

-Araştırma Makalesi-

Komik Tekrar: Türkiye’de 2000 Sonrası Üretilen Komedi Filmlerinde Nostaljik Taşra Semptomu

Fatih Değirmen*,
Serpil Kirel**

Özet

Bu çalışmanın amacı, Türkiye’de 2000 sonrası üretilen ve vizyonda başarı kazanan komedi filmlerindeki taşra görünümlerini Vizontele (Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, 2001), Vizontele Tuuba (Yılmaz Erdoğan, 2004), Hükümet Kadın 1-2 (Sermiyan Midyat, 2013), Dedemin İnsanları (Çağan Irmak, 2011) ve Düğün Dernek (Selçuk Aydemir, 2013) filmleri üzerinden nostaljik bir semptom olarak tartışmaktır. Askeri darbe, mübadele ve Kıbrıs Harekatı gibi bir tarihsel olayın gölgesinde ya da cenaze, düğün türünden toplumsal olayların fonunda, erkek karakterin trajik dış sesiyle başlayan bu filmler, birden grotesk pastişlerle tarihsel deneyimi bastıran bir yapıya dönüşür. Bu komedilerde semptom, komik tekrarın bastırma faaliyetinde açığa çıkar ve tarihsel olayın trajik tekrarı, bastırma mekanizması için komedinin hizmetine sunulmuş bir aparatın ibarettir.

Bu çalışmada sosyolojik yaklaşımla merkez-çevre, muhafazakarlık-sekülerlik gibi kimlik inşa süreçlerinin ikili yapısına eklenen bir taşradan ziyade felsefi bir yaklaşımla tekrarın yenilik doğuran doğasına ilişkin potansiyellikleri barındıran bir taşra tartışması hedeflenmektedir. Bu nedenle temel odağımız, Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Deleuze, Lacan, Zizek, Boym ve Zupancic gibi düşünürlerden hareketle, prospective (ileriye dönük) nostalji, fark ve tekrar, semptom gibi kavramlardır. Eleştirel söylem analizi yöntemiyle tartıştığımız filmlerde elde ettiğimiz temel sonuç, taşranın tarihsel travmaları bastırmak için zamandan ve mekandan bağımsız bir metafora dönüştüğüdür.

Anahtar Kelimeler: Komedi, Tekrar, Nostalji, Taşra, Semptom.

* Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Bilim Dalı, Doktora Programı, İstanbul, Türkiye.

E-Mail: fatih_degirmen@hotmail.com

ORCID:0000-0002-2775-9055

DOI:10.31122/sinefilozofi.869200

**Prof. Dr. ,Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye.

E-Mail: serpil.kirel@marmara.edu.tr

ORCID:0000-0003-1768-4835

DOI:10.31122/sinefilozofi.869200

Değirmen, F. , Kirel, S. (2021). Komik Tekrar: Türkiye’de 2000 Sonrası Üretilen Komedi Filmlerinde Nostaljik Taşra Semptomu. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) 472-490. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.869200>

-Research Article-

Funny Repetition: Nostalgic Provincial Symptoms of Comedy Films Produced After 2000 in Turkey

Fatih Değirmen*,
Serpil Kirel**

Abstract

The aim of this study to discuss the province appearances of the acclaimed comedy films -produced after 2000 in Turkey- like Vizontele (2001), Vizontele Tuuba (2004), Hükümet Kadın 1-2 (2013), Dedemin İnsanları (2011) and Düğün Dernek (2013) as a nostalgic symptom. These films, which start with the tragic voice-over of the male character in the shadow of a historical event such as a military coup, exchange and war operation, or in the background of social events such as funerals and weddings, suddenly turned into a structure that suppresses the historical experience with grotesque pastiche. In these comedies, the symptom is revealed with in the suppression of the comic repetition and the tragic repetition of the historical event is put in to the service of comedy for the repression mechanism.

This study aims at philosophical approach to the province discussion which includes potentialities regarding the innovative nature of repetition, rather than a province that are articulated to the dual structure of identity-building processes such as center-periphery, conservatism-secularism with a sociological approach. Therefore, our main focus will be on concepts such as prospective nostalgia, difference and repetition, symptom, based on thinkers such as Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Deleuze, Lacan, Zizek, Boym and Zupancic. The main conclusion we have achieved in the film, which we discuss with the critical discourse method, is that the province transforms into a metaphor that is independent of time and space in order to suppress historical traumas.

Key Words: Comedy, Repetition, Nostalgia, Province, Symptom.

* PhD Student, Marmara University, Institute of Social Sciences, Department of Cinema, İstanbul, Turkey.

E-Mail: fatih_degirmen@hotmail.com

ORCID:0000-0002-2775-9055

DOI:10.31122/sinefilozofi.869200

**Prof. Dr. ,Marmara University, Faculty of Communication, Department of Cinema, İstanbul, Turkey.

E-Mail: serpil.kirel@marmara.edu.tr

ORCID:0000-0003-1768-4835

DOI:10.31122/sinefilozofi.869200

Değirmen, F. , Kirel, S. (2021). Funny Repetition: Nostalgic Provincial Symptoms of Comedy Films Produced After 2000 in Turkey. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) 472-490. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.869200>

Received: 29.01.2021

Accepted: 24.03.2021

Extended Abstract

The Province debates in Turkey, such as dichotomy of traditional-modern, center-periphery, carried out (Mardin,2009; Bora, 2018; Pekdemir, 2018), as an sociology image. Or to discuss the provinceas the image of gloom and distress (Gürbilek, 1995) means to produce an image of the province for the urban dweller, not for the provincial. The aim of this study to discuss the province appearances of the acclaimed comedy films -produced after 2000 in Turkey- like Vizontele (2001), Vizontele Tuuba (2004), Hükümet Kadın 1-2 (2013), Dedemin İnsanları (2011) and Dügün Dernek (2013) as a nostalgic symptom. These films, which start with the tragic voice-over of the male character in the shadow of a historical event such as a military coup, exchange and war operation, or in the background of social events such as funerals and weddings, suddenly turned into a structure that suppresses the historical experience with grotesque pastiche. In these comedies, the symptom is revealed with in the suppression of the comic repetition and the tragic repetition of the historical event is put in to the service of comedy for the repression mechanism.

As it is known, historical events are repeated at least twice according to Marx; in the first, tragedy, in the second, as a comedy (Marx, 2007). Deleuze adds a third repetition to Marx's historical repetition. The third is the repetition of the drama that will give birth to the new, and Zarathustra's third movement ends the historical fascination with a repetition that will give birth to the new (Deleuze, 2017). Or, in Kierkegaard's words, the cynical comedy is seen in these films can be transformed into an ironic intervention, based on a repetition that will accommodate the leap forward rather than the recall fixed by backward repetition (Kierkegaard, 2014). The cynicism created by the consumption of these films, which reconstruct the comic narrative can be brought to light by discussing the meanings attributed to the concept of repetition at different historical moments.

In this study, it is claimed that the ideological discourse of the discussed movies is established with a hybrid narrative model. The hybrid model relaxes the boundaries of tragedy and comedy, enabling the narrator men to construct the discourse that suitable for the role of the tragedy choir. So the next funny pastiches can comfortably suppress the historicity. The stories told by the male narrators in the aforementioned films are closely related to the past dreams of the dominant social structure when viewed from today. Thus, a projective nostalgic attitude towards the present is developed because homogeneous historicity is reconstructed towards the past. The tragic voices of male narrators are not heard when flow of events begins. Because we are now in the comedy field. This comedy does not become characteristic of the choir, which derives from the classic notion of comedy choir. In Aristophanes' comedies, the comic choir is the main element of the narrative. The narrator men lose their agency and the comedy becomes instrumental for the narrator to be obscured, to be covered with fog clouds of history.

This study aims at philosophical approach to the province discussion which includes potentialities regarding the innovative nature of repetition, rather than a province that are articulated to the dual structure of identity-building processes such as center-periphery, conseroatism-secularism with a sociological approach. Therefore, our main focus will be on concepts such as prospective nostalgia, difference and repetition, symptom, based on thinkers such as Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Deleuze, Lacan, Zizek, Boym and Zupancic.

Based on these discussions, the main questions of this study are: How does the practice of suppression work in the discussed movies? Does the funnyness of historical repetition allow us to capture an innovative nostalgic perspective?

Giriş

Nostaljik Semptomun Kuruluşuna Dair Bazı Kavramsal Tespitler

“Bırakın ölümler kendi ölümlerini gömsünler.”(Marx, 2007, p.16)

Marx'ın Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i kitabı, ilk cümleden başlayarak, tarihsel olaylarla komedi arasındaki ilişkiyi vurgular: “Hegel bir yerde şöyle bir gözlemde bulunur, tarihsel bütün büyük olaylar ve kişiler, sanki iki kez yinelenir. Hegel eklemeyi unutmuş: ilkinde trajedi olarak, ikincisinde kaba güldürü (fars) olarak”(Marx, 2007, p.13). Hegel'e yapılan bu ünlü 'küçük' ek siyasal darbeyi grotesk bir hayalete dönüştürerek, toplumsal büyülenmelerin doğurduğu klişelerin ardına bakabilme olanağı sunar. Napolyon adının muhafazakar Fransız köylüsünün zihnindeki göz kamaştırıcı yücelik imgesinin, Louis Bonaparte'ın darbesiyle, tekrar güçlü, zengin, üstün bir ulus olma gibi eski büyülenmeleri dirilttiğini vurgulayan Marx, (2007, p.123) kitap boyunca kullandığı ironik dille, komediye iki misyon yüklemiştir diyebiliriz. İlk misyonun, tarihsel tekrarı, geçmişte kalan 'güçlü' iktidar klişinin şimdiki büyüleme girişimi lehine kullanmasının önüne geçmek olduğunu söyleyebiliriz. Bu varsayıma dayanak bulabileceğimiz nokta, Marx'ın burjuva bürokratik devlet aygıtının faaliyetlerini özetlemeye başladığında kullandığı 'genel kardeşleşme komedisi' ifadesidir (Marx, 2007, p.113). Bu ifade, bir taraftan toprak burjuvazisi ve sanayi burjuvazisi arasındaki bürokratik oyunu bozar, diğer taraftan kalabalık halk kitlesini oluşturan ve Bonapartlar tarafından temsil edilen küçük toprak sahibi köylülerde cisimleşmiş milliyetçilik tınlarının altını oyar. Marx'ın komedi yaklaşımı, sınıf mücadelesini büyülemeye çalışan geçmiş fantazileri, tarihsel maddeci bir düzleme oturtur. Tekrarın açığa çıktığı iki farklı görünümünü tartışan Marx, 18. yüzyıl burjuva devrimleriyle 19. yüzyıl proletarya devrimlerini karşılaştırır. Marx, 18. yüzyıl burjuva devrimlerini, Roma İmparatorluğu'nun kılığına bürünmüş bir tekrar olarak, Roma giysileriyle esrik bir ruh hali içinde, hızlıca başarıya ulaşmış doruk noktasına çıkan sonrasında ise derin bir boşlukla toplumu huzursuzluğa boğan krizler olarak adlandırır (Marx, 2007, pp.16-17). Burada tekrar, geçmişten çağrılan ölümlerin Romalı kılıklarıyla toplum üzerindeki karabasan biçimini alır. 19. yüzyıl proletarya devrimleri ise ilhamını ancak gelecekte alır: Sürekli, devrimin ilk hareket noktasına yönelik bir eleştiri mevcuttur, akışlar durdurulur tekrar başa dönülür, devrime yönelik ilk girişimlerdeki zaafarla, kararsızlıklarla alay edilir, hasımlarının karşısına daha güçlü dikilmesine olanak vermek için geri çekilirler “...ta ki her türlü geri çekilişi sonunda olanaksız kılan durum yaratılınca ve bizzat koşullar bağırınca kadar: Gül burada, burada dans et!”(Marx, 2007, pp.17-18). Artık tekrar, proletarya devriminde geçmiş hayaletlerini kovar. Ölümler, kendi ölümlerini gömmüştür ve artık yaşayanların zamanıdır. Bu zaman neşenin, gülmenin zamanı olarak tekrara içkin bir komiklik atfı yapar. Buradan yola çıkarak Marx'ın tekrarı ikili bir yapı içinde kurduğunu söyleyebiliriz. İlki, geçmiş nostaljisi olarak şimdiki zamanı tahakküm altına alan büyüleme faaliyeti olan bir tekrar, ikincisi her tekrarın şimdiki inşa etmeye olanak sağlayan, şimdiki geçmişin kronolojik belirlemeciliğinden kurtarılarak genişleyen bir kesit haline getiren ve büyüüyü bozan bir tekrar. Komedinin ikinci misyonu, yeni bir düzen için tüm anayasal teamülleri askıya alan, bir anlamda kendi 'düzeni için anarşi yaratan' grotesk darbe, Marx'ın ironik müdahalesiyle eleştirel yöntem haline gelmesidir. Marx, üslubunun tamamına sirayet etmiş bir ironiyle Napoleon klişini alaşağı eder. İkinci misyonda komedi bir yöntem haline gelerek, tekrarı klişenin altını oyan bir tecrübeye çevirir.

Tekrar böylece, klişenin, büyüünün, muhafazakarın sahasında değil, tekrar eden bir şimdi için, geçmiş ve geleceği bünyesinde taşıyan praksisin sahasında oyun kurar. Marx'ın komedisi, tarihsel tekrarın yol açtığı büyülenmelerin geçmişi yeniden hortlatarak, sınıfsal eşitsizliklerin üzerini örten ideolojisini dağıtır. Bir anlamda burjuva devrimiyle proletarya devrimi arasında bir mücadele pratiği haline gelen tekrarda, büyülenmelerin bir görünümü nostalji olarak açığa çıkar. Baudrillard'ın (2013, pp.111-113), nostaljinin tarihe aykırı bir

diriliş olduğu tespitinden hareketle nostalji ve tüketim üzerinden kurduğu ilişki, Marx'ın Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'ı'nın ilk cümlesine atfen şekillenir. Baudrillard, Marx'ın ilk cümlesini yeniden formüle eder. 18 Brumaire'den yola çıkarak nostaljinin grotesk bir tüketim kodu oluşturduğunu vurgular. Aynı olayın tekrarı, nostalji duygusunu yoğunlaştırırken, Baudrillard, geçmiş yaşanmışlıkların şimdi bir kültürel tüketim biçimine dönüştürülmesini grotesk bir gösterge dizgesi üzerinden açıklayarak yerel özellikleri yeniden canlandırmak için Eskimo tuniği kiralayan turistlerin davranışlarını örnek olarak gösterir. Fakat, geçmiş acıklı duygularla yad etmek ya da tarihe karışmış bir olayı ritüel biçiminde yeni efsanelere gebe olacak şekilde güncelleştirmek, yani geçmiş restore ederek şimdiki ipotek altına almak sadece seçilen geçmiş deneyimle sınırlı kalmayacaktır. Baudrillard bu noktada bizi uyararak, karikatürsü dirilişlerin basit bir nostalji olmadığını, yaşantısal düzeyde, şeylerin ve gerçeğin yadsınması anlamında 'göstergeleri yüceltme'nin, tüketimin tanımı haline geldiğini söyler.

Marx (2007, p.16), geçmişin yeni güncellemelerinin deveranından çıkış için 'bırakın ölümler kendi ölümlerini gömsünler' önermesini kurar. Ruhların, büyülenmelerin veya tarihin herhangi bir anından çıkarılacak bir yüceltme mekanizmasının işlediği yerlerde, geçmiş ölümler iş başındadır. Toplumsal büyülenme pratiklerinin arka planında bu yüceltme pratiğinin farklı veçhelerini bulmak mümkündür. Her iktidar kliği, kendisini geçmiş ölümlerinden refere edebileceği bir habitat bulur. Bu noktada angaje olunan ideolojik tutum sadece referansın kaynağının değişmesinde işlerlik kazanır ama sonuç genelde aynı kapıya çıkacaktır: Şimdiki tahakküm altına almak için göstergeleri mümkün olduğunca yüceltmek.

O halde şöyle bir yorum yapılabilir: Nostaljiden bahsettiğimizde, tekrarın farka kapı aralayan bir komediyle ilişkisinden bahsetmek zordur, nostaljinin tekrarla ilişkisi, yüceltme pratikleriyle yeniden kodlanan grotesk bir gösterge dizgesinden ibarettir. Nostaljinin tekrarla ve dolayısıyla komediyle ilişkisi ancak tarihsel olarak saptanabilir. Bu saptama da en az bir tarihsel yinelenmeyi gerektirir. Bir A olayı olduğunda, henüz tarihsizdir, bir sınıflandırma sistemine dahil olamaz henüz ama bu olay tekrar ettiğinde de artık A olarak kalamaz, A¹ olarak geri döner. Bu geri dönüşte nostalji sahasına gireriz: İlk olayın yüceltilmiş bir göstereniyle karşılaştığımız fantazi sahasıdır artık bu nokta. Tabii Marx'ta gördüğümüz gibi, devrimci tekrar, olayı süreç içine çekerek başka bir olaya, B olayına dönüştürür bu olayda yüceltilmiş fantaziden bahsedemeyiz. Komedi, ilk olayda edimsel değildir, henüz ortaya çıkmamıştır. Bu nedenle ilk olayda kaderin etkinliği vardır. Kader, ilk olayın sonucunda ne olacağını bile bile davranışta bulunmayı gerektirir. Bu haliyle ilk olay trajedinin konusudur. Çünkü sonucu bilerek davranışta bulununca ancak kadere dayanma gücü elde edilir. Komedi söz konusu olduğunda tekrarlanan olay kader bağlamından kopar, artık olayın sonucu ya yadsınıyordur ya karakter bildiği şeyin henüz farkında değildir; edilginleşmiştir, büyülenmiştir. Böylece nostalji doğar.

Meltzer (2006, p.33), Euripides tragedyalarını nostalji kavramı açısından tartıştığı kitabında nostalji kelimesinin etimolojisini şöyle ifade eder: "Nostalji kelimesi, özlemin idealize edilmiş doğasından hareketle Yunanca dönüş anlamına gelen nostos ile acı anlamına gelen algos kelimelerinin birleşmesiyle oluşur ve tam anlamı eve dönüş için acı veren özlem anlamına gelir." Bu ifade nostaljinin özlemlerle ilişkisini kurar fakat Meltzer, kökeni belirledikten sonra devam ederek, Homeros'un bir anlamda nostaljinin arketipi olduğu söylenebilecek kahramanı Odysseus üzerinden, eve dönüş özlemini aynı zamanda bir çeşit 'ev hastalığı' olarak da okuyabileceğimizi önerir (Meltzer, 2006, pp. 33-34). Ev hastalığı tespiti, özlemin bir yüce gösteren olarak, yani A¹ olarak, geri döndüğü anlamında da okunabilir.

Jan Willem Duyvendak, Amerika ve Avrupa -Avrupa özelde Hollanda üzerinden tartışılır- kültüründe evin konumunu nostalji açısından tartışır ve iki kültürde de ortak olarak geçmişteki evin kaybıyla ilgili duygulanımlara odaklanır. Fakat bu kayıp Amerika için

yansıtmacı (*reflective*), Hollanda için onarıcı (*restorative*) bir tarzda açığa çıkar (Duyvendak, 2011, pp.107-108). Duyvendak'ın, Svetlana Boym'a atfen yaptığı bu ayırım, yansıtmacı özelliğiyle nostaljiyi, şimdiyle ilgili olan amaçlar için geçmiş hatıraları ve değerleri bir anlamda geçmişi yeniden fethederek mevcut yaşama eklemlerken, onarıcı özelliğiyle ise geçmiş zamanların orijinal, otantik, gerçek değerlerinin kaybına yönelik derin özlemleri içererek şimdinin değer kaybına vurgu yapar (Duyvendak, 2011, pp.108-109). Bu ayırım bir bakıma bizim Marx üzerinden yaptığımız şimdiyi esir alan nostaljik büyülenme kavrayışına yakındır, fakat tüketim ve nostalji ilişkisine içkin haz dinamiğini açığa çıkaracak bir sıçrayışa ihtiyaç vardır. Bu noktada, Svetlana Boym'un, alt yazılar, çeviri diller ve egemen dil pratiklerinin meta anlatılarının söylemlerini kuran, Londra, Paris, Berlin gibi merkezlerin dışında, Doğu Avrupa'yı, Güney Asya'yı ve Latin Amerika'yı kendi aksanları, yaratıcı dayanışma biçimleri ve kültürel paylaşımları içinde düşünmemize olanak sağlayan *Off Modern* kavramının bileşeni olarak geliştirdiği ileriye dönük nostalji (prospective nostalgia) kavramına vurgu yapmamız gerekir. İleriye dönük nostalji, yüceltilmiş gösteren yorumunun uç verdiği yansıtmacı ve onarıcı nostalji ayırımının dışında düşünebilme imkanı sağlar. Boym, ileriye dönük nostaljinin farkını, şimdiden kaçmak ya da şimdiyi fethetmek üzerine kurulan nostaljik duygulanımların zamansal ve mekansal oyunundan farklı olarak gelecekle bağlantılı bir duygulanımı varsayması olarak belirtir (Boym, 2017, pp.6-7).

Komik Tekrarın Nostaljik Taşra Semptomu Olarak Kuruluşu

Türkiye'de taşraya yönelik sosyolojik tartışmaların genellikle, merkez-çevre, geleneksel-modern, eğitilmiş-eğitimsiz gibi ikilikler üzerinden yapıldığı görülür. Ya da edebi olarak düşünüldüğünde, kasvetin, zamansızlığın sızdığı bir mekansallık içinde belleğin donmuş veçhelerini yeniden üreten bir taşra tartışmasından söz etmek mümkündür. Bahsi geçen komedi filmlerinde gördüğümüz taşra bu tartışmaların dışında bir izlek üzerinden hareket ederek Türkiye'nin dönüşümünün nabzını çok daha yakından tutar. Bu filmlerde komik öge olarak kullanılan ikilikler ancak nostaljik büyülenmeyi tahkim etmek için anlatıya eklenir.

Vizontele (2001), *Vizontele Tuuba* (2004), *Hükümet Kadın 1-2* (2013), *Dedemin İnsanları* (2011) ve *Düğün Dernek* (2013) filmlerinde beliren taşra göstereni, kasvete, yalnızlığa, her an patlayacak bir potansiyelliğe kapı açmaz. Bu filmlerde taşra, gündelik ilişkilerden hareketle kurulan çoklu gösterenler ağına dahil bir gösterenden ibarettir taşra. Fakat bu ilişkiler ağı mahrumiyetin ve mahremiyetin despotluğundan yayılan haz sarmalıyla işlevsellik kazanır. Bu nedenle taşraya yönelik yeni bir tartışma hattı oluşturmak için vizyon başarısı yüksek olan bu filmlerdeki taşra üzerine odaklanılmaktadır.¹ *Vizontele* köye geldiğinde Reis Bey konuşmasının arasına sıkıştırır bu despotluğu: "Yabancılar hep şunu sordu: Siz burada nasıl yaşıyorsunuz?" Soruyu hemen başka bir soru takip eder: "İnsan memleketini niye sever?" Reis Bey'in cevabı vatan söyleminin bittiği yerde başlar: "Başka çaresi yoktur da ondan." Filmde vatan idealizmi, ancak sinizmle aşılır. Vatan, Reis Bey'in askerde olan oğluya varlığından haberdar olunan bir yerdir yalnızca. Bu bağlamda taşra, mecbur olunan bir çaresizliğin mekanına dönüşür. Reis Bey, bu çaresizliğe rağmen mutluluk reçetesini verir: "Mutlu olmanın ilk şartı burayı sevmekten geçer." O halde hem yabancıların sorusu hem de vatani sevmenin nedeni aynı cevaba bağlanır ki o cevap çaresizliktir. Bu çaresizlikten ancak yaşanan yeri severek çıkılır. İşte bu noktada fantazinin alanına girmiş oluruz. Fantaziyi yaşamak için gerek ve yeter dolayımı sağlayacak olan aparat vizontelede başkası değildir. Çünkü o 'uzağı yakın edecek ve burası artık o kadar da uzak olmayacak!'

¹*Vizontele*, 3.308120 seyirci; *Vizontele Tuuba*, 2.899.802 seyirci; *Dedemin İnsanları*, 1.204.113 seyirci; *Hükümet Kadın 1-2*, 1.401.665 ve 1.530.071; *Düğün Dernek*, 6.073.384 seyirci. Veriler, <https://boxofficeurkiye.com/> dan alınmıştır, çevrimiçi erişim tarihi, 10/01/2021.

Peki 'Zeki Müren de bizi görecek mi?' *Vizontelenin*² tuşuna basıldığında ekrana çıkan karıncalar tüm bu mülahazaların cevabını verir. Ortada çaresizlik, mutluluk veya uzaklık, yakınlıkla ilgili bir tartışma kategorisi yoktur. Filmin sağladığı en güçlü metonimi taşra idealizminin düştüğü boşluğu göstermedeki başarısıdır. Fakat öneri diğer taşra semptomlu komedilerde açıklamaya çalışacağımız gibi sinik bir nihilizmden öteye gidemez.

Vizontele Tuuba filmiyle, anlatıcının dış sesiyle karşılaşmaya başlarız. Reis Bey'in küçük oğlu Yılmaz, okulda öğretmenini verdiği ödevi yapmaya çalışırken hatırlar filmde geçen olayları. İlk filmin zamansızlığının yerini bu filmde bir ajitasyon sahası üretmek için kullanılan 12 Eylül darbesinin zamansallığı almıştır. Artık *vizontelenin* vaat ettiği fantazi doyuma ulaşmaya başladığı için televizyon olarak evlere girmiştir. Yazlık sinemaların, köy panayırlarının, televizyonu olan komşu evlerinde Dallas dizisi izlemenin nostaljik özlemleri birbirine karışır.

Dedemin İnsanları, evin küçük torunu Ozan'ın gözünden anlatılır. *Vizontele Tuuba*'da olduğu gibi, 12 Eylül'ün arifesinde başlar film. Girit'den mübadeleyle gelen ailenin üç kuşağının yaşadığı travma konu edinilir. Girit'de "Türk" oldukları için İzmir'de "gavur" oldukları için suçlanan ailenin yaşadığı trajedi, torun Ozan'ın muziplikleriyle komikleştirilmeye çalışılır. Bu kadar "makbul" bir göçmen ailenin nasıl kabul edilmediği anlatılır film boyunca ama asla bu ailenin kabul görmek gibi bir ihtiyacının olmadığına yönelik vurgu yoktur. *Vizontele*'de de gördüğümüz Dallas dizisi göstereni, şenlikli aile sofraları, taşra eşrafının homososyal ittifak ağı, nostaljik imgeler olarak göze çarpar.

Evin küçük oğlu Memik'in anlatıcılığında *Hükümet Kadın* 1-2, sırasıyla 1956 ve 1949 yıllarında Mardin'de geçer. İlk filmde, belediye reisi Aziz'in ölümü ikincisinde Aziz'in kitap okuduğu için hapse atılması sonrası yarım kalan işleri kocası Aziz için tamamlayan Xate Hanım'ın hikayesi anlatılır. Bu filmlerde merkez imgesi olarak verilen Ankara, ulaşılamayan, hiçbir soruna çare bulamayan bir yer olarak sunulurken, okul yapmak, taşrayı imar etmek, başlık parasının doğurduğu erken evliliğin önüne geçmek gibi aydınlanmacı taşra nostaljisinin görünümleri yeniden üretilir.

Parodik bir açılış sahnesiyle başlayan *Düğün Dernek* filmi de erkek anlatıcı olan Tarık'ın düğünü etrafında gelişen tuhaflikleri içerir. Bisikletiyle geçen gazeteci çocuk Amerikan filmlerinde olduğu gibi, köpeğine mama veren adama gazetesini fırlatır. Çocukla adam arasında 'günaydın bayım'; 'günaydın genç adam' biçiminde yapay bir diyalog geçer. Açılıştaki parodi, sonrasındaki geleneksellik modernlik tartışmasının klişe bir tekrarını güçlendirmekten öteye bir anlam içermez. Çünkü sahnenin devamında Tüpcü Fikret, 'kime şekil yapıyorsunuz siz' diyerek aynı adama küçük tüp fırlatır. Sivas'ta geçen film, geleneksel-modern, kentli-taşralı, eğitilmiş-eğitimsiz gibi yansıtmacı nostaljik kategorilerini yeniden üretirken bir taraftan da 'erkek babası olmak' gibi eril nevrozların da uç verdiği bir toplumsal düzlemi yaratır.

Söz konusu taşra nostaljisi olduğunda, akla ilk gelen anlatı tekniklerinden birinin bahsi geçen filmlerde gördüğümüz gibi, hatıraların erkekler tarafından, yeniden hatırlanması önemli bir uğraktır.

Bu filmlerde taşra, anlatıcı erkek karakterlerin fantazisi olarak kurulur. Bu nedenle "kim konuşuyor?" sorusu önem kazanır. *Vizontele Tuuba*'nın Yılmaz'ı, *Dedemin İnsanları*'nın

² Filmin geçtiği yerde, kültürel olarak televizyona "*vizontele*" denir. Yani kelimenin 'y' harfi düşer ve bu düşüşle "vizyon" kısmı yok olur televizyonun. Bu yer değiştirme aracılığıyla, *vizontele* yani uzakvizyon/vizyonsuz bir uzaklığa da vurgu yapıldığı yorumu yapılabilir. Filmdeki komik ve trajik unsurbu kelime oyunuyla komediyi trajediye göre önceler. Bu durum Marx'ta gördüğümüz, önce trajedinin sonra komedinin gerçekleşeceğini vurgulayan sıralamayı önce komedi sonra trajedi olarak tersine çeviren ve bizim çalışmamın sonunda yapacağımız Deleuzecü tartışmayla da uyumludur.

Ozan'ı, *Hükümet Kadın*'ın Memik'i, *Düğün Dernek*'in Tarık'ı bize ne anlatıyor? Bu sorularının cevabı nostalji mitinin semptomlarını keşfetmek için işlevseldir. Bu hikayeler, erkek anlatıcıların hatıralarında, a priori belirlenime sahip ikili bir yapıda karşımıza çıkar. Önce, geçmiş yaşantılar belirli bir tarihsel kesite ya da politik olaya gönderme yaparak tarihselleşir -12 Eylül, Kıbrıs Harekatı, mübadele gibi-, sonra anlatıcının fantazileri olarak, zamansız bir konumda algılanılarak etki gücü arttırılır. Tekrarın potansiyelliklerine içkin olarak ilkinde trajik etki ikincisinde komik etki belirir. Bu erkek anlatıcılar, artzamanlı bir tarihselliği eşzamanlı bir mitsellikle bastırır. Fantazi bu bastırmanın semptomudur. Tarihsellik, zamansızlaştırılan bir komedyayla silinir: İdeolojinin işlerlik alanı işte burasıdır. Filmlerdeki erkek anlatıcılar bize, 'bakın çok önemli olayların da yaşandığı bir masal anlatacağım size' der gibidir. Kim sorusunun cevabı bir faile gönderme yapmaz. Ricoeur'ün, failsiz eylemin semantiğinde, nesne tarafından istila edilen faili tanımlarken, 'kim' sorusunun cevabının 'ne' sorusunun cevabı olan 'şey' tarafından zapt edilme biçimi olarak kurmasını akılda tutarsak, kim sorusu gizlenir (Ricoeur, 2010, pp.77-81); anlatıcı erkekler bizi 'şey'de, yani fantazilerindeki metaforlarda tutmaktadırlar. Tartıştığımız filmlerdeki anlatıcı erkekler seyirciyle fantazileri arasında ilişki kurmak isterler ama bu ilişkiyi kendi varlıklarını unutturarak kurarlar.

Foucault, *Las Meninas* yorumunda, temsil edilen iktidarın aynı zamanda gizlendiği ve herkesin kendisini bu gizil iktidar ilişkileri açısından konumlandığı bir bakış rejiminden bahsederken bu rejimin, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiden ibaret hale gelerek, geriye ilişkisellik kurulan ideolojik söylemden başka bir şey kalmadığını vurgular (Foucault, 2013, pp.41-44). Serpil Kirel, Foucault'nun, tablo için artık tabloya bakan seyircilerin fazla geldiği tespitine, sanat, sanatçı, sanat eseri ve iktidar arasındaki ilişkiler açısından bir açılım getirir. Bu açılımda, çoklu iktidar ilişkilerinin kültürel ve ideolojik olarak gündelik yaşamda bizi bir 'görünmezlik kisvesi' ile sardığı vurgulanır. Bu kisveyi fark etmesi gereken bakanın konumunu sorunsallaştıran Kirel, sanat ve estetik haz arasındaki bağların bir tür ideoloji nebulası olarak işlerlik kazandığını belirtir (Kirel, 2018, pp.174-176). Buradan hareketle yapıttan alınan haz, ideolojik söylemin gizlenmesinde etkili olabilir yorumu yapılabilir. Foucault, dili maddi yazıda değil, gösterge düzeninin temsilinde aramak gerektiğini söylediğinde (2013, p.80) ya da temsili çözümlemeyi gösterge düzeni üzerine düşünme ve semiyolojiyle hermenötiği çakıştırarak, ideolojik gizleri oraya çıkarmak gerektiğini söylediğinde (2013, p.110), Saussure'ün dilbiliminin psikolojist³ yönlerini yeniden keşfetmeyi öneriyordu (Foucault, 2013, p.112). Bu öneri, Kirel'in vurguladığı görünmezlik kisvesi analizinin başlayacağı yeri ve bu görünmezliğin nedeni olarak gösterilen haz ilkesini işaret eder. Yani yapısalcı terminolojiyle söyleyecek olursak, ideolojinin alanını gösteren (nesne) ile gösterilen (kavram) arasındaki ilişkide keşfetmek anlamına gelir. Bu ilişki, bahsi geçen komedi filmlerinde gördüğümüz hibrit anlatı modelini çözümleyerek anlaşılır hale gelir. Hibrit model, tragedya ve komedyaya sınırlarını gevşeterek, anlatıcı erkekler sayesinde, trajik etkiyle anlatıyı ahlakçı bir koro gösterenine hapseder, komik etkiyle anlatıcının varlığını unutturup, fantaziye, gösteren fazlası olarak açığa çıkarır. Anlatıcı erkekler, tragedyadaki koro rolüne uygun bir söylem kurarlar. Böylece sonraki komik pastişler, tarihselliği rahat bir şekilde bastırabilir.

Tragedyada, tüm olay hengamelerinin içinde toplumsal ethos kabilinden bir konuma sahip koro, seyirci duygusunu güdülemeye talip iken, komedyada koro, vaat edilen ütopyanın hümanist savunucuları ya da komedyaya yazarının hicvettiği itibarsız bir gülünç iktidar kliği olarak verilir. Trajik ve komik koronun temel ayrımını şu şekilde ortaya koyabiliriz. Bakkhalar'da, Dionysos'un Pentheus'u alt etme faaliyetlerinde toplumu hazırlama işlevi

³Bize göre Foucault burada, Saussure'ün göstereninden ayrılan gösterilenin, -örneğin 'ev' kelimesinde olduğu gibi, yani evin kavramsal varlığının fiziksel varlığına gönderme yapmaması gibi- tek başına ele alındığı yerde, psikolojinin alanına girilmesi gerektiği önermesine vurgu yapmaktadır. Bu noktada dilbilim sınırları psikolojiyi de içererek genişler fakat 'psikolojizm' aynı zamanda bir ideolojik söylem kipidir. Saussure'da bahsi geçen önerme için bkz: Ferdinand De Saussure, Genel Dilbilim Dersleri, çev. Berke Vardar, İstanbul:Multilingual Yay. 1998, s.156-157

gören (Euripides, 2012, pp.29-33) ya da Antigone'de, *Antigone*'nin kardeşinin cesedini gömmek için verdiği mücadeleyi Oidipus ailesinin kaderinde sabitleyen işlevini (Sofokles, 2016, p.27) hatırladığımızda trajik koronun duygu almacı olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Aristophanes'in (2018, pp.118-122) Kuşlar'ında doğa-kültür karşıtlığının doğa tarafını temsil eden kuş diyarının alçakgönüllü koruyucuları olan veya *Kömürcüler*'de Dikaiopolis'in barışçılığını boğmak için onu vatan haini ilan eden koroların işlevlerini (Aristophanes, 2018, pp.200-203) düşündüğümüzde karşımıza, duygulanımın güdülenmesini domine eden ve kültürel refleksleri tekrar eden bir toplumsal yapı değil tam tersine ana olay örgüsünün temel karakteri olarak ya ütopyik düzenin ayarılabilir sahibi ya da bozuk düzenin ahlaksız bekçileri çıkar.

Şimdi, bahsi geçen filmlerde gördüğümüz erkek anlatıcıları düşündüğümüzde, filmlerin başlangıcında trajik koro konseptine uygun olarak, yaşanan olayların tarihsel bir dökümü yapılır. Bu olaylar toplumsal yargıları yeniden üretecek şekilde üretilir. Yılmaz, 'hepsi de iyi çocuklar' olan insanların hikayesini, Ozan, iyilik timsali dedesinin hikayesini, Memik, babaannesinin eşi için giriştiği mücadeleyi, Tarık, birbiri için her türlü iyiliği yapacak olan insanların hikayelerini anlattığını söyler. Bu anlatılan hikayeler, -sadece *Düğün Dernek* filmi geçmişe gönderme yapmaz fakat taşra zamanı Tarık'ın hep bir önceki zamana ayarlı olarak hatırladığı 'iyi insanlar'dan mürekkeptir- bugünden bakıldığında egemen toplumsal söylemin geçmiş düşleriyle yakından ilişkilidir. Geçmişe yönelik bir darbe eleştirisi yapmak ya da mübadele sonrası doğan toplumsal çarpıklıkları anlatmak doxanın işlerlik kazandığı yerdir. Böylece şimdiki zamana dair yansıtmacı nostaljik bir tutum içine girilmiş olur çünkü türdeş bir tarihsellik geçmişe yönelik olarak yeniden kuruluyordur. Erkek anlatıcıların trajik sesleri, olay akışı başladığında duyulmaz olur. Çünkü artık komedinin alanındayızdır. Bu komedi, klasik komedyaya nosyonundan türeyen koronun özelliğine dönüşmez üstelik, sadece silikleşir. Komedyaya korosu, Aristophanes'de gördüğümüz gibi, hikayenin temel faili olarak işler. Anlatıcı erkekler, faillik özelliklerini yitirirler ve komedi anlatıcının silikleşmesi, tarihselliğin sis bulutlarıyla kaplanması, geçmiş ölümlerin diriltilmesi için araçsallaşır. Anlatıcı erkeklerin başlangıçta trajik koro olarak işlev gördüğünü sonra hikayeyi failsiz olaylar silsilesine çevirerek silikleştirdiğini söylediğimizde, mit ile tragedyaya arasındaki ilişkiyi açığa çıkaran bir tespit yapmış oluruz. Bu tespit Kirel'in görünmezlik kisvesi tespitinden neşet eder ve yansıtmacı nostaljik söylemin iktidar alanı bu gizemliliğin vaat ettiği haz ilkesinden hareket eder.

Mitin yapısında, ya başlangıcında her şeyin nasıl ilerleyeceğini bildiğimiz olay sistematiği ya da sonunda tüm sorunları çözen aşkın verici vardır. Bu nedenle mitler önceden verili bir şemada kurulur: Kahin veya mentor ya da *deus ex machina* özellikleri bu verili durumu kanıtlar. *Kral Oidipus*'da kör kahin Teiresias'in Oidipus'un doğumunun gizini açıkladığı sahneyi (Sofokles, 2017, pp.40-41), *Elektra*'da mentorun babasının intikamını alması için bakıp büyüttüğü Orestes'e intikam planını anlattığı sahneyi (Sofokles, 2009, pp.49-50) ya da *Oidipus Kolonos*'ta'da Oidipus'un, öleceği kutsal yere gelerek kendisine iyi davrananları kutsayıp, kötü davranan oğullarına lanetler yağdırdığı uhrevi sahneyi (Sofokles, 2011, pp.52-55) hatırladığımızda, verili olanın aşkın yönü açığa çıkacaktır. Oidipus, öleceği yerin kutsallığını kendi lanetinin musallat olduğu şanssız yaşamın hediyesi olarak görüyor olabilir: Mitin kapanışı bir kutsanıyla, tanrısallıkla biter. Modern kahinler, tarih-dışı büyülenmeleri baki kılmak için kehanette bulunur. Anlatıcı erkeklerin kehanetleri, tarihi ancak tarih-dışı bir zamansızlığa hapsetmek için işlerlik kazanır.

Bu noktada mit ve roman anlatısından süzülüp gelen önemli bir tartışma sahasına girmemiz gerekir. Sonra nostaljik imgelerin semptomlarına dönebiliriz. Tartışma, dilbilimin ikili veçhesi olan eşsüremlî ve artsüremlî dil yasasından hareketle kurulur.

Saussure, bu tartışmaya girmeden önce bizi, dile atfedilecek yasa tartışmasının bir hayaleti kucaklamaya çalışmak olduğunu söyleyerek uyarır. Biz, anlatıcı erkeklerin kehanetleriyle vedalaşmak için bu tartışmaya giriyoruz. Saussure, artsüremli dilbilimi, dilin kendisinden çok tarihsel olarak geçirdiği dönüşümlerin incelendiği, dillerin çeşitliliğini doğuran bir alan olarak tanımladıktan sonra bu incelemenin dilin kendisine yönelmediğini söyler: 'Artsürem bizi her şeye ulaştırır, ama ulaşılanın dışına çıkmak koşuluyla'. Eşsüremli dilbilim ise konuşan bireyin tanıklığına dayanır. Dilin dönüşümü değil yapısı ön plandadır. İki dil bilim kategorisi arasındaki net ayrım böylece ortaya çıkar: Artsürem, zaman içinde bir ögenin yerine başka ögenin geçişinin doğurduğu dönüşümlerde konumlanırken; eşsürem, sürmekte olan ögeler arasındaki bağlantılarda konumlanır (Saussure, 1998, pp.139-141). İki kategoride de ayrımın temeli artsüremli gerçekliğin belirli bir olayın tesadüfi tarihselliğe, eşsüremli gerçekliğin genel kuralları oluşturacak yapısal biçime dayanır diyebiliriz. Saussure, eşsüremli yapının artsüremli yapıyı yadsıyabileceğini söylese de sonrasında bu iki kategorinin melez bir birliktelik kurabileceğini de belirtir. Eşsüremli dilbilimde, dizge oluşturan ögelerin toplumsal bilinçte algıladığı mantıksal ve psikolojik bağlantılar, bu bağlantılar o toplumda nasıl oluşuyorsa o şekilde görülecektir. Artsüremli dilbilim ise toplumsal bilincin görmediği ve aralarında dizge oluşturmak zorunda olmayan ögelerin birbirinin yerini alan bağlantılarını inceleyecektir (Saussure, 1998, pp.148-153). O halde, belirli bir andaki bir dil durumunun yapısal ögeleri arasındaki ilişkileri incelerken eşsüremli bir yaklaşımdan hareket ediyoruzdur. Artsüremli dilbilim incelemesinde ise zaman içinde birbiri yerine geçen ögeleri inceleme konusu yaparız.

Anlatı biçimlerinin dilbiliminin açısından kategorileştirilmesi, biçimcilik, yapısalcılık, postyapısalcılık gibi yöntem okullarının tartışma düzlemlerinin temel dayanak noktalarından birini oluşturması gibi değinilen komedi filmlerinde anlatıcı erkekler üzerinden tartışılan nostaljik taşra semptomuna ilişkin yeni bir sözdizimi ya da gösterge rejimi keşfetmeye de olanak sağlayabilir. Anlatı ile dilbilimi nasıl kesişir? Burada Jameson'un sınıflandırmasına değinmek gerekir. Jameson, mit, masal, fıkra gibi anlatıların zamansız, sabitlenebilir ve tarihdışı özellikleriyle eşsüremli bir yapıda olduğunu, romanın ise değişimlerini izini süreceğimiz, ardışık olayların maddesel görünüşlerinin yeniden üretilebileceği artsüremli bir yapıda olduğunu vurgular (Jameson, 2013, pp.72-73). Şimdi, Saussure'de biraz önce gördüğümüz eşsüremli artsüremli bastırabileceği tespitiyle Jamesoncu sınıflandırmayı beraber düşünerek Foucault'nun Saussure'ü psikolojist bir perspektifle okuma önerisine kulak verirsek karşımıza, mitin tarihselliği bastıran yapısı ortaya çıkacaktır. Bu bastırmadan kaçış, artsüremli dilbilimin tarihsel yaklaşımıyla sağlanabilir.⁴

Yöntem

Çalışmada örneklemimizi oluşturan filmlere, kültürel davranış kalıplarını görebileceğimiz ve toplumsal reflekslerin uç verdiği temsil nesnelere olarak yaklaşılmaktadır. Filmlerin temsil nesnelere olmaları aynı zamanda onların toplumsal 'olay' olarak tartışılması, çözümlenmesi ve söylem biçimlerinin hatlarının çizilmesi gereken nesnelere oldukları kabulünü de içerir. Stuart Hall'un (2017, p.13) temsile; dilin, kimliğin ve aidiyet kalıplarının bir söylemi olarak yaklaşması ve temsil pratiklerinin, sosyal süreçleri inşa eden bir olgu olması, bizim de çalışmada temel yaklaşım biçimimizi oluşturur. Bu nedenle çalışmada, her biri bir anlam inşa etme aracı olan filmler söylem analizi yöntemiyle tartışılacaktır.

Söylem analizini kullanma nedenimiz, söylemin ideolojiyle ilişkisini kurmak içindir. Teun A. van Dijk, soyut ve genel ideolojiler ile insanların söylemi üretmesi, anlaması ve diğer toplumsal pratiklere bu ideolojileri dahil etmesi arasında beliren bir boşluk olduğunu

⁴ Saussure bu yaklaşımı her şeye, ancak ulaşılabilecek şeyi ortadan kaldırdığında, onun dışına çıktığında, ulaşabilecek bir yaklaşım olarak olumsuz bir bakışla kuruyordu, biz tam da bu özelliği nedeniyle artsüremli bir yaklaşımı tercih ediyoruz, çünkü hazzın sağladığı doyum da aynı etkiyi yaratır, ulaşıldığında yok olur.

vurgulayarak bu boşluğun kurgusal bir “Biz” tanımıyla aşılmaya çalışıldığını söylediğinde ideoloji ve söylem arasındaki ilişkiyi tartışmaya açıyordu (Dijk, 2003, p.29). Söylem analizini kullanma amacımız, soyut ideoloji ile somut söylem arasındaki boşlukta hareket ederek “Biz” in inşa edilme süreçlerini filmler üzerinden açığa çıkarmaya çalışmaktır.

Bulgular

Tartışılan filmlerdeki anlatıcı erkekler bize, kendi hatıralarında yeniden yaratılan bir taşradan bahseder. Hatıralardaki taşra, maruz kalınan baskıların ve tahakküm ilişkilerinin yadsınması sonucu oluşan sinik toplumsal boşluğu, nostaljik imgelerle kapatmak için komikleştiriliyor gibidir. Trajik bir etkiyle hikaye başlar sonra komik olaylar silsilesi anlatıcının bahsettiği tarihselliği yadsır. Bu noktada eşsüremlî yapının sınırları içinde artsüremlî dinamik tarih yok olur. *Vizontele Tuuba*’da 12 Eylül, komedi fonunu süsleyen nostaljik bir yansıtmayla tartışılır. Yine aynı şekilde Dedemin İnsanları’nda gördüğümüz darbe de fonda iyi insanların daha çok açığa çıkması için işe koşulmuş yan unsur olarak günümüze yansır. Eşsüremlî yapı içinde gerçekleşen mitsel anlatı, tarihin maddi yansımasının önüne geçer. Jameson mitin eşsüremlî özelliklerini açığa çıkarırken, ideolojinin ‘görünmezlik kisvesi’ nin görünür olacağı bir anlatı düzleminin koşullarını araştırıyordu. Bu nokta trajik-komik, lirik-epik gibi ayrımların iç içe geçerek genelleştirilmiş anlatı yapılarının fonksiyonuna baktığımızda, hem *Vizontele Tuuba*’da hem de Dedemin İnsanları’nda darbe fonu genelleştirilmiş, toplumsal olarak kabul görmüş darbe yaklaşımlarını yeniden üretmekten başka bir öneri sunmaz. Jameson, mitin eşsüremlîliğinin romanın artsüremlîliğiyle aşılabileceğini iddia ettiğinde romanın ikiliklerden hareket etmediği için, anlatı biçimi olarak zıttı olmadığı için, tarihsel maddi bir perspektifi yakalamada ve mitin bastırma pratiklerini açığa çıkarmada etkin olabileceğini vurgular. Fakat tartıştığımız filmler, türsel hibritleri bir bastırma mekanizması içinde örmeden anlatı kurmaz. Bu nedenle eşsüremlî bir mitsellikte filmin biçimsel melezleşmesinin el verdiği ölçüde filmin bağlamını değil türün ideolojisini işe koşar. Artık nostalji etkinlik gücünü olabildiğince arttırmalıdır çünkü bir ikna ve meşruiyet zeminini, şimdinin konformizmi uğruna geçmişte sabitlemek gerekir. O halde ortada anlatıcı yoktur, olsa olsa hibrit bir koro, bir kahin –*deus ex machina* da denebilir- ya da mentor vardır. Bahsi geçen komedi filmleri, hibrit anlatı yapısıyla, toplumsal bastırma pratiklerini kullanmada, onları açığa çıkarması gereken sosyoloji ve psikoloji bilimlerinin yorumları veya analizlerinden önde gibi görünüyor.

Peki anılan filmlerde nostaljik etki nasıl oluşur? İşin içinde bir taraftan Marx’ta gördüğümüz tarihsel tekrarın büyüğü vardır ve bu tekrar egemen tarih anlatısının tekrarıdır. Diğer taraftan Marx atfıyla yüce gösterenlerin tarihe aykırı dirilişlerini anlamlandıran Baudrillard’ın kendisini gösteren ve gösterilenden bağımsız bir ilişkide kuran tüketim hazzı vardır (Baudrillard, 2013, pp.111-112). Saussure’ün gösterene gönderme yapmayan gösterilenin psikolojik bir zeminden hareketle düşünülmesi gerektiği önerisini akılda tuttuğumuzda, bu öneriyi bahsi geçen filmlerdeki taşra söylemine uyguladığımızda taşranın göstereni var mıdır, varsa nedir, yoksa neden yoktur gibi sorular çerçevesinde ilerleyen bir tartışma yapmak gerekir. Bu sorular aracılığıyla artık psikanalizin alanına girmek zorundayız. Bu filmlerde taşra kavramı olarak vardır. Taşranın kendisi yoktur, dedikodular etrafında örülen yüceltilmiş bir gösteren aracılığıyla kurulur taşra, yani komedinin mistifikasyonu ile sunulan bir gösterilen ya da kavram; bu özelliğiyle Türkiye açısından zamanın ruhuna uygun düşen bir nostaljik semptomla dönüşür. 2000 sonrası üretilen tarihi filmleri, toplumu sürekli savaş sonrasının geriliminde ya da darbe sonrasının hayaletlerinin etkisinde tutan tarihi dizileri ya da 1980’lerin, kaba temsil kipiyle tedavüle sokulan yapımları düşündüğümüzde geçmişin yüceltilmiş fragmanlarında sabitlenen bir toplumsallık keşfedilebilir.⁵ Temsilin kabalığıyla yüceltme pratiği birbirine karışır.

⁵ Fetih 1453 (Faruk Aksoy, 2012), Kurtlar Vadisi Irak (Serdar Akar, 2006), Diriliş:Ertuğrul (2014), Seksenler (2012) gibi yapımlar kastedilmektedir.

Bu nedenle bu filmlerde taşra, semptomatik bir etkiyle bir görünüp bir kaybolan ama etkisi hep şimdiki tanzim etmek için günümüze yansıyan bir dizgede konumlanır. Bu dizge hazzı, algıların tarihselliğini delerek geçmişe, yani hep bir önceki zamana hapseder. Haz, geçmişin seçilmiş bir yüce anında zaten yaşanmıştır ya da tam yaşanılacakken, darbe türevi bir müdahaleyle kesintiye uğrar. Semptom bu tarz kesintilerin ertelediği hazzın uç verdiği yerlerde açığa çıkar.

Tartışma

Tartışmanın bu aşamasında, Türkiye’de taşraya yönelik yaklaşımlarda görülen ikiliklerle taşra üzerinden söylem kuran ve büyük kitlelerce bilinen, sevilen, kültürel refleks kalıplarında yer edecek şekilde mitselleşen filmler arasındaki farklılıkları belirtmek gerekir. Taşranın, merkez-çevre, geleneksel-modern, eğitilmiş-eğitimsiz, köylü-kentli gibi sabit atıflarla ya da sinemanın 2000 sonrası dekorları olarak işe koştuğu stilize haliyle, sıkıntı, mahrumiyet, masumiyet temalarından türeyen bir konumlanışından bahsedilebilir. Şerif Mardin, Sanayi Devrimi türünden bir gelişmenin sonucu olarak yaşanabilecek bir kapitalist dönüşüm sonucu açığa çıkması beklenen sınıfsal mücadelenin Türkiye’de farklı bir mücadele göstergesi olarak merkez ile çevre arasındaki gerilime ikame ettiğini vurgular. Merkezden kasıt bürokratik devlet yapılanması ve sermaye birikiminin hakim odaklarıdır (Mardin, 2009, pp.36-39).⁶ Taşra, Mardin’in bu tespitinin çevre olarak formüle edilen kısmında yer alır. Bu tespit, merkez ve çevre ilişkisini, sınıf çatışmasının bir ikamesi olarak düşünüldüğü ölçüde liberal bir bakıştan kurtulabilir. Sınıf temelli toplumsal dönüşümün Türkiye’de gerçekleşmediği yönündeki tespit, merkez-çevre ilişkisini gelişmeci ve zenginleşmeci bir neoliberal yaklaşımla tanımlamayı gerektirir. Halbuki Küçükömer, toplumsal pratikleri basit tanımlamalara indirgeyen ikiliklerin ancak sınıf çatışmasını örten ideolojik konumlar olduğunu ve bu özellikleriyle toplumu açıklamakta yetersiz ancak kapitalizmin kurumsallaşmasında işlevsel olduğunu belirtir (Küçükömer, 2007, pp.95-97). Ya da Başkaya’nın (2009, pp.274-275), sınıfsız bir toplum yüceltmesinin ancak marşlarla mitselleşen bir fantazi olabileceği vurgusu akılda tutulduğunda taşranın konumunu çevrede değil fantazinin alanında düşünmek gerekliliği ortaya çıkacaktır. Yani merkezle çevre arasındaki fark ideolojiyle mit arasındaki farka benzer: Mitsel temsillerin, ideolojinin kurumsallaşması için kullanılan bir aparatlar toplamı. Bu aparatların görünüşleri, tarihsel bağlamı içinde farklılaşarak, sınıfsal çatışmayı görünmezlik kisvesiyle örtmek için -yerine geçmek için değil, hep farklı bir gösterenle kodlanmak anlamında örtmek- işlerlik kazanır. Filmlerde de gördüğümüz gibi taşra, eril homososyal ilişkiler ağının doğurduğu bir fantazi olarak vardır: İkiliklerin içinde buharlaştığı bir fantazi. Bu yönüyle bakılırsa popüler filmler akademik tespitlerden daha hızlı bir analizle toplumsalın nabzını tutabilirler. Çünkü görsel imge, yazı imgesinden daha hızlı düşünür, düşünülür.

Taşraya sınıfsal oluşumların da sızabileceği bir tartışma dizgesi, Tanıl Bora’nın merkez-çevre ilişkisinin ikili belirlenimini, diyalektik yaklaşımla, birbiri üzerine kapanan iki geçişli süreç olarak yorumlaması üzerinden kurulabilir. Bora, taşra diyalektiğini şehirlerin taşralaştığı ya da taşraların şehirleştirdiği çift yönlü süreç olarak okur (Bora, 2018, p.44). Bu okuma bir ölçüde taşralaşmama ve taşrayı yitirememeyi⁷ de kapsar (Bora, 2010, p.167).

O halde, ne kentli-köylü ikiliğinden türeyerek, ezilen taşralının ‘yüce’ değerlerini görmezden gelen kent kültürünün varlığından hareket eden özcü yorumlarıyla algılanan bir taşra (Barbarosoğlu, 2018, pp.246-257); ne masumiyet ve misafirperverliğin kol gezdiği bir mekan olarak taşra (Pekdemir, 2018, pp.96-97); ne de merkezin taşralaştığı, taşranın köyleştiği

⁶ Mardin’in bahsi geçen ayrımı, Türkiye’de burjuva devriminin olmaması nedeniyle sınıfsal ayrımların toplumsal yapıyı açıklamada yetersiz kalacağı vurgusu, Küba’daki devrim deneyimlerinin burjuvazi tam olarak kurumsallaşmadan yaşanması durumunu yadsır. Ya da Zapatista hareketinin bugünkü merkeziz yapıyla çelişir ve bu nedenle merkez-çevre ayrımının kendisi sınıfsal analizi örten bir ideoloji nebulasına dönüşebilir.

⁷ Bora’nın bu makalesi Taşraya Bakmak kitabında yayınlanan versiyonundan biraz farklılık gösterse de aynı tartışma düzleminden hareket eder.

ve en sonunda herkesin aslında taşralı olduğu türünden (Alkan, 2018, p.76) bir indirgemenen hareket etmeliyiz. Aynı zamanda taşranın bir sıkıntı, bunalım türünden duygulanımlarla genişleyen ve mekansal konumlanışını aşarak şehirlere de taşabilen kavramsallaştırmaları da güzergahımızın dışındadır. Nurdan Gürbilek'in 'taşra sıkıntısı' olarak imlediği bu yaklaşım, rutin yaşamdan türeyen, modernlikle birlikte 'can sıkıntısı'na evrilen pratikleri kapsayabilir. Gürbilek, taşraya mekansal olarak yaklaşmadığını vurgular (Gürbilek, 1995, pp.50-52). Gürbilek'in taşra yorumunun özgünlüğü mekansal bağlamın dışında bir taşra düşüncesine işaret etmesinden gelir. Yapısalcı terminolojiyle belirtecek olursak, bu yaklaşım, göstereni olmayan gösterilen olarak taşrayı tartışabilmenin potansiyelini taşır. Bu haliyle psikolojikleştirilmiş bir taşra imgesini tartışabilmemizin imkanı Gürbilek'in analizinden hareketle kurulabilir ama taşra ve sıkıntı ikilisi incelenilen filmlerde yan yana gelemmez. Taşranın özellikle 2000 sonrası stilize dekorlar olarak işlerlik kazandığı filmlerde bu tespit geçerli olabilir ama bu filmlerdeki⁸ taşra sıkıntısı da ancak bir şehirlinin taşradaki sıkıntısı olabilir. Yoksa taşrada yaşayan bir taşralı için sıkıntı türünden bir kavramdan bahsetmek zordur.

Taşranın sıkıntısı, en azından taşralı için, ilk dedikodunun ortaya çıktığı zaman yok olmuştur. John Berger'in, köyün varoluş biçimi olarak tartıştığı dedikodu üzerine yazısı, muhafazakarlığın bir varoluş problemi olarak taşrada nasıl yeşerdiğini anlamada önemli bir kavşaktır. Ressam Berger, dedikodu üzerinden çizdiği taşra portresini şu fırça darbeleriyle açıklar:

"Bütün köylerde hikayeler anlatılır. Geçmişe, hatta, çok uzak geçmişe ilişkin hikayeler... Hikayeler olgusaldır, gözleme dayanır ya da birinci-ağızdan anlatılır. En keskin gözlemler, günün olayları ya da karşılaşılan durumlar ve bir ömür boyu süren aşinalıklar, köy dedikodusu denen şeyi oluşturur... Aslında, tanıdık, sözlü, günlük tarih olan bu dedikodunun işlevi, bütün köyün kendisini tanımlamasıdır. Fiziksel ve coğrafi nitelikleri dışında köy hayatı, belki de içinde barınan bütün kişisel ve toplumsal ilişkilerin toplamıdır, artı, köyü bunun ötesinde kalan dünyayla ilişkilendiren -genellikle baskıcı olan- toplumsal ve ekonomik ilişkiler. Ama büyük kent için de benzer şeyler söyleyebiliriz. Köyün hayatının ayırıcı özelliği, onun aynı zamanda kendi kendisinin canlı bir portresini oluşturmasıdır: herkesin portresinin çizildiği ve herkesin portre çizdiği, komünal bir portre." (Berger, 1998, pp.17-18)

O halde, herkesin diğer herkes tarafından belirlendiği bu varoluş biçimi kendisini dedikodu ile duyumsar. Taşra, can sıkıntısından doğan bir varoluş kipine kapı açmaz; ancak var olduğunu sürekli ispat etmek zorunda hisseden ve bu ispatı Berger'in deyişiyle 'komünal portre' çizerek ya da dedikodu yaparak sağlayan bir toplumsallıktır. Taşrayı sıkıntı, mahrumiyet, masumiyet, misafirperverlik gibi yaklaşımlarla tanımlamak ya da sadece psikolojikleştirilmiş, dekorlaştırılmış bir taşra üzerinden tartışma yapmak Türkiye taşrasını anlamada önemli kavramsallaştırmalar olabilir. Fakat bu yaklaşımlar, eninde sonunda muhafazakar taşra semptomunu büyüten, göstereni yalıtarak yeni bir gösterge dizgesi (Birkan, 2018, pp.298-317)⁹ ya da tarihsel moment yaratmak şöyle dursun hazzı iptal eden bir gösteren fazlası olan taşra hayaletini kurumsallaştırır.

Tartıştığımız komedi filmleri belirli bir ölçüde bu kurumsallaşmayı yapmaktadır. Bu nedenle taşrayı, 'içeriden bir yüceltme, dışarıdan ise bir bastırma' mekanizmasının işlerlik kazandığı belirsizlik olarak tartışmak (Çiğdem, 2018, pp.102-104), nostalji mitinin yüce gösterenlerini anlamada önemli bir uğraktır.

⁸ Burada, Nuri Bilge Ceylan sinemasında gördüğümüz taşra dekorlarından bahsediliyor.

⁹ Tuncay Birkan, "Taşraya bahar hiç gelmez mi?" yazısında, taşraya ilişkin yeni bir sözdizimi oluşturmak gerektiğini, bu dizimi de 'Yaban'ların proje çevirileri dayatmasıyla değil yaratıcı çevirmenlerin mücadeleleriyle olabileceğini belirttiikten sonra klişe taşra kiplerini açacak üç önerme sıralar. Biz de bu üç önermeden, özellikle bir baskı ve eril (bu vurgu bize ait) tahakküm mekanı olarak kurulan taşradan hareketle, taşra göstereninin komedi üzerinden bir gösterge dizgesini kurmak niyetindeyiz. Birkan'ın bu yazısı nereden başlayacağımızı görmek açısından çok önemlidir.

Taşra, bir kimlik inşa mekanı olarak işlevini tamamlamış olabilir. Yani mevcut iktidar kliklerinin egemenlik söylemlerinin arka planında işleyen ajitatif ezilmişlik, mahrum bırakılmışlık duygularının pasif kurumsal yapısı, toplumun tüm katmanlarına sirayet etmiştir ve bu anlamda gerçekleşen kimlik inşası sınırına dayanmıştır denilebilir. Fakat, Aslı Güneş'in tespitiyle günümüzde taşra (Güneş, 2010, p.57) artık, kültür piyasasına dahil fragmanlar olarak gündelik hayatı tanzim eden, gündeliği taşıdığı 'yüce' ya da 'derin' duyguların esareti altına alarak, muhafazakar heyulanın hareket sahası haline çeviren bir semptomaya dönüşür.

Tartıştığımız filmlerde taşra semptomu iki biçimde karşımıza çıkar. Taşra, önce *Vizontele Tuuba*, *Dedemin İnsanları* gibi filmlerde, komik mitselliğin tarihselliği silikleştirerek oluşturduğu idealizasyonda sonra *Hükümet Kadın*, *Düğün Dernek* gibi filmlerde gördüğümüz gösteren fazlasının fragmanları olarak işlerlik kazanır. Lacan, nevrotik olsun ya da olmasın, semptomun ikili anlamına vurgu yaparak; bu ikili yapının dil olarak yapılanmasından kaynaklandığını vurgular. Semptomun ikili yapısı, işlevini açıklamada önemli bir uğraktır çünkü uzun süre önce bitmiş bir çatışmanın yeniden yeni bir sembol aracılığıyla zuhur etmesi bu ikili yapıdan kaynaklanır (Lacan, 2001, p.44). Böylece semptomatik sanrı, paranoyayla aynı formda zihinsel temsilin koordinatlarına yerleştirilir (Lacan, 2001, p.13) ve ego semptomların tedavilerine karşı gösterilen tüm direnç mekanizmalarının bölünmüş merkezi haline gelir (Lacan, 2001, p.18). Semptom temelde, ne hafızayla ne sezgisel mistifikasyonlarla ne de paramneziyle (hafıza kaybı) ilgili bir sorunsaldan hareket eder. Sorun, hatırlamayla ilgilidir; geçmiş hakkındaki konjonktürlerin gelecek vaatlerini dengelemesi olarak kurulur ve tarihsel ölçekler dengelenir (Lacan, 2001, p.36). Nostaljinin yansıtmacı versiyonu bu noktada devreye girer. Bir denge mekanizması devrededir. Geçmiş, vaat edilmiş bir gelecek için işe koşulur ve şimdi askıya alınır. Bu kuramsal arka plandan hareketle taşra, askıdaki şimdiki devre dışı bırakmak için geçmişin semptomu olarak bu şekilde işlerlik kazanır ve toplumsal ethosa eklenir. Geriye fragmanlar kalır. Biraz geçmiş özlemi, ata ocağına duyulan iç sızısı, komşularla toplanıp birlikte televizyon izlenen evlerin bacalarından tüten duman, mistifike edilmiş tanrısal kahkahalarla fragmanlar şeklinde geri döner. Nostalji mitinin şimdiden nefret etmesinin sebebi hazzı ya tüketilecek ya da baskı altına alınacak bir eksiklik olarak algılamasıyla alakalıdır. Modern mitlerin nostaljik görünümü Türkiye'de geçmişe tepilmiş hazzan hareket eder. Bu yorumu yaparken, Tanıl Bora ve Burak Onaran'ın tespitini akılda tutmak gerekir: Nostalji, diyordu Bora ve Onaran, (2006, p.236) "kurumsal ve kültürel bir devamlılığı vurgulayacak bir geçmiş kurgusu oluşturmak için işlevseldir. Geçmişin kalıntılarıyla değil daha çok bugünün geçmişteki kökleriyle ilgilenmek ya da geçmişe referansları bu retorik içerisinde ifade etmek esastır." Bu nedenle şimdinin askıya alınması derken, şimdinin bir varoluş sorunu çerçevesinden hareketle kurulmasının getirdiği haz yoksunluğundan bahsedilebilir. Yoksa şimdi, fragmanların büyülediği hakikati sermaye birikimine çevirmek için devrededir ve şimdide gerçekleşen sermaye akışı haz akışını askıya alarak ya da erteleyerek varolur. Sermaye birikimi, sağduyulu burjuva öznesinin rasyonel çıkarlarından hareketle amaçladığı bir davranış olarak anlaşılmalıdır. Buradaki akış, idde, dürtüsel olanda yani psikolojiden arındırılmış öznenin bilinçdışı davranışıyla psikanalizin alanında temellenir. Zizek, Nazi öznesinin zorlama ya da kazanç elde etme uğruna faşist olmadığını ama ritüellerle ve faşist söylemin buyruklarıyla, üniformaların ve maskelerinin altındaki boşluktan kaçmak için ideolojik gösteriye sığındığını belirttiğinde (Zizek, 2011, pp.31-32), sermaye akışında öznenin boş göstereninin yine boş ideolojik söylemin gösteren fazlalıklarıyla uyumlulaştığı yorumunu yapmak olanaklı hale gelir. Boş özne vurgusu, bilinçle değil dürtüyle güdülenen ve ideolojilere dürtüyü maskeleyerek için inanan, toplumsal ethosta eriyen özneyi analiz etmek için yapılır. Muhafazakarlık, işte bu boş öznenin soluklandığı söylemin idsel gösterenlerinin menbái haline gelir. Ya da muhafazakarlığın gelecek korkusunu varoluş sorunu olarak algılamasıyla harekete geçen bir büyük engizisyoncu devrededir: Yani hazzı sonsuzca ertelenmiş bir toplumsal pratik amaçlanmış olur.

Kierkegaard, “tekerrür mümkün müdür” sorusunu tartışırken, bir şey tekrar ettiğinde kendisinden bir şey kaybeder mi ya da başka özellikler kazanır mı türünden sorular sorar. Kierkegaard’a göre Yunanlılar için hatırlama çok önemli iken modern felsefede tekerrür çok önemli hale gelecektir. Ona göre hatırlamada geriye doğru bir dönüş varken, gerçek tekerrürde ileri doğru bir hatırlama söz konusudur (Kierkegaard, 2014, pp.13-14). İstirap veren bir hatırlama, nostaljinin muhafazakar konumu açısından yansıtıcı ya da onarıcıdır. Boym’un önerdiği gibi ileriye dönük bir nostalji için ileriye dönük bir tekrar gerekir. Bu tekrar, Kierkegaard’ın yeniyi doğuracak aşkın tekrarında açığa çıkabileceği gibi Nietzsche’nin Zerdüş’ünün içkin tekrarlarında da açığa çıkabilir. Zerdüş, ilk iki hareketini tamamladıktan, müritlerini topladıktan sonra üçüncü hareketinde ancak aşılması gereken bir varlık olan insana ulaşabilecekti (Nietzsche, 2006, pp.252-264). Lacan, Kierkegaard’ın yenilik doğuran tekrar kavramına atıf yaparak onu, Freud’un tekrar kavramıyla ilişkilendirir. Tekrarın, bir ihtiyacı doyurmak için gerçekleştiğinde iştahın emrindeki tüketimi hedefleyeceğini vurgular (Lacan, 2017, p.68). İhtiyacın geri dönüşü olan tekrar, yenilik doğurmaz. Özdeş hale gelen ihtiyaç kategorilerinin idsel geri dönüşleri nostalji mitinin tüketimle ilişkisi üzerinden tanımlanır. Taşra semptomundan sızan tekrarlar hangi iştahlara hitap eder? Filmlerde gördüğümüz gibi tüm tarihsel olaylar taşranın grotesk göstereninde sadece doymak bilmez gülme açlığına hitap eder. Yani gösterenleri tüketerek çalışan bir gülme makinesi vardır. Bu gülme, Kierkegaard’ın vurguladığı gibi (Kierkegaard, 2014, pp.45-46) ileriye dönük bir hatırlama barındırmaz, iştah kabartan bir tüketim hazzını doyurmak için işlerlik kazanır. Tüketicisini ancak Kierkegaard’ın tabiriyle ‘dışarıdaki kargaşayı camdan izleyen’ bir konumda sabitler.

Peki tekrar, nostaljik taşra semptomunda mümkün mü? Tartışılan filmlerde görüldüğü gibi semptomun kaynakları belirli temaların tekrarı üzerine kuruludur. Toplumsal ethos diyebileceğimiz bir klişe semptom sahasından bahsedilebilir: İçinde, ölüm, düğün, cenaze ve miras türünden olaylar barındırmayan taşra komedilerini elesek geriye vizyonda başarı kazanmış bir komedi filmi kalmaz. O halde, herkesin üzerinde mutabık olduğu darbe, düğün, cenaze gibi imge silsilesi filmlerin anlatısını oluşturmada önemli bir habitat oluşturur. Ancak böyle olduğunda kargaşayı dışarıdan izleyen bir toplumsal sinizm yaratılır.

Boym, gündelik hayatın mitolojisini tartıştığı kitabında nostalji ve komedi arasında bir ilişki kurar. Bu ilişki ‘geriye kalan birkaç fıkra’yı birbirine anlatan insanların geçmişi hatırlama biçimleri üzerinden kurulur. Fıkra şöyledir: Biri kadın üç kişi karşılaşır. Erkeklerden biri, fıkrayı değil fıkranın numaralarını söyler ve diğerleri bu fıkra numaralarını duyduklarında fıkraya konu olan olayı hatırlayarak gülmeye başlar. 12. Fıkra denildiğinde gülünür; 67. Fıkra denildiğinde yine gülünür; 31. Fıkra denildiğinde dinleyici erkek gülmez ve fıkrayı yapanı uyarır: “Bir hanımın önünde böyle müstehcen fıkraları nasıl anlatabilirsin” der (Boym, 1995, pp.283-285). Fıkranın sinik stratejisi bu olayda açıkça görülür. Fragmanlaşan zaman kesitlerine fragmanlaşan fıkralar eşlik eder ve geriye, var olmamış birkaç fıkra üzerinden artık var olmayan bir toplumsal imgeler bütünü yad etmek kalır. Bu fıkrayı, tartıştığımız filmler açısından uyarladığımızda şöyle bir sonuç çıkar: Darbe olur, gülünür; cenaze olur, gülünür; Kıbrıs Harekatı olur, gülünür; düğün olur, gülünür. Bu gülme hali filmlerde, olmayan bir toplumu sanki varmış gibi duyumsayabilmenin koşulu olarak işe koşulur.

Sonuç

Komik Tekrarın Büyüsünden Kaçış Nasıl Mümkün Olabilir?

Görüldüğü gibi, tarihsel olayların tekrarından türeyen nostaljide, ilki yüce gösterenler kullanarak, geçmiş ölümlerin ruhuyla sağlanan büyülenme güzergahı, ikincisi ‘gül burada, burada dans et’ yaklaşımından kaynaklanan ve ölümlerin, kendi ölümlerini gömmesine olanak tanıyan komediyle, devrimci bir praksise dönüşebilme güzergahı saptamak mümkün. Mitsel

nostaljide, Troya Savaşı sonrası, eve dönme çabasının büyüyle epik birer kahramana dönüşen Odysseus ve Aeneis üzerinden ilkinde evin sabit konumunun kodladığı vatan, yer yurt özleminin onarıcı semptomunu ikincisinde vatan ve yer yurt arayışının, eksikliğini kodladığı değer kaybına mündemiç bir yansıtmacı semptomu keşfetmek mümkündür. Boym'un göçebelik ve melezleşmeden kaynaklanan nostaljiyi aşma girişimleriyle, Marx'ın, nostaljik büyülenmeyi sağlayan tekrarın grotesk gösterenini aşmak için kullandığı ironik yaklaşımlar arasındaki bağlantıları fark edebilirsek, nostalji mitinin eleştirel analizinin yanında metonimik sıçrayışlarını keşfedebileceğimiz kaçış çizgileri bulabiliriz. Çoklu dilsel birliklerin bir arada olduğu, aksanların birbirine karıştığı, dillerin göçebelikle melezleştiği, vatanın geçmişteki sabit belirlenimine karşı dillerin 'şimdi ve burada'ki etkinliği, nostaljinin Boym'un önerdiği anlamda ileriye dönük etkisini doğurabilecek karşı-politik bir kapasite kazanmasının aracı olabilir.

Peki tekrar nasıl ileriye dönük bir nostalji kipine bağlanabilir? Deleuze, Marx'ın 18 Brumaire'i'ne atıf yaparak, tekrardan kaynaklanan trajedi ve komedi ayırımına dramatik tekrarı ekler. Marx'ta başkalaşım yaratmadan geçmişin yeniden canlanması şeklinde içe kıvrılan tekrar, grotesk güldürü ya da fars türünden bir komediye kapı açıyordu. Deleuze, tarihçilerin Marx'ı anlamadıklarını düşünür ve ayırımın sadece trajik ve komik türler üzerinden düşünüldüğünde geçerli olduğunu, tür ideolojisinin kalıplarından çıkıldığında ise önce geçmiş içinde çalışan komik tekrarın sonra buna bağlı olarak başkalaşım doğuracak bir trajik tekrarın oluşacağını vurgular. Sonra bu iki tekrarın üçüncü bir harekette, Zerdüş'ün zamanını imleyen bir üçüncü tekrarda dramatik olarak ortaya çıkacağını vurgular (Deleuze, 2017, pp.132-134). Üçüncü tekrarda zaman kipi hatırlama gibi geçmiş büyülenmelerinin alanında değil, üretken ve içkin tekrarlar gelecek için normatif alışkanlıkları kenara bırakan failin belirleyiciliğinde anlatı kurar. Tekrarın üç kipini şöyle açıklayabiliriz: Önce geçmişteki bir tekrar vardır. Yani geçmiş, daha önce yaşanmış olan bir olayın tekrarıdır. *Vizontele Tuuba* ya da *Dedemin İnsanları*'ndaki darbe nostaljisinde olduğu gibi yaşanmış olay anlatının artsüremli ögesi olarak tekrarın kendisi olur. Şimdi kipi tekrar edilen olarak açığa çıkar. Geçmişteki olay artık şimdide tekrar ediliyordur ki biz onu, Kierkegaard'ın tabiriyle, camın arkasından izleriz. Deleuze'ün üçüncü tekrarı artık gelecekte tekrar edilen olarak açığa çıkar. Bu kip ne yazık ki tartıştığımız filmlerde açığa çıkmaz ve filmler bu nedenle 'içe kıvrılan' tekrarın komik mitolojisi olarak kalır. Bu komedi en hafif tabiriyle Zupancic'in tarifiyle öznenin yabancılaşmasının hikayesini anlatır. Halbuki muhafazakar olmayan komedi, tözün, yani aşkın nesnenin yabancılaşmasını anlatan bir komedir. Zupancic, komediye ilişkin oldukça cüretkar bir ayırım yapar: Yanlış ve doğru komedi. Yanlış komedi, 'onlar da insan' önermesiyle işler (Zupancic, 2011, pp.33-37).

Dedemin İnsanları'nda makbul göçmenlerini ya da tartışılan diğer taşra komedilerindeki bir zamanların iyi insanlarını düşünelim. Bu filmlerde yabancılaşmış insanın serencamı anlatılır. İşe koşulan komedi tözün alanına girmez, doğru komedide aslanan 'iyi insanların' bu iyiliklerinin komikleştirilmesidir. Çünkü ancak böyle olduğunda komedi yaratıcı bir anlatıya evrilerek ideolojinin görünmezlik kisvesini aralar ve muhafazakar bagajından kurtulur. Metonimik bir okumayla, *Vizontele* serisinde Deli Emin¹⁰ üzerinden bu üçüncü tekrarın, yani gelecekte tekrar edilen olarak, yeniyi kurmamızı sağlayacak ya da toplumsal mitlerin dışına çıkabileceğimiz güzergahlar keşfedilebilir. Deli Emin'in otomatizmi iyi insanların kurduğu tahakküm ilişkilerini bedeninde keşfettiği yeni bir dille aşar. Benzer dilleri üretecek bir toplumsal pratik, ileriye dönük nostaljik hareketi ve aidiyet kalıplarını bir yersizyurtsuzlaşma hareketine tabii tutacak dilsel yapılar üretilebilir.

¹⁰ Deli Emin karakteri, "tekhne"yi bilen, çözüm ve icadı beceren, herkesin "deli" olduğuna inanmak istediği "akıl" da bir dahidir, dışarıdadır, aradadır, gözlemcidir. Tüm bu "üstün" ve "farklı" özellikleri yanında çocuksu bir erkeklik imgesi sunar. İkinci filmde *vizontele* toprak altından çıkarılacak onun becerisiyle yine "televizyon"a döndürülebilir. Şehit olan oğulla yer değiştiren televizyon, köye imece usulü açılan kütüphaneye ilgi çekebilme için kullanılır ve artık acı haberler vermez?! Kütüphanede Modern Folk Üçlüsü çalar. Ve popüler bir komediye yaratacak sentez kurulur: Modern folk! Kütüphane bu çareyle okuma-yazma öğrenilen bir alan olacaktır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti:

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

- Alkan, A.T. (2018). Memleketin Taşra Hali. Tanıl Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* içinde (s.76). İstanbul: İletişim.
- Aristophanes (2018). Kuşlar, S. Eyüboğlu, A. Erhat (Çev.). *Eşekarları, Kadınlar Savaşı ve Diğer Oyunlar* içinde, İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Barbarosoğlu, F. (2018). Taşranın ve büyük kentin endam aynası: Köy. Tanıl Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* içinde (s.246-257). İstanbul: İletişim.
- Başkaya, F. (2009). *Paradigmanın İflası*. Ankara: Maki.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu*. H. Deliceçaylı, F. Keskin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Berger, J. (1998). *Domuz Toprak*. T. Belge (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Birkan, T. (2018). Taşraya bahar hiç gelmez mi?. Tanıl Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* içinde (s.298-317). İstanbul: İletişim.
- Bora, T ve B. Onaran. (2006). Nostalji ve Muhafazakarlık. Tanıl Bora, Murat Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5: Muhafazakarlık* içinde (s.236). İstanbul: İletişim.
- Bora, T. (2018). Taşralaşan ve taşrasını kaybeden Türkiye. Tanıl Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* içinde (s.44). İstanbul: İletişim.
- Bora, T. (2010). Taşralaşmamak ve Taşrayı Yitirmemek. Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* içinde (s.167). İstanbul: Çitlembik.
- Boym, S. (2017). *The Off-Modern*, New York: Bloomsbury Publishing.
- Boym, S. (1995). *Common Places Mythologies of Everyday Life in Russia*, London: Harvard University.
- Çiğdem, A. (2018). Taşra karalaması: KÜÇÜK BİR SOSYOLOJİK DENEME. Tanıl Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* içinde (s.102-104). İstanbul: İletişim.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. B. Yalım, E. Koyuncu (Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Dijk, T.V. (2003). Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım. N. Ateş (Çev.). Barış Çoban ve Zeynep Özarslan (Haz.), *Söylem ve İdeoloji* içinde (s.13-113). İstanbul: Su.
- Duyvendak, J.W. (2011). *The Politics of Home*, Hampshire: Macmillan Publishers.
- Euripides (2012). *Bakkhalar*. Güngör Dilmen (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.

- Foucault, M. (2013). *Kelimeler ve Şeyler*. M. A. Kılıçbay (Çev.). Ankara: İmge.
- Güneş, A. (2010). Yuvarlak Masa: "Taşra"yı Tartışırken. Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* içinde (s.57). İstanbul: Çitlembik.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis.
- Hall, S. (Ed.)(2017). *Temsil, Kültürel Temsil ve Anlamlandırma Uygulamaları*. İ.Dündar (Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Jameson, F. (2013). *Dil Hapishanesi*, M.H. Doğan (Çev.). İstanbul:Yapı Kredi.
- Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: İthaki.
- Kierkegaard, S. (2014). *Tekerrür*. Zeynep Talay (Çev.).İstanbul: Pinhan.
- Küçükömer, İ. (2007). *Bütün Eserleri 2*, İstanbul: Bağlam.
- Lacan, J. (2001). *Ecrits*. A. Sheridan (Trans.). London: Roudledge.
- Lacan, J. (2017). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. N.Erdem (Çev.). İstanbul: Metis.
- Mardin, Ş. (2009). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1*, İstanbul: İletişim.
- Marx, K. (2007). *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*. S. Belli (Çev.). Ankara: Sol.
- Meltzer, G.S. (2006). *Euripides and the Poetics of Nostalgia*, New York:Cambridge University Press.
- Nietzsche, F. (2006). *Thus Spoke Zarathustra A Book for All and None*. A. D. Caro (Trans.).New York: Cambridge University Press.
- Pekdemir, M. (2018). Taşranın 'taşı toprağı altın' da ne vardır?.Tanıl Bora (Ed.),*Taşraya Bakmak* içinde (s.96-97). İstanbul: İletişim.
- Ricoeur, P. (2010). *Başkası Olarak Kendisi*. H. Hünler (Çev.). Ankara: Doğu Batı.
- Saussure, F.D. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*, B. Vardar (Çev.). İstanbul: Multilingual.
- Sofokles (2009). *Aias ve Elektra*.F. Akderin (Çev.), İstanbul: Mitos Boyut.
- Sofokles (2010). *Oidipus Kolonos'ta ve Trakhisli Kadınlar*. F. Akderin (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.
- Sofokles (2016). *Antigone*. A. Selen (Çev.).İstanbul: Mitos Boyut.
- Sofokles (2017). *Kral Oidipus*. G. Dilmen (Çev.).İstanbul: Mitos Boyut.
- Zizek, S. (2011). *Kırılğan Temas*. T. Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Zupancic, A. (2011). *Komedi: Sonsuzun Fiziği*. T. Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

Atıf Yapılan Filmler

Akpınar, N. (Yapımcı), & Erdoğan, Y.- Sorak, Ö.F. (Yönetmen). (2000). *Vizontele* [Sinema Filmi]. Türkiye:BKM.

Akpınar, N. (Yapımcı), & Erdoğan, Y. (Yönetmen). (2004). *VizonteleTuuba* [Sinema Filmi]. Türkiye:BKM.

Akpınar, N. (Yapımcı), & Midyat, S. (Yönetmen). (2013). *Hükümet Kadın* [Sinema Filmi]. Türkiye:BKM.

Akpınar, N. (Yapımcı), & Midyat, S. (Yönetmen). (2013). *Hükümet Kadın 2* [Sinema Filmi]. Türkiye:BKM.

Akpınar, N. (Yapımcı), & Aydemir, S. (Yönetmen). (2013). *Düğün Dernek* [Sinema Filmi]. Türkiye:BKM.

Oğuz, M.- Çatay, K. (Yapımcı), & Irmak, Ç. (Yönetmen). (2011). *Dedemin İnsanları* [Sinema Filmi]. Türkiye: Ay Yapım.