "adds information that is directly related to the user's immediate physical space". (Manovich, 2006, pp. 224-25) The architect who created The Berg constructed it by adding new information to the already existing physical space, and therefore, it can be defined as augmented reality or an augmented space. (Figure 11)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> The translation of the words on the images are as follows: Berlin Beflügelt means Berlin Winged, Berlin Verbindet means Berlin Connects, Berlin Inszeniert means Berlin Stages, Berlin Ruft means Berlin Calls, Berlin Bewegt means Berlin Moves, Berlin Wagt means Berlin Dares in English.

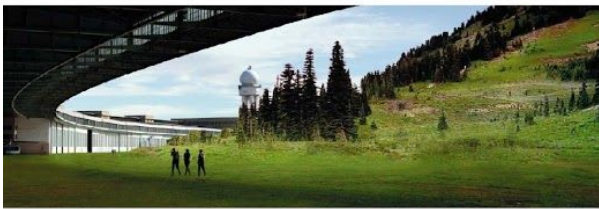
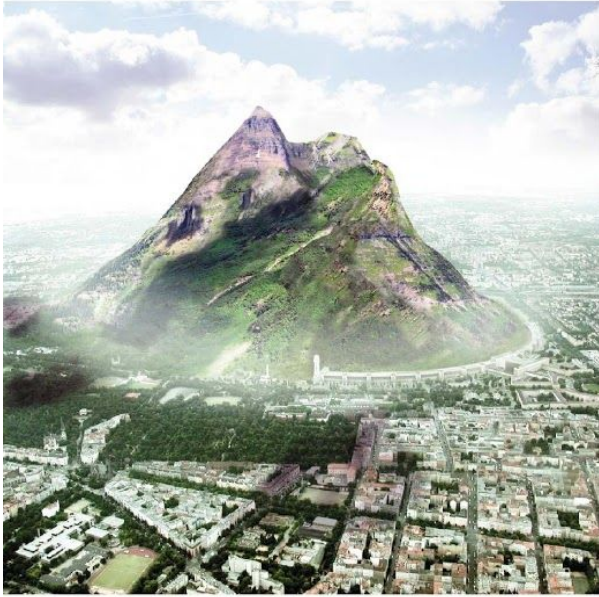


Figure 11. The Berg. Source. [www.the-berg.de](http://www.the-berg.de)

In the website where Berg is displayed, the appearance of it and the activities (“inspire,” “connect,” “stage,” “call,” “move,” “surge”) as well as everyday objects and their usages such as photos, paintings, souvenirs, maps, postcards, graffiti, tattoos and even a picture drawn by a child leave us in doubt as to whether it is fact or fiction. The Berg is so real that people have memories and experiences of it, and it has even become a source of nostalgia. It is so real that art is inspired by it. Beyond that, it became a part of the tourism industry and took its place next to the television tower, the Brandenburg Gate and the Pergamum Museum in postcards, which are the leading icons of Berlin. Even souvenirs of it are produced. It has gotten media coverage and has a Facebook page. (Figure 11&12)



**Figure 12.** The Berg. Source. [www.the-berg.de](http://www.the-berg.de)

Although The Berg as an augmented or mediated space, which is recommended in place of the Tempelhof Field, is virtually created, it was taken seriously as a recommendation to take the place of the Tempelhof Field. The Berg can also be considered as an example of the fact that virtual designs can structure the everyday experiences of urban spaces.

## Conclusion

The intent of this article was to acknowledge and analyze the huge emptiness in the middle of Berlin, which is still in the restructuring and reconstructing process after the demolition of The Wall, at a time when the city's areas are sold parcel by parcel and the city center has turned into a surplus area both in Berlin and all around the world. The Tempelhof Field, with its indefinable situation at the moment, opened up the possibility of determining a space where all the spaces are defined by producers of abstract spaces such as urban planners and architects via plans, sections, silhouettes, and visual statements. The Tempelhof Field created an opportunity for Berliners for a moment to identify and interpret their city spaces. Beyond that, this emptiness inspired an architect or architecture for a while and made a utopia possible by not realizing it.

If something becomes stable, this stability at the same time will eliminate all the possibilities of materialization of all possible designs. Then if the Tempelhof Field is protected as an "either/or" rather than "both/and" place, it will keep "dialectic utopianism" alive rather than "spatial utopianism", thus giving the opportunity to each of its users to perpetually produce it. This will mean more freedom than shaping the city. This freedom is a breach opened in the middle of the city, the one that breaks the order. At the same time, it is a productive emptiness that gives energy and courage to other thoughts in the city: the state of non-existence of the nonexistent, the non-existing utopia, and here, the loss of a dystopia. As Hubana Sanda mentions in her article "the Tempelhof Field as an 'urban laboratory' will generate a lot of different

experiences and insights into the process of urban planning and the conflicts surrounding them. (2019, p. 141)

## References

Auge, M. (1997). *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Verso: London, New York.

Bal, B. (2012, March 12). Düşsel Atlaslar: Constant'ın 'New Babylon'u ve Calvino'nun 'Görünmez Kentler'i ile Zaman Ötesi Yolculuklar [Imaginary Atlases: The 'New Babylon' of Constant and Journeys Beyond Time with Calvino's 'Invisible Cities']. *skopdergi*, 2. Access: 27.11.2019, <http://www.e-skop.com/skopdergi>.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven [Semiological Adventure]*. İstanbul: YKY.

Baudelaire, C. (2008). *The Eyes of the Poor, in, Paris Spleen and La Fanfarlo* (Raymond N. MacKenzie, Trans.). Indianapolis: Cambridge.

Berlin'in tarihi havalimanına veda [Farewell to Berlin's historic airport]. (2008, November 3). Access: 20.11.2019, <http://v3.arkitera.com/>.

Bresnihan, P. and M. Byrne. (2015). *Escape into the City: Everyday Practices of Commoning and the Production of Urban Space in Dublin*. *Antipode*, 47(1), 36-54.

Culler, J. (1990). *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. USA: University of Oklahoma Press.

De Certeau, M. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi (Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları) [The Practice of Everyday Life]*. Ankara: Dost.

Deiningner, L. and L. Lange. (2014). *Grillen ist Kultur*. W. Kaschuba & C. Genz (Eds.), in, Tempelhof. *Das Feld-Die Stadt als Aktionsraum* (p. 45-53). Germany.

Elden, S. (2007). *There is a Politics of Space because Space is Political-Henri Lefebvre and the Production of Space*. *Radical Philosophy Review*, 10 (2), 101-116.

Foucault, M. (2005). *Başka Mekanlara Dair*. In *Özne ve İktidar [Of Other Spaces. In The Subject and Power]* (291-302). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2001). Space, Knowledge and Power. J. D. Faubion (Ed.), in, Power: Essential Works of Foucault 1954-1984, V. 3 (p. 349-365). England: Penguin.

Genz, C. (2015). The Wide Field of Participation, An essay on the struggle for citizen participation and the future of the Tempelhof Field. *Journal of Urban Life*, 8-16.

Grosz, E. (2001). *Architecture from the Outside*. Cambridge, Massachusetts, London and England: MIT.

Guided Tour in the Historical Airport Building (2013, February 7). Access: 27.10.2019, <http://www.berlin.de/>

Harvey, D. (2011). *Umut Mekanları [Spaces of Hope]*. İstanbul: Metis.

Harvey, D. (29 May 2004). Space as a Key Word. Paper for Marx and Philosophy Conference. Institute of Education, London.

Harvey, D. (2012, June). An Interview with David Harvey: Practice of Commoning. (Pelin Tan& Ayşe Çavdar, Interviewer). Access: 27.09.2019, <http://tanpelin.blogspot.com.tr>.

Hastürk, M. (2014, January 4). Tempelhof uygulamasına Berlinliler ilgisiz kaldı [Berliners did not turn a hair to the applications of Tempelhof]. *Sabah*. Access: 27.09.2019, <http://www.sabah.de>.

Hilbrandt, H. (2016). Insurgent participation: Consensus and contestation in planning the redevelopment of Berlin-Tempelhof airport. *Urban Geography*. (34:4), 537-556.

Jordana, S. (2009, November). The Berg: The biggest artificial mountain in the World. Access: 27.09.2019, <http://www.archdaily.com/>

Karatani, K. (2010). *Metafor Olarak Mimari [Architecture as Metaphor]*. İstanbul: Metis.

Kirsch, S. (1995). The Incredible Shrinking World? Technology and The Production of Space. *Environment and Planning D: Society and Space*. (13), 529-555.

Laclau, E. (2007). *Emancipation (s)*. Verso: London, New York.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi [The Production of Space]*. İstanbul: Sel.



Lefebvre, H. (1973). *Escape et Politique*. Paris: Anthropos.

Make City. (2015). Tempelhofer Feld, Activating the void. Access: 27.08.2019, <http://makecity.berlin/>

Marin, L. (1977). *Disneyland: A Degenerate Utopia*. *Glyph: John Hopkins Textual Studies*. (1), 50-66.

Massey, D. (2005). *For Space*. London, CA, New Delhi: Sage Publications.

Manovich, L. (2006). The Poetics of Augmented Space. *Visual Communication*. (5:2), 219- 240.

Merrifield, A. (2000). The Dialectics of dystopia: disorder and zero tolerance in the city. *International Journal of Urban and Regional Research*. (24), 473-489.

Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius Loci-Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli: New York.

Pavlov, R. W. (2009). *Space in Theory, Kristeva, Foucault, Deleuze, Spatial Practices*. Rodopi: Amsterdam, New York.

Queneau, R. (2006). *Cent Mille Millards de Poemes (A Hundred Thousand Billion Poems)*. Gallimard.

Roskamm, N. (2014). 4.000.000 m<sup>2</sup> of Public Space. The Berlin 'Tempelhofer Feld' and a Short Walk with Lefebvre and Laclau. Degros, Aglaee; Knierbein, Sabine und

Madanipour, Ali (Ed.), in, *Public Space and The Challenges of Urban Transformation in Europe* (116-138). London/New York: Routledge.

Ross, K. (1988). *The Emerge of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*. Houndmills: Macmillan.

Sanda, H. (2019). Who's the Master of the Plan? Exploring the Tempelhof Field as a Space of Non-Dwelling Moralizations. Moser, Johannes and Egger, Simone (eds.), in *The Vulnerable Middle Class? Strategies of Housing in Prospering Cities* (121-145). Germany: Institut für Empirische Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie.

Tempelhof, Former Airport, Berlin, Access: 17.06.2019, <http://www.darktourism.com/index.php/turkey/15-countries/individual-chapters/381-tempelhof-former-airport-berlin>.

The Berg. Access: 17.06.2019, <http://www.the-berg.de/bilder/Manifesto/manifest2.pdf>

Tours through the airport building. Access: 17.06.2019,  
<http://www.thfberlin.de/en/visit/tours/building-tours/>

Touring Tempelhof-Europe's largest historical monument. (2013, April 3). Access: 17.06.2019,  
<http://www.oh-berlin.com/en/oh-berlin/5558/tourist-guide/tour/tempelhof-airport/>

Tuan Yi-Fu. (2001). *Space and Place-The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press: Minneapolis, London.

Urry, J. (2002). *The Tourist Gaze*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publication.

Wheatley, K. (2014). *Visual Regimes and Virtual Becomings: The Production of (Augmented) Space in the "New Berlin"* (Unpublished master dissertation). Victoria University of Wellington.

10 Secret Tourist Attractions in Berlin-Tempelhof Airport. Access: 17.06.2019,  
<http://www.smartertravel.com/photo-galleries/editorial/10-secret-tourist-attractions-in-berlin.html?id=440&photo=47777>.

2020, 7(1): 107-113

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.1.107113>

Kitap Eleştirisi

## DUYGUNUN SİYASETİ: AKP’NİN YENİ OSMANLILIĞI

Emel Uzun Avcı<sup>1</sup>

Tokdoğan, N. (2018). Yeni Osmanlılık: Hınç, Nostalji, Narsisizm. İstanbul: İletişim Yayınları, 286 sayfa, ISBN-13:978-975-05-2525-4

2002 yılından itibaren tek başına iktidarda olan Adalet ve Kalkınma Partisi’nin ideolojisi ve politikaları üzerine sosyal bilimlerin birçok alanında çokça çalışma yapıldı. AKP’nin iktidar döneminde eğitim, ekonomi ve medya gibi kurumların geçirdiği dönüşüm, AKP’nin kendisinin yıllar içindeki değişimi, “siyasal İslam” ve “muhafazakâr demokrasi” kavramları bağlamında yapılan politik analizler ve AKP’nin yerelde politikasını üretme biçimini anlamaya çalışan daha mikro perspektiften araştırmalar gibi pek çok örneğe rastlıyoruz. Ancak Nagehan Tokdoğan’ın 2018 yılında İletişim Yayınları’ndan çıkan “Yeni Osmanlılık: Hınç, Nostalji, Narsisizm” adlı kitabı tüm bu çalışmalardan farklı olarak, AKP’nin iktidar etme biçiminin önemli bir parçası olarak işlev gören duygulara odaklanıyor.



<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi  
ORCID ID: 0000-0002-2837-7251, [emeluzun5@gmail.com](mailto:emeluzun5@gmail.com)

Yazının Geliş Tarihi: 17/02/2020 | Yazının Kabul Tarihi: 14/03/2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

Yeni Osmanlılık, Tokdoğan'ın 2018 yılında Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde tamamladığı doktora tezinin kitaplaştırılmış hali. Kitap, üzerine çok konuşulan, yazara birçok ödül getiren bir araştırma oldu. Ancak hakkında bu kadar çok konuşulduğu halde şaşırtıcı biçimde, üzerine çok az yazıldı. Bu çalışmanın çok konuşulmasının nedeni, mevcut iktidarın yıllardır neden bu kadar büyük bir destek aldığı sorusuna, iktidarı destekleyenleri yargılayıcı ve hatta aşağılayıcı yaklaşımdan uzak durarak tutarlı ve etkileyici bir alternatif bakış açısı geliştirmeyi başarmasıydı. Tokdoğan öncelikle, AKP iktidarını destekleyen toplumsal kesimin önemli bir kısmının, sadece küçük hesaplarla hareket eden ve bireysel çıkarını düşünen bir kitle olarak algılanması fikrinin yetersizliğini ve yüzeyselliğini tespit ediyor. Siyasetin sadece akıl ile dahil olunan, çıkar, rant gibi motivasyonların belirlediği bir alan olarak kavranmasının eksikliğini altını çiziyor.

Kitabın önsözünde Aksu Bora, duyguların sadece kriz dönemlerinde, bireysellikten çıkıp kolektif fenomenler olarak ele alınmaya değer görüldüğünü söyler. Kitlelerin en irrasyonel tercihlere ikna olduğu bu tarihsel anların anlaşılmasının, fikirlerden çok ulusun ruh haline bakılarak mümkün olduğunu dile getirir. Politik tutumların, rasyonel bireylerin tercihlerine dayandığı varsayımı ya da manipüle edilmiş kitlelerin irrasyonel eğilimleri olarak kavranması modern siyaset biliminin, "duygu körü" olduğu argümanını üretir. Bu araştırma, tam da bu tespitten hareket ederek literatürün çokça ihmal edilmiş, karanlık bir noktasına ışık tutmayı hedefliyor. AKP iktidarının yıllar içinde ürettiği ve etkin bir şekilde dolaşıma soktuğu anlatının nasıl duygu yüklü bir etkileşim alanı oluşturduğunu, en önemli sembolik siyaset uğraklarından biri olan "Yeni Osmanlılık" kavramına bakarak anlamaya çalışıyor. Tokdoğan'ın ifadesiyle, bu kitap, "Yeni Osmanlılık vesilesiyle siyasal ve toplumsal alanda dolaşıma giren sembollerin üzerinde hareket eden, onlara yapışan, onlardan bulaşan ve onlar vasıtasıyla kolektif ve bireysel bedenlerin yüzeylerinde gezinen duygulara odaklanıyor" (2018, s. 18).

Ulus inşası, geçmişi radikal bir biçimde unutarak, geleceğe yönelme prensibiyle hareket eden projeler olarak tarif edilebilir. Ancak kaçınılmaz biçimde yeniden hatırlama eylemini de içinde barındırır. Cumhuriyet projesinin unutturmaya çalıştığı Osmanlı'ya ilişkin hafıza, 21. yüzyılın başında, bu iktidar döneminde, "Yeni Osmanlılık" fikri olarak kolektif bir hatırlamanın nesnesi olur. "Yeni Osmanlılık", AKP iktidarının Davutoğlu döneminde, kendisinin Stratejik Derinlik adlı kitabından temellenen ve uzunca bir süre sadece bir dış politika tahayyülü olarak kavranan bir fikir. Daha önceki dönemlerde cılız bir politika olarak görünüp, kaybolan "Yeni Osmanlılık" fikri, AKP iktidarı döneminde gündelik hayatın birçok alanında görünür olmayı başaran, kolektif bir özgüven aşısı gibi işleyen, "... içeride toplumsal tabanın arzularını, hırslarını, öfkelerini, açığa çıkarıp dönüştürüp, onları harekete geçirici bir işlev görüyor" (2018, s. 17) ve bu yolla alternatif bir milli aidiyet hafızası olarak ortaya çıkıyor. Bu kitabı özgün yapan önemli noktalardan biri, ilk kez Yeni Osmanlılığın, fetihçi ve biraz da ütöpik bir dış politika hayali olmaktan çok, gündelik hayatta bir karşılığı olan, toplumun estetik anlayışına, ritüellerine, arzularına, kentlerin mimarisine etki eden bir ulusal habitus olmayı hedeflemiş bir sembolik siyaset unsuru olarak ele alınması.

Kitap, duygular, siyaset ve semboller arasındaki ilişki üzerine bir kuramsal tartışma ile açılıyor. Bu bölümde duyguların siyaset bilimi literatüründeki yeri ve değeri, klasik siyaset felsefesi metinlerinden başlanıp, modern siyaset bilimi ve sosyoloji literatürüne kadar tarihsel olarak izleniyor. Aristoteles'in, Platon'un, Machiavelli, Hobbes, Locke ve Rousseau'nun metinlerinde önemli yer kaplayan duygu unsurunun, modern Batı siyaset bilimi külliyatı içinde tamamen göz ardı edildiği argümanına dayanan bir tartışma yürütülüyor. 20. yüzyılın ikinci yarısında duygu meselesinin bireye, özel alana ait bir nosyon olarak değil, kolektif bir fenomen olarak kavrandığı bazı çalışmalar hatırlanıyor. Siyasetin, semboller aracılığıyla yarattığı anlamın, birer anlatı olarak nasıl dolaşıma girdiği ve etkileşim alanı yarattığından bahsediliyor. Ulus devletlerin milli kimliğin kuruluşunda sembollerin ve duyguların işlevinin tartışıldığı kısımda, ulus devletinin en önemli inş

ideolojisi olan milliyetçiliğe ilişkin literatür gözden geçiriliyor ve duygu körü bir yazın olduğu tespiti yapılıyor. Disiplinler arası bir alanda oldukça zihin açıcı bir kuramsal tartışmanın yürütüldüğü bu bölüm, milliyetçilik başta olmak üzere, birçok alanın duygu kavramı üzerinden yeniden tartışılması gerekliliğine ilişkin oldukça ikna edici ve ilham verici.

Kitabın sonraki bölümünde, Yeni Osmanlıcılık kavramının kökenlerinin izi sürülüyor. Bugünden bakıldığında, Osmanlıcılık/Yeni Osmanlıcılık politik anlatısı, AKP iktidarının 2009 sonrası dönemde ortaya attığı ve semboller ile bu sembollerin saçtığı duygular aracılığıyla hegemonik hale getirmeyi hedeflediği bir alternatif milli kimlik ve bellek anlatısı gibi kavranıyor. Ancak Tokdoğan'ın titizlikle ortaya koyduğu biçimiyle, bu fikriyatın kökenlerine bakıldığında, Tanzimat'ta başlayan Osmanlıcılık fikrinden temellenen bir hat ele alınıyor. Osmanlıcılığın, Cumhuriyet'in ulus kavramı üzerinden ürettiği milli kimliğe yönelik bir eleştiri olarak yıllar içinde cılız da olsa ortaya çıktığı dönemler, genelde sağ siyasetin iktidarda olduğu anlar. Osmanlıcılık fikrinin, Demokrat Parti döneminde, CHP politikalarının eleştirisinin bir unsuru, 1960'larda anti-komünizme karşı bir panzehir olarak belirmesi "geçmişten gelen bu hayaletin" görüldüğü anlar olarak tanımlanıyor. Tokdoğan'a göre Osmanlıcılık fikrinin İslami tonu biraz daha arttırılmış, özgüvenli ve meşru bir formu, 1980 darbesi sonrası, Özal'ın retoriğinde ortaya çıkar. Osmanlı'nın görkemli geçmişini hatırlamanın yaratacağı özgüven, Özal'ın her daim pragmatik politikasında, darbenin yarattığı baskı altında ezilmiş halka özgüven aşılama hedefleyen bir unsur olarak belirmektedir. Ancak Yeni Osmanlıcılığın bugünkü rövanşist tonuna kavuşmasının, 1990'lı yıllarda Millî Görüş hareketinin iktidara geldiği dönemlerde gerçekleştiği tespiti yapılıyor. 1994 yılında Erdoğan'ın İstanbul Büyükşehir Belediye başkanı olması, "Cumhuriyetle hesaplaşma ve hatta bugünü ve geleceği Osmanlı-İslam geçmişinin şiarına göre kurma" hedefinin somut adımlarının atılmaya başlandığı dönem.

Osmanlıcılık fikri, Osmanlı'nın son döneminde ortaya çıktığı hali ile çok kültürlü, kozmopolit ve din-etnisite ayrımı yapmayan bir kavramsallaştırma iken, Cumhuriyet tarihi içinde görünür olduğu dönemlerde, İslam ortak noktasını merkeze alan, ama etnisist bir fikir olarak beliriyor. Bu çalışmada, kavramın anlamının uğradığı erozyona ilişkin çok az tespit yapıldığını söylemek gerekir. Osmanlı'nın son dönemindeki Osmanlıcılık fikri ile, bugünkü Yeni Osmanlıcılık ideolojisi arasındaki farkı, temsilcileri, metinleri ve belki arzuları anlamında bir karşılaştırma yapılması, ele aldığı dönemlerin ethosuna ilişkin daha doyurucu bir söz üretmeyi mümkün kılabilirdi.

Tokdoğan, AKP iktidarı döneminde "görmekli Osmanlı geçmişinin" hatırlanıp, bir politik anlatı olarak dolaşıma girdiğini ve "hatırlanmakla kalmayıp, bu anlatıya yoğun bir duygusal yatırım yapılmasını talep eden bir deneyimin" yaşandığını söylüyor. Osmanlı'nın gündelik hayat içinde, mimari ile, Osmanlıca eğitime hemen her eğitim kademesinde yapılan yatırımlarla, medyanın ürettiği çok çeşitli içeriklerle, fetih kutlamaları gibi görkemli törenlerle, konut projelerine verilen isimlerle vb. banal hale getirildiği belirtiliyor. Bu tespitler Ongur'un (2015), Michael Billig'in (1995), milliyetçiliğin gündelik hayat içinde, neredeyse görünmez olan semboller aracılığıyla kitlelerin bilinçdışında yeniden ve yeniden üretildiği fikrine dayanan kavramı "banal milliyetçilik"ten türettiği "banal Osmanlıcılık" kavramı ödünç alarak yapılıyor. Ancak Billig, banal milliyetçiliği tarif ederken, kamu binaları önünde bulunan, neredeyse hiç fark etmediğimiz bayrakları, ulusal gazetelerin ve televizyon kanallarının logolarında yer alan bayrakları, ulusal sınırları gösteren ikonları ve banknotlar üzerindeki figürleri ve benzerlerini kastediyor. Büyük bir toplumsal muhalefete rağmen inşa edilen gösterişli, "en büyük", "en görkemli" olmayı fetişleştirmiş mimari örneklerin, medyaya yapılan dev yatırımlarla üretilen çok büyük bütçeli projelerin verdiği saldırgan mesajların, şaşaalı kutlamaların, Billig'in tarif ettiği anlamıyla banal olana ne kadar benzediği noktasının tartışmalı olduğu kanaatindeyim.

Kitabın analiz bölümleri, Yeni Osmanlıcı anlatının üç güçlü siyasal sembolik uğrağına odaklanıyor: lider, mekân ve mit. Tokdoğan, lider bölümünde Yeni Osmanlıcı siyaseti üreten duyguların, Erdoğan'ın kişisel hayat anlatısının yarattığı duygulanım aracılığıyla nasıl kurulduğunu tartışmaya açıyor. Bu anlatıda Erdoğan "mağdur", "muktedir" ve "intikam alan kahraman" olarak adlandırılabilir üç farklı kimliklenme süreci bağlamında ele alınıyor. Onun kişisel hikâyesinde kurduğu mazlumluk/mağduriyet anlatısı ile Tanzimat'la başlayan Batılılaşma hareketine "maruz kalan" Müslüman kolektif öznenin hissettiği mağduriyet/mazlumluk arasında kurulan analogiye dikkat çekiliyor. Yazara göre Erdoğan, kendisini Batı ile eşitsiz bir karşılaşma yaşayan, aşağılandığını hisseden Müslüman kolektif öznenin mağduriyet anlatısının taşıyıcısı ve temsilcisi olarak kurar. Şiir okuduğunda hapse girmesi örneğinin, mağduriyetin kurulduğu en önemli sembolik siyaset aracıdır. "Yıllardır ezilen, aşağılanan bu mazlum kitlenin, muktedir olmayı başarmış temsilcisi" temasının, seslendiği kitlelerde yarattığı duygunun harekete geçirici gücü vurgulanıyor. Aralarında paralellik kurulan bu iki hikâyenin analizinin odağında, kolektif duygular var. Aşağılanma, Batı ile karşılaşan Müslüman öznenin, Batı'ya bakarken duyduğu hayranlığa eşlik eden kurucu bir duygu durumu olarak kavranıyor. Baktığı şeyden büyülenen ancak aynı zamanda geri kalmışlığın yarattığı endişe ve hınç Batı'nın kendisine bu kadar yaklaşmış olmasının yarattığı iğrenme ve elbette kaygı bu kurucu karşılaşmanın pathosunu oluşturuyor. Erdoğan'ın hikâyesinde ise, Tokdoğan'ın kavramsallaştırmasıyla, içimizdeki Batı olarak kavranan CHP'nin temsilinde benzer duygular uyandırdığı görülüyor. Bu retorikte CHP, aşağılandığını hissettiği, iğrendiği, ancak Menderes'in akıbetini sürekli hatırlayarak endişe duyduğu, bir öfke ve nefret nesnesidir.



Mağduriyet anlatısının kırıldığı, Yeni Osmanlıcılık pathosunun yeni bir faza geçtiği ve bu sayede mazlum öznenin dirilişinin mümkün kılındığı an, Davos zirvesindeki "One Minute hadisesi" olarak işaretleniyor. Erdoğan'ın, zirvede İsrail Başbakanı Şimon Peres'e "kafa tutan" tavrı, ezilmişin sonunda sesini çıkarabildiği an olarak kavranıyor. Çok katmanlı bir kolektif coşku yaratan bu durum, Batı karşısında duyulan aşağılanma hissini yerini, özgüven ve üstünlük duygularına bıraktığı kritik bir duygusal geçişin miladı olarak kabul ediliyor. 2009'a kadar kadim bir mağduriyet anlatısının aktarıcısı ve temsilcisi olarak kendini Menderes'le özdeşleştiren Erdoğan, 2010 yılında artık gücünü tesis etmesiyle "... bedenine II. Abdülhamid'in ruhunu çağırıyor" (2018, s. 146). Osmanlı'nın çöküşünü İslamcılığı merkeze koyarak önlemeye çalışan, eğitimde, sanayide,

ulaşımda atılım yapmayı hedefleyen ve İslamcı cenah tarafından "Ulu Hakan" olarak hatırlanan Abdülhamid'in, seküler güçler tarafından tahttan indirilmesi, alınmak istenen intikamın kökenindeki hikâye haline geliyor. Tam bu aşamada ontolojik hınç kavramı ortaya atılıyor. Ne kadar muktedir konuma gelirse gelsin, Batı'nın ve içimizdeki Batı'nın bizi ezmesi, yok sayması halinin unutulmadığı/unutturulmadığı, nefretin hiç dinmediği, yaraların fetişleştirildiği, varoluşun bir parçası haline gelmiş bir ontolojik hınç. Erdoğan'ın şahsında ortaya çıkan bu duygunun, kolektif olarak da benimsendiği ve Yeni Osmanlıcı anlatının önemli parçalarından biri haline geldiği tespiti yapılıyor. Aşağılanma, haset, iğrenme, öfke, kaygı, nefret, hınç ve

ontolojik hınç gibi duygulara ilişkin literatürün ele alınma biçiminin özgünlüğü ve ele alınan konunun analizinde işe koşulma biçimindeki yaratıcı becerinin altının çizilmesi gerekir.

Kitabın ikinci analiz bölümü, Yeni Osmanlıcı anlatının üzerinde yükseldiği hınç duygusunun mekânsal olarak pratik edildiği İstanbul'un, romantizm ve nostalji duyguları bağlamında hatırlanması ve İslami yeniden tasarımı üzerine bir tartışmaya ayrılmış. Peyami Safa'nın (1931) Fatih Harbiye'sinde temsil edilen, birbirine tamamen yabancı iki İstanbul'un, kültürel alanda süregiden hakimiyet mücadelesi merkezinde bir tartışma yürütülüyor. İslami-muhafazakâr camiada, Bizans'ı, Batı'yı, Hıristiyanlığı yenmenin, dolayısıyla gücün, muzafferliğin, üstünlüğün sembolü olan İstanbul'un yeniden fethi arzusunun, Yeni Osmanlıcı anlatının önemli bir parçası olduğu tespit ediliyor. Tokdoğan bu fantazinin nostalji ve romantizmle örtülmüş hınç duygusuyla örülür bir pathosa dayandığını söylüyor. İstanbul, İslam'ın altın çağı, geri dönmek istenen evi, bir nostaljik sembol bu anlatıda. Ayasofya'da Fatih gibi namaz kılmak, Müslümanların fethini, zaferini, üstünlüğünü yeniden hatırlamak gibi nostaljik özlemlere eşlik eden bir romantizmden bahsediliyor. Ancak sadece görkemli geçmişi hatırlayan bir nostalji değil, Boym'un (2009) kavramıyla "yeniden kurucu" bir nostalji bu. Cumhuriyet'in Ankarası'nın yüceltilirken, ihmal edilen İstanbul'un Müslümanlar için yeniden eski şaşaalı geçmişine dönmeyi sağlamayı hedef edinen, İstanbul'u yeniden yüz yıldır özlenen, geri dönmek istenen ev haline getirme arzusu. Bir tür rövanşizmle hareket eden bu yeniden fetih arzusunun tatmin etmek için politik ve sembolik önemi büyük yapıların inşasından bahsediliyor; Ayasofya'yı yeniden camii yapmak, Çamlıca tepesine ve Taksim'e cami inşa etmek, Atatürk Kültür Merkezi'ni eski anlamından koparıp, bambaşka bir mekân haline getirmek, Gezi Parkı'nın yerine Topçu Kışlası yapmak gibi. Tokdoğan'ın tabiriyle, İstanbul'un iç-emperyal bir iştahla yeniden fethi, kültürel olarak da İstanbul'a hâkim olmayı hedeflediği gibi, Batı'ya da kendini kanıtlamanın bir aracı olarak görülüyor. Bu pathos içerisinde Batı karşısında hissedilen aşağılanmışlık, küçümsenme duygularının sağaltılmasının, bir tür güç gösterisiyle, özgüvenin yeniden tesis edilmesinin yolu olarak çılgın projelerle mümkün hale geliyor. Dev yapılar, en büyük cami, en büyük havaalanı, Marmaray, Avrasya Tüneli gibi "çılgın projeler" ile Osmanlı'nın kudretinin, görkeminin yeniden hatırlanması/hatırlatılması isteniyor. Erdoğan bu hikâyede, karadan gemi yürüten, olmaz deneni oldurmuş ecdadın torunu, doğal varisi rolünü sağlam bir biçimde tesis etmiş oluyor. Bu belleğin gündelik hayat içerisinde her an ve herkes için hatırlama ve fetih deneyiminin yaşanmasını mümkün kılan Panorama 1453 Müzesi üzerine yapılan analiz, bölüm boyunca ele alınan duyguların üretiminin bir mekân aracılığıyla nasıl mümkün olduğunu göstermesi açısından somutlayıcı ve çarpıcı bir örnek.

Yeniden fethin ve ekonomik kaynakları yeniden bölüşümünün önemli sembollerinden biri olan inşaat hamlesi, maddi üstünlük ve zenginleşme iştahının sembolü olarak ele alınıyor. Tokdoğan, Yeni Osmanlıcı anlatının sembolik uğraklarından yayılan duyguların, toplumda yarattığı etkiye, aşağıdan yükselen duygulanımların hallerine odaklandığı bu çalışmada, iktidarın rant dağıtımını aracılığıyla gücünü tesis etme biçimini göz ardı etmiş görünüyor. "İnşaat İştahı" başlığı ile, rantın dağıtımını aracılığıyla kurulan, büyük sermaye sahiplerinden, toplumun en alt tabakalarına kadar kurulan iş birliğinin, iktidarı destekleme hevesine olan etkisini küçük bir parantezle de olsa tartışmaya dahil etmek istemiş. Kitlelerin sadece, ranttan küçük de olsa aldıkları pay ve kişisel çıkarları için iktidarı destekledikleri fikrinin çürütülmesini hedefleyen bu çalışmada, rantın dağıtımını meselesini tartışmaya dahil etmek tenakuza düşme tehlikesi barındırıyor. Ancak yine de inşaat sektörünün yarattığı yeni zenginlerin, medyada dolaşıma giren aşırı lüks yaşam biçimlerinin yarattığı "köşeyi dönme", onlar gibi tahayyülü zor bir zenginlik içinde yaşayabilme hayalinin yarattığı duygulanım ve iştah, yine duyguların hareketi üzerinden ele alındığında, bu tartışmayı zenginleştirilebilir bir katkı sağlayabileceğini düşündürüyor.

Kitabın son analiz başlığında 15 Temmuz darbe girişiminin, halk desteği sayesinde başarısız olması hikâyesinin, bir mitik anlatı haline getirilme çabası ele alınıyor. Tokdoğan, 15 Temmuz akşamı darbenin önlenmesi için mücadele eden askerlerin, sokaklara çıkıp askerlerle çatışan, yaralanan, hayatını kaybeden sıradan insanların kahramanlaştırılması ve darbe girişimi sonrasında hemen her şehirde günlerce süren demokrasi nöbetlerinin efsaneleştirilmesi yoluyla oluşturulmaya çabalanan anlatının mitik ve destansı niteliklerinden bahsediyor. Anmalarla, marşlarla, anıtlarla, mekân adlarının değiştirilmesiyle milli ruhun bir parçası haline getirilmeye çalışılmış bir anlatı. Darbenin akabinde ana muhalefet partisinin de davetli olduğu Yenikapı Mitingi ile yaratılması hedeflenen duygu iklimi, milli narsisizm olarak kavramsallaştırılıyor. “Büyük Osmanlı İmparatorluğu’nun varisi olarak Türk milletinin kudretine, azametine, kahramanlığına ve cesaretine yönelik...” vurgu etrafında yükseltilmeye çalışılan bu milli narsisistik duygunun, birleştirici ve toplumun büyük kesiminin etkileşime dahil olduğu bir iklim yaratamadığı iddia ediliyor. Darbe sonrası muhalif gruplara yönelik artan baskı ve kutuplaştırıcı politikaların daha da yükselişi ile, Tokdoğan’ın tabiriyle “15 Temmuz Destanı olarak kavramsallaştırılan bu hadisenin, esasen ‘kimin’ destanı olduğu sorusuna...” cevap vermek de kolaylaşır (2018, s. 271). Bu tartışmada, 15 Temmuz’un başarısız bir mitik anlatı oluşturma örneği olduğu ve bu anlatının yaymaya çalıştığı narsisistik duygunun kolektifleştirilmesi çabasının da amacına ulaşmadığı tespiti yapılıyor. Çalışmanın başından beri Yeni Osmanlılık anlatısına ilişkin olarak ele alınan aşağılanma, haset, hınç, kaygı, öfke, nefret gibi duygular kadar, hatta belki bunlardan daha önemli bir işleve sahip bir duygu durumu olarak narsisizmin, sadece Yenikapı Mitingi momenti bağlamında, o toplantıdan yükselen, ancak karşılık bulamayan bir unsur olarak kavranmasının bu tartışmayı daralttığını düşünüyorum. Bu duygunun hem lideri hem mekanı hem de mitik unsurları kavramakta göz ardı edilmemesi gereken bir kavram olduğu ve tartışmanın çeperini genişletmekte çok daha önemli bir işlevinin olabileceği kanaatindeyim.

Sadece bu bölüm için değil, ancak en yoğun biçimde bu bölümde eksikliği hissedilen bir başka tartışma ise yeniden icat edilen geleneğin ve ritüelin dönüşümü. Diğer tüm analiz bölümlerinde de yer yer ele alınan Yeni Osmanlı ritüellerin belki bir bölüm halinde ele alınması, gündelik hayatta Tokdoğan’ın tabiriyle banalleşmiş ve çok yaygın ritüellere de bakmayı mümkün kılabilirdi. Sadece İslami muhafazakâr kesimin değil, toplumun önemli bir kısmının beğenileri ve estetik anlayışını belirleyen Osmanlı imgelemi pratik eden, kına gecelerine, düğünlere, devlet törenlerine ve başka birçok ritüelin değişimine ve anlamına ilişkin bir bakış geliştirmek de mümkün olabilirdi. Dolayısıyla bu çalışmanın, Yeni Osmanlılık anlatıya ilişkin bazı şeyleri kendi çerçevesine bilinçli biçimde dahil etmemiş olsa da bu alanda başka çalışmaların yapılmasına ilişkin ihtiyacı belirlemekte ve gelecek araştırmalara ilham olmakta son derece başarılı olduğu söylenebilir.

AKP iktidarına getirilen eleştirilerin en önemlilerinden biri “duygu siyaseti” yaptıklarıdır. Erdoğan’ın ve hareketin diğer önemli isimlerinin ağladıkları, öfkelenedikleri ve duygularını birer performans gibi sundukları çeşitli sahneler şahit olduk hepimiz. Siyaset sahasında çok da görmeye alışık olmadığımız kadar duygularla işleyen bir politika yapma tarzından bahsediyoruz. Kitlelerine kadim aşağılanmışlık, ezilmişlik, mağduriyet duygularını hatırlatarak, hınç duygusunun üzerinde yükselen, intikam duygusuyla harekete geçirmeyi hedefleyen ve yıllardır bunu başarıyla yapan bir hareket. Böyle geniş bir duygu arşivi içerisinde seçerek oluşturulan belleğin aktarımının, kitlelere ne yaptığı meselesi Tokdoğan’ın metnine kadar akademik bir araştırmanın konusu olmadı. Bu yüzden kitap, Yeni Osmanlılık kavramı üzerinden incelenen AKP politikalarının, “ne düşündürdüğü” değil, “ne hissettirdiği” sorusunu merkeze alıyor. Soruyu böyle sormanın önümüzde açtığı alan, iktidar desteğine ilişkin, hissettiğimiz, sezdiğimiz ancak ne kadar güçlü bir kolektif duygu alanı yarattığını bilmediğimiz loş bir alana ışık tutuyor. Politik alanda insanların sadece kitleler olarak kavranamayacağı, sadece maddi varlıklar olmadığı, siyasetin sadece aklın, rasyonalitenin/irrasionalitenin, rantın, kişisel çıkarın alanı olmadığı, duyguların sadece özel alana/bireye dair bir şey değil, kolektif



fenomenler de olabileceğini gösterdiği ve bu argümanları kendi konusu özelinde başarılı bir biçimde pratik ettiği için özgün bir çalışma. Böyle bir perspektiften, beceriyle kotarılmış bu araştırmanın, 2000'li yılların Türkiye'sinin ethosunu ve bu iktidarın yarattığı duygu siyasetini anlamak konusunda önemli bir kaynak olduğu aşikâr.

## Kaynakça

Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*, London: Sage.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis.

Davutoğlu, A. (2005). *Stratejik Derinlik*. İstanbul: Küre Yayınları.

Safa, P. ([1931]1995). *Fatih Harbiye*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Ongur, H. Ö. (2015). Identifying Ottomanisms: The Discursive Evolution of Ottoman Pasts in the Turkish Presents. *Middle Eastern Studies*, 51(3), s. 416-432.

2020, 7(1): 114-119

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.1.114119>

Kitap Eleştirisi

## “AÇILIN EY MEZARLAR!”<sup>1</sup> ya da SOL KÜLTÜRE DAİR BİR BELLEK MANZARASI

Nalan Mumcu<sup>2</sup>

Traverso, E. (2018). Solun Melankolisi: Marksizim, Tarih ve Bellek. (E. Ersavcı, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları. 348 sayfa, ISBN 9789750525261

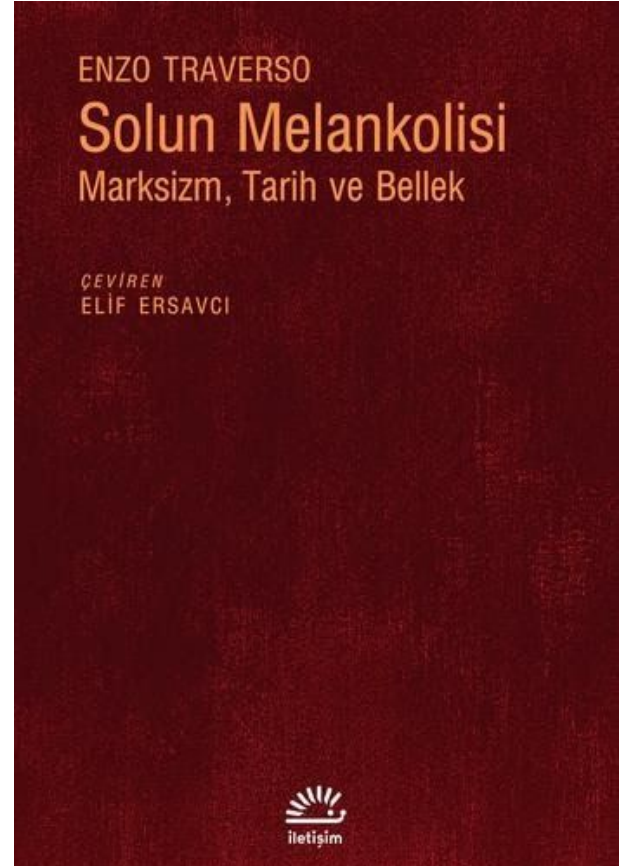
Solun melankolisi hakkında rivayet muhtelif: Bir yandan, romantik sol vaadin idealizasyonunu, şimdici (presentist) zamanın hayal kırıklıklarından

<sup>1</sup> “Açılın ey mezarlar! Müzelerdeki ölüer, saraylarda şatolarda, manastırlarda paravanların altındaki cesetler! İşte gelmiş geçmiş bütün zamanların anahtarlarını taşıyan efsanevi bekçi. En sağlam kilidi bile zorlayıp açıyor ve sizi bugünün dünyasına, paranın soylu kıldığı teknisyenlerin, hamalların arasına karışmaya çağırıyor. Şövalyenin zırhları kadar güzel olan otomobillerinde kendinizi evinizdeymiş gibi hissetmenizi, uluslararası yataklı vagonlarda yerinizi almanızı, ayrıcalıklardan hâlâ gurur duyabilen insanlarla kaynaşmanızı istiyor sizden. Ama uygarlık fazla süre tanımayacak onlara.” Guillaume Apollinaire’in arkadaşı Henri Hertz bu konuşmanın Apollinaire ait olduğunu iddia etmiştir (aktaran Benjamin, 2001, s. 159).

<sup>2</sup> Doktora Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, ORCID ID: 0000-0003-1590-251X, [nlnmmc@gmail.com](mailto:nlnmmc@gmail.com)

Yazının Geliş Tarihi: 23/02/2020 | Yazının Kabul Tarihi: 27/03/2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.



koruyabilmek için yüzünü geçmişe dönmüş muhafazakâr bir eğilim olarak tartışılıyor, diğer yandan, “kaybın dönüştürücü etkisine gebe, bereketli” bir melankoliden söz ediliyor. Bu tartışmaların bir ucunda söz konusu melankoli, yeni ve yaratıcı olanın önünde bir engel – hatta politik kabızlığın müsebbibi – olarak görülürken; aynı melankoli, ikinci uçta, yeni kolektif umutların içerisinde yükseleceği, harekete geçirici bir halet-i ruhiye olarak yer alıyor. Enzo Traverso, *Solun Melankolisi: Marksizm, Tarih ve Bellek* kitabında, sol melankoliye yüklediği devrimci anlamla bu tartışmaların ikinci tarafında bulunuyor.

Birçok şeyin olduğu gibi, bu kitabın da yeterlilikleri ve eksiklikleri onunla ne yapmak istediğimize bağlı olarak değişiyor. Eğer politik bir reçete, bir acil çıkış planı bulmak gayesiyle okursak (yaparız çünkü bazen!), umutsuz bir solcunun umutsuzluğundan umut devşirme gayreti ya da melankolik bir solcunun solun – ve dahi kendi – melankolisini olumlama çabası deyip geçebiliriz. Veyahut tam yerinde ve zamanında bir açıklama kabul ederek, neoliberal sessizliğimizi tutamadığımız yasa bağlayıp, melankolimizle devrimciliğimizi bir güzel yakıştırdıktan sonra, büyük tarihin içinde yerimizi alır, o büyük resmin içinde pozumuzu gönül rahatlığıyla veririz: Kimıldamayın! Çekiyorum! Çünkü bunların ikisi de uzun uzadıya bir analizi ve hareketi gerektirmeyecek bir konfor alanı sağlar bizlere. Çektim!

Büyük resmin ya da bir reçetenin değil de bir bellek manzarasının peşindeyse, sola dair kapsamlı bir kültür çözümlemesi, çok sık karşılaşmadığımız bir duygu yapısı analizi okumak istiyorsak, *Solun Melankolisi* bunun için ilgi çekici bir kaynak olarak duruyor. Solu ve melankoliyi konu edindiği için değil, bir ideoloji ile birlikte bir duygu yapısını “bağıntısal” bir şekilde anlamaya çalıştığı için. Tıpkı Raymond Williams’ın (1990, s. 105) kültür çözümlemesinde<sup>3</sup> duygular ve ideolojileri kavradığı biçimiyle: “...Duyguya karşı düşünce değil, hissedilen biçimiyle düşünce ve düşünce olarak duygu: yaşayan ve bağıntısal bir süreklilik...”. Hâsılı, kitabın özgün ve kullanışlı yanını, konu edindiği malzemede değil, bu malzemeyi çözümleme yönteminde görüyorum. Böyle bir çözümleme, hem duyguların şeyleşmesinin hem de ideolojilerin salt stratejik birer proje olarak ele alınışının önüne geçmek için de faydalı olacaktır.

Peki, hangi sol? Yazarın sol melankoli analizini kavrayabilmek için öncelikle hangi soldan söz ettiğini anlamakta fayda var. Traverso, kitabın önsözünde ele alacağı solun topolojik terimlerle ifade edilen (siyasi ve kurumsal uzamın solundaki partiler anlamında) bir soldan çok, ontolojik bir sol olacağını belirtiyor. Sol kültürün hâkim temsilcisi olarak tanımladığı Marksizm’in yanı sıra, “gündemlerinin merkezine eşitlik ilkesini koyarak dünyayı değiştirme mücadelesi veren her türlü hareketi” kapsamına alıyor (2018, s. 15). Bu kapsamlı tanımına bir o kadar kapsamlı bir sol kültür malzemesi ekliyor: edebi, siyasi ve felsefi metinlerin yanı sıra, propaganda afişlerini, fotoğrafları, tabloları, ikonografik çalışmaları ve filmleri. Kitap, devasa bir belleği olan sol kültürü, çağlar boyunca farklı anlamlarla kendine yer bulmuş bir duygu yapısıyla birlikte, melankoli ışığında okumayı amaçlıyor.

Öyleyse, hangi melankoli? Yazarın bu soruya verdiği cevap kitabın temel argümanını, aynı zamanda da en çok tartışılan yanını oluşturuyor. Bunun nedeni, sol melankoli ile ilgili iddialarını şimdici (presentist) zaman algısıyla kesin bir kaniye varamayacağımız “doğmakta olan” ve “doğmakta olan öncesi” kültüre<sup>4</sup>, yani

<sup>3</sup> Traverso, kitabında ayrıntılı bir tarifini sunmasa da, röportajlarında kitabın temel aldığı tezlerden birinin Williams’tan ödünç aldığı kültür çözümlemesi ve duygu yapıları olduğunu belirtiyor. Williams (1990) kültürün üç veçhesine dikkat çeker: *egemen, kalıntısal ve doğmakta olan*. Bir kültür çözümlemesi hem özgül ve etkili bir egemenin kapsamına giren hem de dışında kalan hareket ve eğilimler arasındaki karmaşık, karşılıklı ilişkileri anlamayı gerektirir. Bu hareket ve eğilimlerin yalnızca seçilmiş ve soyutlanmış egemen dizgeyle değil, aynı zamanda bütün kültürel süreç ile arasındaki ilişkiyi incelemek gerekir (s. 96-97).

<sup>4</sup> “Doğmakta olan kültür” sürekli olarak yeni anlamların ve değerlerin, yeni pratiklerin, yeni ilişkilerin ve ilişki çeşitlerinin yaratıldığına işaret eder. Yalnızca yeni olan değil, en katı anlamıyla *doğmakta olan*. Egemen ve kalıntısal kültürden farklı olarak doğmakta olan kültürün anlaşılabilmesi için onun hiçbir zaman yalnızca dolaysız pratikle ilgili olmadığını hatırlamak gerekir;

kültürel bir varsayıma dayandırması olabilir. Bir diğer nedeni de yazarın, sol melankoli yazınından bildiğimiz Benjamin, Freud, Bensaid gibi “tanıdık” figürlere çok da tanıdık olmadığımız yeni biçimlerde bakmayı önermesi.

Freud (2017), seyirleri farklı da olsa, yasın ve melankolinin temelini sevilen bir yakının veya ülke, özgürlük, bir ideal gibi düşünsel-soyut bazı değerlerin kaybına karşı gelişen bir reaksiyon olarak tanımlamıştı. Traverso, Freud’un terimlerini ödünç alarak melankoli ve kayıp arasındaki ilişkiyi tanısa da, söz konusu reaksiyonun vazgeçmeye karşı “dönüşümsel (reflexive) bir hassasiyetle beslenen bir direniş biçimi olabileceğini düşünüyor” (2017). Freud’un aksine Traverso için melankoli, kendi içine kapanma, ıstırap ve hatıra evrenine çekilme anlamına gelmiyor; melankoliyi tarihsel bir süreci kuşatan hisler ve duygular konstelasyonu, yeni fikir ve proje arayışlarının, yitip giden devrimci deneyimler dünyasının ardından duyulan keder ve yaşla bir arada var olabilmesinin yegâne yolu olarak tanımlanıyor (2018, s.17).

Konuyla ilgili tanıdık bir diğer isim olan Wendy Brown, Stuart Hall’un sol eleştirisinden yola çıkarak ve Benjamin’in sol melankoli yaklaşımından yararlanarak yazdığı “Sol Melankoliye Direnmek” (2007) başlıklı makalesinde sol melankolinin “solcunun kalbinde şeyleymiş ve donmuş bir hisse, analize veya ilişkiye beslenen tutucu, geçmişe dönük [bir bağlılık]”<sup>5</sup>, bir tür muhafazakârlık olduğunu iddia ediyordu. Duygulanımların şey haline gelmesiyle, “sol tutkularımızı ve gerekçelerimizi, sol analizlerimizi ve inançlarımızı, bunları kullanarak değiştirmeye çalıştığımız mevcut dünyayı ve bunlarla uyumlu geleceği sevdiğimizden daha çok sever hale geldiğimizi” söylüyordu (s. 269). Traverso, Brown’un eleştirisine itiraz etmiyor ama şu soruyu da gündemimize almamızı öneriyor: Sözü edilen bu muhafazakâr eğilim neden vazgeçmeye ve ihanete karşı bir direniş biçimi olarak okunmasın? Yazara göre, ütopyaların sonu geldiğinden, başarılı bir yas süreci düşmanla özdeşleşme anlamına da gelebilir. Başka bir seçenek olmadığından, kaybedilen sosyalizm yerini bütünüyle kapitalizme bırakabilir. Bu durumda melankoli, tahakkümle her türlü uzlaşmayı inatla geri çevirmek demektir. Yazara göre – Butler’in sözleriyle – melankoli, “öznenin sözden, sonrasında sözü mümkün kılacak bir vazgeçme, bir geri çekilme deneyimi yaşadığı, imkânlar yaratan bir süreç olarak görülebilir” (Butler, 2016; Traverso, 2018, s. 80). Özetle Traverso sol melankoliyi, sosyalizm fikrinden yahut daha iyi bir gelecek ümidinden vazgeçmek olarak değil, sosyalizm anısının yitirildiği, belleklerden silindiği ve kurtarılması gerektiği bir zamanda, sosyalizmi yeniden düşünebilme ihtimali olarak ele alıyor. Kaybolan bir ütopyanın matemini tutmayı değil, her şeyiyle devrimciliğin karşısında duran bir çağda, devrimci projeyi baştan düşünmeyi öneriyor (s. 47).

Kitabın en çok tartışılan, benimsenen ve eleştirilen yanı, sol melankoliyi sol kültür için harekete geçirici, hatta devrimci bir duygu olarak önermesi. Ancak ben kitabın dikkate değer yanını, belleğin (Marksist belleğin), hissedilen biçimiyle düşüncenin yaşayan ve bağıntısal sürekliliğini arama çabasında görüyorum. Böylesi bir yorum, mutlak suretle bazı ikiliklerin ve reçetelerin ötesine geçmeyi gerektiriyor. Çünkü sol kültür, içerisinde fikirler ve duygular, devrim ve muhafazakârlık, kayıplar ve umutlar, geçmiş ve gelecek ya da zaferler ve yenilgiler gibi konturları belirgin, kontrastı yüksek ikilikleri barındırıyor. Geleneksel düalist bakış

---

doğmakta olan kültür, gerçekte yeni biçimler ve uygulamalar ile ilgilidir. Gözlemlemek zorunda olduğumuz ise doğmakta-olan öncesidir. Doğmakta olan öncesi koşulunu ise duygu yapıları ile anlayabiliriz. Duygu yapıları bir kuşakta ya da dönemde bu tür öğeleri ve onların bağlantılarını anlama çabalarından kaynaklanan ve her zaman karşılıklı ilişki açısından bu tür kanıta başvurma gereği duyan kültürel bir varsayımdır (Williams, 1990: 99).

<sup>5</sup> Cümledeki anlam kayması metnin Türkçe çevirisinden ya da bu metindeki basım yanlışından kaynaklanıyor olmalı. Orijinal metindeki cümle şöyle “Left melancholy, in short, in Benjamin’s name for a mournful, conservative, backward-looking attachment to a feeling, analysis or relationship that has been rendered thinglike and frozen in the heart of putative leftist” (Brown, 1999: 22) (Editörün notu).

açısından alışık olduğumuz üzere, kavramları bir ucundan tutup tartışmaya almak ya da onları yok saymak hem okuyucu hem de yazar için belli bir konfor alanı sağlasa da, yazar bu ikilikler arasından tercih yapmayı ya da onları yok saymayı değil – aralarında hiyerarşi kurmadan – ilişki alanlarına odaklanmayı tercih ediyor ve solun zihinsel ve duygusal bellek manzarasını sunuyor. Sola dair fikrimizin (ideolojilerin), eşit dünya arzumuzla (duygularla) nasıl bir arada olduğunu, geçmiş hatıralarımızla gelecek tahayyülümüzün ilişkisini, kanlı yenilgilerin bize nasıl zafer sözü verdirttiğini, devrimciliğin ve muhafazakârlığın karşılaşmalarını görüyoruz bu bellek manzarasında.

Traverso, “Ütopyasız Geçmişlerin Gölgesinde” başlıklı giriş bölümünü devrimci melankoli dediğimizde akla gelen isimlerden biri olan Bensaid’in sözüyle açıyor: “21. yüzyıla girerken, içimizdeki umut 20. yüzyılın eşiğindeki atalarımızinkinden daha az.” Bölüm, yüzyıllar arasında değişen bu farklı duygu yapısının tarihsel arka planını, solun melankolisine neden olan kayıp nesneyi, kaybedilen idealleri konu ediyor. Atalarımız ile farkımızı 21. yüzyılın ütopya tutulmasında bulurken, Fransız Devrimi’nden Berlin Duvarı’nın yıkılışına, Ekim Devrimi’nden 11 Eylül’e, dünya savaşlarına, Arap devrimlerine, ölüm tarlalarına, soykırıma, feminizme ve eşcinsel aktivizme varan geniş bir yelpazede tarihsel dönemeçleri anıyor. Kısacası kitaba, solun umutlarının ve hayal kırıklıklarının nedeni tarihsel anları hatırlatarak, sol belleğimizi hareketlendirerek başlıyor. İlk iki bölümde “neredeyse zaferlerin ve yenilgilerin toplamından” (ama daha çok yenilgilerden) oluşan devasa sol belleğin bize ne yaptığına ve bizim onunla ne yaptığımıza dair teorik önermeler sunuyor. Birinci bölümde bu kolektif halet-i ruhiyeyi; soldaki yenilgi kültürünü, mağlup olma deneyiminin epistemolojik potansiyeli ve yenilginin diyalektiği üzerinden tartışıyor. Marksistlerin yenilgi ve kaybı, tarihsel ve diyalektik olarak kurtuluş vizyonlarına nasıl dahil ettiğini ele alıyor. “Travmatik, çoğu zaman kanlı ve trajik yenilgilerin” sosyalist fikri bertaraf etmek yerine, nasıl meşrulaştırdığını okuyoruz, ta ki 1989’a kadar.

“Marksizm ve Bellek” başlıklı ikinci bölümünde Marksizm ile bellek çalışmaları arasındaki karşılaşmanın neden ıskalandığına dair bir keşfe çıkılıyor. Marksizm’in gelecek odaklı belleğinin komünizmin çöküşü ile nasıl sakatlandığını, geçmiş ve gelecek arasındaki diyalektiğin kırılışını, şimdici (presentist) zamanın sebep olduğu ütopya tutulmasının Marksist belleğe etkisi çözümleniyor.

Kitabın üçüncü bölümü ise Benjamin’den ödünç alınan düşünce imgeleri (denkbilder) aracılığıyla ele aldığı melankoli imgeleri üzerinedir. Traverso, sosyalistlerin “umut tutulması”nı ve geçmiş yüzyılın mağlup devrimcilerinin mirasını izleyebileceği, yas kültürünü takip edebileceği bir görsel dilin arayışıyla, filmlere ve resimlere daha yakından bakar. Camera historica’yı – tarihin sinematografik biçimi – ve historiophoty’i – tarihin ve tarih üzerine düşüncelerimizin imgeler ve sinemasal söylemler aracılığıyla temsilini – konu edinir. Theo Angelopoulos’un, Gillo Pontecorvo’nun, Ken Loach’un, Chris Marker’in filmleriyle çizdiği portredeki duygu yapılarının analizini okuruz.

Dördüncü bölümde solun yaşam tarzı ve estetik tavrı, bohemya ile devrim arasındaki ilişki odaktadır. Yazara göre bohem, ihlalci bir eğilimden ilham alır ve “nicel evrenin karşısına [ütopyacı bir ruhla] kendi nitel değerlerini koyar.” Bohemya ise “antikapitalist ve romantik bir ethosla antikonformist ve ihlalci bir hayat tarzının sentezi[dir]” (s. 176). Bohemya hem “devrimin manevi hazırlıklarının, estetik beklentilerinin, ütopyacı tahayyüllerinin, düşünce işçiliğinin ve siyasi örgütlenmenin mekânı” hem de “mağlubun köşesine çekilip yenilgisini düşündüğü melankoli diyarıdır” (s. 209-210). Devrimci bohemyanın tarihini şekillendiren coşkunculuk ve keder arasındaki gerilim, Marx ve Benjamin yazınından, Gustave Courbet’in resimlerinden ve bohem hayat tarzından, Lev Troçki’nin bohemya karşıtı politik tutumundan örnekler üzerinden anlatılır.

Son üç bölümde ise yazar bizi Walter Benjamin, Theodor Adorno, C.L.R. James, Daniel Bensaid gibi Marksist düşünürler aracılığıyla sol melankolinin şekillendiği patikalarda dolaştırıyor. Yirminci ve yirmi birinci yüzyılın

başlarındaki sol melankoliyi; Marksizm'in Batı ile ilişkisi, Adorno ve Benjamin'in yazışmalarındaki melankolik duygu yapısı, klasik Marksizm ile siyah Marksizmin iskanmış karşılaşmaları ve Benjamin ile Bensaïd'in "göz kamaştırıcı entelektüel karşılaşması" üzerinden ele alıyor.

Bol patikalı, çok biçimli bellek manzarasının fragmanları içerisinde yazarı takip etmek o kadar da kolay olmuyor. Böylesi bir yaklaşımı, böyle kapsamlı bir malzeme ile örnekleme, bir yandan kitabın entelektüel cephaneliğini kuvvetlendiriyor ama diğer yandan analizin sürekliliğini ve tarihsel izleğini takip etmeyi zorlaştırıyor. Bu zorlukta – her ne kadar kitap için tekrar gözden geçirilse de – kitabı oluşturan bölümlerin farklı tarihlerde, farklı dillerde ve farklı amaçlarla yazılmış yazıların toplamından oluşmasının da etkisi var.

Eagleton, "ideolojilerin fikirlerden çok duygular, imgeler ve iç seslerle ilgili bir mesele" olduğunu söylemişti (2011, s.211). Buna paralel olarak Traverso da, dünyayı değiştirmek için stratejik projelerin, organizasyonların ve formüllerin yeterli olmadığını; arzu, beklenti ve umut gibi duyguların da insanın kendini özgürleştirme sürecinde en az diğerleri kadar güçlü bir şekilde yer aldığını hatırlatıyor. Melankoli ise bu duygulardan sadece biri. Belleğe yüklenen duygular, geçmiş ve gelecek arasındaki bağlantıyı ve sürekliliği sağlıyor. Elimizde devasa bir bellek ve bu belleğe ilişkin duygular haznesi varken solu baştan keşfedemeyiz, sıfırdan başlayamayız. Ama onu yeniden düşünmek zorundayız. Tüm bunlar geçmişin tekrar ziyaret edilmesini ve yeniden yorumlanmasını, bu tarihsel deneyimin farklı okumalarını gerektiriyor (Traverso, 2019a; 2019b). Çünkü ona göre sol melankoli tedavi edilmesi gereken bir hastalık değil, bağıntısal sürekliliğin ve devrimci geçmişin duyguları harekete geçirdiği gerçeğidir. Bir ütopya nostaljisi, umut ve dünyayı değiştirebilme duygusu ile ilgilidir: Solun kolektif olarak hareket edebildiği bir dönemin nostaljisi.

## Kaynakça

- Benjamin, W. (2001). Son Bakışta Aşk. (N. Gürbilek, Yayına Hazırlayan.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Brown, W. (2007, Yaz). Sol Melankoliye Direnmek. Cogito-Melankoli (51), 265-274.
- Brown, W. (1999). Resisting Left Melancholy. Boundary 2 (26.3). 19-27.
- Butler, J. (2016). Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis.
- Eagleton, T. (2011). İdeoloji (3. b.). (M. Özcan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Freud, S. (2017, Ağustos 11). Yas ve Melankoli. Nisan 2020 tarihinde Ayrıntı Dergi: Erişim: 01 Nisan 1990, <https://ayrintidergi.com.tr/yas-ve-melankoli/> adresinden alındı.
- Traverso, E. (2017, Ocak 31). "The Left is a history of defeats": an interview with Enzo Traverso. (S. Faure, Röportaj Yapan) Erişim: 12 Mart 2020, <https://www.versobooks.com/blogs/3077-the-left-is-a-history-of-defeats-an-interview-with-enzo-traverso>
- Traverso, E. (2018). Solun Melankolisi: Marksizm, Tarih ve Bellek. (E. Ersavcı, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Traverso, E. (2019a, Nisan 5). Marxism, the Far-Right and the Antinomies of Liberalism: An interview with Enzo Traverso. (G. Souvlis, Röportaj Yapan) Erişim: 20 Nisan 2020,

<https://www.versobooks.com/blogs/4296-marxism-the-far-right-and-the-antinomies-of-liberalism-a-n-interview-with-enzo-traverso>

Traverso, E. (2019b, Aralık 20). Enzo Traverso: "What we're seeing now around the world is different from classic fascism". (DemocraciaAbierta, Röportaj Yapan) Erişim: 2 Nisan 2020, <https://www.opendemocracy.net/en/democraciaabierta/enzo-traverso-lo-que-vemos-ahora-en-el-mundo-es-algo-distinto-al-fascismo-clásico-en/>

Williams, R. (1990). Marksizm ve Edebiyat. (E. Tarım, Çev.) İstanbul: Adam.

2020, 7(1): 120-125

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.1.120125>

Söyleşi

## ERDOĞAN ÖZMEN'LE MELANKOLİ VE NOSTALJİ ÜZERİNE

Gülşay ACAR GÖKTEPE<sup>1</sup>

**Erdoğan ÖZMEN, psikiyatr.**

1987 yılından itibaren uzun yıllar Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde çalıştı. Aura ve Akıl Defteri adlı dergilerin çıkarılmasında yer aldı. Özel muayenehanesinde çalışıyor ve Birikim dergisinde yazıyor.

### **Yayımlanmış kitapları:**

Psikiyatri, Psikoloji, Politika (Zed Yayınları, 1995);  
Psikanalizin Serüveni ve Çağrısı (İletişim Yayınları, 2005);  
Şizofreni – Öteki Gerçeklik (Pedam Yayınları, 2007);  
Rüyada Uyanmak – Bilinçdışı ve Rüya (İletişim Yayınları, 2012);  
Vazgeçemediklerinin Toplamıdır İnsan (İletişim Yayınları, 2017).

---

<sup>1</sup> Araştırma Görevlisi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Bilimleri Anabilim Dalı,  
ORCID ID: 0000-0002-3193-6712, [gulaycr@gmail.com](mailto:gulaycr@gmail.com)

Söyleşi Tarihi: E-mail aracılığıyla, 30/03/2020 – 10/06/2020



Metinlerinizi ve yazma pratiğinizi; benimsediğiniz yaklaşımın imkanlarını kullanarak, söylediklerinizle tutarlı biçimde insanlığın kayıpları ve kayıplardan da öte olan ilk kaybını, bıkip usanmadan sabırla, geri dönüşler, tekrarlarla ama her yeni metinde yeni cümlelerle, edebi yaratıcılıkla “dile getirerek”, sorularınızla adlandırma arayışını da bırakmadan tutulan bir “yas çalışması” olarak gördüğümü söyleyerek başlamak isterim. Yaklaşım biçiminizin bir özeti, sizin için yine, yeni bir tekrar olacak ama... Psikanalizin toplumsal olanla bağıını ortaya koyarak başlayabilir miyiz?

Yazdıklarına ilişkin nazik, düşünceli ve cömert değerlendirmenize teşekkür ederek başlamak isterim. “Yas çalışması” tanımlamanız üzerine de ayrıca düşünceğim. Psikanalizin toplumsal olanla bağından söz ettiğimizde, bir bakıma apaçık bir şeyden söz etmiş oluyoruz aslında. Çünkü, bir takım nöro-bilişsel yatkınlıklar/potansiyellerle ve boş bir çerçeve olarak ve tam bir çaresizlik içinde (ötekine mutlak bağımlı ve muhtaç olarak) hayata başlayan insan yavrusunun, toplumun/kültürün/dilin (demek simgesel düzenin) bir öznesine, konuşan ve cinsiyetli bir varlığa, Öteki/ötekilerle ilişki içinde kendi özgül kimliğini edinen bir bireye dönüşmesi süreci ve hikayesinin teorisi olarak psikanaliz, çoktan toplumsal bir teoridir. İnsan-öznenin oluşumunda toplumsallık en başından itibaren oradadır ve psikanaliz bir bakıma, demek bunun, bu iççeliğin, bu biraradalık ve eşzamanlılığın, bu içkinliğin, ve -deyim yerindeyse- bu eş-tözlü oluşun teorisidir. Sadece büyük ve küçük harfle yazılan öteki’ni düşündüğümüzde bile apaçıktır bu bağ ve ilişki: Demek öznelliğimizin/özne oluşumuzun kurucu unsuru olan küçük öteki, ilk en önemli ötekilerdir: Önce anne, sonra baba, kardeşler ve sonra da hayatımız boyunca önemli olacak ve o ilk ötekilerin açtığı ayak izlerine yerleşecek olan tüm diğer ötekiler. Bunların tümü, bizimle dilin ve kültürün içinden, dilin ve kültürün araçlarıyla, dil ve kültür vasıtasıyla ilişki kurdukları, kurdukları ilişki (bizi tutarken, bize eğilir ve yönelirken, tüm tepki ve kasılmalarımızı, gerilim ve ağlamalarımızı mütemadiyen yorumlarken) yalnızca sözcükler ve kültürel jestlerle aktüalize olduğu için, dili/kültürü/toplumu gösteren büyük Öteki. O yüzdendir ki anne (ilk öteki, mother), aynı zamanda mOther’dır, büyük Öteki’nin ilk ete kemiğe bürünmüş halidir. O halde büyük bir gönül rahatlığıyla denebilir ki psikanalitik teoriye göre, birey diye bir şey yoktur. Birey, çoktan toplumsal ilişki ve bağların bir çökeltisi, kesişimi/düğümü olarak, ötekilerle/diğerleriyle ilişki ve bağların bir ağı olarak mevcuttur. Toplumsal yapı ve ilişkilerin bir özeti olarak asıl anlamına kavuşur birey. Sadece şu sıradan fenomeni dikkate almak bile, bunun ne kadar önemli bir husus olduğunu göstermeye yeter: Tek tek insanları sürekli ne kadar fena ve sefil ya da ne kadar yüce ve iyi oluşlarına göre etiketleyip duruyor; fazlasıyla yücelttiğimiz birini gösterdiği bir zaaf ya da kusur nedeniyle birden yerin dibine sokabiliyoruz. Hemen hepimiz diğerini ideal/normatif bir birey varsayımı ve inancıyla kolayca yargılıyor ve mahkum ediyoruz. Kalpsizce ve nobran bir biçimde vaazlar veriyor, ahkâm kesiyor, eksiklik ve fazlalık listeleri yayınlıyor, mükemmel suç arşivleri oluşturuyoruz. Şu meşhur “kendin ol!” buyruğunun bu zamanın en yaygın sloganı olması boşuna değil. Yine bu yüzden, devasa bir koçluk, guruluk müessesesine, kişisel gelişim sektörüne sahip değil miyiz? Kusur ve yetersizliklerimizi ya da başarı ve üstünlüklerimizi hızla ve eksiksizce değerlendirebileceğimiz bir bireysel ölçüğe, ideal bir birey ölçüsüne sahipmişiz gibi. Bu durumun üstesinden gelmek için her birimizin içinde en koyu karanlıkla en ışıltılı aydınlığın, erdemle düşkünlüğün, en sefil olanla en yüce olanın aynı anda var olduğu tezine sarılmak da tek başına yeterli değildir. Asıl yapmamız gereken şey, insan-özneyi bir düğüm, toplumsal bağların bir düğümü olarak, bir ilişki kipi, ötekilerle ilişkiler ağı olarak kavramak, bunda ısrar etmek bence. Bu aynı zamanda, insanı, değişmez ve sabit bir töze sahip birey anlayışı/kişilik yapıları yerine daima bir çatışma ve değişkenlik gösteren, belli anlamlarda daima bir istikrarsızlık ve tutarsızlıkla ‘malûl’ öznel konumlar uyarınca düşünmek demektir.

Ama diğer yandan, yine belli bir psikanaliz anlayışı ve pratiğini düşündüğümüzde, psikanalizle toplumsal olan arasında o kadar da aşık bir bağ söz konusu değildir. Ruhsallığı/ruhsal yapıyı yalıtık bir biçimde ele

alan, bireyi/özneyi özerk bir kendilik olarak gören, dolayısıyla mütemadiyen o bağımsız ve kendine yeterli ünitenin/birimin kendi içindeki çatışma, süreç ve dinamiklere yoğunlaşan bir psikanaliz anlayışı ve pratiğinden söz ediyorum. Demek bütün vurguyu intra-psişik olana yapan; ego-id-süperego yapılarını ya da bilinçdışını yalnızca bireysel düzlemde, birey-sınırlı olarak kavrayan bir anlayıştan. En nihayetinde, bilinçdışının karanlık, kör ya da irrasyonel dürtü ve itkilerinin ego tarafından zaptedilmesi ve ehlileştirilmesi görevine adanmış muhafazakâr bir psikanaliz pratiği demektir bu. Bütün enerjisini ve dikkatini bireyin varolan toplumsal yapıya/düzene uyum yapabilme kapasitesini 'güçlendirmeye', 'onarmaya', 'iyileştirmeye' hasreden, -biraz abartarak söylersem- kendini kapitalizmin suretine ve temel mantığına göre biçimlendiren ve var eden bir psikanaliz.

Şu var bir de. Günümüzün hakim psikiyatri/psikoloji anlayışının, neredeyse megalomanik/psikotik diyebileceğimiz bir tavırla, insanın sonsuz düşünce/duygu/davranış yelpazesinin tümünü psikopatolojikleştirme ve yüzlerce tanı kategorisi yaratma takıntısını bir kenara koyarak şöyle söyleyebiliriz: Yukarıda andığımız çerçeveye uygun biçimde nevrotik-psikotik ve sapkın çekirdeklerin çoğulluğuyla karakterize iç dünyalara sahibiz. O çekirdeklerin hangisinin serbestleşeceğini ve baskın nitelik olarak, söz konusu zamanın baskın öznellik biçimi olarak öne çıkacağını belirleyen şey, daima mevcut toplumsal/kültürel bağlam ve koşullardır. Demek bir de bu açıdan, bu karşılıklı ilişkiyi anlamak bakımından psikanalizin toplumsal olanı (ya da tersi; toplumsal olanın ruhsallığı) içereceği bir bakışa ihtiyacımız var. Bu, her tarihsel konjonktürde uygun politik konumları ve stratejileri saptayabilmek açısından da gerekli demek ki.

Melankoli tartışmalarının başlangıcını milattan önceki yıllara taşıyabiliyoruz. Bugün ise konuya ilişkin tartışmaların kökleri büyük ölçüde Freud'un Yas ve Melankoli çalışmasına dayanıyor. Her çağın kendine has, baskın gelen bir takım ruh halleri var. Nedir melankoli? Bugün melankoliden toplumsal düzeyde bahsediyor olmamızın nedenleri nelerdir? Bir metninizde<sup>2</sup>, bebeğin Öteki ile (Anneyle) beslenme aracılığıyla kurduğu ilişkideki içe alma ve dışarı atma döngüsü sebebiyle, bebeğin anneyi bütünüyle sevmesi ya da ondan bütünüyle nefret etmesinin söz konusu olmadığı durumun (ambivalans/ikideğerlilik), melankolinin ardındaki zeminle aynı şey olduğuna işaret etmiştiniz. Nedir toplumu ikideğerlilikte bırakan şey ve ona eşlik eden duygular, edimler?

Bu çok kapsamlı bir soru. Nasıl toparlayabilirim bilemedim. Freud'un "Yas ve Melankoli"si çok önemli bir metin gerçekten de. Önemi, kayıp, kayıp nesne kavramlarını ele alması, yas ve melankoliyi kayba verilen farklı tepkiler bağlamında düşünmesi nedeniyle değil yalnızca. Aynı zamanda özdeşleşme, narsistik özdeşleşme, ikirciklilik/ikideğerlilik (ambivalans: yani iç dünyamızda sevgi ve nefretin birbiriyle çok yakından bağlantılı oluşu, ya da yoğun duygusal bağların söz konusu olduğu her durumda, sevgi duygularının gerisinde aynı zamanda bilinçdışı düşmanlık/nefret duygularının bulunuşu), süperegonun öncülü olarak vicdan kavramı, kendini-yıkıcı (self-destructive) itkiler, egonun bölünmesi (splitting of ego) vb. bir dizi kavramı ilk kez gündeme getirmesi ve böylece sonraki bazı önemli teorik açılımları tetiklemesi nedeniyle de önemli bir metin. Söz konusu teorik açılımlar, ruhsal aygıtın ilk teorisinden (bilinç/bilinç-öncesi/bilinçdışı) sonra ikinci teorinin (id/ego/süperego) geliştirilecek olması ve ikili dürtü (eros/thanatos) teorisidir.

Bu metne bağlı kalarak söylersek melankoliyi anlamının yolu, onu yas ile ilişkisi içinde ele almaktır. Freud'a göre her ikisi de yaşadığımız bir kayıp karşısında verdiğimiz tepkilerdir. Bir nesne kaybı olduğunda; sevilen birini, bizim için değerli bir şeyi, bir ideali vb. kaybettiğimizde ya da bir ayrılık gerçekleştiğinde normal ve patolojik olmak üzere iki yas tepkisi (Freud aynı zamanda yas çalışmasından söz eder) veririz. Normal yas

<sup>2</sup> Özmen, E. (2020) Vazgeçemediklerinin Toplamıdır İnsan: Yas, Melankoli, Depresyon. İstanbul: İletişim. (s.32-33)

tepkisinde, kaybettiğimiz kişiye ilişkin hatıra, düşünce, duygu ve imgeleri tekrar tekrar gözden geçirir, kaybettiğimiz kişiyi farklı bağlam ve yerlerde tekrar tekrar düşünürüz. Ve her seferinde o kişinin artık burada, bizimle ve hayatta olmadığı yargısıyla karşılaşır ve kaybettiğimiz nesneden ‘temelli’ vazgeçeriz. Libidinal yatırımımızı ondan çeker, onu terk ederiz. Böylece serbest kalan libidomuz kendini yeni bir nesneye bağlayabilir hale gelir, biz de ölüme karşı hayatı seçmiş oluruz. Patolojik ya da komplike yas durumunda, ölen ya da kaybettiğimiz kişiye/nesneye yönelik sevgimize eşlik eden derin nefret ve düşmanlık hisleri nedeniyle süreç başarısızlığa uğrar ve yas çalışması tamamlanamaz. Biraz kısaltarak söylersek, melankolide kaybedilene yönelik bilinçdışı nefret ve kızgınlık hisleri varlığımızı istila eder ve ele geçirir, nesneden ayrılık/kopma gerçekleşmez, “nesnenin gölgesi ego üzerine düşer”, demek bu müşkülata aşmak için kaybettiğimiz kişiyle özdeşleşiriz. Dolayısıyla söz konusu nefret ve kızgınlık hislerini kendimize yöneltir, vazgeçemediğimiz/terk edemediğimiz şeye dönüşürüz. Şimdi yeri değil belki ama, benim hem bu ikili düzene hem de sözkonusu standart yas ve melankoli kavrayışlarına bazı itirazlarım olduğunu ekleyeyim. Şu kadarını yine de söylemiş olayım: Bir özne oluşumuz, kendimizi bir özne olarak oluşturmamız belli bir kayıp/ayrılık içinden gerçekleştiği, dolayısıyla her güncel kaybımız dönüp o temel kayıp zemini ile daima bir tür kısa devre halinde olduğu için (her aktüel kayıp geçmiş tüm kayıplarımızı yeniden özetleyen, tetikleyen, onları şimdiki zamanda yeniden var eden bir boyuta sahiptir) bir yas çalışmasının kendini tüketmesi, nihayete ermesi söz konusu değil bence. Ne de buradaki anlaşılma biçimiyle melankoliyi saf bir patolojik süreç ve ruhsallık olarak görmeye hakkımız var. Ya da, Freud’un melankoli dediği ve özelliklerini tarif ettiği ruhsal ızdıraba bugün depresyon dediğimiz gerçeğinden hareketle, yas ve depresyonla birlikte melankoliyi patolojik çerçevenin dışında ve üçüncü bir kategori olarak yeniden düşünmeye ve başka bir biçimde sahiplenmeye ihtiyacımız var belki de.

Aslında ambivalans, bireysel tarihimiz açısından bir tür olgunluk, gelişkinlik düzeyine ait bir fenomen. Başlangıçta hem dışımızdaki nesnelere, anneyi, diğer bakım veren kişileri vb. hem de kendi egomuzu iyi ve kötü olarak bölüyor ve öyle kavırıyoruz. O erken dönemde anksiyeteye karşı temel bir savunma biçimi bölme. Özellikle “Nesne ilişkileri” okulunun (M. Klein ve takipçileri) psikanalize en özgün katkılarından birisi budur. İyi ve kötü, tatmin edici ve engelleyici, yakın/sevecen ve uzak/soğuk, besleyici ve yoksun bırakıcı (yani iyi meme-kötü meme, iyi anne-kötü anne vb) vb. özelliklerin esasında aynı nesneye ait oldukları keşfi, bu bütünleştirme jesti daha sonra geliştirdiğimiz bir kapasite. Yoğun kaygı ve stres durumlarında, o daha ilkel düzeye, kaygı, korku ve güvensizlikle başa çıkmak için bir savunma olarak kullandığımız “bölme” (splitting) düzeyine regrese oluyoruz. Bugün toplumlarımıza hakim olan şey, mevcut koşulların tetiklediği ve uyardığı daha ziyade böyle bir şey olmalı. Herşeyin siyah ya da beyaza indirgendiği şimdiki hal. Yani, kendimi/zi, kendi grubumuzu, kendi cemaatimizi tümüyle iyi/ahlaklı/melek; diğerini, ötekini tümüyle kötü/şeytan/hain olarak görme eğilimi. Bu, ancak kendi içimizdeki kötü itki ve dürtülerin yok sayılmasıyla mümkün olacağı için söz konusu bölme mekanizmasının belli bir inkâr mekanizması ile birlik Otoriter liderlerin ve popülist politik hareketlerin yöneldiği ve manipüle ettiği şey, bir düzeyde bu belki de.

Nostalji başlangıçta, memleket özlemi çeken askerlerde görülen ölümcül bir hastalık olarak saptanıyor. Bugün ise nostaljinin, "artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlem ... farklı bir zamana (çocukluk zamanımıza, rüyalarımızın yavaş ritmine) duyulan hasret"<sup>3</sup> tanımı, büyük ölçüde literatürü şekillendirdi. Öncelikle, neresidir o ev? Yine tanım çerçevesinde nostalji, insanlığın "zamanın geri çevrilemezliğine boyun eğmeyi reddetmesi, modern zaman fikrine isyan"<sup>4</sup> etmesi olarak ifade edilmişti. Burada sanki eyleyen bir özne tahayyülü var. Ancak nostaljiye ilişkin bu görüş daha ziyade insanlığın zamanın geri çevrilemezliğini kabul edememesiyle, kayıp nesneden kopamamasıyla, muhafazakâr eğilimlerle ilişkilendirildi. Nitekim iktidar alanından görünür biçimde yayılıp gündelik hayatın kılcal damarlarına kadar sızmış nostaljide de gördüğümüz bu. Siz de "özdeşleşme figüründen ziyade mutlak bir efendi arayışını temsil eden bir nostalji" den "baba nostaljisi" nden söz etmişsiniz<sup>5</sup> Nostalji her zaman muhafazakâr mıdır?

"Artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlem" tarifi çok güzelmiş. Bu tarifi güçlü içerimlerini ve gösterdiği temel bir şeyi ıskalamamalıyız. Bana öyle geliyor ki, bir özne olarak kendimizi daima gelecekte yansıyarak, gelecekte dönerek oluşturuyoruz. Çizgisel bir zamansallığın tümüyle dışında, daima geri-dönüşlü olarak, demek her şimdiki zamanda daima bir gelecek ufku/boyutu içeren bir zamansallık içinde... demek her seferinde geçmişini yeniden yazarak, dahası icat ederek... bu hareketin en güçlü motivasyonlarından birisi, işte o nostalji kavramıyla kuşatmaya çalıştığımız şey sanırım. Yani, geçmişini mütemadiyen yeniden icat etmek, gelecekte sıçramak dışında nasıl mümkündür ki zaten! İnsan ruhunun en temel hareketi olan geri-dönüşlülük (bence psikanalizin en temel keşfidir bu, psikanalizi bir tedavi tekniği olarak mümkün kılan şeydir) tam da o "hiç var olmamış eve", hiç var olmamış eksiksizliğe/tamlığa/bütünlüğe özlem sayesinde. Demek nostaljinin arzusu, tuhaf bir bükülmeye, bu "hiçbir zaman", "asla" kaydı yüzünden geleceğe yöneliktir aslında. Sizin de söylediğiniz gibi, "eyleyen bir özne tahayyülü" vurgusu çok açık. Bu bağlamda "zamanın geri çevrilemezliği" denen şeyin hala bir hükmü ve geçerliliği olduğundan söz etmek gereksizdir artık. "Baba nostaljisi" sanki biraz farklı bir mesele, ve ona dalarsak asıl odağımızı kaybederiz gibi geldi bana.

Nostaljiyle melankoliyi ortak zeminde tartışabileceğimiz kavramsal bir araç arıyorum. Bir taraftan iki farklı zeminden köklenmiş tartışmalar. Diğer taraftan, gündelik dilde kolaylıkla yan yana gelebilen iki sözcük. Bunun bir nedeni olmalı. Eğer, sizin de söylediğiniz gibi, "İnsanın zamansallıkla ilişkisi varlığını biçimlendiren en temel hücre"<sup>6</sup> ise, zaman ve zaman kavrayışına bağlı olarak özneliliğin inşası bu iki olguyu buluşturabilir mi? Modernitenin çizgisel/ilerlemeci zaman kavrayışında özne yapısal olarak belirleniyor. Sizin de belirttiğiniz gibi, helezonik zaman kavrayışı ise özneliliğin inşasına izin veriyor, her ileri adımda geride bırakılan içerilerek aşılıyor<sup>7</sup>. Tarihin öznesi melankolik ruh halinde, nostaljik duygu yapısında bu adımları atıyor olabilir mi?

Siz gayet iyi toparlamış ve ifade etmişsiniz işte. Üzerine ne ekleyebilirim, bilemedim.

<sup>3</sup> Boym, S. (2009) Nostaljinin Geleceği. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Metis. (s.14-16).

<sup>4</sup> A.g.e. s.16

<sup>5</sup> <https://www.birikimdergisi.com/haftalik/8586/oedipus-karmasasi-i-genel-manzara>

<sup>6</sup> Özmen, E. (2020) Vazgeçemediklerinin Toplamıdır İnsan: Yas, Melankoli, Depresyon. İstanbul: İletişim. (s.27)

<sup>7</sup> A.g.e. s.159

Psikanalizin merkezine, bellekten ziyade unutmaya yerleştirmiş olduğunu söylüyorsunuz<sup>8</sup>. Bu başlangıç olarak ontolojik eksiklikle mi ilgili? Sonra, insanlığın gittikçe bireyselleşen kapitalist düzende kayıpları... Kaybedilen nesneden vazgeçememe, "nesneye olan derin sadakat sürdürülürken"<sup>9</sup>, melankoli anıları çağırılmaz mı?

Sorularınızın kapsamı ve derinliği bayağı zorladı beni. İyi anlamda söylüyorum bunu. Sorarken de düşünmeye çalışmanın ya da zaten özenli ve dikkatli bir düşünme çabasının örneği olması anlamında söylüyorum yani. Kendimizi kaptırsak neredeyse psikanalitik teorik gövdenin önemlice bir kısmını kat etmemiz gerekebilir. Şu anlamda: Bence psikanalitik teorinin yaslandığı -başka önemli şeylerin yanısıra diyerek yine de bir kayıpla ifade edeyim bunu- iki temel kaide var. O iki kaide/ksen boyunca açılan, genişleyen ve gelişen bir teori bence psikanaliz. O aksenlerden birisi, öteki ile ilişki ve bağı, oradaki sevgi yakınlığı, yoksunluk ve hüsrana da içine alacak biçimde travma akseniyse, diğeri kayıp/ayrılık/yas/melankoli akseni. Yani bir travma teorisi, ya da kayıp/ayrılık teorisi olarak psikanaliz. Zaman zaman psikanalizi bu aksenler uyarınca düşünmeye çalışan yazılar yazdım, evet. Yas (yas çalışması) ve melankolinin yerleşik anlamlarına itiraz etmeye çalıştım. Ama şimdi görüyorum ki, bunu biraz daha sistematik biçimde yapmalı, odağımı derinleştirmeliyim. Benim için bu anlamda bir hediye oldu bu sorular.

Söyleşimizi, gündelik rutinlerimizi alt üst eden gündemle ilgili, tamamız editörlerinden Göze Orhon'un sorusuyla bitirelim: Moment Dergi'nin Nostalji ve Melankoli sayısı hayli sarsıcı ve dramatik günlerde yayına hazırlanıyor. Corona virüs sonucu yüzbinlerce insanın enfekte olması, on binlerce insanın hayatını kaybetmesi, ihtimal ki bundan elli sene sonra (hatta belki bugün bile) modernlik ve kapitalizmin biyografilerinde belki İkinci Dünya Savaşı'nın ya da Yahudi Soykırımı'nın bıraktığı türden büyük gedikler, bu gediklerden türeyen sorular, sorgulamalar getirecek beraberinde. Burada belki, modernlik ve nostaljinin ikiz kardeş olduğunu, modernliğe dair her devinimin nostaljik titreşimler üretebildiğini hatırlamak gerekiyor. Diğer yandan, geçenlerde Rober Koptaş'ın hatırlattığı gibi<sup>10</sup>, yas tutma olanağının hem olayın kendi nitelikleri (cenazelerin özel bir tertibatla törensiz kaldırılmasından tutun da, ölüm döşegindeki kişinin yakınlarıyla görüşmemesine kadar) hem de devlet eliyle elimizden alındığı ağır, yaralayıcı bir toplumsal olay deneyimliyoruz. Yine yasını tutamayacağımız, bırakın kim olduklarını, kaç kişi olduklarını bile bilmemize izin verilmeyen kayıplar... Belki çok erken, belki çok spekülatif ya da fazlasıyla izdüşümsel bir soru ama; bugünlerin nostalji ve melankoli açısından bakiyesi ne olacak sizce?

Bence, daha temel bir kayıp parantezi açmalıyız bu döneme ilişkin. Sadece öldükleri için kaybettiklerimizle sınırlı olmayan bayağı geniş bir konu bu. Eğer kaybı daha geniş bir çerçevede, yani herhangi güncel bir kaybın ya da nesne kaybı ihtimalinin özne için temsil ettiği tehlikeyi libidinal tatmin nesnesinin zaten daima eksik/kayıp olduğu gerçeğiyle bir arada ele alarak söylersek çok daha kapsamlı bir kayıp envanteri oluşturmamız gerekiyor: sahip olduğumuzu sandığımız hiçbir şeye gerçekten sahip değilmiz meğer. En başta da ziyadesiyle zayıf, savunmasız, çaresiz varlıklarımız. Köken ve kader birliğine sahip büyük insanlık ailesinin bir parçasıydık ya da o ailenin bir parçası olduğumuz ölçüdeymiş önem ve anlamımız. Umarım bu konularda güçlü ve kalıcı içgörüler edinerek geçeriz bu dönemden. Umarım, şimdi maruz kaldıklarımızın bize gösterdiklerini ıskalamaz ve daha dengeli ve mütevazı, daha eşitlikçi ve ortaklaşmacı bir hayat ve dünya hedefi için büyük bir işbirliği ve dayanışmanın vesilesi kılarız.

## Teşekkürler

<sup>8</sup> A.g.e. s.183

<sup>9</sup> <https://www.birikimdergisi.com/haftalik/9150/10-ekim-kayiplarimiz-yas-ile-melankoli-arasinda>

<sup>10</sup> <https://www.gazeteduvar.com.tr/forum/2020/03/28/bir-olu-arti-bir-olu-iki-degildir/>