

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO SİNEMA TELEVİZYON ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

**İNTİHARIN YENİDEN İNŞASINDA TÜRK
SİNEMASI (1980-2015 DÖNEMİ)**

Cangül AKDAŞ

2502150217

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Seçkin ÖZMEN

İSTANBUL – 2022

ÖZ

İNTİHARIN YENİDEN İNŞASINDA TÜRK SİNEMASI (1980-2015 DÖNEMİ) CANGÜL AKDAŞ

Bu çalışma 1980-2015 dönemi Türk sinemasında intihar söylemlerinin nasıl yeniden inşa edildiğini tartışmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde intihar olgusunun tarihsel süreçte sosyoloji, psikoloji, felsefe ve din alanlarında nasıl anlamlandırıldığı kuramsal ve kavramsal çerçevede tartışılarak açıklanmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte birinci bölümde Türkiye’de yaşanan toplumsal travmalara, Türkiye’de intihar alanında yapılan kuramsal ve kavramsal çalışmalara ve son olarak 1980-2015 dönemini kapsayan Türkiye’de intihar istatistiklerine değinilmiştir. İkinci bölümde egemen ideolojinin ürettiği intihar söylemlerinin gazete metinleri ve edebi metinlerde nasıl yeniden inşa edildiği incelenmiştir. Gazete metinleri incelenirken sosyo-psikolojik yaklaşım ve Teun van Dijk’in eleştirel söylem analizi yöntemi kullanılmıştır. Edebi metinler ise yorumsamacı yöntem ve tematik yaklaşım ile sosyo-psikolojik yaklaşım perspektifinde incelenmiştir. İlk iki bölümden elde edilen kuramsal bilgiler ve bulgular doğrultusunda üçüncü bölümde örnekleme alınan filmler sosyo-psikolojik yaklaşım ve yorumsamacı yöntem çerçevesinde analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: “Türk Sineması”, “İntihar”, “Ölüm”, “Sosyoloji”, “Psikoloji”, “Sosyal-Psikoloji”, “Gazete”, “Türk Edebiyatı”

ABSTRACT

TURKISH CINEMA IN THE RECONSTRUCTION OF SUICIDE (1980-2015 PERIOD) CANGÜL AKDAŞ

This study discusses how suicidal discourses were reconstructed in Turkish cinema between 1980-2015 period. In the first chapter of the study, it has been tried to explain how the phenomenon of suicide is interpreted in the fields of sociology, psychology, philosophy and religion in the historical process, by discussing it in a theoretical and conceptual framework. However, in the first chapter, social traumas experienced in Turkey, theoretical and conceptual studies in the field of suicide in Turkey and lastly suicide statistics in Turkey covering the period 1980-2015 are mentioned. In the second chapter, it has been examined how the suicide discourses produced by the dominant ideology are reconstructed in newspaper texts and literary texts. While examining newspaper texts, socio-psychological approach and Teun van Dijk's critical discourse analysis method were used. Literary texts, on the other hand, were examined in the perspective of hermeneutic method and thematic approach and socio-psychological approach. In line with the theoretical information and findings obtained from the first two chapters, the films sampled in the third section were analyzed within the framework of socio-psychological approach and hermeneutic method.

Keywords: “Turkish Cinema”, “Suicide”, “Death”, “Sociology”, “Psychology”, “Socio-Psychology”, “Newspaper Texts”, “Turkish Literature”

ÖNSÖZ

YAŞAMAK NEDİR?

“Hani o yaşamın kıyısında gelip gitmek

Ama nereye gideceğini bilmeden yol almak

Bir yaprak gibi ağaçtan aşağı süzölmek

Bir kurbağa gibi oradan oraya zıplamak

İşte buna yaşamak denir. Yaşamak!”(Cangöl Akdaş)

Henüz 13 yaşlarındayken yazmış olduğum bu ilk şiirimle kendi şiirini seslendirme dalında İstanbul’da 3. olmuşum. O zamanlar neden “yaşamak nedir” adlı bir şiir yazdığımı sorsalar, sanırım buna verecek pek bir cevabım yoktu. Belki de şiiri yazdıktan sonra önce kendime sorduğum “yaşamak nedir?” sorusunun cevabını yıllarca kendi içimde aramıştım, kim bilir? Okuduğum her kitapta ve izlediğim her filmde yaşama dair pek çok şey öğrendim. Edebiyat ve sinema sayesinde insanın tek bir yaşamı olsa da birçok yaşamı deneyimleyebileceğini kavradığım günden bu yana her ikisine de bağlılığım günden güne arttı. Çocukken kendime sorduğum “yaşamak nedir?” sorusunun verdiği merakla ve belki de yeni yaşamlar yaratmak umuduyla Radyo Televizyon ve Sinema bölümünü okudum. Araştırma ve öğrenme merakım beni yaşamı anlamlı kılan ve yaşamın tamamlayıcısı olan ölüm üzerine akademik çalışmalar yapmaya sürükledi.

2015 yılında ilk akademik çalışmam olan “*Ölüm Kavramı ve 90 Sonrası Türk Filmlerinde Ölüm Temasına Eleştirel Bakış*” adlı yüksek lisans tezimi Prof. Dr. Neşe Kaplan İlhan danışmanlığında tamamladım. Ölüm kavramı üzerine çalışma konusunda beni desteklediği ve bir akademik çalışma sürecinin her aşamasının nasıl olması gerektiğini büyük bir özveriyle öğrettiği için kendisine müteşekkirim.

Doğduğumuz andan itibaren geçen her gün ölmekteyiz de aynı zamanda. Bu nedenle yaşanan her ufak anın hissettirdiği duygunun en derinini hissedebilmeyi düstur edindim her zaman. Çünkü yaşamak demek tüm duyguları hissedebilmek demektir. Tüm duyguları hissedebilmek ve derin üzüntü duyulduğunda dahi yarının güzel olacağını düşünmekti yaşamak...

Yaşama isteğinin içgüdüsel bir davranış olmasına rağmen intihar eden bireylerin yaşamdan vazgeçişlerinin nedenlerini araştırarak daha iyi bir dünyada yaşama ve intiharların önlenmesi konusunda neler yapılabilir sorguladığım uzunca bir araştırma sürecinin meyvesidir bu çalışma. Kimsenin öteki olmadığı, herkesin birbirini anladığı, yaşamın tüm güzelliklerle tutunamayanları kendisine sıkıca sarıp bırakmadığı bir dünya umut ederek yapmış olduğum bu çalışmayla, yaşamın kendisine çok ufak da olsa katkı sağlamak hayatımı anlamlı kılmamın en güzel yolu oldu. Bu nedenle öncelikle yedi yıllık doktora tez sürecimde yaşadığım her şey için yaşamın kendisine teşekkür ederim.

2017 yılından bu yana üzerine çalışmış olduğum “*İntiharın Yeniden İnşasında Türk Sineması (1980-2015 Dönemi)*” başlıklı doktora tez çalışmamda desteğini hep yanımda hissettiğim tez danışmanım Prof. Dr. Seçkin Özmen ile tez izleme ve jüri sürecinde değerli görüşleriyle çalışmamı besleyen hocalarım Prof. Dr. Murat İri’ye Prof. Dr. Neşe Kaplan İlhan’a, Doç. Dr. Yıldız Derya Birincioğlu Vural’a, Doç. Dr. Gizem Parlayandemir’e ve Doç. Dr. Onur Akyol’a değerli katkıları için çok teşekkür ederim. Tez sürecimde deneyimi ve bilgisiyle desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Can Bilgili ve Doç. Dr. Özgür Velioğlu Metin hocalarıma da çok teşekkür ederim.

Araştırma sürecimde intihar konusunda yapmış olduğu çalışmaları benimle paylaşan Prof. Dr. David Lester’a, Prof. Dr. Steven Stack’a ve Dr. Michele Aaron’a, teşekkürlerimi bir borç bilirim. Türkiye’de intihar konusu üzerine çalışmalar gerçekleştiren Prof. Dr. Mehmet Eskin’e, Prof. Dr. Refia Palabıyıkoglu’na, Prof. Dr. Işık Sayıl’a, Prof. Dr. Mehmet Ruhi Köse’ye ve intihar alanında çalışmalar yaparak alana katkıda bulunan tüm kıymetli akademisyen ve araştırmacılara gönülden teşekkür ederim.

Tez sürecimin başından sonuna kadar her zaman bana inanan her başarımda payı olan yol arkadaşım, canım annem Gülşen Akdaş’a, babam Can Akdaş’a ve kardeşim Caner Akdaş’a hayatımda oldukları, beni destekledikleri için ne kadar teşekkür etsem azdır.

Tez çalışmam için basımı henüz gerçekleşmemiş olan kıymetli eserini benimle paylaşan sinema araştırmacısı Yalçın Özgöl'e; tez sürecimde her zaman yanımda olan motivasyonu ve desteğıyle kendisinden güç aldığım Semih Ellialtı'ya, Yağmur Kartal Karakuş'a, ve Cüneyt Karakuş'a; arkadaşlarım, Öğr. Gör. Meltem İşler Sevindi'ye, Dr. Öğr. Üyesi Koray Sevindi'ye, Öğr. Gör. Malik Aslanyürek'e ve Milya İpekner Aydın'a, okumayı öğreten ve araştırmayı sevdiren bütün öğretmenlerime, uzak olsak da sevgilerini her zaman hissettiğim motivasyon kaynağı sevgili öğrencilerime canı gönülden teşekkür ederim.

Cangöl Akdaş

İstanbul, Haziran 2022

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1.1 : Durkheim’ın intihar olgusunun araştırma deseni	29
Tablo 1.2 : İntiharın toplumsal tiplerinin nedensel ve yapısal sınıflandırılması.....	33
Tablo 1.3: 1980’li yıllar intihar istatistikleri	98
Tablo 1.4 : 1990’li yıllar intihar istatistikleri	99
Tablo 1.5 : 2000’li yıllar intihar istatistikleri	103
Tablo 2.6: Çalışmada incelenen gazete haberleri.....	123
Tablo 3.7: Türk sinemasında intihar eyleminin kategorilendirilmesi	254
Tablo 3.8 : Filmsel zamanlı Zebercet’in yaşam grafiği	291
Tablo 3.9: Zebercet’in aile ağacı.....	297
Tablo 3.10: “Anayurt Otel” intihar sekansı	314
Tablo 3.11: Filmsel zamanlı Hümeysra’nın yaşam grafiği	333
Tablo 3.12 : “Orada” İntihar sekansı.....	348
Tablo 3.13: Filmsel zamanlı Üftade’nin yaşam grafiği	368
Tablo 3.14 : “Teyzem” İntihar sekansı	387
Tablo 3.15 : Filmsel zamanlı İsa’nın yaşam grafiği.....	403
Tablo 3.16 : “Üçüncü Sayfa” İntihar sekansı.....	419
Tablo 3.17 : Filmsel zamanlı Esra’nın yaşam grafiği	439
Tablo 3.18: “Bekle Dedim Gölgeye” İntihar sekansı.....	463
Tablo 3.19 : Filmsel zamanlı Mehmet’in yaşam grafiği.....	475
Tablo 3.20 : “Dedemin İnsanları” İntihar sekansı.....	492
Tablo 4.21 : Toplumsal roller bağlamında benzerlik gösteren gazete haber metinleri, edebi metinler ve film metinleri	507
Tablo 4.22 : Film metinlerinde inşa edilen toplumsal travmalar	509
Tablo 4.23 : Ortak intihar söylemlerinin olduğu filmler, gazete haberleri ve edebi eserler	513
Tablo EK 1 : Örnekleme alınan gazete metinleri.....	534
Tablo EK 2: Örnekleme alınan roman metinleri.....	535
Tablo EK 3: Örnekleme alınan öykü metinleri	536
Tablo EK 4: Örnekleme alınan film metinleri	537

Tablo EK 5: 1980-2015 yılları arasında Türk sinemasında intihar konulu filmler listesi	538
Tablo EK 6: 1980-2015 yılları arasında Türk sinemasında karakterlerin intihar ettiği filmler listesi	545
Tablo EK 7: 1980-2015 yılları arasında Türk sinemasında intihar sahnesi olan filmler listesi	552



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3-1: “Anayurt Oteli” İntiharı Sekansı I	315
Şekil 3-2: “Anayurt Oteli” İntiharı Sekansı II.....	317
Şekil 3-3: “Anayurt Oteli” İntihar Sekansı III	318
Şekil 3-4 : “Anayurt Oteli” İntihar Sekansı IV	320
Şekil 3-5 : “Anayurt Oteli” İntihar Sekansı V	322
Şekil 3-6 : “Orada” İntihar Sekansı I	350
Şekil 3-7 : “Orada” İntihar Sekansı II	353
Şekil 3-8: “Teyzem” Jenerik	371
Şekil 3-9 : “Teyzem” Evler	378
Şekil 3-10 : “Teyzem” İntihar Sekansı I	388
Şekil 3-11 : “Teyzem” İntihar Sekansı II	389
Şekil 3-12 : “Teyzem” İntihar Sekansı III.....	390
Şekil 3-13 : “Teyzem” İntihar Sekansı IV	392
Şekil 3-14: “Üçüncü Sayfa” İntihara Teşebbüs	412
Şekil 3-15 : “Üçüncü Sayfa” İsa’nın evi	415
Şekil 3-16: “Üçüncü Sayfa” İntihar Sekansı I.....	420
Şekil 3-17 : “Üçüncü Sayfa” İntihar Sekansı II	421
Şekil 3-18 : “Üçüncü Sayfa” İntihar Sekansı III	422
Şekil 3-19 : “Üçüncü Sayfa” İntihar Sekansı IV	425
Şekil 3-20: “Bekle Dedim Gölgeye” Yayınlanan Gazete Metinleri	444
Şekil 3-21 : “Hürriyet Gazetesi” 15 Kasım 1971 Birinci Sayfa.....	447
Şekil 3-22: “Hürriyet Gazetesi Ekstra” 2 Mayıs 1977 Birinci Sayfa.....	449
Şekil 3-23 : “Hürriyet Gazetesi” 4 Ekim 1984 Birinci Sayfa	450
Şekil 3-24 : “Bekle Dedim Gölgeye” İntihar Sekansı I	464
Şekil 3-25 : “Bekle Dedim Gölgeye” İntihar Sekansı II	465
Şekil 3-26 : “Bekle Dedim Gölgeye” İntihar Sekansı III.....	466
Şekil 3-27 : “Dedemin İnsanları” Mehmet’in Vedası	490
Şekil 3-28: “Dedemin İnsanları” İntihar Sekansı I	493
Şekil 3-29 : “Dedemin İnsanları” İntihar Sekansı II	494
Şekil 3-30 : “Dedemin İnsanları” İntihar Sekansı III.....	495

Şekil 3-31: “Dedemin İnsanları” İntihar Sekansı IV.....	498
Şekil 3-32 : “Dedemin İnsanları” İntihar Sekansı IV.....	498
Şekil EK 1: Lüks Mercedes’le Boğaz’ın sularına gömüldüler.....	558
Şekil EK 2 : Polise teslim olmak yerine ölümü seçti!.....	559
Şekil EK 3 : Kıskançlık Faciası	560
Şekil EK 4: İki Kardeşim İntiharı	561
Şekil EK 5: Blues’cu ‘Mavi Ölümü’ Seçti.....	562
Şekil EK 6: İstanbul ve Kayseri’de İki Öğretmen Öldü	563
Şekil EK 7: Esra, yaşam oyununa dayanamadı.....	564
Şekil EK 8: Ortağını Vurup Canına Kıydı	565
Şekil EK 9: İstanbul’daki 38 bin polisin 5600’ü makam şoförü	566
Şekil EK 10 : Sırlarıyla Öldüler	567
Şekil EK 11: Urfa’da Son Beş Ayda 17 Kadın İntihar Etti.....	568
Şekil EK 12 : Kızını ve Karısını Öldürüp İntihar Etti.....	569

KISALTMALAR LİSTESİ

Bkz	: Bakınız
DİE	: Devlet İstatistik Enstitüsü
DSÖ	: Dünya Sağlık Örgütü
IASP	: International Association for Suicide Prevention
NPSE	: National Suicide Prevention Strategy for England
TÜİK	: Türkiye İstatistik Enstitüsü
t.y.	: Tarih yok
vb.	: Ve benzeri
v.d.	: Ve diğerleri

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
TABLolar LİSTESİ	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM İNTİHARIN TOPLUMSAL TARİHİ

1.1. Ölüm Kavramı	16
1.1.1. Biyolojik Ölüm ve Beyin Ölümü	20
1.1.2. Sosyal ve Psikolojik Ölüm	22
1.2. Cesur Ölümünden Yasaklanan Ölüme: İntihar Olgusunun İnşasında Metinler ..	22
1.2.1. Sosyolojik Bir Olgu Olarak İntihar	24
1.2.1.1. İlk Sosyolojik Metinler	25
1.2.1.2. Durkheim Sonrası Metinler	33
1.2.2. Psikolojik Bir Olgu Olarak İntihar	43
1.2.2.1. Aşırı Tutkulardan Ruh ve Akıl Hastalığına	45
1.2.2.2. Yaşam Evreleri ve İntihar	50
1.2.2.3. Psikolojik Otopsi	55
1.2.3. Felsefî Bir Olgu Sınırlılığında İntihar	57
1.2.3.1. İntihar, Ölüme Karşı Bir Üstünlük	57
1.2.3.2. Yaşamak Verilmiş Bir Ödev	65
1.2.4. Din ve İntihar	71
1.2.4.1. Kutsal Metinler	74

1.2.4.2. Kuran'ı Kerim	76
1.3. Türkiye'de Travmalar ve İntiharın Toplumsal Tarihi	78
1.3.1. Toplumsal Travmalar	80
1.3.2. Türkiye'de İntihar	90

İKİNCİ BÖLÜM

1980 SONRASI TÜRKİYE'DE İNTİHAR OLGUSUNU YENİDEN İNŞA EDEN METİNLER

2.1. Medya Metinlerinin Yeniden İnşası.....	108
2.2. Gazete Metinleri.....	113
2.2.1. Temsiller ve Yeniden İnşa Edilen İntihar	121
2.2.1.1. Ekonomik Krizle Kaybedilen Erkeklik	123
2.2.1.2. Aile İçinde Var Olabilen Kadın	137
2.2.1.3. Polis Olmak.....	154
2.2.1.4. Aşk ve Bunalım.....	158
2.2.2. Fotoğraf.....	175
2.3. Televizyon Haber Metinleri	183
2.3.1. Haber Metinlerinin Denetimi	188
2.4. Sosyal Medya Metinleri	191
2.4.1. Dijital İntihar Notları	200
2.5. Edebi Metinler.....	201
2.5.1. Yaşama Tutunamayan Roman Kahramanları	203
2.5.2. Yeryüzünün Öyküleri ve İntiharları Sonsuzdur	214

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İNTİHARIN YENİDEN İNŞASINDA SİNEMA METİNLERİ (1980-2015 Dönemi)

3.1. 1980-2015 Dönemi Sinema Metinleri.....	226
3.2. İntiharın Yeniden İnşasında 1980-2015 Dönemi Sinema Metinleri	251

3.3. İntiharın Yeniden İnşasında Sinema Metni Çözümlemeleri	272
3.3.1. Toplumun Yapı Taşı: Aile Kurumu	274
3.3.1.1. Geniş Aile: Anayurt Oteli	276
3.3.1.1.1. Zebercet Karakteri.....	279
3.3.1.1.2. İntiharın Filmsel Zaman/Mekânda İnşası.....	284
3.3.1.1.3. Aile Kurumunun İntihar Olgusu Üzerindeki Etkisi	294
3.3.1.1.4. İntihar Sekansı.....	312
3.3.1.2. Ötekileştirilen Anne: Orada	323
3.3.1.2.1. Hümeysra Karakteri.....	325
3.3.1.2.2. İntiharın Filmsel Zaman/Mekânda İnşası.....	329
3.3.1.2.3. Aile Kurumu ve İntihar Olgusu Üzerindeki Etkisi	334
3.3.1.2.4. İntihar Sekansı.....	348
3.3.2. Toplumsal Cinsiyet Rollerı	355
3.3.2.1. Bir Kadın Ezildi: Teyzem	358
3.3.2.1.1. Üftade Karakteri.....	359
3.3.2.1.2. İntiharın Filmsel Zaman/Mekânda İnşası.....	364
3.3.2.1.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerının İntihar Olgusu Üzerindeki Etkisi	370
3.3.2.1.4. İntihar Sekansı.....	386
3.3.2.2. Kaybedilen Erkeklik: Üçüncü Sayfa	393
3.3.2.2.1. İsa Karakteri	394
3.3.2.2.2. İntiharın Filmsel Zaman/Mekânda İnşası.....	398
3.3.2.2.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerının İntihar Olgusu Üzerindeki Etkisi	405
3.3.2.2.4. İntihar Sekansı.....	418
3.3.3. Toplumsal Travmalar	426
3.3.3.1. Tutunamayan Kuşaklar: Bekle Dedim Gölgeye	428
3.3.3.1.1. Esra Karakteri	431
3.3.3.1.2. İntiharın Filmsel Zaman/Mekânda İnşası.....	435
3.3.3.1.3. Toplumsal Travmaların İntihar Olgusu Üzerindeki Etkisi.....	442
3.3.3.1.4. İntihar Sekansı.....	462

3.3.3.2. Anılarda Gizlenen Travmalar: Dedemin İnsanları.....	467
3.3.3.2.1. Mehmet Karakteri	468
3.3.3.2.2. İntiharın Filmsel Zaman/Mekânda İnşası.....	472
3.3.3.2.3. Toplumsal Travmaların İntihar Olgusu Üzerindeki Etkisi.....	479
3.3.3.2.4. İntihar Sekansı.....	491
SONUÇ VE TARTIŞMA.....	501
EKLER.....	534
KAYNAKÇA.....	570
ÖZGEÇMİŞ.....	604

GİRİŞ

Tarih öncesi çağlardan bu yana insanların hareket halinde olan hayvan figürleri çizmesi, fotoğraf makinesinin ardından sinematografi keşfetmesiyle yaşadıkları anı kaydetmesi asırlar boyunca aradıkları ölümsüzlüğün kaynaklarından biri midir? Bu keşifler dizisi sayesinde insanlar yaşadıkları anları kameralarına kaydederek hem yaşadığı ana geri dönebilmekte -bir nevi zamanda yolculuk yapabilmekte- hem de yaşadığı anları geleceğe taşıyarak ölümsüzlüklerini ilan etmektedir. Sinema, ölümsüzlük ve ölüm olgusu arasında sıkı bir ilişki vardır. Bu ilişkiyi teknik ve anlamsal açıdan iki temel bağlama oturtmak mümkündür. Teknik bağlamda sinema ölümsüzlüğü sunarken aynı zamanda yaşanan anı öldüren bir sanat dalı ve egemen ideolojiyi sürekli olarak yeniden inşa eden kitle iletişim aracı olarak da tanımlanabilmektedir. Anlamsal bağlamda ise sinema hayatın kendisini yeniden inşa ederek yaşamın ve ölümün varlığını izleyicisine hatırlatmaktadır. Tarkovsky'nin (2008: 32) de dediği gibi *“sanatın işlevi, daha çok, bir insanı ölüme hazırlamak, onu iç dünyasının en gizli köşesinden vurmaktır.”* Böylece yaşamdan beslenen ve yaşamı yeniden inşa eden sinema, insanın ilk korkusu olan ölüm olgusunu da çemberi içine almaktadır.

Ölüm insanlığın varoluşuna dair temel korku ve kaygılardan biridir. Korku ve kaygı kelimeleri her ne kadar eş anlamlı olarak kullanılsa da her iki kelimenin anlamı ve kullanımı farklılık göstermektedir. Kısaca açıklamak gerekirse korkunun kaynağı belirli iken kaygının kaynağı belirsizdir. Bununla birlikte ölüm korkusu ile ölüm kaygısı arasındaki fark korku ve kaygı kavramları arasındaki fark kadar açık değildir. Ölüm kaygısı ve korkusunda kaynak başka bir deyişle korkulan şey bilinmektedir. Ölüm korkusu, kısa bir zaman diliminde yalnızca ölümün hatırlandığı zamanlarda ortaya çıkmaktayken ölüm kaygısı ise kişinin gündelik hayatını ve yaşam felsefesini etkileyen uzun bir süreci kapsamaktadır (Tanhan & Arı İnci, 2009: 22-23).

İnsanoğlu ölümü pek çok biçimde algılamakta ve anlamlandırmaktadır. Ölüm olgusunun belirli bir tanımı yoktur, çok katmanlıdır. Her bilim dalında farklı bir

biçimde tanımlandığı gibi tarihsel süreç içerisinde de farklı anlamlar kazanmıştır. Ölüm her toplumda, kültürde, dinde, cinsiyette, hatta bireyden bireye farklılık gösteren bir kavramdır. Kimileri ölümü bir kurtuluş, kimileri her şeyin bitişi olarak nitelendirmektedir. Kimileri ise ölümü sonsuz hayata açılan bir kapı olarak değerlendirmektedir (Onur, 1991: 201). Ölüm hakkında bireyden bireye dahi değişen farklı tanımlamaların temelinde insanoğlunun bireysel anlamda ölüm olgusuna bakış açısının yanında yaşamış olduğu ülke, içinde büyüdüğü toplum, din ve kültür de etki etmektedir. Yaşamı sonsuz bir algıyla kavrayıp yarının planını yapan insan için ölüm korkusu, ölüm zamanının ne zaman geleceğinin bilinmemesinden de kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte insanoğlunun kendi ölümünün zamanını ön görebileceği kesin bir zamandan da söz etmek mümkündür. Yaşamına son vermek isteyen kimse intihar ederek bir daha yaşama dönmek üzere bir eylemde bulunduğu ölüm zamanını belirlemiş olmaktadır. Bu nedenle bireyin ölüm olgusuna bakış açısının intihar eylemine yaklaşımını da belirlediğini söylemek mümkündür.

Ölümünden bu denli korkan ve kaygı duyan insanoğlunun kendi hayatına son vermesi önceleri akıl almaz bir eylem olarak düşünülmektedir. Minois, ölümle ilgilenen pek çok tarihçinin ölüm olgusunu ele alırken intihar eylemini göz ardı etmesini ve araştırmacıların intihara yasaklı bir eylem olarak yaklaşmasını eleştirmektedir. Bununla birlikte “*İntiharın Tarihi*” adlı yapıtında intihar üzerine araştırma yapmanın psikolojik boyutundan ve intihar edenlerin niceliksel anlamda sayılarına ulaşmanın da güçlüğünden bahsetmektedir. Minois araştırma yapılamamasındaki en büyük nedenin intihar eylemiyle ilgili belgelerin yetersizliği olduğunu belirtmektedir. İntihar olaylarına dair somut bilgilere ulaşılmasının arkasında ise egemen ideolojinin olduğunu belirtmek mümkündür. Batı toplumlarında egemen ideolojinin söylemlerine göre şekillenmiş olan inanç kurumu, önceleri intihar eden bireylere cenaze törenleri düzenlemediği için herhangi bir veri kayıt altına alınmamaktadır. Bu nedenle Minois, intihar eylemi konusunda çalışacak olan tarihçinin adli kayıtlar yetersiz olduğu için edebi metinler ile gazete metinlerini incelemesi gerekliliğinin altını çizmektedir (2008: 9).

İntiharın sosyo-psikolojik bir olgu olması varsayımından hareketle bu tez çalışmasında film metinlerinde karakterleri intihar etmeye yönelten sosyolojik koşulların özünün ne olduğu, karakterin içinde bulunduğu sosyolojik koşulun psikolojisini nasıl etkilediği, egemen söylemin intihar eylemini kurmaca metinler, medya metinleri ve sosyal medya metinleri aracılığıyla hangi perspektifte ve nasıl yeniden inşa ettiği, bu metinlerde yeniden inşa edilen intihar söylemlerinin incelenen film metinlerindeki intihar söylemleriyle hangi ortaklıkları taşıdığı, film metinlerinde yeniden inşa edilen intihar olgusunun tarihsel süreçte sosyoloji, felsefe, din, psikoloji ve edebiyat gibi çeşitli disiplinlerden nasıl beslendiği ve son olarak film metinlerinde yeniden inşa edilen intihar eylemini anlamlandırabilmek için disiplinlerarası bakışın öneminin ne olduğuna dair sorulara cevaplar aranır.

“İntiharın Yeniden İnşasında Türk Sineması (1980-2015 Dönemi)” başlıklı tez çalışmasında film metinlerinde yeniden inşa edilen “intihar” kavramı incelenir. Bu tez çalışması film metinlerinde intihar eyleminin neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak sosyo-psikolojik etkide gerçekleştiğini savunur. Bu çalışmada film metinlerinde karakterin toplumla ilişki dengesinin bozulması neden, psikolojisinin bozulması ve intihar eylemini gerçekleştirmesi ise sonuç olarak ele alınır. Böylece incelenen film metinlerinde intihar olgusuna bütüncül bir bakış açısı sağlanır.

Bu tez, yaşamın yeniden inşa edildiği ve yaşamın tamamlayıcısı olan ölümü bireyin istemli bir şekilde kabullenip intihar ettiği film metinlerinde, egemen söylemin intihar olgusunu nasıl inşa ettiğini açıklamayı ve görünenin aksine intihar olgusunun yalnızca sosyolojik ya da psikolojik olmaktan çok sosyo-psikolojik bir yönü olduğunu ortaya çıkarmayı amaçlar. Tezin diğer bir amacı ise intihar olgusunun tarihsel süreçte nasıl anlamlandırıldığını, egemen söylem tarafından devletin ideolojik aygıtı olan gazete ve televizyon metinlerinde, sosyal medya metinlerinde ve edebi metinlerde nasıl yeniden inşa edildiğini açıklamak, ortaklıkları tespit etmek ve bu doğrultuda tespit edilen ortaklıkların film metinlerinde de yeniden inşa edildiğini ortaya çıkarmaktır.

Tezin kapsamını, Türk sinemasında 1980-2015 döneminde çekilen filmler oluşturmaktadır. 35 yıl gibi uzun bir sürecin tez çalışmasında sınır olarak

belirlenmesinin nedeni, geçmişten günümüze egemen söylemin Türk sinemasında inşa ettiği intihar söyleminin değişim göstermediğini aksine birbirini tamamlayarak varlığını devam ettirdiğini ortaya koymaktır. 1980-2015 döneminin tez çalışmasında sınır olarak kullanılmasının diğer bir nedeni ise siyasi olaylar ve askeri darbelerden etkilenecek yeniden inşa edilen Türk sinemasında bireyselleşmenin daha ön planda tutulduğu dönem olmasından ileri gelmektedir. 1980-2015 dönemi sinemasında toplumsal sorunlardan çok birey sorunlarının ön planda olduğu film metinleri inşa edilse de bireyin yaşamış olduğu sorunun arkasında toplumsal bir sorunun varlığına işaret edilmektedir.

Türkiye’de 80’ler kendi içerisinde belli dönemlerin birleşmesiyle oluşur. Türkiye tarihi açısından 80’ler ve 90’ları diğer dönemlerden ayıran önemli bileşenler mevcuttur. 80’lerde Gürbilek’in *“Vitrinde Yaşamak”* adlı kitabında da belirttiği gibi *“iki farklı görünümlü, birbirleri arasındaki geçişi ve iletişimi olanaksız kılan iki farklı dünyalı”* bir Türkiye’nin varlığı söz konusudur. 80’lerin Türkiye’si bir yanda *“ekonomik liberalizm”* söylemiyle ortaya çıkarılan göreceli bir özgürlükle birçok şeyin dile getirilip tartışılması ve medyada birer bilgi olarak öğütülmesi, reklamcılıkla birlikte bir imaj patlaması yaşarken, bir yandan da siyasi söylemin *“yasaklarla sınırlandırıldığı, baskının, sansürün ve işkencenin yaşandığı”* bir ülkedir (Atam & Alper, 1995/1996: 29).

Türkiye 80 dönemine askeri darbe ile başlangıç yapmıştır. Türk toplumunun yaşamına büyük etkileri olan 80 Darbesi, film metinleri üzerinde de yıllar geçmesine rağmen yeniden inşa edilip etkileri canlı kılınmıştır. 70’lerde çevrilen seks filmleri bu dönemde yasaklanarak ortadan kaldırılmıştır. 80’lerde ticari kaygıyla çevrilen filmler arabesk filmlerdir. Bu dönemde ayrıca kadın problemlerini aktarmayı çabalayan, göç olgusunu işleyen, “12 Eylül 1980 Askeri Darbesi”ni konu edinen, insan psikolojisini yahut insanı anlatan ve finans problemlerini ele alan filmler çekilmiştir (Esen, 1992: 48).

80’lerden sonra Türk sinemasında işlenen konuların daha çok insanın sorunlarını ve psikolojisini anlatmaya yönelik olması, intihar olgusunu ele alan filmlerde müntehirlerin bireyselliğine ve iç dünyasına vurgu yapılmasından öte -

filmsel zaman bağlamında incelendiğinde- dönemin toplumsal olayları nedeniyle travma yaşayan yahut toplumdan dışlanan, yalnızlaşan bireyin intihar ettiğine dikkat çekmek gerekmektedir.

Tez çalışmasının hedef evreni, 1980-2015 dönemi aralığında tematik olarak Türk sinemasında intihar konusunu ele alan ve karakterlerin intihar eyleminde bulunduğu filmlerdir. Fakat 1980-2015 döneminde çekilen tüm filmlere ulaşma ve filmleri izleme imkânı söz konusu olmadığı için tez çalışmasında Scognamillo'nun "*Türk Sinema Tarihi*" adlı eseri, Agah Özgüç'ün "*Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014*" isimli eseri, Yalçın Özgül'ün "*Türk Sinemasında 100 Yıl (1914-2014)*" adlı beş ciltten oluşan yayımlanmamış eseri ve 2015 yılında vizyona giren filmlerin listesine Box Office sitesi¹ üzerinden erişim sağlanarak 180 film tespit edilir² (Özgüç, 2014; Scognamillo, 2010; Özgül, Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi (1914-2010), 2010; Özgül, Türk Sinemasının 100 Yılı, t.y.).³ 180 filmin 13'üne ulaşamadığı için çalışmanın kapsamı dışında bırakılır. 97 filmde ise karakterlerin intihar eylemini gerçekleştirdiği saptanır. Bu doğrultuda intiharın egemen ideoloji tarafından nasıl yeniden inşa edildiğini ortaya çıkarmak ve yorumlamak amacıyla 97 film çalışmanın evreni olarak belirlenir.

Çalışmanın evreninde yer alan filmlerin çoğunun popüler yönetmenlerin filmleri olması dikkat çekmektedir. İntihar olgusunu ele alan yönetmenlere: Zeki Demirkubuz, Ömer Kavur, Yavuz Turgul, Mustafa Altıoklar, Ümit Ünal, Onur Ünlü, Çağan Irmak, Reha Erdem, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Osman Seden, Temel Gürsu,

¹ Bkz.: Box Office, "2015 Yılındaki Tüm Filmler", (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/turk-filmleri/?yil=2015&yilop=tum> , 17 Şubat 2018.

² Türk sinemasında intihar konulu filmler özelinde daha önce bibliyografik bir çalışma yapılmadığı için tespit edilen film sayısında değişim olabilmesi olanaklıdır. Yine de bu tez çalışması tespit edilen 180 filmdeki ortaklıkların ve farklılıkların belirli birer kategori oluşturması bağlamında tespit edilemeyen intihar konulu filmleri de içine dahil edebilmektedir.

³ Yalçın Özgül'ün 2010 yılında "Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi (1914-2010)": Birinci Cilt: 1914-1961" adlı çalışması, Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Sinema Genel Müdürlüğü'nün desteğiyle yayımlanmıştır. Yalnızca ilk cildi yayımlanan bu çalışmayı daha sonra 2015 yılına kadar genişleten Özgül, "Türk Sinemasının 100 Yılı" adlı Beş ciltlik kapsamlı bir çalışma hazırlamıştır. Fakat bu çalışma henüz herhangi bir yayınevi aracılığıyla yayımlanmadığı için kaynak gösterilirken eserin yayımlanma tarihi belirtilmemektedir. Özgül'e çalışmasını kullanabilmek için ulaşılmış olup kendisinin de paylaşmasıyla bu tez çalışmasında daha önce yayımlanmayan beş ciltlik "Türk Sinemasının 100 Yılı" adlı eserden kaynak olarak yararlanılmaktadır.

Oğuz Gözen, Orhan Elmas, Kartal Tibet, İrfan Tözüm, Ali Özgentürk ve Serdar Akar'ı örnek vermek mümkündür.

Bu tez çalışmasında, genel anlamda araştırma yöntemi olarak yorumsamacı (hermeneutik) ve anlatımcı (narrative) yöntem kullanılır. Çalışmada anlatımcı yöntem 1980-2015 yılları arasındaki döneme bir anlatı olarak yaklaşılmalarını sağlar ve böylece intihar olgusu ile ilgili söylemlerin kültürel ve sosyal kalıplar içerisinde nasıl oluştuğu, egemen ideolojinin intihar söylemini film, medya ve edebi metinlerde tekrar tekrar nasıl yinelediği ve inşa ettiği açıklanmaya çalışılır.

İntihar olgusunun tarihsel süreç içerisinde değişimi ve farklı disiplinlerin inceleme konusu olması durumu da tez çalışmasında birer anlatı olarak inşa edilir ve yorumlanır. İntihar olgusunun aynı zamanda bireyin perspektifinde nasıl algılandığıyla ilgili çok boyutlu bir okumaya ihtiyaç duyulur. Bu nedenle çalışmanın diğer yöntemi olan yorumsamacı yöntemden yararlanılır. Asıl amacı eylemin arkasında yatan anlamı ortaya koymak olan yorumsamacı yöntemle sosyal dünyanın anlamlı bir şekilde inşası sağlanmakta ve bireylerin sosyal etkileşimi sorgulanarak toplumun kendisi çözümlenmeye çalışılmaktadır. Yorumsamacı yöntem anlam kavramı üzerinde durmaktadır. *“Bu kavrama göre insanlar; anlamı keşfetmeye çalışırken, bütünü ve parçaları ayrı ayrı anlamlandırdıktan sonra parçaların bütüne nasıl bağlandığını keşfetmekle kalmayıp parçaların da bütünüün gölgesinde oluştuğunu bilerek özümsemelidir.”* Anlam hiçbir zaman yüzeysel değildir çok katmanlıdır, yoruma açıktır ve her insan birbirinden farklı olduğundan içinde insan olan her durum farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmeye açıktır (Kaya, 2019: 272). Bu bilgiler ışığında, çalışmada intihar olgusunu anlamlandırma sürecinde yorumsamacı yöntemle intihar olgusu parça bütün ilişkisi bağlamında incelenerek sinema metinlerinde karakterin intiharı öncelikle bireysel daha sonra ise toplumsal bağlamda bütüncül bir perspektifle ele alınır. Yorumsamacı yöntem, intihar olgusunu bütüne/topluma ve parçaya/bireye ayırıp ayrı ayrı anlamlandırıp daha sonra her ikisi arasındaki ilişkiyi yorumlarken bütüncül bir bakış sunar. Böylece yorumsamacı yöntemden yararlanılarak film metinlerinde karakterin intihar eyleminin arkasında yatan anlamın da ortaya çıkması sağlanır.

İntihar eyleminin parça bütün/ birey toplum bağlamında yorumsamacı yöntem ve sosyo-psikolojik yaklaşım çerçevesinde incelendiği film metinleri inşa edilirken, gerçek olanı yeniden inşa eden medya metinlerinden ve kurmaca olanı yeniden inşa eden edebi metinlerden de yararlanılmaktadır. Gerek film metinleri gerekse medya metinleri ve kurmaca metinler toplumu yönlendiren egemen ideolojiyi sürekli olarak yeniden yineleyen metinlerdir, bu nedenle ortaya çıkarmış oldukları söylem tek ve ortaktır. İntihar söylemi toplumu yönlendiren egemen ideoloji tarafından bireysel bir sorun perspektifinde inşa edildiği için psikolojik bir problem temelinde ele alınmaktadır. Oysa tezin amacı doğrultusunda intihar olgusu karmaşık pek çok nedeni ve sorunu bir arada barındırdığı için anlamın ardında yatan gerçeğe ulaşmak ve bütünü/toplumsal intihar olgusunu parçanın/bireyin özelinde nasıl anlamlandırdığını ortaya çıkarmak amacıyla tez çalışmasının ikinci bölümünde Teun van Dijk'in eleştirel söylem analizi yöntemi bağlamında gazete haber metinleri, sosyo-psikolojik yaklaşım doğrultusunda çözümlenir. Edebi metinler ise yorumsamacı yöntem ve sosyo-psikolojik yaklaşım çerçevesinde incelenir. Gazete metinleriyle edebi metinler arasında intihar eylemine yönelik ortaklıklar saptanır. Böylece müntehir olarak toplumdan dışlanan ötekilerin intihar nedenlerinin egemen söylem perspektifinde nasıl yeniden inşa edildiği ortaya çıkarılır.

Çalışmada televizyon ve sosyal medya metinlerinin incelenmesi amaçlansa da televizyonda yayınlanan intihar haberlerine erişimin zorluğu, ulaşılan haberlerin nicelik olarak yetersizliği ve üçüncü bölümde incelenen filmlerle bir ortaklığın bulunmaması nedeniyle intihar konulu televizyon haberleri tezin kapsamı dışında bırakılır. Sosyal medya metinlerini inşa eden bireyin kendisi olması, metnin yeniden inşasının bir başkası tarafından gerçekleştirilmemesi ve erişilen dijital intihar notlarının çalışmanın üçüncü bölümünde incelenen filmlerle herhangi bir ortaklığının bulunmaması nedeniyle intihar konulu sosyal medya metinleri tezin kapsamı dışında bırakılır.

Çalışmanın yaklaşımı tematik ve sosyo-psikolojiktir. Tematik yaklaşım ile sosyoloji, din, felsefe, psikoloji, edebiyat, medya ve sinema alanları intihar teması ile ilişkilendirilerek intihar olgusuna bütüncül perspektifle bakılır. İkinci yaklaşımda ise

intihar eyleminin sosyo-psikolojik bir olgu olduğu varsayımından hareketle çalışmada gazete haber metinleri, film metinleri ve edebi metinler bu yaklaşım çerçevesinde incelenir.

Bu çerçeve doğrultusunda şekillendirilen çalışma, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümü üç ana başlık oluşturur. “*Ölüm Kavramı*”, başlığında ölüm kavramı açıklanmaya çalışılarak biyolojik, sosyal ve psikolojik ölümün tanımı yapılır. Tezde ölüm nedenlerinden biri olan intihar olgubilimsel bağlamda tanımlanır. “*İntiharın Toplumsal Tarihi*” başlığında birbirinden farklı disiplinlerin intihar olgusuna ve eylemine yönelik bakış açıları tematik yaklaşımla bir araya getirilerek bütüncül bir bakış açısı oluşturulması sağlanır ve bu bakış açısı aynı zamanda olgubilim bağlamında değerlendirildiğinde intihar olgusunun tarihsel süreçte farklı disiplinlerde nasıl tanımlandığını da ortaya çıkarır.

“*Sosyolojik Bir Olgu Olarak İntihar*” alt başlığında: sosyolojik bağlamda intihar üzerine çalışılan ilk metinlerden biri olan, Durkheim’ın çalışmasına zemin hazırlayan, Masaryk’ın ve Tarde’ın çalışmaları hakkında bilgi verilir. Daha sonra Durkheim’ın “*Le Suicide*” adlı eserinde intihar olgusunun tanımı, intiharın toplumsal nedenleri ve intihar tiplerinin sosyolojik bağlamda nasıl kategorileştirildiği aktarılır. Bununla birlikte Durkheim sonrasında sosyologların intihar olgusuna çeşitli yaklaşım şekilleri hakkında bilgi verilerek bütüncül perspektifte bir bakış açısı sağlanır.

“*Felsefi Bir Olgu Olarak İntihar*” alt başlığında Antik Çağ filozoflarından günümüz düşünürlerine kadar felsefi bağlamda intihar olgusuna yaklaşım aktarılır. “*İntihar, Ölüme Karşı Bir Üstünlük*” başlığında intihar olgusunu olumlayan ve intihar eylemini onaylayan filozofların görüşlerine yer verilirken “*Yaşamak Verilmiş Bir Ödev*” başlığında ise düşünürler yaşamın değerli olduğundan bahsetmekte ve intiharın yasaklı bir eylem olduğunu savunmaktadır. Çalışmada intihar olgusunu onaylayan ve yasaklayan filozofların görüşlerine yer verilerek felsefi anlamda bir bütüncül bakış açısı sağlanır.

“*Din ve İntihar*” alt başlığında, ilkel dinlerde insanların sevdiklerini kaybettikten sonra kendi hayatından vazgeçerek intihar etmesi ve intiharın

yasaklandığı dört büyük dinde egemen söylemin yasakladığı intihar eylemine karşı olan bakış açısı kutsal metinler aracılığıyla aktarılır. Çalışmanın kapsamını Türk sineması oluşturduğu için Türkiye’de egemen İslam dininin kutsal kitabı Kuran-ı Kerim’de intihar eyleminin nasıl nitelendirildiği belirtilir.

“*Psikolojide İntihar Olgusu*” alt başlığında intihar olgusunun tarihsel süreç içerisinde akıl almaz bir eylemden psikopatolojik bir hastalığa yönelik geçirmiş olduğu değişim ele alınır. Hangi yaşam evrelerinde bireylerin psikolojik olarak intihar etmeye eğilim gösterdiği tartışılır. Müntehirin ruh sağlığının iyi olup olmadığı uzmanlar tarafından yakınlarına sorularak belirlenen psikolojik otopsi çalışmasından bahsedilir ve bireyin intihar kararının/nedeninin yine sosyal çevre/toplum tarafından egemen söylem perspektifinde sınanır hale geldiği aktarılır.

Birinci bölümün son başlığı olan “*Türkiye’de Travmalar ve İntiharın Toplumsal Tarihi*” başlığında ise Türkiye’de yaşanan darbeler, ekonomik krizler, doğal afetler gibi toplumsal travmalar tarihsel bağlamda aktarılır. Türkiye’de intihar eden bireylerin sosyo-ekonomik durum, yaş, cinsiyet ve intihar yöntemleri ile ilgili çeşitli oranlar Türk İstatistik Kurumu’ndan alınan tablolarla ortaya çıkarılır. Türkiye’de intihar oranları ve bireylerin intihar etme nedenlerinin toplumsal yönleri üzerinde durularak Durkheimci perspektifle yorumsamacı çıkarımlarda bulunulur. Türkiye’nin sosyo-politik durumundan bahsedilen bu başlıkta yer alan bilgiler, ikinci bölümde incelenen gazete haber metinleri ve edebi metinler ile üçüncü bölümde incelenen film metinlerinde yol gösterici olur.

“*1980-2015 Dönemi Türkiye’de İntihar Olgusunu Yeniden İnşa Eden Metinler*” başlıklı ikinci bölüm dört ana başlıktan oluşur. Bu bölümde 1980-2015 döneminde Türkiye’de intihar olgusu ve egemen ideolojinin intihar olgusunu nasıl yeniden inşa ettiği ile intihar eyleminin nasıl ele alındığı incelenir. İkinci bölümün ilk ana başlığı olan “*Medya Metinlerinin Yeniden İnşası*”nda medya metinlerinin kültürel çalışmalar perspektifinde ele alındığı belirtilir. Kültürel çalışmalarda gerçek, ideolojik bağlamda medya metinlerinde yeniden inşa edilerek eleştirel medya çalışmalarının konusu olur. Medya metinlerinin intihar olgusu ile ilgili gerçekliği yeniden inşa ettiğine dair eleştirel söylem analizi ile çözümlenen gazete metinleriyle tez

çalışmasının bir kültürel çalışma niteliği taşıdığı belirtilir. Bu bağlamda Gramsci'nin "hegemonya" kavramı ile Althusser'in "devletin ideolojik aygıtları" kavramı açıklanarak kitle iletişim araçlarının birer metin olarak incelenebildiği kültürel çalışmalarda, egemen ideolojinin hegemonya tarafından oluşturulduğu aktarılır. Böylece tez çalışmasında intihar olgusunun, egemen ideolojinin şekillendirmiş olduğu kültürel kodlarla sosyo-psikolojik bir çerçevede ele alınması olanaklı kılınır.

"*Gazete Haber Metinleri*" başlığında gazete metinlerinde yer alan intihar haberlerinin intihar salgını niteliği taşıyıp taşımadığı, intihar konulu bir haber metninin hangi özelliklere sahip olması gerektiği ve intiharın önlenmesi için haber metninin nasıl inşa edilmesi gerektiğine dair bilgi verilir. "*Temsiller ve Yeniden İnşa Edilen İntihar Nedenleri*" başlığında 1980-2015 dönemi arasında basında yer alan intihar konulu haber metinleri kapsam olarak ele alınır. Bu başlık altında 12 gazete haber metni Dijk'in eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenir. Haber metinleri dört aşamada sınırlandırılarak basit seçkisiz örnekleme yöntemi ile seçilir. Bu aşamalardan ilki örnekleme oluşturan haber metinlerinin hangi gazetelerde yayımlanmış olduğuna dair aşamadır. Bu bağlamda Hürriyet ve Sabah gazetelerinin 1980-2015 dönemi arasında yayım hayatına kesintisiz devam etmesi, yüksek tiraja sahip olması ve daha önce yapılan çalışmalarda en çok intihar içerikli haber yayımlayan gazete olarak belirtilmeleri (Palabıyıklıoğlu, Azizoğlu, Haran & Özayar: 1994:286), çalışmada her iki gazetede yayımlanan intihar haberlerini evren olarak belirlemeyi olanaklı kılar. İkinci aşama TÜİK verilerine göre Türkiye'de bahar ve yaz aylarında intihar oranının artması nedeniyle örnekleme alınan haber metinlerinin ilgili ayları kapsamı şartıdır. Üçüncü aşama ise haber metninin Türkiye'de yaşanan toplumsal travmalarla ilişkili tarihlerde yayımlanmış olmasıdır. Dördüncü aşama ise yayımlanan intihar haberlerinin en az iki sütundan oluşması ve müntehirin fotoğrafının yer almasıdır.

Bu bağlamda 80'lerden bir, 90'lardan dört, 2000'lerden ise yedi gazete haber metni örneklem olarak alınır. "*Ekonomik Krizle Kaybedilen Erkeklik*" alt başlığında incelenen haber metinlerinin başlıkları: "*Polise teslim olmak yerine ölümü seçti!*" (Sabah /Pazar, 2 Mayıs 1993: 1), "*İstanbul ve Kayseri'de iki öğretmen öldü*" (Sabah, 1 Temmuz 2002: 23), "*Ortağını Vurup Canına Kıydı*" (Sabah, 12 Temmuz 2013: 3),

“Kızını ve karısını öldürüp intihar etti” (Sabah 26 Haziran 2013: 5). *“Aile İçinde Var Olabilen Kadın”* alt başlığında incelenen haber metnlerinin başlıkları: *“Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti”* (Hürriyet /Pazar, 14 Haziran 2002: 8-9), *“İki Kardeşin İntiharı”* (Sabah, 9 Haziran 1993: 1,21). *“Polis Olmak”* alt başlığında incelenen haber metninin başlığı: *“İstanbul’daki 38 bin polisin 5600’ü makam şoförü”* (Hürriyet, Temmuz 2013: 7). *“Aşk ve Bunalım”* alt başlığında incelenen haber metnlerinin başlıkları: *“Lüks Mercedes’le Boğaz’ın sularına gömüldüler”* (Hürriyet, 12 Mayıs 1989: 1, 19), *“Kıskançlık Faciası”* (Sabah, 12 Mayıs 1993: 1), *“Sırlarıyla Öldüler”* (Hürriyet, 23 Haziran 1998: 3), *“Blues’cu mavi ölümü seçti”* (Hürriyet, 17 Ağustos 2001: 18-19), *“Esra, yaşam oyununa dayanamadı”* (Hürriyet, 15 Mayıs 2002: 3). İncelenen haber metinlerinde intihar olgusunun ve nedenlerinin egemen ideoloji tarafından nasıl yeniden inşa edildiği açıklanarak intihar olgusunun bireysel olmaktan çok sosyo-psikolojik etkisinin olduğu aktarılır.

Üçüncü ana başlık olan *“Televizyon Haber Metinleri”*nde intihar haberlerinin görüntülü ve işitsel bir şekilde sunulmasının taklit intiharlara yol açabildiği ve izleyen bireyi hem şiddete yönlendirdiği hem de şiddete maruz bıraktığı belirtilir. *“Haber Metinlerinin Denetimi”* alt başlığında intihar haberlerinin denetimi ile ilgili kanunlar hakkında bilgi verilir. Haber metnlerinin denetiminin nasıl yapıldığına dair açıklamalarda bulunulur. Bununla birlikte dünyada intihar konulu haber metnlerinin nasıl yayınlanması gerektiğine dair kıstaslar getiren gönüllü kuruluşlardan ve bu kuruluşların yaptığı çalışmalardan bahsedilir. *“Televizyon Haber Metinlerinde İntihar”* alt başlığında eleştirel söylem analizi yöntemiyle televizyonda yayınlanan intihar konulu haberlerin incelenmesi amaçlansa da RTÜK kanunları nedeniyle kanallar ceza aldığı için geriye dönük haberlere ulaşılmakta birtakım sorunlar yaşanmıştır. İnternet üzerinden ulaşılan televizyon haberlerinin nicelik ve nitelik olarak yetersiz olduğu ve ulaşılan haberlerin film metinleriyle herhangi bir ortaklığı olmaması gerekçesiyle çalışmada televizyon haber metnlerinin incelenmediği belirtilir.

“Sosyal Medya Metinleri” ana başlığında günümüzde iletişim ve haber alma aracı olarak kullanılan sosyal medyanın kamusal alan ve özel alan kavramlarını

belirsizleştirerek bireylerin dijital intihar notları bırakmasına olanak sağladığına değinilir. Sosyal medyanın bireyleri yalnızlaştırdığı ya da sosyalleştirdiği yönünde yapılan tartışmalara ve sosyal medyada intihar konusunda yapılan çalışmalara yer verilir. Ağ toplumu kavramının ne olduğu tanımlanır ve bu toplumda bireylerin birbirlerinin gönderilerine ulaşabilmesi ve gönderilerle ilgili herhangi bir denetimin sağlanamaması nedeniyle alttan-gözetim toplumunun birtakım tehlikeler barındırdığına değinilir. İntihar ve sosyal medya ilişkisini ele alan araştırmalardan bahsedilir. Çalışmada dijital intihar notları değerlendirildiğinde intihar notunu bireyin kendisi oluşturduğu için yeniden inşadan bahsedilemeyeceğinden dijital intihar notlarının tezin kapsamı dışında bırakılıp incelenmediğine değinilir. Bununla birlikte dijital intihar notlarıyla çalışmanın üçüncü bölümünde incelenen film metinleri arasında da herhangi bir ilişki kurulamaması nedeniyle dijital intihar notlarının çalışmaya dahil edilmediği aktarılır.

“*Edebi Metinler*” ana başlığında edebiyat ile intihar ilişkisi incelenerek dünyada ve Türkiye’de intihar eden edebiyatçılar ve onların ürettikleri intihar konulu eserlere örnekler verilir. “*Yaşama Tutunamayan Roman Kahramanları*” alt başlığında 1980-2015 yılları arasında üretilen Türk romanlarında intihar olgusunu işleyen metinlere değinilerek kurmaca alanda da egemen ideoloji perspektifinde intihar söyleminin yinelendiği aktarılır. 1980-2015 döneminde tematik bağlamda intiharı konu edinen Türk romanlarının evreni geniş bir dönem kapsamaktadır ve bu zaman aralığını ele alan herhangi bir çalışmaya ulaşılammıştır. Edebiyat ve intihar alanında yapılan çalışmalar ya tematik bağlamda 2000 öncesini ele almakta ya da ilgili çalışmalarda intihar eden yazar ve şairlerin hayatı incelenmektedir. Bu nedenle roman ve öykü türünde intihar konulu eserlere ulaşım konusunda zorluklar yaşanmıştır.

Örnekleme alınan romanlar, gazete haber metinlerinin yıllarına paralel olarak seçilir. Oğuz Atay’ın 1971 yılında ilk defa yayınlanan “*Tutunamayanlar*” romanı özellikle 1980 sonrasında pek çok yazarın esinlenme kaynağı olduğundan bu roman ile birlikte 80’lerden bir, 90’lardan dört, 2000’lerden ise yedi roman olmak üzere toplam 13 roman incelenir. “*Bekle Dedim Gölgeye*” (Ümit Kıvanç– 1989), “*Kar Kokusu*” (Ahmet Ümit -1998), “*Geber Anne*” (Sezgin Kaymaz – 1998), “*İntihar*”

(Kaan Arslanoğlu, 1999), “*Ağır Roman*” (Metin Kaçan – 1999), “*Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cin Peri Yalanları*” (Mine Söğüt – 2003), “*Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*” (Mine Söğüt – 2010), “*Ah Tutku Beni Öldürür Müsün?*” (Birgül Sesveren – 2004), “*Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*” (Barış Bıçakçı – 2008), “*Kar*” (Orhan Pamuk – 2002), “*Her Temas İz Bırakır*” (Emrah Serbes – 2006), “*Antabus*” (Seray Şahiner – 2015) isimli romanlar örnekleme oluşturur.

“*Yeryüzünün Öyküleri ve İntiharları Sonsuzdur*” alt başlığında da intihar konulu Türk öykülerinde egemen ideolojinin intihar olgusunu nasıl yeniden inşa ettiği yorumlanır. 1980-2015 döneminde üretilen intihar konulu öyküler nicelik olarak oldukça fazla olduğu ve bu konuda nitelikli araştırma olmadığı için araştırma evreni oluşturulurken birtakım sorunlarla karşılaşmıştır. Bu dönemde yayımlanan öykülerin zamansızlığı, başka bir deyişle farklı dergi ve kitaplarda yeniden yayımlanması nedeniyle eserlerin ilk ne zaman yayımlandığı konusunda muğlaklık söz konusudur.

Çalışmada 1980-2015 dönemi sınırlılığında incelenen intihar konulu öykülere dair oluşturulan örnekleme yer alan öyküler şöyledir: “*Ne Evet Ne Hayır*” (Oğuz Atay - 1975) “*Düş Kırıcı*” (Tomris Uyar – 1983), “*Mavi Kan Kokusu*” (Tomris Uyar – 1990), “*Ormanda Bir Deniz Kabuğu Gibi*” (Ayla Kutlu - 1995), “*Nolya*” (Cemil Kavukçu – 1997), “*Terlik*” (Ayla Kutlu- 1997), “*birinci kapı*” (Uğur Özakıncı – 2001), “*yedinci korku*” (Uğur Özakıncı – 2001), “*Solgun*” (Cemil Kavukçu – 2003), “*Samsun Sigarası, Tütün Balyaları, Tamaron*” (Murathan Mungan – 2006), “*Trabzon Burması*” (Mungan - 2008), “*Kendimi Neden Bu Şehirde Öldürdüm*” (Mine Söğüt – 2011), “*Onları Tanıyordum*” (Ferit Edgü – 2015).

Örnekleme alınan öykülerin de yazım yılları dikkate alınarak- bir istisna dışında- gazete haber metinleri ve roman metinlerinde olduğu gibi 12 öykü seçilir. Seçilen öykülerde Oğuz Atay’ın 1975 yılında yazmış olduğu “*Ne Evet Ne Hayır*” adlı öykü döneminin birçok yazarına ışık tuttuğu ve bir gazete haber metni gibi inşa edildiği için örnekleme dahil edilerek 80’lerden bir, 90’lardan dört, 2000’lerden ise yedi öykü olmak üzere 13 eser incelenir. İntihar eden öykü kahramanlarının intihar nedenleri, olayın kim tarafından anlatıldığı, egemen söylemin nasıl yeniden inşa edildiği yorumsamacı yöntem ve sosyo-psikolojik yaklaşımla çözümlenir.

“İntiharın Yeniden İnşasında Sinema Metinleri” başlıklı üçüncü bölüm üç ana başlıktan oluşur. *“Türk Sinema Tarihine Bakış”* ana başlığında çalışmada 1980 yılının başlangıç olarak belirlenmesinin sosyo-kültürel nedenlerine değinilir. 1980’lerden 2015’e kadar uzanan Türk sinemasının gelişim ve değişim süreci tarihsel bağlamda açıklanır. *“İntiharın Yeniden İnşasında Türk Sineması Metinleri”* ana başlığında araştırmada karakterin intihar eyleminin inşa edildiği 47 film hakkında bilgi verilir. Sinema metinlerinde intiharla ilgili egemen ideolojinin inşa ettiği ortak nedenler belirlenir. *“İntiharın Yeniden İnşasında Sinema Metni Çözümlemeleri”* başlığının alt başlıklarında birinci ve ikinci bölümlerde yapılan literatür çalışması ve gazete haber metinlerinin eleştirel söylem analizi ile çözümlenmesi sonucunda elde edilen bilgiler ışığında çalışmanın bu bölümünde örnekleme oluşturan film metinleri yorumsamacı yöntem ve sosyo-psikolojik yaklaşım çerçevesinde incelenir.

Bu tez çalışmasının evreni daha önceden de değinildiği üzere 1980-2015 yılları arasında Türk sinemasında tematik bağlamda intihar olgusunu ele alan ve karakterlerin intihar eylemini gerçekleştirdiği 97 film olarak tanımlanır. Tez çalışmasının örnekleme oluşturulurken olasılık temelli örnekleme yöntemlerinden tabakalı örnekleme yöntemi kullanılır. Tabakalı örnekleme yönteminde araştırmacı bir konu hakkında derinlemesine bilgi sahibi olabilmek için konuyu katmanlara ayırarak her tabakadan eşit veya katman büyüklüğüyle orantılı bir parça alır (Yıldırım & Şimşek, 2016: 117). Bu bağlamda çalışmada intihar sahnesinin yer aldığı 47 filmde, karakterin intihar eylemini gerçekleştirme nedeni: toplumsal rol, toplumsal kurum, toplumsal travma kavramlarıyla yorumsamacı yöntem ışığında sosyo-psikolojik yaklaşımla değerlendirilmek üzere üç tabakaya ayrılır. İntihar eylemi çok perspektifli bir yorumlama gerektirdiğinden çalışmada tabakalar arası keskin bir ayrım gözetilmez. Bir film metni birden çok kategoride de yer alabilir. Tabakalı örnekleme yöntemiyle oluşturulan üç kategoriden ikişer film metni örneklem olarak seçilerek 6 film metni incelenir. Her kategoriye seçilen iki film arasında en az 10 yıllık bir sürecin olması ile her bir kategori için seçilen filmlerde intihar eden karakterlerinin birinin kadın diğerinin erkek olması sınır olarak kabul edilir.

Bireylerin toplumsal rolleri nedeniyle intihar etmesi durumunun egemen

söylem perspektifinde yeniden inşa edilmesi, “*Üçüncü Sayfada Kadınlık ve Erkeklik Roller*” başlığı altında değerlendirilir. Toplumsal rol kategorisini oluşturan bu başlıkta “*Teyzem*” (Halit Refiğ- 1986) ve “*Üçüncü Sayfa*” (Zeki Demirkubuz- 1999) film metinleri örneklem olarak seçilir. Kadın ve erkek karakterinin toplumsal rollerini yerine getiremediği film metninde gerçekleştirmiş olduğu intihar eyleminin egemen söylem tarafından nasıl yeniden inşa edildiği incelenir ve toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında karşılaştırma yapılır.

Çalışmanın evreninde toplumsal kurumlar kategorisinde karakterler en çok aile kurumunda yaşanan sorunlar ya da çözümler nedeniyle intihar eylemini gerçekleştirdiği için örnekleme alınan film metinleri bu kategoriden seçilir. Bu bağlamda “*Toplumun Yapı Taşı: Aile Kurumu*” adlı başlıkta “*Orada*” (Melik Saraçoğlu/ Hakkı Kurtuluş- 2009) ve “*Anayurt Otel*” (Ömer Kavur, 1987) filmleri örnekleme dahil edilir. “*Orada*”da çekirdek aile yapısında, “*Anayurt Otel*”nde ise geniş aile yapısında gerçekleşen bozulmaların egemen söylem perspektifinde intihar olgusunu yeniden nasıl inşa ettiği karşılaştırmalı bir bağlama oturtularak çözümlenir.

Son olarak Türkiye’de yaşanan toplumsal travmalardan etkilenen ve sonucunda intihar eden film kahramanlarının, film metinlerinde yeniden inşası ise “*Dedemin İnsanları ve Toplumsal Travmalar*” başlığı altında incelenir. Bu bağlamda toplumsal travmalar kategorisinden “*Bekle Dedim Gölgeye*” (Atıf Yılmaz- 1991) ve “*Dedemin İnsanları*” (Çağan Irmak- 2011) filmleri örnekleme dahil edilir. Örnekleme alınan 6 film metni daha önceden de aktarıldığı üzere yorumsamacı yöntem ve sosyo-psikolojik yaklaşım çerçevesinde çözümlenir.

Örnekleme dahil olan filmler aynı zamanda çalışmanın birinci ve ikinci bölümünde yapılmış olan literatür çalışmasından yararlanılarak intihar olgusunun gazete metinleri ve edebi metinlerde inşası göz önünde bulundurularak çözümlenir. Bu tez çalışması, Türkiye’de sinema alanında yazılan ilk intihar konulu doktora tez çalışması olması nedeniyle özgün bir bakış açısı sunmaktadır. Ayrıca bu tez çalışması Türk sinemasının farklı bakış açılarıyla incelenmesi bağlamında yeni bir perspektif sunmayı da ümit etmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İNTİHARIN TOPLUMSAL TARİHİ

1.1. Ölüm Kavramı

Ölüm olgusunun kavramsal bağlamda tek bir çerçeveye oturtulup açıklanması mümkün değildir çünkü ölüm toplumdan topluma, kültürden kültüre, bireyden bireye hatta bireyin yaşamı süresince bile farklı biçimlerde algılayıp yorumladığı bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumlarda ölümün nasıl algılandığı ve ölüm kavramı hususunda geçmişten günümüze bilgi veren kaynaklar oldukça sınırlıdır. Kellehear, “*Ölümün Toplumsal Tarihi*” kitabında ölüm olgusunu tarihsel boyutta ele alarak kavramın süreç içerisinde nasıl şekillendiğine dikkat çekmektedir. Araştırmacı ölümün yalnızca insana özgü bir beklenti yahut düşünce olması dışında olan bir ölme olgusundan bahsetmektedir. Ona göre ölme; “ölçme ve değerlendirmenin yanında maddi, dini, mali ve ailevi bir hazcılığı ve/veya ritüeli ve diğer insanları da kapsayan beklenmedik toplumsal deneyimleri içeren insanlar arası bir yolculuktur” (Kellehear, 2012: 30-31).

Geçmişten günümüze ölüm olgusunu anlamlandırma çabaları arasında birtakım farklılıklar bulunmaktadır (Sağır, 2014: 72). İlkel dönemde vahşiler doğum, hastalık gibi ölümü de biyolojik bir olgu olarak tanımladığı için herhangi bir anlamsal düzleme oturtmamaktadır. Baudrillard ilkel düzende ölümün, ‘doğal’ bir olgu olarak kabul edilmediğini ve toplumsal niteliği olduğunu savunmaktadır. Baudrillard, günümüzde ölüm olgusunun değişimine yönelik ana noktaların altını şu cümlelerle çizmektedir: “Ölümü, biyo-antropolojik yasaların ellerine terk edip, bilimsel dokunulmazlık atfedip, bireysel bir alın yazısına dönüştürüp özerkleştirerek toplumsal bir olgu olmaktan çıkarttık.” Bu bağlamda ölümün, günümüz toplumlarında sadece toplumsal bir olgu değil aynı zamanda nesnel bağlama oturtularak fiziksel boyutunun tartışıldığı bir olgu olarak değişim gösterdiği görülmektedir (Baudrillard, 2011: 229-230).

Antik Çağ’ın putperest dönemi ile Hristiyanlığın ilk döneminde yaşam ve ölümün bir arada olduğu düşünülse de ilkel insanlar ölümlerin yakınlarında olmaktan

büyük korku duyarak mezarları kutsal mabetler haline getirmektedir. “*On İki Levha Kanunu*”nda da belirtildiği üzere dönemin insanları mezarlıkları şehirlerin dışına inşa etmektedir (Aries, 1991: 13-14). Antik Çağ’da ölümlerin yaşayanların yakınına gömülmeme nedeni ölen kimsenin yaşayanları yanına almayı isteme tabusundan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle ölen kişiler daha çok adalara götürülüp gömülmekte ve böylece su, yaşayan ile ölü olanı ayıran bir sınır olarak tanımlanmaktadır. Günümüzde bu taraf olarak yaşayanların dünyasından, karşı -öteki- taraf olarak ölümlerin dünyasından bahsedilmesinin nedeni bu inanışa dayandırılmaktadır (Freud, Totem ve Tabu, 2014: 93-94).

Batılının ölüm karşısındaki tutumlarını inceleyen Aries, tarihsel bağlamda ele aldığı ölüm olgusunu “*Evcilleştirilmiş Ölüm*”le başlatmaktadır. “*Evcilleştirilmiş Ölüm*”de kişi önceden öleceğini bilmekte ve kişinin ölümü kendi yatağında gerçekleşmektedir. Ölecek kişi, kendi ölüm ayinine önderlik etmektedir. Bu anlamıyla ölümün kamusal bir tören olarak görüldüğünü belirtmek mümkündür. Nitekim ölecek olan kişilerin düzenlediği törenlere çocukların da katıldığı dönemin çizilen portrelerinde görülmektedir (Aries, 1991: 4-11).

Aries’in “*Evcilleştirilmiş Ölüm*”ünde bireyin, ölümünün yaklaştığı zamanda ayin yapması Kellehear’ın ‘Pastoral Çağ’ olarak adlandırdığı dönemle örtüşmektedir. Avcı ve toplayıcılık zamanından başka bir deyişle Taş Devri’nden sonra Kellehear’ın adlandırmasıyla Pastoral Çağ’a geçilmektedir. Bu çağda, Avrupa’da olan ve olmayan toplumlarda belirli bir toprakta çiftçilik yapan köylüler ne zaman öleceklerine kendilerinin karar verdiği geleneksel bir inancı benimsemektedir. Kellehear bu inancı, yani bireylerin kendi ölümlerini düzenleyerek ayinleştirilmesini “*iyi ölüm*” olarak adlandırmaktadır. İyi ölüm, ölmenin ne zaman gerçekleşeceğine karar verildikten sonra başlamaktadır. İyi ölümün karşıtı olarak “*kötü ölüm*” ise yaklaşan ölümün farkındalığının olmamasından ziyade ölüme ilişkin bir hazırlığın olmaması olarak tanımlanmaktadır. Pastoral Çağ’da ana yurttan uzakta gerçekleşen ölümler, ani ölümler ve intiharlar kötü ölüm olarak kabul edilmektedir (Kellehear, 2012: 141-142; 148).

Ölüm, Orta Çağ'ın başlarında boyun eğilen ve katlanılan bir olguyken daha sonra Batılı insan "*kendini kendi ölümü içinde görmeye başlamıştır: la mort de soi*" başka bir deyişle kendi ölümünü keşfetmektedir (Aries, 1991: 49). 12. yüzyıldan 20. yüzyıla doğru kişinin kendi benliğini hissetmesiyle bireycilik giderek ön plana çıkmaktadır. Bireyleşme ile ölüme doğru yapılan hazırlık ve yolculuk, değişen zamanla birlikte eskiye ait olan geleneklerden daha az destek almaktadır. Bu durum da bireyin, ölümü bir yok oluş olarak algılamasına neden olmaktadır (Kellehear, 2012: 209).

12. yüzyılın başlarında bireyciliğin yükselmesiyle ölüm daha önemli bir olay olarak görülmektedir. İlk zamanlarda hakkında daha fazla düşünülen ölüm olgusu, korkutucu olarak görülmeyip olağan bir durum olarak algılansa da zamanla korkutucu hatta yasaklanan bir olgu olarak nitelendirilmektedir. 13. yüzyılda kişi, kendi ölümünü keşfetmektedir. 15. yüzyılda özellikle sanat alanında ölüm olgusu ile ilgili temalar erotik anlamlar kazanmaktadır. Böylece ölüm artık bireyi tıpkı cinsel birleşme gibi rasyonel toplumdan alıkoymakta ve koparmaktadır (Aries, 1991: 57-58).

15. yüzyılda "*Ölüm Dansı*" ile herkesin ölüm karşısında eşit olduğu düşüncesi şölensel bir karşılık bulmaktadır. Bu şölen, ölüm olgusunu kolektif bir olgu bağlamında ele alan son ritüel olarak tarihe geçmektedir. Daha sonra ise devrimci hareketlerle birlikte ölüm sağa özgü, tutucu ve bireysel bir olguya dönüşmektedir. Baudrillard'a göre günümüzdeki ölüm düşüncesi 16. yüzyılda doğmaktadır. Bu yüzyılda; Azrail orağını ve saatini bırakmakta, Mahşerin Atlıları ve Orta Çağ'a has olan kaba ölüm içerikli oyunlar ise hiçliğe karışmaktadır. Bu dönemde, Azrail'in herkesi korkutan büyük orağı yerini ölüm korkusuna bırakmaktadır (Baudrillard, 2011: 258).

16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar sanat ve edebiyat eserlerinde yer alan çok sayıda bölüm, ölüm ve aşkı birleştirmektedir. 18. yüzyılla birlikte Batı'da yeni bir ölüm anlayışı ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde ölüm yüceltilip dramatize edilmekte ve endişe veren bir olgu olarak düşünülmektedir. Birey, kendi ölümünden çok başkalarının ölümüyle ilgilenmektedir. 18. yüzyılın sonunda, ölüm fikrinden tat alma düşüncesi romantizmin en önemli özelliklerinden biri olmaktadır. Ölüme karşı

gösterilen bu tutum daha çok dinle bağdaştırılmaktadır. Aries, dinin ölümün yüceltilmesinde bir faktör olduğunu belirtmekle birlikte bu yüceltmenin önceki yüzyıllarda yaşayan bireylerin erotik-ölümcül hayallerinin dinsel bir yansıması olduğunun altını çizmektedir (Aries, 1991: 57-62).

Modern dönemde ölüm bir risk olarak algılanmaktadır. Risk toplumunun ortaya çıktığı küresel dönemle birlikte ölüme yüklenen anlam da kitlelerin korkuları ile birleşmektedir. Modernizm’de akıl olgusu, ölümü bir hastalık olarak yorumlamakta ve gelişen bilim ile ölümü tedavi ederek ondan kurtulmanın yollarını aramaktadır. Bu dönemde bireyler kişinin ölümünden çok neden öldüğü ile ilgilendiğinden ölümler çeşitli nedenlere indirgenmektedir. Hastalık, yaşlılık ve ölüm doktorun tedavi edebileceği işleyiş bozuklukları olarak görülmektedir. Geleneksel dönemde din, modern çağda ise bilim ölüme hâkimdir. Postmodern dönemde ise ölüme karşı otorite bireysel perspektifte kurulmaktadır (Sağır, 2014: 84-87).

19. yüzyılın ortalarından itibaren günümüze doğru ölüm yasaklı bir olgu olarak gündelik hayatımızda yerini almaktadır. Ölmekte olan kişinin öleceğini bilen yakınlarının kişiye bunu aktarmasının gaddarlık olacağı düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Ölümün gerçekleştiği mekân olan evler yerini hastanelere bırakmaktadır. Tedavi edilemeyen ve hayatını kaybeden hastanın ölme nedeni doktorun başarısızlığı olarak yorumlandığı için ölüm tedavi edilebilir bir hastalık olarak algılanmaktadır. Sosyologlar kendi yatağında ölümü bekleyen geleneklerine bağlı hastalar ve hastanelerde ölümü bekleyen modern hastalar olarak günümüzde iki ağır hasta tipinin olduğunu belirtmektedir. Modern hastalar ölümlerinin evlerinde gerçekleşmesini uygunsuz görmektedir. Hastanelerde ölmekte olan bireyler eski zamanlarda olduğu gibi ayinsel bir törenin başkanlığını yapacak mekâna sahip olamamaktadır ve bu noktada ölüm, geçmiş yüzyıllarda olduğu gibi boyun eğilen bir olgu olmaktan çıkarak bir başkaldırışı temsil etmektedir. Kısacası ölüm bu dönemde “*tedavinin sona erdirilmesiyle ortaya çıkan teknik bir olgu*” olarak tanımlanmaktadır (Aries, 1991: 85-88).

Kellehear’a göre ilk çağlarda; ölme süreci tüm toplumlarda, toplumsal bir olguyken zamanla kişisel bir olgu haline dönüşmektedir. İlk zamanlarda ölme eylemi

o dönemde var olan toplumlarda diğer dünyaya göç etme, dünya değiştirme olarak benimsenmektedir. Yerleşik yaşama geçilmesiyle ölüm olgusu hastanın başkanlığını yaptığı bir ayinsel törene dönüşmektedir. Birey yatağında, sevdiklerinin yanında hayata gözlerini yummaktadır. Kentsel gelişmelerle birlikte ölüm döşegi mekân değiştirerek hastanelerdeki yerini almaktadır. Daha sonra postmodern dönemde ölüm, sadece ölecek olan kişinin bildiği bir süreç olarak nitelendirilmektedir (Kellehear, 2012: 269-270).

1.1.1. Biyolojik Ölüm ve Beyin Ölümü

19. ve 20. yüzyılda teknolojinin de gelişmesine paralel olarak bireylerin ölümleri birçok nedene bağlanmaktadır. Bu nedenler ölümün aklileştirildiğinin birer göstergesi niteliğindedir. Bu dönemde ölüm bir hastalık olarak görülmekle birlikte aklileştirildiği için aynı zamanda bilimsel bir zemine oturtularak tartışılmaktadır. Geleneksel toplumlarda biyolojik ölümün gerçekleşip gerçekleşmediği, ölen kişinin ağzına bir kuş tüyü ya da ayna konularak ölçülmektedir. Biyolojik ölümü ölçmenin diğer yolları ise bedene verilen uyarıların algılanmasındaki eksiklikler ve kişinin bilinç kaybının gerçekleşip gerçekleşmediğini saptamaktır. Teknolojinin gelişmesiyle ayna ve kuş tüylerinin yerini zamanla hastanelerde kullanılan çeşitli cihazlar almaktadır. Bu cihazlar fiziksel yeteneğin büyük bir kısmının kaybolursa bile kişinin yaşayacağını ortaya çıkarmaktadır. Örneğin; bitkisel hayat ve beyin ölümü bu gelişmeler ışığında ortaya çıkan kavramlardır (Sağır, 2014: 77).

Tanhan ve Arı İnci biyolojik ölümü, bilimsel anlamda açıklanması karmaşık olan bir biyolojik sistemin çöküşü olarak tanımlamaktadır. Biyolojik sistemin çöküşü yaşlanma, klinik ölüm ya da beyin ölümü gibi seri biyolojik olayların ard arda gelişmesiyle ortaya çıkmaktadır. Tıp alanında 19. yüzyılın ölüm anlayışı ile 20. yüzyılın ölüm anlayışı birbirinden farklı niteliklere sahiptir. Eski dönemde bireyin ölü olup olmadığını kalp atışları belirlerken modern çağda bireyin ölümünü belirleyen nitelik beyin fonksiyonlarının durması başka bir deyişle beyin ölümü olarak kabul edilmektedir (Tanhan & Arı İnci, 2009: 5).

Eski dönemde, biyolojik ölümün bireyin nefes alamaması ve nefes alamama durumu nedeniyle de bedenin oksijen kaybetmesi sonucunda gerçekleştiği düşünülmektedir (Burcu & Akalın, 2008: 31). Teknolojik gelişim ile birlikte biyolojik ölümün yerini beyin ölümü almıştır. Organ naklinin bir tedavi yöntemi olarak kullanılmaya başlanmasıyla sadece beynin işlevini yitirmesi sonucunu doğuran durum beyin ölümü olarak kabul edilmektedir. Modern tıpta solunumun ve kan dolaşımının makinalar aracılığı ile sağlanması ölümün farklı bir boyut kazanmasına yol açmıştır. Bu farklı boyut, biyolojik ölümden çok beyin ölümü olarak adlandırılmaktadır (Süren, 2007: 178-179).

“Batılının Ölüm Karşısındaki Tavırları” kitabının son sözünde Op. Dr. Selim Balkanlı beyin ölümünü şöyle kavramsal bir çerçeveye oturtmaktadır:

“Etkili kalp kasılmalarının, herhangi bir nedenle birdenbire ortadan kalkması sonucu, kalbin çevreye kan pompalaması işlevinin durmasını takiben, gelişen solunum durması ve beyin, kalp gibi organlar başta olmak üzere, doku ve organlarda oksijenlenememeye bağlı geri dönüşü olmayan değişiklikler sonucu meydana gelen hadise. Oksijensizliğe karşı en hassas, bundan en çabuk etkilenen organ olan beyin dokusu, üç dakika içerisinde canlandırma sağlanamazsa ölmekte ve kişi deserebre hale gelmektedir. Bu süre sonunda canlandırma (resüsitasyon) ile kalp ve solunum geriye döndürülse bile, beyin ölmüş olduğundan kişi bitkisel hayata girmekte, yani insan olma özelliğini kaybetmektedir” (Aries, 1991: 114).

Tıp biliminin, insan ölümünün beyin ölümüyle gerçekleştiği görüşünün temelinde insanın düşünebilme yetisinin yattığı görülmektedir. Düşünebilme yetisi olmayan diğer canlıları yaşıyor olarak kabul eden tıp biliminin, insanların beyin ölümünün gerçekleşmesi durumunda yaşamadığına dair olan görüşü eksik bir görüştür. Tıp biliminde insanın ölümün nasıl gerçekleştiğine dair ileri sürülen başka bir görüş ise omurilik soğanının işlevini yitirmesidir. Bu görüş Kennedy’nin ve daha pek çok bilim insanının onayladığı bir görüş olarak karşımıza çıkmaktadır (Harris., 1998: 322).

“Eğer omurilik soğanı zedelenirse hiçbir fonksiyon yerine getirilemez. Soluk alıp verme, kalp atışı ve düşünce imkansız hale gelir. Yani kişi olmak için belirleyici öneme sahip olan beynin tümü değil omurilik soğanıdır. Bu bağlamda, ölüm, omurilik soğanı fonksiyonlarının tümüyle ve geri dönülmez bir şekilde kaybedilmesidir” (Akt. Harris., 1998: 322).

Ölümün tespit edilmesi ile ilgili ilk yasal düzenleme ise 1979 yılında '*Organ ve Doku Alınması, Saklanması ve Nakli*' hakkında kanununla gerçekleştirilmiştir. Yasanın 11. maddesinde tıbbi ölümün hangi koşullar altında ve hangi kişilerce belirleneceği açıklanmıştır. Buna göre; kardiyalog, nörolog, beyin cerrahı, anestiziyoloji ve reanimasyon uzmanının oluşturduğu hekimler kurulunca tıbbi ölümün belirlenebileceğine dair bir karar alınmıştır (Süren, 2007:180).

1.1.2. Sosyal ve Psikolojik Ölüm

Sosyal ve psikolojik ölüm arasındaki sınır ile yaşam arasındaki ayrım, biyolojik ölüm ile yaşam arasındaki sınır gibi keskin çizgilerle belirlenmemiştir. Psikolojik ölüm, beyinin bilinçli işlevini yerine getirememesi ama beden olarak hiçbir tıbbi teknolojiye ihtiyacın duyulmadığı ölüm olarak tanımlanmıştır. Sosyal ölümün tanımında ise bireyin şu özellikleri ön plandadır: Kişinin hem bilinci yerinde değildir hem de fiziksel işlevlerini tıbbi teknoloji yardımıyla gerçekleştirmektedir ve başkalarıyla etkileşim kurma durumunda sosyal işlevlerini yerine getirememektedir (Tanhan & Arı İnci, 2009: 6).

1.2. Cesur Ölümden Yasaklanan Ölüme: İntihar Olgusunun İnşasında Metinler

Ölüm olgusu yaşayan tüm varlıklar için kaçınılamayacak bir son, bir bitişdir. İnsan yaşamının sonlanması genellikle dört ana nedenden kaynaklanmaktadır. Bunlar: doğal ölüm, kaza nedeni ile gerçekleşen ölüm, başkası tarafından öldürülme ve intihardır (Alptekin & Duyan, 2014: 17).

İntihar, insanın yaşama arzusunun ölüm arzusundan daha ağır bastığı zaman diliminde gerçekleştirdiği bir eylem olarak tanımlanabilir. Bireyin yaşamına kendi rızasıyla son verdiği eylem olarak intihar, bu özelliği sebebiyle diğer ölüm nedenlerinden başka bir boyutta ele alınmalıdır. Çünkü insan tüm hayatı boyunca ölümü düşünerek yaşayamamakta aksine ölümü yok sayarak yaşamına devam etmektedir. Ölümü düşünmenin güneşe doğrudan bakmaya eş değer bir durum olduğunu savunan Yalom'a göre, birey uzun süre güneşe bakmaktan nasıl rahatsız oluyorsa ölüme bakarken de benzer bir rahatsızlık duyup kafasını başka bir yöne

çevirmektedir. İnsanlık her zaman yarın ne yapacağına odaklanmakta ve bir gün öleceğini düşünmeden plan yapmaktadır. İntihar eylemini gerçekleştiren kişi ise yarının kendisi için olmayacağını bilincinde olarak, yarını yaşamayı reddederek, hayatını kendi isteğiyle sonlandırmaktadır (Sağır, 2014: 42; Yalom, 2008: 12).

İntihar sözcüğü Orta Çağ'da "*sui homicidia*" başka bir deyişle "*sui ipisus homicidium*" yani "*kendini öldürme*" anlamında kullanılmaktadır. İlk defa Abbe Desfotaines tarafından 1762 yılında Fransızca "*suicidium*" olarak ifade edilmektedir (Ulutaş, 2011: 17). Marsh'ın "*İntihar: Foucault, Tarih ve Hakikat*" adlı kitabında ise intihar kelimesinin ilk olarak Thomas Browne'un 1642 tarihinde yayımlanan "*Religio Medici*" adlı eserinde geçtiği aktarılmaktadır. İntihar teriminin kullanılması ve türetilmesi uzun yıllar sonucunda gerçekleşmektedir. İntihar kelimesi kullanılmadan önce daha çok "*kendini öteki dünyaya havale etme*", "*gönüllü ölüm*" ve "*ölümü kendi ellerine alma*" gibi sözcük öbekleri aracılığıyla üstü örtülü olarak ifade edilmektedir. İntihar kelimesini ilk kullanan isimlerden biri olarak anılan Thomas Browne, bu sözcüğü cümle içinde ilk defa şu şekilde kullanmaktadır: "*Bir insanın kendisinin katili olmasında ve Cato'nun intiharla gelen sonunu göklere çıkarmasında olağanüstü bir taraf yoktur*" (Akt. Marsh, 2017: 125-127).

Murray, Latince kökenli '*homicidum ve matricidum*' kelimelerinden türetilen '*suicidium*' kelimesinin daha önce türetilmemiş olma nedenini bireyin benlik algısındaki değişimlerin sonucu olarak yorumlamaktadır. Murray, günümüzde kullanılan intihar sözcüğünü: "*üzerinde düşünülüp tasarlanmış bir kendini öldürme eylemi olarak*" nitelendirmektedir (Akt. Marsh, 2017: 127).

Türkiye'de ise intihar sözcüğü, Arapça'da kurban anlamına gelen "*nahr*" kelimesinden türetilmektedir (Ulutaş, 2011: 17). Nahr, "*boğazını keserek öldürmek, boğazlamak*" anlamında da kullanılmaktadır. Kuran-ı Kerim'de intihar kelimesi yerine "*kendini öldürme*" sözcük öbeği yer almaktadır (Hökelekli, t.y.: 351). TDK'ye göre intihar: "*Bir kimsenin toplumsal ve ruhsal nedenlerin etkisi ile kendi hayatına son vermesi*" olarak tanımlanmaktadır.⁴

⁴ TDK, "İntihar", (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>, 22 Eylül 2017.

Çalışmanın bu başlığı altında intihar olgusunun sosyolojik, psikolojik, felsefi ve dini boyutlarına değinilerek intihar eyleminin tarihsel süreç içerisinde farklı disiplinlerde nasıl bir gelişim sergilediği açıklanmaktadır. Böylece intihar olgusunu yeniden inşa eden egemen söylemin, intihar söylemlerini inşa etme ve intiharı anlamlandırma süreci açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır.

1.2.1. Sosyolojik Bir Olgu Olarak İntihar

Toplum bilimi olarak sosyoloji; toplumda görülen farklı sosyal olayları, sosyal grupları, konuları ve ilişkileri kapsamına dâhil ederek sosyal yapı özellikleriyle bu yapının ortaya çıkarabileceği değişimle birlikte eğilimleri de inceleyen bir bilim dalıdır. Sosyolojinin ne zaman bir bilim dalı olarak kabul gördüğü tartışmaya açık bir konudur. Erkal “*Sosyoloji*” adlı eserinde sosyolojinin insanlığın var olmasıyla başladığını savunmaktadır. Ona göre sosyolojinin bir bilim dalı olarak görülmesinde sosyal bir varlık olan insanın rolü oldukça büyüktür. Geçmişten günümüze tüm toplumlarda ve topluluklarda insan sosyal varlık olarak konumlandığı için sosyolojinin doğabilmesi olanaklı bir durum olarak değerlendirilmektedir. Sosyologların büyük bir çoğunluğu sosyolojinin bir bilim dalı olarak ortaya çıktığı zaman dilimini 19. yüzyıl olarak kabul etmektedir. Bu yüzyılda ihtilal, sosyal ve ekonomik nedenlerin ortaya çıkardığı sosyolojik meselelerle sosyolojinin zenginleşerek geliştiği ileri sürülmektedir. Bununla birlikte Durkheim’ın ve Comte’un çalışmalarıyla sosyolojinin farklı bir bilim dalı olarak felsefeden ayrışması da bu yüzyılda gerçekleşmektedir (Erkal, 1996: 15-17).

Durkheim, kendisinden önce gelen sosyologların görüşlerinden yararlanarak 19. yüzyılda yapmış olduğu çalışmalarla çağdaş sosyolojik teorinin kurucularından biri olarak kabul edilmektedir. “*De la Division du Travail Social*” adlı ilk eserinde, hukuk sosyolojisinin temel yapıtaşını oluşturmaktadır. Sosyologun ikinci eseri ise “*Le Suicide*”dır (Dönmezer, 1994:35). Durkheim’ın intihar ile ilgili yapmış olduğu bu çalışma, her ne kadar ilk yazıldığı dönemde yankı uyandırmasa da daha sonra Amerikalı ve Fransız sosyologların çalışmalarında başvuru ve esin kaynağı olarak kullanılmaktadır (Durkheim, 2013: VII-X). Sosyoloji alanında Durkheim ve

Halbwachs intihar konusunu ele alan temel kuramcılardandır (Alptekin & Duyan, 2014: 17).

İntihar olgusu araştırmacılar tarafından sosyolojik bir çalışma alanı olmaktan çok psikolojik çalışma alanı olarak görülmektedir. Durkheim'ın intihar olgusu üzerine yapmış olduğu çalışmadan sonra araştırmacıların bir kısmı, intiharın ruh ve bedendeki bozukluk nedeniyle ortaya çıktığını savunmaktadır. Diğer bir kısmı ise intiharı toplumsal bir olgu olarak ele alıp toplumsal yapıda olan bozukluklar ya da değişmelerin insanları intihar etmeye sürükleyeceği savını desteklemektedir. “*Le Suicide*”dan sonra intihar araştırmaları ne kadar çok ayrıntılı incelense de genel olarak kabul edilen intihar nedenleri teorisi bulunmamaktadır. Sosyoloji alanında Durkheim'dan sonra intihar olgusunun araştırılması konusunda “*sosyal etkileşimci yaklaşım*” ve “*sosyal bütünleşme yaklaşımı*” olmak üzere iki temel yaklaşımdan söz etmek mümkündür. W. James, J. M. Baldwin, C.H. Cooley ve G.H. Mead gibi isimler intihar olgusu üzerine araştırmalar yapan sosyal etkileşim teorisinin önemli temsilcileridir. İntihar olgusunu sosyal bütünleşme teorisi bağlamında araştıran isimlere ise J.P. Gibbs ve M.T. Martin gibi sosyologları örnek vermek mümkündür (İçli, 1983: 193-194).

1.2.1.1. İlk Sosyolojik Metinler

Durkheim'ın intihar olgusuyla ilgili olan “*Le Suicide*” adlı çalışmasına zemin hazırlayan sosyologlardan biri Masaryk'dır. Masaryk, Durkheim'dan önce Kıta Avrupası'nda bulunan ülkelerde artan intihar oranlarının modernleşmeyle ilgili nedenlerini incelemektedir. Masaryk'a göre modern toplumlarda geleneksel düşüncenin terk edilip bireyin akılcı düşünmesi, kendi içsel yaşantısında sorunlarla karşılaşmasına neden olmakta ve bireye intiharı düşündürmektedir (Köse, 2016: 11).

Masaryk'ın intiharla ilgili yapmış olduğu çalışmalar sosyologların erken dönem çalışmaları olarak kabul görmektedir. Masaryk, ilk çalışmalarında din ve intihar kavramını ilişkilendirmekte, dini inancın büyüklüğü karşısında bireyin yaşama umudunun devam ettiğini ve yaşama isteğinin arttığını savunmaktadır. Bununla birlikte dindar olmayan bireylerin daha çok intihara meyilli olduğunu belirtmekte ve

böylece din ile intihar arasında ters bir etkileşimin olduğunu vurgulamaktadır. Masaryk, intihar nedenlerinin tarihin farklı zamanlarında ve farklı dinlere göre değerlendirilmesi gerektiğine inanarak çalışmalarında istatistiki yöntemler kullansa da genellikle sezgilerine dayanarak olguları analiz etmektedir. Çalışmalarında Fransa’da kuşkuculuğun yayılması, Avusturya’da dine verilen önemin azalması, Almanya’da gelişen bürokrasi sebepleriyle birlikte felsefenin intihar eğiliminin artmasına neden olduğunu saptamakta ve inancın olmadığı durumda bireyin intihara daha çok meyilli olduğu görüşünü benimsemektedir (Skillling, 1994).

Masaryk’ın intihar üzerine çalışmalar yaptığı dönemde sosyal öğrenme kuramının öncülerinden Tarde ise bireylerin yakın çevresinde olan insanların davranışlarını taklit ederek intihar ettiklerini savunmaktadır. Bu nedenle bireylerin arasındaki etkileşimin birer intihar zinciri olarak ortaya çıktığını ileri sürmektedir. Tarde’a göre intiharların belirli ülkelerde daha yoğun yaşanmasının nedeni bireyin sosyal ilişkiler ve toplumsal etkileşim bağlamında örnek aldıkları kişilerin intihar eylemlerini taklit etmeleridir (Köse, 2016: 11-12).

Durkheim’den önce intihar olgusuyla ilgili yapılan çalışmaların çoğu intihar eyleminin ahlaki açıdan değerlendirilmesini içermektedir. 18. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa’da keskin bir artış gösteren intihar oranları bu konuyla ilgilenen araştırmacıları intiharların nedenlerine yönelik istatistiki veri toplamaya yönlendirmektedir. İntihar olgusu üzerine ilk geniş kapsamlı çalışmalardan biri olan “*De l’hypocondrie Et du Suicide*” adlı eser 1822 yılında Jean-Pierre Falret tarafından yazılmaktadır. Falret, zihinsel bozukluğu olan kimselerin intihar eğilimine yönelik yapmış olduğu istatistiksel çalışmasında intiharın içsel ve dışsal nedenlerini araştırmaktadır. Bu çalışmayı daha sonra Fransız, Alman ve İtalyan sosyologlar referans alarak benzer çalışmalar ortaya koymaktadır. Falret’in intihar eğiliminin içsel ve dışsal nedenlerini aktardığı çalışması psiko-sosyolojik alanda bireyin intihar eğilimini incelemesi bağlamında ilk önemli örneklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Giddens, 2011: 199).

19. yüzyılın başından itibaren Fransa’da düzenli olarak istatistikler tutulmaktadır. Tutulan istatistiksel verileri inceleyen Quételet, toplum ve nüfus

arasında değişen ilişkileri hesaplayarak intiharla ilgili istatistiklerin dzenliliğini Durkheim'dan önce fark etmektedir. Wagner'in intihar üzerine yazmış olduğu “*Die Gesetzmäßigkeit in den Scheinbar Willkürlichen Menschlichen Handlungen vom Standpunkt der Statistik*” isimli çalışması da intihar üzerine tutulmuş makrososyolojik istatistiki verilerin kullanıldığı çalışmalardan biridir. Bununla birlikte Durkheim öncesinde intihar üzerine yapılan çalışmalara, Jacques Bertillon'un intiharın aile ve boşanma üzerinde nasıl etkisi olduğuna yönelik çalışmasıyla Morselli'nin yönetimsel verilerle birlikte intiharı incelendiği çalışmasını örnek olarak vermek mümkündür (Durkheim, 2013: XIII-XIV).

İntihar olgusu, sosyolojik perspektifte “*modern veya kapitalist toplumsal dzenin ortaya çıkışı ve söz konusu toplumsal dzenin barındırdığı sosyal, ekonomik ve kültürel sorunların yol açtığı çelişkiler ve gerilimler çerçevesinde*” Fransız sosyolog Emile Durkheim tarafından ilk defa sistematik olarak “*Le Suicide*” adlı eserinde incelenmektedir (Köse, 2016: 7).

Durkheim intihar kelimesini günlük hayatta sıkça kullanıldığı ve anlamının herkes tarafından bilindiği düşünöldüğünden kelimenin bilimsel perspektifte tanımlanmaya pek ihtiyaç duyulmadığını belirtmektedir. Oysa bilim insanı için günlük dilde kullanılan kelimeler iki yöne de çekilebilir olduğundan bu kelimeyi günlük dildeki anlamından yola çıkarak değerlendirmek karmaşaya neden olabilmektedir. Çünkü günlük dilde kullanılan kelimeler anlamsal olarak sınırlandırılmadığı için söylemin ihtiyacına göre farklılık gösterebilmektedir. Durheim'a göre bilim insanı bu nedenle günlük dilde kullanılan kavramları belirli olgu öbeklerine ayırarak söylemin anlamını sınırlandırmalıdır (Durkheim, 2013: 1). Durkheim benimsemiş olduğu bu yöntem sayesinde intihar kavramının olgu öbeklerini belirleyerek nesnel ve niteliği olan bir kategori oluşturmaktadır. Bu bağlamda Durkheim'a göre intihar şöyle tanımlanmaktadır:

“Nasıl bir sonuç verdiği bilinen, kurbanın kendisi tarafından gerçekleştirilen, olumlu ya da olumsuz bir edimin dolaysız ya da dolaylı sonucu olan her türlü edimine intihar denir. İntihar girişimi de böyle tanımlanan, fakat ölüm sonucu vermeyen edimdir” (Durkheim, 2013: 5).

Bireyin sonucunu bilerek kendine zarar vermek adına gerçekleştirmiş olduğu her eylem onu intihara daha da çok yaklaştırmaktadır. Bireyin kesin olarak bildiği şey olan eylemi gerçekleştirdiğinde öleceği düşüncesine kuşku kattığımızda ise karşılaştığımız olgu intihar dışında başka bir olgudur. Bu durum intihardan çok intihara yakın bir şey olarak değerlendirilmektedir. Birey intihar etmeden önce sonucu konusunda herhangi bir kuşku varsa, kişi ölse bile intihar ettiğini düşünmek doğru değildir. Kişinin ölümü sonucun kuşkulu olabilme ihtimalinden dolayı intihar olmasa da intihara yakın bir şeydir denilebilir (Durkheim, 2013: 7).

Durkheim toplumsal bir olgu olarak gördüğü intihar eyleminin, birey ve toplum arasındaki iletişimin ya da ilişkinin aksamasının bir sonucu olduğunu savunmaktadır. Durkheim’a göre ortak intihar eylemleri toplumda bireyleri intihara sürüklemektedir. Sosyolog bu teorisini desteklemek için toplumsal dalgalanmalar ve intihar sayıları arasındaki bağlantıyı saptamaya çalışmaktadır. Bununla birlikte bireylerin toplumla bütünleşmeleri sonucunda ya da toplumdan soyutlanmaları durumunda intihar oranlarının ne yönde değiştiğini tespit etmeye çalışmaktadır (Odağ, 1995: 84-85).

Durkheim “*Le Suicide*”da sosyolojik bir olguyu araştırmak için izlemesi gereken yöntem ve kuralları uygulamalı olarak şöyle aktarmaktadır (Edinsel, 2014: 408-409):

ARAŞTIRMA KONUSUNU SAPTAMA VE TANIMLAMA
1. Sosyal olgu olarak intiharın tanımlanması
2. Bireysel intiharlar ve kolektif görüngü olarak intiharlar arasındaki farklar ve sosyolojik olgu olarak intihar oranlarının bağlı olduğu toplumsal koşulların araştırma konusu olarak belirlenmesi
ARAŞTIRMA KONUSU GEREKÇELENĐİRME VE YAPILANDIRMA
3. İntihar edimi ve nedenleri üzerinde literatür taraması
4. Litertür taramasından intihar olgusunun sosyal olarak sınıflandırılabilmesi için çıkarılan yöntemsel sorunlar

5. Sosyolojik bir olgu olarak intiharın toplumsal nedenlere bağlı olarak sınıflandırılması
6. İntihar olgusunun ahlaki anlamı ve değeri
ARAŞTIRMA SONUÇLARININ PRATİK YARARINI AÇIKLAMA
7. Araştırma sonuçlarına göre alınması gereken pratik toplumsal önlemler

Tablo 1.1 : Durkheim’ın intihar olgusunun araştırma deseni

Durkheim öncelikle çalışmasının giriş bölümünde intiharın tanımını yapmakta ve böylece bilimsel olarak intiharı sınırlandırmaktadır. Çalışmasında belirli tarih aralıklarını referans alarak Avrupa ülkelerinde gerçekleşen intihar olaylarını tablolar aracılığıyla açıklamaya çalışmaktadır. Elde edilen verilerin ülkelerin intihara eğilim oranı olduğuna değinerek, bu eğilimin nedenini bireysel olmaktan ziyade birçok insanı ilgilendiren bir nedene bağlamakta ve bu doğrultuda intihar olgusunu toplumsal bir çerçevede incelemektedir (Durkheim, 2013: 1-15).

Durkheim, “*Le Suicide*” adlı çalışmasının birinci kitabının ilk bölümünde psikopatik durumlar ve intihar ilişkisini ele almaktadır. Bu bölümde toplumsal etmenler üzerinde durarak intiharın ‘saplantı’ adı altında akıl hastalıklarının içine dâhil edilmesi durumunu tartışmaktadır. Ona göre monomani (saplantı, kısmi akıl bozukluğu) yoksa bireyin intiharı ‘saplantı intiharı’ olarak değerlendirilmemeli ve intihar ayrı bir delilik türü olarak ele alınmamalıdır (Durkheim, 2013: 17-24). Delilik ve intihar arasındaki ilişkiyi istatistiki verilere dayanarak inceleyen Durkheim, deliliğin az olduğu ülkelerde intihar olaylarının daha fazla yaşandığını vurgulamaktadır. Bu çalışmaya ek olarak Durkheim, intihar ve alkol tüketimi arasındaki ilişkiyi de birinci bölümün sonunda inceleyerek iki değişkenin düzenli ve anlamlı bir çerçevede buluşmadığını belirtmektedir (Durkheim, 2013: 48-49).

Birinci kitabın ikinci bölümünde normal ruhsal durumlarla ırk ve kalıtımın intihara etkisini inceleyen Durkheim, intihara olan eğilimin sadece sinir sistemine bağlı bozukluk nedeniyle ortaya çıkmadığını belirtmekte ve intihara eğilimin ruhsal niteliklere bağlı olaylarla da artabileceğini açıklamaktadır. Bu doğrultuda çalışmasında ruhsal durumlar ve ırkların intihar üzerindeki etkisini ülkeler bazında istatistiki verilere dayandırarak saptamaktadır. Sosyolog, istatistiki veriler ışığında

intiharın kalıtsal olmaktan çok toplumsal yaşamın etkilediği bir olgu olduğunu savunmaktadır (Durkheim, 2013: 50-75).

İntihar eden bireylerin intihar yöntemlerini ülkelerden elde ettiği istatistiki verilerle değerlendiren Durkheim, *“her ulusun, kendi gözde ölüm yöntemleri vardır ve tercih sırası nadiren değişir”* diyerek intihar yöntemlerinin çeşitliliğinin ulusal tercihler yoluyla oluştuğunu vurgulamaktadır. Morselli, 19. yüzyılda intihar yöntemlerini ülkelere göre kategorilendirdiği çalışmasında: Rusya’da kendini asma, İngiltere ve İrlanda’da zehir ve hava gazı kullanma, İtalya’da ateşli silah, Amerika’da ise zehir, hava gazı ve ateşli silah kullanıldığını saptamaktadır (Jamison, 2004: 169).

Ülkelerle ilgili intihar yöntemleri dışında, ülkelerin sıcaklık derecelerinin de hangi koşullarda intihara yol açtığını istatistiki verilerle aylar bazında değerlendiren Durkheim’a göre intihar eğilimi fiziksel çevreye değil toplumsal koşullara bağlıdır. Bu nedenle mart ve ağustos ayları arasında artan intihar grafiğini o dönemlerde toplumsal yaşamın daha zor olmasıyla ilişkilendirmektedir (Durkheim, 2013: 79-97).

Durkheim kalıtım yoluyla aktarılan deliliğin, taklit intiharın, ırk ve farklı kozmik faktörlerin intiharın dağılımda belirleyici unsurlar olarak ele alınmasına karşı çıkmaktadır. Ona göre intihar oranlarını belirleyen faktörler toplumsal yapının içinde inşa edilmektedir. Durkheim bu bağlamda yüksek intihar oranlarına yol açan intihar tiplerini: bencil, özgeci, anomik ve kaderci olmak üzere dört ana kategoride toplamaktadır (Giddens, 2011: 202).

Durkheim intihara yol açan toplumsal nedenler ve tipleri ikinci kitapta incelemektedir. Durkheim bencil intihar tipini: *“‘bireysel ben’in ‘toplumsal ben’ karşısında ve onun aleyhine aşırı biçimde kendini göstermesine ‘bencillik’ adı verilmesi uygunsa ölçüsüz bireyleşmeden doğan intihar türüne de ‘bencil intihar’ denmesi uygun olacaktır”* söylemiyle tanımlamaktadır. Ona göre toplumda güçlü bir bağ kurulup bütünlük sağladığında bireyin toplumla olan bağı da güçlü olmaktadır. Bu koşullar altında birey, toplum tarafından yalnız bırakılmadığı için istediği gibi hareket edememektedir. Tam tersi durumda bir toplumda, toplumsal çözülme söz konusu olduğunda bireyin toplumla bağı da güçsüz olmaktadır. Bunun sonucunda

toplumdan uzaklaşan bireyin davranışları toplum tarafından denetlenememektedir. Bu koşullar altında toplumda kabul görülen bir durum ya da olguyu benimsemeyen yahut bununla ilgili şüpheye düşen birey, toplumdan daha da uzaklaşmakta ve içinde yaşadığı topluma yabancılaşmaktadır. Topluma yabancılaşan birey aynı zamanda kendisine de yabancı olup “*neye yarar*” sorusunu sorarak yaşamın anlam ve amacını sorgulamaktadır (Durkheim, 2013: 202).

Durkheim’ın savına göre, birey yalnız kalmayacağının bilincinde olarak toplumun bir parçası olduğu için topluma karşı aidiyet hissetmekte ve böylece toplumdan destek almaktadır. Durkheimcı perspektifte toplumsal bütünleşmenin bireyin intihar etmesini hatta intiharı düşünmesini engellediği savunulmaktadır. Bununla birlikte Durkheim, bireyin toplumla aşırı bütünleşmesini de bireyi intihara sürükleyen bir etmen olarak değerlendirilmekte ve bu intihar tipini özgeci olarak adlandırmaktadır (Odağ, 1995: 5). Kendi çıkarını gözetmekten ziyade, üyesi olduğu topluluğun çıkarlarını gözeterek intihar etme durumu ‘başka anlamına gelen’ özge kelimesiyle ifade edilmektedir (Edinsel, 2014: 415).

Özgeci intiharda birey, toplumla bir arada ve birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Ben olma özelliğini kaybeden birey kendisini topluma adamakta, toplum için var olmaktadır. Durkheim, özgeci intiharı: zorunlu özgeci intihar, aşırı özgeci intihar ve isteğe bağlı özgeci intihar olmak üzere üçe ayırmaktadır (Durkheim, 2013: 217-220). Durkheim, zorunlu özgeci intiharı toplumun baskısı sonucunda bireyin zorunlu olarak gerçekleştirdiği ve yapılması gereken bir sorumluluk, ödev olarak tanımlamaktadır. İsteğe bağlı özgeci intihar türünde toplum bireye kendisini öldürmesi konusunda baskı yapmasa da bireyin intiharını olumlu karşılamaktadır. Aşırı özgeci intihar türünde ise birey sadece toplumda yaşayacağına ve var olacağına inanmaktadır (Edinsel, 2014: 416-417).

Bencil ve özgeci intihar tiplerinden sonra Durkheim intihar tiplerine anomik intiharı da dâhil etmektedir. Durkheim, bu intihar tipini açıklarken anomi kavramı üzerinde durmakta, anomiyi ‘*düzensizlik ve bozuşma hali*’ olarak tanımlamaktadır (Özkalp, 2009: 60). Anomik intiharı bencil ve özgeci intihardan ayıran en temel özellik bireylerin topluma bağlılıkları ya da uzaklıklarından ziyade toplumun bireyleri

belirli bir düzene maruz bırakmasıdır. Anomik intihar, bireyin var olan düzende hayatına devam ederken, o düzeni bozan bir olayla karşılaşması ve beraberinde acı çekmesi nedeniyle hayatına son vermesi olarak tanımlanan bir intihar tipidir (Durkheim, 2013: 263).

Toplum, bireylerin ihtiyaç sınırlılıklarını ve doyum düzeylerini belirlediği için bireyler anomik birer canlı olarak gelişim göstermektedir. Giddens, bu bağlamda toplumu oluşturan bireylerin topluma karşı doğal olarak itaatsiz olduklarını ve zorlamaya tabi tutulduklarını belirtmektedir. Bu nedenle toplumun sınırlamaları dahilinde doyum düzeylerinin değişimine ayak uyduramayan bireylerin intihara eğilim göstermelerini kaçınılmaz olarak düşünmektedir çünkü toplum artık bireyin doyum düzeyini karşılayamaz noktaya gelmektedir (Giddens, 2011: 174-175).

Anomik intihar tipinde, bireyin servetinin artması ya da azalması durumunda oluşan ekonomik sarsıntılar kişinin intihar etmesine zemin hazırlamaktadır. Serveti artan ve toplumun alt tabakasından üste sıçrayan bireyin istekleri ve arzuları doyum noktasına ulaşmadığı için intihar etme olasılığı azalmaktadır. Fakat elindekini kaybedenin alışık olmadığı yaşam tarzı ve isteklerinin karşılanamaması durumuna toplumsal statüsündeki düşüşü de eklenince bireyin intihar olasılığı artmaktadır. Anomik intihar yalnızca ekonomik nedenle sınırlı olan bir intihar tipi değildir. Dul kalma ya da boşanma gibi nedenlerle var olan düzeni sarsılan bireyin duruma ayak uyduramaması ve bu nedenle intihar etmeye eğilimli olduğu da görülmektedir (Durkheim, 2013: 256-274). Bu örneklerden yola çıkılarak elde edilen sonuçta ayrı yaşayan evlilerin intihar oranının boşanmışlara göre daha az olduğu saptanmaktadır. Bekâr bireylerde intihar eğiliminin yüksek oluşu cinsel anomi olarak öngörülmekte ve cinselliğin yoğun olduğu dönem olan 20-45 yaş arasında bekar erkek intihar oranının, bekar kadın intihar oranından fazla olduğu tespit edilmektedir. Evlilik erkeğin haklarını korumakta ve erkeğe yaramaktadır. Erkeğin boşanması yaşamış olduğu düzenin sarsılması sonucunda onu intihara sürüklerken kadında anomik intihar tipi daha az görülmektedir (Durkheim, 2013: 281-284).

Son intihar tipi olan kaderci intihar ise aşırı düzenlemelerden doğan bir intihar tipi olarak ele alınmaktadır. Durkheim'a göre *“maddesel ya da tinsel despotluğun*

aşırılıklarına yakıştırılabilecek bütün intiharlar” kaderci intihar tipi olarak değerlendirilmelidir. Köle intiharları, erken evlenen erkeklerin intiharları ya da çocuksuz evli kadınların intiharları kaderci intihara örnek gösterilmektedir (Durkheim, 2013: 284).

Durkheim’ın “*Le Suicide*” adlı eserinde intiharın toplumsal tiplerinin nedensel ve yapısal sınıflandırılmasını aşağıda yer alan tablo ile özetlemek mümkündür (2013: 304):

Büründükleri bireysel biçimler			
Temel nitelik			İkincil değişkenler
Yalın tipler	Bencil intihar	Uyuşukluk	-Kendine ödün vermeyle karışık tembel melankoli -Kuşkucunun düş kırıklığına uğramış soğukkanlılığı
	Özgeci intihar	Tutkusal ya da istençsel güç	-Dingin görev duygusuyla -Mistik coşkuyla -Barışçıl yüreklilikle
	Kuralsız intihar	Sinirlenme, Tiksime	-Genellikle yaşama karşı suçlamalar -Tek kişiyi hedefleyen şiddetli suçlamalar (cinayet-intihar)
Karma tipler	Bencil-kuralsız intihar		-Hareketlilik ve uyuşukluk, edim ve düş karışımı
	Kuralsız-özgeci intihar		-Aşırı hareketlilik
	Bencil-özgeci intihar		-Tinsel kararlılıkla dengelenmiş ılımlı melankoli

Tablo 1.2 : İntiharın toplumsal tiplerinin nedensel ve yapısal sınıflandırılması

1.2.1.2. Durkheim Sonrası Metinler

Durkheim’ın “*Le Suicide*” adlı çalışması, sosyolojinin bir disiplin olarak var olmasını sağlayan en önemli yapıtaşlarından biri olmakla birlikte aynı zamanda dünya üzerinde birçok sosyoloğun örnek alarak, eleştirerek veya açıklamaya çalışarak üzerine araştırma yaptığı bir yapıttır. Charles Lemert, Durkheim’ın “*Le Suicide*” çalışmasıyla ampirik bir sosyal bilim kurduğunu savunmaktadır. Lemert, günümüzde

sosyolojinin üniversitelerde okutulan bir bölüm olmasının en büyük nedenini Durkheim olarak görse de Durkheim’ın sosyolojik araştırma yönteminin niceliksel sosyoloji olarak ele alınmasını eleştirmekte ve sosyoloğun yapmış olduğu nitelikli çalışmanın bu perspektifle niteliksizleştirildiğini belirtmektedir (Lemert, 2011: 16-17).

Maurice Halbwachs, Durkheim’in izinden giden sosyologlardan biridir. “*Les Causes du Suicide*” adlı yapıtını Durkheim’in “*Le Suicide*” adlı eserinden yaklaşık otuz üç yıl sonra yazmaktadır. Halbwachs bu çalışmasında, Durkheim’in çalışmasının sonuçlarını dikkate alarak sonraki yıllarda yapılan istatistiksel verileri değerlendirmeyi amaçlamaktadır (Giddens, 2011: 204). Her ne kadar Durkheim’in çalışmasını devam ettirmeyi amaçlasa da intiharın toplumsal sebeplerle gerçekleştiği savını eleştirdiği için Durkheimci perspektiften ayrılmaktadır. Halbwachs, intiharın gerçekleşme nedeninin aralarında en ufak bir çatışma dahi olmadan bireysel ya da toplumsal olabileceğini savunmaktadır (Kösemişal, Gurvitch Sosyolojisi I, t.y.: 149).

Halbwachs çalışmalarında sosyal çevre kavramını ortaya atarak kent ve köy yaşantısının intihar üzerindeki etkisini tartışmaktadır (Coenen-Hutler, 2013: 153-154). Durkheim’in yüksek oranda intihara neden olduğunu belirttiği etmenleri modern kent yaşamının kendisine has nitelikleri ile birleştirmektedir. İntihar oranlarının toplumsal yapının kentlerdeki gibi insanların birbirlerinden kopmasına zemin hazırlayacak alanlarda arttığını savunmaktadır. Bu bağlamda kırsal ve kentsel alanlarda intihar oranlarını karşılaştırmalı olarak incelemekte ve çalışmalarında kentsel alanlarda intihar oranlarının daha yüksek olduğunu altını çizmektedir (Giddens, 2011: 204-205).

Halbwachs, Durkheim’in izinden giderek yaptığı çalışmalarında anomik intihar kategorisinde değerlendirdiği ekonomik krize bağlı intihar oranlarının kriz zamanı arttığını kanıtlasa da ekonominin yükselişe geçtiği zamanlarda intihar oranlarının yükseldiğine dair bir veri sunamamaktadır. Bununla birlikte çalışmasında Fleury’in psikiyatrik tezinden yararlanarak intiharın küçük bir bölümünün zihinsel bozukluğun teşhis edilebilir türüyle ilgili olduğunu varsaymaktadır. Halbwachs’ın çalışmasında ‘normal intihar’ olarak bahsettiği intiharlar daha çok iş dünyasında

başarısız olma, aşk üzüntüsü ve kronik hastalıklar olarak örneklenebilmektedir. Çalışmasında belirttiği ‘patolojik intihar’ın ise psikiyatrik hastalığın getirmiş olduğu nedenle birlikte bireyin toplumdan izole olmasıyla gerçekleştiğini savunmaktadır. Ona göre her iki intihar tipinde de bireyin intihar etme nedeni ‘*toplumsal boşluk*’ olarak nitelendirilmektedir (Giddens, 2011: 204-205).

Durkheim’ın çalışmalarından yola çıkarak kendi çalışmalarını geliştiren Merton ise anomik intihar tipinin çerçevesini Maclver ve Reisman’ın bakış açısından yararlanarak genişletmektedir. Anomi kavramının “*bireyin toplumsal bütünleşme hissini [...] yok olduğu ya da telafisinin mümkün olmayacak bir şekilde zayıfladığı bir ruh hali*” olarak tanımlanmasıyla araştırmacıların anomiyi ‘psikolojik’ bir kavram olarak değerlendirdiği görülmektedir. Bu bağlamda Durkheim tarafından yalnızca sosyolojik bir çerçeveye oturtulan anomik kavramının psikolojik perspektifle de ele alınabileceğinin altı çizilmektedir (Coenen-Hutler, 2013: 190). Anomik ve intihar ilişkisiyle ilgili çalışmalar yapan araştırmacılardan bir diğeri Raymond Boudon’dur. Araştırmacının anomik kavramıyla ilgili görüşlerini şöyle aktarmak mümkündür: Toplumsal normlar belirginliğini kaybettiği ve bireylerin hayalleri ile arzuları bir amaca uygun şekilde yerleştirilemediği zaman bireyler intiharı düşünmektedir. Bu açıklamalar doğrultusunda Boudon’un anomik kavramını sosyo-psikolojik perspektifte ele aldığını söylemek mümkündür (Coenen-Hutler, 2013: 71).

Bearman’a göre Durkheim, anomik kavramını geçici denge kaybı oluşan bir toplumda varlığını sürdüren bireylerin yaşamış oldukları psişik durum olarak nitelendirmektedir. Anomik ile bencil intiharın tek bir kategori olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunan Barclay D. Johnson gibi sosyologları eleştiren Bearman, her iki intihar türünün ayrımını yapmak için toplumsal yapının ikiliğini merkeze almanın gerekliliğini vurgulamaktadır. Anomik intiharda sosyal dünyaya entegre olmuş bir birey söz konusuysa bencil intiharda birey sosyal dünyayla iç içe değildir. İntihar türlerini belirlerken Bearman’a göre Durkheim, anomik intihar tipinin yapısını tam olarak açıklamadığı ve belirgin bir tanım yapmadığı için anomik kavramı diğer sosyologlar tarafından farklı algılanmakta ve bu durum da anomik intihar tipinin

yanlış değerlendirilmesine neden olmaktadır (Köse, 2016: 28; Bearman, 1991: 513-516).

Anomik intiharların Durkheim dönemine nazaran doksanlı yıllarla birlikte özellikle ergenlerde daha çok arttığını aktaran Bearman, günümüzde anomik intiharların geçmişe oranla daha çok gerçekleştiğini savunmaktadır. Bu savını da ergenler üzerine yaptığı çalışmalarla desteklemektedir. Ona göre ergenler günümüzde hem aileleri hem de kendi akran grupları olmak üzere iki farklı topluluğun üyesidir. Bu iki topluluğun ergenden beklediği roller farklıdır. Her iki topluluğun üyesi olan ergenin davranışlarını hem aile hem de akran grubu denetleyip yönetmektedir. Birbirinden tamamen farklı olan iki grup arasında kalan ergen, belirli bir dengeyi oturtmakta zorluk çekmektedir. Bu durum Bearman tarafından tıpkı Durkheim'ın anomi örneğinde olduğu gibi önceden fakir fakat ikramiye kazandıktan sonra zenginleşen bireyin arada kalmışlığı ile benzer bir durum olarak nitelendirilmektedir. Ergenin normları farklı olan iki gruba üye olması onu uyumsuzluğa sürükleyen en önemli etkenlerden biri olarak görülmektedir. Bearman'a göre ergenin grupla bütünleşme durumunun yüksek olmasına nazaran grup tarafından denetlenme durumunun düşük olduğu yapısal bir durum söz konusudur. Ergen sınırlı sayıda grupla bütünleşme yaşadığı için bu durumdan daha da çok etkilenmektedir. Bearman anomiyi bu çerçevede ele alarak sosyal bütünleşme bağlamında yetersiz bireyleşmeden doğan bir kavram olarak nitelendirmektedir (Bearman, 1991: 518).

Parsons ve Merton'ın çalışmalarıyla Amerika Bileşik Devletleri'nde, Durkheim'ın çalışmaları bir klasik olarak ele alınmaktadır. Daha sonraları ise Lazarsfeld ve çalışma arkadaşları Durkheim'ın "*Le Suicide*"ını çok değişkenli modern bir incelemenin habercisi olarak nitelendirmektedir (Coenen-Hutler, 2013: 183). Amerikalı bir başka sosyolog Charles Lemert de Durkheim'ın yaptığı çalışmaları ve sonraki sosyolojik araştırmaları "*Durkheim'ın Hayaletleri*" adlı eserinde incelemektedir (2011).

Durkheim'ın "*Le Suicide*"ından yola çıkarak çalışmalarını geliştiren Pescosolido ve Seeman, toplumu merkeze alarak bireyin toplumla ilişkisini negatif ve pozitif bağ olmak üzere iki ana perspektifte incelemektedir. Onlara göre bireyin

toplumla kurmuş olduğu pozitif bağ bireyi topluma dâhil ederken aynı zamanda bireyin topluma faydalı olmasını sağlamaktadır. Bireyin toplumla kurmuş olduğu negatif bağ ise toplumdan uzaklaşmasına, yalnızlaşmasına ve kopmasına zemin hazırlamaktadır (Sümer, 2015: 15).

Seeman, intihar teorisinin temeline yabancılaşma kavramını oturtmaktadır. Yabancılaşmanın modern toplumlarda meydana gelen kopma nedeniyle ortaya çıktığını savunmaktadır. Ona göre bireyin kendisini toplumdan soyutlaması sonucunda kişiliği ve bilinci yalnızlaşmaktadır. Yalnızlaşan birey sorunlarına tek başına çözüm bulmaya çalışmaktadır. Seeman, sorunlarına çözüm bulamayan ve yabancılaşma nedeniyle kendisini sıkışmış hisseden bireylerin bu durumdan kurtulmak için intiharı düşündüklerini savunmaktadır (Sümer, 2015: 15).

Durkheimci görüşü destekleyerek intiharın yalnızca şiddet içeren bir eylem olmadığını savunan Powell ve Marson'ın çalışmasında ise araştırmacılar bireyin yemek yemeyi reddetmesinin bir tür intihar olduğunu savunmaktadır. Bu yönüyle intiharın, şiddet içeren bir eylem olmakla birlikte aynı zamanda olumsuz davranış yahut bir davranışı abartmanın sonucunda gerçekleşen eylem olduğu vurgulanmaktadır (Marson & Powell, 2011: 61).

Durkheim'in çalışmalarının izinden giden sosyologlar olduğu gibi çalışmalarını eleştiren sosyologların varlığından da söz etmek mümkündür. Giddens, Durkheim'in Amerikan sosyologlar tarafından deneysel sosyolojinin kurucusu ve sosyolojik olguların incelenmesinde ampirik, başka bir deyişle deneysel metodu uygulayan ilk sosyolog olarak anılmasını eleştirmektedir. Durkheim'dan önce de bu tarz ampirik çalışmalar yapıldığına değinen Giddens, çalışmanın özgün olmadığını aktarmaktadır. Ona göre Durkheim, intiharın toplumlar üzerindeki dağılımını sosyolojik bağlamda tartışan çalışmaların zenginliğinden yararlanarak araştırmasını gerçekleştirmektedir. Giddens, Durkheim'in kullanmış olduğu yöntemden çok geliştirdiği teorinin özgünlüğüne dikkat çekmektedir (Giddens, 2011: 170).

Giddes'a göre, Durkheim'in araştırma konusu olarak intiharı seçmesinin iki önemli ana nedeni vardır. Bunlardan ilki kendisinden önce araştırmacılar tarafından

yapılan çalışmaların kendi çalışmasına iyi bir zemin hazırlayacak nitelikte olmasıdır. İkincisi ise intiharın bireysel olduğu bakışını değiştirmek isteyip, intiharı toplumsal bir olgu olarak ele almasıdır (Giddens, 2011: 209). Durkheim'ın çalışması Tarde ve Esquirol'den farklı bir perspektifle ele alındığı için dönemin araştırmacıları tarafından eleştirilse de bazı araştırmacılar çalışmayı sosyolojik bir yöntem olarak kabul etmektedir (Giddens, 2011: 202).

Durkheim dışında intihar olgusunu sosyoloji alanında inceleyen Tarde'a göre ise intihar eylemi taklit yoluyla gerçekleşmektedir. Birey özellikle çevresinde olan önemli ve değerli bulduğu kişileri taklit etmekte ve bu taklidin kendisine saygınlık kazandırdığını düşünmektedir. Toplumsal alanda değer verilen ya da önemli olduğu düşünülen bireyin intiharının başkaları tarafından kopyalanıp taklit edilmesi sonucunda zincirleme intiharlar gerçekleşmektedir. Bu görüş doğrultusunda Tarde, - sosyal öğrenme kuramı çerçevesinde- toplumdaki sosyal ilişkiler ve etkileşim yoluyla intiharların gerçekleştiğini savunmaktadır. Tarde'in sosyal öğrenme kuramını reddeden Durkheim ise intihar oranlarının artmasına neden olan en büyük etkenin modernleşme olduğunu savunmaktadır. Modernleşme ve intihar arasında ilişki kurarak bir intihar tipolojisi ortaya çıkarmaya çalışmaktadır (Köse, 2016: 12).

Tarde'in ve Durkheim'ın sosyolojinin çalışma alanını tanımlamalarına göre sosyologların intihar olgusuna bakış açılarını anlamamız mümkün olabilmektedir. Tarde, bireylerdeki bilincin tamamının sosyolojinin çalışma alanını oluşturduğunu savunmaktadır. Durkheim ise sosyal olguları bireyin kendisinin dışında var olan gerçeklikler olarak adlandırmaktadır. Her iki araştırmacının görüşü dikkate alındığında birinin sosyolojiyi bireyde var olan bilince yöneltmesi bir diğerrinin ise sosyolojiyi bireyin bilincinden ziyade dışında olan gerçeklikler üzerine yorumlaması söz konusudur. Sosyoloji alanında araştırmacıların bakış açısındaki bu farklılaşmaların, sosyolojide bireyin toplumla ilişkisi ve toplumdaki konumu hususunda birtakım tartışmaları da beraberinde getirdiği görülmektedir (Giddens, 2011: 208-209).

Kösemihal, Durkheim ve Tarde arasındaki çatışmada Durkheim'ın, Tarde'in öne sürmüş olduğu birey ve bireylerarası başka bir deyişle zihinler arası psikolojiye

karşı çıktığını aktarmaktadır. Durkheim’a göre sosyal gerçeklik manevi olanla değil cisimleşmiş ve katılaşmış olanla yani maddi olanla ilgilenmektedir. Manevi olan, Durkheim tarafından yalnızca sosyal gerçekliği tamamlayıcı bir unsur olarak değerlendirilmektedir ve manevi olanın da maddi olanın içinde eritilebileceği savunulmaktadır (Kösemihal, t.y.a: 151-152).

Tarde ve Durkheim’in çatışmasının verimsiz bir tartışmaya dönüşmüş olduğunu vurgulayan Gurvitch, toplum ve birey arasında yanlış bir karşıtlık kurulduğunu belirtmektedir. 1940’lara kadar Durkheim sosyolojisi çoğu sosyolog ve araştırmacı tarafından kabul edilen bir çalışma olarak ön plana çıkmaktadır. Daha sonra ise bazı sosyologlar Durkheim sosyolojisinin temel ilkelerini eleştirmekte ve yeni yollar keşfetmeyi amaçlamaktadır. Durkheim’a çeşitli eleştirilerde bulunan Gurvitch, intiharın psikolojik boyutunun incelenmesinin sosyolojik alanda ele alınmasına engel olmaktan ziyade çalışmayı daha nitelikli kılacağını savunmaktadır (Giddens, 2011: 208).

Gurtvitch sosyolojisi üzerine çalışan Kösemihal, Durkheim’ın intihar olgusunun daha çok kolektif bilinçle ilgilendiğini ve bireyin sadece kendi istediği için kendisini öldürebileceği gerçeğini görmezden geldiğini belirtmektedir. Kösemihal, çalışmasında kolektif bilinç ile bireysel bilinç arasındaki farklılıklara değinmektedir. Bu doğrultuda toplumda gerçekleşen sosyal bir olay sonucunda intihar eden bireylerin toplumun geri kalanından farklı hissettiği için bu yola başvurdıklarını açıklayarak intihar olgusunun manevi bir boyutunun da olduğunu ve bu boyutun Durkheim tarafından ikinci planda tutulduğunu aktarmaktadır. Durkheimcı perspektiften bakıldığında; *“Toplumsal şeyler yalnızca toplumsal şeyler tarafından düşünülebilir, çünkü düşüncenin kendisi doğası bakımından toplumsaldır”* bakış açısı kolektif bilincin bireysel bilinçten ayrı değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Kösemihal’in bu noktada Durkheim’ın sosyolojik bakış açısında kolektif bilincin bireysel bilince karşı üstün tutulmasını eleştirdiği görülmektedir (Lemert, 2011: 27; Kösemihal, Dürkheim Sosyolojisi Üzerine Kritik Bir Deneme, 1945: 262-265).

Pescosolido’nun Georginna ile ortak yaptığı bir çalışmada Durkheim’dan yola çıkarak intihar üzerine kuram ve kavram geliştirdikleri görülmektedir. Durkheim’ın

intihar çalışmasında toplumda sosyal örgütlenmenin nasıl gerekleştiiğinin açıklanmadığını ve din olgusuna gerekli önemin verilmediğini savunan Pescosolido ve Georginna, çalışmalarında “*sosyal ağ kuramı*”nı ortaya atarak bu durumu açıklamaktadır. Bu kuram, sosyal rgtlenmelerdeki temel değişimlerin toplumda var olan sosyal ağların da temellerini değiştirdiğini savunmaktadır (Köse, 2016: 30).

Durkheim’ın çalışmalarından yola çıkarak eleştirilerde bulunan sosyologlar, sosyal denetleme ve sosyal bütünleşme kavramını dışarıda bırakan kavramlar da geliştirmektedir. Gibb ve Martin’in, Durkheim’ın sosyal bütünleşme ve denetleme kavramlarını dışarıda bırakan kavramı “*statü bütünleşme*”dir. Gibb ve Martin’e göre bireyin yaşı, cinsiyeti, medeni hali ve mesleği gibi toplumsal rollerini oluşturan değişkenler arasında meydana gelen çatışma ya da gerilim bireyi intihara sürükleyen en önemli ve etkin faktör olarak değerlendirilmektedir (Köse, 2016: 27-28).

Amerika Bileşik Devletleri’nde intihar üzerine araştırma yapan sosyologlardan Henry ve Short intihar olgusunu psikolojik ve sosyolojik açıdan ele alarak bir bağlama oturtmaya çalışmaktadır. “*Saldırganlık-hayal kırıklığı*” olarak kavramsallaştırdıkları bir model geliştirmektedirler. Sosyologlara göre intihar ve cinayet aslında bir olgunun iki farklı tarafını temsil etmektedir. Bu temsil şu şekilde açıklanmaktadır: birey yaşamında belirli bir hedefe ulaşmak için çeşitli zorluklardan geçmektedir. Bu zorluklarla birlikte karşılaştığı engeller ve yaşamında meydana gelen kısıtlamalar bireyi hayal kırıklığına uğrattığı için bireyin içinde öfke birikmesine sebep olmakta ve belli bir zaman sonra bu biriken öfke de saldırganlığa dönüşmektedir. Birey başka birinin hayatına zarar verecek kadar saldırganlaştığında öfkesini dışarı vururken kendi yaşamını sonlandırmak isteyerek de öfkesini ie yansıtmaktadır. Henry ve Short’a göre bireyin dış dünya tarafından kısıtlanması ne kadar çok ise birey diğer insanları o kadar çok suçlamakta ve saldırganlığını dışarıya yansıtmaktadır. Bununla birlikte dış dünya eğer bireyi kısıtlamıyor ve engel teşkil etmiyorsa birey kendini suçlamakta ve intihar etmeyi düşünmektedir. Bu söylemden yola çıkarak şunu aktarmak mümkündür: Dış dünyayla ilişkileri soğuk olan bireyler, duygusal anlamda toplumla ilişkide bulunmadıkları için intihar etme olasılıkları yüksektir (Eskin, 2014: 128-129; Köse, 2016: 26-27).

Henry ve Short intihar olgusu söz konusu olduğunda genellikle birbirinden ayrı düşünülen psikoloji ve sosyoloji disiplinlerini bir arada kullanarak her iki disiplinin de birbirini tamamladığını göstermektedir. Lester'a göre araştırmacılar her ne kadar dikkat çekici bir perspektiften intihar ve cinayet olgularına baksalar da sunmuş oldukları tez yetersiz kalmaktadır çünkü araştırmacılar savundukları tezde intihar davranışında bireyi uyaranları neredeyse yok saymaktadırlar (Lester, Henry and Short on Suicide: A Critique, 1968: 185).

Jack Douglas ise Durkheim'ın intihar konulu çalışmasında intiharın sosyal ve kültürel anlamının hesaba katılmadığını sebep göstererek çalışmanın eksik ve hatalı olduğunu belirtmektedir. Douglas toplumda gerçekleşen intiharların nicelik olarak görülüp sadece sayıya indirgenmesine de karşı çıkmaktadır. İntihar üzerine yapılan istatistiksel çalışmaların geçerlilik ve güvenilirlikleriyle ilgili bir kuşkunun da olması gerektiğinin altını çizmektedir. Douglas'a göre *“sosyolojinin en çok ihtiyaç duyduğu şey, Durkheimcı intihar tipolojisinden ziyade, toplumsal olarak anlamlı bir eylem olma özelliğine sahip intihar eyleminin anlam-merkezli bir tipolojisini geliştirmektir”* (Köse, 2016: 29).

Durkheim'ın çalışmalarına yalnızca sosyologlar değil aynı zamanda psikologlar da değinmekte ve eksik yönlerini eleştirmektedir. Durkheim'ı eleştiren Lester, psikolog ve aynı zamanda intihar bilimcidir. *“The Cultural Meaning of Suicide: What Does That Mean?”* adlı çalışmasında, araştırmacıların çoğunun intiharın bireysel ve kültürel anlamlarını bilmenin önemini vurgulasa da çalışmalarında bu kavramların anlamlarının belirsiz olduğunu savunmakta ve kendi çalışmasında ilgili kavramları açımlayarak tartışmaktadır. Lester'a göre intiharın bireysel anlamı intihar güdülerine dayanmakta, intiharın kültürel anlamı ise ancak bireylerin içinde yaşadığı kültürün ve alt-kültürün ana özellikleri dikkate alındığı zaman ortaya çıkabilmektedir. Lester, intiharın kültürel anlamının her kültürde farklılık gösterdiğini bu nedenle intiharı belirli kategorilerle sınırlandırmamak gerektiğini savunmaktadır. Örneğin Lester, Durkheim'ın kölelerin intiharını kadercı intihar olarak ele almasının kabul edilebilir olmadığını vurgulamaktadır. Ona göre farklı kültürdeki bireylerin intihar eylemine karşı tutumlarını değerlendirebilmek için

araştırma yapılan kültürün içinden bireyleri örnekleme almak gerekmektedir. İntiharın herhangi bir kültürde birden çok anlamı olabilmektedir. İntiharın kültürel anlamı zaman içinde dahi değişebilmekte hatta o kültürün içinde yaşayan bireylerin cinsiyeti, yaşı ve eğitim durumu gibi birçok etkenin de intiharın anlamının kültürel olarak inşasında rol oynayabilmektedir (Lester, The Cultural Meaning of Suicide: What Does Thar Mean?, 2011-2012: 83,91).

Psikoloji ve intihar alanında çalışmalar yapan Delmas ise intihar olgusunu biyo-psikolojik olarak değerlendirmektedir. Durkheim'ın intihar tanımının kapsamını geniş bularak sosyoloğu eleştirmektedir. Toplumun toplam nüfusunun intihar eylemi ile oranlanması durumunda intihar olgusunun az rastlanan bir eylem olarak karşımıza çıktığını savunmaktadır. İntihar olgusunun ya toplumsal ya da bireysel olarak ele alınması ve birbirinden bağımsız değerlendirilmesini ise bir sorun olarak görmektedir (Giddens, 2011: 210). Delmas, intihar kavramını bireyin yaşam ile ölüm arasında kaldığında karşısına çıkan maddi ve manevi her şeyi geri çevirip ölümü seçmesi olarak tanımlanmaktadır (Alptekin & Duyan, 2014: 18).

Bireyin intihar eyleminin sadece sosyolojik perspektifte değerlendirilmesine karşı çıkan Delmas, Durkheim'ın evli olan ya da olmayan insanların intihar istatistiklerinden yola çıkarak yaptığı çalışmasını da eleştirmektedir. Ona göre bireyin evli olması ya da olmaması sonucunda intihar eylemini gerçekleştirme sosyolojik alanda ele alınabilecek bir durum değildir. Delmas bu durumu evli olmayan bireylerin depresif ruh haliyle ilişkilendirmektedir (Giddens, 2011: 206). İntiharın organik kaygı ve mizaç bozukluğuyla bir ilgisi olduğu görüşü doğrultusunda, araştırmacının intihar eylemini hem biyolojik hem de ruhsal hastalık perspektifinde değerlendirdiği görülmektedir. Delmas bu görüşüyle, bireyin biyo-psikolojik nedenlerle intihara eğilimi olduğunu ve intiharın toplumdan bağımsız bir şekilde geliştiğini vurgulamaktadır. (Akt. Alptekin & Duyan, 2014: 18).

Fransız psikolog Charles Blondel, “*Le Suicide*” adlı eserinde psikiyatri ve sosyolojiden yararlanarak intihar olgusunu incelemektedir. Blondel, normal intihar (iş dünyasında başarısız olma, aşk üzüntüsü ve kronik hastalıklar v.b.) eden bireyin intihar eğilimini toplumsal durumu ve konumunun temel belirleyicisi olduğunu

aktarıırken aynı zamanda intihara eğilimli olan bireyin depresif bir kişiliğe sahip olduğuna ve patolojik depresyona yönelik bir eğilimle doğduğuna dikkat çekmektedir. Bu nedenle intiharın toplumsal olan ve toplumsal olmayanla ilişkide bulunduğu savını ortaya atmaktadır. Psikolog Dombrowski ise “*Les Conditions Psychologiques du Suicide*” adlı tez çalışmasında toplumsal ve toplumsal olmayanın karşılıklı etkileşiminin incelenmesi gerekliliğinden bahsetmektedir. Psikolojik problemlerin bireyleri toplumdan izole ettiğini vurgulayan Dombrowski, Halbwachs’ın intiharın temel nedeni olarak öne sürdüğü toplumsal izolasyon savını desteklemektedir (Giddens, 2011: 207).

1.2.2. Psikolojik Bir Olgu Olarak İntihar

Çalışmanın bu başlığı altında intihar olgusunun psikolojinin konusu olması yolundaki tarihsel süreç aktarılmaktadır. Önceleri din olgusu çerçevesinde değerlendirilen intihar eylemi zamanla melankoli perspektifinde ele alınmakta ve bu sayede ileriki yıllarda intiharın psikoloji alanında incelenmesi olanaklı hale gelmektedir. 17. ve 18. yüzyıllarda intihar olgusu, melankoli özelinde psikolojiden önce felsefî ve tıbbi bir akım olarak değerlendirilmektedir. Bu durum intiharın suç olarak görülmesini ortadan kaldırarak intihar eyleminin hastalık olarak görülmesine zemin hazırlamaktadır (Minois, 2008: 120). İntihar eyleminin 18. yüzyılda akıl hastalığı olarak değerlendirilmesiyle intihara teşebbüs eden bireyler hastanelere kapatılmakta ve böylece bireylerin daha sonraki intihar girişimleri engellenmektedir (Foucault, 2006: 158).

Melankolinin intihara neden olan bir hastalık olduğu üzerine çalışan ilk araştırmacılar olarak Timothy Bright, Robert Burton ve Peter Barrough gibi isimleri örnek vermek mümkündür (Minois, 2008: 116-117). Bu çalışmalardan yaklaşık üç yüz yıl sonra yayımlanan Freud’un “*Yas ve Melankoli*” makalesi, melankoli ve intihar üzerine yapılan çalışmaların en geçerlilerinden biri olarak kabul görmektedir. Freud, yazısında yas ve melankoli terimlerini kavramsal bağlamda birbirinden farklı nitelendirmektedir. Yas, sevilen bir yakının ya da ülke gibi düşünsel boyutta olan bir değer yitirilmesine, başka bir deyişle kaybına karşı duyulan üzüntü olarak tanımlanmaktadır. Yas olgusunda ölmüş ve bir daha gelmeyecek olan somut ya da

soyut bir nesne bulunmaktadır. Yas içinde olan birey, bu duygu durumunun zamanla geçeceğini bilincinde olduğu için herhangi bir tedaviye ihtiyaç duymadığını düşünmektedir (Freud, Yas ve Melankoli, 2013: 243-244).⁵

Freud’a göre melankolide ise derin bir acı hissiyatı söz konusudur. Melankolik birey dış dünyayla ilişkisini kesmekte, sevmeye eğilimini kaybetmekte ve kendisini sıklıkla yermektedir. Sürekli olarak yetersizliğinden, yeteneksizliğinden yakınmakta ve kendisine olan saygısını kaybetmektedir. Freud melankolide, yas olgusunda olduğu gibi nesnenin gerçekte ölmemiş olabildiğine ya da kaybedilen nesnenin daha çok düşünsel bir tipte özellik sergileyebildiğine dikkat çekmektedir. Böyle bir durumda kaybedilen nesnenin ne olduğu açık bir şekilde anlaşılmamaktadır. Dolayısıyla birey neyi kaybettiğini bilemediği için kaybın bilinçdışı bir kayıp olduğunu söylemek mümkündür. Melankoli içinde olan birey, kendisini ve geçmişini durmaksızın olumsuz yönde eleştirmektedir. Eleştiriler bireyi dibe çekerek bireyde aşağılık hissi yaratmaktadır. Bu durum kişide uykusuzluk, beslenme bozuklukları ve yaşama içgüdüsünü yitirme gibi sonuçlar ortaya çıkarmaktadır (Freud, Yas ve Melankoli, 2013: 244).

Freud, bireyin kendisine yönelik yapmış olduğu yakınmalar nedeniyle benliğini suçlayan ve kötüleyen bir parçasının benliğinin dışında gelişerek ruhsal bir bölüm oluşturduğunu savunmakta ve bu bölümü daha sonra ‘üst benlik’ diyeceği ‘vicdan’ olarak tanımlamaktadır. Freud’a göre benlik, libido adını verdiği ruhsal seksüel enerjiyi sevgi nesnesine yatırıp geri çekip başka bir nesneye yatırabilmektedir. Normal süreçte düş kırıklığına uğratan ve yaralayan sevgi nesnesinden libidonun çekilip başka bir nesneye aktarılması olağan bir durum olarak düşünülmektedir.

⁵ Freud’dan önce melankoliyi intihara sebep olan bir hastalık bağlamında ele alan Robert Burton, *“Anatomy of Melancholy”* adlı eserinde melankolinin kaynağını sorgulamaktadır. Burton’a göre melankoli hastalığı düşünceleri anormal saplantıya zahmetsizce dönmüşen araştırmacı ruha sahip bireylerde görülmektedir. Kendisini de bu skalada değerlendiren Burton, melankoli hakkında araştırma yaptığı için melankoliden kurtulduğunu belirtmektedir. Ona göre melankoli kavramı bireyin kaderinde olan doğuştan sahip olduğu bir hastalıktır. Bu hastalık, çevreye karşı tutuma özen gösterme ve bireysel davranışlara dikkat edilerek düzeltilebileceği gibi tersi bir durumda daha kötü bir hale bürünmektedir. Burton, bireyin yaşamış olduğu üzüntü veren herhangi bir durumda ağırlaşan olumsuz duygu durumuna katlanamaması sonucunda ölümü seçmesini melankoli hastalığının temel özelliği olarak belirtmektedir (Burton, 2017: 46-47; 99-104).

Olağan olan durumun gerçekleşmemesi, yani libidonun sevgi nesnesinin yarattığı hayal kırıklığından sonra geri çekilip başka bir nesneye yatırılmaması durumu melankoliyi doğurmaktadır. Nesnelerle bütün ilişkisini kesen bireyin libidosu geriye, benliğe dönmektedir. Böylece yitirilen nesneye duyulan kızgınlık ve öfke nesne yitirildiği için benliğe duyulmaktadır. Bu durum da üst benlik, artık benliğin kendisini hayal kırıklığına uğratan ve yaralayan bir sevgi nesnesi olarak nitelendirmektedir. Bu nedenle birey kendi kendisini cezalandırarak, aslında yitirmiş olduğunu düşündüğü sevgi nesnesinden öç almaktadır (Odağ, 1995: 87).

Freud, melankoli ile intihar arasındaki ilişkiyi şöyle aktarmaktadır: Melankolinin ilginç ve tehlikeli olmasının nedenini çözebilen tek şey sadizmin kendisidir. Egonun, dürtüsel yaşamı geliştiren kendine yönelik sevgisi o denli büyük ve yaşama yönelik bir tehditte ortaya çıkan korkuda serbest kaldığını gördüğümüz “*narsistik libido miktarı*” o denli çoktur ki bu durum sonucunda egonun kendisini yok etmeye nasıl razı geldiğini anlamlandırmak mümkün görünmemektedir. Freud’a göre melankolinin analizinde, egonun dış dünyayla kurduğu ilişkiler ağında olduğu gibi nesnelere özgü ilk tepkisini kendisine yöneltmesi başka bir deyişle “nesne-yatırımına” dönerek kendisine bir nesneymiş gibi davranması bireyin intihar edebileceğini göstermektedir. Bu durumda narsistik nesne seçimi dolayısıyla nesneden kurtulunsa da aslında egonun karşısında nesnenin daha güçlü olduğu ortaya çıkmaktadır (Freud, Yas ve Melankoli, 2013: 252-253).

Özetlemek gerekirse, Freud’un yapmış olduğu çalışma psikanalitik perspektifle geliştirilmektedir. Birçok araştırmacıyı etkileyen kuram, intihar olgusunu melankoli sonucunda ortaya çıkan bir olgu olarak ele almaktadır. “*Yas ve Melankoli*” makalesinde intihar, sevilen birinin ya da bir sevgi nesnenin yitirilmesi sonucunda kaybedilen birey ya da sevgi nesnesinin benliğin bir parçasına dönüşmesi ve bunun sonucunda da yitirilen nesneye duyulan kızgınlığın öz benliğe çevrilip bireyin kendisini yok etmesine giden süreç olarak ele alınmaktadır (Ulutaş, 2011: 39-40).

1.2.2.1. Aşırı Tutkulardan Ruh ve Akıl Hastalığına

İntihar kavramı, ilk defa 1821 yılında Esquirol’ün “*Tıp Bilimleri Sözlüğü*”nde “*bir hastalık ya da hastalığın bir semptomu*” şeklinde tanımlanmaktadır. Sözlükte

aynı zamanda doktorların hastaları denetim altında tutma, kontrol ve tedavi etme gibi haklarının olduğu da aktarılmaktadır. Böylece intihara ilişkin birtakım tıbbi belirtilerin keşfedilmesi sonucunda intihar eylemi gerçekleştirilmeden önlenebilme imkânı doğmaktadır. İntihar sözcüğünü tıp sözlüğe eklemleyen Esquirol, din alanında günah hukuk alanında ise ceza olarak görülen intihar kavramını “*organik işlevler*”, “*septomlar*”, “*kronik*” ve “*patoloji*” gibi tıp terimleriyle açıklamaktadır (Marsh, 2017: 139-140).

Esquirol, intihar eylemini psikiyatrik perspektifte değerlendirerek yoğun hezeyanla ilişkilendirmekte ve intiharın delilik türlerinden biri olduğunu savunmaktadır (Ulutaş, 2011: 29). Esquirol’un intiharı tıbbi bir terim olarak ele almasındaki ana nedenin ‘tutku’ olgusu olduğunu söylemek mümkündür. Esquirol’e göre ani tutkulara kapılan birey gerçekleştirmiş olduğu eylemleri özgür iradesiyle yapmamaktadır. Bu nedenle bireyin bu eylemlerini ani bir taşkınlığın ürünü olarak ele almaktadır (Akt. Marsh, 2017: 145, 149).⁶

Günümüzde tutku kavramını Esquirol’dan daha farklı yorumlayan psikanalist Erich Fromm’un intihar olgusuna yaklaşımına bu noktada değinmek önem arz etmektedir. Fromm, bireyin tutkuları uğruna hayatını riske attığını ve başarısız olduğunda ise umutsuzluğa kapılarak intihar ettiğini savunmaktadır. Psikanaliste göre bireyin sosyal güdülerini toplumsal yaşamında davranışlarına yön veren güdüler olduğu için intihar teorisinde sosyal güdülerin ön planda ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Çünkü Fromm’a göre açlık ve cinsellik gibi temel güdüler insan

⁶ 19. yüzyılda intihar olgusuna dair tıbbi görüşleri üç farklı perspektifte değerlendirmek mümkündür: İntihar ilk zamanlarda “bedenin, patolojik anatomiden kaynaklanan marazi bir eylemi” olarak nitelendirilmektedir. 19. yüzyılın başlarında psikiyatrların bedeni okuyarak ve yorumlayarak, bireyin intihara meyilli olup olmadığını gözlemleyebileceği bir yöntem geliştirilmektedir. Bu yönetime göre acı çeken, üzüntü duyan ve umutsuz olan bireyin içsel duyguları bedenin yüzeyine yansıyarak alanında uzman kimse tarafından intihara meyilli olup olmadığı okunabilmektedir. Beden bu yöntemde tıpkı bir metin okur gibi çözümlenmektedir. İntihar etmeye niyeti olan bireyin üzüntülü duygu durumu yüzüne yansımaktadır. İntihara yatkın bireyin gözleri; parlak olmasına rağmen çökük, dışa doğru çıkık ve hareketlidir. Beden yorumbilimi yapan doktorlar ortak bir tipoloji çıkarabilmek adına, intihara meyilli bedenlerin tanımlarını önce resim daha sonra da fotoğraflarla görselleştirerek kılavuz kitaplar hazırlamaktadır. 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise dürtü ve intihar olgusu birbirleriyle ilişkilendirilmektedir. Bu sava göre bir dürtü kişiyi ele geçirmekte ve bireyin doğal içgüdülerini saptırıp, onu intihara yönlendirmektedir. Yüzyılın sonuna gelindiğinde ise intihar olgusu “bir yozlaşma semptomu” olarak ele alınmaktadır (Marsh, 2017: 161, 169-170).

yaşamının küçük bir bölümünü oluşturmaktadır. Sosyal güdüler ise olumlu ve olumsuz olmak üzere iki yönlüdür. Olumlu sosyal güdülere aşk, özgürlük, dayanışma, sanata ilgi ve şefkati örnek vermek mümkündür. Olumsuz sosyal güdüler ise hırs, kıskançlık ve narsisizm olarak örneklendirilmektedir. Fromm olumlu ya da olumsuz sosyal güdülerin tatmin edilememesi durumunda bireyin intihara sürüklenebileceğini savunmaktadır (Fromm, 1974: 266).

Psikoloji alanında intihar araştırmacılarına örnek olarak Freud, Menninger, Stengel, Henseler, Shneidmann ve Ringel gibi isimleri vermek mümkündür. Ringel, intiharı bir hastalık olarak ele almaktadır çünkü sağlıklı olan bireylerin çok daha az bir kesiminin intihar edeceğini savunmaktadır. Ringel intihar girişiminde bulunan hastalarıyla görüşmeler yaparak elde ettiği sonuçlar doğrultusunda bu bireylerde ruhsal bozukluğun olduğu savını ortaya atmaktadır. Bahsettiği ruhsal bozukluğa “*Presuisidal Sendrom*” adını vermektedir. Sendromun belirtilerini “*daralma, kısıtlanma, kenetlenmiş ve kişinin kendisine yönelmiş bir saldırganlık, özyıkım düşlemleri*” olarak kategorilendirmektedir (Odağ, 1995: 90).

Menninger ise Freud’un makalesinden yararlanarak bir intihar kuramı geliştirmektedir. Menninger insan davranışını açıklayabilmek için bilinçli güdülere değil bilinçaltının yönlendirmesi sonucu gerçekleşen güdülere güvenilmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu bağlamda bireyin bilinçdışı güdülerine ulaşabilmek için psikanalizin yol gösterici olduğunu savunmaktadır (Menninger, 1938: 19-20). Menninger’e göre insan yaşamında yapıcı ve yıkıcı dürtüler bir aradadır ve birbirleriyle ilişki içindedir. Bu dürtülerin bütünleşmesi sonucunda yapıcı, ayrılmaları sonucunda ise yıkıcı öğeler baskın olmaktadır. Menninger yıkıcı ve yapıcı öğelerin dışa yöneltilmesindeki bozukluklar nedeniyle dürtülerin birbirinden ayrıldığını belirtmektedir. Bu ayrılma yıkıcı dürtülerin baskınlığını arttırarak intihara eğilimde yükselişe neden olmaktadır. Böylece “*nötralize olmayan saldırganlığın (yıkımın) kendiliğe geri dönüşü süregelen bir özyıkım olgusuna*” zemin hazırlamaktadır. Menninger’in “*süregelen özyıkım*” kavramı, intihar kuramının özünü oluşturmaktadır (Odağ, 1995: 89). Menninger, intihar olgusunun her şeyden önce benliğe yöneltilen şiddet sonucu gerçekleşen bir cinayet olduğunu savunmaktadır. Ona göre intihar hem

katil hem de mağdur olan bir kişinin gerçekleştirdiği eylemdir. Menninger intihar eylemini: “öldürme arzusu”, “öldürülme arzusu” ve “ölme arzusu” olmak üzere üç ögeye ayırmaktadır. Ona göre intihar üçlemesini oluşturan her bir ögenin altında yıkıcı dürtüler bulunmaktadır (Menninger, 1938: 24-71).

Henseler intihar eyleminin narsistik bir çatışma sonucunda ortaya çıktığını savunmaktadır. Narsist bireylerin ben merkezliliği ve kusursuz oluşu gibi özellikleri her ne kadar Frued’un bahsettiği tipolojiye uymasa da Henseler, intiharı gerçekleştiren kişilerde narsistik sorunlar olduğunu dile getirmektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde aşırı olan duygu durumu ya da davranışların bireyi intihara yönlendirdiği görülmektedir. Freud’un kendisini küçümseyen insanı ile Henseler’in narsist bireyini intihara sürükleyen ortak olguyu her iki durumun aşırılığı olarak yorumlamak mümkündür. Shneidmann ise intihar eyleminin en anlamsız görüneninin bile belli bir anlama sahip olduğunu savunmaktadır. Ona göre intihar “*dayanılmaz acıları, ağır sorunları olan şaşırmış ve gücü bozulmuş benliğin çözüm arayıcı bir eylemi*” olarak tanımlanmaktadır. Bireyin ruhsal ihtiyaçları engellendiği takdirde intihar eylemine başvurduğunu açıklamaktadır. Shneidmann, intihara etken olan on durumu kategorilendirerek bu durumlardan birkaçının bir araya gelmesi sonucunda bireyin intihara sürükleneceğinin altını çizmektedir (Akt. Odağ, 1995: 92-93).

Egemen söylem, intihar eylemini psikolojik problemleri olan bireylerin gerçekleştirdiğini sürekli olarak metinler aracılığıyla yeniden inşa etmektedir. Bu bağlamda çalışmada psikolojik sorunları olan bireylerin intihar etmesine yönelik yapılan çalışmalardan da bahsetmek gerekmektedir. Psikoloji alanında bireyin geleceğine karamsar bakması akıcı bir şekilde düşünememesi ve doğru karar alamaması bireyin depresyonda olduğunun göstergelerinden birkaçıdır. Klinik psikologlar, kişinin depresyondayken algısının daha kolay dağıldığını, daha çabuk yorulduğunu ve beyninin daha yavaş çalıştığını savunmaktadır. Depresyonda olan bireyin yanlış muhakeme yaptığı da göz önünde tutulduğunda depresif ruh hali içinde olan bireyin intihara meyilli olması da olası görünmektedir. Jamison, intihar riskinin en yüksek olduğu zaman diliminin bireyin depresyondan çıkmak üzereyken görüldüğünü savunmaktadır. Ona göre depresyonun etkisiyle umutsuzluğun içinde

kalan ve normal hayat arasında bocalayan bireyin stabil olmayan duygu durumu intiharı yeniden arzulamasına neden olmaktadır (Jamison, 2004: 118-119; 144-145).

Yapılan psikolojik testler sonucunda depresyonda olan bireyin problem çözme yetisinde yavaşlama görülmesi olası bir durum olarak değerlendirilmektedir. Problem çözme becerileri ve intihar arasındaki ilişkiyi inceleyen pek çok araştırmacıya göre problem çözme yetisi olmayan bireylerin intihara daha çok eğilimli olduğu savunulmaktadır. Birey baskı ve stres altında olduğunda problem çözme konusunda yetersiz kalıyorsa intihar etme olasılığı artmaktadır (Batıgün, 2004: 54).

Sayı1, bipolar bozukluk sonucunda gerçekleştirilen intihar eylemlerini depresyon dönemlerinin bir yan etkisi olarak ele alınmaktadır. Depresif bozukluk pek çok neden sonucunda karşı karşıya kalacağımız durumlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Sayı1'a göre depresyon tanısı konulan bireylerin mutlaka takibi yapılmalı ve intihar riski değerlendirilmelidir. Depresif bireyin ailesinde kendisi dışında daha önce bir intihar vakası gerçekleşmişse, birey intiharı bir çözüm olarak görüyorsa, intihar etmeyi düşünmekteyse, plan yapıyorsa ve daha önce intihar girişiminde bulunmuşsa intihar etmeyi bir defa daha deneme olasılığı yüksektir (Sayı1, 1998: 41,43).

İntihar eylemiyle öfke ve şiddet eylemleri arasında da paralel bir ilişki söz konusudur. Yapılan araştırmalara göre öfke ve şiddet duyan hastaların çoğu aynı zamanda intihara da eğilimi olan bireyler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum da Freud'un başkasına kızan bireyin kızgınlığını ve öfkesini kendisine döndürüp intihar etmesi savını doğrulamaktadır (Batıgün, 2004:50-51).

Ruh sağlığı bozukluklarıyla birlikte psikotik hastalıklardan biri olan şizofreni de intihara neden olmaktadır. İntihar eden şizofren hastaların ruh sağlığı bozuk hastalar gibi depresif, umutsuz ve kızgın olmaları olağandır. Bu bireylerin genellikle hastalığın ilk aşamasında ya da hastaneden taburcu edildikten hemen sonra intihara teşebbüs ettikleri belirtilmektedir. Şizofrenide var olan sanrılar ve kuruntular hasta için endişe kaynağı olsa da intihara yönlendirdiği söylemi kesin olarak benimsenmemektedir (Jamison, 2004: 150-151).

Finzen psikiyatri kliniklerinde yapılan araştırmaya göre ruhsal hastalıklar bağlamında intihar oranı en yüksek olan hastalığın şizofreni olduğunu belirtmektedir. Şizofreni hastalarının %7- %11'i intihar ederek yaşamına son vermektedir. Şizofreni hastalığının zorluğu, tedavi sürecinin uzun olması, bireyin hastaneden çıktıktan sonra normal hayata uyum sağlayamaması ve sık aralıklarla hastaneye kaldırılması gibi durumlar şizofreni hastası olan bireylerin intihar etmesine neden olmaktadır (Özsan & Tuğcu, 1998: 34).

Psikiyatr ve psikologlar tarafından araştırılan intihar olgusu daha çok depresyon ya da ruhsal ve zihinsel hastalığa bağlı gelişen depresif durumun sonucunda ortaya çıkan bir eylem olarak nitelendirilmektedir. Uzmanlar psikolojik bozukluğun temeline inmek yerine sonucu bir neden olarak göstermekte ve intihar eylemini gerçekleştirenleri hasta olarak kabul etmektedir. Bireyin doğuştan olmayan psikolojik rahatsızlıklarının temelinde yaşamış olduğu travmaların varlığı yatmaktadır. Bu durum da psikolojik sorunların kökeninin toplumsal bir nedenden kaynaklandığını kanıtlamaktadır. Bu sebepler doğrultusunda intihar eyleminin yalnızca sosyolojik ya da psikolojik olarak değerlendirmenin eksik olabileceğini göstermektedir.

1.2.2.2. Yaşam Evreleri ve İntihar

İntihar olgusu bireyin çocukluk çağından yaşlılık çağına kadar olan süreçte her zaman tercih edilebilir bir eylem olarak düşünülmektedir. Durkheim çocukluk döneminde intiharın daha seyrek görülen bir durum olduğunu saptamaktadır. Kalıtımın intihar üzerinde herhangi bir etkisi olmadığını savunan Durkheim, intihar eden çocuğun da toplumdan etkilendiğini ileri sürmektedir. Şehirlerde yaşayan çocuklar kırsalda yaşayanlara oranla toplumsal hayata daha erken yaşta başlamaktadır. Bu nedenle de şehirler, çocuk intiharlarının en sık görüldüğü yer olarak kaydedilmektedir. Kültür düzeyi yüksek şehirlerde çocuk intiharları, çocukların erken yaşta toplumun içine girmesinden kaynaklanmaktadır. İntihar, Durkheim tarafından çocuklukla birlikte ortaya çıkıp bireyin yaşadığı süreç boyunca git gide artan bir dürtü olarak tanımlanmaktadır (Durkheim, 2013: 73-74).

Erden, 2000’li yıllarda tüm dünyada çocuk ve ergenlerin ölüm nedenleri sıralandığında ikinci ya da üçüncü olan nedenin intihar olduğunu aktarmaktadır (2002: 31). İntihar eylemini anlamak için öncelikle çocuğun ve ergenin ölümü nasıl anlamlandırdığını açıklamak gerekmektedir. Klinik bulgular çocuğun “*nereden geliyorum*” sorusunun tamamlayıcısı olarak “*nereye gidiyorum?*” sorusunu da düşündüğünü göstermektedir. Wahl çocuğun sorduğu bu sorulara, anne ve babanın “*leylekler getirdi*” gibi cevaplar vermesinin çocuğun saf dil ve inançlı yapısına zarar verdiğini savunmaktadır. Bu soru sadece cinsel bağlamda sorulmuş bir soru değildir. Soru aynı zamanda kendi türünün nereden geldiğine dair bir merakı da işaret etmektedir, çünkü birey ömrü boyunca giderek artan bir merakla nereden geldiğini ve nereye gideceğini sorgulamaktadır (Wahl, 1992: 27-28).

Anthony, “*The Child’s Discovery Death*” adlı çalışmasında psikoloji alanında çocuğun ölümü nasıl keşfettiğini incelemektedir. Ona göre yakın akrabaları ölen çocukların davranışlarında birtakım tuhaflıklar görülmektedir. Ölüm çocuğun fantezi dünyasında saldırganlığın uç noktalara çıkması ve ayrılık anlamına gelmektedir. Bu durum çocukta keder ve korku gibi duygular uyandırmaktadır (Anthony, 1999: 62).

Çocukta ölüm fantezisi başlarda dinlediği masallarda, oynamış olduğu oyunlarda sürekli olarak karşılaştığı temadır. Oynamış oldukları oyunlarda ölen çocuklar başka bir oyuna başladıklarında ölü hallerinden sıyrılıp yeniden canlanmaktadır. Büyüklerin, çocukların ölümle ilgili sordukları soruya vermiş oldukları “*uzaklara gitti*” cevabına karşın ölüm, çocukluğun ilk dönemlerinde tesadüfi ve dönüşebilir bir olgu olarak nitelendirilmektedir. Çocukluktan ergenliğe geçiş sürecinde ölümün tesadüfü ve dönüşemeyen bir olgu olduğunu kavrayan çocuk hem kendi ölümlülüğünü keşfetmekte hem de önceleri sevdiklerinin ölmesini istediği için bundan suçluluk duymaktadır (Wahl, 1992: 24-25).

Araştırmalarda, çocukların ölümün anlamını tam olarak algılamaması nedeniyle intihar ettiği saptanmaktadır çünkü çocuk, ölme eylemini yeniden canlanacağını düşünerek gerçekleştirmektedir. Yani ölüm, çocuk tarafından Wahl’ın ve Anthony’nin de bahsettiği gibi tesadüfi ve dönüşülebilir bir olgu olarak

algılandığından çocuk intihar oranları artış göstermektedir çünkü ölüm çocukların gözünde yaşamın sonu değildir (Erden, 2002: 29).

Ölümü bir son olarak algılamayan çocuk kendini öldürmeyi de bir son olarak değerlendirmemektedir. Bireyin yaşı küçük olduğu için umutsuzluğunun nedeni idrak sınırlarının dışında kalmaktadır. Altı yaşında bir kız çocuğunun intihar girişimine ilişkin psikiyatra söylemiş olduğu: *“Çok acıktım, insanları ısırmaya ve yemeye çalışıyorum. Ben kötü bir kızım ölmem gerekir.”* cümlesi, küçük kızın umutsuzluğunun idrak sınırlarının dışında kaldığını göstermektedir (Jamison, 2004: 114).

Çocukken gerçekleştirilen intihar girişiminde ana neden ailedir. Sosyoekonomik düzeyin düşüklüğü, ebeveyn boşanmaları, ebeveynlerin yaşamış oldukları geçimsizlikler, yetişkinlerin alkol sorunu ve çocuğun istismar edilmesi gibi durumlar sonucunda çocuk intihar edebilmektedir. Çocuk intiharları anlamlandırılırken yalnızca ölüm alanıyla sınırlandırılmamalı aynı zamanda çocuğun intihar eylemi bir yardım isteği olarak da değerlendirilmelidir (Aysev, 1992: 21). Kız çocuklarının intihar eylemi erkek çocuklarına oranla daha az ölümle sonuçlanmaktadır. Yapılan araştırmalar ruhsal bozukluğu olan erkek çocuklarının intihar etmesinin diğer çocuklara oranla daha olası olduğunu vurgulamaktadır (Erden, 2002: 29).

On yaşın altındaki çocuklarda ölüm tanımlanamayan karmaşık bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Bu dönemde intihar girişimi gerçekleşse de çocuk hayatını kaybetmemektedir. Durkheim ve Delmas’a göre bireyin ölüm ve yaşam olmak üzere iki seçeneği bulunmaktadır. İnsanın yaşamını ölümden yana kullanması intihar eden tüm bireylerin ortak özelliği olarak görülmektedir. Tıpkı yetişkinler gibi çocuk ve ergenler de yaşamda karşılaştıkları sorunlarla baş edemeyeceğini düşündükleri noktada hayatını sonlandırmayı tercih ederek çözüme ulaşabileceğini düşünmektedir (Melahat, 1995: 89-90).

Problem çözme becerilerinin yetersiz olması, mükemmeliyetçilik, başarısızlık, kusursuz olmayı isteme gibi sebepler ergen ve çocuklarda intihara yol açan nedenlerin

başında gelmektedir. Bununla birlikte ruhsal hastalıklar, depresyon, davranış bozukluğu, kimlik bozukluğu, kötü alışkanlıklar gibi nedenlerle de çocuk ve ergenlerde intihar olasılığının arttığı görülmektedir (Erden, 2002: 29-30).

1960’lardan günümüze doğru gelindiğinde intihar oranlarının çeşitli hastalık ya da kaza nedenlerinden fazla olduğu saptanmaktadır. Özellikle gençlerin intiharı sık rastlanan bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. 1950 ve 1980 yılları arasında intihar edenlerin yaşları incelendiğinde yirmi yaşlarında daha önce intihara teşebbüs eden bir erkeğin, yirmi beş yaşına geldiğinde intihar etme olasılığının %260 oranda arttığı kaydedilmektedir. 1980 ve 1992 yılları arasında yapılan çalışmalarda da on ve on dört yaş aralığında çocukların intihar etme olasılığı %120 olarak belirtilmektedir. Bu artışın en önemli nedenleri ölüm sebeplerinin doğru biçimde rapor edilmesi ve ortalama ergenlik yaşının düşmesi olarak görülmektedir (Jamison, 2004: 68-72).

Ergenlik, psikolojide bireyin yaklaşık on iki ve on sekiz yaşları arasında yaşamış olduğu bir dönem olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde ergende biyolojik, psikolojik ve sosyal değişimler meydana gelmektedir. Erikson’a göre ergen bu dönemi hızlı bir şekilde yaşamaktadır ve bu dönemde gerçekleşen baskılar bireyin psiko-sosyal kimliğini yeniden sorgulamasına neden olmaktadır. Ergen birey, kendisine “ben kimim?” ve “ne olacağım?” gibi sorular sorarak kendisini tanımaya çabalarken üstündeki baskıyı daha da arttırmaktadır. Bu doğrultuda kendini tanıma sürecinde çeşitli sorunlarla karşılaşan ergenin en önemli problemlerinden birinin intihar düşüncesi olduğunu söylemek mümkündür (Akt. Siyez & Uz-Baş, 2005: 22).⁷

Ergen birey, genellikle intihar etmeden önce yirmi dört saat içinde stresli bir olay yaşamaktadır. Bu olayların da genellikle ergen bireyi toplum içinde küçük

⁷ Ergenlerin kendilerini tanıma sürecinde kendisi ve çevresiyle yaşadığı uyumsuzluklar nedeniyle psikolojik sorunlar yaşaması olağandır. Nitekim, Eskin İstanbul’da okuyan 959 liseli gencin ruhsal sorunlarının intihar davranışıyla ilişkisini incelediği çalışmasında her üç gençten birinin gündelik yaşam içinde karar vermede zorluk çektiği, sürekli baskı altında hissettiği ve yaptığı işlerden keyif almadığı belirtilmiştir. Her dört gençten birinin ise karşılaştıkları zorlukların üstesinden gelemeyecek gibi hissetme, yaptığı işe odaklanamama ve mutsuzluk yaşadıkları aktarılmıştır (Eskin, 2000: 232). Eskin, ergenlerde depresyonun yaygınlığını ve depresyon ile intihar davranışı arasındaki ilişkiyi incelediği çalışmalarında depresyonun ergenler arasında yaygın olduğunu ve intihar davranışına etki edebileceğini savunmaktadır (Eskin 2007; Eskin 2008).

düşüren ya da toplumdan soyutlayan olaylar olduğu görülmektedir. David Shaffer, ergen erkekler üzerinde yaptığı çalışmasında intihar eyleminde bulunanları genellikle depresif, saldırgan, sinirli ve düşünmeden hareket eden bireyler olarak tespit etmektedir (Jamison, 2004: 115). Ergenler daha çok aniden ve planlanmadan gerçekleştirilen intihar girişimlerinde bulunmaktadır. Bu durum planlı gerçekleşmeyen intihar eyleminin sonucunun teşebbüs olmasını sağlamaktadır (Odağ, 1995: 42).

Ergen bireylerde depresif hastalığın yaygın olduğunu aktaran Jamison, bireyin acı verici bir olayla karşılaştığında intiharı tercih edebileceğini savunmaktadır. Depresyonda olan ergenin intihar etme olasılığının ergenlik dönemi atlatılmış olsa dahi depresyonda olmayan yetişkinlerden daha fazla olduğunu aktarmaktadır. Bununla birlikte bireyin hayatında yaşamış olduğu yenilgi ve başarısızlığın da ergeni intihara hızlıca sürüklediğine değinmektedir (Jamison, 2004: 116).

Yetişkinlikte intihar ruhsal ya da zihinsel bir hastalık söz konusu değilse daha çok yaşamsal başka bir deyişle gündelik sorunlar nedeniyle gerçekleşmektedir. Bireyin yaşam çizgisinde intihar oranının en yüksek olduğu zaman dilimi yaşlılık dönemi olarak belirtilmektedir. Yaşlılık bireyden bireye farklılık gösteren bir kavram olarak değerlendirildiği için yaşlılığı belirli bir yaş skalasıyla sınırlamamak gerekmektedir. Yaşlılık kimileri için olgunluk ve bilgelik iken kimileri içinse güçsüzlük ve gerileme olarak algılanmaktadır. Yaşlılığı çirkinlik ya da güçsüzlük gibi olumsuz kavramlarla algılayan bireyler, yaşlandığı zaman kendisini yaşlılığa dair olumsuz özelliklere sahip olarak görmekte ve bundan rahatsızlık duymaktadır. Yaşlılıkla ilgili olumsuz düşüncelere sahip olan birey, kaybetmiş olduğu gençliğine de üzülmemekte ve bu durum onu depresif bir ruh haline sokmaktadır. Bu nedenle yaşlanmaktan korkan ya da yaşlandığı için yaşamak istemeyen bireyler intiharı bir çözüm olarak görmektedir (Odağ, 1995: 43).

Aydemir, yaptığı çalışma neticesinde huzurevlerinde yaşayan yaşlıların intihar oranının evde yaşamını devam ettiren yaşlılara nazaran daha az olduğu saptamaktadır. Bu veri huzurevlerinin sosyal ve fiziksel çevresinin yaşlılar için daha elverişli olması ile yaşlıların sosyal ve ekonomik problemlerle uğraşmıyor olması perspektifinde

yorumlanmaktadır. Yaşlılık döneminin en önemli problemleri bedensel değişim, hastalık, emekli olma, sevdiklerini kaybetme, yalnızlık ve ekonomi olarak örneklendirilmektedir (Aydemir, 2005: 22). İntihar riski yaşlılarda elli beş yaşından sonra artarak doruk noktasına ulaşmaktadır. Bireyler hayatının yaşlılık evresinde yaşama ihtimalini minimum düzeyde tutacak bir ölüm planlamaktadır. Bu nedenle, geri dönüşü olmayan intihar yöntemlerini tercih etmekte ve ölümünü detaylı bir şekilde planlamaktadır (Odağ, 1995: 42).

1.2.2.3. Psikolojik Otopsi

Psikiyatri alanında, müntehirin neden intihar ettiğini açıklamaya çalışan araştırma metodlarından biri de psikolojik otopsi olarak karşımıza çıkmaktadır. Psikolojik otopsi çalışmalarında farklı kültür ve geleneğe sahip birçok ülkeden elde edilen bilgiler doğrultusunda müntehirlerin %90 oranında ilk sırada depresyon olmak üzere ruhsal sağlıklarının bozuk olduğu saptanmaktadır (Marsh, 2017: 46-47).

Ruhsal hastalık kategorileri ile intihar arasında bir ilişki olduğunu savunan ilk sistematikleştirilmiş psikolojik otopsi çalışması, 1959 yılında Eli Robins'in de içinde olduğu bir ekip tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu çalışma; St. Louis'de intihar eden 134 müntehir üzerinden yürütülmektedir. Robins ve ekibinin yaptığı çalışmada arka arkaya gerçekleşen intihar olayları incelenmektedir. Bu çalışmada *“örneklem en doğru psikiyatrik sınıflandırmasının yapılabilmesi”* amaçlanmakta ve bu doğrultuda birçok araştırma sorusu belirlenmektedir. Bu sorulardan ilk ikisi şöyledir: *“İntihar eden kişilerin ne kadarı ölmeden önce klinik olarak hastadır?”* ve *“Bu insanlardaki hastalıkların niteliği ve sıklığı nedir?”* (Marsh, 2017: 255-257). Jamison *“Erken Çöken Karanlık”* kitabında, Robins ve ekibinin çalışmasından önce benzer bir çalışmanın Zilboorg tarafından yapıldığını belirtmektedir. Bu çalışmanın kapsamlı olmayan açık uçlu sorularla New York polis memurlarının intiharı üzerine yapıldığını aktarmaktadır (Jamison, 2004: 47).

Robins ve ekibi çalışmasında müntehirlerde meydana gelen yüz belirti sıralanmaktadır. Bu belirtilerden bazılarını şöyle aktarmak mümkündür: *“Kilo kaybı, halsizlik, konuşkanlıkta azalma, ailenin, öznenin (intihar eden kişinin) içki içmesine*

itirazları, intihardan önceki on yıl içinde sık sık iş değiştirme, ani baş dönmeleri, kararsızlık, sırt ağrısı, zaman zaman bütünüyle sessiz kalma...” Robins ve ekibinin belirttiği liste sayesinde belirlenen hastalık kategorilerinde birbiri ile ilgisi olmayan “*farklı davranış ve olayların*” altında yatan patolojik semptomların kabul edilmesi olağan bir hal almaktadır. Belirlenen hastalık kategorilerine eşcinsellik, duygu durum bozukluğu, anksiyete bozukluğu, histeri ve zekâ geriliği olarak örnek verilmektedir (Marsh, 2017: 257-258). Yapılan bu araştırma psikiyatri alanında bir ilk olmanın dışında klasik bir çalışma olarak da anılmaktadır. Bu çalışmada belirlenen sistematikleştirilmiş sorularla ve hastalık kategorileriyle müntehirin geçmişine yönelik sosyal çevresi ile görüşmeler yapılmaktadır (Jamison, 2004: 47). Robins ve ekibinin yapmış olduğu çalışmada intihar olgusu sadece akıl ve ruh hastalıkları üzerinden inşa edilmemekte aynı zamanda akıl ve ruh hastalığını meydana getiren ögeler de intihar olgusu üzerinden yeniden biçimlendirilmektedir (Marsh, 2017: 260).

Psikolojik otopsi alanında yapılan çalışmalarda intihar eden bireyin ruh hali, daha çok yakın çevresine sorular sorarak ve varsa tıbbi kayıtları incelenip sentezlenerek belirlenmektedir (Ödemir, Tuğcu, Asil, & Yorulmaz, 2007: 133). Psikolojik otopsi üzerine çalışan araştırmacıların bazıları yapılan tüm çalışmalara rağmen bireyin gerçekte neden yaşamına son verdiği bilgisine erişemediklerini dile getirmektedir. Bu doğrultuda geliştirilen psikolojik otopsi çalışmalarının bireyin kendisini neden öldürdüğüne cevap vermekten çok bireyin psikolojisini anlamaya çabalamak için gerçekleştirildiğini belirtmek mümkündür (Marsh, 2017: 48).

1960’larla birlikte psikolojik otopsi Norman Farberow’un, Robert Litman’ın ve Edwin Schneidman’ın çalışmalarında sıkça kullandıkları bir metot haline gelmektedir (Jamison, 2004: 47). Artan psikolojik otopsi çalışmaları her biri çalışmayı geriye dönük bağlamda sağlamlaştırmaktadır. Bununla birlikte geriye dönük değerlendirilen psikolojik otopsi çalışmalarının kişiyi intihara götüren süreçte müntehirin günlük davranış ve söylemlerinden yola çıkarak intihara eğilimi olan bireyleri saptama hususunda da etkin bir çalışma olduğu görülmektedir (Marsh, 2017: 302).

1.2.3. Felsefi Bir Olgu Sınırlılığında İntihar

Ölüm olgusuna bakış, öldükten sonra yaşam ve intihar düşüncesi Antik Çağ'da Pitagoras, Platon, Aristoteles, Stoa ve Epiküros olmak üzere beş büyük düşünce akımının etkisinde gelişmektedir. Bu düşünce akımlarından bazıları intiharı desteklerken diğerleri ise intihar eylemine karşı çıkmaktadır (Yücel, 2007: 17). Antik Yunan'da ölüm, başka bir ülke olarak betimlenmekte ve ancak bununla birlikte bir başka yaşamdan vazgeçme söz konusu olmaktadır. Bu vazgeçiş bireyin insan yaşamından vazgeçiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani birey diğer yaşamında tanrılar tarafından bir bitki ya da hayvana dönüştürülerek yaşam özünü korumaktadır (Oğuz, 2002: 25).

Çalışmanın bu başlığı altında intiharın ölüme karşı bir üstünlük olduğunu ve ölümün bu sayede yenilgiye uğratılabileceğini savunan filozofların görüşleri ile yaşamın verilmiş bir ödev olduğunu düşündüğü için intiharın yasaklı bir eylem olduğunu savunan filozofların görüşlerine yer verilmektedir.

1.2.3.1. İntihar, Ölüme Karşı Bir Üstünlük

Antik Yunan'da ölüm ve intihar söz konusu olduğunda Sokrates'in intiharı anımsatan ölümü akla gelen ilk örneklerden biri olmaktadır. Sokrates'in yaşadığı dönemde Atina halkı, hayatlarının bütününe hesaba katarak yaşamamakta sadece bugünü düşünmektedir. Filozof "*nasıl yaşayacağım*" sorusunu sorarak Atina halkında geri kapanması güç bir gedik açmaktadır. Bu soru aslında yaşamla birlikte yaşamın tamamlayıcısı olan ölümü de düşündürmektedir. Atinalılar bu düşüncenin yok edilmesi için Sokrates'i yok etmek isterler çünkü yaşama farklı bir perspektiften bakış ve yaşamla ilgili yeni bir düşünme biçimi onların yerleşik adetlerine zarar vermektedir. Çünkü yaşamı bir bütün olarak ele almak sadece bugünü değil geleceği de düşünerek yaşamak onları korkutmaktadır (Lear, 2006: 92-93).

Sokrates, Atina halkının kendisini yok etmek istemesine karşı savunmasında ölümün insanın başına gelen en iyi şey olup olmadığını kimsenin bilmemesine rağmen ölümü insanın başına gelebilecek en kötü şey olarak adlandırılmasını eleştirmektedir. Sokrates, ölüm cezasına çarptırılmasa da savunmasında affedilip yaşamına devam

ettiğinde yine de felsefe yapmayı sürdüreceğini ve bundan vazgeçmeyeceğini açıklayarak bir nevi ölümü bilinçli olarak seçmekte ve kabul etmektedir. Ölümün iyi bir şey olabilme ihtimaline dikkat çekerek tıpkı hayatını sonlandıran bireylerin arkasında bıraktığı bir not gibi, ölümü seçmesine sebep ya da neden olan kimseleri suçlamadığını belirtmektedir. Ölümü en büyük kötülük olarak gördükleri için ölümden korkan Atina halkını cahil olmakla suçlamaktadır. Ölümden kaçmayacağını da şu cümleleriyle ifade etmektedir (Platon, 2013: 47):

“Bir insanın tanrı ya da insan, kendisinden üstün olanlara haksız davranmasının ve itaatsizlik göstermesinin kötü ve yanlış olduğunu biliyorum. Bu yüzden, kötü olduklarını bildiğim kötülükler arasından, ne olduklarını tam bilmediğim için iyi olma potansiyeli taşıyanlardan hiçbir zaman korkmayacak ve onlardan kaçınmayacağım” (Platon, 2013: 47).

Sokrates ölüm cezasına çarptırıldıktan sonra ölümün bir umut olduğunu savunmaktadır. Sokrates’e göre erdemli kimse yaşasa da ölse de onun için kötülük yoktur ve hiç var olmamıştır. Kendi sorunlarının birdenbire ortaya çıkmadığını dile getiren Sokrates, ölümlerle sorunlarının sonlanacağını ve bunun kendisi için daha iyi olacağını belirtmektedir. Bu nedenle de kendisini ölüme mahkûm edenlere kızgın olmadığını söylemektedir. Ölümü ayrılığa benzeten filozof, ölümün iyi mi yoksa kötü mü olduğunu sadece Tanrıların bilebileceğini söyleyerek savunmasını sonlandırmaktadır (Platon, 2013: 61-63).

Sokrates’in ölümle ilgili düşüncelerinin izinden giden Seneca, Sokrates’in zehirden değil de otuz gün boyunca zindanda kaldığı zaman diliminde yemek yemeyerek açlıktan ölmeyi tercih edebileceğini fakat bunun yerine ölümden korkmayıp, yasalara uyup kalan son günlerini dostlarının kendi öğretilerinden faydalanması ve onlarla vakit geçirmek için yaşadığını savunmaktadır (Seneca, 2018: 243).

Seneca da Sokrates gibi yaşamdan bıktığı için değil egemen gücün emri üzerine intihar etmektedir. Seneca ölümden korkulmaması gerektiğini ve bununla birlikte ortada ölmek için hiçbir neden yokken ölmeyi kabul etmemeyi savunmaktadır. Seneca’ya göre ölüm ancak kötü bir yaşam sürüldüğünde tercih edilecek bir eylemdir. O sadece yaşıyor olmanın iyi olmadığını, iyi olanın aslında iyi yaşamak olduğunu savunmaktadır. Bu nedenle de bilge kişinin zamanı geldiğinde kendisini ortadan

kaldırması gerektiğini dile getirmektedir. Bireyin intihar zamanını kaderden kuşkulanmaya başladığı an olarak değerlendiren Seneca, o an vakit kaybetmeden ve düşünmeden kişinin hayatına son vermesi gerektiğini belirtmektedir. Seneca'ya göre önemli olan erken ya da geç ölmekten ziyade iyi ölmektir. İyi ölümü, başka bir deyişle intiharı, kötü yaşamın yerine seçilebilecek ve kötü yaşamdan kaçılacak bir eylem olarak görmektedir (Seneca, 2018: 242).

Kötü yaşam, bireyin ruh ya da beden sağlığından dolayı yaşamış olduğu yaşamdır. Bu nedenle Seneca, beden ve ruh sağlığı yerinde olan bireyin kendisini öldürmesi için bir sebebi olmadığını savunmaktadır. Bu görüş aynı zamanda, Roma'da Stoacı felsefe içinde eğitim almış pek çok kişiyi de etkilemektedir. Genç Plinius, mektuplarında intihar eden birçok yaşlı bireyi onurlu bir seçim yaptığı gerekçesiyle hayranlıkla anlatmaktadır (Minois, 2008: 66). Plinius, yaşamın ne pahasına olursa olsun uzatılacak bir olgu olmadığını ve yaşayan tüm canlıların elbet bir gün öleceğinin de bilincinde olma gerekliliğini savunmaktadır. Ölümü bir fırsat olarak gören Plinius, bireyin ölümden kendi istediği şekilde yararlanabilmesini başka bir deyişle kendi hayatına son vermek isteyen bireyin intihar eylemini desteklemektedir (Schopenhauer, 2010: 79).

Seneca'nın bilge kimsesi -zamanı geldiğinde ölümü kendisi seçen kimse olması bağlamında- (2018: 242) intihar söz konusu olduğunda, Epictetos'un bilge bireyi ile paralel bir eylem gerçekleştirmektedir. Epictetos'a göre bilge olan birey arzularını yalnızca kendisine bağlı olan seçimler üzerinden oluşturmaktadır. Ölümün kendisine bağlı bir eylem olduğunun farkında olan bilge kimse, ölüm ile karşılaştığında tıpkı Sokrates gibi şaşkınlığa uğramamakta ve ölümü bir kötülük olarak benimsememektedir (Brun, 2003: 104-105).

Platon, insanı toplumsal bir varlık olarak tanımlayan ilk düşünürlerdendir. Ona göre birey kendi çıkarlarını ön planda tutarak hareket etmemelidir çünkü topluma ve Tanrı'ya karşı sorumluluğu vardır. Platon'un intiharla ilgili düşüncelerinin daha sonra Hristiyan din adamları tarafından değiştirildiği iddia edilmektedir. Platon'a göre intihar eden bireyler genel mezarlıklara gömülmemeli ve mezarlarının başında mezar taşı bulunmamalıdır. Filozofun bu söylemiyle intiharı olumsuzladığını belirtmek

mümkündür fakat bu görüşle birlikte Platon, yaşlılık ya da kötü eğilimlerden kurtulamayan insanların kendini öldürme eylemlerini ise olumlamaktadır. Platon’a göre intihar, Tanrılar tarafından uygun görüldüğü zaman bireyin gerçekleştirmesi gereken bir eylem olarak tanımlanmaktadır. Platonun söylemiyle, ölüm her şeyden çok arzu edilen bir olguysa ve tüm mutluluğun kapısını açıyorsa bireyin ölmek istemesi ve hayatını sonlandırması olağan bir durum gibi görünmektedir (Minois, 2008: 58-60).

Cato’nun, “*Phaidon*”u intihar etmeden önce iki defa okuması Platon’un kitabındaki intihar söyleminin açık olmadığını ve filozofun intihara karşı üretilen savlarının güçsüz olduğunu göstermektedir. “*Phaidon*”u okuduktan sonra etkisinde kalıp intihar eden bir diğer isim ise Kleombrotos’tur (Alvarez, 1992: 59). Orta Çağ’da görünmeyen ama Rönesans’la birlikte keşfi gerçekleşen, yaşamdan bıkkınlık nedeniyle intihar etme anlamına gelen “*Tedium vitae*” bir intihar türü olarak ortaya çıkmaktadır. Kleombrotos’un intiharı bu tür intiharlardan biri olarak yorumlanmaktadır. Kleombrotos genç, yakışıklı, zengin ve sevilen bir adam olmasına rağmen Platon’un “*Phaidon*”unu okuduktan sonra daha iyi bir dünyada yaşamak için intihar etmektedir. Bu durum “*Phaidon*”un aslında intihara karşı söylem üretmekten ziyade intiharı olumlayan bir eser olduğunun kanıtlarından biri niteliğindedir. “*Tedium vitae*” türünde intiharların toplumsal bütünlüğün ve geleneksel değerlerin sallantıda olduğu zaman diliminde ortaya çıktığı belirtilmektedir (Minois, 2008: 63-64).

Seneca’nın (2018:241) “*Kimileri vardır, bilirsin, ağır esen yellerin oyuncağı, tutsağı olur; boğucu bir dinginlikten bıkar, yorulur*” söylemi “*Tedium vitae*”yi tarif ediyor gibidir. Bireyin olumsuz hayat koşullarına karşı bıkkınlık beslemesi nedeniyle intihar etmesi belli bir sebep teşkil ettiği için kabul edilebilir görülmekte ve bu dönemde intihar eden bireyler cezalandırılmamaktadır (Alvarez, 1992: 63).

“*Tedium vitae*”nin sebep olduğu ölümler bir yana her olumsuzluğa rağmen hayatta kalmaya çabalayan insanların delirmiş olduğu Erasmus tarafından ortaya atılan bir savdır. Filozof yaşamdan bıkkın olan bireyin intiharının yanında tüm olumsuzluklara rağmen yaşamaya çalışan bireyin delirmiş olduğunu belirtmektedir.

Erasmus'un delirmiş bireyi yaşamış olduğu bütün kötü deneyimlere rağmen hayatta kalmayı tercih etse de (Erasmus, 2002: 31) Seneca'nın bilge bireyi, ölümü kötü yaşam karşısına çıktığında tercih edecek kadar özgürdür (2018: 241-143).

Seneca her ne kadar intiharı olumlasa ve hançerle bileklerini keserek eyleme geçse de ölüm ona erken gelmemiştir. Kanı ağır akan Seneca, ölümünü hızlandırmak için önce zehir içmiş o da ölümü hemen getiremeyince buhar dolu bir banyoda boğulmayı göze alarak hayatına son vermiştir (Akt. Jamison, 2004: 163). Yine Stoacılığın kurucusu sayılan Zenon da ayağının yaralanması sonucunda çekmiş olduğu şiddetli ağrıya intihar ederek son vermiştir. Öğrencisi Kleantes ise diş eti iltihabı sonucu kendisini aç bırakarak yaşamına son vermiştir (Yücel, 2007: 22). Bu bilgiler ışığında felsefi bağlamda intiharı destekleyen pek çok filozofun farklı yöntemler kullanarak intihar ettiğini söylemek mümkün görünmektedir.

İntihar eylemini gerçekleştirirken tercih edilen en onursuz yöntem ise bireyin kendisini asması olarak değerlendirilmektedir. Euripides intihar eylemini olumlamasına rağmen intihar yöntemlerinden kendini asmayı kirli ve utanç verici bir eylem olarak nitelendirmektedir (Minois, 2008: 168). Seneca ise kötü bir hayat yaşamaktansa iyi bir ölümü tercih ettiği (2018: 242) için bireyin gözlerini ne tarafa çevirirse çevirsin her zaman acısına son verecek araçlar gördüğünü belirtmektedir:

“Şu uçurumu görüyor musun? Özgürlüğe giden yol aşağıda. Şu denizi, şu ırmağı, şu kuyuyu görüyor musun? İşte özgürlük orada-dipte. Şu ağacı görüyor musun, bodur, kurumuş, meyvesiz? Fakat dallarından özgürlük akıyor. Kendi boğazını, gırtlığını, yüreğini görüyor musun?.. Özgürlüğe giden yolu mu soruyorsun? Bedenindeki herhangi bir damar!” (Akt. Jamison, 2004: 163).

Batı dünyasında tek tanrılı dinlere geçişle birlikte din adamlarının artan etkisi intihar eyleminin yasaklı ve asla onaylanmayan bir eylem olarak tanımlanmasına neden olmaktadır. Bu nedenle intihar eylemi hakkında felsefi alanda da olumlu söylemler giderek azalmaktadır. Özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda, Rönesans döneminde intihar olgusuna yönelik katı söylemler ortaya çıkmaktadır. Bu dönemlerde tüm yasak ve cezalara rağmen intihar eyleminde bir artış söz konusu olmaktadır. Hatta bu dönemde bazı din adamları da dinin intihar hakkında katı düşüncelerine rağmen intihar girişiminde bulunmaktadır (Minois, 2008: 84-90).

Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi sonrasında ise felsefe alanında intihar eylemi hakkında olumlamalar hareket kazanmaktadır. Montaigne, Schopenhauer, David Hume, Nietzsche, Karl Jaspers ve Sartre dönemlerinin intihar eylemini olumlayan filozoflardan birkaçıdır (Buckingham, ve diğerleri, 2016: 5; Montaigne, 2011: 10-70-171; Schopenhauer, 2010: 80; Hume, İntiharın ve Ruhun Ölümsüzlüğü Üzerine, 2017: 12; Jaspers, 2008: 514; Ulutaş, 2011: 27).

Schopenhauer'un eski zaman kahramanlarının ve bilge kimselerin çoğunun yaşamlarına kendi özgür iradeleri ile son verdiği söylemi, Sokrates ve Seneca'nın intiharı seçim yolu olarak gören bilge ve kahramanlara yönelik söylemlerini destekler niteliktedir (Schopenhauer, 2010: 80). Schopenhauer'in bilge bireyi ile Montaigne'in bilge bireyinin intiharı ne zaman seçeceği konusunda paralel bir görüşe sahip olduğunu belirtmek mümkündür. Montaigne, bilge olarak tanımlanan bireyin yaşayabiliği kadar değil yaşaması gerektiği kadar yaşadığını aktarmaktadır. Montaigne yaşamın kölelik olmaması için ölme özgürlüğümüzün olması gerektiğini, ölüme giderken istediğimiz şekilde ve zamanda hayatımıza son verebileceğimizi, intiharını bireyin kendisinden başka kimseyi ilgilendirmeyeceğini savunmaktadır (Montaigne, 2011: 170-171). Çünkü, David Hume'un da dediği gibi intihar aslında doğanın düzenini değiştirmek, evler inşa etmek, çiftçilik yapmak ya da okyanusları aşmak gibi bir eylemdir. Doğayı değiştiren diğer eylemler nasıl Tanrı'ya karşı bir davranış olarak değerlendirilmiyorsa intiharın da bir suç ya da Tanrı'ya karşıt bir eylem skalasında değerlendirilmemesi gerekmektedir (Hume, 2017: 12).

Hume aynı zamanda insanın topluma yarar sağlayamadığı duruma geldiğinde örneğin yaşlandığında, topluma iyilik yapmayı bıraktığını savunmaktadır. Bu nedenle de bireyin topluma yararlı olmadığı durumda -mutsuzluk, hastalık vb.- toplumda var olmak yerine hayatına son vermesini olumlu karşılamaktadır. Ona göre insan hayatına son vermek, Tanrı'ya yapılan bir saygısızlık olarak adlandırılmamalıdır. Tanrı'nın yaratmış olduğu düzeni korumak, hastalıktan kurtulmak gibi sadece yaşamak için değiştiren insan, sağduyusunu aynı zamanda kendisini öldürmek için de kullanılmalıdır. İnsanlar yaşamak için verilen savaşta dünyadaki düzeni değiştirerek, -çiçek hastalığı için aşılar keşfetme, binalar yapma vb.- Tanrı'ya karşı çıkmıyorlarsa

ölmek isteyen bireyin de Tanrı'nın işine karıştığı düşünülmemelidir. Çünkü bir *“insanın hayatı, evrenin gözünde, bir istiridyenin hayatından daha önemli değildir”* (Hume, 2017:8-13).

“Nietzsche için ölüme karşı üstünlüğün asıl gerçekliği intiharda mevcuttur.” Nietzsche, yaşadığı zaman diliminde intiharı insanlara layık bir eylem olarak görmekte ve intihar eden insanları övmektedir. Ona göre iki ölüm vardır, bunlardan biri doğal yani bireyin ölme vakti geldiği zaman gerçekleşen ‘gönülsüz ölüm’ diğeri ise bireyin kendi istek ve rızasıyla gerçekleştirdiği ‘akıllı ölüm’dür. Doğal ölümün aşağılanması ve hor görülmesi gereken bir ölüm çeşidi olduğunu vurgulayan Nietzsche’ye göre doğal ölüm, istenmeyen bir ölüm hatta korkak bir ölümdür. *“Doğal ölüm doğanın intiharıdır, yani akıllı varlığın akıllı olmayan tarafından yok edilmesidir”* (Jaspers, 2008: 514-515).

Birey hasta olduğu zaman gündelik yaşantısına sağlıklı devam edebilmek için kendisini iyileşmeye odaklanmaktadır. Montaigne’e göre eğer birey ağır bir hastalık sahibiyse ve ölümle savaşıyorsa bu savaş gereksizdir çünkü birey intihar ederek tüm acılardan kurtulabilmektedir. Montaigne, hastalığıyla birlikte yaşayarak ölüm korkusunu yendiğini aktarmakta ve bununla birlikte yaşamış olduğu bedensel acının çok fazla olmaması nedeniyle ölümü arzulamadığını belirtmektedir. Ölümü arzulamanın ölümden korkmak kadar kötü bir şey olduğunu aktaran filozof, ölümden korkma konusunda kaçış olsa da ölümü arzulamadan kaçamayacağını dile getirmektedir (Montaigne, 2011: 171-177).

Paul Henri Thiry d'Holbach’ye göre ölüm hem umutsuzluk hem de yaşama karşı üretilmiş olan bir ilaçtır. Bu nedenle d'Holbach, uzun yaşam sürmenin felaketler zincirine neden olacağını savunmaktadır. Ona göre ölüm her şeyin ilacıdır ve her kötü durumu ortadan kaldıran bir eylemdir (Minois, 2008: 291). Nietzsche de ölümün bir ilaç olduğunu savunmaktadır. Ona göre hasta bireyin yaratıcılığı ortadan kalkacağı için topluma yararlı olamamaktadır. Aksine toplumdan beslenen bir parazit olduğundan hasta bireyin daha fazla yaşama tutunmaya çalışmaması gerekmektedir. Hastalık nedeniyle uzun zamanda acı çekerek gerçekleşen ölümün karşısına Nietzsche, intiharı çıkarmaktadır. Ona göre hastalığı nedeniyle topluma yararı

olamayacak birey intiharı bir zafer olarak düşünmelidir, güzel olan ölüm budur. Böylece Nietzsche'nin bireyin kendi acı çekmesine son vermesi için seçmiş olduğu intiharı daha çok toplumsal bağlamda ve toplumun yararına yorumladığını aktarmak mümkündür (Jaspers, 2008: 516).

Nietzsche, doğal ölümle ölmekten ziyade bireylerin “*doğru zamanda*” ve “*özgür ölümle*” ölmesi gerektiğini savunmaktadır. Özgür ölümden kasıt intihar eylemidir. Birey varoluşundan bu yana “*doğru yaşam*” yaşamadıysa ölümü göze almalı ve kendisini ortadan kaldırmalıdır. Bireyin bu düşünceyle intihar etmesini saygıdeğer bir eylem olarak niteleyen Nietzsche, bu eylemle yaşamayı da hak etmiş olduklarını dile getirmektedir. Karl Jaspers, Nietzsche'nin bu tutumunu eleştirerek toplumda yüksek bir mevkide olan bireylerin bu söylemden etkilenebileceğini fakat düşük mevkide bulunan insanları bu görüşün teğet geçebileceğini savunmaktadır (Jaspers, 2008: 516-517).

Nietzsche'nin özgür ölümü, Sartre için bir seçimle gerçekleştiğinden özgür bir düşünce olarak tanımlanmaktan ziyade sorumluluğu çağrıştırmaktadır. Sartre, bireyin kendisinden koparılıp alınamayan birtakım sorumluluklarla birlikte doğduğunu belirtmektedir. Ona göre birey, sorumluluklarından kopamaz ve ayrı düşünülemez. Kişi, kendi sorumluluklarından kaçma arzusundan dahi sorumludur. Özetle birey etkin bir varlıktır ve yapmış olduğu her şey, başka bir deyişle her seçimi, onun sorumluluğu dâhilindedir. Birey, seçim yapmak zorundadır çünkü başka seçeneği yoktur. İntihar etmek isteyen kimse her ne kadar yok olmak istese de onun bu eylemi seçişi dünya içinde var olduğunun göstergesidir. Sartre'a göre intihar, bireyin kendi varlığını keşfetmesi ve dünya içinde varlığını tanımlamasıdır (Sartre, 2010: 690, 603).

İntihar bir yok oluş olmasına rağmen bireyin varlığının kanıtıysa ve intihar eylemi bir seçimle gerçekleşiyorsa, ölmek için başka bir deyişle intihar etmek için, doğru zaman ne zamandır? Nietzsche doğru yaşamış insanların “*doğru zamanda*” ölümünün ne zaman olacağını şu cümlelerle açıklamaya çalışmaktadır:

“...’doğru zaman’ ne zamandır? Yaratım sona erdiğinde; ‘Hedef ve mirasçılar için doğru zaman’ geldiğinde, insan, veda etmek için bizzat kendisi de hala orada

olduğunda, hastalık ve yaşlılık sadece mevcut olmakla kalmayıp anlamlı ve ‘yaratıcı’ bir hayatı imkânsız kıldıkları zaman” (Akt. Sartre, 2010: 517).

Nietzsche, bireyin ölümüne karar verip kendisini yok edeceği “*doğru zamanın*” ne zaman olacağının belirsiz olduğunu çünkü bu zamanı her şeyi gören ve bilen tanrısal bir yetiye sahip olunamayacağını belirtmektedir. Bununla birlikte “*doğru zamanın*” birey için her zaman olabileceğinin de altını çizmektedir (Sartre, 2010: 518).

İntihar eylemini gerçekleştirmede “*doğru zamanın*” ne zaman olduğu, insanın yaşamına ne zaman son vermesi gerektiği bir muammadır. Shelly Kagan, Yale Üniversitesi’nde vermiş olduğu felsefe derslerinde ölüm ve intihar olgusu üzerine bilgiler aktarmaktadır. Kagan, birey intiharı ne zaman gerçekleştirirse mantıklı olur sorusunu sorarak, bireyin yaşam çizgisinde intihar eylemini gerçekleştirdiği zamanı grafikler üzerinde tartışmaktadır (Shelly Kagan, Lecture 20 – The Value of Life, Part II; Other Bad Aspects of Death, Part I,).

Özetle intihar olgusunu onaylayan filozofların intiharın bir ceza olarak görülmemesini, Tanrı’ya karşı gelme olarak algılanmamasını ve intiharın bireyin özgür seçimi olduğunu savunduklarını söylemek mümkündür. Bununla birlikte intihar eyleminin bireylerin hastalandığında, yaşlandığında ya da doğru zaman geldiğinde olumlanan bir eylem olduğu görülmektedir. Bireyin doğal ölümünü beklemesini eleştiren filozoflar, doğru zaman geldiğinde intihar eden bireyi bilge birey olarak tanımlamaktadır.

1.2.3.2. Yaşamak Verilmiş Bir Ödev

Yaşamın yaşamaya değer olup olmadığına dair tartışmalar yapıp düşüncelerini yaşamın verilmiş bir ödev olarak çerçevlendiren ve intiharı olumlamayan filozoflar genellikle devlet ya da Tanrı yolunda ölümü onaylamaktadır. Devletin bireyden üstün olduğunu savunan filozoflardan biri olan Aristoteles, bireyi toplumsal bir varlık olarak ele alan ilk filozoflardan biri olduğu için insanı anlatmak amacıyla “*zoon politikon*” başka bir deyişle “*politik hayvan*” kelime öbeğini kullanmaktadır. Aristoteles bir kimsenin insan olarak anılması için öncelikle şehir devleti düzeyinde örgütlenebilmesi

gerektiğini açıklamaktadır. Bu bağlamda insan olarak anılmayan kimselerin ise barbarlar, işçiler ve köleler olarak karşımıza çıktığını belirtmek mümkündür. Ona göre bireyin yerine şehir ve şehrin çıkarları gözetilmelidir. Bu perspektifte değerlendirildiğinde intihar olgusu, bireysel ve dinsel bir nedenden öte toplum temelli bir sorundur. Aristoteles devleti her şeyden üstün tutmakta, devlette yaşayan bireyin devletten sorumlu olduğunu ve intihar eyleminin devlete yönelik gerçekleştirilen bir saldırı olduğunu savunmaktadır (Aristoteles, Politika, 1975: 9-10). Aristoteles intihar eden bireyi korkak ve erdemsiz olarak nitelendirmektedir. Ona göre intihar yasaklı ve kınanması gereken bir eylemdir çünkü birey hem kendisine hem topluma karşı yerine getirmesi gereken sorumluluklardan intihar ederek kaçmaktadır (Aristoteles, Nikomakhos'a Etik: Bütün Yapıtları-5, 2014: 126-127).

Pythagoras da Aristoteles gibi intiharı korkaklık ve devlete karşı gelmek üzere yapılan bir eylem olarak tanımlamaktadır. Pythagorasçıların intihara karşı olma nedenlerinin ana sebeplerinden birini Tanrı'nın bahsettiği bedeni ruhun ölene kadar korunması gerektiği düşüncesi olarak belirtmek mümkündür. Onlara göre ruh ve bedenin bir aradalığı sayısal oranlarla yönetildiğinden intihar, ruh ve beden arasındaki dengeyi sağlayan sayısal oranı bozabilmektedir. Ruh kendisine bahsedilen bedenini sonuna kadar koruyarak Tanrı'yı memnun etmeye çalışmalı ve ölümünün Tanrı tarafından olmasını beklemelidir (Jamison, 2004: 26; Minois, 2008: 58; Sümer, 2015: 25; Yücel, 2007: 17).

Pythagorasçı bakış açısında olduğu gibi Augustinus'un intihar eylemine bakış açısında da Tanrı'nın emrini çiğniyor olma durumu söz konusudur. Aziz Augustinus *“intiharın hiçbir zaman haklı çıkarılamayacağını çünkü Tanrı'nın ‘Öldürmeyeceksin’, diyen altıncı emrinin”* intihar eylemiyle çiğnenmiş olacağını vurgulamaktadır (Jamison, 2004: 26-27). Augustinus altıncı emri yerine getirmeyen bireyin kendisini öldürmesiyle cinayet işlediğini belirtmektedir. Böylelikle kendi canına kıyan birey de günah işleyen kimse olarak nitelendirilmektedir. Bu söylemin gerçekleştiği dönem olan Orta Çağ Avrupası'nda, kilise ve genel hukuk kanunlarına göre intihar eylemi bir suç olarak görülmekte ve bu nedenle intihar eden birey ve bireyin yakınları cezalandırılmaktadır (Marsh, 2017: 119-120).

Cicero'nun intihar olgusu hakkında düşüncelerini temel anlamda üçe ayırmak mümkündür. Bunlardan ilki Tanrılar tarafından yasaklanan bir eylem, ikincisi kişinin karakteri ve sosyal konumuna göre gerçekleştirdiği bir eylem, üçüncüsü ise ahlaki ve övgüye değer olan eylemdir (Hill, 2004: 35). Aristoteles, Augustinus, Pythagoras gibi Cicero da zorunlu olmadıkça Tanrıların kendimizi katletmemizi yasakladığı görüşünü savunmaktadır. İntihar eylemini, Tanrıların vermiş olduğu görevlerden kaçmak olarak nitelendirmektedir. Cicero'ya göre intihar özünde iyi ya da kötü değildir ve çeşitli sebeplere bağımlı olarak gerçekleştirilen sıradan bir davranış olarak değerlendirilmelidir. Düşünür, intiharın kişinin karakterine ve sosyal konumuna bağlı bir eylem olduğunu savunmaktadır. Cicero her ne kadar intiharı kınasa da tecavüzden sonra yaşamak istemeyen kadınların, toplumda aşağı konuma düşenlerin, yaşlıların ve onurunu temizlemek amacıyla yaşamına son vermek isteyen bireylerin intiharını övünülecek intiharlar olarak değerlendirmektedir (Minois, 2008: 62).

Cicero'nun bahsetmiş olduğu övünülecek intihar olgusu, özellikle Antik Çağ'daki düşünürler tarafından desteklenmektedir. İntiharın Antik Çağ'da sıradan bir davranış olarak görülmesinin en büyük nedeni Stoacılık'tır. Yaşamın zorlaştığı ve sürdürmenin imkânsız görüldüğü durumlarda, Stoacılar intiharı bir çıkış yolu olarak görmektedir. II. yüzyılda Stoacılığın gözden düşmesiyle birlikte Roma yasaları katılaşmaya başlamaktadır. Yeni Platonculuk bu dönemde ortaya çıkan bir düşünce akımıdır. Yeni Platoncu görüşe sahip filozoflar, tıpkı Doğu kültlerinde olduğu gibi intiharı kınamaktadır. Plotinos, intihar eden bireyin ruhuna zarar verdiğini ölen kişinin ruhunun bozulduğu için gökyüzüne erişemediğini savunmaktadır. Plotinos intiharı olumlamamasına rağmen yaşlılık, hastalık, fiziksel şiddete maruz kalma gibi durumlarda intihara olumlu bakmaktadır. Daha önce intihar girişiminde bulunan Porphyrios ise birey ne durumda olursa olsun kendisine zarar vermemeli ve yaşamına son verecek bir eylemde bulunmamalı fikrini savunmaktadır (Minois, 2008: 69-70).

Plotinos normal intihara karşıdır ve intihar edeceğini düşündüğü öğrencisi Porphyrios'u kurtarmak için seyahate göndermektedir. Plotinos'a göre birey öldüğü zaman ruhu kurtulmamaktadır çünkü kötü ruhların ölümden sonra daha kötü şeyler

yaşayacağına inanmaktadır. Bu nedenle yaşam değerlidir, birey yaşarken ruhunu arındırmalı ve yüceltmelidir (Arslan, 2010: 225).

Camus'ya göre ise tek felsefi sorun intihar eylemidir. Ona göre yaşamın yaşamaya değer olup olmadığı konusunda bir kanıya ulaşmak, felsefe alanının temel sorusunu cevaplamaktır (Camus, 2017: 21). Camus'nün felsefesinde yaşam her zaman yüceltilmektedir. Yaşamın yüceltilmesinin en büyük payı ölümdür, ölümden bir 'büyülenme'dir. Yaşama olan tutkusu, ölüm takıntısından ayırt edilemeyen Camus için *"intihar etmeyi reddetmek yaşama anlam veren şeydir."* (Solomon, 2006: 318). Camus intiharın onaylanmasının bir şeyi değiştirmeyeceğini, herhangi bir çözüm getirmeyeceğini savunarak intihar eylemini reddetmektedir (Ulutaş, 2011: 27).

Epicuros da Camus gibi yaşamı yücelten düşünürlerdendir. Hayatı boyunca sağlık sorunları nedeniyle acı çekmiş bir düşünür olarak, bireyin acı çekerek mutlu olabileceğini savunmaktadır. Epicurosculara göre intihar, karşı çıkılabilir bir eylem değildir fakat bireyin bu kararı alıp davranışa dönüştürmesi desteklenmemelidir (Yücel, 2007: 22). Epicuros, hayatın keyif vermemesi durumunda sonlandırılabilir olduğunu savunsa da intihara karşı çıkmaktadır. Epicuros'e göre yaşam her şeyden değerlidir. Kişi öleceğinin bilincinde olsa da hayatına son vermesi yanlış bir eylem olarak değerlendirilmektedir çünkü ölüm insanlık var olduğu sürece yoktur ve geldiğinde ise insanın kendisi yoktur (Epicurus, 1994: 29). Ona göre ölüm bir deneyim değildir, ölüm hiçbir şeydir. Hiçbir şey de yaşamı tanımlayan bir deneyim olarak nitelendirilmemektedir (Solomon, 2006: 313).

Descartes'e göre hayatta kötülükten çok iyilik bulunmaktadır. Bu nedenle de bireyin hayatı iyisi ve kötüsüyle yaşamaya değerdir. Ruhun ölmediğine dair inancı savunanların aslında bireyin kötü durumlarla karşılaştığında intihar etmesine yol açtığını fakat öldükten sonra ruha ne olduğuna dair kesin bir bilgi olmadığı için intiharın gereksiz olduğunu belirtmektedir. Descartes yaşamda kalmanın intihar etmekten daha akılcı bir yol olduğunu savunarak kesinliğini bildiği dünyada bireyin birtakım sorunları göze alarak yaşaması gerektiğini savunmaktadır (Descartes, 1992: 60-61,70).

Thomas Hobbes, Aristoteles gibi bireyin devlete karşı sorumluluğu olduğu düşüncesiyle intiharı olumlamayan diğer filozoflardan biridir. “*Leviathan*” adlı yapıtında, intihar eden bireyi firar eden birey konumunda değerlendirmektedir. Devlet bünyesinde barındırdığı bireylerin firarını, başka bir deyişle kaçışını olumlu karşılamamaktadır çünkü devletin bütünlüğünün bozulmasını istememektedir. Hobbes’a göre birey intihar etmemeli, varlığını Leviathan’ın birliğine adanmalıdır (Akt. Minois, 2008: 185). Bununla birlikte, “*Leviathan*”da egemen güç bireye kendisini öldürmesini emrettiğinde bireyin intiharı devlete ters düşüyorsa reddetme özgürlüğü yoktur fakat ters düşmüyorsa birey egemen gücün bu isteğini reddedebilme hakkına sahiptir (Hobbes, 2007: 160).

Aydınlanmacı olarak anılan filozoflar genellikle intihar eylemine karşı duran bir tutum sergilemektedir. İntiharın kışkırtıcıları olarak görünmek istemeyen aydınlanmacı filozoflar, insanların kendilerini öldürmelerinin felsefi bir nedeni olmadığını zihinsel ya da bedensel bir acının sonucunda intihar ettiklerini savunmaktadır. Aydınlanmacı filozoflar her ne kadar Rousseau gibi yaşama dair kötü olan konuları işlese de hayatı çok sevmekte ve intiharı olumlu karşılamamaktadır. Aydınlanmacı filozoflardan Hamlet’in ikilemi olan “*Olmak ya da olmamak işte bütün mesele bu.*” cümlesiyle yüzleşenlerin çoğunluğu “*var olmayı*” seçmektedir (Minois, 2008: 253).

Kierkegaard, Tanrı’ya baş kaldırış eylemi olarak tanımladığı intiharın paganizmde ben eksikliğinin bir sonucu olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte umutsuzluğun paganın özünü oluşturduğunu savunmaktadır. Umutsuzluk ve intihar olgusu arasındaki ilişkiyi açıklarken, kendisini öldüren bireyin umutsuz olduğunun farkında olarak intihar etmesini bireyin ben bilinci yüksek olduğu için umutsuz olduğunun farkında olmadan intihar ettiği zamandan daha fazla umutsuz olduğunu aktarmaktadır (Kierkegaard, 1997: 57-62). Kierkegaard gibi intihar eylemine karşı çıkan aydınlanmacı filozoflardan Locke ve Rousseau da intiharı olumlayan dinleri ve toplumsal söylemleri eleştirmektedir (Jamison, 2004: 29-30).

Montesquieu ve Voltaire ise şehitlik uğruna hayat feda etmeyi bağnazlığın bir belirtisi olarak görmekte ve bir fikri ya da ülkeyi korumak adına bireyin kendi hayatını

hiçe saymasını eleştirmektedir. Aydınlanmacı filozoflar, belirli bir düşünceyi ölümü pahasına savunanları eleştirmekte ve intihar edenlerin yurtseverlik düşüncelerini boş, gülünç olarak nitelendirmektedir. Filozoflar kendi düşünce ve görüşleri nedeniyle hayatlarını tehlikeye atmamakta ve nedenleri farklı olsa da yaşamayı amaç edinmek gerekliliğini savunmaktadır (Minois, 2008: 254).

Spinoza intiharı bir erdem eylemi olarak tanımlamamaktadır. Spinozacılıkta görüş bireyseldir. Bireyin sahip olduğu özü bağlamında yaşam süresinin kısılmasını istemesi bir doğrunun yanlış olmasını istemesi kadar metafizik anlamında imkânsızdır (Spinoza, 2011: 328-329). Spinoza, *Ethika*’sının sözde-özyıkım bölümünde intihar olgusuna olan yaklaşımından bahsetmektedir. Spinoza’ya göre birey, sürekli olarak farklı ilişkilerin içinde kendisini bulmakta ve bunun sonucunda da içinde yabancı bedenler gibi davranan parçalar bütünü haline gelmektedir. Kötü olan şey Spinoza’ya göre dışarıdan nüfuz etmektedir. Bu bağlamda filozof ölüm olgusu gibi intihar olgusunu da insan için dışarıdan gelen bir şey olarak tanımlamaktadır (Sunat, 2007: 145-146).

Diderot intihar olgusu düşüncesinin temeline bireyi oturtmaktadır. Diderot’a göre yaşamdan bıkkınlık diye bir durum söz konusu değildir çünkü bıkkınlık nedensizdir ve sadece zihni karışık bireylerde görülmektedir. Filozofların intihar olgusunun eyleme dönüşmesi konusunda bireylerin fikirlerini değiştirdikleri savına katılan Diderot, filozofların bireyi yok oluşa sürükleyecek bir durumdan sakınarak sorumluluk almaları gerektiğini savunmaktadır (Minois, 2008: 270-271).

Kant, bireylerin kendisine ve başkalarına karşı gerçekleştirmesi gereken birtakım ödevleri açıklarken, intihar eylemini bireyin kendisine karşı ödevi içinde değerlendirmektedir. Kant’a göre yaşamı çeşitli zorluklarla geçen birey yaşamdan bıkip usandığı noktada, intihar eyleminin sorumluluklarına ters düşüp düşmediğini tartacak kadar akli başında bir tutum sergilemelidir. İnsan, uzun süre yaşadığı zaman kötü olaylar silsilesiyle daha çok karşılaşacağını öngördüğünde ben sevgisinden dolayı yaşamını kısaltmayı düşünebilmektedir. Fakat ben sevgisinden çıkan bu düşünce genel doğa yasasına ters düşmektedir; çünkü “...belirlenimi yaşamı geliştirmek olan aynı duyuşla yaşamın kendisini yok etmenin yasa olduğu bir doğa

kendi kendisiyle çelişir...” Bu nedenle en üstün ödev ilkesiyle çelişen intihar eylemi, Kant tarafından doğru olmayan bir eylem olarak savunulmaktadır (Kant, 2013: 38-39).

Heidegger’in bireyin kendi ölümünü kendisinin gerçekleştirmesine yüklenen önemden yola çıkarak, ölümden seçim kavramına başka bir deyişle intihara büyük önem vermektedir. Ona göre dünyanın her köşesinde genç yaşta intiharların ortaya çıkmasının nedeni intihar eyleminin yüceltilmesinin bir sonucudur. Televizyonda ve sinemada kahramanların herhangi bir işe sahip olmamaları, aile bağlarının kopuk olması, sürekli olarak ölümlerle burun buruna gelmeleri izleyeni heyecanlandırmaktadır. Burada ölümlerle karşılaşan birey, ölümden kaçmaktan ziyade kendisini ölümlerle ifade ettiği bir dünya yaratmaktadır. Ona göre bu sebeple, bu dünyada bireyin intihar etmesi bir çeşit moda olarak benimsenmektedir (Solomon, 2006: 314).

İntihar olgusunu olumlamayan filozoflar, yaşamı yücelterek ölümün zamanında gerçekleşmesi gerektiğini savunmaktadır. Yaşamak bir ödev olarak nitelendirilmekte ve kişinin kendisine karşı en temel görevini yerine getirme gerekliliği açıklanmaktadır. Bazı filozoflar, ölümün zamanında gerçekleşmesini böylece Tanrı’ya ya da Tanrılara karşı gelinmemiş olduğunu aktarmaktadır. İntihar olgusuna karşı söylemler gerçekleştiren filozoflardan bazıları hastalık, yaşlılık ve şehitlik gibi durumlarda intiharı olumlu bulsa da bazıları bu durumlarda bile intihar edilmemesi gerektiğini savunmaktadır. Bu başlık altında incelenen felsefi alanda intihar olgusunun filozofların bakış açıları doğrultusunda öznel olarak değerlendirildiğini belirtmek ve filozofların özünde yeşerdiği toplumun yapısına göre intihar söylemlerini yeniden biçimlendirdiğini belirtmek mümkündür.

1.2.4. Din ve İntihar

Felsefe ve intihar ilişkisinde var olan çok seslilik din olgusunda yerini tek sese bırakmaktadır. İnsan için en önemli şey yaşamaya devam etmesini sağlayan dürtüdür. Din, insanın bu dünyada çeşitli söylemler inşa ederek hayatta kalmasını öğütleyen ve bireyin topluma uygun bir şekilde ayak uydurmasında etkin olan en önemli toplumsal kurumlardan biridir. Çalışmanın bu başlığı altında din ve intihar ilişkisi incelenmekte

ve böylece din alanında intihar söylemlerinin egemen söylem perspektifinde nasıl inşa edildiği açıklanmaya çalışılmaktadır.

Din, dindar olma ve dini bağımlılık gibi faktörlerin intihar davranışı üzerindeki etkileri din psikolojisi ve din sosyolojisi olmak üzere iki perspektifte ele alınmaktadır. Din sosyolojisinde dine bağlılık anlamında intihar oranları incelenirken din psikolojisinde ise bireyin dine olan bağımlılığı ile bireysel anlamda intihar olgusu arasındaki ilişki incelenmektedir (Ağılkaya, 2010: 177).

Din ve intihar ilişkisini dindar olma düzeyinde açıklayan “*bütünleşme kuramı*”, “*temel dini inançlara adanmışlık görüşü*” ve “*dini sosyal ilişkiler yaklaşımı*” olmak üzere üç temel perspektif bulunmaktadır (Cırhinoğlu & Ok, 2010: 1). Durkheim, bütünleşme kuramını bir toplumun birbirine olan bağlılığı ve birbiri ile entegre olması şeklinde ele almaktadır. Durkheim’a göre toplumu oluşturan olgular, bütün toplum üyelerinde ortak ve geleneksel bir yapı sergilemektedir. Bu nedenle de toplumda zorunlu olan bir inanış ve bağlılık vardır. Ona göre dinsel toplumlar ne kadar güçlü olursa toplumu oluşturan bireyler o denli toplumla bütünleşmekte ve bu durum bireylerin intiharlarına karşı olan koruyucu özelliği arttırmaktadır (Durkheim, 2013: 158).

Gearing ve Alonzo’ya göre de dinlerin intihara karşı olan güçlü tutumu bireylerin intihar etme olasılığına engel olmaktadır. Dini örgütlere katılım da intihar eğilimine karşı koruyucu bir etken olarak değerlendirilmektedir. Böylece bireylerin katılmış olduğu örgütlerde bir destek ağı oluşturulmaktadır (Gearing & Alonzo, 2009: 333).

Durkheim, bütünleşme kuramı bağlamında incelemiş olduğu Protestan, Katolik ve Yahudilerde intihar oranlarına ve toplumsal dini bağlılıklarına göre çeşitli istatistiki veriler sunmaktadır. Protestanlıkta intihar oranının Katoliklere göre daha yüksek oranda olmasını özgür sorgulama alanının daha geniş ölçekte tutulmasıyla ilişkilendirmektedir. Katolik birey inancını sorgulamadan direkt kabul ederek dinini yaşamaktayken Protestan birey için böyle bir durum söz konusu değildir. Katoliklerde intihar oranlarına az rastlanılmasının bir diğer nedeni ise diğer inanç topluluklarına

göre kendi içlerinde daha bütünleşmiş bir yapıya sahip olmalarıdır. Halbwachs'a göre bütünleşmedeki en büyük etkenin dinsel inancın kendisinden ziyade dine ait topluluğun tutucu ve gelenekçi olmasından kaynaklanmaktadır. Katoliklerin kırsal yerlerde, Protestanların ise çoğunlukla şehirde yaşaması da intihar oranına etki eden nedenlerden biri olarak ele alınmaktadır (Durkheim, 2013: XXXVII, XXXIX).

Halbwachs, Durkheim'in öne sürdüğü özgür sorgulama nedeniyle Protestanların, Katoliklere göre daha fazla intihar etme eğiliminin olduğu savını yetersiz bulmaktadır. Sosyolog yaptığı çalışmaların sonucunda bazı Katolik topluluklarının Protestanların etkisi altında olduğunu saptamakta ve Katoliklerin farklı dinlere sahip bireylerle yakın olması durumunda intihar etme olasılıklarının arttığı düşüncesinden yola çıkarak birtakım çalışmalar da yapmaktadır (Durkheim, 2013: XXXVIII).

Durkheim'in bütünleşme kuramının aksine Stack ve arkadaşları yaptıkları çalışmalarda dinin aynı zamanda bireysel bağlamda da intihardan koruyabileceğini savunmaktadır (Akt. Ağıkaya, 2010: 177). Dini inançlara adanmışlık kuramına göre temel dini unsurlara bireyin kendisini adanması intiharı düşünmesinde bir engel olarak nitelendirilmektedir. Üç büyük dinin intihara karşı olan kesin tutumu inançlı olan bireyin kendisini öldürmesine engel olmaktadır çünkü ölümden sonra yaşama inanan birey için cehennemde olmak bireyin gitmek isteyeceği en son yer olarak tasvir edilmektedir (Cirhinoğlu & Ok, 2010: 2).

Gearing ve Alonzo'nun yapmış olduğu araştırmaya göre intihar eylemi daha çok üç büyük dinde kınanmaktadır. Araştırmacılar dindarlık derecesinin artmasıyla bireyin intihar etme olasılığının azaldığını ve bu nedenle dindarlık ile intihar eylemi arasında karşıt bir ilişki olduğunu savunmaktadır. Gearing ve Alonzo'ya göre intihar eyleminin sadece dindarlık üzerinden değil aynı zamanda cinsiyet, kültürel yaşam, yaş, etnik köken gibi olgularla da ilişkisinin incelenmesi ve bu alanda daha çok çalışma yapılması gerekmektedir (Gearing & Alonzo, 2009: 341).

1.2.4.1. Kutsal Metinler

İslam Dini'ne göre Zebur, Tevrat, İncil ve Kur'an-ı Kerim olmak üzere dört kutsal kitap bulunmaktadır. Zebur, tek tanrılı dinlere geçişi sağlayan ilk kutsal metin olarak kabul görmektedir. Günümüzde Hristiyan ve Musevi inancının kutsal metinlerinin bir bölümünde Zebur'a da yer verilmektedir. Musevi inancının kutsal metinleri Tanah /yazılı ve Talmud/sözlü olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Yazılı kutsal metin olan Tanah'a Hristiyanlar, Eski Ahit demektedir. Tanah; Tevrat, peygamberler ve kitaplar olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Talmud ise Tanah'da yazılı olan metnin tefsiridir (Gürkan, t.y. ; Sinanoğlu, t.y.). Hristiyan inancına göre ise Kitabı Mukaddes olarak anılan kutsal metin, Eski Ahit ve Yeni Ahit olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Eski Ahit'te Tevrat ve Zebur, Yeni Ahit'te ise İncil yer almaktadır (KutsalKitap.org, t.y.).

İncil'de kelime olarak intihar yer almasa da intihar eden bireylerin hayatları aktarılarak intihar kınanmakta ya da onurlu bir eylem olarak sunulmaktadır (Gearing & Alonzo, 2009: 334). Hristiyanlığın ilk zamanlarında tecavüzden korunmak ve bireyin kendisini korumak için gerçekleştirdiği intihar savunulan bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır. İntihar eylemi, Hristiyanlığa geçiş sürecinde ve Hristiyanlığın ilk yıllarında birtakım olumsuzluklara yol açmaktadır. Bu dönemde Romalılar, Hristiyanlara eziyet ederek onların umutsuzluğa kapılmasına neden olduğu için intihar Hristiyanlıkta bir umut olarak görülmektedir. 15. ve 16. yüzyıllarda intihar yasaklı olsa da Haçlı Seferleri'nin yarattığı toplumsal bunalım, din adamlarının dahi intihar etmesine neden olmaktadır. Rönesans ve Reform hareketleriyle intihara karşı tutumu yumuşayan kilise, Orta Çağ'ın baskıcılığını geçmişte bırakmaktadır. Katolikler, 16. yüzyılda toplumda gerçekleşen savaşlar nedeniyle bireyin umutsuzluğa düşmesi sonucunda intihar etmemesi için günah çıkarmasını önermektedir. İntihar böylece bütün günahların en kötüsü olarak bireyin karşısına çıkarılmaktadır (Akt. Sümer, 2015: 88-90; 93-96; Minois, 2008: 86-87).

17. yüzyıla gelindiğinde intiharın Hristiyanlıkta, soylu ve ruhban sınıfına ayrıcalıklı bir eylem olarak görülmesi eleştirilmektedir. İntihar eden soylulara karşı kilise gerçekleştirmesi gereken yaptırımları uygulamamaktadır (Minois, 2008: 168-

172).18. yüzyılda ise Hristiyan din adamları dünyevi olan her şeyi bırakıp öldükten sonra gideceği dünyaya hazırlık yapma gerekliliğini savunmaktadır. Bu nedenle birey ne kadar acı çekerse çeksin Tanrı'nın sunduğu bedene zarar vermemeli, diğer dünyaya hazırlanmalı ve ölümü kabullenerek öleceği günü beklemelidir (Minois, 2008: 338-339). Hristiyanlıkta din adamlarının intiharın kabul edilemez bir suç, günah olduğunu savunmasına rağmen pek çok birey yaşamına son vermektedir. Martin Luther, bireyin intihar etmesinde şeytanın parmağının olduğunu savunmaktadır. Bir diğer Teolog John Wesley ise kendisini katleden bireyin daracağına asılması ve burada çürümeye terk edilmesi gerektiğini belirtmektedir (Jamison, 2004: 29).

Hristiyanlıkta dini inancı uğruna ölümü göze alan ve bu uğurda canını feda eden kişi için şehit anlamına gelen “*martyr*” kelimesi kullanılmaktadır. Bu kavram Hristiyanlar için kutsal sayılmaktadır. Orta Çağ'da, Haçlı Seferleri sırasında askerlerin seferde akıtacakları kanın ikinci vaftiz töreni olduğuna dair inançları şehit olma isteğinde bir artışa neden olmaktadır. Hristiyanlıkta bireyin intiharının toplum için olmasının altında toplumu koruma düşüncesi yatmaktadır (Sümer, 2015: 139-145; Yücel M., 2007: 128-129).

Yahudilerin kutsal kitabı olan Tevrat'ta “*Öldürmeyeceksin*” emri yer almaktadır fakat kitap “kendini öldürmeyeceksin” dememektedir. Efsanelere bakıldığında ise -Samson, Saul ve Achitopel- dinin intiharı olumladığını söylemek mümkündür. Bireylerin toplumun iyiliği için gerçekleştirdiği intihar eylemi göz önüne alındığında Tevrat'ta intihar olgusunun tıpkı Hristiyanlıkta olduğu gibi onaylandığı görülmektedir (Yücel, 2007: 112). Jamison, Eski ve Yeni Ahit'te yer alan intiharların çoğunluğunu bir onur uğruna, toplum için, din ya da felsefi bir neden için gerçekleştirildiğini ve bu nedenle yapılan intihar eylemlerinin onaylandığını belirtmektedir (2004: 25).

Yahudi din bilginleri, Tanrı'nın yaşamı her şeyden üstün tuttuğu ve yaşamın korunması ilkesine vermiş olduğu değer nedeniyle intiharın yasaklandığını savunmaktadır (Alvarez, 2002: 51). Yahudilerin yaşamış olduğu savaş ve soykırım gibi olumsuz yaşam koşulları nedeniyle Yahudi din adamlarının zamanla intihar hususunda daha esnek davrandığını söylemek mümkündür (Sümer, 2015: 69-71).

Yahudi dinine göre yasaklı olan intihar eylemini gerçekleştiren bireyin cennete mi ya da cehenneme mi gideceği sorusu kutsal metinde intihara yönelik bir yaptırım belirtilmediği için keskin sınırlarla çizilmemektedir (Internet FAQ Archives, 2014).

Jamison, intihar eden Yahudi bireyin cenaze törenine katılım sağlansa da bu törende konuşmanın yasak olduğunu aktarmaktadır. Ayrıca törene katılanların matem elbiseleri giymemesi gerektiği ile intihar eden bireyin diğer ölülerden uzakta tecrit edilebileceği bir yere gömülmesi gibi birtakım kuralların olduğunu da belirtmektedir. Hristiyanlıkta da müntehirler aforoz edilmekte ve gömülürken kavşaklar yerine kiliselerin bahçelerinin kuzey tarafına, toplum tarafından ötekileştirilen ölülerin olduğu yere, gömülmektedir. Bu doğrultuda bireyin kendi canına kıyması tarihsel süreçten günümüze doğru değerlendirildiğinde zayıflığın, psikolojik bir hastalığın ve acizliğin nedeni olarak görülmektedir (Jamison, 2004: 27, 30-32)

1.2.4.2. Kuran'ı Kerim

Kutsal kitap Kur'an-ı Kerim'de intihara yönelik doğrudan bir söylem yer almasa da Hz. Muhammed'in hadisleri ve din alimlerinin söylemleri doğrultusunda intiharın yasaklı bir eylem olarak nitelendirildiğini aktarmak mümkündür. İslamiyet'te *"iman, tövbe, sabır gibi özelliklerin geliştirilmesine verilen önem"* ruh sağlığını da olumlu yönde etkilediğinden bireyi intihardan uzak tutmaktadır. Bununla birlikte yapılan ibadetle cemaat ruhuna sahip olan bireylerde dini bağlamda bir bütünleşme gerçekleştiği için intihar oranlarının az olması olası görülmektedir. Ağıkaya'ya göre İslam dininde olan cemaat ruhunun diğer dinlere oranla daha fazla olması Müslüman bireylerin intihar etmesine engel teşkil etmektedir. Ağıkaya çalışmasında intihar oranlarının İslam dininde düşük olmasını Durkheim'ın sosyal bütünleşme kuramı bağlamında değerlendirmektedir (Ağıkaya, 2010: 185-186).

İslam inancının intihar üzerinde olan etkisini istatistiki verilerle açıklamak imkânsızdır çünkü Orta Doğu ülkeleri 1989 yılından günümüze Dünya Sağlık Örgütü'ne herhangi bir veri göndermemektedir. Bununla birlikte intihar verilerini kaydederek istatistiki oran saptayan çok az sayıda ülke bulunmaktadır (Gearing & Alonzo, 2009: 335).

Müslüman ülkelerde intihar oranlarının gizlenip kayda geçirilmemesinin nedenini intiharın dinen büyük bir günah olmasına bağlamak mümkündür. İslam inancında intihar eden bireyin ailesi de intihar eden kadar lekelenmektedir. Bu nedenle müntehire cenaze töreni düzenlenmemekte ve aileye manevi destek de verilmemektedir. Bununla birlikte intihar etmek utanılacak bir eylem olarak görüldüğünden aileler yakınının intiharını saklanmak zorunda kalmaktadır. Bu bilgiler ışığında intihar olayları resmi bir şekilde kayda geçirilmediği için intihar oranlarının gerçekliğinin Müslüman ülkelerde tartışmalı olduğunu aktarmak mümkündür (Ağılkaya, 2010: 180).

Sınırlı sayıda araştırma, istatistiki bağlamda İslam dinini benimseyen bireylerin intihar oranının diğer tek tanrılı dinleri benimseyen bireylerden daha az olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu duruma karşın intiharın dini yönüne bakılmadan psikolojik bozukluklar vb. bağlamda yapılan çalışmalarda İslam ülkelerinin, Batı ülkelerinden daha yüksek oranda intiharla karşı karşıya olduğu aktarılmaktadır. Araştırmacılar ikircikli bu durum karşısında çeşitli önerilerde bulunmaktadır. Bunlardan ilki Müslümanlıkta dindarlık oranı diğer dinlere göre daha fazla olduğu için intihar oranının düşük olduğu iddiasıdır. Önerilerden bir diğeri ise intihar oranlarının paylaşılması ve verilen oranların yapaylığı nedeniyle oranların diğer dinlere göre daha az olduğu yönündedir (Gearing & Alonzo, 2009: 336).

İslam inancında acı çeken kişi hem kendi hayatına son veremez hem de bunu başkasından isteyemez, bunu istemek yasaktır çünkü tek yetki Allah'ındır. Bu nedenle birey ne kadar çok acı çekerse çeksün yaşamaya devam etmeli ve öleceği günü beklemelidir. İslam dininde bir insanı öldürmek bütün insanlığı öldürmeye eş değer bir davranış olarak nitelendirilmektedir. İslam inancında intihar eylemi cinayetle bir tutulmakta hatta cinayetten daha ağır bir suç olarak değerlendirilmektedir. Maide suresinde, Hz. Muhammed İsrailoğulları'na şöyle seslenmektedir: *“Kim haksız yere bir cana kıyarsa bütün insanları öldürmüş gibi olur. Her kim bir canı kurtarırsa bütün insanları kurtarmış gibi olur”* (Yücel, 2007.129-130; Jamison, 2004: 27).

Müslüman din adamları, Kur'an-ı Kerim'de geçen: *“İnsanı dirilten ve öldüren O'dur.”* cümlesini Allah'ın verdiği canı sadece Allah'ın alabileceği şeklinde

yorumlamaktadır (Sümer, 2015:158). Hz. Muhammed intiharın her türüne karşı çıkarak bireyin ne olursa olsun kendisini yok etme eylemini onaylamamaktadır. Kendini öldürmek, İslam dininde Allah'ın vermiş olduğu cana kastetmek olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle İslamiyet'te intihar eden birey cehenneme giderek sonsuza dek cezalandırılmaktadır (Yücel, 2007: 130):

“Kim kendini dağdan atarak intihar ederse o cehennemlik olur. Orada ebedi olarak kendini dağdan atar. Kim zehir içerek intihar ederse, cehennem ateşinin içinde elinde zehir olduğu halde ebedi olarak ondan içer. Kim kendisine demir saplayarak intihar ederse, cehennemde ebedi olarak o demiri karnına saplar” (Yücel, 2007: 130).

İslamiyet'te Hristiyanlıkta olduğu gibi intihar eden birey afroz edilmemektedir ya da Yahudilikte olduğu gibi cenaze ile ilgili ritüellerin gerçekleştirilmemesi söz konusu değildir. İslam alimleri tarafından müntehirin ölümünden sonra gerçekleştirilecek ritüeller bağlamında ortak noktada buluşulmayan tek konu müntehirin cenaze namazının kılınıp kılınmamasıdır (Sümer, 2015: 160-161).

Diğer dinlerde olduğu gibi İslam dininde de kendi dini için öleceğini bile bile savaşıran birey, şehit olarak cennetle ödüllendirilmektedir. Buna karşın savaşta yaralanan bireyin çok acı çektiği için kendi canına kıyması İslam dininde yasaklı bir eylem olarak görülmektedir. Bu koşullar nedeniyle intihar eyleminde bulunan bireyin cehenneme gideceği belirtilmektedir (Yücel, 2007: 130-131). Kuran-ı Kerim'de cihat kelimesi şehitlik anlamında kullanılan kelimelerden biridir. İslamiyet'te cihat edenler, Allah yoluna yönelen kimseler olarak adlandırılmaktadır. Cihat ayetlerde övülerek Müslümanın gerçekleştirmesi gereken bir sorumluluk ve kazançlı bir ticaret olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda İslam inancına göre şehit olmak bireyi yüceltmektedir (Sümer, 2015: 164-165).

1.3. Türkiye'de Travmalar ve İntiharın Toplumsal Tarihi

Fransızca kökenli bir kelime olan travma, Türkçede sarsıntı anlamına gelmektedir. Travma bireye hem fiziksel hem de ruhsal anlamda zarar veren durumlarda kullanılan bir kelime olarak karşımıza çıkmaktadır. Fiziksel travma kavramı tıp dilinde *“bir doku veya organın yapısını, biçimini bozan ve dıştan mekanik*

*bir tepki sonucu oluşan yerel yara, örselenme” olarak tanımlanmaktadır.*⁸ Ruhsal travma ise kişinin başından geçen bir olay sonucunda yaşamış olduğu ruhsal süreç ve değişimlerin bütününe bireye olan etkisi şeklinde betimlenmektedir. Post travmatik stres bozukluğu ise bireyin yaşamış olduğu olay sonrasında baş etmeye, üstesinden gelmeye çalıştığı stres olarak nitelendirilmektedir (Güneş, 2012: 103-104).

Bir olayın travmatik sayılabilmesi için belirli bir kalıp ya da tanımlama yapmanın olanak dâhilinde olup olmadığı hakkında pek çok tartışma söz konusudur. Briere ve Scott’a göre bireyi içsel alanda kısa süreli de olsa baş edemediği uzun süreli semptom üreten ve aşırı mutsuz eden herhangi bir olay travmatiktir. Onlara göre bireyin travma yaşaması için sadece olayın kahramanlarından biri olmasına gerek yoktur. Olayın izleyicisi ya da şahidi de travma yaşayabilmektedir (Briere & Scott, 2016: 3-4).

Amerikan Psikiyatri Birliği travmatik yaşantıları “*insan yaşamının olağan sayılabilecek deneyimleri dışında sıra dışı ve çaresiz bırakan, ruhsal ve bedensel olarak yaralayıcı olaylar*” şeklinde tanımlamaktadır. Savaş, tecavüz, işkence, göç ve kitlelere nüfuz eden hastalıklar gibi bireyi olumsuz yönde etkileyen olaylar travma kavramının kapsamında değerlendirilmektedir. Travmatik olayların bireyin yaşamının sarsılmasında etkisi olduğu gibi aynı zamanda bireyin toplumsal yaşama uyum sağlama konusunda yaşadığı zorluklarda da etkisini hissetmek mümkündür (Yılmaz, 2006: 181).

Bireyi merkezde tutan psikoloji ve tıp bilimlerinin travmaya yaklaşımı sosyoloji alanında yerini grup ve topluluklara bırakmaktadır. Toplumsal travma, fiziksel ya da psikolojik travmanın aksine sosyal yapıya uyum sağlayan bir topluluğun kimlik ve anlam kaybı yaşadığı durumlar sonucunda sosyal yapıda meydana gelen kopma olarak nitelendirilmektedir (Eyerman, 2001: 2).

Bir ülkede yaşanan kaza, göç, doğal afet, ekonomik kriz, etnik ve dini sorunlar gibi toplumun tamamını ilgilendiren olaylar bireyleri öznel bağlamda etkilese de bütün olarak ele alındığında travmanın toplumsal nitelik taşıdığını söylemek

⁸ TDK, “Travma”, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>, 28 Aralık 2017.

mümkündür. Bu nedenle travmayı ortaya çıkaran sorunun bireysel yaşantıdan çıkıp birçok bireyin ortak sorunu haline gelmesi toplumsal travmanın yaşanıyor olduğunun bir göstergesidir (Çopur & Genç, 2015).

Toplumsal travmalardan etkilenen bireyin karşılaştığı olumsuzluk ya da kayıp sonucu intihar etmesi olası bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireyin kişisel tercihi olarak yorumlanan intihar eylemi, istatistiksel hesaplamalarla toplumsal bir olgu olarak ele alınabilir hale gelmektedir. Örneğin Türkiye’de 1994 yılında gerçekleşen intihar sayısındaki artışın nedeni ekonomik kriz olarak değerlendirilmektedir (Akt. Boran, 2009: 4).

Türkiye’de yaşanan darbe, göç, doğal afet ve ekonomik kriz gibi toplumu ilgilendiren olaylar bireylerin intiharına neden olmakta ve egemen ideoloji bireylerin gerçekleştirdiği intihar eylemlerini yaşanan toplumsal travmaları yok sayarak yalnızca bireylerin psikolojilerinin bozuk olmasıyla ilişkilendirmektedir. Egemen ideolojinin ürettiği bu söylem toplumun her alanında yeniden yinelenmekte bireylerin psikolojisinin toplumsal travmalar nedeniyle bozulabileceğine yönelik gerçekliğin üstü örtülmektedir. Çalışmada Türkiye’de gerçekleşen toplumsal travmaların ele alınmasıyla bireyin sadece psikolojik değil aynı zamanda toplumsal nedenlerle intihar ettiğini de açıklığa kavuşturmak amaçlanmaktadır. Bu nedenle çalışmada Türkiye’de gerçekleşen intihar verilerini açıklamadan önce toplumu ya da toplumun geniş bir kesimini ilgilendiren travmatik olaylara değinilmektedir.

1.3.1. Toplumsal Travmalar

Türkiye jeopolitik konumu nedeniyle savaş gibi belirli zamanlarda göçe maruz kalan ve bu nedenle de göçmen nüfusu fazla olan bir ülkedir. Türkiye topraklarında yaşanan “Osmanlı-Rus Savaşları”nı, “Balkan Savaşları”nı ve “Türk-Yunan Mübadele Dönemi”ni ülkenin göçe maruz kaldığı dönemlere örnek olarak vermek mümkündür (Güvenç, 2003: 11).

Türkiye tarihinde 1923 yılında “Lozan Antlaşması”yla uygulanan zorunlu göç dalgası günümüzde hala etkisini hissettirmektedir. Zorunlu göç olarak adlandırılan mübadele, bireyin daha önce yaşamadığı hatta adını bile duymadığı yerlerde

yaşamının geri kalanını geçirmesine neden olmaktadır. Bu durum bireyin yaşantısında var olan dengeyi değiştirdiği için kişide travmalara neden olabilmektedir. Türkiye Cumhuriyeti ve Yunanistan'ın kurulma aşamalarında birbirleri ile vermiş oldukları mücadele ulus devleti kurma amacının doğurmuş olduğu bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadece Yunanistan değil aynı zamanda diğer Balkan ülkeleri de homojen bir nüfus oluşturmak adına uzun yıllar boyunca boyunduruğu altında yaşadığı Türk Müslüman kitleleri zaman zaman göçe maruz bırakacak ölçüde baskı uygulamaktadır. Türkiye Cumhuriyeti açısından önemli sayılabilecek ilk nüfus mübadelelerinden biri Lozan'da imzalanan "*Ahali Mübadelesi Protokolü*" olarak karşımıza çıkmaktadır. 1923 senesinde imzalanan bu protokole göre Yunanistan'da yaşayan Türklerin Türkiye'ye, Anadolu'da yaşayan Rumların ise Yunan topraklarına zorunlu göç etmesi uygun görülmektedir (Yılmaz, 2006: 173-174).

Mübadiller zorunlu göçle gittikleri ülkede yaşadıkları sorunlar ve yaşam koşullarının farklılaşması nedeniyle pek çok trajik olay deneyimlemektedir. Bu nedenle 1923'te alınan karara karşın zorunlu göç konusunun kesin bir şekilde sonuçlanması 1930'lara kadar devam etmektedir (Bozdağlıoğlu, 2014: 10). Nüfus mübadelesi sonucunda Türkiye azınlıklardan arındırılmakta ve ulus kimliği daha sağlam bir zemine oturtulmaya çalışılmaktadır. Mübadillerin yolculuk için hazırlanacak vakitlerinin olmaması, deniz yoluyla gerçekleşecek göç için belirlenen limanlarda konaklamaları, Türkiye'ye geldiklerinde karantinaya alınmaları ve sonrasında geçici misafirhanelerde kalmaları gibi yaşam koşullarının standartların altında olması nedeniyle gerçekleştirilen zorunlu göç bireyde derin travmalara neden olmaktadır (Yılmaz, 2006: 175-180).

Mübadiller gemilere bindirilmeden önce sağlık kontrolünden geçmekte ve Yunanistan'da bazı limanlarda görülen salgın hastalığa karşı aşılanmaktadır. Günlerce süren deniz yolculuğunda yiyeceklerini yanında getiren göçmenler içecek ihtiyacını ise gemiden karşılamaktadır. Birçok insanla iç içe göç eden mübadiller, kısa sürede toparlandıkları için çoğunlukla yanlarına bir şey alamadan gemiye binmektedir. Yolculuk için para ödemek zorunda kalan göçmenlerden ekonomik düzeyi kötü olanların ücreti devlet tarafından karşılanmaktadır. Belirli bir ücret karşılığında

yolculuk yapmalarına rağmen mübadillerin zorunlu göçü insani koşullarda gerçekleşmemektedir. Anadolu topraklarına gelen göçmenler önce sağlık kontrolü için karantinaya alınmakta daha sonra ise kalıcı bir yer edinene kadar misafirhanelerde yaşamını idame ettirmektedir. Yolculuk zamanında olumsuz koşullar nedeniyle hasta olan pek çok birey karantinada da kurtarılamayıp yaşamlarını kaybetmektedir. Bu olaylar dizisi kaybedilen birçok yaşamla yeni bir yaşamın belirsizliği arasında sıkışan bireyin temel yaşama dürtüsüne yani hayatını nasıl idame ettireceğine dair olumsuz düşünmesine neden olmakta ve bu durum bireyin ruhsal travma yaşamasına zemin hazırlamaktadır (Yılmaz, 2006: 175-183).

Türkiye’de her ne kadar mübadeleye önem verilse ve konuyla ilgili çalışmalar gerçekleştirilse de gerekli hazırlıklar tam anlamıyla yapılmamaktadır. Türkiye’ye göç eden Türklerin sahip olduğu hakların korunamamasını bu hususta gerekli planlamaların yapılmadığının bir kanıtı niteliğindedir. Zorunlu göçle Türkiye’ye gelen Türklere yerleşim yeri sağlama konusunda yapılan yanlış politikalar nedeniyle bu dönemde birçok mübadil evsiz kalmakta ve ülke ekonomik olarak çok ciddi kayıplara uğramaktadır (Okutan, 2004: 231-233).

Bu dönemde Türkiye’ye göç eden mübadiller, Yunanistan’a göç eden Rumların evlerine yerleştirilmektedir. Bozdağlıoğlu’na göre Türkiye’de mübadelenin olumsuz etkisi, Yunanistan’ın yaşadığı sorunlar göz önünde tutulduğunda daha az görülmektedir. Mübadele sürecinde ve sonrasında TBMM, ülkeye gelen göçmenlerin sorunlarını çözmek için “*Mübadele İmar ve İskân Vekaletinin*” kurulması yönünde bir kanunu yürürlüğe koymaktadır. Bu kanuna göre Türkiye’ye gelen göçmenlerin yaşayacakları ve çalışacakları yerler belirlenmektedir. Kanun her ne kadar sorun çözücü olarak görünse de bu konuda yetkili olan kişilerin yetersizliği ve yetkililerin emekli askerlerden oluşması göçmenlere karşı katı tutum sergilemelerine yol açmaktadır (Bozdağlıoğlu, 2014: 26).

Mübadiller zorunlu göçü önce inkâr etmekte daha sonra gerçeği kabullenip acı duyup eski memleketlerini özlemekte ve yıllar sonra ise nostaljinin kendisi olarak yorumlamaktadır. Doğdukları toprakları özleyen mübadillerin ülkelerini ziyaret etmeleri uzunca bir süre yasaktır. Bu nedenle ülkelerini daha çok gözlerinde büyüten

göçmenler, her zaman doğdukları topraklara gitmenin hayalini kurmaktadır. Göçmenler kendisi gidemese de memleketlerini ziyaret edecek olan yakınlarından bir kese memleket toprağı isteğinde bulunup memleketlerinden gelen toprağı yastıklarının altına koymak ya da öldükleri zaman topraklarına serpmek üzere saklamaktadır (Yılmaz, 2006: 184). Mübadele sonucunda 1.350.000 Rum Ortodoks Yunanistan’a göç etmektedir. Türkiye’ye gelen mübadil sayısının ise 432.000 olduğu belirtilmektedir. Bu göçmenler Karadeniz, Orta Anadolu’nun çeşitli şehirlerine ve Ege’ye yerleştirilmektedir (Akın, 2010: 248).

Zorunlu göç nedeniyle Türkiye’ye yerleşen azınlıklar ve Türkiye’deki diğer azınlıklar göz önünde bulundurulduğunda Türkiye’nin yapısını mozağe benzetmek olası görünmektedir. Türkiye’de hayatını devam ettiren azınlıkların yaşamış olduğu travmalara: “Elza Niyego Olayı”, “Hronika Davası”, “İşkân Kanunu”, “Hatay Sorunu” ve “Varlık Vergisi Kanunu”nu örnek vermek mümkündür. “Varlık Vergisi Kanunu”, homojen bir ulus devleti yaratmak amacıyla çıkarılan kanunlardan biridir ve uygulandığı dönemde azınlıklar üzerinde ciddi travmalara yol açmaktadır. “Varlık Vergisi Kanunu” “12 Teşrinisani” 1942 tarihli resmî gazetede ilan edilmekte ve böylece yürürlüğe girmektedir. Kanun’da belirtilen maddelerde verilen karara hiçbir şekilde itiraz edilememektedir. Bu durum hukuk dışı maddeler içeren bir kanunun yürürlüğe konduğunun kanıtıdır. Kanun’da belirtilen başka bir maddeye göre de vergi bedelini ödeyemeyenlerin beden sağlıklarına göre belediye ya da başka kurumlara hizmet etmesi gerektiği aktarılmaktadır. Vergisini ödeyemeyen azınlıklar bu dönemde “Aşkale’deki Çalışma Kampı”na götürülmektedir. Yaş nedeniyle çalışma engeli olan bireyler dahi bu çalışma kamplarında ağır koşullarda çalıştırılmaktadır. Kamplarda olumsuz yaşam koşulları nedeniyle birçok kayıp yaşanmaktadır (Okutan, 2004: 274, 281).

Göç sadece bir ülkeden başka bir ülkeye gidiş anlamında değerlendirilmemelidir. Ülke içinde bir şehirden başka bir şehre taşınma eylemi de iç göç olarak tanımlanmaktadır. Türkiye’de özellikle doğuda yaşayan bireyler, terör nedeniyle memleketlerinden daha güvenilir bir alan olarak gördükleri kentlere göç etmektedir. Göç veren bu yerlerde nüfusun az olması nedeniyle terör örgütlerine daha

da çok yaşam alanı açılmaktadır. Bu nedenle de terörün sonucunun göç olması ya da göçün sonucunda terörün olması durumu tartışmaya açık bir konu olarak değerlendirilmektedir (Göksu & Bilgiç, 2010: 186).

Türkiye’de terör, iç göç bağlamında en etkili unsurlardan biri olarak görülmektedir. Özellikle göçte PKK terörünün etkisini yadsımamak gerekmektedir. Türkiye Cumhuriyeti’nin son yirmi beş yılına bakıldığında Doğu Anadolu ve Güney Doğu Anadolu bölgelerinde yaşanan terör olayları göçün en önemli sonuçlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Göç, doğu illerde hem PKK zorlamasıyla hem de devletin vatandaşının can güvenliğini sağlaması amacıyla gerçekleşmektedir. Köyden kente göçen bireyler için zorlu yaşam koşulları son bulmamaktadır. Bireyler köyde vermiş oldukları yaşam mücadelesini farklı nedenlerle şehirde de sürdürmek zorundadır. Bu nedenlerin en önemlilerinden biri işsizlik problemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Göksu ve Bilgiç’e göre nüfusu artan kentlerde yaşayanların temel ihtiyaçlarını karşılayamaması ve bu nedenle şiddete ya da teröre eğilim göstermesi olası bir durum olarak yorumlanmaktadır. Özellikle 1980 sonrası hızla kente doğru artan göçün sonucunda kente uyum sağlayamayan bireylerin gerilim yaşamaları, kimlik sorunları nedeniyle şiddete başvurmalarına ya da teröre kaymasına neden olmaktadır (Göksu & Bilgiç, 2010: 187-188).

Bu noktada çarpık kentleşme ve terörizm arasında bir bağlantının bulunduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Türkiye’de gecekondulaşma olgusunun ortaya çıkması sonucunda çarpık kentleşme durumu gözlemlenmektedir. Göçün etkisiyle bu kesimlerde yaşayan bireylerin sosyoekonomik durumunun ve eğitim düzeyinin düşük olmasına paralel olarak işsizlik oranının yüksek olması çarpık kentleşmenin görüldüğü yerlerde şiddeti ve terörü tetiklemektedir (Erjem & Gödelek, 2010: 218).

Kent yaşamının hizmet bağlamında yetersiz olduğu çarpık kentleşmenin ve gecekondulaşmanın görüldüğü kesimlerde yaşamını idame ettiren bireylerin kentli bireylere kıyasla fakir ve eğitimsiz oldukları gözlemlenmektedir. Bu bireyler her ne kadar sağlık ve sosyal güvence konusunda yetersiz hizmet alsa da sadece seçim zamanlarında politik nedenlerle görünür olabilmektedir. Yeterli hizmet alamayan sosyoekonomik durumu düşük olan ve eğitilmiş olmadığı için kolay ikna edilebilen

bireyler iktidarın karşısında duran muhalif yapıya çekilebilir özellik göstermektedir. Bu durumdan yararlanan terör örgütleri, çarpık kentleşmenin ve gecekondulaşmanın olduğu mahallelerde siyasi bildiriler dağıtarak ve etnik kimliklerini kullanarak göç eden bireyin şiddete ve teröre kaymasına neden olabilmektedir (Eren, 2010: 266).

“Yedinci Beş Yıllık Kalkınma Planı” (1996-2000) Türkiye’deki anomik kentleşme durumunu yani köyden kente gerçekleşen hızlı göçü şöyle tanımlamaktadır:

“Ülkemizde 40 yıldan beri süregelmekte olan kentleşme olgusu temel bir kültür değişimi sorununu gündeme getirmektedir. Kente göç eden nüfusun uyum sağlayamaması, farklı bir kültüre geçişte yaşanan gecikme ve direnişler, kalkınma ve gelişme çabalarını yavaşlatmaktadır. Büyük kentlerdeki hızlı göçle oluşan gecekondu alanlarında son 25 yılda sosyal ve kültürel değişime bağlı olarak sorunlar ve bunalımlar ortaya çıkmıştır. Hukuk yanlısı insanlar yerine, hukuk dışı ve şiddete yatkın insanlar çoğalmaktadır. Kentlerin ortasına hızla düşen köylüler hızla kentli olamamaktadırlar. Bu uyumsuzluk onları zorlamaktadır. Yeni bir kültürle karşılaşma içsel çatışmalar, bunalımlar ve bireyleri derinden etkileyen psikolojik sorunlar yaratmaktadır. Gecekondulular kendilerini kentle bütünleşmemiş ve dışlanmış hissetmektedirler. Kılık kıyafetleri ve davranışları itibariyle uyumsuz olmaları hem onları hem de kentlileri rahatsız etmektedir. Öteki insanlara karşı alıngan, öfkeli ve saldırgan olabilmektedirler. Alt kültür ve üst kültür çatışması yaşanmaktadır” (Güler, 2006: 153).

Köyden kente gerçekleşen hızlı göç sonucunda çarpık kentleşme mafya ve terör örgütlerinin oluşmasına zemin hazırlamakta ve işsizlik bu durumu beslemektedir. Silah kaçakçılığının kentlerde artması paralelinde kentlerde silah kullanımı ve şiddet de artmaktadır (Güler, 2006: 160).

“1980 Askeri Darbesi” ile terörün baskı sonucunda olabildiğince azalması durumu söz konusu olsa da terör, Türkiye için hiçbir zaman bitmeyecek bir kanayan yara olarak yer almaktadır. Plansız ve çarpık kentleşme sonucunda gecekondulaşma, kültürel çözülme ve yoksulluk gibi sorunlar terörü sadece sosyolojik bağlamda değil aynı zamanda psikolojik bağlamda da tetiklemektedir. Kentin yaratmış olduğu imkânlara ulaşamama ve dışlanma gibi duygu durumları bireyin psikolojisini olumsuz

etkilemektedir. Birey kendisini mağdur hissederek ona haksızlık yapıldığını düşünmekte, kimlik sorunu yaşamakta ve bu nedenle de içinde biriktirmiş olduğu öfkeyle terör ve şiddete başvurmaktadır (Erjem & Gödelek, 2010: 220).

Türkiye'nin toplumsal travmalarının bireyler üzerinde derin ve iz bırakan olaylarından biri de atlatmış olduğu askeri darbelerdir. Türkiye siyasi tarihinde ilk darbe “27 Mayıs 1960”ta gerçekleşmektedir. Ordu'nun yönetime el koymasıyla gerçekleşen bu darbede Devlet Başkanlığı ve Başbakanlık yetkisini Cemal Gürsel üstlenmektedir. Menderes hükümetine karşı gerçekleştirilen bu darbenin siyasi, toplumsal ve ekonomik temelli pek çok nedeni olduğunu söylemek mümkündür. “27 Mayıs Darbesi” öğrenci hareketi, bürokrasi ve ordunun ittifakı sonucunda gerçekleşmektedir (Mücek, 2009: 49,56). “27 Mayıs” rejimi sadece dönemde oluşan siyasal sorunları çözmekle kalmayıp aynı zamanda “Devlet Planlama Teşkilatı”nı kurarak Menderes döneminde ortaya çıkan ekonomik iflasa da çözüm aramaktadır (Ahmad, 2012: 159).

“12 Mart 1971 Muhtırası” ise Süleyman Demirel hükümetine karşı gerçekleştirilmektedir. Türkiye'nin uluslararası ilişkilerinin bozulması, tekelleşme sonucunda birçok küçük ve orta ölçekli işletmenin piyasadan silinmesi gibi ekonomik sorunlar, 61 Anayasası'nın yürürlükten kaldırılmak istenmesi, 9 Mart 1971 tasfiyesi ve terör olayları gibi sorunlarla başa çıkmak adına “12 Mart Muhtıra”sı yayınlanmaktadır (Mücek, 2009: 74-104). Muhtıra sonrasında parlamento dağıtılmamakta, Süleyman Demirel istifa ederken yerine Devletler Hukuku profesörü Nihat Erim başbakanlık görevine getirilmektedir. Bu dönemde sıkıyönetim ve anayasa değişiklikleri ile yaşanan yönetim krizinin üstesinden gelinmeye çalışılmaktadır (Akın, 2010: 289-290).

“12 Eylül Askeri Darbesi” Türk toplumunun yaşamış olduğu sonucu en ağır olan darbelerden biridir. Darbeye zemin hazırlayan en önemli nedenlerden biri yaşanan ekonomik krizdir. Emir komuta zinciri içinde yapılan bu askeri darbe “27 Mayıs Darbesi” ve “12 Mart Muhtırası”nın tamamlayıcısı olarak görülmektedir. Daha önce yapılan darbelerin ders verici nitelikte olması nedeniyle “12 Eylül Darbesi” sistemin tepeden tırnağa değişmesi gerektiğini bu nedenle de tüm muhalif dinamikler

yok edilerek toplumun direnme dinamiklerinin kırılması ön görülmektedir. 12 Eylül'ün gerçekleştirilmesinde artan siyasi cinayetler, TBMM'de Cumhurbaşkanı seçilememesi sorunu, Maraş, Çorum, Fatsa olayları, Erbakan önderliğinde gerçekleşen Kudüs mitingi ve ekonominin çökmüş olması gibi gerekçeler rol oynamaktadır (Mücek, 2009: 177-178).

“12 Eylül Darbesi” sonrasında tüm ülkede sokağa çıkma yasağı ilan edilmektedir. Üniversitelerin özerk yapısı kaldırılarak, denetim sıkıyönetim komutanlarına bırakılmaktadır. Birçok öğretim üyesi işlerinden sebepsiz yere çıkarılmakta ve birçok öğrencinin de sebep belirtilmeksizin üniversite hayatına son verilmektedir. İkinci bir emre kadar ülkede Kürtçe konuşma yasaklanmaktadır. İdam cezaları uygulanmaktadır. Yaygın işkence ve tutuklama emirleri verilmektedir. Kısacası bu dönemin Türkiye'sinde korku imparatorluğu yaratılmaktadır (Mücek, 2009: 178-180).

Ayrıca bu dönemde işçi federasyonlarından sadece Türk-İş'in faaliyet göstermesine izin verilmektedir. Tüm konfederasyonlar kapatılmaktadır. Siyasi partilerin, derneklerin ve sivil toplum kuruluşlarının faaliyetleri yasaklanmaktadır. Açık bırakılan kurumlar Kızılay, Çocuk Esirgeme Kurumu ve Türk Hava Kurumu olarak açıklanmaktadır. TBMM'nin eski 50 üyesi, sivil toplum örgütleri ve kurumların yöneticileri gözaltına alınmaktadır. Belediye başkanları, belediye meclisleri ve il genel meclisleri de görevden alınarak yerlerine emekli astsubaylar göreve getirilmektedir (Akın, 2010: 413).

12 Eylül sonrasında 7000 kişinin idamı istenmiştir. Askeri Yargıtay bu idam istemlerinden 124'ünü onaylanmıştır. 50 kişi idam edilmiştir. Askeri yönetim sürecinde hapishanelerde doğal gerçekleşmeyen ölüm sayısı 229'a yükselmiştir. İnsan Hakları Derneği'nin kayıtlarına göre “12 Eylül Darbesi” döneminde 650.000 kişi gözaltına alınmıştır. 230 bin kişi yargılanmış ve 1 milyon kişi ise fişlenmiştir (Akın, 2010: 414).

1980'lerde tutuklama ve yargılamalar günlük hayatın rutini olarak görülmektedir. Milli Güvenlik Kurulu'nun kurulmasıyla 80'lerde siyasal yapılanma

baştan aşağı değişime uğramaktadır. 61 Anayasası'ndan sonra yeni yasanın hazırlanması için danışma meclisi kurulmaktadır (Ahmad, 2012: 219). 1982 Anayasası'nın genel bağlamda değerlendirildiğinde devleti daha çok güçlendirdiği görülmektedir. Merkezîyetçilik, yeni anayasa ile artmakta ve bu durum Cumhurbaşkanlığını da güçlendirmektedir (Akın, 2010: 416-417).

90 dönemi, “1980 Askeri Darbesi” sonucunda ortaya çıkan neo-liberal ekonomiden siyasete, gündelik hayattan popüler kültüre toplumu yeniden şekillendiren bir dönem olarak değerlendirilmektedir. 1982 Anayasası'nda çizilen tüm sınırlamalara rağmen cezaevi ve mahalle direnişleri, Kürt siyasi hareketi, işçi eylemleri, azınlıkların, kadınların ve LGBT bireylerinin kimlik mücadelesi gibi birçok muhalif eylem gerçekleşmektedir (Fırat, 2014: 374-375).

Dönemin Generalleri tarafından “postmodern darbe” olarak nitelendirilen “28 Şubat Darbesi” ise yalnızca iktidarda olan hükümeti etkisiz hale getirme ve kontrolsüz gelişen dini yönelimi sonlandırma amacını taşımamaktadır. Bu dönemde Genelkurmay temsilcileri ülkenin iç savaşta olduğunu ve Kürt sorunu ile karşı karşıya kaldığını belirtmektedir. Bu nedenle de askeri yapının iç savaşa uygun bir yapıya getirilmesi gerektiği Genelkurmay temsilcileri tarafından savunulmaktadır. Bu doğrultuda da anayasanın üstünde bir belge olarak tanımlanan “Milli Güvenlik Siyaset Belgesi”ne uygun bir şekilde hareket edilmesi ön görülmektedir (Mücek, 2009: 193-295).

Türkiye’de travma sayılabilecek diğer bir sosyolojik olay ise Kürt sorunudur. Türkiye’nin gündeminden düşmeyen Kürt sorunu gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında akademik perspektiften yoksun bir biçimde inşa edilmektedir. Sorunun akademik dünyaya girişi Kirişçi ve Winrow’un eserinin Türkçeye çevrilmesiyle 1997 yılında gerçekleşmektedir (Perouse, 2009: 349). Cumhuriyet’in kurulduğu ilk yıllardan günümüze kadar devam eden Kürt problemi, ülkenin karşı karşıya kaldığı ve zaman zaman alevlenen en önemli azınlık sorunlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. 1925 yılında Doğu Anadolu’da Kürt isyanı patlak vermektedir. Bu isyan, Kürt ulusçu bir isyan olarak değerlendirilse de aslında isyanın çıkış noktasının din temelli olduğu ve yapılan reformlara karşı gerici bir tutum sergilediği aktarılmaktadır.

Bu isyandan sonra Meclis hükümeti tarafından olağanüstü yetkilerin olduğu “*Takriri Sükûn Yasası*” çıkarılmaktadır. Böylece Cumhuriyet’in karşısında duranlar, İstiklal Mahkemelerince yargılanarak ölüm cezasına çarptırılmaktadır (Ahmad, 2012: 75-76).

Kürt bölgelerde ortaya çıkan bir diğer sorun ise eşkıyalıktır. Özcan, yapmış olduğu çalışmasında gazete söylemleri üzerinden dönem dönem ortaya çıkan eşkıya olaylarını incelemektedir. 1950’li yıllarda gündemde olan eşkıyalık olayları, 1960 ve 1970’lerde salgına dönüşmektedir. Dönemin en ünlü eşkıyaları ve eşkıyalarıyla ünlü Siirt hapishanesi çokça adından söz ettirmektedir. Eşkıyalar, devlet ve köylülerle çatışmasının yanında aynı zamanda birbirleri ile de yerleşim yerlerinin paylaşımı konusunda sıkça çatışmaktadır. Düzenlenen askeri operasyonlarla eşkıya olaylarına son verilmeye çalışılmaktadır. “1980 Askeri Darbesi” sonucunda eşkıya sorunu sıkıyönetim ile ortadan kaybolmaktadır. Yazılı basında da darbe sonrasında eşkıya olayları gündemde olma özelliğini yitirmektedir (Özcan, 2014: 370-371).

Kürt bölgelerinde eşkıya olaylarının yaşanmasının dışında Kürt hareketlerinden de bahsetmek gerekmektedir. Modern Kürt hareketi 1960’ların başlarında ortaya çıkmaktadır. Kürt entelektüelleri eşitlik ve kültürel bağlamda özerklik mücadelesi içine girerek doğu illerinin ekonomik anlamda kalkınması istemiyle o dönemde sol örgütlere katılmaktadır. 1960’ların sonlarında bu hareketlenme giderek militanlaşmakta ve militanlaşma yaşandıkça da devlet daha büyük bir baskı uygulamaktadır. 1980 Darbesi’nde de iktidarı ele geçiren generaller, baskı yöntemini Kürt isyanını bastırmak ve diğer sorunları çözmek için kullanmaktadır. 1980’lerde doğu illeri, diğer illerden de uzunca bir süre sıkıyönetimle yönetilmektedir. Kürtler bu baskı sonucunda PKK’nin arkasına sığınarak daha da örgütlü bir biçimde direnmeye başlamakta ve bu durum da Kürt sorununu iyiden iyiye büyütmektedir. 1980’lerde ordu ve Kürt gerillaları arasında silahlı çatışmalar meydana gelmektedir (Ahmad, 2012: 255).

Özcan, PKK’nin nasıl bir araya gelerek bir örgüt oluşturduğu konusunun muallak olduğunu belirtmektedir. PKK’nin Türkiye’nin iç ve dış dinamikleri sonucunda ortaya çıkmış olduğu savunmaktadır. Dış dinamikler Ortadoğu’da meydana gelen bir dizi siyasi olay olarak nitelendirmektedir. Özcan’a göre iç dinamik

bağlamında PKK'nin destek almasına neden olan en önemli etken 1980'de gerçekleşen askeri darbedir. Sıkıyönetim nedeniyle baskı altında kalan halk PKK'ye sığınmaktadır. PKK ideolojik bağlamda sol zemin ile Kürt milliyetçiliğini birleştirerek bu dönemde güç kazanmaktadır (Öztan, 2014: 190-191).

1990'larda basın, askerin terörle mücadele haberlerini gündemde tutmaktadır. Özellikle bu dönemde milliyetçi aktörlerin katılımıyla gerçekleştirilen şehit cenazelerinde sadece PKK'lilere değil aynı zamanda Kürtlere karşı birer mitinge dönüşen haberler hem basın hem de medyanın ilgilendiği manşetler olmaktadır. Aynı zamanda PKK'nin Güneydoğu'yu kontrolü altına aldığı ve diğer siyasileri saf dışı bırakmak istediklerine dair haberler de basında yerini almaktadır. 1990'larda "faili meçhul cinayetler" baş göstermekte ve PKK'ye yardım ettiği düşünülen Kürt iş insanları öldürülmektedir. Tüm bu süreç göz önünde tutulduğunda 1980'lerden 2000'lere toplumsal barışın zarara uğradığını söylemek mümkündür (Öztan, 2014: 195, 208).

Türkiye'de "12 Eylül 1980 Darbesi"nden sonra pek çok değişim ve dönüşüm yaşanmaktadır. Bu dönemde yaşanan toplumsal travmalar, toplumu oluşturan bireyleri de sosyo-psikolojik zeminde etkilemekte ve bireyde travma sonrası stres bozukluğu gibi psikolojik hastalıkların yaşanmasına neden olmaktadır. Maruz kalınan toplumsal travmalardan sonra yaşamında bir denge tutturamayan kimseler intiharı bir çıkış yolu olarak görebilmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın bir sonraki başlığında Türkiye'de intihar olgusu üzerine gerçekleştirilen araştırmalara yer verilmektedir.

1.3.2. Türkiye'de İntihar

Durkheim'ın çalışmasından yola çıkarak Türkiye'de toplumsal travmaların bireyleri intihara yönlendirebileceği varsayımı üzerine önceki başlıkta Türkiye'de yaşanan toplumsal travmalar aktarılmaktadır. İntihar hastalıktan çok toplumsal travmalara ya da psikolojik etkilenmeye yönelik gerçekleştirilen bir davranış biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. İntihar tek bir nedene indirgenecek düzeyde bir olgu olmaktan çok birden fazla faktörün tetiklediği bir eylemdir. İntihar hastalıktan ziyade,

bir davranış biçimidir. Bu davranış biçiminin temelinde de toplumsal ve kültürel yapı yatmaktadır (Oktik, 2005: 16).

İstanbul Üniversitesinde sosyoloji eğitimi veren Max Bonnafokus, 1916-1926 tarihleri arasında İstanbul'da gerçekleştirilen intihar olaylarını incelemekte ve elde ettiği bilgileri birçok Fransızca ve Türkçe dergide yayımlamaktadır. Bu çalışma bireysel olarak nitelendirilen intihar vakalarının devletin ideolojik aygıtları tarafından farklı şekillerde yorumlanabileceğini ortaya çıkarmaktadır (Maksudyan, 2009: 60).

Türkiye'de 1920'li yıllar rejim değişiminin ve sosyal dönüşümün yaşandığı yıllardır. Bonnafokus, 1916-1926 sınırlılığında yapmış olduğu araştırmasında savaş öncesi seyrek görülen intihar oranlarının savaş sonrası artmış olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu araştırmaya göre 1916 ve 1917 yıllarında Türk-Müslüman erkeklerin intihar oranı kadınlara nazaran daha artmışken 1923 ve 1926 yıllarında ise Türk-Müslüman kadın intiharları artış göstermektedir. Bonnafokus, savaş dönemi ve sonrasında İstanbul'da gerçekleşen intihar oranındaki artışın nedenini Durkheimcı bakış açısıyla yorumlamaktadır. Ona göre İstanbul'da özellikle savaş döneminde intihar oranlarında artış olmasında İstanbul'un savaşta doğrudan rol oynamaması ve kitlesel coşkunun dışında kalması etkili olmaktadır (Maksudyan, 2009: 63).

Bonnafokus, intihar istatistiklerini oluşturmak için veri toplama sürecinde birtakım zorluklar yaşamaktadır. 1916 yılının öncesine ait verilere erişememekle birlikte emniyetten almış olduğu kayıtların eksik olması, araştırmasının sınırlılığı ve kapsamı bağlamında zorluklarla karşılaşmasına neden olmaktadır. Emniyetin elinde bulunan intihar vakaları tamamlanmış intiharlardır oysa intihar girişiminin de incelenmesi ve kayıt altına alınması araştırması için büyük önem arz etmektedir. Bu nedenle Bonnafokus, o dönemde yayımlanan gazete haberlerinin kaydını tutarak intihar girişimlerine ait verileri gazeteler aracılığıyla saptamaktadır (Arkun, 1978: 29).

Bonnafokus yapmış olduğu araştırmanın sonucunda özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkiye'de kadın statüsünün değiştiğini ve kadınların kendi hayatlarını kendilerinin kontrol ettiğini vurgulamaktadır. Ona göre özgürleşme, kadınlarda kendi hayatlarından sorumlu olma duygusunu da beraberinde getirmektedir. Yaşamış

oldukları başarısızlıklarla baş edemeyen kadınlar durumun hassasiyetiyle intihar eğilimi göstermektedir (Maksudyan, 2009: 63).

Bonnafous yapmış olduğu çalışmada intihar oranlarındaki artıştan devleti sorumlu tutmamak için çaba sarf etse de çalışmanın sonucundan çeşitli devlet kadroları rahatsızlık duymaktadır. Bu nedenle intiharı önlemek adına girişimlerde bulunmaktadır. Öncelikle sempozyum ve konferanslar düzenleyerek artan intihar oranı azaltılmaya çalışılmakta fakat oranlarda azalma olmadığı fark edilince de “Türk Kadınlar Birliği” üyelerinin görev yapacağı “Kadın İntiharları Masası” birimi kurulmaktadır. Hayatla ilgili problemleri olan, mutsuzluk yaşayan ve herhangi bir sebepten intiharı düşünen kadınlar hemcinslerinden alacakları tavsiyelerle bu kararından vazgeçirilmeye çalışılmaktadır. Uygulanan bu yöntem de intihar oranlarının azalmasında etkili olmayınca intihar olgusu delilik olarak adlandırılmaktadır. Toplumsal dönüşümün ortaya çıkarmış olduğu negatif sonucun kabul edilmemesi ve intiharı önleme çalışmalarının başarısız olması nedeniyle intihar eden bireyler deli olarak ötekileştirilmekte ve “Matbuat Kanunu” ile intihar eden insanlarla ilgili yapılan haberler ülkenin gündeminden çıkarılmaktadır (Maksudyan, 2009: 64-65).

1920’lerde kadın intiharları üzerine yapılan çalışmaların genelinde kadınların daha çok aşk acısı yüzünden intihar girişiminde bulunduğu savunulmaktadır. Gerçekleştirilen intihar eylemlerini aşk perspektifi dışında ele alan araştırmacılar da bulunmaktadır. 1927 yılında Cemal Zeki’nin “*Son Saat*” adlı gazetede yayımlanmış olan “Genç Kızlar Niçin İntihar Ediyor?” başlıklı metninde, genç kızların intiharının tek yönlü olma durumundan çıkarılıp aşk dışında başka sebeplerin de olabileceği tartışılmaktadır. Ona göre genç kızların intihar etmelerinin sebebi ergenliktir. İntihar girişiminde bulunan genç kızların aileleri ve çevresi bu durumdan sorumlu tutulmalıdır (Kılıç, 2018: 90).

1927 yılında kadın intiharlarındaki artış ve intihar teşebbüsü eylemin bulaşıcı bir hastalık olma tartışmasının yanında “intihar salgını” deyimini ortaya çıkarmaktadır. Nisan 1927’de “*Resimli Ay*” dergisinde yayınlanan “Gençler Niçin İntihar Ediyorlar?” makalesinde genç kızların intihar nedenleri gelenek-modernizm

ikilemi, kuşak çatışması ve buhran teması kapsamında açıklanmaya çalışılmaktadır (Kılıç, Erken Cumhuriyet Dönemi İstanbulu'nda İntihar: Toplum-Ferd-Siyaset, 2013: 113-114).

Makalede uzman doktorlara konuyla ilgili sorular sorulurken aynı zamanda dönemin buhranı da bu sorularla yansıtılmaktadır. Darbeler, rejim değişikliği ve göç gibi toplumsal travmalar yeni bir yaşayış şekli ortaya çıkarmaktadır. Bu değişim ve dönüşüm en çok o dönemde yaşayan gençleri etkilemektedir. Yeniliğe ayak uydurmaya çalışan gençlere karşın geçmişe sıkı sıkıya bağlı olan ve yeniyi kabullenmeyen eski nesil için yaşama tutunmak daha olası bir seçenektir. Yeni ile eski arasında sıkışan genç için ise geçiş dönemi her zaman buhranlı gerçekleşmektedir. Özellikle kadının kamusal alanda yeni rejimle daha fazla yer alması ve erkekle kadının eşit olması durumu genç kadınların gelenek ve modernizm arasında sıkışmasına neden olmaktadır. Baskı içinde yaşayan ya da kendi kararları ile hayata tutunmaya çalışan kadın için intihar bu dönemde bir kaçış noktası olarak nitelendirilmektedir. Genç kızlar, “*Resimli Ay*” dergisine yazdıkları mektuplarda yaşamış oldukları baskıdan, ebeveynlerinin görücü usulü evlendirme isteğinden şikâyet etmekte ve hayatlarının yaşamaya değer olmadığından bahsetmektedir (Toprak, 2011: 46-47).

Kurtuluş Savaşı'nı izleyen yıllarda başka bir deyişle Cumhuriyet Dönemi'ne geçişte intihar oranları incelendiğinde, azınlık intiharlarının oranı dikkat çekmektedir. Bu dönemde “Dünya Ekonomik Bunalımı” ve rejim değişikliği göz önünde bulundurulduğunda Türkiye'nin bu koşullar altında zor bir süreçten geçtiğini söylemek mümkündür. 1930'larda işsizlik önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Açılan bir kişilik kadrolara yüzlerce insanın başvurması, para kazanmak adına herkesin seçtiği hamallık mesleğine dair “Matbuat Kanunu” ile önlem alınması bu yıllar içinde gerçekleşmektedir. Matbuat Kanunu'na göre yaklaşık 70 gazete kapatılmaktadır. İntihar ve cinayet olaylarının yaygın olması nedeniyle de dönemin İstanbul Vali Muavini intihar ve cinayet olaylarının değiştirilmeden polisten geldiği şekliyle yayınlanması gerektiğini gazetelere tamim yoluyla iletmektedir (Güçlü, 2001: 7-8).

Kurtuluş Savaşı yıllarında askeri ve siyasi başarısızlığın neden olduğu intiharların oranı da yüksektir. Kara Kemal ve Çiğiltepe'nin intiharları siyasi ve askeri başarısızlık sonucunda gerçekleşen intiharlara örnektir (Güçlü, 2001: 8). İntihar oranlarını arttıran diğer önemli nedenlerden biri ekonomik bağlamda insanların zengin ya da fakirleşmesinden ziyade bunalımdır. Toplumda yaşanan iyi ya da kötü her denge değişmesi bunalım olarak geri dönmektedir. Bu nedenle savaşlar, darbeler ve ekonomik krizler gibi toplumu yeni düzenlemelere iten değişimlerde bireylerin intihar oranının artması olağan görünmektedir (Polis ve İntihar, 2000: 12).

1920'li yıllarda Bonnafous'un yapmış olduğu araştırma rejime karşı olan kimselere yarar sağlayacağı düşüncesiyle intihar olgusu toplumsal nedenlerden uzaklaştırılıp ruh hastalığı ile ilişkilendirilmektedir. Türkiye'de "emraz-ı akliyye tabibleri" 19. yüzyıl psikiyatrlarından Esquirol'un perspektifini benimseyerek intiharı ancak cinnet getiren insanların gerçekleştirebileceğini savunmakta ve müntehirlerin mecnun olduğunu dile getirmektedir. 1930'lu yıllarda ise Fahrettin Kerim Gökay ve Mazhar Osman gibi akademik kariyere sahip kimseler yeni rejimi destekleyerek intihar olgusunu akıl hastalığı olarak değerlendirmektedir (Maksudyan, 2009: 63).

Fahrettin Kerim Gökay, 1926 tarihinde yayınlamış olduğu akademik çalışmasında intihar edenleri üçe ayırmaktadır. Bunlar; mecnunlar, asabiler ve doğal görünenlerdir. Ona göre, gerçekleşen her intihar eylemi birer cinnettir. Mecnunlarda ortaya çıkan intihar eğilimi genellikle cinnetin başlangıç seviyesi olarak değerlendirilmektedir. Gökay, intiharın aynı zamanda kalıtım yoluyla ebeveynden çocuklarına geçmekte olduğunu savunmaktadır. Bu dönemde uyuşturucu madde ve alkol kullanımının intihar üzerinde etkisi olmadığını savunan sosyologların görüşlerine karşı çıkarak bu tarz maddelerin intihar eylemi üzerinde etkisi olduğunu aktarmaktadır. Bununla birlikte intihar eden bireylerin mizacının da önemli olduğunu dile getirmektedir (Kılıç, Erken Cumhuriyet Dönemi İstanbulu'nda İntihar: Toplum-Ferd-Siyaset, 2013: 102-103). Din ve intihar bağlamında yapılan araştırmaya göre ise Türkiye'de 1927-1946 yılları arasında Müslümanlarda intihar oranının gayrimüslimlerden daha fazla olduğu belirtilmektedir (Arkun, 1978: 115).

1929 yılında gerçekleşen “Dünya Ekonomik Bunalımı” ve rejim değişikliğinin benimsenmesi ile 1955’e kadar büyük değişimler gerçekleşmemektedir. 1955 sonrası Türkiye’inde zaman zaman öğrenci, aydın ve işçi intiharları olmaktadır. 1980’e kadar intihar grafiği az değişimlerle intihar olaylarının ortalama düzeyini devam ettirmektedir fakat 1980 sonrası Türkiye’si intihar tarihinin miladı olarak adlandırılmaktadır (Güçlü, 2001: 8).

1954 yılında “İstanbul Üniversitesi Kriminoloji Enstitüsü” tarafından 1947-1950 yıllarını kapsayan “894 İntihar Olayı Hakkında Kriminolojik Anket” çalışması yapılmaktadır. Çalışma Ankara, Bursa, Erzurum, İstanbul, Konya, İzmir, Trabzon, Van ve Zonguldak illerinde gerçekleşen intihar olayları üzerinedir. Arkun, “*İntiharın Psikodinamikleri*” adlı yapıtını oluştururken bu çalışmadan da yararlandığını aktarmaktadır çünkü bu dönemde intihar üzerine istatistiki bilgiler henüz tutulmamaktadır (Arkun, 1978: 30).

1950-1960 yılları arasında İstanbul’da gerçekleşen intihar girişimi ve intiharları inceleyen Arkun, yaş gruplarına göre kadınların 10-20 yaş arasında intihar girişiminde bulunurken tamamlanan intiharların en yüksek olduğu frekansın 20-30 yaş grubunda olduğunu belirtmektedir. Erkeklerde ise intihar girişimleri 60-70 yaş grubunda görülürken tamamlanmış intihar ise 70-80 yaş frekansındadır (Arkun, 1978: 61). İntihar ve medeni durum ilişkisi de 1950-1960 yılları arasında yalnız yaşayan kadınlarda ve erkeklerde intihar oranının daha yüksek olduğu saptanmaktadır. Bu bağlam Durkheimcı bakış açısıyla yorumlandığında evliliğin intihar eylemi düşüncesinden bireyi uzak tuttuğunu söylemek mümkündür (Arkun, 1978: 84).

Mevsimplere göre 1946-1947 yılları incelendiğinde Türkiye’de intiharın en çok yaz daha sonra ise ilkbahar, sonbahar ve kış aylarında gerçekleştiği saptanmaktadır (Arkun, 1978: 106). Eskin de Türkiye’de 2006 yılında gerçekleşen intiharları incelediği çalışmasında en çok ilkbahar ve yaz mevsimlerinde intihar oranlarının arttığını belirtmektedir (Eskin, 2014: 143). İntihar ve mevsimler üzerine yapılan pek çok araştırma bulunmaktadır. Bu araştırmaların en kapsamlılarından biri olan, 28 ülkede intiharın mevsimsel dağılımını inceleyen Chew ve McCleary intihar eyleminin en fazla görüldüğü mevsim olarak ilkbaharı saptamaktadır. Bu saptamaya göre üç ayı

hipotezden bahsetmek mümkündür: İlkbaharda sosyal faaliyetlerin ve insan iletişiminin artışı, gün ışığının artması nedeniyle beyin hipofizinin harekete geçmesi sonucu biyolojik ritmin bozulması ve üçüncü hipotez ise kış aylarında havanın durumu yüzünden geçici olarak algılanan iç sıkıntısının havanın ısınması sonucu geçmemesiyle içsel bir neden olarak algılanması durumudur. Her ne kadar belirli mevsimlerde intiharın artışta olduğu gözlemlense de intihar eylemini sadece bu nedene bağlamak yetersizdir (Oktik, 2005: 41-42).

1962'den bu yana Türkiye'de intihar oranları "Devlet İstatistik Enstitüsü" (DİE) tarafından kayıt altına alınmaktadır. 1974'ten önce "Adalet İstatistikleri" içinde yer alan intihar oranları daha sonra ayrı bir şekilde yayımlanmaktadır. Bu veriler polis ve jandarmaya intikal eden intihar olaylarını kayıt altında tutarak arşivlenmektedir. Kırsal bölgelerde yaşayan bireylerin intiharının polis ve jandarmaya bildirilmesinin çok da gerçekçi bir bakış açısı olmadığı düşünüldüğünde belirtilen intihar olaylarının sayıca daha fazla olduğu ön plana çıkmaktadır (Güçlü, 2001: 9).

2005 yılından itibaren "T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü"nın adı "Türkiye İstatistik Kurumu" (TÜİK) olarak değiştirilmektedir (Alptekin & Duyan, 2014: 37). Türkiye'de intihar oranlarına ilişkin tutulan doğru istatistiki bilgilere özellikle geçmiş döneme ait bilgilere oldukça güç ulaşılmaktadır. Ulaşılan bilgilerin güvenilirliği konusunda da geçmiş zaman verilerine şüphe ile yaklaşılmalıdır çünkü bu dönemde intihar istatistikleri titizlikle tutulmamaktadır (Oktik, Öngören, & Sezer, Türkiye'deki İntiharların Sosyolojik Analizi:1980-2005, 2006: 389-390).

1978 yılında gerçekleşen intihar sayısı 633 iken, 1982 yıllarını karşılaştırdığımızda intihar oranında nerdeyse iki katı bir artış görmek mümkündür. 1980 Darbesi ile yönetimi ele geçiren sıkıyönetim komutanlıkları gazeteleri intihar haberlerini yayımlamaması konusunda uyarmaktadır. Bu dönemde Türkiye'nin toplumsal travma yaşamasına neden olan iki önemli olay gerçekleşmektedir. Bunlardan biri ekonomik alanda alınan "24 Ocak Kararları" ikincisi ise siyasi düzeyde gerçekleşen ama tüm alanlara etki eden "12 Eylül Darbesi"dir (Güçlü, 2001: 9-10).

Türkiye’de “12 Eylül Darbesi”yle birlikte ateşli silahların yurt genelinde toplanması sonucu intihar yöntemi olarak ateşli silah kullanımında oransal bir düşüş ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde daha çok yüksekte atlama ya da suda boğularak intihar etme yönteminde artış gözlemlenmektedir. 1980 yılı 80’ler döneminde sıkıyönetim nedeniyle intiharın en az gerçekleştiği yıllardan biri olarak tespit edilmektedir (Oktik, Öngören, & Sezer, Türkiye’deki İntiharların Sosyolojik Analizi:1980-2005, 2006: 394).

Güçlü, “*İntihar: Umutsuzluğun Tırmanışı*” adlı yapıtında, Durkheim’in perspektifinde intiharın toplumsal bir olgu olarak ele alınması gerektiğini savunmakta ve Türkiye’de intiharın nedenlerini sıralayarak açıklamaya çalışmaktadır. Bu nedenleri ekonomik, kültürel ve siyasal olmak üzere üç ana başlıkta tartışmaktadır (Güçlü, 2001: 12-35) “24 Ocak 1980” yılında verilmiş olan ekonomik karar toplumsal çözülmeye neden olmaktadır. Bu durum intiharların artmasına yönelik derin ve göz ardı edilemeyecek ölçüde olumsuz bir etki yaratmaktadır. Alınan ekonomik kararlar gelirin düşmesi, işsizliğin artması, toplumsal huzursuzluğun oluşması, işçinin fakirleşmesi ve patronun zenginleşmesine neden olmaktadır (2001: 11).

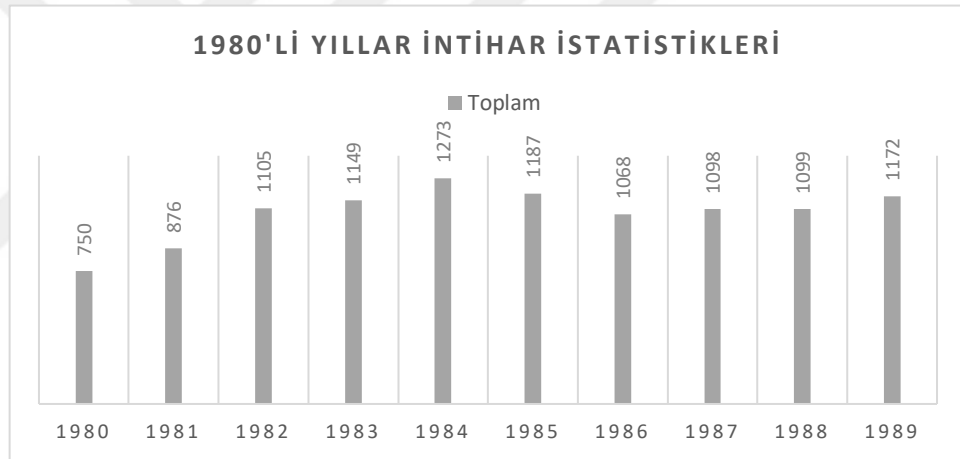
Güçlü’ye göre 1980 sonrasında gerçekleşen ekonomik ve toplumsal yapıdaki şu sorunlar ile intihar oranlarının artmasında bir paralellik söz konusudur:

- “1-Gelir-gider dağılımı dar gelirli aleyhine bozulmuş, hırsızlık, fuhuş, rüşvet, cinayet ve boşanma olayları artmıştır. Bunlar intihar çağrışımını yapan gelişmelerdir.
- 2-İşsizlik çok yoğun biçimde artmış olarak özellikle genç nüfusu bunalıma sürüklemektedir.
- 3-Devletin, toplumun, okul yönetiminin ve ailenin gençlere suçlu gözüyle bakması, sorunlarına demokratik bir çözüm aramaması, gençlik intiharlarını yaygınlaştırmıştır.
- 4- Kırsal alandan kente göç, uygulanan tarım politikası nedeniyle daha yaygın hale gelmiş, bu olgu uyum sorunu gündeme getirmiş, insanların bocalayarak bunalıma düşmelerine neden olmuştur.
- 5-Ekonomik, sosyal sorunların artması ve yasakçı, baskıcı anlayış intihar eğilimlerinin artmasının asli nedenleri arasındadır” (Güçlü, 2001: 83-84).

1987 yılında İzmir’de genç bir kızın belediye binasından atlamasıyla gerçekleştirdiği intihar, Türkiye tarihinde ilk defa kamuoyu gündemini işgal eden birinci madde olmakta ve sonucunda da “*Werther Etkisi*” olarak da anılan intihar

salgınlarının yaşanmasına neden olmaktadır. 1980’lerden önce bireylerin şiddeti başkalarına yönelik iken yani cinayet oranı artıştıkça 12 Eylül’deki baskı dönemiyle birlikte bireyler “*terörü öze yönelterek*” kendi canlarına kıymaktadır. Özellikle 12 Eylül’den sonra gerçekleşen “huzur ve güven ortamında” polis intiharlarındaki artış da dikkat çekmektedir (Güçlü, 2001: 10-11).

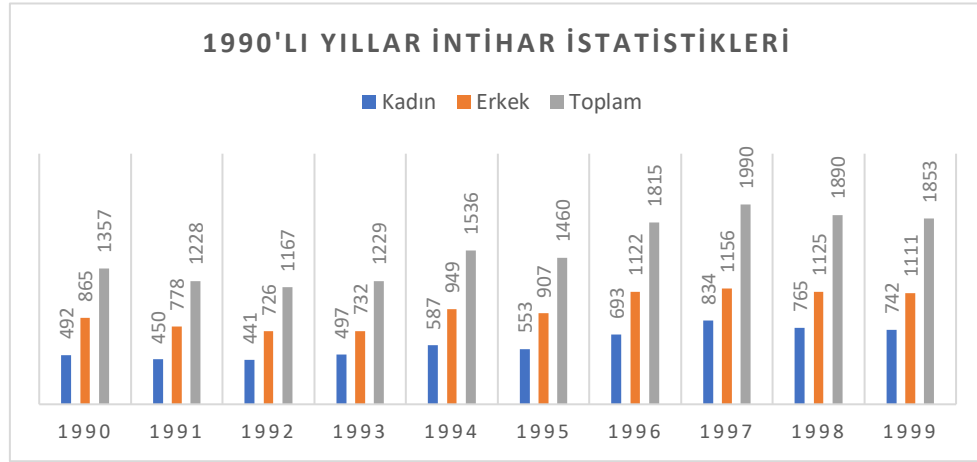
Türkiye tarihine baktığımızda 1984 yılı intihar oranının en yüksek olduğu yıllardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. 1984 yılında refahın yükselmesi sonucunda intiharların arttığı belirtilmektedir. Fakat 80 Darbesi ve getirmiş olduğu sıkıyönetim koşulları nedeniyle intiharların etkisini sonraki yıllarda gördüğümüz gerçekliği göz ardı edilmemelidir (Polis ve İntihar, 2000: 12).



Tablo 1.3: 1980’li yıllar intihar istatistikleri

DİE’ne göre 1980 yılında 750 olan intihar olayı 1985 yılında 1603’e yükselmektedir. Gerçekleşen intiharların %40’ını 15-24 yaşları arasındaki gençler oluşturmaktadır. Bununla birlikte üniversite mezunu gençlerin son sekiz yıl göz önünde tutulduğunda intihar oranının %47 arttığı belirtilmektedir (Yaşam / Gençlik İntiharları: Umutsuz Bir Çılgılık, 1986: 40).

1980’lerin bir milat olarak kabul edildiği düşünüldüğünde intihar oranlarında yıldan yıla gerçekleşen artış intiharın toplumda normal bir olgu olarak benimsenmesine neden olmaktadır. 1990’lı yıllarda sürekli bir hal alan ekonomik alanda yaşanan bunalım, intihar oranlarını arttırmaktadır (Güçlü, 2001: 82).



Tablo 1.4 : 1990’li yıllar intihar istatistikleri

1990’lı yıllarda intihar nedeni olarak birinci sırayı hastalık almaktadır. Hastalık kavramı psikolojik ve ruhsal bağlamda hasta olma şeklinde tanımlansa da uzmanlar tarafından saptanmamış psikolojik ve ruhsal hastalıklar söz konusu olmaktadır. Bu tanı, birey öldükten sonra psikolojik otopsi yöntemiyle bireyin yakınları ile yapılan görüşmeler sonucunda ortaya konmaktadır. 90’larda özellikle ailevi problemler ve ekonomik sıkıntılar nedeniyle bireylerin psikolojik sorunlar yaşaması ve depresyona girmesi sonucunda intihara eğilim gösterdiği saptanmaktadır (Oktik, Öngören, & Sezer, Türkiye’deki İntiharların Sosyolojik Analizi:1980-2005, 2006: 394).

Yaş arttıkça intihar riski de bireyler için artmaktadır çünkü yaşlılık, bireylerin fiziksel ve zihinsel bağlamda güçsüzleştiği, topluma uyum sağlayamadığı ve kendisini işe yarar hissetmediği yaşam dilimi olarak değerlendirildiğinde bireyi intihara sürükleyecek bir olgu olarak görülmektedir. Geçmişten günümüze Türk aile yapısındaki geniş aile yerini çekirdek aileye bıraktığı için yaşlı aile bireyleri yalnızlık, hastalık ve topluma uyum sağlayamama nedenlerinin etkisinde kalmakta ve intihar etmektedir. 1974 ve 1996 yılları arasında yapılan araştırmaya göre son yirmi iki senede intihar eden yaşlı oranında artış saptanmaktadır. Cinsiyet dağılımı göz önünde bulundugunda yaşlı erkeklerin, yaşlı kadınlara oranla daha çok intihar ettiği aktarılmaktadır. Yaşlıların toplumdan izole olmaması yabancılaşmaması ve hayatını

devam ettirebilmesi için gerek ailesiyle gerekse bakımevlerinde kalarak sosyalleşmesi ve kendisini bir yere ait hissetmesi gerekmektedir (Aydemir, 2005: 21-25).

1993 yılında 1229 intihar eylemi gerçekleşirken on yıllık süreç değerlendirildiğinde 2003 yılında 2705 intihar eylemi gerçekleşmektedir. 2013 yılında ise 3252 intihar vakası bulunmaktadır. Bu durumda intihar oranları onar yıllık periyotlar halinde değerlendirildiğinde oranların artış gösterdiğini aktarmak mümkün görünmektedir (Boran, 2009: 2).

1990'lı yıllarda değişimin hızlı gerçekleşmesi intihar oranlarının artmasına zemin hazırlamaktadır. Kentleşmenin yoğun olduğu göç alan illerde sağlık, eğitim, teknolojiye kolayca yararlanan ve bu olanaklara erişebilen bireylerin intihar oranı Doğu Anadolu bölgesinde yüzde 119'lara kadar çıkmaktadır. Doğu Anadolu bölgesinde intihar oranının yüksek olduğu iller olduğu gibi gelişmemiş ve teknolojiye tanışmamış illerinde ise intihar oranı ülke ortalamasının altında kalmaktadır (Oktik, Öngören, & Sezer, Türkiye'deki İntiharların Sosyolojik Analizi:1980-2005, 2006: 399).

DİE tarafından edinilen bilgiye göre 1960 yılında kentleşme oranı %30 dolaylarındayken, 1980 senesinde %43'lere ve daha sonra 1990'larda %58'e 2000'lerde ise %66'ya ulaşmaktadır. 1980'lerden 2000'lere doğru gidildiğinde göç oranının artışta olduğu gözlemlenmektedir. Artan göç hareketi kentlerin dengesiz ve kontrol edilemeyen bir biçimde büyümesine, gecekonduleşmanın artmasına ve çarpık kentleşmeye neden olmaktadır. Kırsaldan kente gelen bireyler kent yaşamına uyum sağlayamamakla birlikte içinde yaşamış olduğu kente de kendi kırsal yaşamını taşımaktadır. Boran göç olgusunu, bireyin intihar eylemini gerçekleştirmesindeki temel etken olarak ele alsa da göçü bireyi intihara sürükleyen bir faktör olarak görmemektedir. Ona göre göçle birlikte gelen ve ileri senelerde ortaya çıkan değer çatışması intihara neden olmaktadır. Köy ile kent arasında kalan bireyin hayatında toplum, aile ya da din bütünleştirici bir etki göstermediği için Durkheim'ın bencil intihar olarak tanımladığı intihar tipi ortaya çıkmaktadır (Boran, 2009: 4-5).

Köse çalışmasında 2000’li yıllarda Türkiye’nin batı ve doğusunda intihar oranlarının en yüksek olduğu altışar ili ele alarak; müntehirlerin sosyoekonomik, yaş ve cinsiyet gibi özelliklerinden yola çıkmakta ve intihar nedenlerini sınıflandırmaktadır. Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) tarafından oluşturulan tablolar aracılığıyla doğu ve batı illeri arasındaki intihar oranlarını yukarıda belirtilen kriterler ölçeğinde karşılaştırmaktadır. Bu bağlamda batı ve doğu illeri arasında ciddi farklılıklar olduğu tespit edilmektedir. 2000’li yıllarda intihar eden kadınların oranı doğuda daha yüksekken batı illerinde intihar eden erkek oranının fazla olduğu ortaya çıkmaktadır. Yaş bağlamında doğuda intihar eden bireyler 35 yaş altında iken batıda intihar oranının en fazla olduğu yaş alt sınırı 35 olarak belirtilmektedir. Doğuda gerçekleşen intiharlar daha çok sosyokültürel bağlamda çelişki ve çatışmalardan dolayı meydana gelmekteyken batıda gerçekleşen intiharların ise ekonomik temelli olduğu aktarılmaktadır (Köse, 2016: 169).

Van ilini ele aldığı çalışmasında Köse, 1970’lerden 2010’lara kadar olan zaman diliminde ülkenin zorunlu göç nedeniyle kırsalda yaşayanlar tarafından göç aldığını vurgulamaktadır. Köy yaşantısına alışan ve aşiret olarak yaşayan toplulukların Van ili sınırlarına göç etmesi sonucunda çeşitli sosyolojik problemler ortaya çıkmaktadır. Kent yaşamına uyum sağlayamayan kırsal kesim insanları sahip oldukları ataerkil aile yaşantısını, örf ve adetlerini yaşatmaya çabalamaktadır. Bu nedenle; çocuklar ve kadınlar şiddete, baskıya maruz bırakılmaktadır. Yeni iletişim teknolojisinin gelişmesiyle birlikte genç nesilde de farklılaşmalar olmaktadır. İletişim ağları, kent ve kırsal yaşantı arasındaki farklılıkları kaldırarak herkese eşit iletişimi açsa ve dünya küresel bir köye dönüşse de örflerini, adetlerini yaşatmaya çalışan geleneksel kalıpların içinde yaşayan yetişkin ve yaşlı kesim ile çocuk ve gençler arasında keskin yaşam ayrılıkları oluşmaktadır. Bu durum gençlerin ve çocukların üzerinde özellikle kadınlarda ciddi psikolojik ve toplumsal baskılara yol açmaktadır. Bu nedenle Van’da gerçekleşen intihar oranlarının çoğunu çocuk ve genç kadınlar oluşturmaktadır (Köse, 2016: 171-175).

Van örneğinde olduğu gibi doğunun bir diğer ili olan Batman da göç nedeniyle nüfusu özellikle 1980’lerden sonra artan bir kent olarak karşımıza çıkmaktadır.

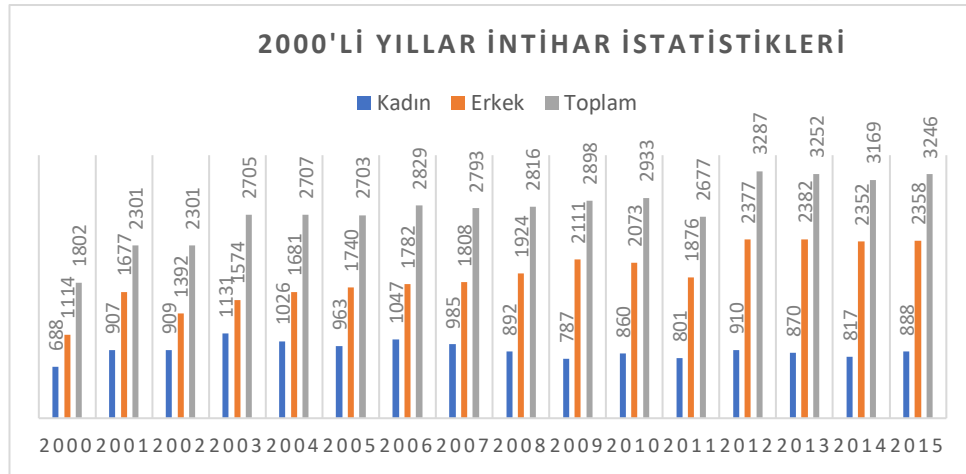
Batman ilinde intihar girişiminde bulunan bireylerin %81'inin kadın %19'unun ise erkek olduğu tespit edilmektedir. İntihar girişimlerinde kadın oranının erkeğe göre daha yüksek olması, kadına uygulanan şiddet ve kadının statüsü hakkında bazı değişimlerin yaşanmasını gerekli kılmaktadır. Kadınları intihara sürükleyen nedenlerin en başında aile problemleri gelmektedir. Demir, kadınların sosyal statülerinin gelişmesi için eğitilmesi, ekonomik özgürlüklerinin olması, sosyal güvencelerinin bulunması gibi konularda desteklenmesi gerektiğini savunmaktadır (Yıldız, Gönenç, & Çayır, 2008: 324-332).

2000 yılında Batman ilinde gerçekleşen intihar vakaları incelendiğinde, intihar oranının Türkiye ortalamasının iki kat üstünde olduğu tespit edilmektedir. Tüm dünyada tamamlanmış intihar vakalarının cinsiyete bağlı oranlanmasında erkeğin kadından daha fazla intihar ettiği sonucuna ulaşılsa da Batman şehri için tam tersi bir durum ortaya çıkmaktadır. Batman'da 2000 yılında gerçekleşen 31 intihar girişiminin 22'sini kadınlar 9'unu ise erkekler oluşturmaktadır. Bu sonuç doğrultusunda intiharları açıklarken klasik ve genel geçer intihar nedenlerinden ziyade Batman'a özgü olarak intiharların kadın sorunları bağlamında ele alınması gerekmektedir. Eğitim düzeyi düşük bireylerin intihar oranının yüksek olduğu Batman'da intihar edenlerde birinci sırayı ev kadınları almaktadır. Bu bireylerin sosyal statüsü düşüktür ve kadınlar nitelikli işlerde çalışmamaktadır (Bağlı, 2004: 36-37).

2000'ler döneminde Batman'da gerçekleşen kadın intiharlarının arttığına değinen Eskin, bu durumu pek çok nedene bağlamaktadır. Öncelikle kadın intiharlarının artma nedeninin televizyon olduğunu aktarmaktadır. Televizyonla birlikte insanların algı dünyasının değiştiğini kadının yaşadığı hayatta sıkışmış hissettiğini ve tatmin olamadığını belirten Eskin, bu durumla baş edemeyen kadınların intihar eyleminde bulunduklarının altını çizmektedir. Bununla birlikte televizyonda lüks ve refah içinde yaşamını sürdüren bireylerin olduğunu gören kadın yoksulluk içinde yaşadığı için de intiharı tercih edebilmektedir. Ayrıca bu bölgede yaşanan göç ve terör olayları, kadının kendisini köksüz hissetmesine ve şiddete maruz kalmasına neden olduğu için kadınlar daha çok intihara eğilim göstermektedir (Eskin, 2014: 139).

Doğu toplumlarında insan özgürlüğü ve bireysellik bir anlam ifade etmemektedir. Bu toplumlarda önemli olan kendisini topluluğun varlığına feda etmektir (Köse, 2016: 183). Bu bağlamda düşünüldüğünde, doğu toplumlarında gerçekleşen intiharlardan bahsederken Durkheim'ın "Özgeci" intiharından söz etmek mümkün görünmektedir (Durkheim, 2013: 212-215). Özellikle genç kadınlar ve çocuklar hayatlarına dair seçimlerini özgürce yapamamakta, yetişkin ve yaşlıların baskılarına, şiddetine maruz kalmakta ve bu nedenle de intiharı bir tercih, kaçış olarak görmektedir (Köse, 2016: 183-184).

TÜİK verilerinden yararlanarak 2002-2009 yılları arasında intihar eylemleri hakkında yapılan araştırmada erkek intihar oranında ortalama yıllık %7,4 artış olduğu tespit edilmektedir. Kadın intiharlarının bu dönemde azaldığı saptanmaktadır. Özellikle 0-19 ve 20-39 yaş arası kadın intiharlarında azalma görülürken 40-59 ve 60 yaş üzeri intiharlar dikkat çekmektedir. 2002-2009 yılları arasında kadın intiharları yıllık ortalama %1,9 azaldığı gözlemlenmektedir (Gümüş, Özer, Yıldırım, & Çetin, 2010: 105).



Tablo 1.5 : 2000’li yıllar intihar istatistikleri

Tablo 1.4.’te belirtildiği gibi 1994 yılında %25’lik ve 2001 yılında %44 oranında gerçekleşen intihar eylemi artışının Türkiye’nin ulusal kriz yıllarıyla örtüşmesi tesadüf değildir. Kütük’e göre özellikle 2001 yılında gerçekleşen intihar oranındaki artış, krizin derinliğine paralel gerçekleşmektedir (Kütük, 2011: 34).

Boran da Türkiye’de 1994 ve 2001 yıllarında gerçekleşen ekonomik krizin intihar oranlarının artmasına etki ettiğini savunmaktadır. Ekonomik bağlamda sarsıntılar yaşayan birey bulunduğu konumun aşağısına düştüğünde sınıfsal anlamda da bir gerileme yaşamaktadır. Bu nedenle bireyler ekonomik anlamda eskisi kadar güçlü olamadıkları için istediği yaşam standardını yakalayamamakta ve gereksinimlerini karşılayamamaktadır. Tüm bunlarla birlikte toplum düzenleyici rolünü uygulayamamakta ve ekonomik kriz dönemlerinde yoksullaşan bireyler bu yeni duruma uyum sağlayamamaktadır. Türkiye’de 2001 ve 1994 yıllarında gerçekleşen ekonomik kriz, Durkheim’ın anomik intihar tipiyle birebir örtüşmektedir (Boran, 2009: 4). Artan refah ve sıkıyönetimin izlerinin yavaş yavaş silindiği 1984 senesiyle 1990 yılında gerçekleşen “Körfez Krizi” sonrası yaşanan ekonomik durgunlukla ve 1994 yılında ekonomik krizin patlak vermesiyle birlikte intihar oranları aniden yükselmektedir (Polis ve İntihar, 2000: 12).

Onar yıllık periyotlarla oluşturulan tablolar incelendiğinde intihar oranlarının Türkiye’de sürekli artış göstermekte olduğunu söylemek mümkündür. Bu artışta kendi onar yıllık dönemleri içerisinde dört önemli kırılma noktası tespit edilmektedir. Bu yılların 1982, 1994, 2001 ve 2012 olduğu görülmektedir. 1980’ler incelendiğinde 1982 yılında intihar oranında ciddi bir artış yaşanarak müntehir sayısı 1000’in üzerine çıkmaktadır. 1994 ve 2001 yılında gerçekleşen intiharlar daha çok ekonomik kriz ve toplumsal denetimin azaldığı dönem olması bağlamında değerlendirildiği için intihar artışı belli bir nedene indirgenmektedir. 2012 senesinin ise 1980-2015 yılları arasında resmi kayıtlar altında en fazla intiharın gerçekleştiği yıl olduğu tespit edilmektedir.

İntihar nedenleri geçmişten günümüze değerlendirildiğinde sebeplerin ne olduğuna dair belirsizlik hâkim olsa da ilk üçte hastalık, ailesel problemler ve ekonomik sıkıntıların olduğunu aktarmak mümkündür. Yaş grubuna göre intiharlar incelendiğinde genellikle 15-35 yaş arası grupta intihar oranı fazladır. Bununla birlikte son yıllarda 75 yaş üzeri bireylerin de intiharında artış olduğu gözlemlenmektedir (Alptekin & Duyan, 2014: 39-40).

Türkiye’de intihar yöntemleri olarak kendini asma birinci sırada yer almaktadır. Erkeklerde ikinci sırayı ateşli silah alırken kadınlarda ise kimyasal

maddeyle intihar etme eylemi yaygınlık göstermektedir. İntihar eylemlerinde eğitim düzeyi yüksek olanlar havagazı ya da kimyasal madde kullanırken, eğitim düzeyi düşük olanlar kendilerini yakmakta ya da araçların altına atmaktadır. Bununla birlikte intihar için tercih edilen diğer yöntemlerle okuryazarlık arasında bir ilişki tespit edilmemektedir (Eskin, 2014: 39; Oktik, Muğla'da İntihar ve İntihar Girişimleri, 2005: 30-31).

İntihar yöntemi olarak asma eylemi; materyalin bulunmasının kolay olması, ucuza temin edilmesi, kesin sonuç vermesi ve hızlı bir şekilde kullanılabilmesi nedeniyle Türkiye'de ilk sırada yer almaktadır. İntihar eylemini gerçekleştirme nedenine dair tespit güç olsa da intiharın gerçekleşmesine etki eden durumları alkol, uyuşturucu, psikolojik ve kronik hastalıklar, ekonomik yetersizlikler, göç ve kent yaşamı olarak aktarmak mümkündür (Gümüş, Özer, Yıldırım, & Çetin, 2010: 108).

Kırsal bölgede ya da kentte yaşayan erkek ve kadınların intihar yöntemleri birbirinden farklılık göstermektedir. Asma yöntemiyle intihar etme eylemi kırsal bölgelerde yaşayan erkek ve kadınlarda daha fazla görülmektedir. Kimyasal madde ile intihar etmek daha çok şehirde yaşayan kadınların tercih ettiği intihar yöntemidir. Yüksekten atlayarak intihar etme eylemi de kentte yaşayan bireylerin tercih ettiği bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendisini suya atarak intihar etme yöntemini ise daha çok kırsal bölgede yaşayan kadınlar tercih etmektedir. Ateşli silah kullanarak intihar etme eylemi kadınlara oranla üç kat daha fazla erkeklerde görülen bir intihar yöntemidir. Bu yöntem daha çok kırsal kesimde yaşayan erkekler tarafından tercih edilmektedir (Oktik, Muğla'da İntihar ve İntihar Girişimleri, 2005: 31-32).

Türkiye'nin özellikle batı bölgelerinde dünyanın hızına ayak uydurmaya çalışan kentler bulunmaktadır. Bu kentlerdeki yaşam koşulları, modern teknolojinin yaygın olarak kullanılması bireyi yalnızlaştırmakta ve toplumdan koparmaktadır. Ayrıca geleneksel yaşam, aile bağları, ekonomik problemlerin yaşanmasıyla birlikte birey daha çok intihara eğilim göstermektedir (Oktik, Öngören, & Sezer, Türkiye'deki İntiharların Sosyolojik Analizi:1980-2005, 2006: 399).

2002-2015 yıllarında intihar eden kadın ve erkek oranlarının incelenmesi sonucunda erkeklerin kadınlara oranla daha fazla intihara meyilli oldukları tespit edilmektedir. İlgili tarih aralıklarında intihar eden bireylerin eğitim düzeyleri incelendiğinde en fazla intihar oranı ilköğretim mezunu bireylerde tespit edilmektedir. Yükseköğretim mezunu bireyler intiharı en az tercih eden bireyler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sonuca göre eğitim düzeyinin yükselmesi bireyde intihara eğilimi azaltır demek mümkün görünmektedir. 2002-2015 yılları arasında intihar edenlerin ikamet yerlerine göre kent ya da kırsal olarak değerlendirildiği istatistiksel çalışmada kentte yaşayanların kırsalda yaşayanlara oranla intihara daha fazla meyilli olduğu aktarılmaktadır. Müntehirlerin medeni durumu incelendiğinde ise evli ya da bekâr olanlar boşanan ya da eşini kaybeden bireylere oranla daha fazla intihara eğilimlidir. Mevsimsel bağlamda incelendiğinde de Türkiye’de intihar oranları ilkbahar aylarında en yüksek seviyedeysen kış aylarında ise azalmaktadır. İntihar yöntemi olarak 2002-2015 yılları arasında en çok ateşli silah kullanma en az ise kendisini yakarak intihar etme yöntemi tercih edilmektedir (Özcan, Şenkaya, Özdin, & Dinç, 2018: 17-28).

Türkiye’de son 40 yıl göz önünde bulundurulduğunda intihar oranlarının yüzde 50 artışta olduğu gözlemlenmektedir. Özellikle son yıllarda intihar oranlarındaki en büyük artışın gençler ve genç erişkinlerde ortaya çıktığı belirtilmektedir. Genel intiharların yüzde 25’i, 15-24 yaş arası gençlerde gerçekleşirken erkek intiharlarının 15 yaş altı hariç kadın intiharlarına oranla daha fazla olduğu gözlemlenmektedir (İHA, 2018).⁹

2006’da yapılan araştırmaya göre Türkiye’de her 3 saatte bir kişi intihar ederek hayatına son vermektedir. İntihar girişiminin ise genel bağlamda intihar eylemlerinden 30 kat daha fazla olduğu belirtilmektedir. Globalleşmenin sonucu olarak refah düzeyi yüksek ya da düşük olan ülkelerde intihar oranında yükseliş görülmektedir. 2000’li yıllarla birlikte gelişmekte olan ülkelerde de sosyal sınıf farkı ortadan kalkmaktadır. Kırsal yerlerden kente göçle birlikte yeni yoksulluk alanı ortaya çıkmakta ve işsizlik

⁹ NTV, Türkiye’de intihar oranı son 40 yılda yüzde 50 arttı, (Çevrimiçi) https://www.ntv.com.tr/saglik/turkiyede-intihar-orani-son-40-yilda-yuzde-50-artti,hbvoCbARN02uHjOPRkA7rw?_ref=infinite 05 Ocak 2019.

jartmaktadır. Kente ayak uydurmaya çalışan bireylerin aile bağları ve gelenekleri zarar görmektedir. Birey bu nedenle ne kentli ne de köylü olarak hayatına devam edebilmektedir. Bireyde bu durum uyum sorununa neden olmaktadır. Bireyin toplumla bütünleşememesi ve kendisini toplumun bir parçası gibi hissedememesi sonucunda intihar eylemine yönelmesi olağan bir durum haline gelmektedir (Oktik, Öngören, & Sezer, Türkiye’deki İntiharların Sosyolojik Analizi:1980-2005, 2006: 398).

Türkiye’nin kuruluş sürecinden günümüze kadar ele alınan toplumsal travmalar ve intihar ilişkisi değerlendirildiğinde bireyin intihar eylemini gerçekleştirme nedeninin arkasında sadece psikolojik bir boyutun olmadığı aynı zamanda da sosyolojik boyutun da olduğu görünür kılınmaktadır. Özellikle Türkiye’de yaşanan ekonomik krizlerin, darbelerin ve göçün bireyler üzerinde travma yarattığını bu bilgiler ışığında aktarmak mümkündür.

İKİNCİ BÖLÜM

1980 SONRASI TÜRKİYE’DE İNTİHAR OLGUSUNU YENİDEN İNŞA EDEN METİNLER

2.1. Medya Metinlerinin Yeniden İnşası

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle gazete ve televizyon haber metinlerinde intihar haberlerinin nasıl inşa edildiği konusunda bilgi aktarımı yapılmaktadır. 1980-2015 arasında yayınlanan, bireyin intiharını konu edinen gazete haber metinleri Teun van Dijk’in ‘eleştirel söylem analizi yöntemi’yle çözümlenmektedir. Böylece egemen ideolojinin intihar söylemleri ve intiharın gazete metinleri üzerinde yeniden inşası ortaya çıkarılmaktadır. Çalışmada 1980-2015 yılları arasında televizyon haberi olarak yayınlanan intihar haberlerine ulaşamadığı için bu alanda yapılmış olan kuramsal çalışmalardan bahsedilmektedir. Bununla birlikte medyada intihar haberlerinin nasıl inşa edilmesi gerektiğine dair belirlenen kurallar, kanunlar ve çeşitli kurumların yapmış olduğu çalışmalara da yer verilmektedir. Daha sonra ise sosyal medyanın günümüzde bireyselleşmeye ilişkin etkisine ve intihar ile sosyal medya konusunda yapılan araştırmalara kısaca değinilmektedir. Bununla birlikte bir diğer alt başlıkta ise edebiyatta -kurmaca metinde- intiharın nasıl inşa edildiği 1980-2015 yılları arasında üretilen eserlerden örnekler verilerek açıklanmaktadır.

Medya metinlerini incelerken kültürel çalışmalardan yararlanmak mümkündür. Kültürel çalışmaların araştırma alanlarından biri kitle iletişim araçlarını birer metin olarak incelemek ve egemen ideoloji ile hegemonyanın bu metinler aracılığıyla yeniden üretildiğini savunmaktır. Bu bağlamda kültürel çalışmalarda Althusser’in ideoloji kavramı ile Gramsci’nin hegemonya kavramının önem taşıdığını söylemek mümkündür (Özer, 2011: 24).

Hegemonya kavramının genel anlamı özellikle devletler arasında gerçekleşen ilişkilerde baskı ve egemenlik kurmaktır. Antonio Gramsci, 1927-1935 yılları arasında hapisanede olduğu dönemde hegemonya kavramını “*Hapishane Defterleri*” adlı eserinde açıklamaktadır (Williams, 1977: 108). Kavram geleneksel anlamında önceleri Lenin tarafından ele alınmaktadır. Gramsci, Lenin’in tezini özgün bir biçimde

geliştirerek hegemonya kavramının kapsamını genişletmektedir (Gramsci, 1986: 73-74). Gramsci, hegemonya kavramını sadece siyasi bir düzlemde tartışmamaktadır. Bu kavramı açıklarken aynı zamanda kültür, iktidar ve ideoloji kavramlarından yararlanmaktadır. Ona göre hegemonya kavramı belirli sınıfların yaşadığı hakimiyet ve itaat olarak görülen bir kültürdür (Williams, 1977: 110).

Gramsci'nin elit bir azınlığın toplumun geri kalanına nasıl hükmedebildiği ve sayısal çoğunluğun nasıl yönetilmeyi kabul ettiğine dair sormuş olduğu sorunun cevabı hegemonyadır. Bahsi geçen elit azınlık; devlete, devlet organlarına ve kitle iletişim aygıtlarına sahip olduğu için çoğunluğun üzerinde kontrol sağlamaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda Gramsci'nin hegemonya kavramını, "*topluma yön veren sınıfın dünya görüşü*" şeklinde özetlemek mümkündür. Egemen sınıfın görüşleri topluma organik aydınlar tarafından yayılmaktadır. Gramsci, kitle iletişim araçlarını da organik aydın sınıfına koymaktadır ve organik aydınların gündelik dil kullanarak egemen ideolojiyi topluma yaydıklarını savunmaktadır (Yaylagül, Kitle İletişim Kuramları, 2016: 113-114).

Hegemonya kavramından sonra egemen olanı açıklamak için iktidar, güç ve rıza kavramlarına da değinmek gerekmektedir. Gramsci, iktidar ve güç kavramlarını gündelik yaşantının her anında olan kültür kavramı gibi ele almaktadır. Rıza kavramı ise egemen sınıfın görüşünün ve dünyayı algılama biçiminin toplumu oluşturan diğer üyelere kabul ettirilmesidir. Egemen sınıf medya, okul ve din gibi kurumlar aracılığıyla görüşünü toplumu oluşturan diğer kesime başka bir deyişle yönetilen sınıfa yaymaktadır. Böylece yönetilen sınıf toplumu ilgilendiren bir sorun yaşadığında olaylara egemen sınıfın perspektifinden bakmaktadır. Bu bakış açısı onlara doğal görünmektedir. Egemen sınıfın bakış açısından bakmayan kimseler ise doğal olmayan bakış açısı nedeniyle toplumdan uzaklaştırılmaktadır. Günümüzde medya, egemen ideolojinin karşısında olan ve bu ideolojiyi sarsacak bakış açılarına sahip bireyleri ötekileştirerek toplumdan soyutlamaktadır (Yaylagül, Kitle İletişim Kuramları, 2016: 115-117).

1970'lerin başlarında Althusser'in kültürel çalışmalar üzerinde etkin olduğunu aktarmak mümkündür. Althusserci yaklaşımla yapısalcı bir gelenek çerçevesinde dil

ve ideoloji çözümlemeleri kültürel çalışmalar bağlamında gerçekleşmektedir. Kültürel çalışmalarda Althusser'in çalışmaları bir yandan ilgiyle takip edilirken diğer yandan eleştirilmektedir (Özer, 2011:32). Althusser, *“ideolojinin bireylerin gerçek varoluş koşulları ile hayali ilişkilerinin temsili olduğunu”* savunmaktadır. Ona göre ideoloji sürekli olarak var olmakta ve devletin aygıtlarının pratikleri içine yazılmaktadır. İdeolojinin var oluşu bireyin özne ile çağırılması sonucunu doğurduğu için birey her zaman özne olarak pasif bir konumda kendisini var etmektedir (Althusser, 2011:30-31).

Althusser, devletin ideolojik aygıtları adını verdiği okul, aile, din ve kitle iletişim araçlarını; devletin baskı aygıtları olarak tanımladığı polisten, hükümetten ve ordudan vb. ayırmaktadır. Böylece devletin (baskı) ve ideolojik aygıtları hem baskı hem de ideoloji ile işlevsel bir hale gelmektedir. Althusser'e göre 'devletin İdeolojik Aygıtı' ile 'devletin (Baskı) Aygıtı'nı işlevsel olarak da birbirinden ayırmak gerekmektedir. Devletin ideolojik aygıtında ideoloji birinci planda, baskı ise ikinci plandadır. Devletin (baskı) aygıtında ise baskı -baskıya fiziksel baskı da dahildir-birinci planda, ideoloji ise ikinci plandadır. Her iki aygıtta da bahsedilen ideoloji yönetici sınıfın ideolojisi, baskı ise yönetici sınıfın baskısıdır (Althusser, 2000: 33-36).

İnsanların toplumsal pratiklerini oluşturan devletin ideolojik aygıtları bireylere özne rolünü dayatmaktadır. İdeolojik aygıtlar tarafından üretilen ideolojiler, bireyin toplumda kendisini özgür zannederek yaşamasına neden olmakta ve insanları öznelere dönüştürmektedir. Bireyin sahip olduğunu sandığı ideoloji aslında devletin ideolojik aygıtları tarafından yeniden üretilen egemen ideolojinin kendisidir (Yaylagül, Kitle İletişim Kuramları, 2016: 121).

Hegemonya ve ideoloji kavramlarından yola çıkarak çalışmalarını geliştiren Hall, medyaya başka bir deyişle televizyon ve basına odaklanmaktadır. Bu doğrultuda Hall, medyanın egemen olanı güçlendirdiğini ve muhalif olanların ise dünya görüşlerinin tehlikede olduğunu savunmaktadır (Davis, 2004: 41, 47). Hall'e göre Althusser ideoloji kavramını, bilimin aksine kapalı bir çember içinde sürekli olarak

hareket etmekte ve bir bilgi üretmekten çok bilineni -egemen olanı- yeniden üretmekte olan bir olgu olarak ele almaktadır (Akt. Özer, 2011: 30).

Hall medya çalışmalarının nasıl yapılacağı ile ilgili sorular sorarak kategorize edilen Amerikan davranışçı medya modelleri yerine biçim ve anlamı öncelikli olarak ele almaktadır (Davis, 2004: 67). Bu bağlamda Hall, ideolojik süreçlerin kültürel işlevini incelerken ilk olarak kültürel alımlama ve ideolojinin dillerde nasıl ortaya çıktığını araştırmaktadır. İkincil olarak da kültürel üretim alanı ile ideolojilerin toplumsal oluşumlara nasıl eklemlendiğini incelemektedir (Turner, 2016: 242).

Kültürel çalışmalarda ideolojik yeniden üretim bağlamında gerçek, medya aracılığıyla yeniden inşa edildiği için eleştirel medya araştırmalarının başlıca konusu olmaktadır. Eleştirel paradigma; gerçeğin doğal olup olmadığını sorgulamakta ve medyanın, merkezileşmiş olan kültürel iktidar uygulamaları ile sürdürülmesinde büyük öneme sahip olan bireyin isteklerini etkileyen, biçimlendiren ve belirleyen bir mekanizma olduğunu savunmaktadır. Hall'e göre bireyin isteklerini etkileyen bu mekanizma, doğrudan verilen direktiflerden ziyade gerçeğin ve doğal olan medya temsillerinin ideolojik bağlamda biçimlendirilmesi ve inşa edilmesi yoluyla ortaya çıkmaktadır (Turner, 2016: 241-242).

İdeolojiler sürekli olarak belirli söylemler yaymaktadır. Medyanın sürekli olarak egemen ideolojiyi ürettiği savından yola çıkılarak medya çalışmalarında söylem kavramı ideoloji kavramıyla birlikte değerlendirilmektedir. Bu bağlamda medya metinlerinin toplumsal iktidarın kurulmasında önemli bir rol sergilediğini aktarmak mümkündür. Devletin ideolojik aygıtları egemen kesim tarafından kontrol edilmektedir. En önemli ideolojik aygıtlardan biri medyadır ve medyada egemen ideoloji sürekli olarak yeniden inşa edilmektedir. Bu bilgiler ışığında haber metinlerinin de egemen ideolojinin söylemlerini yeniden yineleyen bir yapı ile inşa edildiğini belirtmek mümkündür (Özer, 2011: 49-50).

Dijk de Hall ve Althusser gibi ideoloji kavramını toplumsal perspektifte ele almaktadır. Ona göre toplumda yaşayan insanlar nasıl bireysel bir dil konuşmuyorsa bireysel ideolojilerinin olması da mümkün değildir. İdeolojiler bireysel düşüncelerden

ziyade toplumu oluşturan ortak inancın ürünüdür. İdeoloji, çoğunlukla bir gruba ve onun var oluşunu ilgilendiren toplumsal ve politik konularla ilgilidir. İdeoloji, bir topluluğun ya da grubun kimliği, toplumdaki konumu, diğer gruplarla etkileşimi ve iletişimi, yeniden üretimleriyle ilgili olan ve toplumsal olarak paylaşılan inançların bütünüdür (Dijk, 2015: 19-20).

Söylem ve dil kullanımı ideolojileri nasıl edindiğimize, değiştirdiğimize ya da öğrendiğimize etki eden toplumsal pratiklerdir. Bir topluluğun üyesi olarak konuştuğumuz zaman söylemlerimizin çoğu ideolojik görüşümüzü temsil etmektedir. İdeolojik düşünceler aileden başlayarak önce çevreden edinilmektedir. Daha sonra ise kitle iletişim araçları ideolojik düşüncelerimizi güçlendirmekte ve şekillendirmektedir (Dijk, 2015: 19-20).

Eleştirel söylem çözümlemesi, toplum içinde biçimlenen dil ile dilin toplumsal bağlamda kurgulanan tarafları arasındaki bağıntıyı tartışmaktadır:

“Eleştirel söylem çözümlemesi, söylemsel uygulamalar, olgular ve metinlerle, daha geniş toplumsal ve kültürel yapılar, ilişkiler ve süreçler arasında örtük olan nedensellik ve belirleyicilik bağlantılarını açığa çıkarmayı; bu pratiklerin olguların ve metinlerin nasıl oluştuğu, güç ilişkileri ve güç mücadelesiyle düşünsel olarak nasıl şekillendiğini araştırmayı; söylemle toplum arasındaki ilişkilerin bu örtüklüğün kendisinin bir güç ve hegemonya aracı olduğunu açıklamayı hedeflemektedir” (Günay, 2013: 79-80).

Van Dijk’e göre eleştirel çözümlemenin temelinde egemen ideolojinin yeniden üretimi yatmaktadır ve bu durum hem üretim hem de algılama boyutunu kapsamına dahil etmektedir. Egemen ideoloji, kendisini olumlayan ve koruyan bir söylem inşa etmektedir. Eleştirel söylem çözümlemesi egemen ideolojiyi eleştirerek eşitsizlik, haksızlık, güç ve iktidarın kötüye kullanılmasını söylemsel perspektifle incelemektedir. Bu bağlamda eleştirel söylem analizinin çalışma alanının ırkçılık, toplumsal cinsiyet, ötekileştirme, mülteciler vb. olduğunu söylemek mümkündür (Akt. Özer, 2011: 54-55).

Van Dijk egemen ideolojinin eleştirel söylem analizi bağlamında nasıl inşa edildiği şöyle aktarmaktadır:

“...söylemin hem üretilmesinde hem de anlaşılmasında, ideolojiler genellikle dolaylı olarak, yani başlangıçta özel toplumsal alanlarla ilgili (politika eğitim ya da emek piyasası gibi) tutumlar ve grup bilgisi yoluyla ve grup üyelerinin bireysel söylemleri düzeyinde ise, üyelerin toplumsal olay ve durumlarla ilgili ideolojik olarak ön yargılı zihinsel modelleri yoluyla işlerler. Olayların bu kişisel temsilleri sonunda, katılanların dinamik olarak iletişimsel durumdan oluşturduğu (olasılıkla da ideolojik olarak ön yargılı) bağlam modelleriyle etkileşirler ve her iki tür model de o zaman ideolojik metin ve konuşmanın devamlı üretimine yol açar” (Dijk, 2015: 98)

Medyada egemen ideolojinin yeniden üretildiğine dair yapılmış olan pek çok çalışma bulunmaktadır. Bunlardan biri de eleştirel haber araştırmalarıdır. Çalışmada Dijk’in ‘eleştirel söylem çözümlemesi’ çerçevesinde gazetede yayımlanan intihar konulu haber metinleri çözümlenmektedir. Eleştirel söylem çözümlemesi makro ve mikro yapı olmak üzere iki ayrı bölümden oluşmaktadır. Makro yapı çözümlemesinde ana olay, haber kaynakları, ardaan, bağlam bilgisi olay tarafları, fotoğraflar ele alınmaktadır. Mikro yapıda ise cümlelerin yapısı, söylemin bölgesel uyumu, haberin retorik, tanıkların söylemleri ve fotoğraf incelenmektedir (Özer, 2011: 83-84).

2.2. Gazete Metinleri

Kitle iletişim araçları aracılığıyla sunulan intihar haberleri, gerçek ya da kurgusal da olsa toplum üzerinde olumsuz etkilere neden olduğuna dair görüş oldukça eskilere dayanmaktadır. (Palabıyıkoglu, Medyanın İntihar Davranışına Etkileri, 2002: 69). Günümüzde “*Werther etkisi*” olarak kullanılan terim, taklit intihar olarak tanımlamaktadır. (DSÖ, 2015: 7). Kitle iletişim araçlarının etkisiyle gerçekleşen intihar salgınları da “*Werther etkisine*” örnek olarak gösterilmektedir. Terimin kaynağı Goethe’nin eseri, “*Genç Werther’in Acıları*”dır. 18. yüzyılda yayımlanan eser, Werther’in intihara sürüklenişini konu edinmektedir. O dönemde kitabı okuyan gençler, eserden etkilenmekte ve Werther’in intiharını taklit ederek kendi intiharlarını gerçekleştirmektedir (Palabıyıkoglu, Medyanın İntihar Davranışına Etkileri, 2002: 69).

Birçok araştırmacı “Werther etkisi”nden yola çıkarak intiharla ilgili haberlerin medyada gündemde gereğinden fazla yer almasının sonucunda bireylerin intihar davranışında artış görüleceğini savunmaktadır. Sürekli olarak tekrarlanan ve ayrıntılı bir şekilde aktarılan haberler özellikle genç ve ergenler üzerinde negatif bir etki

yaratmaktadır. Bu nedenle dünyanın pek çok ülkesinde intiharın bir salgına dönüşmemesi adına medyada çeşitli önlemler alınmaya çalışılmaktadır. Bu konuyla ilgili ortak görüşün şu perspektifte olduğunu aktarmak mümkündür: intihar haberlerinin medyada veriliş biçimi taklit etmeye özendirici ve normal bir eylem olmaktan ziyade daha çok intihar etme arzusunu caydırıcı nitelikte olmalıdır (Jamison, 2004: 352-353; DSÖ, 2015: 9).

Bireylerin intihar haberlerinin etkisinde kaldığını savunan araştırmacılardan Philips, intihar haberlerinin sunumunun yaklaşık on gün etkisinde kaldığını belirtmektedir. Birini öldürdükten sonra intihar ederek kendi yaşamına son veren bireylerin aktarıldığı gazete haberlerinin etkisi haberin yayınlanmasını izleyen dokuz gün boyunca taklit edilebilmektedir. İngiltere’de intihar ve cinayet haberlerinin daha sık yayınlandığı zamanda arttığı görüşünü savunan Farr ise yapmış olduğu çalışmada savını destekleyecek istatistiksel verilere yer vermektedir. Ona göre; *“tek bir paragraf 20 kişiyi intihara sürükleyebilir; haberin bir özelliği kişinin bu davranışı hayal etmesini sağlayabilir ya da bir eğilim oluşturabilir ve karamsar bir duyulanım içinde eylemin tekrarlanması kaçınılmaz olabilir”* (Akt. Palabıyıkoglu, Medyanın İntihar Davranışına Etkileri, 2002:69-73).

Taklit intiharın basında artma nedenlerinden bir diğeri ise müntehirle benzer özelliklere sahip okuyucuların haberden etkilenme olasılığının artması yani okuyucunun müntehirle özdeşleşmesidir. Müntehire ait yaş, cinsiyet, meslek, medeni durum ve sorun alanları okuyucuların intihar eden bireyle empati kurmasına neden olacak riskler taşımaktadır. Özellikle gençler, intihar ve intihar girişimi haberlerinden etkilenmektedir. Palabıyıkoglu ve arkadaşlarının yapmış olduğu çalışmada 1993 yılında gazetede yayımlanan tamamlanmış intihar olayları ele alınmaktadır. Araştırmacılar bu çalışmada çoğunlukla ası ve yüksekten atlama yöntemlerinin haberlerde belirtilmesinin okuyucuları yöntem konusunda bilgilendirdiğini aktarmaktadır. Böylece çalışmada taklit intiharların çoğaldığı ve yüksekten atlama yönteminin diğer intihar yöntemlerine nazaran daha çok tercih edilen yöntem olduğu saptanmaktadır (Palabıyıkoglu, Azizoğlu, Haran, & Özayar, 1994: 290).

Boğaz Köprüsü, 1990'larla birlikte hayatımıza giren ve kanıksadığımız yüksekten atlama yöntemi için yaygın olarak kullanılan bir durak olma özelliğine sahiptir. 90'larda neredeyse her gün köprüde gerçekleşen bir intihar haberinin verilmesi yer ve yöntem olarak bireyi etkisi altına almaktadır. Bu durum bir kısır döngünün yaşanmasına neden olmaktadır. Köprüde intihar haberi verildikçe yüksekten atlama yöntem olarak tercih edilmekte ve yüksekten atlama yöntem olarak tercih edildikçe de köprüde gerçekleşen intihar haberleri sıkça inşa edilmektedir. Boğaz Köprüsü'nde gerçekleştirilen intiharlar bu dönemde özel televizyonların magazinsel intihar haberleri inşa etmesine neden olmaktadır. 90'larda Boğaz Köprüsü'nde gerçekleştirilen intihar eylemlerine medyada sıkça yer verildiği için bu dönemde pek çok intihar şantajcısı da türemektedir (Güçlü, 2001: 72).

Wasserman, taklit ve model alma konusunda okuyucunun etkilenebileceği intiharı üçe ayırmaktadır: Bunlardan birincisi özgeci intihardır. İkincisi ünlü birini model alarak intihar etme, üçüncüsü ise müntehirle özdeşleşme sonucu görülen intihar girişimidir (Akt. Palabıyıkoglu, Azizoğlu, Haran, & Özayar, 1994: 279). Basında verilen intihar haberlerinde belirli sosyal statü ve yaşam öyküsüne sahip bireylerin intihar haberleri okunurken özdeşleşme yaşamak mümkündür (Palabıyıkoglu, Medyanın İntihar Davranışına Etkileri, 2002: 76).

Türkiye'de belirli sosyal statüye sahip olan ünlü birini model alarak intihar girişiminde bulunma Beşir Fuat'ın intiharının basında yer almasından sonra gerçekleşmektedir. Bu intihar girişimi bilinen ilk taklit intihar girişimi olarak değerlendirilmektedir. 5 Şubat 1887'de intihar girişimini tamamlayan Fuat, bu konuyla ilgili arkadaşı Ahmet Mithat Efendi'ye bir mektup bırakmaktadır. Ahmet Mithat Efendi de arkadaşının bırakmış olduğu bu intihar notunu gazetesinde yayımlamaktadır. Beşir Fuat'ın intiharı aynı zamanda dönemin "Tercüman-ı Hakikat", "Mizan", "Ceridetü'l-Hakayık" ve "Saadet" isimli gazetelerinde de yayımlanmaktadır. Fuat'ın arkadaşı kaymakam ve doktor olan Ömer Bey, arkadaşının intiharını taklit ederek intihar girişiminde bulunmaktadır. Bu olay basında verilen intihar haberlerinin taklit intiharların artmasına neden olabileceği görüşünü destekleyen bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (Akt. Cengiz, 2009: 24).

1980’li yıllarda intiharla ilgili yapılan bir haberin kamuoyunun gündemini işgal etmesi sonucunda ard arda gerçekleşen intihar eylemleri Türkiye’de intihar salgınından bahsedilmesine neden olmaktadır. Söz konusu salgın 1987 tarihinde yayımlanan intihar konulu haberle yaşanmaktadır. Bu haberde İzmir’de belediye binasının üstünden kendisini aşağı atan genç bir kadının intiharından bahsedilmektedir (Güçlü, 2001: 10). Arzu isimli kadının intiharının toplumu etkisi altına aldığı göz ardı edilemeyen bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu intihar haberinin yayınlanmasını takip eden zaman diliminde birçok yüksekten atlama vakası gerçekleşmekte ve intihar oranında artış tespit edilmektedir. Bir ay içinde basına yansıyan intihar olayı 97’ye ulaşırken bu intiharların 63’nün yüksekten atlama yöntemiyle gerçekleşmesi Werther etkisinin geçerliliğini ortaya koymaktadır (Güçlü: 70-71).

Bu tez çalışmasında basının bireyin intiharını etkilemediğine dair araştırma sonuçlarının da olduğunu aktarmak mümkündür. Philips ve arkadaşlarının çalışmalarını metodolojik bağlamda sorunlu bulan Wasserman, yapılmış olan çalışmaya yeni veriler de eklemleyerek basının taklit yoluyla intihar olgusunu etkilemediği sonucuna ulaşmaktadır. Wasserman, çalışmasında ünlü kimselere yönelik basında yayımlanan intihar haberlerinin tekrar tekrar verilmesi ve intihar eden ünlülerin yaşam hikâyelerinin anlatılmasının bireyleri etkilediğini saptamaktadır. Wasserman, bireyler her ne kadar etkilense de bu etki ancak bölgesel oranda bir artış gösterdiği için intihar oranlarındaki artışta tüm evreni kapsayacak bir geçerliliğinin olmadığını savunmaktadır (Akt. Palabıyıkoglu, Medyanın İntihar Davranışına Etkileri, 2002: 74).

Durkheim da intihar haberlerinin salgın niteliği taşımadığını aktaran araştırmacılardandır. Durkheim, intihar haberlerinin toplum üzerinde intihar salgınına etkide bulunmayacağını bu nedenle de gazetelerde yayımlanan intihar haberlerinin yasaklanmasını gereksiz bulduğunu savunmaktadır. Bir gazete haberinin toplumun ya da grupların ruhsal durumuna etki etmeyeceğini açıklayarak intiharı arttıran olgunun haberin veriliş biçimi olduğunun altını çizmektedir (Durkheim, 2013: 125). Durkheim’ın bu görüşüne paralel intihar konusunda çalışma yapan araştırmacılar ve

linik hekimler de intihar vakasının haber olarak verilmesinde bir sakınca olmadığını fakat haberin veriliş şeklinin sakınca yaratabileceğini savunmaktadır. İntihar haberi veriliş biçimine göre taklit edilebilir olabileceği gibi aynı zamanda intiharı önleyen bir etkiye de sahip olabilmektedir (DSÖ, 2015: 9).

Durkheim, toplumun yaşamış olduğu travmatik durumlarda örneğin rejim değişikliğinde intihar olaylarının artacağını savunmaktadır. Bu bağlamda Cumhuriyet'in kurulduğu ilk dönemlerde artan intihar oranlarını yaşanan rejim değişikliği ve toplumsal yaşamın değişmesi olarak yorumlamak mümkündür. 1920'ler ve 1930'larda salgın olarak tanımlanan intihar olgusu toplumsal bir hastalık olarak görülmekte ve önlenmeye çalışılmaktadır (Maksudyan, 2009: 61).

Kılıç'ın "*Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyette İstemli Ölüm Halleri*" adlı araştırmasında "*Son Saat*" gazetesinin 1925-1928 yılları arasında yayımlanan intihar haberleri taranmaktadır. Araştırmada gazetede intihar haberlerinin birinci sayfada, büyük puntolarla ve çarpıcı başlıklarla okuyucu kitlesine sunulduğu belirtilmektedir. Kılıç araştırmasında gazetede yayımlanan haberlerin intihar eden bireyleri çeşitli sıfatlarla tanımlayarak stereotipleştirmeye çalıştığını saptamaktadır. Bununla birlikte araştırmasında "*çaresiz baba*", "*ahlaksız kadın*", "*asabi genç kız*", "*ne yaptığını bilmeyen deli*", "*hassas genç kız*", "*zenginlikten yoksulluğa düşen erkek*", "*zavallı çocuk*" gibi kalıplar kullanılan "*Son Saat*" gazetesinde intihar anlatısının biçimlendirilerek neredeyse gerçeklikten uzak bir yapıda yeniden düzenlendiğini belirtmektedir. Çeşitli gazetelerde yayımlanan birçok intihar vakası Kılıç'ın çalışmasında olduğu gibi bilimsel araştırmaya konu olmaktadır. Bu araştırmaların çoğunluğu gerek haberin etik değerleri gözetip gözetmediği gerekse intihar oranlarının belirlenmesi ve intiharın toplumsal bağlamda ele alınması amacıyla yapılmaktadır (Kılıç, 2018: 10).

Max Bonnafeous, Türkiye'de intiharla ilgili yapılan ilk bilimsel araştırmalardan biri olan "*İntihar ve Cinnet*" isimli çalışmasını "*Hayat*" mecmuasında yayımlamaktadır. Bu araştırma sadece İstanbul'da yaşanan intihar olaylarını kapsamaktadır. Bonnafeous 1916 ve 1927 yılları arasında gerçekleşen intihar vakalarını gazetelerde yayımlanan haberlerden belirlemekte ve istatistiksel verilerden

yararlanarak intihar oranındaki artışı rejim değişikliğine bağlamaktadır. Bu bağlamda Bannofous'un, Durkheimci perspektifle intihar vakalarını incelediğini söylemek mümkün görünmektedir. İntiharla ilgili Türkiye'de yapılan ilk çalışmalardan birinde basının araç olarak kullanılması ilgi çekici bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır (Maksudyan, 2009: 60; Arkun, 1978: 28).

Haber metinlerinde genellikle müntehirin 'bunalım'da olduğu vurgulanmaktadır. Müntehiri ruh sağlığı bozuk ya da ruhsal tedavi gören kimse olarak söylemsel düzeye oturtmak, ruh sağlığı bozuk ya da ruhsal tedavi gören her bireyin intihar girişiminde bulunacağı varsayımını doğurmaktadır. Bu tarz haberlerin sürekli olarak inşa edilmesi okuyucunun ruhsal sorunları olan birinin intihar edebilme durumunu kanıksamasına neden olmaktadır. Yayımlanan intihar haberlerinde bireylerin ruh sağlığının bozuk olduğunun belirtilmesi aynı zamanda sorunları olan bireylerin de çözüm yolunu intiharda aramalarına sebep olmaktadır (Palabıyıkoglu, Azizoglu, Haran, & Özayar, 1994: 290-291).

İntiharı önleme konusunda medyanın rolü de intiharın taklit yoluyla salgına dönüşmesi kadar etkin bir rol olarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok ülkede bu anlamda intiharı önlemek amacıyla çalışmalar düzenlenmektedir. Türkiye'de, Cumhuriyet tarihinin ilk basın kanunu olarak kabul edilen 1931 yılına ait Matbuat Kanunu'nun 12. bölümünün 38. maddesinde intihar haberleriyle ilgili ilk defa bir kanuna yer verilmektedir. Bu maddeye göre intihar olaylarının en büyük zabıta memurunun izni olmadan yayımlanması yasaktır. İzin alınarak yayımlanan intihar haberlerinde fotoğraf kullanmak yasaktır ve bu kurala uymayanlar hapis ya da para cezasına çarptırılmaktadır (Matbuat Kanunu, 1931: Madde 38). 1931'de yayımlanan intihar haberlerinde fotoğraf kullanmak yasak iken 1950 yılında yürürlüğe giren Basın Kanunu'nda olaya ait fotoğraf kullanımı yasaktır. İlgili Basın Kanunu'nun 6. bölümünün 32. maddesine göre intihar haberleri okuyucuyu etki altında bırakacak şekilde ayrıntılı açıklamalar ve olaya ait fotoğrafın yayımlanması yasaktır (Basın Kanunu, 1950: Bölüm 6, madde: 32). 2004 tarihinde kabul gören 5187 sayılı Basın Kanunu'nun 20. maddesine göre de intihar olayları hakkında haber niteliği taşımasının

ötesinde sınırı aşan, okuyucuyu özendiren tarzda yazı ve görsel yayımlayanlara para cezası uygulanmaktadır (Basın Kanunu, 2014: madde 20).

İntihar olgusunun kitle iletişim araçları ile nasıl inşa edileceği sadece kanunlar nezdinde değil aynı zamanda sivil toplum örgütlerinin birtakım çalışmalarıyla da gerçekleşmektedir. Türkiye’de “Basın Konseyi” ve “Gazeteciler Cemiyeti” intihar haberlerinin sunumuna ilişkin çeşitli çalışmalar gerçekleştirmektedir. Bununla birlikte DSÖ (Dünya Sağlık Örgütü) gibi kuruluşların da medya ve intihar haberlerinin inşası konusunda yaptığı araştırmalarından bahsetmek gerekmektedir (Cengiz, 2009: 26).

Basın Konseyi’nin “*Türkiye Gazetecileri Hak ve Sorumluluk Bildirgesi*”nde intihar haberleriyle ilgili sunulan karar şöyledir: “*İntihar olayları hakkında haber çerçevesini aşan ve okuyucu veya izleyiciyi etki altında bırakacak nitelikte ve genişlikte yayın yapılmamalıdır. Olayı gösteren fotoğraf, resim ya da film yayımlanmamalıdır*” (Demir, 2006: 153).

DSÖ’nün kitle iletişim araçlarının haber yayımlarken dikkat etmesi gereken etik kurallardan yola çıkarak gazete haberlerini inceleyen Cengiz, intihar haberlerine ilişkin belirlenen kriterleri dokuz madde ile açıklamaktadır. Birinci maddede intihara eğilimi olan bireylerin etkilenmemesi için öncelikle intihar haberlerinin olabildiğince az yayımlanması, yayımlandığında ise haberin dikkat çekici bir formatta olmaması gerektiğinin üzerinde durulmaktadır. İkinci maddede müntehirlerin yakınlarını kötü etkileyecek bir üslupta haber yapılmaması gerektiği aktarılmaktadır. Üçüncü maddede intihar haberlerinin taklit edilmemesi için haberde yer ve yöntemden bahsedilmemesi vurgulanmaktadır. Dördüncü maddede “intihar” kelimesinin haber metninin başlığında yer alması ve metin içinde tekrarlanmaması gerektiği açıklanarak “intihar etti” yerine “intihar ederek öldü” sözcük öbeğinin tercih edilmesinin uygunluğu üzerinde durulmaktadır. Beşinci maddede müntehir yakınlarını ve intihara eğilimli bireyleri olumsuz yönde etkilememek adına müntehirlerin kimlik bilgilerinin verilmemesi ve bu bireylere ait fotoğrafın yayımlanmaması gerektiği aktarılmaktadır. Altıncı maddede intihar haberleri inşa edilirken intihar eylemini olumlayan dilin kullanılmaması gerektiğinin altı çizilmektedir. Yedinci maddede müntehirlerin psikolojik sorunları olmadığına yönelik inşa edilen haber metinleri toplumun intiharı psikolojik bir rahatsızlık olarak görmemesine yol açacağından haber metinlerinde bu

tarz söylemlere yer verilmemesi belirtilmektedir. Sekizinci maddede inşa edilen intihar haberlerinin son kısmına intihar eylemi ya da düşüncesiyle ilgili durumlarda yardım alınabilecek kurumlarla ilgili bilgi verilmesinin önemli olduğu aktarılmaktadır. Son olarak dokuzuncu maddede haber metninde intihar eylemini önleyici birtakım yorum ve bilgilendirmelerin olması gerektiğinin altı çizilmektedir (Cengiz, 2009: 26).

Palabıyıkoglu ve arkadaşları çalışmasında 1993-1994 yıllarında intihar ve cinayet haberlerinin manşetten verildiğini aktarmaktadır. İntihar haberlerinin sunumunda da intiharı önleyici hiçbir kurala uyulmadığını belirtmektedir. Bu yıllarda intiharın önlenmesi konusunda psikologlar, intihar haberlerinin azaltılmasını ve basın mensuplarının intihar haberi yayımlamada belirli bir düzenlemeye uyması konusunda öneriler getirmektedir. 15 Şubat 1994 yılında basın mensupları intihar haberlerinin yayımlanması konusunda kendi iç denetimlerini sağlamak için Hürriyet gazetesinde bir bildirge yayımlamaktadır (Akt. Palabıyıkoglu, 2002: 81; Palabıyıkoglu, Azizoğlu, Haran, & Özayar, 1994: 286, 279). Her ne kadar çeşitli kurallar konulsa ve bildirgeler yayımlansa da yayımlanan intihar haberlerinde geçmişten günümüze etik sorunlara rastlamak mümkündür (Cengiz, 2009: 30).

Kılıç 1925-1928 sınırlılığında yapmış olduğu çalışmada intihar konulu haberlerin ortak özelliklerini şöyle belirtmektedir: intihar hikâyeleri gazete haberi olarak aktarılırken okuyucu göz önünde tutularak haber biçimlendirilmekte ve ilgi çekici hale getirilmektedir. Burada amaç birinin intiharından çok neden intihar ettiğinin eğlenceli ya da üzücü bir duygu uyandıracak şekilde okuyucuda bir his bırakmasıdır. Müntehirin adı soyadı açık bir biçimde verilmekle kalmamakta aynı zamanda ikamet ettiği adres de verilmektedir. İntihar eden kadınsa onun sosyal konumu, eş ya da anne olma durumu, erkek olduğunda ise ekonomik durumu habere dâhil edilmektedir. Aşk konulu intiharlarda müntehirin özel yaşamı okuyucularla ayrıntılı bir biçimde paylaşılmaktadır (Kılıç, 2018: 54-57). Bu bilgiler doğrultusunda intihar konu edinen haberlerin geçmişten günümüze tarihsel süreç içerisinde benzer etik sorunları olduğunu bu konuda yapılan çeşitli çalışmalara rağmen etik sorunun devam ettiğini söylemek mümkündür.

2.2.1. Temsiller ve Yeniden İnşa Edilen İntihar

Gazete metinleri egemen ideolojinin görüşünü yeniden inşa ederek toplumda egemen ideolojiyi güçlü kılmaktadır. Yazılan haber metinleri var olan ideolojik söylemi yeniden üretmekte ve böylece inşa edilen metinlerdeki söylemler toplumun kendi söylemleriymiş gibi bir algı yaratılmaktadır (Özer, 2011: 26-27).

Bu tez çalışmasında 1980-2015 dönemleri aralığında intihar konulu haberler çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Öncelikle çalışmada incelenen haber metinlerinin belirlenen dört kriteri sağlaması gerekmekte daha sonra ise dört kriteri sağlayan haber metinleri arasından basit seçkisiz örnekleme yöntemiyle seçilen 12 haber metni Dijk'in eleştirel söylem analizi yöntemiyle çözümlenmektedir. Birinci kriter Palabıyıklıoğlu ve arkadaşlarının (1994)¹⁰ yapmış olduğu çalışmada intihar içerikli haberlerin en çok yayımlandığı gazetelerin Hürriyet ve Sabah olarak belirtilmesinden hareketle bu tez çalışmasında da örnekleme alınan intihar konulu haberlerin Hürriyet ve Sabah gazetelerinde yayımlanması şartı aranmaktadır. Bununla birlikte Hürriyet ve Sabah gazetelerinin 1980-2015 döneminde yayım hayatına kesintisiz devam etmesi ve yüksek tiraja sahip olmasının da ilgili gazetelerin evren olarak seçilmesinde etken olduğunu belirtmek gerekmektedir. İkinci kriterde örnekleme alınacak haberlerin hangi aylarla sınırlandırılacağı tespit edilmektedir. Bu doğrultuda Türkiye ve dünya ülkeleri baz alınarak yapılan araştırmalarda intihar eylemlerinin en çok bahar ve yaz aylarında gerçekleştiğine yönelik saptamadan hareketle Hürriyet¹¹ ve Sabah¹² gazetelerinde bahar ve yaz aylarında yayımlanan intihar haberlerinin örnekleme dahil edilmesi şartı aranmaktadır.

¹⁰ Palabıyıklıoğlu'nun arkadaşlarıyla yapmış olduğu çalışmasında Hürriyet ve Sabah gazeteleri 1994 yılının en fazla intihar içerikli haber yapan gazeteleri olarak belirlenmiştir. 1989 yılında Sayıl ve arkadaşlarının yapmış olduğu çalışmada da Hürriyet ve Sabah gazetesi en fazla intihar içerikli haber yayımlayan gazeteler olarak saptanmıştır (Palabıyıklıoğlu, Azizoglu, Haran, & Özayar, 1994: 286).

¹¹ Hürriyet gazetesinin internet arşivinden ulaşılan bilgiye göre 1998-2018 yılları arasında 35.849 adet intihar haberi bulunmaktadır. Bu haberler sadece tamamlanmış intiharları değil aynı zamanda intihar girişimleri ve çeşitli intihar konulu haberleri de içermektedir. Hürriyet Gazetesi, İntihar, (Çevrimiçi) <http://www.hurriyet.com.tr/haberleri/intihar?p=10> , 12 Ocak 2019.

¹² Sabah gazetesinin internet arşivinden ulaşılan bilgiye göre ise 14.217 intihar içerikli haber bulunmaktadır. Bu haberler 2005-2019 arası yıllarını kapsamaktadır. Bununla birlikte yayımlanmış olan

Üçüncü kriter toplumsal travmaların olduğu dönemlerde intihar eylemlerinin arttığı savından hareketle belirlenmektedir. Bu doğrultuda Türkiye'nin tarihi göz önünde bulundurularak ülkede toplumsal travmaların gerçekleştiği dönemlerde yayımlanan intihar haberlerinin örnekleme alınması şartı aranmaktadır. Dördüncü kriter ise yayımlanan intihar haberlerinin en az iki sütundan oluşması ve müntehirin fotoğrafının yer almasıdır. Bu doğrultuda dört kriteri sağlayan haber metinleri arasından basit seçkisiz örnekleme yöntemiyle 80'lerden bir, 90'lardan dört, 2000'lerden ise yedi gazete haber metni çalışmanın örnekleme olarak belirlenmektedir.

Bu tez çalışmasında örnekleme alınan haber metinlerinde müntehirlerin intihar eylemleri toplumsal roller perspektifinde Dijk'in eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmektedir. Bu doğrultuda çalışmada haber metinleri dört başlık altında toplanarak değerlendirilmektedir. Aşağıda yer alan tabloda her bir başlık altında değerlendirilen haber metnlerinin başlığı, yayımlandığı gazetenin adı, haberin yayımlanma tarihi ve haber metninin hangi sayfada yer aldığı belirtilmektedir:

Ekonomik Krizle Kaybedilen Erkeklik	“Polise teslim olmak yerine ölümü seçti!” (Sabah /Pazar, 2 Mayıs 1993: 1).
	“İstanbul ve Kayseri’de iki öğretmen öldü” (Sabah, 1 Temmuz 2002: 23).
	“Ortağını Vurup Canına Kıydı” (Sabah, 12 Temmuz 2013: 3).
	“Kızını ve karısını öldürüp intihar etti” (Sabah, 26 Haziran 2013: 5).

bir intihar haberine gazetenin başka bir ekinde de yer verilmiştir. Bu nedenle aynı intihar haberinin aynı söylemlerle iki defa inşa edildiğini de aktarmak mümkündür. Haberler bölümünün alt kategorisinde “Yaşam” bölümünde 4850, “Gündem” bölümünde 2360, “Magazin” bölümünde ise 280 intihar haberi bulunmaktadır. Sabah Gazetesi, İntihar, (Çevrimiçi), <https://www.sabah.com.tr/arama?query=intihar&categorytype=haber> , 12 Ocak 2019.

Aile İçinde Var Olabilen Kadın	“Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti” (Hürriyet /Pazar, 14 Haziran 2002: 1, 8-9).
	“İki Kardeşin İntiharı” (Sabah, 9 Haziran 1993: 1,21).
Polis Olmak	“İstanbul’daki 38 bin polisin 5600’ü makam şoförü” (Hürriyet, Temmuz 2013: 7).
Aşk ve Bunalım	“Lüks Mercedes’le Boğaz’ın sularına gömüldüler” (Hürriyet, 12 Mayıs 1989: 1, 19).
	“Kıskançlık Faciası” (Sabah, 12 Mayıs 1993: 1).
	“Sırlarıyla Öldüler” (Hürriyet, 23 Haziran 1998: 3).
	“Blues’cu mavi ölümü seçti” (Hürriyet, 17 Ağustos 2001: 18-19).
	“Esra, yaşam oyununa dayanamadı” (Hürriyet, 15 Mayıs 2002: 3).

Tablo 2.6: Çalışmada incelenen gazete haberleri

2.2.1.1. Ekonomik Krizle Kaybedilen Erkeklik

Türkiye’de yaşanan toplumsal travmaların sadece toplumu etkilediği düşünülse de aslında toplumu oluşturan ve bir araya getiren bireyleri de etkisi altına aldığını söylemek mümkündür. Örneğin Türkiye’de yaşanan ekonomik krizden ülkede yaşayan birey de etkilenmektedir. Durkheim’a göre ülkenin geçirmiş olduğu ekonomik dalgalanmalar ve bireylerin ekonomik durumunda yaşanan ani artış ya da azalmalar intiharı seçmesinde önemli bir etkidir. Durkheim bu nedenle gerçekleşen intihar eylemini anomi tipi altında açıklamaktadır (Durkheim, 2013: 256-274). TÜİK’in vermiş olduğu sayısal bilgiler ışığında 2004-2013 yılları arasında geçim

zorluğu ve ticari başarısızlık yaşayan erkeklerin, kadınlara oranla daha fazla intihar ettiği görülmektedir (TÜİK, 2004-2013 Dönemi).

Eskin, 1996-2006 tarihleri aralığında bireylerin intihar etme nedenlerini incelerken toplumsal rollerin de önemini vurgulamaktadır. Erkek müntehirlerin ekonomik nedenlerle kadın müntehirlerin ise aile içinde yaşanan çatışmalar nedeniyle intihar ettiğini saptamaktadır (Eskin, 2014: 37-38). Erkeklerde, kadınlara oranla ekonomik temelli intiharların daha fazla olmasının nedeni toplumun erkeğe biçmiş olduğu toplumsal rolden kaynaklanmaktadır. Erkek ailesine bakmakla yükümlü olduğu için ekonomik sorun yaşadığı zaman kendi var oluşunu sorgulamaktadır. İşe yaramadığını “erkek” olup ailesini geçindiremediğini düşündüğü için de intihara eğilim göstermektedir. Erkek egemen toplumda erkek ne kadar zenginse erkeğin o kadar çok “güçlü” olduğu düşünülmektedir (Doğan, BBC Türkçe, 4 Temmuz 2014).

Çalışmada ekonomik neden yüzünden intihar eden müntehirlerle dair incelenen haberlerin seçiminde ülkede ekonomik kriz dönemlerinin etkisinin yoğun hissedildiği seneler ile intiharın artış gösterdiği bahar ve yaz mevsimleri dikkate alınmaktadır. Bu bağlamda: 1993, 2002 senelerinden birer, 2013 senesinden ise iki haber olmak üzere dört haber eleştirel söylem analizi yöntemiyle çözümlenmektedir.

İlk incelenen haber başlığı “*Polise teslim olmak yerine ölümü seçti!*” başlıklı haber metnidir. Haberin mizanpajı gazete haber metinlerinde olması gereken biçimde yayımlanmamıştır. Aynı zamanda spotta “intihar” kelimesi “ihtihar” olarak yazılmıştır. “İhtihar” kelimesi de “intihar” olarak düzeltilerek haber metni eleştirel söylem analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Başlıkta, “polis” ifadesi bir genelleştirme örneği olarak karşımıza çıkmaktadır çünkü haberde verilmiş olan “polis” ifadesi tüm emniyet görevlilerini çağrıştırmaktadır. Başlığın gizli öznesi olan “O” haber başlığında görünür olmasa da öteki olana başka bir deyişle “ona” işaret etmektedir. Ölüm zamansız bir olgudur. Ne zaman geleceği ve canlının hayatının nasıl sonlanacağı bilinmemektedir. İnsanoğlu yaşadığı zaman diliminde ölüme doğru yol almaktadır. Ölüm, temel anlamda bir seçimden ziyade yok oluşu ifade etmektedir. Pek çok ölüm nedeni vardır ve intihar da bu nedenlerden biridir. Ölüm nedenlerinden intihar, bireyin kendi isteğiyle hayatına son vermesi olarak tanımlanabilmektedir. Bu

nedenle başlıkta ötekileştirilen birey, ölüm nedenlerinden biri olan intihar etmeyi seçmiştir. “Ölüm” ifadesi de tıpkı “polis” ifadesi gibi genelleştirme ve eksiltme yapılarak kullanılmaktadır. “*Ölümü seçti*” söylemi, intihara eğilimli olan okuyucuyu ölümün bir seçenek olarak belirlenebileceği konusunda olumsuz düşüncelere sevk etmektedir. Etik kurallar bağlamında böyle bir söylemin kullanılması taklit intiharların yaşanmasına neden olabilecek niteliktedir.

“*Polise teslim olmak*” söz öbeğinin yan anlamı adaletle teslim olmak olarak da okunabilmektedir. Polisin adaleti temsil etmesi, haber metninin başlığında ideolojik bir söylem inşa edildiğinin göstergesidir. Muhabir yazmış olduğu haber başlığının sonuna ünlem işareti ekleyerek kendi yorumunu katmaktadır. Bu yorum aslında egemen ideolojinin yorumudur. Devletin ideolojik aygıtlarından biri olan medya, egemen düşüncüyü haber metninde olması gereken olarak inşa etmektedir. Haber yazarının başlığın sonuna koymuş olduğu ünlem işareti, egemen söylemin ölümü seçen bireyin bu davranışını onaylamadığı ve intiharına tepki gösterdiğinin kanıtı niteliğindedir. Başlıkta yer alan “yerine” kelimesinin kullanımı da seçim olan ölümün onaylanmadığını yinelemektedir.

“*Kuyumcuyu yaralayıp altınları çalan soyguncu polis tarafından kısıtıldığı binanın çatısında intihar etti*” spotuyla sunulan haber metninin başlığında “O” olarak tanımlanan gizli öznenen “*kuyumcuyu yaralayıp altınları çalan soyguncu*” olarak bahsedilmektedir. Genelden özele bir geçiş söz konusu gibi görünse de soyguncunun kim olduğu belli değildir ve spotta yer alan “polis” tüm emniyet görevlilerini çağrıştırmaktadır. Kısıtirmek kelimesi spotta mecaz anlamıyla “*kaçıp kurtulamayacak bir duruma getirmek*” anlamında kullanılmıştır. Polis spotta verilen bu kelimeyle “gücü”, soyguncu ise “güçsüzü” temsil etmektedir çünkü “*...soyguncu polis tarafından kısıtıldığı binanın çatısında intihar etti*” söylemiyle güçlü olan güçsüz olanı sıkıştırmış ve kaçamayacak bir duruma getirmiştir. Spotta “*...intihar etti*” söylemi etik kurallara uygunluk taşımamaktadır. Haber metinlerinde “*intihar etti*” söylemi yerine “*intihar ederek öldü*” söylemi kullanılmalıdır.

Haber metninin alt başlığı ve girişi haber metninde birlikte ve spottan önce verilmiştir. Alt başlık “*Çatıda intihar etti*” söylemi intihar edilen yerin önemini

vurgulamaktadır. Çatı binaların en üst katı ve sınırlı bir alandır. Başlıkta polise teslim olmayan bireyin kaçacak bir yeri olmadığı ve sıkıştırıldığı için intihar ettiği belirtilmiştir. Spotta verilen polisin gücü temsil ettiği ideolojik söylemi, alt başlıkta da verilerek yinelenmiş böylece daha sağlam ve tutarlı bilgi akışı sağlanmıştır.

Haber metninin başlığı, alt başlık, spot ve haber girişi genelden özele bilgi aktaracak biçimde inşa edilmiştir. Alt başlığın haber metni, haber girişinden oluşmaktadır. Haber girişinde soyguncunun çatıda silahla intihar ettiği belirtilmiştir. Alt başlıkta bilgi eksikliği bulunmaktadır. Etik kurallar gereği intihar yöntemi hakkında bilgi vermek okuyucuyu taklit intiharlara yönlendirebilmektedir. Bu nedenle her ne kadar intihar yönteminin açıklanmaması doğru bir söylem olarak belirtilse de haberde intihar yöntemi okuyucuya aktarılmıştır.

Şematik bağlamda incelendiğinde haberin ana olayı haberin girişinde verilmektedir. Haberin girişi: *“Fikret kuyumcusundan çaldığı altınlarla kaçan Şevki Yalçın Özbay (üstte) polis tarafından bir binanın çatısında kısırıldı. Soyguncu burada elindeki tabancayı kafasına dayayarak bir el ateş etti”* şeklinde inşa edilmektedir. Haber metninin girişinde de başlık ve spotta olduğu gibi polis “gücü” temsil etmektedir. Bu söylemi inşa edecek kelimeler birbirini hem spotta hem de haberin girişinde tekrar ederek egemen ideolojik söylem güçlendirilmektedir. Başka bir deyişle devletin baskı aygıtı olan emniyet, egemen ideolojik perspektifle güçlü olan olarak nitelendirilmektedir. Muntehir, spotta “soyguncu” olarak belirtilmektedir. Aynı nitelendirme genelden özele giderek muntehirin adının verilmesiyle birlikte haberin giriş cümlesinde de yapılmaktadır. Muntehir bir suçluyu, soyguncuyu temsil etmektedir ve tekrar tekrar okuyucuya söylemsel düzeyde sunulan bu temsil ötekiyi inşa etmektedir. *“Soyguncu burada elindeki tabancayı kafasına dayayarak bir el ateş etti”* cümlesiyle intihar eden bireyin suçlu olduğu vurgulanmaktadır. Bu vurgulama, intihara meyilli okuyucuların özdeşleşme yaşamasına engel olsa da muntehiri ve yakınlarını rencide edecek niteliktedir. Adının ve soyadının sansürlenmeden verildiği ve cansız bedenine ait fotoğrafın da metin içinde vurgulanarak ona ait olduğunun belirtildiği haber girişi muntehiri teşhir etmektedir. Haberin girişinde eksiltirme yapılmakta ve soygun nedeni

belirtilmemektedir. Haber için önemli olan sonucunda ne olduğudur ve bir olayın haber niteliği taşıyıp taşımadığı da sonucuna bağlıdır.

Ardalan bilgisine yani müntehirin neden soygun yaptığına haberin sonlarına doğru muhabir tarafından doğrudan aktarılan sözlerle ulaşılmaktadır. “*Bittim tükendim iflas ettim. Bu dünyada böyle yaşanmaz*” söylemi müntehirin intihar nedeninin ekonomik olduğunu göstermektedir. 1993 yılında yaşanan iflas nedeniyle gerçekleştirilen intihar eylemi 1994 ekonomik krizinin yaklaştığının göstergesidir. Soygunu iflas ettiği için yaptığı bilgisine haber metninde ulaşılmaktadır. Ekonomik sıkıntının haberin sonlarına doğru verilmesinin ve iflasının önemsizleştirilmesinin temelinde yatan söylem, ülkede olan ekonomik problemlerin görünür olmasından kaçınmak ve iktidarı bu bağlamda ekonomik anlamda daha güçlü kılmaktır. 1993 ve 1994 yılı faili meçhul cinayetlerin arttığı ülkenin kaotik dönemde olduğu yıllardır. Bu dönemde bireyin ekonomik problemini şiddet ortamında çözebilmek için şiddeti bir başkasına yönlendirmesi olasıdır. Müntehirin iflas etmesi nedeniyle yapmış olduğu soygun da bu tarz olayların o dönemin Türkiye’inde yaşanabileceğine örnektir. Birey şiddeti kendisinden güçsüz olana karşı işlemiş ve kendisini baskılayan güç karşısında da şiddeti öze yönelterek intihar etmiştir.

Haber metni, mikro yapı bağlamında ele alındığında basit cümleler kullanılarak anlaşılır bir söylem inşa edildiğini belirtmek mümkündür. Referansal bir ilişki olarak müntehirin ölmeden önce söylemiş olduğu: “*Bittim tükendim iflas ettim. Bu dünyada böyle yaşanmaz*” cümleleri haber metninde doğrudan verilmektedir. Bu cümleler aynı zamanda müntehirin eylemlerinin nedenleri sorusuna cevap vererek nedensel ilişkiyi de inşa etmektedir.

Haber metnini yazan muhabir olayı tanık ağzından aktarmaktadır. Bu söylem inşası haberin inanılabilirliğini ve güvenilirliğini arttırmaktadır. Müntehirin intihar etmeden önce birinci ağızdan tırnak içinde aktarmış olduğu söylem hem okuyucuda etki yaratmak hem de ekonomik problemi ülke genelinden ziyade bireysel bir problem olarak sunma amaçlıdır.

Türkiye’de 1994’ten sonra 2001 yılında ekonomik kriz yaşanmaktadır. İkinci olarak incelenen gazete haber metni de krizin etkisinin devam ettiği 2002 yılında yayımlanan bir haber metnidir. Sabah gazetesinde 2002 yılında “*İstanbul ve Kayseri’de 2 öğretmen öldü*” başlığıyla yayımlanan haberde iki farklı ilde öğretmen olarak görev yapan kişilerin ölüm haberleri verilmektedir. Haber metninde iki ölümü anlatmak için iki farklı spot kullanılmıştır. “*Alt geçidi kullanmadı*” spotunun aşağısındaki haber metninde, öğretmenin ölüm nedeninin kendi hatası olduğu ve kaza sonucu öldüğü anlaşılmaktadır. Haberin başlığı ve “*Alt geçidi kullanmadı*” spotu haberde yer alan “*100 dolar için İNTİHAR ETTİ*” spotundan daha küçük puntoda verilmektedir. Her iki haberde de ölüme neden olan etmene spotta yer verilerek iki öğretmenin ölümünden çok ölüm nedeni ön plana çıkarılmaktadır. DSÖ’nün intihar haberlerini yazma hususunda belirlediği etik kurallar doğrultusunda spotunun etik kurallara uygun oluşturulmadığını söylemek mümkündür. Spotta “*intihar etti*” yerine “*intihar ederek öldü*” söylemi tercih edilmelidir. Spotta “*100 dolar için İNTİHAR ETTİ*” söylemiyle haberin oluşturulması ve spotun haber başlığından da büyük puntuyla sunulmasıyla bireylerin ölümünden ziyade intihar eyleminin öne çıkarıldığı görülmektedir.

Haberin giriş metni, “*İSTANBUL’DA tarih öğretmeni Şahin Yıldız, maddi sorunlar nedeniyle girdiği bunalım sonucu intihar etti*” şeklinde inşa edilmiştir. Eleştirel söylem analizi bağlamında ele alındığında haberin başlığı ve spotu haberle ilgili özet bilgi vermiş ve giriş paragrafına temel oluşturacak bir nitelikte yapılandırılmıştır. Haber genelden özele bir öğretmenin ölümünü diğerinin ise intiharını aktarmaktadır. Başlıkta iki öğretmenin ölüm haberi belirtilmiştir. Spotta daha özele inerek ölüm nedenlerinden biri olan intihar olgusu belirtilmekte ve müntehirin neden intihar ettiğine dair bilgi verilmektedir. Haberin giriş metninde ise müntehirin adı, soyadı, sosyal statüsü ve intihar nedeni belirtilmektedir.

Haber metninde verilen ilk bilgiler muhabirin gözünde verilmek istenen en önemli bilgilerdir. Muhabir, devletin ideolojik aygıtı aracılığıyla egemen söylemi yeniden inşa etmektedir bu nedenle de muhabirin haber metninde vermiş olduğu ilk bilgiler egemen ideolojinin topluma dayatmak istediği bilgilerdir. Bu bağlamda

haber'in başlık, spot ve girişinde enformasyon eksiltimiyle egemen ideolojinin gözünde en önemli bilgiler okuyucuya sunulmaktadır. “100 dolar için İNTİHAR ETTİ” spotunda intihar eylemi egemen ideolojik perspektifte küçümseyici bir söylem olarak inşa edilmektedir.

2001 yılında Türkiye’de ekonomik kriz baş göstermiştir. Bu dönemde ekonomik krizin tetiklediği intiharlar da krizin bireyi olumsuz etkileyerek intihara sürüklediğinin kanıtı niteliğindedir. 2001 yılı intiharların önüne geçilemediği bir “intihar yılı” olarak tanımlanmaktadır (Türkiye Gazetesi, 18 Aralık, 2001)¹³. Bir yıl sonra “100 dolar için İNTİHAR ETTİ” spotunun inşa edildiği intihar haberi de 2001 krizinin bir yansıması olarak okunabilmektedir. Bununla birlikte, dönemin toplumsal durumu düşünüldüğünde 2001 ekonomik krizi sonrası memur olan bireyin maddi sıkıntı çekmesi muhtemeldir. Ülkenin ekonomik bağlamda sorun yaşamış olduğu bu dönemde, 100 dolar için intihar etme eyleminin küçümseyici bir söylemle verilmesi ülke ekonomisinin iyi olduğunun ve intiharın sadece bireyi ilgilendiren ekonomik bir sorun olarak inşa edildiğinin göstergesidir. İdeolojik bağlamda ele alındığında okuyucuya tematik yapı çerçevesinde iletilen anlam bireyin 100 dolar için intihar etmesinin küçümsenecek bir eylem olduğu yönündedir. Haber metni incelendiğinde toplumda ekonomik bağlamda krizin etkisi devam etmesine rağmen refah seviyesine ulaşıldığı ve 100 dolar için intihar edilemeyeceği vurgulanmaktadır.

Şematik bağlamda incelendiğinde ise ana olaya haber girişinde değinilmektedir. Ana olay, İstanbul’da yaşayan tarih öğretmeni Şahin Yıldız’ın ekonomik nedenler yüzünden bunalıma girip intihar etmesidir. İntihar eyleminin haber niteliği taşımasının nedeni şiddet içermesidir. Olay hem şiddet unsuru içerdiği için hem de sonucu önemli olduğu için haber niteliği taşımaktadır.

Haberin ardaan ve bağlam bilgisi giriş kısmında “...maddi sorunlar nedeniyle girdiği bunalım sonucu intihar etti” söylemiyle özetlenmektedir. Müntehirin intihar etme nedeni, haberin gövdesinde ayrıntılı bir şekilde inşa edilmektedir:

¹³ Türkiye Gazetesi, İntihar yılı 2001, (Çevrimiçi)
<https://www.turkiyegazetesi.com.tr/Genel/a133500.aspx> , 12 Şubat 2019.

“Şahin Yıldız'ın intihardan önce, arkadaşları arasında yaptığı "gün" için gerekli olan 100 doları harcayan eşiyle tartıştığı ve bu nedenle intihar ettiği iddia edildi. Tartışmanın ardından kızgınlıkla evden ayrılan Yıldız'ı oğlu Cihan'ın durdurmaya çalıştığı ancak engel olamadığı belirtildi.”

Haber metnini yazan muhabir, olaya tanıklık etmemesine rağmen haberi tanık olmuş gibi inşa etmektedir. Bununla birlikte muhabir yakınlarından müntehir hakkında bilgi toplayarak habere referansal özellik kazandırmaktadır: “Ölen öğretmeninin yakınları yaşadığı maddi sorunlar nedeniyle bunalımda olduğunu ve sürekli alkol kullandığını söylediler.” Bu cümlede alkol kullanımının özellikle verildiği ve alkolle birlikte maddi sorunların bunalıma sürüklediğine değinilmektedir. Haberde, alkol kullanımının intihara neden olacağına dair bir söylem inşa edilmektedir. Bu söylem ideolojiktir. Türkiye’de egemen ideolojilerden biri dindir. İslam dininde içki haramdır. Din ideolojisi bağlamında haberin spotunun başka bir yan anlamı da İslam dininde özkıyım günah olduğu için para nedenli bireyin intihar etmesi küçümsenmektedir.

Haber mikro yapı bağlamında incelendiğinde metni oluşturan cümlelerin basit yapıda cümleler olduğu tespit edilmiştir. Aynı zamanda aktif ve pasif cümleler kullanılarak haber metni inşa edilmektedir. Haberde yakınların söylemine yer vererek referansal ilişki, intiharının nedeni açıklanarak da nedensel ilişki inşa edilmektedir.

2002’de yaşanan ekonomik krizden sonra ülkede ekonomik anlamda bir gerilemenin yaşandığı yıl olarak 2013’ü almak mümkündür. 2016 yılında yapılan habere göre 2013 yılından itibaren Türkiye ekonomisi geriye doğru saymaktadır. Gerek dış ilişkiler gerekse ülkede yaşanan toplumsal sorunlar nedeniyle, 2013 yılında ülkenin geri planında kalan bir ekonomik sorun baş göstermektedir (Eğilmez, T24 İnternet Gazetesi, 14 Kasım 2016).¹⁴ Bununla birlikte 2013 yılında yapılan bir habere göre de intiharın 2013 senesinde sosyolojik ya da psikolojik olmaktan ziyade ekonomik temelli olduğu vurgulanmaktadır (Doğan, BBC Türkçe, 4 Temmuz 2014).

¹⁴ T24 Bağımsız İnternet Gazetesi, “Ekonomik Krizin Eşiğinde miyiz?”, (Çevrimiçi) <https://t24.com.tr/yazarlar/sevfettin-gursel/ekonomik-krizin-esiginde-miyiz,15899>, 20 Şubat 2019.

Bu bağlamda çalışmada 2013 yılına ilişkin ekonomik nedenli iki intihar haberi incelenmektedir. “*Kızını ve karısını öldürüp intihar etti*” başlıklı haber, incelenen haberlerden ilkidir. Haberin başlığında babanın kızını ve eşini öldürdükten sonra intihar ettiği belirtilmektedir. Haber metni şiddet söylemi üzerinden inşa edilmektedir. Haber metninde intihar eden kişiye ait bilgi verilmese de “*kızını ve karısını öldürüp...*” söyleminden gizli özne olan “O”nun hem babayı ve eşini hem de katili temsil ettiği anlaşılmaktadır. “O” aynı zamanda öteki olanı temsil etmektedir. Muntehir, önce yakınlarına şiddet uygulamış daha sonra bu şiddeti kendisine yönlendirerek intihar etmiştir. Haberin başlığında eksiltirme kullanılmaktadır. Böylece egemen ideolojinin bakış açısıyla en önemli kelimeler anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde inşa edilerek okuyucuya sunulmaktadır. Etik kurallar göz önüne alındığında haber metninin başlığında okuyucuyu intihara eğilim göstermesi konusunda herhangi bir etkide bırakmamak için “*intihar etti*” kelime öbeği yerine “*intihar ederek öldü*” sözcük öbeği kullanılmalıdır.

Haberin spotu “*Tır şoförü, eşi ve kızları evde ölü bulundu. Borçları olan babanın, eşiyle kızını boğup intihar ettiği belirlendi*” cümlesiyle oluşturulmuştur. Babanın eşini ve kızını öldürme nedeniyle intihar etme nedeni haberin başlığında belirtilmemiştir. Haber metninde genelden özele gidilerek aşama aşama olayın ayrıntıları verilmektedir. Spotta muntehirin sosyal konumu, mesleği ve ekonomik durumu hakkında bilgi verilmektedir. Başlıkta eksik verilen bilginin spotta sunulmasıyla, başlık ve spotun birbirini tamamlayacak ölçüde inşa edildiğini söylemek mümkündür.

Haber metninin haber değeri taşımasının nedeni sonucunda ne olduğuna bağlı olarak gelişmektedir. “*Kızını ve karısını öldürüp intihar etti*” haberi sonucunda hem cinayet hem de intihar barındırdığı için haber değeri taşımaktadır. “*Tır şoförü, eşi ve kızları evde ölü bulundu*” spotunda tır şoförü sözcük öbeğiyle erkek, yapmış olduğu iş ve sosyal statü bağlamında haber metninde aynı zamanda muntehiri temsil etmektedir. Öldürülen iki kadın ise tır şoförünün yakını olarak nitelendirilmektedir. “*Borçları olan babanın, eşiyle kızını boğup intihar ettiği belirlendi.*” söylemiyle, spotta tır şoförünün yapmış olduğu eylemlere dikkat çekilmektedir. Başlıkta da işaret

edildiği gibi spotta da önemli olan öldürülen kişilerin kim olduğundan çok tır şoförünün gerçekleştirmiş olduğu eylemler dizisidir. Kadın ölümleri bu söylemle meşrulaştırılarak erkek egemen bakış kanıksanmaktadır. Zira erkek egemen şiddetin meşrulaştırılması, haberde babanın başka bir deyişle erk olanın yaptığı eylemlerin sonuçları verilerek inşa edilmektedir. Haber metninde baba ya da eşi temsil eden tır şoföründen eşini ve kızını öldürdüğü için katil olarak bahsedilmemektedir.

Haberin başlığı ve spotu hem genelden özele bilgi akışı sağlamakta hem de giriş cümlesine destek verecek bir biçimde inşa edilmektedir: *“Konya’nın Seydişehir ilçesi Aktaş Sokak’ta dün sabah üç kişi, yaşadıkları evde ölü bulundu.”* Şematik olarak değerlendirildiğinde ana olayın haberin girişinde verildiğini aktarmak mümkündür. Spotun ilk cümlesiyle yer bilgisi verilerek tekrar haberin giriş cümlesi olarak yazılmakta, belirlenen söylemlerin sürekli birbirini tekrar etmesi egemen ideolojinin bakış açısını güçlü bir şekilde benimsetmektedir. İntihar içerikli haberlerin yazımında uyulması gereken etik kurallardan birinin müntehiri teşhir etmemek olduğu daha önce gerçekleştirilen çözümlemelerde açıklanmıştır. Bu haber metninde de olayın gerçekleştiği yer, hatta sokak ismi verilerek hem müntehirin yakınlarını rahatsız edecek bir söylem oluşturulmakta hem de gereksiz bir bilgi okuyucuya sunulmaktadır.

Haberin ardalanı ve bağlam bilgisi, müntehiri intihara götüren neden haberin giriş cümlesinden sonra verilmektedir. *“İddiaya göre 41 yaşındaki TIR şoförü Ahmet Aydın, iki hafta önce aracında çay yaptığı sırada tüp patlaması sonucu yaralandı. Tedavisi ve araçta oluşan hasar nedeniyle yaklaşık 500 bin TL borca giren Aydın eve kapandı”* söylemiyle ilk defa tır şoförü olarak nitelendirilen müntehirin adı ve soyadı belirtilmiştir. Etik kurallar bağlamında değerlendirildiğinde ad ve soyadın açık bir biçimde haber metni içinde yer alması hem müntehiri teşhir etmekte hem de yakınlarını olumsuz etkilemektedir. Müntehirin ve öldürmüş olduğu aile bireylerinin dışında o gece evde olmayan erkek çocuklarının da isimleri açık bir şekilde haber metninde belirtilmektedir. Muhabirin, olaya dâhil olan bireylerin ad ve soyadlarının sadece baş harflerinin verildiği bir haber inşa etmesi etik olarak daha uygundur.

Mikro yapı bağlamında ise haber metninde muhabir hem dolaylı hem de doğrudan bir anlatım kullanmaktadır. Haberin inşasında güvenilir kaynak olarak

polisten elde edilen bilgiler aktarılmaktadır: “Evde 2 saat boyunca detaylı inceleme yapan polis, olayın oluş şekli ve delillerden hareketle, baba Aydın’ın eşi ve kızını boğup intihar ettiğini bildirdi.” İktidarın gücünü -bu bağlamda da iktidarın kendisini temsil eden polisin söyleminin haberde doğrudan aktarılması, egemen söylem perspektifinde haberin inşa edildiğinin göstergesidir. Muhabirin referansal bilgi olarak polisin söylemlerinden yararlanması haber metninin güvenilirliğini arttırmaktadır. Bununla birlikte morga kaldırılan cesetlerin otopsi sonuçları da haber metninin güvenilirliğine ve inandırıcılığına katkı sağlamaktadır: “Yapılan incelemede Emine Aydın ve kızı Tuğba’nın çamaşır ipiyle boğularak öldürüldüğü, Ahmet Aydın’ın ise sağ bileğindeki kesik ve otopside midesinde bulunan tarım ilacı nedeniyle hayatını kaybettiği belirlendi.” Haber metninde verilen otopsi sonucuna göre müntehirin intihar ederken hangi yöntemi kullandığı açık bir şekilde belirtilmektedir. İntihar yöntemlerinin detaylı bir şekilde verilmesi etik kurallara uygun olmayan bir söylem oluşturulduğuna işaret etmektedir. Ayrıca haberde ayrıntılı ardaalan bilgisinin sunulması da haberi okuyan bireyin özdeşleşme yaşamasına neden olabileceğinden taklit intiharların artmasına yönelik bir risk oluşturmaktadır.

2013 yılında ekonomik nedenli gerçekleşen bir diğer intihar konulu haber metni “Ortağını Vurup Canına Kıydı” başlığıyla inşa edilmektedir. Haber başlığının daha önce çözümlenen “Kızını ve karısını öldürüp intihar etti” başlığıyla paralel perspektifte ve yapıda olduğu görülmektedir. Her iki haber başlığı da şiddet söylemi temelinde kurularak oluşturulmaktadır. “Ortağını Vurup Canına Kıydı” başlıklı haber metninde ortağını vurduktan sonra intihar eden birey gizli özne olarak konumlandırılmaktadır. Bu bağlamda “O” yine öteki olarak tanımlanmaktadır. Ortağını vurmuş olduğunun belirtilmesi iş konusunda anlaşılmadıkları düşüncesini akla getirmektedir. Haberin intihar ve cinayete ek olarak ekonomik temalı olduğunu da belirtmek mümkündür. Başlıkta müntehirin kendisi değil yapmış olduğu şiddet eylemleri ön plana çıkarılmaktadır. Hem intihar hem de cinayet temalı bu haberde başlık seçiminde eksiltirme yapılarak genelleştirmeye gidilmektedir. Gazetecinin önemli gördüğü ve haber niteliği taşıdığını düşündüğü söylemler başlıkta verilmektedir.

“*Kızını ve karısını öldürüp intihar etti*” başlıklı haber metninde olduğu gibi “*Ortağını Vurup Canına Kıydı*” başlığıyla verilen haber metninde de müntehir şiddeti önce bir başkasına göstererek zarar vermeye çalışmış daha sonra da kendisine yönelterek intihar etmiştir. Bu bilgiye haberin başlığından ulaşmak mümkündür. Her iki haber metninde de haberin sonucu haberin başlığında verilmiştir. Başlığın olayı özetlemesi bağlamında uygun olduğunu aktarmak mümkündür. “*Canına kıydı*” sözcük öbeği dolaylı biçimde “intihar etti” kelime öbeği yerine kullanılmaktadır. Etik kurallar bağlamında ele alındığında “*canına kıydı*” söylemi uygun değildir.

Haberin başlığından yola çıkılarak spot bölümünde olay hakkında ayrıntılı bilgi verilmiştir. “*4 yıl önce iflas eden, yeniden iş kurunca bu kez de alacak verecek yüzünden bunahıma giren Kara ortağını vurup, kendini öldürdü*” spotunda bireyi intihara sürükleyen neden ardalanıyla birlikte verilmektedir. Haberin öznesinin soyadı spotta açık biçimde verilmektedir. Kara, iş insanını temsil etmektedir. Müntehirin sadece soyadının verilmiş olması ne yakınlarına zarar vermekte ne de kendisini teşhir etmektedir bu nedenle spotta soyadının verilmesi herhangi bir olumsuz etkiye neden olmamaktadır. Başlıkta verilen şiddet söylemi spotta da “*Kara ortağını vurup, kendini öldürdü*” söylemiyle tekrar edilmektedir. Tekrar edilen enformasyon haberin şiddet söylemi temeliyle oluşturulduğunu vurgulamaktadır.

“Canına kıydı” ve “kendini öldürdü” kelime öbekleri intiharı dolaylı işaret etmekte ve intihar eyleminin cinayet gibi algılanması gerektiği yönünde bir anlam inşa etmektedir. Bu söylem egemen din ideolojisini desteklemektedir. İslamiyet’te kendini öldürme eylemi yaratıcının vermiş olduğu cana kastetme, cinayet işleme olarak tanımlanmaktadır. “*Ortağını vurup...*” söylemi şiddete maruz kalan bireyin yaşayıp yaşamadığı hakkında bilgi vermemektedir. Bu söylem, Kara’nın ortağına uygulamış olduğu şiddeti ön plana çıkarırken kişinin hayatta olup olmadığını geri planda tutmaktadır. Haberin giriş bölümünde verilen eksik bilgi nedeniyle ortağını vuran ve kendisini öldüren Kara’nın iki cinayet işlemiş olduğu söylemi inşa edilmektedir. Ortağın ölmediği ise haber metninde açıklanmaktadır.

Haber metninin başlığında olayın sonucu olan ortağını vurma ve intihar etme eylemleri verilmektedir. Spotta ise müntehire ait bilgiler ve intihar nedeni

açıklanmaktadır. Haberin giriş bölümünün ise başlık ve spotta verilen bilgiler ışığında inşa edildiği tespit edilmektedir:

“İstanbul Tuzla Tersaneler Bölgesi'nde firmalara taşıyon hizmeti veren bir işyeri bulunan 2 çocuk babası Cevat Kara, 4 yıl önce iflas etti. Kara, bir süre sonra Pendik Fırıncılar Derneği Başkanı Niyazi Özdemir'le ortaklık kurarak bir fırın açtı. Ancak Kara ile Özdemir arasında alacak verecek anlaşmazlığı doğdu.”

Spotta anlatılan intihar nedeni: “4 yıl önce iflas eden, yeniden iş kurunca bu kez de alacak verecek yüzünden bunalıma giren Kara...” haberin giriş cümlesinde de “...2 çocuk babası Cevat Kara, 4 yıl önce iflas etti” söylemiyle tekrar edilmektedir. Muhabir egemen ideolojik perspektifle haberin spotunu ve giriş cümlesini inşa etmektedir. Egemen ideoloji, bireyin dört yıl önce iflas ettiğine tekrar yoluyla vurgu yaparak intiharı bireyi ilgilendiren ekonomik nedenli bir sorun olarak inşa etmektedir.

Müntehirin adı ve soyadı açık biçimde haber metninin girişinde verilmektedir. Bu durum etik bağlamda değerlendirildiğinde kural dışıdır çünkü müntehir teşhir edilmekte ve bunun sonucunda da yakınları olumsuz etkilenmektedir. Haberde gereksiz ayrıntılara da yer verilmektedir. Müntehirin ortağıyla birlikte açmış olduğu fırına dair verilen bilgi ve müntehirin birlikte yaşadığı kadının evinin önünde gerçekleştirdiği intihar eylemi gibi bireyin özel yaşamıyla ilgili detayları sunduğu için haber metninin hikâyeleştirildiğini aktarmak mümkündür: “Kara daha sonra, boşandıktan sonra birlikte yaşamaya başladığı N.H. adlı kadının Beykoz Soğuksu Mahallesi Ede Sokak'ta evine gitti. N.H. kapıyı açmayınca, Cevat Kara evin önünde başına tek el ateş etti.”

Haber metninde “ORTAĞA 4 EL ATEŞ” ve “ORGANLARI BAĞIŞLANDI” şeklinde iki alt başlık bulunmaktadır. Her iki alt başlık, birbirinden farklı dikkat çeken iki konuyu özetlemek amaçlı kullanılmıştır. Alt başlıklar haber metnine göre daha koyu puntoda ve büyük harflerle yazılmıştır. Alt başlıkların inşasında başlıkta olduğu gibi enformasyon eksiltimi yapılarak egemen ideolojiyi destekleyen en önemli kelimeler tercih edilmektedir. Haberin spotunda müntehirin intihar nedeninin bunalım olduğunun belirtilmesiyle intiharın psikolojik sorunlar yüzünden gerçekleştiği vurgulanmaktadır. Ekonomik sorun, haber metninde toplumsal olmaktan çok bireysel bir sorun olarak ele alınmaktadır. Oysa toplumda ekonomik problem yaşayan, iflas

eden ya da işsiz kalan bireylerin sayısı azımsanmayacak kadar fazladır ve bu nedenle özellikle erkeklerde ekonomik nedenli intihar oranlarının fazlalığı dikkat çekmektedir.

Mikro yapı bağlamında aktif ve pasif cümlelerin yer aldığı haber metninde müntehirin intihar nedeni açıklanarak nedensel ilişki kurulmaktadır. Referansal ilişki olarak müntehirin söylemine yer verilmektedir. Haberde intihar edilen yer ve intihar yöntemi hakkında bilgi de verilmektedir. Haber metninde intihar yöntemi kurgusal bir bağlama oturtulmakta ve olay hikâyeleştirilmektedir. Bu durum da okuyucuyu etkisi altına almakta ve taklit intiharların yaşanmasına zemin hazırlayabilmektedir.

Bu başlık altında incelenen haber metinlerinde toplumsal rollerin merkeze alındığı görülmektedir. Böylece egemen söylemin erkeklerin toplumsal rolünün “para kazanmak” olduğu incelenen haber metinlerinde yeniden inşa edilmektedir. Toplumda ekonomik krizin olduğu ya da hissedildiği dönemlerde geçim sıkıntısı çeken, borcu olan, iflas eden erkeğin başarısız olması ve toplumsal rolünü üstlenememesi nedeniyle erkekliğini kaybettiğini hissetmesi intihar etmesine neden olmaktadır. Çünkü egemen ideoloji erkeği para kazanan ve ailesine bakan bir birey olarak tanımlamaktadır. Erkeğin para kazanamaması kendisini işe yaramaz bir insan olarak görmesine ve güçsüz hissetmesine neden olmaktadır. Egemen ideolojinin erkek üzerinde kurmuş olduğu ekonomi temelli baskının haber metinlerinde müntehirlerin intihar etmesine yol açan bir etmen olarak yer alması dikkat çekmektedir. Yapılan incelemelerde ekonomik sorunlar nedeniyle intihar eden erkek müntehirlerin intihar nedenlerinin bireysel bir sorun olarak inşa edildiği görülmektedir. Oysa haber metinlerinde intihar olaylarının yaşanmış olduğu zaman dilimi, ülkenin ekonomik krizden etkilendiği yıllardır. Ülkede yaşanan ekonomik sorun görmezden gelinerek ekonomik anlamda başarısız olan erkeğin toplumsal rolünü gerçekleştiremediği için intihar etmesi egemen ideolojiyi güçlü kılmakta ve intihar olaylarının toplumsal etkenli olarak algılanmasına engel olmaktadır.

Ekonomik sorun nedeniyle intihar eden erkeklerin incelendiği haber metinlerinde bireylerin ötekileştirildiği tespit edilmektedir. Erkeklerin önce sahip oldukları meslekleri daha sonra ise baba, eş ya da sevgiliyi temsil ettiği görülmektedir.

İntihar eden erkeklerin önce bir başkasına şiddet uyguladığı daha sonra kendisini öldürdüğü inşa edilerek erkek şiddeti normalleştirilmektedir. İncelenen haber metinlerinde müntehire ait bilgilerin verilmesi, intihar yönteminin açıkça belirtilmesi ve haber metninde intihara özendirici nitelikte söylemlerin yer alması gibi nedenlerle haber metinlerinin etik kurallara uygun bir şekilde inşa edilmediği görülmektedir. İntihar haberinin inşasında haberi yazan muhabirin olayın gerçekleştiği ana şahit olduğuna yönelik haberlere referansal söylemlerin de eklenmesiyle haberin inandırıcılığı arttırılmakta ve egemen söylem pekiştirilmektedir.

2.2.1.2. Aile İçinde Var Olabilen Kadın

Durkheim’a göre toplumsal denetlemenin sıkı olduğu ya da çözülmenin yaşandığı toplumlarda intihar oranları artmaktadır. Toplumun en küçük yapısı olan ailede de toplumsal yapıyı oluşturan ve temsil eden kurum ve kuruluşlarda da denetlemenin sıkı olması ya da olmaması bireylerin intiharı düşünmesine zemin hazırlamaktadır (Köse, 2016: 13-16). Türkiye’de toplumsal denetlemenin sıkı olduğu ve toplumsal bütünleşmenin yaşandığı örf, adet ve geleneklere sıkı sıkıya bağlı olan doğu illerinde, özgeci tipte gerçekleşen kadın intiharları dikkat çekmektedir. TÜİK verileri Batman’da 1999 ve 2000’li yıllarda kadın intihar oranının erkek intihar oranından fazla olduğunu göstermektedir. Bu veri, kadınların üzerinde inkâr edilmesi güç toplumsal bir baskının olduğunu kanıtlar niteliktedir (Deniz; Ersöz; İldeş & Türkaslan, 2001: 7-8). Çalışmada toplumsal denetleme ve bütünlüğünün sıkı olduğu illerde toplumsal baskının birey üzerinde olumsuz etki yarattığına dair eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenecek olan intihar temalı haberlere ait başlıklar şunlardır: *“Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti”* ve *“İki Kardeşin İntiharı”*.

Geleneksel ataerkil düzende kadın ve erkeğe biçilmiş roller daha çocukluk zamanlarında bireye dayatılmaktadır. Kız ve erkek çocuklarına görünürde toplumun temelinde ise egemen söylemin belirlediği toplumsal roller çerçevesinde davranılması öğretilmektedir. Kız çocuğunun daha naif, erkek çocuğun ise ‘erkek’ gibi davranması beklenilmektedir. Daha çocukluk dönemlerinde erkeğe ve kıza alınan oyuncaklar onun yetişkinlik zamanında rollerini yerine getirmesi için birer alıştırma niteliğindedir. Kız çocuğuna bebek alınırken yalnızca ailede var olabilecek kadın

yetiştirilmektedir. Erkek çocuğuna oyuncak olarak silah alınması ise çocuğun şiddete yönelmesine neden olmakta ve gücü elinde bulundurmak adına hangi davranış kalıplarını benimsemesi gerektiği aşılanaştır (Akt. Demircioğlu & Atik, 2016: 127).

Toplum özellikle erkeğe ekonomi kadına ise aile kurumu üzerinden baskı uygulamaktadır. Kadınlar çok küçük yaşta evlendirilmekte herhangi bir sosyal statüden yoksun bırakılmaktadır. Kadının doğu şehirlerinde var olma nedeni egemen ideoloji perspektifinde çocuk doğurma ve ev içindeki görevlerini yerine getirmedir. Bu nedenle erkeğin birden çok kadınla evlenmesi kuma sorununu ortaya çıkarmaktadır. Doğu'da kadının söz hakkı olmadığı için hiçbir zaman birey olarak hareket edememektedir. “*Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti*” başlıklı haberde Urfa’da yedi kadının intiharı hikâyeleştirilerek egemen söylem perspektifinde yeniden inşa edilmektedir.

Haber metni hakkında ön bilgi öncelikle gazetenin birinci sayfasında verilmektedir. Matra’nın ve Fatma’nın intihar nedenleri ve yöntemlerinden iki ayrı sütunda bahsedilmektedir. Haber metninin altında yer alan tabloda ise kadın müntehirlerin isimlerine, soyadlarına, yaşlarına, intihar yöntemlerine, intihar yerlerine ve intihar eylemini gerçekleştirdikleri tarihe yer verilmektedir. Çalışmada haber metni inceleneceği için birinci sayfada verilen bilgilendirme metni değerlendirilmemektedir.

Kapak konusu olan haberde “*Bu yazıyı hazırlarken iki yeni intihar girişimi daha olduğunu öğrendik. Her ikisi de yoğun bakımdaydı...*” şeklinde oluşturulan üst başlık intihar girişimlerinin çok fazla olduğuna dikkat çekmek, muhabirlerin olayı yakından takip ettiklerini ve güncel bilgi aktardıklarını belirtmek için kullanılmaktadır. “*Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti*” başlığıyla verilen haberde Urfa’da intihar eden kadın sayısı ile ilgili istatistiki bilgi verilmektedir. Bu enformasyon, okuyucu tarafından muhabirin söylemlerinin güvenilir olarak algılanmasını sağlamaktadır. Haberin başlığı, haber metninde yer alan ve alt başlıklarla birbirinden ayrılan yedi farklı kadın intiharını özetleyecek nitelikte eksiltme ve genelleme yapılarak inşa edilmiştir. Haber başlığında intihar eden

kadınlara ilişkin tek bilgi, Urfa'da yaşamaları ve son beş ay içinde intihar etmiş olmalarıdır.

Haberin başlığına ait genel bir spot bulunmamaktadır. Alt başlıklarla birlikte oluşturulan spotlar farklı haber metinlerini hem kendi içinde hem de genel bağlamda birbirine eklemleyerek haberin tek bir başlık altında bütün olarak ele alınmasına olanak sağlamaktadır. Haber metninin girişinde muhabirin haberin başlığında kullanmış olduğu istatistiki veriler daha ayrıntılı bir söylemle aktarılmaktadır:

“Şanlıurfa'da, Batman'ı kat be kat geçen bir intihar furyası başladı. Beş ayda 17 kadın, 10 erkek hayatına kendi elleriyle son verdi. Yine son beş ayda sadece polis bölgesinde kayıtlara geçen 46'sı kadın, 44'ü erkek, toplam 99 intihar girişimi oldu” (Hürriyet /Pazar, 14 Haziran 2002: 8-9).

Verilen bu bilginin gerçekliğine dair herhangi bir kurum ya da kuruluş referans olarak gösterilmemektedir. Enformasyon sayısal verilere dayandığı için okuyucu tarafından haber “gerçek”, “güvenilir” ve “doğru” olarak algılanmaktadır. Urfa ili haberin girişinde Batman'la karşılaştırılmaktadır. Bu bağlamda Urfa'da intihar oranlarının Batman'dan daha fazla olduğuna dair söylem inşa edildiğini aktarmak mümkündür. 1999 ve 2000 yılında artan kadın intiharları nedeniyle gündemde olan Batman'da yaşanan intihar vakaları bu söylemle normalleştirilmektedir çünkü haberin girişinde, Urfa gibi Türkiye'nin başka illerinde de kadın intiharlarının fazla olduğu söylemi yan anlamsal bağlamda okunabilmektedir. Kadın intiharlarının sık rastlanılan bir durum olduğu algısının yaratılması, kadın intiharlarına karşı bir duyarlılık oluşturma amaçlı söylem inşa ediyor gibi görünse de “...kat be kat geçen bir intihar furyası” söylemiyle intihar eylemi normalleştirilmektedir.

İlk alt başlık haber giriş metninden hemen sonra “*Batman'da intihar durdu*” söylemiyle oluşturulmaktadır. Haber girişinde intihar oranı bağlamında kıyaslama yapılan Şanlıurfa ve Batman illerine ait bilgiler özelleştirilerek iki alt başlık halinde verilmiştir. “*Batman'da intihar durdu*” şeklinde inşa edilen alt başlık, haber metninde enformasyonu eksiltilmiş, genelleme yapılmış ve ayrıntılı bilginin kısaltılmış halidir. Haber metninde Batman Barosu Başkanı'nın söylemlerine yer verilerek Batman'da intiharların durduğuna dair inşa edilen söylemin inandırıcılığı arttırılmıştır:

“Batman'da intiharlar neredeyse durdu. Dünya standartlarının altına indi. Bunda Eğitim Gönüllüleri Vakfı'nın büyük payı oldu. İbrahim Betil, Batman'ı ziyaret etti. Vakıf, iki atölye ve kadın evi açtı. Dokuma tezgâhları, çocuk bakım birimleri, atölyeler kurdu. Kendilerine müteşekkirimiz. Batman Belediyesi de kadın evi açtı. Kadınlar bu üç merkezde sorun çözme yeteneğini ediniyor, sosyal ilişkiyi ve dayanışmayı yaşıyor” (Hürriyet /Pazar, 14 Haziran 2002: 8-9).

Haberin ikinci alt başlığı, Şanlıurfa'da müntehirlerin intihar nedenlerini açıklamak üzere inşa edilmektedir. Bu alt başlıkta da toplumda belli bir statüye ve güce sahip Vali'nin söylemleri haberin inandırıcılığını desteklemek amaçlı verilmektedir. Haberin alt başlığı “*Şanlıurfa Valisi Muzaffer Dilek*” olarak inşa edilmektedir. Egemen söylem perspektifinde haberin inşa edildiğinin kanıtı olarak, Batman Barosu Başkanı ile Şanlı Urfa Valisi Muzaffer Dilek'in intihara yönelik söylemlerini göstermek mümkündür. Alt başlığın spotu: “*İntihar nedenleri mutsuzluk*” olarak oluşturulmaktadır. Spotta intiharın temel nedeninin “*mutsuzluk*” olduğu belirtilmektedir. Bu bağlamda başlık, alt başlık ve haber girişi arasında genelden özele geçiş yapacak biçimde haberin inşa edildiğini belirtmek mümkündür.

Haberin başlığı ve alt başlıklar incelendiğinde başlıkta işaret edilen on yedi kadından yedisinin intiharının her bir alt başlıkta neden/nasıl gerçekleştiği belirtilerek başlık ve alt başlık arasında neden/nasıl ve sonuç ilişkisi kurulmaktadır. Bu bağlamda başlık ile alt başlık arasında birbirini tamamlayan bir yapı inşa edildiğini aktarmak mümkündür. Aynı zamanda üçüncü alt başlıkla birlikte her alt başlık kendi içinde değerlendirildiğinde haberin bütününden bağımsız olarak intihar eden kadınlara özgü haberlerin inşa edildiğini belirtmek mümkündür. Habere ait bu alt başlıklar şöyledir:

- “*FATMA (21) BALKONDA KENDİNİ ASTI*”
- “*TERFE (34) ÇIRILÇIPLAK SARNICA GİRDİ VE...*”
- “*MATRA ATSIZ (41) KAPI KİRİŞİNE BAĞLADIĞI İP ÖLÜMÜ OLDU*”
- “*SEMRA (15) KARDEŞLERİNİN GÖZLERİ ÖNÜNDE TÜFEĞİN TETİĞİNİ ÇEKTİ*”
- “*FATMA (17) NAMLUYU KAFASINA DAYADI*”
- “*LEYLA (20) BOYNUNDA İPLE SARNICA ATLADI*”
- “*ŞENDA (17) TARIM İLACI İÇTİ*”

Her alt başlıkta müntehirin adı sansürlenmeden verilmekte ve müntehirin kaç yaşında olduğu da belirtilmektedir. Bununla birlikte tüm alt başlıklarda müntehirin kullanmış olduğu intihar yöntemine de yer verilmektedir. Alt başlıklar, “*Urfa'da son*

beş ayda 17 kadın intihar etti” başlığıyla birlikte değerlendirildiğinde haberin genelden özele doğru bir yapıda inşa edildiğini söylemek mümkündür. Urfa’da intihar eden kadın sayısına dair istatistiki bilgi vermektedir. Başlık istatistiki veri dışında intihar yöntemi ya da eylemini gerçekleştiren kadınların kim olduğuna dair bilgi vermemektedir. Haber başlığı, alt başlıklarla detaylandırıldığı ve inandırıcılığını devam ettirmek için örnekler sunduğu bir haber metninin özeti niteliğindedir. Özetle her alt başlık, haberin başlığına bir örnek oluşturmakta ve verilen istatistiki bilgiyi desteklemektedir.

Alt başlıklar intihar yöntemlerini açık bir şekilde okuyucuya sunan yapıda hazırlanmaktadır. Kadın intihar haberlerinin verildiği yedi alt başlıkta, ateşli silahla intihar etme, asma, atlama, tarım ilacı içme gibi intihar yöntemleri belirtilmektedir. Etik olarak değerlendirildiğinde intihara eğilimli okuyucuların etkilenebileceği ve intihar yöntemi hakkında fikir alabileceği bir söylem inşa edilmektedir.

Şematik bağlamda incelendiğinde ana olay haberin girişinde aşağıdaki söylemle inşa edilmektedir. Ana başlık ve üst başlıkla birbirini destekler nitelikte istatistiki bilginin verilmesi haberin güvenilirliğini okuyucunun gözünde arttırmaktadır. Haber, Batman’dan daha çok intihar olaylarının yaşandığı Urfa iline dikkat çekmektedir. Haberın ana olayı da Urfa’da gerçekleşen kadın intiharlarıdır:

“Şanlıurfa’da, Batman’ı kat be kat geçen bir intihar furyası başladı. Beş ayda 17 kadın, 10 erkek hayatına kendi elleriyle son verdi. Yine son beş ayda sadece polis bölgesinde kayıtlara geçen 46’sı kadın, 44’ü erkek, toplam 99 intihar girişimi oldu” (Hürriyet /Pazar, 14 Haziran 2002: 8-9).

Alt başlıklar, başlık ve ana olay çerçevesinde oluşturulmaktadır. Bu bağlamda genelden özele giden yapıda enformasyon akışı sağlanmaktadır. Muhabirler haberi yazarken yakınların söylemlerini doğrudan aktararak egemen ideolojiyi destekleyen söylemlere haber metninde yer vermektedir. Muhabirlerin eleştiride bulunmaması ve referans olarak iktidarı temsil edebilen bireylerin söylemlerine yer vermesi, kadın intiharlarının ülkede egemen ideoloji bağlamında ele alındığının kanıtı niteliğindedir. Egemen ideoloji çerçevesinde inşa edilen haber, okuyucunun da farkında olmadan özellikle Doğu illerinde kadın intiharlarını normalleştirmesine ve kanıksamasına neden olmaktadır.

Alt başlıkların haber girişleri, ana olayı özetlemekten ziyade intihar eden müntehirlerin adı soyadı, yaşı ve yaşadığı yer hakkında bilgi verecek nitelikte inşa edilmektedir. Bu yapı her bir alt başlığın altında yer alan haberi hikâyeleştirmektedir. Hikâyeleştirilen haber metinleri makro ve mikro yapı bağlamında incelendiğinde muhabirin –egemen ideolojinin- gözünden aktarılmakta ve müntehirin yakınlarının söylemiyle şekillendirilmektedir. Mikro yapı bağlamında haberde hem aktif hem de pasif cümle yapıları kullanılmaktadır. Aynı zamanda söylem basit cümle yapılarıyla inşa edilmektedir. Referansal ilişki kurularak yakınların söylemlerine yer verilmektedir. Aynı zamanda müntehirlerin intihar nedenleri aktararak haber metninde gerçekleştirilen eylemlerin nedensel ilişkileri de kurulmaktadır.

Muhabirler haber metnini inşa ederken kadınların intiharlarına sessiz kalmakta ve olaya uzaktan şahit olmuş gibi bir haber söylemi oluşturmaktadır. Egemen ideoloji kadın hayatına önem vermemekte ve kadını bir meta olarak görmektedir. Bu bağlamda devletin ideolojik aygıtlarından biri olan basının da egemen ideolojiyi destekleyerek kadın intiharlarına sessiz kaldığını aktarmak mümkündür. Haber metninde kullanılan dil okuyucuyu da aktif kılmakta, dikizleyen ve şiddete tanık olan konuma oturtmaktadır. Okuyucu olay anının ayrıntılı aktarılmasıyla aktif bir rol alsa da aynı zamanda sadece şahit olan ve uzaktan izleyen olarak pasif bir konumdadır. Haber metni bu bağlamda kadın intiharlarının kanıksanması yolunda bir söylem inşa etmektedir.

Alt başlıklarda kadınların intiharına giden süreç neden, ardaan ve bağlam bilgisi olarak haber metninde inşa edilmektedir. Egemen ideoloji kadının yaşam alanını ev ile sınırlamaktadır. Ev sınırları içinde mutlu olamayan ve sorunlar yaşayan kadın, çemberin dışına çıkmak ve toplumsal baskıdan kurtulmak için ölümü bir seçenek olarak görmektedir. Kadın intiharlarının inşa edildiği bu haber metninde de egemen söylem yinelenerek yeniden inşa edilmektedir. Haberde yaşamına son veren yedi müntehirin öncelikli olarak kız çocuğunu, anneyi, ablayı ve kız kardeşi temsil etmesiyle egemen ideoloji perspektifinde kadının sadece aile kurumu içerisinde var olduğuna işaret edilmektedir.

Başlıkta belirtilen on yedi kadından birkaçının intiharına ilişkin bilgi verilen haberde olaylar ya da kişiler hikâyeleştirilerek anlatılmaktadır. Haberi yazan muhabirler, olayları birinci ağızdan aktarmakta ve kadınların neden/nasıl intihar ettiğine dair yakınlarının söylemlerine yer vererek haber metnini oluşturmaktadır. “*FATMA (21) BALKONDA KENDİNİ ASTI*” alt başlıklı haberin spotu “*Arkadaşı yoktu, çok magazin seyrederdi*” olarak inşa edilmektedir. Muhabirler, müntehirin yakınının bir söylemini alt başlığın spotu olarak vermektedir. Yakının söylediği bir cümlelerin spot olarak verilmesine aynı haber içinde bir diğer örnek ise: “*SEMRA (15) KARDEŞLERİNİN GÖZLERİ ÖNÜNDE TÜFEĞİN TETİĞİNİ ÇEKTİ*” alt başlıklı haberin “*Anne ablamın kafası yok!*” spotudur. Her iki haberde de 18 yaşından küçük müntehirlerin ad ve soyadları açık bir şekilde verilerek etik kurallara uyulmadığı görülmektedir.

“*Arkadaşı yoktu, çok magazin seyrederdi*” spotuyla verilen haberde Fatma’nın sosyal birey olmadığına ve evde televizyon izleyerek vakit geçirdiğine dair bir söylem inşa edilmektedir. Bu söylemle seçim Fatma’nın seçimiymiş, sosyal bir birey olmaksızın evde oturmayı tercih ediyormuş gibi bir anlam ortaya çıkmaktadır. Haber metni okunduğunda ise yan anlamsal bağlamda Fatma’nın yaşadığı çevrenin baskısı yüzünden asosyal bir birey olduğu ve böyle yaşamak istemediği için intihar ettiği anlaşılmaktadır: “*Fatma hiç mi çıkmamıştı mezradan? ‘Hayır. Yörenin usulü, bir kızın şehre gidip gezmesine müsaait değildir.’ ‘Alışverişini de kapıya gelen çerçiden yaparmış.’*” Yakınlarının söylemlerinin doğrudan haber metninde yer alması egemen ideolojiyi desteklemekte ve güçlü kılmaktadır. Bununla birlikte Fatma’nın okula bile gönderilmediğiyle ilgili bilgi verilmekte ve Türkçeyi televizyondan öğrenmesi durumu normalleştirilerek okuyucuya aktarılmaktadır: “*‘Bu dünyadan razı değildi. Hayatı sevmiyordu.’ Fatma okur-yazar değilmiş. Ama ağabeyi Mehmet diyor ki ‘Televizyondan Türkçe’yi çok güzel öğrendi.’*” Okula gönderilmeyen, dışarı çıkmasına izin verilmeyen ve hayatı sadece televizyondan öğrenen genç kızın tutsaklık halinden kurtuluşunun taklit intiharla geleceği müntehirin: “*‘Üç yıl önce intihar eden Zini Güleç gibi ben de kurtulacağım’*” söylemiyle haber metninde inşa edilmektedir. Muhabirler, Fatma’nın intiharını uzaktan izlemiş gibi hikâyeleştirerek yeniden inşa etmektedir:

“Fatma'nın babası intiharından birkaç gün önce Fatma'ya bir çift altın küpe ve elbise aldı. 4 Mayıs'ta o düğün günü, küpeleri taktı, yeni elbisesini giydi. Amcaoğlu evleniyordu. Ama “Sen evde kal, tavuklarla, çocuklarla ilgilen” dediler. Saat 12.00'ydı. Davul, zurna ve silah sesleri geliyordu uzaktan. Fatma balkon demirinden bir kilimi ölümüne paravan yaptı. Kancaya ipi geçirdi, sonra da ipi boynuna” (Hürriyet /Pazar, 14 Haziran 2002: 8-9).

Fatma'nın intihar haberinin aktarıldığı bölümde olduğu gibi “*SEMRA (15) KARDEŞLERİNİN GÖZLERİ ÖNÜNDE TÜFEĞİN TETİĞİNİ ÇEKTİ*” alt başlığında da yakınının söylemi spot olarak belirlenmektedir. “*Anne ablamın kafası yok!*” spotu şiddet içeren bir söylem inşa etmektedir. Haber metninde ailenin ekonomik durumunun kötülüğü ve annenin hastalığı hakkında bilgi verilmektedir. Bu bilgiler haberi okuyan bireyde hüznün, acıma ve rahatsızlık yaratacak şekilde inşa edilmektedir. Tıpkı Fatma'nın intihar metninde olduğu gibi bu metinde de muhabir müntehirin intihar etmek istediği yere oturmak istemekte fakat anne karşı çıkmaktadır. Her iki haberde de intihar edilen yer ve intiharın nasıl gerçekleştiğinin inşası öncesinde muhabirin intiharın vuku bulduğu yerde durması ve müntehirin yakınının uyarmasıyla gerçekleşmektedir: “*Onu dinlemek için evin çatısına tırmanan tırabzansız basamaklara oturduğumda, Gülbeyaz oturma diye çığlık atıyor. Semra, o basamaklarda tüfeği boynuna dayamış ve yedi küçük kardeşinin gözleri önünde tetiğe basmış.*”

Haber metninde, Semra da Fatma gibi evden çıkmayan ve arkadaşı olmayan bir genç kızı temsil etmektedir. Annesi Gülbeyaz, Semra'nın evden çıkmayıp televizyon izleyerek vakit geçirmesinin nedenini yeni bir mahalleye taşınmaları ve arkadaşsız kalması olarak yorumlamaktadır. Bu söylem, doğrudan alıntı yapılarak haber metninde belirtilmektedir. “*Gülbeyaz uzaktaki evleri işaret ediyor: ‘Bizimkiler ortalığa kız bırakmaz.’*” Semra'nın evden çıkmasına başkalarının izin vermediği aktarılan söylemle açık bir şekilde ifade edilmektedir. Toplumsal baskı sonucu eve kapanan ve zamanını televizyon izleyerek geçiren Semra intihar etmektedir. Haber metninde, Semra'nın intiharından sonra gerçekleşen ve okuyucuda tiksinti ile ürperti uyandıran olumsuz olaylar dizisi aktarılmaktadır:

“Çocuklar annelerine seslenmiş, ‘*Anne ablam kanıyor, anne Semra'nın kafası yok!*’” Gülbeyaz, güçlükle nefes alıyor. Kardeşleri Semra'nın kanına batırdıkları elleriyle basamakları, duvarları ayalamışlar. Manzara gözümün önüne geliyor.

Suluboyayla patates baskısı yapar gibi, ablalarının kanıyla resim yapmıştı bu minik çocuklar...” (Hürriyet /Pazar, 14 Haziran 2002: 8-9).

Haber, şiddet söylemi üzerinden inşa edilmektedir. Semra’nın intiharından ziyade çocukların intihardan sonra yapmış olduğu eylemlerin aktarılması haber metninin daha çok çarpıcı ve şiddet içerikli olmasına neden olmaktadır. Muhabirlere göre haberde önemli ve dikkat çekici olan küçük çocukların ölü bir bedenle neler yapabileceğidir. Bu nedenle “*SEMRA (15) KARDEŞLERİNİN GÖZLERİ ÖNÜNDE TÜFEĞİN TETİĞİNİ ÇEKTİ*” alt başlığının spotu “*Anne ablamın kafası yok!*” olarak oluşturulmakta ve haber metni de bu doğrultuda inşa edilmektedir.

Sarnıçta intihar eden iki kadına ait haber metinlerinden ilki “*TERFE (34) ÇIRILÇIPLAK SARNICA GİRDİ VE...*” alt başlığı ve “*Terfe’yi boğan su içiliyor*” spotuyla; ikincisi ise “*LEYLA (20) BOYNUNDA İPLE SARNICA ATLADI*” alt başlığı ve “*Baba evine getirildiğinde*” spotuyla inşa edilmektedir.

“*TERFE (34) ÇIRILÇIPLAK SARNICA GİRDİ VE...*” söylemi ile kadın bedenine dikkat çekilmektedir. Başlık, üç nokta ile yarım bırakılmaktadır. Haber metninde muhabirin dikkat çekmek istediği durum ve onun için önemli olan Terfe’nin çıplak bir vaziyette sarnıca girmesidir. Erkek egemen söylem bağlamında alt başlıkta kadın bir obje olarak sunulmaktadır. Başlık incelendiğinde, haberin geneline dair bir özetin yapılmadığını söylemek mümkündür. “*Terfe’yi boğan su içiliyor*” spotunda eksiltirme kullanılmaktadır. Spotta “boğan su” sözcük öbeğinde Terfe’nin ölümünden su sorumlu tutulmaktadır. Suyun bir insanı boğabilecek derecede fazla olduğuna dikkat çekilen bu söylemle doğuda var olan su probleminin üstü kapatılmakta ve aksine suyun fazlalığına dair bir ideolojik söylem inşa edilmektedir.

“*Terfe’yi boğan su içiliyor*” spotlu haber metninde içinde ölü bir bedenin bulunduğu suyun içildiğine dikkat çekilmektedir. Söylemin yan anlamı kadın intiharlarının kanıksandığı ve normalleştirildiği yönündedir. Terfe’nin intihar ederek öldüğü ne başlıkta ne spotta ne de metnin girişinde aktarılmaktadır. Terfe’nin yaşadığı yer betimlendikten sonra intihar ederek öldüğü belirtilmektedir.

Terfe haber metninde dört çocuklu bir anneyi temsil etmektedir. Müntehirin intihar etmesinin nedeni yakınının cümleleriyle aktarılmaktadır: “*İyi de dört çocuk*

nesine yetmiyordu? Gülımsüiyor. ‘Bizim buralarda dört çocuk azdır. Bir daha çocuğu olmayacağından, ağabeyimin kuma getirmesinden korktu.’” Doğuda dört çocuğun az görüldüğü ve toplumun hoş karşılamadığı için erkeğin de yeniden evlenme hakkı olduğuna dair benimsenen egemen ideoloji, doğrudan sunulan bu söylemle haber metninde okuyucuya yeniden aktarılmaktadır. Egemen ideolojinin yarattığı toplumsal baskı nedeniyle Terfe intihar etmektedir. Muhabirler durumla ilgili açıklamaları egemen ideolojik görüş çerçevesinde doğrudan anlatılarla okuyucuya sunmaktadır. Terfe’nin intiharı, haber metninde ayrıntılı biçimde adeta olaya şahit olunmuşçasına hikâyeleştirilerek yeniden inşa edilmektedir:

“30 Ocak sabahı, sabah namazı için kayınvalidesi Vatfa, Terfe’yi uyandırıyor. Terfe dışarı çıkıyor. Birkaç yüz metre ilerideki sarnıca gidiyor. Başörtüsünü, kadife elbisesini, içdonunu, terliklerini çıkarıp sarnıcın kenarına bırakıyor. Daracık ağzın kapağını açıp beş metre derinlikteki karanlık suya iniyor. Yokluğu bir saat sonra fark ediliyor. İsmail Çanakçı sarnıca eğilip baktığında, yengesinin bedenini görüyor. Beline sicim bağlayıp çıkarıyor. Terfe’nin dört çocuğu da ağlaşarak seyrediyor” (Hürriyet /Pazar, 14 Haziran 2002: 8-9).

Haberin geneline bakıldığında, haber metnindeki alt başlıkların her biri birbirlerinin söylemini hem desteklemekte hem de yineleyerek güçlendirmektedir. “*Terfe’yi boğan su içiliyor*” spotundan sonra Matra’nın intiharıyla ilgili haber metninin girişinde yer alan söylem haber metinlerinin birbirlerini destekleyerek ideolojik bir söylem inşa ettiğinin kanıtı niteliğindedir: “*Urfa’nın Akçakale ilçesi, Suriye sınırında. Hasat sonrası ikinci ekimi yapılan tarlalara, GAP kanalları gürül gürül akıyor.*” 2002 yılında ülke gündemini meşgul eden projelerden biri de GAP’dır. Toprak ve su kaynaklarını kontrol altına almak ve yönetmek GAP’nin en önemli stratejilerindendir (TMMOB Makina Mühendisleri Odası, 2018). Urfa da GAP’ın kapsamında olan illerden biridir. Urfa’da gerçekleşen intiharların gündelik yaşamı olumsuz etkileyen problem ya da zor koşullar –devletin sağlayamadığı imkânsızlıklar- nedeniyle gerçekleşmediğinin altı GAP ile çizilmektedir. “*Terfe’yi boğan su içiliyor*” spotunda suyun bolluğuna ve su probleminin olmadığına gönderme yapılmaktadır. Bir sonraki haberin girişinde, “*Hasat sonrası ikinci ekimi yapılan tarlalara, GAP kanalları gürül gürül akıyor*” söylemi her ne kadar farklı alt başlıklarda ele alınsa da haber metinleri arasında bir bütünlük ve yapısal bağlamda iç içelik söz konusudur. Bu

haber metinleri egemen ideolojiyi koruma ve güçlü kılma amacı taşımaktadır. Bu nedenle GAP'nin sorunsuz bir şekilde devam ettiği haber metninde belirtilmektedir.

Haber metninde, evliliğini korumak ve doğurganlığını devam ettirmek isteyen Terfe gibi temsillerin dışında evlilikle ilgili farklı sorunlar nedeniyle intihar eden müntehiirlere de dikkat çekilmektedir. *“LEYLA (20) BOYNUNDA İPLE SARNICA ATLADI”* alt başlıklı haberde; Leyla da Terfe'nin intihar yöntemini benimseyerek sarnıcı kullanmaktadır. Haberin spotu *“Baba evine getirildiğinde”* olarak inşa edilmektedir. Spot gelenekçi bir söylem inşa etmektedir ve spotta eksiltme yapılmaktadır. Spot haber metnini tam olarak özetlememektedir. Haberin girişinde verilen: *“Leyla Aktaş (20), 23 Mart'ta kendini su dolu sarnıcın içine asarak intihar etti”* cümlesi hem intihar yöntemi hakkında bilgi vermekte hem de müntehiri teşhir ederek yakınlarını olumsuz etkileyecek söylem inşa etmektedir.

Doğu illerinde kadın başlık parası ile metalaştırılmakta ve sevmediği bir erkekle zorla evlendirilmektedir. Burada egemen ideoloji gelenek, görenek, örf ve adetlere göre şekillenmektedir. Muhabirler haberi yazarken doğunun egemen ideolojik söylemini kullanarak Leyla'nın ölümünü yaygın ideolojiye göre yeniden inşa etmektedir: *“İntihardan bir buçuk ay önce beş milyar lira başlık karşılığında Aşağı Türbe Köyü'ne gelin edildi. Kalabalık bir çiftçi ailesinin oğlu olan kocası Deham Aktaş'ı sevedemedi. 22 Mart'ta kocası elinden tutup annesinin evine getirdi.”*

Doğuda baba evine dönmek toplum tarafından hoş karşılanmayan bir durumdur. Bu nedenle önce ailesi daha sonra da çevresindeki insanlar tarafından dışlanacağını düşünen Leyla intihar etmektedir. Haber metni Leyla'nın köyünde yaşayan birinin ağzından yazılmış gibidir ve okuyucuda hiçbir duygu uyandırmamaktadır. “Başlık parası” verilmesine rağmen “kocasını sevmeme” nedeninin sonucunda gerçekleşen olaylar dizisi ve Leyla'nın intiharı, olması gereken bir durummuş gibi aktarılmaktadır.

Sevmediği bir kişiyle evlenmek zorunda kalan ve meta olarak görülen kadınların intihar oranı özellikle doğuda artış göstermektedir. Reşit olmadan evlendirilen genç kadınlar toplum baskısı yüzünden kaçış yolu olarak intiharı tercih

etmektedir. “*Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti*” başlıklı haber metninde, reşit olmayan yaşta genç kadının intiharıyla ilgili inşa edilen haberlerden biri olarak “*ŞENDA (17) TARIM İLACI İÇTİ*” alt başlıklı haber metni “*Beş aylık hamileydi*” spotuyla yer almaktadır. Haber metninde Şenda’nın, beş aylık hamile olduğu için değil evliliğinde mutsuz olduğu ve baba evine dönmek istediği için intihar ettiği belirtilmektedir. Beş aylık hamile olduğu söylemi muhabir tarafından önemli bir ayrıntı olarak görüldüğü için bu bilgiye spotta verilmektedir. Egemen ideolojik perspektifte değerlendirildiğinde müntehirin hamile olduğu için intiharı onaylanmamakta ve spotta verilen bilgi ile müntehirin kendi çocuğunun katili olduğuna vurgu yapılmaktadır.

Haberde “*Baba, diğer intihar edenlerin anne ve babaları gibi davranmıyor, acısını saklamıyor, ağlıyor*” söylemiyle egemen ideolojinin görüşü sunulmakta ve olması gerekenin dışında bir davranış sergilendiği belirtilmektedir. Bununla birlikte egemen söylemlerden biri olan “*erkek adam ağlamaz*” söyleminin bu haber için yıkıldığına altı çizilmektedir. Diğer haberlerin aksine bu haberde ebeveynlerden baba ile röportaj yapılmaktadır. Muhabir, babanın söylemlerini doğrudan vererek okuyucu için güvenilir ve inanılır haber söylemi inşa etmektedir çünkü ataerkil düzende ailenin iktidarını sağlayan kişi ailenin reisi olan babadır. 17 yaşında hamile bir kadının intiharına giden yolun detaylı bir şekilde aktarıldığı haber metninde, muhabirler yorum yapmamakta ve doğuda egemen ideolojinin geliştirmiş olduğu söylem doğrultusunda haber metnini inşa etmektedir. Zira 17 yaşında reşit olmayan bir bireyin evlendirilmesinin özellikle de akraba evliliği yapmasının yanlışlığına ve kanunsuzluğuna vurgu yapılmamaktadır.

17 yaşında intihar eden bir başka müntehirin hikâyesi ise “*FATMA (17) NAMLUYU KAFASINA DAYADI*” alt başlıklı haberle ve “*O şarkıyı dinleye dinleye*” spotuyla inşa edilmektedir. İntihar nedeni bilinmeyen Fatma’nın, toplumsal bir baskıya maruz kalmadığına dair bilgi annesinin söylemiyle haber metninde yer almaktadır: “*‘Bizim evde özgürlük var. Köylü kızı gibi değildi. Başı açıktı, kısa kollu bluz, pantolon giyerdi.’*” Kadınlar için toplumsal özgürlüğün giyimle gerçekleştiğine dair annenin söylediklerini doğrudan aktaran muhabir, kadının toplumda var olan

konumunu tartışmaya sunmak ya da tartışmak yerine egemen ideolojiyi kadının bakış açısıymış gibi kadın tarafından yeniden yinelemektedir. Anneye göre müntehirin intihar etme nedeninin bilinmezliği ve tüm olayların ani bir şekilde vuku bulmasına dair inşa edilen söylem, haber metninde intiharın bir sır olarak ele alındığını göstermektedir. İnşa edilen bu söylem etik kurallar bağlamında değerlendirildiğinde intihara eğilimli olan bireyleri olumsuz etkileyebileceği için sorunlu görülmektedir. Haber metninde aynı zamanda müntehirin nasıl intihar ettiği ve intihar ederken dinlediği şarkının sözleri de paylaşılmaktadır:

“27 Mayıs sabahı uyandı. Her zamanki gibi Viranşehir Radyosu'nu açtı. Çok ama çok sevdiği Hakan Altun'un bir şarkısını bekledi. Şarkı çıkınca sevinçle ellerini çırpı. Saçlarını tararken avaz avaz eşlik etti. Üzerini değiştirdi. Süslendi. Evde kimsenin olmadığı anı bekledi. Babasının tüfeğini çıkardı, Hakan Altun'un kasetini teybe koydu. En çok sevdiği “Her sevda bir ölümmüş” şarkısını dinledi: Giderken yanıma aşkı aldım/Her sevda bir ölümmüş/Çok geç anladım/Vazgeçmek değil bu çaresiz kaldım/Her sevda bir ölümmüş/Çok geç anladım/Zaten o şarkıyı ben sana yazmadım/Söz verdim kendime ağlamak yok diye/Dönülmez yollardayım... Fatma, namluyu boynuna dayadı, tetiği çekti. Kafası uçtu” (Hürriyet /Pazar, 14 Haziran 2002: 8-9).

Şarkının sözleri intihara eğilimli bireyleri etkileyebilecek niteliktedir. 1999 yılında Murat Kekilli'nin “*Bu Akşam Ölürüm*” adlı şarkısı, medyanın gündemini uzunca bir süre işgal etmiş ve bu süreçte şarkıyı dinledikten sonra gerçekleştirilen taklit intiharla birçok kişi hayatını kaybetmiştir. 1999'da yaşanan taklit intiharlar göz önünde bulundurularak muhabirlerin haber metninde “*Her Sevda Bir Ölümmüş*” şarkısının sözlerini okuyucuyu etkileyebilme olasılığı olduğu için etik kurallar çerçevesinde yazmaması gerekmektedir.

Son olarak 17 kadının intiharına ilişkin yayımlanmış olan haber metinlerinde “*MATRA ATSIZ (41) KAPI KİRİŞİNE BAĞLADIĞI İP ÖLÜMÜ OLDU*” alt başlıklı haberi, “*Bugün öleceğim dedi, oğlu şaka sandı*” spotuyla birlikte ele alınmaktadır. Haberin alt başlığında eksiltme yöntemiyle muhabirin gözünden olayı aktaran en önemli kelimelerin başlıkta kullanıldığı görülmektedir. Her alt başlıkta olduğu gibi bu alt başlıkta da intihar yöntemine dikkat çekilmektedir. Haber metninde genelden özele bir inşa süreci gerçekleşmektedir. Başlık, alt başlık ve spotta kelime tekrarı yapılmamaktadır. Matra'nın yedisine katılan muhabirin haber metninde yakınlarının

söylemlerine doğrudan yer vermesiyle intihar nedeninin doğruluğu haber kaynakları aracılığıyla aktarılmaktadır:

“İntiharın nedenini kimse söylemiyor. İsa, ‘Tahminen damadının üzüntüsüdür’ diyor. İki kumaya iki ayrı ev yaptığını, ikisinin gül gibi geçindiğini anlatıyor. Matra'nın evini gösteriyor. ‘Deledaş'a tek, ona iki katlı ev yaptım. Onu hep üstte tuttum.’ Matra'nın kızı Meryem, herkesin kendisini suçlamasına hak veriyor. ‘Benim yüzümden öldü. Kocamın dikili ağacı yok. Üç yıldır işsiz. Tarla işlerinden de anlamıyor. Tahsili de yok, cahil. Kocamın derdinden öldü.’ İsa, Matra'nın kızına çok düşkün olduğunu, kocası işsiz kalınca yanına aldığını anlatıyor. ‘Kız baba evine gelince törede dedikodu olur. Matra'nın zoruna gitti’” (Hürriyet /Pazar, 14 Haziran 2002: 8-9).

Doğuda yaygın olan egemen söylem, kadının sosyal ve insani haklarının yanında yaşama hakkını da elinden almaktadır. Doğu toplumuna ait egemen söylemin tartışılmadan okuyucuya doğrudan sunulması, var olan ideolojik düşünceyi desteklemekle birlikte kadınların toplumsal baskı nedeniyle intihar etmesinin kanıksanmasına yol açmaktadır.

“Bugün öleceğim dedi, oğlu şaka sandı” spotu, intiharın sürpriz beklenmedik bir anda gerçekleştiği algısını yaratmaktadır. Etik kurallar bağlamında değerlendirildiğinde bireyin intiharı ani ve beklenmedik bir intihar olarak gösterilmemeli ve intiharının nedeninin anlaşılamadığı, müntehirin yaşamının yolunda olduğuna dair söylemlere yer verilmemelidir. Diğer haber metinlerinde olduğu gibi bu haber metninde de müntehirin intihar anına ait detaylar betimlenerek ve hikâyeleştirilerek verilmektedir.

Doğu’da egemen ideoloji evlendirilen kadının baba evine geri dönmesini hoş karşılamamaktadır. Bu nedenle diğer haberlerde de intihar nedeni olarak baba evine geri dönen Leyla ve Şenda’nın yaşamış olduğu toplumsal baskı başka bir perspektifle anne Matra yaşamış toplumsal baskıya dönüşmektedir. Matra, köy halkının dedikodusuna dayanamayarak intihar etmektedir. Yakınları, baba evine dönen kızını Matra’nın intiharından sorumlu tutmaktadır. Doğunun egemen söylemi bu haber metniyle bir defa daha tekrarlanarak güçlü kılınmaktadır.

“Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti” başlıklı haberde olduğu gibi “İki Kardeşin İntiharı” (Sabah, Haziran 1993: 1-21) başlıklı haberde de egemen ideoloji

çerçevesinde kadın intiharlarının yeniden inşa edildiğini aktarmak mümkündür. Başlık makro yapı bağlamında incelendiğinde temasının intihar olduğu anlaşılmaktadır. “İki kardeş intihar ederek öldü” demek yerine eylemin verilmemiş olduğu bir başlık inşa edilerek eksiltme yapılmakta ve böylece egemen ideoloji çerçevesinde muhabir tarafından haberi özetleyen kelimeler seçilmektedir. Bu başlıkta da intiharın bireysel değil toplu bir eylem olarak gerçekleştirildiğine dikkat çekilmektedir. Haberin spot ve giriş kısmı birinci sayfada metin kısmı ise 21. sayfada haberin devamı niteliğinde verilmektedir. “*Üniversite sınavı öncesi bunalıma giren kızkardeşler tarım ilacı içtiler*” spotunda intihar bir seçenek olarak sunulmakta ve sınav nedeniyle bunalıma giren gençlerin intiharı seçebileceği yönünde bir söylem inşa edilmektedir. “Bunalım” sözcüğü intiharı haklı gösteren bir gerekçe ve neden olarak okuyucuya aktarılmaktadır.

Başlık ve spot arasında genelden özele bir yapının inşa edildiği görülmektedir. Başlıkta intihar eden iki kız kardeşin spotta intihar nedeni açıklanmaktadır. “...*tarım ilacı içtiler*” söylemi de intihar yöntemi hakkında bilgi vermektedir. Etik kurallar çerçevesinde yorumlandığında spotta inşa edilen söylem, okuyucuyu intihar yöntemleri hakkında bilgilendirdiği için taklit intiharlara neden olabilecek niteliktedir. Başlıkta ve spotta yer alan “kızkardeş” ve “iki kardeş” söylemleriyle genelleme yapılmaktadır. Haberde intihar eden kız kardeşlerin kim olduğuna dair herhangi bir bilgi paylaşılmamaktadır.

“*Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti*” başlıklı haberlerin girişinden farklı olarak “*İki Kardeşin İntiharı*” haberinin girişinde ana olay özetlenmektedir: “*Adana’da anneleriyle sürekli tartışan iki kızkardeş, bu gerilime üniversite sınavı stresinin de eklenmesiyle bunalıma girdi ve ölümü seçti.*” Ana olayda da haberin başlığında ve spotunda olduğu gibi iki kardeşin kim olduğuna dair herhangi bir bilgi sunulmamakla birlikte haberde yer alan fotoğrafların altında açık bir biçimde yazılan ad ve soyadla genelleştirme yıkılmaktadır. Haberin girişinde, iki kardeşin intihar etme nedeni daha da özelleştirilerek anne ile olan çatışma durumu aktarılmaktadır.

Mikro yapı bağlamında ele alındığında haber metninde hem aktif hem de pasif bir dil kullanılmaktadır. Cümle yapısı basittir. Makro ve mikro yapı bağlamında

Muhabir, müntehirlerin sorun yaşadığı annelerinin doğrudan söylemine yer vermektedir. Böylece hem referansal ilişki kurulmakta hem de haber kaynaklarının yorum yapması sağlanmaktadır. Makro yapı bağlamında da bağlam bilgisi ve arda­lan kullanılarak “gerçeklik” arttırılmaya çalışılmaktadır:

“Geçen yıl üniversite sınavına girip Çukurova Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Kimya Bölümünü kazanan 19 yaşındaki Yasemin Doğan bu okula kayıt yaptırmamış hayallerini kurduğu Tıp Fakültesi’ne girmek için yeniden çalışmalara başlamıştı. Yasemin’in 18 yaşındaki kızkardeşi Nesrin de ablası gibi üniversite sınavına hazırlanıyordu. Anneleri, 8 çocuk sahibi Sultan Doğan, ayrı yaşadığı kocasının ikinci bir kadınla evlenmesini hazmedemediğı için evde sürekli olarak kavga çıkartıyor ve bu sinirli anlarında kızlarına ağza alınmaz hakaretler yağdırıyordu” (Hürriyet /Pazar, 14 Haziran 2002: 8-9).

Muhabir yukarıdaki metinde iki kardeşin yaşadıklarına şahit olmuş ve onları uzaktan takip ediyormuş gibi bir söylem inşa ederek arda­lan ve bağlam ilişkisini oturtmaktadır. Bu söylemde okuyucu da tıpkı muhabir gibi her şeyi gören, bilen ve dikizleyen fakat bu gerçekliğe etki edemeyen bir konumda egemen ideolojiye maruz bırakılmış ve durumu kabullenmiştir. Muhabirin intihar kararının korkunç olduğunu düşünmesi bir yana intiharı kabulleniş, haklı görme ve onaylama eylemi metinde şöyle inşa edilmektedir:

“Annelerinin kendilerini suçsuz yere azarlamasına ve hakaretler yağdırmasına içerleyen Yasemin ve Nesrin Doğan isimli kızkardeşler sonunda korkunç kararı verdiler. İntihar edip bu huzursuz ortamdan kurtulacaklardı. Zaten üniversite sınavının yarattığı stres de giderek dayanılmaz hale gelmişti” (Hürriyet /Pazar, 14 Haziran 2002: 8-9).

Muhabirin intiharı haklı görme nedenlerini sıralaması, intihara eğilimli okuyuculardan benzer durumu yaşayan bireylerin özdeşleşme yaşamasına ve taklit intihar girişiminde bulunmasına neden olmaktadır. Etik kurallar gereğı intiharın inşa edildiğı haber metinlerinde intiharı onaylamak ve okuyucunun etkileneceğı söylemlerle intihar olayını detaylandırarak sunmak yanlıştır. Bu haber metninin intihar eylemini onayladığı ve metnin okuyucuyu etkileyecek tarzda inşa edildiğı görülmektedir.

Haber metninde kız kardeşlerin intiharı nasıl gerçekleştirdiğine dair ayrıntılı bilgi verilmektedir. Muhabirin intihara tanık olmuşçasına inşa ettiğı haber söylemi okuyucuyu da tanık koltuğuna oturtmakta ve şiddete maruz bırakmaktadır:

“Olay gecesi, evlerinin yakınında oturan amcaları Ali İhsan Doğan’a gitmeye karar veren iki kızkardeş, amcalarının evden çıkmasından yararlanarak, mutfaktaki tarım ilacını bardağa boşaltıp içtiler. Yasemin ile Nesrin zehrin etkisini kısa sürede göstermesi üzerine son nefeslerini verdiler” (Hürriyet /Pazar, 14 Haziran 2002: 8-9).

Kız kardeşlerin intiharından sonra yaşananların da aktarılmasıyla haber sonlandırılmaktadır. Haberde önem sırasına göre enformasyon bilgisinin verildiği gözlemlenmektedir. Muhabir intiharı korkunç bir olay olarak yorumlamakta ve haber metnine intiharın kendisinde uyandırdığı duyguyu aktarmaktadır. Muhabirin aktarmış olduğu bu duygu egemen ideolojinin okuyucuda intihar düşüncesi hakkında uyandırmayı hedeflediği duygudur. Muhabir haber metninde müntehirin yakınlarının söylemlerini dolaylı bir dille inşa etmektedir. Haber metninde sadece annenin bir cümlesi doğrudan alıntı olarak verilmektedir: *‘Bunu nasıl yaptılar’* söylemi egemen ideolojinin de söylemidir.

Kadına aile içinde yapılan baskı daha sonra toplum baskısına dönüşmekte ve özellikle doğu illerinde kadınlar evlerine hapsedilmektedir. Egemen ideolojide kadın meta olarak görülmekte, kendisini seven erkeği sevmek zorunda bırakılmaktadır. Bu toplumsal baskı, kadının özgürleşememesine ve kendisini değersiz hissetmesine neden olmaktadır. İncelenen haber metinlerinde kadına dayatılan rol: anne olmak, çocuk bakmak, ev işleri yaparak vakit geçirmek, eşini ya da sevgilisini sonsuza dek sevmektir. Egemen ideolojinin dayattığı rollerin dışına çıkan ya da dayatılan bu roller nedeniyle toplumsal baskı yaşayan kadınlar intiharı seçim yolu olarak görmektedir.

Kadın müntehirlerin haber metinlerinde ötekileştirilmesi, egemen ideolojinin dayattığı rolleri gerçekleştirememesinden ileri gelmektedir. Egemen ideoloji perspektifinde, kadının rollerini gerçekleştirmesi hem yaşamını devam ettirmesine hem de ötekileştirilmemesine olanak sağlamaktadır. Çalışmada bu başlık altında incelenen haber metinlerinde toplumsal rollere uyum sağlayamayan ve toplumsal baskı yaşayan kadınların intiharının nedenlerinin/nasıllarının egemen söylem perspektifinde yeniden inşa edildiği görülmektedir. Toplumun en küçük yapı taşlarından biri olan ailede kadına dayatılan baskı nedeniyle gerçekleşen intiharlara, *“Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti”* ve *“İki Kardeşin İntiharı”* başlıklı haber metinlerinde yer verilmektedir. Egemen ideoloji, toplumsal rollerini yerine

getirmeyen kadınların intiharlarına yönelik haber inşa ederken müntehirin yakınlarının söylemlerine doğrudan yer vererek kendi bakış açısını toplumun içinden birinin söylemiyle yeniden yinelemektedir. Böylece bireyin kendi görüşüymüş gibi aktarılan söylemin altında aslında egemen ideolojinin yattığını söylemek mümkündür.

İncelenen haber metinlerinde müntehirlerin intihar nedenleri; anne olamama, eşinin kendisi dışında başka bir kadınla daha evlenmesi, evden çıkamama, aile baskısı, baba evine dönme, eşini sevmeme gibi aile kurumu temelli nedenlerdir. Haber metninde intihar nedenleri egemen ideolojinin güçlenmesine katkı sağlayan söylemlerle inşa edildiği için erkek egemen bakış açısını yansıtmaktadır. Bu bakış açısı, haber metinlerinde kadın intiharlarının bireysel nedenlerle gerçekleştiği yanılsamasına neden olmaktadır. Oysa kadın intiharları içinde yaşamış olduğu coğrafyanın egemen ideolojisinden kaynaklanmaktadır. Toplumsal rollere uyum sağlayamayan kadının intiharının olağan bir durummuş gibi inşa edilmesi ve kadının toplumsal konumunun tartışılmaması egemen ideolojinin güçlü bir şekilde yinelenmesine olanak sağlamaktadır.

2.2.1.3. Polis Olmak

Toplumu oluşturan yapıları kurum ve kuruluşlar olarak belirtmek mümkündür. Toplumsal denetlemenin sıkı olduğu bir toplumda, toplumu oluşturan kurum ve kuruluşlarda da sıkı bir denetleme söz konusudur. Bununla birlikte toplumsal çözülmenin olduğu toplumda aynı çözülme toplumu oluşturan kurum ve kuruluşlarda da gerçekleşmektedir. Daha önceden de belirtildiği üzere her iki durumda da bireyin intihar etme olasılığı artmaktadır. Bu başlık altında en çok intihar eyleminde bulunan meslek grubundan biri olan polis intiharlarına yönelik yayımlanan bir haber metni incelenmektedir (Polis ve İntihar, 2000).

“İstanbul’daki 38 bin polisin 5600’ü makam şoförü” başlıklı haber, egemen ideolojinin koruyucusu ve gücü olarak tanımlanan emniyet mensubu bireylerin intiharını konu edinmektedir. Haberin başlığında enformasyon eksiltilerek genelleme yapılmaktadır. 38 bin polisin içinde hangi 5600’ün makam şoförü olduğu belirgin olmasa da haberin başlığında verilen sayısal bilgiler haber metninin inandırıcılığını

arttırmaktadır. “1. Polis anlatıyor” alt başlığından hareketle haberin röportaj yapılarak oluşturulduğunu söylemek mümkündür. “POLİS İNTİHARLARININ SEBEBİ” spotunun altında 1. Polis’in söylemleri okuyucuya doğrudan iletilmektedir.

Makro analiz düzeyinde haberin başlığı, alt başlığı ve spotu değerlendirildiğinde genelden özele bilgi aktaran yapıda haber metninin inşa edildiğini söylemek mümkündür. Haberin başlığında görevini yapmak isteyen 5600 polisin makam şoförü olarak çalıştırıldığına vurgu yapılmaktadır. Bu bağlamda haberin ana temasının, polisin kendi görev ve sorumlulukları dışında kalan farklı işlerde amirleri tarafından çalıştırılmasıdır. Haber metninde polis intiharlarına değinildiği görülmektedir. Bu nedenle haber başlığında enformasyon eksiltilimi ve genelleştirme yapıldığını söylemek mümkündür.

Haberin ana temasından hareketle metnin egemen ideolojiyi eleştirdiği görülmektedir. Nitekim haber metninde röportaj yapılan polislerin yüzlerinin gösterilmemesi ve kimlik bilgilerinin yer almaması sayesinde polislik mesleğinin zorluklarını dile getirdikleri ve teşkilatta yaşanan sorunlara değinebildikleri görülmektedir. Bu durumu polisin emniyet kurumu tarafından baskılanmasının bir sonucu olarak değerlendirmek mümkündür. Röportaj yapılan polislere numaralar verilerek polislerin söylemlerinin doğrudan aktarıldığı görülmektedir. “1. Polis anlatıyor” alt başlığında polisin intihar eylemini gerçekleştirmesinin altında yatan - egemen söylem tarafından inşa edilen nedenler değil- gerçek nedenler aktarılmaktadır.

2013 yılının temmuz ayında yayımlanan haberin spotu “POLİS İNTİHARLARININ SEBEBİ” şeklinde oluşturulmaktadır. Haberin spotunda enformasyon eksiltilimi söz konusudur. Polis intiharlarının sebebinin ne olduğu haberin spotunda açık bir şekilde belirtilmemektedir. Bu durumun nedenini haberin egemen söylemi eleştirel perspektifte inşa etmesi olarak belirtmek mümkündür. Spot halkın polise olan güven ve saygısını korumak amacıyla inşa edilmektedir. Bu dönemin gündemini Gezi olayları oluşturmaktadır. Spot gündemde olan Gezi olaylarına karşı müdahalede bulunan polislerin bakış açısıyla inşa edilmekte ve böylece devletin baskı aygıtının halka uyguladığı fiziksel şiddet meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır. Bu haberin halkın polise karşı olan bakış açısını değiştirmesi ve kaybettiği güveni yeniden

sağlaması için inşa edildiğini söylemek mümkündür. Haber metninin yayımlandığı tarih göz önünde bulundurulduğunda yan anlam olarak Gezi döneminde polislerin de baskı altında kaldıklarına ve intihar ederek hayatlarını kaybettiklerine dikkat çekilmektedir.

Şematik bağlamda incelendiğinde haberin ana olayı giriş cümlesinde özetlenerek verilmektedir. Haber metni: “*Polisteki intiharların oranı dikkat çekici. Sence neden oluyor?*” sorusuyla başlamaktadır. Soruya verilen cevap haberin giriş metni olarak belirlenmektedir: “*Sadece Gezi olayları sırasında 9 polis intihar etti.*” Haberin giriş metninde Gezi olayları olmasa intihar eden polislerin hayatta olacağına dair bir söylem inşa edilmektedir. Bu söylemle toplumda artan baskının emniyet kurumunda da yaşandığının altı çizilmekte ve böylece intihar olaylarının emniyet mensupları için kaçınılmaz olarak gerçekleştiği imlenmektedir.

Haber metninde Gezi olaylarında hayatını kaybeden halkın içinden bireylerin yaşamlarına yönelik bir söylem inşa edilmemektedir. Sadece Gezi olaylarında hayatını kaybeden dokuz polis olduğu belirtilmektedir. Bu söylem, egemen ideolojiyi desteklemekte ve Gezi olaylarında polisin uyguladığı şiddet nedeniyle yaralanan ya da hayatını kaybeden bireyleri yok saymaktadır. Haberde Gezi olayları nedeniyle toplumsal baskının artması sonucunda polislerin de yaşamlarına son verebildikleri aktarılmaktadır. Bununla birlikte Gezi olaylarına neden olan kişilerin aynı zamanda toplumsal travmalara da neden olarak polislerin intihar etmesine yol açtığı söylemi de yan anlam olarak inşa edilmektedir.

Haber metninin sonucunda Gezi’nin polis intiharlarının küçük bir kısmına neden olduğu belirtilmekte ve asıl intiharların amirlerin baskısı nedeniyle gerçekleştiği inşa edilmektedir. 1. Polis’in, meslektaşlarının daha iyi koşullarda çalışması ve kurumsal baskının ortadan kalkması gerektiğine dair söylemi haber metninde doğrudan aktarılmaktadır. Bu söylemin yan anlamı, egemen ideolojinin gücü elinde bulundurmak için üyesi olduğu ve bünyesinde çalıştığı kurumlarda baskı yarattığıdır.

Haberin bağlam bilgisi ve ardalanı polisin söylemlerinin doğrudan aktarılmasıyla inşa edilmektedir. Böylece muhabir gözetleyen ve gözlemci konumda yer almaktadır. Teşkilatta yaşamış olduğu baskı nedeniyle intihar eden polisin, Facebook’a bırakmış olduğu intihar notu ve 1. Polis’in intiharı engellemek için vermiş olduğu çaba haber metninde doğrudan aktarılmaktadır. Muhabirin haber metninde yer alan söylemleri doğrudan aktarmasının, yorum yapmamasının nedenini egemen ideolojinin eleştirilmesi olarak değerlendirmek mümkündür. Metinde polislik mesleğinin zorlu çalışma koşulları nedeniyle müntehirin intihar ettiği belirtilmekte ve bununla birlikte polisin ekonomik sorunu olduğunun altı da kredi kartı borçları bilgisi ile çizilmektedir:

“Polisin de adalete, insan gibi yaşamaya ve çalışmaya hakkı olduğunun farkına varılması için İzmir-Çeşme Adliyesi’nin önünde kendimi şehit edeceğim. Umarım işe yarar. Sesimiz duyulur. İnşallah siz, geride kalan meslektaşlarım, hak ettiğiniz özlük haklarına ve insani çalışma şartlarına kavuşursunuz. Arkamda bıraktığım 71 yaşındaki annemi oğulsuz, 9 yaşındaki zaten annesiz büyüyen oğlumu babasız, ailemi ve sevenlerimi de bensiz bıraktığım için üzgünüm, ancak meslektaşlarımın geri bıraktığım emanetlerime sahip çıkacaklarına şüphem yok.’ Bir de not vardı, ‘Vakıfbank’taki iki adet kredi kartımın borcu var. Eğitim konusunda da oğluma yardımcı olabilecek hayırseverlere şimdiden teşekkür ediyorum.’ Bunları kendi profilinde paylaşıyor. Mesajı görür görmez, ‘Erol Bey, intihar çözüm değil. Hiçbir şey ölmeye değmez, hiç kimse yoksa bile oğlunuz için yaşayın. Orada mısınız, bir ses verin!’ diye yazdım. Ne yazık ki, o arada intihar etmiş. Düşünün neler yaşanıyor bu teşkilatta, bu arkadaşımızı bile intihardan döndüremedik...” (Hürriyet, Temmuz 2013: 7).

Polis intiharlarının mesleki durumdan ziyade egemen ideoloji tarafından bireysel perspektifte ele alınmasını eleştiren 1. Polis’in haber metninde yer alan şu söylemleri dikkat çekmektedir: *“Emniyet hep, ‘Ailevi nedenler, maddi sebepler ve psikolojik bunalım!’ diyor. Nedense bütün o sebepler de polisleri buluyor! Kim inanır buna...”*

Mikro yapı bağlamında incelendiğinde haber metninin aktif cümle yapısı ile inşa edildiği görülmektedir. Haber metninde anlaşılır, basit yapıda cümleler kullanılmaktadır. Referansal gönderme olarak polisin söylemlerine doğrudan yer verilmektedir. Bir polisin intiharı, röportaj yapılan başka bir polis tarafından aktarılmakta ve böylece polise uygulanan baskının inandırıcılığı arttırılmaktadır.

Özetle bu tez çalışmasında, intiharların en fazla gerçekleştiği meslek gruplarından biri olan polislikte (Güçlü, 2001: 41-42) egemen söylemin polis intiharlarını nasıl yeniden inşa ettiği “*İstanbul’daki 38 bin polisin 5600’ü makam şoförü*” başlıklı haber metni incelenerek ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Haber metninde polisin üzerinde ciddi bir baskı olduğu polislerin söylemleri doğrudan aktarılarak oluşturulmaktadır. Muhabirin herhangi bir yorumunun yer almamasının nedenini egemen ideolojinin eleştirilmesi olarak yorumlamak mümkündür. Her ne kadar egemen ideoloji eleştirilse de Gezi olayları ile ilgili söylemlerin egemen söylem perspektifinde inşa edildiğini söylemek mümkündür. 2013 yılının temmuz ayında yayımlanan haber metninin, Gezi olaylarında hayatını kaybedenlere karşı polisin uyguladığı şiddeti meşru kılmak üzere inşa edildiğini söyleyebilmek mümkündür. Gezi olayları zamanında böyle bir haberin yayımlanması oldukça dikkat çekicidir. Bu haber metniyle devletin baskı aygıtlarından biri olan emniyet kurumundan bireylerin de hayatlarını kaybettiğine yönelik bir haber inşa edilmektedir. Böylece halka şiddet uygulayan baskı aygıtına karşı nefret engellenmeye çalışılmaktadır. Bununla birlikte teşkilat içinde yaşanan baskıya da değinilen haber metninde, baskı sonucunda intihar eden birçok polisin olduğu aktarılmaktadır. Emniyet kurumunda yaşanan sorunları kimliklerini gizleyerek anlatan polislerin ancak bu koşullarda gerçekleri söyleyebildiğinin altı çizilmektedir. Bu doğrultuda incelenen haberin hem egemen söylem perspektifinde inşa edildiğini hem de egemen söyleme eleştirel yaklaştığını söylemek mümkündür.

2.2.1.4. Aşk ve Bunalım

Çalışmanın bu başlığı altında aşk ve bunalım konulu haber metinleri incelenerek müntehirlerin intihar eylemlerin egemen söylem perspektifinde nasıl yeniden inşa edildiği aktarılmaya çalışılmaktadır.

“*Lüks Mercedes’le Boğaz’ın sularına gömüldüler*” başlığıyla yayımlanan intihar haberi, Hürriyet gazetesinin 1. ve 19. sayfalarında yer almaktadır. Başlık, spot ve giriş cümlesi ilk sayfada haberin metni ise 19. sayfada yer almaktadır. “*Lüks Mercedes’le Boğaz’ın sularına gömüldüler*” başlığında bilgi eksiltilmesi ve genelleştirme yapılmaktadır. Kimlerin boğazın sularına gömüldüğüne dair herhangi

bir bilgi verilmemektedir. Haberin temasının üst başlıkta ölüm olduğu anlaşılmaktadır. Haber metninin başlığında kişilerin nasıl öldüklerine dair bir bilgi verilmektedir fakat olayın kaza mı yoksa kasti mi yapıldığına dair herhangi bir enformasyon okuyucuya sunulmamaktadır.

Haber metni incelendiğinde, “*Yasak aşkın, ölüm yolculuğu*” spotlu haberde enformasyon eksilimi yapıldığı ortaya çıkmaktadır. Haberin spotunda yasak aşk yaşayan çiftle ilgili olarak başlıkta herhangi bir bilgi verilmemektedir. “Aşk” kelimesi, yasak sıfatıyla birlikte haber başlığında kullanıldığında çiftin ölümüne yol açacak kadar tehlikeli bir durum olarak nitelendirilmektedir. Hatta haber metninde yasak aşkı yaşayan çift değil yasak aşkın kendisi özne olarak inşa edilmektedir. Bu söylem yasak aşkı yaşayan herkesin sonunun ölüm olacağına dair genel bir anlam oluşturmaktadır. Toplumumuzda evlilik dışı ilişkiler, aldatmalar onay görmemektedir ve bu nedenle haber başlığının da toplumda egemen olan ideolojik söylemle inşa edildiğini aktarmak mümkündür. Ölüm kavramı içinde birçok nedeni barındırmaktadır. Ölümün neden gerçekleştiğinden ziyade haber metninde sonuç açıklanarak haberin spotunda eksiltme ve genelleştirme yapılmaktadır.

“*Çubuklu’da denize uçan otomobilde Mustafa Gezeroğlu adlı demir tüccarıyla butikçi sevgilisi Sevim Eskici boğularak öldüler. Gezeroğlu’nun bıraktığı not, intihar ihtimalini güçlendirdi*” şeklinde inşa edilen haberin girişinde ana olay özetlenmektedir. Başlık, spot ve giriş bir arada değerlendirildiğinde yapısal bağlamda enformasyon aktarımında genelden özele bir inşa söz konusudur. Haber girişinde isim ve soy isimleri verilen çiftin özel hayatları deşifre edilmektedir. Haber metninde Sevim Eskici’nin dul ve bir çocuğu olduğu belirtilirken, Gezeroğlu’nun evli üç çocuklu bir baba olduğu aktarılmaktadır. Etik kurallar bağlamında incelendiğinde intihar eden müntehire ait bilgilerin açık bir şekilde sunulması yakınlarını da rahatsız edecek nitelikte haber yapılmasına neden olmaktadır. Haber metninin girişinde Gezeroğlu’nun bıraktığı not nedeniyle intihar ettiğine yer verilse de Eskici’nin intihar ettiğine dair herhangi bir bulgu aktarılmamaktadır. Haber metninde mağdur olan ve öldürülen kadın göz ardı edilmektedir. Haber Gezeroğlu’nun intiharı ve özel yaşamı üzerinden inşa edilmektedir. Bu bağlamda Sevim Eskici bir kadın olarak hem

değersizleştirilmekte hem de ötekileştirilmektedir çünkü Eskici bir kadın olarak toplumun onaylamadığı bir ilişki yaşamaktadır.

Haberin 19. sayfasındaki metin bölümünde intihar olayının ardalan ve bağlam bilgisine net bir biçimde yer verilmemektedir. Gezeroğlu’nu hem cinayet işlemeye hem de intihara iten durumun ne olduğu açıklanmamaktadır: *“Evli, üç çocuk babası demir tüccarı Mustafa Gezeroğlu ile butikçi sevgilisi Sevim Eskici önceki gece Boğaz’da lüks bir lokantada önce eğlendiler, sonra tartıştılar, ardından ölüme gittiler...”* Olayın intihar olduğuna dair bilgileri güçlendirmek için muhabir, Gezeroğlu’nun yakınlarının söylemlerine haber metninde yer vermektedir.

Mikro yapı bağlamında incelendiğinde haberin dilinin hem etken hem de edilgen cümlelerle inşa edildiğini söylemek mümkündür. Aynı zamanda haber metninin cümle yapısı anlaşılır ve basittir. Haber metninde nedensel ve referansal ilişki bulunmaktadır. Müntehirin bırakmış olduğu intihar notu doğrudan alıntıyla okuyucuya aktarılmaktadır. Yakınlarının ve olayın görgü tanıklarının söylemleri ise dolaylı bir anlatımla haber metninde yer almaktadır. Haberin metin kısmında yer alan intihar notunda yazılanlar şöyledir: *“‘Benim ölümümün tek sebebi, Sevim Eskici’dir. Kardeşim Halil, annemize bir daire al oturt. Ben, sana bunu söylüyorum. Hakkını helal et. Benim, kimseye borcum yoktur, alacağım var, benden yana helal olsun.’”*

Haber metninde doğrudan verilen intihar notuyla Gezeroğlu’nun intiharının sebebi olarak Eskici hedef gösterilmektedir. Eskici her ne kadar öldürülse ve mağdur olsa da hem bir başkasının intiharına neden olmakla hem de evli bir erkekle ilişki yaşadığı için suçlanmaktadır. Haberde sadece Gezeroğlu’nun yakınlarının söylemlerine yer verilmekte öldürülen Eskici’nin yaşamı değersiz kılınmaktadır. Tüm bu göstergeler ışığında muhabirin haber metnini egemen bakışın perspektifinde inşa ettiğini söylemek mümkündür.

Aşk nedenli incelenecek olan bir başka intihar haberi ise *“Kıskançlık Faciası”* başlıklı haberdur. Kıskançlığın, üzüntü veren acıklı bir olaya neden olduğuna dair bir söylemle inşa edilen haberin teması kıskançlık ve intihardır. Muhabir haberin başlığını genelleştirme yaparak inşa etmektedir. Kimin kimi kışkırdığı ve bunun nasıl bir

trajediye yol açtığına dair herhangi bir bilgi başlıktan elde edilememektedir. Bu nedenle haberin başlığında enformasyon eksiltimi ve genelleştirme yapıldığı söylenebilir.

“*Kıskançlık Faciası*” başlıklı haber: “*Sevgilisini başka erkekle konuşurken görünce çılgına dönen Akif Bayram, belindeki tabancayla önce onu öldürdü, sonra da namluyu kendisine çevirerek intihar etti.*” spotuyla inşa edilmektedir. Spotta sevgilisini başka erkekle konuşurken gören Akif Bayram’ın önce cinayet işlemesinden daha sonra ise intihar etmesinden bahsedilmektedir. Müntehirin ve mağdur olan kadının adının ve soyadının spotta açık bir şekilde verilmesi müntehiri ve mağduru teşhir etmektedir. Öldürülen kadın haberin spotunda önce Akif Bayram’ın sevgilisi olarak tanımlanmakta daha sonra ise “O” ibaresi kullanılarak ötekileştirilmektedir. İnşa edilen bu haber metninde kadına uygulanan şiddet meşrulaştırılmaktadır. Kadının bir erkekle konuşuyor olması sevgilisi tarafından öldürülme nedeni olabileceği okuyucuya sunulurken yaşanan durum normalleştirilmektedir. Muhabir yaşanan olaya tanık olmuş gibi bir söylem inşa ederek haberin inandırıcılığını arttırmayı amaçlamaktadır. Haberin spotunda kimin, neden ve nasıl intihar ettiğine dair bilgi verilmektedir. Haberin spotunda enformasyon eksiltimi yoktur fakat yanlış bilgi verilmektedir. Meltem Emralı, Akif Bayram’ın sevgilisi değil haber metninde de bahsedildiği gibi eski sevgilisidir.

Şematik bağlamda incelendiğinde haberin ana olayı giriş cümlesinde inşa edilmektedir. Haberin giriş cümlesi: “*Diyarbakır – ‘Ne vakit karşımda görsem/ Öldüreceğimden korkardım.’ Atilla İlhan’ın yazdığı ‘Üçüncü Şahsın Şiiri’nin bir benzeri Diyarbakır’da aynıyle vaki oldu.*” şeklinde inşa edilmektedir. Muhabir haberin giriş cümlesinde Atilla İlhan’ın şiirini vererek cinayetin kanıksanmasına neden olmakta cinayeti dramatikleştirmekte ve normalleştirmektedir. Haber metni muhabir tarafından o ana şahit olunmuş gibi hikâyeleştirilerek aktarılmaktadır. Muhabir gözlemci ve dikizler konumdadır. Olan biteni uzaktan da olsa erkek bakışıyla izlemekte ve şiddeti engellemeye çalışmaktan ziyade şiddete tanık olarak şiddeti haber metninde egemen söylem perspektifinde yeniden inşa etmektedir. Muhabir şiddeti şiirle estetize etmekte ve okuyucuyu şiddete şiirsel bir üslupla maruz bırakmaktadır.

Haberin bağlam bilgisi ve ardaalanı da hikâyeleştirilerek muhabirin ağzından aktarılmaktadır:

“20 yaşındaki Meltem Emrah Mehmetoğlu, Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği Bölümü’nde okuyordu. Meltem kendisinden bir yaş küçük M. Akif Bayram’la liseden arkadaşı ve sevgilerinin çiçeği daha sonra birbirleriyle anlaşımadıkları için solmuştu. Meltem lisede birlikte olduğu M. Akif’ten bir süre sonra ayrılmıştı. Liseden sonra yolları ayrılınca sevgileri de ayrı düşmüştü belki... M. Akif ise sürekli olarak bu çiçeğin yeniden açmasını istiyor, çevresindeki arkadaşlarına Meltem’den ayrı yaşayamayacağını söylüyordu. M. Akif için sanki yaşamın umudu ne olursa olsun sevgiliyle barışmanın bir yolunu bulmak, onunla birlikte olmaktı...”

“Bu yol dün M. Akif’ten Meltem’le konuşmak üzere Eğitim Fakültesi’ne adım atmasıyla kana bulandı. Meltem’i başka bir erkekle gören M. Akif birden çılgına döndü. Yüreği nefretin aleviyle kavrulmuştu sanki. Ne demişti şair: “Gözlerin gözlerime değince/Felaketim olur ağlarım.” Sevgilisine, bu şiiri okudu mu M. Akif, bu bilinmiyor. Ama bir süre tartışılar. Okul bahçesinde bir süre birlikte yürüdüler, konuştular sevda üzerine, sevgi üzerine, hayat üzerine...” (Sabah, 12 Mayıs 1993: 1).

Haberin bağlam bilgisi ve ardaalanına bakarak da erkek egemen bir söylemin inşa edilmiş olduğunu saptamak mümkündür. Bayram’ın işlemiş olduğu cinayet gerekçelendirilerek ve haklı gösterilerek okuyucuya aktarılmaktadır. Kullanılan dil şiddeti estetiz ederek kadına yönelik şiddetin normalleştirilmesine ve kanıksanmasına neden olmaktadır.

Haber metinlerinde kadının inşası ve olaylar erkek egemen bakış açısıyla yaratılmaktadır. Kadınlar şiddet olayının atipik bir süjesi ya da yapıcısı oldukları zaman haberde yer almaktadır. Kadının mesleği ya da ne iş yaptığından çok önemli olan ailesidir (Aziz, 2004: 73-74).

Mikro yapı bağlamında incelendiğinde haber metni hem doğrudan hem de dolaylı cümleler kurularak inşa edilmektedir. Doğrudan aktarılan cümleler haberde verilen şiir dizeleri ve Bayram’ın ölmeden önce kullanmış olduğu son cümledir. Bu inşa, okuyucu tarafından habercinin şahit olduğu olayı aktarması olarak anlaşılmaktadır. Böylece referansal ilişki kurularak haberin inandırıcılığı arttırılmaktadır. “M. Akif, ‘Ben bundan sonra nasıl yaşarım, beni bırakıp nereye gidiyorsun Meltem?’ diyerek çılgınlığının dehşetiyle silahını bu kez de kendi kafasına doğrultarak ateşledi” cümlesi ile öldürdüğü Meltem’i suçlayarak intihar etmektedir.

Aşk nedenli her iki haberde de kurban olan kadınlar suçlanarak erkeklerin intihar etmelerine neden olduklarına dair bir söylem inşa edilmektedir. Erkekler haber metinlerinde aşk kurbanını temsil etmekte ve intihar etme nedeni olarak kadınlar gösterilmektedir. Bu durum yaşanan intihar olaylarının erkek egemen ideoloji çerçevesinde yorumlandığının kanıtıdır. Olaylar erkek bakışıyla okuyucuya sunulmakta metinde öldürülen kadınların bakış açıları ya da yakınlarına dair herhangi bir söyleme yer verilmemektedir.

Emralı'yı öldürdükten sonra şiddeti kendisine yönelten Bayram intihar etmektedir. Bayram'ın intihar yönteminin haber metninde açık bir şekilde verilmesi ve olayın bağlam bilgisiyle birlikte hikâyeleştirilerek sunulması okuyucuyu etkisi altına alabilecek niteliktedir. İntihara eğilimli olan ya da Bayram'la benzer aşk acısını yaşayan okuyucunun Bayram'ın intiharını taklit edebilme durumu haber metninde göz ardı edilmektedir. Bu durum haber metninde etik kurallara uyulmadığını göstermektedir. Bununla birlikte kişilerin özel yaşamı ifşa edilerek de etik dışı bir söylem inşa edilmektedir. Kurban ve müntehire ait bilgiler haber metninde açıkça verilerek habere söz konusu olan kişiler teşhir edilmekte ve yakınlarının rahatsızlık duyacağı bilgiler aktarılmaktadır.

Aşk nedenli intiharlarda her iki erkeğin de sevdiği kadınlar kendileri tarafından öldürülmektedir. Sevginin hastalıklı hali haber metninde normalleştirilmeye çalışılmaktadır. Bununla birlikte Bayram'ın ve Gezeroğlu'nun intiharına sebep olan kişiler olarak sevdikleri kadınlar işaret edilmekte ve toplum tarafından onaylanmayan eylemlerde bulundukları gerekçesiyle ölümleri haklı kılınarak ötekileştirilmektedir. Aşk nedeniyle gerçekleşen intiharlarda, intihar eden bireylerin şiddete olan eğilimi ve sevdiği birini öldürme potansiyeli haber metinlerinde bahsedilmese de erkeğin toplumsal statüsünün başka bir deyişle erkeklik onurunun sarsıldığını düşünmesinin sonucunda sahip olduğu hastalıklı ruh halidir.

İncelenen haber metinlerinde intiharın psikopatolojik bir olgu olarak gerçekleştiğine dair herhangi bir inşa söz konusu değildir. Bununla birlikte, pek çok intihar haberinde müntehirin intihar nedeni “bunalım” olarak nitelendirilmektedir. Müntehirin söylemsel düzeyde hasta olarak inşa edildiği haber metinleri iktidarın ve

egemen ideolojinin gücünü korumaktadır. İntihar haberlerinin psikolojik temelli, bunalım nedeniyle gerçekleştiğine dair egemen ideolojinin yeniden inşa edildiği haber metinlerinde intiharlar daha çok bireysel bir sorunmuş gibi oluşturulmaktadır.

Bu bağlamda bunalım nedeniyle intihar eden bireylere dair yapılan: “*Sırlarıyla Öldüler*”, “*Blues ’cu mavi ölümü seçti*”, “*Esra, yaşam oyununa dayanamadı*” başlıklı haberler eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmektedir. “*Sırlarıyla Öldüler*” başlığıyla verilen haber ard arda üç gün boyunca farklı boyutlarla inşa edilerek okuyucuya sunulmaktadır. 1998 yılında yaşanan bu olay, birkaç gün gündemde kalmıştır. “*Sırlarıyla Öldüler*” başlıklı haber, serinin ilk haberi olması bağlamında önem taşımaktadır. “*Sırlarıyla Öldüler*” başlığı genelleştirme ve enformasyon eksiltimi yapılarak oluşturulmaktadır. Başlığın öznesi olan “Onlar” artık ölü olduğu – hatta intihar ettiği- için ötekileştirilerek başlığa dâhil edilmemektedir. Ölüm olgusunun bu bağlamda sunumu, ölü olanı ötekileştirirken yaşayana da ölümü hatırlatmakta, ölümü genelleştirmekte ve kanıksanmasını sağlamaktadır. Ölü olanların sırlarıyla birlikte öldüklerini ve ne ölenlere ne de sırlarına ulaşmanın mümkün olduğu başlıkta aktarılmaktadır. Haberin başlığında ölüm, “sır” kelimesiyle birlikte inşa edilerek gizemli ve ilgi çekici bir söylem oluşturmaktadır. Etik bağlamda incelendiğinde intihar haberleri gizem yaratacak biçimde ilgi çekici olarak sunulmamalıdır.

Haberin spotu: “*14’üncü kattan birlikte atlayarak yaşamlarına son veren Alman Lisesi öğrencisi Aslı’yla Alp Cenar’ın intihar nedeni anlaşılamadı...*” olarak inşa edilmektedir. Haberin başlığında verilmeyen ölüm nedeni olan “intihar” haberin spotunda belirtilmektedir. Haberin yapısında böylelikle genelden özele doğru bir enformasyon akışı sağlanmaktadır. Spotta “*14’üncü kattan birlikte atlayarak yaşamlarına son veren...*” sözcük dizisinde intihar yöntemi hakkında ayrıntılı bir bilginin okuyucuya sunulduğu görülmektedir. Spot intihara eğilimli olan okuyucuyu intihar yöntemi konusunda bilgilendirdiği için taklit intiharların neden olmasına yol açacak niteliktedir.

“...*Alman Lisesi öğrencisi Aslı’yla Alp Cenar’ın...*” haberin spotunda öğrenciyi temsil eden müntehirler, haber metninde ise aile ve akraba üyelerinden birini

temsil etmektedir. 18 yaşından küçük bireylerin haber metinlerinde ad ve soyadlarının açıklanması yasak olmasına rağmen ilgili haberin spotunda isimlerinin, giriş cümlesinde ise adlarının yanı sıra soyadlarının da sansürlenmeden açık bir şekilde verildiği görülmektedir. Bununla birlikte etik kurallar bağlamında, müntehirlerin teşhir edilmemesi hem birey hem de bireyin yakınları için büyük hassasiyet arz etmektedir. Haber metninde etik bağlamda gösterilmesi gereken teşhir konusundaki hassasiyet göz ardı edilmektedir. Sadece müntehirlerin değil aynı zamanda yakınlarının da ad ve soyadları haber metninde açık bir biçimde yer almaktadır.

“...intihar nedeni anlaşılamadı...” sözcük öbeği intiharı anlaşılamaz ve gizemli kılarak çekici hale getirmektedir. Nedeninin açık bir şekilde ifade edilmediği intihar metinleri, intihara eğilimli okuyucunun intiharı gizemli bularak taklit etmesine yol açmaktadır. Etik kurallar bağlamında değerlendirildiğinde “...intihar nedeni anlaşılamadı...” yerine “intihar ederek öldüler” ifadesi kullanılmalıdır.

1990’ların sonu 2000’lerin başında Satanizm, kitle iletişim araçlarında gündemde olan bir konudur. Satanistlerin rock müzik dinlediği iddiasına yönelik rock müzik dinleyen gençlerin ötekileştirilmesine neden olan bu dönemden ruh sağlığı bozuk olan pek çok genç olumsuz etkilenmektedir (Ekşişeyler, Türkiye’de 90’lar Sonu ve 2000’lerin Başındaki Efsane Satanizm Furyası, 2017). Toplumumuzda İslam dininin dışında yeni bir din olarak ortaya çıkan Satanizm, var olan egemen ideolojik bakış açısıyla ötekileştirilmektedir. Haber metninde bunalımda olan gençlerin, satanist eğilimler sergilediği aktarılmaktadır: “Öte yandan, Satanist (şeytana tapma) eğilimleri olduğu belirtilen Alp ve 17 yaşındaki kız arkadaşı Aslı’nın Ataköy’deki eski ispirohanede ayin düzenleyen ‘Şeytana Tapanlar’ grubuyla bağlantıları olmadığı ortaya çıktı.” Metinde verilen “...Satanist (şeytana tapma) eğilimleri.” söylemiyle intihar eden gençler, Satanist grubun üyesi olmasalar da intihar ettikleri için satanist eğilimler sergilediği savunulup ötekileştirilmektedir. İslam dininde, intiharın günah olması nedeniyle egemen din ideolojisinin dışına çıkan intihar davranışı ancak şeytana tapanların eğilim gösterdiği bir eylem olarak nitelendirilmektedir.

Haberin başlığından, haberin spotuna geçişte genelden özele bir enformasyon akışı inşa edilmektedir. Aynı yöntemin haberin spotu ve giriş cümlesinde de

uygulandığı görülmektedir: *“ATAKÖY’de, 14’üncü kattan atlayan Alman Lisesi öğrencisi Alp Cenân Yuğaç ile Aslı Yardımcı’nın, gece birlikte oldukları ve bu durumu ailelerine açıklayamayacakları için bunalıma girip intihar yolunu seçtikleri iddia edildi.”*

Haberin spotunda bireylerin intihar ettiklerine dair verilen bilgi, sebebi ile açıklanarak haberin giriş metninde *“...gece birlikte oldukları ve bu durumu ailelerine açıklayamayacakları için bunalıma girip intihar yolunu seçtikleri iddia edildi”* söylemiyle inşa edilmektedir. Haberde intihar, bunalım sonucu gerçekleştirilen bir eylem olarak sunulmaktadır. Burada asıl dikkat çekilmesi gereken nokta müntehirlerin bunalıma girme nedenleridir. İntihar, incelenen haber metninde bireysel nedenli bir sorun olarak ele alınmaktadır. Oysa gençlerin intiharı, toplumun ve ailelerinin onaylamadığı bir eylemi gerçekleştirmesi sonucunda alacakları tepki nedeniyle başka bir deyişle toplumsal baskı sonucunda gerçekleşmektedir.

Haberin giriş cümlesinde ve haber metninde bağlam ve ardağan bilgisi net değildir, iddialardan yararlanılarak inşa edilmektedir. Her iki müntehirin neden intihar ettiğinden ziyade okul yaşamında başarılı olduğuna ve intiharlarının anlamlandırılmadığına değinilmektedir. Müntehirlerin yakınlarının, intiharın beklenmeyen bir durum olduğuna dair söylemleri muhabir tarafından doğrudan aktarılmaktadır. Bu durum etik kurallar bağlamında değerlendirildiğinde intihar, haber metninde beklenilmeyen bir eylem olarak inşa edilmemelidir çünkü intihar gizemli ve beklenmedik bir eylem olarak inşa edilirse, intihara meyilli okuyucular taklit etme ve eyleme geçme durumu yaşayabilmektedir.

Haber metni alt başlıklardan oluşmaktadır ve her alt başlıkta olaya dair farklı bir durum aktarılmaktadır: *“Kızım melek gibiydi”, “Zeynep Bulunsun”, “İspirtohanede Ayin”, “İkiz delilik”, “Notları yüksekti”* Muhabir alt başlıkları olaya ilişkin açıklama yapan tanıkları belirtmek için inşa etmektedir. *“Kızım melek gibiydi”* söylemi babaya aittir. Babanın söylemleri haber metninde doğrudan aktarılmaktadır. Muhabir haberde sadece verilen bilgileri aktarmaktadır ve yorum yapmasa da haber metninin söylemini egemen din ideolojisine uygun bir şekilde inşa etmektedir. Babanın *“dini bütündü”, “satanist gruba bağlı oldukları iddiaları yalan”* ve *“melek*

gibiymi” söylemleri Aslı’nın satanist eğilimleri olmadığına ve ötekileştirilmemesi gerektiğine dair bir açıklamadır. Muhabirin, babanın söylemini doğrudan aktarması haberin inandırıcılığı açısından önem arz etmektedir. Bununla birlikte intihar eden müntehirin yakınlarının, Satanizmle ilgili yapılan yorumlara karşılık “gerçeği” açıklaması sağlanmaktadır. Böylece yakınları intihar olayının sunumunda belirtilen Satanizm hususundan olumsuz etkilenmemektedir.

“*Zeynep Bulunsun*” alt başlığında Aslı’nın intiharından beş saat önce konuştuğu kuzeninin söylemleri doğrudan aktarılmaktadır: “...*Bana telefon ettiğinde yanında arkadaşı Alp ile Zeynep’in olduğunu söyledi. Zeynep’in İstanbul Lisesi öğrencisi olduğunu biliyorum. Zeynep bulunursa sır çözülür...*” diyerek intiharın çözülmesi gereken bir sır olduğu söylemi yeniden inşa edilmektedir.

“*İspirtohanede Ayin*” alt başlığında enformasyon eksiltilmektedir. Alt başlığa ait haber metninde Satanist olduğu belirtilen gençlerin konuşmaları inşa edilmektedir. Muhabir, gençlerin söylemlerini dolaylı olarak aktarmaktadır. Bu gençlerin Aslı ile Cenân’ı tanımadıklarına dair söylemlerinin haber metninde yer almasıyla müntehirler hakkında sadece yakınlarından değil aynı zamanda başkalarından da bilgi toplandığı aktarılmaktadır. Bununla birlikte egemen olmayan ötekinin söyleminin, devletin ideolojik aygıtında uygulanan belirli bir sansürle, muhabirin cümleleriyle yeniden inşa edildiğini söylemek mümkündür. Haber metninde babanın söyleminin doğrudan aktarılmasıyla erkek egemen ideolojinin söz hakkını ailenin kurucusu olarak görülen babaya vermesinden kaynaklanmaktadır. Egemen ideoloji, kendi görüşünü destekleyen, yineleyen ve yine kendisi gibi iktidarı temsil eden bireylere konuşma imkânı sunmakta ve onların söylemlerini doğrudan aktarmaktadır.

Haberde sadece Aslı’nın yakınlarının söylemlerine yer verilmektedir. Aslı ve Cenân’a dair ortak söylemlerin inşasında okudukları lisenin yönetimi, satanist grup ve psikiyatrin söylemlerinden yararlanılmaktadır. Din kültürü öğretmeninin söylemleri ise yalnızca Cenân’a yöneliktir.

“*İkiz delilik*”, “*Notları yüksekti*” alt başlıkları diğer alt başlıklardan farklı bir zemin renginde verilmesiyle dikkat çekmektedir. Psikiyatr Özcan Köknel, iki

müntehirin intiharını tıp dilinde “*İkiz delilik*” olarak yorumlamaktadır. Teşhisin adı “*İkiz delilik*” alt başlık olarak belirlenmektedir. Haber metni ise şöyledir:

“Köknel, olaya şu açıklamayı getirdi: ‘Çocukların birinde gerçek dışı düşüncelere inanç, gerçek dışı bir dünya ile ilişkisi olduğu sanısı var. Bu nedenle buradaki insanları ilgi duymuyor. Bu iki genç arasında arkadaşlık varsa, benzer gerçek dışı düşünceleri paylaşabiliyorlar. Böylece aynı düşünce bozukluklarını gösteren iki kişi ortaya çıkıyor.’ Alp Cenar Yuğaç’ı Balıklı Rum Hastanesi’nde kısa süre tedavi eden Psikiyatrist Dr. Mansur Beyazyürek de ‘Kişilik bozukluğu olan Alp süper zekiydi. Ancak kimseyle iletişim kuramıyordu. Tedavi olmak istemiyor, ilaçlarını almıyordu ’dedi” (Hürriyet, 23 Haziran 1998: 3).

Haber metninde müntehirlerin intiharının temelinde ruhsal bir hastalığın olduğuna dair inşada egemen ideolojinin görüşü uzmanlar tarafından yinelenerek okuyucuya doğrudan aktarılmaktadır. Bu söylem her ne kadar etik kurallar bağlamında okuyucuyu etkisi altına almaması için doğru bir uygulama olsa da intiharı psikopatolojik bir sorun düzeyine oturtmaktadır. Haber metninde müntehirlerin ruhsal sorunları olmasına dikkat çekilmekte, müntehirler toplumdan dışlanmakta ve ötekileştirilmektedir.

“*Notları yüksekti*” alt başlığında Alman Lisesi Müdürlüğü ve okulun Din Kültürü öğretmeni İsmail Coşkun’un söylemlerine yer verilmektedir:

“Alp Cenar Yuğaç ile Aslı Yardımcı’nın öğrenim gördükleri Alman Lisesi Müdürlüğü tarafından yapılan yazılı açıklamada şu ifadeler yer verildi: ‘Her 2 öğrencimiz de derslerinde çok başarılı, notları iyi ve herhangi bir disiplin cezası almamıştır. Sosyal etkinliklere katılırlardı. Okulla araları çok iyiydi. Hiçbir sorunları yoktu.’ Okulun Din Kültürü Öğretmeni İsmail Coşkun da olaya çok üzülüğünü belirterek, ‘Her iki öğrencinin de derslerine giriyordum. Alp çok zeki ve akıllı bir çocuktur. Derslerinde çok başarılıydı. Ancak psikolojik sorunları vardı. Bunu okul yönetimi de Rehberlik Merkezi de biliyordu. 1 yıl önce Cenar’ın ailesine durumunu söylemiş ve tedavi ettirmelerini istemiştik. Cenar’ın okul içindeki davranışları da çok olumluydu. Çok yazık oldu’ dedi” (Hürriyet, 23 Haziran 1998: 3).

Muhabirin, özellikle okulun Din Kültürü öğretmenin söylemlerine haber metninde doğrudan yer vermesi egemen din ideolojisinin yeniden üretilerek pekiştirilmesini sağlamaktadır. Bilirkişi olarak Din Kültürü öğretmenin söylemlerine yer verilmesi haber metninin egemen din ideolojisi üzerinden inşa edildiğinin açık bir kanıtı niteliğindedir.

Mikro yapı bağlamında incelendiğinde haber metninde aktif ve pasif cümlelere yer verildiği tespit edilmektedir. Cümle yapıları her eğitim düzeyinde okuyucunun anlayacağı şekilde inşa edilmektedir. Referansal ilişkilerle haber metninin inandırıcılığı arttırılmakta ve aynı zamanda egemen söylem yeniden inşa edilmektedir. Haber metninde nedensel ilişki açık bir şekilde belirtilmemekte, olabilecek ihtimaller üzerinde durulmaktadır.

“*Sırlarıyla Öldüler*” haberinde olduğu gibi başarılı fakat bunalımda olan bir üniversite öğrencisinin intiharı “*Esra, yaşam oyununa dayanamadı*” başlıklı haberle inşa edilmektedir. Haber metninin başlığında, müntehirin adı verilmiş olsa da Esra adında pek çok bireyin olabilme ihtimali göz önünde bulundurulduğunda, genelleştirme yapıldığını söylemek mümkündür. Zira yaşam oyununa dayanamayan Esra’nın hangi Esra olduğu belli değildir. Yaşamın bir oyun olduğuna dair benzetme Esra’nın benzetmesidir. Muhabir, müntehirin intihar notundan yararlanarak haberin başlığını inşa etmektedir.

“*Süper zeki üniversite öğrencisi Esra, ‘Yaşam oyununa daha fazla dayanamayacağım’ diye not bırakıp Boğaz Köprüsü’nden ölüme atladı.*” Haberin spotunda, müntehir “*Süper zeki üniversite öğrencisi*”ni temsil etmektedir. Müntehirin sadece zeki bir üniversite öğrencisi değil, süper zeki bir üniversite öğrencisi olarak tanımlanması, aşırı zeki olan bireylerin intihar eğilimi olduğuna yönelik bir söylem inşa etmektedir. Esra’nın süper zeki olduğu için yaşamın gerçekte bir oyun olduğuna dair farkındalığı, spotta inşa edilen söylemin yan anlamı olarak okunmaktadır. Haber metnindeki bu inşa etik bağlamda değerlendirildiğinde okuyucuda özdeşleştirme yaşama ihtimali olması nedeniyle sakıncalıdır. Haberin giriş metninde, spotta verilen enformasyon daha da detaylandırılmaktadır. Bu bağlamda Esra; çekirdek ailenin bir bireyi, “*turizmcı Kadir ve Nezire Karakaya’nın iki çocuğundan biri*”ni temsil etmektedir.

Haberin giriş cümlesinde Esra’nın ailesi ve okuduğu üniversite bölümü hakkında bilgi verilmektedir. “*DİDİM’de turizmcı Kadir ve Nezire Karakaya’nın iki çocuğundan biri olan Bilgi Üniversitesi Ekonomi Bölümü Üstün Başarı Programı ikinci sınıf öğrencisi Esra Karakaya (21), iki yıldır İstanbul’da teyzesinin Beşiktaş’taki*

evinde kalıyordu.” 19 yaşına kadar ailesinin yanında yaşamını sürdüren Esra’nın son iki senesi teyzesinin yanında geçmektedir. Ailesinin yanında yaşamaya alışan Esra ait olduğu çekirdek yapının yokluğuyla yalnızlaşmaktadır. Hayatında yaşamış olduğu bu değişim nedeniyle Esra’nın yaşamı farklı bir düzende ilerlemektedir. Yeni yaşamına uyum sağlayamayan Esra intihar etmektedir.

Haber metninde Esra’nın intiharı sosyolojik bağlamdan ziyade psikopatolojik bir bağlama oturtulmaktadır. Okul arkadaşlarının söylemleriyle Esra’nın sınavlar nedeniyle bunalıp intihar etmiş olabileceği aktarılmaktadır. Bu durum intiharın bunalım nedenli gerçekleştiğine dair bir söylem inşa etmektedir.

Muhabirin, müntehirin tanık ve yakınlarının söylemleriyle aktarmış olduğu intihar nedeni egemen ideolojik görüşün inşa ettiği intihar nedenlerinden biridir. Egemen ideolojinin topluma uyum sağlayamayan bireylerin ruhsal problemi olduğuna dair söylemi bu haber metninde yeniden inşa edilmektedir. Bu noktada asıl sorun göz ardı edilmektedir. Bireyin topluma uyum sağlayamamasındaki neden var olan düzeninin bozulması ve hayatını yeniden dengeye oturtamamasıdır. Bunun sonucunda birey bunalım geçirmektedir. Haber metninde neden önemsenmeyerek nedene yol açan sonuç olan bunalım ön plana çıkarılmaktadır. Haber metninde intiharın bunalım ve sınav stresi nedenli sunulması “süper zeki öğrencinin” bile sınav dönemlerinde bunalılabileceğine dair durumu normalleştiren ve intiharı okuyucunun da kanıksamasına neden olan bir söylem inşa edilmektedir.

Haberin başlığı, haber metnini özetlemektedir. Ana olay, giriş cümlesinde spotta verilmektedir. Giriş cümlesinde haber metni hikâyeleştirilerek inşa edilmektedir. Esra’nın teyzesinin yanında yaşaması dönüm noktası olarak ele alınmakta ve intihara giden süreç ayrıntılı betimlemelerle aktarılmaktadır. Haberin “*Otomobilini kilitledi*” ve “*Bu hayat bana göre değil*” olarak inşa edilen iki alt başlığı bulunmaktadır.

Mikro yapı bağlamında haber metninde doğrudan ve dolaylı cümleler bulunmaktadır. Cümlelerin yapısı basittir. Referansal ve nedensel ilişki Esra’nın intihar notuyla birlikte haber metni içinde inşa edilmektedir. Bilgi kaynağı olarak

polisin söylemlerine yer verilmektedir. Esra'nın intihar ettiği iktidarın gücünü temsil eden polis tarafından açıklanmaktadır. Polis'in kaydettiği görüntüler üzerinden yapmış olduğu açıklama, Esra'nın intihar ettiğini teyit etmektedir. Doğrudan alıntı ile sunulan bu bilginin polis ağzından haber metninde verilmesi haberin güvenilirliğini ve inandırıcılığını arttırmaktadır.

Haber metninin sonunda Esra'nın intihar notu okuyucularla paylaşılmaktadır. Haberin ardalanı ve bağlam bilgisi intihar notu aracılığıyla aktarılmaktadır. Etik bağlamda intihara eğilimli okuyucuların etkilenebileceği ve özdeşleşme yaşayabileceği düşüncesinden hareketle kurallara uymayan bir söylemin haber metninde inşa edildiğini aktarmak mümkündür:

“Çok denedim ama bir türlü bu yaşama uyum sağlayamadım. Bu hayatın bana göre olmadığını anladım. Gelecekteki günlerimde de yaşamın bana, mutlu edecek hiçbir şey vermeyeceğini anladım. Bu yaşam oyununa daha fazla dayanamayacağım. Ölmeye karar verdim. Böylece gelecekte de mecbur olduğum için yaşamayacağım. Ölmeyi seçmemde kimsenin suçu yok. Herkes bu hayata tutunmam için yardım ediyor. Annem, babam ve sevdiklerimin hepsi hep güzel şeyleri hak ediyor. Ama ben tek başıma yapamıyorum. Artık geleceğimi göremiyorum. İstiyorum ama olmuyor. Ben hep kendimle yaşadım, kendimle öleceğim.”

Çalışmada incelenen bir diğer bunalım nedenli intihar haberi ise “*Blues’cu ‘mavi ölüm’ü seçti*” başlıklı haberdir. Bu haberde Yavuz Çetin Boğaz köprüsünden atlayarak intihar etmektedir. “*Blues’cu ‘mavi ölüm’ü seçti*” başlığında genelleştirme yapılmaktadır, “mavi ölümü” seçen kişinin bir müzisyen olduğu belirtilmiş olsa da müzisyenin kim olduğuna dair herhangi bir bilgiye ulaşılmamaktadır. Bu bağlamda başlıkta eksiltme yapıldığını söylemek mümkündür. “... *‘mavi ölüm’ü seçti*” sözcük öbeği ile okuyucuya müntehirin istediği ölüm şeklini seçebileceği yan anlamsal olarak aktarılmaktadır. “*Mavi ölümü seçti*” söylemiyle ölümün bir seçim olduğu inşa edilmektedir.

Yapısal bağlamda haber metninin inşası diğer incelenen intihar haberlerinden daha farklıdır. Haberin spotu yoktur. Onun yerine haberin metninden farklı puntolarla ve renklerle oluşturulmuş yazılar bulunmaktadır. Genelleştirme ve eksiltme yapılan başlıktan sonra haber metninde Çetin'in intihar nedeninin psikolojik olduğu

belirtilmektedir. Haberin ardalanı ve bağlam bilgisi aşağıda belirtilen paragraflarda sunulmaktadır:

“Yavuz Çetin, 31 yaşında ve Türkiye'nin en ünlü gitar virtüözlerinden biriydi. 1992'de ilk Blues grubunu kurmuştu. Son yıllarda MFÖ ile çalışan Çetin için terslikler 1996'da eşinden boşanınca başladı.”

“Yaşamını düzene sokmak amacıyla 1,5 yıldır psikoloğa gidiyordu. Önceki akşam, Boğaziçi Köprüsü'nden, Blues'un mavisini hatırlatan ölüme atladı. Üstelik arkasında tek satır not bile bırakmadı.”

Yavuz Çetin'in kim olduğu hakkında bilginin verilmesi diğer haberlerden farklı olarak etik bağlamda değerlendirildiğinde kurallara uymaktadır. Haber niteliği taşıyan, topluma mal olmuş bireylerin intihar haberlerinin sunumunda ad ve soyadın belirtilmesi gerekmektedir. Yukarıdaki alıntıda aktarılmış olan söylemlerde Çetin'in psikolojik sorunları olduğuna dikkat çekilmektedir. Müntehirin intiharının psikolojik nedenli olarak inşa edilmesi ruh sağlığı bozuk her bireyin intihar edebileceği söylemini oluşturmakla birlikte aynı zamanda müntehiri ötekileştirmektedir.

Yavuz Çetin'in intiharı sosyo-psikolojiktir çünkü Çetin'in yaşamış olduğu boşanma olayı, kurmuş olduğu aile düzeninin bozulmasına neden olmuş ve bireyi intihara sürüklemiştir. Toplumu oluşturan en küçük yapı taşı olan ailenin varlığının ortadan kalkmasıyla yaşanan toplumsal çözülme, bireyin topluma uyum sağlayamamasına ve akabinde psikolojik problemler yaşamasına neden olmaktadır. Haber metninde “*Ama soru işaretleri gibi, intiharın sırrı da Boğaz'ın sularına gömülüp gitti*” söylemi intiharı bir sır ve gizem olarak ele aldığı için etik kurallara uygunluk göstermemektedir.

Alıntıda “*Boğaziçi Köprüsü'nden, Blues'un mavisini hatırlatan ölüme atladı. Üstelik arkasında tek satır not bile bırakmadı*” söylemiyle muhabir yorumda bulunmaktadır. Muhabir yorumunu edebi bir dil kullanarak gerçekleştirmektedir. Haber metninde muhabirin yorumunun dışında sanat dünyasında Yavuz Çetin'i tanıyan yakınlarının söylemlerine de “*Türkiye'nin sayılı gitaristlerinden biriydi*”, “*Son kararı kendisi verdi*” ve “*Maddi sorunu olmasına izin vermezdik*” alt başlıklarıyla yer verilmektedir. Belirtilen alt başlıklarda sırasıyla Lise arkadaşı Ercan

Saatçi, gitaristi olduğu MFÖ grubundan Özkan Uğur ve Fuat Güner'in söylemleri bulunmaktadır.

Haber metninde yer alan “*EŞİNDEN AYRILMIŞTI*” ve “*HABERİ BARDA ALDILAR*” alt başlıklarında ise muhabir, Yavuz Çetin'in intihara giden sürecini hikâyeleştirerek yeniden inşa etmektedir. Yakınlarının söylemlerinden yola çıkılarak intihara gidiş süreci haber metninde inşa edilmektedir. Muntahirin yakınlarının söylemlerini dolaylı olarak aktaran muhabir, haberi edebi bir söylemle inşa etmektedir. “*İlk blues grubunu kurdu*” alt başlığında ise Yavuz Çetin'in müzisyen olarak mesleğinde ne gibi başarılarla imza attığı, kimlerle çalıştığı ve yapmış olduğu eserler aktarılmaktadır.

Mikro yapı bağlamında değerlendirildiğinde haber metninde aktif ve pasif cümlelere yer verilmektedir. Referansal ve nedensel ilişki kurularak muntahirin intihar nedeni yakınlarının söylemlerine yer verilerek açıklanmaya çalışılmaktadır.

“The Blue Blues Band” üyesi olan Yavuz Çetin ve Kerim Çaplı'nın hayat hikayelerinin aktarıldığı “Blue” (Mehmet Sertan Ünver -2017) belgesel filminde Yavuz Çetin'in intihar eylemini topluma ayak uyduramama, çıkarmış olduğu albümün istediği başarıyı elde edememesi ve ruhsal rahatsızlığı nedeniyle gerçekleştirdiği aktarılmaktadır. Çetin, egemen ideolojinin dayatmış olduğu erkeğin güçlü ve başarılı olması rolünü hem ailesinde hem de işinde gerçekleştiremediği için bunalıma girmekte ve bunun sonucunda intihar etmektedir.

Özetle bu başlık altında incelenen haber metinlerinde, muntahirler âşık ve ruhsal rahatsızlığı olan bireyleri temsil etmektedir. Aşk nedenli gerçekleşen intiharlar “*Lüks Mercedes'le Boğaz'ın sularına gömüldüler*” ve “*Kıskançlık Faciası*” başlıkları sınırlılığında incelenmektedir. Her iki haber metninde de muntahir olan erkek, kadına şiddet uygulamakta ve kadının hayatına son vermektedir. Haber metinleri, egemen ideoloji perspektifinde inşa edilmektedir. Haber metinlerinde kadın toplumsal rollerinin dışında bir çizgide sunulmakta ve bu nedenle de ötekileştirilerek kadına şiddet gerekçelendirilmektedir. “*Urfa'da son beş ayda 17 kadın intihar etti*” haber metninde kadının nerede, neden ve nasıl intihar ettiği inşa edilirken, “*Lüks*

Mercedes 'le Boğaz 'ın sularına gömüldüler” ve *“Kıskançlık Faciası”* başlıklı haber metinlerinde erkek tarafından şiddete maruz bırakılarak öldürülen kadına dair bir bilgi verilmediği görülmektedir. Bu bağlamda, incelenen intihar haberlerinin erkek egemen bakış açısıyla inşa edildiğini söylemek mümkündür. Öyle ki; müntehirlerin intihar sebebi olarak sevdiği kadınlar işaret edilmektedir.

Bunalım nedenli gerçekleşen intiharların inşa edildiği haber metinleri olarak *“Sırlarıyla Öldüler”*, *“Blues’cu mavi ölümü seçti”* ve *“Esra, yaşam oyununa dayanamadı”* başlıklı haberler incelenmektedir. İntihar eden müntehirler, ruhsal bozukluğu olan bireyleri temsil etmektedir. Egemen ideolojinin yeniden inşa edildiği haber metinlerinde, müntehirlerin bireysel nedenler yüzünden intiharı tercih ettiği söylemi oluşturulmaktadır. Egemen ideolojinin güçlü kılınması için toplumsal çözülme ve toplum baskısının bireyi intihara sürüklediğine dair herhangi bir enformasyona haber metninde rastlanılmamaktadır. Aksine müntehir, ruhsal hastalığı olan bireyi temsil etmekte ve böylece intiharın bireysel bir nedenle gerçekleştiğine dair haber metinleri inşa edilmektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde egemen ideolojinin, incelenen haber metinlerinde kendisini yeniden yineleyerek okuyucuya sunulduğu saptanmaktadır. Haber metinlerinde toplumsal rollerini yerine getir(e)meyen kadın ve erkeklerin topluma uyum sağlayamama durumları nedeniyle psikolojilerinin bozulması sonucunda intihar eylemini gerçekleştirdiği tespit edilmektedir. İntiharların haber metinlerinde aşk, bunalım, ekonomik sıkıntı, mutsuzluk, yalnızlık ve sevgisizlik gibi bireysel nedenlerle gerçekleştiği inşa edilmektedir. Kadın ve erkeğe dayatılan toplumsal rollere uyum sağlayamayan bireylerin, toplumsal baskı ya da çözülme nedeniyle intihar ettiği gerçeği, egemen ideolojiyi güçsüz kılacağı için haber metinlerinde bu tarz söylemlere yer verilmemektedir. Haber metinlerinde egemen ideoloji müntehirin yakınları ya da uzmanların cümlelerinin doğrudan aktarılmasıyla yeniden inşa edilmektedir. Çünkü bireyler egemen söylemi farkında olmadan kendi düşüncesiymiş gibi savunmaktadır. Oysa egemen söylemi oluşturan iktidardır ve halk kendi düşüncesiymiş gibi egemen ideolojiyi beslemekte ve benimsemektedir. Aynı zamanda inşa edilen haber metinleri, intihar olaylarının kanıksanmasına ve

normalleştirilmesine neden olmaktadır. Etik bağlamda değerlendirildiğinde ise genellikle müntehirler teşhir edilmekte ve müntehirlerin yakınlarını rahatsız edecek ayrıntılarla haber metinleri inşa edilmektedir. Bununla birlikte haber metinlerinde müntehire yönelik detaylı bilgiler, intihar yöntemi ve yeri hakkında ayrıntılı bilgi verilerek taklit intiharların gerçekleşmesine neden olan bir zemin hazırlanmaktadır.

2.2.2. Fotoğraf

Gazetede metinler temel unsur olarak ele alınmaktadır fakat bazı haber metinleri egemen ideolojiyi desteklemek ve metni daha etkili kılmak için fotoğraflardan yararlanmaktadır. İncelenen haber metinlerinde kullanılan fotoğraflar egemen ideolojiyi destekleyecek bağlamda seçilmiş fotoğraflardır. Etik kurallar özelinde değerlendirildiğinde ise müntehiri teşhir eden ya da okuyucuda bir takım duygu uyandırabilecek fotoğraflar, haber metinlerini desteklemek amaçlı kullanılmaktadır. Bu durum okuyucunun etkilenmesine ve intihara eğilim göstermesine neden olabileceği için taklit intiharların gerçekleştirilmesine zemin hazırlamaktadır.

“Sırlarıyla öldüler”, “Kıskançlık faciası”, “Yasak aşkın ölüm yolculuğu”, “Blues’cu ‘mavi ölüm’ü seçti”, “Esra, yaşam oyununa dayanamadı”, “İki kardeşin intiharı”, “Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti”, “100 dolar için İNTİHAR ETTİ” ve “Kızını ve karısını öldürüp intihar etti” başlıklı haberlerde vesikalık fotoğraflar kullanılmaktadır. Haberin inandırıcılığını arttıran vesikalık fotoğraflar aynı zamanda müntehirlerin gerçekten bir zamanlar yaşamış olduğunun kanıtı olarak kullanılmaktadır. Vesikalık fotoğraflar, okuyucuda herhangi bir duygu uyandırmadığı için taklit intiharlara neden olmasa da etik bağlamda değerlendirildiğinde müntehiri teşhir ettiği ve yakınlarını rahatsız edebileceği için haber metninde yer almaması gerekmektedir. Haber metninde müntehirlerin öldürmüş olduğu kimselerin ve olay hakkında bilgi ya da yorumu alınan üçüncü şahısların da vesikalık fotoğrafına yer verilmektedir.

Haber metinlerinde fotoğraf altında yazılan metinlerden bazıları olayı açıklarken bazıları ise müntehirler hakkında bilgi vererek onları teşhir etmektedir.

“Sırlarıyla öldüler”, “Esra, yaşam oyununa dayanamadı”, “Kızını ve karısını öldürüp intihar etti” haber başlıkları, müntehirin adının ve soyadının belirtilerek teşhir edildiği fotoğrafların yer aldığı haber metinleridir. *“Sırlarıyla öldüler”* başlığında müntehir Alp Cenân Yuğaç’ın, *“Esra, yaşam oyununa dayanamadı”* başlığında Esra Karakaya’nın, *“Kızını ve karısını öldürüp intihar etti”* başlığında ise Ahmet Aydın’ın fotoğraflarına yer verilmektedir.

Hem müntehirin adı ve soyadının yer aldığı hem de olaya ait bilginin aktarıldığı haber metinleri ise *“Kıskançlık faciası”, “İki kardeşin intiharı”, “100 dolar için İNTİHAR ETTİ”* başlıklarından oluşmaktadır. *“Kıskançlık faciası”* başlığında yer alan haber metnine ait fotoğrafın altında *“Akif Bayram, lisede okurken âşık olduğu ve sonradan kendisini terkeden Meltem’le konuşmak için gittiği Dicle Üniversitesi’nin bahçesinde bir trajedi yaşanmasına neden oldu”* cümlesi yer almaktadır. Bu söylemle müntehirin trajedi yaşamasına neden olacak bir şey yapmış olduğuna dikkat çekilmektedir. Bayram’ın yapmış olduğu eylem okuyucuda merak uyandıracak şekilde inşa edilmektedir.

“İki kardeşin intiharı” başlıklı haberde müntehirlerin vesikalık fotoğraflarının altında *“Doktor olmak istiyorlardı”* cümlesi fotoğrafın alt başlığı olamayacak kadar büyük ve kalın puntıyla verilmektedir. Daha sonra *“19 yaşındaki Yasemin ile 18 yaşındaki Nesrin’in bütün amaçları Tıp Fakültesi’ne girebilmektir. Gece gündüz ders çalışan iki kardeş, sonunda bunalıma girip korkunç bir son seçti”* cümlesi verilerek *“Kıskançlık faciası”* başlıklı haber metninde olduğu gibi müntehirlerin gerçekleştirmiş olduğu eyleme dikkat çekmek ve merak uyandırmak amaç edinilmektedir.

“100 dolar için İNTİHAR ETTİ” başlıklı haber metninde ise fotoğraf altında inşa edilen metin olayı özetlemektedir: *“Maddi sıkıntıya dayanamayan Şahin Yıldız, önceki gece yarısı Pendik’te banliyö treninin önüne atladı. Yıldız, olay yerinde yaşamını yitirdi.”*

“Yasak aşkın ölüm yolculuğu” başlıklı haber metni ile *“Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti”* başlıklı haber metnin *“Arkadaşı yoktu, çok magazin seyrederdi”*

spotunda yer alan fotoğrafta ne müntehir teşhir edilmekte ne de olay hakkında bilgi verilmektedir. Vesikalık fotoğraflar alt açıklama olmadan kullanılmaktadır.

“Kızını ve karısını öldürüp intihar etti”, “Yasak aşkın ölüm yolculuğu” ve “Kıskançlık faciası” başlıklı haberlerde müntehirler ile öldürmüş olduğu bireylerin de vesikalık fotoğraflarına yer verilmektedir. *“Sırlarıyla öldüler”, “Blues’cu ‘mavi ölüm’ü seçti”, “Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti”* başlıklı haber metinlerinde bilgi ya da yorum yapan bireylerin vesikalık fotoğraflarına yer verilmektedir. Bu kimselerin egemen ideolojiyi temsil eden bireyler olarak haber metninde varlıkları görünür kılınmaktadır.

Haber metinlerinde vesikalık dışında kullanılan fotoğraflarla olay yeri belirtilmekte, tanıkların fotoğraflarına yer verilmekte ve müntehire ya da yakınlarına ait fotoğraflar kullanılmaktadır. Müntehire ait vesikalık olmayan fotoğrafların kullanıldığı haber başlıkları şöyledir: *“Sırlarıyla öldüler”, “Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti”, “Ortağını vurup canına kıydı”, “Polise teslim olmak yerine ölümü seçti!”*

“Sırlarıyla öldüler” başlıklı haber metninde Aslı Yardımcı’nın ailesiyle birlikte çekirmiş olduğu eski bir fotoğrafa yer verilmektedir. Haber metninin hemen altında koyu puntuyla *“hayat dolu bir genç kızdı”* cümlesi yer almaktadır. Ardından ise aşağıdaki cümlelerle fotoğrafta Yardımcı’ya işaret edilmektedir.

“17 yaşında cıvıl cıvıl bir genç kızdı Aslı Yardımcı. Ölümüyle, ardında cevapsız pek çok soru bıraktı. Aslı Yardımcı’nın ölüm haberini Denizli’de bir yakınının düğününde öğrenen baba İbrahim Yardımcı ile anne Gülnur Yardımcı, kızlarının intihar ettiğine bir süre inanamadı. Yardımcı ailesinin sömestre tatilinde Isparta’da çekirdikleri bu mutluluk fotoğrafı, aile albümünün en değerli parçası artık...”

Fotoğrafta hem müntehir hem de ailesi teşhir edilmektedir. Aslı Yardımcı’nın kafası fotoğrafta sarı bir dairenin içine alınmıştır. Görsel metinde tüm aile bireyleri gülümsemektedir. İntiharın sır ve gizem olduğuna dair söylem fotoğrafla bir defa daha inşa edilmektedir. Müntehir işaretlenerek hem varlığı kanıtlanmakta hem de yaşayan aile fertlerinden ayrılarak ötekileştirilmektedir.

“Blues ’cu ‘mavi ölüm’ü seçti” fotoğrafında da Aslı Yardımcı’nın intiharına ilişkin yazılan haber metnindeki görsel metne benzer bir metin kullanılmaktadır. Yavuz Çetin’in, MFÖ’nün gitaristi olduğuna dair bilginin kanıtı olarak konserde çekilmiş olan bir fotoğraf haber metninde yer almaktadır. Çetin, fotoğrafta okla *“MFÖ’nün gitaristiydi”* söylemiyle belirtilerek diğerlerinden ayrılmakta ve ötekileştirilmektedir. Haber metninde Çetin’e ait iki fotoğrafa daha yer verilmektedir. Bu fotoğraflar da müntehirin sanatçı kişiliğini ortaya çıkaracak niteliktedir.

“Ortağını vurup canına kıydı” başlıklı haber metninde müntehire ait fotoğraf ve boşandıktan sonra birlikte yaşadığı kadının fotoğrafı üstü üste gelecek biçimde konumlandırılmaktadır. Müntehirin fotoğrafının sağ alt köşesinde adı ve soyadı verilmektedir. Sol alta konumlandırılan kadının ise yüzü blurlanmıştır. Kadının fotoğrafının sol alt köşesinde adının baş harfleri belirtilmektedir.

“Polise teslim olmak yerine ölümü seçti!” başlığıyla inşa edilen haberde müntehirin ölü bedeni beline kadar gösterilmektedir. Başının altına bir şeyler konulan ve kan içinde olan müntehire ait bu görsel metnin kullanılması şiddeti görünür kıldığı için şiddete teşvik ettiği gibi aynı zamanda ölü bedenin ürkütücü olması nedeniyle intihar düşüncesinden de soğutmaktadır. Fotoğrafın altında yer alan metinde haber olayı özetleyecek şekilde inşa edilmektedir: *“Fikret Kuyumcusu’ndan çaldığı altınlarla kaçan Şevki Yalçın Özbay (üstte) polis tarafından bir binanın çatısında kısırıldı. Soyguncu burada elindeki tabancayı kafasına dayayarak bir el ateş etti.”*

“Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti” başlığıyla inşa edilen haberde *“TERFE (34) ÇIRILÇIPLAK SARNICA GİRDİ VE...”* alt başlıklı habere ait fotoğrafın altında: *“Terfe Çanakçı’nın çocuklarına kayınvalidesi Vaf’a bakıyor”* ifadesi bulunmaktadır. Haberin fotoğrafı incelendiğinde dört çocuk ve yanlarında onlara bakan babaanneleri yer almaktadır. Müntehirin fotoğrafına yer verilme de haber metninde egemen ideolojinin inşa ettiği söylem görsel metinde desteklenmektedir. Kadının aile üzerinden var edilmesi söylemini kadının çocuklarla birlikte çektiymiş olduğu kare kanıtlamaktadır.

“Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti” haberine ait olan “MATRA ATSIZ (41) KAPIYA BAĞLADIĞI İP ÖLÜMÜ OLDU” alt başlıklı haberin fotoğrafında “Matra Adsız’ın çocukları, kuması Deledaş (en sağda) ve çocukları” şeklinde bir açıklama bulunmaktadır. Müntehir Terfe gibi Matra da görsel metinde yer almamaktadır. Müntehirin ve yakınlarının teşhir edildiği fotoğrafların etik bağlamda kullanılması uygun değildir. Haber metninin görseli olarak Matra’nın yerine kuması Deledaş’ın, Matra’nın ve kendisinin çocuklarıyla birlikte olduğu fotoğrafın tercih edilmesiyle ölen kadının aile içinde var olmadığı zaman hiçbir şekilde var olamayacağı söylemi inşa edilmektedir. Bu görsel metin kullanımıyla kadın, erkek egemen ideolojik görüş çerçevesinde konumlandırmaktadır. Haber metninde aynı zamanda Matra’nın eşi olan İsa’nın da fotoğrafı bulunmaktadır. Fotoğrafı açıklayan metin: “İsa Adsız karısı Matra’yla çektiydikleri bu fotoğrafa bakıp bakıp ağlıyor” cümlesiyle inşa edilmektedir. Söylem, İsa’nın iki evli olduğundan ve Matra’nın kuması olduğu göz ardı edilerek oluşturulmaktadır. İntihar eden eşinin arkasından üzüntü duyan ve eşini seven bir adam temsili inşa edilerek erkek egemen ideoloji yüceltilmektedir. Bu söylemde kadının doğuda yaşadığı kuma sorunu, egemen ideoloji perspektifinde normal bir olgu olarak yeniden yinelenmektedir.

“Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti” başlığı altında inşa edilen diğer bir haber ise “SEMRA (15) KARDEŞLERİNİN GÖZLERİ ÖNÜNDE TÜFEĞİN TETİĞİNİ ÇEKTİ” alt başlığıyla verilmektedir. Müntehir Semra Kurt’un annesi ve kardeşlerinin yer aldığı bir fotoğraf bulunmaktadır. Matra, Terfe gibi Semra’nın da bakmakla yükümlü olduğu kardeşleri ve kendisi öldükten sonra kardeşlerine bakacak annenin fotoğrafı haber metninde kullanılmaktadır. Her üç alt başlıkta inşa edilen haberde de fotoğrafın geride kalan çocuklara vurgu yaparak kullanılması kadının sadece aile içinde var olduğuna dair bir söylem inşa etmektedir. Fotoğrafın alt metninde ölen müntehirlerin yerine geçen kadınların fotoğrafta yer alması egemen ideolojinin sürdürüldüğünün kanıtı niteliğindedir.

“Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti” başlığında iki müntehire ve yakınlarına ait hiçbir fotoğraf kullanılmamıştır. Bu haberlerin alt başlıkları ise “LEYLA (20) BOYNUNDA İPLE SARNICA ATLADI” ve “ŞENDA (17) TARIM İLACI

İÇTİ” şeklinde inşa edilmektedir. Aynı başlıklı haberin “*FATMA (17) NAMLUYU KAFASINA DAYADI*” alt başlığında ise intihar etmeden önce dinlediği şarkının sahibi olan Hakan Altun’un fotoğrafı görsel metin olarak kullanılmaktadır. Haberin içeriği ile uygun olmayan görsel metin tercih edilmektedir.

“*Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti*” başlıklı haberin bulunduğu sayfaların alt bölümünü kaplayacak şekilde bir reklama yer verilmektedir. Reklamın görselinde üç cansız manken bulunmaktadır. Cansız mankenlerin kadın olduğu anlaşılmaktadır. Mankenlerin kolları ve başları yoktur. Cinsel organları reklamda kullanılan metinler ile kapatılmaktadır. Her mankenin boynunda asılı bir dosya kâğıdı bulunmaktadır. Birinci mankenin üzerinde asılı olan dosya kâğıdında “*Çarşı’ya gelin,*” ikincisinde “*istediğiniz iki ürünü alın*” üçüncü mankende ise “*üçüncüyü bedavaya getirin*” yazmaktadır. Reklama ilişkin ayrıntılı içerik ise kadın mankenlerin cinsel organını kapatacak şekilde beyaz zemin üzerine yazılan metinde verilmektedir. “*Çarşı’da 3 al, 2 öde kampanyası başladı*” söylemi kırmızı yazılarak hem logoyu çağrıştırmakta hem de cinselliğe gönderme yapılmaktadır. Kadının metalaştırıldığı, başlık parası verilerek sevmediği erkeklerle evlendirildiği, kuma getirilerek değersizleştirildiği ve varlığı sadece aileyle kanıtlanan egemen ideolojinin bakış açısı ile oluşturulmuş reklam görseli de sayfada yayımlanan haberi destekler niteliktedir. Kadın intiharlarının yer aldığı bir haber metninde sayfanın neredeyse yarısını kaplayan ve cinsiyetçi söylem içeren reklam görseli kadını ötekileştirmekte ve değersizleştirmektedir. Kadının cinsel uzuvları egemen erk ideolojisinin inşa ettiği söylemlerle kapatılmaktadır. Kadın bedeni üzerinde söz hakkına sahip olanın egemen ideoloji olduğu anlamı inşa edilmektedir. Nasıl ki ikinci ya da üçüncü defa evlenen erkek evlendiği kadınların bedenleri üzerinde söz sahibi oluyorsa görseldeki mankenlerin üzerinde yazan söylemlerle de egemen ideolojinin kadın bedeni üzerinde söz sahibi olduğu anlamı inşa edilmektedir. Kolları olmayan cansız mankenler ise bedenini koruyamayan ve bedeni hakkında söz sahibi olamayan kadınları tasvir etmektedir. Cansız mankenler aynı zamanda egemen ideolojinin estetize ettiği kadın bedenini nitelemektedir.

“Esra, yaşam oyununa dayanamadı” ve *“İki kardeşin intiharı”* başlıklı haber metinlerinde müntehirin babalarının fotoğraflarına yer verilmektedir. Esra’nın babasının fotoğrafının verildiği haber metninde müntehirin yakınının rahatsız edecek bir fotoğraf karesi tercih edilmektedir. Fotoğraf metninde: *“‘Turizm Kralı’ olarak tanınan Kadir Karakaya kızının ölümüyle sinir krizleri geçirdi”* söylemi ile müntehirin acısını ve üzüntüsünü belgeleyen, haberin inandırıcılığını arttıran bir görsel metin tercih edilmektedir. *“İki kardeşin intiharı”* başlıklı haber metninde ise müntehirlerin yakını olan babanın fotoğrafı: *“Baba Emin Doğan kızlarının ölümüne inanmak istemedi”* söylemiyle yer almaktadır. Her iki baba da kızlarının intiharını kabullenememe konusundaki söylemleriyle haber metninde yer almaktadır. Babaların isimleri açık bir şekilde verilerek müntehirin yakınları da teşhir edilmektedir.

“İstanbul’daki 38 bin polisin 5600’ü makam şoförü” başlıklı haber metnine ait fotoğrafta röportaj yapan Ayşe Arman hariç dört kişinin yüzü dosya kâğıtlarıyla kapatılmaktadır. Bu kişilerin polis olduğu dosya kâğıtlarının üzerinde bulunan söylemlerden anlaşılmaktadır. Fotoğrafta müntehir ya da müntehir yakını bulunmamaktadır. Her bir polisin yüzünü kaplayan kâğıtta: *“1. Polis”, “2. Polis”, “3. Polis”* ve *“4. Polis”* yazmaktadır ve Ayşe Arman ise aralarında yer almaktadır. Egemen ideolojinin polis mesleği üstünde baskısı şüphesiz toplumsal olayların ya da travmaların yaşandığı dönemlerde daha çok artmaktadır çünkü polis ülkenin emniyetini sağlamaktan sorumludur. Gezi Parkı olayları zamanında yayımlanan bu haber görselinde toplumsal olaylar yüzünden baskı altında olan polisin kimliği gizlenmek istenmektedir. Egemen ideolojinin uygulamış olduğu baskı polislerin kendilerini özgürce ifade edememesine neden olmaktadır.

“Polise teslim olmak yerine ölümü seçti!” başlığıyla inşa edilen haberde kullanılan görsel metinlerden biri polis fotoğrafıdır. Özbay’ın çaldığı altınlar ve üzerinden çıkanları eline alan polisin o anki fotoğrafı çekilmektedir. Fotoğrafın alt metninde *“İntihar eden soyguncunun üzerinden kuyumcudan çaldığı altınlar ve tabancası çıktı”* cümlesi bulunmaktadır. Haber görselinde Özbay’ın çalmış olduğu altınlar ve silahı görünür kılınarak müntehir soyguncu ilan edilmekte ve ötekileştirilmektedir. Egemen ideoloji, intihar ederek yaşamına son veren insanların

işlemiş olduğu suçları ön plana çıkararak müntehirlerin suçlu ve topluma uyum sağlayamadığı konusunda söylem inşa etmektedir.

Haber metni inşa edilirken müntehirlere, müntehirlerin yakınlarına, tanıklara ya da olay yerine ait görsel metinler kullanılmaktadır. Olay yerine ait görsel metinlerin kullanıldığı haberlerin başlıkları: *“Polise teslim olmak yerine ölümü seçti!”*, *“Yasak aşkın ölüm yolculuğu”*, *“100 dolar için İNTİHAR ETTİ”*, *“Kızını ve karısını öldürüp intihar etti”* şeklindedir. Bahsi geçen haber metinlerinde kullanılan olay yeri fotoğrafları olayın inandırıcılığını arttırmak amacıyla yer almaktadır. *“Polise teslim olmak yerine ölümü seçti!”* başlıklı haberde Özbay’ın altınları çaldığı yer olan Fikret Kuyumcu’sunun fotoğrafının olduğu bir görsel metin tercih edilmektedir. Görsel metinde olayı soruşturan polis ve çevrede bulunan halk dikkat çekmektedir.

“100 dolar için İNTİHAR ETTİ” başlıklı haber metninde kullanılan görsel metnin kaza sonucu ölen kişiye mi yoksa müntehire mi ait olduğu bilinmemektedir. Buna rağmen olay yerine ait görüntünün ve ölü bedeninin, haber metninin inandırıcılığını artırması adına görsel metinde sunulması okuyucuyu rahatsız edebilecek bir söylem inşa etmektedir. *“Kızını ve karısını öldürüp intihar etti”* başlıklı haber metninde olayın gerçekleştiği evin sokağı görsel metin olarak kullanılmaktadır. Görsel metnin sağında polis arabası sol ilerisinde ise bir ambulans bulunmaktadır. Görsel metinde bulunan polis aracı da orada birden fazla polisin görev yaptığını ve bir inceleme gerçekleştiğini kanıtlamaktadır. Görsel metindeki polis, olayı soruşturan ve olayla ilgili kesin bilgiyi aktaran egemen ideolojinin temsilcisi olarak yer almaktadır. Bu bağlamda haber metni ile kullanılan görsel metin birbirinden destek almakta ve birbirini tamamlamaktadır.

“Yasak aşkın ölüm yolculuğu” başlıklı haberde olay yeri ve olay anı çizimle görselleştirilmektedir. Olayın görgü şahidi nöbetçi askerin şaşkınlıkla izlediği ve arabanın boğaza uçtuğu an resmedilerek haber metninin hikâyeleştirildiğini söylemek mümkündür. Olay yerine ait bir fotoğrafın da yer aldığı haber metninde, Gezeroğlu’nun sevgilisi olarak belirtilen Eskici’nin cansız bedeninin sulardan çıkarılış anı görsel metin olarak tercih edilmektedir. Kadının dul ve yasak aşk yaşaması nedeniyle görsel metinde sunulan vücudu egemen ideolojik söylemi yeniden inşa

etmektedir. Egemen söyleme göre yasak aşk yaşayan kadın edepsizdir ve her erkekle birlikte olabilecek bir kadındır. Kadının baş aşağı iç çamaşırlarıyla görüntülediği bu fotoğrafta erkekler onu bacaklarından tutarak dışarı çıkarmaktadır. Öldürülen kadın hem erkeğin intiharının sorumlusu olmakta hem de egemen ideolojinin söylemiyle “yasak aşk” yaşadığı için ötekileştirilmektedir.

2.3. Televizyon Haber Metinleri

Toplumu oluşturan bireylerin denetim altında tutulmasını sağlayan egemen ideolojik söylem, tarihsel süreçte belirli araçlar aracılığıyla topluma yayılmaktadır. Bu araçlar teknolojinin gelişimine paralel olarak değişim göstermekte ve böylece toplumlar belirli karakter tiplerine göre ayrıştırılmaktadır. Reisman’a göre üç toplumsal karakter tipi bulunmaktadır. Bunlar geleneklerin yönlendirdiği toplum, içten yönlendirmeli toplum ve dıştan yönlendirmeli toplumdur. Her toplum tarihsel süreç içerisinde bu üç karakter tipinin olduğu bir dönemden mutlaka geçmektedir. Geleneklerin yönlendirdiği toplumları eski uygarlıklar olarak örneklendirmek mümkündür. Bu toplumlarda birey edilgendir ve gelenekler bireyi yönlendirmektedir. Egemen ideoloji, cemaat tipi bir yönlendirmeye toplumsal denetimi elinde tutmaktadır. Toplumun iletişim şeklini sözlü gelenek oluşturmaktadır (Özkök, 1985: 201-202).

İçten yönlendirmeli topluma Rönesans ve Reformla birlikte değişim gösteren Batı toplumunu örnek vermek mümkündür. Geleneklerin yönlendirdiği toplumdan bu aşamaya geçiş birden gerçekleşmemekte, yüzyıllar sürmektedir. Yazının insan hayatına girişiyle birlikte bireycilik ön plana çıkmakta ve bu durum içten yönlendirmeli topluma geçişi sağlayan bir adım olarak değerlendirilmektedir. İçten yönlendirmeli toplumlarda birey içten yönlendirilmekte ve aktif rol oynamaktadır. Toplumsal bütünleşme, gelenekler aracılığıyla değil aile ve eğitim kurumları aracılığıyla sağlanmaktadır. İçten yönlendirmeli toplumlarda bireyin değişen koşullara uyum sağlaması için jiroskoplara¹⁵ bulunmaktadır (Özkök, 1985: 203-204).

¹⁵ Jiroskop, değişen dünya koşullarına insanın kolayca uyum sağlamasına yardım eden yeni yönlendirici... örneğin ebeveyn, öğretmen... (Özkök,1985:204).

Dıştan yönlendirmeli toplum ise sanayileşme ile ortaya çıkmaktadır. Tarihsel olarak bu dönem toplumların üretimden tüketime geçtiği dönem olarak adlandırılmaktadır. İçten yönlendirmeli toplumlarda jiroskop olarak adlandırılan ebeveyn ve öğretmenlerin yerini kitle iletişim araçları almaktadır. Dıştan yönlendirmeli toplumlarda yaşayan bireyler çağdaşları tarafından dolaylı ya da dolaysız olarak onaylanmaya ihtiyaç duyduğu için bu toplumlarda kitle iletişim araçları onaylanma aracı olarak önemli bir yer edinmektedir. Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasıyla toplumsal ilişkilerde değişim gerçekleşmektedir. Birey artık toplumsal yaşama ve öteki bireylere daha çok önem vermektedir. Bu dönemde öteki önem kazanarak birey daha evrensel bir bakış açısı geliştirmektedir. Tüm bu gelişmeler kitle iletişim araçlarının birey üzerindeki etkisinin artmasına ve böylece toplumsal denetimin sağlanmasına neden olmaktadır. Özetle her toplumun tarihsel süreçte üç aşamadan geçtiğini ve egemen ideolojinin öncelikle sözlü gelenekler daha sonra jiroskoplar en sonunda ise kitle iletişim araçları aracılığıyla yeniden yinlendiği görülmektedir (Özkök, 1985: 205-210).

Özkök'ün (1985: 201-210) sunduğu bilgiler doğrultusunda toplumların tarihsel süreç içinde egemen ideolojiyi yaymak için kullandıkları araçların değişim gösterdiğini aktarmak mümkündür. Hangi toplum karakter tipi olursa olsun amacın egemen söylemin yeniden inşa edilerek bireyin egemen söylemi kendi düşüncesiymiş gibi kabul ettiği ve toplumda kabul görmek için egemen ideolojiyi pratiğe döktüğü gözlemlenmektedir. Günümüzde geleneksel medyayla birlikte internetin gelişmesiyle sosyal medyanın da bireyleri denetim altında tuttuğu görülmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda intihar eylemine yönelik bireyin tutum ve davranışının geleneksel toplumlarda gelenekler kapsamında, içten yönlendirmeli toplumlarda aile ve eğitim kurumlarıyla, dıştan yönlendirmeli toplumlarda ise kitle iletişim araçları ve sosyal medya aracılığıyla inşa edildiğini söylemek mümkündür.

Çalışmanın bu başlığı altında televizyon haber metinlerinde intihar eyleminin nasıl inşa edildiğine dair yapılan kuramsal çalışmalardan bahsedilmektedir. Kitle iletişim araçlarından biri olarak nitelendirilen televizyonda oluşturulan tüm programlar ve içerikler görsel materyallerden yararlanılarak inşa edilmektedir

(Aytekin, 2014: 137). Türkiye’de televizyon aracılığıyla inşa edilen görsel haber metinlerinin izleyiciye sunulması gazete haber metinlerinden de daha büyük etki uyandırmaktadır. Televizyon metinlerinin gazete metinlerinden etkili olma nedenini birkaç maddede özetlemek mümkündür. Öncelikle televizyon haber metni görsel bir metin olduğu için inandırıcılığı daha yüksektir. Televizyon 80’lerden sonra her evde bulunan teknolojik bir araç olduğu için televizyon haber metinlerine erişim daha kolaydır. Evde bulunan her yaştan birey bu haber metinlerini kolayca izleyebilmektedir. Ayrıca haber metinleri görsel ve işitsel olarak inşa edildiği için bireylerin okuma yazma bilmesine gerek yoktur. Tüm bu bilgiler doğrultusunda bireylerin izlediği intihar konulu televizyon haber metinlerinin bu konuda inşa edilen gazete haber metinlerinden daha etkili olduğu için taklit intiharların gerçekleşmesinde daha büyük payı olduğunu belirtmek mümkündür. Televizyonda intihar konulu haber metinlerinin inşa ettiği gerçeklik izleyiciye yalnız bir defa değil tekrar tekrar izletilmektedir. Şiddet içerikli bu görüntüler izleyicinin intiharı normalleştirmesine ya da intihara yönelmesine etki etmektedir. Kriminoloji alanında suç unsuru taşıyan eylemlerin tekrar edilirse kanıksanıp caydırıcı olmaktan çok teşvik edici bir rol oynadığı savunulmaktadır. Bu savdan yola çıkarak medyada yer alan ve tekrar tekrar izletilen intihar içerikli haber metinlerinin de izleyicinin kendisine şiddet uygulamasına neden olabildiğini aktarmak mümkündür (Sözen, 2004: 81).

Taklit intiharları arttıran en önemli unsurlardan biri intihar yöntemine detaylı olarak haber metinlerde yer vermektir. Çalışmada daha önce gazete haber metinlerinde intihar yöntemine detaylı değinilmemesi gerektiğine dair araştırmacıların görüşleri aktarılmaktadır. Televizyon haber metinlerinde de intihar yöntemi ve intihar için tercih edilen mekâna genişçe yer verilmesi taklit intiharların artmasına neden olmaktadır. Örneğin; Japonya’da Mihara Dağı, Kaliforniya’da Golden Gate Köprüsü dünyaca ünlü intihar mekânları olarak tanınmaktadır (Jamison, 2004: 177,182).

Türkiye’de ise Boğaz Köprüsü intihar haberlerinin işaret ettiği mekân olarak intihar eden ve intihara eğilimli pek çok bireyin durağı haline gelmektedir. Türkiye’de intihar haberlerinin medyada sıkça yer almasına yönelik yapılan bir araştırmanın sonucunda taklit intihar olaylarının arttığı gözlemlenmektedir: “*Emniyet Genel*

Müdürlüğü verilerine göre, 1992’de sadece iki kişi Boğaz Köprüsü’nden atlayarak intihar etti. İntihar haberlerinin daha sık verilmeye başlanmasıyla birlikte, bu sayı 2000 yılında 11, 2001’de ise 20 kişiye çıktı.” 2000-2001 yılları arasında 173 kişinin ise Boğaz Köprüsü ve Fatih Sultan Mehmet Köprüsü’nde intihara teşebbüs ettiği kaydedilmektedir (Yener, 2002: 81).

Şiddeti sadece bireylerin başkalarına uygulamış olduğu fiziksel ya da düşünsel bir güç, zorlama olarak yorumlamak yanlıştır. Şiddet aynı zamanda bireyin kendisine de uygulamış olduğu bir güç, zorlama anlamına gelmektedir. Şiddeti dışa yönelten bireyler cinayet işlerken içe yönelten bireyler ise intihar etmektedir (Yener, 2002: 81). Bu görüşün Henry ve Short’un sosyo-psikolojik zemine oturttuğu intihar eylemine yönelik savıyla aynı doğrultuda olduğunu söylemek mümkündür (Eskin, 2014: 128-129; Köse, 2016: 26-27).

Kitle iletişim araçlarında şiddet görüntülerine sıkça yer verilmesinin nedenlerinden biri bireyin şiddet içerikli görüntüler izlemeyi arzu etmesidir. Şiddet içerikli görüntüler izleyenin deneyimlemediği, başkası tarafından gerçekleştirilen bitmiş bir olayı işaret etmektedir. İntihar içerikli haber metinlerinde de haberi izleyen bireyler, bir başkasının kendisine yönelttiği şiddeti izlemektedir. Görüntüler bireyi intihar eylemini gerçekleştirme konusunda harekete geçirmekten çok intihar eyleminin kanıksanmasını sağlamaktadır. Haberi izleyen izleyici edilgendir ve dikizleyen konumda olaya şahit olmaktadır (Trend, 2008: 157-158).

Kimi zaman şiddeti izleyerek edilgen olan birey kimi zaman da bireyin kendisine uyguladığı şiddeti taklit ederek aktif bir rol oynamaktadır. Şiddet içeren görüntülerin yer aldığı televizyon haber metinleri gerçeklik algısı yaratılarak yeniden inşa edilmektedir. Avşar’a göre birey eğer sosyal nedenlerin yarattığı ağır koşullar sonucunda intihar ettiyse ve toplumun büyük kesiminde de aynı ağır koşullar gözlemleniyorsa intihar olayları toplumsal bir sonuç doğurabilmektedir. Bireyin gerçekleştirmiş olduğu intihar eylemi yakın çevresi kadar toplumu da alakadar etmektedir. İntiharın kitle iletişim araçlarıyla sunumu sonucunda müntehiri tanımayan pek çok kişi onun son mesajından haberdar olmaktadır. Dolayısıyla intihar olayının kitle iletişim araçları aracılığıyla sunumu kitleleri etkisi altına almaktadır. Egemen

ideoloji intihar konulu haberleri belirli etik kurallar çerçevesinde, hassasiyetle ve kendi egemenliğini güçlendirecek söylemlerle yeniden inşa etmektedir (Avşar, 2002: 76-77).

Türkiye’de özellikle televizyonlarda yayınlanan intihar konulu haber metinleri, haber merkezleri tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. Özellikle intihar olayının Satanizm gibi sansasyonel yönleri varsa, intihar eylemi herhangi bir tartışma açıyorsa ya da ünlü bir sanatçıyı ilgilendiriyorsa haber olma niteliği taşımaktadır. İntihar olayları, gazete haber metinlerinde olduğu gibi televizyon metinlerinde de izleyiciye sadece bilgilendirme amaçlı verilmemektedir. İzleyicinin ilgisini çekmesi için sansasyonel bir şekilde biçimlendirilen intihar haberlerinde genellikle etik ilkeler göz ardı edilmektedir. Televizyon haber metinlerinde şiddet ön plana çıkarılarak intihar eylemi görüntülerle özendirilmekte ve nasıl eyleme geçileceği konusunda intihar yöntemleri hakkında detaylı bilgi verilmektedir. Televizyon haberlerinde intihar olayları inşa edilirken etkiyi arttırmak için sıkça tekrar edilen şiddet içerikli görüntülerden yararlanılmaktadır. Görüntüsü olmayan intihar olayları ise animasyonla canlandırılarak intihar anı tekrar tekrar izleyiciye sunulmaktadır (Güleryüz, 2002: 89).

Televizyon haber metinleri, intiharın neden gerçekleştirildiğine cevap aramaktan çok intihara dair görsel malzemeler ve detaylarla ilgilenerek intiharı özendirilmektedir (Yener, 2002: 83). Televizyonda intihar haberlerinin verilmesine yönelik yapılan araştırmada Philips ve arkadaşları, intihar haberleri verildiğinde taklit intiharların arttığını saptamaktadır. Başka bir araştırmada da ergenlerin intihar ve intihar içerikli televizyon haberi izlemesinin taklit intiharları arttırdığı belirtilmektedir. İntihar haberlerinin etkili olduğu saptanan çalışmaların dışında televizyon haber metinlerinin taklit intihar ve intihar oranları üzerinde etkisi olmadığı yönünde sonuca ulaşan araştırmalar da bulunmaktadır. Bu nedenle ilgili artışın bölgesel olduğu, intihar haberinin etkileyici olup olmadığı, sunum biçimi ve intihar haberlerinden her bölgenin ya da her kimsenin eşit derecede etkilenmeyeceği sonucuna ulaşmak mümkündür (Akt. Palabıyıkoglu, 2002: 74-75).

Batman’da artan kadın intiharlarına yönelik önce yerel medyanın yaptığı haberler daha sonra ulusal medyaya taşınmaktadır. Türkiye gündeminde uzunca bir

süre kalan bu intihar haberleri medyanın ilgi odağı olmaktadır. 400'e yakın kadın intiharı ve intihar girişiminin gerçekleşmesi haber değeri taşısa da haberlerin sunuluş biçimi kopya intihar vakalarının artmasına neden olmaktadır (Yener, 2002: 83).

Eskin, çalışmasında intiharın bir salgın olarak yayılmasına neden olan medyanın eğitici işlevine değinerek intiharı önlemek amacıyla da kullanılabileceğinin altını çizmektedir. Ayrıca intiharın önlenmesi için intihar konulu haberlerin yayınlanmasında intihar bilimcilerle medya çalışanlarının ortak çalışması gerektiğini vurgulamaktadır (Eskin, 2014: 149). Bu doğrultuda çalışmanın bir sonraki başlığı altında intihar konulu haber metinleri için belirlenen kurallar, kanunlar ve çeşitli kurum ile kuruluşların çalışmalarına değinilmektedir.

2.3.1. Haber Metinlerinin Denetimi

Türkiye'de televizyon ve gazete metinlerinde özdenetim, Basın Konseyi tarafından gerçekleştirilmektedir. 1988 yılında kurulan Basın Konseyi'ne gazete kuruluşları gibi televizyon kanalları da üye olarak kendi özdenetimini sağlamaktadır. Basın Konseyi'ne üye olan televizyon kanallarını: “*CNN Türk, Kanal D, TRT, TV8 ve NTV*” olarak belirtmek mümkündür (Demir, 2006: 159).

Türkiye'de gerek etik kurallar bağlamında gerekse radyo ve televizyon yayınlarına yönelik çıkarılan kanunlarla özdenetim dışında aynı zamanda denetim de sağlanmaktadır. “12 Eylül 1980” tarihinde gerçekleşen askeri darbeden sonra 1961 Anayasa'sında yer alan iletişim özgürlüğü ve radyo televizyon yayıncılığıyla ilgili kararlar kaldırılmakta ve yeni düzenlemeler yapılmaktadır. “1982 Anayasası'nın 133. Maddesi” ile alınan kararla: “*Radyo ve televizyon istasyonları, ancak Devlet eli ile kurulur ve idareleri tarafsız bir kamu tüzel kişiliği halinde düzenlenir*” hükmü getirilmektedir. Bu yasaya dayanılarak, 1983 yılında çıkarılan “2954 Sayılı Kanun” ile “Türkiye Radyo Televizyon Kurumu” dışında bir kurum olan “Radyo Televizyon Yüksek Kurulu” kurulmaktadır. Bu kurul, 1994 tarihine kadar görevine devam etmekte ve “3984 Sayılı Kanun”un çıkmasıyla da görevi Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'na (RTÜK) devretmektedir (Yüksel, 2009: 393-394).

1994 yılında yayımlanan “Radyo ve Televizyon Yayınlarının Esas ve Usulleri Hakkında 3984 Sayılı Kanun”da intiharla ilgili yapılan yayınlara yönelik olarak özel bir kanun bulunmamaktadır. Genel çerçevede şiddet içerikli yayınlarla ilgili kanunlar yer almaktadır.¹⁶ Daha sonra 2003 yılında yayımlanan yönetmelikte yer alan intihar ile ilgili açıkça belirtilen kanun maddelerinin¹⁷, 2011 yılında “6112 Sayılı Yönetmelikte” belirsiz olduğu görülmektedir. Kanunda yer alan maddeler dolaylı olarak intihar olayını işaret eden ve intihar eylemine yönelik oluşturulan maddelerdir (RTÜK Kanunları, 2011: 6112 Sayılı Kanun).

“6112 Sayılı Kanun”un 8. Maddesi’nin (ç) bendinde dolaylı olarak intihar haberleri kastedilmektedir: *“İnsan onuruna ve özel hayatın gizliliğine saygılı olma ilkesine aykırı olamaz, kişi ya da kuruluşları eleştiri sınırları ötesinde küçük düşürücü, aşağılayıcı veya iftira niteliğinde ifadeler içeremez”* (RTÜK Kanunları, 2011: 6112 Sayılı Kanun). Bu kanun ile müntehiri küçük düşürücü haber yapılamaz ve aşağılayıcı söylemlere yer verilemez. Aynı zamanda müntehirin özel hayatı deşifre edilerek müntehir teşhir edilemez.

“6112 sayılı Kanun”un 8. Maddesi’nin (s) bendinde” kadın haklarının korunmasına ve kadına yönelik şiddet içeren programların yasaklanmış olmasına dair bir kanun bulunmaktadır: *“Toplumsal cinsiyet eşitliğine ters düşen, kadınlara yönelik baskıları teşvik eden ve kadını istismar eden programlar içeremez”* (RTÜK Kanunları, 2011: 6112 Sayılı Kanun). “6112 sayılı Kanun”un 8. Maddesi’nin 2. ve 3. bendinde” alınan kararların ise intihar içerikli haberlerin sunumundan en çok etkilenen yaş grubu olan çocuklara ve gençlere yönelik olduğu görülmektedir.

Dünyada da intihar içerikli haber metinlerinin nasıl yayımlanması gerektiğine dair pek çok gönüllü kuruluş çeşitli kıstaslar getirmektedir. Büyük Britanya’da “National Suicide Prevention Strategy for England (NPSE)”, Samaritans’ın “Media

¹⁶ Bkz. RTÜK, “Yürürlükten Kaldırılan Düzenlemeler”, (Çevrimiçi) <https://arsivdosya.rtuk.gov.tr/assets/Icerik/AltSiteler/yururlukten-kaldirilan-3984-sayili-radyo-ve-televizyonlarin-kurulus-ve-yayinlari-hakkinda-kanun.docx> Erişim Tarihi 24.04.2022.

¹⁷ “Program hizmetlerinin bütün unsurları, insan onuruna ve temel insan haklarına saygılı olmalıdır. İnsanların ölüm anları ve benzeri durumlar, duygu sömürsüne yol açacak biçimde verilmemelidir. Yayınlarda, sebepsiz korkular ve çelişkili duygular yaratacak, kaderciliğe veya intihara yönlendirecek unsurlara yer verilmemelidir” (RTÜK Kanunları, 2003: madde 5).

Guidelines: Portrayals of Suicide”, Amerika’da “*American Association of Suicidology*” ya da “*American Foundation for Suicide Prevention*” gibi pek çok kuruluş, medyada intihar haberlerinin nasıl yer alması gerektiğine dair çeşitli çalışmalar gerçekleştirmektedir (Samaritans, Media Guidelines, tarih yok; Akt. Cengiz, 2009: 25; Foucault, 2017: 62). Bu kuruluşların en önemlilerinden biri olan “*International Association for Suicide Prevention (IASP)*” 1960 yılında Erwin Ringel ve Norman Farberow tarafından kurulmaktadır. 10 Eylül 1960 yılında kurulan bu sivil toplum örgütünün kuruluş yılı “Dünya İntiharı Önleme Günü” olarak kutlanmaktadır. IASP örgütü bünyesinde çalışan gönüllüler intiharın önlenmesi konusunda medyaya yönelik araştırmalar da yapmaktadır.¹⁸ IASP ve DSÖ’nün ortak çalışması olarak gerçekleştirilen “*Preventing Suicide A Resource for Media Professionals*” Türkçeye “*İntiharın Önlenmesi Medya Çalışanları İçin Kaynak*” olarak çevrilmiştir.¹⁹

DSÖ, medyanın intiharları önlemek için aşağıdaki maddeleri uygulaması yönünde önerilerde bulunmaktadır:

- “1. Mevcut ruh sağlığı hizmetleri ve yardım hatlarının güncel telefon numara ve adreslerinin duyurulması,
2. İntihara meyilli davranış göstergelerinin duyurulması
3. Depresyonun intihar davranışı ile bağlantılı olduğu ve tedavisinin mümkün olduğu mesajının verilmesi,
4. İntihar girişimine rağmen hayatta kalanlara destek olmak için sempati mesajı vermek ve destek grupları oluşturmak. Bu girişim ruh sağlığı uzmanlarının, aile ve arkadaş çevresinin intihar krizlerine müdahale olasılığını yükseltecektir” (DSÖ: 2015: 13).

Foucault, yukarıda bahsi geçen maddeleri değerlendirirken intiharın medya kanalları aracılığıyla bir kez daha ruh sağlığı ile ilişkilendirildiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda medyada intihar eyleminin ruhsal problemler nedeniyle gerçekleştiği varsayımı kabul edilmiş bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle intiharların önlenmesi ve oranların düşmesi için habercilerin görevi, intiharın kaynağı olan ruhsal hastalığı haber metinlerinde yeniden ifade etmek ve varsayılan intihar nedenini güçlü kılmaktadır. Ona göre intihar eden kişinin ruh sağlığının bozuk olduğunun haberlerde belirtilmesi, intiharın mecburi patolojik bir hastalığın

¹⁸ Bkz. IASP, (Çevrimiçi) <https://www.iasp.info/about.php>, 14 Şubat 2019.

¹⁹ Bkz. WHO, (Çevrimiçi) https://www.who.int/mental_health/prevention/suicide/resource_media.pdf, 14 Şubat 2019.

sonucunda gerçekleştirilmiş bir eylem olduğu söylemi, tüm kitle iletişim araçlarında kullanılmaktadır (Marsh, 2017: 61).

Çalışmada intihar konulu televizyon haber metnlerinin eleştirel söylem analizi yöntemiyle çözümlenmesi amaçlansa da haberlere ulaşmak mümkün değildir çünkü televizyonda yayınlanan intihar konulu haberlere kanalların RTÜK’ten almış olduğu cezalar nedeniyle ulaşılması oldukça zordur. İntihar haberi yayınlandığı için geçici bir süre kapatılan ya da para cezası alan kanallardan geçmiş yıllarda yayınlanan bu haberleri edinmek mümkün olmadığı için intihar konulu haber metnlerini incelemek imkansızlaşmaktadır. İnternet üzerinden geçmişe yönelik bulunan televizyon haberlerinin de hem örnekleme alınacak nicelikte olmaması hem de nitelik olarak çalışmanın üçüncü bölümünde incelenen film metinleriyle bir ilişkisinin kurulamaması sebebiyle çalışmada televizyon haber metinleri incelenmemektedir.

2.4. Sosyal Medya Metinleri

Sosyal medyada birey *“yalnız ama bir arada, bir arada ama yalnızdır.”* Bu bağlamda sosyal medyanın başka bir deyişle yapay bir dünyanın içinde paylaşılan yalnızlık duygusunu, yapay toplumsallaşabilme sürecini meydana getiren parçalardan biri olarak tanımlamak mümkündür. Birey sosyal medyada bir simülasyon dünyasında yaşamakta ve bu dünyada üstleneceği görev ile rolü ‘kendisi’ belirlemektedir. Bu nedenle sosyal medyada kendisine sanal da olsa bir dünya inşa eden bireyi geleneksel medyadan farklı olarak hem aktif hem de pasif bir konumda değerlendirmek mümkündür (Büyükaslan, 2015: 16-17).

Birey sosyal medyada yapmış olduğu paylaşımlarla kendi bireyselliğini ilan etmekte, tüm dünyaya ben buradayım ve yaşıyorum demektedir. Böylece birey yalnızlığından kurtulmak adına sosyal medyada yaptığı bu paylaşımlarla mahremiyetini kamusallaştırmakta ve karşılığında anlam, maddi kazanç veya ün aramaktadır (Niedzviecki, 2009: 256). Aktarılan bu bilgilerden yola çıkılarak Büyükaslan’ın ve Niedzviecki’nin görüşünün eksik olduğunu belirtmek mümkündür. Bireyin inşa ettiği dünyanın ne kadarının gerçekten kendisine ait olduğu tartışmalı bir konudur. Çünkü birey varlığını daha çok insana kanıtlayabilmek ve daha çok takipçi

kazanmak amacıyla başka bir deyişle diğer sosyal medya kullanıcıları tarafından onaylanmak adına kendisinden çok diğerlerini düşünerek kendi dünyasını inşa etmektedir.

Sosyal medyanın günlük yaşamda yoğun olarak kullanılması bireylerin sosyalleşme biçiminde birtakım değişimlere neden olmaktadır. Bu değişimler özel alan ve kamusal alan²⁰ arasındaki sınırın belirsizleşmesine ya da yok olmasına yol açmaktadır. Örneğin sosyal medya aracılığıyla aynı platformu kullanan bireyler kamusal alana çıkmayarak evlerinde arkadaş gruplarıyla iletişim halinde olabilmektedir. Özel alanlarında arkadaşları, akrabaları ya da iş arkadaşlarıyla çeşitli konularda iletişim kuran birey için sosyal medya artık sanal kamusal alanlar inşa etmektedir (Hülür & Yaşın, 2016: 23-24; Güngör, 2013: 372).

Kamusal alan teknolojinin de gelişmesine paralel olarak zaman içerisinde dijitalleşmektedir. Habermas, kamusal alan kavramıyla sosyal yaşam içinde tüm bireylerin ulaşabileceği ‘kamuoyuna’ benzer bir yapının oluşturulabildiği bir alandan bahsetmektedir. Devletin ideolojik aygıtları olan gazeteyi, televizyonu ve radyoyu ise bireylere bilginin ulaşabilmesini sağlayan ve bu sayede kamuoyunun oluşabilmesine olanak tanıyan özgül araçlar olarak nitelendirmektedir (Habermas, 2004: 95). Son yıllarda devletin ideolojik aygıtlarının işlevinin sosyal medya aracılığıyla da gerçekleştirildiği görülmektedir. Sanal kamusal alanda oluşturulan kamuoyu çoğunlukla yalnızca sanal alan sınırlılığında kalarak takipçileri ile katılımcılarını bilgilendirmekte ve örgütlemektedir (Çöteli, 2017: 53).

Günümüzde sanal kamusal alanlar ağ toplumları tarafından oluşturulmaktadır. Castells ağ kavramını “...birbiriyle bağlantılı düğümler dizisi” şeklinde tanımlamaktadır ve sosyal medyanın küresel ağında yer alan düğümleri şöyle belirtmektedir: “...televizyon sistemleri, eğlence stüdyoları, bilgisayar grafiği ortamları, haber ekipleri, sinyaller üreten, gönderen, alan seyyar aygıtlar...” (2008: 622). Castells’in enformasyon çağını ele aldığı yapıtında teknolojinin gelişmesiyle

²⁰ Kamusal alan özetle “...sosyal ve politik sorunların çözümü amacıyla kişiler arasında değerler ve ölçütler üzerinde anlaşmaya varılma imkânının bulunduğu yaşam alanıdır” şeklinde tanımlanabilir (Mutlu, 2004: 164).

birlikte küresel araçsal ağların dünyayı birleştirdiğinden bahsedilmektedir. Ağların düğümlerle birbirlerine bağlanması sonucunda ağ toplumu oluşmaktadır. (Castells, 2008: 27). Ağ toplumu kavramı üzerine çalışmalar yapan bir diğer araştırmacı ise Jan Van Dijk'tir. Ağ toplumu kavramını “...sosyal ve medya ağlarından oluşan bir altyapının toplumun her seviyesindeki – bireysel, grupsal/ örgütsel ve sosyal - örgütlenme tarzını belirlediği modern bir toplum türü” şeklinde tanımlamaktadır (Dijk, 2016: 31-33).

Ağ toplumunda batılı anlamda birey kavramının yok olmasının sonucu olarak enformasyon çağında yeni kimlik ve maneviyat arayışı içinde olan bireyin kolektif kimlik duygusunun daha güçlü olduğunu söylemek mümkündür (Castells, 2008: 28). Nitekim kimliğin gücünü tartıştığı ikinci kitabında bireysel kimlik yerine kolektif kimliğin inşasına odaklanan Castells, kimlik inşasını ‘meşrulaştırıcı kimlik’, ‘direniş kimliği’ ve ‘proje kimliği’ olmak üzere üçe ayırmaktadır. Meşrulaştırıcı kimliği tanımlarken Gramsci’nin hegemonya kavramına değinmektedir. Meşrulaştırıcı kimliğin bir sivil toplum inşa ettiği üzerinde durmaktadır. Direniş kimliği ise komünlerin ve cemaatlerin inşa edildiği kimliklerdir. Etnik kökene dayalı milliyetçilik direniş türünde kimliğe örnektir. Proje kimliğinde ise öznelere toplumsal aktörler olduğu belirtilmektedir. Toplumsal aktörlerin bireyler tarafından inşa edilmiş olsa bile birey olmadıklarının altı çizilmektedir (Castells, 2006: 13-17).

Bu bilgiler doğrultusunda ağ toplumunda bireyin yeni kimlik arayışının kolektif kimliğe dönük olmasını toplumsal bütünleşme bağlamında ele almak mümkün görünmektedir. Birey yalnızlık duygusundan kurtulmak ve sosyalleşebilmek adına sosyal medyada kendisine yukarıda bahsi geçen kolektif kimlik türlerinden birini ya da birkaçını inşa edebilmektedir. Kolektif kimlik inşasında başarılı olan bireyler sosyal medya alanında/ağ toplumunda toplumsal bütünleşmeyi sağlayabilirken bu inşada başarısız olan bireyler ise sosyal medya alanında/ağ toplumunda topluma yabancılaşmaktadır. Bu bağlamda sosyal medya nedenli ya da sosyal medya aracılığıyla meydana gelen intihar olaylarında da bireylerin Durkheim’ın bencil ve özgeci tipte intihar eylemlerinde bulunduğunu söylemek mümkündür. Gerçek hayatta topluma yabancılaşan, ağ toplumunda ise inşa ettiği

kolektif kimliğin başarısız olması nedeniyle ağ toplumuna yabancılaşan hem sanal hem gerçek dünyada yalnızlaşan bireyin intiharını bencil intihar tipinde ele almak mümkündür. Tam tersi durumda gerçek hayatta toplumsal bütünleşme yaşayan bireyin ağ toplumunda inşa ettiği kolektif kimliğin de başarılı olması sonucunda özgeci tipte intiharların görüldüğü söylenebilir. Örneğin direniş kimliğine sahip bireyin aidiyet hissettiği cemaatin görüşleri doğrultusunda yaşamına son vermesini özgeci intihar olarak değerlendirmek mümkündür.

Sosyal medyada intihara yönelik paylaşımların bireyleri nasıl etkilediğine, intihar eden bireylerin paylaşımlarıyla ilgili yapılan çalışmalara değinmeden önce gençlerin ve çocukların oynadığı çevrim içi oyunların etkisinde kalarak intihar ettiği hususuna değinmek gerekmektedir. Bu oyunların bir nevi sanal cemaat ya da komün inşa ettiğini söylemek mümkündür. Oyunu oynayan gençlerin ve çocukların oyunun kurallarına uyarak en sonunda intihar etme görevini yerine getirdikleri görülmektedir. Bu bağlamda sanal dünyada bir oyunun bitmesinin gerçek dünyada oyuncunun yaşamının sonlanmasına karşılık geldiğini söylemek mümkündür.

Günümüzde çevrimiçi oynanan “Mavi Balina”, “Momo” ve “Miriam” gibi oyunlar nedeniyle pek çok genç ve çocuk yakınlarına zarar verilme tehdidi ya da toplumdan dışlanma korkusuyla intihar etmektedir. “Mavi Balina” 50 gün boyunca oynayanın 50 farklı görevin yerine getirilmesi üzerine bir oyundur. Bu görevler şiddet içerikli olduğu için gençlerin ve çocukların şiddeti normalleştirmesine neden olmakta ve böylece kendisine zarar vermesini olanaklı hale getirmektedir (Yılmaz ve Candan, 2018: 176). Çevrim içi oyunlar nedeniyle intihar eyleminde bulunan gençlerin ve çocukların intiharlarını Durkheim’ın özgeci intihar tipinde kategorize etmek mümkündür. Özgeci intiharda bireyin intihar eyleminde bulunarak yaşamını sonlandırması toplumun ona vermiş olduğu bir görevdir. Birey onursuz olarak anılmamak ya da cezalandırılmamak için intihar etmektedir (Durkheim, 2013: 214-215). Oyunu oynayan gençlerle çocuklar da kendisine verilen görevleri yerine getirerek çevrimiçi oyunda kendisine biçilen rolü gerçekleştirmektedir. Her bir talimatı tamamlayan genç ve çocuk uyumlu hareket ettiği için bir sonraki bölümle

ödüllendirilmektedir. “Mavi Balina”²¹ oyununda son görev intihar etmektir. Oyunu oynayan çocuklar ve gençler bu aşamaya geldiklerinde intihar etmezlerse kendilerine yahut yakınlarına zarar verileceğinin belirtilmesi üzerine cezalandırılmamak amacıyla intihar eylemini gerçekleştirmektedir.

“Miriam”²² oyununun da “Mavi Balina” oyunuyla benzerlikler sergilediği görülmektedir. “Momo” oyunu ise ilk olarak Facebook grubunda oynanmakta, oyunun yine çocukları ve gençleri intihar sürüklediği iddia edilmektedir. Bu üç oyunun da ortak özelliği kimlik hırsızlığı yaparak oyunu oynayan gençleri ve çocukları intihar etmeye zorlamasıdır. Bu oyunları oynayan çocukların ve gençlerin aynı zamanda belirli bir süre yalnız kalması ve çevresindeki insanlarla iletişimi sınırlı tutması yahut kesmesi istenmektedir. Gerçek hayatta sosyalleşememe gerçeklikle bağın kopmasına oyuncunun yalnız hissetmesine ve intihar düşüncesini daha kolay benimsemesine neden olmaktadır.²³ Her ne kadar oyuncunun kendisi intihar eylemini gerçekleştirse de sanal iktidarın söylemleri doğrultusunda tehdit edilerek intihara zorlanması eylemin dışarıdan dayatılması nedeniyle intiharın edilgen bir eylem de olabileceğini göstermektedir.

İnternetin gelişimi sonucunda sosyal medyanın yükselişe geçmesiyle birlikte pek çok araştırmacı, bireyin sosyalleşme durumu üzerine çalışmalar yapmaktadır. Temel bağlamda sosyal medyanın birey üzerindeki etkisi iki ana sonuca göre tartışılmaya devam etmektedir. Bazı araştırmacılar internet kullanımının bireyin gerçek hayattan kopmasına neden olduğunu, bireylerin sosyal tecridi ve yalnız kalmayı sevdiği için yüz yüze iletişimin azalacağını belirtirken bazı araştırmacılar ise internet kullanımının sosyalleşmeyi arttıracaklarını savunmaktadır (Dijk, 2016: 201).

²¹ Bkz. BBC News Türkçe, Mavi Balina: 'İntihar oyununun' altında yatan gerçek ne?, (Çevrimiçi) <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-47039504> 14 Şubat 2019.

²² Bkz. Molatik, Ölüme sürükleyen Mavi Balina benzeri Mariam oyunu nedir?, (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/molatik/galeri/olume-surukleyen-mavi-balina-benzeri-mariam-oyunu-nedir-78055/1> , 14 Şubat 2019.

²³ Bkz. Hürriyet Gazetesi, Tehlikeli oyun Momo çocukları intihara sürüklüyor, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/aile/yazarlar/sumeyra-aydin/tehlikeli-oyun-momo-cocuklari-intihara-surukluyor-427995> , 14 Şubat 2019.

Gündelik hayata giren sosyal medya, bireylerin yaşamlarını ağda bulunan diğer insanlara sunmasına ve kendi sanal kimliklerini oluşturmaya olanak sağlamaktadır. Bunun sonucunda da özel alanlarını ağlar aracılığıyla paylaşan sosyal medya kullanıcıları birbirlerinin mahremiyetlerini gözetleyebilmektedir. Bu gözetleme modeli panoptikonda olduğu gibi tek taraflı bir gözetleme ve denetim altında tutma modeli değildir. Panoptikonun mimari yapısında hapisane modeli kullanılmaktadır. Ortada bir kule vardır ve kulede bulunan gözetmenler mahkumları gözetlemektedir. Sosyal medyada ise panoptikonun tersine bir mimari yapı inşa edilmektedir. Adı katoptikon olan mimari yapıda bir gözetleme kulesi bulunmamakta ve içerisindeki herkes birbirini gözetleyebilmektedir (Ganascia, 2016: 185).

Pek çok araştırmacı iletişim eksikliği, gizlilik ya da etik meselelerle ele aldığı gözetim olgusunu tehlikeli bulmaktadır. İntihar gibi toplumsal bağlamda ele alınan meseleler alttan-gözetimin kötü bir şekilde kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Alttan-gözetimde üyelerinin bilgilerini özgürce paylaşan sosyal medya kanalları aynı zamanda üyelerinin günlük yaşantısını da sergilemektedir. Anonim olmaktan korkan üyeler özel alanlarının açık bir şekilde herkesle paylaşılmasından rahatsızlık duymamaktadır (Ganascia, 2016: 186-188).

Steve Mann'a göre alttan-gözetim kavramı *"her izleyicinin kaydedilen tüm enformasyona serbestçe erişimi gönüllü olarak verdiği anlamına gelir. Genellikle enformasyonu kaydedilen insanlar olayın içinde yer alırlar ve katılımcılar kayıt yapıldığının farkındadırlar."* Örneğin silahlı bir birey bir başkasına saldırdığında bu olayı kaydetme ve kamusal olarak yayma imkanı sağlanmaktadır. Yine bir birey evin çatısından ya da köprüden atlayarak intihar etmek istediğinde olaya şahit olan kişiler tarafından gerçekleşen olay kaydedilmekte ve yayılmaktadır. Bireyin kendi günlük deneyimlerini kaydederek paylaşması da alttan-gözetimin bir başka türü olarak değerlendirilmektedir (Akt. Ganascia, 2016: 189-190). Sosyal medya aracılığıyla bireyin dijital intihar notunu görüntülü ve yazılı olarak paylaşması alttan-gözetimin bu türüne örnektir.

Günümüzde sosyal medya sayesinde psikolojik sorunlar yaşayan bireylerin günlük paylaşımları değerlendirilerek bu bireylerin intihara eğilimli olup olmadığına

yönelik çalışmalar yapılmaktadır. Eskiden psikologların hastalarından istedikleri günlük tutma yönteminin yerini sosyal medya paylaşımları almaktadır. Psikologlar hastalarının sosyal medya paylaşımlarına bakarak hastaların ruhsal durumları hakkında bilgi sahibi olabilmektedir. Dijital günlük olarak değerlendirilen sosyal medyaya erişimin kolay olması, verilerin saklanması intihar alanında yapılan spesifik çalışmaların da önünü açmaktadır. Coppersmith vd. çalışmalarında dilbilim ve psikoloji alanlarından yararlanarak intihar girişiminde bulunan bireylerin dil kullanımını analiz etmekte ve böylece ruh durumlarını anlamlandırmaya çalışmaktadır (Coppersmith, Leary, Wood & Whyne, 2015; Coppersmith, Ngo, Leary & Wood, 2016).

Coppersmith ve diğerlerinin “*Exploratory Analysis of Social Media Prior to a Suicide Attempt*” adlı çalışmasında twitterda gönderilerini herkese açık paylaşım intihara teşebbüs eden bireyler örnekleme dahil edilmektedir. Çalışmada bireylerin intihar girişiminde bulunmadan birkaç hafta önce üzüntü ve öfke içerikli tweetlerinin arttığı intihar girişiminden sonra ise bu duygu durumunu belirten tweetlerinin azaldığı saptanmaktadır. Çalışmada intiharla ilgili ölçülebilir sinyallerin sosyal medya aracılığıyla tespit edilebildiği vurgulanmakta ve bu konuda yapılan çalışmaların bireylerin intihar etme olasılığını daha önceden öngörme imkanı olduğu için intihar riskinin azaltılabileceği savunulmaktadır. (Coppersmith, Ngo, Leary, & Wood, 2016: 107, 111-113).

Lester ve Gunn da bireyin intihar etmeden önce sosyal medyadaki paylaşımlarına bakılarak intiharın önlenebileceğini savunan araştırmacılardandır. Lester ve Gunn ise çalışmasında intihar etmeden önce bireyin son bir gün içinde sosyal medyada yaptığı paylaşımları dilbilimden yararlanarak incelemektedir. Çalışmanın sonucunda müntehirin intihar eylemini gerçekleştirmeden önce olumlu duygularında bir artış olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca bireyin intihar eylemini gerçekleştirmeye yaklaştıkça “Ben” kelimesini daha az kullandığı görülmektedir. Daha önce intihar eden bireylerin ses kayıtlarını ya da yazılı notlarını değerlendiren Lester, ortak yazarlı bu çalışmasıyla geçmiş zamanlı çalışmalarını da karşılaştırmakta ve sonucun tutarlı olduğunu belirtmektedir (Lester & Gunn, 2012: 28-30).

Coppersmith vd. çalışması (2016) ile Lester ve Gunn'ın (2012) çalışmasında iki farklı sonucun ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Coppersmith vd. çalışmasında intihara teşebbüs eden bireylerin sosyal medya paylaşımları örnekleme dahil edilirken Lester ve Gunn'ın çalışmasında ise intihar eden bireyin sosyal medya paylaşımları örnekleme dahil edilmektedir. Bununla birlikte her iki çalışmada farklı zaman dilimlerinin ele alındığı görülmektedir. Bu nedenler doğrultusunda iki çalışma sonucunda farklılıkların olması kabul edilebilirdir. Nitekim sosyal medya alanında intihar konulu çalışmaların sınırlı olması, örnekleme alınan müntehirlerin yahut intihara teşebbüs eden bireylerin nicelik olarak azlığı ve intiharın çok boyutlu bir olgu olması nedeniyle çalışmalarda yalnızca intihar eden bireye yönelik durum tespiti yapılmasının olanaklı kılındığını söylemek mümkündür.

Coppersmith vd. (2016) ile Lester ve Gunn'ın (2012) çalışması her ne kadar iki farklı sonuca ulaşsa da çalışmaların geleceğe yönelik vaadettiği ortak bir amacın olduğu görülmektedir. İki çalışmanın da amacı bireylerin sosyal medya paylaşımlarındaki söylemleriyle intihar edebilme durumunun ön görülmesi ve bu yolla intihar riskinin azaltılmasıdır. Bu durum da ancak sosyal medyada bireylerin söylemlerinin denetlenmesiyle olanaklı hale gelmektedir. Teun van Dijk'e söylem, *“konuşmaya dayalı etkileşim, yazılı metin, işaretler, kaplamalar, tipografik düzen, imgeler ve anlamlandırmanın diğer semiyotik veya multimedya boyutlarını içeren bir iletişim etkinliğidir.”* Dijk, eylemler ve söylemlerin birbirleriyle ilişkili olduğunu ve bu nedenle de bireylerin eylemlerini kontrol altına alabilmek için öncelikle söylemlerini kontrol altına almak gerektiğini savunmaktadır (Akt. Çomu & Halaiqa, 2015: 45-46). Bu doğrultuda sosyal medyada söylemlerin denetim altında tutulabilmesi için birtakım çalışmalar yapılması önem arz etmektedir.

“Suicide Awareness Voices of Education”ın (SAVE) yönetici direktörü olan Daniel Reidenberg, 2014 yılında intihar içerikli bir paylaşım nedeniyle Facebook ile iletişime geçip bireyin intihar etmesini ve çocuğunu öldürmesini önlemektedir. Reidenberg daha sonra yaptığı sunumlarda dijital teknoloji aracılığıyla intiharların önlenebileceğini savunmakta ve bu konuyla ilgili pratikte ilerleme sağlanmasına katkıda bulunmaktadır. 2015 yılında düzenlenen bir program sayesinde ilk olarak

Amerika’da Facebook üzerinden intihara teşebbüs eden bireyler tespit edilebilmektedir. Daha sonraki yıllarda da diğer sosyal medya platformlarında benzer çalışmalar gerçekleştirilmektedir (Eggertson, 2015: 333).

Geleneksel medyada olduğu gibi sosyal medyada da intiharın bulaşıcı bir etkisi olduğuna dair çalışmalar yapılmaktadır. Dunlop ve arkadaşlarının yapmış olduğu çalışmaya göre 14-24 yaş aralığında olan 719 kişinin %79’unun sosyal çevre, geleneksel medya ve internet aracılığıyla intihar içeriklerine maruz kaldığı saptanmaktadır. Çalışmada intihar içeriklerinin %59’unun internet kaynaklarından edinildiği ortaya çıkarılmaktadır. Araştırmaya göre internette özellikle sohbet odalarında intiharla ilgili yapılan iletişim odaklı paylaşımlar intihara eğilimli olan bireyin düşüncelerini etkileyebilmekte ve bu durum da akran intiharlarına neden olabilmektedir. Sohbet odalarında intihar edenlerin idol olarak gösterilmesi bireylerin intihar etmesine yol açabilmektedir. İntihar konusunda kararsız kalan kimselerin kararları sohbet odasında gerçekleştirilen konuşmalarla şekillenebilmektedir. Sanal ortamda kişi ya intihar etmekten vazgeçmekte ya da intihara bir adım daha yaklaşmaktadır. Sosyal medya aracılığıyla müntehirlerin bırakmış olduğu intihar notları da bu bağlamda intihara eğilimli olan bireyleri etkisi altına alarak kopya intiharların gerçekleşmesine neden olmaktadır. Yapılan araştırmalar sosyal medyanın intihara eğilimli bireylerin davranışlarını etkileyebileceğini göstermektedir. İnternet insanlar arasındaki iletişimin kolay olmasını sağladığından zamansal ve uzamsal alanı yıkmaktadır. Bu durum sosyal medyada gerçekleştirilen iletişim doğrultusunda ya da intihara yönlendiren paylaşımların inşa edilmesiyle bireyin intihar etme riski daha da arttırabilmektedir (Akt. Luxton, June, & Fairall, 2012).

Luxton vd. çalışması ile (2012) Eggertson’un (2015) çalışmasında aktarılan verilerden yola çıkıldığında sosyal medyanın intiharı önlemek amacıyla kullanılabilirliği gibi aynı zamanda kopya intiharların gerçekleşmesine zemin hazırladığı da görülmektedir. Türkiye’de de dijital intihar notlarının kullanıcılar tarafından paylaşılması sonucunda intihara eğilimli olan bireyler etkilendiği için günümüzde intihar içerikli sosyal medya iletilerinin paylaşımı ya da yayınlanması konusunda hassas olunması gerekmektedir. Bu bağlamda kopya intiharları önlemek

amacıyla Türkiye’de “5651 Sayılı Kanun” ile internet yasası düzenlenmektedir. “5651 Sayılı Kanun’un 8. maddesinin (a) bendinde” intihara yönlendirme suç içeriği taşıyan sosyal medya yayınlarına erişimin engellenmesinden bahsedilmektedir.²⁴ Her ne kadar böyle bir kanun maddesi yürürlüğe girmiş olsa da intihar içerikli ya da intihara yönlendiren paylaşımların sosyal medyada ve internette dolaşımında olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum Türkiye’nin sosyal medya alanında intiharı önleme konusunda yetersiz çalışma yaptığının kanıtı niteliğindedir. Türkiye’de sosyal sorumluluk projeleri, intiharı önleme kurum ve kuruluşlarının da desteğiyle sosyal medyada intihar olgusuna yönelik çalışmaların yapılması önem arz etmektedir.

2.4.1. Dijital İntihar Notları

Bilinen ilk intihar mektubu 4.000 yıl önce papirüsün üzerine yazılmış olsa da geçmişten günümüze intihar eden bireylerin benzer nedenlerle intihar eylemini gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür (Marsh, 2017: 265). Geçmişte önceleri papirüsün üzerine yazılan intihar notları sonraları kağıdın üzerine mürekkep, kan ve çeşitli kalemler kullanılarak yazılmaktadır. İntihar notları genellikle edebi bir değer taşımamakta hatta yazar olan müntehirler bile başkalarından alıntı yaparak intihar etmektedir. İntihar mektupları genellikle kısa, somut ve basmakalıp bir yapıya sahiptir ve müntehirler ne yazacaklarına dair daha önceden herhangi bir plan yapmamaktadır (Jamison, 2004: 99-101). Teknolojinin gelişmesiyle birlikte günümüzde sosyal medyayı kullanan bireyler davranış, duygu ve düşüncelerini dijital yolla aktarmaktadır. İntihara eğilimli olan bireyler intihar etmeden önce sosyal medya aracılığıyla görüntülü ya da yazılı intihar notu bırakarak sevdiklerine veda etmektedir.

İntihar videoları sosyal medya aracılığıyla kullanıcılar tarafından izlenmekte ve müntehir kendi kendisini teşhir etmektedir. Mahremiyetin yokluğu ve özel hayatın gizliliği gibi sosyal medyada tartışılan konuların önemi de bu noktada ortaya çıkmaktadır çünkü intihar eyleminin sosyal medyada da bulaşıcı olduğu ve intihara meyilli insanları yöntem konusunda etkilediği birçok araştırmacı tarafından

²⁴ Bkz. İnternet Ortamında Yapılan Yayınların Düzenlenmesi ve Bu Yayınlar Yoluyla İşlenen Suçlarla Mücadele Edilmesi Hakkında Kanun, (Çevrimiçi) <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.5651.pdf> , 26 Nisan 2019.

savunulmaktadır (Jamison, 2004: 352; DSÖ, 2015: 9). Sosyal medyada bireyselliğini yayınladığı gönderilerle ilan eden kişilerin gerçek hayatta topluma yabancılaştıklarında ve toplumla herhangi bir bağının kalmaması durumunda intihar etme ihtimali artmaktadır. Bireyin intihar etmeden önce sevdiklerine bırakmış olduğu yazılı intihar notları günümüzde dijitalleşmekte ve herkes tarafından erişilebilir bir veda notuna dönüşmektedir. Sosyal medyada bireyler tarafından gerek video gerekse yazı olarak yayınlanan dijital intihar notları bireylerin var olduklarının ve varlıklarının kendileri tarafından yok edileceğinin bir kanıtıdır. Dijitalleşen intihar notlarıyla kişi sadece sevdiklerine değil tüm dünyaya veda etmektedir. Böylece bireyin ölümünün yalnızca gerçek dünyada değil sanal dünyada da gerçekleştiğini söylemek mümkündür.

Çalışmada incelenmek üzere belirlenen dijital intihar notlarının üçüncü bölümde örnekleme alınan film metinleriyle herhangi bir ilişkisinin kurulamaması nedeniyle sosyal medyada yer alan intihar notları değerlendirmeye alınmamaktadır. Bununla birlikte intihar notunun bireyin kendisi tarafından oluşturulması nedeniyle sosyal medyada intihar eyleminin bir başkası ya da başkaları tarafından yeniden inşası söz konusu olmadığı için çalışmada dijital intihar notları değerlendirilmemektedir.

2.5. Edebi Metinler

Ulutaş, sanatçıların intihar eylemini gerçekleştirmesini “*felaketi sanata dönüştürme*” eyleminin karşılığı olarak tanımlamaktadır. Camus’ya göre intihar bir nevi “*sanat yaratmak*”tır. Müntehirlerin bir kısmının sanatla uğraşıyor olması yahut intihar eylemini yapıtlarına yansıtan sanatçıların varlığı, edebi metinlerde intihar olgusunu ele almayı gerekli kılmaktadır. Edebiyatçının intihar etmeden önce bırakmış olduğu eserler toplum için bir mesaj niteliği taşımaktadır çünkü sanatçı aydın kişiliği nedeniyle toplumda yönlendiren bir konumda yer almaktadır (Ulutaş, 2011: 61). Bununla birlikte sanatçıların eserlerinde intihar eylemini konu edinmesi ve yaratmış oldukları karakterlerin intihar etmesi, intihar söylemi bağlamında egemen ideolojinin yeniden inşa edilmesine olanak sağlamaktadır.

Türkiye tarihine bakıldığında geçmişten günümüze birçok toplumsal travma yaşanmış ve bu travmalar toplumda yaşayan bireylerin topluma yabancılaşmasına neden olmuştur. “*Milliyet Sanat Dergisi*”nin çıkarmış olduğu “*Edebiyat ve Sanat Dünyasında İntihar*” konulu sayısında kitle iletişim aygıtlarının intihar özelinde var olan problemleri tamamen ortadan kaldıramaması ve sorunları çözümleme konusunda yetersiz kalması vurgulanmaktadır (Oktay, 1987: 2).

Toplumun içinde yetişen sanatçı her ne kadar topluma yön verse de aynı zamanda toplumda yaşanan olayların etkisi altında kalmaktadır. Sanatçı bireyin yaşamış olduğu sosyo-psikolojik travma, intihara eğilim göstermesine ya da intihara eğilimli karakterlerin olduğu eserler üretmesine yol açmaktadır. Üretilen eserler bazen okuyan bireyleri derinlemesine etkilemekte ve intiharı düşünmelerine neden olmaktadır. Dünya’da “*Werther etkisi*” olarak terimleştirilen intihar salgınının çıkış noktası Goethe’nin “*Genç Werther’in Acıları*” isimli eseridir. Bu eserde Werther’in umutsuz bir aşkın peşinden intihara gidiş süreci anlatılmaktadır. Yazılmış olduğu dönemde pek çok okuyucu, roman karakteri Werther’in acısından etkilenmiş ve onun intihar yöntemini taklit ederek hayatına son vermiştir (Göçer, 1991: 13).

Dünya edebiyatında intihar eden sanatçılardan Kirilov, akla ilk gelen müntehirlerdendir. Türk edebiyat tarihinde ise Beşir Fuat’ın intiharı, intihar salgınının başlama nedeni olarak belirtilmektedir. Beşir Fuat’ın kullanmış olduğu intihar yöntemi daha sonra birçok kişi tarafından taklit edilmiştir. Taklit intiharlar, Fuat’ın intiharının medyada sansasyonel bir şekilde inşa edilmesi ve Tanzimat Dönemi’nde yaşanan toplumsal sorunlar nedeniyle artış göstermiştir (Göçer, 1991: 44-45).

Güçlü, Türkiye’de edebiyat alanında daha çok şairlerin intihar ettiğini yapmış olduğu araştırmasında vurgulamıştır. Türkiye’de intihar eden edebiyatçıların genellikle genç olduğunu ve toplumsal travmaların yaşanmış olduğu darbe zamanlarında intihar ettiğini saptamıştır. Güçlü yapmış olduğu araştırmasında Türkiye’de kırk dört edebiyatçının intihar ettiğini belirtmektedir (2018:403-404). İntihar eden müntehir edebiyatçılara örnek olarak ise şu isimleri vermek mümkündür: Ayşe Altan, Orhan Talat Şalcıoğlu, Zafer Ekin Karabay, Can İren, Erbay Bulver,

Güngör Rana, Halil Nihat Boztepe, Nilgün Marmara, Metin Kaçan, Kanat Güner, Rabia Bayraktar, Ümit Yaşar Oğuzcan ve Nezir Akalın (Sümeysa, 2018: 5-6).

2.5.1. Yaşama Tutunamayan Roman Kahramanları

Yaşamın acı gerçeklerine, katılığına ve çirkinliğine uyuşamayan sanatçılar yaşama tutunamadıkları için kendi darağaçlarını kendileri kurmuş ve ölümü bir kurtuluş ya da bir çare olarak benimsemiştir. Bununla birlikte ürettikleri eserlerde kahramanlarını intihar ettirerek intiharı bir seçim olarak gören yazar ve şairlerden de bahsetmek mümkündür. Batı edebiyatı incelendiğinde intiharın merkezde ele alındığı pek çok eserin olduğu görülmektedir. William Shakespeare'ın eserlerinde elliden fazla karakter intihar etmektedir. *“Romeo ve Juliet”* ile *“Othello”* intihar eden karakterlerin bulunduğu en popüler örneklerdir. *“Romeo ve Juliet”*'te toplum baskısı nedeniyle iki aşkın intiharı aktarılırken, *“Othello”* da ise eşini öldüren adamın haksız yere sevdiği kadını öldürdüğünü öğrendiğinde intihar ettiği anlatılmıştır. Victor Hugo'nun *“Ruy Blas”*, *“Hernani”* ve *“Sefiller”* adlı eserlerinde yaratılan dünyada da karakterler intihar etmektedir. Ruy Blas karakteri efendisini öldürdükten sonra intihar ederken Hernani vermiş olduğu sözünü tutmak için intihar etmiştir. *“Sefiller”* romanında ise adalet duygusunu sorgulayan Javert, topluma yabancılaşarak intihar eyleminde bulunmuştur (Ulutaş, 2011: 65-66).

Genel olarak bakıldığında yazarların intihar eden roman karakterlerinin isimlerini eserlerine verdiği dikkat çekmektedir. Virginia Woolf müntehir bir yazardır, yazmış olduğu *“Mrs. Dalloway”* eserinde, Dalloway karakterinin intihara gidiş sürecini anlatmaktadır. Woolf bu romanını intihara ilişkin düşüncelerinden ve araştırmalarından yararlanarak yazmış olduğunu günlüğüne not etmiştir (Akt. Yücel, 2007: 247).

Emile Zola'nın *“Nana”*sı, Jack London'ın *“Martin Eden”*i ve Gustave Flaubert'in *“Madam Bovary”* adlı eserinde de benzer bir tercih söz konusudur. Emma Bovary'nin yalnızlaşması ve ekonomik problemler yaşaması nedeniyle intihara gidiş süreci anlatılmaktadır. Flaubert, intiharı düşünen bir yazardır ve bu düşüncesini yaratmış olduğu Emma Bovary'nin intiharıyla aktarmıştır. Tolstoy'un *“Anna*

Karanina” romanında da esere adını veren roman karakteri intihar etmiştir. Tolstoy, hayatı anlamsız bir macera olarak tanımlamaktadır. İntihar etmemek için dine sığınmıştır ve eserlerinde roman karakterlerini intihar ettirmiştir (Ulutaş, 2011: 66-71).

Dostoyevski, intihar etmese de romanlarında karakterlerine intihar eylemini bir seçim yolu olarak sunmaktadır. Önemli iki romanı olan *“Ecinniler”* ve *“Delikanlı”*da yarattığı karakterler intihar etmiştir. *“Ecinniler”* romanında *“Kirilov’un intihar girişimi, romanın kahramanlarından Şatov’a sorulan ‘Tanrı’ya inanır mısınız?’ sorusuyla başlar.”* Romanda Kirilov insanın kendisini öldürebilmesi için Tanrı olması gerektiğine inanmaktadır. Tanrı insandır başka bir deyişle Tanrı Kirilov’un kendisidir. Bu var oluşsal sorun nedeniyle Kirilov intihar etmektedir (Yücel, 2007: 151-152).

Yazarların yazmış oldukları eserlere müntehir karakterin adını vermesi, eserlerinde intihar olgusunu merkeze aldıklarını ve bir roman kahramanının gerçekliğin yeniden inşa edildiği evrende tıpkı gerçekte yaşayan bireyler gibi belirli koşullar ve durumlarda intihar ettikleri vurgulanmıştır. Dünya edebiyatında elbette intiharı ele alan pek çok roman bulunmaktadır fakat çalışmanın konusu ve sınırlılığı gereği bu araştırmada belirli eserlerden bahsedilmektedir.

Türk edebiyatında intihar ve roman üzerine akademik bağlamda yapılan çalışmalar daha çok 1980 öncesine aittir. 1980 sonrasında intihar ve roman konulu akademik araştırma genellikle bir yazar ya da şairin ürettiği eserler sınırlılığında tematik bağlamda incelenerek ele alınmıştır. Bu nedenle 1980 sonrası intiharı konu edinen romanlara ulaşmada erişim problemi yaşanmıştır. Araştırmada 1980-2015 dönemi arasında intiharı konu edinen ve roman kahramanlarının intihar ettiği 13 roman ele alınmaktadır. Araştırma evreninin genişliği nedeniyle intihar eden roman kahramanlarının bulunduğu eserlerden 13 tanesi örneklem olarak değerlendirilmektedir. Her bir roman kahramanının intihar nedeninin birbirine benzeşmezliği de temsil açısından çeşitliliği ortaya konması bağlamında önem taşımaktadır. Aynı zamanda araştırmada tutarlılığı sağlamak amacıyla incelenen gazete haberi ve sinema filmlerinin dönemsel yıllarına paralel olarak 13 roman

seçilmiştir. Oğuz Atay'ın "Tutunamayanlar" romanı dönemsel olarak 1980 öncesinde yayınlansa da hem nitelik olarak yenilikçi perspektifte yazılması hem de 1980 sonrası birçok yazarın eserlerine ilham olması bağlamında çalışmaya dahil edilmektedir.

Çalışmanın örneklemini oluşturan romanlar şunlardır "Tutunamayanlar" (Oğuz Atay – 1971), "Bekle Dedim Gölgeye" (Ümit Kıvanç– 1989), "Kar Kokusu" (Ahmet Ümit -1998), "Geber Anne" (Sezgin Kaymaz – 1998), "Ağır Roman" (Metin Kaçan – 1999), "İntihar" (Kaan Arslanoğlu – 1999), "Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cin Peri Yalanları" (Mine Söğüt – 2003), "Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey" (Mine Söğüt – 2010), "Ah Tutku Beni Öldürür Müsün?" (Birgül Sesveren – 2004), "Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra" (Barış Bıçakçı – 2008), "Kar" (Orhan Pamuk – 2002), "Her Temas İz Bırakır" (Emrah Serbes – 2006), "Antabus" (Seray Şahiner – 2015).

1980 sonrası Türk edebiyatında intihar eden roman karakterlerine değinmeden, 80 öncesi yazılan Türk romanlarında müntehir karakterlerin olduğu yapıtlardan bahsetmek tez çalışmasının bütünlüğü açısından önem arz etmektedir. Reşat Nuri Güntekin'in "Dudaktan Kalbe" ve "Bir Kadın Düşmanı"; Hüseyin Rahmi'nin "Ben Deli Miyim?" ve "Ölüm Bir Kurtuluş mudur? Peyami Safa'nın "Biz İnsanlar", "Sözde Kızlar", "Fatih-Harbiye"; Kerime Nadir'in "Kırık Hayat" ve "Ruh Gurbeti" romanları aşk nedeniyle intihar eden roman karakterlerinin bulunduğu eserlere örnek olarak gösterilebilir. Yoksulluk ve ekonomik nedenlerle intihar eden roman kahramanların yer aldığı yapıtlar ise Ethem İzzet Benice'nin "Yakılacak Kitap"; Mahmut Yesari'nin "Tipi Dindi"; Mithat Cemal Kuntay'ın "Üç İstanbul"u; Reşat Enis Aygen'in "Toprak Kokusu" ile örneklendirilebilir. Türk edebiyatında mahkûm olma nedeni ve korkusuyla intihar eden roman karakterlerine örnek olarak da Tarık Buğra'nın "Siyah Kehribar"; Cengiz Dağcı'nın "Onlar da İnsandı"; Erhan Baner'in "Loş Ayna" eserleri verilebilir. Mahkûm olmayı toplumdan dışlanma korkusu olarak yorumlamak mümkündür. Toplum baskısı nedeniyle intihar eden diğer roman karakterlerine yer verilen eserler ise Faik Baysal'ın "Sarduvan"; Hüseyin Rahmi'nin "Ölüm Bir Kurtuluş mudur?"; Reşat Enis Aygen'in "Toprak Kokusu"; M. Kâmil Su'nun "Bir Avuç Kül" ve "İhtiras" romanları ile örneklendirilebilir (Ulutaş, 2011).

Toplumsal travmaların yaşandığı, darbeler dönemlerinin anlatıldığı romanlarda dönemin gerçekliği okuyuculara aktarılmaktadır. İntihar, işkence, tutsaklık, özgürlük arayışı ve ölüm bahsedilen gerçekliklerden yalnızca bazılarıdır. “12 Mart 1971” dönemini anlatan romanlara “*Tutunamayanlar*”, “*Yaralısın*”, “*Yarın Yarın*”, “*Sanctı*”, “*Gençliğim Eyvah*” örnek olarak verilebilir (Türkeş, 2000).

1970’li yıllarda yazılan Yusuf Atılgan’ın “*Anayurt Otelı*” ile Oğuz Atay’ın “*Tutunamayanlar*” adlı romanları Türk edebiyatını büyük ölçüde etkilemiştir. Her iki yapıtta da intihar eden bir roman karakteri inşa edilmiştir. 80’leri ve sonrasını edebi anlamda büyük ölçüde etkileyen iki yazarın bahsi geçen eserlerinde roman karakterlerini ve onların intihar nedenlerini açıklamak büyük ölçüde önem arz etmektedir (Yücel, 2007: 380-381).

“*Anayurt Otelı*” Atılgan’ın “*Aylak Adam*” dan sonra yazmış olduğu ikinci romanıdır. Romanı yazarken içinde bulunduğu karamsarlığı roman kahramanı olan Zebercet’e aktardığını şu cümlelerle ifade etmektedir: “*1971 yılıydı sanırım. Bunalım içindeydim, şimdi yazarsam kapkara şeyler yazarım, diyordum tanıdıklarına. Bol bol da Kafka ve Proust okuyorum o sıralar. Sonunda ‘Anayurt Otelı’ geldi. Bu romanla bu bunalımı bir çeşit de Zebercet’e aktarmış oldum.*” Böylece yazarın intihar etme isteği Zebercet’e aktarılmış ve Atılgan bu arzusunu yaratmış olduğu roman kahramanı ile gidermiştir (Balabanlılar, 1992: 66).

Romanda Zebercet’in intiharının dışında iki intihar vakasından daha bahsedilmiştir fakat bu intihar olayları geçmiş zamanda yaşanmıştır. İntiharlardan biri Keçeci aile üyelerinden Faruk’un yengesine âşık olması ve bu duygunun yanlış olduğunu düşünerek yaşamını sonlandırması diğeri ise yine Keçecilerden Nureddin’in sonu hayal kırıklığıyla biten aşk hikayesidir. Zebercet, eşini gerdek gecesi öldüren adamın duruşmasını dinlediğinde kendisini eşini öldüren adamla özdeşleştirmiştir ve ona sorulan sorulara içinden yanıt vermiştir. Bu nedenle Zebercet işlemiş olduğu suçun cezasını çekmek için 28 Kasım’a ertelenen duruşmayı beklemeye karar verse de tıpkı akrabası Nureddin gibi erkenden 22. günde intihar etmiştir (Balık, 2016: 45-46).

“*Anayurt Otel*” romanında babasından kalan oteli işleten Zebercet’in yalnızlaşması, hayat korkusu nedeniyle intihara gidişi ve intihar ettiği an şu cümlelerle anlatılmaktadır:

“Sağdı daha, her şey elindeydi. İpi boynundan çıkarabilir, bir süre daha bekleyebilir, kaçabilir, karakola gidebilir, konağı yakabilirdi. Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük. Ayaklarıyla masayı itip aşağıya yuvarladı; bir boşluğa düşerken durdu. Gözleri, ağzı açık, bacakları gerilerek, çırpınarak sallanırken kollarını kaldırıp başının üstünden ipi tutmaya uğraştı. (Ne oldu? Yapmayı unuttuğu bir şeyi mi anımsadı birden? Ya da yeryüzünde tek gerçek değer kendisine verilmiş bu olağanüstü yaşam armağanını korumak, her şeye karşın sağ kalmak, direnmek olduğunu mu anladı giderayak? Yoksa bilinçsiz canlı etin ölümüne kendiliğinden bir tepkisi miydi bu?) Başı öne doğru eğiliyordu. Kolları iki yana sarktı. Donunun sol paçasından fildişi rengin (Balık, 2016)de koyuca bir sıvı aktı uzaya uzaya; dizine yakın bacağındaki kıllara bulaşarak ardarda yatağın üstüne düştü, yayıldı. Yukarıdan, sallanırken tahtaya sürtündüğü yerden ip çatırdadı...” (Atılğan, 2011: 108).

Birçok Türk yazar, 70’lerin sonlarına doğru intihar konusunu ele alan Oğuz Atay’ın “*Tutunamayanlar*” romanının etkisinde kalarak eser üretmiştir. Atay’ın yapıtları intihar bağlamında değerlendirildiğinde “*aşırı uçlarda yer alan bir eylemsizliğin nihai sonucu*” olarak tanımlanmaktadır. Atay’ın romanlarında intihar kavramı bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eylem aslında ilk olması bağlamında ardından gelecek diğer eylemlerin de oluşmasına etken bir rol oynamaktadır:

“*Tutunamayanlar*, bir intihar mektubuyla başlar. Arkadaşı Selim Işık’ın intihar mektubunu okuyan Turgut Özben, artık bu dünyaya ait olmayan çünkü yaşamı yadsıyan bu sesin çağrısına bir süre direndikten sonra yanıt verir ve arkadaşının intiharının nedenlerini aydınlattıkça içinde yaşadığı kurulu düzeninin, evinin dilini yitirir. Turgut evini terk ederek, bir tür özgürlük etiğini, bu dünyayla uzlaşmaksızın orada bir biçimde var olmanın yolunu aramaya başlayacaktır. Selim’in intiharı her ne kadar onun adım adım ilerleyen depresyonunun, içindeki o “değişmez, bükülmez çekirdek”in onu kaçınılmaz bir biçimde götürdüğü karamsar sonun anlatımı olsa da temelde, eylemselliğe çağrı niteliği taşır. *Tutunamayanlar*’da “intihar” motifinin işlevi budur. Selim Işık’ın intihar mektubunu okumayız, ama romanın kendisi bir intihar mektubunun işlevini görür. Yani Selim’in intiharının nedenlerini ortaya koyar ve Selim’in vedasından yola çıkarak ve bu vedadaki göstergeleri okuyarak alternatif bir hayat dilinin olanaklarını araştırır” (Oğuz, 2009:63-64).

Oğuz Atay, Halit Ziya Uşaklıgil’in yazmış olduğu “*Aşk-ı Memnu*” adlı romanın tanıtım gününde yapmış olduğu konuşmada “*Tutunamayanlar*” romanının ve kendi edebi çizgisinin “*Aşk-ı Memnu*” ile paralelliklerine de değinmektedir.

Kahramanlar hayal kırıklıklarına uğradığı için hayata tutunamayan kırık hayat yaşayan roman kahramanlarıdır. Yine de bu kahramanlar için kader kurbanı demek yerinde değildir çünkü hayata karşı duruşlarında bilinçli bir seçim ve tercihleri vardır. Bu bağlamda düşünüldüğünde intihar eden Selim'in kararını bilinçli bir şekilde verdiğini söylemek mümkündür. Turgut'un da iç hesaplaşması nedeniyle arkadaşının intiharını araştırması ve sonunda kendisinin de bir tutunamayan olduğuna karar vermesi onun bilinçli bir seçimidir (Madra, 2017).

1980'lerden günümüze geldiğimizde de Oğuz Atay'ın *"Tutunamayanlar"*ına birçok romanda rastlamak mümkündür. Türkeş'e göre; *"...tutunamayan roman kahramanları bu hayatın içinden çıkıp gelen, bu kaotik hayatta, metropollerin kalabalığında kendilerine bir yer açmanın imkansızlığını içselleştiren, gelecek umutları tükenmemişse bile sönmeye yüz tutmuş bugünün gençliğini yansıtıyor"* (Türkeş, "Bugünün Tutunamayan"ı, 2010).

12 Eylül 1980 tarihinde gerçekleştirilen darbeye edebiyat ve sanata karşı da bir darbe yapılmıştır. Toplum yalnızlaştırılarak korku iktidarı kurulmuş ve bu dönemde yaşayan insanların içlerine işleyen korku ile yalnızlık duygusu intiharı bir seçenek olarak görmelerine neden olmuştur. 12 Eylül döneminde gerçekleşen toplumsal travma, toplumsal yapının ve bireysel psikolojinin olumsuz etkilenmesine sebep olmuştur. Özellikle şiddetin ve baskının yavaş yavaş etkisini kaybettiği 80'lerin ortalarına doğru ve 90'larda intihar oranlarındaki artışlarla 12 Eylül'de yaşanmış olan toplumsal travma kendisini belli etmiştir (Yücel, 2007: 383).

Ömer Madra ve arkadaşlarının 1980'lerde Milliyet gazetesinde Oğuz Atay'ın kaybolan günlüğünü yayımlamaları sonrasında artan gazete tirajından hareketle unutilan yazarın unutilan ödüllü eseri *"Tutunamayanlar"*ın yeniden basımı için yayınevleriyle görüşülmüştür. 12 yıl sonra 1982 yılında yeniden basımı gerçekleştirilen *"Tutunamayanlar"* bu dönemde birçok insan tarafından okunmuş ve Atay'ın ölümünden sonra kültleşmiştir. (Madra, 2017).

1980'lerden günümüze Türk romanları değerlendirildiğinde üretim ve tüketim bağlamında önemli değişimler yaşadığını söylemek mümkün görünmektedir. Roman

üretimi geçmişten günümüze giderek kapitalist sermayenin içinde yerini almaktadır (Türkeş, Romanda 12 Mart Suretleri ve ‘68 Kuşağı’, 2000). 1980’li yıllarda gerçekleşen 12 Eylül Darbesi edebiyat alanında eserler üretilmesi hususunda da gerilemeye neden olmuştur. Roman alanında ilk hareketlenme 1983 yılında başlamıştır. Bu dönemde yazılan romanlara daha çok ölüm teması hâkim olmuştur (Yücel, 2007: 387-388).

Yazar Selim İleri “*Nokta*” dergisine vermiş olduğu bir röportajda intiharı “*canhıraş bir protesto*” olarak tanımlamaktadır. İleri ile söyleşi yapılmasının nedeni ilk paragrafta okuyucuya şöyle aktarılmaktadır: “*Romanlarında intihar konusuna yer veren, Selim İleri, Nokta’nın gençlik intiharı ve nedenleri konusundaki, sorularını yanıtladı*” Bu konuda bilgisine değer verilen yazar, genç işçilerin intihar yöntemi olarak kendisini asmayı daha çok tercih ettiklerini belirtmektedir. Bu nedenle eğitim sistemini ve toplumun gençlik üzerinde kurmuş olduğu baskıyı eleştirmektedir (İntihar Canhıraş Bir Protesto, 1986: 48).²⁵

“Bekle Dedim Gölgeye” romanında 68 kuşağı dört gencin başından geçenler anlatılmaktadır. Roman üç arkadaşın aidiyet hissettiği sol grubun ideolojik görüşlerinin yaşadıkları düzende yavaş yavaş yok edilmesinin sonucunda topluma ayak uyduramamaları ve içe kapanmaları nedeniyle intihara sürüklenme süreçlerini konu edinmektedir. Erdal’ın ölümü şüphelidir, intihar ya da cinayet olduğu düşünülmektedir. Erdinç’in ve Esra’nın intihar eylemini gerçekleştirdikleri romanda açık bir şekilde inşa edilmektedir. Arkadaşları Erdinç aracılığıyla üç yakın arkadaşın birbirleriyle olan yakın ilişkisi ve karakterlerin dönemin toplumsal olaylarından nasıl

²⁵ İleri, intihar konusundaki hassasiyetinin yanı sıra aynı zamanda eserlerinde intihar ve ölümü tema olarak ele alan bir yazardır. “Tozlu Aşk” adlı üçlemesi de buna bir örnektir. Üçlemenin ilk kitabı olan 1983 yılında yayımlanan “Ölünceye Kadar Seninim” yapıtında intihar eden roman kahramanı Süha Rikkat’tır. Süha parçalanmış bir ruha sahip, psikolojisi bozuk bir kadındır. Psikolojisinin bozulmasındaki ana neden hayatına giren erkeklerle yaşadığı gönül ilişkileridir. Karakter sürekli olarak ölüm ve intihar konularının yer aldığı hayaller görmektedir. Çevresinde bulunan insanlar Süha’nın bu durumuna kayıtsız kalmakta ve bunun sonucunda Süha yalnızlaşmaktadır. Üçlemenin diğer kitapları olan “Hayal ve İstirap” ile “Kafes” romanlarında da Süha Rikkat’ın aklını yitirme süreci anlatılarak, intihar nedeni ve ölüm fikirleri tamamlanmaktadır. Roman karakterinin toplumsal yaşama ayak uyduramadığı, topluma yabancılaştığı için intihar ettiği üçlemede aktarılmaktadır (Oktay, 2017:19,62).

etkilendikleri, toplumsal travmaların hayatlarını nasıl etkilediği aktarılmaktadır (Kıvanç, 1989).

Toplumsal travmaların insanların üzerindeki olumsuz etkisini ve artan intihar eğilimini aktaran edebi eserler gerçekçi bir üslupla inşa edilmektedir. 1980’li yıllarda gerçekleşen askeri darbe ve ülkenin geçirmiş olduğu karanlık dönemden izler taşıyan yarı otobiyografik romanlardan biri “*Kar Kokusu*”dur. Ahmet Ümit’in ilk baskısını 1998 yılında çıkarmış olduğu romanı, 12 Eylül Askeri Darbesi’nden altı yıl sonra Moskova’da geçmektedir. Türkiye Komünist Parti üyelerinden bir grubun ve farklı ülkelerden de grupların bulunduğu Marksizm Enstitüsü’nde eğitim alınmaktadır. Romanda, Türk grubun içinden Mehmet’in öldürülmesiyle Rus polisleri soruşturma başlatır. Soruşturma sonucunda Kerem’in Mehmet’i öldürdükten sonra intihar ettiği anlaşılır. Ümit, romanda cezanın karşılıksız kalmaması gerektiğine dair olan inancını Kerem’i intihar ettirerek aktarmıştır. Kerem’in, Mehmet’i öldürmesinin nedeni ise daktilosunda bırakmış olduğu intihar notunda yazılıdır: “*Mehmet’i ben öldürdüm. Çünkü o bir polisti. Oğlumun ölümüne, karımın delirmesine neden olan kişiydi.*” (Akt. Solmaz, 2016: 251).

Araştırma sınırlılığı bağlamında 90’larda üretilen intihar konulu eserler ele alındığında aşk nedenli intiharlardan bahsetmek önem taşımaktadır çünkü bu dönemde özellikle özel hayat revaçtadır ve özel yaşamla ilgili magazinsel haberler sıkça yer almaktadır. Daha önce 90’ların haber metinlerinde sıradan insanların aşk intiharlarından bahsedilerek egemen intihar söylemlerinin yeniden inşa edildiğine değinilmiştir. Sezgin Kaymaz’ın 1998 yılında yayımlanan “*Geber Anne*” isimli romanında intihar eden kahraman yasak aşk yaşayan bir kadındır. Yasak aşkın ölüm getireceği ve eşini aldatan kadının intihar etmesinin olağan bir durum olduğu romanda inşa edilmektedir. Eserde kadının egemen ideolojik bağlamda toplumsal –karılık ve annelik- rolünü yerine getirmediği için intihar etmesi normal bir durum olarak yansıtılmıştır. Eserin adının “*Geber Anne*” olması da bu savı desteklemektedir ve eril egemen söylemin eserde hâkim olduğunun göstergesidir. Tayfun İsmailoğlu, zengin bir ailenin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. On yedi yaşına bastığı gün evine döndüğünde annesi Melek’i bir adamla sevişirken görür. Bu olay üzerine annesine

“Geber anne” diyerek bağıırır. Anne Melek, o gece yaşananlardan sonra intihar eder. Tayfun kardeşi ve babasına intihar olayının arkasındaki gerçeği açıklamaz. Tüm dünyadan ve kadınlardan intikam almak için harekete geçer (Pervane, 2015: 62).

Kadın cinayetlerine bağlı intiharlar sadece gazetelerde değil aynı zamanda gerçekliğin yeniden inşa edildiği romanlarda da işlenmektedir. Cahide Birgül Sesveren’in 2004 yılında yayımlanan “*Ah Tutku Beni öldürür müsün?*” adlı eseri konusu itibariyle psikolojik bir romandır. Romanda saplantılı bir şekilde platonik aşkı, Sevil’i takip ederek önce Sevil’in sevgilisini daha sonra ise Sevil’i öldürür. Platonik aşkını yatağa yatıran Selim, Sevil’in parmağına nişan yüzüğü takar, yanına uzanır ve intihar eder (Akt. Solmaz, 2016: 252).

Mine Söğüt’n 2010 yılında yayımlamış olduğu “*Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her şey*” adlı yapıtında mekân aracılığıyla farklı karakterlerin hikâyeleri birbirine bağlanmaktadır. Madam Arthur Bey’in lanetlediği roman kahramanlarından biri olan Nagehan, doğduğu zaman çöplüğe atılmıştır. Daha sonra büyüdüğü yetimhaneden kaçıp düşmüş bir kadın olarak hayatına devam eder. Nagehan mutsuz, intihara meyilli bir kahramandır. Eserde açık bir şekilde kahramanın intihar ettiği belirtilmese de okuyucuya Nagehan’ın intiharı sezdirilmektedir (Söğüt, Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her şey, 2019: 24):

“Sonra ucu yanık filtreyi pencereden aşağıya atıyor. Sonra ardından kendi de atıyor. Bu kaçıncı intihar. Hayallerinde kendini defalarca öldürdü. Hepsinde yeniden, yeniden dirildi. Keşke sadece hayal ederek lebilse insan.”

Söğüt bu romanıyla bir nevi eril bakış açısından sıyrılarak topluma bir türlü uyum sağlayamayan, dışlanan ve kötü yaşam koşulları altında yaşama uğraşı içinde olan bir kadın karakter yaratmaktadır.

Söğüt’n “*Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her şey*” adlı yapıtında olduğu gibi Seray şahiner’in 2014 yılında yayımlanan “*Antabus*” adlı eserinde de topluma uyum sağlayamayan bir kadının hayat hikayesi anlatılmaktadır. “*Antabus*” gazetede üçüncü sayfada yayımlanan bir intihar haberiyle başlamaktadır. Gazete haberine göre Leyla Taşçı adında bir kadın cinnet getirmiş ve kızıyla birlikte balkondan atlamıştır:

“Kızıyla ölüme atladı. İstanbul’un Fatih ilçesinde yaşayan Leyla Taşçı (25) cinnet geçirerek kızıyla birlikte balkondan atladı. Otopsi raporunda, genç kadının üç aylık hamile olduğu belirlendi. Komşuları, Leyla Taşçı ve eşinin sık sık kavga ettiğini belirtirken Leyla Taşçı’nın eşi Remzi Taşçı hakkında soruşturma başlatıldı.” (Şahiner, 2014: 7).

Romanda bir kadın olarak Leyla’nın yaşamış olduğu zorluklar ve hayat hikayesi anlatılmaktadır. Tecavüze uğrayan Leyla’nın sevdiği adam tarafından terk edilmesi ve daha sonra kendisinden yaşça büyük alkolik bir adamla evlenmesi sonucunda yaşamış olduğu problemler son bulmamış aksine bir başlangıç niteliği taşımıştır. Aile içi şiddet, geçimsizlik gibi sorunlarla boğuşan roman kahramanı Leyla’nın hayat hikayesi iki finallli bitmiştir (Şahiner, 2014).

Kadın intiharları Türkiye’de ne yazık ki toplumsal baskı ve egemen eril söylemin dayatmış olduğu kurallar nedeniyle günümüzde de devam etmektedir. Doğu illerinde kadının üzerindeki toplumsal baskı nedeniyle artan intihar olayları edebi eserlerin de konusu olmuştur. Orhan Pamuk’un 2002 yılında ilk defa yayımlanan “*Kar*” adlı romanında hem belediye seçimleri hem de kadın intiharları üzerine haber yapmak için giden gazeteci Ka’nın hikâyesi anlatılmaktadır. Ka’nın Kars’a asıl gidiş nedeni ise eski arkadaşı İpek ile evlenme isteğidir. Roman bu bağlamda değerlendirildiğinde hem siyasi hem de bir aşk romanıdır (Çakır, 2002).

“Üç gün önce Ka İstanbul’da Cumhuriyet gazetesini ziyarete gittiğinde gençlik arkadaşı Taner’i görmüş, o da Ka’ya, Kars’ta belediye seçimleri yapılacağını, ayrıca tıpkı Batman’da olduğu gibi Kars’ta da genç kızların tuhaf bir intihar hastalığına yakalandıklarını anlatmış, bu konularda yazmak ve on iki yıldan sonra gerçek Türkiye’yi görüp tanımak istiyorsa Kars’a gitmesini, başka kimsenin hevesli olmadığı bu iş için ona geçici bir basın kartı verilmesini önermiş ve ayrıca üniversite arkadaşları güzel İpek’in de Kars’ta olduğunu eklemişti” (Pamuk, 2002:14).

Pamuk, romanında intihar eden genç kızlar ve seçim üzerinden Kars ilini Türkiye’yi temsil eden bir konumda inşa etmiştir. Kars’ta müntehir kadınların intihar eylemlerine yönelik bakış açısını egemen söylemin diliyle aktarmıştır. Romanda intihar eden kişinin Müslüman olmadığı ve büyük bir günah işlediğine dair söylemler mevcuttur. Bununla birlikte intiharı kadının kendi bedenine sahip olma isteği olarak yorumlayan kadın kahramanların görüşlerine de yer verilmiştir. Roman, eril egemen ideoloji çerçevesinde yazılmıştır ve intihar söylemi bu ideolojik çerçevede yeniden

inşa edilmiştir. Yazar eserinde eleştirel bir tutum sergileyerek egemen söylemi yeniden inşa etmiştir (Dimdik, 2014: 408).

“*Kar*” romanında intiharın “*Werther etkisi*” olarak yorumlandığı ve Batman’dan Kars’a gelen genç kızın intiharı sonucunda Kars’ta intihar salgınının başladığına dair bir inanış olduğu belirtilmektedir. Bu inanış kadın intiharlarının kanıksanmasını eleştirel bağlamda okuyucuya sunmaktadır. Romanda da gazete haberlerinde olduğu gibi egemen ideolojinin yaratmış olduğu suni sebepler münteher kadınların yaşamış olduğu asıl sorunların üzerini örtmektedir. Yazarın inşa etmiş olduğu bu söylem, Türkiye’nin gerçekliğidir (Pamuk, 2002: 21-22).

Mine Söğüt’ün ilk baskısını 2003 yılında yapan “*Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cin Peri Yalanları*” adlı eseri, ‘Beş Sevim Apartmanı’nda doktor Samimi ve beş hastasının cinlerle, perilerle olan uğraşlarını anlatmaktadır. Samimi’nin bir günlüğü vardır ve günlüğüne notlar almaktadır. Söğüt’ün bu eserinde okuyucu bir yandan Samimi’nin intihara giden sürecine tanık olurken diğer yandan hastaların gerçek yaşam hikayeleri hakkında bilgi sahibi olmaktadır. Roman kahramanı Samimi, vücudundaki siyah benin büyümesiyle cinperilerin kendisini ele geçirdiğini düşünüp yanarak intihar etmiştir. Bu eserde karakterin toplumdan kopuşunun ve yalnızlaşmasının yanı sıra intihar eyleminin doktor olan Samimi tarafından gerçekleştirilmesi intiharın psikolojik bağlamda gerçekleştirildiğine dair bir ironi inşa etmektedir (Söğüt, Beş Sevim Apartmanı / Rüya Tabirli Cinperi Yalanları, 2003).

Barış Bıçakçı’nın “*Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*” adlı eseri ilk defa 2008 yılında yayımlanmıştır. Bıçakçı’nın bu eseri bir intihar eylemi çerçevesinde oluşturulmuştur. İntihar eden roman kahramanı genç bir ressam olan Başak’tır. Başak’ın ve çevresindeki insanların anlattıklarının bir araya gelmesiyle başka bir deyişle küçük öykülerin birleşmesiyle roman oluşmaktadır. Roman kahramanı Başak’ın intiharına ilişkin kesin bir neden belirtilmemektedir. Başak’ın dış dünyayla uyum içinde yaşayamama nedeniyle zorlandığını ve bu sebeple intihar ettiğine dair bilgiye “*Şarkının Elllerinde ve Boşluk*” bölümünde ulaşılmaktadır (Pervane, 2015: 122).

Emrah Serbes'in 2000'li yıllarda yazmış olduğu polisiye serinin ilk kitabı olan *"Her Temas İz Bırakır"* adlı yapıtta Cinayet Masası amiri Behzat Ç. ile ekip arkadaşları, Ankara'da gerçekleşen cinayet ve intihar vakalarını aydınlatmaya çalışır. Behzat'ın kızı Berna, romanın intihar eden karakteridir. Behzat, kızının intihar ettiğini polis telsizinden almış olduğu anonsla öğrenir. İntihar bu romanda da Barış Bıçakçı'nın *"Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra"* romanında olduğu gibi bir gizem olarak ele alınmıştır (Pervane, 2015: 146-148; 156-157).

2013 yılında intihar eden Metin Kaçan'ın 1999 yılında yazmış olduğu *"Ağır Roman"* adlı eserinde hapisten çıktıktan sonra sevdiği kadının kendisini aldattığına şahit olan ve yaşadığı topluma –Kolera'ya- uyum sağlayamayan Gıli Gıli Salih'in intihara gidişi anlatılmaktadır. Roman, sosyolojik bağlamda değerlendirildiğinde *"toplumsal yıkım ve başkaldırın simgesidir. Romanda ağır hayatın değişmeyen toplumsal yazgısını intihara kalkışarak aşmaya çalışan anlatı kişileri, böylece yeni kimlikler kazanır."* Salih hapisten çıktıktan sonra kazanmış olduğu yeni kimlik ve karşılaşmış olduğu gerçeklikler nedeniyle kendisine yabancılaşmış, toplumda olan statüsünü kaybettiği için intihar etmiştir (Şahin, 2016: 17).

Kaan Arslanoğlu'nun 1999 yılında yayımlanan *"İntihar"* adlı romanda topluma uyum sağlayamadığı, toplumdan koptuğu ve kendisini yalnız hissettiği için intihar etmeyi düşünen Erdem'in başından geçenler anlatılır. Erdem, dağ tırmanışı yaparak intihar etmek için başladığı yolculuğunda kendisi ile yüzleşir yaşamın yaşamaya değer olup olmadığını sorgular (Yayla, 2017: 106-112).

2.5.2. Yeryüzünün Öyküleri ve İntiharları Sonsuzdur

Türk edebiyatında geçmişten günümüze sayısız öykü yazılmıştır. Bu öyküler zaman zaman dergilerde, gazetelerde ve kitaplarda yerini alarak okuyucusuyla buluşmuştur. 1980-2000 yılları arasında Türk öykücülüğünde daha önceki yıllara nazaran bir yükseliş söz konusu olmuştur. Bu dönemde üretilen öyküler 80 Darbesi nedeniyle nitel zenginlik açısından sınırlı olsa da nicel olarak artış göstermiştir. 80 Darbesi sonucunda düşünce özgürlüğünün yok olması, bu dönemde yapılan işkenceler, bireylerin yaşamış olduğu toplumsal travmalar öykü yazma isteğinin

özellikle genç kuşaklarda artmasına olanak sağlamıştır. 1980 öncesinde yaratılan sanat eserleri politik gözlemci ve yol gösterici olarak inşa edilirken 1980 sonrasında eleştirel, tartışmacı ve araştırmacı bir yapı sergilemiştir (Akt. Erol, 2013: 266-267).

1980’lerde Türk edebiyatının nitelik ve nicelik bakımından olumlu ya da olumsuz etkilediğine yönelik birçok tartışma söz konusudur. Darbe döneminin etkisi daha çok 1990’lı yıllarda yazılan öykülerde kendisini göstermektedir. Özellikle 90’larda Türk öykücülüğünde patlama yaşanmıştır (Akkaya, 2010: 120).

“90 Kuşağı’nın en belirgin özelliği farklılıklarıyla öne çıkmasıdır. Çok önemlidir bu, çünkü öykü 90’lara kadar hep tek sesli yapısıyla var oldu. 50 Kuşağı’nın öyküsü benzerdir, birbiriyle eşdeğerdir neredeyse. Toplumcu öykü ise hep kendi kopyasını üretmiştir. İlk defa 90’larda öykü farklı kurmaca yapılaraya yaslanmıştır. İşte postmodernizmin mahareti buradadır. Öykü çoksesli bir orkestraya dönüşmüştür artık. Bu kuşağın en belirgin yönü gerçekçilik algısını altüst etmesidir. Bir yönüyle yerliliğin, yerli duruş denilen “özcü” yaklaşımın yerine evrensel bir çerçeve sunuyor Yeni Öykü. Bunu yaparken farklı gerçeklikler üretir. Artık lokal edebiyat algısından sıyrılmıştır” (Akt. Akkaya, 2010: 120).

2000’li yıllarda da 80 Darbesi sonrası yaşanan sıkışmışlık durumu öykülere konu olmuştur. Bu dönemde sadece 80 Darbesi değil aynı zamanda geçmişte yaşanan diğer toplumsal travmalardan yola çıkılarak da öyküler üretilmiştir. Şiddet sıradanlaşmıştır. 90’larda kadın sorunlarına yönelik öykülere yer verildiği gibi LGBT bireyler öykülerde kahraman yapılmış ve böylece edebiyatta çok yönlü kimlikler ele alınmıştır (Şahin S., 2016).

80 sonrası yazılan öykülerde kahramanlar yaşamış olduğu hayattan memnun değildir. Öykü kahramanı geçmişiyile hesaplaşmakta, içe kapanıp ölüm korkusuyla yaşamakta ya da intihar ederek bir çıkış noktası bulabileceğine inanmaktadır. Bu bağlamda yazarların yaratmış oldukları öykü kahramanlarının sorunlarını çözüme kavuşturma konusunda birden fazla seçeneği göz önünde bulundurduğunu aktarmak mümkündür.

Çalışmanın bu başlığı altında “Yaşama Tutunamayan Roman Kahramanları” başlığında incelendiği gibi 1980-2015 arasında yayınlanan intiharı konu edinen 13 öykü ele alınmaktadır. Araştırma evreni 1980-2015 tarih aralığı göz önünde bulundurulduğunda geniş bir dönemi kapsamaktadır. Bu durum öykü niceliği

bağlamında oldukça fazla sayıya tekabül etmektedir. Türk öykülerinde intihar konulu akademik çalışmaların yetersizliği nedeniyle araştırma evreninde bulunan her intihar konulu öyküye ulaşma konusunda zorluklar yaşanmıştır. Öykülerin zamansal bağlamda sınırlandırılarak ele alınması da karşılaşılan zorluklardan bir diğeridir zira geçmiş zamanlarda herhangi bir dergide yayımlanan öykü, yıllar sonra bir kitapta yeniden yer alarak okuyucusuyla buluştuğu için öykünün gerçekte yazılmış olduğu tarihe ulaşma konusunda da sorunlar yaşanmıştır. Araştırma evrenini oluşturan öykülerden elde edilen temsiller aracılığıyla 13 öykünün intihar eden 13 kahramanı ele alınarak örneklem oluşturulmuştur.

Araştırmada 80 öncesi Oğuz Atay'ın yazdığı öyküler, 80'lere geçişte hem anlatı hem de konu bağlamında kendisinden sonra gelen yazarları etkilediği için "*Ne Evet Ne Hayır*" (1975) adlı öyküsü örnekleme dahil edilmiştir. Örnekleme alınan diğer öyküleri şöyle sıralamak mümkündür: "*Düş Kırıcı*" (Tomris Uyar – 1983), "*Mavi Kan Kokusu*" (Tomris Uyar – 1990), "*Nolya*" (Cemil Kavukçu – 1997), "*Terlik*" (Ayla Kutlu - 1997), "*Ormanda Bir Deniz Kabuğu Gibi*" (Kutlu - 1997) "*birinci kapı*" (Uğur Özakıncı – 2001), "*Solgun*" (Cemil Kavukçu – 2003), "*Samsun Sigarası, Tütün Balyaları, Tamaron*" (Murathan Mungan – 2006), "*Onları Tanıyordum*" (Ferit Edgü – 2015), "*Kendimi Neden Bu Şehirde Öldürdüm*" (Mine Söğüt – 2011), "*yedinci korku*" (Uğur Özakıncı – 2001) "*Trabzon Burması*" (Mungan - 2008).

Murathan Mungan'ın "*Kadından Kentler*" kitabında yer alan "*Samsun Sigarası, Tütün Balyaları, Tamaron*" adlı öyküsünde ailesinin zoruyla sevmediği bir adamla evlendirilen kadının intihara sürüklenişi arka planda anlatılmaktadır. Öyküde intiharın ardından seneler geçmiştir ve müntehirin oğlu, Songül adında bir kadınla evlenmiştir. Songül, kendisini ziyarete gelen ablası Şengül'ün mutlu bir evliliği olduğunu düşünmesi için ondan birtakım gerçekleri gizler. Songül'ün kocası Hüseyin'in annesiyle ilgili söylemleri ve kayınpederi Eşref'in davranışları, Şengül'ün bu mutluluğun sahte olduğunu düşünmesine neden olur. Öyküde müntehirin intihara sürüklenişi ve intihar anı oğlu Hüseyin'in söylemiyle aktarılmıştır (Mungan, Samsun Sigarası Tütün Balyaları Tamaron, 2019: 65-89):

“Babamla görücü usulüyle evlendirilmiş anam. Yaşı ufakmış daha. ‘Gönlü erken küsmüş’ derlerdi onun için. Anamın anası ot kaynatır muska yazarmış, günahı boynuna büyüde yapar, derlerdi. İşte anamı, kocasına bağlansın diye büyü yapmış ama, yanlışlıkla koca evi yerine, baba evine bağlamış. Bu yüzden anamın ne gönlü ne ayağı gelebilmiş bu tarafa; her sabah evinden dışarılara uğrayıp baba evine koşması, bizi aşız ocaksız bırakması bundanmış” (Mungan, Samsun Sigarası Tütün Balyaları Tamaron, 2019: 81).

Annesinin intiharını büyüye yoran Hüseyin, köyde yaşayan halkın söylemini kendi söylemiymiş gibi Songül’e aktararak öykü içerisindeki egemen söylemi yeniden inşa etmektedir. Genç yaşta sevmediği bir erkekle görücü usulü evlenen kadınların intiharına ilişkin incelemiş olduğumuz haber metinlerinde olduğu gibi öyküde de anlatıcı (Hüseyin) egemen söylemin inşa ettiği gerçekliği tekrar etmektedir. Öyküde Songül’ün “*Kim anlattı size bunları?*” sorusuna “*Herkes*” yanıtını veren Hüseyin, söylemsel anlamda köyde yaşayan halkı temsil etmektedir çünkü her ne kadar annesi de olsa büyü gibi metafizik bir olaya inanmaktan öte bir kadının küçük yaşta sevmediği biriyle evlendirilmesi nedeniyle mutsuzluğa sürüklenip intihar edeceği gerçeğini göz ardı etmiştir (Mungan, Samsun Sigarası Tütün Balyaları Tamaron, 2019: 81).

Mungan’ın bu öyküsünde, Hüseyin daha 13 yaşındayken annesi intihar etmiştir. Babası Eşref Bey her ne kadar engel olmaya çalışsa da annesi Tamaron adlı tarım ilacını içerek hayatına son vermiştir (Mungan, Samsun Sigarası Tütün Balyaları Tamaron, 2019: 84). Tarım ilacının kırsal bölgelerde kadınlar tarafından kullanılan bir intihar yöntemi olduğu Yener’in yapmış olduğu Batman’da kadın intiharlarına yönelik çalışmada da belirtilmektedir (2002: 83).

Murathan Mungan’ın topluma ayak uyduramayan öykü kahramanı toplumdaki rol ve statüsünü benimseyemediği için intihar etmiştir. Aynı zamanda kahramanın psikolojik problemlerinin olduğu da öykü içinde aktarılmaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde kahramanın sosyo-psikolojik nedenler temelinde intihar ettiğini aktarmak mümkündür.

Türkiye’de kadının egemen ideoloji tarafından belirlenen statüsü nedeniyle topluma ayak uyduramaması, yabancılaşması sonucunda pek çok kadın intiharı gerçekleşmektedir. Feminist bir yazar olan Ayla Kutlu bu noktaya dikkat çekerek

yazmış olduğu öykülerinde kadın sorunlarını ele almaktadır. “*Mekruh Kadınlar Mezarlığı*” adlı öykü kitabında “*Ormanda Bir Deniz Kabuğu Gibi*” isimli öyküsünde (2017: 123-127); “*Zehir Zıkkım Hikayeler*” adlı eserinde ise “*Kadınlar ve Kuyular*” adlı bölümde “*Ful ve Kül*”, “*İpekböceği Bakıcısı*” ve “*Terlik*”te kadın intiharlarına yönelik öyküler anlatılmaktadır (2016: 181-249).

“*Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti*” (Hürriyet /Pazar, 14 Haziran 2002: 8-9) haber metninde kadınların bir yöntem olarak sarnıçta ya da kuyuda intihar ettiğine dair bir bilgi verilmiştir. Bu doğrultuda düşünöldüğünde Kutlu’nun öykülerinde “*Kadınlar ve Kuyular*” olarak ayırmış olduğu bölümün Türkiye’de Doğu’da gerçekleşen intihar yöntemleri hakkında da gerçekçi bir söylem inşa ettiğini aktarmak mümkündür (2016: 181-249).

“*Terlik*” öyküsünde bir gelin terliğini eskiciden alan kadın, anlatıcı konumundadır. Öyküde intihar eden kahraman terliğin sahibidir. Müntehirin yaşadıkları ve duyguları terliğin şimdiki sahibi tarafından detaylı bir şekilde anlatılmaktadır (Kutlu, Kadınlar ve Kuyular, 2016: 237-249).

“Ayağındaki teki kuyunun başında bırakıyorsun. Kuyu bileziğine çıkıp beklemeden, hemen bırakıyorsun kendini. Sabahlığın bacaklarına dolanıyor, uçmuyor ardından. Su hızla yaklaşıyor. Çarpma anına doğu gidiyorsun. Son anda pişman oldun mu, olmadın mı? Bunu kimse bilemez artık.

Töreler inançlar sabırlar hiçbir şeyi çözememiştir.

Bugün satın aldığım senin terliklerindi. Kimliğini belli eden bütün ayrıntıları söküp attım. Geri kalanı iyice yıkadım, ince makasla düzelttim.” (Kutlu, Kadınlar ve Kuyular, 2016: 249).

“*Ormanda Bir Deniz Kabuğu Gibi*” öyküsünde ise annesi ölen kız çocuğu anlatıcı konumundadır. Öyküde eşiyle problem yaşıyan annenin şiddet gördüğu için intihar ettiği detaylı bir şekilde adım adım anlatılarak küçük kızın gözünden inşa edilmiştir:

“Bir gün Petros Balıkçı’nın sandalı geri dönmedi.

Birkaç ay sonra, annem kendini çatıdan attı. Ablamla biz odamızdaydık. Annemle babam her zmaanki gibi kavgı ediyorlardı...

Annem ağlayarak odadan çıktı. Biz kapının önündeydik. Görmedi bile. Çatıya çıkan dik merdivene tırmandı...” (Kutlu, Mekruh Kadınlar Mezarlığı, 2017: 132-133).

Öykülerde sevmediği erkeklerle evlendirildiği için intihar eden öykü kahramanı kadınlar olduğu gibi sevdiği adama kavuşamadığı için toplumsal baskı nedeniyle psikolojik sorunlar yaşamış ve en sonunda da intihar etmiş öykü kahramanı kadınların yaşamları da anlatılmıştır. Cemil Kavukçu’nun “*Başkasının Rüyaları*” adlı öykü kitabında yer alan “*Solgun*” isimli öyküde sevdiği adama kavuşamayan Müşerref’in öyküsü anlatılmaktadır. Öyküde anlatıcı, müntehirin uzakta yaşayan ve cenaze dolayısıyla memleketine geri dönen kardeşidir. Müşerref, pencereden atlayarak intihar etmiştir. İntihar olumsuz bir eylem olarak egemen söylem tarafından inşa edilmektedir. Bu nedenle bireyler yakınlarının ölüm nedeninin intihar olması durumunda saklama eğilimine girmektedir. Saklama durumu hem kendilerini birtakım sorumluluklardan kurtarma hem de ayıplanma ya da dışlanmaya karşın bir koruma olarak görülmektedir. Öyküde abinin kabullenmediği ve kaza sonucu Müşerref’in öldüğüne dair söylem, bahsedilen durumu örnekler niteliktedir: “‘*O durumda biri intiharı düşünmez ki,*’ diye mırıldandım. ‘*İntihar değil zaten,*’ dedi abim, ‘*pencereyi kapı sandı herhalde. Düştüğünde saat kim bilir kaçtı. Müezzin sabah ezanını okumak için camiye giderken görmüş. Onu bulduğunda yaşamıyormuş artık.*’” (Kavukçu, Başkasının Rüyaları, 2003: 32).

Murathan Mungan’ın “*Kadından Kentler*” öykü kitabında yer alan “*Trabzon Burması*” öyküsünde ise umutlarını kaybeden bir genç kızın intiharı konu edinilmektedir. Öykü, olayları gözlemleyen üçüncü bir şahsın söylemiyle inşa edilmiştir. Bu söylem inşası gazete haberlerini hatırlatmaktadır. Öykü olay yerindeymişçesine haberi inşa eden gazetecilerin bakış açısıyla yazılmış gibi oluşturulsa da öykünün söyleminin feminist eleştirel teori bağlamında kurulduğunu belirtmek mümkündür. Genç kızın intiharından sonra yapılan olay yeri incelemesinde doktor kadının söylemi müntehirin bir umudunun olduğuna dair okuyucuya bilgi vermektedir (Mungan, Trabzon Burması, 2019: 37-41).

“Genç kızın yüzü ölümü söylemiyor. İçgüdüsel bile olsa ölüm karşısında en küçük bir direniş belirtisi görülüyor cesette. İpe çamaşır asar gibi asmış kendini. Tamamen teslim etmiş kendisini ipe, ölüme... Neredeyse son nefesini

verirken bile seğirmemiş gövdesi. Çaresiz ve sessiz, ölümün gelip kendisini almasını beklemiş” (Mungan, Trabzon Burması, 2019: 40).

Öyküde müntehirin bir umudunun olduğunun göstergesi olarak Trabzon burması imgesi kullanılmıştır. Bu imge ölüm ve yaşamı bir arada kılar ve genç kızın intiharına karşı eleştirel bir bakış açısı sunar:

“Dışarıdan gelen solgun ışığın canlanmasından günün yükseldiği anlaşılıyor. Güçlenerek vuran ışığın etkisiyle olsa gerek birden kızın sağ bileğinde düştü düşecek duran bileziğe takılıyor gözleri. Bir tanıdığının yakından görmesi için uzattığı koluna bakar gibi yumuşak bir merakla eğiliyor bileziğe; Trabzon burması bu! Anasının Trabzon burması! Bunun ne demeye geldiğini en çok anasından biliyor. Trabzon burması demek, gelecek demek. Umut demek. Bir hayat demek. Bir ölünün bileğinde ışıyor” (Mungan, Trabzon Burması, 2019: 41).

Mine Söğüt’ün “*Deli Kadın Hikayeleri*” adlı eserinde “*Kendimi Neden Bu Şehirde Öldürdüm*” öyküsünde anlatıcı intihar etmek üzere olan bir kadındır. Öyküde tüm kadınların yaşamış olduğu hem sosyolojik hem de psikolojik sorunlar dile getirilmektedir. Bu bağlamda öyküyü kadınların intihar etme nedenlerinin gerekçeleriyle birlikte açıklandığı bir metin olarak okumak mümkündür. Öyküde tek bir kadının değil tüm kadınlığın sorunlarına işaret edilmektedir (Söğüt, Deli Kadın Hikayeleri, 2019: 169-172):

“Şehri avucumun içine alsam, elimde bir bez, her yanını ovalayıp parlatsam... şehir tehditten arınır mı?... Bin bir çeşit kadınlık hali yepyeni bir kadere kavuşur mu?

Bu şehir yüzyıllardır erkektir ve kadınları sevmeyi bilmez.

İşte bu yüzden, bu şehirde ben her gün kendimi defalarca öldürürüm. Bomba olur patlarım; kulesinden, köprüsünden aşağı atlarım. Elimde bir bıçak her yerime saplarım. Tavandaki bütün ipler kendimi asmam için sallanır. Arabalar önlerine atlamam için yol alır. Denizinde, lağımında, çöpünde kimliksiz cesedim. Kimsesizler mezarlığında daracık çukurlara sığar dev cesaretim.”

Ferit Edgü’nün “*Giden Bir Kedinin Ardından*” adlı yapıtında yer alan “*Onları Tanıyordum*” öyküsü üçüncü kişinin ağzından bir çiftin intihar etme kararı almasından sonra gelişen süreci anlatmaktadır. Olaya şahit olmayan anlatıcı, bir gazete muhabiri edasıyla tanık olan kişilerin söylemlerini ve intihar eyleminin iç yüzünü aktarmaktadır. Öyküde olan biteni gören yatak odasındaki hizmetçidir ve anlatıcıya çiftin nasıl intihar ettiğini anlatmaktadır. Karı-koca birlikte intihar etme kararı alırlar

ve dostlarını davet ettikleri bir akşam yemeğinde mutfağın balkonuna giderler. Adamın, eşine “*Hadi atlayıp bitirelim şu işi*” dediği ve önce karısının atladığı fakat adamın hiçbir şey olmamış gibi yemeğe geri döndüğü anlatılır (Edgü, 2015: 73-74).

Toplumsal görevlerini yerine getiremeyen topluma yabancılaşan erkek öykü kahramanları da tıpkı kadın kahramanlar gibi intiharı bir çıkış yolu olarak görebilmektedir. 12 Eylül döneminde uzun yıllar boyunca işkence görmüş ve esir alınmış olan Uğur Özakıncı’nın öykülerinde daha çok ölüm ve intihar temaları yer almaktadır (Akçam, t.y.: 5). Uğur Özakıncı’nın “*Siyah*” adlı eserinde daha çok politik suçlardan, ekonomik krizden intihar eden ya da intiharı düşünen erkek öykü kahramanları yer almaktadır. Eserde on altı öykü, iki şiir ve iki de ipucu bulunmaktadır. Yazar okuyucusuna yazmış olduğu öykü kitabında yer alan -gizli olan- öyküyü bulması için ipuçları vererek öyküleri birbirine bağlantılı bir şekilde inşa etmiştir. Bir öyküde geçen bir olay ya da durum farklı bir şekilde kurgulanarak başka öyküde inşa edilmektedir. Örneğin; “*birinci kapı*” adlı öyküde kurgusal bağlamda beş buçuk yıl hapis yatan bir şairin sürgüne giderken bir tuvalette intihar etmesi anlatılmaktadır. “*yedinci korku*” adlı öyküde ise “*birinci kapı*” öyküsünde inşa edilen gerçekliği kurgulayan yazarın öyküsü anlatılmıştır (Özakıncı, Birinci Kapı, 2001:15-22; Yedinci Korku, 2001: 95-99) “*birinci kapı*” adlı öyküde yabancılaşma nedeniyle öykü kahramanının topluma ayak uyduramaması sonucunda intiharı anlatılmaktadır (Özakıncı, Birinci Kapı, 2001: 15-22).

Öyküde verilen ipuçlarından yola çıkarak müntehirin kendi bedenini bir başkasının ölü bedeni gibi anlattığını aktarmak mümkündür. Müntehirin şair olduğu, yazdıkları yüzünden beş buçuk yıldır hapishanede olup çıktıktan sonra sürgüne gönderildiğine dair bilgiler verilmiştir. Toplum tarafından dışlanan ve topluma ayak uyduramayan bireyin intiharı tercih etmesine yönelik gerçeklik öyküde yeniden inşa edilmiştir (Özakıncı, Birinci Kapı, 2001: 15-21).

Öykü kahramanı ardında “hiç kimseye” adlı intihar notunu “hiçbir yere” gideceğini belirterek bitirmiştir. Şairin müntehirin çantasından çıkan jileti alması, öyküde intihar notunun sadece şairin kendisi tarafından okunuyor olması ve bir

başkasının eline geçmemesi, intihar eden şairle cesedi bulan şairin aynı kişiler olduğunu okuyucuya düşündürmektedir (Özakıncı, Birinci Kapı, 2001: 20-21).

Cemil Kavukçu'nun "*Nolya*" isimli öyküsünde erkek bir kahramanının intiharı söz konusudur. Öyküde gerçeküstü anlatım kullanılmıştır, anlatıcı Benabi'dir ve öykü temel olarak aşk teması üzerine kurulmuştur. "*Nolya*"da intihar eden öykü kahramanı "*Dostların Yeri*" adlı mekânın işletmecisi olan İsmetabi'dir. İsmetabi'nin lakabı yaşarken Çakalabi, öldükten sonra ise Ölüabidir. Bu söylem yaşam ile ölüm çizgisini keskin bir şekilde ayırmaktadır çünkü öldükten sonra her ne kadar ölen kişi Benabi'nin tanıdığı biri de olsa ölü olduğu için ötekileştirilerek başka bir lakap kullanılmıştır (Kavukçu, *Nolya*, 2005).

İsmetabi at yarışıyla ilgilenmekte ve gün boyunca sahibi olduğu kafede oturarak vakit geçirmektedir. İsmetabi kafeyi orada çalışan garsonu Arif'e sattıktan sonra da bir süre gelmeye devam etmiş daha sonra ise intihar etmiştir. Öyküde İsmetabi'nin intihar ettiği onun cenaze töreninde Samiabi ve Benabi'nin aralarında geçen diyalogda belirtilmiştir. "*Nasıl olmuş, dedi. Kendini vurmuş, dedim... Neden, dedi. Kimse bilmiyor, dedim. Sana göre neden, dedi. Bana göre tükendi, dedim, parasını, umutlarını ve düşlerini yitirdi.*" İsmetabi de umutlarını, parasını ve ümitlerini yitirdiği için intihar etmiştir (Kavukçu, 2005: 38).

Gazete haberlerinde de incelendiği üzere erkek intiharlarının başka nedenlerinden biri de aşktır. Oğuz Atay'ın "*Korkuyu Beklerken*" kitabında yer alan "*Ne Evet Ne Hayır*" isimli öyküsünde bir gazetenin 'gönül postası'nda çalışan gazeteciye gelen mektup konu edinilmektedir. Öykünün kahramanı M.C.'dir. M.C. defalarca arkadaşlık teklif ettiği kadından olumlu ya da olumsuz bir yanıt alamadığı için kalp kırıklığı yaşar. Başından geçenleri Dr. Akın Korkmaz'a anlatarak tavsiye istemektedir. Mektubun gazetede yayımlanmış hali okura öykü içinde sunulmuştur. Öyküde yayımlanan mektupta parantez içinde yazılanlar muhabirin kendi düşünceleri ve mektuptaki yazım kurallarına olan müdahalesini belirtmek için kullanılmıştır. Kitle iletişim araçlarından biri olan gazetede intihar içerikli haber metinlerine yer verilmesi intihar salgınına neden olan etmenlerden biri olarak nitelendirilmektedir. Öykü, gazetede yayımlanan bir haber gibi inşa edilmektedir. Bu anlatım tarzı okurun

kurmaca metni yaşanmış gerçek bir olay gibi algılanmasını sağlamaktadır (Atay, 2018: 129-145).

İntihar temasını öykülerinde ele alan diğer Bir yazar ise Tomris Uyar'dır. “İpek ve Bakır” öykü kitabında “Bir Günün Sonunda Arzu” öyküsünde, “Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi” eserinde “Çiçeklerle”, “Dön Geri Bak” ve “Derin Kazın” adlı öykülerinde, “Yürekte Bukağı” eserinde, “Uzun Ölüm”de “Gecegezen Kızlar” eserinde “Düşkırıcı” adlı öyküde, “Sekizinci Günah” eserinde ise “Mavi Kan Kokusu” adlı öyküde intihar teması işlenmiştir (Kadıızade, 2011: 340).

Öykülerde aynı zamanda erkek karakterler toplumsal rollerini yerine getirememenin sonucu olarak bunalım ve işe yaramama nedeniyle de intihar etmektedir. Tomris Uyar’ın “Gece Gezen Kızlar” öykü kitabında yer alan “Düşkırıcı” hikâyesinde Muharrem Koç adlı bar fedaisinin sabah uyandığı zamanla intihar ettiği ana kadar olan bir günlük süreci anlatılmıştır. Öyküde okuyucuda etki uyandırma amacıyla bilinç akışı yöntemi kullanılarak intihar eden karakterin psikolojisi yansıtılmaktadır. Okuyucu, bu sayede intihar düşüncesiyle baş başa kalan ve intihar etmeden önce ne hissettiğini ve ne düşündüğünü bildiği öykü kahramanının intiharına hem düşünsel hem de eylemsel anlamda tanık olmaktadır. Bununla birlikte öykünün sonunda yazılmış olan gazete haberi ise üçüncü sayfada yayımlanan intihar haberleri gibi egemen söylem perspektifinde inşa edilmektedir. Münteherin adı, soyadı, mesleği, bırakmış olduğu intihar notu paylaşılarak bunalım nedeniyle intihar ettiği inşa edilen haberde aktarılmıştır. Bu inşa öyküye gerçekçi bir boyut kazandırmıştır (Uyar, Düşkırıcı, 1983: 105-109).

“Fatih'te bir bar fedaisi kimseye kötülük etmek istemediğini ileri sürerek intihar etti

Fatih, Havdar'da bir bar fedaisi hasta olduğunu ve kimseye kötülük etmek istemediğini ileri sürerek intihar etmiştir.

Muharrem Koç, adlı 36 yaşındaki fedai dün gece saat 02.00'de Esrar Dede Sokak'ta tabancasıyla havaya üç el ateş ettikten sonra, bir el de kafasına sıkarak canına kıymıştır. Muharrem Kov'un üzerimden, intihar etmeden önce yazdığı bir pusula çıkmıştır. Uyuşturucu kullandığı öne sürülen Koç, pusulada şunları yazmıştır:

'Hasta beynimle daha fazla yaşayamazdım. Ne yapsam iyileşemeyeceğimi biliyordum. Kimseye kötülük yapmak iste medim. Hayatıma bu şekilde son vermenin iyi olacağına karar verdim"' (Uyar, Düşkırıcı, 1983: 109).

İşe yaramazlık duygusu neticesinde intihar eden erkek öykü kahramanlarına da edebiyatımızda rastlamak mümkündür. Tomris Uyar'ın "*Sekizinci Günah*" adlı yapıtında yer alan "*Mavi Kan Kokusu*" öyküsünde bir kütüphane görevlisinin kendisinin yerine gelen görevliye işini öğrettikten sonra intihar ettiği anlatılmaktadır. Öyküde anlatıcı yeni gelen görevlidir ve yaşamış olduklarını işlerin yapıldığına dair bilgilerin yer aldığı deftere özetlemiştir. Genç görevlinin takmış olduğu uzak gözlüğü, hikâyenin sonunda intihar eden kişinin kim olduğuna dair ipucu vermektedir. Öyküde açık bir şekilde belirtilmese de yaşlı görevlinin deftere yazdıkları, onun intihar notu olarak yorumlanabilir. Ömrünün büyük bir kısmını kütüphanede geçiren görevlinin kendi işini tamamladıktan sonra intihar edişi topluma yabancılaşmış olduğunu ve uyum sağlayamadığını vurgular niteliktedir (Uyar, Mavi Kan Kokusu, 2005: 37-42)

Sonuç olarak araştırmada incelenen edebi metinler temelde kadın ve erkek kahramanların intiharı üzerinden ikiye ayrılmaktadır. İncelenen roman ve öykülerden yola çıkarak kadın ve erkeğin intihar nedenleri daha incelenen gazete haber metinlerinde olduğu gibi egemen söylem perspektifinde inşa edilmektedir. İntihar nedenleri kadına ve erkeğe verilen toplumsal statü ve rollerin yerine getirilememesi sonucunda gerçekleşmektedir. Kadının ve erkeğin toplumsal rollerini yerine getirememesi onun topluma ayak uyduramamasına ve bu nedenle de topluma yabancılaşmasına sebep olmaktadır. Gazete haber metinlerinde olduğu gibi edebi metinlerde de erkek kahramanlar ekonomik ya da toplumsal statü nedeniyle intiharı bir seçim olarak görmektedir. Kadın kahramanların intihar nedeni ise toplumsal baskı ve bu baskının getirmiş olduğu çatışma sonucunda gerçekleşmektedir. Bu öykülerin daha çok kadınların sorunlarına dikkat çekmek amacıyla yazılmış olduğunu söylemek mümkün olsa da egemen ideolojiyi yeniden inşa ettikleri için eleştirilen söylemi tekrar etmekten öteye gidilememiştir. Her iki cinsiyetin de ortak intihar nedeni sevgi ve sevdiğine kavuşamama olarak gazete metinlerinde olduğu gibi edebi metinlerde de inşa edilmektedir. Bu bağlamda şu sonuca varmak mümkün görünmektedir: Edebi

eserler, devletin ideolojik aygıtlarında olduğu gibi egemen söylem perspektifinde intihar nedenleri sunmakta ve kahramanlarını tutunamayan olarak kurgulamaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İNTİHARIN YENİDEN İNŞASINDA SİNEMA METİNLERİ

(1980-2015 Dönemi)

3.1. 1980-2015 Dönemi Sinema Metinleri

Yedinci sanat olarak nitelendirilen sinema diğer sanat dallarını da içinde barındırarak tarihsel süreç içinde değişim ve dönüşüm geçirmektedir. Önceleri yalnızca hareketli resimler olarak değerlendirilen sinema, zamanla bir hikâye anlatma sanatına evrilerek yaşamı yeniden inşa etmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sinemanın en çok edebiyat sanatıyla ilişki içinde olduğunu söylemek mümkündür (Canudo: 1988: 294). Yedinci sanat olarak sinemanın diğer sanat dallarını içinde barındırmasıyla birlikte geniş kitlelere bu sanat dallarını da ulaştırması sinemanın bir iletişim aracı olduğunu da göstermektedir. Örneğin bir edebi eserin uyarlanarak sinemada yeniden inşa edilmesiyle edebi eserlerde inşa edilen tema ya da konu sinemada yinelenmektedir. Bununla birlikte sinema iletişim aracı olduğu için dünyada gerçekleşen olayların yayılmasını da sağlamakta böylece gazete metinlerinde yer alan haberlerden yola çıkarak pek çok senaryo da yazılmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda sinemanın hem medya hem de edebiyat alanında inşa edilen metinleri yeniden inşa eden bir sanat ve iletişim aracı olduğunu belirtmek elzemdir (Özön, 2008: 7).

Sinemanın yapısı kodlar üzerinden tanımlanmaktadır. Bu kodları sinemaya özgü kodlar ve kültürel kodlar olarak iki kategoride değerlendirmek mümkündür. Kültürel kodlar yönetmenin film metninde kolaylıkla yeniden inşa edebileceği kodlardır. Bu özelliği nedeniyle sinemanın kültürel bir ürün olduğunu da söylemek mümkündür (Monaco, 2002: 172). Bu tez çalışmasında sinemanın kültürel bir ürün olması savından hareketle Türk sinemasının tarihsel süreci kültürel perspektifte ele alınmaktadır. Böylece Türk sineması tarihinde üretilen eserlerin içinde yaşadığı kültürden beslendiği ve egemen ideolojiyi yeniden inşa ederek intihar söylemlerini yinelediği ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Türk sinemasının tarihsel süreç içerisindeki ilerlemesini inceleyen araştırmacılar, çalışmalarını uzun yılları kapsamaları nedeniyle daha çok dönemlere

ayırarak gerçekleştirme yolunda eğilim göstermektedir. Türk sinemasını dönemlere ayırma eğilimi araştırmacının çalışmayı nitelikli bir şekilde gerçekleştirmesine olanak sağlamakta ve daha anlaşılır kılmaktadır. Türk sinemasını kronolojik bağlamda ele alarak dönemleştiren ilk araştırmacılara; Nijat Özön, Metin Erksan, Alim Şerif Onaran'ı örnek vermek mümkündür (Becerikli, 2020: 55). Türk sinema tarihinin dönemlendirilmesi konusunda en çok kabul gören çalışmalardan biri Özön'un çalışmasıdır. Bu çalışmanın neredeyse her araştırmada kullanılması dönemlendirme çabasını tek bir perspektiften ele aldığı için daha sonra üretilen çalışmalarda birbirini tekrar ederek araştırmayı özgün olmaktan uzaklaştırmaktadır. Bununla birlikte dönemlerin belirli tarihlerde ele alınarak birer kesit gibi incelenmesi bütüncül bir perspektifle sinema tarihinin değerlendirilmesinde belirli sorunların yaşanmasına neden olmaktadır (Okumuş, 2014: 138,140).

Bu tez çalışması 1980-2015 dönemi sürecinde Türk sinemasının gelişimi ve değişimi -var olanı ve sürekli olarak kendini yineleyen tarihyazımından farklı olarak- Metin Erksan'ın Türk sinemasını dönemlendirme çalışması üzerinden aktarılmaktadır. Erksan "*Türk Sinemasında Gelenek Yokluğu*" makalesiyle Türk sinema tarihini kronolojik bağlamda ele alarak ilk dönemlendirme çalışmasını 1959 yılında gerçekleştirmektedir. Fakat bu tez çalışmasında, Erksan'ın 1994 yılında Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan "*Sinemanın 100. Yılı*" yazısı dikkate alınarak dönemleştirme yoluna gidilmektedir.

Erksan, bu makalesinde tarihyazımının zamanla ele geçen yeni bilgi ve bulgularla yeniden değişebileceğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte: "*Hiçbir sanat, içinde olduğu; siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetsel, teknolojik olgulardan ve ortamdaki soyutlanarak, kendi iç dinamiğini oluşturan dönüşüm, devrim, etkileşim, yaratma, yetenek, beceri, mesleki türdeşlik gibi öğeler değerlendirilerek ve yorumlanarak tarihsel dönemlere ayrılamaz*" görüşünü savunmaktadır (Erksan, 1994: 2).

Erksan'a göre sinema sanatı diğer sanatlardan farklı olarak daha yoğun bir şekilde içinde olduğu toplumun siyasi, ekonomik, kültürel ve teknolojik gelişimiyle ilgili çok yönlü bir ilişki içindedir. Bu nedenle bir sanatın/sinemanın tarih yazımı

oluşturulurken tarih bilime ve bilimsel bilgiye uygunluk gösterecek şekilde sanatın/sinemanın bitiş ve başlangıç dönemlerini içinde büyüdüğü toplumsal koşullar göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmelidir (Erksan, 1994: 2).

Kurtuluş Kayalı, Erksan'ın bu makalesini tarih yazımı bağlamında eşine az rastlanır bir çaba olarak nitelendirmekle birlikte tarih yazımı konusunda farklı perspektifler geliştirebileceğini savunmaktadır. Erksan'ın görüşünü “*kültürel perspektifli bir Türk sinema tarihi*” olarak değerlendirmekte ve Türk sinema tarihinin tek bir perspektifle ele alınmasını eleştirerek yoğun ve zengin bir tarihi olduğunu savunmaktadır (Kayalı, 1996: 68-70).

Levent Yaylagül, “*Sinema Toplum Siyaset*” adlı eserinde Erksan'ın dönemleştirme anlayışını benimseyerek Türk sinemasını etkileyen siyasi, ekonomik, sosyal, teknolojik ve hukuksal gelişmeleri ön planda tutan bir dönemleştirme çabası içine girmektedir. Erksan'ın tarih yazımı önerisinin siyasal gelişmelere dayalı olduğunu savunarak “1980-2014” dönemini “1980-2002 Dönemi” ve “2002-2014 Dönemi” olmak üzere iki döneme ayırarak incelemektedir (Yaylagül, Sinema Toplum Siyaset, 2018:13-44). Bu tez çalışmasında da belirtilen toplumsal olaylar ve değişimler ekseninde bir Türk sineması tarih yazımı çalışmanın problematiğine uygun görünmektedir. Sinema, sosyo-psikolojik bir perspektifle içinde bulunduğu toplumsal koşullar ve bu koşullardan etkilenen bireyin ürettiği eser veya kitle iletişim aracı olarak değerlendirildiğinde bu tez çalışmasında sinema tarih yazımı Yaylagül'ün dönemlendirme çabası çerçevesinde bir yıl uzatılarak “1980-2015 Dönemi” “1980-2002 Dönemi” ve “2002-2015 Dönemi” olmak üzere iki başlıkta açıklanır.

Esen'in, Özön'un çalışmasından yola çıkarak oluşturduğu Türk sinema tarihinin dönemleştirme çalışmalarından biri olan “*Türk Sinemasının Kilometre Taşları*” adlı yapıtında da Erksan'ın görüşüne benzer bir şekilde toplumbilimsel yaklaşım çerçevesinde tarihyazımının dönemlere ayrılmış olduğunu söylemek mümkündür. Çalışma tarihsel bağlamda değerlendirildiğinde Erksan'ın tarih yazımı görüşünden daha sonra ortaya çıktığı görülmektedir (Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010: 1-2).

Türkiye toprakları pek çok medeniyete ev sahipliği yaptığı için geçmişten bugüne sürekli olarak beslenen bir kültürel çeşitliliğe ve çok sesliliğe sahip olmuştur. Türk sineması bu çeşitliliğin yanında darbeler, krizler, savaşlar ve doğal afetler gibi topluma etki eden birçok kırılma anını egemen söylemin perspektifinde yahut zaman zaman egemen söyleme karşı çıkarak yeniden inşa etmiştir. Bu nedenle sinemanın toplumsal olayların ya da toplumun bir parçası olan bireylerin yaşamış olduğu durumları görsel işitsel bağlamda aktaran sanat dalı olmasına ek olarak aynı zamanda bir kültür aracı olduğunu da söylemek mümkündür (Güçhan, 1992: 8-9).

12 Eylül 1980 Darbesi, Türkiye tarihi açısından en önemli kırılma anlarından biri olmuştur. Darbe nedeniyle görünürde değişen sadece devlet yönetimiye egemen söylemin etkisi ve sıkı yönetimle toplumun her katmanı derin bir değişim yaşamıştır. Bu bağlamda düşünüldüğünde 80’lerden günümüze doğru geldiğimizde yaşamış olduğumuz değişimle birlikte Gürbilek’in de işaret ettiği gibi: *“Birçok şeyin gösterildiği için ve görüldüğü kadarıyla var olduğu, sergilendiği için ve seyredildiği kadarıyla değer kazandığı bir toplum çıktı ortaya”* (2016: 29).

1980-2002 Dönemi, “12 Eylül 1980 Darbesi” ile başlamaktadır. Darbe nedeniyle sözün ilk yıllarda bastırılması sonucunda (Gürbilek, 2016: 21) tüm kurumlarda olduğu gibi Türk sinemasında da bir kırılma yaşanmıştır. 80’ler döneminde film üretimi konusunda niceliksel bağlamda ciddi bir düşüş olmuştur. Bu nedenle 1980-2002 Dönemi’nde öncelikli olarak ülkenin ekonomik durumuyla birlikte Türk sinemasında değişen yapım koşullarını açıklamak önem arz etmektedir. Çalışmada daha sonra değişen toplumsal koşullar ve ülkenin kültürel iklimi etkisinde üretilen filmlerden bahsedilir.

Türkiye’de darbe sonrası değişen ekonomik sistem özellikle 80’li yılların ikinci yarısından itibaren ülkenin kültür emperyalizmine maruz kalmasına sebep olmuştur. Bu olumsuzluğun getirmiş olduğu sonuçlar nedeniyle Türk sinemasında yaşanan düşüş *“Hollywood Darbesi”* olarak adlandırılmıştır. Esen, “24 Ocak Kararları”nın, 12 Eylül 1980 Darbesi ve Hollywood Darbesi’nin beslendiği ana kaynak olduğunu belirtmiştir. 1987 yılında Özal hükümetinin Amerika ile aralarında yapmış oldukları anlaşma gereğince *“yabancı sermayeli sınai şirketler gibi sinema*

şirketlerine de” Türkiye kapıları açmış ve bu durumun sonucu olarak ülke ekonomisi dışa açık bir hale gelmiştir (Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010: 182-184). Hollywood stüdyoları küreselleşme amacıyla film üretimi, dağıtım ve gösterimi alanlarında da etkisini arttırdığı için bu dönemde tekelleşmenin adımları atılmıştır. Bu nedenle yerli yapım şirketleri ve organizasyonları ile bağımsız yapımcılar için film üretim, dağıtım ve gösterimi imkânsız bir hal almıştır. Yerli yapımcıların yaşamış olduğu ekonomik buhran özellikle 1990’lı yılların ilk yarısında film üretimi bağlamında sorunlar yaşanmasına neden olmuştur (Yaylagül, Sinema Toplum Siyaset, 2018: 162).

Yerli yapımcıların birçoğu yaşamış oldukları krizi, video cihazlarının ülkede sayılarının artmasıyla kendileri için bir fırsat olarak görmüş ve televizyonlarda izlenmek üzere üretilen video kaset filmler için yapım desteği vermeye başlamıştır (Scognamillo, 2010: 369). Video kaset teknolojisi kamusal alanda gerçekleştirilen sinemaya gitme eylemini özel alana taşımıştır. Bu bağlamda gelişen video kaset teknolojisinin özel alan ile kamusal alanın sınırlarını ortadan kaldırmıştır. Özel alana giren video kaset filmleri, bu alanda en çok vakit geçiren ev hanımlarına yönelik filmler üretilmesi yolunda bir politika benimsemiştir (Güçhan, 1992: 94).

1990’lı yıllara gelindiğinde ise kanal sayılarının artmasıyla filmler televizyon kanalları aracılığıyla izleyicisiyle buluştuğu için video kaset döneminin yavaş yavaş sonuna gelinmiştir (Onaran, 1995: 11). Video kaset filmleri döneminin de bitmesiyle sayısı giderek azalan yerli yapımcılar seçici davranarak daha nitelikli işlere finansman olmaya mecbur kalmıştır (Kıraç, 2019: 138).

Yerli yapım şirketlerinin yaşamış olduğu yok oluş sürecinin tersi olarak reklam sektörü 80’li yıllarda değişen ekonomik sistem nedeniyle genişlemiştir. Söz konusu olan bu genişleme gerçek bağlamından kopuk hayali bir dil inşa etmiş ve dili nedensizleştirmiştir. Reklamın etkisiyle dilin nedensizleşmesi gazete haberlerinde söylem düzeyinde yeni bir dil inşa etmiştir. Örneğin; ‘Katibime Cola’lı Gömlek’ başlıklı haber Coca Cola üzerine yazılmış bir haberdir. Bu haber başlığında inşa edilen söylem bütün gerçeklikten uzak, keyfi söz oyununa dayalı bir şekilde oluşturulmuştur. Söylemi oluşturan bu yapı kısa zamanda benimsenmiş ve tüm alanlarda yeniden

üretilecek ilk defa yaygın tüketilebilecek ‘pop tarih’ kurulmuştur. 80’ler Türkiye’inde görünür olan basın ve reklam sektörünün üretmiş olduğu seçkin dil ve zengin vitrinlerle batıya dönük bir portre çizilmiştir (Gürbilek, 2016: 24-26).

Genişleyen reklam sektörü sinema filmlerine sponsor olmuş ve reklam sektöründe kullanılan ekipmanların film çekimlerinde kullanılmasına da destek vermiştir. Aynı zamanda çektikleri reklam filmleri sayesinde bütçe elde eden Ezel Akay, Ömer Vargı, Reha Erdem gibi genç yönetmenlere de bu sayede uzun metraj film çekme imkânı doğmuştur (Kıraç, 2019: 138-139).

90’lı yılların başlarında sinemada zorlaşan yapım koşulları ve seyircilerin sinemaya gitmeyi tercih etmemesi nedeniyle neredeyse yok olmanın eşiğine gelen Türk sineması için devlet ilk defa 1991 yılında girişimde bulunmuştur. Kültür Bakanlığı’nın bütçesinden belirlenen bir miktar film üretimi için ayrılmıştır. 1992 yılına gelindiğinde ise üretilecek filmler krediye uygun bir şekilde desteklenmiş ve Kültür Bakanlığı’nın sadece %50’sini hibe edeceğine dair karar alınmıştır (Scognamillo, 2010: 371).

Türk sinemasında 1992 yılında hukuksal alanda iki değişiklik yapılmıştır. Bunlardan ilki 3527 sayılı yasada sansürün kaldırılmış olmasıdır. Yapılan değişikliklerden ikincisi ise “*Sinema ve Müzik Sanatını Destekleme Fonu*”na yeni maddi kaynaklar yaratıldığı belirtilmiştir. Hollywood endüstrileşme yolunda ticari filmler üreterek devletin desteğine ihtiyaç duymasa da diğer ülkelerde sinema filmi üretebilmek için devlet desteğine ihtiyaç duyulmuştur. Bu nedenle Avrupa ülkeleri, Hollywood sinemasına karşın kendi varlığını sürdürme amacıyla “*Avrupa film ve televizyon programı ve üretimini teşvik etmek için*” Eurimages’ı kurarak yönetmenlere ekonomik destek sağlamıştır. 19 ülkenin yer aldığı Eurimages’da Türk filmlerine sıcak bakılmış ve daha ilk yıl dört proje desteklenmiştir. (Pöstecki, 2012: 53; Scognamillo, 2010: 372; Özgüç, 2014: 422).

1990’lı yıllardan 2000’lerin başına kadar olan süreçte Türk sineması Eurimages gibi fon kaynaklarının dışında, reklam ve televizyon sektörünün de gelişmesiyle çeşitli sponsorluklar alarak yeni bir finansal kaynak oluşturmuş, 80

öncesinde yapımcılık yapan ve darbe sonrasında değişen ekonomik koşullara direnen ve varlığını sürdüren yapım şirketlerinden destek almış ve son olarak da kendisini finanse eden yönetmenlerle film üretebilmiştir (Pösteği, 2012:60). Bununla birlikte 90'lı yılların sonlarında yaşanan teknolojik gelişmelerle 2000'li yılların başlangıcında daha kolay film üretilmesini sağlayan HD-V kameralar tercih edilmeye başlanmış ve bu durum film üretiminde bir artış ve çekim aşamasında prodüksiyon ihtiyacının daha da hafiflemesine olanak sağlamıştır (Kıraç, 2019: 141).

80'lerde yaşanan darbe nedeniyle birey sorunlarını işleyen filmlere dönüşmesiyle Türk sineması farklı konular ve üslup denemelerine yönelebilecek riski göze alabilmiştir. 80 öncesinde de popüler sinema dışında yönetmenlerin sanat sineması olarak kendi üslubunu yaratabildiği filmler özellikle yapım olanaklarının değişmesi ve yeni kanalların aranması nedeniyle 80 sonrasında yoğunluk kazanmıştır. 90'lı yıllarda belirginleşmeye başlayan yapım kaynaklarından yararlanan yeni yönetmenler kendi üsluplarını oluşturabileceği filmler çekmeye başlamış böylece auteur sinemanın oluşmasını sağlayan temellerden biri atılmıştır.

1980-2002 döneminde Türk sinemasını yapım olanakları bağlamında özetlemek gerekirse; liberal ekonomi politikasının benimsenmeye başlandığı Özalp yıllarda endüstrileşen Hollywood sinemasının Türkiye'de faaliyet göstermeye başlamasıyla zorluklar yaşayan yerli yapım şirketleri yok olmaya yüz tutmuştur. 80'lerden 2000'li yıllara kadar olan süreçte Türk sinemasında yapım olanaklarıyla ilgili çeşitli kaynaklar aranmış ve belli bir sistem oturtulmaya çalışılmıştır. Bu nedenle film üretimi konusunda sorunlar yaşanmasıyla birlikte 70'ler seks filmleri nedeniyle sinemadan uzaklaşan seyirciyi sinemaya çekmenin yolları da aranmıştır. 1996 yılında "Eşkıya" (Yavuz Turgul) ile Türk sinemasında seyircinin yeniden sinemaya dönüşü mümkün olmuştur.

Çalışma, her ne kadar 1980-2015 dönemi arasında üretilen sinema filmlerini değerlendirmeye alsada Türkiye tarihinde gerçekleşen 80 öncesi ya da sonrası toplumsal travmaların yaşandığı dönemleri, bireysel ya da toplumsal bağlamda yeniden inşa eden film metinlerinde intihar olgusunu incelemektedir. 1980'ler Türkiye'sinin çalışmanın tarihsel bağlamda başlangıcı olarak kabul edilmesinin bir

diğer nedenini darbe sonrasında değişen 80'lerin kültürel ikliminin bir sonucu olarak belirtmek mümkündür. Gürbilek, bu dönemin kültürel iklimini tanımlamak amacıyla iki kavram kullanmaktadır. Kavramların ilki 'sözün bastırılması', ikincisi ise 'söz patlaması'dır. 80'lerin başlarında darbe nedeniyle nasıl ki söz bastırıldıysa, ortalarında ise baskı döneminden çıkıldığına dair yanılısma oluşturan söz, imge ve görsel anlamda bir patlama yaşanmıştır (Gürbilek, 2016: 21).

1980'lerde yaşanan en önemli kültürel değişimlerden biri şüphesiz gündelik hayatta televizyonun yaygın biçimde kullanılması olmuştur. Evlerde yer alan televizyon, bireylerin -korku ve baskı ortamının ve 70'lerin seks filmlerinin de etkisiyle- sinemaya gitme alışkanlığını iyiden iyiye azaltmış ve bu dönemde kültürel boşluğu doldurarak bireyi apolitik bir konuma sürüklemiştir. Televizyonun gösteremediğini gösterme politikasına giren sinemada cinsellik ve arabesk temalı filmler üretilmiştir (Görücü &Atam, 1995/1996: 21-22).

Kamusal alan etkinliği olan sinema filmlerinin bir şekilde evlere girerek özel alana sızdığı 1980'lerin ortasında mahrem olarak nitelendirilen pek çok alan kamuoyunun gündeminde yer almaktadır. Gürbilek'e göre; özel hayat söylemsel bir düzeye oturtularak yeniden inşa edilmiştir. Cinsellik, birey olma ve özgürlük gibi kavramlar otoriteden bağımsız bir şekilde kendilerine yeni haber alanları yaratmak isteyen gazete ile dergilerin odak noktası haline gelmiştir. Böylece ilk defa 80'lerde özel hayatın varlık alanı kamusal düzeyde tanımlanmıştır (Gürbilek, 2016:22-23). 2000'lere gelindiğinde ise sosyal medyanın etkisiyle kamusal alan düzeyinde tanımlanan özel hayat, sınırlarını kaybederek bireyin sürekli olarak gözetlenen bir konumda nitelendirmesine neden olmuştur. Özel alan, kamusal alanın bir parçası haline gelerek sözlük anlamını yitirmiştir.

Bu dönemde Türk sinemasında da gazete ve dergilerde ele alınan konulara benzer nitelikte tabu sayılabilecek konular ilk defa işlenmiştir. Bu değişimin yanında film dilinin anlatım biçimlerinde de geleneksel olandan koparak farklı bir anlatım tarzı denenmiştir (Pösteki, 2012: 34). Türk sinemasında 1980'lerden önce bir sömürü olarak işlenen seks filmlerindeki cinsellik olgusu, 80 sonrasında tabu olarak nitelendirilmenin dışına çıkmıştır (Güçhan, 1992: 94).

80 Darbesi toplumun her kesiminde olduğu gibi sinema alanında da birtakım yasaklamaların olmasını zorunlu kılmıştır. Yasaklama ve denetimler seks filmlerini ortadan kaldırırken aynı zamanda toplumcu gerçekçi filmlerin üretilmesi konusunda da sorun yaşanmasına neden olmuştur. Seks filmlerinin olumsuz etkileri toplum üzerinden kalkarken toplumcu gerçekçi filmlerin engellenmesiyle dönemin iktidarının endişeleri yok edilmiştir. 80'lerde denetim, yasaklamalar, yapım sorunu ve teknolojik gelişmeler nedeniyle film üretimi azalmaya başlamıştır. Seks filmleri yerini arabesk filmlere, toplumcu gerçekçi filmler ise yerini bireyin sorunlarını ele filmlere bırakmıştır. Birey sorunlarının bu dönemde işlenmesinin nedenini özel hayatın varlık alanının kamusal alanda tanımlanması olarak yorumlamak mümkündür. Birey olma durumu otoritenin kendisinden bağımsız olarak tıpkı basın alanında gerçekleştirildiği gibi sinemada da işlenmiştir. Türk sinemasının 80'ler döneminde her ne kadar birey sorunları ele alınsa da aslında toplumsal koşulların bireyi getirmiş olduğu bunalım, toplumsal nedenli bireyin yaşamış olduğu sorunlar temelinde inşa edilen filmler çevrilmiştir (Esen, 80'ler Türkiye'sinde Sinema, 2000: 41; Güçhan, 1992: 94; Gürbilek, 2016: 22).

80'ler döneminde bireysel sorunlara yönelik Türk sinemasında bir birey olarak kadının konumu ön plana çıkmıştır. Esen, bu dönemde Türk sinemasında kadının bireyleşme problemini iki kategoride değerlendirmiştir. Arabesk ve ticari filmlerde Yeşilçam geleneği olarak iyi ya da kötü kadın tiplerini devam ettirilmiş ve bununla birlikte kadını cinsiyetin ötesinde sadece insan olarak ele alan, kadının ne iyi ne de kötü konumlandırıldığı filmler de üretilmiştir. Bu filmlerle birlikte kadınlara tip olmaktan öte bir derinlik kazandırılmıştır (Esen, 80'ler Türkiye'sinde Sinema, 2000: 41-42; Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010: 181). Baskının ve denetimin artmasıyla bireysel sorunların işlendiğine değinen Esen'in perspektifinden farklı olarak bu dönemde bireysel sorunmuş gibi görünen ama aslında kadının bir birey olarak toplumda nasıl konumlandırılması gerektiğini tartışan filmler üretildiğini belirtmek mümkündür. Bu bağlamda düşünüldüğünde toplumu oluşturan en küçük yapı taşlarından biri olan kadının, birey olarak toplumsal rollerinin ne olduğu sinema filmlerinde tartışıldığı için kadın sorunlarını ele alan filmlerin toplumsal sorunları ele alan nitelikte filmler olduğunu söylemek mümkündür.

Kıraç 1980’lerde değişen toplumun yapısını ve muhafazakâr kesimi eleştirmek için kadın sorunlarını ele alan filmler üretildiğini aktararak toplumsal dönüşüm perspektifli bir yorumda bulunmuştur. 80’ler döneminde Atıf Yılmaz, çevirmiş olduğu 17 filmin 13’ünde kadın sorunlarını ele almıştır. Yılmaz bu dönemde “*Asiye Nasıl Kurtulur*” (1986), “*Deli Kan*” (1982), “*Adı Vasfiye*” (1985), “*Kadının Adı Yok*” (1987), “*Mine*” (1982), “*Dul Bir Kadın*” (1985) ve “*Aahhh Belinda*” (1986) gibi erkek egemen söylemi eleştiren perspektifle kadın sorunlarını işleyen filmler üretmiştir (Kıraç, 2019: 137; Esen, 80’ler Türkiye’inde Sinema, 2000: 43-44).

80’lerde kadın sorunlarını filmlerinde ele alan diğer yönetmenlere Şerif Gören ve Halit Refiğ örnek verilebilir. Yönetmenliğinin ilk yıllarından bu yana kadın sorunlarına büyük bir hassasiyetle yaklaşan Halit Refiğ, 1980’li yıllarda kadını bir birey olarak ele aldığı “*daha gerçekçi ve çok boyutlu*” filmler üretmektedir. “*O Kadın*” (1982), “*Teyzem*” (1986) “*Karılar Koşuşu*” (1989) filmleri, yönetmenin kadın sorunlarına odaklanan filmleridir (Yaylagül, 2018: 34-35; (Esen, 80’ler Türkiye’inde Sinema, 2000: 72).

Kadın sorunlarının ve dolayısıyla da feminizm hareketinin konuşulduğu 80’li yıllarda kültürel çoğullaşma söz konusudur. Türkiye ‘kendi yerlilerini’ başka bir deyişle kendi ‘üçüncü dünya’sını 80’li yılların ortalarında keşfetmeye başlamıştır. Merkezinin dışında tuttuğu kırsalı ve modern görünebilmek adına kendi içinde tuttuğu bastırdığı yanlarını da keşfetmiştir. 80’lerde yaşanan ‘aşağı kültür’ patlamasıyla ‘yüksek kültür’ün kendi içinde bastırdığı yanların da keşfi sağlanmakla birlikte etnisite, din ve cinsellik de keşfedilerek bu dönemde rahatlıkla söze dökülebilmektedir. Tüm bu yaşananlar toplumsal bastırmanın geri dönüşü olarak karşımıza çıkmıştır (Gürbilek, 2016: 106). 70’lerde başlayan ve 80’lerde devam eden Arabesk kültür bastırılanın geri dönüşünün bir sonucudur:

“80’lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin ‘asıl’ sahiplerinin bu yabancılar akınına geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının da adıydı. Bir müddet sonra da bazı aydınların ayaktakımı ve taşra düşmanı seçkinlere karşı kamuoyunda yaptıkları jestin adı oldu arabesk.” (Gürbilek, 2016: 25).

Türkiye’de toplumsal yapının değişiminde rol oynayan en etkili dinamiklerden biri içgöçtür. Göçün en büyük nedenlerinden biri ekonomiktir, bireyler daha iyi bir yaşama kavuşma ümidiyle yeni olanaklar aramak için kırsaldan kente göç etmiştir. Bireylerin kırdan kente göç etmesinin sonucunda toplumda kentleşme ve gecekondulaşma gibi sorunlar ortaya çıkmıştır (Güçhan, 1992: 2-4).

Bu dönemde kentleşmeyle birlikte içgöç nedeniyle bir alt kültür olarak arabesk ortaya çıkmıştır. Bu kültür öncelikle müzik alanında daha sonra ise müzisyenlerin sinema filmlerinde rol almasıyla daha da popülerleşmiştir. Elde edilen popüler etki arabesk türünde ticari filmlerin üretilmesine neden olmuştur. İçgöç nedeniyle kente ayak uyduramayan insanların dışında dış göçle yurdundan uzak kalan bireyler de video kasetlerin yaygınlaşmasıyla arabesk filmlere yoğun bir ilgi göstermiştir (Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010: 180-181; Esen, 80’ler Türkiye’inde Sinema, 2000: 222-223). Yaylagül arabesk filmlerin popüler olma durumunu ülkede uygulanan neo-liberal politikalar üzerinden açıklamıştır. Arabesk kültürün yayılması ve müzik piyasasının geniş bir kitle tarafından dinlenmesinin fırsat bilinmesi sonucunda arabesk şarkıcı olan İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, Gökhan Güney gibi sanatçılar starlaştırılarak bu dönemde çok sayıda arabesk filmde rol almıştır (Yaylagül, Sinema Toplum Siyaset, 2018: 165). Arabesk filmler göç nedeniyle yaşadığı topluma ayak uyduramayan insanların izlemek için seçmiş oldukları popüler filmlerdir. Arabesk filmlerin elde etmiş olduğu popülerlik toplumsal bağlamda değişimin de altını çizmektedir.

Göç nedeniyle ortaya çıkan arabesk kültürden yararlanarak üretilen popüler filmlerin yanında göç olgusuna toplumsal bir sorun perspektifinde bakan filmler de üretilmiştir. 80’li yıllarda dış göç sorununu işleyen filmlere “*40 Metre Almanya*” (Tevfik Başer, 1986), “*Sahte Cennete Veda*” (Tevfik Başer, 1988), “*Polizei*” (Şerif Gören, 1988) filmleri (Yaylagül, 2019: 36); İçgöç sorununu işleyen filmlere ise “*At*” (Ali Özgentürk, 1981), “*Fidan*” (Erdoğan Tokatlı, 1984), “*Bir Avuç Cennet*” (Muammer Özer, 1985), “*Züğürt Ağa*” (Nesli Çölgeçen, 1985) filmleri örnek verilebilir (Esen, 80’ler Türkiye’inde Sinema, 2000:115-120).

12 Eylül döneminde yaşananlar sanatsal bağlamda öncelikli alanlardan biri olan edebiyatta karşılık bulmaktadır. 80'lerin ortasına gelindiğinde ise bireyin psikolojik sorunlarını ele alan, varoluşu irdeleyen filmler daha çok edebi eserlerin aslına uyularak çevrilmektedir. (Kıraç, 2019: 77; Yaylagül, 2018: 33; Scognamillo, 2010: 370-371). Edebi eserlerden uyarlanarak bireyin psikolojisi aktaran filmlere: *"Anayurt Otel"* (Ömer Kavur, 1987), *"Hakkari'de Bir Mevsim"* (Erden Kıral & Ferit Edgü, 1983), *"Suçumuz İnsan Olmak"* (Erdoğan Tokatlı, 1986), *"Kurşun Ata Ata Biter"* (Ümit Elçi, 1985), *"Yılanı Öldürseler"* (Türkan Şoray, 1981), *"Bir Avuç Gökyüzü"* (Ümit Elçi, 1987), *"Bekçi"* (Ali Özgentürk, 1984) filmleri örnek gösterilebilir (Kıraç, 2019: 79; Yaylagül, 2018: 33). Uyarlanan bu filmler Kıraç ve Yaylagül'ün belirttiğinin aksine toplumsal travma nedeniyle içe kapanan bireylerin sorunlarını sinema perdesine aktardığı için bireysel olmanın yanında toplumsal bir meseleyi de ele almaktadır.

Bireyin psikolojik sorunlarının işlendiği uyarlama filmlerin dışında, Esen'in '12 Eylül filmleri' olarak nitelendirdiği darbe dönemini yoğun bir şekilde konu edinen filmlerde de bireyin sorunları ele alınmıştır. 12 Eylül filmlerinde genellikle siyasi nedenlerden tutuklanmış bireylerin hapisten çıktıktan sonra topluma yabancılaşması ile toplumda yaşadığı uyumsuzluklar işlemiştir (Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010: 181-182). 12 Eylül dönemini anlatan filmlere örnek olarak *"Yol"* (Yılmaz Güney, 1981), *"Ses"* (Zeki Ökten, 1986), *"Sen Türkülerini Söyle"* (Şerif Gören, 1986), *"Prences"* (Sinan Çetin, 1986), *"Dikenli Yol"* (Zeki Alasya, 1986), *"Suda Yanar"* (Ali Özgentürk, 1987), *"Kara Sevdalı Bulut"* (Muammer Özer, 1987), *"Av Zamanı"* (Erden Kıral, 1987), *"Sis"* (Zülfü Livaneli, 1988) gösterilebilir (Esen, 80'ler Türkiye'sinde Sinema, 2000:196-208).

Darbeden sonra baskı ve denetim nedeniyle zor yıllar geçiren Türk sineması, bireysel tabanlı konulara yönelmiş gibi görünse de toplumsal travmanın izlerini üstünde taşımaktadır. Bu nedenle egemen ideolojinin söylemleri doğrultusunda sinemada depolitizasyon süreci bireylerin bunalımlı, içedönük halleri sinema perdesine yansıtılarak inşa edilmiştir. Egemen söylemin sinemada inşa ettiği bu gerçeklikle ilgili olarak birey üzerinden okuma yapıldığında film metni aynı zamanda

dönemin toplumsal koşulları hakkında da bilgi vermektedir. Toplumsal bir varlık olan insanın ruhsal anlamda bir sorun yaşamaması için öncelikle çevresinden etkilendiği durumu göz önünde tutularak, Türk sinemasında karakterlerin psikolojik sorunları olmasının nedenini aynı zamanda içinde yer aldığı dönemin toplumsal sorunlarının ve koşullarının getirdiği bir zorunluluk olarak yorumlamak mümkündür.

90'ların başlarında hem film sayısı düşmüş hem de üretilen az sayıda filmin vizyona girmesinde sorunlar yaşanmıştır. Bu durum dönemin liberal ekonomi politikasının bir yansımasıdır. Türk sineması 80'li yıllarda yaşadığı olumsuzluklar nedeniyle 90'lı yılların başında yok olma tehlikesine karşı savaşmıştır. Bu savaş, 90'lı yılların sonlarına doğru kazanılsa da ilk yıllar Türk sineması adına zorlu geçmiştir. Türk sinemasının yeniden canlanmasına olanak sağlayan filmler popüler filmlerdir. *“Berlin in Berlin”* (Sinan Çetin, 1992), *“Amerikalı”* (Şerif Gören, 1993), *“İstanbul Kanatlarımın Altında”* (Mustafa Altıoklar, 1995) ve *“Eşkıya”* (Yavuz Turgul, 1996) tanınmış oyuncu kadrosu ve Hollywood tarzı tanıtım kampanyaları ile seyirciyi kendisine çekmeyi başarmıştır. 1996 yılında gişe rekoru kıran Yavuz Turgul'un *“Eşkıya”* filmi Türk sinemasının yeniden doğuşu olarak nitelendirilmiştir. 2000'li yıllara gelindiğinde Türk sineması izleyicisine kavuşmuş ve nitelikli filmler üretilmiştir (Kıraç, 2019: 134; Pösteği, 2012: 75-76; Dorsay, 2005: 13-14). Ayrıca Turgul'un filmografisi incelendiğinde toplumsal değişime ayak uyduramadığı için sosyo-kültürel alanda çatışma yaşayan karakterlerin yenilikçi baskı nedeniyle intihar ettikleri görülmektedir (Akgül, 2015: 111).

“Eşkıya” filminin getirmiş olduğu başarının yanında aynı yıl gösterime giren *“Tabutta Rövaşata”* (Derviş Zaim, 1996) ulusal ve uluslararası festivallerden yirmi iki ödül alarak hem döneme damgasını vurmuş hem de bu dönemde sinemada farklı üslupla filmlerin üretilebileceğinin habercisi olmuştur (Suner, 2006: 36-37). 90'lı yıllar Türk sineması bir yandan Yeşilçam'ın devamı niteliğinde sayılabilecek popüler filmler diğer yandan sanat filmi olarak da adlandırılan festival filmleri üreterek iki yönlü bir değişim sergilemiştir. Filmlerinde yaratmış olduğu kendine has üslubuyla Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu ve Zeki

Demirkubuz gibi isimler bu dönemde festival filmleri üretmeye başlamıştır (Yaylagül, Sinema Toplum Siyaset, 2018: 38-39; Kırac, 2019: 120).

Yeni kuşak olarak sınıflandırılan bu yönetmenler daha önce Türk sinemasında işlenmemiş konuları farklı sinematografik bakış açıları ve anlatım tarzlarıyla ele almıştır. Yeşilçam yönetmenlerinin aksine yeni kuşak yönetmenler film üretirken yeni bir dil arayışına girmiştir. Bu nedenle yeni kuşak yönetmenler edebi uyarlama yerine kendi yazmış oldukları senaryolarla özgün filmler çekmeyi amaç edinmiştir. Yeni kuşak yönetmenler biçim ve içerik olarak ürettikleri filme kendi bakış açısını, tarzını katmış ve bu sayede daha sonraki yıllarda auteur yönetmen olarak anılmıştır (Kırac, 2019: 79-80).

Yeni kuşak yönetmenlerin sinema anlayışı pek çok araştırmacı tarafından farklı terimler kullanılarak açıklanmaya çalışılmıştır. Bu terimlerden biri “Yeni Türk sineması” olmuştur. 1990 sonrası için literatürde kullanılan “Yeni Türk sineması” teriminde yer alan “yeni” kelimesiyle Yeşilçam sinemasından kopuş kastedilmiş olsa da melodram bir kip olarak Yeni Türk sinemasında kullanıldığı için ikisi arasında kopuştan ziyade bir bağ oluşmuştur. Akbulut’un Yeşilçam sinemasından yararlanarak melodram kiplerinin Yeni Türk sinemasında kullanıldığını savunduğu çalışmasından yola çıkarak Türk sinemasının değişimden ziyade birbirine eklenerek bir gelişim sergilediğini belirtmek mümkündür (Akbulut, 2012: 115).

Yeni kuşak ve Yeşilçam kalıplarının dışında da film üreten eski kuşak yönetmenlerin arasında farklılık varsa eğer o da filmin üretildiği dönemin yapım olanaklarıyla ilgilidir. Türk sinemasında 1990 öncesi ve sonrasında yönetmenler popüler filmlerden farklı tarz ve üslupta filmler üretmiştir. 90’lı yılların öncesinde yapım koşullarının sınırlılığı nedeniyle Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad, Yılmaz Güney gibi yönetmenler ancak popüler film çevirerek elde ettikleri gelirle sanat filmi üretebilmiştir. Yapım alanında yaşanan değişimler ve gelişmelerle yeni kuşak yönetmenler festival filmi çekebileceği pek çok ekonomik kaynak bulmuştur. Bu bağlamda Türk sineması tarihinin geçmişinden koparılarak birer kesit olarak alınamayacağını aksine yaşanan gelişmelere paralel olarak sinema tarihinin de değişimden ziyade gelişim gösterdiğini aktarmak mümkündür.

Yeni kuşak yönetmenler 90'lı yılların ortalarında daha çok taşranın hikayesini anlatmıştır. İstanbul imgesi 80'li yılların aksine tüm Türkiye'nin temsil edildiği bir konumdan çıkarılmış ve mekan olarak taşra kullanılmıştır. İstanbul'da geçen filmlerde ise genellikle apartman daireleri ya da arka sokaklar mekan olarak tercih edilmiştir. İstanbul yönetmenlerin bu tercihiyle iri bir taşra kenti olarak nitelendirilmiştir (Suner, 2006: 223). Oysa 80'lerin ikinci yarısı ile 90'ların ilk yıllarına bakıldığında Türk sinemasında Türkiye, megakent İstanbul'un vitrini olarak nitelendirilmiştir (Scognamillo, 2010: 445).

Darbe sonrasında İstanbul'un vitrini olan Türkiye'nin kültürel ikliminin 90'lar döneminde nasıl bir değişim sergilediği Suner'in "*Hayalet Ev*" adlı yapıtında ele alınmıştır. Bu dönemde Türkiye'de toplumsal bellek alanında birbirine taban tabana zıt olan "*nostalji kültürü*" ve "*toplumsal bellek kaybı*"nın bir aradalığına değinilmiştir. Nostaljik olana yönelme nedeniyle nostalji, kültürel yaşamın neredeyse her alanında kendisini göstermiştir. Birçok anı kitaplarının yayımlanması ve çok satanlar listesinde yer alması, eski pop şarkılarının kültleşmesi, restore edilen binalar ve sokaklara ilginin artması gibi pek çok neden nostaljinin bu dönemin kültürel ikliminin belirleyicisi olduğunu göstermektedir. Toplumsal bellek bağlamında kültürel iklimin bir diğer belirleyicisi ise "toplumsal bellek kaybı"dır. Türkiye'de yakın geçmişte yaşanan toplumsal değişime neden olan birçok olay 90'lı yıllarda yok sayılmıştır. Bu durum 80'lerde yaşanan darbenin getirmiş olduğu travmanın ve kısıtlamaların bir sonucudur. Ülkede 1980'li yılların ortalarında patlak veren Kürt sorunu da Türkiye'de özellikle 90'lar döneminde şiddetin kanıksanmasına zemin hazırlamıştır (Suner, 2006: 25-26).

90'lı yıllarda Türk sinemasında 80'li yıllardan devam eden kadın sorunlarının ve cinselliğin ele alınmasının dışında genişleyen yelpazede azınlık sorunu da kendisine yer bulmuştur. Bu dönemin toplumsal bağlamda en büyük sorunlarından biri Kürt sorunu ve etnik kimlik olmuştur. Bu dönemde Kürtler, Aleviler ve Türkiye'de yaşayan diğer azınlıklar toplumsal yaşamda ve görsel kültür alanında görünürlük kazanmıştır. Türkiye'de darbe sonrası toparlanmalar yaşanırken aynı zamanda ülkenin iç meselelerini çözme yolları aranmıştır. Devlet kendisini irticai

faaliyetler ile Kürt hareketi karşıtlığı üzerinden var etme yoluna gitmiştir. Bu dönemde azınlıkların görünür olduğu, politik olarak nitelendirilen filmlere: “*Mem u Zin*” (Ümit Elçi, 1991), “*Hasan Boğuldu*” (Orhan Aksu, 1990), “*Ağır Roman*” (Mustafa Altıoklar, 1997), “*Salkım Hanım’ın Taneleri*” (Tomris Giritlioğlu, 1999), “*O da Beni Seviyor*” (Barış Pirhasan, 2001) filmleri örnek verilebilir. 90’lı yıllarda aynı zamanda: “*Düş Gezginleri*” (Atıf Yılmaz, 1992), “*Gece Melek ve Bizim Çocuklar*” (Atıf Yılmaz, 1993), “*Hamam*” (Ferzan Özpetek, 1996) gibi cinsel yönelimi farklı insanların hikayelerinin anlatıldığı filmlere de yer verilmiştir (Yaylagül, Sinema Toplum Siyaset, 2018: 37).

Politik filmler çeviren yönetmenler genellikle Kürt sorununu ele almakla birlikte dönem filmleri de üretmiştir. Daha çok darbe yılları ve 68 kuşağı dönemleri bu tarz filmlerde tarihsel fon vazifesi görmüştür. Darbe sonrasındaki 80’ler dönemi gibi 90’lar döneminde de üretilen politik filmler bireysel sorunu işliyor görünse de ele aldığı dönem itibarıyla toplumsal sorunlara da işaret etmektedir. Bu ekseninde çevrilen filmlere: “*Bekle Dedim Gölgeye*” (Atıf Yılmaz, 1990), “*Uzlaşma*” (Oğuzhan Tercan, 1991) “*Babam Askerde*” (Handan İpekçi, 1994), “*Hoşçakal Yarın*” (Reis Çelik, 1997) filmlerini örnek vermek mümkündür. Bahsi geçen filmlerin çoğu prodüksiyon aşamasında yaşamış olduğu sorunlar nedeniyle istenilen olgunluğa erişememiştir (Pösteği, 2012: 82; Kırar, 2019: 168).

90’larda suç ve suç işleyen kaynaklar kanıksanmış, zaman zaman da devlet tarafından bu kaynaklara kutsiyet atfedilmiştir. Mafya üyeleri siyasilerden daha ön planda olduğu için bu dönemde her türlü şiddetin normalleştirildiği bir Türkiye’den söz etmek mümkündür. “*Filler ve Çimen*” (Derviş Zaim, 2000) ve “*Güneşe Yolculuk*” (Yeşim Ustaoglu, 1999) 90’lı yılların şiddet sorununu ele alan suçlu filmleridir (Kırar, 2019: 225). Pösteği suçlu filmlerini Amerikan bağımsız sinemasına yakın bulmaktadır. Suçlu filmlerinde Amerikan bağımsız filmlerinde olduğu gibi konu şiddettir, filmlerdeki karakterler de şiddete eğilimlidir. “*Ağır Roman*” (Mustafa Altıoklar, 1996), “*Eşkaya*” (Yavuz Turgul, 1996), “*Leopar’ın Kuyruğu*” (Turgut Yasalar, 1998), “*Gemide*” (Serdar Akar, 1998) filmlerinde şiddet ön plandadır ve kaybedenlerin hikâyeleri anlatılmaktadır (Pösteği, 2012: 80).

Şiddet unsurunun ön planda olduğu 90'lar döneminde şiddetin dışında cinsellik temasının yoğun kullanıldığı filmlerde de tecavüz ve fuhuş konuları işlenmiştir. “İki Kadın” (Yavuz Özkan, 1992), “Kiraz Çiçek Açıyor” (Yaşar Serinel, 1990), “Madde 438” (Ümit Efekan, 1990), “Berdel” (Atıf Yılmaz, 1990) kadına yönelik tecavüz ve fuhuş filmlerine örnek gösterilebilir. 90'lar döneminde marjinal kadının özgür kadın olduğuna dair bir söylem oluşturulmuştur (Scognamillo, 2010: 442).

Ana sorunlardan biri olarak kabul edilen kadının cinsel bunalım ve açlığının işlendiği filmlere “Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri” (İrfan Tözüm, 1992) ve “Sarı Tebessüm” (Seçkin Yasar, 1992) örnek olarak verilebilir. Duygusal ilişkilere kadının bakış açısıyla bakan filmlere ise “Mum Kokulu Kadınlar” (İrfan Tözüm, 1995), “Kaçıklık Diploması” (Tunç Başaran, 1998), “Bir Kadının Anatomisi” (Yavuz Özkan, 1995) örnek verilebilir. Genel anlamda değerlendirildiğinde bu dönemde taşrada yaşayan kadınların sorunları ele alınmamıştır. Onun yerine marjinal olarak nitelendirilen özgür kadınların cinsel sorunları ya da karşı cinsle duygusal ilişkisi konu olarak tercih edilmiştir (Pösteki, 2012: 84).

Marjinal kent yaşamına taban tabana zıt olan “Beyaz sinema” örnekleri de 90'lar döneminde artmıştır. Bu artışın nedeni Özal döneminde milliyetçi-muhafazakâr kesimde yaşanan yükselme sonucunda İslami değerlerde belirgin bir artışın söz konusu olmasıdır. Uygulanan politika nedeniyle radikalleşen siyasal İslam söylemi, Milliyetçi-muhafazakâr yönetmenlerin ideolojik görüşlerini daha rahat ifade etmelerine olanak tanımıştır. 1960'larla 90'lardan sonra üretilen İslami filmlerde politik bir söylem hâkim olmuştur (Kıraç, 2019:145). Mesut Uçakan, Yücel Çakmaklı ve İsmail Güneş bu dönemde “Beyaz sinema” adı altında film üreten yönetmenlerdendir. “Minyeli Abdullah1-2”, “Yalnız Değilsiniz”, “Bize Nasıl Kıydınız” dönemin dikkat çeken İslami filmleridir (Pösteki, 2012: 86).

1990-2004 dönemini değerlendiren Dorsay, ilgili yıllar aralığında çevrilen 160 filminden önemli bir çoğunluğunun komedi türünde olduğunu belirtmiştir. Özellikle 90'lı yılların sonlarından itibaren üretilen komedi filmlerindeki artışın kitle sinemasını yeniden canlandırıldığını savunmuştur. Bu bağlamda ilgili dönemde üretilen filmlere

“Amerikalı” (Şerif Gören, 1993), “Her Şey Çok Güzel Olacak” (Ömer Vargı, 1998), “Komser Şekspir” (Sinan Çetin, 2001), “Abuzer Kadayıf” (Tunç Başaran, 2000), “Oyun Bozan” (Nesli Çölgeçen, 2000) filmlerini örnek vermek mümkündür (Dorsay, 2005:21-22). 90’larda aynı zamanda minimalizm akımının da etkisiyle batılının doğuya mistik bakış açısı çerçevesinde yurtdışında yaşayan Türkiyeli yönetmenler gerçekliği stilize ederek oryantalist filmler çevirmiştir. Ferzan Özpetek’in “Hamam”, ve “Harem Suaresi” oryantalist sinemanın en önemli örneklerindendir (Pösteki, 2012: 87-88).

1980-2002 Dönemini özetlemek gerekirse: Türk sineması 12 Eylül Darbesi’nin yıkıcı sonuçlarından bir şekilde sıyrılarak 90’lı yılların ortasında yeniden doğmayı başarmıştır. Türk sinemasında 1980-2002 döneminde egemen söylemin yeniden inşa edildiği filmler vitrini günden güne çeşitlenen Türkiye’den kesitler sergileyerek değişen kültürel yaşamdan birer panorama sunmaktadır. 12 Eylül dönemi sonrası kadının toplumdaki konumunun tartışıldığı feminist filmlerden cinsel yönelimi farklı olan bireylerin filmlerine, etnik kökeni farklı olan insanların toplumda ne şekilde yer bulduğundan bireyleşmenin getirdiği buhranlı hayatta, topluma adapte olamayan insanlardan din olgusunun yüceltildiği Beyaz sinemaya, toplumsal travmaların konu edinildiği dönem filmlerinden kahramanların anti-kahramanlara yerini bıraktığı sıradan insanların konularının ele alındığı filmlere zengin bir Türkiye vitrini söz konusudur.

2002-2015 Dönemi: 2002 yılında AKP’nin iktidara gelmesiyle başlamıştır. Bu dönemde askeri baskının toplum üzerinden kalkacağı ve daha özgür bir ülke vaadi vererek demokratikleşme yoluna gidileceğini belirten AKP, muhafazakâr ile liberallerin desteğini alarak iktidar olmuştur. Bu söylemlerin aksine Türkiye 2002 yılından itibaren giderek daha muhafazakâr bir toplum olmakla birlikte kapitalizm nedeniyle daha fazla tüketimci ve pragmatik bir topluma dönüşmüştür (Yaylagül, Sinema Toplum Siyaset, 2018: 39).

2001 yılında yaşanan ekonomik krizin etkisi 2002 yılında da devam etmiş ve bu durum halkın sinemaya gitmesine engel olmuştur. Bu dönemde devletin sinemacılara sağladığı “Sinema ve Müzik Sanatını Destekleme Fonu”ndan kriz

nedeniyle yararlanılamamıştır. Ekonomik kriz film sayılarının düşmesine neden olduğu gibi üretilen filmlerin vizyona girmesine de engel olmuştur. 2000’li yıllarda yaşanan ekonomik temelli tek sorun kriz değildir. Video kaset teknolojisinde olduğu gibi DVD teknolojisi de ekonomik anlamda sinema filmlerine katkı sağlasa da gelişen CD ve DVD teknolojisiyle korsan CD dönemi başlamış ve bu durum Türk sinemasını olumsuz yönde etkilemiştir. Hem filmi üretenler ekonomik olarak karşılığını alamamış hem de sinemaya gitme eyleminde düşüş meydana gelmiştir. Tüm bu olumsuz koşulların yanında gelişen teknolojiye uyum sağlamaya çalışan Türk sinemasında filmlerin dijital formatlarda çekilmesi, ekonomik anlamda az da olsa bir rahatlama sağlamıştır (Pösteği, 2012: 61-62; Kıraç, 2019: 374-375). 2000’li yıllarda çeşitlilik gösteren film yapım koşulları değerlendirildiğinde yapımcının kendi sermayesi dışında başvurabileceği kaynakları: devlet desteği, Eurimages fonu, sponsorluk, ürün yerleştirme ve filmin dağıtım geliri olarak özetlemek mümkündür (Arslan E., 2011: 24).

2000’li yıllarda geçmiş dönemlerde film üretimi ve gösterimi konusunda yaşanan teknolojik yetersizlik kapanmıştır. Bu dönemde filmlerin yapım ve çekim aşamalarında yaşanan zorluklar ve ekonomik sorunlar dijitalle geçişle azalmıştır. Dijitalleşmeyle birlikte filmler belirli standartlarda üretildiğinden her filmin dünyanın her yerinde gösterilebilir olması sağlanmıştır (Ormanlı, 2012: 28).

2000’li yıllarda tüketim kültürünün inşa edilmesi ve dijitalleşmenin etkisiyle vizyona giren filmler de alışveriş merkezlerinde tüketilebilir birer eğlence olarak pazarlanmıştır. Bu süreçte dijitalleşmenin de etkisiyle dijital perde sayılarının artması, filmin ses ve görüntü kalitesinin iyileşmesi, filmlerin fiziksel olarak daha modern sinema salonlarında gösterime girmesi izleyiciyi kamusal alanda film izlemeye çeken etmenlerden olmuştur (Sevinç, 2014: 108).

2004 tarihinde yürürlüğe giren 5224 sayılı “*Sinema Filmlerin Değerlendirilmesi Hakkında Kanun*” sinema filmlerini yaş gruplarına göre sınıflandırılması, değerlendirilmesi ve devletin sinemaya yapacağı ekonomik desteklerin nasıl olacağına ilişkin bir takım yeni düzenlemeleri içermektedir (Pösteği, 2012: 64; Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010: 188).

Türk sinemasının başlangıcından 2000'lere yaşamış olduğu temel sorunlardan biri sansür diğeri ise 1980 sonrasında benimsenen ekonomi modelinin getirdiği bir sorunun sonucu dağıtımdır. Sansür 2000'li yıllarda sanat sinemasının da gelişimiyle birlikte en çok tartışılan konulardan biri olmuştur. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteğini alan filmler henüz proje aşamasında sansüre uğramakta diğeri filmler ise ya eser işletme belgesi alamamakta ya da oynatılacak salon bulamamaktadır (Yücel F., 2014).

Popüler kültür ürünü olan ve tüketim kültürüne hizmet eden ana akım filmler kolaylıkla vizyona girip seyirciyle buluşabilmiş fakat yeni kuşak sinemacılar, çekmiş oldukları filmleri gösterebilecekleri salon bulma konusunda engeller yaşamıştır. Bu dönemde vizyona giren sanat filmleri fazla kazandırmadığı için zor zamanlar geçiren küçük işletmeler birer birer kapanmıştır. Uluslararası film festivallerinden ödüller alan filmler de kapanan küçük işletmelerde gösterilemez bir aşamaya geldiği için 2010'lu yıllarda ciddi bir dağıtım sorunu baş göstermiştir (Hayal Perdesi, 2013: 40).

Sanat filmlerinin yaşamış olduğu dağıtım sorunu alternatif sinema salonlarının varlığına ihtiyacı doğurduğu için 2013 yılında İstanbul'da neredeyse yok olma tehlikesi yaşayan Beyoğlu sinemasının da dahil olduğu dört sinema salonu 'Başka Sinema' adıyla festival filmlerini izleyicisiyle buluşturmuştur (Aktaran Parlayandemir, 2015: 71-72). Sanat filmleri sinema salonları dışında çeşitli kültür merkezlerinde, müzelerde, tiyatro sahnelerinde ve yurtiçinde düzenlenen film festivallerinde izleyicisiyle buluşmuştur (Parlayandemir, 2015: 70).

2000'lerde sanat filmlerinin izlenmesine imkân sağlayan oluşumlardan biri de festivallerdir. Festivaller özellikle bu dönemde önemli kültürel bir etkinlik alanı olarak varlık göstermiştir. Ulusal ve Uluslararası festivallerden ödül alan filmlerin yönetmenleri ön plana çıkmış ve aldığı ödüller sayesinde hem ülkede tanınırlığı artmış hem de sanat sinemasının daha çok izleyici tarafından tercih edilmesine olanak sağlamıştır (Yaylagül, Sinema Toplum Siyaset, 2018: 39). Türkiye'de düzenlenen Uluslararası film festivallerine "*Ankara Uluslararası Film Festivali*", "*Uluslararası Antalya Film Festivali*", "*Uluslararası İstanbul Film Festivali*", "*Gezici Festival*", "*İf İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali*", "*Uçan Süpürge Uluslararası*

Kadın Filmleri Festivali” , “Malatya Uluslararası Film Festivali” örnek verilebilir (Kültür ve Turizm Bakanlığı).

2005 yılından itibaren Türkiye’de düzenlenen prestijli Adana, Antalya ve İstanbul film festivallerinde Türk filmleri de yer almaya başlamıştır. Bu durum en azından yeni kuşak sinemacıların filmlerini seyirciyle buluşturacağı bir alan doğurmuştur. Festivallerden alınan ödül paraları ve Kültür Bakanlığı’nın desteği gibi kanallardan yararlanarak film çeken yeni kuşak sinemacılar zor koşullar altında filmlerini üretmeye çabalamıştır (Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010: 188; Kırac, 2019: 373-375).

2010’lu yıllara gelindiğinde festivallerin ne yapımcı ne de yönetmene yeterli bir gelir sağlamadığı ortaya çıkmış ve internet sitelerinde kolayca ulaşılan filmler yavaş yavaş dijital platformlara taşınmıştır. Bu durumda pek çok yönetmen dijital platformlara yönelmiş ve sinemada gösterim için film üretmekten çok dijital alana yönelik filmler yapmıştır. Böylece yönetmen hem daha çok seyirciye ulaşabilmiş hem de ekonomik anlamda daha çok gelir elde edebilmiştir (Kırac, 2019: 378).

İnternet teknolojisinin gelişmesi, seyircinin özel alanda film izleme deneyimi bağlamında değerlendirildiğinde birçok yeni sayılabilecek seçenek ortaya çıkmıştır. 2000 sonrasında üretilen sanat filmlerinin gösterim mekanları dışında televizyondan, DVD’den ve yeni medyadan izlenen filmler, özel alanda gelişen izleyicilik deneyimlerini oluşturmuştur (Parlayandemir, 2015: 78-79). İnternetin yaygınlaşmasıyla popüler mecralardan biri olan dijital platformlar izleyicinin talebine uygun bir şekilde planlanmış bir izleme kültürü sunduğu için geleneksel izleme kültüründen farklı bir kültür doğmuştur. Bu nedenle izleyicilerin sinemaya bakışı kültürel anlamda da dönüşmeye başlamıştır (İldır, 2019: 16).

2000’lerde popüler ve sanat olmak üzere iki ayrı koldan üretilen filmler ekonomik kriz nedeniyle ilk yıllarda seyirci bulmakta zorlansa da 2005 yılından itibaren seyirci ve vizyona giren film sayısında bir yükseliş söz konusu olmuştur (Dorsay, Sinemamızda Değişim Rüzgarları: Türk Sineması 2005-2010, 2011: 10-11). Major yapıım şirketlerinin desteğini almadan kendi kaynaklarını kullanarak sanat filmi

üreten yönetmenler almış oldukları uluslararası ödüllerle Türkiye'ye kültür sanat alanında prestij sağlamakla birlikte bu dönemde bağımsız filmler üretebilme imkânı yaratılacağını da göstererek birçok sinemacıya umut olmuştur (Yaylagül, Sinema Toplum Siyaset, 2018: 39). Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoğlu bu dönemde film üreten ve daha sonraki yıllarda auteur olarak anılan yönetmenlerdir. Bu yönetmenleri ürettiği filmlerle: Onur Ünlü, Tolga Karaçelik, Emin Alper gibi genç yönetmenler izlemiştir.

2000'ler genç kuşak yönetmenlerin üçlemeler çekerek kendi tarzlarında seri filmler ürettiği yıllar olmuştur. Semih Kaplanoğlu'nun *"Yumurta"* (2007), *"Süt"* (2008) ve *"Bal"* (2010) üçlemesi, Cemal Şan'ın *"Zeynep'in Sekiz Günü"* (2007), *"Ali'nin Sekiz Günü"* (2009) ve *"Dilber'in Sekiz Günü"* (2008) filmleri ile Tayfun Pirselimioğlu'nun *"Rıza"* (2008), *"Pus"* (2009) ve *"Saç"* (2010) filmleri 2000 sonrası üretilen seri filmlere örnek olarak gösterilebilir (Dorsay, Sinemamızda Değişim Rüzgarları: Türk Sineması 2005-2010, 2011: 12).

2000 sonrası sanat sinemasında olduğu gibi popüler Türk sinemasında da özellikle komedi türünde seri filmler üretilmiştir. *"G.O.R.A."*, *"Vizontele"*, *"Recep İvedik"*, *"Düğün Dernek"*, *"Eyvah Eyvah"* gibi film serilerinin çekilme nedeni tamamen ticari amaçlıdır. Bu dönemde komedyenlerin başrollerini aldıkları komedi türünde filmler popüler olmuş ve gişe rekoru kırmıştır. Cem Yılmaz, Ata Demirer, Şahan Gökçek gibi komedyenlerin dışında Murat Cemcir, Ahmet Kural gibi oyuncuların yer aldığı filmler sadece seyirci tarafından tercih edildiği için başarılı olarak değerlendirilmiştir (Dorsay, Sinemamızda Değişim Rüzgarları: Türk Sineması 2005-2010, 2011: 14-15).

Örneğin *"Düğün Dernek"* (Selçuk Aydemir) 2013 yılında gişe rekoru kırarak son 30 yılın en çok izlenen filmi olmuştur. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2013 yılına ait raporda en çok izlenen 10 filmin 9'nun yerli yapım olduğunu ve son 30 yılın en yüksek gişe rakamlarına ulaşıldığını aktarmıştır. Rapora göre sinema salonlarında film izleyen seyirci sayısında yüzde 15 oranında bir artış yaşanmıştır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014).

2000 sonrası popüler Türk sinemasında korku türü de komedi türü ile benzer gişe başarılarını yakalamıştır (Pösteği, 2012: 116). Elde edilen başarı ticari anlamda korku türünde seri filmler üretilmesini sağlamıştır. Bu dönemin popüler Türk korku sinema serisi olarak Hasan Karacadağ'ın *“Dabbe”*, *“Semum”*, *“Dabbe Cin Çarpması”*, *“El Cin”* filmleri ile Alper Mestçi'nin Musallat serisi örnek verilebilir (Yaylagül, Sinema Toplum Siyaset, 2018: 40). Farklı tarzda üretilen korku filmlerine ise *“Okul”* (Yağmur & Durul Taylan, 2004), *“Gen”* (Togan Gökbakar, 2006), *“Beyza'nın Kadınları”* (Mustafa Altıoklar, 2006) filmleri örnek verilebilir.

1990'lı yılların ortalarında bazı yönetmenler taşraya yönelmiştir. Taşra temalı filmlerde minimal estetik anlayış benimsenerek zaman ve mekân farklı tarzda kullanılmıştır. Bu farklı anlatım tarzıyla yönetmenler taşra üzerinden kendilerine has bir üslup oluşturmuştur. Taşra hikayelerinin ve taşraya bakışın farklı tarzda işlenmesi, 1990'lı yıllarda Ömer Kavur'un *“Gizli Yüz”* filmiyle başlamıştır (Kıraç, 2019: 277). 2000'li yıllara gelindiğinde yeni kuşak yönetmenler de benzer bakış açısıyla taşrayı filmlerinde bazen kaçış ya da nostalji mekânı bazen de taşra olmasından kaynaklı gelenekselliğin verdiği güçle yapılan bir iç yolculuk olarak nitelendirmiştir (Yılmazkol, 2011: 58). Yeni kuşak yönetmenlerin mekân olarak taşrayı kullandığı filmlere: *“Uzak”* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *“Beş Vakit”* (Reha Erdem, 2006), *“Vavien”* (Yağmur-Durul Taylan, 2009), *“Pandora'nın Kutusu”* (Yeşim Ustaoglu, 2008), *“Tepenin Ardı”* (Emin Alper, 2012), *“Gözetleme Kulesi”* (Pelin Esmer, 2012), *“Gölgesizler”* (Ümit Ünal, 2008), *“Kış Uykusu”* (Nuri Bilge Ceylan, 2014), *“Bir Zamanlar Anadolu'da”* (Nuri Bilge Ceylan, 2011) ile Semih Kaplanoğlu'nun *“Yusuf Üçlemesi”* örnek verilebilir.

2000'li yıllarda küreselleşme ile birlikte yerelleşme de ön plana çıkmış ve yerel olana bir yönelim söz konusu olmuştur bu nedenle popüler Türk sinemasında da taşra mekân olarak kullanılmıştır. *“Vizontele”* (Yılmaz Erdoğan, 2001), *“Vizontele Tuba”* (Yılmaz Erdoğan, 2004), *“Dondurmam Gaymak”* (Yüksel Aksu, 2005) *“Efeköy Entelköye Karşı”* (Yüksel Aksu, 2011), *“Ay lav yu”* (Sermiyan Midyat, 2010), *“Hükümet Kadın”* (Sermiyan Midyat, 2013), *“Hükümet Kadın 2”* (Sermiyan Midyat,

2013) filmleri bu dönemde üretilen popüler taşra filmlerine örnek olarak verilebilir (Yaylagül, Sinema Toplum Siyaset, 2018: 42).

Türkiye’de 1990’dan 2000’li yıllara gelindiğinde terör sorununun etkisini yitirdiğine dair egemen söylemin inşa ettiği gerçekliğin bir yansıması olarak yönelinen taşrada söz baskısı kalktığı için Kürt sorununu işleyen filmler de rahat bir zeminde tartışılmıştır (Pöstecki, 2012: 110-111). Bu dönemde Kürt sorunu, toplumsal travmalar ve savaş gibi temalarla pek çok politik film gerek popüler gerekse sanat sineması alanında üretilmiştir. “*Yazı Tura*” (Uğur Yücel, 2004), “*Çamur*” (Derviş Zaim, 2003), “*Mülteci*” (Reis Çelik, 2007), “*Eve Dönüş*” (Ömer Uğur, 2006), “*Saklı Yüzler*” (Handan İpekçi, 2007), “*Beynelmilel*” (Sırrı Süreyya Önder, 2005), “*Güneşi Beklerken*” (Yeşim Ustaoğlu, 2005), “*Zincirbozan*” (Atıl İnaç, 2007), “*Kurtlar Vadisi Irak*” (Serdar Akar, 2006), “*Nefes Vatan Sağ Olsun*” (Levent Semerci, 2009), “*Uzak İhtimal*” (Mahmut Fazıl Coşkun, 2009), “*Gecenin Kanatları*” (Serdar Akar, 2009), “*Kod adı: K.O.Z.*” (Celal Çimen, 2015), “*Newyork’ta Beş Minare*” (Mahsun Kırmızıgül, 2010), “*Küf*” (Ali Aydın, 2012), “*Dedemin İnsanları*” (Çağan Irmak, 2011), “*Üç Yol*” (Faysal Soysal, 2013), “*Annemin Şarkısı*” (Erol Mintaş, 2014), “*Abluka*” (Emin Alper, 2015), “*Sarmaşık*” (Tolga Karaçelik, 2015) filmleri örnek verilebilir (Dorsay, Sinemamızda Değişim Rüzgarları: Türk Sineması 2005-2010, 2011: 15-16; Pöstecki, 2012: 110; Madenoğlu & Akdaş, 2016 :237).

2000 sonrasında Osmanlı dönemi, Birinci Dünya Savaşı, 12 Eylül Darbesi, 1970’ler ve 1950’ler gibi dönemler ele alınarak tarihsel motifli filmler üretilmiştir. Tarihsel motifli filmlere: “*Gelibolu*” (Tolga Örnek, 2005), “*Eve Giden Yol*” (Semir Arslanyürek, 2006), “*Çanakkale Çocukları*” (Sinan Çetin, 2012) “*Çanakkale 1915*” (Yeşim Sezgün, 2012), “*Abdülhamid Düşerken*” (Ziya Öztan, 2003), “*Babam ve Oğlum*” (Çağan Irmak, 2005), “*Eve Dönüş*” (Ömer Uğur, 2006), “*Mavi Gözlü Dev*” (Buket İlhan, 2007), “*Devrim Arabaları*” (Tolga Örnek, 2008), “*Gölgeler ve Suretler*” (Derviş Zaim, 2010), “*Dedemin İnsanları*” (Çağan Irmak, 2011), “*Kelebeğin Rüyası*” (Yılmaz Erdoğan, 2013) gibi filmleri örnek vermek mümkündür. 2000’lerde Ezel Akay, Tomris Giritlioğlu gibi yönetmenler kostümlü dönem filmleriyle nitelikli eserler üretmiştir (Pöstecki, 2012: 115-116; Yaylagül, Sinema Toplum Siyaset, 2018).

2000’li yıllarda aşk konulu filmler geçmiş dönemlerde olduğu gibi popüler sinemada yoğunluklu olarak tercih edilmiştir. Bu dönemde imkânsız aşkların konu edinildiği filmlerden ziyade sıradan aşklar ve aşıklar almıştır. “*Papatya ve Karabiber*” (Ümit Efehan, 2004), “*Eğreti Gelin*” (Atıf Yılmaz, 2005), “*Gönül Yarası*” (Yavuz Turgul, 2005), “*İssiz Adam*” (Çağan Irmak, 2008) ve “*Aşk Tesadüfleri Sever*” (Ömer Faruk Sorak, 2010) filmleri dönemin başarılı aşk temalı filmleridir (Pösteki, 2012: 113-114).

Kadın erkek ilişkilerini sanat sinemasında da yoğun bir şekilde ele alan ve imkânsız aşktan ziyade ilişkiyi daha gerçekçi bir perspektife oturtmayı deneyerek kendi üslubunu oluşturan Zeki Demirkubuz, çekmiş olduğu filmlerde toplumsal rolleri erkek egemen ideoloji çerçevesinde inşa ederek adından söz ettiren en önemli yönetmenlerdendir. “*C Blok*” ile 90’lar döneminde film çekmeye başlayan yönetmen “*Masumiyet*” (1997), “*Üçüncü Sayfa*” (1999), “*Yazgı*” (2001), “*İtiraf*” (2002), “*Bekleme Odası*” (2003), “*Kader*” (2006), “*Kıskanmak*” (2009), “*Yeraltı*” (2012), “*Bulantı*” (2015) filmlerinde kadın erkek ilişkilerini ele almıştır (Pösteki, 2012: 113-114; Çelikel, 2011: 100-103).

2002-2015 döneminde toplumsal anlamda önemli değişimlerin yaşandığı 2013 yılından bahsetmek önem arz etmektedir. 2013 sözün bastırılmasından ziyade söz patlamasının her alanda yaşandığı bir yıl olmuştur ve kendisinden sonraki yıllarda da söz patlaması devam etmiştir. 2013 yılının Nisan ayında Emek Sineması’nın yıkılmasına karşı gerçekleştirilen eylemlerden (Milliyet Gazetesi, 2013) farklı bir boyutta ele alınsa da 27 Mayıs’ta başlayan Gezi Parkı eylemleri Emek Sineması eylemlerinin estetik ve politik yaklaşımlarını takip etmiş ve genişletmiştir. Bu durum aslında 2000’lerde küreselleşmeyle birlikte kapitalizmin insan emeğini, kültürü ve kent mekanlarını meta olarak ele almasının sonucuna karşı bir duruş olmuştur (Bakçay, 2019: 6, 162). Gezi Parkı eylemleri toplumun dijital platformları etkin bir şekilde kullanıp örgütlenmesi ve kamuoyunun oluşturulması noktasında bir milat olarak kabul edilebilir. Gezi Parkı olaylarıyla birlikte herhangi bir kamusal olay hakkında bilgi sahibi olmak isteyen birey, kitle iletişim araçları dışında bilgi edinme kaynağı olan sosyal medya üzerinden enformasyon edinmekte bu durum da kitle

iletişim araçlarının birey üzerinde etkinliğinin azaldığını göstermektedir (teli, 2017: 117-119). Toplumda bilgi edinme ve bilgiyi kullanma anlamında yaşanan değişim sosyal medyanın sadece etkilerinden biridir. 2013 yılında gerçekleşen Gezi Parkı olaylarında yeni medya kullanımı hayatın içinde daha çok dahil olmuş ve bu sebeple toplumsal anlamda kültürel bir değişim yaşanmasının kapılarını aralamıştır.

İnternet, kültürel etkinliklerin belirleyici bir aracı olarak da rol üstlenmiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türk sinemasının 100. yılı dolayısıyla 2014 yılında ilk defa internet üzerinden halkın oylamada bulunacağı bir etkinlik gerçekleştirmiştir. “En İyi 100 Türk Filmi” oylaması sonucunda ilk ona giren filmler sırasıyla “Susuz Yaz”, “Hababam Sınıfı”, “Babam ve Oğlum”, “Eşkıya”, “Canım Kardeşim”, “Selvi Boylum Al Yazmalım”, “Züğürt Ağa”, “Yol”, “Vizontele”, “Bir Zamanlar Anadolu’da” olmuştur (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014).

2014 yılı Türk sinemasının 100. yılı olması açısından tarihi bir önem taşımaktadır. Bu dönemde 100. yıl nedeniyle pek çok dergi, etkinlik düzenlenmiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı 2014 yılı için hedef 100. yılda 100 yerli filmin vizyona girmiş olmasıdır ve aralık ayında yapılan bir habere göre bu hedefe ulaşılmıştır. Sinema seyircisinin her geçen yıl Türk filmlerine yönelmesinin sonucu olarak gişe hasılatı da yükselmiştir. Son beş yıl göz önüne alındığında Avrupa’da yerli film izleme oranında birinci sırada yer almıştır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014).

100. yılını geride bıraktığımız Türk sinemasında 2015 yılına gelindiğinde de sansür, dağıtım ve festivallerde yaşanan benzer sorunların varlığı devam etmiştir. Bu dönemde sektörün büyüklüğü, film sayıları, film türlerindeki çeşitlilik daha da çok artmış, Türk filmlerinin uluslararası festivallerde almış olduğu ödüller ülke sinemasını daha st noktaya taşımıştır (SE-SAM).

3.2. İntiharın Yeniden İnşasında 1980-2015 Dönemi Sinema Metinleri

Yaşamın varlığından bahsedebilmek için öncelikle ölümün varlığını kabul etmek elzemdir. Yaşamın yeniden inşa edildiği sinema filmlerinde de karakterlerin yaşıyor olduğunu anlamlandırabilmek için ölüm temasına yer verildiğini belirtmek mümkündür. Sinema tarihi dikkatle incelendiğinde neredeyse her filmde bir karakterin

yaşamını yitirdiğine şahit olunmaktadır. Fakat bu durum intihar özelinde değerlendirildiğinde karakterlerin intihar eylemi gerçekleştirdiğine dair filmlerin daha az olduğunu belirtmek mümkündür. Aaron, istatistiksel olarak değerlendirildiğinde intihar oranlarının cinayetten daha yüksek olduğu pek çok ülkenin varlığından söz edilebilecekken dünya sinemasında intihar eden karakterlerden çok cinayet nedeniyle yaşamını kaybeden karakterlerin temsil edildiğini aktarmaktadır. Aaron, özellikle Hollywood sinemasında intihar temasının sıklıkla tercih edilmemesinin nedenini ana akım sinemada benlik duygusunun güçlü ve kişinin kendisine zarar verme ihtimalinin uzak olduğu, mutlu sonlu filmler inşa edilmesiyle açıklamaktadır. Bu nedenle Aaron, intiharı sık konu edinen filmleri daha çok Hollywood sinemasının geleneklerinin dışında ya da buna tepki olarak çekildiğini belirtmekte, sinema ve intihar arasındaki ilişkinin biçimsel ve kültürel etmenlerle hem nicelik hem de nitelik olarak ülke sinemalarında farklılık sergilediği gerçekliğini de benimsemektedir (Aaron, 2014: 40).

Aaron dışında Amerikan sinemasını intihar teması bağlamında inceleyen Stack ve Bowman ise 2003 yılında başladıkları çalışmada yalnızca “Amerikan Film Enstitüsü”nden ulaşılan 1.600’den fazla film olduğunu belirtmektedir. Sekiz yılda tamamlanan çalışmanın kapsamında yer alan filmlerin beş kriteri karşılaması gerekmektedir.²⁶ Araştırmacılar, Amerikan filmleri ve Amerika’da gerçekleşen intiharların doğası hakkında önemli miktarda veri erişimini sağlayabilmeleri nedeniyle tercih ettiklerini böylece filmler ve toplum arasında ilişkiyi daha iyi tartışabilecek bir zemin hazırlayabildiklerini belirtmektedir (Stack & Bowman, 2011: 13- 14). Stack ve Bowman araştırmasında sinemada karakterlerin bireysel merkezli motivasyonlar ve dış koşullara bağlı sosyal güdüler olmak üzere iki ana başlık altında yedi farklı motivasyonda intihar eylemini gerçekleştirdiğine dair sonuca ulaşmaktadır. Bireysel merkezli güdülerle intihar eden karakterlerin geleneksel psikiyatrik güdüler (depresyon, madde bağımlılığı), geleneksel olmayan psikiyatrik güdüler (psikopatlık)

²⁶ Birinci kriter filmlerin Amerikan yapımı olmasıdır. İkinci kriter en az bir gerçekleşmiş intihar içermesi gerekliliğidir. Üçüncü kriter filmlerin gerçek hayat intiharlarıyla ilgili olmasıdır. Dördüncü kriter 60 dakikadan daha uzun süreli film olmasıdır. Beşinci ve son kriter ise filmin sinemada gösterime girmesidir. Böylece televizyon için üretilmiş filmler kapsam dışı kalmaktadır. Filmleri bulmak ve sınırlandırmak üzere kullanılan web tabanlı sitelere dair bilgiye çalışmada 2.1. numaralı tablodan ulaşmak mümkündür (Stack & Bowman, 2011: 14).

ve biyolojik/fiziksel nedenler (hastalık, fiziksel engel) olarak üç alt başlıkta toplamaktadır. İntiharın dış ve sosyal güdüler nedeniyle gerçekleştirildiğine dair kategorinin alt başlıkları ise sevilen birinin ölümü (çocuk, eş), sosyal ilişkilerde gerginlik (zorbalık, utanç, yakın ilişkilerde sorunlar vb.), ekonomik gerginlik (mali sorunlar, iş problemleri) ve fedakâr intiharlar (askeri, sivil) olarak belirlenmektedir. Araştırmacılar karakterlerin intiharlarının tek bir nedeni olmadığını pek çoğunun birden fazla neden sonucunda intihar eylemini tercih ettiklerini de belirtmektedir (Stack & Bowman, 2011: 18-19).

Aaron da çalışmasında intihar biçimlerini altı ana başlıkta kategorize etmektedir. Bu başlıkları: profesyonel intihar, onurlu intihar, onursuz intihar, hastalık ve fiziksel güçsüzlük nedeniyle intihar, yaşamaktan kaçınmak ve toplu intiharlar olarak belirtmek mümkündür. Aaron oluşturduğu kategorideki intihar nedenlerinin hem birbirlerinden ayrı hem de birbirleriyle örtüştüğünü savunmaktadır. Çalışmasında bir intihar kategorisinde değerlendirilen filmin başka bir kategoride de yer alabileceğine değinmektedir (Aaron, 2014: 42-47).²⁷

²⁷ Profesyonel intihar, fedakâr intihar olarak da adlandırılmaktadır. Daha çok polis ve askerlerin vatanlarını korumak amacıyla öleceğini bilerek gerçekleştirdikleri intihar çeşididir. Savaş filmleri bu tipte intiharların daha sıklıkla gerçekleştiği filmlerdir. Asker ya da polislerin intiharı kahramanlık olarak gösterilmektedir. Bu intihar tipinde ulusal bağlılık, din ve topluma karşı yükümlü olma özellikleri görülmektedir. “Armageddon” (Michael Bay, 1998) ve “Independence Day” (Roland Emmerich, 1996) filmlerini örnek olarak vermek mümkündür. Onurlu intihar, profesyonel intiharla birtakım benzerlikler gösterse de temel olarak farklıdır. Bu tipte onur koduyla faaliyet gösteren sosyal hizmet kurumunun dışındaki ‘profesyonel’ gruplar yer almaktadır. Karakterlerin başkalarına ihanet etmek yerine intiharı seçtikleri gangster filmlerinde görülmektedir. Örnek olarak “The Godfather: Part II” (Francis Ford Coppola, 1974) ve “Bound” (Wachowski Brothers, 1996) filmlerini göstermek mümkündür. Onursuz intihar ise cezadan kaçınmak, suçlu olduğu için kamusal ya da mesleki bir aşağılanmadan kaçış için karakterlerin gerçekleştirmiş olduğu intiharlardır. Bu türün teması suçluluk ve korkudur. Önceki üç tipte olduğu gibi genellikle intihar eden karakterler erkektir. Örnek olarak “The Constant Gardener” (Meirelles, 2005) filmini vermek mümkündür. Hastalık ve fiziksel sebepler nedeniyle gerçekleştirilen intihar tipinde karakterler ötenazi ya da kendileri intihar ederek yaşamlarına son vermektedir. Bu türün teması ıstıraptan, acı çekmekten kaçınmaktır. Filmleri şöyle örneklendirmek mümkündür: “Ich Klage an/I Accuse” (Wolfgang Liebeneiner, 1941); “The Event” (Thom Fitzgerald, 2003); “The Life of David Gale” (Alan Parker, 2003); “The Sea Inside” (Alejandro Amenábar, 2004); “The Hours” (Stephen Daldry, 2002). Bir diğer tip ise yaşamak istemeyen ve yaşamı anlamsız bulan karakterlerin gerçekleştirdiği intihar eylemleridir. “Le Feu Follet’i” (Louis Malle, 1963); “The Seventh Continent” (Michael Haneke, 1989); “Leaving Las Vegas” (Mike Figgis, 1995); “The Virgin Suicides” (Sofia Coppola, 1999); ve “Last Days” (Gus Van Sant, 2005). Son intihar tipi ise toplu/grup intihar olarak değerlendirilmektedir. “Downfall” (Oliver Hirschbiegel, 2004), “Soylent Green” (Richard Fleischer,

Aaron, Stack ve Bowman'ın çalışmalarında olduğu gibi bu tez çalışmasında da Türk Sinemasında da karakterlerin yalnızca bir sebebe bağlı intihar etmediğini belirtmek mümkündür. İntihar nedenlerinin farklı çalışmalarda benzer bakış açılarıyla kategorize edildiği de görülmektedir.²⁸ Bu bilgiden yola çıkıldığında karakterlerin intihar etme nedenlerini yalnızca sosyolojik ya da psikolojik perspektifte almanın filmleri çözümlerken sınırlı bir bakış açısı sunduğu sonucuna ulaşmak mümkündür. Bu nedenle çalışmada film metinlerinin sosyo-psikolojik perspektifte incelenmesi bütüncül bir bakış yakalamak açısından önem arz etmektedir.

Bu tez çalışmasında intihar eylemi kategorilere ayrılırken yalnızca başlıklar üzerinden yorumlandığında sosyolojik perspektif göz önünde bulundurulmuş gibi görülse de her bir kategorinin içinde karakterin sosyal çevresiyle, toplumla, toplumsal travmalarla yaşamış olduğu çatışmaları ele alması bağlamında sosyo-psikolojik yaklaşım çerçevesinde oluşturulmaktadır. 1980-2015 dönemi Türk sinemasında intihar eylemini toplumsal roller, toplumsal kurumlar ve toplumsal travmalar olmak üzere üç ana başlık altında kategorize etmek mümkündür:

Toplumsal Roller	Toplumsal Cinsiyet Roller
Toplumsal Kurumlar	Aile, Din, Eğitim, Sağlık, Emniyet vd.
Toplumsal Travmalar	Darbe, Savaş, Kıtık, Ekonomik Kriz vd.

Tablo 3.7: Türk sinemasında intihar eyleminin kategorilendirilmesi

Bu tez çalışmasının araştırma evrenini 1980-2015 dönemi aralığında tematik olarak Türk sinemasında intihar konusunu ele alan filmler oluşturmaktadır. Tez çalışmasında intiharı konu edinen 180 film tespit edilmektedir. 180 filmde karakterler ya intihar etmekte ya da intihara eylemine teşebbüs etmektedir.²⁹ Bu filmlere “*Türk Sinema Tarihi*”, “*Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014*”, “*Türk Sinemasında 100 Yıl (1914-2014)* kaynaklarında ‘intihar’, canına kıyma’ ya da

1973) ve “Children of Men” (Alfonso Cuarón, 2006) filmleri bu kategoride değerlendirilen filmlerdir (Aaron, 2014: 42-47).

²⁸ “The Representation of Suicide in the Cinema” başlıklı doktora çalışmasında da sinema filmlerinde intiharın benzer perspektifte kategorize edildiği görülmektedir (Saddington, 2010).

²⁹ Bkz. Ek-Tablo 5: 1980-2015 Yılları Arasında Türk Sinemasında İntihar Konulu Filmler Listesi.

‘kendini öldürme’ kelime öbekleri aranarak ulaşılmaktadır (Özgüç, 2014; Scognamillo, 2010; Özgül, Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi (1914-2010): 2010; Özgül, Türk Sinemasının 100 Yılı, t.y.). Bununla birlikte Box Office sitesi³⁰ üzerinden yapım yılı 2015 olan filmlere erişim sağlanıp, intihar temasını içeren filmler saptanıp çalışmanın kapsamına uyan filmler de evrene dahil edilmektedir.

Bu tez çalışmasında karakterlerin intihara teşebbüs ettiği ya da intihar eylemini gerçekleştirdiği 180 filminden 13 filme herhangi bir kaynaktan ulaşılamadığı için bu filmler çalışmanın kapsamı dışında bırakılmaktadır. Böylece çalışmanın evreni karakterlerin intihar eylemini tamamladığı 97 film oluşturmaktadır.³¹ 97 film metninde intihar sahnelerinin egemen ideoloji tarafından nasıl yeniden inşa edildiğini ortaya çıkarmak ve yorumlayabilmek için çalışmanın problematiğine uygun olarak intihar sahnelerinin inşa edildiği 47 film metninde intihar sahnelerinin inşa edilmiş olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.³²

Çalışmada intihar sahnelerinin yer aldığı filmlerden bahsetmeden önce Türk sinema tarihinde 1980’den önce karakterlerin intihar eylemini gerçekleştirdiği önemli filmlerden bahsetmek elzemdir. Türk sinemasında karakterin intihar ettiği ilk film olarak İstanbul’da bir Facia-ı Aşk (Muhsin Ertuğrul, 1922) filmini örnek vermek mümkündür. Filmin senaryosu o dönemde yayınlanan bir gazete haberinin yarattığı sansasyonel etkiden yola çıkılarak yazılmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde gazete metinlerinin film metnine olan katkısının henüz sinemanın ilk yıllarında ortaya çıktığı görüşünü savunmak mümkündür. Filmin önemli özelliklerinden bir diğeri ise ilk özel sinema şirketi olan Kemal Film ile Muhsin Ertuğrul’un Türkiye’de yönettiği ilk film olmasıdır. Fakat kayıplar listesinde olan filme erişilememektedir (Özgül, 2010: 36).

Muhsin Ertuğrul’un 1923 yılında yönetmenliğini yaptığı “Ateşten Gömlek” filmi Halide Edip Adıvar’ın aynı adlı eserinden uyarlanmıştır. Roman metninden yola

³⁰ Bkz. Box Office, “2015 Yılındaki Tüm Filmler”, (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/turk-filmleri/?yil=2015&yilop=tum> , 17 Şubat 2018.

³¹ Bkz. Ek-Tablo 6: 1980-2015 Yılları Arasında Türk Sinemasında Karakterlerin İntihar Ettiği Filmler. Listesi.

³² Bkz. Ek-Tablo 7: 1980-2015 Yılları Arasında Türk Sinemasında İntihar Sahnesi Olan Filmler Listesi.

çıkıldığında filmde İhsan'ın intihar girişiminden ve karakterlerin şehit olmasından bahsetmek mümkündür. Bu perspektifle değerlendirildiğinde Türk sinemasında film metninde karakterin intihar girişiminde bulunduğu ve karakterlerin intihar ettiği ilk filmin “Ateşten Gömlek” olduğu görülmektedir. Ülkesini düşmanlardan korumak için şehit düşen karakterlerin ölümlerini Durkheim'ın (2013: 212-241) özgeci intihar kategorisinde değerlendirmek mümkündür (Özgüç, 2014; 23; Scognamillo, 2010: 47-48; Özgül, 2010: 38-41).³³

İncelenen kaynaklar doğrultusunda Türk sinemasında karakterin intihar ettiği ve kayıp listesinde olan diğer bir film ise “Sözde Kızlar”dır (Muhsin Ertuğrul, 1924). “Sözde Kızlar” filmi Peyami Safa'nın aynı adlı romanından uyarlanması nedeniyle de büyük önem taşımaktadır (Scognamillo, 2010: 50; Özgül, 2010: 44). Roman metni ve intihar ilişkisinin uyarlama neticesinde sinema ve intihar ilişkisi çerçevesinde inşa edilmesiyle sinemanın edebiyattan beslendiği sonucuna ulaşmak mümkündür. “Sözde Kızlar” ve “Ateşten Gömlek” romanları Türk sinemasında dönem dönem başka yönetmenler tarafından yeniden beyaz perdeye uyarlanan eserler olması açısından da sinema tarihinde kilometre taşı filmler olarak yerini almaktadır.

1980 öncesinde kurmaca eserlerden uyarlanan karakterlerin intihar eyleminde bulunduğu filmlere örnek olarak “Dudaktan Kalbe” (Şadan Kamil, 1951) Reşat Nuri Güntekin'in aynı isimli romanını, “Gurbet Kuşları” (Halit Refiğ, 1964) Turgut Özakman'ın “Ocak” adlı oyununu, “Kırık Hayatlar” (Halit Refiğ, 1965) Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı eserini, “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu” (Nejat Saydam, 1967) Peyami Safa'nın aynı isimli romanını ve “Güller ve Dikenler” (Nejat Saydam, 1970) Kerime Nadir'in aynı isimli eserini vermek mümkündür. Bahsi geçen eserlerde karakterlerin farklı gerekçelerle ve yöntemlerle intihar eyleminde bulundukları görülmektedir. Kurmaca metinlerin uyarlanarak beyazperdeye aktarılan bu film metinleriyle intiharın görsel işitsel düzlemde, egemen söylem perspektifinde yeniden inşa edildiğini söylemek mümkündür.

Türkiye’de 1923-1950 yılları arasında tek parti döneminin yaşandığı süreçte

³³ “Ateşten Gömlek” ilk kurtuluş filmi ve belge film olması bağlamında da büyük bir öneme sahiptir. Ulus bilinci aşılayan filmde ilk kez Türk kadın oyuncular (Neyyire Neyir, Bediâ Muhavvit) rol almaktadır.

toplumsal dönüşüm, sinemada da birtakım gelişmelerin önünü açmaktadır. Bu dönemde özel film şirketleri kurulmakta ve dönemin en önemli yönetmeni Muhsin Ertuğrul filmler çekmeye başlamaktadır. Ertuğrul'un filmleri teatral olarak anılsa da sinema tarihinde pek çok ilke adını yazdırmaktadır (Yaylagül, 2018: 19-21). İlk vodvil film olarak anılan “Karım Beni Aldatırsa”da (Muhsin Ertuğrul, 1933) erkek karakterin (Muammer) yanlış anlaşılma nedeniyle sevdiği kadından ayrılması ve sevmediği bir kadınla evlendirilmek istenmesi üzerine karakter intihara teşebbüs etmektedir (Scognamillo, 2010: 55-56; Özgül, 2010: 60).

1950'den hemen önce Lütü Akad'ın çektiği “Vurun Kahpeye” (1949) filminden çalışmanın konusu gereği bahsetmek gerekmektedir. Filmin başında “*Bu film, İstiklal Harbinde Şehid Düşen Türk Kadınının Ruhuna İthaf Edilmiştir*” söylemi dikkat çekmektedir. Çalışmada daha önce şehitliğin Durkheim'ın özgeci intihar kategorisinde yer aldığı açıklamasından yola çıkıldığında filmin ülkesi uğruna canını feda eden Türk kadınlarına adandığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bu bağlamda egemen söylemin ülke için can feda etmeyi bir kahramanlık, şehitlik mertebesinde değerlendirerek ulusal kimliği şehit düşenler üzerinden yeniden inşa ettiği görülmektedir. Filmde herhangi bir intihar eylemi yer almamaktadır. Aliye öğretmen Kuvâ-yi Milliye taraftarı olduğu için Kuvâ-yi Milliye'ye karşı olanlar tarafından iftiraya uğratılmakta ve linç edilerek yaşamını yitirmektedir. Filmin sonunda ise Aliye'nin ölümüne neden olan Uzun Hüseyin Efendi ve cami imamı İstiklal Mahkemesi'nde yargılandıktan sonra idam edilmektedir. Bu anlamıyla film, cephede olmasa bile vatani için arka planda savaşı bu uğurda canını veren Türk kadınının hikayesini konu edinmektedir.

Onaran, sinemacılar dönemine geçişte genellikle “Kanun Namına” (Lütü Akad, 1952) filminin kabul görmesine rağmen, Akad'ın “Vurun Kahpeye” (1949) filmiyle sinemacılar dönemine geçiş yapıldığını savunmaktadır (1994: 53). Sinemacılar döneminin başlangıcı olarak anılan “Kanun Namına” filminin senaryosu 1946 yılında İstanbul'da gerçekleşen üçlü cinayet işleyen adamın daha sonra intihar etmesinden yola çıkılarak yazılmaktadır. Yaşandığı dönemde büyük yankı uyandıran bu olayda, olay yerine binlerce insan gelmiş ve trafik durdurulmuş, katilin teslim

olması için sabaha kadar beklenmiştir. Yaşanan bu olaya gazete haberlerinde de yer verilmektedir. Gerçekte yaşanan olay intiharla sonlansa da film metninde tornacı ustası genç adam intihar etmek yerine polise teslim olmaktadır (Özön, 2010: 161). “Kanun Namına” filmi bu bağlamda gazetede inşa edilen intihar haberlerinin sinemada yeniden inşa edilmesine bir örnek teşkil etmektedir.

1960’lı yıllarda sinema bir kitle eğlence aracı olarak görülmektedir. Bu dönemde Demokrat Parti’nin uyguladığı sansür ve baskı nedeniyle Türk sinemasında komedi ve aşk filmleri daha çok üretilmektedir. Yeşilçam döneminin altın çağını yaşadığı bu zaman diliminde yapımcı, yönetmen ve çekilen film sayılarında ciddi artışlar yaşanmaktadır (Yaylagül, 2018: 22; Kirel, 2005: 39). Yeşilçam filmleri egemen söylem kalıplarıyla inşa edilen filmler olduğu için özellikle toplumsal roller ve toplumsal kurumlar kategorilerinde yer alan karakterlerin intihar eylemlerine yer verildiği gözlemlenmektedir. Kadın karakterlerin genellikle sevdiklerinin ölümüyle, sevdiği erkeğe kavuşamamasıyla, işgal edilmesiyle, kötü yola düşmesiyle, iyi bir anne, eş olamaması nedeniyle ya da fedakârlık sebebiyle intihar eyleminde bulundukları görülmektedir. Erkek karakterler ise genellikle iktidarlarını kaybettiklerinde, erkeklik gururu incindiğinde, ekonomik sorunlar yaşadıklarında, sevilmediklerinde, aldatıldıklarında intihar etmektedir. Abisel’in “*Türk Sineması Üstüne Yazılar*” adlı çalışmasında bu savı doğrulayan uygun örnekleri görmek mümkündür (2000). Çalışmada karakterlerin intihar nedenlerine yönelik belirlenen kategorilerde bu konuda örneklerle yer verilmektedir.

1970’ler dönemi sinemasını “*karşıtlıklar dönemi sineması*” olarak adlandıran Esen, bu dönemde üretilen filmleri ‘eleştirel siyasal filmler’ ve ‘seks filmleri’ olmak üzere iki farklı kategoride değerlendirmektedir. Bu dönemde televizyonun insanların hayatına girişi sinemaya gitme etkinliğini olumsuz yönde etkilemektedir. Bununla birlikte ekonomik sorunlar, toplumsal baskı ve sansür gibi etmenler de bu dönemde geleneksel sinemanın devam etmemesinde, film sayısının azalmasında önemli rol oynamaktadır. Dönemin en önemli eleştirel siyasi film çeken yönetmeni Yılmaz Güney’dir (Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, 2010: 159-160).

1970’lerde evlere televizyonun girmesiyle sinema salonları yerine

televizyonda yayınlanmak üzere filmler üretilmeye başlanır. Metin Erksan bu dönemde Lütfi Akad ve Halit Refiğ ile istedikleri konularda kırk beş dakikalık televizyon filmleri çekmektedir. Erksan'ı farklı bir perspektifte yönettiği filmler nedeniyle dönemin yönetmenlerinden ayrı değerlendirmek gerekmektedir. Çünkü yönetmen, açık bir dille televizyon filmlerini kendisi için ürettiğini dile getirmektedir. Erksan, seçtiği beş Türk edebiyatı eserini uyarlayarak “Sazlık”, “Müthiş Bir Tren”, “Bir İntihar”, “Hanende Melek” ve “Eski Zaman Elbiseleri”ni televizyon filmi olarak çekmektedir. Üretilen bu filmlerde ölüm ve intihar olgusunun ele alındığı görülmektedir. Bu bağlamda Erksan'ın, ölüm ve intihar temasını filmlerinde kullanan yönetmen olduğuna dikkat çeken Dorsay'ın söyleminden hareketle, yönetmenin kendi sinema dilini oluştururken ölüm ve intihar kavramlarını sorguladığını da söylemek mümkündür. Erksan'ın ölüm ve intihar kavramlarından yola çıkarak ürettiği sinema filmlerine örnek olarak şu filmler verilebilir: “Sevmek Zamanı”, “Kuyu”, “Kadın Hamlet” ve “Sensiz Yaşayamam” (Onaran, 1994: 114; Dorsay, 1989: 156).

Çalışmanın konusu 1960'lar ve 70'ler döneminde popüler olan tarihi kostüme avantür sinema filmlerinden de bahsetmeyi gerekli kılmaktadır. Türk destanlarının yeniden inşa edilmesiyle ortaya çıkan bu film türünde Türk milliyetçiliği yeniden inşa edilmektedir (Sevindi, 2015). Tarihi kostüme avantür filmlerde bir kahraman vardır. Türkler ve düşmanı olan diğer devletler arasında birtakım çatışmalar yaşanmaktadır. Düşman devletlerin en önemli özelliklerinden biri Müslüman olmamalarıdır. İslam dininde ülkesi, dini inancı için savaşan kimselerin şehit olduğu ve cennete gideceği inancı hakimdir. Bu doğrultuda film metninde çatışmanın egemen söylem perspektifinde cihatçı bir anlayışla Müslümanlar ve Gayri Müslümanlar arasında kurulduğu görülmektedir.

Tarihi kostüme avantür filmlerde kahramanın yanında savaşan yan karakterler genellikle kahramanın başarıya ulaşması için ona destek vermektedir. Yan karakterler devletleri ve dini inançları uğruna savaşırken canlarını düşünmeden feda etmektedir. Bu durum yukarıda bahsettiğimiz İslam dinindeki şehitlik inancının egemen söylem tarafından film metinlerinde yeniden inşa edilmesine olanak tanımaktadır. Yan karakterlerin, devletin savaşı kazanması uğruna kaybettikleri yaşamları

Durkheim'ın özgeci intihar tipini akla getirmektedir. Daha öncesinde de değinildiği üzere çalışmada belirlenen üç kategori birbirleri arasında geçirgenlik sergilemektedir. Egemen söylem vatanın korunmasını erkeğin toplumsal rollerinden biri olarak kodlamaktadır. Bu nedenle toplumsal travmaların yaşandığı dönemlerin inşa edildiği tarihi kostüme avantür film metinlerinde vatani korumak erkek karakterin rolü olarak inşa edilmektedir. Bu inşa erkek karakterin intiharını hem toplumsal roller hem de toplumsal travmalar kategorisinde ele almaya olanak tanımaktadır.

1980 öncesi üretilen filmlerde çocuk karakterin intiharı, toplu intihar girişimleri gibi farklı tarzda intiharların inşa edildiği filmler olduğunu da söylemek mümkündür. “Utanmaz Adam” (Abdurrahman Palay, 1960) filminde mutlu bir ailesi olan baba karakteri yaptığı dokuma tezgâhı tasarımıyla zengin olacağını düşlemektedir. Kendisinin olmadığı zaman diliminde eve gelen patronu ise adamın çocuğunu kandırıp projeyi çalmaktadır. Projesi çalınan baba oğluna şiddet uygulamakta ve daha sonra patronundan projeyi almak için evden çıkmaktadır. Yaşanılan bu olay karşısında kendisini suçlu hisseden çocuk kendisini asarak intihar etmektedir. Filmde intihar sahnesinin duvara yansıyan gölge üzerinden inşa edildiği görülmektedir (Akdaş, 2017: 80-81). 1970 yılında Türker İnanoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı “Fadime”de ise enstrümanlarını kaybeden, barınma ihtiyaçlarını karşılayamayan, açlık yüzünden zor durumda kalan arkadaş grubu toplu bir şekilde intihara teşebbüs ederken buldukları yüklü miktar parayla yaşamlarına devam etmektedir.

1980 öncesinde toplumsal roller, toplumsal kurumlar ve toplumsal travmalar kategorilerinde karakterlerin intihar eylemleri gerçekleştirdiği filmlerden bahsetmek elzemdir. Toplumsal roller kategorisinde intihar eyleminde bulunan karakterlerin genellikle aşk nedeni olduğu görülmektedir. Filmlerde sevdiklerine kavuşamayan çiftler diğer dünyada bir arada olacağı inancı ile intihar etmektedir. Karşılıksız aşkta ise karakter sevdiği kimse için değersiz olduğunu düşündüğünden intihar eylemini gerçekleştirmektedir. Sevgisine karşılık bulamayan erkek karakter karşısındaki kadın tarafından tercih edilmediği için erkeklik onuru, gururu incinmekte ve intihar eylemini gerçekleştirmektedir. Çünkü erkek karakter için bu durum toplumsal statüsünü

kaybetmek demektir. Kadın karakterler ise genellikle terk edildiği ya da sevdiği erkek öldüğü için intihar etmektedir. Bu bağlamda egemen söylemin film metinlerinde kadın karakterleri başkalarına karşı fedakâr, cefakâr olarak inşa ettiğini belirtmek mümkündür. Egemen söylem sinema filmlerinde erkek karakterlerin erkeklik kimliği üzerinden toplumda her zaman onaylanması/onaylanmaya ihtiyaç duymasına yönelik bir inşayı yeniden yinelediği için sevilme istediği kişi tarafından seilmeyen başka bir deyişle onaylanmayan erkek karakter, iktidarı kaybettiği için başka bir deyişle kadına sahip olamadığı için intihar eylemini gerçekleştirmektedir (Abisel, 2005: 173).

Karakterlerin aşk nedenli intihar eylemi gerçekleştirdikleri filmlere örnek olarak: “Ölünceye Kadar Seninim” (Kâni Kıpçak, 1949), “Dudaktan Kalbe” (Şadan Kâmil, 1951), “Seni Unutamadım” (Çetin Karamanbey, 1951), “Battal Gazi Geliyor” (Sami Ayanoğlu, 1955), “Yanık Kezban” (Muharrem Gürses, 1957), “Bir Yaz Yağmuru” (Orhan Elmas, 1961), “Akasyalar Açarken” (Memduh Ün, 1962) “Sevinç Gözyaşları” (Osman F. Seden, 1965), “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu” (Nejat Saydam, 1967), “Çeşme” (Temel Gürsu, 1977), “Zilli Nazife/Balıkçı Güzeli” (Memduh Ün, 1967), “Şafak Sökmesin” (Ertem Göreç, 1968), “Bir Araya Gelemeyiz” (Orhan Aksoy, 1975), “Bedrana” (Süreyya Duru, 1974), “Son Tren” (Nejat Saydam, 1964/ Eser: Esat Mahmut Karakurt) filmleri verilebilir (Scognamillo, 2010; Özgül, “Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi: Birinci Cilt (1914-1961)” 2010; Özgül, Sinemamızın 100 Yılı, t.y.; Özgüç, 2014).

Egemen söylem, kadınlık kimliğini ve rollerini inşa ederken kadını aile içine hapsetmektedir. Ailesi olmayan, yalnız ve kimsesiz kadınların kötü yola düşebileceğine ve sonunda intihar edebileceğine dair filmler inşa edilmesiyle egemen söylem kadının varlığını yalnızca aile ile sınırlandırmakta, kadının ev ve yakın çevresi dışındaki yaşamını yok saymaktadır. Kadın karakterlerin yaşadıklarına katlanma konusunda yaşamış oldukları zorluklar nedeniyle bazı zamanlarda başarılı olamadıkları görülmektedir. Bu durumda karakterler ölümü, intiharı düşünerek ya intihar etmekte ya da intihara teşebbüs etmektedir. Özellikle Yeşilçam sinemasında kötü yola düşen ya da iffal edilen kadın, kendisini “kirlenmiş”, “ona layık olmayan” biri olarak hissetmekte ve bu durumu da yaşamıyla ödemeye çalışmaktadır. Abisel

çalışmasında film metninin esas kadın karakterler bağlamında %58'inin intihara teşebbüs ettiğini %42'sinin ise intihar eyleminde bulunduğunu saptamaktadır. İntiharı düşünen kadın karakterlerin aynı kelime kalıplarını kullandığını belirten Abisel'in aynı zamanda egemen söylemin intihar eylemini kadın karakterlerin üzerinden ne ölçüde inşa ettiğini de işaret ettiğini belirtmek elzemdir. Bu kelime kalıplarını: *"Kırdılar beni", "Ona layık değilim", "Sana verecek hiçbir şeyim kalmadı", "Değiştim, her şey bitti"* şeklinde örneklendirmek mümkündür. İntihar etmeyen ya da intiharı düşünmeyen kadın karakterler ise bu duruma düşmesine neden olan kimselerden intikam almak için harekete geçmekte, cinayet işlemektedir (Abisel, 2005: 306-307). Karakterin bekaretini kaybetmesi kendisini kirli olarak adlandırmasına neden olmaktadır. Kadın karakterlerin iğfal edildikten ya da kötü yola düştükten sonra intihar ettiğine dair inşa edilen filmlere "Gurbet Kuşları" (Halit Refiğ, 1964), "Bedrana" (Süreyya Duru, 1974) ve "Utanç" (Atıf Yılmaz, 1972) filmlerini örnek vermek mümkündür (Scognamillo, 2010; Özgüç, 2014).

Egemen söylem erkeğin, erkeklik kimliğini oluşturamadığında başka bir deyişle iktidarı elinde bulunduramadığında ya da var olan gücünü kaybettiğinde intihar eylemini gerçekleştirebileceğine dair inşayı film metinleri aracılığıyla yeniden yinelemektedir. Erkeğin gücünü sağlayan en önemli etmenlerden biri sahip olduğu mal varlığı, ekonomik özgürlüğüdür. 1980 öncesi filmlerde erkeğin mal varlığını kaybetmesi durumunda intihar eylemi gerçekleştirdiğine dair filmlere "Kumarbazın İntikamı" (Aram Gülyüz, 1966), "Aşk Bu Değil" (Osman Nuri Ergün, 1969) "Güller ve Dikenler" (Nejat Saydam, 1970) "Melek mi Şeytan mı?" (Mehmet Dinler, 1971) ve "Kumar" (Oğuz Gözen, 1979) filmini örnek vermek mümkündür (Özgül, Sinemamızın 100 Yılı, t.y.).

1980 öncesi filmler değerlendirilirken toplumsal kurumlar kategorisinde karakterlerin genellikle aile kurumunda yaşanan çözümler nedeniyle intihar eyleminde bulunduğu görülmektedir. Film metinlerinde egemen söylem perspektifinde aile üyelerinin birbirlerini aldatması ve yalan söylemesi nedeniyle karakterlerin yaşamlarına son verdiği filmlerin inşa edildiğini söylemek mümkündür. "Çıldıran Baba" (1950), "Ağlayan Gözlerim" (Ümit Utku, 1965), "Hülya" (Nevzat

Pesen, 1965) “Divane” -Dertli Gönüller- (Orhan Elmas, 1979), “Şehvet Uçurumu” (Ülkü Erakalın, 1979) filmleri aile kurumunda yaşanan çözümler nedeniyle karakterin intihar ettiği filmlere örnektir (Scognamillo, 2010; Özgüç, 2014; Özgül, Sinemamızın 100 Yılı, t.y.). Aldatılan erkek karakterlerin intihar etmeden önce yalnız eşini ya da eşini ve çocuğunu öldürdüğü görülmektedir. Bu durumu evin iktidarı konumunda olan erkeğin iktidarı kaybettiği zaman var olan aileyi yok etme gücünü kendisinde bulması olarak açıklamak mümkündür.

Film metinlerinde toplumsal kurumlar kategorisinde aile nedenli gerçekleşen intihar eylemlerinin aynı zamanda aşk nedenli olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Bu koşullar göz önünde bulundurulduğunda karakterlerin intihar eylemlerinin birden fazla nedeni olduğu görülmektedir. Bu sebeple çalışmada kategoriler arasında keskin bir sınır olmadığına dair açıklamayı yinelemek önem arz etmektedir. Örneğin; Gurbet Kuşları filminde göç nedeniyle dağılan bir ailenin hikayesi anlatılmaktadır. Ailenin dağılmasının en önemli nedenlerinden biri şehir hayatında kolay elde edeceklerini sandıkları şeylere sahip olamamaları ve yaşadıkları hayal kırıklıklarıdır (Kaplan, 2004: 167). Dört kardeşten biri olan Fatoş, evlenme vaadiyle kandırılıp ailesini terk etmektedir. Kandırıldığını anladığında ise evine geri dönemediği için kötü yola sürüklenmekte ve kardeşlerinin onu bulmasıyla da intihar etmektedir. Sonuç olarak Gurbet Kuşları filmi, ailesel çözümler ve karakterin evlilik arzusu bağlamında ele alındığında Fatoş’un intihar eylemini gerçekleştirmesini aile kurumu üzerinden de yorumlamak mümkündür.

1980 öncesinde toplumsal travma kategorisinde değerlendirmenin olası olduğu film metinleri, bir yönüyle Aaron’un profesyonel intihar kategorisiyle benzerlik taşımaktadır. Profesyonel intihar, ülkesi için canını feda eden asker ve polis karakterlerin gerçekleştirmiş olduğu intihar çeşididir. (2014: 42). Film metninde mesleği asker ya da polis olan karakterlerin ülke bütünlüğünü korumak amacıyla canlarını feda etmeleri her ne kadar intihar olsa da karakterlere kutsiyet atfeden bir eylem olarak egemen söylem tarafından inşa edilmektedir. Bu durumda 1980 öncesinde çevrilen savaş filmlerinde ülkesi için şehit olan karakterlerin intihar eylemlerini toplumsal travmalar kategorisinde değerlendirme imkânı doğmaktadır.

“Ateşten Gömlek” (Muhsin Ertuğrul, 1923), “Bir Millet Uyanıyor” (Muhsin Ertuğrul, 1932), “Ateşten Gömlek” (Vedat Örfi Bengü, 1950), “Vurun Kahpeye” (Lütfi Akad, 1949), “Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk” (Münir Hayri Egeli, 1952) ve “Bir Millet Uyanıyor” (Ertem Eğilmez, 1966) filmleri konuyla ilgili örnek teşkil etmektedir (Scognamillo, 2010; Özgüç, 2014).

Vatanı için can veren karakterin intihar eylemi üzerine düşünüldüğünde 1960’lar ve 1970’lerde popüler olan tarihi kostüme avantür sinemasından bahsetmek de gerekmektedir. Tarihi kostüme avantür filmlerde egemen söylem Türk milliyetçiliğini yeniden inşa etmektedir. Bu tür filmlerin karakterlerin vatanı uğruna savaştığı kahramanlık filmleri olduğu göz önünde bulundurulduğunda türün filmlerinde şehit olan karakterlerin eylemlerini toplumsal travma kategorisinde değerlendirmek mümkündür. “Karaoğlan Geliyor” (1972), “Kara Murat Fatih’in Fedaisi” (1972), “Malkoçoğlu Kurtbey” (1972) “Battal Gazi Geliyor” (1972), “Battal Gazi Geliyor” (1973), “Kara Murat Fatih’in Fermanı” (1973), “Malkoçoğlu Ölüm Fedailer” (1971), “Malkoçoğlu ve Cem Sultan” (1969) ve “Horasan’dan Gelen Bahadır” (1965) filmleri türün örnek filmlerinden yalnızca birkaçıdır.

Toplumsal travmalar kategorisinde 1980 öncesinde egemen söyleme karşıt üretilen politik filmlerde intihar eden karakterin olduğu filme “Arkadaş” (Yılmaz Güney, 1974) filmi bir örnektir. Bu örnek dışında bireylerin küçük gruplar oluşturarak iş verenlerine karşı açlık grevinde³⁴ bulunduğu filmleri de intihara teşebbüs ya da intihar kategorisinde ele almak mümkündür. İş verene karşı açlık grevinin yapıldığı “Babanın Oğlu” (Melih Gülgen, 1975) filminde açlık grevi nedeniyle bir karakter baygınlık geçirip yere yığılmaktadır. Orada bulunan kimseler tarafından yerden

³⁴ Ölüm oruçları, ideolojik bir boyutu olduğu için bazı araştırmacılar tarafından intihar eylemi olarak değerlendirilmemektedir. Kimi araştırmacılar ölüm orucunda olan kimselerin diğerlerinden daha yüce bir amaç uğruna bu eylemi gerçekleştirdiğini savunmaktadır. Bu kişilerin ideoloji dışı nedenlerle intihar eden bireylerden daha haklı ve aşkın gerekçeleri olduğu düşünülmektedir. Ölüm orucunun intihar olarak değerlendirilmesine karşı çıkan diğer araştırmacılar ise ölüm orucunda olan kimseleri ruh hastası olarak değerlendirmektedir. Eskin ise intihar eyleminin bir yardım isteği olduğu görüşünü savunarak ölüm oruçlarının ideolojik bir söylem çerçevesinde değerlendirildiği için egemen söylemin inşa ettiği bireysel nedene karşılık gelmediği belirtmektedir. Toplumsal nedenli gerçekleşen bir eylem olan ölüm orucunun intihar eylemi olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Eskin, 2014: 15-16).

kaldırılıp taşınmaktadır. Bu dönemde üretilen politik film nicel olarak az olduğu için kategoriye uygun örnek sayısı da diğer kategoriler göz önünde bulundurulduğunda sınırlı kalmaktadır.

1980 öncesinde egemen söylem tarafından inşa edilen film metinlerinde karakterlerin intihar etme nedenlerinin benzerlik sergilediği intihar eylemini ortak kategorilerde değerlendirmenin mümkün olduğu görülmektedir. Her ne kadar 1980 öncesi ve sonrası Türk sineması birbirinden farklı değerlendirilse de³⁵ 1980 sonrasında da egemen söylemin film metinlerinde inşa ettiği intihar söylemlerinin benzer nitelikte olduğunu söyleyebilmek mümkün görünmektedir.

1980 sonrasında sinemada star oyuncunun yerini yönetmen almakta ve yönetmene dayalı sinema başka bir deyişle auteur sinemanın yolları açılmaktadır. Bu dönemin en önemli temsilcilerinden biri olarak Ömer Kavur’u göstermek mümkündür. 90’larla birlikte ise yeni kuşak yönetmenler kendi sinema dilini oluşturarak film çekmeye başlamaktadır. Artan yapım olanaklarının ve teknolojinin de gelişmesiyle popüler filmlerin dışında sanat filmi olarak değerlendirilen yönetmene dayalı filmler üretilmekte ve böylece günümüz sinemasına öncülük eden yapımlar ortaya çıkmaktadır (Yaylagül, 2018: 35; Pösteki, 2012: 47-48).

1980 sonrasında ürettiği filmlerde intihar olgusunu ele alan Yeşilçam dönemi sinemacılarına “Atıf Yılmaz”ı, “Halit Refiğ”i ve “Memduh Ün”ü; Orta kuşak sinemacılarına “Ömer Kavur”u, “Yavuz Turgul”u, “İrfan Tözüm”ü ve “Sinan Çetin”i; 80’lerde Arabesk film dönemi sinemacılarına “Osman Seden”i ve “Temel Gürsu”yu; 90 sonrasında günümüze film üreten sinemacılarına “Zeki Demirkubuz”u, “Reha Erdem”i, “Nuri Bilge Ceylan”ı, “Serdar Akar”ı, “Yeşim Ustaoglu”nu, “Ümit Ünal”ı, “Onur Ünlü”yü, “Çağan Irmak”ı ve “Mustafa Altıoklar”ı örnek vermek mümkündür.

Çalışmanın bu aşamasında 1980-2015 dönemi aralığında intihar sahnelerinin

³⁵ 1980’li yıllarda darbenin de etkisiyle toplumsal, kültürel ve siyasi ortam olumsuz etkilenmektedir. Bu durum sinemaya da yansımakta, üretilen film sayısı düşmektedir. Bununla birlikte toplumsal konulara değinen filmlerden çok bireysel sorunlara değinen filmlerle birlikte arabesk filmler bu dönemde geleneksel Türk sinemasından daha çok ön plana çıkmaktadır (Yaylagül, 2018: 33; Esen, 80’ler Türkiye’sinde Sinema, 2019: 43-44).

inşa edildiği film metinleri toplumsal roller, toplumsal kurumlar ve toplumsal travmalar kategorileri altında örneklendirilerek egemen söylemin film metinlerinde karakterin intihar eylemini benzer söylemlerle nasıl yeniden inşa ettiği açıklanmaya çalışılmaktadır.³⁶ 96 filmlik listede 47 filmde intihar sahnesinin inşa edildiği sonucuna ulaşılmaktadır. İncelenen filmlerde genellikle karakterlerin intihar ettiği anın öncesi ve sonrası gösterilmekte ve iki çekim birbirine kesme yöntemiyle bağlanmaktadır.³⁷ Bu nedenle intihar sahneli film listesi belirlenirken karakterlerin intiharının öncesi ve sonrası çekimlerinin yer alması koşulu aranmaktadır.³⁸

Öncelikle intihar sahnelerinin inşa edildiği film metinlerinde karakterlerin intihar eylemlerini gerçekleştirmelerinin altında yatan nedenleri tek bir kategoride değerlendirmenin mümkün olmadığı görülmektedir. İntihar sahnesinin inşa edildiği 47 filmde de karakterlerin hepsinin ortak özelliği toplumsal rol ve toplumsal kurum nedenleriyle intihar eylemini gerçekleştirmeleridir.

Filmlerde inşa edilen erkek karakterlerin toplumsal rollerini yerine getirememelerinin nedenlerini genel olarak: sevdikleri kadın tarafından reddedilme/kavuşamama, kadının başka erkeği tercih etmesi, sevdiği kadının mutluluğu, baba rolü, ekonomik sorunlar, güçten düşme/hastalık ve yabancılaşma/ötekileştirilme gibi sebepler altında değerlendirmek mümkündür.

Sevdiği kadın tarafından reddedilme, aldatılma ya da sevdiği kadına kavuşamama nedeniyle intihar eden karakterlerin inşa edildiği filmlere “Göl” (Ömer Kavur, 1982), “Gönül Yarası” (Yavuz Turgul, 2005), “Banyo” (Mustafa Altıoklar, 2005), “Alev Alev” (Halit Refiğ, 1984), “Ömrümün Tek Gecesi” (Osman Seden, 1984), “Ayrılık Kolay Değil” (Temel Gürsu, 1980), “Yazı Tura” (Uğur Yücel, 2004), “Okul” (Yağmur Taylan & Durul Taylan, 2004), “Süper İncir” (Kerem Sarı, 2013) olarak örneklendirmek mümkündür. Film metinlerinde hem aşk hem de ekonomik

³⁶ 47 filmde intihar eden karakterlerin nasıl intihar ettiğinin inşa edildiği ve intihar eylemlerinin hangi kategoride değerlendirildiğini Ek: x adlı listeye bakılabilir.

³⁷ Bazı filmlerin intihar sahnelerinde karakterlerin intihar eylemleri metaforlar üzerinden inşa edilmektedir. Örneğin; “Gece Yolculuğu”, “Ah Güzel İstanbul” ve “Ara”.

³⁸ Listedeki yer alan “Hayallerim Aşkı ve Sen” filminde senarist karakterin yazdığı senaryoda, “Okul” filminde ise öğrenci karakterin yazdığı öyküde inşa edilen kurmaca karakterler intihar etmektedir.

sorunlar nedeniyle intihar eden erkek karakterin inşa edildiği filmlere “İtirazım Var” (Onur Ünlü, 2014), “Üçüncü Sayfa” (Zeki Demirkubuz, 1999), “Gelecekte Bir Gün” (Boğaçhan Dündar, 2009), “Pus” (Tayfun Pirselimoglu, 2009) filmlerini örnek vermek mümkündür.

Sevdiği kadının mutluluğu için erkek karakterin intihar ettiği filmlere “Vazgeç Gönüm” (Osman Seden, 1981), “Delibal” (Ali Bilgin, 2015) örnek verilebilir. “Vazgeç Gönüm” filminde karakter sevdiği kadının mutlu bir aile yuvası olsun diye intihar etmektedir. “Delibal” filminde ise karakter evli olduğu kadından psikolojik hastalığının olduğunu saklamakta, bu durumun zamanla sevdiği kadını üzdüğünü görünce buna son vermek amacıyla intihar etmektedir. Bu nedenle filmde karakterin intihar nedenlerinden biri olarak hastalığı da belirtmek mümkündür. Erkek karakter sevdiği kadına zarar vermemek için intihar eylemini gerçekleştirmektedir. Hastalık, güçten düşme ve iktidarını kaybetme nedeniyle intihar eden karakterlerin olduğu diğer filmler “Şarkı Söyleyen Kadınlar” (Reha Erdem, 2013) ve “Dedemin İnsanları” (Çağan Irmak, 2011) olarak belirtilebilir. “Dedemin İnsanları” filminde karakter aynı zamanda doğup çocukluğunu geçirdiği memleketine özlem duymakta ve yaşadığı yere kendisini ait hissetmemektedir.

Film metinlerinde baba olarak inşa edilen, çocukları nedeniyle intihar eden karakterlerin olduğu filmlere “Sen Ne Dilersen” (Cem Başeskioğlu, 2005), “Saklı Yüzler” (Handan İpekçi, 2007), “Av Mevsimi” (Yavuz Turgul, 2009) ve “Bize Nasıl Kıydınız?” (Metin Çamurcu, 1994) filmlerini örnek vermek mümkündür. “Sen Ne Dilersen” filminde balkonun korkuluğunu tamir etmeyen baba kendisinin ihmalkarlığı nedeniyle kızının düştüğünü ve hayatının tehlikeye girdiğini düşünüp intihar etmektedir. “Saklı Yüzler” filminde namusunu temizlemek için kızını öldürmek zorunda kalan babanın, kızı yerine kendi canına kıymaktadır. “Av Mevsimi”nde kızını yaşatmak için pek çok genç kızın yaşamını kaybetmesine sebep olan baba kızının yaptıklarını öğrenmemesi için intihar etmektedir. “Bize Nasıl Kıydınız” filminde ise eşini aldatan ve buna şahit olan oğlunu öldüren baba, suçluluk duyduğu için intihar etmektedir.

Erkek karakterlerin topluma yabancılaştığı, uyum sağlayamadığı için intihar

eyleminde bulunduğu filmler “Anayurt Otel” (Ömer Kavur, 1986), “Daire” (Atıl İnaç, 2013) ve “Romantik” (Sinan Çetin, 2007) olarak belirtilebilir. “Anayurt Otel” ve “Daire” filmlerinde karakterlerin egemen erkek kimliğinin inşa ettiği özelliklere sahip olamadığı görülmektedir. “Anayurt Otel”nde karakter iktidarsızdır, babasından kalan işi meslek edinmekte dahası için çabalamamaktadır. Psikolojik sorunları vardır, takıntılıdır. Karakterin otelin dışında bir dünyası olmadığı için dışarıya başka deyişle topluma yabancısıdır. “Daire”de eşinden ayrılan karakterin bir ailesi yoktur. Tek başına babasından kalan bir evde yeni bir hayat kurmaya çabalamaktadır. Mirasın geri kalanını alamadığı, bu olayla ilgili kandırıldığı ve yeni hayatına bir türlü alışamadığı için içinde yaşadığı topluma yabancılaşmaktadır. “Romantik” filminde ise karakterin geçmişte yaşanan bir olayla ilgili gerçekle yüzleşmesi sonucunda yaşamının bir amacı olmadığını düşünerek intihar etmesi söz konusudur.

İntihar sahnelerinin incelendiği 47 film metninde intihar eylemini gerçekleştiren kadın karakterlerin toplumsal roller kategorisinde intihar nedenlerinin genellikle aşk olduğu görülmektedir. Sevdığı adam öldüğünde intihar eden kadın karakterlerin olduğu filmlere “Hasan Boğuldu” (Orhan Aksoy, 1990) ve “Mem-ü Zin” (Ümit Elçi, 1991); sevdığı adam tarafından öldürülen ya da sevdığı adamın kadının ölümüne sebep olduğu filmlere ise “Gece Melek ve Bizim Çocuklar” (Atıf Yılmaz, 1993) ve “Teyzem” (Halit Refiğ, 1986) filmlerini örnek vermek mümkündür. “Şah Mat” (Yılmaz Atadeniz, 1989), “Veda” (Zülfü Livaneli, 2010), “Bir Don Juan Öldürmek” (Sabahattin Sakman, 2014) sevdığı adamdan ayrılma, sevgisine karşılık bulamama nedeniyle intihar eden kadın karakterlerin olduğu filmlere örnek gösterilebilir. Annelik rolünü yerine getiremediği ve ailesi dağıldığı için intihar eden kadın karakterlerin olduğu filmlere “Bütün Kapılar Kapalıydı” (Memduh Ün, 1990), “Orada” (Melik Saraçoğlu & Hakkı Kurtuluş, 2009) ve “Katiller de Ağlar” (Orhan Elmas, 1985) filmlerini örnek vermek mümkündür.

Toplumsal rollerini yerine getiremeyen erkek ve kadın karakterlerin intihar eylemlerini çalışmada belirlenen bir diğer kategori olan toplumsal kurumlardan ayrı düşünmenin olanaksız olduğu görülmektedir. Çünkü karakterler egemen söylemin inşa ettiği toplumsal rolleri, toplum tarafından belirlenen kurumlarda onaylanmak

adına gerçekleştirmektedir. Bu nedenle herhangi bir kategoride yaşanan olumsuzluğun bir diğer kategoriye de etkilediğini söylemek mümkündür. Çalışmada intihar sahnelerinin inşa edildiği 47 film metninde kadın ve erkek karakterlerin tamamının toplumsal kurumlar kategorisinde aile nedeniyle intihar ettiği görülmektedir. Ailesel çözülme, ailesel baskı, evlenememe, ayrılma, boşanma, aile üyeleri arasında iletişimsizlik, aile üyelerinin birbirlerini aldatması, eşin/sevilen kişinin ölümü gibi aile kurumuna yönelik sorunlar karakterlerin intihar eylemini gerçekleştirmelerinde önemli etkindir.

Aile kurumu dışında diğer toplumsal kurumlarda yaşanan çözülme ya da baskı da karakterlerin intihar eylemi gerçekleştirmesinde önemli bir etken olarak film metinlerinde inşa edilmektedir. Emniyet/Askeri kurumunun karakterin intiharında etkisi olduğu filmlere “Ağır Roman” (Mustafa Altıoklar, 1996), “Beş Şehir” (Onur Ünlü, 2009), “Bana Şans Dile” (Çağan Irmak, 2001), “Bekle Dedim Gölgeye” (Atıf Yılmaz, 1991), “Kurtlar Vadisi Irak” (Serdar Akar, 2006) ve “Yazı Tura” (Uğur Yücel, 2004) filmleri örnektir.

Eğitim ve aile kurumunun karakterin intiharında etkisi olduğu filmlere örnek olarak “Bana Şans Dile” (Çağan Irmak, 2001), “Kahreden Gençlik” (Orhan Elmas, 1985), “Mezuniyet” (Doğa Can Anafarta, 2009), “Okul” (Yağmur Taylan & Durul Taylan, 2004) ve “Ümmü Sibyan: Zifir” (Efe Hızır & Serhat Hasanoğlu, 2014) verilebilir. Bu film metinlerinde lise öğrencilerinin ailesel çözülme ya da tecavüz nedeni gerçekleştirdikleri intihar eylemleri inşa edilmektedir.

Sağlık kurumunun karakterin intiharında etkisi olduğu filmlere “Beş Şehir” (Onur Ünlü, 2009), “Şarkı Söyleyen Kadınlar” (Reha Erdem, 2013) ve “Bir Don Juan Öldürmek” (Sabahattin Sakman, 2014) filmleri örnektir. Düşlenen devlet ve idari kurumda çözümler ya da baskılar nedeniyle intihar eden karakterlerin olduğu filmlere ise “Dedemin İnsanları” (Çağan Irmak, 2011), “Bekle Dedim Gölgeye” (Atıf Yılmaz, 1991), “Daire” (Atıl İnaç, 2013) ve “Kağıt” (Sinan Çetin, 2010) filmleri örnek verilebilir. “Dabbe” (Hasan Karacadağ, 2005) filminde ise egemen din kurumu perspektifinde karakterlerin intihar eylemi inşa edilmektedir.

Film metinlerinde karakterlerin filmsel zaman ve mekânda yaşadıkları dönemlerde gerçekçi bir üslup yakalamak amacıyla çoğunlukla arka planda toplumsal travmalar inşa edilmektedir. Çalışmada belirlenen son kategori olan toplumsal travmaların, -politik filmler dışında- genellikle karakterlerin intihar etmelerinde olumsuz bir etkisi olmadığına dair inşa söz konusudur. Bu nedenle film metninde inşa edilen toplumsal travmalar çoğu zaman belli belirsizdir. Toplumsal travmaların inşa edildiği filmlerde darbe dönemleri, savaş, ekonomik krizler, siyasi olaylar, 1999 depremi, Türk-Kürt sorunu, çarpık kentleşme, Türk-Rum sorunu gibi toplumsal meselelerin merkezde ya da arka planda ele alınıp karakterlerin intihar ettiği filmlere “Anayurt Otel”, “Dedemin İnsanları”, “Bekle Dedim Gölgeye”, “Bütün Kapılar Kapalıydı”, “Üçüncü Sayfa”, “Eşkîya”, “Ağır Roman”, “Teyzem”, “Kurtlar Vadisi Irak”, “Yazı Tura” ve “Kâğıt” filmleri örnek verilebilir.

Çalışmada intihar sahnelerinin inşa edildiği belirlenen film metinlerinin bazılarında birden fazla karakterin intihar eylemini gerçekleştirdiği görülmektedir. “Eşkîya”, “Ağır Roman”, “Beş Şehir”, “Bekle Dedim Gölgeye”, “Bir Damla Ateş” “Kahreden Gençlik”, “Nazlı ile Emir”, “Kâğıt” ve “Dabbe” filmleri en az iki karakterin intihar ettiği filmlere örnektir.

1990’larda vizyona giren “Eşkîya” filmi Türk sineması yeniden doğmaktadır (Pösteği, 2012: 76). “Eşkîya”da Baran içinde yaşadığı topluma uyum sağlayamadığı, sevdiği kadına kavuşamadığı, yeniden hapse girmek istemediği ve en yakınlarını kaybettiği için intihar etmektedir. Film metninde öteki konumuna itilen Baran, Kürt kimliğine sahip bir karakter olduğu için filmsel zamanda o dönemde yaşanan Kürt sorununa da bir gönderme yapıldığını belirtmek mümkündür. Filmde intihar eden bir diğer karakter ise Artist Kemal’dir. Kemal karakteri yalnızlık, hastalık ve ekonomik sorunlar nedeniyle intihar eylemini gerçekleştirmektedir.

“Beş Şehir” filminde Tefik karısı aldattığından, Dilek ve Şevket ölümcül hastalığı olduğundan intihar etmektedir. Polis Aydın ise eylemde birisini öldürdükten sonra yaşadığı bombalı saldırıdan sağ kurtulsa da sakat kalır. Malulen emekli olan Aydın, sakat olduğu için insanların kendisinden kaçtığını düşündüğü için intihar etmektedir.

“Ağır Roman” ve “Nazlı ile Emir” filmlerinde birbirlerini seven aşıklar intihar eylemini gerçekleştirmektedir. “Ağır Roman”da hapisten çıkan Salih, sevdiği kadın olan Tina’yı Reis’le aynı yatakta gördüğü için intihar etmektedir. Yaşamın anlamsız olduğunu düşünen Tina ise Salih’in ölümüne neden olan Reis’le birlikte kendisini de öldürerek intihar eylemini gerçekleştirmektedir. “Nazlı ile Emir” filminde ise karakterlerin intihar etme nedeni ailelerin, sevgililerin evlenmesine engel olmasıdır. “Bir Damla Ateş” filminde abisinin sevdiği adamı öldürmemesi için kendisini feda eden kadın ve gerçeği öğrenen abinin yaşadığı pişmanlık nedeniyle gerçekleştirdiği intiharı konu edinmektedir. “Kahreden Gençlik” filminde birbirini seven uyuşturucu bağımlısı iki gencin intihar eylemini gerçekleştirmesi söz konusudur. “Göl” filminde Sabiha intihar ettikten sonra eşi Murat bunalıma girmekte, kasabaya gelen şarkıcıyı (Nalan) ölen eşi sandığı için saplantılı bir aşk beslemektedir. Nalan’ın başka bir erkeği tercih etmesi üzerine intihar etmektedir. “Dabbe” filminde eşinin aldattığını öğrenen Sultan intihar etmektedir. Bununla birlikte dünyada ortaya çıkan intihar salgını nedeniyle Tarık intihar etmektedir. Film metninde yalnızca Tarık ve Sultan karakterlerinin intihar sahneleri inşa edilmektedir.

“Bekle Dedim Gölgeye” filminde ‘68 Kuşağı’ ve ‘77 Kuşağı’ gençlerini temsil eden üç yakın arkadaşın intihar eylemini gerçekleştirme süreçleri konu edinilmektedir. 1977 yılının filmsel zaman olarak inşa edildiği “Kâğıt” filminde ise Emrah’ın babası Mehdi ve Emrah’ın kendisi farklı zaman dilimlerinde yaşadıkları ekonomik sorunlar nedeniyle intihar etmektedir. Emrah’ın intiharının arkasında babasının ölümünden kendisini suçlaması ve hayallerini gerçekleştirememesinin yattığını söylemek mümkündür.

İntihar sahnelerinin inşa edildiği filmlerde karakterlerin tercih ettikleri intihar yöntemlerinden de bahsetmek gerekmektedir. En az iki karakterin intihar ettiği film metinlerinde birden fazla intihar yöntemi söz konusu olduğu için örnek verilirken bir filmin adını birden çok görmek mümkündür. Ateşli silah kullanarak intihar eden karakterlerin inşa edildiği filmler: “Üçüncü Sayfa”, “Göl”, “Gönül Yarası”, “Asansör”, “Banyo”, “Beş Şehir”, “İtirazım Var”, “Bana Şans Dile”, “Alev Alev”, “Vazgeç Gönüm”, “Ömrümün Tek Gecesi”, “Katiller de Ağlar”, “Nazlı ile Emir”,

“Kurtlar Vadisi Irak”, “Yazı Tura”, “Bir Damla Ateş”, “Kâğıt”, “Saklı Yüzler”, “Mezuniyet”, “Romantik”, “Pus” ve “Veda”dır. Bazı film metinlerinde karakterler intihar etmeden önce cinayet işlemektedir. Bazı film metinlerinde intihar etmek isteyen karakterler, kendisini başkasına öldürtmektedir.

Kesici alet kullanarak intihar eden karakterlerin inşa edildiği filmler: “Ağır Roman”, “Gece Melek ve Bizim Çocuklar”, “Bize Nasıl Kıydınız”, “Dabbe”, “Süper İncir”. Bu intihar yönteminin kullanıldığı filmlerde karakter ya kendisi kesici alet kullanarak intihar etmekte ya da bir başkasına kendisini öldürtmektedir. Taşıtın önüne atlayarak intihar eden karakterlerin inşa edildiği filmler: “Kahreden Gençlik”, “Ayrılık Kolay Değil”, “Teyzem”, “Sen Ne Dilersen” ve “Bir Damla Ateş”tir. Filmde karakterler araçları ya kendisi kullanmakta ya da aracın önüne atlamaktadır.

Kendisini asarak intihar eden karakterlerin inşa edildiği filmler: “Anayurt Otel”, “Hasan Boğuldu” ve “Daire”. Yüksekten atlayarak intihar eden karakterlerin inşa edildiği filmler: “Eşkya”, “Hayallerim Aşkım ve Sen”, “Bekle Dedim Gölgeye”, “Kahreden Gençlik”, “Mem-ü Zin”, “Şah Mat”, “Okul”, “Gelecekte Bir Gün”, “Ümmü Sibyan: Zifir” ve Delibal. Suda boğularak intihar eden karakterlerin inşa edildiği filmler: “Dedemin İnsanları”, “Bütün Kapılar Kapalıydı” ve “Orada”. Patlayıcı madde kullanarak hem intihar eden hem de çevresindekileri öldüren karakterlerin inşa edildiği filmler: “Kurtlar Vadisi Irak” ve “Ağır Roman”. Yanarak intihar eden karakterin inşa edildiği filme “Kâğıt”, kendisini boğdurarak intihar eden karakterin inşa edildiği filme ise “Şarkı Söyleyen Kadınlar” örneğini vermek mümkündür.

3.3. İntiharın Yeniden İnşasında Sinema Metni Çözümlemeleri

Bu tez çalışmasının örnekleme, olasılık temelli örnekleme yöntemlerinden biri olan tabakalı örnekleme yöntemidir. Bu başlık altında tamamlanmış intihar eylemine yönelik sahnenin inşa edildiği kırk sekiz filmde karakterlerin intihar etmelerinin nedenleri: toplumsal rol, toplumsal kurum, toplumsal travma kavramlarıyla sosyopsikolojik yaklaşım ve yorumsamacı yöntemle çözümlenmek üzere üç tabakaya ayrılmaktadır. İntihar olgusu çok perspektifli bir değerlendirme ve yorumlama

gerektirdiği için tabakalar arasında keskin bir ayrım gözetilmemektedir. Tabakalı örnekleme yöntemi kullanılarak oluşturulan üç kategori için de ikişer film örneklem olarak seçilmektedir. Her kategori için seçilen filmlerin vizyona girme tarihleri arasında en az 10 yıllık bir sürecin olması ile her bir kategoride bir erkek ve bir kadın karakterin intiharının inşa edildiği filmler sınır olarak kabul edilmektedir.

“Üçüncü Sayfada Kadınlık ve Erkeklik Roller” başlığı altında örneklem olarak seçilen filmler “Teyzem” (Halit Refiğ- 1986) ve “Üçüncü Sayfa” (Zeki Demirkubuz- 1999) filmleridir. “Toplumun Yapı Taşı: Aile Kurumu” adlı başlıkta “Orada” (Melik Saraçoğlu/ Hakkı Kurtuluş- 2009) ve “Anayurt Otel” (Ömer Kavur, 1987) filmleri örnekleme dahil edilmektedir. “Dedemin İnsanları ve Toplumsal Travmalar” başlığı altında ise “Bekle Dedim Gölgeye” (Atıf Yılmaz- 1991) ve “Dedemin İnsanları” (Çağan Irmak- 2011) filmleri yorumsamacı yöntem ve sosyo-psikolojik yaklaşım çerçevesinde çözümlenmektedir.

Filmler çözümlenirken dört alt başlıkta değerlendirilmektedir. İlk alt başlıkta egemen söylem perspektifinde inşa edilen film metninde intihar eylemini gerçekleştiren karakterlerin özellikleri sosyo-psikolojik boyutta yorumlanmaktadır. Karakterin intihar eylemini gerçekleştirme nedenlerine yönelik çalışmanın birinci ve ikinci bölümlerinde yapılan literatür çalışması ile çözümlemelerden de yararlanılmaktadır. İkinci alt başlıkta intihar eylemini gerçekleştiren karakterin nasıl bir filmsel zaman/mekânda inşa edildiği, filmsel zaman/mekanla olan ilişkisi tartışılmaktadır. Bununla birlikte Kagan’ın bireyin intihar eylemini gerçekleştirme zamanının grafikler üzerinden doğruluğunu tartıştığı çalışmadan yola çıkarak karakterin intihar eylemini gerçekleştirdiği zaman diliminin egemen söylem perspektifinde doğru zamanda inşa edilip edilmediği yorumlanmaktadır (2012: 318-362). Üçüncü alt başlıkta kategoriler göz önünde bulundurularak karakterin intihar eyleminin film metninde sosyo-psikolojik boyutta söylemsel/kuramsal düzlemde nasıl yeniden inşa edildiği çözümlenmektedir. Son alt başlıkta ise film metninde inşa edilen intihar sekansında karakterin intihar eylemlerini gerçekleştirirken nasıl bir görsel üslup oluşturulduğu açıklanmaya çalışılmaktadır.

3.3.1. Toplumun Yapı Taşı: Aile Kurumu

Kurum kavramını, dar ve geniş olmak üzere iki perspektifle tanımlamak mümkündür. Örneğin, ilkokul, lise ya da üniversite dar anlamda birer kurum olarak nitelendirilmektedir. Bu kurumların hepsinin bir çatı altında toplandığı geniş anlamda kuruma ise eğitim kurumu demek mümkün görünmektedir. Her bir kurum dar anlamda birbirleriyle ortak eğitim politikası izlediği ve birlikte hareket ettiği için geniş anlamda eğitim kurumunun içine dahil edilmektedir. Toplumun nesnel koşullarını sağlamlaştırma işlevi gören kurumlar, bireylerde yerleşmiş davranış ve düşünme alışkanlıkları inşa ederek hem toplumsal düzeni hem de toplumsal uyumu sağlamlaştırmaktadır (Ozankaya, 1991, 182-183). Durkheim, bireyin toplumu oluşturan kurumlarla bütünleşememesi, kendisini o topluma ait olarak hissedememesi durumunda gerçekleştirmiş olduğu intihar eylemini bencil intihar olarak tanımlamaktadır (2013: 202).

Bireyin toplumsallaşmaya başladığı ilk kurum ailedir. Yeni doğan bir çocuk önce aile içinde daha sonra yakın çevresiyle toplumsallaşmaktadır. Aile bu bağlamda toplumda yaygın kültürün aktarılmasını sağlayan, toplumun temel yapı taşı olarak nitelendirilendirilen bir kurumdur (Özkalp, 2009: s108). Kendi coğrafyası içinde miras aldıkları tarihle birlikte sahip oldukları gelenek görenek ve adetleriyle her toplum, kendi aile tipini oluşturmaktadır. Toplumsal kurumlar ve kurallar insan toplumsal bir varlık olduğu için oluşmakta ve varlığını sürdürmektedir. Birey kendi yaşamını içinde yetiştiği toplumsal kurum ve kurallara göre şekillendirmekte, toplumdan bağımsız hareket edememektedir. Bu nedenle toplumu oluşturan kurumlardan biri olan ailede büyüyen birey, bu kurum içinde daha önceden koyulmuş kurallara ve kültüre bağlı kalarak yaşamını sürdürmektedir. Yetişkin bir birey olduğunda ise kendisi toplumu oluşturan en küçük yapıtaşlarından birini inşa ederek var olan egemen aile yapısını yeniden yinelemektedir (Şentürk, 2015: 13).

Ailenin en önemli işlevlerinden biri toplumsallaşma ve var olan toplumun yeniden üretilmesine olanak sağlamaktır. Bu nedenle aile kurumunu toplumsal yapının oluşturuç güçlerinden biri olarak görmek mümkündür. Toplumsal yapıda gerçekleşen en ufak bir değişim aile kurumunun yeniden biçimlenmesine neden

olmaktadır. Aile toplumsal değişim yıllarında merkezde yer alan bir kurum olarak nitelendirilmektedir. Toplumsal değişim, toplumu oluşturan tüm kurumlarda olduğu gibi aile kurumunda da yapısal bağlamda bir değişime uğramaktadır. Yapısal değişim aileyi oluşturan bireylerin her birinde görünmektedir fakat değişim ve gelişim hızı farklılık arz etmektedir. Türkiye’de yerleşim yerlerine ve ailenin sosyo-ekonomik durumuna göre aile kurumu homojen olmaktan çok parçalı bir yapı gösterdiği için heterojen yapıdır demek mümkün görünmektedir (Karataş, 2001: 90, 98).

Cumhuriyet’in kurulduğu zamandan günümüze Türkiye’de aile kurumunun demokratikleşmesi bağlamında pek çok köklü değişim söz konusu olmuştur. Ataerkil aile yapısının egemen olduğu Türkiye’de, kadın erkek eşitliğini sağlamak amacıyla atılan adımlar ne yazık ki günümüzde karşılığını yeni bulmaya başlamaktadır (Ozankaya, 1991:366-367). Bireyleşmenin yoğun yaşanmasıyla birlikte 1980’li yıllardan itibaren darbe ile başlayan toplumsal değişimler dizisiyle geniş aile tipinden yavaş yavaş çekirdek aile tipine geçiş yapılmaktadır. Çekirdek aile eşler ve evli olmayan çocuklarının oluşturmuş olduğu en küçük toplumsal birim olarak nitelendirilmektedir (Özkalp, 2009: 124). De Vanna, Eğrilmez ve Kültür gibi araştırmacıların yapmış olduğu pek çok çalışmaya göre; çekirdek ailede yaşayan bireyler arasında iletişim yetersiz etkileşim ise sınırlıdır. Aile içindeki sorunların da iletişimsizlik nedeniyle çözüme kavuşmaması sonucunda bireylerin intihar girişiminde etkisi olduğu aktarılmaktadır (Dilsiz, 1993: 127).

Aile içi yaşanan iletişimsizliklerin intihara yol açmasının yanında, aile içinde yaşanan sorunlar bireylerin aile kurumuyla da bütünleşmesine engel olmuştur. Bununla birlikte 1980 sonrası Türkiye’inde değişen ekonomik ve toplumsal yapı nedeniyle intihar oranlarında yaşanan artışta boşanmanın da etkisi olduğu gözlemlenmiştir (Güçlü, 2001: 83; Oktik, Öngören, & Sezer, Türkiye’deki İntiharların Sosyolojik Analizi:1980-2005, 2006: 394). Aile kurumu ve intihar arasındaki ilişkiyi inceleyen pek çok çalışma, bireyin intihar eylemini bozuk aile yapısı nedeniyle gerçekleştirdiğini saptamıştır. Sonuç olarak bu bilgiler ışığında; bireylerin intihar etmesinde, aile içinde iletişimin sorunlu olması ve çatışmalı bir aile ortamının etkili olduğunu aktarmak mümkündür (Palabıyıkoglu v.d., 1993: 1).

Türk aile yapısı 1980'lerle birlikte geniş aileden, çekirdek aileye dönüşüm geçirmeye başladığı için yaşlı aile bireyleri aile kurumundan kopuş yaşamış ve yalnızlaşmıştır. Hastalık nedeniyle intihar eden bireyler belli bir yaşın üzerindedir çünkü birey yaşlandıkça fiziksel ve zihinsel olarak güçsüz olduğu için topluma uyum sağlayamadığını düşünmektedir. Yaşlı bireylerin toplumla olan bağını güçlü kılmak adına ailesinden ya da çevresinden ayrı kalmaması büyük önem taşımaktadır (Aydemir, 2005: 21-25).

Bireyin içinde bulunduğu toplumu oluşturan kurumlar tıpkı birer örümcek ağı gibi birbirine bağlı, bir arada ve birbirinden beslenerek varlıklarını sürdürmektedir. Kurumlarda yaşanan herhangi bir aksaklık diğer kurumun işleyişini de olumsuz etkilemektedir. “Toplumun Yapı Taşı: Aile” başlığı altında “Anayurt Otel” (Ömer Kavur-1986) ve “Orada” (Melik Saraçoğlu, Hakkı Kurtuluş-2009) filmleri yorumsamacı yöntem ile sosyo-psikolojik yaklaşım perspektifinde çözümlenmektedir.

3.3.1.1. Geniş Aile: Anayurt Otel

Toplumsal koşullar ve travmalar sanatçıların üretmiş olduğu eserlere etki etmektedir. Yusuf Atılgan'ın “*Anayurt Otel*” adlı romanı da toplumsal travmalar etkisinde yaratılan bir eser olarak dikkat çekmektedir. Atılgan, romanı bilinç akışı yöntemini kullanarak postmodernist bir çizgide kaleme almaktadır. “Yaşama Tutunamayan Roman Kahramanları” başlığında daha önce değerlendirilen “*Anayurt Otel*”, yazarın karamsar döneminde ürettiğini dile getirdiği bir eserdir: “*Bu romanla bu bunalımı bir çeşit de Zebercet'e aktarmış oldum*” (Balabanlılar, 1992: 66). Atılgan'ın bu söylemi, eseri kaleme aldığı dönemde yazarın yaşadığı içsel bunalıma ve toplumsal travmalara işaret etmektedir.

Atılgan'ın romanı, Türkiye'de “12 Mart 1971 Muhtırası”ndan sonra toplumda sıkıyönetimin hüküm sürdüğü ve bunalımın yaşandığı zaman diliminde, 1973'te yayımlanmaktadır. Atılgan, yaşamış olduğu bunalımı 1960'larda otel işletmecisi olan Zebercet karakterine aktararak o dönemde gerçekleşen 27 Mayıs 1960 darbesine

gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda Atılgan'ın, toplumsal travmaların birey üzerindeki olumsuz etkilerine dikkat çektiğini belirtmek mümkündür.

Tarih, çizgisel düzlemde kronolojik olarak ilerlese de kendisinden önce yaşananları omuzlarında bir yük gibi taşımaktadır. 1960'larda, 1970'lerde gerçekleşen darbeler ve toplumsal olaylar, 12 Eylül 1980 darbesine zemin hazırlayarak toplumu daha da derinden sarsan bir travma yaşatmaktadır. (Mücek, 2009: 74-104; Akın, 2010: 289-290). Bu nedenle 1960'lı yılları anlatan "Anayurt Otel"nin, 1970'lerde kaleme alınmasından sonra 1980'li yıllarda aynı isimle sinemaya uyarlanması tesadüf değildir.

Medya, edebiyat ve sinema gibi iletişim alanında kendi perspektifini yeniden inşa eden egemen söylem, ortaya çıkan metinlerle bireylerin bakış açısını yönetmektedir. Egemen söylemi eleştirmek amacıyla üretilen metinler ise istemeden de olsa egemen söylemi yeniden yinelemektedir. Ömer Kavur'un yönetmenliğini yaptığı "Anayurt Otel" filmini bu eserlere örnek olarak vermek mümkündür. Yönetmen egemen söylemi eleştirmek amacıyla onun perspektifinden inşa ettiği toplumsal travmaların olumsuz etkilerini, Zebercet karakteri üzerinden tartışmaktadır.

1980'lerde egemen söylem, toplumsal olayların ve travmaların sinemada açık bir şekilde ele alınmasını engellediği için politik filmler çekilememektedir. 1980'ler Türkiye'sinden panorama sunan "Anayurt Otel"nde toplumsal travmalar kapalı bir bağlama oturtularak inşa edilmektedir. Film metninde görünürde psikolojik sorunları olan Zebercet karakterinin intihar eylemini gerçekleştirme süreci ele alınsa da arka planda insan psikolojisini içinde yaşadığı toplumun etkilediği vurgulanmaktadır.

Film metninde bireyin yaşamış olduğu sorunların psikolojik boyutları ele alınırken arka planda sosyolojik boyutlarının da ele alındığına dair en önemli göstergelerden biri filmin adıdır. Ana yurt³⁹ "ilk yurt edinilen yer, ana vatan" anlamına gelmektedir. Otel⁴⁰ kelimesi ise "yolcu ve turistlere geceleme imkânı sağlamak, bunun yanında yemek, eğlence vb. hizmetleri sunmak amacıyla kurulmuş

³⁹ TDK, "Ana yurt", (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> 30 Mart 2021.

⁴⁰ TDK, "Otel", (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> 30 Mart 2021.

işletme”olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda filmin/romanın adının “Anayurt Otel” olarak inşası, kalıcı mekân ana yurt ve geçici mekân otel kelimelerinin kullanılmasıyla diyalektik bir anlam bütünlüğü taşımaktadır. Bununla birlikte “Anayurt Otel” film metninde otel, ülke/ana vatan olarak da tasvir edilmektedir. Filmde Zebercet’in ana yurdunda yaşamış olduğu travmaların psikolojik sorunlara yol açmasının sonucunda, ana yurdunu geçici kalınan bir yer olan otel olarak benimseme süreci ele alınmaktadır. Nihayetinde Zebercet, asıl ana yurdu olan anne rahmine doğduğu odada intihar eylemini gerçekleştirerek yerleşmektedir.

“Anayurt Otel” sözcük öbeği daha dar bir perspektifle ele alındığında bireyin ilk yurdu olan anne rahmini de akla getirmektedir. Anne rahminden çıkan bebeğin dünya üzerindeki ilk yurdu annenin kurmuş olduğu yuvadır/ailelerdir. Bu bağlamda ele alındığında ana yurt kelimesi; bireyin ilk defa sosyalleştiği, toplumun en küçük ve değiştirilemeyen parçası olan aileyi de çağrıştırmaktadır. Film metninde psikolojik etki ön planda olduğu için ana yurt, filmin baş kahramanı olan Zebercet’in yurduudur. Otel kelimesi ise Zebercet’in ailesinin çekirdek aileden ziyade daha geniş bir ailesi olduğunu çağrıştırmaktadır. Otelde olduğu gibi geniş ailede de herkes birbirini tanısa da insan ilişkileri ve iletişim derinliksiz ve yüzeysel bir yapıdadır. Bu bağlamda özellikle 1980’den sonra parçalanmaya başlayan geniş aile tipini (Aydemir, 2005: 21-25) söylemsel düzeyde “Anayurt Otel” kelime dizesiyle betimlemek mümkün görünmektedir.

Geniş aile kırsal alanlarda hayatını sürdüren, aile adının belli bir önem arz ettiği, erkeklerin karar alarak sorumluluğu üstlendiği, akraba ilişkileri kuvvetli, tarımla geçimini sağlayan, gelenek ve göreneklere bağlı aile tipidir. Geniş aile içinde birden fazla çekirdek aileyi barındırmaktadır. Bu nedenle hem üye sayısı hem de yaşanılan evin büyüklüğü daha fazladır. Geniş aile üretici aile tipi olarak tanımlanmaktadır. Aile üyeleri üretim sürecinin birer aktif üyesidir. Toprakla meşguliyet bireylere çalışan rolü vermekte ve aile kurumunu oluşturan üyelerin üretebilmek adına bir arada hareket ettiği bir işletme modeli gibi ele alınmasına neden olmaktadır (T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, 2010: 27-28). “Anayurt Otel” filminde Zebercet, birçok defa Keçeciler soyundan geldiğini

ifade ederek geniş ailenin bir üyesi olduğunu belirtmektedir. Geniş ailelerin birer işletme gibi olduğu düşünüldüğünde, Zebercet'in otel yöneticiliği işini babasının ölümüyle ondan devralması iktidarın babadan oğula geçtiğinin göstergesi niteliğindedir.

3.3.1.1.1. Zebercet Karakteri

“Anayurt Otel” filminde 33 yaşında bekar bir erkek olan Zebercet intihar etmektedir. Film metninin jenerikten sonraki ilk sekansında Zebercet karakteri doğumundan şimdiki zamana kadar kendisini tanıtmakta, başından geçen önemli olayları anlatmaktadır:

“Adım Zebercet. Zebercet. Bu otelin yöneticisiyim. 28 Kasım 1950’de doğdum. Yedi aylık. Annem kırk dört yaşındaymış o zaman, babamdan büyük. Dört kez düşük yapmış bana kadar. Sünnet olduğum yaz öldü. 1960’ta ilkokul üçteydim. Orta ikiden ayrıldım. Bir süre aylak dolaştım. Sonra askerlik. 1971’de terhis oldum. Babam birkaç yıl önce öldü. Otel ben yönetiyorum. 1980’den beri. Sorumluluk isteyen bir iş.”

Zebercet'in toplumsal statüsü, -otel yöneticisi- babasından kalan mesleği devam ettirmesi olarak film metninde inşa edilmektedir. Mesleğin babadan oğula geçmesi, bireyin toplumda statüsünü doğduğu ilk anda belirleyen geleneksel ve egemen söylem perspektifli bir inşadır. Geleneksel Türk toplumunda erkekten beklenen roller: sünnet olmak, askere gitmek ve iş bularak ekonomik güç elde etmektir. Zebercet bu söylemiyle, kendisini toplumda var edebilmek adına bir erkeğin yapması gereken her adımı gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Zebercet'in kendisini tanıtırken erkeklik rollerini gerçekleştirdiğine dair söylemi, egemen söylemi yeniden yinelemektedir.

Zebercet adını söyledikten sonra kendisini otelin yöneticisi olarak tanıtmaktadır. Yönetici olmak, iktidarı elinde bulundurmakla eş anlamlıdır. Babanın ölümünden sonra yönetimin Zebercet'e geçmesi, monarşik sistemin dolayısıyla da egemen söylemin yeniden yinelendiği geleneksel aile yapısını vurgulamaktadır. “Anayurt Otel” filminde Zebercet, altı numarada kalan Mahmut Görgün'e (sözde emekli astsubay) otelin önceleri konak ve sahibinin ise akrabası olduğu bilgisini vermektedir. Zebercet'in geniş ailenin bir üyesi olduğunu otele gelen müşterilere ve

otel dışında iletişime geçtiği insanlara söylemsel boyutta yinelemesinin nedeni kendisini topluma kabul ettirme ve ait hissetme isteğidir.

Çalışmanın ikinci bölümünde incelenen gazete haber metinlerinde, erkek müntehirler ya toplumsal rollerini yerine getiremedikleri için ya da toplumda itibar kaybettiklerini düşündükleri zaman intihar eylemini gerçekleştirmektedir. “Aşk ve Bunalım” başlığı altında incelenen “*Lüks Mercedes’le Boğaz’ın sularına gömüldüler*”, “*Kıskançlık Faciası*” başlıklı haber metinleri erkeğin aşk ve bunalım nedeniyle intihar ettiği yönünde egemen söylemin yeniden inşa edildiği metinlerdir. “*Lüks Mercedes’le Boğaz’ın sularına gömüldüler*” başlıklı haber metninde müntehir, eşini aldattığı kadının da hayatını yok sayarak arabasını denize sürmekte ve böylece hem kendi hem de yanındaki kadının hayatına son vermektedir. “*Kıskançlık Faciası*” başlıklı haber metninde ise müntehir, eski sevgilisinin hayatında yeni birisi olduğunu öğrendiği için önce kadını daha sonra ise kendisini öldürmektedir.

Her iki haber metninde de erkek müntehir intihar etmeden önce hayatındaki kadının da yaşamına son vermektedir. Erkeklerin intihar eylemlerini gerçekleştirme nedenlerinin aşk olarak inşa edildiği haber metinlerinde egemen söylem kadınları suçlamakta ve ölümlerini bir hak ediş olarak yeniden yinelemektedir. “Anayurt Otel” filminde Zebercet karakteri de intihar eylemini gerçekleştirmeden önce Zeynep’i ve oteldeki kara kediyi öldürmektedir.

Geleneksel toplumlarda erkekliğinin küçümsendiği ya da zarar gördüğü düşüncesiyle toplumda değer kaybettiğine inanan erkek zihniyetinin, kadının hayatına kastedebileceğine dair oluşturulan bu inşa medyada, sosyal medyada ya da sinemada normalleştirilerek toplumda pek çok kadının katledilmesine zemin hazırlamaktadır. Çalışmada daha önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere medya metinleri erkek egemen söylemi yüceltmekte ve kadınları sadece aile içinde görünür kılmaktadır.

“Yaşama Tutunamayan Roman Kahramanları” başlığı altında incelenen “*Anayurt Otel*” romanında, Zebercet’in topluma yabancılaştığı için hayata tutunamayan bir karakter olarak tasvir edildiğinden bahsedilmektedir. Topluma yabancılaşan erkek karakterlerin yer aldığı romanları: “*Tutunamayanlar*”, “*Beş Sevim*

Apartmanı Rüya Tabirli Cin Peri Yalanları” ve *“Ağır Roman”* olarak belirtmek mümkündür. Anayurt Oteli romanıyla konu olarak benzerlik gösteren bir diğer roman ise *“Ah Tutku Beni Öldürür müsün?”* romanıdır. Sevil’e saplantılı bir şekilde âşık olan karakter, Sevil ve sevgilisini öldürdükten sonra intihar etmektedir. Zebercet de gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını saplantılı bir şekilde beklemekte, gelmeyeceğini anladığında da umudunu yitirip önce Zeynep’i daha sonra kendisini öldürmektedir.

“Yeryüzünün Öyküleri ve İntiharları Sonsuzdur” başlığı altında incelenen *“Ne Evet Ne Hayır”* adlı öyküde M. C.’nin sevdiği kadının arkadaş olma isteğine olumlu ya da olumsuz yanıt vermemesi onu umutlandırmaktadır. Zebercet de *“Anayurt Oteli”* filminde gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının yeniden otele geleceği umuduyla yaşamaktadır. M. C.’nin beklentiye girerek zaman geçtikçe yaşamış olduğu umutsuzluğu ve intihar düşüncesini Zebercet karakterinde de görmek mümkündür. Öykülerde, gazete metinlerinde ve romanlarda inşa edilen psikolojik anlamda hastalıklı erkek karakterlerin şiddete meyilli olması ya da başvurması normalleştirilmektedir. Erkeğin intihar etmeden önce kendisinden güçsüz gördüğü canlıya zarar verme eğiliminin olduğuna dair söylem yinelenerek normalleştirilmektedir. Şiddet, güç elde etme ve üstünlük kurma aracı olarak tasvir edilmektedir.

“Kimdir Anayurt Oteli’nde katiplik yapan Zebercet? Bir ruh hastası, bir cinsel sapık, bir sadist, bir katil mi? Zavallı biri mi yoksa? Belki de bunların hepsi birden” (Onart, 1992: 240). Ömrünün tamamını Anayurt Oteli’nde geçiren Zebercet’i anlamak için öncelikle ana yurdu olan otelinde sosyolojik ve psikolojik düzlemde yaşamış olduklarını bir arada ele almak gerekmektedir. Zebercet karakterinin inşası psikolojik düzlemde değerlendirildiğinde hastalıklı zihin yapısı ve takıntıları nedeniyle egemen söylemin intihar eden erkek prototipine uygunluk sağlamaktadır. Film metninde Zebercet’in psikolojik düzlemde sorunları olduğunu anlayabilmek için onun toplumla ilişkisine ve sosyolojik düzlemde gerçekleştirmiş olduğu eylemlere detaylı bakmak gerekmektedir.

Zebercet karakteri kendisini sadece otelde Zebercet olarak tanıtmaktadır. Otel dışında ise babası Ahmet ile Keçeci ailesinin üyelerinin adlarını kullanmaktadır. Zebercet'in varlığı sadece ana yurdu olan otelle sınırlıdır. Bu inşa Zebercet karakterinin toplumda bir yer edinemediğinin ve topluma yabancılaştığının göstergesi niteliğindedir. Zebercet'in başka insanların söylemlerini ya da eylemlerini taklit etmesi de karakterin film metninde bireyleşemediğini vurgulamaktadır. Zebercet saplantılı bir karakterdir. Sadece bir geceliğine otelde kalan, adını bile bilmediği gizemli kadını bir gün gelecek umuduyla beklemektedir. Onun kalmış olduğu 1 numaralı odaya önce kimseyi almamakta daha sonra ise o odada kendisi kalmaktadır.

Zebercet'in bastırıldığı cinsel dürtü, film metninde onun yönetiminde olan başka bir deyişle iktidarı elinde bulundurduğu otel içinde açığa çıkmaktadır. Çiftlerin odalarını dinlemesi, gizemli kadının bıraktığı havluyla mastürbasyon yapması ve Zeynep'e tecavüz etmesi cinsel dürtüsünü eylemsel düzeyde iktidarı elinde bulundurduğu alanda inşa ettiğini göstermektedir. Söylemsel düzeyde ise Zebercet'in olayları algılama şekli ya da dil sürçmeleri bastırıldığı cinsel dürtüyü açığa çıkarmaktadır. Mahmut Görgün'ün kızını boğarak öldürdüğünü söyleyen polis memuruna, Zebercet'in *"kızını mı bozmuş?"* diye sormasını bu duruma örnek göstermek mümkündür.

Zebercet'in intiharı Durkheim perspektifinden yorumlandığında bencil intihar olarak değerlendirmek mümkündür (2013: 202). Karakter içinde yaşadığı topluma uyum sağlayamadığı için intihar etmektedir. Toplumla iletişim kurmaya çalışsa da söylemsel ve eylemsel düzlemde belirli bir sınırı aşamayan Zebercet'in en çok arzu ettiği şey sevmektir. Atılgan yapmış olduğu bir röportajda, yazdıklarının temel ekseninde sevgi ve sevgisizlik olduğunu belirtmektedir çünkü yazar Türkiye'de sevgisizliğin yaygın olsa da dışarıya gösterilmediğini düşünmektedir. Yarattığı Zebercet karakterinin de sevgisizliğin kurbanı olduğunu, karakterin insanlarla iletişim kurmada sorunlar yaşadığını ve hiçbir şekilde duygu paylaşımı gerçekleştiremediğini vurgulamaktadır (Cengiz, 1992: 77). Kavur da Zebercet karakterinin iletişim eksikliği yaşayan, yalnızlaşmış ve tek isteği sevgi olan bir karakter olarak roman metnine uygun bir şekilde film metninde yeniden inşa edildiğini belirtmektedir (Esen, Ömer Kavur:

Sinemamızda Bir Auteur, 2015: 234). Sosyolojik düzlemde değerlendirildiğinde Henry ve Short'un (Eskin, 2014: 128-129; Köse, 2016: 26-27) intiharın içe, cinayetin ise dışa dönük bir eylem olduğu görüşü doğrultusunda Zebercet'in Ortalıkçı kadını öldürerek öfkesini önce dışa yönelttiğini daha sonra ise içe yönelterek intihar ettiğini söylemek mümkündür.

Zebercet on yaşında annesini kaybettiği için anne sevgisinden yoksundur. Bir ailesi yoktur ve işletme ortamında büyümektedir. Bebekliği, çocukluğu, ergenliği ve yetişkinliğinde otelden başka bir dünyası olmadığı için insanlarla olan iletişimi yüzeysel kalmaktadır. Zebercet, bir gece gecikmeli Ankara treniyle gelen gizemli kadına âşık olur ve sevgiyi onda bulabileceğini düşünür. Kadının kendisini sevip sevmeyeceğini düşünmeden saplantılı bir halde tanımadığı bu kadının gelmesini bekler. Gizemli kadın artık Zebercet için sevgi nesnesidir. Zebercet doğumundan itibaren ailesiz büyüdüğü ve anne sevgisinden mahrum kaldığı için her zaman sevgi eksikliği yaşamaktadır. Zebercet'in hayatı gizemli kadın otelde bir gece kalana kadar olağan seyrinde devam etmektedir. Gizemli kadının gelmesiyle belki de hiç sahip olmadığı sevgi hissi karakterde alevlenmektedir. Sevgi hissini kadına aktaran Zebercet, kadını nesneleştirmektedir. Arzu nesnesinin geri gelmemesiyle karakterin bastırılmış olduğu duygular ve psikolojik sorunlar gün yüzüne çıkmaktadır. Freud'un "*Yas ve Melankoli*" (2013: 244, 252-253) kitabında bahsettiği gibi Zebercet, kaybettiği sevgi nesnesinin/kadının yerine kendisini koymaktadır. Karakter kadın gelmediği için öfkeyi öz benliğine yöneltip intihar etmektedir.

Zebercet arzu nesnesi olarak gördüğü Gizemli Kadın'ın yerine öncesinde Zeynep'i koymaya çalışmaktadır. Karakter, karşısındaki kadının kendisini sevmesini hatta kendisiyle istekli bir şekilde sevişmesini beklemektedir. Topluma yabancılaşan Zebercet, otele gelen müşterilerle de yüzeysel ilişki yaşadığı için empati duygusundan yoksun, bencil bir bakış açısıyla seilmeyi ummaktadır. Karakter, Zeynep'in odasına giderek onunla sevişmekte ve kadının tepkisizliği, sevgisizliği karşısında istediğini elde edemediği için Zeynep'i boğarak öldürmektedir.

Özetle; Zebercet her ne kadar geniş bir aileye sahip olduğunu belirtse de erken yaşta annesini kaybettiği ve aile ortamından uzakta bir otelde hayatını sürdürdüğü için

sevgisiz kalmaktadır. Dünyası sadece otel ve çevresi olan Zebercet, dışarı çıktığında topluma ayak uydurmaya çalışsa da başaramamaktadır. İnsanlarla olan iletişimi müşteri-oteli ekseninde gerçekleştiğinden otel içinde ve dışında kimseyle yakın bir ilişki kuramamaktadır. Zebercet topluma yabancılaşan, arzu ettiği sevgi nesnesini elde edemeyen, bastırıldığı cinsel dürtüsünü altında çalışan kadına tecavüz ederek tatmin eden, sevgisiz büyüyen bir karakter olarak film metninde inşa edilmektedir. “Anayurt Otel”nin baş karakteri Zebercet’in inşasıyla önce roman daha sonra ise film metninde eril bakış açısı, erkek şiddetinin öldürme ve intihar ekseninde yinelendiğini söylemek mümkündür.

3.3.1.1.2. İntiharın Filmsel Zaman/Mekân İnaşı

Ömer Kavur’un sinemasında zaman/mekân kavramları önemli öğelerdir. Yönetmen, Esen ile yaptığı röportajda filmlerinin atmosferini etkili kılmak amacıyla çoğu zaman yoğun mekân arayışında olduğunu belirtmektedir. Kavur’a göre sinemada zaman/mekân duygusunun yokluğu sinemanın eksik olmasına neden olmaktadır çünkü sinema görsel bir iştir ve görselliğin etkili bir şekilde inşa edilmesi için zamana/mekâna ihtiyaç duyulmaktadır. Yönetmen zaman/mekân kavramlarını iç içe ve birbirini tamamlayan öğeler olarak değerlendirdiği için sinema filmi yapımında da bu iki kavramın bir arada inşa edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Kavur, filmlerinde zaman/mekân öğelerinin neliğine, varlığı ya da yokluğuna dair sorular sorarak bu öğelere felsefi birer anlam yüklemektedir (Esen, Ömer Kavur: Sinemamızda Bir Auteur, 2015: 231, 321).

Doğu ve Batı toplumlarında zaman: Yaşam biçimi, mekân deneyimleri, kültürel perspektif gibi farklı alanlarda ve bağlamlarda değerlendirilmektedir. Doğu toplumlarında zaman döngüseldir. Batı toplumlarında ise kapitalizmin bir sonucu olarak zaman çizgisel boyutta değerlendirilmektedir. Döngüsel zaman, geçmiş ve geleceği şimdiki zamanın içinde birleştirerek eritmektedir. Bir başlangıcı ile bir sonu çizgisel zaman anlayışında ise zaman kavramı geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman olmak üzere üç ayrı katmanda ele alınmaktadır (Eşli, 2012: 51).

Esen'e göre (Ömer Kavur: Sinemamızda Bir Auteur, 2015: 442-444) Kavur yönettiği filmlerde zamanı ya çizgisel ya da döngüsel boyutta inşa etmektedir. Esen'in yorumu hatalı değildir fakat birtakım eksiklikler barındırmaktadır. Kavur'un yönettiği bazı filmlerde zamanın hem döngüsel hem de çizgisel boyutta inşa edildiğini belirtmek mümkündür (Akdaş, 2016: 30-31). Örneğin Kavur, "Anayurt Otel" filminde hem Doğu toplumlarının döngüsel zamanını hem de Batı toplumlarının çizgisel zamanını bir arada inşa etmektedir. Böylece film metninde zaman kavramını evrensel boyuta oturtarak tartışmaktadır.

"Anayurt Otel" filminin filmsel zamanı yüz dört dakika kırk yedi saniye, öyküsel zamanı ise yirmi dört gündür. Film metni jenerikten önce bir, jenerikten sonra on olmak üzere toplam on bir epizottan oluşmaktadır. Jenerikten önceki epizotta, gizemli kadın otele gelmekte ve kalacak bir oda istemektedir. Jenerikten sonraki ilk epizotta Zebercet kendisini ve oteli tanıtmaktadır. Diğer epizotlarda ise Zebercet'in gündelik hayatı inşa edilmektedir. Üçüncü epizottan itibaren gün isimleriyle birbirinden ayrılan epizodlar sırasıyla: Pazartesi, Salı, Perşembe, Cuma, Gece, Salı, Çarşamba, Pazartesi ve Pazar'dır. Her epizot sabah saatlerinde başlamakta, gece saatlerinde ise son bulmaktadır. Bu bağlamda her bir epizodun Zebercet'in görsel günlüğü olarak inşa edildiğini belirtmek mümkündür.

Film metninde duvar saati, çalar saat, cep saati ve günlük gazete de zaman imgesi olarak kullanılmaktadır. Zebercet'in odasında duvarda asılı duran babasının fotoğrafındaki cep saati Zebercet tarafından kullanılmaktadır. Saatin babadan oğula geçmesi, babanın işi gibi zamanının da karaktere miras kaldığının göstergesidir. Nitekim Zebercet babası hayattayken yaptığı otel içindeki günlük rutinleri tekrar ederek yaşamını devam ettirmektedir. Günlük gazete otel dışında, toplumda gerçekleşen olaylardan haberdar etmektedir. Çalar saat günün başladığını haber verirken duvar saati dış dünya ile otel arasında bir bağlantı kurmaktadır.

Berger ve Luckmann "*Gerçekliğin Sosyal İnşası*" adlı yapıtta, gündelik hayatta zamanın hem sınırlı/çizgisel hem de kesintisiz/döngüsel boyutta nasıl inşa edildiğini tartışmaktadır. Kesintisiz zamanı dış gerçeklik, sınırlı zamanı ise yaşam/ölüm diyalektiği üzerinden tanımlanmaktadır. Bireyin ölümlü olma

farkındalığı, varlığını başı ve sonu olan çizgisel zaman boyutuna indirgemektedir. Bununla birlikte bireyin hayatında gerçekleşen önemli tarihler ise daha kapsamlı olan kesintisiz dış gerçeklik zamanının içinde konumlanmaktadır. Böylece aynı zamansal yapı gündelik hayatta bireyin yaşamında bir tarihsellik sağlamaktadır (Berger & Luckmann, 2008: 42-43).

Berger ve Luckmann'ın değindiği günlük zaman inşasını film metninde Zebercet'in kendisini tanıttığı epizotta da görmek mümkündür. Karakterin yaşamı, kendisini tanıttığı epizotta kapsamlı ve kesintisiz olan zamanın sınırlı bir parçasıymış gibi inşa edilmektedir. Film metnine göre Zebercet 28 Kasım 1950 tarihinde doğmaktadır. Dış gerçeklikte 28 Kasım 1950 tarihi Kuzey Kore Savaşı'nın olduğu zaman dilimine denk gelmektedir. Film metninde Zebercet'in annesinin ölüm yılı, dış gerçeklikte 27 Mayıs 1960 darbesinin gerçekleştiği yıldır. Zebercet'in askerliği tamamladığı 1971 yılında dış gerçeklikte "12 Mart 1971 Muhtırası" yaşanmaktadır. Zebercet, 1980 yılında oteli yönetmeye başlamaktadır. Zebercet'in oteli yönetmeye başladığı tarih, dış gerçeklikte Türkiye'de ülke yönetiminin değiştiği, 12 Eylül 1980 darbesinin gerçekleştiği yıl olarak dikkat çekmektedir.

Film metninde karakterin sınırlı yaşamı Türkiye'de gerçekleşen toplumsal travmalar üzerinden inşa edilmektedir. Dış gerçeklikte gerçekleşen önemli tarihler ve zaman dilimleri kullanılarak Zebercet'in yaşamış olduğu sınırlı yaşamda bir tarihsellik inşa edilmektedir. Sınırlı yaşamında gerçekleşen kırılma anlarının dış gerçeklikte toplumsal travmalar üzerinden inşa edilmesi, karakterin yaşamını yine dış gerçeklikte önemli bir tarihte sonlandıracağını habercisi niteliğindedir. Nitekim Zebercet'in 10 Kasım tarihinde intihar eylemini gerçekleştirmesi, dış gerçeklikte Atatürk'ün ölüm tarihiyle paralellik göstermektedir.

Lefebvre ve Regulier gündelik yaşam içinde zamanın hem döngüsel hem de çizgisel olduğunu savunmaktadır. Birey her ne kadar bir gün öleceğinin farkında olsa da zihninde tasarladığı geçmiş ve geleceği, şimdiki zamanın içinde eritebilmektedir. Bu nedenle bireyin zihninde oluşturduğu zaman algısının döngüsel olduğunu söylemek mümkündür (Eşli, 2021: 53). "Anayurt Oteli"nde filmsel zaman çizgisel boyutta ilerlemektedir. Film metninde geçmiş ve gelecek sadece söylem düzeyinde

inşa edilmektedir. Filmsel zaman, şimdiki zamandır. “Anayurt Otel”nde şimdiki zaman, karakterin sabahtan akşama kadar geçirmiş olduğu zaman dilimini başka bir deyişle bir gününü anlatan epizotlar üzerinden inşa edilmektedir.

Film metninde Zebercet’in günlük yaşamı çizgisel olarak inşa edilse de karakterin zaman algısının döngüsel olduğunu belirtmek mümkündür. Her gün belirli eylemleri gerçekleştirilmesi, iletişime girdiği insanların cümlelerini ve eylemlerini yineleyerek şimdiki zamana taşınması, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının tekrar geleceğini düşünmesi, sürekli aynı mekanlara giderek orada aynı eylemleri gerçekleştirme çabası, intihar eden akrabasını taklit ederek hayatına son vermesi ve doğduğu yatakta intihar etmesi film metninde Zebercet’in zaman algısının döngüsel olarak inşa edildiğinin kanıtı niteliğindedir.

Zebercet’in zihninde oluşan döngüsel zaman anlayışı film metninde Anayurt Otel’inin içi, çizgisel zaman anlayışı ise Anayurt Otel’inin dışı olarak inşa edilmektedir. Böylece Kavur çizgisel/döngüsel zaman karşıtlığını iç/dış dünya olmak üzere mekân karşıtlığına dönüştürmektedir. Zebercet’in rutin eylemleri, müşterilerle olan diyalogların benzer olması, aynı müşterilerin sürekli olarak otelde konaklaması, gazeteci çocuğun her sabah otele gazete getirmesi, sabahları duyulan çalar saatin sesi ve geceyarısı otel kapısının kapanması otelin içinde -iç mekânda- döngüsel zaman akışının inşa edildiğinin kanıtıdır. Film metninde Zebercet’in iç dünyasında başka bir deyişle otelde sürekli bir değişim söz konusu olsa da gerçekleştirilen eylemlerin tekrarlanır olması döngüsel zaman algısı yaratmaktadır.

Zebercet’in otelin içinde olağan akışa ayak uydurmasının nedeni zihnindeki döngüsel zaman algısının otelin içinde inşa edilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Mekânın yöneticisi Zebercet olduğu için oradaki zaman akışının nasıl olacağını belirleyen de yine karakterin kendisidir. Zebercet sadece Anayurt Otel’indeki zamanı kendi zihnindeki zaman akışına göre kontrol edebilmektedir. Otelin dışında ise sıradan bir birey olarak dış gerçekliğin zamanına ayak uydurmak zorundadır. Zebercet’in zamanı döngüsel boyutta algılaması, otelin dışında inşa edilen çizgisel zamana uyum sağlayamamasına ve bunun sonucunda dış dünyaya yabancılaşmasına neden olmaktadır. Yönetmenin film metninde zaman/mekân, iç/dış ve döngüsel/çizgisel

karşıtlıkları diyalektik bir düzleme oturarak inşa etmesi, karakterin sosyo-psikolojik durumunun haritasının çizilmesine olanak sağlamaktadır.

Bergson çizgisel zamanı “*madde üzerinde eylemde bulunma amacıyla*” zamanın mekanlaştırılması olarak değerlendirmektedir (Levinas, 2014: 65). Çizgisel zaman, kapitalizmin zamanıdır. Egemen söylem, mekân üzerinde hakimiyet kurarak günlük hayat içinde bireylerin eylem ve söylemlerini denetleme imkanına sahip olmaktadır. Harvey’e göre kapitalist toplumlarda para ve zaman/mekân kavramlarının kesiştiği noktada iktidar bulunmaktadır. Zaman/mekân meta üretimi için gereken “*toplumsal pratiklerin düzenlenmesi*” vasıtasıyla betimlenmektedir. İktidar zamanı ölçülebilir ve standart bir hale getirerek “*her şeyin yeri ve zamanı var*” söylemini inşa etmektedir. Bu söylem bireylerin toplumsal rollerini gerçekleştireceği zamanı/mekânı bireylere kodlayıp, onlara günlük yaşamda ne zaman ve nasıl davranması gerektiğini dayatmaktadır (Harvey, 1997: 255, 269).

Film metninde Zebercet’in dış dünya ile olan ilişkisini çizgisel zamanın mekanlaştırılması bağlamında ele almak mümkündür. Zebercet’in dış dünyası otelin dışıdır. Çizgisel zamanın mekansallaştırıldığı yerler: berber dükkânı, giyim mağazası, sokaklar, şeker dükkânı, meyhane, horoz dövüşünün yapıldığı alan, sinema salonu, karakol, pazar yeri, adliye, mezarlık ve tren istasyonudur. Egemen söylem film metninde inşa edilen bu mekanlarla müşteri/iş sahibi karşıtlığını kurmaktadır. Zaman/mekân, para ile bir araya gelerek dış dünyada maddiyatın ön plana çıktığı insan ilişkilerinin kurulmasına neden olmaktadır. Karakterlerin “yerinde ve zamanında” gerçekleştirdiği toplumsal roller de günlük hayatlarını maddiyatı merkeze alarak yaşamalarına neden olmaktadır. Bu nedenle Zebercet’in mekân deneyimlerinin suni ve sevgiden yoksun olduğunu belirtmek mümkündür. Zamanı zihninde döngüsel olarak algılayan Zebercet’in çizgisel zamana başka bir deyişle her şeyin meta haline geldiği kapitalizm zamanına yabancılaşması, sevilmeyi arzulamasından ileri gelmektedir.

“Anayurt Otel” filminde otel tek başına zaman/mekân kavramı ile de açıklanabilmektedir. Bir mekân olarak “Anayurt Otel” film metninde sosyolojik boyutta çizgisel zamanda ve psikolojik boyutta ise döngüsel zamanda inşa

edilmektedir. Çizgisel zamanda para ve zaman/mekân üçgeninde değerlendirilen oteller; evinden uzakta, kalacak yeri olmayan kimselerin ücret karşılığında barınma ihtiyacını karşılamak amacıyla kurulan işletmelerdir. Anayurt otelinin yöneticisi olan Zebercet, otelin içinde başkalarının gerçekleştirdiği eylemleri ve söylemleri denetlemekte ve birtakım kurallar koymaktadır. Karakter istediği zaman istediği kişiyi otele kabul etmekte, istediği odayı müşteriye vermektedir. Otelin belirli giriş çıkış saatleri vardır. Zeynep'in otelde gün içinde ne yapması gerektiğini denetleyen kişi de otelin yönetiminden sorumlu Zebercet'tir. Müşteriler kaldıkları zamana/mekâna göre ücret ödemesi yapmaktadır. Bu bağlamda Anayurt otelini ücret karşılığında müşterilerine belirli bir süre konaklama imkânı sağlayan işletme olarak betimlemek mümkündür. Otelde *“her şeyin yer ve zamanını”* belirleyen ise otelin işletmecisi Zebercet'tir.

Kronolojik olarak film metninde Anayurt Otel'i'nin zaman içinde dönüşümü ele alındığında Türkiye topraklarında yaşanan önemli tarihleri işaret ettiği görülmektedir. Otel 1839 yılında Keçeci Zade Mahmut Efendi tarafından önceleri konak olarak inşa edilmektedir. 1839 yılında dış gerçeklikte batılılaşmanın ilk somut adımı olan Tanzimat Fermanı ilan edilmektedir. Tanzimat Fermanı maddelerinden birinde bireylere mülkiyet hakkı tanınmaktadır (Ortaylı, 1987: 142-143). Böylece Tanzimat Fermanı ile mekân meta haline gelmekte ve para, zaman/mekân üçgeni tamamlanmaktadır. Mülkiyet hakkının tanındığı yıl, filmsel zamanda Anayurt Otel'i'nin konak olarak temelinin atıldığı tarihle aynı olarak inşa edilmektedir.

1923 yılına kadar sadece aile üyelerinin kaldığı konak, 1923 yılıyla birlikte otel olmaktadır. Sosyolojik düzlemde ele alındığında mekânın bir işletme olarak işlev değiştirdiği yıl “Toplumsal Travmalar” başlığında daha önce de değinildiği üzere 1923 yılı Lozan Barış Antlaşması'nın imzalandığı ve zorunlu göçün gerçekleştiği yıldır. Bu antlaşmayla Türkiye'nin ulus kimliğini daha sağlam bir zemine oturtmak amaçlanmaktadır. Yunanistan'da yaşayan Türkler Türkiye'ye dönerken Anadolu'daki Rumlar ise Yunanistan'a göç etmektedir (Yılmaz, 2006: 174-175). Bu bilgiler ışığında ulus kimliğinin önemi, mekân adı üzerinden film metninde konağın otel olması ve adının da “Anayurt” olarak belirlenmesiyle, egemen söylem perspektifinde yeniden

inşa edilmektedir. 1980 yılında askeri darbe sonrasında ekonomik, kültürel ve siyasi alanda gerçekleşen değişimler, bireylerin toplumla olan bağlarında çözülme yaşamasına neden olmaktadır. Travmatize olmuş bireyler topluma yabancılaşmaktadır (Polis ve İntihar, 2000: 12). Film metninde de 1980 yılında Zebercet -toplumsal ve bireysel travmalar yaşayan bir karakter olarak- babasının ölümüyle otelin yönetimini üstlenmektedir. Sosyo-psikolojik düzlemde Zebercet'in deneyimlediği travmatik olaylara film metninde yer verilmesi, karakteri toplumla bağı olmayan ve topluma yabancı bir konumda değerlendirmeye imkân tanımaktadır.

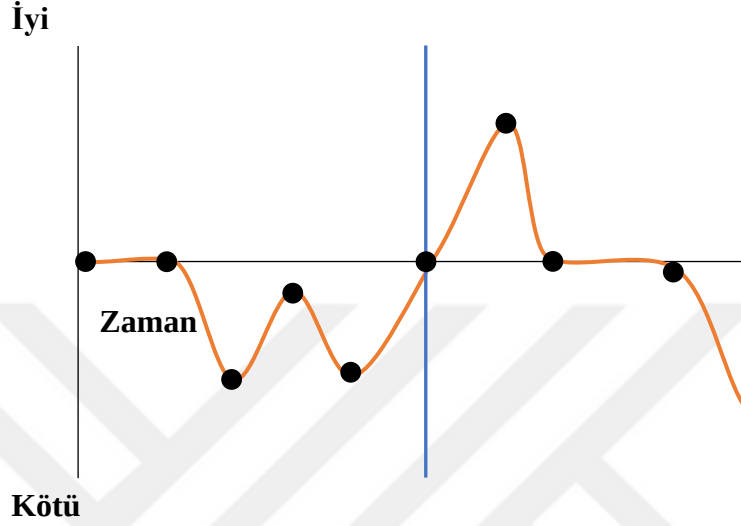
Anayurt Otelı zaman/mekân düzleminde değerlendirildiğinde film metninde Türkiye panoraması olarak inşa edilmektedir. Anayurt Otelı'nde farklı yaş, cinsiyet, yaşam tarzı ve meslek gruplarından tipler konaklamaktadır. Kasabada yaşayan ve otele gelen tipler; berber, bakkal, katil, öğretmen, tiyatrocu, seks işçisi, tüccar, köylü ve asker olarak film metninde sadece toplumsal statüleri üzerinden inşa edilmektedir.

- **Filmsel Zaman/Mekânda İntihar**

Çalışmanın bu bölümünde Kagan'ın intihar eylemini zamansal düzleme oturtarak tartıştığı grafiklerden yola çıkılmakta, elde edilen grafikte Zebercet'in filmsel zamanda inşa edilen yaşam çizgisi oluşturulmaktadır. Bu sayede Zebercet'in yaşamında gerçekleşen kırılmalar tespit edilmekte ve karakterin intihar eylemini gerçekleştirme nedenini sosyo-psikolojik düzlemde tartışma olanağı doğmaktadır.

Zebercet'in yaşam grafiğini ikiye ayıran dikey çizginin öncesine, film metninde söylemsel düzeyde yer verilmektedir. Dikey çizginin sonrasında ise filmsel zamanda karakterin yaşamış olduğu süreç gösterilmektedir. Bu süreç gizemli kadının otelde kalmasıyla başlamakta ve Zebercet'in intiharıyla son bulmaktadır. Film metninin psikolojik ve sosyolojik olmak üzere iki düzlemi olduğunu belirtmek mümkündür. Psikolojik düzlemde Zebercet'in Perşembe gecesı otele gelen gizemli kadının yeniden otele geleceğı günü beklediğı süreç anlatılmaktadır. Sosyolojik düzlemde ise geniş bir aileye sahip olduğunu belirtse de sevgisiz kalan ve sevgiye ihtiyaç duyan bireyin yalnızlığı ve topluma ayak uyduramaması sonucunda yabancılaşması anlatılmaktadır. Zebercet'in yaşam çizgisindeki önemli kırılmaların

yaşandığı tarihlerin toplumsal travmalarla aynı olması, sosyo-psikolojik düzlemde değerlendirildiğinde hem sosyolojik hem de psikolojik koşullar nedeniyle travmatize olmuş bir karakterin yaşam öyküsünün film metninde inşa edildiği görülmektedir.



Tablo 3.8 : Filmsel zamanlı Zebercet'in yaşam grafiği

Psikolojik düzlemde Zebercet'in geçmiş yaşamı hakkında bilgi, karakterin söylemleriyle aktarılmaktadır. Zebercet "28 Kasım 1950" yılında yedi aylık doğar. Karakterin erken doğumu travmatiktir çünkü henüz yedi aylıktır ve doğmaya hazır değildir. Zebercet'in yaşamının psikolojik düzlemde ilk kırılması bu nedenle doğar doğmaz "28 Kasım 1950" tarihinde gerçekleşmektedir. Sosyolojik düzlemde ise karakterin doğduğu tarihte yayımlanan Cumhuriyet gazetesi incelendiğinde, Kuzey Kore savaşı ile ilgili haber metinleri dikkat çekmektedir. Gazetede 27 Kasım'da Türk Topçu kuvvetinin kazandığı başarıya dair bir haber bulunmaktadır. Bir diğer haber ise yine toplumsal travmalardan biri olan varlık vergisiyle ilgilidir (Cumhuriyet, 28 Kasım 1950: 1). Bu bağlamda film metninde inşa edilen karakterin yaşam çizgisindeki kırılmanın, sosyolojik düzlemde de dünyaya ilk geldiği andan itibaren gerçekleştiğini belirtmek mümkündür.

1960 yılında Zebercet'in sünnet olduğu yaz annesinin ölmesi, karakterin iyi olan yaşamının psikolojik düzlemde kötüye doğru seyrettiği bir kırılma gerçekleşmesine neden olmaktadır. Sünnet işlemi başlı başına psikolojik düzlemde birtakım travmalar da yaratabilmektedir. Freud, sünnetin çocuk üzerinde içiştirilme

korkusunu yeniden canlandırdığı için travmatik olduğunu savunmaktadır (Mazoşizmin Ekonomik Sorunu (1924), 2013: 398). Lacancı perspektifte, Zebercet'in iğdiş edilmesi (oedipus kompleksi) ve ardından annesinin ölmesi sonucunda anneye bir daha bütün olamama korkusu gerçeğe dönüşmektedir. Bu durum karakterin simgesel evreye⁴¹ ayak uydurmasında birtakım sorunlar yaşamasına neden olmaktadır. Sünnet, Türkiye'de belirli bir yaşa gelen her erkek çocuk için yapılan bir dizi ritüele verilen isimdir. Sosyolojik düzlemde karakterin sünnet olduktan sonra artık tam anlamıyla “erkek” olduğuna dair inşa edilen egemen söylem, film metninde yinelenmektedir. Bu kırılma Türkiye tarihinin sosyolojik düzlemi ile değerlendirildiğinde ise 27 Mayıs 1960 darbesinin yaşandığı yıl olarak inşa edilmektedir.

Zebercet, annesi öldükten sonra dört yıl daha okula devam edip eğitim hayatını yarıda bırakmaktadır. 1964 -1970 yılları arasında otelde yaşamını devam ettirmekte fakat bu süreçte oteli babası yönetmektedir. Karakter, 1971 yılında askerliğini bitirip ana yurdu olan otele dönmektedir. Sosyolojik düzlemde Türkiye tarihinde karakterin askerlik yaptığı yıl, “12 Mart 1971 Muhtırası” yaşanmaktadır. Askere gitme 18 yaşında her Türk erkeğinin yerine getirmesi zorunlu bir toplumsal roldür. Askerlik, zorunlu olarak yapıldığı için erkeklerin hayatında travmatik öneme sahip bir deneyimdir. Zebercet'in de yaşam çizgisinde askerliğin psikolojik düzlemde yarattığı travmatik etkinin darbe dönemine denk gelmesi nedeniyle daha fazla olduğunu belirtmek mümkündür.

1980 yılında Zebercet'in babasının vefat etmesiyle otelin yönetimi Zebercet'e miras kalmaktadır. Babanın ölümü karakter için psikolojik düzlemde travmatiktir. Türkiye tarihi bağlamında, sosyolojik düzlemde bu olay 12 Eylül 1980 darbesinin gerçekleştiği yıl olarak film metninde arka planda inşa edilmektedir. Elde edilen bilgiler ışığında, Zebercet'in yaşam çizgisiyle Türkiye tarihinde gerçekleşen

⁴¹ Simgesel evrede çocuk annenin eksiği olan şey olarak iğdiş edilmekte ve Babanın adı tarafından 'İnsanlaştırıcı Kastrasyon'a uğrayarak kültürel bir kimlik kazanmaktadır. Simgesel evrede öznenin egosu egemen söylem tarafından yeniden inşa edilmektedir (Tura, 2010: 65). Lacan'a göre toplum içinde yaşayan özne, simgeselin kuralları ile sarılmış bir haldedir. Hatta simgeler, özne daha dünyaya gelmeden önce onun yaşamının nasıl olacağını ve kaderini belirlemektedir (Lacan, Psikanalizde Söz ile Dilin Etki Alanı ve İşlevi, 2020: 140).

travmaların sosyo-psikolojik düzlemde aynı yıllarda kırılma yaşadığı görülmektedir. Zebercet'in yaşam çizgisindeki kırılmaların darbe tarihleriyle ilişkili bir bağlamda inşa edilmesi, karakterin intiharının sosyo-psikolojik düzlemde değerlendirilmesini olanaklı kılmaktadır.

Zebercet'in yaşam grafiğinde belirtilen dikey çizgiden sonrası film metninde inşa edilen filmsel zamanda ele alınan yaşam çizgisidir. Zebercet babasını kaybettikten sonra oteli tek başına işletmektedir. 17 Ekim 1983 yılında gerçekleşen kırılma, karakterin yaşam grafiğini sıfır noktasına taşır. Dikey çizgi ile yatay çizginin kesiştiği bu kırılma sayesinde Zebercet yeniden doğar. Filmsel zaman da tam olarak bu kırılma anıyla başlamaktadır. Film metninde Zebercet, gecikmeli Ankara treniyle gelen gizemli kadına doğduğu 1 numaralı odayı verir, böylece karakter doğduğu yerin kapısını açarak simgesel düzlemde yeniden bir doğuş yaşar. Kadın bu odada bir gece kalır, sabah ise Hacır Rahmanlı'ya gitmek üzere yola koyulur.

Zebercet, kadının yeniden geleceği düşüncesiyle berberde tıraş olur. Mağazaya gidip kendisine bir takım elbise ile bir çift ayakkabı alır. Film metninde inşa edilen yaşam çizgisinde de iyi yaşama yönelik bir yükselme söz konusudur. Kadının kaldığı gecedan bir hafta sonra Zebercet 1 numaralı odaya girer. Kadının çay içtiği bardağı eline alır. Bardaktaki ruj lekesine bakar. 6 numarada kalan Mahmut Görgün'ün yataktan düşmesiyle Zebercet, 1 numaralı odadayken elindeki bardağı yere düşürür. Sonrasında aynaya bakarak konuşur: *“Oda bozuldu, gelmezsiniz artık.”* Bu olay filmsel zamanda Zebercet'in gizemli kadının tekrar otele geleceğine dair umudunu yitirdiği ilk kırılmadır. Bu kırılmadan sonra Zebercet, otel defterine adını yazarak 1 numaralı oda kalır. Gelen müşterilere yer olmadığını söyler. Anayurt Oteli'nin dışına çıkarak topluma ayak uydurmaya, sosyalleşmeye, sevgiyi başka insanlarda bulmaya çalışır. Kaybettiği sevgi nesnesinin yerine yenisini koyamaz. Topluma ayak uyduramaz, insanlarla iletişim kuramaz ve topluma yabancılaşır. Art arda yaşanan bu süreçler, film metninde Zebercet'i *“ne ölü ne de sağ”* olduğu bir yaşama sürükler. Yaşam grafiğinde sıfır noktasında seyreden çizgi, karakterin bu sürecini işaret eder.

Karakterin yaşam grafiğindeki kötüye doğru kırılma Zeynep'i öldürmesiyle başlar. Zebercet'in şiddet eğiliminin açığa çıkması, sevgisiz kalacağına olan inancının

artması, yalnızlık duygusu ve topluma ayak uyduramaması sınırda seyreden yaşam çizgisinin kötüye doğru ilerlemesine neden olur. Tek arzusu sevilme ve aidiyet hissetmek olan Zebercet, psikolojik düzlemde sevgi nesnesini kaybettiği için şiddeti öz benliğine yöneltir. Sosyolojik düzlemde Keçeci ailesinden olduğunu söylese de köklü/geniş ailenin yokluğu, aidiyet duygusunun kaybolması, topluma/ailesine yabancılaşması karakterin intihar etme nedeni olarak ortaya çıkar.

Filmsel zamanda Zebercet'in inşa edilen yaşamı, toplumsal travmalar ile bireysel travmaların eş zamanlı gerçekleştiği bir yaşamdır. Film metninde egemen söylemin bireyler üzerindeki olumsuz etkilerini eleştirmek amacıyla gerçekleştirilen bu inşa, her ne kadar eleştirse de egemen söylemi yeniden yinelemektedir. Karakterin yaşam çizgisinde otuz üç yıllık hayatının büyük bir bölümü kötü ya da sıfır noktasında seyretmektedir. Zebercet'in eylem ve söylemleri değerlendirildiğinde film metninde inşa edilen yaşam grafiğinin son evresinde, karakterin yaşamının iyiye doğru yükselişe geçeceğine dair en ufak bir umut yoktur. Bu bağlamda Zebercet'in hayatına son vermesinin film metninde doğru zamanda inşa edildiğini belirtmek mümkün görünmektedir.

3.3.1.1.3. Aile Kurumunun İntihar Olgusu Üzerindeki Etkisi

“Babanın mirası babanın günahıdır” (Lacan, 2013: 40-41).

Zebercet'in intihar eyleminin film metninde aile kurumu üzerinden sosyo-psikolojik yaklaşımla nasıl inşa edildiği bu başlık altında açıklanmaktadır. “Anayurt Otel” filmi çekildiği dönem göz önünde bulundurulduğunda bireysel bir sorunu ele alan psikolojik bir film olarak düşünülse de film metninin sosyo-psikolojik düzlemde inşa edildiğini belirtmek mümkündür. Bu bağlamda film metni söylemsel ve kuramsal düzlemde yorumlanırken hem sosyolojik hem de psikolojik katmanlar iç içe geçecek biçimde ele alınarak bütüncül bir perspektif yakalamayı amaçlamaktadır. Değerlendirme yapılırken film metninde yer verilmeyen ayrıntılar için “Anayurt Otel” romanından yararlanılmaktadır. Roman metninde “Otel” başlığı altında otelin nasıl inşa edildiği hakkında verilen bilgiler ışığında konağın sahibinin Keçeci ailesi olduğu anlaşılmaktadır. Anayurt Otel’nde yöneticilik yapan Zebercet de Keçeci

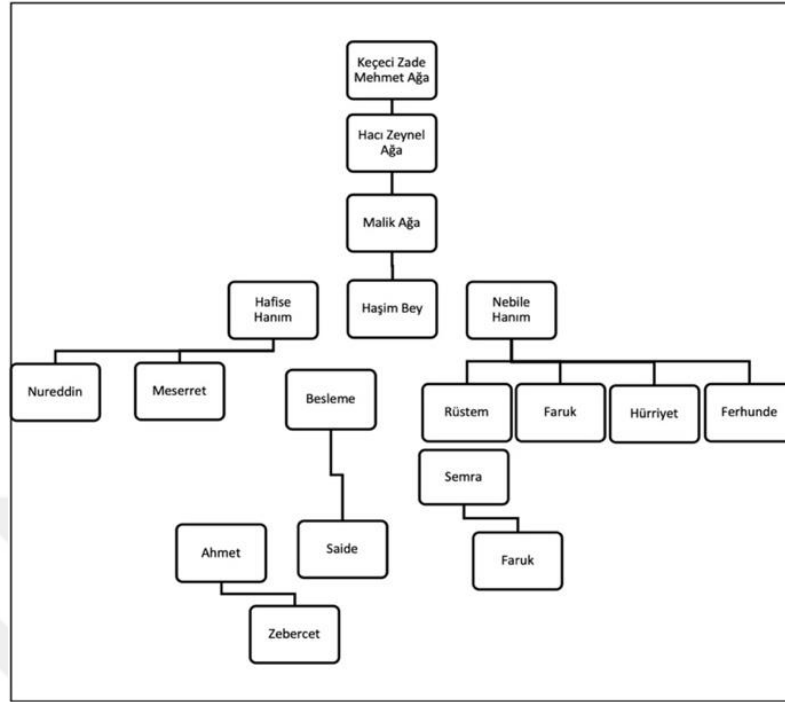
ailesinin soyundan geldiğini iddia ettiği için kendisini sosyolojik düzlemde geniş bir ailenin üyesi olarak konumlandırmaktadır. Kavur, romana sadık kalarak roman metninde inşa edilen pek çok diyalogu dahi değiştirmedini ve Atılğan'ın görüşünü alarak romanı senaryolaştırdığını belirtmektedir. Bu nedenle film metni yorumlanırken karakterlere, zamana ve mekâna dair inşalarda romandan yararlanmak metnin daha anlaşılır olmasına olanak tanımaktadır (Esen, Ömer Kavur: Sinemamızda Bir Auteur, 2015: 229-230).

Film metninde psikolojik düzlemde sorunları olan Zebercet, sosyolojik düzlemde Keçeci ailesinin bir üyesi olarak inşa edilmektedir. Zebercet'in sosyolojik düzlemde nerede olduğunu anlayabilmek için öncelikli olarak karakterin psikolojik düzlemde çözümlenmesi önem arz etmektedir. Karakterin kendisinden bahsederken kurduğu ilk cümle “*28 Kasım 1950’de doğdum, yedi aylık*” olur. Bu söylem karakterin yaşamında erken doğmuş olmanın birtakım etkileri olduğunu düşündürmektedir. Lacan’a göre her birey vaktinden önce doğmaktadır. Bireylerin istemli hareket edebilmeleri ve motor denetimlerini sağlamaları zaman almaktadır (Malcom, 2007: 32). Doğum, travmatik bir eylemdir. Bebek doğum travmasında yitirdiklerinin yerine annesinin de desteğini alarak çevresiyle yeni ilişkiler kurmakta ve böylece ‘birlikte olma’ halini devam ettirmektedir. Toplumsal bir varlık olan birey, çevresiyle ilişkisini de bu perspektifte devam ettirmektedir. Çevresiyle birlikte olma halini sürdüren ve bir noktada sonlandırıp yenisini kurma yoluna giden birey için ayrılık kaygısı, yaşamın her anında yeniden yaşamaktadır (Gençtan, 2014: 8-9).

“Anayurt Otel” film metninde karakterin erken doğması, -henüz hazır değilken dünyaya gelmesi- doğum travmasının karakter üzerinde daha büyük travmatik bir etkisi olduğu göstermektedir. Zebercet, normal süreçte doğumu gerçekleşen bireylerden daha erken doğduğu için yaşama ve topluma uyum sağlama konusunda sorunlarla karşılaşmaktadır. Karakterin çocuk yaşta annesini kaybetmesi, yaşamında ‘birlikte olma’ halini sürdürmesini olumsuz etkilemektedir. Zebercet'in çevresiyle ilişki kurma ve sonlandırma sürecinde anne ile yaşamış olduğu ayrılık kaygısı, karakterin psikolojik sorunlar yaşamasına ve toplumsal düzlemde sağlıklı iletişim gerçekleştirememesine neden olmaktadır.

Zebercet dünyaya geldiği andan itibaren aile kurumunun içinde gelişimini sürdürmekte ve böylece toplumsal birey olmanın ilk adımını ailede atmaktadır. Aile kurumu bireylerin ihtiyaçlarını karşılamakta, bu ihtiyaçlara özgü anlam kodlarını inşa etmekte ve davranış örüntülerini nesilden nesle aktarmaktadır. Aile kurumunun soyu devam ettirme, ekonomi, güven, sevgi ve dayanışma ihtiyacını karşılamasının yanında toplumsal yaşamda bir yer edinmeyi sağlama gibi pek çok işlevi bulunmaktadır (Koç, 2014: 49). Roman metninde Zebercet'in babası çok erken yaşta ailesini kaybettiği için Zebercet, Gezgini ailesi içinde büyümemektedir (Atılğan, 2011: 28-29). Karakterin toplumsal birey olmanın ilk adımını attığı yer Anayurt Oteli olduğu için Zebercet, oteli inşa eden Keçeci soyunu ailesi olarak benimsemektedir. Roman metninde Zebercet, Keçeci ailesinin soyundan geldiğini annesinin anlattığı geçmişini kendince bir araya getirerek varsayımlar aracılığıyla inşa etmektedir. Film metni, Zebercet'in gerçekliği perspektifinde inşa edildiği için karakter Keçeci ailesinin bir üyesidir. Film metninde Zebercet'in mezarlıkta tanımadığı bir adamla gerçekleştirdiği diyalogda, adamın "Kimlerdensiniz" sorusuna "Keçecilerden" diye yanıt vermesinin altında karakterin 'toplumsal yaşamda bir yer edinme' ihtiyacı yatmaktadır.

Belge, "Anayurt Oteli" romanında aile hakkında verilen bilgilerden yola çıkmakta ve karakterin geniş ailesi hakkında açıklamalarda bulunmaktadır. Köklü ailelerin günah birikimleri oldukça fazladır. Soyu eski tarihlere uzanan aileler cins olarak tanımlanabilecek bireyler dünyaya getirmektedir. Bu bireyler kendi atalarının izlerinden giderek aynı günahları tekrar edebilmektedir. Zebercet'in köklü ailesinin aile ağacını -romanda ismi belirtilmeyenler dışarıda tutularak- şöyle şemalaştırmak mümkündür (Belge, 2015: 43-46):



Tablo 3.9: Zebercet'in aile ağacı

Aile ağacından yola çıkıldığında, Keçecilerin ataerkil bir aile olduğunu belirtmek mümkündür. Bilinen ilk atası Keçeci Zade Mehmet Ağa, yeniçeri olarak Osmanlı döneminde yaşar. Daha sonra roman metninde Hacı Zeynel Ağa'dan aile servetini kuran kişi olarak bahsedilir. Malik Ağa, Anayurt Otel'i ni yaptırır. Onun döneminde Keçecilerin serveti artar. Haşim Bey ise kadınlara ve güvercinlere düşkündür. Hafise hanım ve Nebile hanımla evlenir, onlardan çocukları olur. Konakta çalışan beslemeleri taciz eder.

Zebercet'in annesi Saide, babası ise Ahmet Gezgin'dir. Roman metninden edinilen bilgiye göre Ahmet'in babası da Adana'da kiralık bir otel işletmektedir. Ahmet daha çocukken yaşanan deprem yüzünden babasının işlettiği otel çöktüğü için tüm aile üyelerini kaybeder. Ailesinin ölümünden sonra okulu bırakır. Manisa'ya gider ve burada halasının yanına yerleşir. Manisa'da bir süre otel işlettikten sonra Nüfus Müdürlüğü'nde çalışmaya başlar. Bu esnada Rüstem Bey'le yolları kesişir. Saide ile görücü usulü tanışıp evlenir. Evlendikten sonra oteli işletmeye başlar (Atılğan, 2011: 28-29).

“*Anayurt Otel*” roman metninde bahsi geçen Zebercet’in annesi Saide’nin hayatını ise kısaca şöyle özetlemek mümkündür: Saide, otelin şimdiki 6 numaralı odasında doğar. Annesi, konakta çalışan beslemelerden biridir. Saide’ye babasının Keçeciler’in bir yakını olduğunu ve annesini bırakıp gittiğini söylenir fakat Zebercet, annesinin anlattıklarından yola çıkarak büyük annesinin Haşim Bey tarafından iğfal edildiğini düşünür (Atılğan, 2011: 28). Roman metninde Zebercet’in annesinin ve babasının öksüz büyüdüklerine dair inşa, karakterin gerçek hayatta geniş bir aileye sahip olamadığının göstergesidir.

Sosyolojik düzlemde ele alındığında köklü aileler geçmiş yaşamdaki gelenek ve göreneklerini birer miras olarak bıraktığı gibi davranış örüntülerini de soyunu devam ettiren nesline aktarmaktadır. İnsan önce aile içinde eğitim alarak aile kurumunda toplumsallaşmaktadır. Bireyin aile büyüklerinden ve ebeveynlerinden aldığı eğitim; gelenek, görenek ve davranış örüntülerini kapsamaktadır. Bu nedenle bireyin ailede aldığı eğitim, yaşamı boyunca onun hayatına etki etmektedir. Bireyin kendisini tanımladığı, davranışlarını şekillendirdiği ve varlığına anlam yüklediği bir aile kurumunda meydana gelen değişimler hem bireyi hem de toplumun tamamını etkileyecek sonuçlar doğurmaktadır (Belge, 2015: 43; Gürer, 2015: 65).

Zebercet ve adamın mezarlıkta gerçekleştirdiği diyalog, film metninde karakterin ailesi hakkında derinlemesine bilgi edinilen sahne olması bağlamında önem arz etmektedir. Mezarlıklar ölüleri ve yaşayanları buluşturan, yaşamayanları dünyada var kılarak yaşayanlara bir zamanlar var olduklarını hatırlatan mekanlardır. Geçmiş ve şimdiki zamanı bir araya getiren ölüm gibi bir gerçekliği yaşayanlara karşı somut halde sunan yegâne yapılarıdır. Bu nedenle de mezarlıkları tüm günahların ve sevapların konuşulduğu gizli olanın açığa çıktığı yerler olarak da betimlemek mümkündür. Keçeci ailesinin günahlarının konuşulduğu mezarlık sahnesi Zebercet’in tüm sapkın davranışlarına cevap niteliğindedir. Karakter annesinden ve çevresinden dinlediği geçmişe dair olaylar dizisi sayesinde Keçeci ailesinin geleneklerini, göreneklerini ve erkek üyelerinin davranış örüntülerini taklit ederek toplumsal yaşamda kimlik edinebilmek için çabalamaktadır.

Film metni çözümlenirken öncelikle Zebercet karakterinin psikolojik düzlemde nasıl inşa edildiği daha sonra ise inşa edilen karakterin sosyolojik düzlemde nasıl bir rol oynadığı tartışılmaktadır. Hem roman hem de film metninden yola çıkıldığında psikolojik düzlemde Zebercet'in yaşamı, aile kurumu tarafından inşa edilmektedir. Bu bağlamda karakterin film metninde inşa edilen yaşam çizgisi ele alındığında, karakterin benliğini şekillendirmesinde çevresini/ailesini taklit etmesi Lacancı perspektifte yorumlanabilmektedir.

“Anayurt Otel”, Zebercet'in yaşamı gibi her şeyin ilki ve başlangıcı olarak nitelendirilen 1 sayısı ile ilişkilendirilmektedir. Film, 1 numaralı odada başlamakta ve bitmektedir. 1 numaralı oda, karakterin dünyaya geldiği ve yaşamını sonlandırdığı oda olması bağlamında ele alındığında film metninin Zebercet'in dünyası ve hayata bakış açısıyla inşa edildiğini aktarmak mümkündür. “Anayurt Otel”nde Zebercet, kendisini ve ailesini tanıttığı ilk sahnede nevrotik daha sonra ise psikotik özne özellikleri sergileyen bir karakter olarak inşa edilmektedir. Nevrotik özne, dünyanın devinimine uyum sağlayamadığı için geçmiş gerçekliğe hapsolmaktadır (İzmir, 2020: 29). Zebercet'in otel ve Keçeci ailesi üzerinden kendisini tanımladığı sahnede bıyıklı olması onu takip eden sahnede ise bıyığının sadece aynada görünmesi karaktere simgesel evrenin babadan miras kaldığının göstergesidir. Zebercet imagosunu⁴² oluştururken babasının imajı üzerinden benliğini inşa ettiği için aynada kendisini bıyıklı görmektedir. Gizemli kadının gelmesiyle yaşanan kırılma, Zebercet'i geçmiş gerçeklikten koparıp şimdiki gerçeklikte yeni bir kendilik imajı inşa etmesi için harekete geçirmektedir. Zebercet'in ideal egosunu yeniden inşa etmek için attığı ilk

⁴² Lacan “Öznenin kendi görüntüsü olduğundan kuşkulandığı bir imajı içeren bir görseledeki konumlanışının yarattığı kimlik kurma diyalektiğinde” zihinde oluşan görsele imago adını vermektedir. İmago, öznenin de içinde bulunduğu mekanın tamamını kapsayan aynadaki görsel olarak tanımlanmaktadır (İzmir, 2020: 25-29). Özetle bireyin zihninde canlandırmış olduğu kendilik imgesi olan zihinsel nesne, imago olarak adlandırılmaktadır (Malcom, 2007: 36). İmago evresi bireyin ayna karşısında öteki gibi bütünlüklü bir bedene sahip olması, onun kendilik imgesini zihninde oluşturmaya etki eden simgesel evreden önce gerçekleşen ilk simgesel adımdır. Bireyin imago evresinde yaşamış olduğu bu deneyim, simgesel evreyi sürekli olarak etkisi altına almaktadır. İmago aşamasında bireyin zihnindeki imgeler birbirine dönüşebilmekte ve birbirinin yerine geçebilmektedir. Bu evrede birey başkasının imajını kendi imajı olarak alabilmekte ya da kendi imajını başkasının üzerine atabilmektedir. Bu evrenin sağlıklı aşlamadığı durumlarda birey imajları birbirinden ayıramamakta ve dolayısıyla kendilik imgesini zihninde oluşturmamaktadır (Lacan, Ben İşlevinin Kurucusu Olarak Ayna Evresi, 2020: 79-80).

adım, Pazartesi günü uyandığında berbere giderek tıraş olmaktır. Geçmiş benliğinin giysilerini çıkaran Zebercet, yeni benliğine uygun takım elbise satın almakta ve vakit kaybetmeden giyinmektedir. Otelin dışında varlığını yeni kara ayakkabılarıyla yolun ortasındaki şeritin üzerinde attığı adımlarla inşa etmektedir. İşte Zebercet'in yeni benliğini oluştururken attığı bu adımlar onun yeni bir baba ile karşı karşıya kalmasına neden olmaktadır. Bu durum karakterin psikoza geçişinin habercisi niteliğindedir.

Lacan, 'Bir-Baba'nın belirmesinin ardından psikozun ortaya çıktığını ve öznenin bu durum karşısında ne yapacağını bilmediği için boşluğu sanrılarla doldurduğunu belirtmektedir (Eacke, 2009: 426-427). Zebercet, Anayurt Otel'i'nin dışındaki dünyayla karşı karşıya kaldığında bilinçdışı bu sorunun üstesinden nasıl geleceğini bilemediği için ortaya çıkan boşluğu 1 numaralı odada kalan gizemli kadının sanrısı ile doldurmaktadır. Gizemli kadın film metninde sadece ilk sahnede gerçekte var olduğu düşünülen bir karakterdir. Gizemli kadının görünür olduğu diğer sahnelerde kadın, Zebercet'in sadece zihninde beliren bir imgedir.

Psikotik özne kastrasyona uğramamış, kültürel kimlik kazanamamış öznedir. Bu nedenle psikotik özellikler sergileyen özne, gerçeklikten kopuk yaşamakta ve imgesel evrede⁴³ kalarak simgesel evreye adım atamamaktadır. (Tura, 2010: 187). Lacan'a göre psikoz temelde ailede üçlü ilişki yapısının eksik olmasından kaynaklanmaktadır (Eacke, 2009: 417). Zebercet'in erken yaşta annesini kaybetmesi ailede üçlü ilişki yapısını olumsuz etkilemektedir. Psikotik özne kendisinden bir parçayı ötekinin emri olduğu düşüncesiyle koparıp atmaktadır (Arslansoy, 2009: 124).

⁴³ Öznenin ilk imgesel evresi Lacan'a göre birey doğduktan sonra altı ile on sekiz aylık olduğu dönem sürecinde gerçekleşmektedir. Bu evrede çocuk ilk defa ayna ya da yansıtıcı bir yüzey vasıtasıyla kendisini bir bütün olarak görmekte ve böylece iki farklı gerçeklik keşfetmektedir. Bu gerçekliklerden biri kendi bakış açısıyla gördüğü parçalı bedeni diğeri ise aynadan yansıyan kendisinin de içinde bulunduğu gerçekliktir. Lacan aynayı yalnızca yansıtıcı bir yüzey olarak nitelendirmemektedir. Ayna aynı zamanda ötekinin bakış açısı olarak da ele alınabilmektedir. Çocuk, anne ve babasını görerek kendisinin de onlar gibi bir bedene -imaja- sahip olduğunu imgesel olarak zihninde canlandırmaktadır. Lacan'cı perspektifte simgesel evrede inşa edilen ego, bedenin dışında oluşan aynadaki görüntüdür ve toplum tarafından oluşturulmaktadır. Birey tüm yaşamı boyunca parçalanmış bedeni ile aynada gördüğü bedeni arasında bir uyum ve denge yakalamaya çabalamaktadır (Lacan, Ben İşlevinin Kurucusu Olarak Ayna Evresi, 2020: 78-79). Bebekken ilk defa deneyimlenen imgesel evrede yaşanan fiziksel uyumsuzluk ve onun getirdiği endişe, bireyin yaşamı boyunca sürekli olarak ideal beni yeniden inşa etmeye yönlendirmektedir. Bu nedenle egoya yönelik tasarımlarda ego sürekli "geriye bakışlı, parçalanmaya dönük bir çekimin tehdidi altındadır" (Bowie, 2007: 33-34).

Zebercet, gizemli kadının otele geldiği gece bıyıklıdır. Annesiyle/Büyük ötekiyle özdeşleştirdiği gizemli kadınla bütünleşmek için babadan miras kalan bıyığını kurban ederek kendisinden koparıp atmaktadır. Film metninde Zebercet'in babasından miras kalanı (bıyığı) gizemli kadının istediğini düşünerek kesmesi, onun içinde yaşadığı simgesel evreyi reddettiğinin bir göstergesidir. Zebercet'in berberde olmayan bıyığını kestirdiği zaman televizyonda The Cure'un "*In Between Days*" şarkısının klipi yayınlanmaktadır. Şarkının sözleri bir aşk üçgeninden bahsetmektedir. Şarkıda adam başka bir kadınla tanışsa da eski aşkıyla yeniden bir arada olmayı arzu etmektedir. Zebercet için de durum farklı değildir. Film metninde Zebercet'in gizemli kadını beklemesinin ve onu arzulamasının ardında anne ile bütünleşme isteği yatmaktadır.

Zebercet, çok küçük yaşta annesini kaybettiği için ölüm kavramıyla erken tanışmaktadır. Freud'a göre çocuk ölümü gitmek olarak anlamlandırmaktadır (Rank, 2014: 41). Bu bağlamda ele alındığında karakterin annesinden zamansız ayrılışının travmatik durumu gizemli kadının otelden ayrılmasıyla yeniden kendisini belli etmektedir. Kadının otelden gitmiş olması Zebercet'in simgesel dünyasında bulunmadığının, ölü olduğunun bir kanıtıdır. Nitekim kadının geri gelmemesi sonucunda Zebercet kadını ölü olarak benimsediğinden anneye olan ayrılığı hatırlamakta ve yeniden travma yaşamaktadır.

Zebercet'in imgeseli anneden ayrılmadığı, onunla bir bütün olduğunu hissettiği yer 1 numaralı odadır. Karakterin film metninde ilk objet petit a'sı⁴⁴ gizemli kadındır. Zebercet'in dışında gizemli kadının 1 numaralı odada kalması, karakterin hakkında hiçbir şey bilmediği kadını annesinin yerine koyduğunun ve kadınla birleşmek istediğinin göstergesidir. Kadının kaldığı odada her şey onun bıraktığı gibi yerli yerindedir. Zebercet odayı kadının evi, mahremi olarak görmektedir ve ne olursa olsun kadının otele yeniden döneceğini düşünmektedir. Lacan, bireyin yaşamının imgesel ve simgesel arasındaki devinim olduğunu ve bu devinimin de haz aracılığıyla gerçekleştiğini savunmaktadır. Ona göre hazlar özneleri yaşama bağlamakta ve ölümü

⁴⁴ Arzu, anneye yeniden bütünleşme ve onun bir parçası haline gelme arzusudur. Bu durum simgesel düzlemde adlandırılmadığı için elde edilemeyen arzu nesnesi Lacan'da "objet petit a" olarak adlandırılmaktadır (Zizek, 2005: 228).

düşünmesine engel olmaktadır. Kadının bıraktığı havluyla kadını özdeşleştiren Zebercet, kadınla birleşme arzusunu da havlu aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Kadının bir daha gelmeyeceğini anladığı zaman Zebercet'in hayatından haz çıkmakta ve karakter intihar eylemini gerçekleştireceği bir sürecin içine girmektedir (Bayrak, 2018: 30).

Gizemli kadının gelmesini bekleyen Zebercet, ondan bir parça olan havlu ile uyumakta cinsel dürtülerini havlu aracılığıyla tatmin etmektedir. Havlu dokusu yumuşak, çıplak bedeni saran kişisel bir eşyadır. Zebercet'in gizemli kadından kalan bu eşyayla olan ilişkisi aslında yumuşaklığı, sevgiyi ve ilgiyi hissetme ihtiyacı olarak yorumlanabilir, çünkü Zebercet ismiyle müsemma bir karakterdir. Doğduğu zaman ebesi *"Pamuğa konulup inci kutusuna yatırılır bu; Zebercet koyun adını"* demiştir. (Atılğan, 2011: 13). Zebercet, sarı ve açık yeşil renklerinde bir süs taşıdır. *"Başlangıçta zümrüt iken, sıcaklık azlığından tamamen olgunlaşmadan bağlanarak ortaya çıkmıştır"* (Kırbıyık, 2007: 73). Film metninde Zebercet de annesinin sıcak, kendisini saran rahminden koparak erkenden dünyaya gelmiş, tam olmamış yani tam olgunlaşmamış hep bir yanıyla eksik kalmış bir karakterdir. Meyhanede *"insanca bi yakınlığa, sıcaklığa"* diyerek tek başına içkisini içtiği sahnede, karakter kendisini saracak yumuşak bir tene, bedene ihtiyaç duyduğunu söylemektedir. Zebercet'in kadınla özdeşleştirdiği havluya sarılmasının ardında da katılığını, taşlığını sarıp ısıtacak onu daha esnek ve yumuşak hale getirip şekillendirecek anne rahmine duyduğu ihtiyaç yatmaktadır. Bu anlamıyla karakterin tek arzusunun sıcaklık ve sevgi olduğunu söylemek mümkündür. Fakat Zebercet taş gibi katı olduğu için değişime direnen gelenekleri yok sayan ve şimdiki zamanda kimliğini oluşturamayan bir karakterdir. Adeta bir süs taşı gibidir Zebercet, var olsa da mevcudiyeti hiçbir işe yaramamaktadır. Zebercet'in *"maşatlık taşı, taş gibi miyim gerçekten?"* sorusunu kendisine sorması, karakterin kendisini topluma yabancılaşmış hissetmesinin bir sonucudur. Maşatlık taşı, Müslüman olmayanların mezar taşı olarak nitelendirilmektedir. Zebercet'in hem ölü hem de toplumdan olmayan biri olarak yabancılaşma yaşaması kendisine sorduğu bu soru ile film metninde inşa edilmektedir.

Zebercet'in simgeseli; gözlerini açtığı, dünyaya geldiği, büyüdüğü ve şimdiki zamanda yöneticisi olduğu Anayurt Otel'i'dir. Otel'in yöneticisi Zebercet'ten önce babası Ahmet'tir. Ahmet, konağın otel olmasından bu yana oteli işleten kişi olduğu için otelin kurallarını belirleyen ve nasıl işletileceğine karar veren yasa koyucudur. Dünyası Anayurt Otel'i ve çevresinden ibaret olan Zebercet için 'babanın adı'⁴⁵ başka bir deyişle kültür, babası Ahmet tarafından inşa edilmektedir. Zebercet simgeseli babasından miras alarak oteli işletmektedir. Babası gibi davrandığı ve kendi kimliğini babası üzerinden inşa ettiği için aynada kendisini bıyıklı görmektedir. Babanın belirlediği kurallara göre hareket eden ve yaşamını daha önce belirlenen rutinlerle sürdüren karakterin kaderi, o daha doğmadan yazılmış gibidir.

Anayurt otelinin içinde depo gibi bir alanda bulunan eşyalar adeta Zebercet'in bilinçdışıdır. Depo eski, kullanılmayan eşyaların iç içe olduğu kapalı bir alan olarak Zebercet'in ailesinden miras kalan, dış dünyaya uyum sağlayamayan işe yaramaz gelenek ve görenekleri temsil etmektedir. Bu depoda ayna, fotoğraflar ve beşik dikkat çekmektedir. Bir kadın ve bir adamın fotoğrafı ayrı çerçevelerde aynanın hemen önünde yan yana durmaktadır. Karakterin psikolojik düzlemde imgesel ve simgeseli görüntüde gösterilen kadın ve erkek fotoğrafları ile oluşturulmaktadır. Adam bıyıklıdır, kadın ise otele gelen gizemli kadına benzemektedir. Zebercet'in ilkökul zamanında arkadaşlarıyla birlikte toplu çekilmiş bir fotoğrafı mekândan ayrı bir nesne olarak detay görüntü ile gösterilmektedir. Film metninde bu inşa ile fotoğrafların arkasında duran aynanın tam karşısında boş tahta beşiğin olması, Zebercet'in anne rahmine geri dönüşünü imlemektedir.

Her birey biraz nevrotiktir, nevroz egonun ayrılmaz bir parçasıdır (İzmir, 2020: 24-25). Bu nedenle Zebercet'in kırılma yaşamadan önce hayatını sürdürdüğü yaşam biçimi, rutinleri ve otel içinde uyguladığı kurallar karakteri yaşama bağlayıp kendisine yabancılaşmasına engel olmaktadır. Tüm bu düzen, otele gelen gizemli kadınla bozulmaktadır. Bu kırılmayla birlikte karakter psikoza geçiş yapmaktadır. Lacan'a

⁴⁵ Babanın adı, çocuk için yasa koyucu otorite olan tanrı ve devletin simgeleşmesidir. Babanın adı simgesel ya da gerçek baba imagosuna bağlı olmayan simgesel düzene ait bir kavramdır (Zizek, 2005:227-228). Zebercet'in babasının otelin yasa koyucusu, yöneticisi olduğu için babanın adını, film metninde Zebercet'in babası olarak yorumlamak mümkündür.

göre psikozun bir ön tarihi yoktur. Öznenin karşılaştığı herhangi bir olay ya da durum karşısında, özne ilgili durumu taşıyabilen bir anlamın olmadığını fark ettiği için onu şekillendiren kimliğinin sınırları dağılmakta, çerçevesini yitirerek psikoza geçmektedir (Keskin, 2009: 407). Kadın otelden gittikten sonra, sabah uyandığı zaman aynanın karşısında kendisini bıyıklı gören Zebercet, ‘aynada gördüğüm kişi aslında ben değilim’ diyerek bıyığını kestirmek istemektedir. Böylece karakter simgeselde oluşturduğu kimliğini reddederek kendisine yabancılaşmaktadır.

Zebercet’in psikoza geçişindeki temel etken gizemli kadındır. Otelin dışından -öteki dünyadan, öteki simgeselden- gelen gizemli kadın, Zebercet’in öteki dünyayı merak etmesine ve şimdiki dünyayı yıkmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda kadına, annelik rolünün atfedildiğini belirtmek mümkün görünmektedir. Zebercet’in otelin dışındaki diğer dünyaya alışabilmesi ve uyum sağlayabilmesi için gizemli kadının da desteğini alması gerekmektedir. Kadının otele geri dönmemesi, Zebercet’in yeni dünyaya uyum sağlamada birtakım sorunlar yaşamasına ve yeni dünyayla birlikte olma halini gerçekleştirememesine neden olmaktadır.

Birey yaşamını doğru olanı yaparak anlamlı kılmaya çalışmaktadır. Bir eylemin doğru ya da yanlış olduğu, babanın adı/öteki tarafından belirlenmektedir. Birey kendi yaşamını anlamlı kılmaya çalışmak için farkında olmadan ötekinin dediğini yapmaktadır. Psikotik özne ise babanın adını yok saydığı için dürtüleriyle hareket etmektedir. Onun için doğru ya da yanlış yoktur. Psikozda bireyin sınırları ortadan kalktığı için psikotik, kendisini bütün ve tüm doğruları bünyesinde barındıran birey olarak görmektedir. Bu nedenle psikotik, her şeye cevabı olan doğruyu bilen ve kuralları kendisi koyan bir öznedir (İzmir, 2020: 41-42; Zizek, 2005: 37).

Zebercet, psikolojik düzlemde psikotik özne özellikleri sergilediği için her an herkes olabilen kimliksiz bir karakterdir. Zebercet’in doğruları Anayurt oteli içine sıkışmış geçmiş gerçekliğin simgeselidir. Bu nedenle Anayurt oteli dışında diyaloga girdiği kimselere kendisini ya Ahmet/babası ya da Haşim beyin ortanca kızının oğlu olarak tanıtmaktadır. Dünyası sadece otelin içi ile sınırlı olduğu için ilah konumunda olan otelin yaratıcısı, Keçeci ailesi ve oteli yöneten Ahmet’tir. Benlik duygusunu yitiren Zebercet, atalarının kimliklerini alarak kendisini bir ilah gibi bütün

hissetmektedir. Karakter yeni dünya ile birlikte olma konusunda yaşadığı sorunlarla, geçmiş gerçeğinin simgeselini içine alarak baş etmeye çalıştığı için yeni dünyada çerçevesiz, dağılmış, kimliksiz ve yabancıdır.

Zebercet, sosyolojik düzlemde ise geleneklerini, göreneklerini miras olarak yaşayan bir karakterdir. Bu nedenle benliğini Keçeci ailesi üzerinden tanımlamakta ve aile üyelerini taklit ederek içinde yaşamını sürdürdüğü dünyasında, başka bir deyişle Anayurt otelinde var olabilmektedir. Zebercet babasının (Ahmet), büyük babasının (Haşim) ve dayılarının (Nureddin ile Faruk) eylemleri ile söylemlerini taklit edilerek film metninde ayna benliğini⁴⁶ inşa etmektedir. Sosyo-psikolojik perspektifte; Zebercet tıpkı atası Haşim gibi yanında çalıştırdığı kadına istediği zaman tecavüz ederek dürtü tatminini sağlamaktadır. Tecavüzün doğru ya da yanlış bir eylem olup olmadığını sorgulamamaktadır. Dayısı Faruk gibi imkânsız bir kadına âşık olup intiharı düşünmekte ve eyleme koyulmaktadır. Yine dayısı Nureddin gibi öleceği zamana kendisi karar vermektedir.⁴⁷

Zebercet, otelin dışında mezarlıkta konuştuğu yaşlı adama ve horoz dövüşünde tanıştığı gence adının Ahmet olduğunu söylemektedir. Ahmet ismi karakterin babasının adıdır ve “*övülmeye layık, övülmüş*”⁴⁸ anlamına gelmektedir. Zebercet toplumsal yaşamda var olabilmek, onaylanmak ve saygın bir profil çizebilmek için babasının daha önce yaptığı nüfus memurluğunu kendi mesleği gibi mezarlıkta tanıştığı yaşlı adama söylemektedir. Ahmet, ailesinde baba figürü olarak bir otoriteye

⁴⁶ Aile kurumu gelenek ve göreneklerin geçmişten geleceğe miras olarak taşınma görevini üstlenmektedir. Birey öncelikli olarak ailesinin ve yakın çevresinin etkisinde davranışlarını şekillendirmektedir. Sosyolojik bağlamda ailenin, bireyin yaşantısına dair bu etkisini Charles H. Cooley’in ‘ayna benlik’ kavramıyla tanımlamak mümkündür. Ayna benlik, bireyin davranışlarını çevresinden aldığı tepkilere göre yeniden düzenlemesidir. Birey dünyaya geldiği andan itibaren öncelikle ailesi, yakın akrabaları ile etkileşime geçmekte ve onların kendisi hakkında ne düşündüğünü anlamlandırmaya çalışmaktadır. Böylece bireyin davranışları toplumun en temel kurumu olan ailede, aile tarafından şekillendirilmektedir. Bu nedenle aile kurumunu egemen söylemin en etkin olduğu ve sürekli yineleme sağlayan bir kurum olarak değerlendirmek mümkündür. Ayna benlik kuramında iyi davranışlar sergileyen birey takdir edilirken kötü davranışlar sergileyen birey toplum tarafından dışlanmaktadır. Bu nedenle bireyler dışlanmamak, takdir edilmek adına gelenek ve göreneklere uygun bir şekilde hareket etmektedir (Özkalp, 2009: 115).

⁴⁷ İntihar davranışını gerçekleştiren bireylerin ailelerinde psikiyatrik öykü bulunmaktadır. Bununla birlikte yapılan araştırmalar ailede daha önce intihar eden ya da intihara teşebbüs eden bireylerin olmasıyla da ailedeki gençlerin intihara eğilimli olabileceğinin altı çizilmektedir (Eskin, 2014: 96).

⁴⁸ TDK, “Ahmet”, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> (Kişi Adları Sözlüğü) 5 Nisan 2021.

sahiptir. Baba aile içinde nüfus, mülk ve üretim denetimini elinde bulundurmaktadır. Nüfus idaresinde memur olan Ahmet, aile üzerinde sağladığı denetimi toplumsal alanda da gerçekleştirmektedir. Nüfus idaresi toplumda nüfus artışını çeşitli politikalar izleyerek takip etmekte ve denetim altında tutmakta olan aileden sorumlu idari kurumudur. Bu bağlamda Zebercet'in Keçeciler soyunu devam ettiren tek kişi olduğuna inanması ile nüfus memuru olduğunu söylemesi arasında bir bağ bulunmaktadır. Zebercet, kendisini Keçeci soyunun denetimini sağlayan bir konumda görmektedir. Bu durum roman metninde şu cümlelerle inşa edilmektedir: “*Keçecilerin sonuncusu. İstanbul’dakini saymıyordu. Doğduğu konağı unutmuştu o...*” (Atılın, 2011: 100). Bu söylem sosyolojik perspektifte bir taklit olmakla birlikte aile içinde denetimin karakterin elinde olduğunu imlemektedir.

Zebercet, ana yurdu olan Keçeciler ailesinin erkek üyelerini taklit etmektedir. Böylece ailenin geleneklerini ve göreneklerini kendisine kalan miras gibi devam ettirmekte, varlığını onaylatmaya çalışmaktadır. Bireyin onaylanmak adına içgüdülerini çevresine uyumlu bir şekilde yeniden düzenlemesi, var olan egemen söylemin sürekli olarak yinelenmesine neden olmaktadır. Yinelenmeyle içinde bir dizi tekrarın olduğu bir sistem inşa edilmektedir. Tekrar, birbirine benzeyen eylem ve söylemlerin taklit edilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Tarde’a göre taklit, sosyal yaşamın ilkel ruhudur. Taklit, toplumsal ilişkileri oluşturmaya ve böylece toplumsal düzeni sağlamaya yaramaktadır (Tarde, 1903: 189,192).

Zebercet’in taklit ettiği aile üyelerinden biri dayısı Faruk’tur. Faruk’un şiddete eğilimi olduğu mezarlıkta karşılaştığı adamla arasında geçen diyalogla verilmektedir:

Zebercet: “Boynuna mı atıldı nasıl anlamadım.”

Adam: “Üstüne atıldı. Yere yıkıldılar iki eliyle gırtlığını sıkıyordu. Asıla asıla aldık üstünden.”

Zebercet: “Bıraksalar boğar mıydı?”

Film metninde Zebercet’in şiddete meyilli bir karakterler olduğu kedilere tekme atması, otelindeki kediyi öldürmesi kestanececinin standını tekmelemesi ve Zeynep’i tecavüz ettikten sonra boğarak öldürmesiyle inşa edilmektedir. Zebercet’in yaşlı adama sormuş olduğu “*Bıraksalar boğar mıydı?*” sorusunun ardında dayısını

doğru taklit ed(ip)emediği yatmaktadır. Bu inşa karakterin aile üyelerinin gerçekleştirdiği sapkın davranışları taklit ederek sosyolojik düzlemde ayna benliğini oluşturduğunun birer örneği niteliğindedir. Zebercet'in ötekini taklit etmesinin ardında yatan neden başkası tarafından tanınma, görülme ve onaylanma isteğidir.

Zebercet, film metninde dış dünyadan gelen sözde emekli astsubay olan Mahmut Görgün'ü de aile üyeleri gibi taklit etmektedir. Çünkü Mahmut Görgün, Zebercet'in uyum sağlamaya çalıştığı dış dünyada var olan otorite sahibi bir karakterdir. Görgün, gizemli kadının otelden ayrıldığı gün otele gelir. Her gün düzenli olarak otelin girişindeki koltukta oturur ve gazete okur. Daha sonra dış dünyada vakit geçirir ve gece yeniden otele döner. Otele döndüğünde ise Zebercet'e *“beni soran oldu mu?”* diye sormakta ve Zebercet'te onun dış dünyada tanınan, bilinen biri olduğu hissini uyandırmaktadır. Bu nedenle Zebercet, bıyığını keserek emekli astsubay gibi olmayı istemektedir. Askerlerin düzenli olarak saç ve sakal tıraşı olması gibi Zebercet de bıyığını kestirmekte ve bu sayede dış dünyada tanınır olmayı, onaylanmayı arzulamaktadır.

Filmsel zamanın 1980'ler olduğu göz önünde bulundurulduğunda, sözde emekli astsubay karakteri üzerinden “12 Eylül Askeri” darbesine yapılan bir göndermenin söz konusu olduğunu belirtmek mümkündür. Askerin yönettiği devlet kurumunu film metninde emekli astsubay olduğunu söyleyen karakter temsil etmektedir. Görgün'ün otele gelmesiyle otelin kuralları ve düzeni bazı durumlarda değişim göstermektedir. Anayurda giriş yapan devlet baba/emekli astsubay, kendi kurallarını koyarak Zebercet'in onu taklit etmesini sağlamaktadır. Zebercet, Görgün'ün jest ve mimiklerini taklit etmekte, hatta otele geldiğinde içkili olduğu için kendisi de dış dünyada meyhaneye giderek sosyolojik düzlemde tanınır olmaya çalışmaktadır. Zebercet aynı zamanda meyhanede, sokakta, sinemada, adliyede vs. gittiği her yerde çevresindeki insanları taklit ederek varlığını sosyolojik düzlemde kanıtlamaya çalışmaktadır.

Zebercet psikotik bir karakter olduğu için hem otelin simgeseli hem de dış dünya iç içe geçmektedir. Bu nedenle her iki gerçeklikte gerçekten daha gerçek olan üçüncü bir gerçeklik durumunu hem aile üyelerini hem de dış dünyayı bir arada inşa

etmektedir. Zebercet'in horoz dövüşünde tanıştığı karakterle arasında geçen diyalogu bu duruma örnek olarak vermek mümkündür. Zebercet'in on dört odalı konakta ev işleri yapan bir kadınla birlikte yaşadığını söylemesi Keçeci ailesinin bir üyesi olarak kendisini dış dünyadaki gerçeklikle birlikte var ettiğinin göstergelerinden biridir.

Şiddete yatkın olan karakterin dış dünyada meyhanede içki içmesi, horoz dövüşüne katılması ve şiddet içerikli filmler izlemesi sosyolojik düzlemde toplumun belirlediği erkek olma kriterlerindendir. Zebercet de bu kriterlere uyum sağlamak adına hem aile üyelerinin şiddete yatkınlığını sahiplenmekte ve taklit etmekte hem de toplumda inşa edilen erkeğin şiddete meyilli olma durumunu oluşturmaya çalıştığı ayna benliğine eklemektedir. Zebercet kasabada gezinip, meyhanede içki içerek eril mekânda varlığını tescillemektedir. Horoz dövüşüne gidip, sinemada şiddet içerikli film izledikten sonra otele gelip erkek şiddetini taklit etmektedir. Sosyolojik düzlemde siyah kediye ve Zeynep'i boğarak öldürmesi, kendisini var olan yeni dünyaya kabul ettirmeye, onaylatmaya çalışma isteğinin göstergelerinden biridir.

Boğma eylemi, film metninde birçok defa yinelenmektedir: Zebercet'in, Zeynep'e tecavüz ederken onu boğması, Mahmut Görgün'ün kızını boğarak öldürmüş olması ve televizyon ekranında yönetmenin "Göl" filminden Murat'ın şarkıcı Nalan'ı ölen karısı sanarak boğmaya çalıştığı sahnenin görüntülenmesi bu durumun örneklerindendir. Film metninde boğarak öldürme eyleminin pek çok defa yeniden yinelenmesi ve Zebercet'in televizyondaki sahneyi izlerken ellerini boğazına doğru götürmesi karakterin intihar yöntemi olarak kendisini asmayı planladığının sinyali niteliğindedir.

Psikolojik bağlamda psikotik özellikler sergileyen Zebercet, parçalı benliğini inşa ederken aile üyelerinin benliklerini kullanmaktadır. Her an herkes olabilen Zebercet, sadece davranışlarıyla değil söylemleriyle de o karakterin kimliğine bürünmektedir. Örneğin babasının kuralları ile oluşturulan otelde babasının müşterilerle konuşurken kullandığı kalıplaşmış cümleleri tekrar etmektedir. Zebercet simgeseli reddetmeden önce babanın dilini taklit ettiği için otel içinde bir kimlik edinebilmektedir. Bu dil, Zebercet için o kadar kalıplaşmış bir dildir ki karakterin dış dünyaya uyum sağlamasına engel teşkil etmektedir. Film metninde karakterin

simgeseli reddettikten sonra dış dünyaya uyum sağlayamaması otelde kullandığı dile benzer söylemleri tekrar etmesi ile inşa edilmektedir. Meyhanede, “*gelecek var mı buraya?*” sorusuna “*yer yok efendim*” yanıtını vermesi bu nedenledir.

Zebercet film metninde çoğu zaman sadece kendisiyle konuşmaktadır. Karakterin kendi kendisine soru sorup cevaplaması, her şeye bir cevabı olan psikotik öznelerin karakteristik özelliklerinden biri olarak film metninde inşa edilmektedir. Gizemli kadının gelmesini beklerken: “*Oda boş mu? Merhaba, oda boş mu? Yeriniz var mı? İyi akşamlar döndüm, odam boş mu?*” 6 numaralı odada kalan Mahmut Görgün gittikten sonra “*Artık gelmeyeceğini mi anladınız? Artık gelmez ama benim beklemem gerek diyemediniz.*” Ortalıkçı kadını öldürdükten sonra adliyede tanımadığı bir duruşmaya katıldığında “*neden öldürdün?*” sorusuna “*Babası mı? Babası çoktan ölmüştü haberi yoktu. Bilemiyorum, nedensiz olamaz mı?* Zebercet’in duruşmada sanık yerine kendisinin ayağa kalkarak cevap vermesi karakterin gerçek dünyadan koptuğunun ve kimliksizleştiğinin göstergesidir. İntihar etmeden önce de kendisine “*Ne gereği var bunları yazmanın?*”, “*Neden, neyi bekliyorum?*” sorularını sormakta ve intihar eylemini gerçekleştirmek üzere harekete geçmektedir. Karakterin kendisine sormuş olduğu bu sorulara söylemsel ya da eylemsel düzlemde verdiği cevapların, onun intihara gidiş sürecini şekillendirmektedir. Film metninde inşa edilen Zebercet’in monologları farklı örneklerle de çeşitlendirmek mümkündür.

Zebercet’in tek isteği tanınmak, görünür olmak ve sevmektir. Bu nedenle dış dünyada iletişim kurduğu insanlara “*beni tanıdınız mı?*” sorusunu sorarak varlığını kanıtlama çabası içerisindedir. Sokak satıcısına, kestaneleri aldıktan sonra “*beni tanıdın mı?*” sorusunu sorduğunda hayır cevabını almaktadır. Mezarlıkta yanına gittiği seks işçisine, “*merhaba beni tanıdınız mı?*” sorusunu sorup kadından hayır cevabını alan Zebercet, kendisini otelci olarak hatırlatmakta ve kimliğini inşa ederken üstünü çizmiş olduğu ana yurduna sığınmaktadır. Kestaneci ve seks işçisi kadınla daha önce iletişime geçtiği halde tanınmayan Zebercet’in bu durumu; arzusunu gerçekleştiremediğinin, toplumda görünür olamadığının ve kimlik oluşturamadığının göstergelerindendir.

Seks işçisi kadının otele geleceğini söyleyip gelmemesiyle birlikte karakterin geçmiş travması yeniden tekrar etmektedir. Zebercet, dışarı çıkıp daha önce yaptıklarını tekrar ederek gerçekleştirmeye çalışsa da başarılı olamaz çünkü dış dünya otel gibi her gün aynı pratiklerle yaşanabilecek bir mekân değildir. Dış dünya sürekli olarak devinim halindedir ve Zebercet de bu dünyaya ayak uyduramamaktadır. Zebercet yapayalnız, iletişimi kalıplaşmış cümlelerden ibaret bir karakterdir. Meyhanede hep tek başına içtiği için bu eylemi seks işçisi kadının gelmediği gün de yalnız gerçekleştirerek tekrar etmektedir. Yine aynı gün daha önce meyhanede içki içtikten sonra gittiği horoz dövüşünün yapıldığı yere yeniden gitmektedir. Horoz dövüşünün o gün yapılmadığını öğrendiğinde sinemaya gitmeden önce aldığı kestaneleri yine aynı satıcıdan almakta ve yine sinemada şiddet içerikli film izlemektedir. Film izlediği esnada midesi bulandığı için taksiyle otele geri dönmektedir. Tüm bu eylemler dizisi karakterin dış dünya ile uyumsuzluğu ve dış dünyaya ayak uyduramamasının göstergesi niteliğindedir. Takside otele giderken radyoda çalan şarkıda işitilen “...ne ölmüştür ve sağdır” sözleri, Zebercet’in topluma uyum sağlayamadığını bu nedenle ne ölü ne de sağ bir karakter olduğunu özetler niteliktedir. Ne ölü ne de sağ derken Zebercet’in egosunu oluşturamamış kimliksiz bir karakter olduğu imlenmektedir.

Anayurt Otelı sürekli olarak gelen ve giden müşterilerle devinim halindedir. Oteldeki devinim dış dünyadaki devinimden farklı niteliktedir. Otelde Zebercet’in gerçekleştirdiği rutinler her gün birbirini tekrar ettiği için devinim içine kapanan, iç içe geçen ve yeninin olmadığı döngüsel bir çizgiye oturmaktadır. Zebercet’in otele müşterileri kabul etmemesiyle birlikte otel devinimden yoksun kalmakta, adeta donmakta ve değişmeyen sabit bir tabloya dönüşmektedir. Otelde uzun süre yaşayan Zeynep ve kara kedinin bedenlerinin de otelin içinde ölü olması, mekânın donduğunun ve bir tabloya dönüştüğünün kanıtı niteliğindedir. Zebercet ile otel bu süreçte bir araya gelerek homojen bir kimlik oluşturmaktadır. Böylece karakter geçmiş zamanın tek düze fantezilerinin içinde tutsak kalmaktadır. Kendisini aynada sabit ayna görüntüsü olarak gören karakter, devinim olmadığı için simgesel düzlemde yer alamamakta ve imgesel düzlemde nörotik bir fantezinin içinde -geçmişin içinde- esir kalmaktadır. Bu nedenle Zebercet’in her ne kadar simgesel bir kimliğe sahip olamasa da imgesel

kimliğe sahip olduğu söylenebilir. İmgesel kimlik, geçmiş zamanlı fanteziyi ayna olarak kullanmakta ve kendisini aynada oluşan görsel olarak görmektedir. Bu bağlamda Zebercet'in babanın imgesi olan bıyığı kesip, aynada gördüğü bıyiksız haliyle babadan kurtulup ve anneye yaklaşıp imgesel kimliğine kavuştuğu düşünülebilir. Böylece geçmişini benimseyerek aynada tutsak kalan özne, şimdiyi inkâr etmekte ve çevresiyle değer oluşturabilecek herhangi bir etkileşimden uzak kalarak edilgin bir konuma geçmektedir (İzmir, 2020: 65-66).

Freud, öznenin arzu nesnesini yitirdikten sonra öfkesini kendisine yöneltmesi sonucunda kendisini nesne olarak konumlandırıp intihar eylemini gerçekleştirdiğini savunmaktadır (Freud, Yas ve Melankoli, 2013: 252-253). Zebercet'in tek arzusu sevilme ve sıcaklık hissetmektir. Film metninde karakter, arzu nesnesini yitirdiği ve yerine başka bir arzu nesnesi koyamadığı için kendisini nesneleştirerek öfkeyi özbenliğine yöneltip intihar etmektedir. Zebercet arzusuna ulaşamadığı için fantezisini gerçekleştirememektedir. Fantezi çoğunlukla “*öznenin arzusunu gerçekleştiren bir senaryo*” şeklinde tasarlanmaktadır (Zizek, 2005: 20). Bu bağlamda geçmişteki tek düze fanteziyi öznenin ilksel arzusu olarak yorumlamak mümkün görünmektedir. İlksel arzu, anneye yeniden bütünleşme isteğidir (Lacan, 2013: 44).

Lacan, intiharı imgesel evreye dönmek amacıyla yapılan bir eylem olarak nitelendirmekte, intihar davranışını eyleme dökme ve eyleme geçme olmak üzere iki boyutta ele almaktadır. Eyleme dökme davranışında özne, sembolik düzende ötekine mesajını eylemleriyle iletebilmektedir. Bu durumda özne sembolik düzende kalmaya devam etmektedir. Eyleme geçiş davranışında ise özne, simgesel evreden çıkıp gerçek evresine geçmektedir (Akt. Hekimoğlu & Bilik, 2020: 346). Film metninde inşa edilen Zebercet'in arzusu aslında annesinin arzusudur. İmgesel kimlik olarak karakterin arzusu, anne ile yeniden bütünleşme isteğidir. Zebercet'in simgesel düzlemi reddedip imgesel düzleme geçiş yapmayı istemesi de annesi ile bütünleşme isteğinin bir sonucudur. Bu nedenle karakter simgeseli reddettiği için gerçek evresine geçiş yapmakta ve psikotik özellikler sergilemektedir. Dış dünyaya uyum sağlayamadığı için sosyal bağlarda çözülme yaşamakta ve saf bir nesneye dönüşmektedir.

Zebercet, intihar eylemini için hazırlığını 1 ve 6 numaralı odalarda gerçekleştirmektedir. Roman metninde 6 numaralı oda Zebercet'in annesinin dünyaya geldiği oda olarak inşa edilmektedir. Bu bağlamda film metninde 6 numaralı odadan Zebercet'in doğduğu 1 numaralı odaya sarkıtılan ipin anne ile bebeği birbirine bağlayan göbek kordonu olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Bununla birlikte her iki odanın toplamının 7 olması ve doğum günü olan 28 Kasım yerine 10 Kasım'da intihar etmesi, karakterin erken doğumuna yapılan bir gönderme olarak yorumlanabilir. 10 Kasım'ı, sosyolojik düzlemde Türkiye tarihinde Atatürk'ün ölüm yıldönümü olduğu için toplumu derinden etkileyen travmatik bir olay olarak nitelendirmek mümkündür.

Zebercet, ayna karşısında bıyığının olduğunu sanıp dudağının üstünü tıraş ettikten -simgeseli reddettikten- sonra hazırladığı ipi boynuna geçirmekte böylece anne rahmine yeniden dönüş yaparak hayatına son vermektedir. Zebercet'in intihar ederken söylediği tek sözcük olan “adım...” sesteş bir kelime olarak karşımıza çıkmakta ve iki anlamı çağrıştırmaktadır. Sözcük “*benim adım...*” anlamında yorumlandığında simgeseli reddeden Zebercet'in kendisine verilen adı da reddettiğini ve bu nedenle de karakterin anne rahmine döndüğünde kimliksiz olduğunu göstermektedir. Bir başka perspektifle yorumlanacak olursa karakterin yeni simgesel düzende kimliğini oluşturamaması ve kim olduğunu bilemeyen dağılmış, psikotik özne özellikleri taşıdığı için gerçekte kim olduğunu bilememesi olarak inşa edilmektedir. Son olarak adım sözcüğünün girişim, hamle anlamına gelecek bir şekilde de inşa edildiğini belirtmek mümkündür. Zebercet, “adım..” dedikten sonra ayağıyla altındaki sandalyeyi devirdiğinde anne rahmine bir adım atmaktadır.

3.3.1.1.4. İntihar Sekansı

“Anayurt Oteli” filminde karakteri intihar etmeye yönelten sosyolojik ve psikolojik nedenler bir arada inşa edildikten sonra “Pazar” adlı son epizotta Zebercet intihar eylemini gerçekleştirmektedir. İntihar sekansında karakter ilk olarak yatağın içinde gece uyuduğu kıyafetlerle görüntülenir. Daha sonra Zebercet intiharına özenle hazırlandığına şahit olunur. Bu sekansta ellerini yüzünü yıkar, tıraş olur yeni aldığı takım elbisesini giyer. Altına da aldığı kara ayakkabılarını geçirir. Zebercet'in bu

sekansta inşa edilen jest ve mimikleri kararlı olduğunun ve intihar eylemini gerçekleştirmek istediğinin göstergesidir.

İntihar sekansı olarak incelenen epizot 50 plandan/çekimden oluşmaktadır. Film metninde inşa edilen intihar sekansının çekim sayıları ve kullanılan mekanlarla karakterin yaşamı arasında bir bağ kurulmaktadır. 50 çekim, Zebercet'in doğum yılı olan 1950'ye yapılan bir gönderme olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda karakterin 50 çekimle inşa edilen intihar eylemini, yeniden anne rahmine dönüşü imleyen zaman yolcuğu olarak tanımlamak mümkündür. İntihar sekansı filmsel zamanda 8 dakika 43 saniye sürmektedir. İntihar sekansında kullanılan mekanlar: 1 numaralı oda, 6 numaralı oda, mutfak, banyo, otelin giriş kısmı ve üst kata çıkan merdivenlerin olduğu bölümdür.

İncelenen film metninde karakterin intihar eylemini gerçekleştirme süreci: düşünme, karar verme, eyleme geçme, intihar etme ve karakterin intiharından sonra olmak üzere beş ayrı bölümde ele alınmaktadır. Süreci temsil eden bölümlerin her birinin hangi mekânda gerçekleştiği, bu mekanlarda kaç çekim yapıldığı aşağıdaki tabloda gösterilmektedir:

Karakterin İntihar Eylemini Gerçekleştirme Süreci	Sahne/Mekân	Çekim Sayısı
Düşünme	1 Numaralı oda	2 Çekim
Karar Verme	Müdüriyet	2 Çekim
Eyleme Geçme/Hazırlık	1 Numaralı oda	3 Çekim
	Mutfak	1 Çekim
	Otelin içi	1 Çekim
	6 Numaralı oda	13 Çekim
	1 Numaralı oda	1 Çekim
	6 Numaralı oda	1 Çekim
	1 Numaralı oda	1 Çekim
	6 Numaralı oda	1 Çekim
	1 Numaralı oda	1 Çekim
	6 Numaralı oda	1 Çekim

	1 Numaralı oda	1 Çekim
	Banyo	1 Çekim
İntihar Etme	1 Numaralı oda	3 Çekim
	6 Numaralı oda	1 Çekim
	1 Numaralı oda	1 Çekim
Karakterin İntiharından Sonra	Otelin içi	15 Çekim

Tablo 3.10: “Anayurt Oteli” intihar sekansı

Film metninde intihar sekansı siyah fon üzerine beyaz renkte “Pazar” yazılı görüntüyle başlamaktadır. Bu görsel epizotları birbirinden ayırma amaçlı kullanılmaktadır. Her epizodun başında bir gün ya da o günün hangi zamanı olduğuna dair bilgi verilmektedir. Geçiş görseli sayesinde film metninde Zebercet’in hangi gün ne yaşadığı hakkında fikir sahibi olmak kolaylaşmaktadır. Karakterin intihar etmeden önce hayatını sonlandırma düşüncesi ve eylemi gerçekleştireceğine dair karar verdiği süreç 4 çekimle inşa edilmektedir. “Pazar” yazılı görselden sonra ilk çekime kesme yöntemiyle geçiş yapılmaktadır. Çerçeve genel planda, Zebercet 1 numaralı odanın yatağında yarı uzanır vaziyette ileriye doğru bakmakta, düşünceli bir şekilde sigara içmektedir. Karakter “*18 gün var daha*” dedikten sonra elindeki sigaradan bir nefes daha çekmekte ve sigarayı önünde duran kül tablasına bastırmaktadır. Kamera sabittir, görüş noktası ve nesnel bakış açısında konumlandırılmaktadır. Işık doğaldır. Ortam sesi ile Zebercet’in sesi duyulmaktadır. Bir sonraki çekime geçişte kesme geçiş yöntemi kullanılmaktadır. Takip çekiminin kullanıldığı bu planda sabit bir çekim açısından söz etmek mümkün değildir. Karakter duvardaki askılıktan ceketini alarak yatağa doğru yürümektedir. Ceketini giydikten sonra yatağın üstünü düzeltmektedir. Kamera nesnel konumda ve görüş noktası açınsındadır. Zebercet’in ceketini alıp yatağa doğru yürümesiyle birlikte kamera da onu takip etmekte, sola doğru çevrinme yapmaktadır.

1 numaralı odada gerçekleşen iki çekimde, karakter daha önce katılmış olduğu duruşmanın ertelendiği tarih olan 28 Kasım’ı beklediğini belirtmektedir. 28 Kasım aynı zamanda Zebercet’in doğum günü olduğu için tarihin psikolojik ve sosyolojik düzlemde önemli olduğu görülmektedir. “*18 gün var daha*” diyerek gün sayan

Zebercet'in bu söylemi beklemekten sıkıldığıının göstergesi niteliğindedir. 1 numaralı oda Zebercet'in doğduğu yer olduğu için söyleminin varoluşsal bir gönderme taşıdığını belirtmek mümkündür. Zira ölüm ve yaşam birbirini tamamlayan aralarında diyalektik ilişki bulunan iki kavramdır. Bu bağlamda Zebercet'in hayata gözlerini açtığı odada, hatta yatakta 28 Kasım olan doğum gününü beklediğine dair söylemiyle karakter doğumunun tamamlayıcısı olan ölümünü beklemektedir.



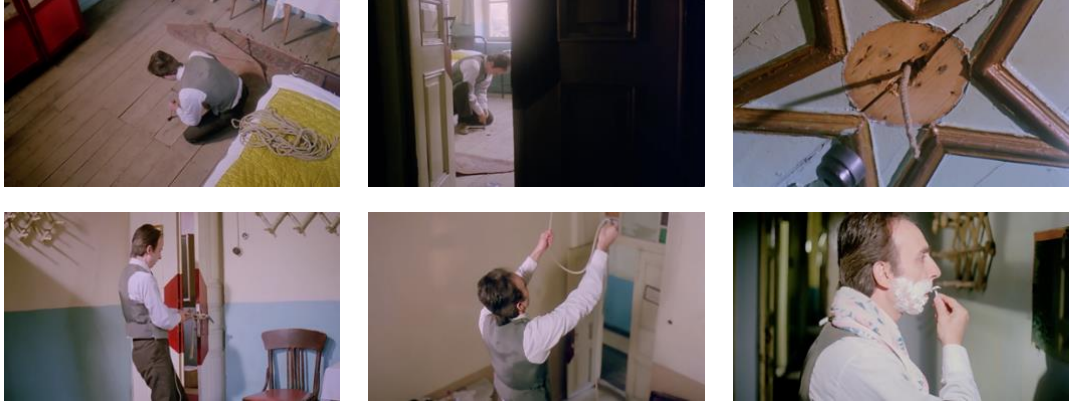
Şekil 3-1: “Anayurt Oteli” İntiharı Sekansı I

Bir sonraki çekime kesme yöntemiyle geçiş yapılmaktadır. Ölümü düşündükten sonra karakterin intihar eylemine karar verme süreci “Müdüriyet” adı verilen otelin giriş kısmında gerçekleşmektedir. Zebercet arkası dönük bir şekilde önündeki deftere bir şeyler yazmakta ve arada çayını yudumlamaktadır. “*Ne gereği var bunları yazmanın*” dedikten sonra ayağa kalkan karakteri, kamera takip ederek yukarı doğru çevrinme hareketi yapmaktadır. Kamera görüş noktası ve nesnel açıdadır. Hareket halinde olan karakter, takip çekimle çerçevede yer almaktadır. Bu çekimde de atmosferi daha güçlü kılmak amacıyla doğal ses ve ışık tercih edilmektedir. Çay içtiği bardağı, çay tabağına koyduğunda çıkan ses, Zebercet'in yalnızlığı vurgulamaktadır. Zebercet'in ayağa kalkmasıyla diğer çekime kesme yöntemiyle geçiş yapılmaktadır. Kamera sabittir, geniş plan kullanılarak çerçeve oluşturulmaktadır. Merdivenlerin yakın planda olduğu ve karakterin bulanık görüldüğü bu çerçevede kamera üst ve nesnel bakış açısında konumlandırılmaktadır. Üst bakış açısı karakteri daha küçük gösterdiği için onun çaresizliği ve yalnızlığı

vurgulanmaktadır. Çerçeve karakterin görüntüsünün bulanık olması onun kimliksizleştiğinin, yabancılaştığının ve mevcudiyetinin yaşamış olduğu dünyada anlamsızlaştığının göstergesi niteliğindedir. Zebercet'in otelin giriş kısmının ortasına gelerek “Neden?”, “Neyi bekliyorum” şeklindeki söylemleri de bu çekimde verilmek istenen duyguyu desteklemektedir. Müdüriyet kısmında karakterin sorduğu sorular ve inşa edilen görsel üslup karakterin intihar eylemini gerçekleştirmek üzere hazırlık yapacağının kanıtı niteliğindedir.

Karakterin düşünme ve karar aşamasından sonra intihar etmek için hazırlık yaptığı üç çekimden oluşan ilk sahneye kesme ile geçiş yapılmaktadır. Zebercet 1 numaralı odanın girişindedir ve tavana doğru bakmaktadır. Kamera da daha sonra karakterin baktığı yöne doğru yukarı çevrinme hareketi yapmaktadır. Takip çekimle oluşturulan planda Zebercet'in yukarı bakma eylemi kamera tarafından taklit edilerek karakterin işaret ettiği avize ve tavan, nesnel bakış açısıyla çerçeveye alınmaktadır. Bir sonraki çekimde karakter masanın üzerinde bulunan eşyalarını kenara almakta, masayı yatağın üzerine yerleştirmekte ve tavandaki avizeyi yerinden sökmektedir. Avizenin yerinden çıkmasıyla birlikte Zebercet yere düşmektedir. Kamera görüş noktası ve nesnel bakış açısı konumdadır. Kamera sabit değildir önce sola çevrinme yapmakta, sonra bir süre sabit kalmakta ve ardından yukarı çevrinme yapmaktadır. Kamera, Zebercet'in yere düşmesiyle birlikte de aşağı çevrinme hareketi yapmaktadır. Takip çekiminin kullanıldığı bu planda belirgin bir çekim ölçeği kullanılmamaktadır. Bir sonraki çekime kesme ile geçiş yapılmaktadır. Çerçeve tavan görüntülenmektedir. Bu çekimle kahverengi beş köşeli yıldız şeklinin ortasında duran avizenin artık orada olmadığı belirtilmektedir. Kamera sabittir ve nesnel bakış açısı ile alt açıda konumlandırılmaktadır. Bu sahnede ışık ve ses atmosferi gerçekçi kılmak amacıyla doğal olarak kullanılmaktadır.





Şekil 3-2: “Anayurt Otel” İntiharı Sekansı II

Karakterin mutfaktan bıçak ve havanelini alması bir sonraki sahnede görüntülenmektedir. Zebercet’in bedeninin bir bölümü ayrıntı çekimle kadraja alınmaktadır. Kamera sabittir, görüş noktası ve nesnel bakış açısı konumundadır. Bu çekimde önemli olan karakterin eylemi, almış olduğu nesnelerin görüntülenmesidir. Her iki nesne de şiddeti çağrıştırmaktadır. Karakterin kadrajdan çıkmasıyla diğer çekime kesme yöntemiyle geçiş yapılmaktadır. Zebercet mutfaktan aldığı nesneleri elinde tutarak otelin merdivenlerinden çıkmakta ve karakterin 6 numaralı odaya girmesi takip çekimle inşa edilmektedir. Kamera karakter merdivenleri çıkana kadar sabittir. Daha sonra karakterin hareket yönüne, sola doğru çevrinme yapmaktadır. Kamera nesnel ve görüş noktası bakış açısındadır. Her iki sahnede de ışık ve ses doğal kullanılarak inşa edilen atmosferi gerçekçi kılmaktadır.

Karakterin 6 numaralı odadaki zemini deldiği sahne 13 çekimden oluşmaktadır. Bu çekimler genellikle birbirlerini tekrar etmektedir. Birbirlerinin tekrarı olarak inşa edilen çekimler, her ayrıntının kadraja alınmasıyla izleyiciyi gerçek zamanlı intihar eyleminin hazırlık sürecinin tanığı olarak konumlandırmaktadır. Zebercet’in odaya girmesiyle 6 numaralı odada gerçekleşen çekimler başlamaktadır. Bu sahnede çekimler arasında geçiş yapılırken kesme yöntemi kullanılmaktadır. Doğal ışık tercih edilmektedir. Ses ise karakterin aynaya baktığı çekime kadar doğaldır daha sonra sözsüz müzik duyulmaktadır. Kamera takip çekimde karakterin eylemlerini izleyerek çevrinme hareketleri yapmaktadır. Karakterin yer değiştirmedeği ve kadrajda kalmaya devam ettiği görüntülerde ise kamera sabit konumdadır. İlk

çekimde karakter sağa doğru yürümekte ve yerdeki halıyı kaldırarak yukarıdaki avizenin olduğu noktayı tabanda belirmekte ve oraya delik açmaya çalışmaktadır.

Zebercet'in zeminde oyuk açma eylemi 8 farklı çerçeveleme tekniğiyle detaylı olarak inşa edilmektedir. Bu çekimlerde kamera minimal düzeyde yukarı/aşağı ve sağa/sola çevrinerek takip çekim hissi yaratılmaktadır. Kamera sabit konumdadır. Farklı çerçeveleme ölçekleri ve çekim teknikleri kullanılarak dramatik etkiyi arttırmak amaçlanmaktadır. Zebercet'in aynadan görüldüğü çekimde gerçek mekânda karaktere dair herhangi bir uzuv gösterilmemektedir. Aynadaki Zebercet'in karşısındaki Zebercet'e baktığı çekimin inşasını, karakterin kendisine yabancılaşması olarak yorumlamak mümkündür. Bu çekim kendisinden önceki çekimle birlikte değerlendirildiğinde eksiltilmiş açı-karşı açı çekiminden dolayı izleyicide aks atlama hissi yaşatmaktadır. Çerçevenin ayna vasıtasıyla oluşturulması ise aks atlama hissini teknik olarak kırmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde ikircikli bir çekim dizisinin ortaya çıktığını belirtmek mümkündür. Zebercet, aynadaki Zebercet'in kendisine bakmasıyla bir nevi katiliyle göz göze gelmektedir. İki çekimin ard arda kullanılmasıyla inşa edilen ikircikli çerçeveleme tekniği, karakterin psikolojik sorunlarının olduğunu ve karmaşık ruh halini göstermektedir. Zebercet'in aynaya baktığı çekimden sonra inşa edilen atmosferi desteklemek amacıyla sözsüz müzik kullanılmaktadır. Işık ise yine atmosferi gerçekçi kılmak için doğaldır.



Şekil 3-3: “Anayurt Otel” İntihar Sekansı III

İpin bağlanması ve aşağıdaki odaya sarkıtılması 5 çekimle inşa edilmektedir. 3 çekim 6 numaralı odada, 2 çekim ise 1 numaralı odada çekilmektedir. Çekimler birbirine kesme geçiş yöntemiyle bağlanmaktadır. Işık doğaldır, sözsüz müzik gerilim yaratmakta ve tekinsizlik hissi uyandırmaktadır. Işığın doğal olması gerilimi ve tekinsizlik hissini gerçekçi kılmaktadır. Kamera, 6 numaralı odada görüş noktası ve

nesnel bakış açılarındadır. 1 numaralı odada ise hafif alt açı ve nesnel bakış açılarındadır konumlandırılmaktadır. 6 numaralı odadaki 3 çekimden ilkinde, karakterin yatağıın arkasında duran ipi kapının koluna bağlaması çerçevededir. Takip çekim kullanılmaktadır. İpi sıkıca bağlayan Zebercet daha sonraki çekimde açmış olduğu delikten ipi geçirmektedir. Karakterin ipi delikten geçirme eylemi iki çekimle genel planda tekrarlanmaktadır. Her bir çekimin arasında ise sahne değişmekte, 1 numaralı odanın tavanından aşağı doğru inen ip, ayrıntı planla gösterilmektedir. Daha sonraki çekimde karakter kapıya bağladığı ipi kontrol etmekte ve çerçeveden çıkmaktadır. Zebercet'in 6 numaralı odada gerçekleştirdiğı hazırlık bu çekimle son bulmaktadır.

Karakter bir sonraki çekimde 1 numaralı odaya sarkıttığı ipi elinde bıçakla aşağı doğru çekmektedir. Kamera sabittir, hafif üst açıdadır ve nesnel bakış açılarındadır konumlandırılmaktadır. Önceki çekimlerde devam eden sözsüz müzik duyulmaktadır. Doğal ışık kullanılmaktadır. Kesme geçiş yöntemiyle 6 numaralı odadaki ipin aşağı doğru çekildiğı ayrıntı/detay planla görüntülenmektedir. Her iki çekimin ard arda gelmesiyle paralel kurgu yönteminin kullanıldığını söylemek mümkündür. Karakter ipin tamamını çektikten sonra 1 numaralı odadaki çekim tekniğı ve çerçeveleme tekrarlanmaktadır. Karakter eliyle ipi ölçüp, fazlalığı elindeki bıçakla kesmektedir. Zebercet'in 1 numaralı odada kendisini asarak intihar edeceği böylece kesinlik kazanmaktadır.

Kesme yöntemiyle geçiş yapılan bir sonraki çekimde Zebercet banyodadır ve var olduğunu sandığı bıyığını jiletle kestikten sonra aynaya bakmakta ve son defa *“Adım Zebercet”* demektedir. Zebercet'in 6 numaralı odada, aynanın içinden kendisine baktığı çekimde yabancılaştığı ve karşısında duranın bir yabancı olduğuna dair inşa bu sahne ile tamamlanmaktadır. Zebercet, aynadaki Zebercet'e adını söyleyerek -karşısındaki yabancıya- kendisini tanıtmaktadır. Karakter çerçevede omuz planda görüntülenmektedir. Işık doğaldır ve sözsüz müzik devam etmektedir. Kamera sabittir, görüş noktası açısı ile nesnel bakış açılarındadır konumlandırılmaktadır. Karakterin intihar etmek için yapmış olduğu hazırlıklar bu çekimle birlikte son bulmaktadır.

Zebercet'in intihar etmek için hazırlıklarını tamamladıktan sonraki süreci, intihar eylemini gerçekleştirme sürecidir. 1 numaralı odada 4 çekim, 6 numaralı odada ise 1 çekim olmak üzere intihar eylemini gerçekleştirmesi 5 çekimle inşa edilmektedir. Çekimler arasında geçiş kesme geçiş yöntemi kullanılarak yapılmaktadır. 1 numaralı odadaki ilk çekimde Zebercet elindeki sandalyeyi yatağın kenarına bırakır. Boynundaki havluyu askılığa asar. Ceketini giyer. Sandalyeyi yatağın üzerine koyar. Yatağa ayakkabılarıyla basmamak için yerdeki örtüyü alır ve yatağın üzerine serer. Sandalyenin yardımıyla masanın üzerine çıkar. Sandalyeyi eline alır ve masanın üzerine yerleştirir. Sandalyenin üzerine çıkar. İlmeği boynuna geçirir. Ceketini düzeltir ve bir düğmesini ilikler. Kamera sabit değildir, takip çekimle karakterin aksiyonu çerçevede gösterilmektedir. Bu nedenle herhangi bir çekim ölçeğinden bahsetmek mümkün değildir. Zebercet'in intihar eylemini gerçekleştirme süreci takip çekimle izleyiciyi nesnel bir konumda olaya tanık etmektedir. Doğal ışık, atmosferi gerçekçi kılmaktadır. Diğer çekimlerde kullanılan sözsüz müzik devam etmektedir. İzleyicinin maruz bırakıldığı intihar eyleminin inşasında atmosferi daha etkili kılmak için kullanılan müziğin ritmi tekinsizlik hissi uyandırmaktadır.



Şekil 3-4 : “Anayurt Oteli” İntihar Sekansı IV

İkinci çekimde Zebercet boynuna geçirdiği ilmekle ileriye doğru bakarak “*Adım*” deyip ağız açık bir şekilde kala kalmaktadır. Kamera nesnel bakış açısı ve hafif alt açıda konumlandırılmaktadır. Bir önceki çekimle birlikte düşünüldüğünde çerçevenin izleyicinin gözünden karaktere bakıyor gibi inşa edilmesi, izleyiciye oradaymış hissini yaşatmakta ve izleyiciyi şiddete maruz bırakmaya devam

etmektedir. Atmosferi oluşturmada doğal ışık kullanılmaktadır. Sözsüz müzik bu çekimde yerini ortam sesine bırakmaktadır. Çekimde sadece Zebercet'in sesi duyulmaktadır. Bu çekimde omuz plan kullanılmakta ve karakterin adını söylemeye çalışırken ki ifadesiz yüzü net bir şekilde gösterilmektedir. Zebercet'in "Adım" dedikten sonra ağzının açık kalması karakterin tamamen kendisine yabancılaştığının ve artık adını bile hatırlamadığının göstergesi niteliğindedir.

Bir sonraki çekimde Zebercet sandalyeyi ayağıyla iterek düşürür. "Ne ölü ne sağ" olan karakter yok olmayı tercih ederek ölüme ilk adımını atar. Bu çekim intihar sekansında 33. çekim olması nedeniyle de büyük önem taşımaktadır. Filmsel zamanda Zebercet otuz üç yaşındadır ve 33. çekimde yaşamla olan tüm bağını koparmaktadır. Kamera sabittir, nesnel ve görüş noktası bakış açısında konumlandırılmaktadır. Bu çekimde ortam sesi ve doğal ışık kullanılmaktadır. Nesnel görüş açısında olan kamera, karakterin öldüğü anı sadece ayaklarının havada olmasıyla vererek şiddeti sınırlı bir perspektifle izleyiciye aktarmaktadır.

Zebercet'in intiharının gerçekleştiğinin kanıtı olarak daha sonraki çekimde 6 numaralı odanın kapısına bağlı ipin kapıyı sarstığı çerçevelenmektedir. Çerçeve odak noktası kapıdır, ip bulanık görüntülenmektedir. Kamera hafif üst açıda ve nesnel bakış açısında konumlandırarak izleyeni intihar eyleminin gerçekleştiğine inandırmaktadır. Zebercet'in kendisine uygulamış olduğu şiddet eylemi dolaylı yoldan sarsılan kapı imgesiyle yaratılmaktadır. 1 numaralı odaya kesme yöntemiyle geçiş yapılmaktadır. Zebercet'in ayakları boşlukta sallanmaktadır. Bir önceki çekimle birlikte ele alındığında karakterin kesin olarak öldüğünü belirtmek mümkündür. Çerçeve, kamera görüş noktası ve nesnel bakış açısında konumlanmasıyla inşa edilmektedir. Her iki çekimde de ortam sesi ile doğal ışık atmosferi inandırıcı kılmak için tercih edilmektedir.





Şekil 3-5 : “Anayurt Otel'i” İntihar Sekansı V

Karakterin intiharından sonra “Anayurt Otel'i”nin mevcudiyetini koruduğu ve ne Zebercet’in ne de Zeynep’in ölümünün zaman geçse de fark edilmediği son 15 çekimle inşa edilmektedir. Otelin içinden görüntülerin çerçeveye alındığı bu çekimlerde kamera ya sabit ya da dolly yaparak otelin koridorlarında gezinmektedir. Karakterin resepsiyon masasında içtiği çayın küflenmesi, mutfaktaki yiyeceklerin formunu kaybetmesi ve ortam sesi olarak duyulan saat tik takları zamanın geçtiğini ifade etmektedir.

Daha sonraki çekimlerde Zebercet’in 1 numaralı odada asılı duran bedeni, Zeynep’in yorganın içinden dışarı doğru uzanan kolu her iki karakterin de varlığının egemen söylem tarafından yok sayıldığının göstergesi niteliğindedir. Egemen söylem intihar eden bireyi ötekileştirerek yok saymaktadır. Psikolojisi bozuk olan bireyler için intiharı normalleştirmekte ve gerçekleştirebileceği bir eylem olarak inşa etmektedir. Zeynep’in öldürüldükten sonra yokluğunun fark edilmemesi de egemen söylemin ailesi olmayan kadın yaşamının değersizliği ve kadın cinayetlerinin görmezden geldiğinin göstergesi niteliğindedir. Yönetmenin egemen söylem kodlarıyla çektiği “Anayurt Otel'i” filmi, egemen söyleme eleştirel yaşlaşa da film metninde istemeden de olsa egemen söylemin yinelenmesine neden olmaktadır.

Zebercet’in yakınlarının ve kendisinin fotoğraflarının görüntülendiği çekimlerde ise bir zamanlar yaşayan bu insanların artık var olmadığı fakat geçmişte yaşadığı vurgulanmaktadır. Bu bağlamda fotoğraftaki kadının gecikmeli Ankara treniyle gelen gizemli kadına benzemesi, gizemli kadının artık yaşamayan ve bir daha asla gelmeyecek olan bir kadın olarak film metninde inşa edildiğinin göstergesidir. Karakterin beşiğinin görüntülendiği çekim, hayatıyla ilgili kararı almak için doğum gününü beklemesi ve doğduğu yatakta intihar etmesiyle birlikte düşünüldüğünde

Zebercet'in intihar eylemini anne karnına geri dönme çabası olarak da yorumlamak mümkündür.

3.3.1.2. Ötekileştirilen Anne: Orada

Melik Saraçoğlu ve Hakkı Kurtuluş'un yönetmenliğini yaptığı "Orada" (2009) filmi, çekirdek ailenin bir üyesi olan annenin intihar ettikten sonra bıraktığı mektup merkeze alınarak inşa edilmektedir. "Orada" filminde annenin birlikte okunması için vasiyet olarak bırakmış olduğu intihar mektubu, parçalanmış aileyi yeniden bir araya getirip hem kendi içlerinde hem de birbirleriyle olan yüzleşme süreçlerini konu edinmektedir.

Orada sözcüğü "*işaret edilen görece uzak bir yerde*" ya da "*sözü edilen yerde*" olmak üzere iki anlamı çağrıştıracak biçimde film metninin adı olarak kullanılmaktadır.⁴⁹ Her iki anlamında da yer-yön zarfı olarak kullanılan orada sözcüğü, uzakta bulunan ya da bahsedilen bir yeri belirtmektedir. Neyin ya da kimin orada olduğu, eylemi gerçekleştiren yahut söylemi inşa eden kişinin bakış açısıyla ortaya çıkmaktadır.

Filmin adının "Orada" olması egemen söylemin bakış açısıyla değerlendirildiğinde öteki olanı, burada olmayanı çağrıştırmaktadır. Film metninde orada olan, başka bir deyişle öteki olarak inşa edilen karakter anne/Hümeysra'dır. "Orada" filminde intihar eden Hümeysra, medya haber metinlerinde müntehirlerin intihar eylemlerine yönelik yazılan haberlerde inşa edildiği gibi ötekileştirilmektedir. Hümeysra'nın yaşamı, ötekileştirildiği için kendi söylemleriyle değil öncelikli olarak en yakını olan aile üyelerinin söylemleriyle film metninde yeniden inşa edilmektedir. Hümeysra'nın yaşamı ve neden intihar ettiği konusunda kesin bilgi ise film metninde, haber metinlerinde olduğu gibi intihar mektubu aracılığıyla cümleler doğrudan aktarılarak verilmektedir.

Filmin adı "*sözü edilen yerde*" olmak anlamında, Hümeysra'nın bakış açısıyla değerlendirildiğinde "dünyada olmak" şeklinde yorumlanabilir. Bu söylem felsefi

⁴⁹ TDK, "Orada", (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>, 1 Mart 2021.

bağlamda ele alındığında “Dasein” kavramına karşılık gelmektedir. “Dasein”, Almanca’da varoluşu tanımlamak için “burada-olma”, “orada-olma” anlamında kullanılan felsefi bir terimdir. Heidegger “Dasein” terimini “*belirli bir türden varoluşu, insan bireylerinin varolma tarzlarını*” nitelendirebilmek için kullanmaktadır. Heidegger, bireyin toplumsal rolleri ve ilişkilerine dikkat ederek onlarla ilgilenmesi sonucunda insanın varoluşunun dünyada-olma olarak belirlendiğini savunmaktadır. Bu bağlamda Dasein’in üç temel yönü olduğunu vurgulamaktadır. Bunlardan ilki olgusalılık, ikincisi bireyin varoluşsal durumu yahut amaçlı varlığının farkına varmasıdır. Üçüncüsü ise insanın dünyevi uğraşlar nedeniyle kendi varlığını unutarak biricik olma özelliğini ve gerçek varlığını kaybetmesidir (Cevizci, 1999: 199). Bireyin kendi varlığını unutarak, biricik olma özelliğini kaybetmesi egemen söylemin birbirine benzeyen ve görevlerine sıkı sıkıya bağlı bireylerin oluşmasına yönelik çabasıdır. Denetimin artmış olduğu toplumlarda bireyin toplumsal rollerini yerine getirememesi sonucunda toplumdan kopması ve intihar etmesini Durkheim’ın bencil intiharı olarak tanımlamak mümkündür.

“Orada” filminde annenin intihara gidiş sürecinin sosyo-psikolojik düzlemde “Dasein” terimi ve bencil intihar kavramı çerçevesinde açıklamak mümkündür. Hümeysra, film metninde gerçek ve varlığı kanıtlanabilir olduğu için olgusal bir karakterdir. Film metninde Hümeysra, Gümüş ailesinin bir üyesi olarak öncelikle eş daha sonra ise bir annedir. Onun amaçlı varlığının farkına varması, egemen aile kurumunun kendisine dayattığı rolleri gerçekleştirmeye çalışmasıyla ortaya çıkar. Ailesini bir arada tutmak adına çabalasa da eşi Erol ile boşandığı için aile parçalanır. Bu süreçten sonra Hümeysra, dünyada-olma durumundan yavaş yavaş kopmaya başlar. Hümeysra’nın yaşamış olduğu bu başarısızlık nedeniyle amaçlı olan varlığı son bulur. Biricik olma özelliğini ve gerçek varlığını zaten kaybetmiş olan Hümeysra, toplumsal rollerini yerine getiremediğinden amaçlı varlığını da kaybederek topluma yabancılaştığı için intihar eder. Bu bağlamda film metninde “Dasein” teriminin egemen söylem tarafından yaratılan normlar ve rollerin inşa ettiği toplumda varlığını sürdüren bireyler için kullanıldığını belirtmek mümkün görünmektedir.

Sonuç olarak “Orada” filminin adı, egemen söylem perspektifinden değerlendirildiğinde ötekileştirme amaçlı kullanılmaktadır. İntihar eden karakterin perspektifinden değerlendirildiğinde ise dünyada olma durumu olarak “Dasein” terimi üzerinden açıklanabildiği için çift yönlü yorumlamak mümkündür.

3.3.1.2.1. Hümeýra Karakteri

“Orada” filminde intihar eden karakter, 60’lı yaşlarda olan Hümeýra Gümüř’tür. Hümeýra’nın toplumsal statüsü film metninde aile kurumu çerçevesinde inşa edilmektedir. Hümeýra bir eş ve annedir, bu inşa daha önceki bölümlerde incelenmiş olan gazete haber metinlerine paralel bir özellik sergilemektedir. “Aile İçinde Var Olabilen Kadın” başlığı altında incelenen gazete haber metinlerinde ailede var olamadığı için kendisini toplumsal bağlamda var edemeyen kadının intiharına yönelik inşa, “Orada” filminde de yeniden yinelenmektedir. Film metni ailesinin parçalanması sonucunda toplumsal rolünü gerçekleştiremeyen ve giderek topluma yabancılaşan annenin intiharını konu edinmektedir.

İkinci bölümde incelenen gazete haber metinlerinde olduğu gibi “Yaşama Tutunamayan Roman Kahramanları” ile “Yeryüzünün Öyküleri ve İntiharları Sonsuzdur” başlıkları altında incelenen kurmaca metinlerde de aile kurumunun yapısının bozulması ve sevgisizlik nedeniyle karakterlerin intihar ettiği roman ile öyküler aktarılmaktadır. Seray Şahiner’in “*Antabus*” adlı romanı, üçüncü sayfada yayımlanan bir kadının intihar haberiyle başlamaktadır. Metinde Leyla Taşçı’nın intihar nedeni aile içi şiddet ve geçimsizlik olarak inşa edilmektedir. Sezgin Kaymaz’ın “*Geber Anne*” romanında da aile kurumunun yapısının bozuk olması nedeniyle annenin, eşini aldatması ve çocuğunun bu duruma şahit olması sonucunda intihar etmesini konu edinmektedir. Murathan Mungan’ın “*Samsun Sigarası, Tütün Balyaları ve Tamaron*” öyküsünde arka planda aile zoruyla sevmediği biriyle evlendirilen kadının intihara sürükleniş egemen söylem perspektifinde inşa edilmektedir. Ayla Kutlu’nun “*Ormanda Bir Deniz Kabuğu Gibi*” öyküsünde de şiddetin yoğun olduğu bir ailede annenin intiharı konu edinilmektedir.

Aile kurumunda sevginin eksik olması ve sevgi yerine şiddetin baskın olması, kurumu oluşturan üyeler arasındaki bağı azalttığı için özellikle kadın intiharlarından bahsetmek mümkündür. Ailede yer bulamayan kadın, tıpkı gazete haber metinlerinde ve kurmaca metinlerde olduğu gibi toplumda da kendisine bir yer edinemeyerek intihar etmektedir. Orada filminde incelenen roman ve öykü karakterlerinde olduğu gibi Hümeysra görücü usulü evlenmiş, sevmeyi ve sevmeyi uman, kendisini sadece aile çatısı altında var edebilen bir karakter olarak egemen söylem kodlarıyla inşa edilmektedir. Gazete haber metinleri, kurmaca metinler ve film metni bir arada değerlendirildiğinde aile içinde yaşanan sorunlar nedeniyle kadınların aile kurumuna bağlılığı azalmakta ve bu nedenle kadın intiharları gerçekleşmektedir. Egemen söylem perspektifinde inşa edilen bu yapı kadını sadece evin içinde var olabilen, aile kurumu olmadan varlığını sürdüremeyen bireyleşememiş kimse olarak konumlandırmaktadır. Egemen söyleme göre kadının dünyası evin içidir. Evinin olmaması başka bir deyişle ailesinin dağılması durumunda aile kurumunda annenin toplumsal statüsü sonlanacağı için intihar etmesi olağan bir davranış olarak inşa edilmektedir.

Film metinlerinde baş karakterler oluşturulurken her baş karakterin mutlaka bir arzusu ve amacı vardır. Başol'a göre karakter yaratırken karakterin sosyolojik ve psikolojik bağlamıyla birlikte eylem yaratımını da bu sürece dahil etmek gerekmektedir (2010: 429). Bu bağlamda Hümeysra'nın intihar eylemini değerlendirirken karakterin sosyolojik konumu ile psikolojik durumunu açıklamak önem arz etmektedir.

Film metninde karakterin sosyolojik düzeyde yalnızlığı, kadının bir aile olmadan ötekileştirilerek 'orada' olmaya itildiği egemen söylemiyle inşa edilmektedir. Türk kültüründe doğum, düğün ve ölüm gibi zaman dilimleri özel olarak nitelendirilir. Hümeysra'nın sosyolojik düzeyde yalnız bir karakter olarak toplumun dışına itildiğine dair inşa cenaze töreni sekansıyla vurgulanır. Cenazeler, kişinin sevdikleriyle son defa bir arada olduğu çeşitli ritüeller dizisinin yaşayanlar tarafından gerçekleştirildiği törenlerdir. Ölen kişinin cenazesinin kalabalık olması ya da olmaması o kişinin ne kadar çok sevildiğini dolayısıyla toplumda ne kadar çok yer edindiğinin göstergesi niteliğindedir. Hümeysra'nın toplumsal statüsünün sadece aile kurumu düzeyinde

kaldığına dair inşa, cenaze törenine neredeyse kimsenin katılmamasıyla vurgulanmaktadır. Yaklaşık beş yılını aile üyelerinden tamamen uzakta huzurevinde geçiren Hümeýra'nın sadece birkaç kadın arkadaşı cenazesine gelir. Kızı Neslihan ve oğlu Mazhar dışında hiçbir yakını cenaze töreninde bulunmaz. Hatta cenaze namazına gelenlerin sayısı o kadar azdır ki imam kendi cemaatinin katılmasını ister.

Sosyal bir karakter olmayan Hümeýra sadece aile kurumu çerçevesinde varlığını sürdürmektedir. Fakat ailede yaşanan iletişim sorunları, sevgisizlik ve aile üyelerinin birbirlerine bağlılığının zayıf olması gibi nedenler, Hümeýra'nın aile kurumuyla bütünleşmesine engel olmaktadır. Toplumsal statüsü olan eş ve annelik rolünü tam olarak gerçekleştiremeyen Hümeýra, bağlı olduğu ailenin parçalanması/bozulmasıyla birlikte var olduğu aile kurumu ortadan kalktığı için topluma uyum sağlama konusunda sorunlar yaşamaktadır. Sosyolojik perspektifte ele alındığında Hümeýra'nın intiharını, Durkheim'ın (2013: 202) bencil intihar kategorisinde değerlendirmek mümkündür. Hümeýra'nın sahip olduğu tek toplumsal statü olan eş ve annelik, onun toplumda sadece aile kurumuna tutunmasına ve kendisini aile kurumunda var etmesine neden olmaktadır. Aile kurumundaki bozulma/parçalanma onun ailesine yabancılaşmasına ve ailesinden kopmasına yol açmaktadır. Hayatta tek arzusu ailesi tarafından sevilme olan Hümeýra'nın intihar nedeni, bu isteğini ne kendi ailesinde ne de kurmuş olduğu ailede gerçekleştirememesidir. Film metninde karakter tek boyutuyla, toplumsal statüsü sadece anne ve eş olarak sınırlandırılmaktadır. Bu durum aynı zamanda egemen söylemi de yeniden inşa ederek kadının toplum içindeki statüsünün yalnızca eş ve anne olduğunu yeniden yinelemektedir.

Film metninde Hümeýra her ne kadar İslam dini ritüellerine uygun olarak defnedilse de karakterin İslamiyet'le ilgili herhangi bir söyleminin yer almaması ve intihar etmiş olması dindar olmadığını göstermektedir. Filmde Gümüş ailesinin diğer üyelerinin de ritüellere yaklaşım şekli, ölü gömme ve yıkama konusunda bilgisizlikleri ile babanın öldüğünde papaz tarafından adaya gömülmek istemesi din olgusunun bu ailede inşa edilmediğinin kanıtı niteliğindedir. İslam dininde diğer kutsal dinlerde olduğu gibi intihar yasaklı bir eylemdir. İntihar eden bireyler cehenneme gitmektedir.

Hümeýra'nın ve ailesinin dindar olarak inşa edilmemesinin nedeni de egemen inanç söyleminin intiharı yasaklı bir eylem olarak tanımlamasından ileri gelmektedir.

“Orada” filminde Hümeýra'nın intihar eylemini gerçekleştirmesinin sosyolojik bağlamı açıklanmaya çalışıldıktan sonra karakterin eylemi gerçekleştirme nedenlerinin psikolojik bağlamına yönelik inşasının nasıl olduğunu açıklamak gerekmektedir. Film metninde Hümeýra, tanımadığı bir adamla görücü usulü evlendirilse de daha ilk zamanlardan eşini sevmeye başlar. Onunla mutlu bir evlilik sürdürür. Hamile kaldıktan sonra psikolojisi bozulur ve zaman içerisinde bu durum psikolojik bir hastalığa dönüşür. Hastalığı nedeniyle mutsuz bir evlilikleri olan Hümeýra'dan boşanmak isteyen eşi, oğlu Mazhar'ın büyümesini bekler. İnşa edilen film metninde Hümeýra'nın hastalığının ne olduğuna dair kesin bir bilgi verilmemektedir. Bununla birlikte hamilelik sürecinde Hümeýra'yı etkileyen sosyolojik koşullar göz ardı edilerek film metninde yer almamaktadır. Karakterin sadece doğum yaptığı gerekçesiyle psikolojisinin bozulduğunu belirtmek her ne kadar kadınların yaşamış olduğu “doğum sonrası depresyonu” olarak karşılık bulsa da sosyolojik koşullar göz ardı edildiği için yeterli değildir. Bu bağlamda ele alındığında egemen söylem, karakterin neden ya da nasıl psikolojisinin bozulmuş olduğuyla ilgilenmemekte yalnızca sonucu işaret ederek sosyolojik perspektiften bakmayı reddetmektedir.

Hümeýra, yaşamış olduğu psikolojik bir hastalığın kötüye gitmesi sonucunda intihar etmektedir. Aile üyelerinin suçluluk duygusunu üzerinden atmak için karakterin psikolojik sorunları olduğuna dair söylemleri, Hümeýra'nın aile kurumu içinde ötekileştirilmesine neden olmaktadır. Aile kurumu toplumu oluşturan temel yapı taşıdır. Bu bağlamda parça/bütün ilişkisinden yola çıkılarak toplumda söz sahibi olan egemen sınıfın da intihar eden bireylerin psikolojik sorunlarının var olduğuna dair söylemi, intihar eyleminin sadece ruhsal hastalık boyutuna indirgemesine neden olmaktadır. Bu söylem egemen sınıfın vicdan rahatlatma ve var olan toplumsal kurumlar bütününe korumaya yönelik bir çabadır. Bu bağlamda film metninde karakterin psikolojik sorunları olarak inşa edilmesinin egemen söylemin “ancak

psikolojisi bozuk bireylerin intihar edebileceği” savını kullanarak yeniden yinelediği sonucuna ulaşmak mümkündür.

Baş karakterlerden biri olarak inşa edilen Hümeýra’nın bir amacı/arzusu vardır. Hümeýra’nın arzusu/amacı ailesi tarafından sevmektir. Hümeýra’nın arzu ettiği şeye film süresince ulaşamamış olması, onun psikolojik düzlemde intihara giden sürecine etkide bulunmaktadır. Freud’a göre arzu nesnesinin kaybedilmesi sonucunda, birey kaybedilen arzu nesnesinin bir parçasına dönüşerek yitirilen arzu nesnesine olan kızgınlığını öz benliğe çevirmektedir. Bu bağlamda bireyin kendisine bir nesneymiş gibi davranması kendisini öldürmesine neden olmaktadır (Freud, Yas ve Melankoli, 2013: 244, 252-253). Hümeýra, doğumdan sonra melankolik bir karakter olur çünkü Erol ile yaşamış olduğu mutlu hayatın bu değişimle birlikte yok olduğuna inanır. Bu nedenle Hümeýra’nın kaybetmiş olduğu arzu nesnesi sevgidir. Kendisini kimsenin sevmediğini düşünen, huzurevinde yaşayan, eşinden ayrılmış ve çocuklarıyla iyi bir iletişimi olmayan anne, sevginin olmadığı parçalanmış ailede kendisini arzu nesnesinin/sevginin yerine koyarak nesneleştirir ve yok eder.

Kısaca özetlemek gerekirse Hümeýra, sosyolojik düzeyde sadece aile içinde var olabilen, toplumsal statüsü eş ve anne olan, eşiyle ayrıldıktan sonra bu statüsünü kaybeden bir karakterdir. Psikolojik düzeyde değerlendirildiğinde Hümeýra’nın psikolojisi, kızına hamile kaldıktan sonra bozulur ve zamanla bu hastalığı daha da ilerler. Hümeýra’nın tek arzusu ailesi tarafından sevmektir. Psikolojik düzeyde zaten sorunları olan Hümeýra’nın sosyolojik düzeyde aile kurumunun parçalanması, onun tek arzusunu gerçekleştirmesinin önünde engeldir. Hümeýra tek arzusunu gerçekleştiremediği için varlığını amaçsız hissederek intihar etmektedir. Bu bağlamda egemen söylemin işaret ettiğinin aksine karakterin intiharının sadece psikolojik düzeyde değil sosyo-psikolojik düzeyde olduğunu belirtmek mümkün görünmektedir.

3.3.1.2.2. İntiharın Filmsel Zaman/Mekânda İnşası

Film metinlerinde öykünün nerede, nasıl ve ne zaman yaşandığına dair bir gerçeklik oluşturulurken film metnine özgü bir zaman/mekân uzamı yaratılmaktadır (Mascelli, 1998: 68). “Orada” filmi İstanbul’da 2000’li yıllarda parçalanmış bir

ailenin üyesi olan annenin intiharından sonraki 24 saati ele almaktadır. Filmsel zaman ise doksan altı dakikadır. Film iki epizottan oluşmaktadır. Filmin iki epizoda ayrılmasını filmin adıyla açıklamak mümkündür. İlk epizotta orada/ölmüş olan Hümeysra iken ikinci epizotta orada/yaşayan olan Gümüş ailesinin diğer üyeleridir. İlk epizotta Hümeysra'nın intiharının başka bir zaman dilimi ve mekânda gerçekleştiğine dair inşa onu ötekileştirmektedir. Zira ilk epizot olan intihar sekansından sonra araya jenerik girmektedir. Bu bağlamda jenerikten sonra filmin başladığı düşünüldüğünde film metninde yaşıyor olana odaklanıldığını belirtmek mümkündür. İkinci epizotta zaman tasarımı, annenin intiharından sonraki günde oğlu Mazhar'ın Türkiye'ye gelerek ablası Neslihan ile buluşması, annelerinin cenaze işlerini tamamlamaları, babanın yanına giderek annenin ölümünü haber vermeleri ve aile üyelerinin bir araya gelerek annenin vasiyeti olan intihar mektubunu okumalarıyla kronolojik bir düzlemde ilerlemektedir.

Gerçek zaman sadece kesintisiz biçimde ilerlerken filmsel zamanda kesintisiz bir ilerleme söz konusu değildir. Film metnine hizmet eden görüntüler yönetmenin kararına bağlı olarak belirli sürelerde gösterilmektedir. Film metninde öykü şu an gerçekleşen bir düzlemde ele alınabilmekte ya da olaylar anlatılırken geriye/ileriye doğru zamansal sıçramalar da yapılabilmektedir (Mascelli, 1998: 68). “Orada” filmi şimdiki zamanda geçen olaylar dizisini anlatmaktadır. Geçmiş zamana dönüş sadece diyalog düzleminde gerçekleşmektedir. Aile üyeleri birbirleriyle konuşurken geçmiş zamanda yaşanmış olayları şimdiki zamanda anlatmaktadır.

Kronolojik bir düzlemde ilerleyen film metninde, geçmişte yaşanan toplumsal travmalara karakterlerin perspektifinden, diyaloglar aracılığıyla geriye dönüş yaşanmaktadır. 1999 depremi ve 2001 ekonomik krizi gibi önemli toplumsal travmalara değinilmesi, film metninde gerçeklik algısını yaratma bağlamında önem arz etmektedir. 2001 yılında yaşanan ekonomik krizden sonra annesini huzurevine yatıran Neslihan, o günlerde yaşamış olduklarını kardeşi ve babasına şu cümleler ile aktarmaktadır: *“2001 yılında kriz olunca işler battı. Depresyona girdim. Bir yıl boyunca elimi kolumu oynatamadım.”* Şimdiki zamanda diyalog aracılığıyla geçmiş dönemden bahsedilen bu söylemle, toplumsal travmaların insanların psikolojisini

olumsuz yönde etkilediğine dair bir gerçeklik inşa edilmektedir. Fakat egemen söylem perspektifinde Neslihan'ın mücadelesiyle birlikte babasından da yardım alarak ekonomik problemlerini aştığı ve bu sürecin geçici olduğu film metninde vurgulanmaktadır.

Mazhar'ın yaşamış olduğu deneyimi anlatmasıyla film metninde ikinci defa diyalog aracılığıyla zamanda geriye gidilmektedir. 17 Ağustos 1999 depreminde Mazhar, babasının iyi olup olmadığını merak ettiği için adaya yaşadığı eve gelir. Babasının iyi olduğunu görür, onunla iletişim kurmadan adadan ayrılır. Film metninde Baba-oğul arasındaki iletişimsizlikle ailenin parçalanmış olduğu bir defa daha yinelenmektedir. Gümüş ailesi, toplumsal travmaların gerçekleştiği zaman dilimlerinde bir şekilde birbirinden haberdar olsalar da aile içinde herhangi bir iletişim söz konusu değildir. Bu bağlamda aile yapısının her ne kadar çekirdek olsa da birbirinden bağımsız hareket eden, yalnızca toplumsal travmalarda birbirini hatırlayan toplumun kendisine benzetmek mümkün görünmektedir.

Sinematografik anlamda filmsel zamana uygun bir atmosfer yaratımı öncelikli olarak mekân tasarımıyla mümkün olmaktadır. Zaman soyut bir imge iken zamanın içinde gerçekleşen olayları mekân somut kıldığı için zaman ve mekânı yaşayan bir canlıya benzetmek mümkündür. Zaman soyut olarak ruh ya da bellek görevini üstlenirken mekân ise yaşananı görünür kılarak somut bir görev üstlenmektedir (Akdaş, 2016: 15). Bu nedenle filmsel zaman ile mekânı ayrı düşünmek mümkün değildir.

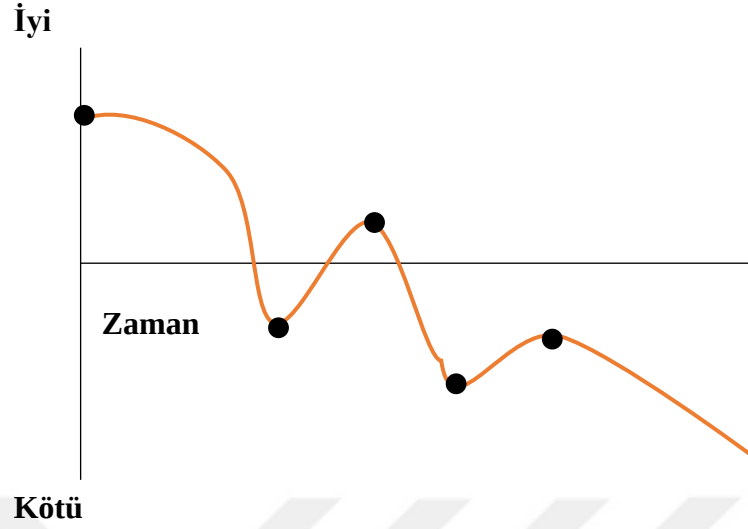
Filmde kullanılan mekanları: huzurevi, doğa, havalimanı, Neslihan'ın evi, gasilhane, mezarlık, gemi, Erol'un evi, Yorgos'un yeri olarak belirtmek mümkündür. Film metninde ilk epizotta -intihar sekansında- Hümeysra'nın iç hesaplaşması intihara karar veriş süreci iç mekân çekimleriyle desteklenmektedir. Hümeysra intihara karar verdikten sonra eylemi gerçekleştirmek üzere dışarıya çıkmaktadır. Dış mekân çekimlerini bu bağlamda içsel anlamda kesinleşen intihar eyleminin gerçekleştirilmesi olarak yorumlamak mümkündür. Film metninde intihar eyleminin gerçekleştiği mekân, intihar yönteminin de belirleyicisi olmaktadır. Bedeni suyun içinde bulunan Hümeysra'nın, intihar yöntemi olarak boğulmayı tercih ettiğini belirtmek mümkündür.

İç ve dış mekân kullanımı görsel üslup bölümünde detaylı olarak değerlendirilmektedir.

İkinci epizotta gasilhane, cami avlusu ve mezarlık gibi cenaze ritüellerinin gerçekleştirildiği mekanlar dikkat çekmektedir. Din kurumunun egemenliğinin hissedildiği bu mekanlarda, İslam dininde intihar eylemi yasaklı olduğu için annenin intiharından herhangi bir şekilde bahsedilmemektedir. Film metninde araç olarak mekân seçimine bakıldığında ise araba ve gemi kullanımı dikkat çekmektedir. Annenin intiharına yönelik söylem, ilk olarak arabada iki kardeş arasında geçen diyalogla inşa edilmektedir. Bir diğer araç/mekân kullanımı ise gemidir. Neslihan ve Mazhar, Hümeysra'nın ölümünü haber vermek amacıyla adada yaşayan babalarına ulaşmak için gemiyi kullanmaktadır. Araç/mekân olarak gemiyi annenin bedeni ile özdeşleştirmek mümkündür. Gemi aileyi bir araya getiren adaya ulaşımı sağlayan tek araçtır. Böylece mekân olarak geminin kullanılmasıyla, annenin aileyi bir arada tuttuğuna -köprü görevi gördüğüne- dair egemen söylem yinelenmektedir. Yorgos'un yeri babanın yalnızlaşmadığını, sosyal birey olarak hayatına devam ettiğini vurgulamak için tercih edilirken; Erol'un evi/baba evi ise tüm ailenin bir arada olduğu karakterlerin hem kendileri hem de birbirleriyle yüzleştiği yer olarak inşa edilmektedir.

• Filmsel Zaman/Mekânda İntihar

Hümeysra'nın intiharı zamansal bağlamda açıklanmaya çalışıldığında felsefi bir boyut kazanmaktadır. Araştırmada, Kagan'ın bireyin intihar etmesinin hangi zaman diliminde doğru olup olmadığını tartıştığı grafiklerden yola çıkılarak, Hümeysra'nın yaşam grafiği oluşturulmaya çalışılmaktadır. Böylece filmsel zamanda Hümeysra'nın inşa edilen hayatındaki kritik noktaları tespit etme olanağı doğmaktadır. Film metninde inşa edilen söylemlerden yola çıkılarak Hümeysra'nın yaşamındaki kırılmaların tespiti, intihar eyleminin sosyo-psikolojik düzlemde değerlendirilmesini de olanaklı kılmaktadır.



Tablo 3.11: Filmsel zamanlı Hümeýra'nın yaşam grafiđi

Hümeýra'nın evliliğinden önce ailesiyle yaşamış olduğu zaman dilimindeki kırılmalara filmsel zamanda yer verilmediği için Hümeýra'nın yaşamını içeren zaman çizelgesini evlilik ile başlatmak mümkündür. Hümeýra evlendiğinde eđi Erol ile mutlu bir hayatı vardır. Hamile kaldıktan sonra psikolojisi zamanla bozulmaya başlar. Neslihan'ın doğmasıyla birlikte bunalıma girer. Aile içinde anlaşmazlıklar ve sorunlar baş gösterir. Hümeýra, çözümü aileyi bir arada tutmak adına yeniden hamile kalmakta bulur. Aile bu sayede dağılmaz. Hümeýra amacına ulaştığı için onun adına az da olsa olumlu bir süreç yaşanır. Hümeýra ve Erol, Mazhar on sekiz yaşına geldikten sonra boşanır. Hümeýra, kızı Neslihan'la birlikte yaşamaya başlar. Eđi yanında olmasa da ailesi dağılsa da bir şekilde Neslihan'a sarılarak hayatını devam ettirir. Neslihan, Hümeýra'yı huzurevine yerleştirir. Hümeýra'nın yaşamı bu kırılmayla birlikte daha da zorlaşır. Yalnızlaşır, sevilmediğine inanır. Kendi yaşamını değerli kılan hiçbir şey olmadığını düşünür. Neslihan'ın da kendisinden ayrı yaşamaya başlamasıyla, aile kurumu tamamen parçalanmış olduğu için yabancılaşır ve intihar eder.

Hümeýra'nın filmsel zamanda inşa edilen yaşamında onun için hiç umut yoktur. Hümeýra'nın ailesinin parçalanmış olmasıyla birlikte film metninde fizyolojik ve psikolojik sorunlarından da söylemsel düzlemde bahsedilmektedir. Zaman çizelgesinde hayatının büyük bir çoğunluğu kötü seyretmektedir. Film metninde inşa edilen Hümeýra'nın yaşam grafiğinde hayatının düzeleceğine dair herhangi bir umut

yoktur. Tüm bu veriler ışığında Hümeýra'nın intihar eyleminin film metninde doğru zamanda inşa edildiğini belirtmek mümkündür.

Aile bireyleri psikolojisi bozuk olduğu için Hümeýra'nın intiharını normalleştirmektedir. Egemen söylemin psikolojisi bozuk bireylerin intihar edebileceğine dair inşa etmiş olduğu söylem film metninde yinelenmektedir. Oysa Hümeýra'nın yaşam grafiği incelendiğinde, tek bir kırılmada karakterin intihar eylemine karar vermediği görülmektedir. Grafikte, olumsuz olayların olumlu olaylara nazaran daha fazla zaman dilimini kapsaması ve Hümeýra'nın tek arzusunu gerçekleştirmek için hiçbir umut olmaması nedeniyle intihar eylemini gerçekleştirdiği göz ardı edilmektedir.

3.3.1.2.3. Aile Kurumu ve İntihar Olgusu Üzerindeki Etkisi

Hümeýra'nın neden intihar ettiğini ve intihar eyleminin filmde nasıl inşa edildiğini anlayabilmek için “Karakter” başlığı altında karakterin sosyo-psikolojik düzlemde toplum içinde nasıl var olduğuna, toplumsal rol ve statüsüne değinilmektedir. “Zaman/Mekân” başlığı altında ise intihar eyleminin filmsel zamanına/mekânına dair bilgi verilmekte ve karakterin yaşam grafiği çıkarılarak film metninde hayatının nasıl inşa edildiği aktarılmaktadır. Tüm bu bilgiler ışığında, Hümeýra'nın Gümüş ailesinin bir üyesi olarak aile kurumu çatısı altında toplumsal rolünü gerçekleştir(eme)diği durumları, derinlemesine analiz edebilmek amacıyla aile kurumuna söylemsel ve kuramsal perspektifte bakma ihtiyacı doğmaktadır.

İşlevlerini sağlıklı bir şekilde yerine getirebilen aileler: sorunlarını çözebilen, aile içinde bireylerin birbirine bağlı olduğu, rollerini kabullendiği, dolaysız iletişimi tercih eden ailelerdir. Sağlıksız aileler de ise bu durumun tersi söz konusudur. İletişimsizliğin bireyler arasında yaratmış olduğu uçurum, aile yapısının bütününe yansyarak ailenin dağılmasına neden olmaktadır (Palabıykoğlu v.d., 1993: 6). “Orada” filminde, Gümüş ailesi bireyleri birbirinden sadece duygusal anlamda değil fiziksel anlamda da bir kopuş yaşadığı için bireyler arasında iletişimden söz etmek mümkün değildir. Hümeýra (anne) huzurevinde, Erol (baba) adada, Neslihan (kız çocuğu) İstanbul'un bir ilçesinde, Mazhar (erkek çocuğu) ise Fransa'da yaşamaktadır.

Her bir aile üyesinin birbirinden farklı mekanlarda gündelik yaşamını devam ettirmesi ailenin sağlıklı ve işlevini yerine getiremeyen parçalanmış bir aile olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Gümüş ailesinin birbirinden kopuk yaşayan ve aile kurumuyla bütünleşemeyen üyelerinin iletişimsizliği daha ilk sahnelerde diyaloglarla verilmektedir. Neslihan, yaklaşık dokuz saat boyunca havalimanında kardeşi Mazhar'ın gelmesini bekler. Mazhar'ın numarasının değişmiş olduğunu söyleyen Neslihan, ona ulaşma konusunda yaşamış olduğu sıkıntıyı anlatırken, kardeşinin telefon numarasının altı sene önce değiştiğini öğrenir. İki kardeşin birbirinden altı yıldır haber almadığı söyleminin inşa edildiği bu sahne daha sonra karakterlerin birlikte geçirdikleri zaman diliminde yaşamış olacakları iletişim sorunlarının da habercisi niteliğindedir.

Film metni, iki kardeşin yıllar sonra birbirleriyle iletişime geçip bir araya gelmelerinin altında önemli bir olay olduğunu düşündürmektedir. Mazhar'ın, ablasıyla olan diyalogunda babasının haberinin olup olmadığını sorması, bu önemli olayın aile içinde gerçekleştiğini göstermektedir. Babanın haberinin olma(ma)sı durumu egemen aile kurumu bağlamında değerlendirildiğinde babanın varlığını imlerken, annenin yokluğuna işaret etmektedir. Gümüş ailesi üyelerinden iki kardeşin hem fiziksel hem de iletişim araçlarıyla birbirinden haberdar olmadıklarına dair inşa edilen benzer söylem baba için de söz konusudur. Erol'un Hümeysra'dan boşandıktan sonra adaya yerleşerek aile üyeleriyle olan tüm iletişimini kestiği için Neslihan, annelerinin ölüm haberini babasına telefonla dahi veremez. Bu nedenle iki kardeş, ölüm haberini vermek amacıyla babalarının yaşadığı yere gitmek zorunda kalır.

Film metni boyunca ailenin parçalanmış olduğu farklı diyaloglar aracılığıyla yeniden inşa edilmektedir. Gemi yolculuğu sırasında ablası, Mazhar'a okulu bitirip bitirmediğini ve ne iş yaptığını sorar. Mazhar resepsiyonistlik, rehberlik, çevirmenlik gibi ne iş olsa yaptığını anlatır. Ablası “*yani okul bitti*” diye sorusunu yineler. Mazhar doktorasını iki yıl önce tamamladığını bir üniversitede araştırma görevlisi olarak çalıştığını belirtir. Ablasının “*amma okudun ha*” söylemi, kardeşine destek olmamakla birlikte kardeşinin yaptığı işi küçümsemesi, Mazhar'ın tepki vermesine yol açar. Yüksek öğrenim bireyi mental olarak yorduğu için en çok ailesinden destek

görmeye ihtiyaç duyduğu bir süreç olduğu için Mazhar bu konuda yaşamış olduğu yalnızlığı ablasıyla yapmış olduğu konuşmada ifade etmektedir.

Erol kızının ne iş yaptığını sorduğu zaman Mahzar da ablasının mesleğinin niteliksiz olduğundan bahseder. Neslihan'ın yaptığı işi över gibi anlatmasını eleştirir. Hayatlarının kritik zamanlarında birbirlerine destek olmayan hatta birbirlerinden haberi olmayan iki kardeşin gerçekleştirmiş olduğu diyaloglar, egemen söylemin aile kurumuna dair inşa ettiği “kardeşlerin birbirlerine destek olması” şeklinde tanımlanabilecek aile içi rolleri hem Neslihan'ın hem de Mahzar'ın yerine getirmediğini göstermektedir.

Neslihan ve Mazhar'ın yalnız kaldıklarında, kendileriyle yüzleştiklerinde yaşadıkları pişmanlığın nedeni aile kurumunda inşa edilen rolleri gerçekleştiremedikleri içindir. Türkiye genelinde yapılan araştırmaya göre parçalanmış ailelerde hasta bakımı kız ve erkek çocukları tarafından üstlenilmektedir. Ebeveyne bakan kız çocuklarının oranı erkek çocuklarına göre daha fazladır (T.C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı & Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, 2016: 89). Her iki kardeş de annesinin yanında olmadığı için toplumsal rollerini yerine getiremediklerinden kendilerini suçlu hissetseler de en sonunda birbirlerini suçlayarak vicdanlarını rahatlatmaya çalışmaktadır.

İki kardeşin aile kurumu parçalansa da çocuklarının annelerine bakması gibi yerine getirilmesi gereken görevleri olduğu film metninde cenaze işlemleri sahneleriyle vurgulanmaktadır. Neslihan ya da Mazhar annelerinin yaşamında yanında olmayıp intiharından sonra cenazesiyle ilgili ritüeller dizisini yerine getirerek toplumsal rollerini gerçekleştirmektedir.

İslam dininde birey öldükten sonra öncelikle gasilhanede yıkanıp kefenlenmekte daha sonra cenaze namazı kılınarak defnedilmektedir. Film metninde annenin bedeninin yıkanması işlemi Neslihan ve gassal tarafından yapılır. Neslihan annesinin cesediyle yalnız kaldığında annenin bedeni canlanır ve konuşur. Neslihan “*Keşke seni huzurevine hiç göndermeseydim*” diyerek annesine pişman olduğunu belirtir. Neslihan, aile kurumunun görevlerinden biri olan “ebeveyne bakma”

toplumsal rolünü yerine getirmediğini düşünmektedir. Bu söylemiyle ilk ve son defa annesinin intiharından kendisini sorumlu tutar.

Neslihan'ın yaşamış olduğu benzer pişmanlığı cenaze işlemleri sırasında Mazhar da yaşamaktadır. Gasilhanede yıkanan Hümeysra'nın cesedi cenaze namazı için camiye getirilir. Cenaze namazına katılan kişi sayısının az olması, Hümeysra'nın toplumla bütünleşememesinin göstergesi niteliğindedir. İmam, cemaat az olduğu için camideki insanları çağırarak cenaze namazını kıldırır. Hümeysra'yı hiç tanımayan ve Hümeysra'nın hiç tanımadığı bu insanların imam sorduğunda haklarını helal etmesi, Hümeysra'nın topluma yabancılaştığının kanıtı niteliğindedir. Cenaze namazına katılan cemaat *“merhumeyi nasıl bilirdiniz?”* sorusuna *“iyi bilirdik”* cevabını verirken oğlu Mazhar'ın susup cevap vermemesi dikkat çekmektedir. Ölen kişiye hakkının helal edilmesine yönelik inşa edilen egemen söylem mezarlıkta da gerçekleşir. Mazhar, mezarlığa gidildiğinde annesinin gömülmesine yardım eder. Daha sonra helallik alınacağı zaman oradan uzaklaşır ve ağlamaya başlar. Mazhar, her ne kadar Gümüş ailesinin bir üyesi olsa da yatılı okullarda okuyup daha sonra eğitim için yurtdışına gönderildiğinden ailesiyle birlikte vakit geçiremez. Annesini tanıyacak kadar onunla birlikte olamaz. Bu nedenle annesi üzerinde hiçbir hakkı olmadığını düşünür. Mazhar'ın hakkını helal edememesinin bir diğer nedeni ise annesine bakamadığı ve ihmal ettiği için yaşamış olduğu pişmanlıktır.

Egemen söylemin çocukların anne ve babanın kıymetini bilmesi gerektiği ve onların haklarının asla ödenmeyeceğine dair hem aile hem de din kurumu çerçevesinde inşa ettiği söylem film metninde yinelenmektedir. “Orada” filminde farklı zaman dilimlerinde adanın papazı Yorgos ile cenaze namazını kılan imam: *“Ananızın babanızın kıymetini iyi bilin çocuklar onların hakkı ödenmez”* söylemleriyle Neslihan ve Mazhar'a toplumsal rollerinden birini yeniden hatırlatmaktadır. Din kurumunda söz sahibi olan başka bir deyişle egemen olan imam ve papazın söylemleri ile çocukların aile kurumu parçalansa dahi kendisine bakan anne ve babaya bakma zorunluluğu olduğu film metninde yeniden inşa etmektedir.

Din kurumu, Türkiye’de aile kurumunun inşasında en etkili rolü oynayan kurumlardan biridir. “Orada” filminde din kurumunun inşa etmiş olduğu egemen

söylem, aile kurumunun varlığını vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır. Cami avlusunda Hümeysra'nın cenazesine gelen iki huzurevi arkadaşından biri Neslihan'a babasının gelip gelmeyeceğini sorar. Neslihan babasının haberi olmadığını söyler. İmam da Mazhar'a babasının nerede olduğunu sorar. Mazhar, ulaşamadıklarını söyler. Aile üyelerinden birinin ölümünden sonra gerçekleştirilen cenaze işlerine dair rollerin tam olarak yerine getirilemediği “Orada” filminde, ailenin parçalanmış bir aile olduğu yeniden yinelenir. Babanın ayrıldıkları için annenin cenazesine gelmemesi de egemen din kurumunun söylemleriyle olağan olarak kabul edilir. İmamın söylemine göre Erol eşinden boşandığı için cenaze törenine katılma zorunluluğu yoktur.

Cenaze işlerinden sonra Erol'a annelerinin öldüğü haberini vermek için iki kardeş Büyükada'ya gider. Babalarının evlerini bilmediklerinden faytoncuya oturduğu yeri tahmini olarak tarif ederler. Faytoncu, babalarından ‘Erol abi’ diye bahseder. Bu söylem babanın aileden ayrıldıktan sonra adada yeni bir aile kurduğunun göstergesi niteliğindedir. Erol, adada yaşayan herkesin abisidir. Egemen bakış açısına göre Erol'un ailesi dağılsa bile yeni bir aile kurması toplumsal düzeyde erkek olduğu için daha kolaydır. Adada herkesin tanıdığı Erol, eşini sevmediği ve toplumsal düzeyde varlığını devam ettirebildiği için oğlunun, kızının ya da boşandığı eşinin eksikliğini hissetmez.

Erol, Hümeysra'nın ölüm haberini aldıktan sonra çocuklarıyla birlikte akşam yemeği yemek için adanın papazı Yorgos'un yerine gider. Yorgos'un yerinde muhabbet ederken çocuklarına Hümeysra ile nasıl tanıştığını anlatır:

“Ben senin yaşındayken daha da gençtim tabii ya, Galatasaray lisesindeydim. Cumartesi günleri izine çıkarken, bıçak gibiydi pantolonlarımız çok şık giyinir Beyoğlu'na çıkardık. Kızların her biri birbirinden güzel. Bakışır dururduk, konuşamazdık o devirde böyle konuşma yoktu hiç. Sonra okulu bitirdikten sonra bir yerde çalışmaya başladım. Müdürün evlenmek için yaşı geçkince bir kızı vardı. İşte aşna fişne derken yamandı bize nişan nikah hep bir arada bir evlilik oldu bitti. Onla evleniverdim.”

Geleneksel düzeyde kurulan aile yapısı başka bir deyişle egemen aile kurumunun kendisi, film metninde bu söylemle yeniden inşa edilmektedir. Türk aile yapısı günümüzde çoğunlukla çekirdek aile özelliği sergilemiş olsa da işleyiş bağlamında değerlendirildiğinde geniş aile olarak nitelendirilmektedir. Bunun sonucu

olarak geleneksel kalıplar aile içinde varlığını sürdürmeye devam etmektedir (T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, 2010: 60). Erol'un söylemi istemediği ve sevmediği, 'evde kalmış' bir kadınla evlendirildiği yönündedir. Eski zamanlarda, insanların birbirlerine kolay açılmadığı ve hayatlarına girip yakınlaştıkları ilk kişiyle hemen evlendirildiklerine dair bir söylem inşa edilmektedir. Neslihan'ın "*boşanmanız da öyle oldu*" dediğinde, Erol boşanmadığını ve dul olduğunu belirtir. Babanın "*Kör ölür badem gözlü olur*" söylemi annenin kusurlarını öldükten sonra görmediğine yöneliktir. Kaybedilen kişinin kıymetinin bilinmesi ve ona sahip çıkılması, eşler arasında yıllar geçtikçe daha da açılan duygusal bir boşluğun sonucu olarak sevgi temelli kurulmayan birlikteliğe işaret etmektedir.

"Orada" filminde sosyolojik düzlemde Hümeysra'nın intihar eylemini gerçekleştirme nedenini anlayabilmek amacıyla "kadının sadece aile içinde var olduğu" egemen söyleminden yola çıkarak aile kurumu merkeze alınmaktadır. Film metninde incelenen Gümüş ailesi geleneksel yapıda, ebeveynlerin birbirini tanımadan evlendirildiği bir aile olarak inşa edilmektedir. Anne ve baba boşandıktan sonra aile üyelerinin kendi hayatlarını kurması olağan görülse de annenin bu duruma uyum sağlayamaması kadının yalnızca aile içinde var olduğuna dair egemen söylemi yeniden yineler niteliktedir. Böylece film metninde egemen perspektifte erkek bir şekilde toplum içinde başka toplumsal roller edinebilirken ailenin olmadığı bir seçenekte kadının intihar etmesi normalleştirilmektedir.

İntihar eyleminin gerçekleştirilme potansiyelinde artış söz konusuysa aile bütünlüğünün bozulması en önemli sosyo-psikolojik etkenlerden biridir. Aile bireylerinin toplumsal rollerini yerine getirmeye çabalarken yaşamış oldukları rol karmaşaları sonucunda aile bütünlüğünün bozulmasına yönelik tehdit özellikle kadınların psikolojisini olumsuz etkilemektedir. Kadınların erkeklere oranla depresyona daha fazla eğilimli olmalarının nedeni toplumsal rollerinin engelleyici ve kısıtlayıcı olmasından kaynaklanmaktadır (Palabıyıklıoğlu, 1993: 2). Bu bağlamda egemen söylem perspektifinde değerlendirildiğinde, aile içinde var olabilen kadınların depresyona girmesi ve intihar etmesi nedenden ziyade sonuçtur çünkü bireyin

depresyona girmesinin altında aile bütünlüğünde herhangi bir bozulma tehdidi yatmaktadır.

Çalışmada daha önce “Aile İçinde Var Olabilen Kadın” alt başlığında incelenen gazete haber metinlerinde kadının ancak bir aile içinde olabilmesinin toplumda onu var kıldığına dair egemen söylemin yeniden inşa edildiği tespit edilmektedir. Türk toplumunda “Yuveyı yapan dişi kuştur” söylemi sık kullanılan bir atasözüdür. Bu atasözü “*evin kadını anlayışlı, idareci ve tutumlu olursa ancak o zaman evde dirlik düzenlik sağlanır*” anlamında kullanılmaktadır.⁵⁰ Kadının anlayışlı, idareci ve tutumlu olarak benimsemesi gereken toplumsal rolde herhangi bir aksama yaşanması durumunda ailenin sarsılacağına dair egemen söylem, film metninde de yinelenerek yeniden inşa edilmektedir. Hümeysra psikolojik sorunları olduğu için ailede dirlik ve düzeni sağlayamaz. Film metninde Hümeysra’nın eşi ve anneye biçilen toplumsal rolü yerine getiremediği için ailesinin dağılması ve bunun sonucunda Hümeysra’nın zaman içerisinde yalnızlaşıp intihar etmesi egemen söyleme uygun olarak inşa edilmektedir.

Hümeysra’nın intiharı, film boyunca aile üyeleri arasında diyalog düzeyinde konuşulmamakta ve intihar sözcüğü kullanılmamaktadır. Annenin “*Benim için karar verildi. Ama artık kaderimi tayin etmek istiyorum. Şimdi yaşamımın...*” cümlesiyle bırakmış olduğu mektuptan intihar ettiği anlaşılmaktadır. Mektubun bu cümlelerle gösterilmesi, daha öncesinde Neslihan ve Mazhar arasında geçen diyalogda annenin neden öldüğü sorusunun cevabı niteliğindedir. Mazhar’ın “*kalp krizi mi geçirmiş*” sorusuna Neslihan mimikleriyle evet şeklinde onaylar. Daha sonra kardeşine ağlayarak gerçeği söyler: “*gölde buldular kıyıya vurmuştu*”. Hümeysra’nın kendisini göle bıraktığına dair diğer bir söylem ise gece babalarının evinde kaldıklarında babanın ve Mazhar’ın diyalogunda inşa edilmektedir: “*Yakındaki göle bırakmış kendini, kıyıya vurmuş halde bulmuşlar.*” Mazhar, babasına ilk defa annesinin intihar ettiğini bu cümlelerle açıklar.

⁵⁰ TDK, “Yuveyı yapan dişi kuştur”, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> 18 Şubat 2021.

Çalışmada daha önce İslam dininde ölümün zamanı geldiğinde yaşanacak bir olgu fakat ölüm nedenlerinden biri olan intiharın ise yasaklı bir eylem olduğu belirtilmektedir. İslam dininde intihar eden bireyin cenaze törenine kimse gelmemekte ve aile de hoş görülmemektedir. Bu nedenle aileler yakınının intihar ettiği çoğu zaman toplumdaki gizlemektedir. Hümeysra'nın intihar eylemi hakkında aile içinde dahi açık bir söylemle bahsedilmemesi, İslam dininin intiharı yasaklı bir eylem olarak tanımlamasının sonucudur.

Gümüş ailesinde annenin intiharından bahsedilmemesinin bir diğer nedenini aile üyelerinin yaşamış olduğu suçluluk duygusu olarak yorumlamak mümkündür. Baba ve çocuklar annenin ölümünün intihar nedeniyle gerçekleştiğini öğrendikten sonra içindeki suçluluk duygusunu bastırabilmek amacıyla birbirlerini suçlayarak kendi vicdanını rahatlatmaktadır. Yapmış oldukları tartışmanın sonucu olarak Hümeysra'nın psikolojisinin bozuk olduğu için intihar ettiğine dair inşa edilen söylemle suç orada olmayana atılarak görünürde tüm aile üyelerinin vicdanı rahatlatmaktadır.

İntihar, nedenini gerçekleştirenin bildiği bir eylem olduğu için bireylerin ölümünden sonra pek çok insan kendisini sorumlu tutup suçlu hissetmekte ya da müntehirin intiharına neden olduğu düşüncesiyle başkasını suçlamaktadır. Çalışmada daha önce “Dijital İntihar Notları” başlığı altında müntehirlerin yazmış olduğu intihar mektupları, yalnızca sevdiklerine bir veda değil aynı zamanda intihar nedenlerini açıkladıkları bir metin olarak tanımlanmaktadır. Hümeysra'nın ruhunun film metninde iki defa belirterek Neslihan'a mektubu okuyun demesinin nedeni de intihar sebebinin ailesi tarafından bilinmesi isteğidir.

Müntehirin intihar nedeni eğer ardında bıraktığı intihar notunda yazılı değilse ya da intihar notu bırakmamışsa her zaman bir sır olarak kalmaktadır. Bilim insanları bireyin intihar nedenini anlamak amacıyla yakınlarıyla psikolojik otopsi gerçekleştirse de hiçbir zaman intihar nedeni kesin olarak bilinmemektedir. Çalışmada daha önceki bölümde incelenen gazete haberlerinde müntehirin neden intihar ettiği konusunda bilgi almak için psikolojik otopside olduğu gibi yakını ile görüşme yapılmaktadır. Müntehirin yakınları ile yapılan görüşmeler müntehirin neden intihar ettiği konusunda

sınırlı bir bilgi sağlamaktadır. Film metninde aile üyeleri Hümeyra'nın intihar etmesinin nedeni olarak kendilerini suçladıktan sonra Hümeyra'nın psikolojisinin bozuk olduğu için intihar ettiğine dair bir sonuca varmaktadır. Aile üyelerinin Hümeyra'nın intiharına ilişkin vardıkları bu sonuç egemen söylem perspektifinde inşa edilmektedir.

Filmin daha ilk sahnesinde Hümeyra sonunda “*Beni hiç sevmemiş olsanız da ben hep sevdim... Eşiniz ve anneniz Hümeyra*” yazılı olan intihar mektubunu “*Birlikte okuyun, vasiyetimdir*” yazan bir zarfın içine koyar. Hümeyra aile parçalanmış olsa dahi kendisini bu ailenin bir parçası olarak görmeye devam ettiğini intihar mektubunun sonunda yazmış olduğu cümlede belirtmektedir. Hümeyra'nın kendisini parçalanmış toplumsal bir kurumun üyesi olarak görmesi bu duruma alışamadığı için yabancılaşma yaşadığının ve toplumsal düzeyde kendisine başka bir statü verilmediğinin göstergesidir. Egemen toplum kadını aile için var etmekte ve kadına sadece eş ile annelik rolünü dayatmaktadır. Bu rolleri gerçekleştiremeyen Hümeyra hayata tutunabilmek için bu zamana kadar kendisini oyalamış olsa da yaşamış olduğu gerçeğe kayıtsız kalamayıp, huzurevinde yalnızlaştığının ve ait olduğunu sandığı ailenin hiç olmadığının farkına varıp intihar etmektedir.

Hümeyra'nın intiharı, felsefi bağlamda değerlendirildiğinde doğal ölümden ziyade Nietzsche'nin ‘özgür ölüm’ tanımında karşılık bulmaktadır. Nietzsche'ye göre birey yaşlandıkça topluma fayda sağlamayan, toplumdan beslenen bir parazit gibi yaşamakta ve hastalıkları nedeniyle de acı çekerek doğal ölümü beklemektedir. Doğal ölüm, bireyin değil doğanın intiharıdır. Başka bir deyişle akıllı olan varlığın akıldan yoksun varlık tarafından ortadan kaldırılmasıdır. Bu nedenle Nietzsche, bireyin ‘doğru zaman’da ve ‘özgür ölüm’le hayata veda etmesini olumlamaktadır (Jaspers, 2008: 514-517). Hümeyra'nın “*Benim için karar verildi. Ama artık kaderimi tayin etmek istiyorum*” söylemi doğal ölümü beklemekten ziyade ‘doğru zaman’da kendisinin vermiş olduğu kararlar gerçekleştirdiği intihar eylemi, Nietzsche'nin ‘özgür ölüm’ü olarak yorumlanabilir.

Sartre ise Nietzsche'nin ‘özgür ölüm’ünün bir seçim sonrasında gerçekleştirildiğini ve bu nedenle bir düşünceden çok alınan kararın sorumluluk

olduğunu savunmaktadır. Sartre, bireyin toplum içinde belli sorumluluklarla birlikte doğduğunu ve bu sorumlulukların kendisinden koparılamayacağını intiharın bir seçim olduğunu ve var oluşu da akla getirdiğini belirtmektedir (Sartre, 2010: 690, 603). Hümeysra, yaşamını sonlandırmaya kendisi karar verir ve dolayısıyla yaşamını sona erdirmekle ilgili bir seçimde bulunarak sorumluluğu üstüne alır. Hümeysra dağılmış bir ailenin üyesi olduğu için anne olarak toplumsal rolünü yerine getirememesi onu pasif bir konuma itmektedir. Hümeysra'nın kendi yaşamını sonlandırma konusunda almış olduğu karar bir zamanlar yaşadığına ve o ailenin bir üyesi olduğuna dair varlığının kanıtıdır.

İntihar eden bireyler, artık hayatta olmadığı için intihar nedenlerine dair herhangi bir bilgiye sahip olmak mümkün değildir ancak müntehir intihar notu bıraktıysa intihar eylemini neden gerçekleştirdiğine dair kesin bir bilgiye ulaşmak mümkündür. Film metinlerinde ölen karakterlerin ruhları dünyaya gelerek yaşayanlarla iletişim kurabildiği için intihar eden karakterlerin ölüm nedenlerine dair bilgi bu şekilde inşa edilebilmektedir. Benzer bir inşa “Orada” filminin metninde de görülmektedir. Hümeysra intihar nedenini yazdığı mektubun ailesi tarafından okunmasını istediği için Hümeysra'nın ruhu zaman zaman kızıyla iletişime geçerek mektubu okuyup okumadıklarını sorar.

Hümeysra'nın yazdığı intihar mektubu, son sahnede okunur. Aile üyeleri Yorgos'un yerinden döndükten sonra iki kardeş sağanak yağmur başladığı için geceyi babalarının evinde geçirmek zorunda kalır. Aynı divanda uyuklayan iki kardeşten Mazhar, pencerenin kendi kendisine açılmasına uyanır ve babasıyla konuşmaya başlar. Annesinin ölümüyle ilgili önce babasını suçlayan Mazhar daha sonra ablası Neslihan'ı suçlayıcı cümleler kurar. Erol eşi Hümeysra'nın huzurevinde kaldığını ve intihar ettiğini ilk defa Mazhar'la yapmış olduğu diyalogla öğrenir. Daha sonra Neslihan'ın da konuşmaya dahil olmasıyla aile üyeleri Hümeysra'nın intiharı yüzünden birbirlerini suçlar.

Neslihan, annesini neden huzurevine yatırdığını, yaşamış olduğu sıkıntıları Mazhar ve Erol'a anlatır. Kendi pişmanlığını bastırmak ve annesinin intiharından kendisini sorumlu tutmamak adına yaşadıklarından bahsederken babası da annesinin

hastalığı nedeniyle ileride daha sorunlu bir birey olabileceğini söyleyerek kızına destek verir.

Neslihan: “Gösterdi baba. bana da gösterdi o yüzünü belki de daha beterini... Siz yıllarca neler çektiğimi tahmin bile edemezsiniz.”

Erol: “Doğrudur kızım. Bundan seneler evvel doktoru durumunun daha da kötüleşeceğini söylemişti.”

Neslihan: “Kötüleşti. hem de öyle bir kötüleşti ki beraber yaşadığımız son sene çıldırıyorum sandım.”

Hümeysra yazmış olduğu intihar mektubunda kızı Neslihan’ın ona baktığı için kendisini yük gibi görmeye başladığını belirtmektedir. Bu nedenle huzurevine gönderilmenin ona iyi geleceğini düşünmüş olsa da varlığının görünür olmasını sağlayan aile kurumunun son üyesinden de kopuşla kendisini daha da değersiz, yersiz ve yurtsuz hissederek yabancılaşma yaşar. Annesi hasta olduğu için ona bakmakta zorlandığını söyleyen Neslihan’ın doğması sonucunda Hümeysra’nın ruh sağlığının bozulduğu ve ailede sorunlar yaşanmaya başladığı mektupta anlatılmaktadır. Annesine bakmayan Neslihan, aslında annesinin hasta olmasına neden olur:

“Neslihan kızım biliyorum sana çok yük oldum fakat inan bana bir annenin evladına yük olduğunu hissetmesinden daha acı bir duygu yok. Bu yüzden beni huzurevine vereceğini öğrendiğimde hiç üzülmedim. Aksine yük olmanın getirdiği acıdan kurtulacağımı düşünüyordum, öyle olmadı. Bana verilen bu huzurevi odasına yerleştiğimde ilk akşam duvarlara bakıp düşündüm gerçekten bir yük olduğumu her birinizin eninde sonunda sırayla silkinip bu yükten kurtulmayı başardığınızı anladım. Çok canım yandı. Neslihan, seni doğurmak bana ruh sağlığıma mal oldu.”

Kadınlar doğumdan sonra “doğum sonrası depresyonu” olarak adlandırılan bir depresyon yaşamaktadır. Doğum sonrası depresyon birden fazla şekilde ortaya çıkabilmektedir. Kimi anneler bu depresyonu kısa sürede atlattırken kimileri ise uzun süreli ve daha ciddi bir depresyon yaşamaktadır. Doğumdan sonra uzun süreli depresyona giren kadınların oranı %10-15 civarındadır. Hamilelik sonrasında meydana gelen bu depresyon, tedavi edilemezse annelik rolünü olumsuz etkileyebileceği gibi ailenin de birtakım sorunlar yaşamasına neden olmaktadır (Aktaran: Ayvaz, v.d., 2006: 244). Hümeysra, doğumdan sonra depresyona girer. Bu durum ailenin parçalanması için bir kıvılcım gibi görünse de Hümeysra’nın hamilelik sürecinde ne yaşadığına dair herhangi bir bilgi film metninde verilmediği için

psikolojik bağlamda inşa edilen bu hastalığı tetikleyen sosyal koşullar yok sayılmaktadır. Annenin, kızının evlenmesine engel olma nedeni yaşamış olduğu ailede mutsuz olduğundan kaynaklandığı için Hümeysra'nın depresyona girme nedenini de ailede yaşanan sorunlara bağlamak mümkündür:

“İçime düştüğünü hissettiğim andan itibaren ruhum hiç düzelmemecesine bunaldı. Beni gerçekten hasta eden senin varlığını ama bu yüzden sana hiç kin beslemedim. Aksine benim bir parçam, olmak istediğim kişi olmanı arzuladım daima. Evlenmemeni de bu yüzden istedim. Evlilik girişimlerine de bu yüzden engel olmaya çabaladım. Sen, ben olma diye.”

Mazhar'ın doğma nedeni ise parçalanmış aileyi yeniden birleştirme amacı taşımaktadır. Erol, Mazhar doğduğu için yıllarca eşinden ayrılmaz, oğlu 18 yaşına geldiğinde yani reşit olduğunda Hümeysra'dan boşanır. Mazhar, yatılı okullarda okur, ailesiyle çok nadir zamanlarda birlikte vakit geçirir, üniversite eğitimini uzunca yıllar yurtdışında alır ve doktorasını tamamlar. Sağlıklı bir aile ortamında büyümediği için ablası, annesi ve babasıyla olan bağı zayıftır. Bu durum da aile içinde iletişim eksikliği yaşanmasının nedenlerinden biridir. Mazhar annesinin huzurevine yatırıldığını öğrendiğinde, ziyaretine yılda iki ya da üç defa gittiğini ve annesini yalnız bırakmadığını, onunla ilgilendiğini babasına ve ablasına söyler. Tüm bunları bir bağ geliştirdiği için değil de rol olarak benimsediği için yaptığını, Hümeysra intihar mektubunda şöyle belirtir:

“Mahzar oğlum pasaport gişesinden geçip de bize el salladıktan sonra gözden kaybolduğu an dönüşünün zor olacağını biliyordum ama bizden ve buralardan bu kadar nefret ettiğini bilemezdim. Bilmiyordum. Buna rağmen her zaman senin başarılarınla övünen tek kişi ben oldum. Huzurevindeki arkadaşlarıma da hep seni anlattım. Senede birkaç kez buraya beni ziyaret etmeye geldiğin için çok mutlu olduğuma bir dahaki gelişini iple çektiğime inanıyorsun. Oysa kapımı tıklayıp odama her gelişinde yüzünde beliren o kibirli memnuniyet benim için cehennemden beter.”

Mazhar, annesinin bakımını üstlenmediği ve huzurevine kapattığı için ablasını suçlar. Neslihan ise hem babasının hem de Mazhar'ın kaçıp gittiğini ve annesiyle bir başına kaldığını söyleyerek kendisini haklı çıkarmaya çalışır. Baba kızı Neslihan'ı destekler. Hümeysra hasta olduğu için ona katlanmanın zorluklarından bahseder. Erol'un, Neslihan'ı korumasının arkasında kendi pişmanlığını kapatma ve vicdanını rahatlatma durumu söz konusudur çünkü hasta eşine dayanamayıp ondan ayrılmayı

ister. Erol, Hümeýra'dan ayrılmak için Mazhar'ın büyümesini bekler. Gümüş ailesi üyelerinin bu davranışı egemen söylemin intihar eylemini psikolojik bir düzleme oturtarak egemen olanın kendi hatasını göz ardı etmesiyle benzerlik göstermektedir.

Hümeýra intihar mektubunun sonunda, Neslihan ve Mazhar'dan bahsettiği gibi eşi Erol'dan da bahsetmektedir. Film metni süresince son sahneye kadar Erol evliliğinin o dönemin koşullarında Hümeýra'yla birbirlerine âşık olmadan gerçekleştiğini belirtmekte ve onu sevmediğini söylemektedir.

Erol: “Annenle beraber yaşamayı ben mi seçtim.”

Mahzar: “Niye evlendiniz o zaman?”

Erol: “O zamanlar insan, istediği kişiyle evlenemezdi yavrum. Ben bir akıntıya kapılmışım. Bu akıntıdan kurtulmak için kıyıya bir köşe aradım. Adaya sığındım yine gelip buldunuz beni.”

Film metninde Erol ile Hümeýra 70’li yılların başlarında evlenir. Evliliklerine dair Hümeýra’nın bakış açısı ve duyguları yazmış olduğu intihar mektubu aracılığıyla verilir:

“Erol kocacığım, keşke daha yakın olabilseydik oysa sen beni en başından beri saf sandın. Hep beni idare ederek yaşadığını düşündün seni severken tüm saflığımla sevdim doğrudur. Peki sen beni ne zamana dek ne kadar sevdin bunu hiç düşündün mü? Beni hiç sevdin mi Erol?”

Hümeýra bu söylemiyle evliliklerinin başından boşanma sürecine kadar Erol’un kendisini sevmediğinin farkında olduğunu ve eşinin onu oyalayarak kandırabileceğini sandığını belirtir. Hümeýra tıpkı “aile içinde var olabilen diğer kadınlar” gibi Erol’u toplumsal rolü gereği sevmektedir. Görücü usulü evlilikte kadın ve erkek birbirini tanımadan aile kurmaktadır. Kadının rolü evleneceği erkeği değil evlendiği erkeği sevmektir. Film metninde Hümeýra’nın eşine duyduğu sevginin saflığı, egemen aile kurumunun bu söylemini yeniden inşa etmektedir.

Hümeýra’nın son sahnede mektuptan seslendirmiş olduğu bölümde, Gümüş ailesi ilk defa eksiksiz olarak bir aradadır. Hümeýra’nın bırakmış olduğu mektup, neden intihar ettiğini açıklamakla birlikte aile üyelerinin birbirlerini suçlayan söylemlerine cevap niteliği taşımaktadır:

“Eski fotoğraflarımıza baktım bu gece. Evliliğimiz, çocukluğunuz, gençliğiniz yüzleri gözleri daha dikkatli inceledim. Bu yaşıma dek hep görmek istemediğim kendimden sakladığım şeyi gördüm. Beni apar topar kim olduklarını bile bilmedikleri bir adamla evlendiren kendi anne babamın da sevgili kocamın da iki evladımın da benimle çektiydikleri bu fotoğraflar birbirinin aynıydı. Herkes gülümsüyor daha doğrusu gülümseyerek yanlarındaki hastayı hoş tutmaya çalışıyordu. Zavallı bir hastaya şefkat gösteriyor ona acıyorlardı. Siz canım ailem, siz bana daima acıdınız ve daima şefkat gösterdiniz. Oysa tek istediğim beni sevmenizdi. Siz beni hiç sevmemiş olsanız da ben sizi hep sevdim... Eşiniz ve anneniz Hümeysra”

Hümeysra mektubunun sonunda, hasta olduğu için hem anne babasının hem de eşi ve çocuklarının ona acıdığını hiçbir zaman gerçekten sevilmediğinin farkına vardığı için intihar ettiğini belirtmektedir. Hümeysra eşiyle boşandıktan sonra kızıyla yaşar. Evli olduğu dönemde eşinin, boşandıktan sonra ise Neslihan'ın gözünde kendisinin kurtulması gereken bir yük olarak görüldüğünü mektupta aktarır. Oysa onun tek arzusu varlığının kanıtlanabildiği aile kurumunda gerçekten sevilen biri olmaktır.

Hümeysra'nın toplumsal görevi intihar mektubunu içine koyduğu zarfın üzerinde belirttiği gibi “*Birlikte okuyun..*” diye vasiyet ederek aileyi bir arada tutmaktır. Ölüm her ne kadar bireyi sevdiklerinden ayıran bir unsur olsa da film metninde Hümeysra'nın ölümü parçalanmış aileyi bir günlüğüne de olsa yeniden birleştirmektedir. İntihar mektubu okunduktan sonra odun sobasının üstünde mektubun gerçek zamanlı yanma süresi kesintisiz olarak görüntülenmektedir. Mektubun yakıldığı bu sahne, Hümeysra'nın intihar etmesinin ardındaki nedenin sadece aile üyelerinin arasında kalacağının göstergesi niteliğindedir. Aile üyelerinin mektubu yakarak yok etmesi, Hümeysra'nın intiharının psikolojik bir düzleme itilerek sosyolojik düzeyinin yok sayıldığının da bir kanıtı niteliğindedir.

Toplumlarda egemen düşüncenin bireyin sosyo-psikolojik nedenlerden ziyade psikolojik nedenlerle intihar ettiğine dair üretmiş olduğu söylem, intihar eylemini gerçekleştiren kişiyi suçlu ilan etmekte ve böylece intihar eylemini sadece psikolojik olarak sınırlandırmaktadır. Toplum kendisini suçlu görmeyerek görünürde vicdanını rahatlatarak intihar eden kişiyi psikolojisi bozuk olarak nitelendirmektedir. Egemen söylem bireyin psikolojisinin bozulmasını intihar etme nedeni olarak belirtse de bu durum nedenden ziyade bir sonuçtur. Film metninde Hümeysra'nın intiharının

arkasında aile içinde var olamaması, toplumsal roller, aile içinde yaşanan çatışmalar, iletişimsizlik, ailenin bozulması gibi sosyolojik etkiler bulunmaktadır. Yaşadığı olumsuzluklar Hümeysra'nın psikolojisini bozduğu için intihar etmektedir. Bu nedenle egemen olanın film metninde yeniden inşa ettiği söylemin aksine Hümeysra'nın intiharının sosyo-psikolojik etkide gerçekleştiğini belirtmek mümkündür.

3.3.1.2.4. İntihar Sekansı

“Orada” filmi intihar eyleminin gerçekleştiği ‘intihar sekansı’ ile başlamaktadır. İntihar sekansı 17 plandan/çekimden oluşmaktadır. İç mekân çekimleri 10 plan, dış mekân çekimleri ise 7 plandır. İç mekân olarak karakterin yaşamını sürdürdüğü ve intihar mektubunu yazdığı odası, kalmış olduğu huzurevi gösterilmektedir. Dış mekân çekimlerinde ise karakterin intihar eylemini gerçekleştirme süreci görüntülenmektedir.

İntihar sekansında karakterin fiziksel özelliklerini, jest ve mimiklerini, kostüm ve makyajını şu şekilde betimlemek mümkündür: Karakterin üzerinde beyaz uzun bir gecelik, krem rengi örgü bir hırka ayağında ise terlik vardır. Uzun beyaz gecelik, kefeni anımsatmaktadır. Saçları omuzlarında ve dağınıktır. Yüzü ise soluk ve mimiksizdir. Odasında intihar notunu yazdıktan sonra kimseyle iletişim kurmadan huzurevinden çıkar ve uzunca bir süre yürüdükten sonra bir göl kenarına gelip elini ağaca yaslar. Suyu doğru çekinerek adım attıktan sonra jenerik başlar.

İncelenen film metninde karakterin intihar eylemini gerçekleştirme süreci, düşünme ve karar verme, eyleme geçme, intihar etme olmak üzere üç ayrı bölümde ele alınmaktadır. Süreci temsil eden bölümlerin her birinin hangi mekânda gerçekleştiği, bu mekanlarda kaç çekim yapıldığı aşağıdaki tabloda gösterilmektedir:

Karakterin İntihar Eylemini Gerçekleştirme Süreci	Sahne/Mekân	Çekim Sayısı
Düşünme ve Karar Verme	Huzur evi/Hümeysra'nın odası	10 Çekim
Eyleme Geçme/Hazırlık	Doğa görüntüleri/ dış mekân	6 Çekim
İntihar Etme	Beyaz ekran	1 Çekim

Tablo 3.12 : “Orada” İntihar sekansı

“Orada” filmi jenerikten önceki intihar sekansı ve jenerikten sonraki aile üyelerinin bir araya gelme süreci olmak üzere iki epizottan oluşmaktadır. “Görsel Üslup” başlığı altında intihar sekansı ayrıntılı bir şekilde incelenerek sinematografik çözümleme yapılmaktadır. İntihar sekansının, ilk sahnesinin iç mekân olarak belirlenmesi film metnine doğrudan etki eden ve film metninin merkezine aldığı karakteri tanımak açısından önem arz etmektedir.

İnsanlık geçmişten günümüze değin varlığını muhafaza etmek ve dış etkenlerden zarar görmemek adına bedenini korumak için bir sığınağa ihtiyaç duymaktadır. Barınma temel bir ihtiyaç olmanın yanı sıra özel alanı da belirleyerek yakın ilişkileri şekillendirmektedir. Hümeysra’nın yaşamış olduğu oda sınırlarıyla birlikte onun özel alanını temsil etmektedir. İç mekân çekimi yalnızca özel alanı göstererek Hümeysra’yı tanımak amacıyla tercih edilmemektedir. İç mekân, karakterin intihar eylemine karar verme süreci olan içsel yolculuğunu başka bir deyişle iç dünyasını aktarmak için kullanılmaktadır. Dış mekân ise karakterin vermiş olduğu kararı gerçekleştirmek, eyleme dönüştürmek için yapmış olduğu yolculuğu, dış dünyayı temsil etmektedir. Kısaca özetlemek gerekirse, iç mekân karakterin intihar eylemi üzerine kendisiyle yapmış olduğu tartışma, dış mekân ise iç dünyasında almış olduğu kararı eyleme dönüştürdüğü dış dünya olarak inşa edilmektedir.

Film başlamadan önce jeneriğin bir kısmı olan yapım desteği alınan kurum ve kuruluşlara siyah fon üzerinde yazı ve logolarıyla yer verilmektedir. Bu yazı ve logolar gösterilirken saat sesi duyulmaktadır. Ses kullanımı bir sonraki sahnede gösterilecek nesne hakkında fikir vermekle birlikte zamanın sınırlı olduğunu, son dakikaların yaşandığını da düşündürmektedir. Filmde uygulanan ilk çekim ölçeği detay/ ayrıntı plandır. İlk planda zamanın sınırlı olduğu ve son dakikaların yaşandığını belirtmek için saat imgesi detay/ayrıntı plan kullanılarak çekilmektedir. Kamera sabittir, Bimbamlı saatin ucu sağa, sola hareket etmektedir. Saat sesi bu sahne boyunca hem yaşamın göstergesi olarak duyulmakta hem de yaşamın sınırlı olduğunu artık sonuna geldiğini vurgulamaktadır.

İkinci çekim ölçeği göğüs çekimdir, arkası dönük bir kadın karakter masa başında oturmaktadır. Kamera sabittir, karakterin önünde duvara asılı üç siyah beyaz

fotoğraf bulunmaktadır. Kamera açısı oyuncunun göz düzeyinde çekildiği için görüş noktası açısidir. Çekimde doğal ışıklandırma yöntemi kullanılmakta ve böylece gerçekçi bir atmosfer inşa edilmeye çalışılmaktadır. Çerçeve duvar ve masa aydınlatıldığı için fotoğraflara ve karakterin masa başında gösterilmeyen ama sesi duyulan yazma eylemine dikkat çekilmektedir. Birbirine kesme geçişle bağlanan iki çekimin ilkinde sadece saat sesi duyulurken ikincisinde saat sesi ile kalemin çıkarmış olduğu ses birbirine karışmaktadır. Yazı ve zamanın bir araya gelmesiyle karakterin yazdığı yazı bir nevi yaşanmış olayın kanıtı niteliğindedir. Karakterin yazı yazma eyleminde, görüntüden önce ses anlamlandırma aracı olarak kullanılmaktadır.



Şekil 3-6 : “Orada” İntihar Sekansı I

Üçüncü çekime kesme ile geçiş yapılmaktadır. Duvardan asılı olan ve bir önceki çekimde aydınlatılan fotoğraflardan biri çerçeveye alınmaktadır. Çerçeve bir gelin ve damadın düğününden fotoğraf görüntülenmektedir. Çerçeve gelinin daha net görünecek şekilde aydınlatılması arkası dönük karakterin fotoğraftaki gelin olduğu bilgisini vermektedir. Bir önceki çekimde herhangi biri olan arkası dönük, siluet olarak çerçevede yer bulan kadının düğün fotoğrafında yüzü belirgindir. Karakterin ancak aile içinde varlığını sürdürebildiğine dair egemen söylem bu çerçeveleme tekniğiyle yeniden inşa edilmektedir. Kesme geçiş yöntemiyle dördüncü çekime geçilmektedir. Dördüncü çekimde de kadının önündeki duvarda asılı olan bir başka fotoğraf çerçeveye alınmaktadır. Fotoğrafta dört kişilik bir çekirdek aile yer almaktadır. Üçüncü çekimde aile kurduktan sonra varlığı fotoğraf aracılığıyla da

kanıtlanan kadın, dördüncü çekimde anne de olarak egemen söylemin dayatmış olduğu toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirdiği için var olduğu yinelenmektedir. Beşinci çekime geçişte de kesme geçiş yöntemi kullanılır. Anne ve çocuklarının yer aldığı fotoğrafta kadının toplumsal rolü ve ancak aile içinde var olabileceğine dair egemen söylem yeniden yinelenmektedir.

Duvardaki eski fotoğrafların gösterilmiş olduğu üç çekim de arkası dönük olan kadın karakterin hayatından önemli kesitlerdir. Mizansenin oluşturmada ses kullanımı da önemli bir rol üstlenmektedir. Saat sesi ile kalemin yazarken çıkarmış olduğu ses anlamlandırma aracı olarak kullanılmaktadır. Saat sesi ile kalem sesi tanık olunan geçmiş zamanı işaret etmektedir. Kesme ile geçiş yapılan altıncı çekimde saatin bir parçası ayrıntı/detay çekimle çerçevelenmektedir. Saat sesi ve kalemin çıkarmış olduğu yazma sesi duyulmaktadır.

Yedinci çekimde saat sesi ile kalemin çıkarmış olduğu yazma sesi yine ortam sesi olarak kullanılmaktadır. Altı çekim boyunca duyulan yazma sesinin ne yazıldığına dair bilgisi yedinci çekimle verilmektedir. Bu çekimde karakterin yazmış olduğu intihar mektubunun bir kısmı ayrıntı çekimle kadraja alınmaktadır. Çerçeve *“Beni hiç sevmemiş olsanız da be... hep sevdim... Eşiniz ve...”* yazılıdır. Karakterin *“anneniz Hümeýra”* yazma eylemi görüntülenmektedir. Karakter yazmış olduğu intihar mektubunun sonunda adından önce *“Eşiniz ve anneniz”* sıfatlarını yazmaktadır. Bu çekimle toplumsal rollerin bireyin kimliğinden ön planda olduğu ve bireyin ancak toplumun bir parçası olarak kendisini hissettiği ölçüde hayatla daha sıkı bir bağı olduğu aktarılmaktadır. Kamera açısının yarı öznel olması bireyin toplumsal rollerini gerçekleştirdiğinde var olabileceği egemen söylemini seyirciye de hissettirmesi açısından önem taşımaktadır. Bu çekimle ilk ve son defa karakterle kısa bir anlığına özdeşleşme yaşanmaktadır. Kadının varlığını ancak ve ancak aile içinde görünür kıldığına dair egemen söylem, bu çekimle birlikte seyircinin özdeşleşmesini de katarak yinelenmektedir. Yarı öznel çekim açısının egemen söylemin bakış açısını göstermek ve egemen olanla özdeşleşmek için kullanıldığını aktarmak mümkündür.

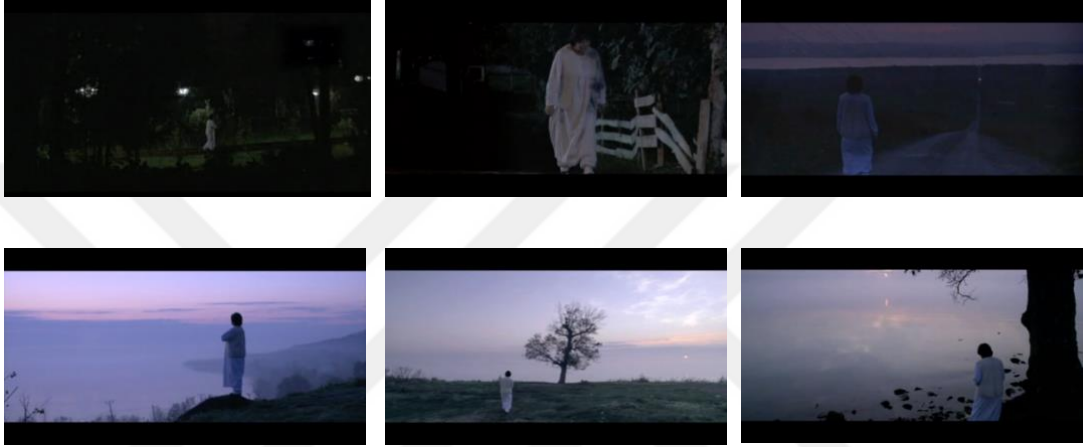
Sekizinci çekimde ortam sesini oluşturan saatin ayrıntı/detay çekimine kesme geçiş yapılmaktadır. Bimbamlı saatin ucu sağa sola hareket etmektedir. Kamera sabit

ve görüş noktası kamera açısı kullanılmaktadır. Dokuzuncu çekimde kahverengi bir zarfın ayrıntı/detay çekimi gösterilmektedir. Karakter zarfın ucunu sağdan sola doğru yalayarak yapıştırır. Zarfın üzerinde “*Birlikte okuyun... Vasiyetimdir!...*” yazılıdır. Kesme yöntemiyle geçişi yapılan bu çekimde, çocuklarının ve eşinin de birbirinden ayrı yaşadığı, ailenin parçalanmış bir aile olduğu bilgisi verilmektedir. Ortam sesi olarak sadece saat sesi duyulur, aydınlatma ise doğaldır. Saat sesi, sekizinci ve dokuzuncu çekimde intihar mektubunun tamamlanmasıyla zamanın karakter için giderek daha da daraldığını belirtmek amacıyla kullanılmaktadır.

Dokuzuncu ve onuncu çekim birbirine kesme geçişle bağlanmaktadır. Kamera görüş noktası ve nesnel bakış açısında konumlandırılmaktadır. Çerçeve de boş bir koridor görünmektedir. Işıklandırma doğaldır, bir pencerenin olduğu boş koridorda köşede bir de sandalye vardır. Dokuzuncu çekimle birlikte karakterin kaldığı odadan çıkmasıyla ölümden sonraki yaşam imlenmektedir. Dünyada geçirdiği zamanı tamamlayan Hümeysra, anne karnından çıkarak yeni bir dünyaya adım atmaktadır. Onuncu çekimle birlikte ortam sesi olan saat sesinin yerini müzik sesi ve karakterin ayak sesleri almaktadır. Karakter koridorun dönüm noktasından itibaren çerçeveye girerek kameraya doğru yürümektedir. Üstünde uzun beyaz bir gecelik ve hırka vardır. Karakter kameraya doğru yaklaştıkça kamera sağa doğru çevrinme yapmaktadır. Sağ köşede güvenlik görevlisi kapıya arkası dönük bir şekilde oturmaktadır. Çerçevenin ortasında ise karakter kaldığı huzurevinin kapısından dışarı çıkmaktadır. Onuncu çekimle karakter iç dünyasındaki yolculuğunu, intihar eylemini gerçekleştirme üzerine yapmış olduğu tartışmayı tamamlamakta ve alınan kararın eyleme dönüştürülmesi için huzurevinin kapısından dışarı adımını atmaktadır.

Karakter huzurevinin kapısından çıktıktan sonra on birinci çekime kesme yöntemiyle geçiş yapılmaktadır. Kamera sabittir, nesnel ve görüş noktası açınsındadır. Çerçevelemede genel plan kullanılarak dış dünyanın, mekânın önemi ortaya çıkarılmaktadır. Karakter ağaçlarla kaplı bir alanda sokak lambalarının aydınlattığı yolda tek başına yürümektedir. Müzik ve doğa sesi kullanılmaktadır. On ikinci çekimde karakterin çitin yanında yürüdüğü zaman dilimi çerçeveye alınmaktadır. Genel planın kullanıldığı bu çekimde kamera sabittir, görüş noktası ve nesnel açıdadır.

Karakter kameraya doğru yürüyerek daha da belirginleşmektedir. Karakterin bir sınır olarak tanımlanabilecek çitin yanında yürümesi yaşam ve ölüm arasındaki sınırda olduğuna dair bir söylem inşa etmektedir. Yaşayanların tarafında olan karakter aynı zamanda çite o kadar yakındır ki diğer tarafa ölümlerin yanına geçmesi an meselesidir. Doğa sesi ile müzik bu çekimde de kullanılmaktadır.



Şekil 3-7 : “Orada” İntihar Sekansı II

On üçüncü çekimde karakter çalılıkların arasından geçerek aşağısındaki uzun ince yolda yürümeye başlamaktadır. Kamera sabitken karakter önce diz plan, kamera çevrinme hareketi yaptıktan sonra ise genel planda konumlandırılmaktadır. Nesnel ve görüş noktası kamera açıları kullanılmaktadır. Doğa sesi ve müzik bu planda da kullanılmaktadır. Yaşamın kendisi uzun ve ince bir yoldur. Bu çerçeveleme ile karakterin hayatının uzun ve ince bir yol gibi olduğu vurgulanmaktadır. İleride beliren araba lambasının oluşturduğu ışık, karakterin hayatında ailesi ile geçirmiş olduğu güzel günleri temsil etmektedir. Yol ayrımı geldiğinde ışığın karakterin yolundan başka bir yola saptığı görülmektedir. Her insanın yaşamında olduğu gibi zamanı geldiğinde karakterin beraber yol aldığı insanlar da kendi yoluna gitmektedir. Karakterin bu yolda tek başına yürümesi tıpkı iç dünyasında olduğu gibi dış dünyasında da yalnızlaştığını belirtmektedir.

On dördüncü çekime geçmek için kesme geçiş yöntemi kullanılmaktadır. Doğal aydınlatma tekniklerinin tercih edildiği bu çekimde, bir tepenin ucu ve aşağısındaki deniz çerçevededir. Kamera sabittir, nesnel ve kuş bakışı görünüş açısı

konumundadır. Kuş bakışı görünüş daha çok dramatik etki sağlamak, tehlikeli ya da tehdit içeren durumları anlatmak için kullanılmaktadır. Bu çekim, karakterin yaşamına son vereceğine dair önceden haber vermektedir. Genel planda oluşturulan çerçevede karakter tepenin ucundaki yükseltiye çıkmakta, bir süre göğsünü tutmakta ve ufka bakmaktadır. Bir önceki çekimle birlikte değerlendirildiğinde karakterin artık yaşamının sonuna geldiğine dair yorum yapmak mümkündür. Karakter yaşam ve ölüm arasında bir noktada durmaktadır. İleriye doğru adım atarsa ölümü geriye doğru adım atarsa da yaşamı seçme olanağına sahip olduğu için karakterin hayatına onun seçiminin yön vereceği bu çerçevelenmede vurgulanmaktadır. Güneş yeni doğmak üzeredir. Karakter, doğan güneşle birlikte dış dünyayla son defa buluşmakta ve vedalaşmaktadır. Müziğin sözünün ilk defa duyulduğu bu çekimde, Guillaume de Machaut'un "*Puis qu'en oubli*"si kullanılmaktadır. Müzik, kişinin sevdiği tarafından unutulduğu için hayata ve mutluluğa veda ettiğine dair söylem içermektedir: "*Puis qu'en oubli sui de vous, dous amis, Vie amoureuse et joie a Dieu commant. Mar vi le jour que m'amour en vous mis, Puis qu'en oubli...*" Doğa sesi ile seçilmiş olan bu müzik, karakterin dünya tarafından unutulduğu için intihar ettiğine dair bir söylem inşa etmektedir. Karakterin sevdiği şey kendi dış dünyası başka bir deyişle çevresindeki insanlar ve onlarla olan ilişkisidir. Dış dünya ile vedalaşan karakterin iç sesiyle söylemiş olduğu şarkı, dış dünyanın sesiyle ahenkli bir ses oluşturarak bütünleşmektedir.

On beşinci çekimde de aynı şarkının sözleri devam etmektedir. İki çekim birbirlerine kesme geçiş yöntemiyle bağlanmaktadır. Kamera sabittir, kamera açısı ise nesnel ve görüş noktası açısidir. Çerçevede genel planda doğal ışıqla aydınlatılan yüksek düz bir arazinin tam ortasında duran ağaç ve ona doğru yürüyen karakter görünmektedir. Çerçevedeki ağacı, hayat ağacı olarak betimlemek mümkündür. Karakterin yaşamını temsil eden ağaca doğru yürüdükten sonraki on altıncı çekime kesme yöntemi ile geçiş yapılmaktadır. Kamera sabittir. Genel planda karakter su kenarında duran bir ağaca dokunmaktadır. Çerçevede doğan güneş görüntüsü suya yansımaktadır. Yeni bir günle dünyaya veda eden karakterin şarkısı, sözleriyle birlikte devam etmektedir. Karakter adım atıp atmama konusunda tereddütlü görünmektedir. Kesme geçişle birlikte 17 çekimde gösterilen beyaz ekranla karakterin intihar ettiği

vurgulanmakta ve daha sonraki çekimlerle birlikte jenerik başlamaktadır. Jeneriğin arasında (beyaz fon ve siyah yazılar) yer alan doğa çekimleri hızlı kurguyla verilmektedir. Müzik de olumsuz bir eylemin gerçekleştiğine dair görüntüyü destekleyecek bağlamda kullanılmaktadır.

Sonuç olarak, dış çekimlerde karakter çerçevede genellikle genel planda, iç çekimlerde ise karakter çerçevede detay planda gösterilmektedir. İç çekimlerde karakterin içsel yolculuğuna daha yakından bakarak intihar eylemiyle ilgili iç çatışması bu şekilde inşa edilmektedir. Dış çekimlerde karakterin genel planda görüntülenmesi ise onun dünyadaki yalnızlığını vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra karakterin almış olduğu kararı uygularken ötekileştirdiği bir inşadan söz etmek mümkündür. İncelenen intihar sekansında kamera genellikle sabittir, sadece bir iç bir de dış çekimde çevrinme hareketi yapılmaktadır. Her iki harekette de mekânı göstermek amaçlanmaktadır. İntihar sekansını oluşturan çekimler arasında geçiş, kesme yöntemi kullanılarak sağlanmaktadır. Gerçekçi bir atmosfer oluşturmak adına iç ve dış mekân çekimlerinde doğal aydınlatma tercih edilmektedir. Kamera açısı iç ve dış mekân çekimlerinde genellikle nesnel ve görüş noktası açınsındadır. Böylece çerçevede görünen karakter ile özdeşleşme yaşanmasının önüne geçilmektedir. Bir olayı ya da durumu karakterin gözünden göremediğimiz bu kamera açısıyla karakter öteki olarak çerçevede yerini almaktadır.

3.3.2. Toplumsal Cinsiyet Roller

Sosyoloji alanında rol, anahtar bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. “*Rol, belirli bir statü ya da toplumsal konumlara atfedilen toplumsal beklentileri ortaya koyar ve bu tür beklentilerin gerçekleşip gerçekleşmeme sürecini analiz eder.*” Rol kuramı; rol yapma, rol üstlenme ve rol oynama gibi aktif süreçlere odaklanmaktadır. Bu perspektif sembolik etkileşimcilik ve dramaturji geleneklerinin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır (Marshall, 2005: 624-625). Sembolik etkileşimcilik kuramının yaratıcılarından olan Mead’e göre bireyin toplumsallaşabilmesi için dili kullanmak önem arz etmektedir çünkü dil, insanın düşünce sisteminin en önemli parçasıdır ve ancak toplumsallaşma yoluyla öğrenilebilir olmaktadır (Özkalp, 2009:116-117). Sosyo-psikolojik perspektifte ele alındığında rol kuramı daha çok rolün gerçekleşme

sürecindeki dinamik boyutlar üzerine yoğunlaşmaktadır. Rol kuramı, bireyleri oynadığı roller üzerinden sosyolojik yapı içinde konumlandırmak yerine bireyin rolü gerçekleştirme sürecini incelemektedir (Marshall, 2005: 625).

Toplumsal cinsiyet rolleri ise örgütlü bir sosyal yapı içinde kadın ve erkeğe verilen roller olarak tanımlanabilir. Toplumsal cinsiyet rolleri geleneksel olarak kadın ve erkek ile ilgili inşa edilen rollerdir. Bireyin kadın ya da erkek olarak egemen söylem tarafından yazılmış bir senaryoya bağlı kalıp rollerini gerçekleştirmesi beklenmektedir. Birey içinde büyüdüğü toplumda daha çocukluk döneminde cinsiyetin kültürel anlamlarını başka bir deyişle toplumsal cinsiyet rollerini öğrenmektedir. Erkek için uygun roller erkeksi/maskülen, kadın için uygun roller ise kadınsı/feminen cinsiyet rolleri olarak nitelendirilmektedir. Kadınsı ve erkeksi roller sadece biyolojik cinsiyetin içine sıkışmış bir rol olarak tanımlanmamakta, bireyin bulunduğu farklı sosyal yapılara göre değişkenlik göstermektedir (Dökmen, 2015: 28-31).

Bununla birlikte toplumsal cinsiyet rollerinin bireyin cinsel tercihinde belirleyici olmadığını belirtmek gerekmektedir. Bireyin biyolojik olarak erkek yahut kadın olması, onun toplumsal cinsiyet bağlamında geleneksel olan ya da olmayan rolleri benimsemesine engel teşkil etmemektedir. Başka bir deyişle biyolojik cinsiyeti erkek olan bireyin, toplumsal cinsiyetinin erkeksi özellikler göstermesi beklenebilir fakat bu durum her zaman böyle olmayabilmektedir. Toplumsal cinsiyet rolünü geleneksel kalıpların dışında benimseyen bireylerin bu durumunun cinsel yönelimle açıklanması da sınırlı bir bakış açısı olabilmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri cinsiyet gruplarına göre kadın ve erkek olarak ikiye ayrılmakta ve bu gruplardan belirli rolleri yerine getirmesi beklenmektedir (Dökmen, 2015: 22). Dökmen'in toplum olarak yorumladığı kavramı egemen söylem olarak nitelendirmek mümkündür, çünkü egemen söylem toplumsal cinsiyet rollerini kalıp yargılar halinde üretmekte ve pek çok alanda yeniden yinelemektedir.

Egemen söylem, toplumsal cinsiyet rollerine yönelik kalıp yargıları sosyal atıf ve kültürel pratiklerle yeniden inşa eden dinamik bir yapı meydana getirmektedir. Bu sayede toplumsal cinsiyet rolleri sinema, edebiyat, medya ve yeni medya gibi

alanlarda sergilenir ve temsil edilir hale gelmektedir (İri, 2006: 8). Böylece geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği sinema ve medya metinlerinde söylem, erkek egemen başka bir deyişle ataerkil düzeni korumakta ve sürekli olarak yeniden inşa etmektedir.

Medya metinleri; bireylerin toplumsallaşabilmesi, topluma ait norm ve değerleri öğrenebilmesi ve kimliklerini oluşturabilmelerinde etkin rol oynamaktadır. Bireyler, medya aracılığıyla yaşadığı kültürü öğrenmekte ve medyada gördükleri temsilleri kendilerine rol model almaktadır. Böylece toplumsal cinsiyet rolleri medya yoluyla inşa edilmekte, birey bu rolleri gerçekleştirmek için medyadaki temsilleri taklit etmektedir (Şener vd., 2020: 163). Bu durum akla intiharların taklit yoluyla gerçekleştiğini nitelemek için kullanılan “Werther etkisini” getirmektedir. Çalışmada “Medya Metinlerinin Yeniden İnşası” başlığı altında toplumsal cinsiyet rollerinin birey üzerindeki etkisi ve intihara nasıl yol açtığı incelenmektedir. Haber metinlerinde erkeklerin ekonomik sorunlar ya da erkekliğine zarar geldiğini düşündüğü durumlarda intihar ettiği ortaya çıkmaktadır. İntihar eden kadınlar ise haber metinlerinde sadece aile içinde varlığı tescillenen bir rolü temsil etmektedir. Geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini benimsemeyen bireylerin topluma uyum sağlayamadığı ve toplum tarafından dışlandığı için intihar ettiği de bu bölümde aktarılmaktadır. Çalışmanın “Edebi Metinler” başlığında ise kurmaca eserlerde intihar eden erkek ve kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirememesi nedeniyle intihar eylemini gerçekleştirdiğine dair söylem inşa edilmektedir.

Sosyoloji alanında çalışmalar yapan Gibb ve Martin, bireyin toplumsal rolleri arasındaki gerilim ve çatışma nedeniyle intihar eylemini gerçekleştirebileceğini savunmaktadır (Köse, 2016: 27-28). Çalışmanın bu başlığı altında “Teyzem” (Halit Refiğ, 1986) ve “3. Sayfa” (Zeki Demirkubuz, 1999) filmleri örnekleme alınarak egemen söylem tarafından inşa edilen toplumsal cinsiyet rollerinin kadın/erkek karakter temsilleri üzerinden, sinema metinlerinde nasıl inşa edildiği ve intihar eyleminde bulunmada karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerini gerçekleştire(eme)me durumunun etkisi sosyo-psikolojik yaklaşım ile yorumsamacı yöntem perspektifinde incelenmektedir.

3.3.2.1. Bir Kadın Ezildi: Teyzem

1980’li yıllar toplumsal cinsiyete dayalı iktidar ilişkilerinin tartışıldığı ve iktidar ilişkilerini değiştirmek amacıyla kadınların örgütlenerek mücadele ettiği dönemlerin başlangıcı niteliğindedir. Gerçekleşen bu hareketin toplumsallıktan çok bireyselliği ön plana çıkardığı söylemek mümkündür (Özdemir, 2020: 299). 1980’ler sinema alanında da toplumsal cinsiyet rollerinin tartışıldığı, kadın filmlerinin çekildiği yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde Yeşilçam’dan miras alınan geleneksel bakış açısıyla tip denebilecek, tek yönlü, yalnızca iyi yahut kötü olan ya da daha gerçekçi, çok boyutlu bakış açısıyla inşa edilen iki farklı perspektifte kadın karakterlerin yer aldığı filmler üretilmektedir (Esen, 80’ler Türkiye’sinde Sinema, 2000: 41-43).

“Teyzem” filmi, kadına çok boyutlu bakmaya çalışarak kadın sorunlarına değinen ve kadının toplum içindeki rolünü ele alan 80’li yıllarda üretilmiş kadın filmlerinden biridir. Milliyet gazetesinin düzenlediği senaryo yarışmasında birincilik ödülü alan “Teyzem”in senaristi Ümit Ünal’dır. Senaristin sektörle olan bağlantısının da etkisiyle öneriler doğrultusunda senaryoda düzenlemeler yapıldıktan sonra film Halit Refiğ yönetiminde çekilir (Refiğ, 2001: 367-370; Ünal, 2012: 54-70). “Teyzem”in konusu, Ünal’ın teyzesinin hayat hikayesi olması bağlamında gerçeklik taşır. Ünal, “Teyzem” filminde tutucu üvey babası ile hastalıklı annesinin yanında kalan, zamanla içine kapanan, deliren ve sonunda intihar eden teyzesinin hayat hikayesini anlatır (Ünal, 2012: 46, 54). Filmin senaryosunu yazarken teyze karakteri için Müjde Ar’ı düşünen Ünal, “Adı Vasfiye” filminin setinde Ar ile tanışır ve Üftade rolünü oynaması için senaryoyu onunla paylaşır (Ünal, 2012: 56). Müjde Ar, 2016 yılında verdiği bir röportajda oynadığı sinema filmlerinden en çok “Teyzem”den etkilendiğini belirir. Ona göre “Teyzem” toplumsal düzende yok edilen herkesi temsil eden bir figürdür: *“geydir, kadındır, lezbiyendir, herkestir.”*

Ümit Ünal, teyzesinin kesin olarak bilinmese de intihar ettiğini, ölümünün Bursa’nın bir yerel gazetesinde haber olarak yazıldığını belirtmektedir. Üftade’nin intiharından sonra görüntülenen gazete sayfasında yer alan haber metni, “Teyzem”in öyküsünün gerçek olduğuna yapılan bir gönderme niteliğindedir. Gazete sayfası,

gerçek hayatta senaristin teyzesinin ölümünün ardından yazılan haber metninin doğrudan alınmasıyla inşa edilmektedir. Ünal, bu inşayı şu sözlerle açıklamaktadır: *“Bursa’nın bir yerel gazetesinde, kocaman bir kamyon resmi koymuşlar. Kamyonun bıyıklı şoförü, köşede de teyzemin başörtülü fotoğrafı. Kocaman bir başlık: Bir kadın ezildi”* (Ünal, 2012: 59).

Filmin adı olarak belirlenen ‘Teyze (-m)’ sözcüğü birinci tekil şahıs eki olan -m’yi alarak hem öğrenilen hem de görülen geçmiş zaman çekiminde kullanılmaktadır. Filmin başrolü teyze Üftade olsa da filmin anlatıcısı yeğen Umur’dur. Umur’un gördüğü ve öğrendiği geçmiş zaman perspektifinden Üftade’nin hayat hikayesi anlatılmaktadır. Bu bağlamda her ne kadar ataerkil söylem film metninde eleştiriliyor gibi görünse de Üftade’nin hayatının bir kadın olarak erkek egemen söyleme teslim edildiğine ve bu doğrultuda şekillendiğine yönelik bir inşa söz konusu olduğu söylenebilir. Üftade kendi yaşamını anlatamamakta, kendisini var kılamamakta ve bu nedenle var olabilmek için bir erkeğe ve erkek egemen söyleme ihtiyaç duymaktadır.

3.3.2.1.1. Üftade Karakteri

“Teyzem” filminde genç bir kız olan Üftade’nin intihar eylemini gerçekleştirme süreci ele alınmaktadır. Üftade *“tutkun, aşık, sevdalı”* ve *“düşmüş, düşkün”*⁵¹ anlamlarına gelen, kız çocuklarına verilen bir addır. Film metninde de Üftade’nin, Erhan adında bir erkeğe olan saplantılı aşkı anlatılmaktadır. Üftade ismiyle müsemmadır, önceleri tutkun bir aşıkken yaşadıklarının etkisiyle zaman içinde düşmüş ve düşkün bir karakter olarak film metninde inşa edilmektedir.

Jenerikle birlikte film öyküsünün başladığı sahnede, kamera öznel çekim konumunda bodrum kata inmektedir. Oradaymış ve olaya tanık oluyormuş hissinin inşa edildiği bu sahneyle, filmin gerçek bir olayı anlattığı imlenmektedir. Üftade, toplumda unutulmaya yüz tutmuş yıkıntıların arasında yeşeren çatlaktaki bir bitki gibidir. Öyle ki toplumun çatırdayan yerlerinden çıkan bu bitki, toplumun ezdiği ve

⁵¹ TDK, “Üftade”, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> (Kişi Adları Sözlüğü) 30 Nisan 2021.

ezilmelerine göz yumduğu kadınları temsil etmektedir. Bu nedenle Üftade'nin öyküsü, toplum tarafından ezilen tüm kadınların öyküsüdür.

Jenerikte filmin ana karakterinin Üftade olduğu ve film metninde Üftade'nin öyküsünün anlatıldığı fotoğraflar, yazılı metinler ve üst ses aracılığıyla aktarılmaktadır:

“Şimdi size bir öykü anlatmak istiyorum artık zamanı. Her şeyi anlatmalıyım çünkü bunları benden başka hatırlayan kalmadı. Teyzem! Onun tek başına yaşadığı hayatı kafamı kurcalayan bin türlü soruyla dolu. Onun öyküsü bu, benim de öyküm. Teyzem annemden küçükmüş ve daha güzel olacağı söyleniyormuş, öyleydi de. Babaları teyzem küçükken ölmüş. Ananem kısa zamanda yeniden evlenmiş. Gelen üvey baba evin düzenini çok değiştirmiş elbette. Annem okumak bahanesiyle evden ayrılmış ve uzun zaman dönmemiş geriye...”

Üftade, Recep (üvey baba) ve Semiha'nın kızı, Niyazi ve Azade'nin kardeşidir. Evlendiği zaman Basri'nin eşi, kızı olduğunda ise Fulya'nın annesi olarak karakterin toplumsal statüsü inşa edilmektedir. Bu bağlamda film metninde Üftade'nin sosyolojik düzlemde varlığının aile üyelerine bağlı/borçlu olarak inşa edildiği söylenebilir. Karakterin sosyolojik düzlemde birey olarak tek başına yer alamaması, egemen söylemin kadını ev sınırları içine hapsettiğinin bir göstergesi niteliğindedir.

Üftade, hem yetiştiği evde hem de Basri ile evlendiğinde toplumsal cinsiyetinin ve statüsünün ona tanıdığı rolleri yerine getirememektedir. Karakterin bu rolleri yerine getirememesinin asıl nedeninin aile kurumunda oluşan bozulmalar ve çatlaklıklar olduğunu belirtmek mümkündür. Üftade'nin yetiştiği aile kurumu babanın zamansız ölümüyle parçalanmaktadır. Anne, dul bir kadın olarak yalnız yaşayıp tek başına hayatına devam edemediği için kiracısı olduğu evin sahibi Recep ile evlenmektedir. Recep'in parçalanmış aileyi birleştirici bir etkisi varmış gibi görünse de üvey baba, aile kurumunda üyelerin birlikte ama birbirleri arasında mesafenin olduğu çatlak bir yapıya neden olmaktadır. Örneğin; Azade'nin üvey babanın gelmesiyle evden ayrılışı, ailenin bir daha eskisi gibi olamayacağını göstergelerinden yalnızca biridir.

“Teyzem”de Üftade, sevdiği Erhan'la evlenip aile evinden kurtulmak istese de Erhan onun duygularına karşılık vermez. Bu durumda Üftade evden kopabilmek adına arkadaşı Şenay'ın abisiyle (Basri) -sevmediği bir erkekle- evlenir. Basri ile

evlendiğinde, Basri'nin annesi ve kız kardeşiyle yaşadığı kurulu düzene dördüncü bir kişi olarak eklenir. Basri ile ayrıldıktan sonra yeniden aile evine dönen Üftade'nin bir kız çocuğu vardır. Karakter bir arada ama birbirinden kopuk, çatlak aile düzeninin içinde yaşamını devam ettirir. Film metninde karakterin varlığının işaret edildiği aile kurumlarının bozuk ve çatlak olarak inşa edilmesi, Üftade'nin toplumda bir yer edinmemesine ve toplumsal düzen içinde var olamamasına neden olmaktadır. Karakter parçalanmış ve çatlamış aile kurumunun üyesi olarak toplumsal cinsiyet rollerini gerçekleştirememektedir. Üftade'nin toplumsal cinsiyet rollerini gerçekleştirebilmesi için öncelikli olarak içinde bulunduğu aile kurumunun sağlıklı olması gerekmektedir.

Üftade, daha küçük yaşlarda babasını kaybetmekte ve üvey babası Recep'in tacizlerine maruz kalmaktadır. Karakterin yaşamış olduğu bu travmatik olaylar tüm yaşamını etkilemekte, psikolojisinin bozulmasına neden olmaktadır. Ablası Azade'nin evden okuma bahanesiyle uzaklaşması Üftade'yi iyice yalnızlaştırmaktadır. Ablanın uzaklaşması aile içinde yaşanan sorunlara da uzak olmasına, dışarıdan bakmasına neden olmaktadır. Semiha, üvey babanın Üftade'yi taciz ettiğinin farkında olmasına rağmen sessiz kalmaktadır. Bu durum egemen söylem perspektifinde kadın karakterlerin film metninde edilgen olarak inşa edildiğinin örneklerinden biri niteliğindedir.

Üftade'nin tek isteği ailesinin yanından kurtulup kendisine ait bir aile/dünya kurmaktır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde psikolojik düzlemde karakterin arzu ettiği ve amaçladığı tek şeyin sevgi olduğunu belirtmek mümkündür. Sosyolojik düzlemde ailede babanın yarattığı boşluğu dolduramayan üvey babanın karşısında Üftade'nin yakınlaştığı ilk erkek (Erhan) ve evlendiği erkek (Basri) yer almaktadır. Üftade, erken yaşta babasını kaybetmekte ve üvey babasından da alamadığı sevgi ihtiyacını yakınlaştığı ilk erkeğe aktararak bu kişiyi arzu nesnesi haline getirmektedir. Bu bağlamda film metninde psikolojik düzlemde Üftade'nin yakınlaştığı ilk erkeğe

saplantılı bir aşk duymasının nedenini kız çocuğunun babaya duyduğu ilksel aşk olarak yorumlamak mümkündür.⁵²

Psikolojik düzlemde, Üftade paranoid şizofren bir karakter olarak inşa edilmektedir. Karakter yaşamış olduğu geçmiş travmaların etkisiyle halüsinasyonlar görmektedir (Ünal, 2012: 59). Üftade'nin psikolojisinin temel anlamda sosyolojik düzlemde yaşadığı travmalar nedeniyle bozulduğunu belirtmek mümkündür. Karakterin henüz küçük bir çocukken üvey babası tarafından taciz edildiğine dair gerçeklik, gördüğü halüsinasyonlar aracılığıyla film metninde inşa edilmektedir. Bu durum Üftade'nin gerçeklikten, toplumdan kopuk tavırlar sergilemesine ve bunun sonucunda da toplumsal cinsiyet rollerini gerçekleştirememesine neden olmaktadır. Üftade'nin psikolojik sorunun yeni travmalarla alevlenmesi, aile evinden kopma arzusunun artması ve kurtarıcısı olarak gördüğü Erhan'a kavuşma isteği karakterin intihar eylemini gerçekleştirme nedenlerindendir. Bu bağlamda Üftade'nin intihar etme nedenini sahip olmak istediği sevgiye ulaşma olarak yorumlamak mümkündür.

Durkheim (2013: 202) perspektifinde karakterin intihar eylemini bencil intihar kategorisinde değerlendirmek mümkündür. Sosyolojik düzlemde Üftade'nin varlık sergileyebileceği kendisine ait bir evi yoktur. Üvey babasının evinde baskı altında yaşamını sürdüren Üftade hem kız çocuğu hem de anne olma rollerini yerine getirememektedir. Karakterin egemen söylemin kadına biçtiği toplumsal rolleri yerine getiremediği, sevdiği adamla evlenip kendi yuvasını kuramadığı için intihar eylemini gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. Gibb ve Martin'in (Köse, 2016: 27-28) çalışmasından yola çıkarak karakterin annelik ve aile kızı olma rollerini yerine getiremediği için intihar ettiğini belirtmek mümkündür.

İkinci bölümde “Aile İçinde Var Olabilen Kadın” başlığı altında incelenen gazete haber metinleriyle intihar eden kadın müntehirlerin egemen söylem perspektifinde toplumsal alanda varlıklarının ev çatısı altında sınırlandırıldığı

⁵² Psikolojik düzlemde kız çocuğu erken dönemde kendisine penis vermeyen anneye sitem ederken, babasının penis verebileceğini düşündüğü için babayı sevmekte ve kurtarıcı olarak görmektedir (Leader, 2016: 71). Lacan, kız çocuğunun babayla olan bu ilişkisini ‘Elektra kompleksi’ olarak adlandırmaktadır (Tura, 2010: 82-85).

aktarılmaktadır. Kadınların toplumsal statüsü ev alanıyla sınırlı olduğu için toplumun kadınlardan beklediği roller de ev içi ile sınırlıdır. “*Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti*” başlıklı haberde kadın intiharları egemen söylem perspektifinde inşa edilmektedir. Bazı yönleriyle “Teyzem” filminde Üftade’nin yaşam öyküsüne paralellik gösteren haber metinlerine “*Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti*” başlıklı haber metninin alt başlığı olarak inşa edilen “*Leyla (20) boynunda iple sarnıca atladı*”, “*Fatma (21) balkonda kendini astı*”, “*Semra (15) kardeşlerinin gözleri önünde tüfeğin tetiğini çekti*” haber metinleri ve “*İki Kız Kardeşin İntiharı*” başlıklı haber metnini örnek vermek mümkündür.

Çalışmada “Yaşama Tutunamayan Roman Kahramanları” ile “Yeryüzünün Öyküleri ve İntiharları Sonsuzdur” başlıkları altında incelenen kurmaca metinlerde de intihar eden kadın karakterler ile “Teyzem” filminde Üftade karakterinin inşasında benzer söylemler görülmektedir. “*Kar*” romanında Kars’ta genç kadınlar arasında yayılan intihar salgını anlatılmaktadır. Romanda Doğu’da ailenin kadın üzerinde kurduğu baskı nedeniyle gerçekleşen intihar eylemleri konu edinilmektedir. “Teyzem” filminde de Üftade her ne kadar İstanbul’da yaşasa da baskıcı ve geleneksel bir ailenin üyesidir. Roman metni ile film metni arasındaki doğu-batı paralelliği kadına yönelik baskının toplumun genelinde olduğunun göstergesi niteliğindedir. Kurmaca metinlerde her genç kadının aile baskısından evlenerek kurtulabileceğine dair düşünce egemen söylem perspektifinde sürekli olarak yeniden inşa edilmektedir.

Genç kadınların umudu evlilik kavramı üzerinden kurulmaktadır. “*Trabzon Burması*” öykü metninde umutlarını kaybeden bir genç kızın intiharı anlatılmaktadır. “Teyzem” filminde ise karakter umuduna kavuşmak için yaşamını tehlikeye atmaktadır. Üftade’nin tek isteği yaşadığı evden kurtulmak bunun için de bir an önce sevdiği adamla evlenip yeni bir yuva kurmaktır. Bunu gerçekleştiremeyen Üftade “*Solgun*” isimli öyküde sevdiği adama kavuşamayan, toplumsal baskıya maruz kalan Müşerref gibi psikolojik sorunlar yaşamaya başlayıp ve intihar etmektedir. “Teyzem”de Üftade, “*Antabus*” romanının Leyla’sı gibi mutsuz bir evlilik yapar. Leyla’ya başka bir erkeğin tecavüzü ile Üftade’yi üvey babanın taciz etmesi, her iki kadın karakterin de hayatını olumsuz etkileyen travmatik olaydır. Leyla’nın alkolik

eşinden gördüğü şiddeti, Üftade üvey babasından görür. Benzer bir söylem “*Ormanda Bir Deniz Kabuğu Gibi*” öyküsünde de inşa edilir. Bu öyküde de karakter kocasından sürekli olarak şiddet gördüğü için intihar eder. “Teyzem” filminde çalışmada incelenen edebi metinlerde olduğu gibi kadının varlık alanının ev ile sınırlandırılması, toplumsal rollerini yerine getirememesi nedeniyle topluma yabancılaşması ve intihar eylemini gerçekleştirmesi söz konusudur. Yukarıda bahsi geçen edebi metinlerle birlikte, çalışmada incelenen “*Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*”, “*Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*”, “*Terlik*” ve “*Kendimi Neden Bu Şehirde Öldürdüm*” metinlerini de bu inşaya örnek olarak vermek mümkündür.

Özetle; “Teyzem”de edebi metinlerde ve gazete haber metinlerinde olduğu gibi varlığı yalnızca ev ile sınırlı Üftade’nin, toplumsal rollerini yerine getiremeyen bir karakter olarak inşasıyla, intihar eyleminin film metninde normalleştirildiğini belirtmek mümkündür. Üftade evin içine hapsedilmiş, çocukken babasını kaybetmiş, gelen üvey babanın istismarına ve şiddetine uğramış, aile içinde yalnız bırakılmış, topluma yabancılaşmış bir karakter olarak inşa edilmektedir. Film metninde Üftade’nin, toplumsal rollerini yerine getirememe nedeninin davranış bozukluğu olduğu vurgulanmaya çalışılsa da karakterin davranış bozukluğunun asıl nedenine odaklanılmadığı ve yalnızca delirdiği için intihar ettiğine dair bir inşanın söz konusu olduğu söylenebilir.

3.3.2.1.2. İntiharın Filmsel Zaman/Mekânda İnşası

Halit Refiğ, her filmin bir hikâye anlattığını ve anlatılan hikâyenin gerçekçi olması gerektiğini savunmaktadır. Yönetmen, film metninde gerçekçiliği sağlamanın koşullarının edebiyat, mimari, müzik ve resim sanatıyla ilgilenmek olduğunu savunmaktadır. Bununla birlikte yönetmen, zaman kavramını da çok boyutlu bir sanat olarak ele almakta ve filmin gerçekliğini sağlayan belirleyici bir unsur olarak görmektedir. Zaman, inşa edilen film metninde mekân seçiminin gerçekçi olmasını sağlamaktadır (Refiğ, 2009: 228). Refiğ’e göre “Teyzem” filmini çekmek istemesinin en önemli nedenlerinden biri filmin öyküsünün yaşanmış/gerçek bir olaya dayanmasıdır. Yönetmen, “Teyzem”i bireyin psikolojisini ele alan bir film olarak - Freud’un görüşleri etkisinde- çektiğini (Refiğ, 2001: 367) iddia etse de karakterin

hikayesini anlatmak için inşa edilen mekânın ve zamanın sosyolojik düzlemde, - Türkiye’de yaşanan olaylar çerçevesinde- gerçeklikle ilişkilendirildiği söylenebilir. Ayrıca sosyolojik düzlemde karakterin çevresiyle ilişkisi ve egemen söylem bağlamında toplumsal rollerinin inşa edilmesi de filmin sosyo-psikolojik perspektifte çekildiğini gösterir niteliktedir. Bununla birlikte yönetmenin öncüsü olduğu milli sinemanın etkilerini film metninde inşa edilen egemen söylem kodlarıyla görmek mümkündür. Yönetmenin sosyolojik alt yapıyı göz ardı etmeden inşa ettiği bu kodlara: düğün, sünnet, gerdek gecesi, namaz, ezan, hamam ve Osmanlı kıyafetleri örnek verilebilir.

“Teyzem”de filmsel zamanın üç epizotta inşa edildiğini söylemek mümkündür. İlk epizot jenerikle birlikte bir evin bodrum katına açılarak başlamakta ve jeneriğin bitimiyle son bulmaktadır. Jenerikte Üftade’nin öyküsünün anlatılacağı unutulmuş ve terk edilmiş eşyaların arasında bir bez çantanın içinden çıkanlarla ve Üftade’nin yeğeni Umur’un üst sesiyle belirtilmektedir. Bez çantanın içinden çıkan fotoğraflar, yazılar, resimler ve üst ses aracılığıyla geçmişe yolculuk yapılmaktadır. Umur’un şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasında çantadan çıkan imgelerle anlatıcı olarak bir köprü oluşturma, film metninde anlatılan öykünün gerçek olduğunun göstergesi niteliğindedir.

Filmsel zaman bağlamında ikinci epizotta, geçmiş zamanda Üftade’nin yaşamında gerçekleşen olaylar dizisi aktarılmaktadır. Bu epizotta anlatıcı bazen Umur bazense Üftade’dir. Film metninde zaman zaman Umur’un sesinin üst ses olarak duyulması hem seyirciye geçmiş zamanlı bir olayın anlatıldığı hissini yaşatarak izleneni gerçekçi kılmakta, hem de izleyenin Üftade ile özdeşleşmesine engel olmaktadır. Üftade’nin sesinin üst ses olarak verilmesiyle de baş kahramanının duygu ve düşünceleri paylaşılmakta, böylece seyircinin yaşanan olaylar karşısında karaktere yakın biriymiş gibi hissetmesi sağlanmaktadır. İkinci epizot, üvey babanın evde ölmesiyle son bulmaktadır. Film metninde ikinci epizottan yani geçmiş zamandan şimdiki zamana yeniden dönüşle üçüncü epizot inşa edilmektedir. Bu bağlamda ilk epizodun üçüncü epizodu tamamladığını aktarmak mümkün görünmektedir. Umur, ilk epizotta bez çantanın içinden çıkan fotoğraflar ve yazılarla birlikte zaman yolculuğu

yaparak teyzesinin öyküsünü anlatmakta, geçmişe yaptığı yolculuğu tamamladıktan sonra da üçüncü epizotla şimdiki zamana geri dönmektedir.

“Teyzem” filminde inşa edilen ikinci epizotta Umur ile Üftade 1971 yılında tanışmaktadır. 1971, sosyolojik düzlemde “12 Mart 1971 Muhtırası”nın gerçekleştiği yıl olması nedeniyle toplumsal travmayı işaret etmektedir. Bu dönemde terör olayları, tekelleşme sorunu, 61 anayasasının yürürlükten çıkarılması gibi durumlar nedeniyle gerçekleşen askeri darbeden sonra bir süre sıkıyönetim ilan edilmektedir (Mücek, 2009: 74-104). Film metninde, ikinci epizodun filmsel zamanının 1971 yılı olduğu “sıkıyönetim komutanlığının 22 numaralı bildirisine göre...” söylemiyle televizyon haberiyle inşa edilmektedir. Azade sıkıyönetimin ilan edildiği bu zaman diliminde, eşinin saklanması için yıllar önce terk ettiği evine evli ve çocuklu bir kadın olarak döner. Recep’in (üvey baba), Haşim’in içinde bulunduğu durumu öğrenmesiyle aralarında tartışma yaşanır. Tartışmadan sonra Haşim, ailesini de yanına alarak kendi ebeveynlerinin yanına, İzmir’e gider.

Umur, erkek çocuklarına verilen “görgü, bilgi, deneyim”⁵³ anlamına gelen bir isimdir. Film metninde Umur şahit olduğu, teyzesinin yazdıklarından öğrendiği ve deneyimlediği geçmişi anlatmaktadır. Umur, geçmiş zamana yaptığı yolculukta teyzesinden kalan fotoğrafları, yazılarla ve resimlerle dolu sayfaları birer nostalji nesnesi olarak kullanmaktadır. Oskay’a göre nostalji, geçmişin farklı yanlarını koruyarak bu farklılıkları ortaya çıkarmakta ve bu sayede farklılıkların algılanmasını sağlamaktadır. Nostalji, modern toplumlarda yaşayan bireylerin içlerinde yaşattıkları ve henüz yitirmedikleri “insan” yanlarını geleceğe saklayabilen bir umut olmayı arzu etmektedir (Oskay, 2014: 150-151). Umur’un teyzesinin mirası olan eski fotoğraflara, yazılara ve resimlere sıkı sıkıya sarılmasının nedeni, çocukluğunun güzel anılarını hatırında tutmak değildir. Umur, çocuksu hislerini korumayı istediği için nostaljiye sarılmaktadır. Yaşananları unutmuyarak, hatta söylemsel düzeyde ifade ederek insan yanlarını/çocuksu hislerini hem yarına taşıyabilmekte hem de izleyiciye belki de unuttuğu çocuk olma hissini hatırlatmaktadır.

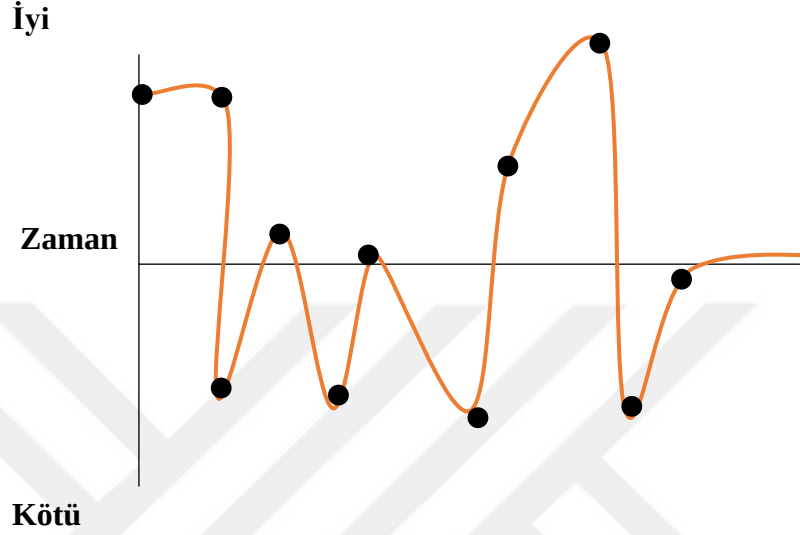
⁵³ TDK, “Umur”, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> (Kişi adları sözlüğü) 30 Mayıs 2021.

Filmsel zaman, geçmişin anlatıldığı ikinci epizotta kronolojik olarak ilerlerken filmsel mekân da değişen zamanın ruhuna uyum sağlamaktadır. Ünal, gerçek hayatta Bursa’da yaşanan olaylar dizisini senaryoda İstanbul’a taşıyarak şehre ilk geldiğinde yaşadığı şaşkınlık ve tecrübelerini senaryoya katmayı amaçladığını belirtmektedir. Senaryoda mekân-karakter paralelliğini İstanbul-Üftade özelinde inşa etmektedir. Umur altı-yedi yaşlarında hem teyzesiyle hem de İstanbul’la yeni tanışmaktadır. Umur’un İstanbul’a ilk geldiğinde geçmişe dair aklında kalan teyzesiyle gezdiği yerlerdir. Teyzesi de İstanbul gibi mutlu ve hayat doludur. İkinci gelişinde ise teyzesinin delirmiş olduğunu, İstanbul’un ise canlılığının ardında yatan kaotik gerçekliğini ayrıntılarla görmektedir. Senaryoda inşa edilen bu anlatım yönetmen tarafından film metnine tam olarak yansıtılamasa da Ünal’ın belirtmiş olduğu ayrıntının izinden gidildiğinde Umur’un, İstanbul’u ve teyzesini çizdiği resmi İstanbul-Üftade perspektifte yorumlamak mümkündür (Ünal, 2012:60). Umur’un çizdiği resimde İstanbul’a ait imgeler ve bu imgelerden daha büyük bir şekilde çizilmiş bir kadın yer almaktadır. Umur, annesinin “*Bu resim nedir?*” sorusuna “*İstanbul ve teyzem*” cevabını vermektedir. Üftade’nin renkli kişiliği, neşesinin ardında saklanan mutsuzluğu, korkuları ve korkusuzluğu kısaca belirtmek gerekirse zıt duyguları bir arada bulunduran bir karakter olarak inşa edilmesiyle İstanbul’un kozmopolit yapısı paralellik göstermektedir. Bu bağlamda film metninin tamamına bakıldığında İstanbul-Üftade paralelliğini yakalamak mümkün görünmektedir.

Film metninde mekân olarak ev imgesi toplumsal cinsiyet rolleri perspektifinde değerlendirildiğinde kadının dünyasını temsil etmektedir. Üftade’nin tüm yaşamı neredeyse evin içinde geçmekte, toplumsal rollerini ev sınırları dahilinde gerçekleştirebilmektedir. Nitekim kadının yalnızca ev çatısı altında görünür olmasına ilişkin egemen söylem, film metninde Üftade’nin intiharının evin dışında gerçekleşmesiyle yinelenmektedir. Böylece egemen söylem mekânsal bağlamda kadını evin içine hapsedmektedir. Ev imgesi çalışmada “Söylemsel ve Kuramsal Düzlem” başlığı altında daha ayrıntılı yorumlanmaktadır.

- **Filmsel Zaman/Mekânda İntihar**

“Teyzem” filminde filmsel zaman ve mekân belirlendikten sonra çalışmanın bu bölümünde Üftade’nin intiharının film metninde doğru zamanda inşa edilip edilmediği karakterin yaşam grafiği çıkarılarak tartışılmaktadır.



Tablo 3.13: Filmsel zamanlı Üftade’nin yaşam grafiği

Üftade’nin yaşam grafiği film metninde 1971 yılında Umur’la tanıştığı zaman başlamaktadır. Üftade’nin daha önceki yıllarda yaşamının kırılma anları hakkında karakterin halüsinasyonları dışında herhangi bir bilgi inşa edilmemektedir. Ailesine çarşıya çıkıyorum diye yalan söyleyip, yeğeni Umur’u da yalanına ortak ederek sevgilisi Erhan’la gizlice buluşan Üftade, âşık olduğu için çok mutludur. Tek isteği Erhan ile evlenip yaşadığı evden kurtulmaktır. Karakter ilk kırılmayı Erhan’ın evlenmek istememesiyle yaşamaktadır. Tüm dünyası başına yıkılan Üftade, evden kurtulmayı arzuladığı fakat kurtulamadığı için ikinci kırılma gerçekleşmektedir. Üftade üçüncü kırılmada Basri ile evlenirse hayatının iyiye gideceğine inanmaktadır. Hiçbir duygu beslemediği Basri’yle bu nedenle evlenmektedir. Dördüncü kırılma evlendikten sonra Basri’nin annesi ve kız kardeşiyle kaldığı evde yaşamaya başlamasıyla gerçekleşmektedir. Üftade, evlenmenin bir hata olduğunu, aile evine dönerse daha mutlu olacağını düşünmekte ve bu nedenle evi terk etmektedir. Beşinci kırılmayla birlikte Üftade aile evinde kızıyla beraber yaşamaya başlamaktadır. Karakter yaşadığı tüm kötü deneyimleri geride bırakıp hayatına başlangıç noktasına dönerek devam etmektedir.

Evlerinin yıkılıp yerine bir apartman yapılacağını öğrenen Üftade'nin kurmuş olduğu nötr düzen zamanla kötüye doğru yol almaktadır. Evin yıkılması ve Şarköy'de Süleyman'ın (müteahhit) yazlığında kalmalarıyla bir diğer kırılma gerçekleşmektedir. Üftade'nin ve ailesinin Şarköy'de katıldığı sünnet düğününde karakter sahneye çıkan müzisyeni Erhan sandığı için mutlu olmakta ve bu nedenle yaşam grafiği yükselme göstermektedir. Üftade gelecek sene de Erhan'la orada buluşacağını düşünmektedir. Yaşamı iyi yönde devam eden Üftade'nin annesinin felç geçirmesiyle birlikte karakterin ev içindeki sorumlulukları artmaktadır. Üvey babanın baskısını daha çok hisseden karakter, bu dönemde halüsinasyonlar görmeye başlamaktadır. Üftade bir halüsinasyonunda namaz kılarken Erhan'ın yanına geldiğini ve onunla konuştuğunu görmektedir. Erhan'ın kendisini yanına alacağını sanan Üftade, hayatının hiçbir döneminde olmadığı kadar mutlu olsa da psikoza tamamen girdiği için topluma uyum sağlayamayacağı ve toplumsal cinsiyet rollerini yerine getiremeyeceği kötü bir evreye sürüklenmektedir.

Üftade, bu süreçte halüsinasyonlar görmekte, sinir krizleri geçirmekte, her şeyi Erhan'la ilişkilendirmekte ve şiddete yatkınlaşmaktadır. Üvey babası ise Üftade'yi aşağılamakta, delirdiğini söylemekte ve karaktere sürekli olarak şiddet uygulamaktadır. Evde tedavi edilemeyeceğini düşünen aile üyeleri Üftade'yi akıl hastanesine yatırmaktadır. Böylece Üftade'nin hayatında bir kırılma daha gerçekleşmekte karakter akıl hastanesinde bir süre kalmaktadır. Üftade'nin tedavi olup evine döndüğünde hayatına sıfır noktasında yeniden başlayacağı düşünülse de hala psikozda olduğu, Erhan'ın onu almaya geldiğini sanmasıyla anlaşılmaktadır. Üftade, yaşadığı evden ve hayattan kurtulmak için Erhan'la evlenip özgür olma arzusuna intihar ederek kavuşmaktadır. Karakterin yaşam çizgisinin genel hatlarıyla belirtildiği bu başlık altında, Üftade'nin psikolojik problemleri olduğu için eylemleri ve söylemlerinde tutarsızlık olduğu söylenebilir. Yaşam çizgisi ele alındığında karakterin intiharının film metninde doğru zamanda inşa edilmediğini belirtmek mümkünken Üftade'nin şizofren olduğu gerçeği ise bu bakış açısını geçersiz kılmaktadır.

3.3.2.1.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin İntihar Olgusu Üzerindeki Etkisi

Üftade'nin hayat hikayesinin anlatıldığı “Teyzem” filminde ana karakterin toplum içindeki konumu, karakterden beklenen toplumsal cinsiyet rollerinin ne olduğu, karakterin yaşamı boyunca gerçekleşen travmaları ve yaşam grafiğinde intiharın hangi aşamada gerçekleştiği çalışmanın daha önceki başlıklarında aktarılmaktadır. Çalışmanın bu başlığı altında ise sosyo-psikolojik yaklaşım ve yorumsamacı yöntem perspektifinde “Teyzem” filminde Üftade'nin neden intihar ettiği ve intihar eylemini gerçekleştirme sürecini etkileyen durumların film metninde nasıl inşa edildiği tartışılmaktadır.

Üftade, sosyolojik düzlemde yalnızca aile/ev sınırları içinde varlık gösterdiği için “Teyzem” filmi aile kurumunda var olan kadının toplumsal rollerini gerçekleştir(eme)mesi çerçevesinde çözümlenmektedir. Kadının varlığını yalnızca ev içinde tanımlayan egemen söylem, kadından beklenen toplumsal rolü de ev sınırları içerisinde çizmektedir. Üftade'nin yaşadığı evde filmin başlaması ve son bulması, yaşam öyküsü anlatılan karakterin varlığının ve dolayısıyla da toplumsal rolünün ev sınırları içerisinde inşa edildiğinin kanıtlarından biridir. Film metninde egemen söylemi eleştirmek için egemen söylemin kodları kullanılmaktadır. Bu inşa her ne kadar egemen söylemi eleştirmek için gerçekleştirilse de var olanı yeniden yinelemekten öteye gidememektedir.

Mulvey, dünyanın erkek egemen ideoloji ile yönetildiği için bakmadaki hazzın erkeği aktif, kadını ise edilgen konuma yerleştirdiğini savunmaktadır. Mulvey'e göre: *“Belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır”* (1997: 41). “Teyzem” filminde Umur, teyzesinin öyküsünü ‘erkek anlatıcı’ olarak aktardığı için film metninde Üftade'nin/kadının edilgen inşa edildiğini söylemek mümkündür. Teyzesinin yaşadıklarını kendi bakış açısıyla anlatan Umur, film metninde aktif konumda yer almaktadır. Elbette Umur teyzesinin yaşadıkları ve yazdıkları çerçevesinde, hatırında kalanlarla, teyzesinin yaşam öyküsünü anlatmaktadır. Fakat film metninde anlatılanın Üftade'nin yaşam öyküsü olduğu göz önünde bulundurulduğunda Umur'un bakışı sınırlı kalmaktadır. Üftade'nin yaşam

öyküsünün Umur ile tanışmasıyla başlaması bu insanın en önemli örneği niteliğindedir. Film metninde kadın karakterin görünür olması bir erkeğin onunla tanıştığı zaman dilimiyle başlamasıyla gerçekleşmektedir. Bu bağlamda filmde her ne kadar kadının toplumsal rolleri ve sorunları tartışılrsa da film metninin erkek egemen söylem perspektifinde inşa edildiğini söylemek mümkündür.

Mulvey, kadın karakterlerin filmde tek başına bir önemi olmadığını ancak erkek karakterin duyduğu ilgi, sevgi ya da korkuyla kadın karakterin filmde önem teşkil ettiğini belirtmektedir (1997: 42). “Teyzem” filminde, Umur’un teyzesine olan sevgisi, Üftade’nin film metninde yaşadıklarının bir önemi olmasını sağlamaktadır. Film adının “Teyzem” olması, kadın karakterin öneminin erkeğin perspektifinden belirlendiğinin en temel göstergelerinden biridir. Filme konu olan ve yaşam hikayesi anlatılan karakter Üftade olsa da film metni karakterin yaşamını ancak bir erkeğin/Umur’un yakını/teyzesi olduğu için anlatılmaya değer olduğunu daha en başından filmin adıyla vurgulamaktadır. Umur’un evin bodrum katına atılan -belki de unutulmaya yüz tutmuş- kullanılmayan eski eşyaların arasından teyzesine ait olanları çıkarmasıyla film metninde erkek elinin kadını değersiz yığınların arasından çıkarıp görünür kıldığı ve böylece erkeğe kadını kurtaran kahraman imajının verildiğini belirtmek mümkündür. Bu inşa, kadını görünür kılan erkek karakteri aktif, kadın karakteri ise edilgen başka bir deyişle nesne konumuna indirgemektedir.



Şekil 3-8: “Teyzem” Jenerik

Üftade, ev sınırları içinde erkeğin bakışına hapsedilmiş bir karakterdir. Film metninin daha ilk planında (jenerikte) Umur’un öznel kamera açısıyla bodrum kata indiği görüntülenmektedir. İkinci planda ise Umur’un detay çekimde yalnızca kolları çerçevede yer almakta ve karakterin bez çantanın içinden çıkardıkları görüntülenmektedir. İlk planda seyirci öznel kamera açısıyla filme dahil edilmekte

Üftade'nin fotoğraflarına, yazılarına ve resimlerine Umur'un bakış açısından bakmaktadır. Film metninde öznel kamera kullanılarak inşa edilen bu çekimle, film metninin başından sonuna kadar erkek bakış açısıyla kadın karakterin yaşamının anlatıldığını belirtmek mümkün görünmektedir.

Egemen söylemin inşa ettiği ataerkil sistemde bireyler kimliklerini miras olarak öncelikle ebeveynlerinden almaktadır. Sosyolojik düzlemde kız çocuğu nasıl bir kadın olacağını annesinin kimliğini sorgulamadan gündelik yaşam içinde öğrenerek içselleştirip ayna benliğini oluşturmaktadır (Metin, 2011: 76; Özkalp, 2009: 115). Film metninde Üftade'nin annesi ikinci eşi olan Recep'e, 'Bey' diye seslenmekte ve onun sözünden dışarı çıkmayan bir kadın olarak inşa edilmektedir. Bu bağlamda annenin film metninde pasif bir karakter olduğunu belirtmek mümkün görünmektedir. Üftade de bazı yönleriyle annesi gibi pasif bir karakter özelliği sergilemekte, örneğin yaşadığı zorlukları içine atmaktadır. Kız çocukları yetişkin oldukları zaman yerine getirecekleri toplumsal cinsiyet rollerine alınan oyuncak bebeklerle alıştırılmaktadır (Akt. Demircioğlu & Atik, 2016: 127). Bu bilgiler doğrultusunda filmde Üftade'nin yatağının üzerindeki oyuncak bebeğin -daha sonra bu bebek Umur'un saklamış olduğu bez torbanın içinden çıkar- kadının toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirmesine yönelik egemen söylemin hatırlatıcısı bir imge olduğunu belirtmek mümkündür.

Sosyolojik düzlemde karakter genç kız olduğu için annesine yardım etmekle ve ev işlerinde annesinin işini kolaylaştırmakla yükümlüdür. Üftade'nin ancak evlenince bulunduğu evden ayrılabilceğine dair düşünce, yatağının üstünde duran oyuncak bebek ile imlenmektedir. Oyuncak bebek imgesi, karakterin çocukluğundan bu yana ayna benliğini oluştururken annesinin kimliğini içselleştirdiğinin ve geleneksel cinsiyet rolleri çerçevesinde büyütüldüğünün göstergesi niteliğindedir. Sosyolojik düzlemde Üftade'nin ev kızı olarak annesinin kimliğini edinmesi, annesine ev içinde yardım etmesi ve böylece annesi Semiha'nın iş yükünü azaltması karakterin kadına biçilen toplumsal cinsiyet rollerini 'görünürde' yerine getirdiğini göstermektedir.

Üftade'nin annesine yardım etmesinin altında yatan neden evin dışına çıkma isteğidir. Karakter çarşıya çıkabilmek için evin ihtiyaçlarını alma -alışveriş yapma-bahanesini kullanmaktadır. Ataerkil düşünce, ev ile ilgili herhangi bir durum dışında sokakta gezen kadını hoş karşılamamaktadır. Ev kadının en güvenli yeridir ve evde durmak istemeyen kadınların başlarına gelen felaketlerin tek suçlusu kendileridir. Bu bağlamda evleri hem güvenli bir sığınak hem de kadının mahkûm edildiği mekanlar olarak yorumlamak mümkündür (Pekerman, 2012: 26). Üftade, kahvaltıdan sonra alışveriş yapmak için evden dışarı çıkacağı zaman annesine gecikeceğini, dönüşte arkadaşı Şenay'a uğrayacağını söyler. Bunun üzerine anne Semiha: “*Teyzesi, Umur İstanbul’u yeni görüyor. Çarşıya seninle gelsin mi?*” der. Bu söylemle film metninde Üftade'nin altı yaşında da olsa ancak bir erkek gözetiminde dışarıya çıkabildiği inşa edilmektedir. Nitekim filmin ilerleyen sahnelerinde Üftade'nin, kardeşi Niyazi ile aralarında geçen bir diyalog da bu inşayı destekler niteliktedir.

Niyazi: “Evden çıkmayı nasıl becerdin?”

Üftade: “Çarşıya iniyordum. Geç kalabilirim deyince annem çocuğu takmaz mı peşime. Aklınca işini garantiye alıyor.”

Üftade dışarıya çıkıp Erhan'la görüşebilmek için öncelikle Umur'un onayını almak zorundadır. Umur “*...ben annemin kuzusu değilim işte*” diyerek birey/erkek olduğunu dile getirip yalan söylemeyi kabul etmektedir. Böylece Umur, teyzesiyle arasında kimsenin bilmediği bir yakınlık olduğunu hissetmektedir. Film metninde Umur'un evdeki herkesten gizleyerek teyzesiyle birlikte oynadığı bu oyun, evden ayrıldıkları son güne kadar devam etmektedir. Umur henüz altı yaşında bir çocuk olmasına rağmen erkek olduğu için kendisine teyzesini koruma ve gözetleme rolü verilmektedir. Bu bağlamda film metninde kadının -çocuk olsa da- ancak bir erkeğin gözetimi altında dışarıya çıkabileceğine dair egemen söylemin yeniden inşa edildiğini belirtmek mümkündür.

Bachelard, “*Çiçek her zaman çekirdeğin(in) içinde gizlidir*” diyerek insanın evin içinde gizlendiğini ve insanı çözümleyebilmek için öncelikle evinin/çekirdeğinin çözümlenmesi gerektiğini belirtmektedir (1996: 52). Film metninde Üftade de evinin/çekirdeğinin içinde gizlenen bir çiçek gibidir bu nedenle karakterin yaşamındaki kırılma anlarını ev imgesi üzerinden okumak mümkün görünmektedir,

çünkü ev imgesi insan varlığının ilk evreni olarak hem bedenini kendisini hem de ruhu temsil etmektedir (Bachelard, 1996: 35).

Mulvey kadının mekânı olan evin sıradan bir iç mekân olmadığını, çerçevelenmiş, sınırlanmış bir mekân olarak mistik bir içsellikçe sahip olduğunu belirtirken erkeklerin mekanının ise evin dışı, maceranın ve aksiyonun olduğu yerler olarak inşa edildiğini savunmaktadır (Akt. Pekerman, 2012: 27). Oğuz’a göre (2020: 159) şehirler erkeklere göre tasarlanmış, erkeklerin baskın olduğu kamusal alanlardır. Üftade bir kadın olarak evi olan kabuğundan çıktığı için her an zarar görme riski ile karşı karşıyadır. Karakterin zarar görmemesi için mutlaka yanında bir koruyucuya/kahramana, yani bir erkeğe ihtiyacı vardır. Üvey babanın, Üftade yerine Umur’a nereye gittiklerini sorması ve Umur’un verdiği yanıtlara inanmasının altında erkeğin sözüne ne olursa olsun güven duyulması yatmaktadır. Umur, teyzesini erkek şehri olan İstanbul’dan koruyamasa da bir erkek olarak üvey babanın baskısından korumakta ve böylece Üftade için kurtarıcı rolünü üstlenmektedir.

Toplumsal cinsiyet rolleri göz önünde bulundurulduğunda kadının dünyası evi ve evinin yakın çevresi olarak sınırlandırılmaktadır. Ataerkil düşünce yapısı kadını evin dışında üretim faaliyetlerine dahil etmediği için kadının sorumluluk alanı ev içi işler olarak belirlenmektedir. Kadının ev içi işlerle meşguliyeti, ekonomik alandan ayrılmasına neden olduğu için ev dışındaki fiziksel alanda kadın ‘görülmez’ olmakta ve isteklerine yönelik şehir planlamaları uygulanmamaktadır (Oğuz, 2020: 151-152). “Teyzem” filminde erkeklerin ve kadınların dünyası kapı imgesiyle birbirinden ayrılmaktadır. Kadının dünyası evinin içidir. Kapının eve açılan tarafında kalan Üftade’nin ev imgesiyle arasındaki ilişkiyi “*evi ev eden avrat*”⁵⁴ atasözüyle özetlemek mümkündür. Böylece bir evin ev olabilmesi için öncelikli olarak o evde yaşayan bir kadın olmasının gerekliliğine dair egemen söylem, film metninde yeniden yinelenmektedir. Semiha’nın felç geçirmesi, üvey babanın ve abisinin Üftade’nin delirdiğini düşünmesi nedeniyle, Niyazi’nin “*Evimiz kadınsız kaldı baba, Azade ablamı çağıralım da şu evi bir düzene soksun*” söylemi, kadının ancak ev içinde var

⁵⁴ TDK, “Evi ev eden avrat”, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> (Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü) 12 Haziran 2021.

olabildiğine dair egemen söylem perspektifinde gerçekleştirilen inşayı pekiştirmektedir.

Film metninde kapının içe açılan kısmı evi, dışa açılan kısmı ise şehri başka bir deyişle erkeklerin dünyasını temsil etmektedir. Üftade, ancak üvey babasının izni ve -yetişkin bir erkek olmasa da- Umur'un yardımıyla kapıyı aralayıp evin dışına adım atarak erkeklerin dünyasına giriş yapabilmektedir. Bu bağlamda kapı imgesi, evin içi ve dışını birbirinden ayıran yarı açık bir evreni imlemektedir. Bachelard'a göre kapının aralanmasıyla bireyin isteklerine, iç dürtülerine ve varlığının en gizli kuytularına ulaşılmaktadır (1996: 235-236). Üftade'nin en derin arzularından biri olan Erhan'a kavuşma isteği, karakterin kapıyı aralayıp erkeklerin dünyasına adım atmasıyla gerçekleşmektedir. İçinde sakladığı duygular ve yaşamış olduğu travmatik olaylar ise kapının içe açılan kısmında yer alan karakterin gizli yuvasında birilmektedir.

Üftade'nin yaşadığı evin içindeki merdivenin altında başka bir evin/odanın içine açılan bir kapı daha vardır. Evin içindeki bu kapı, karakterin en derin arzularının konakladığı yere geçişi sağlayan bir imge görevini üstlenmektedir. Üftade'nin kadın olarak evin içine hapsolması, karakterin duygularını da o evin içinde kimsenin göremediği bir yere hapsettiğini göstermektedir. Akbaş'a göre odalar enerjinin oluştuğu merkez alan olarak gerilimi yüksek mekanlardır çünkü kadınlar korktuğu, kaçtığı ya da dahil edilmediği kamusal alandan saklanmak ve korunmak için odalara sığınmaktadır (2014: 192).

Üftade "*babam bile bulamaz burayı*" dediği gizli yuvasını, yalnızca Umur'a göstermektedir. Karakterin gizli odasına merdivenin altındaki dolaptan bir geçitle ulaşılmaktadır. Dolaplar, çekmeceler saklanan eşyaları koruyan ve muhafaza eden yerlerdir. Üftade'nin geçmiş yaşamı ve duyguları da bu dolaptan geçitle ulaşılan oda aracılığıyla korunarak muhafaza edilmektedir. Gizli odada, ölen babası ile çektirdikleri aile fotoğrafı ve âşık olduğu adam ile erkek kardeşinin birlikte olduğu fotoğraf, duvarda asılı duran birkaç fotoğrafla birlikte dikkat çekmektedir. Odayı aydınlatmak için gaz lambası kullanılmaktadır. Penceresi olmayan bu gizli odanın dışa tamamen kapalı olması, karakterin evin içine hapsediğünün göstergesidir.

Film metninde Üftade'nin duygu ve düşünceleri, karakterin yazdığı ve çizdiği notlar aracılığıyla aktarılmaktadır çünkü kadının toplumsal rollerinden biri susmak, içine atmak ve yaşananı sineye çekmektir. Üftade konuşsa da dinlenmemekte, önemsenmemekte ya da gerçekleri söylediği için deli ilan edilip aile üyeleri tarafından ötekileştirilmektedir. Karakter ancak yaşadıklarını kâğıda aktararak içinde biriken duygu ve düşüncelerin oluşturduğu enerjiyi dışarı atabilmektedir. Yazmak belki de Üftade'nin yeryüzüne dayanabilmesi için gerçekleştirdiği bir eylemdir.

Üftade'nin asıl arzusu, kapının dışına adım atarak başka bir kapıdan içeri girmek ve dünyasını burada kurmaktır. Üftade evin dışına çıkabilmek için öncelikle başka bir evin içine girmek gerektiğine inanmaktadır. Bu bağlamda karakterin evliliği bir kurtuluş olarak gördüğünü belirtmek mümkündür. Evlenme isteğine Erhan'ın olumsuz yanıt vermesi nedeniyle karakter umutsuzluğa kapılır. Daha sonra ani bir kararla yakın arkadaşı Şenay'ın abisi (Basri) ile evlenir. Film metninde karakterin yapmış olduğu evliliğin geleneksel kalıpların dışında inşa edildiği söylenebilir.⁵⁵ Üftade evlendiğinde, zaten var olan bir evde Basri, Basri'nin kız kardeşi Şenay ve Basri'nin annesi ile yaşamaya başlar. Karakterin varlık alanı olan ev, Basri'nin annesinin idaresinde olduğu için yaşam alanı kısıtlanır. Basri pasif bir erkek olmasına rağmen Üftade'yi sürekli olarak aşağılar ve ona kötü davranır. Örneğin Üftade'nin yaptığı yemeği beğenmez ve gece eşiyle uyumak yerine annesiyle uyumayı tercih eder. Üftade'nin yaşadığı bu olumsuzluklar kendisine verilen toplumsal rolleri yerine getirememesine neden olur. Üftade, kızı Fulya'ya hamile olsa da yaşananlara dayanamaz ve kurtuluşu yeniden aile evine dönmekte bulur. Böylece kadının varlığını

⁵⁵ Evlilik kurumu hem kadını hem de erkeği aşan bir kurumdur. Her toplum kadın ve erkeğin birlikteliğini kalıplaştırmak zorundadır çünkü nesilleri devam ettirmenin yegâne koşulu budur. Bu bağlamda evlilik kurumunun toplumun kendi kurallarını ve değer yargılarını aktardığını belirtmek mümkündür. Kadın ve erkek çocukluk dönemi boyunca bir gün evlenmek için, evlilik kurumuna hizmet etmek amacıyla yetiştirilmektedir. Kadının yeri evidir. Görevleri eşinin sevdiği yemekleri yapmak, evini temiz tutmak, çocuk doğurmak, onları büyütmek, tutumlu olmaktır. Erkeğin görevleri ise ailenin sorumluluğu almak, eşine iyi davranmak, eşine gerekli giysileri almak, onu arada bir dışarı çıkarmak, çocuklarını büyütüp vatana hayırlı evlatlar yetiştirmektir. Böylece evin içi kadının, evin dışı ise erkeğin varlık alanı olarak inşa edilmektedir. Bu inşa sayesinde evlilik kurumu; bireye ekonomik, toplumsal ve psikolojik güvence vermektedir (Atabek, 2006: 40-41).

devam ettirmek için kendisini çevreleyen/koruyan bir eve ihtiyacı olduğuna dair egemen söylem perspektifinde gerçekleşen inşa, film metniyle yeniden yinelenir.

Üftade boşanmadan hemen önce baba evine geldiğinde ilk olarak merdivenin altındaki gizli yuvasına bakmak ister, fakat merdivenin altı üvey babanın deposu haline getirilmiş ve gizli yuvaya giden geçit kapatılmıştır. Üftade'nin gizli yuvasına sakladığı ve kimseyle paylaşmadığı arzuları, duyguları ve düşünceleri kapının tamamen kapanmasıyla evin içine tam olarak hapsedilmektedir. Film metninde karakterin boşandıktan sonra tıpkı gizli oda gibi kapılarını kapatarak kendi içine hapsediği, Niyazi'nin şu cümleleriyle inşa edilmektedir: *“Üftade, sen çok değişmişsin kız. Böyle durgun değildin eskiden.”*

“Teyzem”de zaman geçişi Üftade'nin üst sesiyle ve ev işlerini yaptığı görüntülerle inşa edilmektedir. Karakterin *“...zaman hızla geçiyor avuçlarımızın arasından kayıp gidiyor. Bu hayat bana göre değilmiş. Bu evin ötesinde de önemli bir şey yokmuş meğer...”* cümlelerinin üst ses olarak duyulduğu sahnede, karakterin bulaşık ve çamaşır yıkadığı, cam ve yer sildiği görüntülerin yer alması kadının ev içinde neredeyse her gün tekrar ettiği görünmeyen emeği imlemektedir. Zaman geçse de Üftade için her günün birbirine benzer olduğu ve dünyasının evin içi ile sınırlı kaldığı bu sahneyle inşa edilmektedir.

Dünyası çocukluğundan beri aynı ev ile sınırlandırılmış Üftade için yaşadığı evin yıkılması ve yerine yenisinin inşa edilecek olması travmatik bir olaydır. Üftade'nin *“Ev, evler, benim evim... Yıkılıyor, benim gibi...”* söylemi karakterin ev imgesini kendisi ile özdeşleştirdiğinin göstergesidir. Bu bağlamda evin yıkılması karakterin geçmişinin, duygularının, düşüncelerinin ve hayallerinin yok olması anlamına gelmektedir. Üftade'nin evinin yıkılmasıyla kendi duygusal yıkıntılarının arasında içine attığı geçmiş travmaları gün yüzüne çıkmakta ve bu durum karakterin psikotik özellikler sergilemesine neden olmaktadır.



Şekil 3-9 : “Teyzem” Evler

Üftade, psikolojik düzlemde paranoid şizofren bir karakter olarak inşa edilmektedir (Ünal, 2012: 59). Lacan, psikozun temelinde aile yapısında başka bir deyişle anne-baba/çocuk ilişkisinde eksiklik olduğunu savunmaktadır (Eacke, 2009: 417). “Teyzem” filminde Üftade’nin, küçük yaşta babasını kaybetmesi sonucunda ailenin dağılması psikozun tetikleyici öğelerinden biridir. Semiha’nın kısa bir süre sonra ev sahibi Recep ile evlenmesi ise üçlü aile ilişkisinde başka bir gedik açmaktadır. Karakterin çocuk yaşta babasız kalması ve babasının yerini başka birinin alması psikolojisini olumsuz yönde etkilemektedir. Ölen babasının yerine bir başkasını koymaya çalışan çocuk için ebeveyn ölümü ve yeni babanın kabulü travmatik bir süreç olabilmektedir. Üftade’nin üvey babasını, ölen babasının yerine koyması, baba sevgisini ondan almaya çalışması zaten travmatik bir süreç iken üvey baba tarafından uğradığı cinsel istismar, karakterin başka bir travma daha yaşamasına neden olmaktadır.

Çocukluk dönemi cinsel istismarı, istatistiksel olarak en çok üvey baba tarafından gerçekleştirilmektedir. Enstest ilişkilerin yaşandığı ailelerde baba iktidarını genellikle baskı ve güç kullanarak sağlamaktadır. Aile çoğunlukla katı ve dışa kapalı ataerkil bir yapı sergilemektedir. İstismarın olduğu ailede ebeveynler arasında güç dengesizliği söz konusudur (Akt. Aktepe, 2009: 101). “Teyzem” filminde üvey baba karakterinin emekli astsubay olarak inşa edilmesiyle, Recep’in aile içinde otorite ve gücünün normalden daha çok olduğu imlenmektedir. Film metninde babanın otoritesi evin alt katında/temelinde işlettiği “Kanaat” adlı bakkal dükkanıyla da

pekiştirilmektedir. Evin kurucusunun üvey baba/erkek olduğuna işaret edilen bu inşa ile erkeğin olmaması durumunda evin/ailenin de ol(a)mayacağı vurgulanmaktadır.

Recep'in dükkanının evin alt katında -merkezde- olması, evi her daim gözetleyebilmesini sağlamaktadır. Film metninde evin ataerkil sistemle yönetilmesi bakmadaki hazzın üvey babanın aktif/gözetleyen konumda inşa edilmesine olanak tanımaktadır. Egemen söylem perspektifinde gerçekleştirilen bu inşadan bahsederken Foucault'nun 'panoptikon' terimine de değinmek gerekmektedir. Panoptikon fikri, temel anlamda iktidarın bireye doğrulttuğu bakış ve gözetlenen/görülen bireyin bu bakış altında davranışlarını kendi kendisine denetleme fikridir (Foucault, 2015: 212). Üftade'nin evden dışarı çıktığı an evin dışındaki sınırdaki üvey babanın var olduğunu düşünmesi, karakterin istediği zaman dışarıya çıkamamasına, varlığını yalnızca evin içine hapsedmesine ve davranışlarını denetlemesine neden olmaktadır. Bu inşa üvey babanın ensest ilişkilerin yaşandığı ailelerde olduğu gibi iktidarını baskı kurarak sağladığının bir göstergesi niteliğindedir.

Psikolojik düzlemde Üftade'nin simgeseli⁵⁶ yaşamının her evresini içinde geçirdiği ve içine hapsedildiği evdir. Geleneksel ailede, ev içinde kurallar baba tarafından konulmaktadır. Üftade, öz babasını kaybettiği için film metninde ev içindeki kuralların üvey baba tarafından konulduğunu belirtmek mümkündür. Bu bağlamda üvey babanın evin yasa koyucusu olarak 'Baba'nın Adı'nı temsil ettiği söylenebilir. Üftade'nin öz babasını kaybetmesi, evin gerçek yasa koyucusunun eksikliğini imlemektedir. Recep'in bir yandan geleneksel baba rolünü üstlenmesi diğer yandan ise kız çocuğunu istismar etmesi nedeniyle film metninde Üftade'nin 'simgeselinin çarpık/bozuk'⁵⁷ inşa edildiğini belirtmek mümkündür.

⁵⁶ Bireyin egosu toplum tarafından simgesel evrede inşa edildiği için toplum içinde yaşayan özne simgeselin kurallarıyla kuşatılmaktadır. Bu bağlamda simgeseli, imgesel evrede oluşmakta olan egonun içinde, işte bu "ben" diyerek kendisini özne konumunda tanımlayabileceği "dilsel, gramatik ve kültürel" yapı olarak nitelendirmek mümkündür. Simgesel düzeni hazır bulan özne ise var olan yasalara uymak zorunda olduğunu 'Baba'nın Adı' aracılığıyla öğrenmektedir (Lacan, Psikanalizde Söz ile Dilin Etki Alanı ve İşlevi, 2020: 140; Lacan, Ben İşlevinin Kurucusu Olarak Ayna Evresi, 2020: 78-79; Zizek, 2005: 232-233).

⁵⁷ Simgesel, bir ailede daha önce inşa edilen söylemi, akrabalık ilişkilerini ve toplumsal örgütlenmeleri içermektedir. Dil aracılığıyla aktarılan simgesel, sınırlar çizip bireye toplum içinde bir yer sunmaktadır.

Ev imgesi, Üftade'nin simgeseline karşılık geldiği için karakterin egosunu eski ev ile özdeşim kurarak inşa ettiği söylenebilir. Eski evde saklı tutulan duygular, travmalar ve umutlar evin yıkılmasıyla birlikte açığa çıkmakta ve dağılmaktadır. Böylece Üftade'nin kendisini var eden simgeselinin/evinin ortadan kalkması, karakterin psikoza girmesini tetiklemektedir. Üftade'nin unutarak geçmişinden çıkarmak istediği travmalar, onu sınırlandıran ve onun dağılmasına engel olan simgeselden/evden yoksun olduğundan, yeni evde unutmak istediği travmalar halüsinasyonlar aracılığıyla 'Gerçek'ten⁵⁸ gelerek karaktere etki etmektedir.

Üftade halüsinasyonlarında ya üvey babasının kendisine zarar verdiğini ya da Erhan'ın onu yaşadığı evden kurtaracağını görmektedir. Bu bağlamda film metninde karakterin geçmiş travması/unutmak istediği ile umut ettiği/olmasını dilediği iki tezat durum arasında bir denge sağlandığını belirtmek mümkündür. Erhan'ın kendisini kurtaracak olan, üvey babanın ise kendisine zarar veren olarak inşa edildiği film metninde, Üftade kurtarılmayı bekleyen ya da kötülüğe maruz kalan bir karakter olarak pasifize edilmektedir.

Üftade'nin söylemsel olarak dile getiremediği istismar eylemi, Gerçek'ten gelip halüsinasyonlarında açığa çıkmaktadır. Üftade halüsinasyonlarında üvey

Simgeselin çizdiği sınırlardan biri de ensest yasağıdır (Leader, 2016: 61-62). Bu bağlamda ensest yasağını çiğneyen ailenin simgesel yapı sergilemediğini, herkesin birbirinin yerini alabildiği kuralı, imgesel bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür.

⁵⁸ Lacan'a göre gerçek, kabaca Simgesel'in dışında kalan dil öncesi dönem (bebeğin anne karnındaki tüm deneyimi) olarak tanımlanabilmektedir (Zizek, 2005: 228-229). Lacan sembolik, imgesel ve gerçek olarak adlandırdığı üçlü yapıyı tanımlamaya çalışırken Freud'un çalışmalarının izini sürmekte ve bu çalışmalardan yararlanmaktadır. Freud'un 'bastırma' terimine Fransızca karşılık olarak 'çıkarma' kavramını kullanan Lacan, üçlü yapıyı tanımlamada yeni bir perspektif sunmaktadır. Freud'un bastırma terimi ile Lacan'ın çıkarma terimi her ne kadar birbirinin yerine kullanılıyor gibi bir anlam oluştursa da her iki kavram arasında farklılıklar bulunmaktadır: *"Çıkarma verili bir kavrayış, düşünce, imge, anı ya da göstereni bilinç dışından atmaya çalışırken, bastırma onu bilinç dışında tutmaya çalışır."* Bastırma nevrotik bir sonuç doğururken hatırdan çıkarma ise sembolleştirmeyi şiddetle reddettiği için psikoza doğurmaktadır. Bu yönüyle Freud'a göre bastırılan bir şekilde yeniden geri dönmektedir. Lacan ise sembolik olarak açığa çıkmamış şeyin gerçek düzlemde açığa çıktığını savunmaktadır. Ona göre; sembolleştirilmeden kaçan ya da çıkarılan şey, ileride psikotik sonuçlar doğurabilmektedir. Reddedilen ya da çıkarılan şey, herhangi bir gösterenden ziyade Baba'nın Adı'dır çünkü Baba Adı, *"sembolleştirmeye içkin olan ve bir bütün olarak eğretilme sürecini etkin kılan 'babalık eğretilmesi' olup özne için temel bir dayanak noktasıdır."* Baba'nın Adı olmadığında eğretilme ses ve görsel sanrılar olarak bireye Gerçek'ten gelerek etki etmektedir. Bu durum bireyin sembolik evreninde bir gedik açılmasına ve bireyin sürekli olarak sanrılar görmesine neden olmaktadır (Malcolm, 106-108).

babasını bakkal, asker ve dindar biri olmak üzere üç farklı tipte görmektedir. Karakterin yeni evde üvey babayla ilgili gördüğü ilk halüsinasyon, babanın eve geleceği akşam saatine yakın gerçekleşmektedir. Anne salondaki koltukta uyuklamakta, kızı ise onun yakınında oturmaktadır. Üftade halüsinasyonunda üvey babasını aynı anda hem ikili koltukta otururken hem de kapı girişinde ayakta görmektedir.⁵⁹

Üvey Baba: “Üftade, gel şuraya uzan kız. Annen uyudu.”

Üftade: “Ama Recep amca nasıl olur?” (Çocuk sesiyle)

Üvey Baba: “Gel hadi kız. Bir şey yapmayacağım, hadi. Kız o ne ufak don öyle hala çiçeklisini mi giyiyorsun bunun.”

Sosyolojik düzlemde değerlendirildiğinde enstest ilişkinin olduğu ailelerde cinsellik bir tabu olarak görülmekte ve hakkında konuşulmamaktadır. Babanın kız çocuğunu istismar ettiğinden annenin haberi olsa da anne bu durumu yok saymakta ve görmezden gelmektedir (Akt. Aktepe, 2009: 101). Üftade’nin halüsinasyonu annesinin felç geçirdiği -konuşamadığı- zaman görmesi, geçmişte annenin istismardan haberi olsa dahi bu duruma sessiz kaldığını düşündürmektedir. “Teyzem”de karakterin psikolojisi bozuk olduğu için halüsinasyonlar gördüğü inşa edilmekte, istismara uğrayan karakter bunu söze döktüğünde ise kimse ona inanmamakta ve onun delirdiğini düşünmektedir. Üftade’nin ‘gel git akıllı’ olduğunu, başka bir deyişle delirdiğini ilk söyleyen kişi üvey babadır. Üvey babanın söze döktüğü bu düşünce, aile üyeleri tarafından zamanla babanın yarası gibi benimsendiği için ailedeki herkes karakterin delirdiğini düşünmektedir.

Ev içinde kimse karakterin delirmesine etki eden şeyin ne olduğunu merak etmemekte, söylediklerini ciddiye almamakta ve sadece sonuca yani deli olduğuna odaklanmaktadır. Bu durum da Üftade’nin çevresine yabancılaşmasına ve bir deli olarak ötekileştirilmesine neden olmaktadır. Film metninde tıpkı aile içinde yaşanan çocuk istismarı gerçeğinin üstünün örtülmesi gibi istismarın yalnızca halüsinasyonlar aracılığıyla inşa edilmesi, Üftade’nin söylemlerinin izleyici tarafından da

⁵⁹ “Teyzem” çekildikten sonra kurgu aşamasında sansür kurulu üvey babanın astsubay forması ile Üftade’yi taciz ettiği sahneleri sakıncalı bulunduğu için filmde ilgili sahneler çıkarılır (Ünal, 2012:65).

sorgulanmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda film metninde egemen söylem perspektifinde deli olarak nitelendirilen karakterin her söylediğinin gerçekliğinin sorgulanabildiği bir anlam inşasının oluşturulduğunu belirtmek mümkündür.

Üftade, çok küçük yaşta babasını kaybettiği için baba sevgisinden yoksun büyümektedir. Çocukluğundan yetişkinliğine kadar olan süreçte üvey babasının istismarına, sözlü ve fiziksel şiddetine maruz kalmaktadır. Bu nedenle karakter en çok sevgiye ihtiyaç duymakta ve sevgi eksikliği hissetmektedir. Üftade, babasından hatta belki de annesi ve kardeşlerinden alamadığı sevgiyi Erhan'dan alacağını ummaktadır. Böylece tüm sevgi hissini Erhan'a yüklemekte ve Erhan'ı arzu nesnesi haline getirmektedir. Erhan, Üftade'yle evlenmeyi istemediğini dolaylı olarak belirttiği için Üftade sevgi ihtiyacını başka bir erkekte (Basri) bulmaya çalışsa da o evde mutlu olamadığı ve sevgisiz kaldığı için yeniden üvey babasının evine dönmektedir. Evine döndükten sonra melankolik biri olan Üftade, Erhan'a olan sevgisini ve onunla bir yuva kurma isteğini de tüm yaşananlar gibi içine atmaktadır: *“Ne olmuş ben hamamda temizlenemem ki içim kirli benim. Bunca yıl hep biriktirdim hep içime attım.”*

Eski evin yıkımı ve yeni evin yapımı sürecinde geçici olarak Süleyman'ın yazlığında kalan Üftade ve ailesi yaz ayını burada geçirmektedir. Film metninde karakter ilk defa kendi evinin dışında başka bir yerde kalmaktadır. *“Şimdi Şarköy'deyiz. Yaz geldi. İnsanlar nasıl yaşıyorlar. Ne güzel. Ben bunca yılı nasıl harcamışım...”* Bu söylem karakterin evine hapsediğini ve evinin dışında başka bir dünyanın varlığından habersiz olduğunu göstermektedir. Üftade, Şarköy'de ailesi ile katıldığı sünnet düğününde bir erkeği Erhan sanır. Erhan'a fiziksel olarak çok benzeyen bu kişinin adı Orhan'dır. Orhan katıldığı sünnet düğününde tıpkı Erhan gibi gitar çalmaktadır. Üstelik bu şarkı, Erhan'ın eskiden sürekli olarak çaldığı şarkıdır. Gördüğü kişinin Erhan olduğunu sanan Üftade, gelecek sene de Şarköy'e gittiğinde Erhan'ı yeniden göreceğine inanmaktadır.

Erhan'la yeniden karşılaştığını düşünen Üftade, içinde yaşadığı gerçekliği adeta unutmuş gibidir. Karakter için zaman, Erhan'ın gitmesiyle donmakta ve dönmesiyle birlikte yeniden akmaya başlamaktadır. Üftade sevgi eksikliğini ve sevmeye olan ihtiyacını arzu nesnesi olarak gördüğü Erhan'dan beklemektedir.

Erhan'ı görmeden önce kuralları koyan Büyük Ötekinin/üvey babanın istediklerini yapan Üftade, Erhan'ı gördükten sonra ise yalnızca dürtüleriyle hareket etmektedir.⁶⁰ Bu durum karakterin simgeseli reddettiğinin, 'Babanın Adı'nı yok saydığının ve psikotik özellikler sergilediğinin göstergelerinden biridir. Film metninde Üftade'nin, Erhan'ı yeniden gördüğünü sanmasıyla birlikte 'Bir-Baba'nın belirdiği söylenebilir. Ataerkil düzende yasa koyucu, evin kurallarını belirleyen kimse erkektir. Üftade için yaşadığı evden/simgeselden çıkmanın yolu evlilik, başka bir deyişle yeni bir eve/simgesele geçişle mümkündür.⁶¹

Psikotik özne, Baba'nın Adı'nı reddettiğinden Gerçek'te yaşayan öznedir. Gerçek'te yaşadığı için kendisini eksiksiz ve bütün hissetmektedir. Bu özne, Büyük Öteki'nin arzuları yerine kendi dürtüleriyle hareket etmektedir. Böylece psikotik özne kurallarını kendisi koymakta ve her şeyi bilen güç olarak sorduğu tüm sorulara yine kendisi cevap vermektedir (İzmir, 2020: 41-42; Zizek, 2005: 37). Üftade'nin gözünde Erhan kurtarıcıdır. Bu nedenle karakter halüsinasyonlarında Erhan'ı hükümdar kostümüyle görmektedir. Karakterin yanında bulunan gitar eski güzel günleri hatırlatan bir imge olarak kullanılmaktadır. Üftade gördüğü halüsinasyonda Erhan'ın söylediklerine uyarak geçmişte yaşadığı istismar olayını, Süleyman'ın tacizini ve ailenin buna göz yummasını simgeseli reddettiği -üvey babadan artık korkmadığı- için söze dökülmektedir. Film metninde Üftade'nin hisleri hem günlük yazma eylemiyle hem de iç ses olarak işitilmektedir. Bu inşa Üftade'nin eylemlerinin doğruluğundan şüphe duymadığını ve yaşadıklarını yalnızca kendi gerçekliğinde algılayıp değerlendirdiğini gösterdiği için karakterin psikotik özellikler sergilediğini belirtmek mümkündür.

⁶⁰ Lacan'ın jouissance terimini bir "dürtü tatmini" olarak açıklamak mümkündür. Jouissance normal koşullar altında gerçekleştirilmesi imkânsız olmalıdır. Örneğin; ölme deneyimi hakkında bilgi sahibi olmak imkansızdır. Dürtü tatminini sağlamak yalnızca psikotik bir durumda mümkün olabilmektedir. Psikotik özne, simgeseli reddettiği için simgesel düzendeki kurallar da reddedilmektedir. Bu durumda özne, Büyük Öteki'nin isteklerinden ziyade kendi isteklerini yerine getirmektedir. Jouissance eksiğinin giderilmesi fantezisini yaratarak kendini Gerçek'te var etmektedir (Zizek, 2005: 229-230).

⁶¹ Lacan'a göre 'Bir-Baba'nın belirmesinden sonra oluşan durum karşısında öznenin ne yapacağını bilememesi psikoza geçmesine neden olmakta böylece özne yerini dolduramadığı boşluğu sanrılarla doldurmaktadır (Eacke, 2009: 426-427).

“Teyzem”de karakter psikoza girdiği için halüsinasyonun karakter için vahiy niteliğinde olduğu söylenebilir. Erhan’ın her şeyin geride kaldığını, kimseden korkmaması gerektiğini ve kendisini dokuz ay sonra ışıklar içinde alacağını söylemesi üzerine arzu nesnesine kavuşacağını düşünen Üftade, bu olayla birlikte ‘Babanın Adı’nı reddederek ataerkil sistemde inşa edilen toplumsal cinsiyet rollerine uygun bir davranış biçimi sergilememesine yol açmaktadır. Kadının aile içinde başına ne gelirse sustuğu ‘kol kırılır yen içinde kalır’ düşüncesinden uzakta, kendisine yaşatılan kötülükleri ve travmaları söylemsel düzlemde aktarmaktadır. Annelik sorumluluğunu yerine getirememektedir. Ev işlerini yapamadığı, annesine bakamadığı için ablası Azade’ye ihtiyaç duyulmaktadır. Kısacası film metninde karakter sosyolojik bağlamda zamanla eş ve anne olmayı beceremeyen, cefakâr olamayan, susmayı bilmeyen sürekli cevap veren ve ev işleri yapamayan bir karakter olarak toplumsal cinsiyet rollerini yerine getiremediği için egemen söylemin bakış açısının dışına çıkan bir öteki/deli olarak inşa edilmektedir.

Psikozda olan özne sürekli olarak monolog halinde konuşmaktadır. Çoğu zaman psikotik özne herkes gibi konuşsa da psikotiğin dili kullanma ve anlamasıyla ilgili yapılan genellemeler belli anlar ve belli vakalara özgüdür. Örneğin; şizofren özne kelimeleri bazı durumlarda gerçek anlamda kullanmakta ve anlamaktadır (Leader, 2016: 119). Üftade’nin, Erhan’ı gördüğü halüsinasyonda aralarında geçen diyalog bu durum en önemli örneklerinden biri olarak film metninde inşa edilmektedir:

Erhan: “Korkma benim”

Üftade: “Erhan! Erhan sonunda

Erhan: “Bitti, hepsi bitti Üftade buradayım artık.”

Üftade: “Niye geciktin Erhan? Ben neler çektim. Bu yaz gelemedik Şarköy’e, annem çok hasta. Süleyman bana saldırdı. Her gün neler çekiyorum. Kimse bir teşekkür etmiyor. Götür beni Erhan.”

Erhan: “Şimdi olmaz Üftade. İşte şuraya yazıyorum. Işıklar içinde gelip seni alacağım.”

Üftade: “Ne olur şimdi al.”

Erhan: “Şimdi konserlerim var. Nakliyat işlerim falan var dokuz ay bekle. Kurtulacaksın. Artık hiçbirinden korkma sana hiçbir şey yapamazlar. Dokuz ay.”

Üftade, görmüş olduğu halüsinasyonda Erhan’ın “*İşte şuraya yazıyorum. Işıklar içinde gelip seni alacağım*” sözlerini gerçek anlamıyla anlamaktadır. Bu nedenle karakter yolun ortasında durup karşıdan gelen kamyonetten kaçmamakta ve

kamyonetin ışıklarını gördüğünde Erhan'ın onu gerçek anlamda ışıklar içinde alacağını düşünmektedir. Başka bir örnekte ise ablasıyla hamama giden Üftade, hamamda kadınlar arasındaki konuşmada 'Erhan' kelimesini duyduğu için bahsi geçen kişinin âşık olduğu adam olduğunu düşünmektedir. Çünkü karakter için gerçek anlamda tek bir 'Erhan' yaşamaktadır. Erhan'ın Kuveyt'e gittiğini sanan Üftade, kendisini bıraktığını düşündüğü için şiddet eğilimi göstermekte ve kontrolünü tamamen kaybetmektedir. Üftade'nin yanlış anlamaları karakterin toplumsal düzene uyum sağlayamamasına neden olmaktadır. Karakter hamamda Erhan'ın karısı sandığı kadını sıcak suyla yakıp kızını ve ablasını orada bırakıp eve gelmektedir. Kızının eve geldiğinde "*Sen benim annem değilsin artık*" söylemiyle, sosyolojik düzlemde karakterin anne olmanın gerekliliklerini yerine getirmediğini imlenmektedir. Üftade'nin güvendiği, gizli odasına aldığı tek erkek olan Umur tarafından dışlanması da ablasına şiddet uygulamasıyla gerçekleşmektedir. Bu bağlamda karakterin toplumsal rollerini yerine getirememesi ve kadına uygun davranışlar sergilememesi nedeniyle sosyolojik düzlemde yalnızlaştığı söylenebilir.

Film metninde Üftade'nin sosyolojik düzlemde yaşamış olduğu travmatik olay duygu durumunu etkilediği için karakter psikolojik düzlemde sorunlar yaşamakta ve bunun sonucunda da toplumsal rollerini yerine getirememektedir. Üftade'nin hem büyüdüğü hem de kurmuş olduğu ailede kendisine verilen toplumsal rolleri yerine getirememesi ve psikolojisinin bozuk olmasının nedeni çarpıtılmış/bozulmuş simgeselin bir sonucudur. Film metninde çocukluk döneminde yaşanan istismarın karakterin kalıcı psikolojik sorunlar yaşamasına neden olduğu alt metin olarak yer almaktadır.⁶² Üftade'nin delirdiği gerekçesiyle iğnelerle tedavi edilmeye çalışılması daha sonra hastaneye yatırılması karakterin ötekileştirildiğinin göstergesidir. Karakter tedavi olduktan sonra eve dönmektedir. Bir gece uyandığında Erhan'ın onu almaya geldiğine dair halüsinasyon görmekte, evden çıkıp kamyonetin önüne atlayarak intihar etmektedir.

⁶² Çocukluk döneminde istismara maruz kalan bireyler depresyon, intihara teşebbüs, borderline kişilik bozukluğu, dissosiyasyon gibi pek çok psikolojik sorun yaşamaktadır (Aktepe, 2009: 102-104).

Psikotik özne kendilerini eksiği olmayan başka bir deyişle ilahi bir varlık olarak görmektedir. “Teyzem” filminde Üftade’nin aşkı da karakter tarafından ilahi boyuta taşınarak yüceltilmektedir. Üftade, intihar eylemini Erhan’a kavuşmak için gerçekleştirmektedir. Bu nedenle karakterin ölüm arzusunu ilahi olana kavuşma, tam olma isteği olarak yorumlamak mümkündür. Üftade’nin intiharından sonra evin her yerinden çıkan notların karakterin intihar mektubu olduğu söylenebilir. Üftade’nin duygu ve düşüncelerini yazıya ve resime aktarması, sürekli olarak iç monologlarla konuşması ve sorularına/sorunlarına kendi kendisine cevap bulması karakterin psikotik özellikler sergilediğini göstermektedir. Aile üyeleri Üftade’nin yazmış olduğu bu notları okumaya çalışsa da okuyamaz çünkü Üftade ile aynı duyguları paylaşamamış, onu hiçbir zaman anlamaya çalışmamışlardır. Baba elindeki notlara bakarak “*tek kelime bile okunmuyor, deli saçması*” diyerek yazılanları kurgusal boyuta taşıyarak okuyamasa da bırakılan intihar notlarının gerçek olmadığını altını çizmektedir.

Karakter, aile üyelerinin kendisine yaptığı kötülükleri bıraktığı çizimlerle de anlatmaktadır. Üftade, annenin ağzından kanların döküldüğü çizimle istismar olayına sessiz kaldığını, erkek kardeşinin elinde büyük iğneyle resmedilmesiyle onu uyuşturucu ilaçlarla zorla uyuttuğunu aktarmaktadır. Üvey baba ise film metninde birden fazla resmedilmektedir. Sinirli, namaz kıyafetli üvey baba tasviri ile tek bedene sahip üç başlı canavar üvey baba tasviri örnek olarak verilebilir. Üvey babanın canavar olarak resmedilmesi Üftade’nin canavardan ancak bir kahraman/Erhan sayesinde kurtulacağını düşündüğünü göstermektedir. Karakterin yazdıklarının ve çizdiklerinin aile üyeleri tarafından kalorifer kazanında yakılması, ailenin içten içe duyduğu suçluluk hissini bastırma ve yok etme çabası olarak yorumlamak mümkündür.

3.3.2.1.4. İntihar Sekansı

“Teyzem”de incelenen intihar sekansı film metninde 01:36:29 – 01:37:44 sürecinde inşa edilmektedir. İntihar sekansı 15 plandan/çekimden oluşmaktadır. 6 çekim ev içinde, 6 çekim ise evin dışında gerçekleştirilmektedir. Son 3 planda ise karakterin intiharından sonra yerel gazete haberi yer almaktadır. Üftade’nin intihar sekansında üstünde krem renginde uzun bir gecelik vardır. Uykudan yeni uyanmış

gibidir. Saçları omuzundan aşağıya dökülmektedir, dağınıktır. Erhan'ı görene kadar hareketleri yavaş ve yüzü asıktır. Erhan'ı gördükten sonra ise hareketleri hızlanır ve gülümseyemeye başlar.

Ev içinde çekilen planlarda Üftade'nin koridorda yürümesi, pencere önüne gelmesi ve ses duymasıyla birlikte dışarı bakması, Erhan'ı görünce de evden ayrılması gösterilmektedir. Evin dışında gerçekleştirilen çekimlerde ise Üftade'nin evden çıkması, yolun ortasına geçip gelen aracın ışıklarına bakması ve gülümsemesi görüntülenmektedir. Üftade'nin ölümü de gazete haberi görselleri ile intihar sekansının son üç çekiminde inşa edilmektedir.

İncelenen film sekansında karakterin intihar eylemini gerçekleştirme süreci üç aşamada inşa edilmektedir. Bu aşamalar karakterin eyleme geçmesi, intihar eylemini gerçekleştirmesi ve intiharından sonra verilen gazete haberidir. Üftade, film metninde şizofren olarak inşa edildiğinden karakterin intihar eylemini düşünme ya da karar verme süreci söz konusu değildir. İntihar eylemini temsil eden aşamaların her birinin hangi mekânda gerçekleştiği ve bu mekanlarda kaç çekim yapıldığı aşağıdaki tabloda gösterilmektedir:

Karakterin İntihar Eylemini Gerçekleştirme Süreci	Sahne/Mekân	Çekim Sayısı
-----	Evin koridoru	1 Çekim
	Oturma odası	1 Çekim
Eyleme Geçme/Hazırlık	Pencere önü	1 Çekim
	Evin önü	1 Çekim
	Pencere önü	1 Çekim
	Evin önü	1 Çekim
	Pencere önü	1 Çekim
	Evin koridoru	1 Çekim
	Evin önü	1 Çekim
İntihar Etme	Evin Önü	3 Çekim
Karakterin İntiharından Sonra	Gazete sayfası	3 Çekim

Tablo 3.14 : “Teyzem” İntihar sekansı

Film metninde intihar sekansı, Üftade'nin evin koridorunda yürümesi ile başlamaktadır. İlk çekimde, genel planda Üftade'nin mutsuz bir ifadeyle evin koridorundan oturma odasına doğru yürüdüğü görüntülenmektedir. Kamera, oturma odasının kapısının biraz ilerisinde nesnel planda ve görüş noktası bakış açısında sabit olarak konumlandırılmaktadır. Karakter, koridorun sonunda durup sola doğru bakıp, sağdaki kapıya yaslanmakta ve boş gözlerle yere doğru bakmaktadır. Üftade'nin koridor boyunca kameraya doğru yürümesi nedeniyle çekim ölçeği genel planda başlasa da bel planda sonlanmaktadır. Bu çekimde ortam sesi ve üst ses olarak Umur'un sesi kullanılmaktadır. Umur, teyzesinin ruh sağlığı durumuyla ilgili bilgi vermektedir: *“Teyzem tedavi edildi, eve getirdiler. Hiç yaramazlık yapmıyordu artık.”* Bu söylemden, Üftade'nin jest ve mimiklerinden yola çıkarak karakterin daha çok içine kapandığını, sessizleştiğini ve yalnızlaştığını belirtmek mümkündür. Bu çekimde doğal ışık kullanılmaktadır.

Bir sonraki çekime kesme ile geçiş yapılmaktadır. İkinci çekimde kamera sabittir. Hafif üst aç ve nesnel bakış açısında konumlandırılmaktadır. Üftade kapıya yaslanıp mutsuz bir tavırla boşluğa doğru bakarken duyduğu müzik sesi ile başını kaldırıp ileriye doğru adım atmaktadır. Bu çekimle, baş planda görüntülenen karakterin ruh halinin değişimi, net bir şekilde görülmektedir. Çekimde doğal ses ile müzik sesi kullanılmaktadır. Doğal ses Üftade'nin yalnızlığının sesidir, evde çıt çıkmamaktadır. Müzik sesi ise Erhan'ın Üftade'yi almaya geldiğinin habercisi niteliğindedir.



Şekil 3-10 : “Teyzem” İntihar Sekansı I

İkinci çekimden üçüncü çekime kesme yöntemiyle geçiş yapılmaktadır. Çerçeve evin penceresi, evin dışından görüntülenmektedir. Bu çekimde kamera

sabit, nesnel ve görüş noktası bakış açısında konumlandırılmaktadır. Müzik sesini duyan Üftade'nin bir önceki çekimde pencereye doğru yönelme hareketi bu çekimle birlikte tamamlanmaktadır. Üftade omuz planda kadraja girerek perdeyi aralamakta ve aşağıya doğru bakmaktadır. Bu çekimde gerçekçi atmosfer yaratabilmek için doğal ışık tercih edilmektedir. Dördüncü çekime geçişte kesme yöntemi kullanılmaktadır. Öznel ve görüş noktası bakış açısının kullanıldığı bu çekimde Üftade'nin gözünden evin önünde gitar çalan Erhan görüntülenmektedir. Kamera zoom in yaparak üzerine kaftan giyinmiş Erhan'a yaklaşmaktadır. Bu çekimde, Erhan bas gitarını Üftade'ye bakarak çalmaktadır. Üftade ve Erhan'nın birbirlerine baktığı çekimler beşinci, altıncı ve yedinci çekimlerde tekrar edilerek dramatik etki arttırılmaya çalışılmaktadır. Tekrar eden bu çekimlerde Üftade'nin duygu dünyasındaki değişim, karakterin mimik hareketleri ile verilmektedir. Kamera tekrar çekimlerinde sabittir, nesnel ve görüş noktası açınsındadır. Bu çekimlerde doğal ışık kullanılmakta ve müzik devam etmektedir.



Şekil 3-11 : “Teyzem” İntihar Sekansı II

Üftade'nin yedinci çekimde araladığı perdeyi kapamasından sonra sekizinci çekime kesme yöntemiyle geçiş yapılmaktadır. Bu çekimde karakterin perdeyi kapatıp, kapıya doğru koştuğu ve evden çıktığı görüntülenmektedir. Üftade'nin hareketlerinin hızlı olması, karakterin heyecanlandığının ve sevdiği adama kavuşmak için sabırsızlandığının göstergesidir. Kamera, koridorun sonunda evin dış kapısına yakın bir yerde sabit olarak konumlandırılmaktadır. Çerçeve ilk önce genel planda görüntülenen Üftade, kapıya doğru hareket halinde olduğu için en son bel planda görüntülenmekte ve kadrajdan çıkmaktadır. Sekizinci çekim kapının açık bırakıldığı ve Üftade'nin karanlığın içinde yok olduğu görüntüyle son bulmaktadır. Kadının yaşamının evle sınırlı olduğuna dair egemen söylem perspektifinde inşa edilen bu

çekimle, Üftade'nin bir kadın olarak kaldığı evin ötesinde hayatının olmadığı ve olamayacağı imlenmektedir.

Umur'un sesi sekizinci çekimle birlikte yeniden üst ses olarak kullanılmaktadır. Umur, teyzesinin intihar ettiğini şu cümlelerle, üstü kapalı bir şekilde anlatmaktadır. “*Sonra her şeyin çözümü olan son bir yolculuğa çıktı.*” Umur'un teyzesinin intiharını üst ses olarak anlatması, izleyiciye yaşananın hem gerçek olduğunu düşündürtmekte hem de izleyicinin Üftade ile özdeşleşmesine engel olarak anlatılanı nesnelleştirmektedir. Böylece intihar sekansında izleyici ile Üftade'nin arasında bir set inşa edilmekte ve bu durum izleyicinin yaşanana yalnızca tanık olmasına ve seyirci kalmasına neden olmaktadır. Doğal ışık kullanılan bu çekimde müzik de devam ederek atmosfer oluşumuna katkı sağlamakta ve izleyici üzerinde dramatik etkiyi artırmaktadır.



Şekil 3-12 : “Teyzem” İntihar Sekansı III

Dokuzuncu çekimde karakterin evin merdivenlerinden inmesi, yolun ortasına geçip gelmekte olan arabanın karşısına dikilip kollarını açması görüntülenmektedir. Bu çekimde kamera nesnel bakış açısında konumlandırılmaktadır. Çekimin başlangıcında alt çapraz açıdan karakterin merdivenlerden inmesi genel planda çerçevede yer almaktadır. Daha sonra kamera, karakterin yola doğru yürüme hareketini takip etmektedir. Üftade'nin durup kollarını açmasıyla hareketi tamamlanmakta, karakter artık ışığın kendisini gelip almasını beklemektedir. Kamera da karakterin hareketini tamamlamasıyla birlikte sabit konuma geçmektedir. Atmosferi etkileyici kılmak için ışık efekti kullanılmaktadır. Müzik sesi ile üst sesin bir arada olduğu dokuzuncu çekimde Umur'un “*Bu onun son oyunu oldu*” cümlesi duyulmaktadır. Bu oyun Umur'un söylemiyle, teyzesiyle çarşıya çıktığı zamanlarda teyzesinin ortadan kaybolduğu ve daha sonra Umur'un tek başına İstanbul

sokaklarında teyzesini yeniden bulduğu oyundan farklıdır. Üftade bu oyunla sonsuza kadar kaybolmakta ve bir daha hiçbir şekilde var olamamaktadır.

Üftade'nin dokuzuncu çekimde evden dışarı adım atması nicel bağlamda önem arz etmektedir. Karakterin toplumsal statüsü ev kadını olmak, toplumsal rolü ise ev işlerini yerine getirmektir. Üftade'nin yaşadığı evden kopması, başka bir deyişle yaşadığı evden dışarıya geri dönüşü olmayan bir adım atması, varlığını tehlikeye düşürmektedir. Bu bağlamda Üftade'nin daha önce gördüğü psikozda Erhan'ın dokuz ay sonra ışıklar içinde gelip Üftade'yi yanına alacağı söylemi ile intihar sekansında karakterin evin dışına dokuzuncu çekimde adım atması arasında paralellik olduğunu söylemek mümkündür. Dokuz ay anne karnında büyüyen bebeğin dünyaya yeniden gelmesi olarak düşünüldüğünde, Üftade'nin de dokuzuncu çekimde evinden çıkması karakterin yeniden doğma, rahimden kopma isteğinin bir karşılığıdır. Üftade kendisine dar gelen, sürekli olarak baskı altında hissettiği bu evden çıkarak yaşamına son vermektedir. Dokuzuncu çekimde kullanılan ışık efektiyle karakterin ölümü bir kutlama ya da kavuşma olarak algıladığı söylenebilir.

Dokuzuncu çekimden onuncu çekime geçişte kesme yöntemi kullanılmaktadır. Her iki çekim arasında kamera konumu aynı olduğu için ve onuncu çekimin önceki çekime göre daha yakın planda çerçevelenmesi nedeniyle görüntüde atlama hissi oluşmaktadır. Bu etki intihar eyleminin daha çarpıcı bir şekilde inşa edilmesine olanak sağlamaktadır. Müzik sesinin artması gerilimi arttırmakta ve etkili atmosfer oluşumuna katkı sağlamaktadır. Onuncu çekimde kamera sabit, karakterin hemen arkasında nesnel ve görüş noktası bakış açısı konumundadır. Işık efekti kullanımı bu çekimde çerçevenin her yanına dağılmaktadır. Böylece kameranın konumunda olaya şahit olan seyircide karakterin ışıklar tarafından yutulacağı hissi oluşmaktadır.

On birinci çekime kesme yöntemiyle geçişle ışığın daha yakından çerçeveye alınması ve görüntünün ortasında oluşan beyaz ışığın yaklaşması, karakterin ölümünün çok yakında gerçekleşeceğinin habercisi niteliğindedir. Detay çekim ölçeğiyle oluşturulan bu planda kamera sabit, öznel ve görüş noktası açısında konumlandırılmaktadır. Nietzsche'nin ölümler dünyasına girmeyi festivale katılmakla eş gören ölüm düşüncesi (Parkes, 2006:172), film metninde ışık efekti ile inşa edilen

çekimlerde ortaya çıkmaktadır. Işık efektinin kullanıldığı çekimlerde oluşan renkli görüntü ile Üftade'nin ölüm düşüncesinin festivale katılmak gibi renkli bir şey olduğunu aktarmak mümkündür. Nitekim on ikinci çekimde karakterin gülümsemesi ve kollarını açarak teslim olması ölmeyi istediğinin göstergesi niteliğindedir.

On ikinci çekimde kamera, Üftade'nin karşısında nesnel ve görüş noktası bakış açısında konumlanmaktadır. Spot ışık kullanılarak karakterin yüzü aydınlatılmaktadır. Müzik bu çekimde de devam etmektedir. Karakter omuz planda kolları açık bir halde çerçevede yer almaktadır. Üftade gülümseyerek karşıya bakmakta, kamera zoom in yaparak karakterin gülümsemesine daha da çok yaklaşmaktadır. Film metninin tamamı düşünüldüğünde on ikinci çekimi şöyle yorumlamak mümkündür: Üftade bir kadın olarak sevgiyi, karşısında durduğu ışık ise Erhan'ı başka bir deyişle ataerkil yapıyı/egemen söylemi temsil etmektedir. Karakter kollarını iki yana açarak karşısında durduğu ışığa ben de buradayım demekte ve onu sarmak istemektedir. Varlığı tartışılmaz keskin bir doğru olarak her yere nüfuz eden ataerkil yapı, kendisi gibi olmayanı görünür kılarak ya ötekileştirmekte ya da yok etmektedir. Ataerkil yapının Üftade'yi yok ettiğine dair söylem, karakterin intihar eyleminin ardından gazetede verilen bir haberle inşa edilmektedir. On üçüncü, on dördüncü ve on beşinci çekimlerde “Hakimiyet” adlı gazetede Üftade'nin ölüm haberinin yayımlandığı görüntülenmektedir.



Şekil 3-13 : “Teyzem” İntihar Sekansı IV

Haber metni ve fotoğraflar tablodaki sırayla film metninde görüntülenmektedir. Üç çekimde de gazetenin bir kısmı çerçeveye aldığından ayrıntı detay plan kullanıldığını belirtmek mümkündür. Böylece film metni için önemli olan Üftade'nin ölümü gerçekçi bir anlatım tarzıyla inşa edilmektedir. Çekimler birbirine kesme geçiş yöntemi kullanılarak bağlanmaktadır. Film metninde gazetenin adının

“Hakimiyet” haber başlığının ise “*Bir Kadın Ezildi!*” olmasıyla erkek egemen sistemin kadını ezdiğine, onun üzerinde hakimiyet kurduğuna yönelik eleştirel bir söylem inşa edilmektedir. Gazete metni net olarak görüntülenemediği için söylem analizi yapabilmek pek mümkün olmasa da fotoğraflar hakkında yorum yapabilmek mümkündür. Gazete metninde Üftade’nin ve kamyon şoförünün fotoğraflarının verilmesi gerçekçi bir söylem inşa etse de kişileri teşhir etmekte olduğu için kullanılmaması gerekmektedir. Gazete haberinin görüntülediği iç çekimde Umur’un şu cümleleri duyulmaktadır: “*Her şey çok basitti inanılmayacak kadar basit. Bana oynadığı oyunlar gibi sessizce olup bitmişti her şey.*” Umur’un bu söylemi intihar eyleminin bir anda düşünülen ve eyleme geçildiğinde ise geri dönüşü olmayan bir sonucu olduğunu ifade etmektedir.

3.3.2.2. Kaybedilen Erkeklik: Üçüncü Sayfa

Zeki Demirkubuz yönetmenliğinde çekilen “Üçüncü Sayfa” filminin konusunu İsa’nın doğum ve ölüm arasındaki çizgide yer alan yaşama tutun(ama)ma çabası olarak özetlemek mümkündür. “Üçüncü Sayfa” filmi “*Yeniklere, unutulmuşlara ve Ajlan Aktuğ’a*” adanmaktadır. 1997 yılında hayatını yitiren Aktuğ, yönetmenin daha önceki filmlerinde rol alan emektar bir sinema oyuncusudur. “*Yenikler ve unutulmuşlar*” ise gerçek hayatta yaşamın ve ölümün sınırında gezinen, kendi hayatının dahi başrolü olamayan ve belki de varlığı yalnızca gazetenin üçüncü sayfalarında görünür kılınan kimselerdir.

“Üçüncü Sayfa” filmi adıyla müsemmadır. Konusu gazetenin üçüncü sayfasında okuduğumuz haberlerle benzerlik gösteren bir filmidir. Gazete’nin üçüncü sayfasında yer alan haberler, muhabirin kurgusal müdahalelerde en az bulunabildiği haberler olsa da egemen söylem bu haberler aracılığıyla yeniden inşa edilmektedir (Bayram, 2015: 3, 17-18). Bu bilgiler doğrultusunda filmin adının “Üçüncü Sayfa” olarak belirlenmesiyle yönetmenin gerçek bir hikâyeyi izleyiciye aktardığı imlenmekte ve filmin inşasında egemen söylem kodlarının yeniden yinelendiğini belirtmek mümkün görünmektedir. Üçüncü sayfa haberleri genellikle trafik kazası, iş kazası, cinayet, intihar ve adli suçla ilgili haberler olarak nitelendirilmektedir.

“Üçüncü Sayfa” filmi de cinayeti merkeze alan bir film olmakla birlikte İsa’nın intihar etmeyi düşünme ve gerçekleştirme sürecinde yaşadıklarını konu edinmektedir.

Üçüncü sayfa, medya metnindeki kullanım amacı ve anlamıyla düşünüldüğünde toplum içinde öteki olanı işaret etmekte ve görünür kılmaktadır. Bu bağlamda “Üçüncü Sayfa” filminde İsa’nın öteki olarak inşa edildiğini ve bu sayede görünür kılındığını da belirtmek mümkündür. İsa, öteki olandır. Yaşadığı topluma uyum sağlayamadığı ve toplumsal rollerini yerine getiremediği için topluma yabancılaşmış bir karakterdir.

3.3.2.2.1. İsa Karakteri

“Üçüncü Sayfa” filminde intihar eden karakter İsa Demirci’dir. Film metninde karakter hakkında detaylı bilgiye katıldığı bir deneme çekiminde ulaşılmaktadır:

“İsmim İsa Demirci. Ben Çankırılıyım. Dört kardeşin en büyüğüyüm. İstanbul’a askerden sonra geldim. Daha doğrusu bir arkadaşım sebep oldu İstanbul’a gelmeme. Ben de birçok insan gibi değişik işlerde çalıştım ama sürekli bir işim hiç olmadı.”

İsa⁶³ kelime anlamı olarak, “*Allah’ın yarlıgaması, mağrifi*” şeklinde tanımlandığı için karakterin adının bağışlamak, affetmek gibi kadına atfedilen özelliklere yönelik bir çağrışım uyandırdığını belirtmek mümkündür. İsa’nın soyadı⁶⁴ ise “*demir satan, demir eşya yapan veya onaran kimse*” anlamına gelmekte ve sert, sağlam gibi erkeğe ait özellikleri çağrıştırmaktadır. Ataerkil sistemin devamlılığını sağlayan öğelerden biri olarak soyadı, erkeğin soyunu devam ettirmesini kadının ise evlendikten sonra eşinin soyadını alarak onun soyuna dahil olmasını sağlamaktadır. Bu durum egemen söylemin kadını pasif erkeği ise aktif olarak nitelendirdiğinin bir göstergesidir. Bu bağlamda ele alındığında, film metninde karakterin adının kadınsı bir çağrışım yapılarak inşa edilmesiyle İsa’nın genelde pasif bir karakter özelliği sergilediği imlenmektedir. Demirci soyadı ise her ne kadar erkeksi nitelikte olsa da yalnızca bağlı olduğu erkek soyunu işaret ettiği için önem arz etmektedir.

⁶³ TDK, “İsa”, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> (Kişi Adları Sözlüğü) 20 Ağustos 2021.

⁶⁴ TDK, “Demirci”, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> (Türkçe Sözlük) 20 Ağustos 2021.

“Üçüncü Sayfa”da İsa’nın intihar eylemini gerçekleştirme nedenini açıklayabilmek için öncelikli olarak karakterin sosyo-psikolojik konumundan bahsetmek elzemdir. Film metninde İsa genellikle pasif karakter özellikleri sergilemekte, başkalarının istediklerini yapmakta ve başkaları tarafından yönetilmektedir. İsa’nın pasif karakter özelliklerine sahip olması durumu, sosyolojik düzlemde karakterin mesleğiyle pekiştirilmektedir. İsa yaşamında başkalarının isteği doğrultusunda eylemlerde bulunduğu gibi figüran olarak çalıştığı setlerde de yönetmenin direktifleriyle -başkasının isteklerine göre- eylemde bulunan/rol yapan bir karakter olarak inşa edilmektedir.

Sosyolojik düzlemde İsa Demirci, İç Anadolu Bölgesi’nin küçük bir şehri olan Çankırı’da doğmakta, askerden döndükten sonra ise ailesinin olduğu şehirde yaşamak yerine İstanbul’a gelmektedir. Film metninde İsa, dizi ve sinemada figüranlık yaparak geçimini sağlayan ve toplumsal statüsü yardımcı oyunculuk olan bir karakter olarak inşa edilmektedir. Sosyolojik düzlemde karakterin ailesiyle iletişimi hakkında herhangi bir bilgi verilmemektedir. İsa’nın aileden kopuk/habersiz yaşaması, hiçbir arkadaşının olmaması ve insanlarla nadir iletişim kurması film metninde topluma yabancılaşmış, yalnız bir karakter olarak inşa edildiğinin göstergesidir. İsa’nın şehrin yaşam koşullarına uyum sağlayamaması, ekonomik anlamda zorluklar yaşaması ve asosyal olması toplumsal rollerini yerine getirememesine neden olmaktadır. Film metninde karakterin kendisine biçilen toplumsal rolleri yerine getirememesi, filmsel gerçeklikte topluma yabancılaşmasına ve toplumla bağlarının zayıflamasına yol açtığı için karakterin intiharını sosyolojik düzlemde Durkheim’ın (2013: 202) bencil intihar kategorisinde değerlendirmek mümkündür. Gibb ve Martin’in (Köse, 2016: 27-28) çalışması doğrultusunda İsa’nın egemen söylemin inşa ettiği erkeklik rollerini yerine getiremediği için intihar eyleminde bulunduğu söylenebilir. Bununla birlikte intihar eyleminin içe, cinayetin ise dışa dönük bir eylem olduğunu savunan Henry ve Short’un (Eskin, 2014: 128-129; Köse, 2016: 26-27) görüşü doğrultusunda İsa’nın önce öfkesini dışa yönelterek cinayet işlediği daha sonra ise öfkesini içe yönelterek intihar ettiği görülmektedir.

Psikolojik düzlemde İsa'nın iki amacının/arzusunun olduğu söylenebilir. Bu arzularından ilki bir defalığına bile olsa bir filmde başrol oynamaktır. İkincisi ise sevdiği kadın Meryem'le beraber yaşamaktır. İsa'nın ikinci isteğini gerçekleştirebilmesi için ilk amacına ulaşması, ünlü bir oyuncu olması ve böylece ekonomik anlamda güç kazanması gerekmektedir. İsa, yaptığı her şeyi Meryem'le beraber yaşama arzusuyla/amacıyla gerçekleştirmektedir. Film metninde İsa'nın arzusuna/amacına ulaşamaması, psikolojik düzlemde intihar etme nedeni olarak inşa edilmektedir. Freud'a göre arzu nesnesini kaybeden birey, arzu nesnesinin bir parçasına dönüşmekte ve yitirilen arzu nesnesine duyulan öfkeyi kendisine yönelterek intihar etmektedir (Freud, Yas ve Melankoli, 2013: 244, 252-253). İsa'nın arzu nesnesinin Meryem olduğunu belirtmek mümkündür. Meryem'in ev sahibinin oğluyla/Serdar'la evlenmesi, İsa'nın arzu nesnesini kaybettiği anlamına gelmektedir. Karakter arzu nesnesini kaybettiğinden duyduğu öfkeyi kendisine yönelterek intihar etmektedir.

İsa'nın intihar eylemini gerçekleştirme nedenini sosyolojik düzlemde ekonomi ve psikolojik düzlemde aşk olmak üzere birbirine bağlı iki kategoride değerlendirmek mümkündür. Çalışmanın ikinci bölümünde incelenen gazete haber metinlerinde de erkek müntehirler, intihar eylemini ekonomi ve aşk nedenli gerçekleştirmektedir. Erkeğin aşk nedenli intihar eylemini gerçekleştirdiği gazete haber metinlerine bu çalışmanın “*Aşk ve Bunalım*” başlığı altında incelenen “*Lüks Mercedes’le Boğaz’ın sularına gömüldüler*” ve “*Kıskançlık Faciası*” haberlerini örnek vermek mümkündür.

“Ekonomik Krizle Kaybedilen Erkeklik” başlığı altında incelenen haber metinlerinde ise erkeğin intihar eylemini gerçekleştirme nedenlerinden birinin ‘ekonomi’ olduğunun altı çizilmektedir çünkü erkeğin toplumsal rollerinden biri, eve ekmek getirmektir. Bu başlık altında incelenen haber metinlerinden “*İstanbul ve Kayseri’de 2 öğretmen öldü*” başlıklı haberde intihar eden öğretmenlerden biriyle, İsa'nın intihar girişiminin nedeni paralellik göstermektedir. 2002 yılında yayımlanan haberin spotunun “*100 dolar için İNTİHAR ETTİ*” olarak inşa edilmesiyle ülkenin içinde bulunduğu ekonomik kriz göz ardı edilmekte, egemen ideolojinin ve iktidarın gücü ise korunmaktadır. Film metninde de benzer bir insanın söz konusu olduğunu

belirtmek mümkündür. İsa, 50 dolar çaldığı iddiasıyla mafya babası tarafından tehdit edilmektedir. Karakterin parayı mafya babasına geri getirmesi için bir gün zaman verilmektedir. İsa, 50 dolar yerine silah bulmakta ve istenilen parayı veremeyeceği için de intihara teşebbüs etmektedir. 1994 yılında yaşanan ekonomik kriz ve onun getirdiği problemler de filmsel gerçekliği 90'lı yıllar olarak inşa edilen film metninde bireysel bir sorun olarak nitelendirilmektedir.

“Ekonomik Krizle Kaybedilen Erkeklik” başlığının altında incelenen diğer haber metinlerinde de erkeğin, ekonomik sorun yaşadktan sonra intihar ettiğine dair bir söylem inşa edilmektedir. Toplumsal rollerinden biri para kazanmak olan erkeğin bu rolünü yerine getirememesi, sosyolojik düzlemde saygın bir birey olamamasına yol açmaktadır. Bu bağlamda saygınlığını kaybettiğini düşünen ve para kazanamayan erkeğin intihar eylemini gerçekleştirme nedenini, egemen söylemin erkeğe biçtiği roller üzerinden yorumlamak mümkündür. Film metninde İsa, ekonomik nedenler yüzünden intiharı düşünmekte ve bu ekonomik sorunların bir şekilde üstesinden gelip yaşamına devam etmektedir. Karakter ekonomik sorunlarından geçici olarak kurtulsa da ekonomik gücü yeterli olmadığı için toplumda saygın bir statü edinmemektedir. İsa, toplumda saygın bir statü edinmek için düzenli bir işe ve gelire ihtiyaç duymaktadır çünkü egemen söyleme göre erkeği var eden en önemli etmenlerden biri sahip olduğu ekonomik güçtür. Bu bağlamda İsa'nın intiharının görünürde aşk nedenli olduğu söylenebilse de derine inildiğinde karakterin intihar eylemini gerçekleştirme nedenini, toplumsal rolleri yerine getirememesi sonucunda toplumda saygın bir statü elde edememesine bağlamak mümkündür.

Demirkubuz, auteur bir yönetmen olarak sinema dilini inşa ederken edebiyattan yararlanmaktadır. “Üçüncü Sayfa”nın, Dostoyevski'nin “*Suç ve Ceza*” adlı romanından izler taşıdığını belirtmek mümkündür. Tefeci kadını para için öldüren Raskolnikov gibi İsa da kirasını ödeyemediğinden ev sahibini öldürmektedir. Bu bağlamda film metninde İsa'nın birilerinin yaşamına son verebilecek kötülükte bir anti-kahraman olarak inşa edildiğini belirtmek mümkündür (Kıraç, 2019: 304).

“Yeryüzünün Öyküleri ve İntiharları Sonsuzdur” başlığı altında incelenen “*Nolya*”, “*Düşkırı*”, “*Mavi Kan Kokusu*”, “*yedinci korku*”, “*birinci kapı*” öykü

metinlerinde erkek karakterin toplumsal rollerini yerine getirememesi sonucunda intihar ettiği inşa edilmektedir. “Üçüncü Sayfa” filminde de İsa, toplumun erkeğe biçtiği rolleri yerine getiremediği için intihar girişiminde bulunmaktadır. İsa’nın intihar eylemi her ne kadar aşk nedenli olarak inşa edilse de intiharının ardında toplumda kendisine yer edinebilen güçlü bir erkek olamama gerçeği yatmaktadır. Çünkü erkeğin dünyası vahşidir ve güçlü olanı hayatta tutmaktadır. Erkek karakterin aşk nedeniyle intihar ettiği öykü metnine, çalışmada bahsi geçen “*Ne Evet Ne Hayır*”ı örnek olarak vermek mümkündür.

Sosyolojik düzlemde değerlendirildiğinde bir anti-kahraman olan İsa karakterinin intiharı, topluma yabancılaştığı için yaşamaktan vazgeçen müntehirlerle paralellik sergilemektedir. Çalışmanın “Yaşama Tutunamayan Roman Kahramanları” başlığı altında incelenen topluma yabancılaşan erkek karakterlerin intihar eylemini gerçekleştirdiği edebi metinlere de “*Tutunamayanlar*”, “*İntihar*” ve “*Ağır Roman*”ı örnek vermek mümkündür. Film metninde, gazete metinlerinde, öykü ve romanlarda erkek intiharlarının egemen söylem perspektifinde genellikle şöyle inşa edildiği söylenebilir: Birey toplumsal rollerini yerine getiremediği için egemen söylemin yücelttiği “erkeklik” olgusunu taşıyamadığını düşünüp onur/gururu incinmekte ve zamanla topluma yabancılaşıp intihar etmektedir.

“Üçüncü Sayfa” filminin “*yenikler ve unutulmuşlara*” ithaf edilmesi, Atay’ın “Tutunamayanlar”ını hatırlatmaktadır. Türkeş, tutunamayan roman kahramanlarının gerçek hayatın içinden çıkan, şehrin kalabalığında kendilerine yer edinemeyen ve bu durumu içselleştiren, gelecek umutları tükenmiş günümüz gençlerini yansıttığını belirtmektedir (Türkeş, “Bugünün Tutunamayan”ı, 2010). Bu doğrultuda incelenen film metninde, İsa’nın da tıpkı tutunamayan roman kahramanları gibi şehirde kendisine bir yer edinme çabası dikkat çekmektedir. Bununla birlikte film metninde karakterin yersizliğinin, yurtsuzluğunun imlendiğini ve gelecek umutları tükenen günümüz gencini yansıttığını belirtmek de mümkündür.

3.3.2.2.2. İntiharın Filmsel Zaman/Mekânda İnşası

“Üçüncü Sayfa” filminde olaylar dizisi kronolojik olarak inşa edilmektedir. Film metninde zaman, İsa’nın kayıp olan 50 doları çaldığı iddiasıyla mafya babasından şiddet gördüğü, tehdit edildiği sahne ile başlamakta ve karakterin intihar etmesiyle de son bulmaktadır. Filmde zamanın çizgisel düzlemde kronolojik ilerlemesinin yönetmenin gerçekçi üslubuna uygun bir tercih olduğunu belirtmek mümkündür. Gerçek hayatta olduğu gibi film metninde de yaşam, geri dönmek üzere ileriye doğru akmaktadır. Geçmiş zaman, yalnızca söylemsel düzlemde karakterlerin yaşamlarını, kendilerini anlattıkları sahnelerde inşa edilmektedir. Bu inşa ile karakterin geçmişte yapmış olduğu eylemlerin hiçbirini geri alamayacağı ve pişmanlığının şimdiki zamanına etki ettiği gerçekçi bir üslupla gösterilmektedir. Böylece “Üçüncü Sayfa”da zaman, şimdiyi işaret etmekte ve karakterin şimdiki zamanda yapmış olduğu eylemlerden/söylemlerden sorumlu olduğu imlenmektedir.

Film metninde, filmsel zamanın Türkiye’nin 1998-1999 yılları olarak inşa edildiğini belirtmek mümkündür. Filmsel zamanın inşasında dönemin siyasi figürleri, arabesk şarkıları/şarkıcıları ve futbol maçları gibi pek çok ögenin kullanımı, öykünün filmsel zamanının gerçekçi inşa edilmesine etki etmektedir. Bu sayede filmsel zamanın inşasında kullanılan ögeler aracılığıyla yönetmen o dönemde İstanbul’un arka sokaklarında yaşama tutunmaya çalışan bireyin gerçek hikayesini anlatıyor gibidir. Filmin ilk sahnesinde mafya babasının iş yeri olarak inşa edilen mekânın duvarında yer alan Tansu Çiller posterini dikkat çekmektedir. Çiller ekonomisttir, 1993-1996 yılları arasında başbakanlık yapmıştır. 1994 yılında gerçekleşen ekonomik kriz döneminde başbakan, “28 Şubat” darbesine giden süreçte ve darbe döneminde önemli bir siyasi figür olması nedeniyle filmsel zamanda dönemi vurgulamak ve gerçekçi kılmak adına posterinin duvarda asılı olduğunu belirtmek mümkündür. Bununla birlikte Tansu Çiller’in ilk kadın siyasi figür olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bir kadın olarak erkeklerin dünyasında var olabilmesinin nedenlerinden birinin erkeksi özellikler sergilemek olduğu düşünülebilir. Mafya babasının İsa’dan bir gün içinde getirmesini istediği paranın, film metninde Türk lirası yerine dolar olarak inşa edilmesiyle, Çiller’in başbakan olduğu 1994 yılında patlak veren ve daha sonraki dönemleri de etkileyen ekonomik kriz de vurgulanmaktadır.

Televizyon programları da filmsel zamanın inşa edildiği tarihi yansıtmak amacıyla film metninde kullanılmaktadır. Örneğin; mafya babasının televizyonda izlemiş olduğu futbol maçı 1998/1999 sezonu UEFA Şampiyonlar Ligi Galatasaray-Rosenborg maçıdır.⁶⁵ İsa'nın Meryem'in evinde kahvaltı yaptığı gün televizyonda izledikleri program 1995-1999 yılları arasında ATV'de yayınlanan "Ayşe Özgün Show"dur.⁶⁶ Kahvehanede 1993-2000 yılları arasında Cumhurbaşkanlığı yapan Süleyman Demirel'in açık toplum üzerine gerçekleştirmiş olduğu röportaj yayınlanmaktadır. Yine başka bir kahvehanede "Masumiyet" (Zeki Demirkubuz - 1997) filminden bir sahne izlenmektedir.

Film metninde inşa edilen iç mekanlara; mafya babasının yeri, İsa'nın evi, ev sahibinin evi, Meryem'in evi, dizi/film seti iç mekanları, karakol ve kiraathaneler; dış mekanlara ise parklar, dizi/film seti dış mekanları ve şehrin arka sokakları örnek verilebilir. "Üçüncü Sayfa'da İstanbul'un arka sokaklarında yaşayan sıradan insanların hayatları anlatıldığı için film metninde İstanbul'un mekânsal olarak silindiğini ve yok edildiğini söylemek mümkündür. Sokak aralarında gerçekleştirilen çekimlerin dışında film metninde neredeyse hiç dış mekân çekimleri kullanılmamaktadır (Suner, 2006: 178). Bu bağlamda Demirkubuz'un filmsel mekânı inşa ederken kapalılık esasını göz önüne tutarak iç mekân çekimlerini daha çok kullandığını belirtmek mümkündür. Üçüncü Sayfa'da iç mekanların sıkça tercih edilmesi, filmde klostrofobik bir etki uyandırmasına katkıda bulunmaktadır.

İsa'nın İstanbul gibi büyük bir şehirde kendisine yer edinmemesi/bulamaması ve yaşadığı sıkışmışlık hissi, şehrin yalnızca arka sokakları görüntülenerek inşa edilmektedir. Oysa şehirler, erkeklerin varlık alanıdır ve erkeklere göre tasarlanmış kamusal alanlardır (Oğuz, 2020: 159). İsa'nın varlık alanının İstanbul olmasıyla egemen söylemin erkeğe atadığı mekân, şehir olarak yeniden yinelenmektedir. Fakat film metninde karakterin İstanbul gibi büyük bir şehirde kendisine yer edinmemesi,

⁶⁵ Galatasaray, Avrupa Kupalarında Galatasaray, (Çevrimiçi) <https://www.galatasaray.org/s/avrupa-kupalarinda-galatasaray/26> , 07 Ağustos 2021.

⁶⁶ Wikipedia, ATV tarafından yayınlanan programların listesi, (Çevrimiçi), https://tr.wikipedia.org/wiki/Atv_taraf%C4%B1ndan_yay%C4%B1nlanan_programlar%C4%B1n_listesi#M%C3%BCzik-E%C4%9Flence , 07 Ağustos 2021.

onun arka sokaklara sıkışan varlığıyla inşa edilmektedir. Bu bağlamda Suner'in bahsettiği şehrin yokluğunun (2006: 178), İsa'nın varlık alanının yokluğuna eş değer olduğunu belirtmek mümkündür.

Filmsel zaman dikkate alındığında film metninde inşa edilen filmsel mekânın da döneme uygun özellikler sergilediğini belirtmek mümkündür. 80'den sonra her geçen gün artan köyden kente göçün sonucu olarak ortaya çıkan çarpık kentleşme birçok sorunu da beraberinde getirmektedir. Bu sorunların başında işsizlik ve şiddet eğiliminin artması gelmektedir (Erjem & Gödelek, 2010: 218). İşsizlik ne kadar çok artmaktaysa intihar da o denli artış sergilemektedir. Pek çok birey iş bulamadığı yahut işini kaybettiği için duyduğu öfkeyi ya bir başkasına ya da kendisine yöneltmektedir (Eskin, 2014: 150). İsa'nın sosyo-ekonomik ve eğitim düzeyinin düşük olduğu, yaşadığı apartmanın İstanbul'un arka sokaklarında birinde olmasıyla vurgulanmaktadır. Böylece karakterin işsizlik ile şiddetin normalleştirildiği bir yerde yaşadığı imlenmektedir. Arka sokaklar aynı zamanda şehre göç eden köy-kent kültürünün arasında kalmış insanların oluşturduğu arabesk kültürün yaygın olduğu yerlerdir. İsa, Çankırı'dan İstanbul gibi bir şehre göç ederek burada yaşama tutunmaya çalıştığı için karakterin kırsal alandan kente göç ettiğini aktarmak mümkündür. Film metninde İstanbul'a ayak uyduramayan İsa'nın sıkışmışlığı ve arada kalmışlığı, filmsel mekân tasarımıyla pekiştirilmektedir. İsa, köy-kent yaşamı arasına sıkışan bir karakter olarak arabesk kültürün yaygın olduğu arka sokaklarda yaşamını sürdürmektedir. "Üçüncü Sayfa'da İsa'nın yaşadığı mekânın sosyolojik bağlamda düzeyi, film metninde kullanılan arabesk şarkılarla da desteklenmektedir. Nitekim, İsa'nın rol aldığı dizilerde İbrahim Tatlıses ve Mahsun Kırmızıgül gibi dönemin arabesk şarkıcıların başrol oynamasıyla da hem filmsel zamanın hem de karakterin yaşamının arabesk kültürle kuşatılmış olduğunu belirtmek mümkündür.

Bachelard, evi aşağıdan yukarıya doğru yükselen dikey bir varlık olarak tasvir etmektedir. Ona göre dikeylik mahzen ve tavan arasının oluşturduğu kutuplaşma sonucu meydana gelmektedir. Mahzen yeraltına yakın olması bağlamında evin en karanlık varlığıdır ve yeraltı güçleri ile ilişki içindedir (Bachelard, 1996: 45-46). Bu anlamıyla mahzenin tekinsiz mekanlar olduğunu belirtmek mümkündür. "Üçüncü

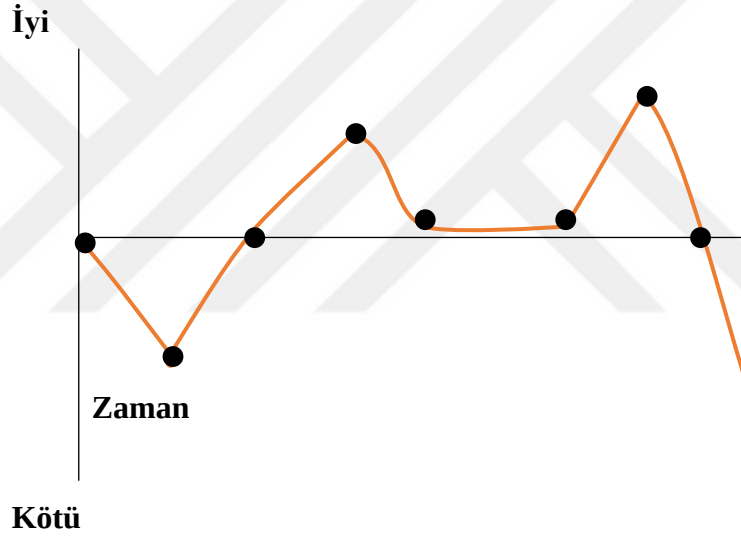
Sayfa” filminde, İsa’nın yaşadığı şehir hayatının tekinsizliği karakterin mahzende/bodrum katta yaşadığı ev ile inşa edilmektedir. Psikolojik düzlemde ele alındığında Freud “tekinsiz” kavramını, aşına olunan ve çok iyi bilinen fakat bastırıldığı için yabancılaşma yaşanan bir şey olarak açıklamaktadır. Tekinsiz kavramının kökenine inildiğinde ise bir zamanlar bireyin evi olan anne rahmine kadar uzanmak mümkündür. Mekân üzerinden mahzenle/bodrumla inşa edilen tekinsizlik duygusu, şiddeti ve dehşeti evcilleştirerek normalize etmektedir (Suner, 2006: 174). Bu bağlamda “Üçüncü Sayfa” filminde karakterin tekinsiz yaşamının bodrum katında kaldığı ev üzerinden imlendiğini belirtmek mümkündür. Film metninde karakterin evi, izleyenin aşına olduğu bir mekân olarak inşa edildiği için bu evde ortaya çıkan şiddet içerikli eylemler izleyiciye yabancı gelmemektedir. İsa ile Meryem’in evlerinin bodrum katta olmasıyla her iki karakterin de psikolojik düzlemde tekinsiz bir yaşamı olduğu vurgulanmaktadır.

Sosyolojik düzlemde İsa’nın yaşamını sürdürdüğü apartman dairesinin zemin katın da altında olması, karakterin yaşam koşullarının ortalama bir insandan daha düşük olduğunu göstermektedir. Bu bilgiler doğrultusunda İsa’nın sosyolojik düzlemde, herkesin üzerine basıp görmezden geldiği ve yukarıdan baktığı bir karakter olarak inşa edildiği söylenebilir. Bu bağlamda İsa’nın yaşamını sürdürdüğü evin/mekânın bulunduğu konumdan yola çıkarak, karakterin film metninde ötekileştirildiğini ve sosyal statüsünün diğer insanlardan aşağıda olduğunu belirtmek mümkündür. İsa’nın evinin karşısındaki evin Meryem’in evi olması sosyolojik düzlemde her iki karakterin de sosyal statüsünün aynı olduğunu göstermektedir.

Film metninin inşasında kullanılan dış mekanlar, vitrinde sergilenen İstanbul’un arkasındaki gerçek dünyayı göstermektedir. Bu dünyada şehrin egemen söyleme göre düzenlendiğinin kanıtı olarak film metninde erkek mekanlarını görmek mümkündür. Evin dışında kullanılan mekanlar göz önünde bulundurulduğunda karakol, kahvehane ve şehrin arka sokakları gibi mekân tercihleriyle egemen söylem yeniden yinelenmektedir. “Üçüncü Sayfa” filminde mekân kullanımıyla ilgili olarak daha detaylı bilgi, çalışmanın “Söylemsel ve Kuramsal Düzlem” başlığı altında aktarılmaktadır.

- **Filmsel Zaman/Mekânda İntihar**

“Üçüncü Sayfa” filminde filmsel zaman/mekân belirtildikten sonra çalışmanın bu bölümünde karakterin intihar eylemini gerçekleştirme sürecinin film metninde doğru zamanda inşa edilip edilmediği aşağıdaki yaşam grafiği üzerinden tartışılmaktadır. İsa’nın yaşam grafiği mafya babasının 50 doları kendisine geri getirmesi için bir gün süre tanınmasıyla başlamaktadır. Bu başlangıç aynı zamanda karakterin yaşamındaki kırılma noktalarından ilkinin temsil etmektedir. İsa’nın yaşam çizgisinin sıfır noktasında gerçekleşen kırılmayla, film metninde karakterin sosyolojik düzlemde varlığı sınırda olan bir birey olarak inşa edildiği söylenebilir.



Tablo 3.15 : Filmsel zamanlı İsa’nın yaşam grafiği

İsa, mafya babası tarafından şiddete maruz kaldıktan sonra parayı bulmak için öncelikle figüranlık yaptığı sete gitmektedir. İkinci kırılma karakterin yapımcıdan para istese de alamaması ve sette para yerine silah bulmasıyla gerçekleşmektedir. İsa bulduğu silahla eve gelmekte ve bir intihar mektubu yazarak intihara teşebbüs etmektedir. Karakter silahla kendisini öldüreceği esnada kapı çalmakta, çalan kapıyı açtığında ev sahibi kendisinden birikmiş ev kirası ve faturaları iki gün içinde ödemesini istemektedir. Ev sahibinin üslubu, karakteri tehdit eden mafya babasının üslubuyla benzerlik göstermektedir. İyice çıkmaza giren İsa, ikinci defa intihar eylemini gerçekleştireceği sırada, birden fikir değiştirip ev sahibinin üst kattaki evine

giderek onu öldürmektedir. İsa'nın bu eylemini yaşam grafiğinde üçüncü kırılma olarak yorumlamak mümkündür.

İsa ev sahibini öldürdükten sonra borçlarını, faturalarını ödediğine dair yalan söylemekte ve yaşamına kaldığı yerden devam etmektedir. Karakter bu esnada karşı komşusu Meryem ile tanışmakta ve mafya babasına olan borcu da Meryem ödemektedir. Kendisine yaptığı iyilik ve kurduğu iletişimle Meryem'den etkilenmeye başlayan İsa, kadınla vakit geçirmeye başlamaktadır. Dördüncü kırılma, Meryem'in eşinin eve gelmesiyle gerçekleşmektedir. İsa, Meryem ile eşinin tartışmalarına ve Meryem'in şiddete maruz kalmasına şahit olmaktadır. Film metninde karakterin bir erkek olarak yardıma muhtaç kadını kurtaramaması, başka bir deyişle toplumun erkeğe biçtiği kurtarıcı rolünü yerine getirememesi yaşamını olumsuz etkilemektedir.

Beşinci kırılma, Meryem'in eşinin gitmesi ve İsa ile yeniden konuşmaya başlamasıyla gerçekleşmektedir. Bu süreçte Meryem, İsa'ya başından geçenleri anlatmakta ve İsa'dan eşini öldürmesini istemektedir. İsa, Meryem'in eşini öldürdükten sonra sevdiği kadınla yaşayacağını, arada bir engel kalmadığını düşündüğü için adamı öldürmeyi kabul etmektedir. Meryem'in eşini öldürmek için takip eden İsa, adamı öldürememekte ve bu nedenle de süreç uzamaktadır. Adamın başkası tarafından öldürülmesiyle film metninde İsa'nın yaşamında başka bir kırılma gerçekleşmektedir. Bu kırılmayla İsa, Meryem ile yaşayabilmek adına ekonomik durumunu düzeltmek için şehir dışında uzun süreli çekilecek olan bir işi kabul edip evinden ayrılmaktadır. İsa'nın döndüğünde Meryem'in taşındığını öğrenmesi ve Serdar'ın da İsa'dan evini boşaltmasını istemesi üzerine karakterin yaşam grafiği kötüye doğru ilerlemektedir. İsa yaşamış olduğu bu kırılmayla sınırda ne iyi ne de kötü bir yaşam sürmektedir. Bir gün iş dönüşü servis aracında karakter Meryem, Serdar ve Meryem'in çocuklarının bir arada olduğunu görmektedir. Daha sonra Meryem'i öldürmek için Serdar'ın evine giden İsa, kandırıldığını öğrenmekte ve tüm bu yaşananlara dayanamayıp intihar etmektedir.

İsa'nın yaşam çizgisi genel olarak değerlendirildiğinde, Meryem'in eylemlerinin ve söylemlerinin İsa'nın yaşamına yön verdiğini belirtmek mümkündür. Zaten intiharı düşünen ve kaybedecek bir şeyi olmayan İsa'nın ev sahibini öldürmesi

Meryem’le tanışmasına yol açmaktadır. Yaşanılan bu kırılma karakterin hayatında bir dönüm noktası olarak inşa edilmektedir. İsa, Meryem’le tanıştıktan sonra bir amaç edinmekte ve intihar etmeyi düşünmemektedir. Karakter daha çok hayata tutunmakta ve bir düzen kurma gayretine düşmektedir. Bu bağlamda Meryem’le birlikte olmanın film metninde karakterin arzusu/amacı olarak inşa edildiğini belirtmek mümkün görünmektedir. İsa, Meryem’in Serdar ile evlenmesiyle var oluş amacını/arzusunu yitirmektedir. Meryem’i elde edemeyecek olması bir yana aynı zamanda neredeyse hayatını adadığı kadın tarafından kandırılması da karakterin erkeklik gururunun incinmesine neden olduğu için intihar eyleminin film metninde doğru zamanda inşa edildiğini söylemek mümkündür.

3.3.2.2.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin İntihar Olgusu Üzerindeki Etkisi

“Üçüncü Sayfa” filminde İsa’nın sosyal statüsü, yaşamını sürdürdüğü zamansal ve mekânsal gerçeklik, film metninde inşa edilen yaşam çizgisindeki kırılma anları ve intihar eylemini gerçekleştirme aşaması daha önceki başlıklar altında açıklanmaktadır. Çalışmanın bu başlığında ise İsa’nın sosyal yaşamda ‘gerçek’ bir erkek olabilmek adına vermiş olduğu çaba, karşılaştığı zorlukların intihar eylemini gerçekleştirme üzerindeki etkisi ve karakterin neden intihar ettiği sosyo-psikolojik yaklaşım çerçevesinde tartışılmaktadır.

“Üçüncü Sayfa” filminde İsa, yirmili yaşlarda yetişkin bir erkektir. Bu nedenle karakterden beklenen toplumsal cinsiyet rolleri de egemen söylemin cinsiyete bağlı olarak erkeğe biçtiği rollerdir. Erkeklik, bir toplumsal cinsiyet kategorisidir. Toplumsal cinsiyet çalışmaları çoğunlukla erkekliğin tarihsel süreç içinde kültürel, toplumsal alanda şekillendiğini ve sürekli olarak değişim gösterdiğini savunmaktadır (Arık, 2020: 230). Sosyolojik düzlemde değerlendirildiğinde film metninin erkek egemen/ataerkil söylemle inşa edildiğini belirtmek mümkündür. Bu bağlamda erkeklik çalışmalarının en önemli kavramlarından biri olan “hegemonik erkeklik” kavramına değinmek önem arz etmektedir. Connell, hegemonik erkeklik kavramını Gramsci’den aldığı hegemonya kavramı üzerinden şekillendirmektedir. Gramsci’ye göre hegemonya, iktidarın baskı ve şiddet kullanmadan diğer bireylerin rızalarını

olarak gücünü inşa etmesidir. Hegemonik erkeklikte de iktidar, diğer erkeklerin ve kadınların rızasını alarak kurulmaktadır (Connell, 2019: 150-151).

Türkiye’de erkeklerin yaşamında gerçekleşen dönüm noktaları sünnet olmak, askerlik yapmak, iş bulup para kazanmak, evlenmek ve baba olmaktır. İsa, film metninde kendisine dayatılan toplumsal rollerden biri olan askerliği yaptığını katıldığı bir deneme çekiminde belirtmektedir. Askerlik, Türkiye’de 18 yaşını doldurmuş, sağlık sorunu olmayan her erkeğin yerine getirmesi zorunlu olan bir görevidir. Bu sayede milliyetçi militarist ideoloji, her sınıftan erkeğe vermiş olduğu zorunlu askerlik göreviyle, erkeği vatandaş-asker yapmakta ve devlete bağlı ‘erkeklik kimliği’ni inşa etmektedir. Bu bağlamda militarist düşüncenin⁶⁷ ataerkil sistemin kurumsallaşmasına katkı sağladığını belirtmek mümkündür (Sancar, 2020: 48-49).

“Üçüncü Sayfa” filminde İsa da toplumsal cinsiyet rollerinden biri olan askerlik görevini tamamlamakta ve böylece devlete bağlı ‘erkeklik kimliği’ edinmektedir. Sosyolojik düzlemde İsa, erkeklik kimliğini askere giderek aldığı için - artık ‘gerçek’ bir erkek olarak- Çankırı’ya aile evine dönmek yerine İstanbul’da yaşamaya başlamaktadır. İsa’nın ailesinden uzakta tek başına İstanbul’da yaşamaya başlamasıyla, film metninde karakterin bir erkek olarak varlık alanının ev dışında olduğu imlenmektedir. Askerliğini yapan karakterin bağımsız bir birey/erkek olarak inşası, rekabetin çok olduğu erkek şehrinde, İstanbul’da yaşamasıyla da vurgulanmaktadır.

“Üçüncü Sayfa” filminde İsa’nın varlık alanı, evin dışı/shhrin içi olduğundan karakterin kamusal alanda nasıl var olabildiğini açıklamak önem arz etmektedir. Erkeği merkeze alan ataerkil söylem, kamusal alanı da erkeğe göre tasarlamaktadır (Oğuz, 2020: 155). Bu sayede erkekler kendilerini kamusal alanda var ederek modern endüstriyel kapitalist topluma uyumlu bireyler olabilmektedir. Varlık alanı şehrin içi

⁶⁷ Milliyetçiliğin cinsiyetlendirilmiş olan söyleminde erkek yurtsever, kadın ise yüceltilmiş annelik imgeleriyle kuşatılmaktadır. Ailenin ulusun en küçük yapı birimi olduğu düşünüldüğünde, aileyi koruma ve kollama görevinin erkeğe verilmesi de militarist ideoloji ve egemen erkek ideolojisi arasında sıkı bir ilişki olduğunu göstermektedir (Sancar, 2020: 157). Erkeğe verilen bu koruma ve kollama görevi sayesinde erkek, ülkesini kötülüklerden koruyan bir savaşçı ve kahraman olarak kurtarıcı rolünü üstlenmektedir (Connell, 2019: 361).

olan erkekler, sosyalleşmeyi de şehir içinde kendileri için tasarlanan mekanlarda gerçekleştirmektedir. Erkeklerin sosyalleştiği mekanlara iş yerleri, futbol sahaları, lokanta, kahvehane, meyhane/bar/cafe ve ibadethaneleri örnek vermek mümkündür (Hanks, 2020: 152; Sancar, 2020: 53).

Yalnızca aynı cinsiyete sahip bireylerin hem cinsleriyle sosyalleştiği mekanlara “homososyal” mekanlar denmektedir. Bu mekanlarda erkeklik rolleri ve davranış kalıpları öğrenilmekte, öğretilmekte ve böylece erkekliğin yeniden inşa edilmesine olanak sağlanmaktadır (Bozok, 2011: 65; Sancar, 2020: 259-264). Hegemonik erkekliğin yeniden üretildiği bir alan olan film metinlerinde de erkeklerin sosyalleştiği homososyal mekanların inşasıyla erkeklik rolleri ve egemen söylem pekiştirilmektedir (İri, 2016: 24). “Üçüncü Sayfa” film metninde de kahvehane homososyal mekân olarak kullanılmaktadır. İsa’nın, Meryem’in eşini öldürmek için gözetlediği sahnelerde, adam kahvehanedeki arkadaşlarıyla iletişim halindedir ve erkeğe özgü oyun olan okeyi oynamaktadır. Film metninde erkeklerin arasında geçen diyaloglarla, argo sözcüklerin kullanımıyla, birbirlerine uyguladıkları şiddetle ve oynadıkları masa oyunları ile erkeklik rolleri ve davranış kalıpları yeniden yinelenmektedir. Aynı zamanda kahvehanedeki televizyonda dönemin Cumhurbaşkanı olan Süleyman Demirel’in konuşmasının yer alması, politikanın erkeklerin dünyasına özgü bir alan olduğunun altını çizmektedir.

İsa’nın erkeklere özgü homososyal mekânda tek başına oturması ve herhangi bir erkekle herhangi bir nedenle iletişime geçmemesiyle karakterin sosyolojik düzlemde yalnız olduğu, erkeklerin dünyasında görünür olamadığı ve erkeklerin görmezden geldiği başka bir deyişle ötekileştirdiği bir karakter olduğunu belirtmek mümkündür. Bununla birlikte, İsa’nın şehir dışındaki işi kabul ettikten sonra figüran arkadaşlarıyla birlikte kahvehane gibi bir yerde “Masumiyet” filmini izlemesiyle, film metninde karakterin kendi sosyal statüsünde olan ve iş yaşamında varlığını kabul eden erkeklerin dünyasında görünür olduğu dikkat çekmektedir.

Erkeğin sosyal statüsü, sahip olduğu ekonomik güçle ölçülmektedir. Bu nedenle erkeğin şehir içinde en çok varlık gösterebildiği alanın iş yerleri olduğunu belirtmek mümkündür. İş sahibi olabilmek, erkeğin askerlikten sonra gerçekleştirmesi

gereken en temel görev olarak egemen söylem tarafından inşa edilmektedir. Film metninde İsa'nın düzenli bir işinin olmaması ve ne iş olursa yapmasına yönelik inşa, karakterin erkeklik kimliğini her an kaybetme korkusu yaşadığını göstermektedir. Meryem ve İsa arasında gerçekleşen diyalogda, İsa'nın figüran olduğunu belirtmesiyle iş alanında tam olarak varlık gösteremediğini ve bu nedenle de 'gerçek' bir erkek olmadığını söylemek mümkündür.⁶⁸

Meryem: "Oyuncu musun sen?"

İsa: "Tam sayılmaz yardımcı rollere çıkıyorum."

Meryem: "Mahsun'un dizisinde rol mü aldın?"

İsa: "Evet, ufak bir şey."

Meryem: "Her hafta seyrediyorum ama seni pek hatırlamadım. Hangi rolde oynadın?"

Karakterin işi düzenli olmadığı için film metninde inşa edilen erkeklik kimliği kısmidir. İsa'nın setlerde figüranlık yapması, başrol oyuncusu olamaması nedeniyle prestijli bir işinin olmadığını da belirtmek mümkündür. Karakterin işinin toplumda saygınlık uyandıran prestijli bir iş olmadığı, Meryem'in "*Her hafta seyrediyorum ama seni pek hatırlamadım. Hangi rolde oynadın?*" sorusuyla imlenmektedir. İsa'nın düzenli bir işinin olmaması ekonomik gücünü ve dolayısıyla da sosyal statüsünü olumsuz yönde etkilemektedir. Toplumda genellikle sosyal statüsü düşük olan erkekler, sosyal statüsü yüksek olan erkekler tarafından söylemleri ve eylemleri aracılığıyla ötekileştirilmektedir. Bu bağlamda, film metninde erkek karakterlerin İsa ile iletişimdeyken kullandığı argo sözcükler dikkat çekmektedir. İsa ile konuşan erkek karakterlerin çoğu, kendisinden güçsüz olduğunu düşündüğü İsa'ya hem eylemleri hem de söylemleriyle şiddet uygulamaktadır. Film metninde argo söylemlerle genellikle homofobik erkeklik inşa edilmekte ve heteroseksüel erkeklik yüceltilmektedir.⁶⁹ İsa'ya "top" ve "ibne" gibi sıfatlar kullanan erkek karakterler,

⁶⁸ Türkiye'de çalışma yaşamına tutunabilen erkekler kendilerini yaptıkları iş ile tanımlamakta ve var etmektedir, çünkü erkek olmanın ön koşullarından biri çalışmaktır. Bu bağlamda Türkiye'de çalışma ve erkek olarak görülme arasındaki ilişki incelendiğinde iş yaşamını erkeğin inşa edildiği bir alan olarak tanımlamak mümkündür. Çalışacak düzenli ve prestijli bir iş bulamayan erkekler ise kendisini var edebilecek iş alanından yoksun olduğu için erkeğini kaybetme riski ile karşı karşıya kalmaktadır (Sancar, 2020: 58-59).

⁶⁹ Hegemonik erkeklik sosyal yaşamın her alanında yeniden üretilmekte ve homofobik söylemler aracılığıyla heteroseksüel erkek kimliğini daha güçlü bir şekilde inşa edilmesine etki etmektedir (Sancar, 2020: 204).

İsa'nın erkekliğini 'gerçek' bir erkeklik olarak görmemekte ve karakteri sosyolojik düzlemde eylemleri ve söylemleriyle ötekileştirmektedir.

Alt sınıf mensubu kenar mahallelerde yaşayan, az eğitilmiş, düzenli bir çalışma hayatı olmayan, genç ve bekar erkekler gündelik yaşamda eril şiddetin varlığını normal bir durum olarak benimsemektedir (Sancar, 2020: 225-226). İsa'nın bu özelliklere sahip olmasıyla film metninde karakterin bulunduğu her mekânda şiddetin olağan ve kaçınılmaz olduğu inşa edilmektedir. Alt sınıf mensubu erkekler arasındaki güç ilişkisinde şiddet eylemi, mahallede kimin söz sahibi olacağının da belirleyicisidir. Kenar mahallelerde bazı erkekler gücünün kazanmasının normal olduğunu düşünerek güçlü bir erkeğin koruması altına girmekte, o kişiye/güce itaat etmekte ve böylece erkek çeteleri ortaya çıkmaktadır (Sancar, 2020: 231).

İsa, mafya babasının şiddetine maruz kaldığında karşılık vermemekte, kendisi yaşındaki adama 'baba' diye hitap etmektedir. Film metninde inşa edilen bu söylemle, İsa'nın kendisinden güçlü olan erkeğe boyun eğdiği imlenmektedir. Bununla birlikte karakterin intihar eylemini gerçekleştirmeden önce kendisinden daha güçsüz gördüğü birini öldürmesiyle de İsa'nın gücünün yettiği kişiye şiddet uyguladığını belirtmek mümkündür. Böylece erkeğin güç kullanarak istediğine üstünlük sağlayacağına dair erkeklerin dünyasına özgü şiddet eylemi, film metninde yeniden merkeze alınmakta ve normalleştirilmektedir. Mafya babası tarafından dövüldüğünde karşı koymayan İsa, ev sahibini kirayı istediği için öldürmektedir. Bu durum film metninde erkekler arasında güçle paralel hiyerarşik bir ilişkinin olduğunu da göstermektedir.

Egemen söylem gündelik yaşam, iş dünyası, sanat, medya, sinema gibi alanlarda yeniden yinelenerek diğer erkeklerin ve kadınların farkında olmadan inşa edilen söylemi içselleştirmesini sağlamaktadır. "Üçüncü Sayfa" filminde de benzer bir yeniden üretim söz konusudur. Film metninde egemen söylem iki katmanlı bir yapıda inşa edilmektedir. İlk katman, filmsel gerçeklik inşa edilirken film metninde kullanılan kitle iletişim araçlarıyla sağlanmaktadır. İkinci katman ise film metninin kendisidir. Örneğin; ilk katmanda İsa'nın figüran olarak çalıştığı dizinin kamera arkası gösterilerek egemen erkek kimliğinin inşası gerçekleştirilmektedir. Dizinin başrolü olan 'gerçek'/ 'emsal' erkek: erkek grubunun lideri, kendisine yanlış yapana şiddet

uygulayan, elindeki silahla istediğini öldüren ya da bağışlayan bir karakter olarak ilahlaştırılmaktadır.

Figüran olan İsa ise esas adamın yakınıni oynamakta ve elindeki silahı karşısına çıkan düşmanları öldürmek için kullanmaktadır. Dizi setinde erkek karakterlerin elinden düşmeyen silah⁷⁰, erkeklik simgesi olarak inşa edilmekte ve böylece şiddet eyleminin erkeğin doğasında olduğu düşüncesi karakter tarafından içselleştirilmektedir. İlk katmanda erkeğin erkeğe uyguladığı şiddetle inşa edilen erkeklik kimliği, ikinci katmanda da silah simgesi aracılığıyla İsa'nın ev sahibini öldürmesiyle yinelenmektedir. Film metninde İsa erkeklik simgesini/silahı edindiği için başka bir erkeğe şiddet uygulamakta ve üstünlük kurabilmektedir. Diğer yandan ikinci katmanda mafyanın iki adamının elinde silahla İsa'yı tehdit etmesi, karakterin çaresizce kaçması ve Meryem'in arkasına sığınmasıyla silahı olan adamların İsa'dan daha güçlü olduğu imlenmektedir. Her iki katmanda da erkeğin uyguladığı şiddet normalleştirilmekte ve böylece erkeğin şiddete yatkın bir birey olduğuna dair inşa edilen egemen söylem pekiştirilmektedir.

Film metninde silahın intihar eyleminde tercih edilmesinin en önemli nedenlerinden biri olarak Türkiye'de erkeklerin en çok tercih ettiği intihar yöntemleri arasında ateşli silah kullanımının ikinci sırada yer alması olarak söylemek mümkündür (Oktik, Muğla'da İntihar ve İntihar Girişimleri, 2005: 30-31). Bu bağlamda İsa'nın silahla intihar eylemini gerçekleştirmesinin altında yatan nedeni, kaybettiği erkeklik kimliğini yeniden kazanmak olarak yorumlamak mümkün olduğu gibi erkekliğin simgesi silahın karakterin topluma yabancılaşmasına ve sonucunda intihar etmesine yol açan, erkeğe biçilen toplumsal cinsiyet rollerinin nesneleşmiş/somutlaşmış hali olduğunu belirtmek de mümkündür.

Medya metinleri aracılığıyla yeniden inşa edilen, üretilen toplumsal cinsiyet rolleri örneklerine film metninde de rastlamak mümkündür. "Üçüncü Sayfa"da medya metinlerinde hedef kitlenin kadın/erkek cinsiyeti üzerinden ayrıştığı televizyon

⁷⁰ Şiddet aracı olan silah, bir erkeklik simgesidir. Erkeklik özellikleri olarak güç gözetme, kahraman olma, namus, onur, savaşıma, zafer kazanma, koruma ve kollama gibi kavramlar ortak bilinç ve bilinç dışında silah simgesiyle özdeşleşmektedir (Köknal, 2013: 189).

programlarına erkekler için futbol maçını, kadınlar içinse sabah programlarını örnek olarak vermek mümkündür. Futbol, egemen söylem tarafından inşa edilen erkeklik kimliğinin olmazsa olmaz bir ögesidir. Erkek, tuttuğu takım sayesinde o takımı oluşturan örgütlü topluluğun bir parçası olarak sosyalleşebilmektedir. Film metninde mafya babasının izlediği UEFA Şampiyonlar Ligi Galatasaray-Rosenborg karşılaşmasıyla erkek sporu⁷¹ olarak tanımlanan futbolun, erkek kimliğine sahip olan bireyler tarafından izlendiği imlenmektedir.

Erkek için bedenin sağlam ve aktif olması önem arz etmektedir. Bu bağlamda erkek sporları, erkekliğin inşa edilmesinde etkin rol oynayan en önemli alanlardan biri olarak dikkat çekmektedir. Rekabete dayalı erkek sporlarında kimin en güçlü, en tepede ve en yenilmez olduğuna dair inşa edilen “erkeksi” spor dallarında, erkeğin bedenin makine gibi oluşu ve bir silah gibi kutsanması söz konusudur. Böylece erkekliğin her şeyden üstün olduğuna dair inşa edilen egemen söylem, spor alanında da yeniden yinelenmektedir (Sancar, 2020: 252, 258). İsa’nın bedeni güçlü bir erkek bedenine kıyasla daha kadınsı yapıdadır. İsa zayıf, çelimsiz bir erkektir. Zaman zaman düşüp bayılan karakterin, sağlıklı bir bedene sahip olmadığını belirtmek mümkündür. Film metninde İsa’nın bedenine almış olduğu darbeler de güçlü erkek imajını zedeleyen bir görüntü çizdiği için karakterin sosyolojik düzlemde güçsüz/düşmüş olduğunu ve bu nedenle egemen söylem tarafından inşa edilen ‘gerçek’ erkek imajını yansıt(a)madığını belirtmek mümkündür.

“Üçüncü Sayfa”da İsa’nın bedenlen inşa edilen güçsüzlüğüne paralel olarak ekonomik alanda güçsüzlüğü de dikkat çekmektedir. Film metninde İsa’nın ekonomik sorunlar yaşadığı için intihara teşebbüs etmesine yönelik inşayla, erkeğin en önemli toplumsal rolünün para kazanmak olduğuna dair egemen söylem yeniden yinelenmektedir. Ekonomik sorunlar yaşayan İsa, toplumsal rolünü gerçekleştirmediği için erkeklik kimliğini kaybettiğini düşündüğünden intiharı bir çözüm olarak görmektedir. İsa, mafya babasının yarına kadar istediği 50 doları bulmak

⁷¹ Spor alanında iktisadi koşullar ve örgütsel yapı erkekliğin inşasında önem arz etmektedir. Örgütlenerek takımın bir parçası olan sporcularla birlikte örgütlü takımı tutan diğer erkeklerin de rekabete dahil olması, spor alanında inşa edilen erkekliğin temelini sağlam olduğunu gözler önüne sermektedir (Connell, 2019: 82).

için figüranlık yaptığı sete gitmekte, oradaki yapımcıya paraya sıkıştığını ve 50 dolara ihtiyacı olduğunu söylemektedir. Yapımcıdan 50 dolar alamayan İsa, gözü şişmiş ve yüzü kanlar içinde yapımcının kendisine verdiği set temizliği işini yapmaktadır. İsa'nın setteki dağınıklığı toparlaması, temizlik yapması bir nevi kadının ev içinde gerçekleştirdiği bir eylem olduğu için karakterin 'kadınsı' özellikler taşıdığını belirtmek mümkündür. Kendisine verilen işi yaptıktan sonra yapımcının odasında para arayan İsa, çekmecedен bulduğu silahı yanına alıp eve gitmektedir. Evde intihar mektubunu tamamladıktan sonra silahı alnına dayadığı anda kapı çalmakta, karakter böylece ilk intihara teşebbüs eylemini gerçekleştirmektedir.



Şekil 3-14: “Üçüncü Sayfa” İntihara Teşebbüs

İsa'nın intihar edeceği esnada kapıyı çalan kişi ev sahibidir. Ev sahibi, karakterden ödemediği dört ayın kirasını -dört ayın faturasını dahil etmeyerek- iki gün içinde istemekte ve kirayı ödeyemezse karakteri dövüp sokağa atmakla tehdit etmektedir. Ekonomik anlamda daha da zor duruma düşen İsa, öfkeyle başına tuttuğu silahı ikinci defa indirmekte ve intihar etmekten vazgeçmektedir. Karakter elindeki silahın da gücüyle içinde tuttuğu öfkeyi kendisinden güçsüz olan ev sahibine yöneltip adamı öldürmektedir. Ev sahibini öldürdükten sonra üçüncü defa silahı alnına dayayan İsa, bulunduğu yerde düşüp bayılmaktadır.

“Üçüncü Sayfa” filminde İsa'nın ekonomik çıkmazdan kurtulması iki aşamada gerçekleşmektedir. İlk aşamada öldürdüğü ev sahibinin oğlu Serdar'a ve polislerе kira borcu olmadığını söyleyerek ev kirası problemini ortadan kaldırmaktadır. İkinci aşamada ise Meryem, İsa'nın 50 dolar borcunu ödemektedir. Mafya babasının adamları 50 doları almak için karakterin peşine düşmektedir. Takip edildiğini fark eden İsa, mafyanın adamlarını gördüğünde kaçıp önce kapının daha sonra ise Meryem'in arkasına saklanmaktadır. İsa'nın bu davranışlarının egemen söylemin inşa ettiği erkeklik norm ve davranış kalıplarının dışında olduğunu belirtmek mümkündür.

Erkeğin bir kadının arkasına sığınması ve kendisini korumaya çalışmasıyla egemen söylemin kurtarıcı erkek kimliği zedelenmektedir. Bu inşa ile film metninde İsa karakterinin ‘gerçek’ bir erkek ol(a)madığı vurgulanmaktadır. Ayrıca Meryem’in İsa’nın borcunu ödemesiyle kadının ekonomik gücünün daha iyi olduğu imlenmekte ve karakterin bir erkek olarak ekonomik anlamda Meryem’den daha güçsüz olduğu belirtilmektedir. İsa her ne kadar ekonomik anlamda kötü durumda olsa da borcu olmadığı için intihar etmekten vazgeçip yaşama yeniden tutunmaya çalışmaktadır.

İsa’nın yaşama tutunmasındaki en önemli etken Meryem’dir. Karakterin Meryem’e “*ne istersen yaparım*” demesi, yaşamını kadına adadığının göstergesi niteliğindedir. Ataerkil ideolojiye göre kadının her istediğini yapan ve yaşamını kadının isteklerine göre şekillendiren erkek, ‘gerçek’ erkek olmaktan uzak, pasif/kılıbık bir erkektir. Bu bağlamda İsa’nın, Meryem ne isterse yaparım söylemi ve bu söylemi eyleme dökmesi neticesinde, pasif erkek olarak film metninde inşa edildiğini belirtmek mümkündür.

İsa’nın yaşama amacı/arzusu Meryem ile bir yuva kurmaktır. Erkeğin emeği dışında satacak hiçbir şeyinin olmaması başka bir deyişle mülksüz olması durumunda, erkek toplumda saygın bir statü edinmek için aile reisi olmayı hayatının amacı olarak görmektedir. Aile reisi olan birey, ailenin geçimini sağlayabildiği için kendisini ‘gerçek’ bir erkek olarak hissedebilmektedir (Köknel, 2013: 180; Sancar, 2020: 63). İsa’nın emeği dışında satabileceği hiçbir şey olmadığı için kendisini ‘gerçek’ bir erkek olarak topluma kabul ettirme isteği, film metninde aile kurumu üzerinden inşa edilmektedir. Fakat İsa’nın evli bir kadına âşık olması ve bu kadınla evlenmeyi istemesi, egemen söylemin inşa ettiği erkeklik normlarını ortadan kaldırmakta ve karakterin ahlak anlayışının sorunlu olduğuna işaret etmektedir.

Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında erkek, sevdiği kadını gözetleyerek diğer erkeklere karşı koruyucu ve kurtarıcı rolünü üstlenmektedir. Karakterin kapı dürbününden Meryem’i gözetlemesiyle, kadının bakılan bir nesne olarak inşa edildiğini belirtmek mümkündür. İsa, Meryem’in hayatını gözetleyerek aktif bir özellik sergilese de Meryem’in eşi tarafından şiddet görmesine ses çıkarmadığı,

sevdiği kadını koruyamadığı ve olanlara göz yumduğu için pasif erkek olarak inşa edilmektedir.⁷²

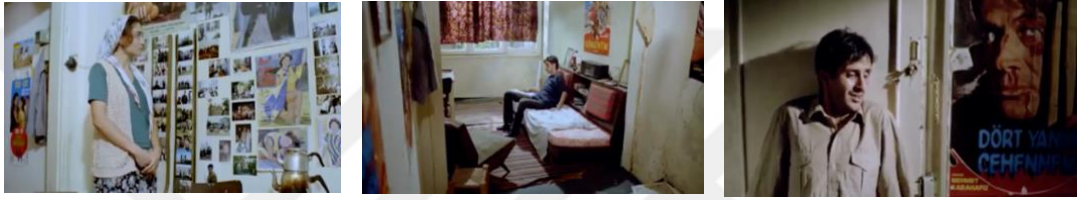
Eril şiddetin en yaygın türü aile içi şiddettir. Ailenin geçimini sağlamak uğruna her tür işi yapan erkek, eşinden ve çocuklarından tam itaat talep etmektedir. Kendisini aile reisi olarak tanımlayan erkek aile üyelerini disipline etmek, onlara terbiye vermek ve namusu korumak amacıyla şiddet kullanmaya yetkisi olduğunu düşünmektedir (Connell, 361; Sancar, 2020: 240). Film metninde aile içi şiddet ses aracılığıyla inşa edilmektedir. Meryem ile eşi arasındaki tartışma, İsa'nın evinden duyulmaktadır. Sabah kadın karakterin evine uğrayan İsa, kadının yüzünde darp izleri görmekte ve ne olduğunu sormaktadır. Meryem'in "*sen karışma karı-koca arasında bu*" cevabıyla, kapalı kapılar ardında herkesin kendi hayatını, özelini yaşadığı ve İsa'nın Meryem'le ortak bir yaşamı olmadığı vurgulanmaktadır.

İsa'nın Meryem ile birlikte olabilmesi için aralarında iki yerine tek bir kapı imgesinin bulunması gerekmektedir, böylece kapı açıldığında içeride kalan kısımda Meryem dışarıda kalan kısımda ise İsa olacak ve birbirlerini bir bütün olarak tamamlayabileceklerdir. Bu bağlamda Meryem'in evine açılan kapı imgesinin eşinin varlığına işaret eden bir engel olduğunu belirtmek mümkündür. Bachelard, aralanan kapıdan içeri girildiğinde bireyin arzularına, yaşam amacına ve iç dürtülerine ulaşıldığını belirtmektedir (1996: 235-236). Meryem'in, İsa'yı kapı aralığında baygın bulması tesadüf değildir. Meryem kapı aralığından İsa'nın evine/özel alanına adım atarak karakterin kalbine girmektedir. İsa'nın istediği zaman Meryem'in evinin kapısından içeri girememesini, kadın karakterin kalbinin dolu olmasına bağlamak mümkündür. Bu duruma Meryem'in şiddet gördüğü gecenin sabahında İsa'ya kapıyı açmamasını ve aile içinde olanlara dışarıdan birinin karışmasını istememesini örnek vermek mümkündür.

Psikolojik düzlemde değerlendirildiğinde erkek için ev/özel alan güvenlik ihtiyacının ve psikolojik yeniden üretiminin inşa edildiği yerdir (Bozok, 2011: 63-64). Film metninde kapının içe açılan kısmında İsa'nın iç dünyasının yer aldığını belirtmek

⁷² Erkeğin aktif/gözetleyen kadının ise pasif/gözetlenen olarak konumlandırıldığı ataerkil düzen içinde erkek bakışı, kadın bedenini bakılacak nesne olarak kurgulamaktadır (Sancar, 2020: 250).

mümkündür. Bu bağlamda psikolojik düzlemde karakterin iç dünyasının kapının evin içine açılan kısmıyla mekânsal olarak da inşa edildiği söylenebilir. İsa'nın evinin duvarlarında ünlülerle çekildiği fotoğraflar, ünlülere ait posterler ve film afişleri bulunmaktadır. Bu film afişleri karakterin psikolojisi hakkında ip uçları vermektedir. Örneğin evin girişinde, kapının hemen yanında bulunan “Dört Yanım Cehennem” filminin posterini ve divanın arkasındaki duvarda asılı olan “Küskünüm” filminin posteriniyle, karakterin kapının ardındaki yaşamının cehennemden kötü olduğunu düşündüğü ve bu nedenle de içinde yaşadığı topluma, hayata küstüğü imlenmektedir.



Şekil 3-15 : “Üçüncü Sayfa” İsa'nın evi

Psikolojik düzlemde İsa'nın oynadığı dizi ya da filmlerdeki ünlülerle fotoğraf çektirmesinin ve bu fotoğrafları evinin duvarlarında sergilemesinin altında toplumda görünür/tanınır olma isteği yatmaktadır. İsa'nın bu isteği film metninde katıldığı bir deneme çekiminde de inşa edilmektedir: “Benim en büyük hayalim bir dizi veya filmde bir defaya mahsus olsa bile bir başrol oynamak.” Karaktere neden başrol oynamak istediği sorulduğunda verdiği cevapla hegemonik erkeklik kavramının imlendiğini belirtmek mümkündür: “Bilmem ama başrol oynarsam iyi olacaktı gibime geliyor.” Hegemonik erkeklik, ‘gerçek’ bir erkek olabilmek için erkeğin toplumda iyi bir sosyal statüye sahip olması gerekliliğinin altını çizmektedir. Film metninde, İsa toplumda saygın ve görünür bir erkek olabilmek adına başrol oynamayı istemekte fakat bunu neden istediğini tam olarak bilememektedir. Ona göre bunun olması yalnızca iyi bir şeydir. Bu durum karakterin hegemonik erkekliğin inşa ettiği toplumsal davranış kalıplarını farkında olmadan içselleştirdiğinin göstergesi niteliğindedir. İsa deneme çekiminde sorulan sorulara karanlığın içinde cılız bir aydınlatmanın olduğu mekânda cevap vermektedir. Film metninde inşa edilen bu sahnenin görsel düzlemde de karakterin iç dünyasını yansıttığını belirtmek mümkündür.

Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında değerlendirildiğinde, egemen söylem kadınların duygularına, erkeklerin ise mantığına göre hareket ettiğini vurgulamaktadır. Bu nedenle ağlamak ve duygularını ifade etmek, egemen söylem tarafından kadınsı bir özellik olarak inşa edildiği için erkekler, duygularını gizlemeli ve ağlamamalıdır (Bozok, 2011: 79). “Üçüncü Sayfa” filminde İsa, “*erkekler ağlamaz*” egemen söyleminin dışına çıkarak birçok defa ağlamaktadır. Karakter duygularıyla hareket ederek yaşamına yön vermektedir. İsa’nın mantığı yerine duygularıyla karar alıp eyleme geçmesine Meryem’le evlenmek istemesini ve Meryem istediği için Meryem’in eşini öldürmeyi kabul etmesini örnek vermek mümkündür. Bu bağlamda psikolojik düzlemde, İsa’nın sevdiği kadının isteği doğrultusunda duygusal kararlar alıp hareket ettiği, eylemlerinin mantıktan yoksun olduğu ve dolayısıyla da egemen söylemin inşa ettiği erkek kimliğini taşı(ya)madığı söylenebilir.

Meryem, İsa’nın evinin kapısından içeri girerek yaşadığı zorlukları anlatıp artık dayanamadığını söylemekte ve İsa’dan eşini öldürmesini istemektedir. Daha önce senin için her şeyi yaparım diyen İsa, bu durumda bir seçim yapmak zorunda kalmaktadır. Meryem, İsa’yı ikna etmek için ev sahibinin evinde bulduğu silahı İsa’ya vermekte ve İsa bayıldıktan sonra o gece neler yaşandığını anlatmaktadır. İsa, Meryem’in eşinin yaptıklarını ve kadının ev sahibiyle olan ilişkisini öğrendiğinde kurtarıcı rolünü üstlenerek adamı öldürmeyi kabul etmektedir. İsa, akşamları Meryem’in eşinin arkadaşlarıyla okey oynadığı kahvehaneye gidip adamı yalnız kaldığı bir anda öldürmek için fırsat kollasa da bunu bir türlü başaramamaktadır.

İsa’nın dizi/film setlerinde figüranlık yaptığı, silahla adam öldürdüğü sahnelerden farklı olarak karakter gerçek hayatta silahı/gücü elinde bulundursa da - daha önceden öfkeyle ev sahibini öldürse de- bir başkasını öldürmek için tereddüt etmektedir. Bu durum, Meryem’in İsa’nın erkekliğini sorgulamasına yol açmaktadır. İsa, erkekliğine laf söyletmemek adına bir sonraki gün öldürebileceğini söyleyerek Meryem’den zaman istemektedir. Egemen söylem erkeği şiddete meyilli ve soğuk kanlı olarak nitelendirse de film metninde İsa bu rolü yerine getir(e)memektedir. Meryem’in eşini İsa değil, daha önce kahvehanede tartıştığı bir arkadaşı öldürmektedir.

Meryem, eşi öldükten sonra İsa ile gerçekleştirdiği bir konuşmada ekonomik durumlarının kötü olduğunu, memlekete gitmek zorunda olduklarını ve İsa'nın aileyi geçindirebilecek ekonomik gücü olmadığını belirtmektedir. İsa bu durumun yaşanmaması adına iş arayışına girmekte ve para kazanmak için çabalamakta, Meryem'in de onunla yuva kurmayı arzulaması için ekonomik güç elde etmeyi istemektedir. Bu nedenle İsa gelir elde edebilmek adına şehir dışında 20 günlük bir çekim için evden ayrılmaktadır. İsa'nın Meryem'le evlenmesi, erkeğe biçilen toplumsal rollerden biri olan aile kurmayı ve eve ekmek getirmeyi sağladığı için karakterin varlığının toplum tarafından onaylanması anlamına gelmektedir. Böylece İsa'nın toplumda statüsü yükselmekte, karakter aileyi koruyan ve kollayan 'reis' olarak saygınlık kazanabilmektedir. İsa'nın bu amacı/arzusunu Meryem'in Serdar ile evlenmesiyle gerçekleştiremediğinden, karakter film metninde özelde Meryem, genelde ise toplum tarafından onaylanmamaktadır.

Özetle sosyo-psikolojik düzlemde değerlendirildiğinde, askerliğini yaparak erkeklik kimliğini edinen İsa'nın daha sonra gerçekleştirmesi beklenen toplumsal rol, düzenli bir işe sahip olmaktır. İsa erkeğe biçilen bu toplumsal rolü tam olarak yerine getiremediği için sosyolojik düzlemde erkeklik kimliğini kısmi olarak elde etmektedir. Bu nedenle karakterin psikolojik düzlemde sürekli olarak erkeklik kimliğini kaybetme korkusu yaşadığını belirtmek mümkündür. İsa erkeklik kimliğini korumak, sosyal statü elde edebilmek için aile reisi olmayı istemekte ve kendisine yakınlık gösteren ilk kadına sevgi beslemektedir. Meryem'in İsa yerine Serdar'ı tercih etmesi, karakterin psikolojik düzlemde kendisini kötü hissetmesine neden olmaktadır çünkü erkek dünyası rekabetçidir, kaybetmeye değil kazanmaya odaklı bir yapıya sahiptir. İsa bir kadına çok çabuk duygusal hisler beslediği ve bunu ifade ettiği için egemen söylemin inşa ettiği duygularını gizleyen 'gerçek' erkek özelliğini de sergileyememektedir. Bununla birlikte İsa'nın evli bir kadınla birlikte olmayı düşünmesi de karakterin erkeklik normlarına aykırı hareket ettiğinin göstergesidir.

Sosyo-psikolojik düzlemde erkeğin toplumsal rollerinin en önemlilerinden biri evi geçindirebilecek ekonomik gücü elinde bulundurmasıdır. Bu durum erkek için olmazsa olmaz bir zorunluluk olarak egemen söylem tarafından gündelik yaşamın her

alanında sürekli yinelenmektedir. Bu bağlamda Meryem'in evlenmek için İsa yerine Serdar'ı tercih etmesinin nedenini, yalnızca Serdar'a duyduğu sevgi olarak açıklamak yetersizdir. Film metninde Serdar, ekonomik gücü elinde bulunduran güçlü bir erkek olduğu için Meryem tarafından sevilmektedir.

Serdar'ın gayrimenkulü ve düzenli bir işi olduğu için bir aileyi geçindirebilecek ekonomik güce sahiptir. Aynı durum İsa için söz konusu değildir. İsa'nın düzenli işi, kendisine ait gayrimenkulü ve toplumda saygın bir sosyal statüsü yoktur. Ekonomik gücü olmayan İsa, güçten yoksun bir erkektir. Bu bilgilerden yola çıkarak film metninde İsa'nın, toplumsal rollerini yerine getirebilecek yeterliliğe sahip bir erkek karakter olarak inşa edilmediğini belirtmek mümkündür. İsa, erkeklerin ya kazanan ya da kaybeden olduğu rekabetçi dünyasında, esas oğlan olamadığı için figüranı oynayarak kaybeden erkek rolünü üstüne giymektedir. Erkek ideolojisinde erkek olamama, erkekliği kaybetme durumu, psikolojik düzlemde ölümden daha kötü bir şey olarak nitelendirildiği için (Gilmore, 1990: 221) İsa, yaşadıklarından sonra hayatına devam etmektense intihar edip ölmeyi tercih etmektedir. Bu bağlamda İsa'nın intiharının ardında aşk ile bağlantılı olarak ekonomik sorunlar nedeniyle kaybedilen bir erkeklik kimliğinin ve erkeklik gururunun söz konusu olduğunu belirtmek mümkündür.

3.3.2.2.4. İntihar Sekansı

“Üçüncü Sayfa” filminde incelenen intihar sekansı, film metninde 01:24:53 – 01:30:06 sürecinde inşa edilmektedir. İntihar sekansı 27 plandan/çekimden oluşmaktadır. 5 çekim apartmanın içinde, 21 çekim Meryem'in evinin içinde ve 1 çekim ise siyah fonda inşa edilmektedir. İntihar sekansı boyunca “Son Kuşlar” (Erdoğan Tokatlı, 1965) filminin 1:20:40 ile 1:27:30 dakikaları arası zaman zaman film metninde ses olarak işitilmektedir. İntihar sekansında, İsa ve Meryem karakterleri yer almaktadır. İsa, Meryem'i öldürmek için evine gitse de Meryem ile arasında geçen konuşmadan sonra kendisini öldürerek intihar eylemini gerçekleştirmektedir. İntihar sekansında İsa'nın üstünde günlük kıyafetleri vardır, saçları dağınıktır. Yüzü asıktır, sinirlidir ve zaman zaman ağlamaktadır.

Apartmanın içinde çekilen ilk 4 planda İsa, Meryem'in kapısını çalmakta ve aralanan kapıdan Meryem'e doğru silahı uzatmaktadır. Son 1 planda ise İsa'nın evden çıkışı ve kapıyı kapatması görüntülenmektedir. Meryem'in evinin içinde çekilen planlarda ise İsa, Meryem'den hesap sormakta ve yaşananları tüm gerçekliğiyle anlatmasını istemektedir. İntihar eylemi tek planda gerçekleşmektedir. İsa'nın elindeki silahın sesinin duyulmasıyla eş zamanlı siyah fon üzerinde “*Yeniklere, unutulmuşlara ve Ajlan Aktuğ'a*” yazısı belirmektedir. Daha sonra jenerikle birlikte “Son Kuşlar” filminde Ayşe ve Oğuz'un arasında geçen diyalog işitilmektedir.

İsa'nın intihar eylemini gerçekleştirme süreci: düşünme ve karar verme, eyleme geçme, intihar eylemini gerçekleştirme ve karakterin intiharından sonra “Son Kuşlar” filminden bir sahnenin işitilmesi olmak üzere dört aşamada gerçekleşmektedir. Film metninde inşa edilen intihar sekansının aşamalarının gerçekleştirildiği mekanlar ve bu mekanlarda kaç çekim yapıldığı aşağıdaki tabloda belirtilmektedir:

Karakterin İntihar Eylemini Gerçekleştirme Süreci	Sahne/Mekân	Çekim Sayısı
Düşünme ve Karar Verme	Apartmanın içi	4 Çekim
	Meryem'in evi	20 Çekim
Eyleme Geçme/Hazırlık	Meryem'in evi	1 Çekim
	Apartmanın içi	1 Çekim
İntihar Etme	Siyah fon üstüne yazı	1 Çekim
Karakterin İntiharından Sonra	Jenerik	Jenerik akışı/ses işitilir

Tablo 3.16 : “Üçüncü Sayfa” İntihar sekansı

“Üçüncü Sayfa” filminde intihar sekansı İsa'nın, Meryem'in evine gelip kapısını çalmasıyla başlamaktadır. İlk çekimde İsa apartmanın içinde ışığı açmadan kapıyı çalmaktadır. Meryem kapıyı araladığında evin ışığının etkisiyle karakter kadrja girmektedir. Kamera sabittir, nesnel planda ve görüş noktası bakış açısında konumlandırılmaktadır. Meryem'in ışığın olduğu tarafta, İsa'nın ise karanlıktan gelen olarak inşa edildiği bu çekimle; kadının varlık alanının evin içi, erkeğin varlık alanının ise evin dışı olduğu imlenmektedir. Meryem'in ışığın olduğu tarafta olması kadının

düzenini kurduğunun göstergesidir. İsa'nın karanlığın içinden gelmesini ise karakterin yaşamında düzensizliğin ve belirsizliğin olduğu şeklinde yorumlamak mümkündür. İntihar sekansının başlangıcı olarak apartmanın içinde inşa edilen çekimlerde İsa'nın elinde olan silahı Meryem'e doğrultması, karakterin kadını öldürmek için geldiğinin göstergesi niteliğindedir. Apartman içinde gerçekleştirilen ilk çekimde ortam sesi ile İsa ve Meryem'in sesi devamındaki 3 çekimde ise "Son Kuşlar" filminde Ayşe ve Oğuz'un arasında geçen diyalog işitilmektedir.⁷³ Kamera sabit, nesnel planda ve görüş noktası açınsındadır. Çekimler arası geçişte kesme yöntemi kullanılmakta amors çekimle iki karakterin de olduğu diyaloglu sahne inşa edilmektedir.



Şekil 3-16: "Üçüncü Sayfa" İntihar Sekansı I

Meryem'in kapıdan çekilip içeri girmesiyle kadın karakterin dünyasına/evine adım atılmaktadır. Daha önceki evinden modern olan eşyalar, Meryem'in üzerine giydiği elbise ve kolundaki altınlar karakterin sosyal statüsünün Serdar ile evlenmesiyle değiştiğini göstermektedir. Evin içinde inşa edilen çekimler anlatım ve karakterlerin kamera önündeki konumları bağlamında değerlendirildiğinde iki çekim serisinden oluştuğunu aktarmak mümkündür. Bu çekim serisinin İsa'nın, Meryem'in hayatında Serdar'ın hep var olduğunu öğrendiği zamanın öncesi/(5.-16. çekim) ve sonrası/(17.-24. çekim) olarak inşa edildiği söylenebilir.

5. ve 16. çekim arasında oluşturulan çekimler, İsa'nın ayakta olduğu Meryem'in ise televizyon izlediği çekimlerdir. İsa, Meryem'e olanlarla ilgili hesap sormakta, Meryem ise İsa'nın yüzüne bakmadan televizyonda "Son Kuşlar" filmini izleyerek karaktere cevap vermektedir:

⁷³ "Son Kuşlar" filminde 1:20:57- 1:21:50 süreleri aralığında iki karakterin arasında geçen konuşma verilmektedir. Filmde iki karakter gemide karşılaşmaktadır. Oğuz, Ayşe'yi gördüğünde tanıyamadığını ve çok değiştiğini söyler. Ayşe ise evlendiğini ve kocasının arzusu üzerine değiştiğini belirtir. "Son Kuşlar"da iki karakter arasındaki geçen diyalog, karakterler konuşmasa da sanki Meryem ve İsa arasında da geçiyor gibidir.

Meryem: “Olanların seninle bir ilgisi yok.”

İsa: “Nasıl yok? Yaşadıklarımız neydi o zaman? Çektiklerim ne peki? Adamla dalga mı geçiyorsun sen? Niye kandırdınız beni?”

Meryem: “Ne kandırması?”

İsa: “Ya siz ne biçim insanlarsınız ya? Keriz yerine mi koyuyorsunuz adamı? O.. ç.. ile yaptıklarınız ne? Hani köye gidecektin? Hani çarşıda cinnet geçiriyordun? Onca yokluğun içerisinde bu ev nerden çıktı? Yeni eşyalar, yeni elbiseler? Bu alçak oğlu alçak nerden çıktı?”

Meryem: “O hep vardı.”

...

Yukarıda bir kısmı belirtilen diyalogun inşa edildiği çekim serisinde kamera sabit, nesnel ve görüş noktası bakış açısında konumlandırılmaktadır. Bu çekim serisinde karakterlerin ikili diyalogu, ortam sesi ve doğal ışık kullanılarak gerçekçi bir etki inşa edilmektedir. Çekimler birbirine kesme geçiş yöntemiyle bağlanmaktadır. 5. çekimle birlikte eve adım atan İsa, bel planda görüntülenmektedir. Karakter etrafına bakınmakta ve olanları anlamaya çalışmaktadır. 6. çekime geçişte inşa edilen aks atlamasıyla İsa’nın gördükleri karşısında hayatının alt üst olduğunu belirtmek mümkündür. İsa arkası dönük boy planda çerçevelenirken, Meryem ise koltukta oturup televizyon izlemektedir. Bu çekimde alan derinliği kullanılarak gerçekçi bir görüntü inşa edilmektedir. İsa odak noktası olarak net, Meryem ise belli belirsiz görüntülenmektedir. Meryem’in çerçevede net olmamasıyla, açığa çıkmamış bir sırrı olduğunu söylemek mümkündür.



Şekil 3-17 : “Üçüncü Sayfa” İntihar Sekansı II

6. çekimden sonraki çekime geçişte kullanılan aks atlamasıyla, Meryem kameraya daha yakın konumda, İsa ise daha aynı uzaklıkta ayakta görüntülenmektedir. 7. çekimde hem aks atlamasıyla hem de bir önceki çekimde belirsiz olarak görüntülenen Meryem’in net olarak çerçevede yer almasıyla, sır olan şeyin açığa çıkacağı imlenmektedir. 8. çekimde çerçevenin sağ tarafında İsa’nın elindeki silah belli belirsiz, Meryem ise net görüntülenmektedir. Bu çekimde silahın ne zaman ve kim için kullanılacağına dair belirsizlik inşa edilmekle birlikte,

Meryem'in az sonra gerçekleri anlatacağı ve böylece sırrının açığa çıkacağı net alan derinliği üzerinden verilmektedir.

9. çekim ve 11. Çekim, 7. çekimin tekrarı niteliğindedir yalnızca Meryem çekim sayısı arttıkça çerçevede daha yakın görüntülenmekte ve yüzündeki belli belirsizlik artmaktadır. İsa ise 7. çekimde boy plan, 9. çekimde diz plan, 11. çekimde de bel planda kadrajda yer almaktadır. 13. ve 15. çekimler de 11. çekimin tekrarıdır. Film metninde inşa edilen diyaloglu sahnenin tek sayılı çekimlerinde, İsa ön planda yer alarak karakterin jest ve mimikleri görüntülenmektedir. 8. çekim, 10. çekim 12. çekim ve 14. çekimde ise İsa'nın karşısında oturan ve onunla konuşan Meryem görüntülenmektedir. 8. çekimde kullanılan çerçeveleme tekniği bu çekimlerde de tekrarlanmaktadır. Böylece silahın kullanılıp kullanılmayacağı, kime karşı kullanılacağı ve ne zaman patlayacağına karşı bir belirsizlik inşa edilerek gerilim ve merak arttırılmaktadır.

16. çekimde kamera İsa'nın arkasında konumlandırılmakta, karakter göğüs planda görüntülenmektedir. İsa'yı bağırması için ikaz eden Meryem ise ayağa kalkıp sinirle İsa'ya doğru yürümektedir. Meryem kadraj içinde hareketli konumda olduğu için belirli bir çekim ölçeğinden bahsetmek mümkün değildir. 17. çekime kesme yöntemiyle yapılan geçişte, Meryem'in bir önceki çekimdeki hareketi takip edilmektedir. İki karakterin evin içinde birbirine bu kadar yakın konumlandırıldığı ilk ve tek çekimde Meryem, İsa'nın karşısına dikilerek şu cümleleri söylemektedir: *"Bana bak! Vuracak mısın ne yapacaksan yap ya da git. Az sonra kocam gelecek."* İsa bu söylemle birlikte Meryem'in Serdar ile evlendiğini öğrenmekte, içindeki ağlama isteğini ve öfkeyi tutmaya çabalamaktadır. Meryem cümlelerini tamamladıktan sonra ileriye doğru yürümekte, İsa ise çerçevenin aynı yerinde kalarak hareket etmemektedir.



Şekil 3-18 : "Üçüncü Sayfa" İntihar Sekansı III

Film metninde 17. çekimle evin içinde inşa edilen diyaloglu sahnenin ikinci çekim serisine geçiş yapılmaktadır. Bu çekim serisinde Meryem, İsa'ya daha önce söylemediği ayrıntıları itiraf ederek Serdar'ın her zaman hayatında olduğu gerçeğini, iki sevgilinin birbirine kavuşmak adına neler planladıklarını anlatmaktadır. İsa duydukları karşısında erkeklik onurunun, gururunun zedelendiğini ve daha önceki söylemlerinde de belirttiği üzere Meryem ve Serdar'ın kendisini “*keriz*” yerine koyduğunu düşünmektedir. 17.- 24. arası çekim olarak inşa edilen seride kamera sabit, nesnel ve görüş noktası bakış açısında konumlandırılmaktadır. Bu çekim serisinde ortam sesi ile karakterlerin sesi işitilmekte, aydınlatmada ise gerçekçi anlatımı güçlendirmek amacıyla doğal ışık tercih edilmekte, çekimler arası geçişte kesme geçiş yöntemi kullanılmaktadır.

17. çekimde ileriye doğru yürüten Meryem'in ev içinde bulunduğu yer 18. çekimde görüntülenmektedir. Çerçeve Meryem bel planda, sırtı İsa'ya dönük vaziyette tül perdenin ardından dışarıyı izlemektedir. İsa, Meryem'in arkasında kadrajda belli belirsiz yer almaktadır. Bu bağlamda inşa edilen çerçeveye Meryem'in İsa ile iletişimde olmak istemediği, İsa'yı geçmişte bıraktığı ve İsa'nın hayatında olmasını arzulamadığı imlenmektedir. 18. çekimde inşa edilen çerçeve, 20. çekim 22. çekim ve 24. çekimde tekrarlanmaktadır. 19. çekimde Meryem çerçevenin sağ tarafında belli belirsizdir, İsa ise arkada bel planda görüntülenmektedir. İsa bu çekimde elindeki silahı doğrultarak Meryem'e “*bana gerçeği söyle!*” diye bağırılmaktadır. Meryem'in yüzünün belli belirsiz görüntülediği 19. çekim, İsa'nın söylemi birlikte değerlendirildiğinde kadın karakterin net olmadığı ve bir sır sakladığı hem görsel hem de söylemsel düzlemde yinelenerek pekiştirilmektedir.

Çekim serisinde Meryem'in İsa'dan gizlediği gerçek 20. çekimle birlikte karakter tarafından şu cümlelerle aktarılmaktadır:

Meryem: “Daha önce her şeyi anlatmıştım. Bir tek onu eksik söyledim. Babasının yazıhanesinde gördük birbirimizi. İlk görmede âşık olduk. Zaten kin güderdi babasına. İlişkimiz başlayınca beraber öldürmeye karar verdik. Senin geldiğin gece de yapacaktık. Babası gelmeden eve aldım. Serdar yatak odasının balkonunda bekliyordu. O banyoya girince içeri girecekti. Banyoda öldürecektik ama sen geldin. Kader işte. Sonrası anlattığım gibi.”

21. çekimde İsa, Meryem'in anlattıklarını dinledikçe kadın karaktere doğrulttuğu silahı yavaş yavaş indirmekte ve Meryem'i öldürmekten vazgeçmektedir. 21. çekimde inşa edilen çerçeve, 23. çekimde tekrarlanmaktadır. İsa, bel planda görüntülenmektedir. Kadın karakterin kadrajın dışında olduğu çekim serisinde İsa'nın yalnızlığı ve Meryem'den ayrı bir yaşamı olduğu vurgulanmaktadır. 23. çekimde İsa'nın, Meryem'e "*Peki ben? Benden ne istediniz?*" sorusunu sorması karakterin Meryem'le yaşadıklarına doğal olarak yaşamına da yabancılaştığının göstergesi niteliğindedir. 17. ve 24. çekim arasında gerçekleştirilen bu çekim serisinde İsa kendisinden gizlenen bir gerçekle yüzleşmektedir.

Karakterin intihar eylemine geçme aşaması 25. çekimle gerçekleşmektedir. Evin içine girdiği andan beri bulunduğu yerden hareket etmeyen İsa'nın bu çekimle harekete geçmesini intihar eylemine geçme/hazırlık aşaması olarak değerlendirmek mümkündür. 24. çekimden 25. çekime geçişte kesme geçiş yöntemi kullanılmaktadır. Ortam sesi, karakterlerin sesleri işitilmekte ve doğal ışık kullanılmaktadır. Kamera sabittir, görüş noktası ve nesnel bakış açısı konumundadır. 23. çekimde olduğu gibi İsa, çerçevede bel planda konumlandırılmaktadır. Bu çekimde İsa, kendisinden beklenen egemen söylemin inşa ettiği toplumsal cinsiyet rollerinin dışında davranıp ağlamaktadır.

Meryem'in anlattıklarından sonra kandırıldığını düşünen ve erkeklik gururu incinen İsa, "*Peki ben? Benden ne istediniz?*" sorusuna cevap alamadığı için 25. çekimde ağlayarak evin dış kapısına doğru yürümektedir. Egemen söylem "*erkek adam ağlamaz*" davranış kalıbını inşa ederek, gerçek bir erkeğin duygularını dışa vurmaması gerektiğinin altını çizmektedir. İntihar sekansında İsa'nın ağlaması, onun "erkek adam" olamadığının göstergesi niteliğindedir. Bu nedenle karakterin ağlamasını kadınsı bir özellik olarak belirtmek mümkündür. Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında değerlendirildiğinde İsa'nın ağlama eylemini gerçekleştirmesi, karakterin egemen söylemin inşa ettiği gerçekliğin dışında davranış sergilediğinin örneklerinden yalnızca biridir.



Şekil 3-19 : “Üçüncü Sayfa” İntihar Sekansı IV

26. çekime geçişte, kesme geçiş yöntemi kullanılmaktadır. Kamera nesnel ve görüş noktası bakış açısında sabit olarak konumlandırılmaktadır. Doğal ışık kullanılan bu çekimde apartmanın içi karanlık ev ise aydınlıkta kalmaktadır. Gerçekçi bir anlatımın inşa edildiği film metninde bu çekimde de ortam sesi tercih edilmektedir. Karakterin nefes sesleri ile televizyonda devam eden “Son Kuşlar” filminden sesler işitilmektedir. Nefes seslerinin kullanımıyla İsa’nın son anlarını yaşadığı imlenmektedir. İsa hareket halinde olduğu için tek bir çekim ölçeğinden bahsetmek mümkün değildir. Bu çekimde karakter araladığı kapıdan apartmanın içine adım atmakta ve kapıyı tamamen kapatarak karanlıkta kalmaktadır.

Egemen söylem kadının varlık alanını evin içi, erkeğin varlık alanını ise evin dışı olarak inşa etmektedir. Film metninde inşa edilen intihar sekansının ilk çekiminde İsa’nın evin dışında, Meryem’in ise evin içinde görüntülenmesiyle egemen söylemin inşa ettiği kadının ve erkeğin varlık alanının film metninde yeniden üretildiğini söylemek mümkündür. İsa’nın evin içinden dışarıya çıktığı 26. çekimle, karakterin hem varlık alanının evin dışı olduğu imlenmekte hem de Meryem’in hayatında yer almadığı vurgulanmaktadır. Evin dışının karanlık olmasıyla, kapının kapandıktan sonra aydınlık hiçbir yerin kalmamasıyla da görsel düzlemde İsa’nın yaşamak için hiçbir umudunun ve arzusunun kalmadığı inşa edilmektedir.

26. çekim İsa’nın kapıyı kapama sesi ile son bulduğu için ekran karanlık olarak görünmektedir. Bu nedenle 27. çekime geçişin işitilen silah sesiyle ve beliren yazıyla gerçekleştirildiğini aktarmak mümkündür. İsa’nın intihar eylemini gerçekleştirdiği, intihar sekansının son çekimi olan 27. çekim, 27 sayısının anlamıyla birlikte düşünüldüğünde önem arz etmektedir. 27’ler kulübü, yirmi yedi yaşında hayatını yitiren ünlü sanatçıların dahil edildiği bir kulüp olarak tanımlanmaktadır. Bu sanatçılar genellikle yüksek doz alkol ve uyuşturucudan, cinayetten, intihardan ya da trafik

kazasından yaşamını yitirmektedir. Bu bağlamda, film metninde 27. çekimle, 27'ler kulübüne bir atıf yapıldığını ve 27. çekimde silah sesinin duyulmasıyla eş zamanlı olarak siyah fon üzerine “*Yeniklere, unutulmuşlara ve Ajlan Aktuğ’a*” yazısının belirmesinin yönetmenin bilinçli bir tercihi olduğunu aktarmak mümkündür. İsa'nın intihar ettiği an, filmsel zaman sona erdiği için karakterin film metninin başrol oyuncusu olarak ‘ünlü bir karakter gibi’ inşa edildiği imlenmektedir. Böylece yönetmenin, İsa'nın hayatında bir kereliğine bile olsa bir filmin başrolü olma amacını ve dileğini gerçekleştirdiğini aktarmak mümkündür.

“Üçüncü Sayfa” filminin bitmesi başka bir deyişle İsa'nın intihar etmesi ve jeneriğin akmaya başlamasıyla, “Son Kuşlar” filminin 1:27:30-1:31:50 arasında gerçekleşen Ayşe ve Oğuz'un diyalogu işitilmektedir. Ayşe, Oğuz'a fakir olduğu için onunla evlenmek yerine sevmediği zengin bir erkekle evlenmeyi tercih ettiğini söylemektedir. Ayşe'nin ekonomik yönden güçlü erkeği tercih etmesinin nedeni zengin olmak ve annesini refah içinde yaşatma isteğidir. “Üçüncü Sayfa”da Meryem'in de isteği çocuklarına bakıp, evini geçindirebilecek bir erkekle evlenmek olduğu için kadın karakter İsa yerine Serdar'ı eş olarak tercih etmektedir.

“Son Kuşlar”da Ayşe sevmediği erkekle zengin olduğu için evlenirken “Üçüncü Sayfa”da Meryem, ekonomik gücü elinde bulunduran Serdar'ı eş olarak seçmekte ve belki de yalnızca bu gücü nedeniyle Serdar'ı sevmektedir. Jenerikte işitilen hikâye ve film metni bütüncül bir perspektifle değerlendirildiğinde, ekonomik anlamda güç elde edememiş erkeğin her zaman kaybedeceği ve hayatını adadığı kadına hiçbir zaman ulaşamayacağı imlenmektedir. Egemen söylemin film metninin içinde başka bir filmle yinelenildiği ve tekrardan üretildiği bu inşayla, toplumun erkeğe biçtiği rolleri gerçekleştirebilmesinin temelinde ekonomik güce sahip olması gerektiği vurgulanmaktadır. Bu ekonomik güce sahip olamayan İsa, toplumsal rolleri yerine getiremediği için topluma yabancılaşmakta ve erkeklik kimliğini kaybettiğini, gururunun incindiğini düşündüğü noktada da intihar eylemini gerçekleştirmektedir.

3.3.3. Toplumsal Travmalar

Travma genel anlamıyla savaş, doğal afet, toplama kampları, göç gibi toplumsal felaketlerle birlikte iş kaybı, yakın çevrede istismar ve şiddet türünde olay yahut olaylar dizisine maruz kalan bireyin ruhsal ve bedensel varlığına zarar veren, etkisi bireyler arasında farklılık gösterebilen bir kavram olarak tanımlanmaktadır (Kılınç, vd., 2017: 182). Bu bilgilerden yola çıkıldığında toplumu oluşturan birey ve alt gruplar arasındaki ilişkiye temas eden travmaları, toplumsal travma olarak nitelendirilmek mümkündür. Toplumda yaşanan olay ya da olaylar dizisi, toplumu oluşturan bireyleri ve alt grupları bir araya getirip dayanışma sağlayacağı gibi çatışmalara, bireyler ya da alt gruplar arasında anlaşmazlığa, güvensizliğe, yabancılaşmaya ve yalnızlaşmaya da neden olmaktadır. Toplumsal travmalar bireylerin geçmişi ortak tarihsel bir düzlemde hatırlamalarını sağlamakta ve böylece ‘kolektif hafıza’ inşa edilmektedir. Travmadan sağ çıkanlar için hafıza büyük bir önem arz etmektedir çünkü hatırlama eyleminin toplumun psikolojik sağlığı üzerinde olumlu etkileri bulunmaktadır. Toplumsal düzeyde hatırlama eylemi *“kültürel travmalara dair yeni anlatılar oluşturabilmeye ve böylece travmaların etkileriyle baş etmeye”* yardım etmektedir (Çopur & Gençer, 2015: 2-3).

Sinema filmlerinde karakterin filmsel zamanda/mekânda yaşamı genellikle kolektif hafıza ile ilişkilendirilerek inşa edilmektedir. Kurmaca bir metin olan sinema sayesinde toplumun içinde bulunduğu tarihsel sürecin, karakterlerin duyguları ve düşünceleri üzerinden inşa edilmesiyle hem yaşanan geçmişin unutulmaması sağlanarak kolektif hafıza güçlendirilmekte hem de tarihsel gerçekliğin yeniden inşa edilmesiyle geçmişte yaşanan travmalar hatırlanarak travmatik etkiyle baş edilmesine olanak sağlanmaktadır. Çalışmanın bu başlığı altında Türkiye’de yaşanan travmaları ana karakterlerin yaşamı üzerinden inşa eden “Bekle Dedim Gölgeye” (Atıf Yılmaz, 1991) ve “Dedemin İnsanları” (Çağan Irmak, 2011) filmleri incelenmektedir. Sosyo-psikolojik yaklaşım ve yorumsamacı yöntemle incelenen film metinlerinde karakterlerin neden intihar ettiği, intihar eyleminin toplumsal travmalarla nasıl ilişkilendirildiği, toplumsal travmaların karakterleri intihar eylemini gerçekleştirmesi konusunda nasıl harekete geçirdiği tartışılmaktadır. Bununla birlikte karakterin yaşanan toplumsal travmanın etkisiyle toplumsal yabancılaşma ya da bütünleşme

bağlamında gerçekleştirdiği intihar eyleminin nasıl inşa edildiği açıklanmaya çalışılmaktadır.

3.3.3.1. Tutunamayan Kuşaklar: Bekle Dedim Gölgeye

Roman uyarlaması olan “Bekle Dedim Gölgeye” filminin yönetmeni Atıf Yılmaz’dır. Filmin senaristliğini ise romanın yazarı Ümit Kıvanç ile Barış Pirhasan üstlenmektedir. Film metninde, sol örgüt içinde aktif rol oynayan Ersin Düzkaya, Erdal Cansun ile Esra Sağıroğlu’nun hem toplum hem de arkadaşlık ilişkilerindeki değişen dinamiklere uyum sağlayamama ve maruz kaldıkları bireysel/toplumsal travmalar nedeniyle yaşama tutunamamaları konu edinilmektedir.

“Bekle Dedim Gölgeye”de ana karakter olan üç arkadaş farklı zaman dilimlerinde intihar etmektedir. Film metni Erdal’ın ölümü başlamaktadır. Karakterin ölüm nedeni olarak cinayetten şüphelenilse de film ve roman metinlerinde Erdal’ın intihar ettiğine dair ipuçları bulmak mümkündür.⁷⁴ Erdal’ı öldürmekle suçlanan Ersin ise delil yetersizliğiyle serbest bırakıldıktan kısa bir süre sonra intihar etmektedir. Çalışmanın sınırlılığı göz önünde bulundurulduğunda, Ersin’in ve Erdal’ın nasıl intihar ettiği film metninde görüntülenmediği için her iki ana karakter değerlendirmenin dışında tutulmaktadır. Bununla birlikte “Dedemin İnsanları” filminde toplumsal travmalar nedeniyle intihar eden karakter erkek olduğu için “Bekle Dedim Gölgeye” filminde çalışmada belirtilen sınırlılık perspektifinde kadın karakterin gerçekleştirdiği intihar eylemi incelenmektedir. Bu doğrultuda “Bekle Dedim Gölgeye” filmi çözümlenirken Esra’nın intihara gidiş süreci ele alınmakta ve toplumsal travmaların karakterin yaşamına sosyo-psikolojik perspektifte nasıl etki ettiği tartışılmaktadır.

Filmin adı, roman adının ilk kelimesini vurgulayan tek tırnak işaretinin kaldırılmasıyla “Bekle Dedim Gölgeye” olarak inşa edilmektedir.⁷⁵ Filmin adıyla,

⁷⁴ Film metninde Erdal’ın ölümü şüpheli olarak gösterilmektedir. Roman metninde de benzer bir inşa söz konusu olsa da karakterin intihar etmiş olma ihtimali üzerinde de durulmaktadır (Kıvanç, 1998: 67-71). Bu bağlamda karakterin şüpheli ölümü, intihar eylemi olma olasılığı ile değerlendirildiği için çalışmada Erdal’ın ölümünden bahsederken “şüpheli ölüm/intihar” sözcük dizisi kullanılmaktadır.

⁷⁵ Romanın adı “Bekle” Dedim Gölgeye’dir.

söylemi gerçekleştiren kimsenin kendisi dışında bir başkasına seslendiği vurgulanmaktadır. Çünkü bir gölgenin var olabilmesi için öncelikli olarak bir canlının varlığından söz etmek gerekmektedir. Bir başkasına ait olan bu gölgeyle filmin ana karakterinin dışında başka bir karakterin de varlığına işaret edildiğinden film metninin birden çok ana karakteri olduğu imlenmektedir. Gölge, canlılar için bedene ait olan ve bedenden ayrı düşünilemeyen bir ruh gibidir. Bu perspektifte ele alındığında filmin adında kullanılan gölge kelimesinin ölen üç yakın arkadaşı temsil ettiğini söylemek mümkündür. Film metni bütüncül perspektifte değerlendirildiğinde ise ana karakterlerden biri olan Erdinç'in yaşamı üzerinden üç yakın arkadaşın hayatına tanık olduğu görülmekte ve böylece karakterin filmin diğer ana karakterleri olan üç arkadaşını temsil eden gölgeye 'bekle' dediği anlaşılmaktadır.

Gölge, varlığını ışığa yokluğunu ise karanlığa borçludur çünkü ışıklı/aydınlık bir alanda görünür olabilirken ışısız/karanlık bir alanda ise görünmez olmaktadır. Anlamsal olarak hem ışığın hem de karanlığın özelliklerini kendi bünyesinde toplaması gölgenin bu iki kavramdan aşkın bir kavram olarak ele alınmasını olanaklı kılmaktadır. Bu bilgiler ışığında gölge kavramını ışık/varlık ile karanlık/yokluk arasında her ikisinin kesiştiği nokta olarak tanımlamak mümkündür. Sahip olduğu bu özellik sayesinde gölge varlık/yaşam ile yokluk/ölüm arasında süzülmeekte olan bir gerçeği temsil etmektedir.

Var olan her canlının ya da cansızın bir gölgesi bulunmaktadır. Gölgenin formu siluet gibi olduğundan aynı canlı türlerinin gölgeleri tek tip özellik sergilemektedir. Bu durum gölgenin gerçek sahibinin kim/ne olduğu konusunda bir belirsizlik yaratmaktadır. İşte bu belirsizlik hali de aynı canlı türleri içinde gölgeyi herkes olabilen ve herkesin yerine geçebilen bir olgu olarak ele alma imkânı tanımaktadır. Bu bağlamda film metninde gölgeyi yalnızca filmin üç ana karakteri

olarak belirtmek sınırlı bir bakış açısı olacağından gölgenin ‘68 Kuşağı’⁷⁶ ve ‘77 Kuşağı’⁷⁷ gençlerini temsil eden bir imge olarak inşa edildiğini söylemek mümkündür.

Roman metninde sol görüşe sahip karakterlerin adları E harfi, sağ görüşe sahip karakterlerin adları ise S harfi ile başlamaktadır. Adı E harfi ile başlayan karakterlerin ortak özelliğinden yola çıkıldığında ‘emekçi’leri temsil ettiğini belirtmek mümkünken adı S harfi ile başlayan karakterler ise ‘sermaye sahipleri’ni temsil etmektedir.⁷⁸ Yazarın bu tercihi ile iki farklı ideolojik görüşü gruplara ayırdığı görülmektedir. Film metninde de karakterlerin isimlerine sadık kalınmakta ve böylece sol-emekçi/sağ-sermaye sahibi karşıtlığı filmde yeniden inşa edilmektedir.

“Bekle Dedim Gölgeye” üç arkadaş arasındaki ilişkiyi ele alıyor gibi görünse de karakterlerin karıştıkları toplumsal olaylar, yaşadıkları toplumsal travmalar ve çevreleriyle olan ilişkileri bağlamında değerlendirildiğinde film, politik bir film olarak inşa edilmektedir. 60’ların sonu, 70’lerin politik olayları ve 80 darbesi sonrasında filmsel zaman olarak tercih edilmesiyle filmde birkaç kuşağın öyküsünün bir arada aktarıldığını belirtmek mümkündür. Bu bağlamda “Bekle Dedim Gölgeye”nin toplumsal travmaların bireyler üzerindeki olumsuz etkisini öne çıkaran ve yakın geçmiş zamanı ele alan bir film olarak yenilikçi bir bakış açısına sahip olduğu görülmektedir.

⁷⁶ 68 Kuşağı: Dünya’da 1968 öğrenci hareketleriyle kendi ideolojisini duyuran, Batı ülkelerinde Maoist, Anarşist ve Yeni Sol gibi grupların faaliyet gösterdiği alanlarda aktif rol oynayan gençler olarak nitelendirilmektedir. Gençlik hareketleri diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye’de de üniversitelerde başlamaktadır. Türkiye’de öğrenci hareketi ilk olarak eğitim-öğretim sorunlarının dile getirilmesiyle başlamakta daha sonra ise politikleşerek dönemin iktidarına karşı muhalefet eylemleriyle ülkede giderek büyüyen bir dalga olarak yayılmaktadır (Bulut, 2011: 126, 135).

⁷⁷ 77 Kuşağı: Literatürde genellikle ‘78 Kuşağı’ olarak yer almaktadır. Bu kuşağa kuşaklar arası 10 yıl olması gerekliliği düşüncesiyle ‘68 Kuşağı’ndan çıkarsama yapılarak ‘78 Kuşağı’ isminin verildiğini söylemek mümkündür. Aköz’e göre, 1978 yılının toplumsal olaylar açısından hiçbir özelliği bulunmamaktadır. Oysa 1977 yılında yaşanan ‘1 Mayıs’ olaylarından sonra değişen sosyal ve toplumsal ilişkilerle “12 Eylül 1980 Darbesi”nin önü açılmaktadır. Bu nedenle ‘78 Kuşağı’ olarak anılan kuşağın gerçekte ‘77 Kuşağı’ olarak nitelendirilmesi gerekmektedir (Aköz, 1998: “78 Kuşağı” değil “77 Kuşağı”, Milliyet Gazetesi). Sosyolojik bağlamda değerlendirildiğinde elde edilen bilgi doğrultusunda film metninde ‘78 Kuşağı’ yerine ‘77 Kuşağı’ tabiri kullanılmaktadır.

⁷⁸ Emekçi grubunu temsil eden E harfli karakterlerin isimlerine Erdal, Erdinç, Esra ve Ersin’i örnek vermek mümkündür. Karakterler ‘68 Kuşağı’ ve ‘77 Kuşağı’na ait ortak özelliklere sahiptir. Sermaye sahibi grubunu temsil eden S harfli karakterlerin isimlerine Sacit, Süleyman, Sadık ve Servet isimleri örnek verilebilir. Roman metninde S harfi ile başlayan isimlerin genellikle polis, asker gibi karakterlere verilmesiyle kolluk kuvvetlerinin devleti yönettiği yorumunu yapmak mümkündür.

3.3.3.1.1. Esra Karakteri

“Bekle Dedim Gölgeye” filminde Esra Sağıroğlu’nun intihara gidiş süreci incelenmektedir. Esra’nın film metninde inşa edilen yaşam evresi üniversite yıllarında öğrenci olduğu dönemle başlamakta ve çalışma hayatına atılıp iş insanı olduğu zaman dilimiyle sonlanmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda Esra’nın intihar ettiği zaman diliminde yaşını yirmilerin sonu yahut otuzların başı olarak belirtmek mümkündür.

1970’lerde yaşanan siyasi olaylar sağ ve sol ideoloji olmak üzere Türkiye’nin iki farklı gruba ayrılmasına neden olmaktadır. Her iki grup arasındaki keskin ayrım bireylerin bağlı oldukları gruba sıkıca tutunmasına ve grubun ideolojisini katı bir şekilde sahiplenmesine yol açmaktadır. Bu durum da grup üyelerinin bireyselliği geri plana atarak bir arada hareket etmesine olanak tanımaktadır. Sosyolojik düzlemde ağırlıklı olarak 70’lerde geçen film metninde, Esra karakteri sol ideolojiyi benimseyen ‘68 Kuşağı’ gençlerinden biridir. Esra, Erdal’ın deyimiyle bir ‘*dişi anarşist*’tir. Karakterin üniversite yıllarında sol ideolojiyi benimsediği, sol grubun ideolojisini yaymak için çeşitli toplantılara katılıp eylemlerde bulunduğu görülmektedir. Bu bağlamda Esra’nın kendisini ait hissettiği grupla olan sıkı ilişkisinin yaşamını anlamlı kıldığını ve karakterin hayata tutunup mücadele etmesine olanak sağladığını belirtmek mümkündür.

Film metninde Esra’nın aile üleriyle herhangi bir iletişimi olmadığı yalnızca Erdal ve Ersin’le yakın ilişki kurduğu dikkat çekmektedir. Bu inşa ile karakterin iki arkadaşıyla olan ilişkisinin aile bağlarından daha sıkı olduğu imlenmektedir. Esra için Ersin ve Erdal aileden öte bir yakınlığı ifade etmektedir. Özellikle kadın karakterin toplumsal cinsiyet rolleri göz önünde bulundurulduğunda aile dışında başka bir grup/örgüt ilişkisine önem vermesi olağan dışıdır. Çünkü egemen söylem kadının varlık alanını aile ile sınırlandırmaktadır. Esra’nın ailenin dışındaki eril dünyada var oluş çabası hem kadın olması hem de sol örgüt içinde aktif rol alması nedeniyle film metninde karakterin iktidara başkaldırıyı temsil ettiğini söylemek mümkündür.

Esra, üniversite yıllarında aktif olarak rol oynadığı sol örgüt ile bütünleşmekte ve düşledikleri dünyada/ülkede yaşamak adına iktidara karşı birtakım eylemlerde

bulunmaktadır. Karakter bu dönemde kararlarını bireysel olarak almamakta, aidiyet hissettiği grupla birlikte ortak bir amaç uğruna hareket etmektedir. Bu bağlamda Esra karakterinin film metninde inşa edilen en büyük amacını/arzusunu grubun en büyük amacı/arzusu olarak da yorumlamak mümkün görünmektedir. Esra'nın 1971 yılında yakalanıp işkence görmesi ve tecavüze maruz kalması karakterin hem fiziksel hem de psikolojik olarak sorunlar yaşamaya başlamasında önemli bir kırılma anı olarak vurgulanmaktadır. Sosyolojik perspektifte karakterin deneyimlediği travmanın '68 Kuşağı' ve '77 Kuşağı'nın yaşadığı travma olmasından hareketle Esra karakteri üzerinden toplumsal travmanın bireye olan etkisinin film metninde yeniden inşa edildiği görülmektedir.

Esra kendisini ait hissettiği sol grubun dağılmasıyla birlikte boşluğa düşmekte, yaşamın anlam ve amacını sorgulamaya başlamaktadır. Ait olduğu grubun/örgütün dağılması, örgüt içi bütünleşmenin azalmasına neden olduğu için karakter kendisine yönelmekte ve bireyselleşme çabası içine girmektedir. Esra bireysel hareket etmek istese de bunu başaramadığı için bir süre sonra kendisiyle aynı yolda yürüyen Ersin ve Erdal ile bir dünya inşa etmeyi amaç edinmektedir. Esra'nın amacı düşlediği dünyayı hiç olmazsa kendi içlerinde kurabilmektir. Erdal'ın ölümü, Ersin'in ve Esra'nın birbirinden kopmasına ve üç arkadaşın inşa ettikleri dünyalarının dağılmasına yol açmaktadır. Bunun sonucunda Esra abartılı bireyselleşme yaşamakta, kimseyle görüşmemekte ve insanlardan kaçmaktadır. Esra'nın en büyük arzusunu/amacını kaybetmesi karakterde melankoliyi doğurmaktadır. Esra artık yaşıyor olmaya büyük bir önem atfedememektedir. Karakter ayakları üzerinde duran bir kadın olarak kendisini gerçekleştirmek isteyip yaşamına devam etmeye çabalasa da iki arkadaşıyla kurduğu dünyasının yıkılmasıyla en büyük arzusunu/amacını ikinci defa kaybettiği için kendisine anlamsız gelen yaşamına son vermeyi tercih etmektedir.⁷⁹

⁷⁹ Durkheim, abartılı bireyselleşme sonucunda bireyin kendisini gerçekleştirmek amacıyla kendisine yöneldiğini ve bu nedenle yaşadığı topluma yabancılaşıp toplumdan uzaklaştığını belirtmektedir. Toplumdan uzaklaşan birey, kendi içine döndüğü için kendisini gerçekleştirmeyi bir amaç edinmekte fakat bu amaç ona yetmediğinden yaşamın anlamsız olduğunu düşünüp intihar eylemini gerçekleştirmektedir (Durkheim, 2013: 375).

Karakterin aidiyet duygusunu kaybederek toplumdan uzaklaşması, içe kapanması psikolojik düzlemde karakterin melankolik bir ruh haline sahip olduğunu göstermektedir. Esra'nın amacı/arzusu, sol grubun ideolojisinin gerçek düzleme taşınması sonucunda ülkede egemen görüşün sol ideoloji olmasıdır. Böylece hayal edilen yeni dünya/ülke daha yaşanılır ve adil bir dünya/ülke olabilmektedir. Bu bağlamda Esra'nın kayıp nesnesi ideolojik/düşünsel bir nesne görevini üstlendiği için karakterin kayıp nesnesinin kendisinden aşkın bir nesne olduğunu belirtmek mümkündür. Karakterin en büyük amacına/arzusuna başka bir deyişle kayıp nesnesine ulaşamaması derinden yaralanmasına ve hayal kırıklığı yaşamasına neden olmaktadır. Kayıp nesneye ulaşamayan karakter içe kapanıp kendi benliğine yönelmekte ve kayıp nesneye olan kızgınlığını da kendisine yöneltip intihar etmektedir.⁸⁰

Sosyo-psikolojik düzlemde değerlendirildiğinde Esra'nın intihar eylemini yaşadığı toplumsal travmalar nedeniyle gerçekleştirdiğini belirtmek mümkündür. Karakterin yaşadığı toplumsal olaylar dönemin '68 Kuşağı' ve '77 Kuşağı' gençlerinin zihnine kazınan kolektif hafızanın ürünüdür. Filmsel zamanda belirtilen bu dönemlerde Türkiye'nin tarihsel gerçekliğinde pek çok genç işkenceye maruz kalmakta ve idam edilmektedir. Bu nedenle kolektif hafızanın yeniden inşa edildiği film metninde Esra'nın yaşadığı travmaları hem bireysel hem de toplumsal olmak üzere çift yönlü yorumlamak önem arz etmektedir. Film metninde karakterin gördüğü işkenceyi anlatmasıyla bireyselliğe bir atıf yapılırken aynı zamanda temsil ettiği '68 Kuşağı' ve '77 Kuşağı' gençlerinin yaşadığı gerçekliğe de işaret edildiğini söylemek mümkündür.

⁸⁰ Freud melankoli kavramını tanımlarken kaybedilen nesnenin gerçekte var olmasa da düşünsel bir özellik sergileyebileceğine değinmektedir. Libido kaybedilen sevgi nesnesinin yerine normal süreçte bir başka nesneyi koyabilmektedir. Sevgi nesnesinin yerine başka bir nesnenin koyulmadığı zamanlarda birey bütün nesnelerle ilişkisini kestiği için kendisine dönmekte ve bu durum melankoliyi doğurmaktadır. Düşünsel düzlemde kaybedilen nesnenin tam olarak ne olduğu bilinemediği için bireyin kaybı bilinçdışı bir kayıp olarak değerlendirilmektedir. Bu süreçte melankolik birey kendisini suçlamakta ve olumsuz yönde eleştirmektedir. Nesnelerle ilişkisini kesen birey kendi benliğine döndüğü için kaybettiği nesneye olan öfkesini kendisine yönelterek intihar eylemini gerçekleştirmektedir (Freud, Yas ve Melankoli, 2013: 244; Odağ, 1995: 87).

Çalışmada incelenen gazete haber metinlerinde yaşanan toplumsal travmalar nedeniyle bireyin intihar ettiğine dair bir inşa söz konusu değildir. Bu nedenle incelenen haber metinlerinde “Bekle Dedim Gölgeye” filminde karakterin intihar eylemini gerçekleştirme nedenine benzer çizgide bir haber metninin inşa edilmediğini belirtmek mümkündür. Fakat haber metinlerinin yazıldığı tarihler göz önünde bulundurulduğunda toplumsal krizlerin yaşandığı dönemlere yakın zaman dilimlerinde intihar eylemlerinin gerçekleştirildiği görülmektedir. “Ekonomik Krizle Kaybedilen Erkeklik” başlığında incelenen gazete haber metinlerinde müntehirlerin intihar ettiği zaman dilimlerini Türkiye’de yaşanan ekonomik kriz tabanlı toplumsal travmalara örnek olarak vermek mümkündür. “Polis Olmak” başlığı altında incelenen gazete haber metninde ise Gezi olaylarıyla artan polis intiharlarına değinilerek toplumsal bir olayın getirdiği buhranın meslek grubu üzerindeki etkisine dikkat çekilmektedir.

“Bekle Dedim Gölgeye” filmi aynı adlı romandan uyarlanarak beyazperdede yerini almaktadır. Roman metni ile film metninde birtakım farklılıklar bulunsa da konunun ve atmosferin korunduğu görülmektedir. Çalışmanın “Yaşama Tutunamayan Roman Kahramanları” başlığı altında incelenen toplumsal travmaların karakterlerin yaşamını olumsuz yönde etkilediği diğer kurmaca eser ise “*Kar Kokusu*”dur. “*Tutunamayanlar*” romanında içe kapanan Selim’in toplumdan kopup yabancılaşması ve intihar eylemini gerçekleştirmesine yönelik benzer süreci film metninde Esra karakteri de yaşamaktadır. “Yeryüzünün Öyküleri ve İntiharları Sonsuzdur” başlığı altında incelenen “*birinci kapı*” ve “*yedinci korku*” adlı öykü metinlerinde, öykü karakterleri Esra gibi toplumsal olaylar ve travmalar nedeniyle intihar etmektedir.

Ayrıca film metninin “*Tutunamayanlar*” romanıyla birtakım benzerlikler taşıdığını belirtmek bu çalışma açısından önem arz etmektedir. “*Tutunamayanlar*” romanında intihar eden karakter, kendisi gibi topluma yabancılaşan ve tutunamayan pek çok insan olduğunu hazırladığı tutunamayanlar ansiklopedisiyle belirtmeye çabalamaktadır (Atay, Tutunamayanlar, 2014). Bu nedenle roman metninin bireysel olmakla birlikte toplumsal bir tutunamama sorununu ele aldığını belirtmek

mümkündür. Film metninde de Esra ve arkadaşlarının içe kapanıp topluma yabancılaşmasıyla bu karakterlerin tarihsel gerçeklikte ‘68 Kuşağı’ ile ‘77 Kuşağı’ nı temsil ettiği görülmektedir. Böylece birey üzerinden inşa edilen yabancılaşma ve tutunamama sorununun film metninde toplumsal bir mesele olduğu vurgulanmaktadır.

3.3.3.1.2. İntiharın Filmsel Zaman/Mekânda İnşası

“Bekle Dedim Gölgeye” filminin bulunan kopyası filmin izlenme süresinden dört dakika daha azdır. Filmin gerçek zamanlı izlenme süresi doksan yedi dakikadır.⁸¹ Filmsel zaman ise tarihsel gerçeklik dolayısıyla toplumsal olaylar ve travmalar göz önünde bulundurularak inşa edilmektedir. Film metninde geçmiş ve şimdiki zaman olmak üzere iki zaman dilimi paralel kurgu tekniğiyle iç içe geçmektedir. Bu inşa ile geçmişte yaşanan olayların şimdiki zamanda karakter üzerindeki etkisi gözlemlenebilmektedir. Böylece film metninde Esra’nın geçmiş yaşamı hakkında verilen bilgiler ışığında şimdiki zamanda gerçekleştirmiş olduğu intihar eylemini neden-sonuç ilişkisi içinde yorumlamak mümkün olabilmektedir.

Film metninde Esra ile arkadaşlarının yaşam çizgisini 1980 öncesi ve sonrası olmak üzere iki dönem olarak değerlendirmek mümkündür. 1980 öncesi zaman dilimi geçmiş, 1980 sonrası ise yakın geçmiş zaman ve şimdiki zaman olarak inşa edilmektedir. Esra 1980 öncesinde öğrenci iken 1980 sonrasında üniversiteden mezun olmuş çalışan bir kadın karakterdir. 1980 öncesi zamanın inşası tarihsel gerçeklik göz önünde bulundurularak değerlendirildiğinde filmsel zaman, 1960’ların sonunda başlamakta ve 1970’lerin sonları gibi bitmektedir. Filmsel zamanda Esra ve arkadaşlarının yaşadığı olaylar dizisi tarihsel gerçeklik göz ardı edilerek belirli bir zaman aralığı gözetmeksizin ard arda gerçekleşmektedir. Örneğin 1971 yılında anarşist olduğu için yakalanan üniversite öğrencisi üç arkadaş “1 Mayıs 1977”de yine üniversite öğrencisidir. Bununla birlikte geçen altı yıllık süreçte karakterlerin herhangi bir fiziksel değişim geçirmediği de dikkat çekmektedir. İnşa edilen bu filmsel zamanla toplumsal olayların film metninde merkeze alındığını belirtmek mümkündür çünkü olay örgüsü karakterlerin yaşamları üzerinden değil toplumsal olaylar üzerinden

⁸¹ Film metninde hangi sahnenin/sahnelerin çıkarıldığı bilinmediği için bulunan kopya üzerinden film çözümlenmekte ve dört dakikalık kayıp zaman bu incelemede göz ardı edilmektedir.

ilerlemektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde film metninde Esra ve arkadaşlarının ‘68 Kuşağı’ ve ‘77 Kuşağı’nı birlikte temsil eden karakterler olduğu görülmektedir.⁸²

1980 öncesinde Esra ve arkadaşlarının toplumda inandıkları değer uğruna mücadele verdikleri inşa edilmektedir. 1980 sonrasında ise üç arkadaşın birbirleri ile bir dünya kurma çabası ve hayata tutunamamaları aktarılmaktadır. Filmsel zamanda inşa edilen olaylar dizisinin 1980 öncesinde sosyolojik, 1980 sonrasında ise psikolojik olduğu dikkat çekmektedir. Tarihsel gerçeklikte değerlendirildiğinde de “12 Eylül 1980 Darbesi”nden sonra bireyselleşmenin ön planda olması film metninde Esra ve arkadaşlarının kendilerine ait bir dünya kurma çabası ile karşılık bulmaktadır.

“Bekle Dedim Gölgeye”de 1980 öncesine Erdinç karakteri aracılığıyla geçiş yapılmaktadır. Erdinç’in eline geçen üç arkadaşına ait fotoğraflar, yazılar ya da çizimler geçmişe yolculuk yapılmasına ve geçmiş ile şimdiki zaman arasında bir köprü kurulmasına olanak tanımaktadır. Esra’nın geçmiş zamanının, film metninde Erdinç ve Erdal’ın bakış açısıyla inşa edildiği görülmektedir. Karakterin geçmişi Erdal’ın çizimleri, yazıları, sakladığı fotoğraflar ya da Erdinç’in yaşadığı bir anı aracılığıyla yeniden oluşturulmaktadır. Ayrıca Esra’nın evinin olduğu yerdeki mahalle bakkalının karakterin geçmişiyle ilgili anlattığı anısını da bu perspektifte değerlendirmek mümkündür. Bununla birlikte Esra’nın kendi geçmiş yaşamıyla ilgili anlattığı anılarda da Erdal’ın karakalem çizimlerinin görüntülenmesi, karakterin geçmişinin erkeğin bakış açısıyla inşa edildiğini doğrular niteliktedir. Ayrıca film metninde Erdal’ın komşusu olan yaşlı kadınlar ve Esra’nın iş arkadaşı olan iki genç kadının Erdinç’e anlattıkları geçmiş zamanlı olayların görsel düzleme taşınmaması da filmsel zamanın eril perspektifte oluşturulduğunun göstergesidir.⁸³

⁸² Filmsel zaman olarak tercih edilen zaman dilimlerinin Türkiye’nin tarihsel gerçekliğinde toplumsal travmaları imlediği görülmektedir. “12 Mart 1971 Muhtırası” ile başlayan toplumsal olayların, işkencenin, idamların, sağ-sol çatışmasının, “1 Mayıs 1977” de yaşanan katliamın, “12 Eylül 1980”den sonra askeri darbe nedeniyle artan baskının, yasaklamaların, bireyselleşmenin, içe kapanmanın, kişisel ve toplumsal kırımların yaşandığı bu karanlık süreç filmsel zaman olarak inşa edilmektedir.

⁸³ Filmin, filmsel zamanlı inşasının bu şekilde oluşturulmasıyla kadın yaşamının ancak bir erkeğin varlığıyla, söylemleriyle anlamlı olduğu vurgulanmaktadır. Yönetmen bu tercihiyle her ne kadar eril

“Bekle Dedim Gölgeye” filminde Esra’nın yaşam çizgisi 1960’ların sonunda başlamakta ve 1984-1985 yıllarında ise sonlanmaktadır. Sosyolojik düzlemde karakterin yaşamı ‘68 Kuşağı’ faaliyetlerinin arttığı başka bir deyişle solun güçlü olduğu dönemde başlamaktadır. Esra bu dönemde politik olarak aktif rol oynamakta, bağlı olduğu sol grubun içindeki arkadaşlarıyla eylemler düzenlemektedir. Filmsel zamanda karakter “12 Eylül 1980 Darbesi”nden birkaç yıl sonra intihar etmektedir. Esra psikolojik düzlemde, en yakın iki arkadaşının ölümü ve en büyük arzusu olan sol düşüncenin yok olması başka bir deyişle aidiyet duyduğu sol grubun mücadeleyi kaybedip dağılması nedeniyle yaşamına son vermektedir. Bu bağlamda Esra’nın intihar eylemini tercih etme nedenini düşlenen ülke tasavvurunun gerçeğe dönüşmemesi ve verilen kayıplar olarak yorumlamak mümkündür.

Film metninde, filmsel zamanı en etkin şekilde yansıtabilen mekanlar tercih edilmektedir. 1980 öncesinde kullanılan mekanlar genellikle dış mekân ya da şehir merkezleridir. 1980 sonrasında ise genellikle bireyselliği ön plana çıkaran iç mekân kullanımı tercih edilmektedir. 1980 öncesinde kullanılan iç mekanların daha çok kamusal alan olduğu dikkat çekmektedir. Esra’nın okuduğu üniversitenin derslikleri, koridorları ve kantini kamusal iç mekân kullanımına örnektir. Kamusal iç mekân tercihiyle karakterin öğrenci olduğu dönemde sol grubun içinde faaliyet gösterdiği ve sosyal çevresinin de gruptan insanlarla oluştuğu imlenmektedir. Grup içi toplantıların okul dışında gerçekleştirildiği iç mekân çekimi ve eylem alanlarındaki dış mekân çekimleriyle de karakterin sol grubun aktif bir üyesi olduğu gösterilmektedir.

Esra’nın sosyal bir karakterken asosyal bir karaktere dönüşme yolculuğu karakterin varlığının özel alan olarak tanımlanabilecek iç mekânlarda daha çok inşa edilmesiyle gerçekleşmektedir. 1980 sonrası yakın geçmiş zaman olarak inşa edilen bu dönemde Esra’nın, kendi evinden ziyade Ersin’in ya da Erdal’ın evinde geçirdiği zaman dilimi dikkat çekmektedir. Karakter yalnızca birkaç defa Ersin ya da Erdal’la

bakış açısını eleştiriyor gibi görünse de eleştirdiği bakış açısını yeniden inşa etmesiyle alternatif bir bakış sunmadığı için egemen söylemi yinelenmekten öteye gidememektedir. Karakterin geçmiş zamandaki varlığının eril bakış gözetiminde inşa edilmesiyle kadının sürekli olarak erkeğin bakışına maruz kaldığı ve erkeğin gözetimi altında yaşamını sürdürdüğü vurgulanmaktadır. Nitekim şimdiki zamanda Esra’nın her adımını takip eden Lekeli Yüzlü Adam’la da kadının yaşamının eril bakış altında idame ettiği yeniden yinelenmektedir.

birlikte dış mekânda görülmektedir. Bu mekanları şehrin sokakları ve sahil olarak örneklendirmek mümkündür. Karakterin yakın geçmiş zamanda iç mekân olarak restoranda başka biriyle yediği yemekten rahatsız olması ve mekânı terk etmesi eskisi gibi sosyal bir insan olmadığını göstermektedir.

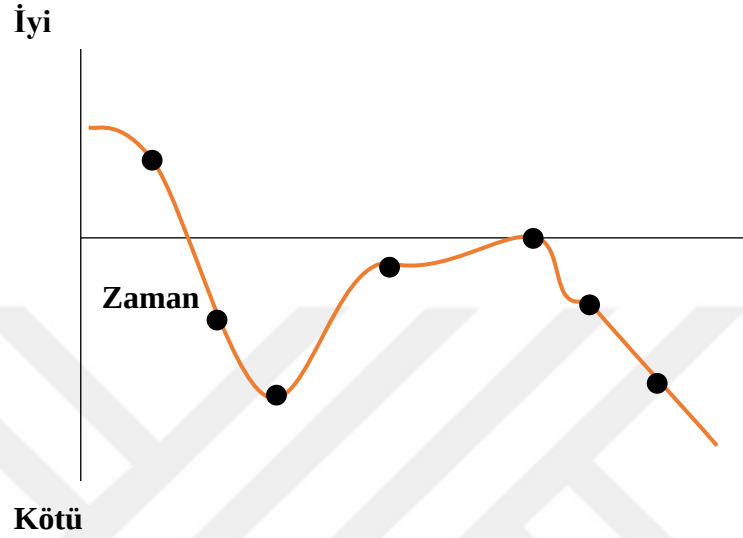
Film metninde şimdiki zamanda tercih edilen iç ve dış mekanlar ise Esra'nın yalnızlığını vurgular niteliktedir. Şimdiki zamanda Esra evinde tek başına oturup televizyon izlemekte, telefon aramalarına cevap vermemektedir. Karakterin en yakın iki arkadaşını kaybettikten sonra daha çok içe kapandığı ve toplumla arasındaki bağı tamamen kopardığı görülmektedir. Restoranda tek başına oturmakta, karşısındaki ressamın kendisini çizmesini beklemekte ve bu süreçte dahi kimseyle iletişime geçmemektedir. Yalnız kalmak istediği için yıllardır görmezden geldiği lekeli yüzlü adama ise ressama çizdirdiği resmini vermektedir. Herkesten uzaklaşan Esra, tek başına Deniz pansiyonda kalmakta ve sadece yanına gelen eski arkadaşı Erdinç ile iletişim kurmaktadır. Esra'nın filmsel zamanda giderek hem dış hem de iç mekanlarda yalnızlaşması ile toplumdan yavaş yavaş koptuğu imlenmektedir. Sosyolojik perspektifte değerlendirildiğinde 1980 öncesindeki toplumsal hareketlilikten 1980 sonrasındaki bireyselleşmeye geçişin film metninde mekanlar üzerinden inşa edildiğini söylemek önem arz etmektedir.

• Filmsel Zaman/Mekânda İntihar

Çalışmanın bu bölümünde Esra'nın intihar eylemini gerçekleştirme sürecinin egemen söylem perspektifinde doğru zamanda inşa edilip edilmediği aşağıda yer alan yaşam grafiği üzerinden tartışılmaktadır:

“Bekle Dedim Gölgeye” filminde Esra'nın yaşam grafiği erkek karakterlerin perspektifinde inşa edildiği için yalnızca karakterin yaşamından belirli kesitler gösterilmektedir. Geçmişin parçalı yapıda ele alındığı film metninde Esra'nın yaşamının parçalanmışlığına da vurgu yapılmaktadır. Başka bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde ise film metni toplumsal olayları merkeze aldığı için karakterin yaşam çizgisinde yalnızca toplumsal olayların olduğu zaman dilimleri ve karakterin

yaşanan toplumsal travmalardan nasıl etkilendiği filmsel zaman olarak ele alınmaktadır.



Tablo 3.17 : Filmsel zamanlı Esra'nın yaşam grafiği

Esra'nın yaşamı kronolojik bir düzleme oturtulduğunda karakterin ilk kırılmadan önce sosyal bir yaşantısı olduğuna dikkat çekilmektedir. Karakter, aidiyet duyduğu ve görüşlerini benimsediği sol grubun içinde faaliyet göstermektedir. Film metninde ilk kırılma olan "12 Mart 1971 Muhtırası" ile karakterin yaşamı kötü yönde seyretmeye başlamaktadır. Sosyolojik bağlamda "Bekle Dedim Gölgeye"de toplumsal travmaya neden olan bu döneme dair tarihsel bilgi gazete metinleri aracılığıyla inşa edilmektedir. Psikolojik bağlamda ise Esra'nın bu dönemde ne yaşadığı ve toplumsal travmadan nasıl etkilendiği anılar aracılığıyla oluşturulmaktadır. İkinci kırılma "2 ayrı baskında 3 anarşist yakalandı" başlıklı haberin yayınlandığı zaman diliminde gerçekleşmektedir. 1971 yılında yayınlanan gazete haberinde belirtildiği üzere yakalanan Esra ve arkadaşları polislerin işkencelerine maruz kalmaktadır. Polisler karakterin ancak öldüğünü düşündükleri zaman karaktere işkence etmeyi bırakıp cesedini yüksek bir yerden aşağı atmaktadır. Bel kemiği kırılan Esra'nın tedavi süreci uzun sürdüğü için karakter bir süre yalnızca koltuk değnekleri yardımıyla yürüyebilmektedir. Sosyolojik düzlemde 1971 yılında gerçekleşen toplumsal olaylar, karakterin işkenceye maruz kalması nedeniyle psikolojik düzlemde de Esra'nın kendi

içine kapanmasında ve melankolik bir birey olmasında yaşamış olduğu ilk kırılmadır. Esra işkenceye, tecavüze maruz kaldığı ve neredeyse ölümden döndüğü için psikolojik düzlemde bu deneyimi yaşayan karakterin toplumsal travmandan en ağır şekilde etkilendiğini söylemek mümkündür.

Üçüncü kırılma “1 Mayıs 1977” tarihinde yaşanmaktadır. Bu tarihte “İkinci Kanlı Pazar” olarak nitelendirilen toplumsal olay, film metninde gazete haberi kullanılarak inşa edilmektedir. Esra’nın yaşam çizgisinde “1 Mayıs”a hazırlık yapıldığı dönemde herkes yoğun bir çalışma içerisindedir. Toplanan grup üyelerine Erdal önderlik etmektedir. 1977 yılı Esra için bir milattır. Katıldığı toplantıda hala koltuk değnekleri ile yürüdüğü görülmektedir. Film metninde “1 Mayıs”ta gerçekleşen toplumsal olayın sonucu Erdal’ın iktidar kavramına değindiği metnin arkasındaki gazete haberiyle birlikte inşa edilmektedir. Hürriyet Ekstra gazetesinde “2 Mayıs 1977” tarihli yayınlanan gazete haberinde “*Taksim’de kardeş katliamı*” başlıklı haberin bir kısmı görüntülenmektedir. Aşırı sol grubun silahlarla etrafa ateş ettiğine dair inşa edilen haber metniyle sol gruplar arasında ayrılık ve çatışmalar olduğu imlenmektedir. Sol grup içindeki ayrışmaların Esra’nın yaşamına da etki ettiği görülmektedir. Esra aidiyet hissettiği toplumsal grupta yaşanan çözülmenin etkisiyle sonraki süreçte daha çok bireysel hareket etmektedir.

Üçüncü kırılmadan dördüncü kırılmaya giden süreçte Esra, aidiyet hissettiği sol gruptan ayrılmakta, daha çok içe kapanmakta ve üniversiteden mezun olup çalışmaya başlamaktadır. Esra bu dönemde fiziksel olarak da eskiden olduğundan daha farklı görünmektedir. Karakterin saçları kısadır ve artık iyileştiği için koltuk değnekleri olmadan yürüyebilmektedir. Sosyolojik düzlemde değerlendirildiğinde bu dönemin toplumsal baskının en yoğun yaşandığı yıllar olan 1980’ler olduğunu varsaymak mümkün görünmektedir. Bireyselliğin ön plana çıktığı bu zaman diliminde Esra da bir kadın olarak birey olabilmek için birtakım kararlar almaktadır. Aldığı kararlardan biri de karakterin yaşam çizgisinde dördüncü kırılmanın gerçekleşmesine neden olmaktadır. Film metninde dördüncü kırılma, Esra’nın tek başına ayakta durabilmek için Ersin’den ayrılmayı istemesiyle gerçekleşmektedir. Dördüncü kırılmayla birlikte karakter daha mutlu olacağını düşünse de Ersin’den

ayrıldığı için kendisini kötü hissetmektedir. Bu durum Erdal’la yakınlaşıp onunla yaşamasına neden olmaktadır. Ersin, Esra ve Erdal arasındaki yakınlaşmayı öğrendikten sonra tepki verip her ikisinden de uzaklaşmaktadır.

Beşinci kırılma Ersin karakterinin, Esra ve Erdal’dan ayrılamayacağını anladığı için durumu kabullenip onlarla yaşamaya başlamasıyla gerçekleşmektedir. Bu kırılmayla birlikte Esra’nın yaşam çizgisi uzun bir zamandan sonra ilk defa iyiyi ve kötüyü ayıran sınır çizgisine yükselmektedir. Karakter yaşamak ve mutlu olmak için üçünün bir arada olmasını yeterli görmektedir. Bu durumu sosyolojik düzlemde 1980’lerde yaşanan toplumsal baskının ve travmaların karakter üzerindeki sosyopsikolojik etkisi olarak yorumlamak mümkündür.

Filmsel zamanda üç karakteri birbirinden ayıran nedenin ne olduğu ve ne kadar süre birbirlerinden ayrı yaşadıkları inşa edilmemektedir. Altıncı kırılma Erdal’ın intihar mı yoksa cinayet mi olduğu belli olmayan şüpheli ölümüyle/intiharıyla gerçekleşmektedir. Bu bağlamda altıncı kırılmaya doğru yol alan karakterin yaşam çizgisinde üç arkadaşın ilişkisinin bir süre kötü yönde seyrettiğini belirtmek mümkündür. Bu durum Esra’nın yaşamını kötü yönde etkilediği için yaşam çizgisinde düşüş gerçekleşmektedir. Altıncı kırılmayla Esra, Erdal’ın intiharından sonra daha çok içe kapanmakta, işe dahi gitmemekte ve Ersin’in aramalarına cevap vermemektedir. Yedinci kırılma Erdal’ın intiharından etkilenen ve Esra’ya ulaşamadığı için yaşadığı hayattan kopan Ersin’in intihar eylemini gerçekleştirmesiyle inşa edilmektedir. Yaşadığı işkenceler, toplumsal travmalar, kayıplar ve yenilgilerle birlikte sevdiği, hayatını paylaştığı iki insanın ölmesiyle karakter derin bir üzüntü yaşamaktadır. Yaşamının anlamsız olduğunu düşünen Esra, Deniz pansiyonun bahçesinden kendisini aşağıya bırakarak intihar eylemini gerçekleştirmektedir.

Esra’nın yaşam çizgisi genel olarak değerlendirildiğinde inşa edilen toplumsal olayların karakterin yaşamına kötü yönde etki ettiği görülmektedir. Karakterin en büyük amacı/arzusu sol grubun ideolojisi ile ülkenin yönetilmesi, başka bir deyişle ülkede egemen görüşün sol ideoloji olmasıdır. Esra’nın yaşam çizgisinde gerçekleşen “12 Mart 1971 Muhtırası” karakterin bu amaca/arzuya ulaşmasındaki ilk toplumsal olay, başka bir deyişle ilk engeldir. “12 Mart 1971 Muhtırası”ndan sonra anarşist

olarak yakalanan Esra, işkence görüp tecavüze uğramaktadır. Bu durum karakterin yaşanan toplumsal travmaya bireysel olarak da maruz kalmasına neden olmaktadır. Esra ve arkadaşlarının ‘68 Kuşağı’ ve ‘77 Kuşağı’nı temsil ettiği göz önünde bulundurulduğunda maruz kalınan işkencenin toplumsal bir deneyim olduğunu yadsımamak gerekmektedir. Bu bağlamda Esra’nın içinde bulunduğu melankolik ruh halini toplumsal melankoli olarak da değerlendirmek mümkün görünmektedir.

“1 Mayıs 1977”de yaşanan toplumsal olay ile sol ideoloji daha da çok güç kaybetmekte ve bu durum Esra’nın aidiyet hissettiği gruptan uzaklaşmasına yol açmaktadır. “12 Eylül 1980 Darbesi” ile artan toplumsal baskı ve şiddet Esra’nın birey olarak kendisine yönelmesine ve dolayısıyla toplumsal meselelerle ilgilenmemesine neden olmaktadır. Bu dönemde Esra toplumsal olarak gerçekleştiremediği hayalini bireysel olarak gerçekleştirmek için çaba sarf etmektedir. Ersin ve Erdal’la yeni bir dünya inşa etmeye çabalayan karakter, iki arkadaşını da kaybettiği için topluma daha da çok yabancılaşmaktadır. Yaşadığı toplumsal travmalara dayanamayan ve yenilgiyi kabul eden Esra, yol arkadaşlarının peşi sıra giderek intihar eylemini gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda karakterin yaşam çizgisi bütüncül perspektifte değerlendirildiğinde intihar eyleminin film metninde doğru zamanda inşa edildiğini belirtmek mümkündür.

3.3.3.1.3. Toplumsal Travmaların İntihar Olgusu Üzerindeki Etkisi

“Bekle Dedim Gölgeye” filminde Esra’nın intihar eylemini gerçekleştirme nedenlerinden biri olan toplumsal travmaların karakterin hayatına nasıl ve ne ölçüde etki ettiği bu başlık altında tartışılmaktadır. Ümit Kıvanç, aynı isimli romanından uyarlanan film metninin ortak senaristlerinden biridir. Bu bağlamda film metnini daha iyi anlayabilmek amacıyla çözümleme yapılırken aynı zamanda roman metninden de yararlanılmaktadır. “Bekle Dedim Gölgeye” filminin ana karakterleri tarihsel gerçeklikte ‘68 Kuşağı’ ve ‘77 Kuşağı’ gençlerini temsil etmektedir. Film metni tutunamayan, işkencelere maruz kalan ve sonuç olarak kaybeden kahramanların öyküsünü anlatmaktadır.

Toplumsal olaylara ve travmalara maruz kalan sanatçılar, yaşadıkları travmatik olayları eserlerine aktararak hem kolektif hafızayı güçlendirmekte hem de tarihsel gerçekliği eserlerinde yeniden inşa ederek travmalarının üstesinden gelmeye çabalamaktadır. Ümit Kıvanç da “12 Eylül 1980 Darbesi”ni yaşadığı dönemde sol ideolojiyi benimseyen gençlerden biridir (Kıvanç, Milattan Önce, 2020: 71-75). “Bekle Dedim Gölgeye” adlı romanı yazarak içinde bulunduğu tarihsel süreci kurmaca metinde yeniden inşa etmekte ve geçmişte yaşanan toplumsal travmaya işaret ederek hem kolektif hafızayı güçlendirmekte hem de hatırlama sayesinde travmatik etkiyle baş edebilmektedir. Filmin yönetmeni olan Atıf Yılmaz da “12 Mart 1971 Muhtırası” döneminde ve daha sonrasında sol ideolojiyi benimsediği, komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle yaşamında pek çok defa zorluklarla karşılaşmaktadır (Batıbeki, 1995: 246-250; Özgentürk: 2015).

“Bekle Dedim Gölgeye” toplumsal olayları ve sorumlusu olduğu travmaları merkeze aldığı için filmsel zamanın ana karakterlerin yaşam çizgisi üzerinden inşa edilmediği bir önceki başlıkta belirtilmektedir. Bu inşaya Esra’nın “12 Mart 1971 Muhtırası” ile yaşadığı travmayı ve hemen sonrasında sanki hiç zaman geçmemiş gibi örgütle birlikte 1977 yılında yaptıkları “1 Mayıs” hazırlıklarını örnek olarak vermek mümkündür. Film metninde Esra’nın yaşam çizgisi 1971 yılından 1977’ye atlasa da filmsel zamanda karakterin yaşamı ilerlememektedir. Esra hala bir üniversite öğrencisidir. Bu inşa karakterin yaşam çizgisinin tarihsel gerçeklikten uzak, filmsel zamanda toplumsal olaylar üzerinden oluşturulduğunun kanıtı niteliğindedir.

Film metninde filmsel zaman geçmiş ve şimdiki zamanın iç içe geçmesiyle oluşturulmaktadır. Geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki bağlantı imgeler aracılığıyla inşa edilmektedir. Bu imgeler karakterin geçmişte yaşadığı bir anıyı hatırlamasına olanak tanımaktadır. Erdinç’in, Erdal’ın evinde beyaz kâğıttan bir rulonun içinde saklı bulunduğu gazete kupürleri, çizimler, fotoğraflar ve yazılı metinler geçmiş ile şimdiki zaman arasında bağlantı kuran bir köprü görevini üstlenmektedir. Film metninde gazete haber metinleri, Türkiye’de önemli olayların tarihsel gerçeklikte eskiden yeniye yayınlanma zamanlarına göre görüntülenmektedir. Şimdiki zamanın da çizgisel ilerlediği göz önünde bulundurulduğunda film metninde her iki zaman

diliminin kendi içinde kronolojik olarak inşa edildiği görülmektedir. Bu bağlamda geçmiş zamanda gerçekleşen toplumsal olayların şimdiki zamana yansıyan travmatik etkilerinin belirli bir sırayla inşa edilmesiyle film metninde toplumsal olayların neden-sonuç ilişkisi ekseninde ele alındığını aktarmak mümkündür.

Sosyolojik perspektifte ele alındığında gazete haberlerinin kullanılmasıyla Türkiye’de yaşanan toplumsal olaylar, travmalar vurgulanmakta ve böylece film metni gerçekçi bir özellik kazanabilmektedir. 1969 ve 1971 yılının önemli olaylarından birkaçının gazete haber metni olarak görüntülenmesiyle film metninin toplumsal olaylar çerçevesinde ilerlediği ve film metninde yaşanan gerçekliğin de bu ölçüde kurgulandığı imlenmektedir. Erdal’a ait olan belgeleri evine getiren Erdinç’in beyaz kâğıttan ruloyu açtığında karşısına çıkan ilk gazete kupürünün Hürriyet Gazetesi’nde “24 Eylül 1969” tarihinde yayınlanan bir haber metni olduğu anlaşılmaktadır. Haberin başlığı “*Tabancalı, tekbirli bir gün yaşandı*” şeklindedir. Alt başlık ise “*Polislere tabanca çektiği söylenen bir öğrenci öldürüldü*” olarak inşa edilmektedir. Öldürülen öğrenci Taylan Özgür’dür.



Hürriyet, 24 Eylül 1969



Hürriyet, Mart 1971



Hürriyet, 13 Mart 1971

Şekil 3-20: “Bekle Dedim Gölgeye” Yayınlanan Gazete Metinleri

Tarihsel gerçeklikte bu dönemde işlenen ilk faili meçhul cinayetlerden biri olması sebebiyle film metninde Özgür’ün öldürülmesine dikkat çekildiğini söylemek mümkündür. Taylan Özgür, ‘68 Kuşağı’ öğrenci hareketlerinin liderlerinden biridir. Babası emekli binbaşı olan Özgür’ün öldürülme olayı “12 Mart 1971” dönemine gidişte bir başlangıç niteliği taşımaktadır.⁸⁴ Taylan Özgür’ün ölümü ile film metninde inşa edilen Erdal’ın ölümü arasında birtakım paralellikler mevcuttur. Erdal’ın üvey

⁸⁴ Cengiz Özkarabekir, 2008, “Türkiye’nin 68’i 2. Bölüm”, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=31FJontYbUM>, 00:00 – 06:00, 08 Şubat 2022.

babası, Özgür'ün babası gibi emekli bir askerdir. Erdal'ın ölümü de Özgür'ün ölümü gibi kolluk kuvvetlerine ait bir tabancayla -üvey babasının silahıyla- gerçekleşmektedir. Sorumlusu bulunamadığı için Özgür'ün ölümü, faili meçhul cinayet olarak anılmaktadır. Film metninde Erdal'ın ölümü de faili meçhul olarak inşa edilmektedir.⁸⁵ Bununla birlikte nasıl ki Taylan Özgür cinayetinden sonra “12 Mart 1971” sürecine girildiyse film metninde de Erdal'ın ölümünden sonra Ersin ve Esra için buhranlı, ölümle sonuçlanan bir süreç başlamaktadır.

Erdoğan'ın, Erdal'a ait eşyaları evine getirip incelediği esnada görüntülenen diğer iki gazete kupürünün ise Mart 1971'de yayınlanan haber metinleri olduğu saptanmaktadır. Film metninde Orta Gazete'nin ilk sayfasında “5 Mart 1971”de yayınlanan gazete kupüründeki “*Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu Deniz Gezmiş ve Arkadaşları Tarafından Örgütlenmiş*” başlıklı haber metni görüntülenmektedir. Sosyolojik perspektifte değerlendirildiğinde bu haber metniyle ‘68 Kuşağı’nın simge isimleri ve kurucusu oldukları “THKO” örgütünün ilk defa kamuoyuna duyurulduğunu belirtmek mümkündür.⁸⁶ Film metninde haberin yeniden inşa edilmesiyle gerçekçi bir üslup benimsendiği görülmekte ve böylece kolektif hafıza güçlendirilmektedir. Benzer bir inşa “13 Mart 1971” tarihli Hürriyet Gazetesi’nin ilk sayfasında yer alan “*Ordu Ültimatı Verdi*” başlıklı haber metniyle yeniden tekrarlanmaktadır. Bu haber metninde 1971 yılının en önemli toplumsal olayı olan “12 Mart 1971 Muhtırası”na işaret edilmektedir.⁸⁷

Beyaz rulonun içinden çıkan gazete haber metinleri arasında “*Tabancalı, tekbirli bir gün yaşandı*” ve “*Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu Deniz Gezmiş ve*

⁸⁵ “Bekle Dedim Gölgeye” filminde karakterin ölümü her ne kadar cinayet olarak değerlendirilse de karakterin intihar ettiği dair alt anlamların inşa edildiği bu başlık altında daha derin bir perspektifte tartışılmaktadır.

⁸⁶ Haber metninden anlaşıldığı üzere “THKO” örgüt üyelerinin kimler olduğu kamuya ilk defa açıklanmaktadır (Orta Gazete, 1971). Örgüt üyelerinin “4 Mart 1971” tarihinde dört Amerikan askerini kaçırmalarıyla idama giden süreçleri başlamaktadır (İnan, 2020).

⁸⁷ “12 Mart 1971 Muhtırası”ndan bir gün sonra Hürriyet Gazetesi’nde ilk sayfada yayınlanan haberde hükümetin istifa ettiği bilgisi de verilmektedir. Bkz. Hürriyet Gazetesi, “*Ordu Ültimatı Verdi*” 13 Mart 1971. Muhtıra, Demirel hükümetine karşı yayınlanmaktadır. 61 Anayasası’nın yürürlükten kaldırılmak istenmesi, ekonomik sorunlar, uluslararası ilişkilerin bozulması, terör olayları ve artmakta olan sol-sosyalist hareketin etkisini azalmak gibi nedenlerle darbe muhtırası yayınlanmaktadır (Mücek, 2009: 74-104). Bu dönemde sıkıyönetim uygulanmakta ve anayasa değişiklikleri yapılarak yönetim krizi aşılmaya çalışılmaktadır (Akin R., 2010: 289-290).

Arkadaşları Tarafından Örgütlenmiş” başlıklı haber metinleri görüntüledikten sonra Erdinç beyaz rulonun içinden çıkan birkaç çizime ve fotoğrafa bakmaktadır. Karakter bakmış olduğu fotoğraflardan birini eline alıp bu fotoğrafı duvara sabitlerken şu cümleyi söylemektedir: “*Sen yap, sen tak, sen çak.*” Bu fotoğraf imgesi, Erdinç’e geçmişte Esra ve diğerleriyle ilgili yaşadığı bir anıyı hatırlatmaktadır. Erdinç’in anısında Esra ve diğerleri işçilerin grevine katılarak onlara destek vermektedir. Karakterlerin geçmişte gerçekleşen grevlerde ve eylemlerde aktif rol oynayan sol örgüt üyeleri olduğu film metninde bu sahne ile vurgulanmaktadır. Erdinç’in anısı aracılığıyla geçmiş zamana geçiş yapılmadan önce ‘68 Kuşağı’nın simgelerinden Deniz Gezmiş, Taylan Özgür gibi isimlerin yer aldığı gazete metninin görüntülenmesiyle ülkenin o dönemde içinde bulunduğu sosyo-politik durum inşa edilmektedir. Böylece karakterlerin belirtilen tarihsel gerçeklikteki toplumsal koşullar içinde neler yaşamakta olduğunu sosyo-psikolojik bağlamda değerlendirmek mümkün olabilmektedir. Erdinç’in anısından sonra tabloda yer alan üçüncü haber metninin görüntülenmesiyle ‘68 Kuşağı’ faaliyetlerinin “12 Mart 1971 Muhtırası” ile son bulduğu imlenmektedir.

Film metninde karakterlerin tarihsel gerçeklik içindeki yerinin de gazete haber metinleri aracılığıyla inşa edildiğini belirtmek mümkündür. Böylece kurmaca ile gerçek iç içe geçmekte ve film metnine özgü bir gerçekgibilik ortaya çıkmaktadır. Örneğin muhtıradan sonra yaşanan toplumsal olaylar, buhran ve uygulanan sıkıyönetime dair gazete haberleriyle oluşturulan gerçekgibilik, ana karakterlerin polisler tarafından yakalanmasıyla inşa edilmektedir. “15 Kasım 1971” tarihinde yayınlanan Hürriyet Gazetesi’nin ilk sayfasının yeniden düzenlenmesiyle oluşturulan haber metninde, tarihsel gerçeklik ve kurmaca bir arada inşa edilmektedir.⁸⁸ Şimdiki zamanda Erdinç’in okuduğu haber metninin başlığı “2 ayrı baskında 3 anarşist

⁸⁸ “15 Kasım 1971” tarihli Hürriyet Gazetesi’nin ilk sayfasının yeniden düzenlenmesiyle film metninde gösterilen gazete sayfası arasında birtakım farklılıklar bulunmaktadır. Sağ üst köşede yer alan iki adamın olduğu fotoğraf karesi film metninde değiştirilmektedir. Dikkatli incelendiğinde her iki fotoğraf karesinde de yer alan kişilerin aynı olduğu görülmektedir. Fotoğraf karesinin altında şöyle bir açıklama yer almaktadır: “*Nahit Töre ile arkadaşını Harem sırtlarında evinde saklayan Teknik Üniversite son sınıf öğrencisi Halis Fındık (kelepçeli) yakalandıktan sonra merkeze götürülüyor.*” Esra ve arkadaşlarının da üniversite öğrencisi olduğu göz önünde bulundurulduğunda karakterlerin evinin basılıp yakalandığıyla ilgili inşa edilen haber ile gerçek zamanlı haber metninin benzerlikler taşıdığı görülmektedir.

yakalandı” şeklindedir. Gerçekte ise silinen haber metninin başlığı “*YATAKLIK EDEN GENÇ YAKALANDI*” olarak inşa edilmektedir. Ayrıca gazete sayfasında televizyon görselinin yerine film metninde Esra ve Ersin’in fotoğrafları yer almaktadır. Böylece tarihsel gerçeklikte yaşanan olayların gazete aracılığıyla görüntülediği film metninde, Esra ve arkadaşlarının yakalandığına dair inşa edilen haberle gerçekçi bir etki yaratılmaktadır.

Hürriyet Gazetesi’nin haber başlığının filmde inşa edilen başlıkla benzer nitelikte olduğu dikkat çekmektedir. “15 Kasım 1971”de yayınlanan gazetede yakalanan gencin haberinin yerine Esra ve arkadaşlarının yakalandığına yönelik haberin inşa edilmesiyle gerçekte yaşanan bir olayın film metninde karakterler üzerinden yeniden kurgulandığını belirtmek mümkündür. Böylece “12 Mart 1971 Muhtırası”ndan sonra ülkede uygulanan baskı ve sorgulamaların tarihsel gerçeklikte yaşandığı zaman dilimi filmsel zaman olarak inşa edilmektedir. Sosyolojik düzlemde değerlendirildiğinde 1970’lerde ülkede sol gruba başka bir deyişle ‘anarşistlere’ karşı uygulanan ötekileştirme eyleminin, film metninde inşa edilen gazete haberi başlığıyla da yeniden yinlendiği görülmektedir. Egemen söylemin bakış açısı film metninde gösterilen gazete haberinde de yinelenerek pekiştirilmekte böylece Esra, Ersin ve Erdal ‘anarşist’ sıfatıyla ötekileştirilmektedir.

Filmde Kullanılan Gazete Görseli



Hürriyet Gazetesi



Şekil 3-21 : “Hürriyet Gazetesi” 15 Kasım 1971 Birinci Sayfa

Erdoğan, “15 Kasım 1971”de yayınlanan gazete haberini okuduktan sonra Esra ile geçmişte yaşadığı bir anıyı daha hatırlamaktadır. Yurtdışından dönen karakter, okulda koltuk değnekleri yardımıyla yürüyen Esra ile karşılaşp ayaküstü kısa bir süre sohbet etmektedir. Esra’nın koltuk değnekleri yardımıyla yürümesinden filmsel zamanın 1971 sonrası olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Deniz pansiyonda Esra ile Erdoğan arasında geçen konuşmada karşılaştıkları yılın 1977 olduğundan da bahsedilmektedir.

1977 yılı hem filmsel zaman hem de ülke tarihi açısından bir milat niteliğindedir.⁸⁹ “12 Mart 1971 Muhtırası” ile “12 Eylül 1980 Darbesi” arasında gerçekleşen “1 Mayıs 1977” olayının film metninde gazete haberi aracılığıyla yeniden inşa edildiği görülmektedir. “Bekle Dedim Gölgeye”de 1971’den 1977 yılına sanki aradan hiç zaman geçmemiş gibi atlanmasını sağlayan haberin başlığı: “*Taksim’de kardeş katliamı*” olarak inşa edilmektedir. Haber metninin üstünde Erdal’ın yazdığı bir yazı bulunmaktadır. Şimdiki zamandan 1977 yılına geçiş bu yazının okunmasıyla gerçekleşmektedir. Yazıyı yazan Erdal’ın sesi film metninde üst ses olarak işitilmektedir. Gerçekleşen bu zamansal geçişle ana karakterlerin ‘68 Kuşağı’ olmasının yanı sıra ‘77 Kuşağı’ olarak inşa edildiği de imlenmektedir.

“Bekle Dedim Gölgeye”de sol içinde yaşanan bölünmeler “*Taksim’de kardeş katliamı*” başlıklı gazete kupürünün üzerinde görüntülenen Erdal’ın birkaç sayfa yazısı aracılığıyla aktarılmaktadır. Geçmiş zamana dönüşle Erdal, iktidar kavramını Ersin ve Esra’nın da bulunduğu kalabalık bir ortamda yanındakilere açıklamaktadır: “*Diyelim ki iktidar olduk. İnsanlar arasındaki iktidar ilişkilerini yok edebilecek miyiz?*”

⁸⁹ Ümit Kıvanç, “40 Yıl 12 Eylül” adlı kitap için “Milattan Önce” başlığıyla yazmış olduğu kitap bölümünde “1 Mayıs 1977” yılında Taksim’de gerçekleşen katliamı, 12 Eylül’e sebep olan olaylardan biri olarak nitelendirmektedir (2020: 82). 37 kişinin öldürüldüğü katliamın sorumlularının kim ya da kimler olduğu bilinmemektedir. “2 Mayıs 1977”de Hürriyet Ekstra Gazetesi’nin ilk sayfasında inşa edilen “*Taksim’de Kardeş Katliamı*” başlıklı haberden anlaşılaacağı üzere egemen söylem, katliamın sorumluları olarak aşırı sol örgüt üyelerini işaret etmektedir. Oysa mahkeme kayıtları ve görgü tanıklarının söylemlerine göre “1 Mayıs 1977”de gerçekleşen saldırı, toplanma alanının yakınındaki yüksek katlı binaların üstünden ateş edilerek başlamaktadır. Failleri hala bulunamayan katliamın sorumluları, sol örgütte gerçekleşen bölünmeleri fırsat bilerek saldırıyı gerçekleştirmektedir. “1 Mayıs” katliamından sonra sol örgüt gerilemekte ve gücünü kaybetmektedir. 1968’lerde yükselen sol dalga önce “1971 Muhtırası” daha sonra ise “1 Mayıs” katliamıyla kırılmakta ve “12 Eylül’e giden sürecin önünün açıldığı görülmektedir (Hacaloğlu, “1 Mayıs 1977” 32. Gün Arşivi).

Bana sorarsanız, toplum ve ilişkiler değişmeden iktidara gelenler kim olursa olsun yerini aldığı iktidara benzemek, yerleşik düzene uymak zorunda kalacaktır.” İktidar kavramını tartışan ‘77 Kuşağı’nın eleştirisine benzer bir sahnenin inşa edildiği film metninde tarihsel gerçeklik yinelenmekte ve böylece kolektif hafıza güçlendirilmektedir.⁹⁰

Filmde Kullanılan Gazete Görseli



Hürriyet Gazetesi



Şekil 3-22: “Hürriyet Gazetesi Ekstra” 2 Mayıs 1977 Birinci Sayfa

Film metninde yer alan gazete haber metinlerinden yola çıkıldığında, 1970’ler Türkiye’sinin politik koşulları göz önünde bulundurularak inşa edilen karakterlerin her birinin sağ-sol olmak üzere iki ana gruba ayrıldığı görülmektedir. Bu bağlamda geniş bakış açısıyla değerlendirildiğinde film metninde inşa edilen iki gruptan karakter temsilleriyle dönemin Türkiye panoramasından bir kesit sunulduğunu belirtmek mümkündür. Daha yakın bir perspektiften bakıldığında ise film metninde sol örgütün kaybetme sürecinin ele alındığı ve örgütü temsil eden üyelerinin içinde bulundukları melankoli haline başka bir deyişle bunalımlarına odaklanıldığı görülmektedir.

Film metninde görüntülenen gazete haberleri, Türkiye’de gerçekleşen önemli toplumsal olayları kronolojik olarak filmsel zamanda geçmişten bugüne yeniden inşa

⁹⁰ Tekin (1987), ‘77 Kuşağı’nın tartıştığı iktidar kavramını ve iktidar olma sorununu şu cümlelerle açıklamaktadır: “Sorun gerçek anlamda bir iktidar sorunu; ama onlar gerçekten iktidara oynamak istemişler miydi? Çok basit gibi görünen, ama nedense hep sonradan anlaşılan bir gerçeğe ulaşılar böylece!” Ulaşılan gerçeğin ne olduğunu ise film metninde Erdal’ın şu cümleleri ile özetlemek mümkündür: “Bakın iktidara karşı yapılacak tek insanca eylem, iktidar fikrini reddetmek. Onu takmamak. Hepimizin içinde iktidarcıklar var. Peki ama bizler eşitliğe dayalı bir toplum istemiyor muyuz?”

etmektedir. “Siyasi değil aşk cinayeti” başlıklı haber metni, diğer gazete haberlerinden farklı olarak şimdiki zamanda gerçekleşen Erdal’ın ölümünü konu edinmektedir. Bu haber, “4 Ekim 1984” tarihli Hürriyet Gazetesi’nin ilk sayfasında yer alan “Nefes Kesecekler” başlıklı haber metninin yerine inşa edilmektedir. Gazete sayfasında yer alan diğer haber metinleri ve görseller ise değiştirilmeden kullanılmaktadır. Gazete sayfası genel olarak incelendiğinde “Ve Evren Muş’ta halka sordu: Hainleri asmayıp besleyecek miyiz?”, “31 bin öğrencinin yatacak yeri yok”, “Yunanistan NATO’YA karşı ikinci tatbikatı da başlattı...” ve “Füze üreteceğiz” gibi başlıklı haberler dikkat çekmektedir. Bu bilgilerden yola çıkıldığında dönemin gündemini belirleyen olayların film metninde kullanılan gazete sayfasında da haber olarak inşa edildiğini söylemek mümkündür. Böylece kurmaca ve gerçeğin iç içe geçtiği gazete sayfasında Erdal’ın ölüm haberinin gerçekçi bir üslupta oluşturulduğu görülmektedir.

Filmde Kullanılan Gazete Görseli



Hürriyet Gazetesi



Şekil 3-23 : “Hürriyet Gazetesi” 4 Ekim 1984 Birinci Sayfa

Çıplak dansçılara yönelik yapılan haberin yerine film metninde inşa edilen haber metninin sayfanın bütünüyle daha ilgili olduğu görülmektedir. “Ve Evren Muş’ta halka sordu: Hainleri asmayıp besleyecek miyiz?” başlıklı haberin olduğu sayfada “Siyasi değil aşk cinayeti” olarak inşa edilen haber metniyle, Erdal’ın ölümünün arkasında yatan nedenin siyasi olduğu vurgulanmaktadır. Çünkü Erdal film metninde her ne kadar 80 döneminde siyasetten uzak kalsa da hem ‘68 Kuşağı’ hem

de ‘77 Kuşığı’ döneminde aktif olarak siyasi faaliyetlerde bulunan ve “12 Mart 1971 Muhtırası”ndan sonra bir dönem işkence gören karakter olarak inşa edilmektedir. Bununla birlikte filmde karakterin ölümünün üvey babasının (emekli asker) silahıyla gerçekleşmesi de bu yorumu destekler niteliktedir.

Gazete haberinde Erdal’ın ölümünün özellikle siyasi olmadığına belirtilmesiyle metnin egemen söylem perspektifinde inşa edildiği görülmektedir.⁹¹ Oysa film metninde karakterin şüpheli ölümünün/intiharının arkasında yaşadığı toplumsal travmaların önemli bir yeri olduğu hayatından kesitler gösterilerek aktarılmaktadır. Dönemin egemen bakış açısına uygun olarak inşa edilen söylemle haber metninde siyasetten uzaklaşmakta ve bu sayede karakterin yalnızca özel hayatı ön planda tutulmaktadır. Haber metnine göre Erdal’ın ölümü, Ersin ve Esra ile ilişkilendirilmektedir. Ersin, Erdal ve Esra arasındaki ilişkiyi öğrendikten sonra Erdal’ı öldürmektedir. Film metninde ise böyle bir gerçeklik söz konusu değildir.

Haber metinleri inşa edilirken karakterlere ait kullanılan fotoğraflarla gerçekgibilik pekiştirilmektedir. “Bekle Dedim Gölgeye”de “15 Kasım 1971” ile “4 Ekim 1984” tarihli haber metinlerinde Esra ve Ersin’in fotoğrafları yer almaktadır. Gazetede kullanılan fotoğraflar aracılığıyla haberde bahsi geçen kimselerin filmin ana karakterleri olduğu anlaşılmaktadır. 1971 tarihli gazete haberinde Esra ve Ersin’in vesikalık fotoğrafları kullanılarak devrim nikahıyla evli oldukları belirtilmektedir. 1984 tarihli metinde ise iki arkadaşın sevgili olduğu birbirlerine sarıldıkları fotoğrafla imlenmektedir. Böylece film metninde görüntülenen haber metninin gerçekgibililiğinin fotoğraf kullanılarak sağlandığını belirtmek mümkündür. Bununla birlikte gerçekleşen olayın gazete haber metni olarak inşa edilmesiyle filmsel zamanda, şimdiki zamanın 1984 yılı olduğu görülmektedir. Film metninde, Esra’nın izlediği televizyon haber kuşağında “...12 Eylül’den sonra çökertilen yasadışı örgütleri yeniden toparlamaya ve örgütlemeye yönelik eylemlerde bulunan toplam 14 militan yakalandı” söylemiyle de şimdiki zamanın 1980 sonrası olduğuna işaret edilmektedir.

⁹¹ 1980 darbesi sonrasında 1982 Anayasası dönemine geçiş yapılmaktadır. Bu dönemde yapılan değişikliklerle halkın siyasetten uzaklaştırılması amaçlanmaktadır (Özbudun, 2005: 69; Gözler, 2000: 102).

Fotoğraf, gazete haberlerinde gerçekgibiliği imlemenin dışında film metninde anılara geçişte köprü görevini üstlenen imge olarak kullanılmaktadır. Erdinç'in, Erdal ve Ersin'den kalan fotoğraflara bakmasıyla film metninde ya karakterin kendi deneyimlediği bir anı ya da fotoğrafta bulunan karakterlerin geçmiş yaşamından kesitler görüntülenmektedir. Film metninde yer alan fotoğraf imgelerinden hareketle üç arkadaşın arasındaki ilişki ve iletişim hakkında çıkarım yapmak da olasıdır. Böylece fotoğraf imgesinin nostalji nesnesi olmaktan öte aynı zamanda insan ilişkilerinin yakınlığı ya da uzaklığı hakkında bir söylem inşa ettiği de ortaya çıkmaktadır.

“Bekle Dedim Gölgeye” filmi, Erdal'ın şüpheli ölümü/intiharı ile başlamaktadır.⁹² Karakterin öldüğü esnada evinde olduğu düşünülen Ersin ise polisler tarafından tutuklanmakta ve ardından delil yetersizliği nedeniyle serbest bırakılmaktadır. Ersin, hapisten çıktığında önce kırmızı vosvosunu satmakta daha sonra Erdal'dan geriye kalan eşyaları üvey babasından satın alıp arta kalan parayla da uyuşturucu madde temin etmektedir. Ersin temin ettiği uyuşturucuyu kullanarak intihar eylemini gerçekleştirmektedir. Karakterin cansız bedeni, arkadaşı Erdinç tarafından bulunmaktadır. Ersin'in intihar eylemini gerçekleştirdiği sahne ile sonrasında Victor Jara'nın Türkçe'ye “Ayrılış” olarak çevrilen “La Partida” adlı şarkısı duyulmaktadır. Bu sözsüz şarkının adından hareketle Ersin'in yaşam yerine ölümü tercih ettiğini belirtmek mümkündür.⁹³ Film metninde Ersin'in arabasına olan

⁹² Filmde Erdal'ın masasının üstünde görüntülenen Oğuz Atay'ın “Tehlikeli Oyunlar” romanıyla karakterin intihar ettiği imlenmektedir. “Tehlikeli Oyunlar”da, Türkiye’de bireyin 1970’lerde kimlik oluşturma ve toplumda bir yer edinebilme çabasının parodisi yapılmaktadır. Roman’da Hikmet Benol adlı aydın karakter, topluma yabancılaştığı için intihar etmektedir (Örgen, 2009: 40). Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Hikmet Benol’un intihar eylemini gerçekleştirme nedeni ile film metninde Erdal’ın intihar nedeni arasında benzerlik olduğunu söylemek mümkündür. Her ne kadar Erdal’ın ölümü şüpheli bulunsu da karakterin intihar etmiş olma ihtimali film metninde bu inşa ile vurgulanmaktadır. “Bekle’ Dedim Gölgeye” romanında da Erdal’ın ölüm nedeninin intihar olduğu ipuçları aracılığıyla okuyucuya sunulmaktadır: “Tanyerinin ağrımına pek az kala, salonunda ışıkların bütün gece hiç sönmediği, önüne alelacele park edilmiş kırmızı o Volkswagen’in egzostundan hala ince dumanların süzülmediği bahçe içindeki iki katlı evden gelen ses, daha şimdiden birkaç kişinin hayatını değiştirmişti bile” (Kıvanç, “Bekle” Dedim Gölgeye, 1998: 9). Bu söylemle Ersin’in kırmızı vosvosuyla Erdal’ın evinin önüne yeni geldiği bu nedenle de karakteri öldüremeyeceğine dair ipucu verilmektedir.

⁹³ Komünist Parti militanı, şarkıcı ve öğretmen Jara “11 Eylül 1973” tarihinde Şili’de gerçekleşen faşist darbeye tutuklanmakta ve daha sonra vahşice işkence edilerek öldürülmektedir (McSherry, 2015: 52-53). Bu bağlamda film metninde sanatçının “La Partida” adlı şarkısının kullanılmasıyla Şili’de

düşkünlüğünün altı çizilmese de roman metninde arabasına çok değer verdiğine dair söylemler inşa edilmektedir. Karakterin 1960'lı yılların simgesi olan her şeyden çok önemsendiği vosvosunu⁹⁴ satması, yaşama arzusunu kaybettiğinin göstergesi niteliğindedir.

“Bekle Dedim Gölgeye”de Ersin’den sonra Esra intihar etmektedir. Film metninde yalnızca Esra’nın gerçekleştirdiği intihar eylemi görüntülenmektedir. Bu sebeple çalışmanın bu bölümünde, Esra karakterinin intihar eylemini gerçekleştirmesinin ardında yatan sosyo-psikolojik nedenler incelenmekte ve toplumsal olayların karakterin yaşamına nasıl travmatik bir etkiye bulunduğu tartışılmaktadır. Filmde gazete metinleri, televizyon haberleri, fotoğraflar ve yazılar Esra’nın geçmiş yaşamına ulaşmada birer köprü görevini üstlenmektedir. Böylece anılar aracılığıyla Esra’nın toplum içindeki konumu ve yaşam biçimi film metninde yeniden inşa edilmektedir. Geçmişle ilgili inşa edilen her anıda Esra olmasına rağmen yalnızca erkek karakterlere ait hatıralar ve nesnelerle geçmişe köprü kurulmaktadır. Bu bağlamda film metninde Esra her ne kadar özgür ve ayakları üzerinde duran bir kadın olsa da karakterin geçmişinin egemen eril bakış açısıyla inşa edildiğini söylemek mümkündür.

Karakterin 1980 öncesi ile 1980 sonrası fiziksel özellikleri, yaşam tarzı ve toplumsal statüsünde farklılıklar söz konusudur. Esra’nın 1980 öncesi saçları uzundur, 1971’de gördüğü işkence sebebiyle bel kemiği kırıldığı için bir süre koltuk değnekleri yardımıyla yürüyebilmektedir. Karakter bir üniversite öğrencisidir ve daha çok dışa dönüktür. Toplumsal hareketlerde aktif rol oynamaktadır. 1980 sonrasında ise karakterin saçları kısadır, bel kemiği iyileşmiştir ve yürümek için koltuk değneklerine ihtiyacı yoktur. Esra kendi ayakları üzerinde duran, ekonomik özgürlüğünü kazanmış

gerçekleşen faşist darbeye benzer bir darbenin Türkiye tarihinde “12 Eylül 1980”de gerçekleştiği vurgulanmaktadır. Şarkının, Ersin’in intihar eylemini gerçekleştirdiği sekansta yer almasıyla toplumsal olayların ve travmaların bütün dünyada ortak özellikler sergilediğine değinilmekte ve böylece evrensel olan “68 Hareketi”nin dünya çapında kaybeden olduğu vurgulanmaktadır.

⁹⁴ “Volkswagen’in ünlü reklam kampanyasında söylendiği gibi, dönemin ‘küçük düşünen’ gençleri, büyük anlatıların nesnesi olarak değil kendi biricik yaşamlarının katılımcı özneleri olarak var olmayı istemektedir.” ‘68 Kuşağı’/Çiçek Çocuklar bir diğer adıyla Hippiler bu dönemin simgesi olan vosvoslara sahip olup üstlerini rengarenk desenlerle boyayarak kendi sanat ve tasarım kültürlerini inşa etmektedir (Şumnu, 2019: 3).

alışan bir kadındır. Kendine ait bir evi olmasına rağmen Ersin'den ayrıldığı için yalnız kalmamak adına Erdal'ın evinde yaşamaya başlamaktadır. İşe gitmek istemediği için hasta olduğunu syleyen karakter, sosyal hayatta da aktif rol alamamaktadır. Film metninde Esra, yalnızca Ersin ve Erdal'la iletişim kurmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda Esra'nın 1980 öncesinde sosyal yaşantısının aktif ve hayat enerjisinin var olduğunu belirtmek mümkündür. Fakat 1980'lere yaklaşıkça ve 1980'lerden sonra Esra, içe kapalı asosyal karakter özellikleri sergilemektedir. Karakterin bu değişimi onun toplumsal travmalardan etkilendiğinin göstergesidir. Bununla birlikte karakterin 1980 sonrasında bireyselleşen topluma uyum sağlamaya çalıştığı da görülmektedir. Zira Esra'nın, Ersin'den ayrılmayı istemesinin altında yatan neden tek başına ayaklarının üzerinde durma isteğinin bir sonucudur. 1980 öncesinde bağlı olduğu sol grupla birlikte hareket eden Esra'nın, 1980 sonrasında birey olarak tek başına yaşamını devam ettirmeyi arzulamasını karakterin değişen koşullara ve şimdiki topluma uyum sağlama isteği olarak yorumlamak mümkündür.

Erdal st sesi ile işitilen yazısında, 1980 sonrasında topluma uyum sağlama amacıyla kendilerinin siyasetten uzaklaşıp ie dönme, başka bir deyişle bireyselleşme çabalarını sosyalist hareketin tarihine benzetmektedir: *"Kişisel tarihlerimiz sosyalist hareketin tarihine benzemeye başladı. Onun tarihi de bir hayal kırıklıkları müzesi gibi..."* Esra birey olmak istese de yaşadığı toplumsal travmalar nedeniyle kendisini toplum içinde tek başına var olabilecek gte hissedememektedir. Bu durum Esra'nın uyurken gördüğü kabuslar aracılığıyla film metninde inşa edilmektedir. Karakter kabuslarında kendisine işkence edildiğini görerek geçmiş zamanda yaşadığı travmayı hatırlamaktadır. Esra'nın geçmiş zamanda yaşadığı travmatik deneyimi kabuslarında tekrar yaşaması, film metninde baş aşağı yere düşmekte olan bir kadın eskiziyle aktarılmaktadır.

Ersin'den ayrılan Esra, kendi evi olmasına rağmen Erdal'ın evinde kalmaya başlamakta ve bir süre sonra karakterle aralarında yakınlaşma olmaktadır. Esra, Erdal ile yakınlaştığını Ersin'e anlatmaktadır. Ersin'in bu durumu bir süre sonra kabullenmesiyle üç arkadaş Erdal'ın evinde birlikte vakit geçirmeye başlamaktadır. Üç karakter, 1980 sonrası zaman diliminde aynı evde kalarak üçünün de içinde olduğu

yeni bir dünya kurmaya çabalamaktadır. Film metninde Erdal'ın üst sesi ile işitilen yazıda karakter üçünün kurduğu dünyayı devlete, şirkete, örgüte benzeterek aralarındaki ilişkiyi kurumsallaştırmaktadır. Bu benzetme ile Erdal sol ideolojinin kaybeden bir kahraman olduğunu ve kendi kurdukları dünyanın da kaybedenlerin inşa ettiği bir dünya olduğunu belirtmektedir:

“Biz devlet olsak amma ilginç bir devlet olurduk. Savaş kaybettikçe topraklarımız genişlerdi. Yenildikçe nerede olduğunu bilmediğimiz ülkeler kazanırdık. Şirket olsaydık daha az ilginç olmazdı. Mallarımızın hiçbiri satılmaz. İflas üstüne iflas eder ama iflas ettikçe para kazanıyor olurduk. Yaşadığımız ülkede geçerliği olmayan paralardan tomar tomar kazanırdık. Veya örgüt olsaydık adamlarımız öldükçe birer birer iktidara yaklaşıyor olurduk. İktidara üç adım kalmış mesela bizim elimizde de sadece üç adam.”

Erdoğan okurken “Neden?” sorusunu sorduğu bu metni tamamladıktan sonra Bots'un “*Sieben tage lang*” şarkısını dinleyerek odada marş adımlarıyla yürümektedir.⁹⁵ Bu şarkıyla Erdoğan'ın “12 Eylül 1980 Darbesi” sonrasında gücünü tamamen kaybeden sol ideolojiye olan inancının hala devam ettiği imlenmektedir. Erdoğan'ın sol ideolojinin yok olduğuna dair gerçekliği yadsıması ve arkadaşlarının intihar ettiğini kabullenememesi arasında paralellik olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda alt metinde Erdoğan'ın “Neden?” sorusunu sorduktan sonra dinlediği şarkı ile arkadaşlarının intihar ettiği düşüncesini aklından çıkarmak istediği ve durumu kabullenemediği sonucuna ulaşmak mümkündür. Nitekim daha sonra evine gelen eski eşine arkadaşlarının başına gelenleri anlatırken “*Erdal ve Ersin öldü. Belki de öldürüldüler...*” demektedir.

“Bekle Dedim Gölgeye”de karakterler intihar etse dahi ‘intihar’ kelimesinin hiç kullanılmaması dikkat çekmektedir. İntihar yerine öldürülme/cinayet gibi karakterlerin başkası tarafından yaşamlarına son verildiğine dair söylemler inşa edilmektedir. Esra'nın intiharına şahit olan lekeli yüzlü adam: “*Onu sen öldürdün. Onu siz öldürdünüz. Siz!*” söylemiyle karakterin intiharından önce Erdoğan'ı daha sonra

⁹⁵ “Doğu Alman Komünist Marşı” olarak anılan şarkıda birlikte hareket etmekten ve mücadele edip savaştan bahsedilmektedir. Film metninde kullanılan diğer şarkılar ise Janis Joplin'in “*More Over*”, The Doors'un “*Take It As It Comes*”ıdır. Janis Joplin ve The Doors'un müzik alanında hippie hareketinin önemli temsilcileri olduğu göz önünde bulundurulduğunda karakterlerin yaşam biçiminin film metninde kullanılan şarkılar aracılığıyla beslendiği ortaya çıkmaktadır.

ise sol ideolojiyi sorumlu tuttuğunu belirtmek mümkündür. Lekeli yüzlü adam, Esra'ya üniversite yıllarından bu yana aşiktir ve kendisini Esra'nın eşi sanmaktadır. Karakterin her adımını takip eden lekeli yüzlü adam, sağ örgüt üyelerinden biri olduğu için sağ ideolojiyi temsil etmektedir. Karakterin yüzündeki leke sağ ideolojinin kirli geçmişinin göstergesi niteliğindedir. Lekeli yüzlü adamın takıntılı bir şekilde Esra'yı takip etmesini, sürekli olarak gözlemlemesini ise egemen eril bakış perspektifinde değerlendirmek mümkündür. Esra'nın her gittiği yerde ona bakan bir çift erkek bakışı hiçbir zaman eksik olmamaktadır. Her ne kadar Esra özgür bir kadın olarak inşa edilse de film metninde eril bakış kadını daima gözetlemekte ve kontrol etmektedir.

“12 Eylül 1980 Darbesi” Esra'nın daha önce yaşadığı travmaları tetiklediği için karakterin hayatında önemli bir dönüm noktasıdır. Karakter bu nedenle darbeden sonra, daha çok içe kapanmakta ve melankolik bir ruh haline bürünmektedir. Sosyolojik düzlemde Esra'nın psikolojisinin kötüye gitmesinde ülkenin içinde bulunduğu durum ve yaşanan toplumsal travmaların etkisi büyüktür. Psikolojik düzlemde değerlendirildiğinde ise karakterin birlikte bir dünya kurduğu arkadaşlarının artık yaşamıyor olması onu yalnızlaştırmakta ve içinde yaşadığı topluma yabancılaşmasına neden olmaktadır. Esra bu sebeple şehirden/toplumdan kaçıp daha az insanın yaşam sürdürdüğü bir yer olan Şile'deki Deniz pansiyona sığınmaktadır. Karakter bu eylemiyle simgesel anlamda da kendi içine dönmekte, toplumdan kopmakta ve yalnızlaşmaktadır. Karakterin intihar eylemini gerçekleştirdiği pansiyonun isminin “Deniz” olmasıyla, ‘68 Kuşağı’ simgelerinden biri olan Deniz Gezmiş’e gönderme yapıldığını belirtmek mümkündür. Bu anlamıyla deniz, Esra için bir nostalji imgesinden, geçmişe sığınmaktan çok hayalini kurdukları dünyanın kendisine ulaşmayı ifade etmektedir. Nitekim film metninde bu anlam Esra'nın denize kıyısı olan uçurumdan aşağıya kendisini bırakmasıyla pekiştirilmektedir.

Erdoğan, Esra'yla yıllar sonra ilk defa Deniz pansiyonda karşılaşmaktadır. Bu sahnede Esra'nın söylemleri aracılığıyla ilk defa karakterin geçmişte yaşadığı travmalar aktarılmaktadır. Esra'nın yaşadığı en büyük travmalardan birini 1971 yılında yakalanıp işkence ve tecavüze maruz kalması olarak belirtmek mümkündür.

Esra geçmişte işkenceye nasıl dayanabildiğini soran Erdinç'e şimdiki zamanda şu cevabı vermektedir:

“Alışmıştım nerdeyse... bayılmayı bekliyorum. Bayılma gelmiyor. Bayılamıyorum. Birden akıl almaz bir yoğunluk hissettim. Korkutucu bir yorgunluk. Çırpınmış olmalıyım. Gözümdeki bant kaydı ve üstüme eğilmiş herifin yüzünü gördüm. Çok iğrendim. Çok iğrendim. O sıra herifler yaptıkları işe iyice kaptırmış olmasalar istedikleri her şeyi imzalamaya hazır olduğumu anlardı. Bunun bitmesi lazımdı. Her şeyi duydum. Bütün kafamda ve gövdemde bir tek bu. Bunun hemen bitmesi lazım. Sonra bitti. Acı duymadığımı fark ettim. Galiba yukarıdan tavana yakın bir yerden odayı, kendi gövdemi gördüm. Hareketsiz, benim olmayan şiş, altı patlamış kocaman ayaklar paramparça olmuşlardı. Şaşarak yapılanlara bir anlam veremeyerek tavandan olanları seyrettim. Adamların aralarında anlamadığım bir dilde konuştuklarını, birinin çıkıp dışarıdan başka biriyle geldiğini, parçalanmış gövdemi bileğimi tutup nabzımı saydıklarını, sonra ikisi... her halde ceset sandıkları şeyi koltuk altlarından tutup kaldırdılar. Sürüklenerek koridoru geçtik bir merdiven çıktık. Korkuluğun yanında biraz beklediler. Sonra bizi aşağıya merdivenin altındaki taş avluya bırakıverdiler. Güzel bir duyguydu, kelimelerle anlatılamayacak kadar. Belki hatırlayamadığım kadar güzel bir duygu. Küt diye bir ses duydum. Küt! Hiç acı yok, üzölmek yok.”



Tablo: “Bekle Dedim Gölgeye” Çizimler

Esra'nın işkence gördüğü zamana yönelik anlattığı anısı film metninde Erdal'ın çizimleri ile inşa edilmektedir. Erdinç, evinin duvarına astığı Erdal'ın eskizlerinin neyi anlattığını Esra'yı dinlediği esnada anlamlandırmaktadır. Esra'nın anlattığı travmatik olayın eskizler aracılığıyla anlamlandırılması, deneyimleyen kadın karakter olmasına rağmen film metninde travmanın dahi erkek bakışı perspektifinde inşa edildiğini ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda eskizlerde çizilen korkunç erkek yüzlerinin, işkence ve tecavüz eden erkekleri temsil ettiğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte farklı boyutlarda çizilen aşağı düşen kadın imgesinin ise Esra karakterini temsil ettiği görölmektedir. Diğer iki karede ise karakterlere yapılan işkenceler resmedilmektedir. İşkenceye dair anıların görüntülenmesinden ziyade çizimlerle inşa edilen bu sahnede yönetmenin seçiminin doğru olduğunu

söylemek mümkündür. Yönetmen film metninde işkence görüntülerine yer vermemekte, karakterin işkenceye uğradığını imgeler ve karakterin söylemleri aracılığıyla inşa etmektedir. Böylece Yılmaz'ın, işkence anlarını film metninde inşa etmeyerek işkence ve tecavüzü meşru kılmadığı görülmektedir. Film metni, görsel bir metin olması gerekçesiyle hangi görüntünün ne kadar süreyle ve neden yer alması gerektiğinin büyük önem taşıdığı varsayımından hareketle, işkenceye dair görüntülerin izleyicide herhangi bir tetikleyici unsur teşkil etmeyecek şekilde inşa edilmesi, yönetmenin bu konu hakkındaki hassasiyetini ortaya çıkarmaktadır.

İşkence ve tecavüz, ağır travmatik deneyimler olması sebebiyle karakterin daha sonraki yaşamında psikolojisini olumsuz yönde etkilediğini belirtmek mümkündür.⁹⁶ Esra'nın içe kapanması, yalnızca Ersin ve Erdal ile iletişimde olması bu duruma örnektir. Erdal'a ve Ersin'e de birlikte işkence edildiği dikkate alındığında, Esra'nın ikisiyle de aynı acıyı paylaştığı görülmektedir. Bu bilgilerden yola çıkıldığında, üç arkadaşı birbirine bağlayan en büyük etmenin acıyı paylaşmak olduğunu belirtmek mümkündür. Esra işkence nedeniyle yürüyememe gibi fiziksel sorunlar yaşasa da tedavi olduktan sonra işkenceden zarar gören bedeni iyileşmektedir. Esra her ne kadar görünürde beden sağlığına kavuşsa da karakterin ruh sağlığı işkenceden sonra bir daha düzelmemek adına bozulmaktadır. Esra'nın geceleri gördüğü işkence zamanlarına dair kabuslar, melankolik ruh hali, yalnız kalma eğilimi, ani duygu durum değişikliği ve yorgun hissetme gibi yaşadığı ruhsal sorunların gerçekte işkence gören bireylerin sıklıkla şikayetçi olduğu hususlar olduğu dikkat çekmektedir.⁹⁷

⁹⁶ "İşkence Sonrası Yaşam" adlı kitabında "12 Eylül 1980 Darbesi"nde işkenceye maruz kalan bireylerin psikolojik sorunlarına değinen Psikiyatr Serol Teber, bireylerin ruhsal şikayetlerinin arttığını ve bireylerde işkenceden sonra topluma uyum sağlama konusunda problemler yaşadığını belirtmektedir. Ona göre işkence bireylerin benlik bilincini kırarak yaşamının olağan akışına ket vurmaktadır. Bireyler işkenceden sonra toplum içinde kuşkuyla yaşadığı için korku duymakta ve bu durum diğer insanlarla ilişkilerini olumsuz etkilemektedir. Tüm bunların sonucunda da insanın gelişmesi, biyolojik ve kültürel olarak evrimleşmesi durmakta hatta entelektüel yetisi gerileyip yok olmaya yüz tutmaktadır. Bu koşullar altında yaşamına devam eden birey kendisini toplumdan geri çekmekte, yalnızlaşmakta ve içe kapanmaktadır (Teber, 1993: 21).

⁹⁷ İşkence gördükten sonra bireyler genellikle şu ruhsal şikayetlerde bulunmaktadır: Uykusuzluk, kâbus görme, yorgunluk hissi, duygu durum bozuklukları, korku, umutsuzluk, kuşku, iç sıkıntısı, yalnız kalma isteğinde artış, unutkanlık (Teber, 1993: 22).

Esra'nın yaşadığı travmatik olayın bireysel olarak karaktere özgü psikolojik bir etkisi olduğu düşünülse de tarihsel gerçeklikte “12 Mart 1971” ile “12 Eylül 1980” dönemlerinde pek çok bireye uygulanan işkence, idam cezaları ve faili meçhul ölümler bu dönemde yaşayan bireylerin psikolojisini olumsuz yönde tetiklediği için psikolojik etkinin toplumsal boyutta olduğunu belirtmek ve yaşananları toplumsal travma olarak adlandırmak mümkündür. Bu nedenle Esra'nın yaşadığı travmatik deneyimi ve sonrasındaki ruh sağlığının ülkenin genelini yansıttığını parça bütün ilişkisi varsayımından yola çıkarak yorumlamak önem arz etmektedir. Nitekim tarihsel gerçeklikte Türkiye’de pek çok insanın işkenceyi deneyimlediği, deneyimlemese bile bu korkuyla yaşadığı göz önünde bulundurulduğunda bu dönemlerde ülkenin genelinde korku ikliminin hâkim olduğunu ve insanların genel olarak kuşkulu bir şekilde hayatını idame ettirdiğini söylemek mümkündür.⁹⁸

“12 Eylül Darbesi”nden sonra topluma yabancılaşan Esra, Ersin ve Erdal’ın ölümleriyle yeni bir travma daha yaşamaktadır. Türkiye’de yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen içe kapanıp kendileri için bir dünya kurabilen karakterlerin ne sebeple birbirinden koptuğu ve kurulan dünyanın neden dağıldığı film metninde açık bir şekilde inşa edilmemektedir. Esra’nın yaşadığı toplumsal travmalardan sonra iki arkadaşıyla kurduğu dünyanın yıkılması ve her ikisini de kaybetmesi, karakterin yaşadığı topluma daha da çok yabancılaşmasına, uyum sağlayamamasına neden olmaktadır.

Sosyolojik düzlemde Esra’nın en büyük arzusu, sol ideolojinin kazandığı ve yönetildiği bir ülkede yaşamaktır. Esra var olan toplumsal sorunlar ve koşullara çözüm

⁹⁸ “1971 Muhtırası” ve onun tamamlayıcısı olarak nitelendirilen “12 Eylül 1980 Darbesi”nin yaşandığı zaman diliminde tüm muhalif dinamiklerin ortadan kaldırılarak ülkenin sisteminin baştan aşağıya değişmesi ve böylece toplumun direnme dinamiklerinin kırılması için faaliyete geçilmektedir. Bu dönemde idam cezaları uygulanmakta ve yaygın işkence ile tutuklama emirleri verilmektedir (Mücek, 2009: 177-180). Bu durum hem toplum hem de birey hayatını olumsuz yönde etkilemektedir. 1980’de intihar oranının diğer yıllara göre daha düşük olmasının nedeni sıkı yönetimdir. 1984 yılında artan refah seviyesi ve sıkıyönetimin azalmasıyla birlikte intihar oranında artış görülmektedir. Devlet İstatistik Enstitüsü, intihar istatistiklerini değerlendirdiği bir araştırmada, 1980’de intihar eden müntehirlerin %40’ını 15-24 yaş aralığındaki gençlerin oluşturduğu sonucuna ulaşmaktadır. 1980’li yıllarda üniversite mezunu genç yetişkinlerin intihar oranlarının ise son sekiz yılda %47 oranında arttığı görülmektedir (Polis ve İntihar, 2000: 12; Yaşam / Gençlik İntiharları: Umutsuz Bir Çılgılık, 1986: 40). Bu bağlamda değerlendirildiğinde film metninde üniversite mezunu ve düzenli işi olan Esra’nın intihar eyleminin sosyolojik düzlemde bir karşılığı olduğunu belirtmek mümkündür.

sunan, yeni bir ülke/dünya mümkün inancıyla hayalini kurduğu ülkede/dünyada yaşamayı amaç edinmektedir. Bu nedenle üniversite yıllarında sol ideolojiye bağlı örgütlerin içinde faaliyet gösterip öğrenci hareketlerine katılmaktadır. Fakat birbiri ardına yaşanan toplumsal travmalar zamanla karakterin en büyük arzusuna kavuşma inancını köreltmektedir. Esra, en büyük arzusuna ulaşmak adına yoldaşlarıyla birlikte savaştığını fakat yenildiklerini ve onur kırıklığı yaşadıklarını şu cümlelerle ifade etmektedir: *“Bunun adı terminolojide yenilgi... Değil mi? Yenilgi, acı değil. Yok onur kırıklığı belki... Rüyalarımız için savaşıyorduk biz... Erdal da onur kırıklığı dediydi. Ersin de onayladıydı.”* Her şeyi geride bırakıp kurmayı amaçladıkları o dünyayı bireysel boyutta Erdal ve Ersin’le birlikte inşa etmeye çalışan Esra, arkadaşlarının ölümünden sonra yaşamının anlamsız olduğunu düşünüp intihar etmektedir. Esra’nın toplumsal sorunlara, çevresinde olup bitenlere anlam vermediğini dile getirmesi karakterin topluma tamamen yabancılaştığının göstergesidir. Bununla birlikte Erdinç’e *“İyi, iyi evet. Bas baya yenildik biz. Siz kazanırsınız inşallah.”* söylemiyle karakterin artık hayalini kurduğu ülke için mücadele etmediğini ve yenilgiyi kabullendiğini belirtmek mümkündür.

Film metninde Esra’nın intihar eylemini gerçekleştireceğine dair ayrıntıların inşası dikkat çekmektedir. Erdinç’in, Esra’nın evinde bulduğu fotoğraf serisini bu ayrıntılardan biri olarak örneklendirmek mümkündür. Fotoğraf serisini çeken kişi Esra’dır. Erdinç, fotoğraf serisine ard arda baktığında Ersin’i ve Erdal’ı çerçevede daha yakın planda görmekte, böylece karakterlerin uzaktan yakına doğru hareket ettiğine dair bir yanılsama oluşmaktadır. Film metninde fotoğrafı çeken kişi olarak Esra’ya giderek yaklaşan Ersin ve Erdal’dan sonra Esra’nın da ölümünün yakın olduğu bu planla betimlenmektedir.

Esra, intihar etmeden önce Ersin gibi Erdal’ın düşüncelerinin ve eylemlerinin izinden gideceğini çünkü Erdal’ın önder olduğunu şu cümleleriyle açıklamaktadır: *“Ah Erdal’cığım yine de önderlik yerindeydi düşünecek olursan. Şimdi bile öyle.”* Karakter Erdal’ın düşüncelerine hak verip onu önderi olarak gördüğü için hem düşünce hem de eylemini benimsiyor ve bu nedenle de onu taklit ediyor gibidir. Esra geçmiş zamanda gösterdikleri çabanın yetersiz olduğunu, bedeni hakkında bile söz

sahibi olamadığını, hayatlarının başkaları tarafından kontrol edildiğini ise Erdal'ın görüşü doğrultusunda aktarmaktadır:

“Kendi bedenimiz dışında değiştirebileceğimiz etkileyebileceğimiz hiçbir şey kalmamış öyle diyordu. Bazen bir gazoz kapağını kımıldatabildiğine bile şaşıyormuş. Kendi hayatımız hakkında da onlar karar vereceklermiş sonunda. Buna hakları yokmuş. Hiç olmazsa buna karar verme hakkı bizimmiş. Bizim olmalıymış.”

Film metninde Esra, yukarıda aktarılan cümleleri sarf ederken intihar düşüncesini savunduğunu dile getirmekte ve bu doğrultuda eylemleriyle de tercih ettiği intihar yöntemi hakkında önceden bilgi vermektedir. Karakter elindeki izmariti masanın üstündeki kül tabağına bastırarak söndürmekte ve daha sonra ise yukarıda alıntılanan cümleleri sarf ederek kül tabağını aşağıya itmektedir. Bu sahnede izmarit imgesini Esra'nın bedeni, el imgesini ise iktidar olarak yorumlamak mümkündür. Böylece film metninde Esra'nın bedeni, görünmeyen bir el/iktidar karşısında nesneleşmektedir. Karakter kendi hayatı hakkında dahi karar verme yetisine sahip olmadığı için görünmeyen el tarafından uçurumun kıyısına sürüklenmekte ve elin müdahalesiyle intihar eylemini gerçekleştirmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda film metninde Esra'nın intiharından mevcut iktidarın sorumlu tutulduğunu belirtmek mümkündür. İktidarın yarattığı toplum ve toplumsal koşullara bir de arkadaşlarının ölümü eklendiğinde karakterin yaşamının olumsuz yönde ilerlediği görülmektedir.

“Bekle Dedim Gölgeye”de polislerin, Esra'nın işkence gördüğü ve tecavüz edildiği zaman öldüğünü düşündükleri için karakteri yüksek bir yerden aşağıya bırakmaları da karakterin intihar eylemi hakkında ip ucu sunmaktadır. Esra, yüksekten bırakıldığı zamanki hislerini şu cümlelerle dile getirmektedir: *“Güzel bir duyguydu kelimelerle anlatılamayacak kadar. Belki hatırlayamadığım kadar güzel bir duygu. Küt diye bir ses duydum. Küt! Hiç acı yok, üzölmek yok.”* Bu söylemden yola çıkıldığında karakterin işkenceden ve tecavüzden kurtulduğu zaman aşağıya atılma hissini özgürlük olarak yorumladığını belirtmek mümkündür. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Esra'nın intihar yöntemi olarak yüksekten atlamayı tercih etmesinin altta yatan psikolojik nedenin özgürleşme isteğı olduğu görölmektedir. Ayrıca psikolojik düzlemde Esra'nın intihar yöntemi olarak yüksek bir yerden atlamayı tercih etmesi, onun çocuk doğurma isteğıne karşılık gelmektedir (Akt.

Jamison, 2004: 171).⁹⁹ Bu bağlamda karakterin intihar yöntemi olarak yüksekten atlamayı tercih etmesini yeni bir dünya kurma isteği şeklinde ele almak mümkündür. Esra bir kadın olarak hayalini kurduğu ülkeyi doğurmak/yaratmak istediği için intihar etmektedir. Nitekim karakterin denize kıyısı olan bir uçurumdan atlamasıyla suya, başka bir deyişle yeni bir hayata/dünyaya kavuşma isteğinin olduğu da vurgulanmaktadır.

3.3.3.1.4. İntihar Sekansı

“Bekle Dedim Gölgeye” filminde intihar sekansı 01:22:52- 01:24:24 aralığında inşa edilmektedir. İntihar sekansında incelenen dört aşamadan biri olan düşünme ve karar verme film metninde daha önceki sahnede gerçekleştiğinden sekansta bu aşamaya yer verilmemektedir. Sekans çözümlemesinde eyleme geçme/hazırlık ve intihar etme aşaması ise tek bir planda inşa edildiğinden birlikte değerlendirilmektedir. İkinci aşama ise karakterin intiharından sonra cesedinin bulunmasıyla oluşturulmaktadır. Film metninde karakterin eyleme geçme ve intihar eylemini gerçekleştirme süreci bir planda inşa edilmektedir. Esra’nın intiharından sonra cesedin yanına gidilme süreci ise on bir plandan oluşmaktadır. Her iki aşama bir arada değerlendirildiğinde intihar sekansının on iki plandan oluştuğu görülmektedir. İntihar sekansını inşa ederken tercih edilen mekanlar ve ilgili mekanlarda kaç çekim yapıldığı aşağıda yer alan tabloda belirtilmektedir:

Karakterin İntihar Eylemini Gerçekleştirme Süreci	Sahne/Mekân	Çekim Sayısı
Düşünme ve Karar Verme	-	-
Eyleme Geçme/Hazırlık ve İntihar Etme	Deniz Pansiyon’da Esra’nın kaldığı oda, pansiyonun önü/uçurumun kenarı	1 Çekim
Karakterin İntiharından Sonra	Deniz Pansiyon’un önü/Uçurumun kenarı	4 Çekim

⁹⁹ Freud, kadınların cinsel arzularını tercih ettiği intihar yöntemleri ile tatmin ettiğini varsayarak intihar yöntemlerini simgeleştirmektedir. Örneğin; zehirlenme hamile kalma isteği, suda boğulma hamile kalarak içinde bir bebek taşıma arzusu, yüksek bir yerden atlama ise çocuk doğurma isteğidir (Akt. Jamison, 2004: 171).

	Uçurumun Aşağısı/ Deniz	7 Çekim

Tablo 3.18: “Bekle Dedim Gölgeye” İntihar sekansı

İlk çekim 1:22:53'te başlayıp 1:23:31'de sonlanmaktadır. Esra'nın eyleme geçip intihar etmesi bu planda gerçekleşmektedir. Birden fazla çekim kullanılarak inşa edilebilme ihtimaline karşın intihar eyleminin tek planda oluşturulmasıyla ölümün keskinliği imlenmekte ve karakterin aldığı kararla geri dönülmez bir yola girdiğinin farkında olduğu vurgulanmaktadır. Esra bir önceki gün üstünde olan giysilerle uyumakta ve uyandığında da kıyafetini değiştirmeden intihar eylemini gerçekleştirmek üzere harekete geçmektedir. Dikkatle incelendiğinde film metninde daha önce gösterilen Erdal'ın çizdiği düşen kadın eskizlerindeki kıyafetlerle Esra'nın üzerindeki benzerlik taşıdığı görülmektedir. Esra hem eskizlerde hem de intihar sekansında üzerinde kazak ve dizlerinin altında bir etek giymektedir. Giysilerinin koyu renkte olması karakterin umutsuzluğunu ve melankolik ruh halini yansıtmaktadır.

İlk çekimde doğal ışık kullanılmakta ve böylece gerçekçi bir üslup yakalanmaktadır. Çekimde ortam sesi ile sözsüz müzik işitilmektedir. Müzik kullanımıyla gerilim dolu, olumsuz bir olay yaşanacağını önceden haberi verilmektedir. Kamera, odada pencerenin kenarında nesnel ve görüş noktası bakış açısında konumlandırılmaktadır. Çerçeve inşa edilirken tercih edilen kameranın konumunu iki farklı bakış açısıyla yorumlamak mümkündür. Birinci bakış açısına göre izleyicinin intihar eyleminden etkilenmemesi ve karakterle özdeşleşmemesi için kamera nesnel konumdadır. İkinci bakış açısına göre ise kameranın konumu '68 Kuşağı' ve '77 Kuşağı' gençlerinin idam edilmesine, işkence uygulanmasına sessiz kalan ya da toplumsal baskı nedeniyle seyirci kalmak zorunda olan kimselerin bulunduğu konumdur. Toplum, nasıl ki '68 Kuşağı' ve '77 Kuşağı' gençlerinin ölümlerine seyirci kaldıysa kamera da o nesnel konumda seyirci olarak olan biteni yalnızca izlemektedir. Kameranın sadece sağ/sol pan hareketi ve aşağı tilt hareketiyle olan biteni takip etmesi dışında sabit konumda yer alması da bu inşayı pekiştirir niteliktedir.

İlk çekimde kamera sabit konumda pansiyonun boş bahçesi görüntülenerek yeni bir günün başladığı belirtilmektedir. Daha sonra kamera sağa doğru çevrinme yapmakta Esra'nın kapalı kapıyı açmasıyla da oda aydınlanmaktadır. Karakterin odadan çıkmasıyla kamera sola doğru çevrinme yaparak eski konumuna geri dönmektedir. Devamında Esra'nın iki ayağını birden yükseltiye çıkarmasıyla kamera sol ve aşağı yönde çevrinme yaparak uyuyan Erdinç'i çerçevede göstermektedir. Son olarak Erdinç'in açık kapıdan koşarak çıkma eylemini takip etmek amacıyla kamera sağa çevrinme yapmaktadır. Bu çekimde Esra'nın eyleme geçmesiyle içinde bulunduğu karanlık dünyanın aydınlandığı görülmektedir. Böylece Esra'nın içinde bulunduğu karanlık dünyadan ancak yaşamına son vererek kurtulacağına dair düşüncesi görsel olarak inşa edilmektedir. Esra'nın görüntüsünün gölgeye benzemesi karakterin varlık/yokluk arasındaki sınırda olduğunu göstergesidir.



Şekil 3-24 : “Bekle Dedim Gölgeye” İntihar Sekansı I

İkinci çekime geçişte kesme yöntemi kullanılmaktadır. Doğal ışık kullanılan bu çekimde kullanılan sözsüz müzik de devam etmektedir. Kamera takip çekimde olduğu için herhangi bir çerçeveleme ölçeğinden bahsetmek mümkün değildir. Kamera görüş noktası ve nesnel bakış açılarıdır. Bu çekimde Erdinç odadan hızlıca çıkıp uçurumun kenarına gelmekte ve aşağıya doğru bakmaktadır. Erdinç'in aşağıya bakmasıyla birlikte kamerayla aşağıya doğru tilt hareketi yapılmakta ve denizin dalgaları arasında Esra'nın kayalığın üzerinde duran cansız bedeni görüntülenmektedir. İkinci çekimle üçüncü çekim birbirine kesme yöntemiyle bağlanmaktadır. Bu çekimde de doğal ışık kullanılmakta ve müzik devam etmektedir. Kamera sabit, nesnel ve üst bakış açısı konumundadır. Bir önceki çekimde Esra'nın cansız bedeninin gösterildiği an, üçüncü çekimde daha yakın bir çerçeveleme ölçeğiyle yeniden inşa edilmektedir. Her iki çekimin ard arda inşa edilmesiyle sıçrama

oluşmakta ve böylece görsel üslup olarak karakterin intihar eylemiyle ilgili bir şok etkisi yaratılmaktadır.



Şekil 3-25 : “Bekle Dedim Gölgeye” İntihar Sekansı II

Üçüncü çekimden dördüncü çekime geçişte de kesme yöntemi kullanılmaktadır. Kamera sabittir, nesnel ve hafif alt açıda konumlandırılmaktadır. Erdinç, omuz planda çerçevelendiği çekimde Esra’nın cansız bedenini görmektedir. Çerçeve oluşturulurken yardımcı öge olarak doğal ışık kullanılmakta ve önceki çekimlerde işitilen sözsüz müzik devam etmektedir. Beşinci çekime kesme yöntemiyle geçilmektedir. Kamera sabittir, nesnel ve üst bakış açılarındadır. Bu çekimde de doğal ışık ve sözsüz müzik devam etmekte böylece gerçekçi etki ve dramatik anlatım pekiştirilmektedir. Bu çekimde genel planda lekeli yüzlü adamın Esra’nın cansız bedenine ulaşmak için merdivenlerden indiği görüntülenmektedir. Altıncı çekime geçişte kesme yöntemi kullanılmaktadır. Doğal ışık ve sözsüz müziğin devam ettiği çekimde kamera sabittir, nesnel ve hafif alt açıda konumlandırılmaktadır. Çerçevede omuz planda yer alan Erdinç, lekeli yüzlü adamın merdivenden indiğini görmektedir. Yedinci çekime kesme yöntemiyle geçilmektedir. Kamera hareketli, öznel planda ve üst bakış açısında konumlandırılmaktadır. Erdinç, adamın merdivenden inişini izlemektedir. Doğal ışık kullanılan çekimde sözsüz müzik devam etmektedir. Lekeli yüzlü adamın merdivenlerden inişi beşinci çekime kıyasla daha yakın planda inşa edilmektedir.

Sekizinci çekime kesme yöntemi ile geçiş yapılmaktadır. Kamera sabit nesnel konumda ve üst açıdadır. Doğal ışık kullanımı ve önceki çekimlerde işitilen sözsüz müziğin sürmesiyle dramatik etki artarken çekimler arası aksiyonun devamlılığı da sağlanmaktadır. Bu çekimde Erdinç boy planda görüntülenmektedir. Karakter pansiyonun önünden Esra’nın cesedinin olduğu yere doğru koşarak çerçeveden

çıkılmaktadır. Sekizinci ve dokuzuncu çekim birbirine kesme yöntemiyle bağlanmaktadır. Dokuzuncu çekimde kamera sabit, nesnel planda ve görüş noktası bakış açısında konumlandırılmaktadır. Lekeli yüzlü adamın, Esra'nın cansız bedenine ulaşmasının inşa edildiği bu çekimde kamera önce sol/aşağı daha sonra ise sağ/yukarı çevrinme hareketi yaptığı için herhangi bir çerçeveleme ölçeğinden bahsetmek mümkün değildir. Çevrinme hareketi lekeli yüzlü adamın Esra'nın cansız bedenine sarılmasıyla sonlanmakta, bir süre çerçevede genel planda bu görüntü gösterilmektedir. Bu çekimde de önceki çekimlerde kullanılan doğal ışık tercih edilmekte ve sözsüz müzik devam etmektedir.

Dokuzuncu çekimde film süresince kadını yalnızca uzaktan gözetleyen eril bakışın Esra'nın bedenine dokunabildiği görülmektedir. Kadın bedeninin doğurgan olması nedeniyle her zaman yeni bir dünyaya/insana gebe olma durumu göz önünde bulundurulduğunda, film metninde Esra'nın ölümünü temsil ettiği '68 Kuşağı' ile '77 Kuşağı'nın yok oluşu olarak yorumlamak mümkündür. Nitekim dokuzuncu çekimde Esra'nın ölü bedeninin görüntülenmesiyle doğumun gerçekleşt(e)meyeceği vurgulanmaktadır. Bununla birlikte dokuzuncu çekim dokuzuncu ay olan Eylül ayına da işaret etmektedir. Bu çekimde "12 Eylül 1980 Darbesi"nin toplum üzerindeki yıkıcı etkisi karakterin ölü bedeninin görüntülenmesiyle aktarılmaktadır.



Şekil 3-26 : “Bekle Dedim Gölgeye” İntihar Sekansı III

Onuncu çekime geçişte kesme yöntemi kullanılmaktadır. Kamera sabit, nesnel ve hafif üst açıda konumlandırılmaktadır. Bu çekimde de doğal ışık ve sözsüz müzik kullanımı devam etmektedir. Sözsüz müziğe ek olarak lekeli yüzlü adamın ağlama sesi işitilmektedir. Çerçeve Esra'ya sarılarak ağlayan lekeli yüzlü adam bel planda görüntülenmektedir. On birinci çekime kesme yöntemi kullanılarak geçilmektedir. Kamera nesnel ve üst açıdadır. Sola pan hareketiyle Erdinç'in kayalıkların arasından

Esra'nın cesedine ve lekeli yüzlü adama doğru ilerlemesi görüntülenmektedir. Bu esnada kamera hareket halinde Erdinç'i takip ettiği için herhangi bir çekim ölçeğinden bahsetmek mümkün değildir. Erdinç'in durmasıyla eş zamanlı olarak kameranın çevrinme hareketi de durmaktadır. Karakterler genel planda çerçevede görüntülenmektedir. Lekeli yüzlü adam yerden bir taş almakta ve bu taşla Erdinç'in kafasına vurmak için karaktere doğru yürümektedir. Doğal ışık kullanımı ve sözsüz müzik bu çekimde de devam etmektedir.

Lekeli yüzlü adam, karakterin kafasına taşla vuracağı esnada kesme yöntemiyle on ikinci çekime geçiş yapılmaktadır. Doğal ışık ve sözsüz müzik kullanımının devam ettiği çekimde lekeli yüzlü adamın *"Onu sen öldürdün. Onu siz öldürdünüz, siz!"* sözleri işitilmektedir. Lekeli yüzlü adam, bu cümleleri söylediği esnada Erdinç'in kafasına elindeki taşla vurmaktadır. Yere düşeyazan Erdinç'in üzerine giderek kadrajdan çıkmaktadır. İntihar sekansı çerçevede yalnızca Esra'nın cansız bedeni görüntülenerek sonlanmaktadır. İntihar sekansının on iki plandan oluşmasıyla film metninde "12 Eylül 1980 Darbesi"nin toplumsal travma yarattığına, sol ideolojinin yenildiğine ve birçok insanın idam, işkence ya da intihar nedeniyle hayata gözlerini yumduğuna dair gönderme yapıldığını belirtmek mümkündür.

3.3.3.2. Anılarda Gizlenen Travmalar: Dedemin İnsanları

Yönetmeni ve senaristi Çağan Irmak olan "Dedemin İnsanları", yaşamı boyunca birçok toplumsal travmaya maruz kalan ve tek arzusu doğduğu topraklara kavuşmak olan Mehmet Yavaş'ın intihar eylemini gerçekleştirme sürecini konu edinmektedir. Yönetmen filmin DVD ekstraları için yapmış olduğu röportajda film metninin çocukluk döneminden ve dedesinin anlattığı gerçek hikayelerden oluştuğuna değinmektedir.¹⁰⁰ Bu bilgi doğrultusunda filmin adının, yönetmenin dedesini ve dedesinin insanlarını imlediğini belirtmek mümkündür.

"Dedemin İnsanları" filmi, Irmak'ın dedesinin hayat hikayesini anlatması nedeniyle gerçekçi bir üslupta inşa edilmektedir. Yönetmenin röportajında belirttiği

¹⁰⁰ Çağan Irmak, "Dedemin İnsanları Röportajlar", (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=-TdgzLyWh80&ab_channel=MostProduction , 00:00 – 06:48, 10 Eylül 2021.

gibi filmin başlangıcında siyah fon üzerinde yer alan: “Yaşanmış bir hikâyenin, yaşamış insanlarından” yazısıyla film metninin gerçek bir yaşam öyküsü odağında oluşturulduğu ve öykü içinde yer alan insanların gerçek yaşamda var olduğu vurgulanmaktadır. Bununla birlikte jenerikte Irmak’ın dedesinin ve ailesinin fotoğraflarına yer vermesiyle de film metninin gerçekçi üslupta inşa edildiği yeniden yinelemektedir.

“Dedemin İnsanları” film adı tercihi ile film metninde ana karakterin dede Mehmet Yavaş olduğu imlenmektedir. Dede(-m)in sözcüğünün birinci tekil şahıs aitlik eki alması, ana karakter dede olsa da anlatıcının torun (Ozan) olduğuna işaret etmektedir. Film metninde Ozan’ın gördüğü ve öğrendiği geçmiş zaman perspektifinde Mehmet’in yaşamından kesitler sunulmaktadır. Bu bağlamda Irmak’ın çocukluğunun ve dedesinin anlattığı hikayelerin filmin çıkış noktası olduğu göz önünde bulundurulduğunda, yönetmenin film metninde Ozan karakteri üzerinden kendisini var ettiğini belirtmek mümkün görünmektedir. “Dedemin İnsanları” film adı, film metninde dedenin sıkça tekrar ettiği “onlar da bizim insanımız” sözcük dizisinde olduğu gibi ait olma ve biz olabilme anlamları taşımaktadır.

3.3.3.2.1. Mehmet Karakteri

“Dedemin İnsanları” filminde ana karakter Mehmet Yavaş (65) intihar etmektedir. Yönetmenin gerçek hayatta intihar eden dedesinin adı ve soyadı da Mehmet Yavaş’tır. Irmak, dedesine adadığı bu filmde, onun gerçek adını ve soyadını kullanmaktadır. Anlamsal olarak değerlendirildiğinde, Mehmet ismi “Muhammet”¹⁰¹ ile aynı anlama gelmekte ve böylece film metninde karakterin inancının İslam olduğuna vurgu yapılmaktadır. ‘Mehmetçik’ kelimesinin ‘Mehmet’ adından türetildiği göz önünde bulundurulduğunda ise ismin Türk milliyetçiliğini imlediği görülmektedir. Sosyolojik düzlemde değerlendirildiğinde, Mehmet göçmen olduğu için yaşadığı çevrede bazı insanlar tarafından ‘gavur’ olarak ötekileştirilse de film metninde karakterin ismi ile kimliğinin Türk-Müslüman olduğu vurgulanmaktadır.

¹⁰¹ TDK, “Mehmet”, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> (Kişi Adları Sözlüğü) 20 Kasım 2021.

Mehmet'in 1970'lerin sonlarına kadar inşa edilen yaşam öyküsünü şöyle özetlemek mümkündür: Karakter 1915 yılında Girit'in Resmo köyünde doğmakta ve "Türk-Yunan Mübadelesi" döneminde ailesiyle birlikte Türkiye'ye göç etmektedir. Göçten sonra aile İzmir'e yerleşip burada yeni bir düzen kurmaktadır. Mehmet yirmi beş yaşında kendi dükkanını açıp manifaturacılık yapmaktadır. Düzenli bir gelir kazanmaya başladıktan sonra da evlenmektedir. Mehmet'in evliliği geç olsa da karakter yaşamından ve sahip olduğu aileden dolayı kendisini şanslı hissetmektedir. Mehmet geniş ailenin en yaşlısı olduğundan film metninde aile içinde iktidarı simgelemektedir. Bununla birlikte karakterin "Dedemin İnsanları" film adıyla öteki olanı temsil ettiğini söylemek de mümkündür. Mehmet sosyolojik düzlemde öteki olsa dahi film metninde sosyal bir karakter olarak inşa edilmektedir. Dükkanı merkezi bir yerde olan karakter yaşlı olmasına rağmen çalışmaya devam etmekte, çevresindeki esnaf ve kasaba sakinleriyle uyumlu bir iletişim sürdürmektedir.

"Dedemin İnsanları" filminde Mehmet'in gündelik yaşamına dair oluşturulan sosyolojik gerçeklik, yüzeysel olarak inşa edilen bir gerçekliktir. Film metninde yüzeysel gerçeklik dede-torun ilişkisi ile kırılmakta ve geçmiş gerçekliğin var olan şimdiki gerçekliği bir gölge gibi takip ettiği açığa çıkmaktadır. Bu bağlamda filmde dedenin geçmiş, torunun ise şimdinin temsilcisi olarak inşa edildiği söylemek mümkündür. Şimdinin temsilcisi Ozan, Türk olduğunu her fırsatta dile getirmekte ve bunu kanıtlamak adına eylemlerde bulunmaktadır. Ozan'ın bu tutumu, Mehmet'e çocukluğunu ve doğduğu topraklardan mübadele döneminde ailesiyle birlikte göç etmek zorunda kalışlarını hatırlatmaktadır. Mehmet'in çocukluğunda deneyimlediği toplumsal olay, yaşamında yok edilmesi imkânsız bir gedik açmaktadır. Bu gedik karakterin kök salamamasına ve kendisini bir yere ait hissedememesine neden olmaktadır. Çünkü Mehmet yıllar geçse de doğduğu topraklarda "Türk", Türkiye'de ise "gavur" olarak anılmaktadır. Bu durum karakterin artık var olmayan başka bir deyişle hayalet bir eve/vatana karşı aidiyet duygusu geliştirmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda Mehmet'in kendisini içinde yaşadığı topluma yüzeysel olarak ait hissettiğini söylemek mümkün görünmektedir.

Mehmet kendisini yaşadığı topluma ait hissedemediği için karakterin intihar eylemi sosyolojik düzlemde Durkheim'in bencil intihar kategorisinde değerlendirilebilir (2013: 202). Mehmet'in mübadele döneminde yaşadığı toplumsal travmalar karakterde derin bir yara açmakta ve yıllar geçse de bu yara kabuk bağlamamaktadır. Mehmet, yaranın izi hep kalacak olsa dahi yarayı iyileştirmek için doğduğu toprakları yıllar sonra yeniden görmeyi istemektedir. Bu bağlamda "Dedemin İnsanları" filminde, Mehmet'in en büyük arzusunun/amacının -mübadele döneminde terk etmek zorunda kaldığı- evine/vatanına gitmek olarak inşa edildiğini belirtmek mümkündür. Psikolojik düzlemde değerlendirildiğinde arzusuna ulaşamayan karakter, kaybettiği arzu nesnesi olan evini/vatanını yeniden göremeyeceğini düşündüğü için yitirilen arzu nesnesine olan öfkesini kendisine yönelterek intihar eylemini gerçekleştirmektedir.

Psikolojik düzlemde karakterin yaşlılık evresinde olması da intihar etmesinde bir etkindir. Bireylerin intihar eylemini en çok gerçekleştirdiği evre yaşlılık evresidir.¹⁰² Mehmet de altmış yaşın üstünde olduğu için yaşam evresi olarak yaşlılık dönemindedir. Bu durum, karakterin yaşlılığın getirdiği bir takım sağlık sorunları yaşamasına neden olmaktadır. Sosyolojik düzlemde değerlendirildiğinde ise yaşlı bireyler yaşam sürelerinin uzunluğu nedeniyle daha çok toplumsal olay deneyimlemektedir. Karakterin yaşlı olması sosyo-psikolojik yaklaşım perspektifinde yorumlandığında: Mehmet'in intihar eylemini gerçekleştirmesinde sağlık sorunlarının ve yaşadığı toplumsal travmaların etkili olduğu görülmektedir.

Toplumda yaşlı bireyler, yaşı itibarıyla ölüme daha yakın olarak nitelendirildiğinden diğer yaş evresindeki insanlara oranla daha çok intihar etse de bu durum kamuoyunun ilgisini çekmemektedir. Çünkü yaşlı bireyin yaşadığı uzun zaman nedeniyle ölümü trajik olarak değerlendirilmemektedir (Eskin, 2014: 106). Bu bilgi doğrultusunda medyada yaşlı müntehirlerin intiharıyla ilgili haber metinlerinin,

¹⁰² Bireylerin yaşam evrelerinde intihar eylemini en çok gerçekleştirdiği evre yaşlılıktır. Yapılan araştırmalarda bireylerin intihar etme oranı özellikle altmış yaşından sonra doruk noktaya çıkmaktadır. Yaşlılık evresinde intihar eden bireyler geri dönüşü olmayan intihar yöntemlerini tercih ederek yaşama ihtimalini en aza indirmeyi amaçlamaktadır. Yaşlı bireylerin intihar etme nedenini genel olarak hastalık, bir başkasına muhtaç olmama, güçsüzlük ve aidiyeti yitirmenin getirdiği yalnızlık duygusu olarak belirtmek mümkündür (Eskin, 2014: 109-110; Odağ, 1995: 42-43).

yetişkin ve genç müntehirlerin intihar haberlerine kıyasla daha az inşa edildiğini söylemek mümkündür.

Çalışmanın ikinci bölümünde incelenen haber metinlerinde bireyin etnik kimliği ya da yaşadığı toplumsal travmalara değinilmemekte, müntehirin yalnızca özel hayatıyla ilgili yüzeysel bilgi verilmektedir. Bu bağlamda incelenen haber metinleri ile “Dedemin İnsanları” filminde karakterin intihar eylemini gerçekleştirme nedenine paralel bir insanın söz konusu olmadığını belirtmek mümkündür. Yine de incelenen gazete metinlerinin inşa edildiği tarihler göz önünde bulundurulduğunda ekonomik kriz ve Gezi olayı dönemlerinde intihar eden bireylerin toplumsal travmalar nedeniyle bu eylemi gerçekleştirdikleri söylenebilir. Çalışmada “Ekonomik Krizle Kaybedilen Erkeklik” ve “Polis Olmak” başlıklarında incelenen gazete haber metinleri bu duruma örnek olarak verilebilir.

1980 sonrası kurmaca metinlerde her ne kadar ölüm teması hâkim olsa da bireysel sorunlar ele alınmakta ve böylece toplumsal travmaların yaşandığı dönemler alt metin olarak inşa edilmektedir. 90’lı yıllarla birlikte inşa edilen bu yapı kırılmakta ve toplumsal travmalar hem sinema hem de edebi metinlerde daha açık bir bağlama oturtulmaktadır. Kurmaca metinlerde toplumsal travmalara değinilmesinin en büyük nedenlerinden biri karakterin var olan gerçekliğin bir parçası olduğunu okuyucuya/izleyiciye hissettirmek ve okuyucunun/izleyicinin kolektif hafıza sayesinde karakterle bağ kurabilmesini sağlamaktır. Çalışmanın “Yaşama Tutunamayan Roman Kahramanları” başlığı altında incelenen “*Kar Kokusu*” ve “Bekle Dedim Gölgeye” romanlarını toplumsal travma nedeniyle yaşamı olumsuz etkilenen karakterlerin intihar etmesine örnek olarak vermek mümkündür. “Yeryüzünün Öyküleri ve İntiharları Sonsuzdur” başlığı altında incelenen “*birinci kapı*” ve “*yedinci korku*” adlı öykü metinlerinde de toplumsal travmalar nedeniyle yaşamı olumsuz etkilenen karakterin intihar eylemini gerçekleştirmesi inşa edilmektedir. “Dedemin İnsanları” film metninde Mehmet, “12 Eylül 1980 Darbesi”nden sonra hızlıca bir çöküş yaşamaktadır. Psikolojik düzlemde karakterin yaşadığı umutsuzlukla birlikte yaşlanması ve kronik hastalığının baş göstermesi, karakterde bir işe yaramama hissinin oluşmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda

incelenen öykü metinlerinde karakterin işe yaramama hissi nedeniyle topluma yabancılaşmasını ve intihar etmesini konu edinen “*Mavi Kan Kokusu*” ve “*Düş Kırıcı*” öykülerini de verilen örneklerle dahil etmek mümkündür.

3.3.3.2.2. İntiharın Filmsel Zaman/Mekânda İnşası

“Dedemin İnsanları”nda filmsel zaman; “Türk-Yunan Mübadelesi”, 1970’li yıllar, “12 Eylül 1980 Darbesi” ve 1994 yılı olmak üzere geniş dönem aralıklarını kapsamaktadır.¹⁰³ Toplumsal travmaların yaşandığı dönemlerin özellikle filmsel zaman olarak tercih edildiği göz önünde bulundurulduğunda, film metninde bireysel bir hikâye anlatılıyor gibi görünse de filmin kolektif hafıza üzerinden toplumsal bir hikâye inşa ettiğini söylemek mümkündür.

Filmsel zaman, geçmişe ve şimdiye dönüşlerle inşa edildiği için film metninde zaman kronolojik çizgide ilerlememektedir. İlk sahnede geçmiş zamanda yaşanan bir olay gösterilmektedir. Bu sahnede Nurdan çaresizce odada bir şey aramakta ve ağlayarak babasının (Mehmet’in) intihar etme nedenini oğluna sormaktadır. Küçük çocuk korku ve üzüntü dolu gözlerle annesine bakmaktadır. Ozan susup kalsa da üst ses olarak Ozan’ın yetişkin hali annesinin sorduğu soruya cevap vermeye çabalamaktadır. Üst ses kullanımının sonraki sahnede de devam etmesi ve yetişkin Ozan’ın görüntülenmesiyle şimdiki zamana geçiş yapılmaktadır. Benzer anlatım tarzı birkaç defa daha tekrar etmektedir. Bu bağlamda film metninde zaman geçişlerinin genellikle üst ses aracılığıyla gerçekleştirildiğini belirtmek mümkün görünmektedir.

“Dedemin İnsanları”nda kullanılan üst ses, filmde dönemler arasında geçişi sağlamakla birlikte aynı zamanda filmin anlatıcısıdır. Bu nedenle film metninin bakış açısının Ozan perspektifinde inşa edildiğini belirtmek mümkündür. Filmde şimdiki zaman, başka bir deyişle 1994 yılı ikinci sahnede inşa edilmektedir. Böylece yirmili yaşlardaki Ozan’ın sesi, film metni boyunca üst ses olarak kullanılmaktadır. Bu sayede

¹⁰³ Haluk Ünlü/Sanat Yönetmeni, “Dedemin İnsanları Röportajlar”, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=-TdgzLyWh80&t=123s&ab_channel=MostProduction , 10:00 – 12:55, 09 Eylül 2021.

geçmiş zamanda Mehmet karakterinin intihar eylemini gerçekleştirme sürecinin torunu Ozan perspektifinde aktarıldığı anlaşılmaktadır.

“Dedemin İnsanları” filmi, her ne kadar kurmaca bir metin olarak ele alınsa da otobiyografik bir etkiyle inşa edilmektedir. Bu bağlamda Türkiye’de yaşanan toplumsal travmaların birey üzerindeki etkisini filmin ana karakteri Mehmet’in yaşam deneyimi üzerinden açıklamak mümkün görünmektedir. Mehmet’in mübadele dönemini anlattığı anısı, “Kıbrıs Harekâtı” zamanı Girit’e gidememesi ve 70’ler Türkiye’sinde yaşanan etnik kimlik sorunlar nedeniyle karakterin ötekileştirilmesi hem tarihsel gerçekliğe hem de filmsel zamana uygun olarak inşa edilmektedir.

Film metninde üçüncü sahneyle birlikte 1970’li yılların sonuna, Ozan’ın ilkökul zamanına ve dedenin yaşamının son dönemine geçiş yapılmaktadır. Filmsel zaman ağırlıklı 1970’lerin sonu olarak inşa edilmektedir. 1970’ler Türkiye’si ile film metninde inşa edilen Türkiye benzer bir yapı sergilemektedir. “Kıbrıs Harekâtı” ve etnik kimlik sorunları gibi travmatik olayların film metninde yer alması, filmsel zamanın toplumsal gerçekçi perspektifte inşa edildiğini göstermektedir. Bu bağlamda film metni her ne kadar Mehmet’in hayatını konu edinse de arka planda toplumsal travmaları yeniden inşa ettiği için “Dedemin İnsanları” filmini politik bir film olarak değerlendirmek mümkündür.

Türkiye’de yaşanan siyasi olaylar, film metninde daha çok medya araçları aracılığıyla inşa edilmektedir. Filmde medya araçlarıyla karakterin yaşadığı toplum ve toplumsal koşullar hakkında bilgi verilmektedir. Radyoda, televizyonda ve gazetede yer alan haberlerle ülkenin içinde bulunduğu tarihsel süreç imlenmektedir. Böylece ana karakter Mehmet’in toplumdan bağımsız bir birey olmadığının ve her birey gibi yaşadığı ülkede meydana gelen krizlerden hayatının etkilenebileceğinin altı çizilmektedir.

“Dedemin İnsanları” filminde Mehmet’in yaşam çizgisi 1923 yılında başlamakta ve 1980’lerin ilk yıllarında sonlanmaktadır. Sosyolojik düzlemde

karakterin Türkiye’deki yaşamı Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle başlamaktadır.¹⁰⁴ Bu bağlamda inşa edilen filmsel zamanda Mehmet’in Türkiye’ye göç etmesiyle hem karakter hem de ülke özelinde yeni bir hayatın ve düzenin başladığını söylemek mümkündür. Filmsel zamanda karakterin intihar eylemi “12 Eylül 1980 Darbesi”nden kısa bir süre sonra gerçekleşmektedir. Sosyolojik düzlemde bu darbe, Türkiye’de demokrasinin ağır yaralar aldığı ve bedeller ödediği bir toplumsal travma olarak değerlendirilmektedir. Bu toplumsal travma, psikolojik düzlemde Mehmet’in evini/vatanını görme konusunda umutlarının tükenmesine ve ölümü düşünmesine sebep olan bir travma olarak inşa edilmektedir. Film metninde karakterin intiharından sonra gerçekleşen olaylar dizisiyle Mehmet ölse/ülkede demokrasi yok olsa da karakterin/ülkenin bıraktığı mirasın bir şekilde varlığını devam ettirdiği imlenmektedir.

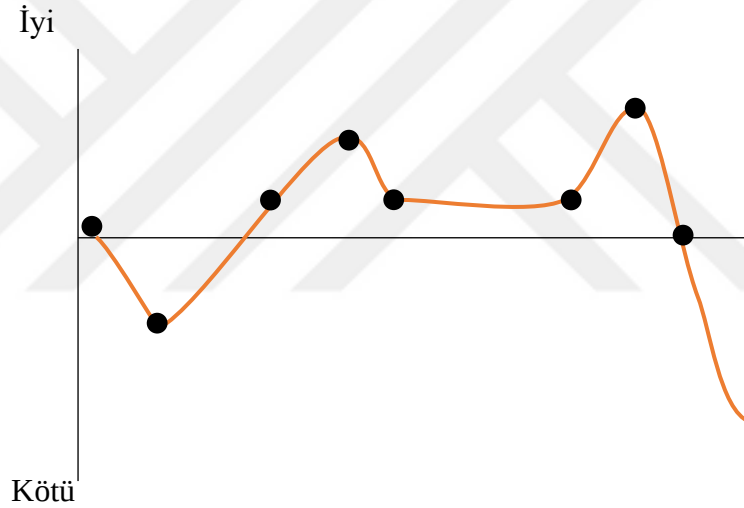
“Dedemin İnsanları” otobiyografik etkiler taşıdığı için film metninde, filmsel zamanı temsil edebilen gerçekçi mekânlar oluşturulmaktadır. 1923 döneminin anlatıldığı zaman aralığında filmsel mekân Girit ve İzmir olmak üzere iki şehirde inşa edilmektedir. Girit’te karakterin yaşadığı ev iç mekân, evinin çevresi ve Gülcemal adlı gemiyi bekledikleri sahil ise dış mekân olarak kullanılmaktadır. Gülcemal’in gelmesini kıyıda bekleyen mübadiller gemiye binip bir daha geri dönmek üzere evlerinden ayrılmaktadır. Film metninde geminin mekân olarak kullanılmasıyla mübadillerin iki yaka arasında kalmışlığı, yersiz yurtsuzluğu imlenmektedir. Gemiden indikten sonra karantina adasına getirilen mübadiller, iç mekân olarak görüntülenen hastanede bir süre karantinada kalmaktadır. Film metninde “Kıbrıs Harekâtı” döneminin anlatıldığı filmsel zamanda mekân olarak idari binalar ve karakterin evinin içi kullanılmaktadır. 1970’lerin sonlarında tercih edilen iç mekanlara; karakterin bağ evini, kasaba içindeki evini, manifatura dükkânını, belediye binasını, okulu ve hastaneyi örnek vermek mümkündür. Film metninde Peruzat’ın evinin önü, sahil,

¹⁰⁴ 1923 yılı travmatik bir yıl olarak değerlendirilmektedir çünkü bu dönemde Türkiye’de rejim değişmekte ve ülke bir sosyal dönüşüm yaşamaktadır. 1923-1926 yılları arasındaki intihar oranının, 1916-1917 yıllarına göre artmış olması rejim değişikliği ve savaşın son bulması olarak değerlendirilmektedir. Savaş döneminde yaşanan toplumsal bütünleşme, bireylerin intiharı düşünmemesini sağlarken savaş sonrasında toplumsal bütünleşmenin azalmasıyla intihar oranlarında artış gözlemlenmektedir (Maksudyan, 2009: 63).

mezarlık, kasabanın caddeleri ve sokakları ise dış mekân olarak kullanılmaktadır. Filmde şimdiki zamanda başka bir deyişle 1994 yılında iç mekân olarak yalnızca Mehmet'in çocukluğunu geçirdiği ev gösterilmektedir. Ozan'ın yolculuğu ve Girit'te bir pansiyonda konaklaması ise dış çekimlerle inşa edilmektedir.

• Filmsel Zaman/Mekânda İntihar

Çalışmanın bu bölümünde Mehmet'in intihar eylemini gerçekleştirme süreci ve intihar eyleminin film metninde egemen söylem perspektifinde doğru zamanda inşa edilip edilmediği aşağıda yer alan yaşam grafiği üzerinden tartışılmaktadır.



Tablo 3.19 : Filmsel zamanlı Mehmet'in yaşam grafiği

“Dedemin İnsanları” filminde Mehmet'in yaşam grafiğinde ilk kırılma toplumsal bir olayla, “Türk-Yunan Mübadelesi” ile gerçekleşmektedir. Girit'te yaşayan Türk-Müslüman aileler gibi Yavaş ailesi de vatanı olarak gördükleri topraklardan ayrılmak zorunda kalmaktadır. Toplumsal travmanın karakterin yaşamı özelinde etkisi olduğu göz önünde bulundurulduğunda Mehmet'in zorunlu göç deneyimi psikolojik düzlemde de travma yaratmaktadır. İkinci kırılma Mehmet'in kardeşini Türkiye'ye göç ettikleri esnada kaybetmesiyle gerçekleşmektedir. Karakterin kardeşi (Mustafa) tifo hastalığı nedeniyle annesinin kucağında ölmektedir. Kaptan, Mehmet'in ebeveynlerine gemide tifo salgını olduğunu ve bebeğin denize

atılması gerektiğini söylemektedir. Mustafa'nın ölümünün psikolojik düzlemde travmatik bir olay olduğu Mehmet'in bağ evinin bahçesine kardeşinin mezarını yapması ve bu mezarla konuşmasıyla vurgulanmaktadır.

Üçüncü kırılma, Mehmet ve ailesi Türkiye'ye geldikten sonra gerçekleşmektedir. Bir süre karantina adasında kalan aile daha sonra İzmir'e yerleşmektedir. Böylece karakterin yaşamı yavaş yavaş yoluna girmekte ve buna paralel olarak yaşam çizgisi de iyi yönde yükselişe geçmektedir. Türkiye'de düzenini kuran karakter, ailesindeki herkesin vefat etmesiyle yaşamış olduğu kasabaya taşınmakta ve yirmi beş yaşında kendisine manifatura dükkânı açmaktadır. Mehmet'in evlenip çocukları ve torunları olduktan sonra da yaşam çizgisi iyinin üzerinde seyretmektedir. Karakterin Girit'e gitmek için hazırlık yapması yaşam çizgisinin daha da iyi yönde ilerlemesini sağlamaktadır.

“Kıbrıs Harekâtı” nedeniyle karakterin Türkiye dışına çıkamamasıyla dördüncü kırılma yaşanmaktadır. Mehmet'in toplumsal sorunlar nedeniyle ülke dışına çıkamaması karakterin geçmiş zamanda yaşadığı mübadele travmasına da temas ettiği için bireyde psikolojik bir travma da yaratmaktadır. Bu nedenle Mehmet'in yaşam çizgisinde düşüş gerçekleşmektedir. Dördüncü kırılmayla karakterin yaşam çizgisi aşağıya doğru bir ivme kazansa da çizgi grafiğın iyi olan kısmında yer almaktadır çünkü karakter her ne kadar doğduğu yeri göremeyecek olsa da ileride bir gün gideceğine dair umut beslemektedir. Bununla birlikte karakterin sahip olduğu geniş bir aile ve çevresinde de sevdiği insanlar bulunmaktadır.

Beşinci kırılmayla Mehmet'in yaşam grafiğının iyi çizgisinin üstünde yer aldığı durağan bir sürece girilmektedir. Bu süreçte Mehmet sahip olduğu geniş ailesi ile mutlu vakit geçirmektedir. Karakter yaz geldiği için bağ evinde ailesiyle yaşamaya başlamaktadır. Sabahları dükkanını torunu ve çırağıyla açmakta, akşamları ise yakın dostlarıyla bir arada vakit geçirmektedir. Mehmet'in düzenli olarak yaptığı başka bir eylem ise şişenin içine nağmeler yazıp denize bırakmaktır. 6. kırılma, Gülsün Hanım'ın kefen almak için Mehmet'in dükkanına gelmesiyle gerçekleşmektedir. Karakter ölmeden önce en büyük arzusu olan doğduğu evi yeniden görmek için tekrar harekete geçmektedir. Mehmet'in yaşam çizgisi Girit'e ailesiyle birlikte gitmek için

hazırlık yapmasıyla yükselişe geçmektedir. Yedinci kırım, “12 Eylül 1980 Darbesi”nden hemen önce Mehmet’in gidiş biletlerini aldım dedikten sonra okuduğu gazete haberiyle inşa edilmektedir. Karakterin okuduğu gazete haberinden sonra yüzündeki ifadesizlikle ülkede siyasi bir sorun olduğu imlenmektedir. Yavaş ailesi, ertesi sabah darbe olduğu haberiyle uyanmaktadır. Mehmet’in yaşam çizgisinde darbe ile düşüş görülse de karakter sahip olduğu ailesi, dükkânı ve yakınlarıyla birlikte olduğu için ne iyi ne de kötü olan sınırdaki bir yaşam sürdürmektedir.

Sekizinci kırım ile karakterin yaşam çizgisi kötü yönde düşüş sergilemeye başlamaktadır. İbrahim’in belediye başkanı ile yaşamış olduğu sorunun çözülmesi için belediyeye giden Mehmet, küçük düşürülmektedir. Yaşadığı olumsuzluklara dayanamayan karakter belediyede yere yığıldığı için hastaneye kaldırılmaktadır. Mehmet belediye içinde yaşamış olduğu sağlık sorunu nedeniyle hastanede tedavi görmekte ve düzenli olarak ilaç kullanmaya başlamaktadır. Yedinci ve sekizinci kırım birlikte değerlendirildiğinde; Mehmet’in 1980 darbesinden sonra yaşam çizgisinin kötüye gittiğini aktarmak mümkündür. Sosyolojik düzlemde değerlendirildiğinde, 1980 darbesiyle Türkiye sıkıyönetim dönemine girmekte ve bu süreç, toplumsal travmaya neden olmaktadır. Toplumsal travma genel alanda ülkeyi özel alanda ise bireyi derinden etkilemektedir. Sokağa çıkma yasağının uygulandığı 80’lerde insanların seyahat etmesi de pek mümkün değildir. Yaşanan bu toplumsal travma psikolojik düzlemde karakterin tek arzusu olan evini/vatanını yeniden görmesine engel olmaktadır. Mehmet’in sağlık sorunlarının da baş göstermesi nedeniyle tek arzusunu gerçekleştirememesi durumu kesinleştiğinden karakter artık yaşamının bir anlamı ve amacı olmadığını düşündüğü için intihar eylemini gerçekleştirmektedir.

Mehmet’in yaşam çizgisi genel olarak değerlendirildiğinde Türkiye’de yaşanan toplumsal olayların karakterin yaşamına yön verdiğini aktarmak mümkündür. Film metninde yeniden inşa edilen toplumsal travmalar, toplumun bir parçası olan karakterin yaşam grafiğini olumsuz yönde etkilemektedir. Mehmet “Türk Yunan Mübadelesi” nedeniyle evinden/vatanından kopmaktadır. Karakterin en büyük arzusu/amacı evini yeniden görebilme. Önce “Kıbrıs Harekâtı” daha sonra ise “12

Eylül 1980 Darbesi”, Mehmet’in arzusuna ket vurmaktadır. Darbenin etkisiyle yaşamı olumsuz yönde ilerleyen karakterin yaşlandığı için sağlığı da kötüye gitmeye başlamaktadır. Mehmet yaşanan toplumsal travmalar ve sağlığının bozulması sebebiyle en büyük arzusu olan evini görmeye dair umudunu yitirdiği için intihar eylemini gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda Mehmet’in yaşam çizgisi bütüncül perspektifte ele alındığında, karakterin intiharının sosyo-psikolojik olduğunu ve film metninde doğru zamanda inşa edildiğini belirtmek mümkündür.

İntihar eyleminin zamanı felsefi perspektifte değerlendirildiğinde, Mehmet karakterinin intihar eylemini doğru zamanda gerçekleştirdiğini belirtmek mümkündür. Altmış yaşın üzerinde olan karakter yaşamında yaşlılık evresindedir. Kronik hastalığı nedeniyle düzenli olarak ilaç kullanması gerekmektedir. Bununla birlikte Mehmet yaşadığı topluma herhangi bir faydasının olmadığını düşündürten birtakım olaylar yaşamaktadır. Damadı İbrahim için belediye başkanı ile yaptığı konuşmayı bu duruma örnek olarak göstermek mümkündür. Karakter yaşadığı toplumda gerçekleşen olumsuz olaylara bir çözüm bulamamakta ve sorunlar yüzünden kötü günler geçiren ailesine de destek olamamaktadır. Bu durum Mehmet’in kendisini topluma ve sevdiklerine faydası dokunmayan bir birey gibi hissetmesine neden olmaktadır. Karakterin yaşlılığı, hastalığı ve kendisini yaşadığı toplum için yararsız görmesi intiharının film metninde doğru zamanda inşa edildiğini göstermektedir.¹⁰⁵

“Dedemin İnsanları” filminde intihar eyleminin egemen söylem perspektifinde inşa edilmediği görülmektedir. Çünkü egemen söylem intihar eylemini yalnızca psikolojik düzleme indirgeyerek karakterin intiharını tek boyutlu değerlendirmektedir. Egemen söyleme göre toplumsal travma, sosyolojik bir olay olarak nitelendirildiği için

¹⁰⁵ Felsefi bağlamda değerlendirildiğinde intihar eylemine dair düşünürlerin görüşlerini onaylama ve reddetme olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Bazı düşünürler ise bireyin intihar eylemini durum ve koşullara göre değerlendirip ya onaylamakta ya da reddetmektedir. Bu bağlamda hastalığın ve yaşlılığın düşünürlerin değerlendirmeye aldığı koşullar olarak dikkat çektiği görülmektedir. Genel olarak intiharı onaylamayan düşünürler de dahil olmak üzere bireyin yaşlandığı ya da hastalandığı zaman hayatına istemli bir şekilde son vermesini onaylamaktadır. Birçok filozof intihar eylemini zamanı geldiğinde başka bir deyişle ‘doğru zamanda’ bilge, erdemli ve akıllı bireylerin seçtiği bir eylem olarak değerlendirmektedir.¹⁰⁵ Nietzsche ‘doğru zaman’ı insanın bilinçli olduğu, hastalık ve yaşlılık nedeninin yanında bireyin ‘yaratıcı’ başka bir deyişle topluma faydalı bir hayatının olmadığı zaman olarak nitelendirmektedir (Sartre, 2010: 517).

intihar eyleminin bir gerekçesi olarak kabul görmemektedir. Bu nedenle karakterin intiharının film metninde yanlış zamanda inşa edildiği söylenebilir. Yine de egemen söylem perspektifinde Mehmet'in intihar eylemini doğru zamanda gerçekleştirdiği varsayımıyla hareket edildiğinde, karakterin yaşlılığın getirdiği hastalık nedeniyle intihar ettiğini belirtmek mümkündür.

3.3.3.2.3. Toplumsal Travmaların İntihar Olgusu Üzerindeki Etkisi

“Dedemin İnsanları” filminde Mehmet'in intihar etme nedenlerinden biri olan toplumsal travmaların karakterin hayatına nasıl etki ettiği bu başlık altında incelenmektedir. Film metninde Türkiye’de yaşanan toplumsal travmalar, karakterin geçmişle hesaplaşması, ülkenin kültürel iklimi, kimlik sorunu ve aidiyet hissi gibi sosyolojik meseleler dikkat çekmektedir (Birincioğlu, 2016: 108). Yönetmen röportajında, filmin çıkış noktasının çocukluğu ve dedesinin anlattığı hikayeler olduğunu izah etmektedir. Irmak'ın anılardan yola çıkarak inşa ettiği film metninde kendisini Ozan karakteriyle özdeşleştirdiği sonucuna ulaşmak mümkün görünmektedir. Çünkü Ozan da filmin yönetmeni gibi film metninde çocukluk dönemini ve dedesiyle yaşadığı anılarını geçmiş zamana yolculuk yaparak şimdiki zamanda yeniden inşa etmektedir. Yönetmen röportajında dedesinin intihar eylemini gerçekleştirmesiyle ilgili özel hayatında kendisine sıkça sorduğu ‘neden’ sorusuna cevap bulmak için filmi çekmeye karar verdiğini belirtmektedir. Bu bağlamda yönetmeni “Dedemin İnsanları”nı çekmeye iten ‘neden?’ sorusunun, film metninde Ozan’ı köklerine başka bir deyişle dedesinin memleketine yolculuk yapmaya davet ettiğini söylemek mümkündür.¹⁰⁶

Filmin çekilme amacı ‘neden?’ sorusuna cevap bulmak olduğu için film metni de ‘neden?’ sorusuyla başlamaktadır. “Dedemin İnsanları”nın ilk sahnesinde Nurdan, telaşa odada bir şeyler arayıp hiçbir şey bulamadıktan sonra oğlu Ozan’a dönüp şu cümleleri söylemektedir: “Neden? Sana bir şey dedi mi? Hiçbir şey söylemedi mi? Neden?” Film metninin bütünü değerlendirildiğinde, Nurdan’ın bu soru dizisiyle Mehmet’in intihar etme nedenini sorguladığı ortaya çıkmaktadır. ‘Neden’, sorusunun

¹⁰⁶ Çağan Irmak, “Dedemin İnsanları Röportajlar”, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=-TdgzLyWh80&ab_channel=MostProduction, 10 Eylül 2021, Süre: 00:00 – 06:48.

cevabı kişiden kişiye ve zamanla değişebilmektedir. Bu sebeple ‘neden’ sorusuna keskin ve net bir cevap vermek mümkün değildir. Birey intihar ettikten sonra kalanların en çok sorduğu ve akla ilk gelen sorulardan biri de ‘neden?’dir. Çünkü bireyin yaşam hakkından vazgeçip ölümü bilinçli tercih etmesi geçmişten günümüze şaşırtıcı ve akıl almaz bir durum olarak kabul edilmektedir. Yaşamdan vazgeçmek için iyi bir ‘neden’ olmalıdır. Ancak intiharı haklı çıkaracak bir ‘neden’ sayesinde müntehirin ölüm işteği kalanlar tarafından rasyonalize edilebilmektedir.

Müntehir yazmış olduğu intihar mektubunda, intihar nedenini açıkça belirtiyorsa ‘neden’ sorusunun cevabı kalanlar tarafından bilinmektedir. Egemen söylem nedenin bilinmez oluşunu kendi lehine kullanmakta ve intiharı sosyolojik gerçeklikten bağımsız, psikolojik bir olgu olarak sosyal medya ve kitle iletişim araçlarıyla yeniden inşa etmektedir. Oysa intiharın nedeni birey-toplum ilişkisinde yaşanan sorunlardır. İntihar eylemi bu sorunların bir sonucu olarak bireyin psikolojisinin bozulmasıyla gerçekleşmektedir. “Dedemin İnsanları” kişisel bir film olduğu için yönetmen geçmişine bağlı kalarak film metninde karakterin intihar etme nedenini toplumsal travmalar üzerinden sosyo-psikolojik perspektifte inşa etmektedir. “Dedemin İnsanları” kişisel bir film olduğu için yönetmen geçmişine film metninde karakterin intihar etme nedenini toplumsal travmalar üzerinden sosyo-psikolojik perspektifte inşa etmektedir. Bu bağlamda film metninde intihar eyleminin nedenselliğinin sorgulanarak eyleme eleştirel yaklaşıldığını ve tam da bu sebeple intihar eyleminin filmde egemen söyleme uygun olarak inşa edilmediğini belirtmek mümkündür. Çünkü egemen söylem intihar eyleminin asıl nedeninden çok sonucuna, başka bir deyişle bireyin psikolojisine odaklanıp sosyolojik etkiyi göz ardı etmektedir.

“Dedemin İnsanları” film metninde geçmiş zamanda açılan ilk sahneden sonra şimdiki zamana (1994) st ses aracılığıyla geçiş yapılmaktadır. Ozan artık yetişkindir ve geçmişte annesinin sorduğu ‘neden?’ sorusuna cevap bulmak için dedesinin memleketine yolculuk yapmaktadır. Filmin şimdiki zamanında Ozan’ın, Girit’e gidişi ve dedesinin evini bulma süreci görüntülenmektedir. Karakter yolculuk süresince dedesinin hayatından kesitler anlatarak şimdiki zamanın içinde geçmiş zamanı yeniden inşa etmektedir. Bu bağlamda, film metninde anılar aracılığıyla şimdiki

zaman ve geçmiş zaman arasında köprü kurulduğunu belirtmek mümkündür. Zaman geçişlerinin anılarla inşa edilmesi geçmişin ancak şimdiki zamanla birlikte var olabildiğini göstermektedir. Çünkü geçmiş, ancak kendisiyle etkileşimde olduğu zaman ortaya çıkabilmekte ve şimdiki zaman diliminde yeniden inşa edilerek varlığını devam ettirmektedir (Assmann, 2015: 39-40).

Geçmişte yaşanmış bir olay şimdiki zamanda anı olarak aktarılmaktadır. Anı sözcüğü “*Geçmişte yaşanmış çeşitli olaylardan belleğin sakladığı her türlü iz, hatıra*”¹⁰⁷ şeklinde tanımlanmaktadır. Film metninde inşa edilen akşam yemeği sahnelerinin ikincisinde Mehmet anılarını ailesi ve yakınlarıyla paylaşmaktadır. Mehmet’in yemek masasında anılarını anlatma nedenini karakterin torunuyla yaşadığı çatışma üzerinden yorumlamak mümkündür.¹⁰⁸ Ailenin en büyüğü ve atası olarak Mehmet’in toplumsal düzen içindeki saygınlığı aile üyelerinin de toplumsal konumuna doğrudan etki etmektedir. Mehmet, Girit’te doğduğu ve daha sonra mübadele döneminde Türkiye’ye göç etmek zorunda kaldığı için yaşadığı kasabada ‘gavur’ olarak nitelendirilmektedir. Mehmet’in nağmeler yazıp bir gün Girit’e ulaşır umuduyla düzenli olarak denize bıraktığı şişeler ise karakterin çevresindekiler tarafından ‘casus’ olarak görülmesine neden olmaktadır. Ozan, dedesinin denize bıraktığı şişeleri toplayıp kırarak dedesine ‘casus’ ya da ‘gavur’ denmesine engel olmaya çalışmaktadır. Karakter ile dedesi arasındaki çatışma da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Mehmet, şişelere nağme yazıp gönderme nedenini açıklayarak torununun kökeni hakkında bilgi sahibi olması için anılarını şimdiki zamanda yeniden inşa etme gereksinimi duymaktadır. Bu nedenle karakter Türk-Müslüman olduklarını belirtip, “Türk-Yunan Mübadelesi” döneminde yaşadığı göç deneyimini anlatmaktadır.

Mehmet’in, Girit’in Resmo köyünden Türkiye’ye olan yolculuğu bir anı olarak film metninde görüntülenmektedir. Henüz 8 yaşına yeni girmiş olan karakterin yaşadığı deneyim film metninde gerçekçi bir üslupta aktarılmaktadır. Geçmişini

¹⁰⁷ TDK, “Anı”, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>, 30 Kasım 2021.

¹⁰⁸ Halbwachs, hafızanın psikolojik ya da biyolojik bir olgu olmaktan çok sosyolojik bir olgu olduğunu savunmaktadır. Ona göre birey içinde yaşadığı toplumla her an etkileşimdedir ve ait olduğu gruplarla kurduğu iletişim sayesinde şimdiki zamanında pek çok anısını yeniden inşa edebilmektedir (Halbwachs, 2016: 17-19; Sancar, 2016: 31-32).

anlattığı sahnelerde karakterin sesi, üst ses olarak işitilmektedir. Mehmet anısını çocukken yaşadığı evle bağ kurarak anlatmaya başlamaktadır. Assmann’a göre bireyin mekanla kurmuş olduğu bağ, birey mekândan uzaktayken vatan duygusunu veren bir çerçeve oluşturmaktadır (2015: 47). Bu bilgi doğrultusunda Mehmet’in çocuklukta yaşadığı evle kurmuş olduğu bağın karakterde vatan hissini uyandırdığını söylemek mümkündür.

Mehmet’in evden uzakta olması onda yersiz yurtsuzluk hissi uyandırmaktadır çünkü karakter ev imgesinin yerine yenisini koyamamaktadır. Ev imgesi, mekânsal ve toplumsal bağlamda bireyin kendisini ait hissettiği yer olarak nitelendirildiği için film metninde fiziksel bir yapı olmanın ötesinde simgesel bir anlam kazanmaktadır. Mehmet yıllarca doğduğu topraklardan ayrı yaşasa da karakterin kendisini mekânsal, toplumsal ve varoluşsal olarak ait hissettiği yer Resmo köyüdür. Bu nedenle film metninde evin, karakterin vatanını çağrıştırdığını söylemek mümkündür.¹⁰⁹

Mehmet çocukluğunda yaşadığı evden göç nedeniyle zorunlu olarak ayrıldığında derin bir üzüntü yaşamaktadır. Karakterin çocukluk anılarının o evin sınırlarından ibaret olduğu, evinden ayrıldıktan sonra bir daha çocuk olmadığını dile getirmesiyle anlaşılmaktadır. Göçten sonra Türkiye’de yaşamaya başlayan Mehmet, evin dışındaki dünyayı ev imgesinin yokluğunda tanıdığı için geçmişini temsil eden ev imgesinin içi boşalmaktadır. Bu nedenle karakterin çocukken ayrıldığı ev boşlukta asılı duran bir imgeye evrilmektedir.¹¹⁰ Mehmet, boşlukta duran ev imgesinin içini doldurarak somut bir düzleme oturtabilmek için çocukken ayrıldığı evini yeniden görmeyi arzulamaktadır. Karakter geçmişte yaşadıklarının gerçekten olmuş olduğuna kendisini inandırmak için şişelere nağmeler yazıp denize göndermekte ve evinden/vatanından haber alacağını umarak boşlukta asılı duran ev imgesinin içini yeniden doldurmaya çabalamaktadır.

¹⁰⁹ Hedetoft ve Hjort, evi “mekansal, varoluşsal ve kültürel olarak ait olduğumuz, parçası olduğumuz topluluğun, ailemizin ve sevdiklerimizin yaşadığı, kendi kökenlerimizi bulacağımız, dünyanın başka bir yerindeyken geri dönmeyi özlediğimiz yer” olarak tasvir etmektedir (Akt. Suner, 2005: 16-17).

¹¹⁰ Çocuk, bütün anılarını ev sınırları içinde deneyimlediğinden çocuğun uzun yıllar boyunca yaşadığı evden ayrılması derin bir üzüntü duymasına neden olmaktadır. Çocuk evden ayrıldıktan sonra ev sınırının dışında kalan hayatını ev imgesinin yokluğu esnasında tecrübe ettiği için anılarını oluşturan sınırın içi boşalmakta ve ev imgesi boşlukta asılı durmaktadır (Halbwachs, 2016: 134).

Uzak geçmişin anımsanmaya çalışıldığı zamanlarda geçmiş düşle birbirine karışmaktadır. Bu durum bireye “*olmuş olanlar, gerçekten oldu mu*” sorusunu sordurmaktadır (Bachelard, 1996: 79,81). Mehmet’in mübadele dönemi anısını anlattığı yemek sahnesinde geçmişte yaşadıklarının gerçekliğine dair sorgusu şu cümlelerle aktarılmaktadır:

“Hep merak ettim o evde kim yaşar, diye. Ben gibi ufak bir oğlan çocuğu gezinir mi hala odalarında diye. İşte ondan sebep şişelere nağme koyar gönderirim Girit’e. O evde kim yaşarsa bulunca okusun beni bilsin diye. Bir selam yollarım buradan. Aklımda kalan az buçuk Yunancayla... Biri bulsa ve biz bulduk dese inanacağım bütün bunlar oldu diye.”

Mehmet’in mübadele dönemi anısı tarihsel gerçekliğe uygun bir üslupta aktarılmaktadır. Karakter, ailesiyle birlikte evini mübadelede terk ettiklerini, “Gülcehal” adlı geminin gelmesi için limanda beklediklerini, gemide tifo salgını nedeniyle kardeşinin öldüğünü ve Türkiye’ye geldiklerinde bir süre karantinada kaldıklarını anlatmaktadır.¹¹¹ Sosyolojik düzlemde toplumu ya da grupları etkileyen travmalar psikolojik düzlemde bireyin yaşamını da olumsuz yönde etkilemektedir. Mehmet’in mübadele döneminde başından geçen olaylar dizisi, toplumsal travmanın karakter üzerindeki etkisini vurgular niteliktedir. Psikolojik düzlemde değerlendirildiğinde Mehmet’in kardeşini kaybetmesi ve kardeşinin ölü bedeninin denize atılması travmatik bir olaydır. Mehmet mübadele anısını anlatırken kardeşinin ölümüyle ilgili şunları söylemektedir: “*Yeri belli olsun diyedir şuracığı yaptım ona. Deniz çocuk oldu kardeşim gayri.*” Film metninde Mehmet’in kardeşini kaybetmesiyle yaşadığı travmanın karakterin şimdiki zamanına sirayet ettiği görülmektedir. Mehmet, ailesiyle bağ evine geldiklerinde mezarı ziyaret edip Yunanca “*biz geldik*” diyerek boş mezara seslenmektedir.

Akşam yemeği sahnesinde, karakterin yaşadığı toplumsal olayları ve travmaları anlatmasıyla birey-toplum ilişkisinin iç içe geçtiği imlenmektedir. Mehmet

¹¹¹ 1923’te gerçekleşen mübadelede göçmenlerin yaşadığı travmatik sürecin ayrıntılı olarak film metninde inşa edildiği görülmektedir. Mübadele döneminde göçmenler kısa sürede eşyalarını toparlayıp evlerini terk ettikten sonra limanlarda konaklamış, yolculuk sırasında birçok zorluk yaşamış, Türkiye’ye geldiklerinde salgın nedeniyle karantinaya alınmış, pek çok insan yakınının ölümüne şahit olmuştur. Bu dönemde yaşam koşulları standartların altında olduğu için mübadiller travmatik bir süreç deneyimlemiştir (Yılmaz, 2006: 175-183)

göçle ilgili anısını anlattıktan sonra çocukluğunda bıraktığı evi yeniden görmek için çaba sarf ettiğini fakat yakın geçmiş zamanda patlak veren “Kıbrıs Harekâtı” nedeniyle Girit’e gidemediğini aktarmaktadır. Film metninde karakterin 1974 yılındaki bu anısı üst ses ve görüntüyle inşa edilmektedir. Mehmet, “Kıbrıs Harekâtı”ndan hemen önce evine gidebilmek amacıyla bir takım bürokratik işlemleri yerine getirmektedir. Karakter vize almak için kütükte doğduğu yer olan Resmo köyünün mübadeleden sonra değiştirilen adını bulmakta ve kütüğünü köyün yeni adına göre yeniden düzenlemektedir. Resmo köyünün mübadillerin kütüklerinde yazılı olması köyün varlığını geçmiş zaman diliminde sürdürdüğünü gösterirken mübadeleden sonra adının değişmesi ise artık öyle bir yer olmadığı için karakterin evinin/vatanının şimdiki zamanda yokluğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda geçmişten gelen, artık yaşamayan ve şimdiki zamanda varlığını hissettiren Resmo köyünü bir hayalet olarak nitelendirmek mümkün görünmektedir.

Film metninde Resmo köyü, geçmiş şimdiki zamana taşıyan ve yok olmaya karşı direnen bir iz gibi sürekli olarak varlığını hatırlatmaktadır. Bu noktada Suner’in “hayaletli” evlerinde anlatılan tekinsiz öykülerden birinin “Dedemin İnsanları” olduğunu belirtmek mümkün görünmektedir. Toplumsal travmaların film metninde Mehmet’in hayatını olumsuz yönde etkilediği, kasabanın gündelik yaşamının arkasında ise ötekileştirmenin derinliği gibi dönemin sosyolojik sorunları tarihsel gerçekçi bir üslupta aktarılmaktadır. Bununla birlikte “hayal-et ev” kavramı ile Mehmet’in düşlediği, kavuşmak için hayalini kurduğu ve anılarla anlatıp romantik bir imgeye dönüştürdüğü evine/vatanına başka bir deyişle Resmo köyüne işaret edildiğini söylemek mümkündür.¹¹²

Göç eyleminin zorluklardan biri de şüphesiz ki göçmenlerin sahip oldukları kimliklerini ve kültürlerini korumaya çalışırken aynı zamanda ikinci bir kültüre uyum

¹¹² Suner, hayalet ev kavramını birbirini tamamlayan iki ana başlıkta ele almaktadır. İlk başlıkta Yeni Türk sinemasının “hayaletli” evlerde toplumsal travmaların bireylerin hayatını nasıl etkilediği, normal görünen yaşamların ardında dehşetin ve vahşetin yer aldığı tekinsiz öyküler anlatıldığını belirtmektedir. İkinci başlıkta ise hayalet kelimesinin “hayal”den türediğinden yola çıkarak kavramı “hayal-et ev” olarak yorumlamaktadır. Ona göre “hayal-et ev” kavramı “hayal edilen, düşlenen, özlemi duyulan, geçmişte sahip olunup yitirildiği düşünülen, idealleştirilen, nostalji duygusuyla anımsanan, romantik bir imgeye dönüşen bir aidiyet tasavvurudur.” (Suner, 2005: 15-16).

sağlama uğraşlarıdır (Kaplan, Göç Kimlik Çok Kültürlülük, 2017:47). “Dedemin İnsanları”nda Mehmet, yaşadığı topluma yıllar içerisinde uyum sağlasa da kimliğini ve kültürünü muhafaza etmeye çalışmaktadır. Film metninde Mehmet’in Giritli olduğunu belirtmesi ve mübadele dönemini anlatmasıyla göçmen kimliğini saklamadığı görülmektedir. Karakterin göç hikayesini dinleyenler de kimliklerini gizlememekte ve göçmen olduklarını söylemektedir. Böylece film metninde Türkiye’de yaşayan pek çok insanın göç sonucunda bu topraklara yerleştiğine dikkat çekilmektedir. Filmde Mehmet’in torunu ile çırağına yaptığı oyuncak imgesiyle Türkiye’de birçok farklı kültürün bir arada olduğu ve farklılıkların birleşerek anlamlı bir bütün oluşturduğu vurgulanmaktadır.¹¹³

“Dedemin İnsanları”nda karakterin kimliğine olan bağlılığı toplumda öteki olarak görülmesine neden olmaktadır. Mübadillere karşı yapılan ötekileştirme ve baskı politikası film metninde karakterin kimliğine daha çok sarılmasını sağlamaktadır.¹¹⁴ Parlayandemir’e göre film metninde Mehmet çok kültürlülüğü, Ozan ise tek tipliği temsil etmektedir (2015: 155). Bu bağlamda Mehmet’in “biz olma” bilincinin kapsayıcı bir özelliği varken Ozan’ın “biz olma” bilincinin ayrıştırıcı bir özelliği olduğunu söylemek mümkündür. Mehmet’in insanları toplumun içinde

¹¹³ “Dedemin İnsanları” filminde hem etnik kimlik hem de topluma uyum sağlayamama özelinde pek çok karakterin öteki olarak inşa edildiğini söylemek mümkündür. Etnik kimliği sebebiyle film metninde ötekileştirilen karakterler göçmenler ve Kürtlerdir. Mehmet’in yemek masasında anılarını dinleyen misafirleri göçmendir. Karakterin manifaturacı dükkanına torunuyla çalışması için çırak olarak aldığı Tahsin karakteri ise Kürt’tür. Ozan, Tahsin’in etnik kimliği yüzünden onunla çalışmak istememektedir. Ozan ve arkadaşları, kasabaya sonradan gelip kasabanın belli bir yerinde yaşam sürdüren insanları “biz” olanın dışında bir “öteki” olarak nitelendirmekte ve onların evlerine saldırmaktadır. Film metninde bu inşa ile dönemin milliyetçi politikasına eleştirel bir gönderme yapılmaktadır. Ozan’ın her fırsatta “gavur” değil Türk olduğunu dile getirmesi, Kürt olduğu için Tahsin’i dedesinin dükkanında istememesi gibi davranış kalıpları ve söylemler, çocuk imgesi üzerinden toplumda ötekileştirmenin ne kadar derin olduğunu göstermektedir (Birincioğlu, 2016: 112). Film metninde ötekilik yalnızca etnik kimlik üzerinden değil aynı zamanda topluma uyum sağlayamama üzerinden de kurulmaktadır. Mehmet’in iletişimde olduğu karakterler birtakım nedenlerle yaşadıkları çevre tarafından ötekileştirilmektedir. Peruzat, eşinin siyasi nedenlerle gözaltına alınmasının ardından yıllar geçse de geri döneceğine inandığı için ‘deli Peruzat’ olarak ötekileştirilmektedir. Ercan homoseksüeldir. Deli Bayram, kimseyle konuşmayan aşkı yüzünden deliren biridir. Gülsün Hanım ise ölümünün yakın olduğunu düşündüğü için kefenini önceden almaya gelen bir karakterdir. Yaşlı olduğu için başka bir deyişle her an ölebileceği için ötekidir çünkü yaşayanların dünyasında ölüme ve ölümlere yer yoktur.

¹¹⁴ Tüm dünya ülkelerinde olduğu gibi Türkiye’de de kültürel alanda azınlıklara yapılan baskı ve yok etme politikası, tam tersi bir yönde etki göstererek grupların kimliklerine sıkıca sarılmalarını sağlamaktadır. Bu durum öteki olmadan “ben olmayacağı” düşüncesi gibi başka gruplar olmadan da “biz olma” bilincinin inşa edilemeyeceği gerçeğini ortaya çıkarmaktadır (Assmann, 2015: 164).

yaşayan bütün grupları kapsamaktadır. Karakter farklı özelliklere sahip birçok grubun bir arada olduğu toplum yapısını benimsediği için ötekileştirme yapmamaktadır. Ozan karakteri ise Türk milliyetçiliğini temsil ettiğinden ‘ben’ gibi olmayanı bir ‘öteki’ olarak görmektedir.

Film metninde “*Orada Türk tohumu, burada ise Yunan gavuru*” sıfatıyla nitelendirildiğini belirten Mehmet, her iki koşulda da toplumun ötekisi olarak görüldüğünü aktarmaktadır. Karakter yeni evinde yabancı olmanın zorluğunu yaşamakta, göçün üzerinden yıllar geçse de toplum tarafından hala yabancı olarak anılmaktan kurtulamamaktadır. Bu nedenle Mehmet, Türkiye’de yeni bir düzen kursa dahi kendisini buraya ait hissedememekte ve evine/vatanına özlem duymaktadır. Karakterin evine/vatanına gitmek için gösterdiği her çabanın karşılığında yaşadığı coğrafyada ortaya çıkan toplumsal travmalar, özlemini duyduğu evine daha da çok özlem duymasına neden olmaktadır. Bu bağlamda film metninde karakterin en büyük arzusunun evini/vatanını görmek olarak inşa edildiğini söylemek mümkündür.

Mehmet’in evine/vatanına gidemese de şişelere nağme yazıp yollaması denizin diğer yakasına bir şekilde ulaşma isteğinin sonucudur. Film metninde karakterin Girit’e gitme arzusunu yeniden tetikleyen ve karakteri harekete geçiren olay Gülsün Hanım’ın “ahiretlik bohçasını” almak için manifaturacı dükkanına gelmesidir. Mehmet yaşlı kadının ölümünden sonra kullanılacak olan kefen, pamuk gibi malzemeleri bir kutunun içine koyarak ahiretlik bohçayı hazırlamaktadır. Karakter, Gülsün’e daha erken olduğunu söylese de Gülsün’ün ölümü kabullenışı “*Ee vaktidir gari Mehmet usta. Gözüm görürken, elim tutarken, alayım da gideyim*” söylemlerinden anlaşılmaktadır. Mehmet’in bir gün öleceği gerçeğiyle yüzleştiği bu sahnede ölmeden önce Girit’teki evine gitme arzusu karakterin şu sözleriyle vurgulanmaktadır: “*Yüzleri silindi hatıramdan... Ee Ozan Efendi. Büyü bakalım, büyü de bizi de al yanına denizleri aşalım seninle.*” Mehmet ölüm gerçekliğiyle yüzleştikten sonra -henüz yaşıyorken- en büyük arzusunu yerine getirebilmek için hazırlıklara başlamaktadır. Mehmet’in yolculuk biletlerini almasından kısa bir süre sonra “12 Eylül 1980 Darbesi” gerçekleşmektedir. Bu durum karakterin en büyük arzusu olan evine/vatanına kavuşamamasına neden olmaktadır.

“Dedemin İnsanları” filminde Mehmet’in intihar etmesinin nedenini yaşamdan bıkkınlık ve gelecekte ümidi kesme şeklinde tanımlanan “taedium vitae” olarak da yorumlamak mümkündür.¹¹⁵ Sosyo-psikolojik düzlemde Mehmet’in intiharı, toplumsal olaylar ve yaşanan toplumsal travmaların karakterin yaşamına olumsuz etkisi sonucunda gerçekleşmektedir. Yaşadığı toplumda öteki olarak kodlanan Mehmet, “Türk-Yunan Mübadelesi”, etnik kimlik sorunu, “Kıbrıs Harekâtı” ve “12 Eylül 1980 Darbesi” gibi toplumsal olayları da öteki olduğu için yoğun olarak deneyimlemektedir. Toplumsal olayların yarattığı travmatik etki karakter için daha çok sarsıcı olabilmektedir. Karakterin öteki olarak nitelendirilmesi yaşadığı topluma yabancılaşmasına neden olmaktadır. Oysa Mehmet’i yaşama bağlayan en önemli etkenlerden birinin bir yere ait olma hissi olduğunu film metninde sıkça tekrar ettiği “*onlar da bizim insanımız*” cümlelerinden anlamak mümkün görünmektedir. Milliyetçiliğin yoğun hissedildiği 70’lerin sonlarında, Mehmet yaşadığı toplumda kendisini bir yere ait hissedemediği için geçmişine sarılmaktadır. Karakter, geçmişte yaşadıklarının gerçek olduğuna kendisini ikna etmek için eskiyi hatırında tutmaya çalışmakta ve geçmişini kısa bir süreliğine de olsa şimdiki zamanına taşımayı arzu etmektedir. Bu nedenle film metninde Mehmet’in en büyük arzusu evine/vatanına kavuşmak olarak inşa edilmektedir. Karakterin şişelere nağmeler yazıp düzenli olarak denize bırakma sebebi de evinden haber alma ve böylece aidiyet duygusunu tatmin etme isteğidir. Mehmet’in denize bıraktığı şişelerine cevap gelmemesi ve toplumsal olaylar nedeniyle evine gidememesi karakterin en büyük arzusuna/amacına kavuşmasına ket vurmaktadır.

“12 Eylül 1980 Darbesi” karakterin arzusuna/amacına ulaşmasına engel olmakla birlikte sonraki yaşamına da etki etmektedir. Geniş ailede iktidarı temsil eden karakterin darbeden sonra sosyal, askeri ve idari alanda saygınlığını kaybettiği görülmektedir. Bu duruma askerin Mehmet’i itip yere düşürmesini, darbe döneminde

¹¹⁵ İntihar eyleminin toplumsal koşullara bağlı olarak gerçekleştiğine dair ilk düşünceler Rönesans döneminde baş göstermektedir. Bu dönemde iç savaş gibi travmatik bir zamanda pek çok insanın yaşamına son vermesiyle yeni bir intihar tipi olan “taedium vitae” doğmaktadır. Yaşamdan bıkkınlık anlamına gelen intihar tipi, toplumsal bütünlüğün bozulduğu ve geleneksel değerlerin sallantıda olduğu zamanda bireylerin bu durumun etkisinde kalıp bunalıma girmesi ve intihar etmesi olarak nitelendirilmektedir.

atanan belediye başkanının karakteri küçümsemesini ve belediye çalışanlarının eskisi gibi karaktere saygı göstermemesini örnek vermek mümkündür. Ailesinin ve kendisinin darbeden sonra yaşadığı olumsuzlukları artık yaşlı bünyesi kaldıramadığı için karakterin sağlığı bozulmaktadır. Mehmet'in hastalığı sebebiyle yaşlandığını daha çok hissetmesi de ölüm olgusuyla yüzleşmesine neden olmaktadır.

Sosyo-psikolojik düzlemde toplumsal olaylar nedeniyle yaşadığı toplumun içinde sıkışıp kalan karakterin deniz yolculuğuyla başlayan yersiz yurtsuzluğu ancak kendisini denizin sularına bırakmasıyla son bulmaktadır. Bu bağlamda karakterin intihar eylemini ait olduğu yere geri dönme, kavuşma isteği olarak yorumlamak mümkündür. Mübadeleyle iki yakayı birbirine bağlayan köprü yıkıldığı için Türk olanlar Türkiye'de, Rumlar ise Yunanistan'da kalmakta evi/vatanı olarak gördükleri topraklardan ayrı düşmektedir. Egemen söylem köprüyü yıkarak geçmişi unutturmaya çalışmaktadır. Geçmiş unutmaya adına atılan ilk adımlardan biri mübadillerin yaşadıkları yerlerin adını değiştirmektir. Resmo köyü mübadeleden sonra adı değiştirildiği için şimdiki zamanda bir hayalettir. Mehmet'in evine kavuşma arzusu da aslında olmayan bir vatana olan özlemdir. Bu nedenle Mehmet, varlığını denizle hatırladığı karşı kıyıya ulaşabilmek için kendisini denizin derinliklerine bırakmaktadır. Karakter intihar eylemini tıpkı mübadele döneminde yaşadığı bir yolculuk olarak deneyimlemektedir. Sembolik anlamda köprü yıkıntılarının olduğu ve kardeşinin cansız bedeninin atıldığı denize, kendi bedenini de katmaktadır. Böylece Mehmet karakteri kardeşine kavuşmakta, nihayetinde denizin derinliklerinde gömülü duran köprüye ulaşabilmekte ve bu sayede iki yakanın arasında kendisini ait hissedebildiği bir 'yok yer' edinebilmektedir.

Film metninde intihar eylemini gerçekleştirmeden önce karakterin tüm gece boyunca uyumadığı görüntülenmektedir. Mehmet'in gece boyunca uyumama nedenini ölüm ve intihar düşüncesi olarak yorumlamak mümkündür. Bu durum akla Camus'nün tek bir felsefi sorun olarak intiharı işaret ettiği düşüncesini getirmektedir. Ona göre hayatın yaşamaya değer olup olmadığı felsefenin ilgilenmesi gereken tek sorudur (Camus, 2017: 21). Film metninde karakterin hayatının yaşamaya değer olup

olmadığını düşündüğü ve bu sorunun cevabını kendi içinde verdikten sonra intihar eylemini gerçekleştirdiği sonucuna ulaşılmaktadır.

“Dedemin İnsanları” filminde Mehmet’in intihar yöntemi önce ilaç içme sonra ise denizde boğulma olarak inşa edilmektedir. Karakterin iki yöntemi birlikte kullanıp intihar eylemini gerçekleştirmesini ölümünü kesinleştirme isteği olarak belirtmek mümkündür.¹¹⁶ Mehmet ilaçları içtikten sonra denizin kıyısına “*Eis ton afró tis thálassas (Gialó, Gialó)*” adlı şarkının sözlerini mırıldanarak yürümektedir. Şarkının adını Türkçe’ye “Denizin Köpüğünde (Deniz kıyısı, Deniz kıyısı)” olarak çevirmek mümkündür. Karakterin Yunan kültürüne mal olmuş halk müziğini söyleyerek denize doğru yürümesini çocukluğunda bıraktığı evine yolculuk etme şeklinde yorumlamak mümkündür. Mehmet deniz yolculuğuyla ayrıldığı evine varmak için kıyıya vuran dalgaların köpüğüne sarılmakta ve karşı kıyıya adımlarını usulca atmaktadır. Bu nedenle karakterin intihar eylemini ayrılıktan ziyade eve dönüş/kavuşma olarak yorumladığını belirtmek mümkündür.

Peruzat, Mehmet’i intihar etmeden önce gören, karakterle uzaktan da olsa vedalaşan ilk ve son kişidir. Peruzat’ın Mehmet ile vedalaşabilmesi geçmişinde yaşadığı bir travmayı aştığını göstermektedir. Karakterin travması tıpkı Mehmet’in yaşadığı travmalar gibi toplumsal travma kaynaklıdır. Peruzat’ın travması eşini ani bir şekilde kaybetmesiyle ilişkilidir. Eşi anarşist olma gerekçesiyle göz altına alındıktan sonra karakter annesinin yanına dönmekte ve eşinin bir gün geleceğini umut ederek yaşamını sürdürmektedir. Film metninde Peruzat’ın Ozan’a çizdiği resmi anlattığı sahnede eşinin döneceğine olan umudu yeniden inşa edilmekle birlikte aynı zamanda karakterin travma nedeni de imlenmektedir. Peruzat’ın veda etme travması, karakterin çizdiği resimde bavul imgesi üzerinden inşa edilmektedir: “*Bavulları hiç sevmiyorum efendim. Çok hüznü şeyler. Hep geri dönüp gitmeyi anlatırlar.*”

Peruzat’ın film metninde gösterilen ikinci tablosu ilkinden farklı olarak tablodaki kişinin gidişini işaret etmektedir. Karakterin bu çizimi Mehmet’e veda etmek için el salladığı günde görmüş olduğu gerçekliğin kendisidir. Peruzat,

¹¹⁶ Yaşlı bireyler intihar etmeye karar verdikleri zaman hayatta kalamayacak şekilde bir intihar yöntemi belirlemekte ve onu uygulamaktadır (Eskin, 2014: 109-110; Odağ, 1995: 42-43).

Mehmet’e el sallarken geçmişindeki travmayla da vedalaşmaktadır. Karakter artık eşinin dönmeyeceğinin bilincindedir. Bu bağlamda Peruzat’ın veda etmeyi kabullenmesinin altında ölümü kabullenmesinin yattığını aktarmak mümkündür. Çünkü karakterin yıllarca eşinin yeniden geleceğini hayal etmesinin nedeni eşinin ölümünü kabullenememesinden kaynaklanmaktadır. Mehmet’i uğurlayan Peruzat, ölüm gerçeği ile yüzleşmekte ve bir daha gelmeyecek olana gülümseyerek sıcak bir veda etmektedir.



Şekil 3-27 : “Dedemin İnsanları” Mehmet’in Vedası

Peruzat, Mehmet’in evinin duvarında asılı dönemin popüler sanat eserlerinden biri olan ağlayan çocuk portresini indirip yerine çizmiş olduğu resmi asmaktadır. Ağlayan çocuk tablosundaki *“yüz bize acıyı değil, hak etmediği halde acıya maruz kalmış olmayı anlatır. Masum olduğu halde mağdur olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yaşamın kurbanı olmasının simgesidir”* (Gürbilek, Kötü Çocuk, 2012: 39). Film metninde ağlayan çocuk portresiyle dedenin hak etmediği halde toplumsal travmalar nedeniyle hayatında acıya maruz kaldığı ve herhangi bir suçu olmasa da evine/vatanına kavuşamamakla cezalandırılıp, mağdur edildiğinin altı çizilmektedir. Peruzat’ın, ağlayan çocuk portresini duvardan indirip yerine çizdiği tabloyu asmasıyla Mehmet’in toplum tarafından maruz bırakıldığı bu yaşama kendi isteğiyle veda ettiği, başka bir yolculuğa başladığı imlenmektedir. Nitekim Mehmet’in ölümünden sonra kızı Nurdan’ın arabanın içinde bulduğu intihar mektubu karakterin bilinçli bir kararla intihar eylemini gerçekleştirdiğini göstermektedir.

İntihar mektubunun içeriği Ozan karakteri tarafından aktarılmaktadır: *“Kimseyi sorumlu tutmadığın mektubunda hepimizden özür dileyip ‘artık böyle bir dünyada yaşayamayacağımı’ söylemiştin. Beni çok sevdiğini ama benim gözlerimin*

önünde azar azar ölmektense hala yaşıyorken...” Mehmet, intihar mektubunda “*artık böyle bir dünyada yaşayamayacağını*” belirterek intihar eylemini sosyolojik düzlemde toplumsal travmalar nedeniyle gerçekleştirdiğini vurgulamaktadır. Bu söylemiyle karakterin yaşadığı toplumla olan bağlarının koptuğunu ve topluma yabancılaştığını belirtmek mümkündür. Psikolojik ve felsefi düzlemde ise yaşlandığı, kronik rahatsızlığı olduğu için intihar eylemini gerçekleştirdiği intihar mektubunda imlenmektedir. Karakterin film metninde erdemli, akıllı ve bilge kişi olarak inşa edilmesiyle felsefi bağlamda intihar eylemini doğru zamanda gerçekleştirmesi paralellik sergilemektedir. Bununla birlikte film metninin en bilge karakteri olan Mehmet’in intihar etmesi ile egemen söylemin intihar eyleminin akıl hastalığı olduğuna dair inşasının eleştirildiğini söylemek mümkündür.

3.3.3.2.4. İntihar Sekansı

“Dedemin İnsanları” filminde incelenen intihar sekansı, film metninde 01:35:50- 01:38:00 aralığında inşa edilmektedir. İntihar sekansını karakterin intihar eylemini gerçekleştirme ve intihar mektubunun bulunma süreci olmak üzere iki eksenle değerlendirmek mümkündür. Film metninde karakterin intihar eylemini gerçekleştirme ve intihar mektubunun bulunma süreci on birer plan olmak üzere toplam yirmi iki plandan oluşmaktadır. İntihar sekansı: düşünme ve karar verme, eyleme geçme, intihar eylemini gerçekleştirme ve karakterin intiharından sonra bulunan intihar mektubu olmak üzere dört aşamada inşa edilmektedir. Bu aşamalarda kullanılan mekanlar ile mekanlarda kaç çekim yapıldığı aşağıda yer alan tabloda gösterilmektedir:

Karakterin İntihar Eylemini Gerçekleştirme Süreci	Sahne/Mekân	Çekim Sayısı
Düşünme ve Karar Verme	Mehmet’in yatak odası	2 Çekim
Eyleme Geçme/Hazırlık	Mehmet’in arabasının içi	1 Çekim
	Bağ evi ziyareti/	2 Çekim
	Mehmet’in yolculuğu/ Peruzat’la vedalaşma	4 Çekim
	Araba yolculuğunun sonu	1 Çekim

İntihar Etme	Deniz kıyısı	1 Çekim
Karakterin İntiharından Sonra	Cenaze evi içi	3 Çekim
	Cenaze evi dışı	8 Çekim

Tablo 3.20 : “Dedemin İnsanları” İntihar sekansı

Film metninde intihar sekansı Mehmet’in yatağında oturduğu ve eşinin yanı başında uyuduğu görüntüyle başlamaktadır. Mehmet’in yatak odasında inşa edilen çekimlerde üzerine giymiş olduğu gri takım elbise dikkat çekmektedir. Beyaz rengin yaşamı siyah rengin ölümü çağrıştırdığı düşünüldüğünde, beyaz ve siyahın karışımından elde edilen gri rengi ise yaşam ve ölüm arasındaki sınır olarak değerlendirmek mümkündür. Mehmet’in üzerindeki tamamlayıcı giysilerde beyaz ve siyahın bir arada kullanılmasıyla da karakterin yaşam ve ölüm arasındaki o ince çizgide olduğu vurgulamaktadır. Giydiği kıyafetin takım elbise olması ise gününün ve gideceği yerin özel olduğunu düşündürmektedir. Nitekim Mehmet’in denizin sularına kendisini bırakması tek amacı/arzusu olan kıyının öteki yakasına ulaşma olduğu düşünüldüğünde takım elbise giymesiyle karakterin gideceği yerin özel olduğu imlenmektedir.

İlk çekimde karakterin gece boyunca uyumadığı ve düşünceli olduğu anlaşılmaktadır. Mehmet’in düşündüğü ve kararını aldığı eylemin yalnızca kendi hayatını ilgilendirdiği, bu kararını eyleme dökme konusunda da tek başına hareket edeceği birinci çekimle inşa edilmektedir. Bu bağlamda ilk çekimle karakterin intihar eylemini gerçekleştirmek üzere gece boyunca düşüncelerini karar süzgecinden geçirdiğini aktarmak mümkündür. İlk çekimde nesnel planda konumlandırılan kamera sabittir. Doğal ışıkla anlatımın gerçekçi olduğuna vurgu yapılmaktadır. Çerçevenin genel planda ve üst bakış açısında inşa edilmesiyle Mehmet’i gören bir ilahi güç olduğu hissettirilmekte ve böylece karakterin intihar eylemine karar verme sürecinde ilahi gücün de onayını almak istediği vurgulanmaktadır. Bu çekimde sabah ezanını duyan Mehmet’in bekleme halinden eyleme geçmesiyle inançlı biri olduğu vurgulanmaktadır. Sabah ezanı yeni bir günün başladığının habercisidir. Duyulan saat sesleri ise artık karakterin zamanının dolduğunun göstergesidir. Mehmet’in yeni bir günle almış olduğu intihar kararının yeni bir hayat anlamına geldiğini söylemek

mümkündür. Çünkü İslamiyet'te ölüm bir yok oluştan ziyade yeni bir hayatın başlangıcı olarak görülmektedir.



Şekil 3-28: “Dedemin İnsanları” İntihar Sekansı I

İlk çekimden ikinci çekime geçişte kesme yöntemi uygulanmaktadır. Her iki çekimde de saat, ortam ve ezan sesi işitilmektedir. Genel planda doğal ışık kullanılan bu çekimde kamera sabit ve görüş noktası bakış açısında konumlandırılmaktadır. Kameranın ikinci çekime geçişiyle karakterin kararını aldığı ve intihar etmek için eyleme geçeceği imlenmektedir. Mehmet eşini yanağından öpüp ona veda ettikten sonra ceketini, şapkasını yanına almakta ve kapıya doğru yönelmektedir. Üçüncü çekime geçişte kesme yöntemi uygulanmaktadır. Kamera sabittir, karakter omuz planda görüş noktası bakış açısında görüntülenmektedir. Karakterin intihar eylemini gerçekleştirmek üzere çıktığı yolculuk bu çekimle başlamaktadır. Mehmet arabasıyla gideceği yere seyahat ederken etrafına hüzünlü bir gülümsemeyle vedalaşır gibi bakmaktadır.

Üçüncü ve dördüncü çekim birbirine kesme geçiş yöntemiyle bağlanmaktadır. Dördüncü çekimde Mehmet'in yaşamının en önemli duraklardan biri olan bağ evi görüntülenmektedir. Kameranın görüş noktası bakış açısında yer alması ve minimal düzeyde yukarı/aşağı, sağa/sola çevrinmesiyle takip çekim hissi sağlanmaktadır. Böylece görüntülenen meyve ağacının yapraklarını sallayan rüzgâr hissettirilerek gerçekçi bir etki yakalanmaya çalışılmaktadır. Dördüncü çekimde görüntülenen ağacın hayat, dallarından sarkan meyvelerin ise hayatta elde edilen kazanımlar olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda Mehmet'in ağaçların arasından geçip hüznle ileriye bakmasıyla yaşamının sonuna geldiği ve geçmişin kendisi için birer anı/kazanım olduğu vurgulanmaktadır. Beşinci çekime geçişte kesme yöntemi kullanılmaktadır. Doğal ışık ve ortam sesiyle oluşturulan çerçevede kamera sabittir ve alt açıdadır. Çerçevenin sağında arkası dönük bir halde bel planda görüntülenen

karakterin bir önceki çekimde baktığı yerin bağ evi olduğu anlaşılmaktadır. Mehmet'in bağ evine uzaktan bakmasıyla artık o eve ait olmadığı ve evde geçirdiği yaşamın birer anı olduğu imlenmektedir.



Şekil 3-29 : “Dedemin İnsanları” İntihar Sekansı II

Mehmet, yaşamının önemli durağı olan bağ evinden sonra yolculuğunun son durağına doğru harekete geçmektedir. İntihar sekansında Mehmet'in Peruzat'la vedalaşması ve sahile yolculuğu 4 çekimle inşa edilmektedir. Çekimler arası geçişte kesme yöntemi kullanılmaktadır. Doğal ışığın tercih edildiği çekim dizisinde ortam sesi işitilmektedir. 6. çekimde genel planda Mehmet, arabasıyla Peruzat'ın evinin önünden geçmekte ve çerçevenin arka planında ise Peruzat kapısının önüne çıkmaktadır. Çekimin devamında Mehmet'in önce korna çaldığı duyulmakta daha sonra ise arabanın camından kolunu çıkararak Peruzat'a el salladığı görülmektedir. Film metninin tamamı göz önünde bulundurulduğunda Mehmet'in 7 yaşını bitirdiği ve 8 yaşından gün aldığı zaman mübadele nedeniyle doğduğu topraklardan Türkiye'ye göç etmesi ile yedinci ve sekizinci çekimin inşasında paralellik olduğunu belirtmek mümkün görünmektedir. Yedinci çekimde bel planda çerçevede yer alan Peruzat, Mehmet'e el sallamaktadır. Peruzat'ın yaşadığı yerin yerlisi olduğu düşünüldüğünde Mehmet, hayatının ilk yedi yılını geçirdiği Girit'te yaşayan Yunan komşularına veda eder gibi Peruzat'a veda etmektedir. Sekizinci çekimde genel planda karakterin arabanın içinden kolunun bir kısmını dışarı çıkarıp el sallamasını 8 yaşından gün aldıktan sonra doğduğu yeri terk etmesine paralel olarak yorumlamak mümkündür. Bu bağlamda Mehmet'in Girit'e olan yolculuğunun geri dönüşü olmaması gibi Peruzat'a vedası da karakterin geri dönüşü olmayan bir yere yolculuk yaptığını düşündürmektedir. Peruzat'ın bel planda gülümseyerek el sallaması ise karakterin kendi yaşamındaki eşini kaybetme travmasını aştığının başka bir deyişle vedayı kabullendiğinin göstergesi niteliğindedir. İnsanın dokuz ayda dünyaya geldiği bilgisinden hareketle dokuzuncu çekimden sonra karakterin intihar eylemini

gerçekleştireceği sahile gelmesiyle Mehmet'in yaşamın simgesi olan suya karışarak yeni bir yaşama başlayacak olduğu vurgulanmaktadır.

Dokuzuncu çekimden onuncu çekime geçişte kesme yöntemi uygulanmaktadır. Çekimde, Mehmet son durağı olan sahile gelmekte ve arabanın kapısını açık bırakıp araçtan inmektedir. Kameranin sabit ve görüş noktası bakış açısında konumlandırıldığı bu çekimde, karakter tek bir çekim ölçeğiyle çerçevede yer almamaktadır. Karakterin kadrajdan çıkmasıyla arabanın kapı aralığından koltukta kapağı açık bırakılmış boş bir ilaç şişesi görüntülenmektedir. Böylece çerçevede ilaç şişesindeki ilaçların tamamının içildiğine dikkat çekilmekte ve dramatik etkiyi arttırmak amacıyla bu esnada sözsüz müzik kullanılmaktadır. Çekimde doğal ışık kullanılarak gerçekçi bir etki yaratılmaktadır. Onuncu çekimle karakterin arabayla yolculuğa çıkma nedeninin intihar eylemini gerçekleştirmek olduğu ilk defa inşa edilmektedir.



Şekil 3-30 : “Dedemin İnsanları” İntihar Sekansı III

On birinci çekime kesme yöntemiyle geçiş yapılmaktadır. 01:37:00'da başlayan plan 01:38:00'da karakterin intihar eylemini gerçekleştirmesiyle sonlanmaktadır. Kamera takip çekimde olduğu ve truck hareketi yaptığı için tek bir çekim ölçeğinden bahsetmek olanaksızdır. Crane¹¹⁷ kullanılan çekimde kameranin vince bağlanması sayesinde aşağı/yukarı ya da ileri/geri kamera hareketleri kolay bir şekilde kombine edilmektedir. On birinci çekimde Mehmet'in denize yürüdüğü esnada kamera geriye hareket etmekte ve denize adım atmasıyla sola doğru çevrinmektedir. Karakterin denizin derinliklerine ilerlemesiyle de kamera yukarıya doğru hareket etmekte ve böylece çerçevede görüş noktası bakış açısından üst bakış

¹¹⁷ Gökhan Tiryaki/ Görüntü Yönetmeni, “Dedemin İnsanları- Röportajlar”, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=-TdgzLyWh80&t=123s&ab_channel=MostProduction , 06:50-10:00, 20.11.2021.

açısına geçilmektedir. Mehmet'in intihar eylemini gerçekleştirdiği çekimin tek bir planda inşa edilmesiyle karakterin aldığı karardan geri dönüşü olmadığı aktarılmakta ve bu bağlamda ölümün yalnızca bir defa deneyimlenen eylem olduğunun altı çizilmektedir. İntihar sekansının daha önceki çekimlerinde karakterin vedası, Türkiye'deki yaşamının sonlanmasına karar verdiğinin göstergesidir. Nitekim Mehmet'in ilaç içerek intihar girişiminde bulunmasıyla birlikte ölümünü kesinleştirmek amacıyla başka bir intihar yöntemi olan denizde boğulmayı da gerçekleştirmesi karakterin hayatını sonlandırma konusunda kararlı olduğunu göstermektedir.

İntihar sekansının diğer çekimlerinde olduğu gibi bu çekimde de çerçeve oluşturulurken gerçekçi bir etki yaratmak amacıyla doğal ışık tercih edilmektedir. On birinci çekimde müzik, doğa sesi ve karakterin monoloğu işitilmektedir. Mehmet'in denize doğru yürürken söylediği Yunanca şarkı ve intihar yöntemi, karakterin en büyük arzusu olan Girit'e kavuşmayı yaşamının son anında da olsun gerçeğe dönüştürme isteğinin sonucudur. Bu çekimde karakterin mırıldandığı şarkının sözleri: *"Eis ton afró tis thálassas (Gialó, Gialó)"* adlı şarkıya aittir. Mehmet şarkının *"ki ólo gia séna légame, gialó na pas gialó na `rtheis, ta lógia mou na thymitheis"*¹¹⁸ kısmını sözlü olarak ifade etmektedir. Sözlerin denizin onu çağırmasıyla, kıyıya gitmekle ilgili olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Mehmet'in söylediği şarkının sözlerinden hareketle şu yorum yapılabilir: Karakterin denize bıraktığı şişenin içindeki mektup gereken yere ulaşmıştır. Artık deniz onu karşı kıyıya geçirmek için çağırmaktadır.

Freud'un "Totem ve Tabu" adlı eserinde "bu taraf" ve "karşı taraf" sözcüklerinin, yaşayanların kendilerini ölümlerden korumak için suyun öte tarafındaki yerleri mezarlık olarak kullanması sonucunda türediğini aktarmaktadır (2014: 93,94). Bu bağlamda on birinci çekimde karakterin denizin sularında ilerlemesini ölümler diyarına başka bir deyişle karşı tarafa geçiş olarak yorumlamak mümkündür. Mehmet, iki yakanın arasında kendisini denize bırakıp hem "Türk-Müslüman" hem de "Giritli-

¹¹⁸ Türkçeye şu şekilde çevirmek mümkündür: "...ve senin hakkında her şeyi konuştuk. Kıyıya gitmelisin, kıyıya gelmelisin. Sözlerim, onları hatırlamalısın."

Gavur” olarak yaşamına son vermektedir. İnşa edilen çekimle karakter gitmeyi arzuladığı ve artık şimdiki zamanın bir hayaleti olan evine/vatanına kavuşmaktadır.

Film metninde karakterin intiharından sonra intihar mektubunun bulunma süreci cenaze evinin içi üç ve cenaze evinin dışı sekiz olmak üzere on bir planda inşa edilmektedir. Cenaze evinin içinde inşa edilen planlar arası geçişte kesme yöntemi uygulanmakta, her planda doğal ışık tercih edilmekte, kamera nesnel ve görüş noktası bakış açısında konumlandırılmaktadır. Genel olarak çekim serisinde doğal sesin, üst sesin ve müziğin zaman zaman kullanılarak dramatik etkiyi arttırdığı ya da azalttığı görülmektedir. İlk çekimde Nurdan kadrajda yakın planda görüntülenmektedir. Başında beyaz bir örtüyle üzgün ve ağlayan Nurdan’ı yanındaki kadın teselli etmektedir. Daha sonra karakter birden ayağa kalkmakta ve aşağı doğru inerken kamera onu takip etmektedir. Bu çekimde kameranın sabit olmaması nedeniyle karakterin standart bir çekim ölçeğinde kadrajda yer almadığını belirtmek mümkündür. Üst ses olarak Ozan’ın sesi işitilmektedir. Ozan dedesinin cesedini kimin bulduğunu, ailenin ölüm haberini nasıl aldığını ve Nurdan’ın babasının ölümüyle yüzleşmek için kanıt aradığını aktarmaktadır.

İlk çekimde üst ses kullanımıyla Ozan’ın perspektifinden geçmişte yaşanan bir anının aktarıldığı vurgulanmaktadır. Böylece dedenin intiharının şimdiki zamanda gerçekleşmediği hissettirilmekte ve ana karakterin ölümüne, cenaze evindeki yas duygusuna mesafeli bir yaklaşım geliştirilmektedir. Bu bağlamda kameranın nesnel konumuyla anlatıcı olan Ozan’ın yetişkin halinin geçmişe giderek cenaze evinde yaşananları gözlemlediğini aktarmak mümkündür. Ayrıca kameranın nesnel konumda yer almasıyla yönetmenin/yetişkin Ozan’ın geçmişini tarafsız anlattığı da vurgulanmaktadır. İkinci çekimde kamera sabittir. Ozan, çerçevede omuz planda meraklı gözlerle annesi Nurdan’ı izlemektedir. Ortam sesi ile Nurdan’ın derin derin nefes alışverişleri duyulmaktadır. Üçüncü çekimde ortam sesi işitilmektedir. Kamera ayrıntı planda ve hareketlidir. Nurdan’ın çekmeceleri karıştırdığı bir şeyler aradığı görüntülenmektedir.



Şekil 3-31: “Dedemin İnsanları” İntihar Sekansı IV

Dördüncü çekimle cenaze evinin dışına geçiş yapılmaktadır. Burada cenaze için toplanan insanlar görüntülenmektedir. Cenaze evinin dışında gerçekleşen sekiz çekimde planlar arası geçiş yöntemi olarak kesme kullanılmakta, tüm planlar oluşturulurken doğal ışık tercih edilmekte, kamera nesnel ve görüş noktası bakış açısında konumlandırılmaktadır. Dördüncü, beşinci ve altıncı çekimde ortam sesi kullanılmakta ve karakterlerin diyalogu işitilmektedir. Dördüncü çekimde taziye için gelen kasaba halkı eve girmeden önce kapının önünde duran Ozan’a sarılmaktadır. Kamera Ozan’ın hareketlerini takip ettiği için çerçevede tek bir çekim ölçeğinden bahsetmek mümkün değildir. Beşinci çekimde kamera aşağıdan yukarıya doğru tilt hareketi yapmaktadır. Bu çekimde Deli Bayram üzgün bir halde görüntülenmektedir. Altıncı çekimde ise Ozan, Deli Bayram’a izler daha sonra Tahsin, Ozan’ın yanına oturur iki arkadaş bakışır ve üzülen başını aşağı eğerler.



Şekil 3-32 : “Dedemin İnsanları” İntihar Sekansı IV

Yedinci çekimde Nurdan’ın evden çıktığı ve ileriye doğru yürüdüğü görüntülenmektedir. Kamera sabittir ve hafif üst bakış açısında konumlandırılmaktadır. Yedinci çekimde ses kullanımı olarak ortam sesi ve müzik tercih edilmektedir. Bu çekimde müziğin kullanımıyla dramatik etki arttırılmaktadır. Sekizinci çekim, bir önceki çekimin daha yakın planda kadraja alınmasıyla inşa edilmektedir. Bu çekimde de devam eden müzikle arttırılan dramatik etki ayrıca inşa edilen planla da bir üst düzeye taşınmaktadır. Kamera takip çekimde olduğu için

herhangi bir çekim ölçeğinden bahsetmek mümkün değildir. Karakterin yürümesini takip eden kamera geriye doğru hareket etmektedir.

Sekizinci çekimde Nurdan gitmesine engel olan karakteri uzaklaştırarak ileri doğru yürümektedir. Nurdan'ın arabanın içine girmesiyle kamera sağa çevrinmektedir. Karakter arabanın torpidosunda babasının intihar mektubunu bulmaktadır. Mektubun bulunmasıyla müzik sona ermektedir. Nurdan babasının bıraktığı intihar mektubunu ağlayarak okurken eşi yanına gelip omzuna dokunmaktadır. İntihar sekansıyla birlikte incelendiğinde Mehmet'in Peruzat'a/kasabaya/ailesine kısacası yaşayanların dünyasına veda ettiği sekizinci çekim, Nurdan'ın intihar mektubunu bulduğu sekizinci çekimle yeniden yinelendiği ortaya çıkmaktadır.

Dokuzuncu çekimde kamera sabittir, üst ses ile ortam sesi duyulmaktadır. Nurdan ağlayarak arabayı çalıştırmaktadır. Durması için yanına oturan İbrahim onu teselli etmektedir. Berat (Tahsin'in babası), İbrahim ve Nurdan'ın yanına gelip Ozan'ı cenaze evinden uzaklaştırmak için izin istemektedir. İbrahim başıyla onayladıktan sonra eşiyle birlikte Mehmet'in yazdığı intihar mektubunu okumaktadır. İntihar sekansıyla birlikte düşünüldüğünde dokuzuncu çekimde Mehmet'in sahile gelmesiyle yaşayanların dünyasından ayrıldığı ve yeni bir dünyada yeniden doğmak için harekete geçtiği imlenmektedir. İntiharından sonra inşa edilen dokuzuncu çekimde de Mehmet'in bu dünyadan ayrıldığı ve neden başka bir dünyada yaşamak istediğine dair bilgi ailesine bıraktığı intihar/veda mektubu ile verilmektedir. Dokuzuncu çekimde ve takip eden diğer çekimlerde Ozan'ın sesi, üst ses olarak işitilmektedir. Ozan, dedesinin yazmış olduğu intihar mektubunun içeriği ile ilgili bilgi vermektedir. Onuncu çekimde Ozan ve arkadaşları Tahsin'in babasıyla yürümektedir. Kamera karakterleri takip etmektedir. Tahsin'in babasının yalnızca gövdesinin görüntülendiği çerçevede Tahsin ve Ozan omuz planda çerçevede yer almaktadır. On birinci çekimde de kamera ufak hareketle arkadan Berat'ın, Ozan ve arkadaşlarının cenaze evinden uzaklaşması gösterilmektedir.

Son olarak inşa edilen intihar mektubunun bulunma sahnesiyle, karakterin toplumda sevilen ve saygı duyulan biri olduğu taziye ve defin töreni için gelen kasaba

insanlarıyla vurgulanmaktadır. Mehmet öyle saygı duyulan bir insandır ki kasaba insanları darbenin getirdiği katı kurallar ve korku iklimine rağmen cenazeye katılmak için evlerinden dışarı çıkmaktadır. İnsanların içe döndüğü bireyselliğin ön planda tutulduğu bu dönemde ölüm olgusu/Mehmet'in intiharı birleştirici bir güç olarak herkesin kabuğundan çıkıp bir araya gelmesine olanak tanımaktadır.



SONUÇ VE TARTIŞMA

İnsanoğlu belli bir zaman sınırı olan hayatına doğumuyla başlamakta ve ölümüyle bu sınıra ulaşarak yaşama gözlerini yummaktadır. Bu anlamıyla yaşam ve ölüm arasında diyalektik bir ilişkinin olduğunu söylemek mümkündür. Her yaşam ölümü beraberinde getirdiğinden tersten okunduğunda her ölüm de bir yaşamın habercisi niteliğindedir çünkü ölümü anlamlandırabilmek için öncelikle var oluşun kendisinden bahsetmek gerekmektedir. İnsanlığın ilk zamanlarından günümüze varoluşa dair kaygı ve korkunun en temelinde ölüm korkusu yatmaktadır. Bu nedenle bireyin zaten sınırlı olan yaşamına kendi isteğiyle intihar ederek son vermesi, batıda özellikle tek tanrılı dinlerin ortaya çıkmaya başlamasıyla birlikte yasaklı ve onaylanmayan bir eylem olarak değerlendirilmektedir. İntihar eyleminin çok katmanlılığı bireyin istemli ölümünü pek çok perspektifte ele almayı olanaklı kılmaktadır. Geçmişten günümüze intihar eylemi din, sosyoloji, psikoloji, sosyal psikoloji, felsefe, antropoloji ve gen bilim gibi pek çok alanda anlamlandırılmaya çalışılarak bireyin istemli ölümünün ardında yatan nedenler tartışılmaktadır.

İntiharın Yeniden İnşasında Türk Sineması (1980-2015 Dönemi)” başlıklı bu tez çalışmasında film metinlerinde intihar olgusunun nasıl yeniden inşa edildiği sosyopsikolojik ve tematik yaklaşım ile anlatımcı ve yorumsamacı yöntem çerçevesinde tartışılmıştır. Bu tez çalışmasında birden fazla yöntem ve yaklaşım kullanılmıştır. Birden fazla yöntem ve yaklaşım kullanılmasının nedenini intihar eyleminin çok katmanlı değerlendirmeye açık olması ve kesin bir yargı içermemesi olarak açıklamak mümkündür. Tez çalışmasında farklı disiplinlerin bir arada değerlendirilmesi ve intihar söylemlerindeki ortaklıkların saptanması için incelenen metinlerin içeriği ve özüne uygun olan yöntemler ve yaklaşımlar tercih edilmiştir. Böylece çalışmanın birinci ve ikinci bölümünde elde edilen veriler doğrultusunda yaşamın yeniden inşa edildiği sinema filmlerinin hem kültürel bir ürün hem de devletin ideolojik aygıtı olarak ele alınması olanaklı kılınmış (Althusser, 2000: 33-34) ve bu sayede intihar olgusunu bütüncül bir perspektifle değerlendirme imkânı elde edilmiştir.

Bu tez çalışmasında intiharın çok katmanlı bir eylem olması nedeniyle intihar eylemini bütüncül perspektifte ele almak için sosyolog ve psikologların çalışmaları bir

arada değerlendirilerek intiharın hem sosyolojik hem de psikolojik düzlemde ele alınmasının mümkün olduğu ancak bu sayede intihar eyleminin toplum-birey ve neden-sonuç çerçevesinde bütüncül perspektifte ele alınabildiği görülmüştür. Bu doğrultuda tez çalışmasında örnekleme alınan film metinlerinde karakterin yaşadığı sosyolojik sorunlar neden, bu nedenlerin sonucunda karakterin psikolojisinin bozulması, psikolojik sorunlar yaşaması ve intihar eylemini gerçekleştirmesi ise sonuç olarak değerlendirilmiştir.

Nitel araştırma olarak tasarlanan bu tez çalışmasında doğrudan gözlem ve görüşme imkânı olmadığı için intihar olgusuna yönelik yazılı ve görsel materyallerden faydalanılarak doküman incelemesi yapılmıştır. İntihar eyleminin sosyo-psikolojik etkide gerçekleştiği varsayımından hareketle tez çalışmasında incelenen film metinlerinde karakterleri intihar etmeye yönelten sosyolojik koşulların özünün ne olduğu, karakterin içinde bulunduğu sosyolojik koşulun psikolojisine nasıl etkide bulunduğu, egemen söylemin intihar eylemini kurmaca metinler ve medya metinleri aracılığıyla hangi perspektifte ve nasıl yeniden inşa ettiği, bu metinlerde yeniden inşa edilen intihar söylemlerinin incelenen film metinlerindeki intihar söylemleriyle hangi ortaklıkları taşıdığı, film metinlerinde yeniden inşa edilen intihar olgusunun tarihsel süreçte sosyoloji, felsefe, din, psikoloji, toplumsal travma ve edebiyat gibi çeşitli disiplinlerde nasıl ele alındığı ve son olarak film metinlerinde yeniden inşa edilen intihar eylemini anlamlandırabilmek için disiplinlerarası bakışın öneminin ne olduğuna dair sorulara cevaplar alınmaya çalışılmıştır.

Kültürel bir ürün olarak değerlendirilen sinemada, egemen ideoloji perspektifinde yeniden inşa edilen intihar söylemlerini anlamlandırabilmek için çalışmanın birinci bölümünde intiharın tarihsel süreçte sosyoloji, psikoloji, din ve felsefe alanlarındaki gelişimi ve değişimi açıklanmıştır. Daha sonra Türkiye’de gerçekleşen toplumsal travmalardan, kültürel değişim ve dönüşümden bahsedilmiştir. Son olarak Türkiye’de intihar alanında yapılan çalışmalar, intihar istatistikleri ve tercih edilen intihar yöntemlerinden bahsedilmiştir. Tez çalışmasının ikinci bölümünde ise Minos’in intihar olgusu konusunda çalışacak tarihinin adli kayıtlar yetersiz olduğundan edebi metinler ile gazete metinlerini incelemesi gerektiği

görüşünden hareketle, medya metinleri ve edebi metinlerde intihar olgusunun nasıl yeniden inşa edildiği açıklanmış, intihar temalı öykü ve roman metinleri ile gazete haber metinleri incelenmiştir. Böylece birinci ve ikinci bölümde elde edilen veriler doğrultusunda kültürel ürün ve ideolojik aygıt olan sinemada intihar söylemlerinin nasıl yeniden inşa edildiği tartışılmıştır. Tez çalışmasında sinema metinlerinde intihar eyleminin inşasını bütüncül perspektifte değerlendirmek için edebi metinler ile gazete metinlerinin incelenmesindeki gereklilikleri Minois'in görüşü dışında birkaç farklı perspektifte daha açıklamak mümkündür.

Bu tez çalışmasında Canudo'nun (1988: 294) sinemanın yedinci sanat olarak diğer sanat dallarını içinde barındırdığı savı ve sinema filmlerinin yalnızca hareketli resimlerden ibaret olmayıp yaşamın bir sentezi olduğu görüşünden hareketle, sinemada intiharın inşası açıklanmaya çalışılmıştır. Yaşamı yeniden inşa eden sinemanın öykü anlatma sanatı olması nedeniyle sinemayla en çok ilişkide olan sanat dallarından birinin edebiyat olduğu görülmüştür.

Özön'nün (2008) sinemanın diğer sanat dallarını geniş kitlelere ulaştıran bir iletişim aracı olması görüşünden hareketle, intihar temalı edebi eserlerin sinemaya uyarlanması ile intihar temasının filmler aracılığıyla yeniden inşa edildiği tespit edilmiştir. Bu doğrultuda Muhsin Ertuğrul tarafından 1923 yılında çekilen “Ateşten Gömlek” filminin intiharı konu edinen ilk roman uyarlaması olduğu saptanmıştır.

Tez çalışmasında 1980-2015 döneminde intihar sekansının inşa edildiği 47 filminden verilen örneklerle çalışmanın evrenini oluşturan 1980-2015 döneminde üretilen intihar konulu filmler hakkında genel bir sonuca ulaşmak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda 47 filminden “Anayurt Oteli”, “Ağır Roman”, “Hayallerim Aşkım ve Sen”, “Bekle Dedim Gölgeye”, “Ömrümün Tek Gecesi”, “Hasan Boğuldu”, “Mem-ü Zin”, “Bütün Kapılar Kapalıydı”, “Bize Nasıl Kıydınız” ve “Okul” filmlerinin edebi eserlerden uyarlama film olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda edebi eserlerde inşa edilen intihar söylemlerinin yeniden üretilerek film metinlerinde inşa edildiği sonucuna ulaşılmıştır. “Teyzem” ve “Dedemin İnsanları” filmlerinin senaryosunu ise senaristlerin gerçek yaşam öyküsünden yola çıkılarak yazdığı tespit edilmiştir.

Sinema ve edebiyat arasındaki yakın ilişki sebebiyle yazarların aynı zamanda senaristlik de yapabildiğini söylemek mümkündür. Bu tez çalışmasında 47 filmin içinden “Göl” filminin senaristinin Selim İleri, “Veda” filminin senaristinin ise Zülfü Livaneli olması nedeniyle edebi alanlarda eser üreten yazarların aynı zamanda senaryo da yazdığı görülmüştür. 1990’lardan sonra kendi sinema dilini oluşturan yönetmenlerin genellikle senaryolarını kendilerinin yazdığı söylenebilir. Bu doğrultuda tez çalışmasında 47 filmde, 23 filmin senaristinin aynı zamanda filmin yönetmeni olduğu ortaya çıkarılmıştır. Zeki Demirkubuz, Yavuz Turgul, Mustafa Altıoklar, Onur Ünlü, Çağan Irmak, Sinan Çetin, Reha Erdem, Hasan Karacadağ, Tayfun Pirselimoglu gibi auteur yönetmenlerin senaryolarını yazdıkları filmlerinde intihar temasını işledikleri tespit edilmiştir. Bu bağlamda auteur kuramdan hareketle yönetmenlerin birer yazar gibi çektikleri filmin her aşamasına dahil olduğunu söylemek mümkündür. Tez çalışmasında incelenen edebi metinlerde de yazarların intihar temasını eserlerinde sıkça kullandığı görülmüştür. Bu yazarlara Oğuz Atay, Tomris Uyar, Mine Söğüt, Ayla Kutlu, Murathan Mungan, Selim İleri gibi yazarları örnek vermek mümkündür. Bu doğrultuda alanında önemli eserler üretmiş olan yazar ve yönetmenlerin eserlerinde ortak işledikleri konunun “intihar” olduğu belirlenmiştir.

Bu tez çalışmasında Althusser’in (2000: 33-34) görüşünden hareketle medyanın, edebiyat ve sinema gibi devletin ideolojik aygıtı olması ve yaşama dair olayları yeniden inşa etmesi nedeniyle kültürel bir ürün olduğu belirtilebilir. Nitekim, intiharı araştırmak isteyen tarihçilerin gazetelerden faydalanmasını öneren Minois’in görüşü de gazetenin birer kitle iletişim aracı olmasının yanında kültürel ürün olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu bilgiler doğrultusunda kültürel çalışmalar alanında araştırmalar yapan Hall’un, Althusser’in ideoloji kavramını nasıl ele aldığını açıkladığı çalışmasına atıf yapılarak, kapalı bir çemberin içinde hareket eden ve hegemonya tarafından inşa edilen egemen ideolojinin, sürekli olarak medya aracılığıyla yinelandığı savından hareketle, tez çalışmasında medya dışında devletin ideolojik aygıtı olan edebiyat ve sinema metinlerinde de intihar söylemlerinin kapalı bir çember içinde sürekli olarak yeniden inşa edildiğini belirtmek mümkündür.

Tez çalışmasında egemen ideoloji perspektifinde üretilen intihar söylemlerinin kapalı bir çemberin içinde gazete, edebiyat ve sinema metinleri aracılığıyla tekrar tekrar yeniden yinelendiğini ortaya çıkarmak için karakterlerin intihar eyleminde bulunduğu edebi metinler, intihar eden müntehirlerin gazete haber metinleri ve intihar eylemini gerçekleştiren karakterlerin yer aldığı film metinleri örnekleme alınmıştır. Edebi metinler ve sinema metinleri yorumsamacı yöntem, tematik ve sosyo-psikolojik yaklaşım çerçevesinde, gazete haber metinleri ise Teun van Dijk'ın eleştirel söylem analizi yöntemi ve sosyo-psikolojik yaklaşım perspektifinde çözümlenmiştir.¹¹⁹

Bu tez çalışmasında edebiyat, sinema ve gazete metinlerinde tespit edilen ortak intihar söylemlerini belirtmeden önce sinema ve gazete ilişkisini açıklamak gerekmektedir. Dünyada/ülkede yaşanan olayların sentezini okuyuculara sunan gazete haber metinlerinin aynı zamanda yaşamın yeniden inşa edildiği sinema filmlerinin de esin kaynağı olduğunu söylemek mümkündür. Çalışmada intihar temalı gazete haberlerinden yola çıkılarak çekilen sinema filmlerinin Türk sinema tarihinde önemli bir yeri olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Sansasyon yaratan intihar haberlerinin gazetede yayımlandıktan sonra sinemaya uyarlanmasıyla intiharın sinemada yeniden inşa edildiği saptanmıştır. Örneğin; “İstanbul’da Bir Facia-i Aşk” ve “Kanun Namına” filmlerinin senaryolarının gazete haberlerinde yayımlanan intihar haberlerinden esinlenilerek yazıldığı tespit edilmiştir.

Tez çalışmasında örnekleme alınan edebi metinler ve film metinlerinde karakterlerin, gazete haber metinlerinde ise müntehirlerin intihar eylemlerinin inşasında ortaklıklar tespit edilmiştir. Karakterlerin ya da müntehirlerin toplumsal rollerini gerçekleştirememe, topluma yabancılaşma, ötekileştirilme gibi sosyolojik sorunlar nedeniyle psikolojisinin bozulması sonucunda intihar eylemlerini gerçekleştirdikleri ortaya çıkarılmıştır. Bu doğrultuda intihar eyleminin sosyo-psikolojik etkide neden sonuç ilişkisi içinde gerçekleştirildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Edebi metinlerdeki karakterlerin, film karakterlerinin, gazete haber metinlerindeki müntehirlerin intihar eylemlerini gerçekleştirme nedenlerini egemen

¹¹⁹ Bkz. Ekler: Tablo 1, Tablo 2, Tablo 3, Tablo 4.

ideoloji perspektifinde kadınlara ve erkeklere özgü nedenler olmak üzere iki kategoride değerlendirmek mümkündür. İncelenen metinlerde egemen ideoloji kadınları yalnızca aile içinde var ettiğinden aile kurumunda baskı ya da çözülme meydana geldiğinde kadınların toplumsal rollerini yerine getiremediği saptanmıştır. Bu nedenler doğrultusunda örnekleme alınan metinlerde aile içinde var olamayan kadınların psikolojisi bozulduğu için intihar ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte egemen ideoloji erkekleri ailenin lideri ve toplumsal yaşamda varlık sergileyebilen onurlu/gururlu bireyler olarak inşa ettiği için erkeklerin, erkeklik onurunun/gururunun incinmesi, ekonomik sorunlar yaşamaları, iktidarı kaybetmeleri, güçsüz düşmeleri, işe yaramaz hissetmeleri kısacası kendisine dayatılan toplumsal rolleri, aile ve diğer toplumsal kurumlarda gerçekleştirememeleri nedeniyle psikolojik sorunlar yaşamaları sonucunda intihar ettikleri tespit edilmiştir.

Tez çalışmasında örnekleme alınan metinler incelendiğinde kadının ve erkeğin ortak intihar nedenlerinin aşk, yabancılaşma ve bunalım olarak inşa edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Gazete metinleri, film metinleri ve edebi metinlerde aşk genel olarak ortak neden gibi görünse de erkeğin sahip olma kadının ise ait olma duygusu nedeniyle gerçekleştirdiği intiharlar olması bağlamında ayrıştığı görülmüştür. Yabancılaşmanın ve bunalımın genellikle toplumsal travmalar ya da toplumsal kurumlarla ilgili yaşanan olumsuzluklar nedeniyle bireylerin/karakterlerin toplumsal rollerini gerçekleştir(e)meyenler olarak inşa edildiği tespit edilmiştir.

	Gazete Metni	Roman Metni	Öykü Metni	Film Metni
Kadınlık Roller	Urfa'da son beş ayda 17 kadın intihar etti	Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey	Ormanda Bir Deniz Kabuğu Gibi	Teyzem
	İki Kardeşin İntiharı	Geber Anne	Terlik	Orada
	Esra, yaşam oyununa dayanamadı	Antabus	Solgun	*Bekle Dedim Gölgeye (Kadın ve erkek intiharı)
	*Sırlarıyla Öldüler (kız ve erkek çocuğunun intiharı)	*Her Temas İz Bırakır (intihar gizem olarak ele alınmıştır)	Samsun Sigarası, Tütün Balyaları, Tamaron	

Erkeklik Roller		*Bekle Dedim Gölgeye (Kadın ve erkek intiharı)	Onları Tanıyordum	
		Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra	Kendimi Neden Bu Şehirde Öldürdüm	
		Kar	Trabzon Burması	
	Polise teslim olmak yerine ölümü seçti!	Kar Kokusu	Mavi Kan Kokusu	Anayurt Oteli
	İstanbul ve Kayseri’de iki öğretmen öldü	*Ağır Roman (kadın ve erkek karakter intihar eder)	Düş Kırıcı	Üçüncü Sayfa
	Ortağını Vurup Canına Kıydı	İntihar	Nolya	Dedemin İnsanları
	Kızını ve karısını öldürüp intihar etti	Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cin Peri Yalanları	birinci kapı	
	Lüks Mercedes’le Boğaz’ın sularına gömüldüler	Ah Tutku Beni Öldürür Müsün?	yedinci korku	
	Kıskançlık Faciası	*Tutunamayanlar (Döneminin öncü eseri)	*Ne Evet Ne Hayır (Döneminin öncü eseri)	
	Blues’cu mavi ölümü seçti			
	* Polis Olmak (en çok intihar eden meslek gruplarından biri)			

Tablo 4.21 : Toplumsal roller bağlamında benzerlik gösteren gazete haber metinleri, edebi metinler ve film metinleri

Tez çalışmasında incelenen edebi metinlerde karakterin intihar eylemini gerçekleştirdiğine yönelik gazete haberine yer verildiği ya da intihar eyleminde bulunan karakterin söylemlerinin kurmaca metin içinde sanki gazetede yayımlanmış gibi bir üslupta yazıldığı saptanmıştır. Bu edebi metinlere örnek olarak “Antabus”,

“Ne Evet Ne Hayır” ve “Düş Kırıcı”yı vermek mümkündür. “Kar” romanında ise kadın intiharlarına yönelik haber yapmak isteyen bir gazetecinin başından geçenler anlatılmaktadır. Bu doğrultuda edebi metinlerde gerçekçi ve nesnel bir üslup yakalamak amacıyla gazete metinlerinden faydalandığı görülmüştür. Edebi metinlerde kullanılan bu üslubun benzer bir şekilde sinemada da kullanıldığı tespit edilmiştir. Örnekleme alınan “Teyzem” ve “Bekle Dedim Gölgeye” filmlerinde karakterlerin öldüğüne dair bilgiye gazete metinleri aracılığıyla ulaşıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca “Bekle Dedim Gölgeye” filminde filmsel zamanın gazete haberleri ile inşa edildiğini söylemek mümkündür. “Üçüncü Sayfa” ise adıyla müsemma olarak gazetenin üçüncü sayfasında yaşanan bir olayın anlatıldığını vurgular niteliktedir.

İncelenen edebi metinler ve film metinleri ile gazete haber metinlerinde inşa edilen intihar söylemlerinin birtakım farklılıklar gösterdiğini de belirtmek mümkündür. Örneğin gazete metinlerinde intihar eyleminin bireysel başka bir deyişle psikolojik sorunlar nedeniyle, film metinleri ve edebi metinlerde ise intiharın sosyo-psikolojik etkide gerçekleştirildiği görülmüştür. Gazete haber metinlerinin, egemen ideolojinin etkin olarak kullandığı devletin ideolojik aygıtlarından biri olması ve haber metinlerinde yer alan olayların yorumlanmadan doğrudan inşa edilmesi nedeniyle intihar eylemine eleştirel yaklaş(a)madığı için intihar eylemini toplumsal bir sorun olarak ele al(a)madığı söylenebilir. Örnekleme alınan gazete haber metinleri çözümlenirken yayımlandığı tarihler dikkate alındığında ülkede yaşanan toplumsal travmalar nedeniyle müntehirlerin intihar eylemini gerçekleştirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. “Ekonomik Krizle Kaybedilen Erkeklik” başlığı altında incelenen haber metinlerinin ekonomik kriz döneminde, “Polis Olmak” başlığı altında incelenen haberin ise Gezi Parkı döneminde inşa edildiği tespit edilmiştir.

Edebi metinler ve film metinlerinde ise toplumsal travmaların ana tema olarak yahut arka planda inşa edildiği için metinlerin intihar eylemine eleştirel yaklaşabildiğini söylemek mümkündür. Örnekleme alınan edebi metinlerden “Kar Kokusu”, “Tutunamayanlar”, “Bekle Dedim Gölgeye” romanlarında ve “birinci korku”, “yedinci kapı” öykülerinde karakterlerin intihar eylemini gerçekleştirmesinde toplumsal travmaların etkili olduğu tespit edilmiştir. Örnekleme alınan film

metinlerinin tamamında karakterlerin intihar eylemini gerçekleştirmesinde toplumsal travmaların etkili olduğu saptanmıştır:

Örnekleme Alınan Filmler	Toplumsal Travmalar
Anayurt Otel (Ömer Kavur, 1986)	• 28 Kasım 1950 / Kuzey Kore Savaşı Dönemi • 27 Mayıs 1960 Darbesi • 12 Mart 1971 Muhtırası • 12 Eylül 1980 Darbesi
Orada (Melik Saraçoğlu & Hakkı Kurtuluş, 2009)	• 17 Ağustos 1999 Depremi • 2001 Ekonomik Krizi
Teyzem (Halit Refiğ, 1986)	• Kentleşme • 12 Mart 1971 Muhtırası
Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz, 1999)	• 1994 Ekonomik Krizi
Bekle Dedim Gölgeye (Atıf Yılmaz, 1991)	• 1968 Öğrenci Hareketi • 12 Mart 1971 Muhtırası • 1 Mayıs 1977 • 12 Eylül 1980 Darbesi
Dedemin İnsanları (Çağan Irmak, 2011)	• 1923 Türk Yunan Mübadelesi • Kıbrıs Harekâtı • 12 Eylül 1980 Darbesi

Tablo 4.22 : Film metinlerinde inşa edilen toplumsal travmalar

Tez çalışmasında feminist perspektifte inşa edilen edebi metinler ve film metinlerinde kadın intiharlarının da ele alındığı tespit edilmiştir. Feminist bakış açısıyla inşa edilerek kadın intiharlarının anlatıldığı edebi metinlere “Kar”, romanını ve “Samsun Sigarası, Tütün Balyaları, Tamaron”, “Terlik”, “Trabzon Burması”, “Ormanda Bir Deniz Kabuğu Gibi” öykü metinlerini örnek vermek mümkündür. Film metinlerinde ise 1980-2015 döneminde çekilen “Teyzem”, “Havar”, “İncir

Çekirdeği”, “Saklı Yüzler” filmlerini kadın sorunlarını ve intiharlarını feminist perspektifte ele alan filmler olarak örneklendirmek mümkündür. Her ne kadar eleştirel boyutta inşa edilse de kadının yalnızca aile içinde var kılındığı egemen söylemin bu metinlerde yeniden üretildiği sonucuna ulaşılmıştır. Kadının intihar ettiği metinlerde intihar nedenlerinin toplumsal roller olduğu açıkça belirtilmiştir. Kadının intihar eylemini gerçekleştirecekken intihar etmediği metinlerde ise kurtarıcısının erkek olduğu tespit edilmiş ve bu metinlerde erkeğin affedici olduğu vurgulanarak yüceltildiği görülmüştür. Bu doğrultuda edebi metinlerde ve film metinlerinde kadının toplumdaki konumu ve kadın intiharları eleştirilse de egemen söyleme alternatif bir söylemin inşa edilmediği aksine egemen ideolojinin yeniden üretildiği saptanmıştır.

Tez çalışmasının birinci bölümünde Türkiye’de kadın intihar oranlarının en yüksek olduğu Batman özelinde yapılan kuramsal çalışmalardan bahsedilmiştir. “Kar” romanının ve “Havar” filminin Batman’da gerçekleşen kadın intiharlarını konu edindiği, “Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti” gazete haber metninde ise Batman’daki kadın intiharlarından bahsedildiği tespit edilmiştir. Roman, Batman ilinden Kars’a gelen genç kızın intihar ettikten sonra intihar salgınının Kars’ta başlamasını konu edinmektedir. “Havar” filminde, Batman’da gerçekleşen kadın intiharlarının ardında namus cinayeti olduğunu anlatılmaktadır. Gazete haberi ise *“Şanlıurfa’da, Batman’ı kat be kat geçen bir intihar furyası başladı”* şeklinde bir giriş cümlesiyle başlamıştır. Bu doğrultuda ülkede kadın intiharlarının en çok Batman ilinde gerçekleştiği bilgisinin edebi metinde, film metninde ve gazete haber metninde yeniden inşa edildiği tespit edilmiştir.

İntihar salgını “Werther Etkisi” olarak terimleştirilmiştir. Bu terim adını yayımlandığı dönemde pek çok gencin roman karakterinin intiharını taklit ederek kendi intiharını gerçekleştirdiği “Genç Werther’in Acıları” adlı eserden almıştır. Kitle iletişim araçlarının etkisiyle gerçekleşen intihar salgınlarını “Werther Etkisine” örnek olarak göstermek mümkündür. Bu tez çalışmasında gazetede intihar oranlarının artmasında haberin veriliş biçiminin etkili olduğu görüşünden hareketle Türkiye’de intihar haberlerinin denetimiyle ilgili kanunlardan ve Basın Konseyi, Gazeteciler Cemiyeti, DSÖ gibi sivil toplum örgütlerinin çalışmalarından bahsedilmiştir. Taklit

intiharların önlenmesi için inşa edilen intihar haberlerinin veriliş biçiminin taklit etmeye özendirici olmaması, caydırıcı bir üslupta yazılması ve gazete haberinde intihar eden kişi ile okuyucunun özdeşleşmesine neden olacak müntehirin kişisel özellikleri, fotoğrafı, sosyal statüsü gibi bilgilere yer verilmemesi gerektiği belirtilmiştir. Bununla birlikte haber metninde intihar eyleminin gerçekleştirildiği yer ve yöntemin belirtilmemesi, detaylı anlatılmaması gerektiğine değinilmiştir. İntihar haberlerinin denetimi konusunda kanunlar konulsa, bildirgeler yayınlansa da intihar haberlerinin inşasında geçmişten günümüze etik sorunlarla karşılaşıldığı tespit edilmiştir. Tez çalışmasında televizyon haber metinleri ile sosyal medya metinleri daha önce açıklanan sebepler nedeniyle kapsam dışı bırakılsa da konuyla ilgili yapılan literatür çalışmalarına yer verilmiştir. Gazete metinlerinde olduğu gibi televizyon ve sosyal medya metinlerinde de intihar söylemlerine yönelik etik sorunların olduğu saptanmıştır. Nitekim intiharın önlenmesinde medya ve sosyal medyanın rolünün büyük olduğu ve etik kurallara uyulması gerektiği ortaya çıkmıştır. İntiharın önlenmesi hususunda kanunlar yürürlüğe konsa, medya ve sosyal medyada denetim mekanizmaları kurulsa, intihara yönlendirmeye çeşitli yaptırımlar uygulansa, intihara yönlendiren edebi eserler yasaklansa ve sinemada bu hususta sansür uygulaması söz konusu olsa da denetimin yetersiz olduğunu söylemek mümkündür.

1980-2015 dönemi metinleri incelendiğinde Althusser'in devletin ideolojik aygıtları olarak belirlediği edebiyat, gazete ve sinemada intihar söylemlerinin egemen ideoloji perspektifinde kapalı bir çember içinde bilgi üretmekten çok sürekli olarak var olanı yinelediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu doğrultuda intihar söylemlerinin sinema, edebiyat ve gazete alanında birtakım ortak özellikler sergilediği ortaya çıkmıştır. Edebi metinlerden ve gazete haberlerinden farklı olarak sinemanın görsel-işitsel özelliğe sahip olması, günümüzde geçmiş zamanda çekilmiş olsa dahi kolayca ulaşılabilir olması, gazete ve edebiyatı kapsamaması nedeniyle diğerlerinden daha etkili bir devletin ideolojik aygıtı olduğunu belirtmek mümkündür.

Sonuç olarak aşağıdaki tabloda intihar söylemlerinin ortaklık gösterdiği örnekleme alınan film metinleri, gazete haber metinleri ve edebi metinler gösterilmiştir:

Film Metni	Gazete Haber Metni	Edebi Metin
Teyzem (Halit Refiğ 1986)	1. Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti 2. İki Kız Kardeşin İntiharı	1. Kar 2. Trabzon Burması 3. Solgun 4. Antabus 5. Ormanda Bir Deniz Kabuğu Gibi 6. Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey 7. Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra 8. Terlik 9. Kendimi Neden Bu Şehirde Öldürdüm
Anayurt Oteli (Ömer Kavur, 1986)	1. Lüks Mercedes’le Boğaz’ın sularına gömüldüler 2. Kıskançlık Faciası	1. Tutunamayanlar 2. Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cin Peri Yalanları 3. Ağır Roman 4. Ah Tutku Beni Öldürür müsün? 5. Ne Evet Ne Hayır
Bekle Dedim Gölgeye (Atıf Yılmaz, 1991)	1. Polise teslim olmak yerine ölümü seçti! 2. İstanbul ve Kayseri’de iki öğretmen öldü 3. Ortağını Vurup Canına Kıydı 4. Kızını ve karısını öldürüp intihar etti	1. Tutunamayanlar 2. Kar Kokusu 3. Bekle Dedim Gölgeye 4. yedinci korku 5. birinci kapı
Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz, 1999)	1. Polise teslim olmak yerine ölümü seçti! 2. İstanbul ve Kayseri’de iki öğretmen öldü 3. Ortağını Vurup Canına Kıydı 4. Kızını ve karısını öldürüp intihar etti	1. Tutunamayanlar 2. İntihar 3. Ağır Roman 4. Nolya 5. Düşkırıcı 6. Mavi Kan Kokusu 7. yedinci korku 8. birinci kapı
Orada (Melik Saraçoğlu & Hakkı Kurtuluş, 2009)	1. Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti	1. Antabus 2. Geber Anne 3. Samsun Sigarası, Tütün Balyaları ve Tamaron 4. Ormanda Bir Deniz Kabuğu Gibi 5. Kendimi Neden Bu Şehirde Öldürdüm
Dedemin İnsanları (Çağan Irmak, 2011)	1. Polise teslim olmak yerine ölümü seçti! 2. İstanbul ve Kayseri’de iki öğretmen öldü 3. Ortağını Vurup Canına Kıydı 4. Kızını ve karısını öldürüp intihar etti 5. İstanbul’daki 38 bin polisin 5600’ü makam şoförü	1. Tutunamayanlar 2. Kar Kokusu 3. Bekle Dedim Gölgeye 4. yedinci korku 5. birinci kapı

Tablo 4.23 : Ortak intihar söylemlerinin olduğu filmler, gazete haberleri ve edebi eserler

Tez çalışmasında edebi metinler, gazete metinleri ve film metinlerinde intiharın inşasında tespit edilen ortaklıklar açıklandıktan sonra Türk sinemasının tarihsel sürecinde intihar temasının film metinlerinde, filmler aracılığıyla nasıl yeniden inşa edildiği tartışılmıştır. Tez çalışmasının üçüncü bölümünde Monaco'ya atıf yapılarak sinemanın yapısının, sinemaya özgü olan kodlar ve sinemaya özgü olmayan kodlarla iç içe geçen geniş bir yelpazeye sahip olduğu görüşü aktarılmıştır. Bu doğrultuda sinemaya özgü olmayan başka bir deyişle sinemanın dışında var olan, yönetmenin kolaylıkla yeniden üretebileceği kültürel kodların olduğu belirtilmiştir. Yeniden üretilen bu kültürel kodların egemen söylem perspektifinde sinema metinlerinde inşa edildiği savından hareketle sinema metinleri bu tez çalışmasında birer kültürel ürün olarak değerlendirilmiştir.

Sinemada, egemen söylem perspektifinde yeniden inşa edilen intihar söylemlerini anlamlandırabilmek için çalışmanın birinci bölümünde intiharın tarihsel süreçte sosyoloji, psikoloji, din ve felsefe alanlarındaki gelişimi ve değişimi açıklanmıştır. Daha sonra Türkiye'de gerçekleşen toplumsal travmalardan, kültürel değişim ve dönüşümden bahsedilmiştir. Son olarak Türkiye'de intihar alanında yapılan çalışmalar, intihar istatistikleri ve tercih edilen intihar yöntemlerine değinilmiştir. Birinci ve ikinci bölümde tematik yaklaşımla intihar olgusuna yönelik yazılı ve görsel materyallerden faydalanılarak yapılan doküman incelemesinden ve intiharı konu edinen edebi metinler ile gazete haber metinlerinin çözümlenmesinden elde edilen veriler doğrultusunda üçüncü bölümde örnekleme alınan filmler sosyo-psikolojik yaklaşım ve yorumsamacı yöntemle incelenmiştir.

Bu tez çalışmasında Erksan'ın *"kültürel perspektifli bir sinema tarihi"* anlayışı doğrultusunda şekillenen Yaylagül'ün, Türk sinema tarihini dönemleştirme çalışması tercih edilmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın kapsamı olarak belirlenen 1980-2015 dönemi, Yaylagül'ün belirlediği "1980-2002" dönemi ve "2002-2014" dönemi bir yıl uzatılarak iki dönem altında değerlendirilmiştir.

Tez çalışmasında 1980-2015 döneminde karakterlerin intihar eyleminde bulunduğu tespit edilen 97 filmin içinde intihar sekansının inşa edildiği 47 filmde, intihar söylemlerinin toplumsal roller, toplumsal kurumlar ve toplumsal travmalar kategorilerinde nasıl yeniden inşa edildiği tartışılmıştır. Tez çalışmasında birbirinden ayrı gibi değerlendirilen Türk sinema tarihi dönemlerinin aslında birbirleriyle ilişkide bulunduklarını, birbirlerini besledikleri ve egemen söylemi yeniden inşa etmeye devam ettiklerini ortaya çıkarmak amacıyla 1980 öncesinde intihar temasını ele alan filmlerden de örnekler verilmiştir. Bu doğrultuda 1980 öncesi ve 1980-2015 döneminde üretilen filmlerde karakterlerin intihar eylemlerine yönelik belirlenen ortaklıklar ve farklılıklar toplumsal roller, toplumsal kurumlar ve toplumsal travmalar kategorileri altında ele alınmıştır.

Tez çalışmasında elde edilen toplumsal roller kategorisinde intihar eylemine yönelik sonuçları şöyle belirtmek mümkündür: 1980 öncesi üretilen filmleri inceleyen Abisel'in (2015) karakterlerin intihar eylemlerini belirli toplumsal rol kalıpları çerçevesinde gerçekleştirdiği görüşüne paralel olarak bu tez çalışmasında da 1980 öncesi ve sonrası dönemde üretilen filmlerde karakterlerin genellikle toplumsal rollerini gerçekleştiremedikleri için intihar ettikleri saptanmıştır. Tez çalışmasında egemen ideoloji perspektifinde yeniden inşa edilen film metinlerinde erkek karakterlerin toplumsal roller çerçevesinde intihar eylemini gerçekleştirme nedenlerinin genellikle sevdikleri kadın tarafından reddedilme, sevdiğine kavuşamama, kadının başka bir erkeği tercih etmesi, sevdiği kadının mutluluğu, namus bekçiliği, babalık/abilik rolü, ekonomik sorunlar, güçten düşme, hastalık ve yabancılaşıma olduğu tespit edilmiştir. Egemen söylem perspektifinde yeniden inşa edilen film metinlerinde kadın karakterlerin ise genellikle toplumsal roller çerçevesinde sevdiği adamın ölümü, sevdiği adamın kadının ölümüne sebep olması, sevdiği adamdan ayrılma, sevgisine karşılık bulamama, annelik rolünü yerine getirememe, iyi bir eş olamama ve ailenin dağılması nedeniyle intihar eylemini gerçekleştirdikleri ortaya çıkarılmıştır.

1980 öncesi aşk nedenli intihar eden/ intihara teşebbüs eden karakterlerin tespit edildiği filmlere “Ölünceye Kadar Seninim”, “Dudaktan Kalbe”, “Seni Unutamadım”,

“Affetmeyen Kadın”, “Şafak Sökmesin”, “Ömrümce Ağladım”, “Sevgiliye Söz Verdim”, “Ana Mezarı/ Sisli Ufuklar”, “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu”, “Akasyalar Açarken “Bir Yaz Yağmuru”, “Kırık Hayatlar”, “Son Tren”, “Bir Araya Gelemeyiz”, “Ah Nerede”, “Çeşme”, “Bedrana”, “Utanç” filmlerini örnek vermek mümkündür.

1980-2015 döneminde belirlenen 47 filmde 28’inde karakterlerin intihar etme nedenlerinden birinin aşk olduğu saptanmıştır. Bazı erkek karakterlerin aşkla birlikte intihar eylemini gerçekleştirmesinde yabancılaşma ve ekonomik nedenlerin de etkili olduğu görülmüştür. “Üçüncü Sayfa”, “Gece Melek ve Bizim Çocuklar”, “Bir Damla Ateş”, “Göl”, “Alev Alev”, “İtirazım Var”, “Hasan Boğuldu”, “Nazlı ile Emir”, “Vazgeç Gönüm” ve “Delibal” filmleri karakterlerin aşk nedeni ile intihar ettiği filmlerdir. Tespit edilen 28 filmin tamamına çalışmanın “Ekler” başlığı altında yer alan Tablo 7’den ulaşmak mümkündür.

1980-2015 dönemine kıyasla 1980 öncesi film metinlerinde işgal edilme, kötü yola düşme ve fedakârlık sebebiyle kadın karakterlerin intihar etmesi ya da intihara teşebbüs etmesi daha sık konu edinilmiştir. 1980’lerde arabesk filmlerin etkisiyle işgal edilme, kötü yola düşme ve fedakârlık konularında intihar eden kadın karakterlerin yer aldığı filmler olsa da 1990’dan sonra belirtilen nedenlerle intihar eyleminde bulunan kadın karakterlerin olduğu filmler nicel olarak daha az sayıdadır. 1980-2015 döneminde üretilen, karakterlerin intihar eyleminde bulunduğu 47 filmlik listede “Katiller de Ağlar” filminde kötü yola düşen kadın karakter intihar etmektedir. “Ümmü Sibyan: Zifir” filminde öğretmeni tarafından işgal edilen genç kız intihar eyleminde bulunmaktadır. “Mezuniyet” filminde ise babası tarafından taciz edilen bir erkeğin intiharı söz konusudur. Enstest ilişkiyi ve erkek çocuk tacizini konu edinen filmin 1980-2015 döneminde üretilen nadir filmlerden biri olarak intihar eylemini egemen söylem perspektifinin dışında eleştirel bir boyutta ele aldığını söylemek mümkündür.

1980 öncesi ekonomik nedeni ile intihar eden/ intihara teşebbüs eden erkek karakterlerin tespit edildiği filmlere “Kumarbazın İntikamı”, “Aşk Bu Değil”, “Aşk Mabudesi”, “Tamirci Parçası”, “Kumar”, “Melek mi Şeytan mı?” ve “Güller ve Dikenler” filmleri örnek verilebilir. 1980-2015 döneminde belirlenen 47 filmde erkek

karakterlerin ekonomik nedenle intihar ettiği filmler “Kâğıt”, “Gelecekten Bir Gün”, “Pus”, “   nc  Sayfa”, “E kıya” ve “ tirazım Var” olarak tespit edilmiştir. 1980 öncesi film metinlerinde kumar nedeniyle ekonomik sorunlar yaşayan karakterlerin intiharları konu edinilirken 1980-2015 döneminde kumarın intihar sebebi olarak film metninde inşa edilmediği söylenebilir.

Tez  alı masında Stack & Bowman ile Aaron’un sinema ve intihar alanında yapmış olduğu çalışmalara atıf yapılarak intihar konulu filmleri farklı kategorilerde değerlendirdikleri fakat intihar eyleminin çok perspektifli olması nedeniyle birden çok kategoriye kapsadığı g r    aktarılmıştır. Bu çalışmada da intihar eylemi    farklı kategori altında incelense de her kategorinin birbiriyle ilişkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Toplumsal rollerini yerine getiremeyen kadın ve erkek karakterlerin intihar eylemlerinin aynı zamanda diğer bir kategori olan toplumsal kurumlarla ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Nitekim a k nedenli intihar eylemlerinde karakterlerin sevdiğine kavu amama, sevilmemeye, aldatılma nedeniyle bir aile kuramaması ya da kurduğu ailenin dağılması söz konusudur. Aile kurumunun toplumu oluşturan yapıtaşı olduğu düşünüldüğünde a k nedenli intihar eylemlerini yalnızca toplumsal roller kategorisinde değil aynı zamanda toplumsal kurumlar kategorisinde de ele almak mümkündür.

Yeşilçam döneminde erkek ya da kadın karakterlerin intihar eylemlerinin toplumsal roller etkisinde gerçekleştiğine ve toplumsal kurumlardan aile kurumuyla ili kilendirildiğine dair Abisel’in (2015)  alı masından yola çıkıldığında Yeşilçam filmlerinde intihar eylemlerinin genellikle a k nedenli gerçekleştiği görülmektedir. Karakter sevdiğine kavu up mutlu bir yuva kuramadığı ya da sevdiği tarafından aldatıldığında ailesi dağıldığı için psikolojisi bozulup intihar eylemini gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda Yeşilçam filmlerinde karakterlerinin intiharının toplumsal kurumlar kategorisinde aile kurumu çerçevesinde gerçekleştirildiği sonucuna ulaşılmıştır. 1980 öncesi a k nedenli intihar eden/ intihara teşebbüs eden karakterlere örnek olarak verilen filmleri, aile kurumu nedenli intihar eden/ intihara teşebbüs eden karakterlerin tespit edildiği filmler olarak da belirtmek mümkündür.

1980-2015 döneminde ise intihar sekansının inşa edildiği 43 filmde kadın ve erkek karakterlerin tamamının intiharını toplumsal kategoride aile kurumu başlığı altında değerlendirmenin mümkün olduğu tespit edilmiştir. Ailesel çözülme, ailede baskı, evlenememe, ayrılma, boşanma, aile üyeleri arasında iletişimsizlik, aile üyelerinin birbirlerini aldatması, eşin/sevilen kişinin ölümü gibi aile kurumuna yönelik sorunların karakterlerin intihar etme nedeni olarak inşa edildiği saptanmıştır.

Toplumsal kurumlar kategorisi genel olarak değerlendirildiğinde 1980 öncesinde aile kurumu dışında toplumsal kurumlardaki baskı ve çözümlerin yer aldığı filmler üretilse dahi nicelik olarak az olduğu söylenebilir. Çünkü bu dönemde daha çok halkı eğlendirme amacı güden kostüme avantür filmler ve Yeşilçam filmleri gibi egemen ideolojinin yoğun olarak inşa edildiği filmler üretilmektedir. Bu bağlamda 1980 öncesinde üretilen filmlerde karakterlerin intihar eylemlerinin toplumsal kurumlar kategorisinde genellikle aile kurumu çerçevesinde yeniden inşa edildiği ortaya çıkarılmıştır.

1980-2015 döneminde, özellikle 1990'dan sonra üretilen filmlerde yalnızca aile kurumunda değil din, sağlık, eğitim, emniyet ve idari kurumlarda yaşanan baskı ve çözümlerin karakterlerin intihar eylemini gerçekleştirmesinde etkili olduğu tespit edilmiştir. 1980-2015 döneminde üretilen intihar temalı filmlerin neredeyse tamamında karakterlerin intihar eyleminde bulunmasında aile kurumunun etkisi olduğunu söylemek mümkündür. 1980-2015 dönemi arasında belirlenen 47 filmde: "Anayurt Otel", "Ağır Roman", "Beş Şehir", "Dedemin İnsanları", "Bekle Dedim Gölgeye", "Bana Şans Dile", "Kahreden Gençlik", "Kurtlar Vadisi Irak", "Yazı Tura", "Daire", "Kâğıt", "Okul", "Dabbe", "Mezuniyet", "Ümmü Sibyan: Zifir" filmlerinde karakterlerin intihar eyleminde eğitim, emniyet, idari, din ve sağlık kurumlarında yaşanan baskı ya da çözümlerin etkili olduğu saptanmıştır.

Toplumsal travmalar kategorisi genel olarak değerlendirildiğinde ise 1980 öncesinde toplumsal gerçekçi filmler üretilmeye başlansa da bu filmlerin nicelik olarak az olduğunu belirtmek mümkündür. Nicelik olarak az olan bu filmlerde intiharı konu edinen film sayısının daha da az olduğunu söylemek mümkündür. Bu doğrultuda 1980 öncesinde toplumsal travmalar kategorisinde ele alınan filmlerin genellikle savaş

filmleri ve kostüme avantür filmler olduğu ortaya çıkarılmıştır. 1980-2015 döneminde üretilen filmlerde ise karakterlerin savaş, ekonomik kriz, darbe dönemleri gibi toplumsal travmaların etkisinde intihar eyleminde bulunduğu saptanmıştır.

Tez çalışmasının birinci bölümünde intiharın felsefi ve dini alanda olumlandığı durumlardan birinin şehit olmak olduğuna değinilmiştir. Bu doğrultuda sinemada savaş temalı filmlerde askerlerin ya da polislerin vatanlarını korumak için canlarını feda etme durumunun bir çeşit intihar olduğu söylenebilir. Nitekim Aaron (2014), savaş temalı filmlerde karakterlerin savaş sırasında ölmelerini intihar olarak değerlendirmekte ve profesyonel intihar kategorisinde ele almaktadır. Bu tez çalışmasında da savaş temalı filmlerde karakterlerin şehit olması Durkheim'ın özgeci intihar kategorisi de referans gösterilerek belirtilmiştir.

1980 öncesinde savaş temalı filmlerde karakterlerin şehit olarak özgeci intihar kategorisinde ele alındığı filmlere “Ateşten Gömlek”, “Vurun Kahpeye”, “Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk” ve “Bir Millet Uyanıyor” filmleri örnek verilebilir. Tez çalışmasında sosyolojik düzlemde savaş temalı filmlerde karakterin intihar eylemini gerçekleştirmesini toplumsal travmalar kategorisinde ele almak mümkündür. 1960 ve 1970’lerde popülerlik kazanan tarihi kostüme avantür filmlerde de karakterler vatani uğruna yaşamını yitirdikleri için ölümlerinin özgeci intihar olduğu söylenebilir. Bu bağlamda kostüme avantür filmlerde de şehit olan karakterlerin ölümlerini toplumsal travmalar kategorisinde değerlendirmek mümkündür.

1980-2015 döneminde savaş filmlerinde şehit olan karakterlerin yer aldığı filmleri de toplumsal travmalar ve özgeci intihar kategorisinde değerlendirmek mümkündür. Egemen ideoloji şehitlerin ölümlerine kutsiyet atfettiğinden savaş filmlerinde karakterlerin ölümü, intihar olarak değerlendirilmemektedir. Bu nedenle de çalışmada intihar temalı filmler belirlenirken kullanılan anahtar sözcükler, savaş konulu filmlerin açıklamasında yer almadığı için savaş filmleri, çalışmanın evrenine dahil olamamaktadır. Bu olumsuz duruma rağmen savaş temalı filmlerde şehit olan karakterleri toplumsal travmalar kategorisinde değerlendirmek mümkündür. 1980-2015 döneminde incelenmek üzere belirlenen 47 filmde “Kurtlar Vadisi Irak” filminin savaş temalı olduğu için toplumsal travmalar kategorisinde değerlendirmenin

mümkün olduğu görülmektedir. “Kurtlar Vadisi Irak” filminde asker dışında bir intihar bombacısının da intihar ettiği saptanmıştır. Bu doğrultuda intihar bombacılarının da aidiyet duyduğu topluluk için canını feda etmesi nedeniyle intihar eylemlerini özgeci intihar kategorisinde ele almak mümkündür. 1980 öncesi ve 1980-2015 döneminde üretilen savaş filmlerini, savaş döneminde genel anlamda toplumsal kurumlarda bir baskı ya da çözülme yaşanması nedeniyle toplumsal travmalar kategorisi dışında aynı zamanda toplumsal kurumlar kategorisinde de değerlendirmek mümkündür.

1980-2015 döneminde karakterlerin intihar eyleminde bulunduğu 47 filmde politik filmler dışında karakterlerin intiharında toplumsal travmaların genellikle olumsuz bir etkisi olmadığına dair bir inşaa tespit edilmiştir. Karakterlerin toplumsal travma nedeniyle bunalım yaşadığı, yabancılaştığı filmlerde genellikle Türkiye’de yaşanan darbe dönemlerinin, ekonomik krizlerin, doğal afetlerin, savaşın, siyasi olayların arka planda gerçekleşmekte olduğu saptanmıştır. Nitekim bir filmde zaman atlamalarıyla birden fazla toplumsal travmaya da değinildiği için 47 filmin, filmsel zamanını tespit etmenin vakit alıcı olması nedeniyle hangi filmlerin arka planında hangi toplumsal travmaların gerçekleştiğini saptamak güçtür. Karakterin intiharında toplumsal travmaların etkili olduğu filmlere “Üçüncü Sayfa”, “Eşkıya”, “Ağır Roman”, “Dedemin İnsanları”, “Anayurt Otel” ve “Bekle Dedim Gölgeye” filmlerini örnek vermek mümkündür.

Bu tez çalışmasında 1980-2015 döneminde belirlenen 47 filmde inşa edilen intihar sekanslarında karakterlerin en çok ateşli silah tercih ederek intihar ettiği saptanmıştır. Karakterlerin 22 filmde ateşli silah kullanarak intihar ettiği ya da ateşli silahla kendisini öldürttüğü tespit edilmiştir. Filmlerde intihar sekansları inşa edilirken en çok tercih edilen yöntemlerden ikincisinin ise 11 filmle yüksekten atlama olduğu saptanmıştır. Karakterlerin kendisini boğdurarak ya da boğularak intihar ettiği 5 film tespit edilmiştir. Yine karakterlerin kendisini öldürtmek amacıyla ya da intihar etmek için kesici alet kullandığı 5 film saptanmıştır. Karakterlerin araç kullanarak ya da aracın önüne atlayarak intihar ettiği 4 film tespit edilmiştir. Karakterin kendisini asarak ya da yanarak/patlayıcı madde kullanarak intihar ettiği 3 film saptanmıştır. Bu

sonuca ek olarak bazı filmlerde birden fazla karakterin intihar ettiği ve karakterlerin farklı intihar yöntemleri tercih ettiği gözlemlenmiştir.

Karakterlerin en çok ateşli silah kullanarak intihar ettiği filmlerin tercih edilmesinin nedenini intihar eyleminin izleyicide az etki uyandırması olarak belirtmek mümkündür. Tez çalışmasında kendini asma gibi hazırlık süreci uzun olan intihar eylemlerinin izleyiciyi olumsuz etkileyebileceği düşüncesiyle yüksekte atlama ya da ateşli silah kullanımı gibi kısa sürede tamamlanabilecek intihar yöntemlerinin tercih edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Nitekim intihar sekanslarında karakterin intihar eylemini gerçekleştirdiği an genellikle birkaç çekimde inşa edilmiştir.

Bu tez çalışmasında 1980 öncesi ile 1980-2015 döneminde egemen söylem perspektifinde inşa edilen filmlerde belirlenen ortak intihar söylemleri ya da intihar söylemlerine yönelik tarihsel süreçte gerçekleşen farklılıklar açıklandıktan sonra, çalışmanın evrenini oluşturan 97 filmdeki ortaklık ve farklılıklar ortaya çıkarılmak amacıyla intihar sekanslarının inşa edildiği 47 filmlik listede yer alan altı film toplumsal rol, toplumsal kurum ve toplumsal travma kategorilerinde detaylı olarak incelenmiştir. “Toplumun Yapı Taşı: Aile Kurumu” başlığı altında “Orada” (Melik Saraçoğlu/ Hakkı Kurtuluş- 2009) ve “Anayurt Otel” (Ömer Kavur, 1987); “Üçüncü Sayfada Kadınlık ve Erkeklik Roller” başlığı altında “Teyzem” (Halit Refiğ- 1986) ve “Üçüncü Sayfa” (Zeki Demirkubuz- 1999); “Dedemin İnsanları ve Toplumsal Travmalar” başlığı altında ise “Bekle Dedim Gölgeye” (Atıf Yılmaz- 1991) ve “Dedemin İnsanları” (Çağın Irmak- 2011) filmleri sosyo-psikolojik yaklaşım ve yorumsamacı yöntem çerçevesinde çözümlenmiştir.

“Toplumun Yapı Taşı: Aile Kurumu” başlığı altında incelenen “Orada” ve “Anayurt Otel” filmleriyle ilgili aile kurumu perspektifinde saptanan ortaklıklar şöyle sıralanabilir:

- İki film metninde de var olmadığı halde varlığı sürekli olarak dile getirilen aile kurumundan bahsedilir. “Anayurt Otel” filminde annesi ve babası yaşamayan Zebercet, kendisini Keçeci ailesinin bir üyesi olarak görür. “Orada” filminde evde kaldığı düşüncesiyle tanımadığı bir adamla evlendirilen Hümeysra, yıllar

sonra boşansa da kendisini Erol'un eşi, Mahzar ve Neslihan'ın annesi olarak görür.

- Her iki filmde de erkek ya da kadın karakter fark etmeksizin karakterlerin intihar eylemini gerçekleştirmesinde aile kurumunun etkisi olduğu saptanmıştır.
- Her iki film metninde de karakterlerin aidiyet hissettikleri aileleriyle iletişiminin sorunlu olduğu tespit edilmiştir.
- İki filmde de aile kurumunun sevgisizlik üzerine kurulması nedeniyle karakterlerin kendisini eksik hissettiğini söylemek mümkündür. Zebercet anne sevgisinden yoksun büyüdüğü için sevmeyi ve tanınmayı arzulasa da Zebercet'i kimse sevmez. Hümeysra da eşi ve çocukları tarafından yıllarca sevmeyi arzular. Hastalığı yüzünden sevilmediğini, istenmediğini ve gönlünün hoş tutulduğunu düşünür.
- Film metinlerinde hem Zebercet hem de Hümeysra psikolojik sorunları olan karakterler olarak inşa edilir. Zebercet psikolojisinin bozuk olduğunun farkında değildir. Başkalarını taklit ederek toplumda var olmaya çalışan bir karakterdir. Bu durum karakterin bireyleşemediğinin bir göstergesidir. Karakter aynı zamanda saplantılıdır. Bu nedenle de Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını saplantılı bir şekilde bekler. Ortalıkçı kadına tecavüz ederek cinsel dürtülerini tatmin eder. İntihar etmeden önce Ortalıkçı kadını öldürür. Zebercet, kendisini bir üyesi olarak gördüğü Keçeci ailesinden Faruk'un intiharını taklit ederek yaşamına son verir. Hümeysra ise ruhsal sorunları olduğunun farkındadır ve ailesinin bu nedenle kendisinin gönlünü hoş tutmaya çalıştığını düşünür. Karakterin anne olmasıyla birlikte ruhsal sorunlarında artış yaşanır. Eşi ile aralarındaki iletişim günden güne daha çok bozulur. Eşiyle boşanan Hümeysra, ailesinin parçalanması sonucunda toplumsal rollerini gerçekleştiremez ve topluma yabancılaşıp intihar eder.
- Her iki film metninde de karakterler öteki olarak inşa edilir. Egemen söylem perspektifinde değerlendirildiğinde bireyleşemeyen bir erkek olan Zebercet'in intihar eylemini gerçekleştirmesi olasıdır. Kadını aile kurumu içinde var kılan egemen söylem ise aile sınırları dışında kadının yokluğunu işaret eder. Egemen

söylem perspektifinde yorumlandığında Hümeýra'nın artık bir ailesi olmadığı için yaşamının devam etmemesi olasıdır.

- Her iki film metninde de karakterlerin arzusu sevmektir. Zebercet karakteri psikolojik düzlemde yorumlandığında anne karnına geri dönmek için başka bir deyişle yeniden bir aile edinebilmek için intihar eylemini gerçekleştirir. Sosyolojik düzlemde geniş aileye sahip olduğunu düşünen karakter erken yaşta annesini kaybetmesi nedeniyle yaşamı boyunca sevgiye ve sevmeye ihtiyaç duyar. Bu sevgi ihtiyacını öncelikli olarak annesinden daha sonra ise Keçeci ailesinden karşılayamadığı için intihar eylemini gerçekleştirir. Hümeýra karakteri egemen söylem perspektifinde bir anne ve eş olarak film metninde inşa edilir. Eşinin ve çocuklarının kendisini sevmediğini düşünen Hümeýra, sevmeye, anlaşılma ve dinlenmeye ihtiyaç duyar. Eş ve anne olarak yaptığı fedakarlıkları kendisinin toplumsal rolü olarak benimser. Boşandıktan sonra dağılan ailesini intihar ederek bir araya getirir. Hümeýra toplumsal rollerini yerine getiremediği, yalnızlaştığı, artık bir ailesi olmadığı, sevilmediği ve anlaşılmadığı için intihar eder.

“Orada” ve “Anayurt Otel” filmleriyle ilgili aile kurumu perspektifinde saptanan farklılıklar şöyle sıralanabilir:

- “Anayurt Otel” film metninde intihar eden Zebercet karakterinin ailesi geniş aileyken “Orada” filminde intihar eden Hümeýra'nın ailesi çekirdek aile olarak inşa edilmiştir.
- Hümeýra, son zamanlarını evinin dışında ve çocuklarından uzakta bir huzurevinde geçirir. Zebercet ise son zamanlarını doğduğu ve neredeyse hiç ayrılmadığı otelde, otele kimseyi almayarak ve otelden çıkmayarak geçirir.
- Geniş ailede, aile üyeleri arasında iletişim çekirdek aileye göre daha sınırlıdır. Bu nedenle aile üyeleri arasındaki bağlar geniş aileye oranla çekirdek ailede daha güçlüdür. Hümeýra'nın intiharından sonra cenaze nedeniyle aile yeniden bir araya gelir. Zebercet'in intiharından sonra ise belli bir zaman geçse de kimsenin haberi olmaz.

Tez çalışmasında “Toplumsal Cinsiyet Roller” başlığı altında “Teyzem” ve “Üçüncü Sayfa” filmleri incelenmiştir. Filmlerde toplumsal roller perspektifinde saptanan ortaklıklar şöyle sıralanabilir:

- Üftade’nin tek istediği yaşadığı evden kurtulmak için sevdiği adamla evlenmektir. İsa’nın ise iki isteği vardır. Birincisi bir defalığına dahi olsa bir filmde baş rol oynamaktır. İkincisi ise ekonomik sorunlarına çözüm bulup sevdiği kadınla evlenmektir. Bu doğrultuda her iki karakterin tek arzusunda ortaklık olduğu her ikisinin de sevdiği insanla evlenmek istediği söylenebilir. Üftade sevdiği adama evlenmek istediğini söylediğinde reddedilir. İsa ise sevdiği kadına evlenmek ve yuva kurmak istediğini söylediğinde sevdiği kadın kabul etmiş gibi görünse de istemez. İsa’ya bu konuda yalan söyler.
- Her iki filmde de karakterler toplumsal rollerini gerçekleştiremediği için intihar eder. Egemen söylemin kadına biçtiği rol mekânsal olarak ev ve yakın çevresi ile sınırlıdır. Erkeğe biçtiği rol ise evin dışındadır. Üftade, evin dışına çıkmayı başka bir kapıdan içeri girmek için arzular. İsa ise yeni bir ev kurmak başka bir deyişle evlenmek için ekonomik gelirini düzeltmek amacıyla evin dışına, erkeklerin dünyasına karışır. Her iki karakter de isteğine erişemez. İsa, kandırıldığını öğrendiğinde intihar eder. Üftade ise sevmese de başka bir erkekle evlenir fakat mutlu olamadığı için yeniden baba evine döner. Bu süreçte anne olan dul kadın, çocuğunu babasının olmadığı ailesiz bir ortamda büyütür. Bu durum karakterin toplumsal rollerini gerçekleştirmesine engeldir. Karakter hem evin kızı hem de çocuğunun annesi olarak iki rol arasında sıkışır. Üftade karakteri toplumsal rollerini gerçekleştirememesi nedeniyle intihar eder.
- Her iki filmde de karakterlerin aile kurumunun etkisinde intihar eyleminde bulunduklarını söylemek mümkündür.
- “Teyzem” filminde karakter egemen söylemin kadına biçtiği kadınlık rollerini gerçekleştiremez. Üftade üvey babasının sözünü dinlemediği, aile üyelerinin arkasından iş çevirdiği için karakterin egemen söylem perspektifinde inşa edilen kadın profiline uymadığı söylenebilir. İsa karakteri de toplumsal rollerini gerçekleştiremediği için intihar eder. “Üçüncü Sayfa” filminde

karakter egemen söylemin erkeğe biçtiği erkeklik rollerini gerçekleştiremez. İsa başkalarının istekleri doğrultusunda yaşar ve başkaları tarafından yönetilir, pasif özellikler sergiler. Karakter kendi hayatının başrolü bile olamaz.

“Teyzem” ve “Üçüncü Sayfa” filmleriyle ilgili toplumsal roller perspektifinde saptanan farklılıklar şöyle sıralanabilir:

- Psikolojik düzlemde değerlendirildiğinde Üftade çocukluğunda üvey babasının tacizine maruz kalır. Bu durumu karakterin paranoid şizofren olmasının nedenlerin biri olarak yorumlamak mümkündür. Üftade’nin saplantılı bir şekilde sevdiği adamla evleneceğini düşünmesi, çocukluğundan beri yaşadığı evin yıkılması, evlerinin yerine bir apartmanın yapılması ve yaşadığı taciz olayından sonra annesinin hastalanması nedenleriyle psikolojik rahatsızlığı daha da belirginleşir. Üftade, evin günlük işlerini dahi yapamaz. Kız evlat olma görevlerini yerine getiremeyen karakter aynı zamanda annelik görevini de beceremez. Hastalığı arttığı için bir süre hastanede tedavi görür. Daha sonra ise sevdiği adamın onu almaya geldiğini sanarak intihar eder.
- Psikolojik düzlemde değerlendirildiğinde İsa’nın daha önce intihara teşebbüs etmeye çalışan bir karakter olduğunu söylemek mümkündür. İsa’nın intihara teşebbüs etmesinin nedeni borçlarının olmasıdır. Karakter ikinci defa intihara teşebbüs etmeden önce biriken kirasını isteyen ev sahibini öldürür. Daha sonra intihar etmeye çalışsa da başaramaz. İsa, sevdiği kadının kendisi yerine ekonomik anlamda daha güçlü bir adamı tercih ettiğini öğrendiğinde kandırıldığı, erkeklik gururu incindiği, kendisini güçsüz hissettiği ve erkeklik kimliği zedelendiği için intihar eder.

“Toplumsal Travmalar” başlığı altında “Bekle Dedim Gölgeye” ve “Dedemin İnsanları” filmleri incelenmiştir. Filmlerde toplumsal travmalar perspektifinde saptanan ortaklıklar şöyle sıralanabilir:

- Her iki filmde karakterler toplumsal travmaların etkisinde kalıp yaşamını devam ettiremediği için intihar eylemini gerçekleştirir.

- Her iki filmde de karakterler birden fazla toplumsal travmaya maruz kalır. Esra ‘68 Kuşağı’ ve ‘77 Kuşağı’ gençlerini temsil etmektedir. “Bekle Dedim Gölgeye”de, filmsel zaman 68 Kuşağı Öğrenci Olayları’nı, 1971 Muhtırası’nı, 1 Mayıs 1997 Olayı’nı ve 12 Eylül 1980 Darbesi’ni kapsayacak şekilde inşa edilir. “Dedemin İnsanları Filminde” Mehmet ise Yunanistan’da doğan, mübadele döneminde Türkiye’ye göç etmek zorunda kalan bir karakterdir. Filmde Mehmet’in yaşadığı filmsel zaman 1923 Türk-Yunan Mübadelesi, Kıbrıs Harekâtı ve 12 Eylül 1980 Darbesi olarak inşa edilir.
- Esra’nın en büyük arzusu aidiyet hissettiği sol grubun ideolojisiyle ülkenin yönetilmesi ve yeni bir dünyanın kurulmasıdır. “12 Eylül 1980 Darbesi”ne gidiş sürecinde yaşanan toplumsal olaylar ve karakterin gördüğü işkence Esra’nın hayalini kurduğu dünyasının küçülmesine neden olur. Esra iki yakın arkadaşıyla kendisine ait bir dünya kurmak istese de arkadaşlarının intiharıyla bu arzusu da gerçeğe dönüşmez. Mehmet’in en büyük arzusu ise aidiyet hissettiği çocukluğunun geçtiği vatanını bir defa olsun görebilmehtir. Karakterin tıpkı Esra gibi “12 Eylül 1980 Darbesi”ne gidiş sürecinde yaşadığı toplumsal travmalar ve hastalığının baş göstermesi nedeniyle arzusu gerçeğe dönüşmez. Bu doğrultuda her iki karakterin de hayallerinde idealize ettiği bir vatandan bahsetmek mümkündür. Esra, arkadaşlarını kaybettikten sonra hayalinin gerçekleşmeyeceğini, yenildiklerini düşünerek intihar eder. Mehmet ise darbe ve hastalığı nedeniyle ülke dışına bir daha çıkamayacağını, ömrünün doğduğu vatanını görmeye yetmeyeceğini düşündüğü için intihar eder.
- Her iki filmde de karakterler toplumsal travmaların yaşandığı dönemlerde haksızlıkları dile getirerek baskıya karşı gelir.

“Bekle Dedim Gölgeye” ve “Dedemin İnsanları” filmleriyle ilgili toplumsal travmalar perspektifinde saptanan farklılıklar şöyle sıralanabilir:

- Esra karakteri yakınlarını kaybeder, bir ailesi yoktur ve yalnızlaştığı için intihar eder. Mehmet karakteri ise zamanında kardeşini kaybetse de mutlu bir ailesi vardır. Sevdiklerini geride bırakarak intihar eder.

- Esra, toplumsal baskının yaşandığı dönemlerde işkence görür. Mehmet ise doğduğu vatanından ayrılmak zorunda kalır.
- Esra karakteri yeni bir dünya düzeni kuramadığı, yaşadığı topluma kendisini ait hissetmediği için intihar eder. Mehmet karakterinin ise intihar nedenini geçmişte var olan ve aidiyet hissettiği vatan toprağına kavuşamama olarak yorumlamak mümkündür.
- Esra gençtir ve fiziksel olarak herhangi bir sağlık sorunu yoktur. Sevdiklerini kaybettiği için psikolojik olarak melankoliktir, depresyondadır. Mehmet karakteri ise fiziksel olarak yaşlı ve hastadır. Psikolojik olarak herhangi bir sağlık sorunu yoktur. Yalnızca karşılaştığı olumsuz koşullar nedenli derin bir üzüntü içindedir.

Tez çalışmasında incelenen filmler genel olarak değerlendirildiğinde: sosyo-psikolojik perspektifte tüm karakterlerin film metninde öteki olarak inşa edildiği sonucunu ulaşılmıştır. Sosyolojik düzlemde Zebercet ve Hümeysra aile kurumunun ötekisidir. Üftade kadınlık rollerini, İsa ise erkeklik rollerini yerine getiremediği için ötekidir. Esra ideolojik düşünceleri nedeniyle Mehmet ise azınlık olduğu toplumun ötekisidir.

Bu tez çalışmasında psikolojik düzlemde intihar eylemini anlamlandırmak amacıyla Freud'a atıf yapılarak karakterlerin sevgi nesnesine duymuş oldukları öfkeyi kendilerine yöneltmesi sonucunda intihar ettikleri saptanmıştır. Örnekleme alınan filmlerde Zebercet'in ve Hümeysra'nın arzusu/amacı sevmektir. Üftade'nin arzusu/amacı sevdiği adam tarafından sevmek ve onunla evlenmektir. İsa'nın arzusu/amacı bir filmde başrol oynamak, ekonomik durumunu düzelterek Meryem ile evlenmektir. Esra ve Mehmet'in arzusu/amacı ise düşlediği vatanına kavuşmaktır. Karakterlerin tespit edilen arzusu/amacı doğrultusunda, örnekleme alınan filmlerde karakterlerin sevgi nesnesine başka bir deyişle arzusuna/amacına ulaşamadığı zaman sevgi nesnesine duyduğu öfkeyi kendisine yönelterek intihar ettiği ortaya çıkarılmıştır. Bu bilgiler ışığında 1980-2015 döneminde üretilen filmlerde karakterlerin psikolojik düzlemde sevgi nesnesine/amacına/arzusuna ulaşamadığı için intihar ettiği sonucuna ulaşmak mümkündür.

Örnekleme alınan filmlerde Zebercet, Üftade, Hümeysra karakterlerinin psikolojik sorunları olduğu tespit edilmiştir. Esra'nın arkadaşlarını kaybetmesini, yalnızlaşmasını ve içe kapanmasını melankoli/depresyon olarak yorumlamak mümkündür. İsa ise psikolojisi zayıf bir karakterdir daha önce intihara teşebbüs etmeyi denemektedir. Mehmet karakteri ise herhangi bir psikolojik sorunu bulunmasa da yaşadığı travmatik olaylar ve hastalığı nedeniyle derin üzüntü içindedir. Bu bilgiler doğrultusunda 1980-2015 döneminde karakterlerin intihar eyleminde bulunduğu filmlerde genellikle psikolojik bir sorununun olduğunu belirtmek mümkündür.

Örnekleme alınan filmlerde karakterlerin sosyolojik düzlemde intiharını genel olarak Durkheim'ın bencil intihar kategorisinde değerlendirmek mümkündür. Gibb ve Martin'in toplumsal rollerini gerçekleştiremeyen, toplumla bu sebepten çatışma yaşayan bireylerin intihar edebileceğine yönelik savından hareketle, örnekleme alınan filmlerde karakterlerin toplumsal rollerini yerine getiremediği ya da saygınlığını/iktidarını kaybettiği zaman intihar eylemini gerçekleştirdiği tespit edilmiştir. İntihar eyleminin içe, cinayetin ise dışa dönük bir eylem olduğunu savunan Henry ve Short'un görüşü doğrultusunda "Üçüncü Sayfa" ve "Anayurt Otel" filminde karakterlerin önce öfkeyi dışa yönelterek cinayet işlediği daha sonra ise öfkeyi içe yönelterek intihar ettiği saptanmıştır. Bu bilgilerden yola çıkarak 1980-2015 döneminde üretilen filmlerde sosyolojik düzlemde karakterlerin intihar eylemlerini genellikle Durkheim'ın bencil intihar kategorisinde değerlendirmenin mümkün olduğunu ve karakterlerin toplumsal rollerini, toplumsal kurumlar çatısı altında gerçekleştiremediği için intihar ettiğini söylemek mümkündür.

Tez çalışmasında incelenen filmlerde, filmsel zamanın/mekânın toplumsal travma zamanlarında inşa edildiği tespit edilmiştir. Örnekleme alınan tüm filmlerde filmsel zamanın/mekânın birbiriyle uyumlu inşa edildiği ve bu sayede film metninin izleyicide gerçekgibilik hissi uyandırdığı sonucuna ulaşılmıştır. "Anayurt Otel" filminde Zebercet'in hayatında yaşanan kırılma anlarının Türkiye'de yaşanan toplumsal travma zamanlarında gerçekleştiği saptanmıştır. "Orada" filminde Neslihan'ın 2001 krizinde ekonomik sorunlar yaşaması nedeniyle annesini huzurevine yatırdığı belirtilmiştir. Film metninde 1999 depreminden de bahsedilmiştir. Deprem

olduğu yıl Hümeýra'nın ve eşinin boşanmış olduğuna değinilmiştir. “Teyzem” filminde Umur teyzesiyle “12 Mart 1971 Muhtırası” döneminde tanışmıştır. Filmsel zamanda Üftade'nin hikayesi bu tarihte başlamaktadır. “Üçüncü Sayfa” filminde ekonomik krizin patlak verdiği 90'lı yıllar filmsel zaman olarak inşa edilmiştir. İsa'nın da bu dönemde ekonomik sorunlar yaşadığı belirtilmiştir. “Bekle Dedim Gölgeye” filminde “68 Gençlik Hareketi”, “12 Mart 1971 Muhtırası”, “1 Mayıs 1977” ve “12 Eylül 1980” dönemleri filmsel zaman olarak inşa edilmiştir. Belirtilen bu dönemlerde karakter toplumsal travmalara maruz kalmıştır. “Dedemin İnsanları” filminde ise inşa edilen filmsel zaman “1923 Türk Yunan Mübadelesi”, “Kıbrıs Harekâtı” ve “12 Eylül 1980 Darbesi”dir. Elde edilen bu bilgiler doğrultusunda 1980-2015 döneminde karakterlerin intihar ettiği filmlerde, filmsel zamanın/mekânın toplumsal travmalar perspektifinde inşa edildiğini söylemek mümkündür.

Çalışmada Kagan'ın bireyin intihar etmesinin hangi zaman diliminde doğru olup olmadığını tartıştığı grafiklerden yola çıkılarak film metinlerinde karakterlerin yaşam grafiği çıkarılmış ve yaşam grafiğindeki kırılmalar doğrultusunda intihar eyleminin doğru zamanda inşa edilip edilmediği tartışılmıştır. Örnekleme alınan filmlerde karakterlerin yaşam grafiğinin egemen söylem perspektifinde inşa edildiği tespit edilmiştir. Bu doğrultuda 1980-2015 döneminde karakterlerin intihar eylemini gerçekleştirdiği filmlerde yaşam grafiğinin inandırıcılığı genellikle egemen söylem perspektifinde inşa edildiği söylenebilir.

Örnekleme alınan filmler incelendiğinde “Dedemin İnsanları” ve “Orada” filmlerinde karakterlerin intihar notu bıraktığı tespit edilmiştir. “Anayurt Oteli” ve “Üçüncü Sayfa” filmlerinde karakterlerin ölümünden sonra herhangi bir yazılı not gösterilmemiştir. “Teyzem” ve “Bekle Dedim Gölgeye” filmlerinde ise film metni boyunca karakterlere ait ya da karakterle ilgili yazılı ve görsel metinlere yer verilmiştir. Bu bilgilerden yola çıkarak 1980-2015 döneminde karakterin intihar ettiği film metinlerinde intihar notu kullanımının farklılık gösterdiğini belirtmek mümkündür.

Tez çalışmasında “Teyzem” ve “Dedemin İnsanları” filmlerinin gerçek yaşam öyküsünden yola çıkılarak çekildiği belirlenmiştir. “Teyzem” filminin senaristi Ümit

Ünal'ın intihar eden teyzesinin yaşam hikayesini senaryolaştırdığı tespit edilmiştir. “Dedemin İnsanları” filminin yönetmeni Çağan Irmak'ın ise dedesinin yaşam hikayesini filme aktardığı saptanmıştır. Bu doğrultuda Ünal'ın teyzesinin yaşam hikayesini anlattığı senaryosunda teyzesini ve teyzesinin son zamanlardaki ruh halini aktardığı için filmin psikolojik otopsi niteliğini taşıdığı düşünülebilir. Yine Irmak'ın dedesi hakkında ve dedesinin son zamanlarındaki ruh haliyle ilgili bilgiyi film metninde yeniden inşa ettiği için psikolojik otopsi yaptığı söylenebilir.

1980-2015 döneminde üretilen filmlerde intihar söylemleri ortaklık gösterse ve yeniden üretilse de yönetmenlerin intihar sekanslarını filmin anlatısına ve kendi sinema diline uygun olarak inşa ettiği tespit edilmiştir. Nitekim intihar sekansının inşa edildiği 47 filmlik listede Zeki Demirkubuz, Ömer Kavur, Yavuz Turgul, Mustafa Altıoklar, Onur Ünlü, Tayfun Pirseliimoğlu, Reha Erdem, Çağan Irmak ve Sinan Çetin gibi auteur yönetmenlerin isimleri yer almaktadır. Bu doğrultuda intihar sekanslarını auteur olarak anılan yönetmenlerin kendi sinema diline uygun olarak inşa ettikleri sonucuna ulaşmak mümkündür. Yine de teknik olarak intihar sekansının inşasında birtakım benzerliklerin ve farklılıkların olduğu görülmektedir.

İntihar sekanslarında genellikle kamera nesnel ve görüş noktası bakış açısında konumlandırılmıştır. Böylece izleyici dışarıdan izleyen bir göz olarak karakterin intihar eylemini gerçekleştirmesine tanık olmuş ve karakterle herhangi bir özdeşleşme yaşamamıştır. Bazı filmlerde intihar sekansında öznel kamera kullanılsa da seyircinin özdeşleşme yaşayabileceği görülmüştür. Bu filmlerin genellikle başkahraman olan ve film metninde intihar sekansı dışında izleyicinin karakterle özdeşleşme yaşadığı filmler olduğu tespit edilmiştir. İntihar sekansının inşa edildiği filmlerde genellikle doğal ışık, doğal ses ve müzik kullanımının tercih edildiği tespit edilmiştir. Müzik genellikle dramatik etkiyi arttırmak amacıyla kullanılmıştır. İntihar sekanslarında genellikle çekimler birbirine kesme yöntemi ile bağlanmıştır. Bazı filmlerde karakterin intihar eylemini gerçekleştirme süreci çok sayıda çekimle uzun süreli aktarılırken bazı filmlerde ise karakterin intihar eylemini gerçekleştirme süreci yalnızca birkaç çekimle kısa sürede inşa edilmiştir. Son olarak sekanslar incelendiğinde filmlerde karakterlerin yalnızken intihar ettiği tespit edilmiştir.

İntihar sekanslarında inşa edilen çekim sayısının rakamsal bir önemi olduğu ortaya çıkarılmıştır. Örneğin: “Anayurt Otel” filminde intihar sekansı 33 çekimden oluşmuştur. Zebercet 33 yaşındadır ve yaşamla olan tüm bağı 33 çekimde koparmıştır. “Teyzem” ve “Orada” filmlerinde kadın karakterlerin 9. çekimde yaşamını sürdürdükleri yerden dışarı çıkmasıyla ölümden sonraki yaşamları imlenmiştir. Ek olarak karakterlerin yaşamlarını sürdürdükleri yerden kopuşlarıyla birlikte intihar etmeleri, kadının yalnızca bir çatı altında -sınırlı bir alanda- varlık sergileyebildiği söylemini yeniden üretmiştir. “Üçüncü Sayfa” filminde intihar sekansının 27 çekimden oluşması akla 27’ler kulübünü getirmiştir. Nitekim filmin sonunda “*Yeniklere, unutulmuşlara ve Ajlan Aktuğ’a*” yazısıyla yönetmenin tercihinin bilinçli olduğu tespit edilmiştir. “Bekle Dedim Gölgeye” filminde intihar sekansı 12 çekimde inşa edilmiştir. Bu doğrultuda “12 Eylül 1980” tarihinin referans alındığını belirtmek mümkündür. 9. çekimde Esra’nın ölü bedeninin görüntülenmesiyle sol ideoloji perspektifinde yeni bir dünyanın inşa edilemeyeceği imlenmiştir. “Dedemin İnsanları” filminde ise Mehmet’in mübadele nedeniyle doğduğu topraklardan ayrıldığı yaş ile çekim sayısı paralellik sergilemiştir.

İntihar sekansı “Dedemin İnsanları”, “Orada”, “Teyzem”, “Bekle Dedim Gölgeye” filmlerinde iç mekânda başlayıp dış mekânda; “Anayurt Otel” ve “Üçüncü Sayfa” filmlerinde ise intihar sekansları iç mekânda başlamış ve iç mekânda sonlanmıştır. Bu bilgilerden yola çıkarak 1980-2015 dönemi film metinlerinde inşa edilen intihar sekanslarında karakterin intihar yöntemine uygun bir mekânda intihar eylemini gerçekleştirdiği söylenebilir.

Tez çalışmasında örnekleme alınan filmlerin intihar sekanslarında “Anayurt Otel” ve “Bekle Dedim Gölgeye” filmlerinde intihar eden karakterin ölü bedeni gösterilmektedir. “Orada” filminde karakterin intiharından sonra ölü bedeni görüntülenmektedir. “Teyzem”, “Üçüncü Sayfa” ve “Dedemin İnsanları” filmlerinde ise karakterlerin ölü bedenleri gösterilmemektedir. Bu bağlamda incelenen film metinlerinden yola çıkarak karakterin intihar eyleminin inşa edildiği filmlerde ölü beden intihar sekansında ya da karakterin intiharından sonra film metninde

görüntülenmekte yahut ölü beden gösterilmeden söylem aracılığıyla karakterin öldüğü belirtilmektedir.

İntihar eden karaktere ait ölü bedeninin sinemada estetize edilmesi etik bir sorundur. Nitekim nasıl ki televizyon haber metinlerinde ya da gazete haber metinlerinde bireylerin intihar eylemini gerçekleştirdikten sonra ölü bedeninin fotoğraflanması etik bir sorun olarak kabul ediliyorsa film metinlerinde de intihar eylemini gerçekleştiren karakterlerin ölü bedenlerinin görüntülenmesini etik bir sorun olarak değerlendirmek mümkündür. İntihar eylemi ayrıntılı olarak inşa edilen filmlerde izleyicinin intihar yöntemini taklit etmesi nedeniyle “Werther etkisi” olarak terimleşen taklit intiharların da meydana gelmesi olağandır. Ölüm anının ve ölü bedeninin filmde estetize edilmesiyle intihara meyilli izleyicilerin ölüm anının kolay olduğu ve öldükten sonra beden formunda korkutucu değişimler gerçekleşmeyeceği düşüncesiyle intihar etmeyi tasavvur edebileceğini söylemek mümkündür. Bu nedenle film metinlerinde intihar sekansı inşa edilecekse olabildiğince kısa sayıda çekimlerle intihar yöntemi hakkında detaylı bilgi verilmeden, izleyicide yoğun duygu uyandırmayacak, intihar anının ve ölü bedeninin gösterilmediği, izleyicinin intihar eden karakterle özdeşleşme yaşamayacağı şekilde çekilmesi gerektiği söylenebilir. Bununla birlikte günümüzde filmlere ulaşımın kolay olması, filmleri kimlerin izleyebileceği hususunda denetimin pek mümkün olmaması ve intiharın çok hassas bir konu olması nedeniyle filmlerde intihar sekansının inşa edilmemesi etik açıdan daha uygundur.

1980-2015 döneminde çekilen intihar temalı filmlerin hem egemen ideoloji perspektifinde hem de egemen ideolojiye karşıt üretildiği görülmektedir. Egemen ideolojiye eleştirel yaklaşan intihar temalı filmlerde de karakterlerin intihar eylemlerini gerçekleştirme nedenleri inşa edilirken egemen intihar söylemlerinin yeniden inşa edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Dünyada her 40 saniyede bir kişinin intihar ettiği gerçeği göz önünde bulundurulduğunda hayatın yeniden inşa edildiği sinemada intiharın elbette filmlere konu edinilmesi gerekmektedir. Çünkü intihar oranlarının da gösterdiği üzere bu denli ciddi bir gerçeğin görmezden gelinmesi olanaksızdır. Örneğin Batman’da yaşanan intihar salgınının arkasında töre cinayetlerinin olduğuna değinen “Havar” filminin çekilmesiyle toplumsal bir sorun

olan intihar salgını konusu ele alınmıştır. Yine de intihar hassas bir konu olduğu için karakterlerin intihar eyleminde bulunduğu ya da intihara teşebbüs ettiği filmlerde izleyicinin etkilenmemesi ve izleyiciyi tetiklememesi için yukarıda bahsedilen kurallar çerçevesinde üretilmesi büyük önem taşımaktadır. Nasıl ki medya ve sosyal medya alanında intiharı önleme ve intihar oranlarını düşürmeye yönelik çalışmalar yapılyorsa filmlerin iyileştirici bir gücü olması nedeniyle sinema alanında da intiharı önleme ya da intihar oranlarını azaltma yönünde birtakım çalışmaların yapılabilir olduğunu söylenebilir.

Sonuç olarak bu tez çalışmasında elde edilen bulgular ve yapılan çıkarımlar doğrultusunda egemen ideoloji perspektifinde üretilen medya metinlerinde, edebi metinlerde ve sinema metinlerinde intihar söylemlerinin belirli ortaklıklar sergilediği ve metinler aracılığıyla yeniden inşa edildiği tespit edilmiştir. Bu doğrultuda tez çalışmasında sinemada intihar söylemlerinin edebi metinler, gazete metinleri ve filmler aracılığıyla yeniden yinelendiği ortaya çıkarılmıştır. Nitekim edebi eserlerin sinemaya uyarlanmasıyla intihar söyleminin film metninde yeniden üretildiği görülmüştür. Gazete haber metninden esinlenilerek çekilen sinema filmlerinde de intihar söylemlerinin yeniden yinelendiği belirlenmiştir. Egemen ideoloji perspektifinde oluşturulan intihar söylemlerinin tez çalışmasında belirlenen üç kategori çerçevesinde ortak söylemler ürettiği ve bu söylemleri 1980-2015 dönemi film metinlerinde yeniden inşa ettiği saptanmıştır. Bu bağlamda 1980-2015 dönemi sinema metinleri incelendiğinde karakterlerin toplumsal roller, toplumsal travmalar ve toplumsal kurumlar kategorilerinde yaşanan baskı ve çözülme nedeniyle psikolojilerinin bozulması sonucunda intihar ettikleri belirlenmiş, böylece karakterlerin intihar eylemlerini sosyo-psikolojik etkide gerçekleştirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Son olarak intihar teması Türk sinema tarihi sürecinde değerlendirildiğinde, 1980 öncesinde üretilen filmlerle 1980-2015 döneminde üretilen filmler arasında inşa edilen intihar söylemlerinde birtakım ortaklıklar olduğu saptanmış ve böylece Türk sinemasında dönemlerin birbirinden beslenerek gelişim sergilediğini belirtmek mümkün olabilmektedir.

“İntiharın Yeniden İnşasında Türk Sineması (1980-2015 Dönemi)” başlıklı bu tez çalışması, Türkiye’de sinema alanında yazılan ilk intihar konulu doktora tez çalışması olması nedeniyle önem teşkil etmekte, literatüre katkıda bulunmaktadır. Nitekim, bu tez çalışmasında intihara yönelik disiplinlerarası çalışmalar üzerine yapılan literatür tarama sürecinde pek çok zorlukla karşılaşmıştır. Bazı disiplinlerde intihar üzerine nicelik olarak çok sayıda çalışma yapılmışken bazı disiplinlerde ise intihar konusunda nicelik olarak yeterli çalışma olmadığı görülmüştür. Bu doğrultuda tez çalışması psikoloji, sosyoloji, din, felsefe, tarih, dilbilim, edebiyat, medya, sosyal medya disiplinlerini içine alarak sinema alanında intihar olgusunu tartıştığı için bu tez çalışmasının yalnızca sinema alanında değil aynı zamanda psikoloji, sosyoloji, felsefe, din, tarih, sosyal medya ve medya alanlarında yapılacak olan çalışmalara da katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

EKLER

TABLolar

Tablo EK 1 : Örnekleme alınan gazete metinleri

Ekonomik Krizle Kaybedilen Erkeklik	
Polise teslim olmak yerine ölümü seçti!	Sabah/Pazar, 2 Mayıs 1993: 1
İstanbul ve Kayseri’de iki öğretmen öldü	Sabah, 1 Temmuz 2002: 23
Ortağını Vurup Canına Kıydı	Sabah, 12 Temmuz 2013: 3
Kızını ve karısını öldürüp intihar etti	Sabah, 26 Haziran 2013: 5
Aile İçinde Var Olan Kadın	
Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti	Hürriyet/Pazar, 14 Haziran 2002: 8-9
İki Kardeşin İntiharı	Sabah, 9 Haziran 1993: 1,21
Polis Olmak	
İstanbul’daki 38 bin polisin 5600’ü makam şoförü	Hürriyet, Temmuz 2013: 7
Aşk ve Bunalım	
Lüks Mercedes’le Boğaz’ın sularına gömüldüler	Hürriyet, 12 Mayıs 1989: 1, 19
Kıskançlık Faciası	Sabah, 12 Mayıs 1993: 1
Sırlarıyla Öldüler	Hürriyet, 23 Haziran 1998: 3
Blues’cu mavi ölümü seçti	Hürriyet, 17 Ağustos 2001: 18-19
Esra, yaşam oyununa dayanamadı	Hürriyet, 15 Mayıs 2002: 3

Tablo EK 2: Örnekleme alınan roman metinleri

Yazarın Soyadı, Adı	Eserin Adı	Eserin Yayımlanma Yılı
Kıvanç, Ümit	Bekle Dedim Gölgeye	1989
Ümit, Ahmet	Kar Kokusu	1998
Kaymaz, Sezgin	Geber Anne	1998
Kaçan, Metin	Ağır Roman	1999
Arslanoğlu, Kaan	İntihar	1999
Pamuk, Orhan	Kar	2002
Söğüt, Mine	Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cin Peri Yalanları	2003
Sesveren, Birgül Cahide	Ah Tutku Beni Öldürür Müsün?	2004
Serbes, Emrah	Her Temas İz Bırakır	2006
Bıçakçı, Barış	Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra	2008
Söğüt, Mine	Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey	2010
Şahiner, Seray	Antabus	2015
Atay, Oğuz	Tutunamayanlar	1971-1972

Tablo EK 3: Örnekleme alınan öykü metinleri

Yazarın Soyadı, Adı	Eserin Adı	Eserin Yayımlanma Yılı
Uyar, Tomris	Düş Kırıcı	1983
Uyar, Tomris	Mavi Kan Kokusu	1990
Kavukçu, Cemil	Nolya	1997
Kutlu, Ayla	Terlik	1997
Kutlu, Ayla	Ormanda Bir Deniz Kabuğu Gibi	1997
Özakıncı, Uğur	birinci kapı	2001
Özakıncı, Uğur	yedinci korku	2001
Kavukçu, Cemil	Solgun	2003
Mungan, Murathan	Samsun Sigarası, Tütün Balyaları, Tamaron	2006
Mungan, Murathan	Trabzon Burması	2008
Söğüt, Mine	Kendimi Neden Bu Şehirde Öldürdüm	2011
Edgü, Ferit	Onları Tanıyordum	2015
Atay, Oğuz	Ne Evet Ne Hayır	1975

Tablo EK 4: Örnekleme alınan film metinleri

Filmin Adı	Yıl	Yönetmen
Teyzem	1986	Halit Refiğ
Anayurt Oteli	1986	Ömer Kavur
Bekle Dedim Gölgeye	1991	Atıf Yılmaz
Üçüncü Sayfa	1999	Zeki Demirkubuz
Orada	2009	Melik Saraçoğlu ve Hakkı Kurtuluş
Dedemin İnsanları	2011	Çağan Irmak

Tablo EK 5: 1980-2015 yılları arasında Türk sinemasında intihar konulu filmler listesi

Film Adı	Yıl	Yönetmen	İntihar / Teşebbüs
Yazgı	2001	Zeki Demirkubuz	İntihar
İtiraf	2001	Zeki Demirkubuz	İntihar /Teşebbüs
Masumiyet	1998	Zeki Demirkubuz	İntihar
Üçüncü Sayfa	1999	Zeki Demirkubuz	İntihar /Teşebbüs
Bekleme Odası	2003	Zeki Demirkubuz	Teşebbüs
Kader	2006	Zeki Demirkubuz	Teşebbüs
Kırık Bir Aşk Hikayesi	1981	Ömer Kavur	İntihar
Göl	1982	Ömer Kavur	İntihar
Anayurt Otel	1986	Ömer Kavur	İntihar
Karşılaşma	2003	Ömer Kavur	İntihar
Gece Yolculuğu	1987	Ömer Kavur	İntihar
Ah Güzel İstanbul	1981	Ömer Kavur	İntihar
Eşkıya	1996	Yavuz Turgul	İntihar
Gönül Yarası	2005	Yavuz Turgul	İntihar
Av Mevsimi	2009	Yavuz Turgul	İntihar
Muhsin Bey	1987	Yavuz Turgul	Teşebbüs
Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni	1990	Yavuz Turgul	Teşebbüs
Gölge Oyunu	1992	Yavuz Turgul	Teşebbüs
Ağır Roman	1996	Mustafa Altıoklar	İntihar
Banyo	2005	Mustafa Altıoklar	İntihar
Beyza'nın Kadınları	2006	Mustafa Altıoklar	Teşebbüs
Asansör	1999	Mustafa Altıoklar	İntihar
Ara	2008	Ümit Ünal	İntihar
Gölgesizler	2008	Ümit Ünal	İntihar / İntihar Süsü
Dokuz	2002	Ümit Ünal	Teşebbüs
Ses	2010	Ümit Ünal	Teşebbüs
Nar	2011	Ümit Ünal	Teşebbüs
Polis	2007	Onur Ünlü	İntihar / Teşebbüs/ İntihar Süsü
Beş Şehir	2009	Onur Ünlü	İntihar /Teşebbüs

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi	2011	Onur Ünlü	İntihar /Teşebbüs
Sen Aydınlatırsın Geceyi	2013	Onur Ünlü	İntihar /Teşebbüs
İtirazım Var	2014	Onur Ünlü	İntihar
Dedemin İnsanları	2011	Çağan Irmak	İntihar
Bana Şans Dile	2001	Çağan Irmak	İntihar/Teşebbüs
Tamam Mıyız	2013	Çağan Irmak	Teşebbüs
Prensesin Uykusu	2010	Çağan Irmak	İntihara Meyilli
A Ay	1989	Reha Erdem	İntihar /Teşebbüs
Kaç Para Kaç	1999	Reha Erdem	İntihar
Şarkı Söyleyen Kadınlar	2013	Reha Erdem	İntihar
Korkuyorum Anne	2006	Reha Erdem	Teşebbüs
Gece Melek ve Bizim Çocuklar	1993	Atıf Yılmaz	İntihar
Hayallerim Aşkım ve Sen	1986	Atıf Yılmaz	İntihar
Bekle Dedim Gölgeye	1991	Atıf Yılmaz	İntihar
Alev Alev	1984	Halit Refiğ	İntihar
Teyzem	1986	Halit Refiğ	İntihar
Kızım ve Ben “Gurbet Kadını”	1988	Halit Refiğ	Teşebbüs
Karılar Koşuşu	1989	Halit Refiğ	Teşebbüs
O Kadın	1982	Halit Refiğ	Teşebbüs
Paramparça	1985	Halit Refiğ	Teşebbüs
Bir Damla Ateş	1981	Osman Seden	İntihar
Vazgeç Gönlüm	1981	Osman Seden	İntihar /Teşebbüs
Hasret Sancısı	1982	Osman Seden	İntihar
Ömrümün Tek Gecesi	1984	Osman Seden	İntihar
Tele Kızlar	1985	Osman Seden	İntihar
Ayrılık Kolay Değil	1980	Temel Gürsu	İntihar
Yaşamak Bu Değil	1981	Temel Gürsu	İntihar
Vurun Öldürün Beni	1981	Temel Gürsu	İntihar
Boynu Bükük	1980	Temel Gürsu	Teşebbüs
Katiller De Ağlar	1985	Orhan Elmas	İntihar
Kahreden Gençlik	1985	Orhan Elmas	İntihar

Nazlı ile Emir	1988	Orhan Elmas	İntihar
Sözde Kızlar	1990	Orhan Elmas	İntihar
Sapık Kadın	1988	Orhan Elmas	Teşebbüs
Kız Kulesi Aşıkları	1993	İrfan Tözüm	İntihar
Mum Kokulu Kadınlar	1996	İrfan Tözüm	İntihar
Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri	1992	İrfan Tözüm	Teşebbüs
Kurtlar Vadisi Irak	2006	Serdar Akar	İntihar
Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm	2011	Serdar Akar	İntihar
Behzat Ç. Ankara Yanıyor	2013	Serdar Akar	Teşebbüs
Gecenin Kanatları	2009	Serdar Akar	Teşebbüs
Hasan Boğuldu	1990	Orhan Aksoy	İntihar
Kıracı	1987	Orhan Aksoy	Teşebbüs
Pandora'nın Kutusu	2009	Yeşim Ustaoglu	İntihar
İz	1994	Yeşim Ustaoglu	İntihar
Yazı Tura	2004	Uğur Yücel	İntihar
Ejder Kapanı	2010	Uğur Yücel	İntihar
Daire	2013	Atıl İnaç	İntihar
Büyük Oyun	2009	Atıl İnaç	Teşebbüs
Bir Zamanlar Anadolu'da	2011	Nuri Bilge Ceylan	İntihar
Üç Maymun	2008	Nuri Bilge Ceylan	Teşebbüs
Romantik	2007	Sinan Çetin	İntihar
Bay E	1995	Sinan Çetin	İntihar
Kâğıt	2010	Sinan Çetin	İntihar
Baş Belası	1982	Kartal Tibet	Teşebbüs
İffet	1982	Kartal Tibet	Teşebbüs
Japon İşi	1987	Kartal Tibet	Teşebbüs
Kaderin Suçu	1984	Oğuz Gözen	Teşebbüs
Ağlama Sevgilim	1993	Oğuz Gözen	Teşebbüs
Güneş Ağlıyor	1997	Oğuz Gözen	Teşebbüs
Züğürt Ağa	1985	Nesli Çölgeçen	Teşebbüs
Denizden Gelen	2010	Nesli Çölgeçen	Teşebbüs

Sevgili Bayan	1988	Erdoğan Tokatlı	İntihar / Ulaşılamadı
Menekşeler Mavidir	1987	Erdoğan Tokatlı	İntihar / Ulaşılamadı
Acı	1984	Ümit Efekan	İntihar / Ulaşılamadı
Kalbimdeki Düşman	1987	Ümit Efekan	İntihar / Ulaşılamadı
Bütün Kapılar Kapalıydı	1990	Memduh Ün	İntihar
Sinema Bir Mucizedir	2005	Memduh Ün	Teşebbüs
Sevdim Seni	1987	Gökhan Güney	Teşebbüs
Mem-ü Zin	1991	Ümit Elçi	İntihar
Şah Mat	1989	Yılmaz Atadeniz	Teşebbüs /İntihar
Bize Nasıl Kıydınız	1994	Metin Çamurcu	İntihar
Bir Yanımız Bahar Bahçe	1994	Bilge Olgaç	İntihar
Zümrüt	2000	Ömer Kızıltan	İntihar
Okul	2004	Yağmur Taylan, Durul Taylan	İntihar
Sen Ne Dilersen	2005	Cem Başeskioğlu	İntihar
Dabbe	2005	Hasan Karacadağ	İntihar
Saklı Yüzler	2007	Handan İpekçi	İntihar
Gen	2006	Togan Gökbakar	İntihar
Gölge	2007	Mehmet Güreli	İntihar
İncir Çekirdeği	2008	Selda Çiçek	İntihar
Mezuniyet	2009	Doğa Can Anafarta	İntihar
Orada	2009	Melik Saraçoğlu ve Hakkı Kurtuluş	İntihar
Gelecekte Bir Gün	2009	Boğaçhan Dündar	İntihar
Havar	2009	Mehmet Güteryüz	İntihar/Teşebbüs
Pus	2009	Tayfun Pirselimioğlu	İntihar
Ben O Değilim	2013	Tayfun Pirselimioğlu	İntihar
Veda	2010	Zülfü Livaneli	İntihar
Siyah Beyaz	2010	Ahmet Boyacıoğlu	İntihar
Karadedeler Olayı	2011	Erdoğan Bağbakan	İntihar
Süper İncir	2013	Kerem Sarı	İntihar
Yarım Kalan Mucize	2013	Biket İlhan	İntihar
Köksüz	2014	Deniz Akçay	İntihar
Bir Don Juan Öldürmek	2014	Sabahattin Sakman	İntihar

Ümmü Sıbyan: Zifir	2014	Efe Hızır Serhat Hasanoglu	İntihar
Sarmaşık	2015	Tolga Karaçelik	Teşebbüs
Delibal	2015	Ali Bilgin	İntihar
Kara Bela	2015	Burak Aksak	İntihar /Teşebbüs
İçimdeki İnsan	2015	Aydın Sayman	İntihar
Kan Çiçeği	1989	Şahin Gök	İntihar
Ali'nin Sekiz Günü	2008	Cemal Şan	İntihar
İki Damla Gözyaşı	1980	Kemal Kan	İntihar / Ulaşılamadı
Kır Gönünün Zincirini	1980	Şerif Gören	İntihar
Yeşil Işık	2002	Faruk Aksoy	İntihar / Teşebbüs / Ulaşılamadı
Derin Düşün-ce	2013	Çağatay Tosun	İntihar / Ulaşılamadı
Cumhuriyet	1998	Ziya Öztan	İntihar / Ulaşılamadı
Ölümsüz Aşk	1995	Mehmet Samsa	İntihar / Ulaşılamadı
Beni Bırakma	1986	Mehmet Bozkuş	İntihar / Ulaşılamadı
Yasak Cennet	1987	Mehmet Aydın	İntihar / Ulaşılamadı
Kobay	1986	Müjdat Gezen	İntihar / Ulaşılamadı
Üç Yol	2013	Faysal Soysal	Teşebbüs
Salkım Hanımın Taneleri	1999	Tomris Giritlioğlu	İntihar
Huzurum Kalmadı	1980	Haluk Baylan	İntihar
Takip	1981	Remzi Jöntürk	İntihar
Bir Düşün Masalı	1993	Ragıp Taranç, Faik Kartelli	İntihar / Ulaşılamadı
İstiyorum	1989	Samim Değer Ayşe Akıllıoğlu	İntihar
Organize İşler	2005	Yılmaz Erdoğan	Teşebbüs
Çekmeceler	2015	M. Caner Alper, Mehmet Binay	Teşebbüs
Güldürme Beni	1986	Ertem Göreç	Teşebbüs
Yalnız Kadın	1987	Samim Utku	Teşebbüs
Yaşamak	1988	Aram Gülyüz	Teşebbüs
Sahte Cennete Veda	1988	Tevfik Başer	Teşebbüs
Saklambaç	1994	Avni Kütükoğlu	Teşebbüs

Eski Fotoğraflar	1998	Necef Uğurlu – Jülide Övür	Teşebbüs
Renkli	1999	Ahmet Çadırcı	Teşebbüs
8. Saat	1994	Cemal Gözütok	Teşebbüs
Sarı Tebessüm	1992	Seçkin Yaşar	İntihar mı değil mi?
Hoşçakal Yarın	1998	Reis Çelik	İdam Mahkûmu
Her Şey Çok Güzel Olacak	1998	Ömer Vargı	İntihar mı değil mi?
Dava / Doz	2001	Gani Rüzgâr Şavata	Teşebbüs
Son	2001	Levent Kırca	Teşebbüs
Neredesin Firuze	2004	Ezel Akay	Teşebbüs
Girdap	2008	Talip Karamahmutoğlu	İntihar Eylemcisi
Kurtuluş Son Durak	2012	Yusuf Pirhasan	Teşebbüs
8 Saniye	2015	Ömer Faruk Sorak	Teşebbüs
Mavi Ring	2013	Ömer Leventoğlu	Ölüm Orucu
Usta Beni Öldürsene	1997	Barış Pirhasan	İntihar mı değil mi?
Bin Kere Ölmek	1983	Celal Mehreban	İdam Mahkûmu
Yağmur Kaçakları	1987	Yavuz Özkan	İdam Mahkûmu/İntihar a Meyilli
Yara	1997	Yılmaz Arslan	Teşebbüs
Gökten Üç Elma Düştü	2008	Raşit Çeliker	Teşebbüs
Balalayka	2000	Ali Özgentürk	Teşebbüs
Hayat Sana Güzel	2014	Murat Şeker	Teşebbüs
Çalınan Hayat	1985	Sırrı Gültekin	İntihara Meyilli
Adını Sen Koy	2009	Tuna Kiremitçi	Teşebbüs
Dünya Boştur	1990	Oğuz Gözen	Teşebbüs
Sümela'nın Şifresi Temel	2011	Adem Kılıç	Teşebbüs

Kara Kentin Çocukları	2000	Orhan Oğuz	İntihar mı değil mi?
Mutluluk	2007	Abdullah Oğuz	Teşebbüs
Polis Dosyası	1989	Tevfik Polam	Teşebbüs



Tablo EK 6: 1980-2015 yılları arasında Türk sinemasında karakterlerin intihar ettiği filmler listesi

Film Adı	Yıl	Yönetmen	İntihar Eden Karakterin Cinsiyeti
Yazgı	2001	Zeki Demirkubuz	Erkek - Nail - Yan Karakter
İtiraf	2001	Zeki Demirkubuz	Erkek - Taylan - Yan Karakter Erkek - Harun - Ana Karakter Kadın - Nilgün - Ana Karakter
Masumiyet	1998	Zeki Demirkubuz	Erkek - Bekir - Ana Karakter
Üçüncü Sayfa	1999	Zeki Demirkubuz	Erkek - Musa - Ana Karakter
Kırık Bir Aşk Hikayesi	1981	Ömer Kavur	Erkek - Bedri (Öğretmen) - Yan Karakter
Göl	1982	Ömer Kavur	Erkek - Murat - Ana Karakter Kadın - Murat'ın Karısı - Yan Karakter
Anayurt Otel	1986	Ömer Kavur	Erkek - Zebercet - Ana Karakter Erkek - Zebercet'in Yakını - Yan Karakter
Karşılaşma	2003	Ömer Kavur	Erkek - Mahmut - Ana Karakter
Gece Yolculuğu	1987	Ömer Kavur	Erkek - Ali - Ana karakter
Ah Güzel İstanbul	1981	Ömer Kavur	Kadın - Cevahirin Annesi - Yan Karakter Kadın - Cevahir - Ana Karakter
Eşkîya	1996	Yavuz Turgul	Erkek - Baran - Ana Karakter Erkek - Artist Kemal - Yan Karakter
Gönül Yarası	2005	Yavuz Turgul	Erkek - Halil - Ana Karakter

Av Mevsimi	2009	Yavuz Turgul	Erkek - Battal - Yan Karakter Erkek - Doktor - Yan Karakter
Asansör	1999	Mustafa Altıoklar	Erkek- Nurcan'ın Kocası- Yan Karakter
Ağır Roman	1996	Mustafa Altıoklar	Erkek - Salih - Ana Karakter Kadın - Tina - Ana Karakter
Banyo	2005	Mustafa Altıoklar	Erkek - Necmi - Yan Karakter
Ara	2008	Ümit Ünal	Erkek - Ender - Ana Karakter
Gölgesizler	2008	Ümit Ünal	Erkek - Muhtar - Ana Karakter
Polis	2007	Onur Ünlü	Erkek - Musa Rami- Ana Karakter Kadın - Musa'nın Kızı - Yan Karakter
Beş Şehir	2009	Onur Ünlü	Erkek - Ana Karakterler Şevket - Osman - Tevfik - Aydın -Dilek
Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi	2011	Onur Ünlü	Erkek - Julide'nin Kocası - Yan Karakter Kadın - Kamuran Hanım - Ana Karakter Kadın - Özge - Ana Karakter
Sen Aydınlatırsın Geceyi	2013	Onur Ünlü	Erkek - Cemal - Ana Karakter Erkek - Yasemin'in Halasının Oğlu - Yan Karakter Kadın - Yasemin - Ana Karakter
İtirazım Var	2014	Onur Ünlü	Erkek - Ferdi -Yan Karakter

Dedemin İnsanları	2011	Çağan Irmak	Erkek- Mehmet-Ana Karakter
Bana Şans Dile	2001	Çağan Irmak	Erkek- Bahadır Yurtsever-Ana Karakter
A Ay	1989	Reha Erdem	Kadın - Yekta'nın Annesi - Yan Karakter Çocuk - Yekta - Ana Karakter
Kaç Para Kaç	1999	Reha Erdem	Erkek -Bankacı - Yan Karakter
Şarkı Söyleyen Kadınlar	2013	Reha Erdem	Erkek - Adem - Ana Karakter
Gece Melek ve Bizim Çocuklar	1993	Atıf Yılmaz	Kadın - Melek - Ana Karakter
Hayallerim Aşkım ve Sen	1986	Atıf Yılmaz	Kadın - Derya Altınay - Ana Karakter
Bekle Dedim Gölgeye	1991	Atıf Yılmaz	Kadın - Esra - Ana Karakter
Alev Alev	1984	Halit Refiğ	Erkek - Şahin - Ana Karakter
Teyzem	1986	Halit Refiğ	Kadın - Üftade - Ana Karakter
Bir Damla Ateş	1981	Osman Seden	Kadın - Pınar - Ana Karakter Erkek - Fikret - Ana Karakter
Vazgeç Gönlüm	1981	Osman Seden	Erkek - Orhan - Ana Karakter
Hasret Sancısı	1982	Osman Seden	Kadın - Mine - Yan Karakter
Ömrümün Tek Gecesi	1984	Osman Seden	Erkek - Rıza - Ana Karakter
Tele Kızlar	1985	Osman Seden	Kadın - Sema - Yan Karakter
Ayrılık Kolay Değil	1980	Temel Gürsu	Erkek - İbrahim - Ana Karakter

Yaşamak Bu Değil	1981	Temel Gürsu	Kadın - Gülbahar - Ana Karakter
Vurun Öldürün Beni	1981	Temel Gürsu	Erkek - Gökhan - Ana Karakter
Katiller De Ağlar	1985	Orhan Elmas	Kadın - Leyla - Yan Karakter
Kahreden Gençlik	1985	Orhan Elmas	Erkek - Cengiz - Ana Karakter Kadın - Sevil - Ana Karakter
Nazlı ile Emir	1988	Orhan Elmas	Erkek - Emir - Ana Karakter Kadın - Nazlı - Ana Karakter
Sözde Kızlar	1990	Orhan Elmas	Kadın - Hatice - Yan Karakter
Kız Kulesi Aşıkları	1993	İrfan Tözüm	Erkek - Eski Fener Bekçisi - Yan Karakter Erkek - Fener Bekçisi - Ana Karakter
Mum Kokulu Kadınlar	1996	İrfan Tözüm	Kadın - Natalie - Yan Karakter
Kurtlar Vadisi Irak	2006	Serdar Akar	Erkek - Süleyman - Yan Karakter
Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm	2011	Serdar Akar	Kadın - Berna - Yan Karakter
Hasan Boğuldu	1990	Orhan Aksoy	Kadın - Emine-Ana - Karakter
Pandora'nın Kutusu	2009	Yeşim Ustaoglu	Kadın - Nusret - Ana karakter
İz	1994	Yeşim Ustaoglu	Erkek - Kemal (Komiser) - Ana Karakter
Yazı Tura	2004	Uğur Yücel	Erkek - Rıdvan - Ana Karakter
Ejder Kapanı	2010	Uğur Yücel	Kadın - Nazan - Yan Karakter

Daire	2013	Atıl İnaç	Erkek - Feramus - Ana Karakter
Bir Zamanlar Anadolu'da	2011	Nuri Bilge Ceylan	Kadın - Savcı Nusret'in Karısı - Yan Karakter
Romantik	2007	Sinan Çetin	Erkek - Gökhan - Ana Karakter
Bay E	1995	Sinan Çetin	Erkek - Ömer - Yan Karakter
Kâğıt	2010	Sinan Çetin	Erkek - Mehdi - Yan Karakter Erkek - Emrah - Ana Karakter
Bütün Kapılar Kapalıydı	1990	Memduh Ün	Kadın - Nil - Ana Karakter
Mem-ü Zin	1991	Ümit Elçi	Kadın - Zin - Ana Karakter
Şah Mat	1989	Yılmaz Atadeniz	Kadın - Sevda - Ana Karakter
Bize Nasıl Kıydınız	1994	Metin Çamurcu	Erkek - Baba - Ana Karakter
Bir Yanımız Bahar Bahçe	1994	Bilge Olgaç	Erkek - Melih - Ana Karakter
Zümrüt	2000	Ömer Kızıltan	Erkek - Fuat - Ana Karakter Kadın - Feride - Ana Karakter
Okul	2004	Yağmur Taylan, Durul Taylan	Erkek - Gökalp - Ana Karakter
Sen Ne Dilersen	2005	Cem Başeskioğlu	Erkek - Stavro -Yan Karakter
Dabbe	2005	Hasan Karacadağ	Erkek -Tarık - Ana Karakter Erkek - Cem - Yan Karakter

			Kadın - Sultan - Yan Karakter
Saklı Yüzler	2007	Handan İpekçi	Erkek - Baba - Yan Karakter
Gen	2006	Togan Gökbakar	Erkek - Akıl Hastası - Yan Karakter
Gölge	2007	Mehmet Güreli	Erkek - Selma'nın Babası - Yan Karakter
İncir Çekirdeği	2008	Selda Çiçek	Kadın - Cemile - Ana Karakter Kadın - Delal - Yan Karakter
Mezuniyet	2009	Doğa Can Anafarta	Erkek - Polat - Yan Karakter
Orada	2009	Melik Saraçoğlu ve Hakkı Kurtuluş	Kadın - Hümeysra - Ana Karakter
Gelecekte Bir Gün	2009	Boğaçhan Dündar	Erkek - Tolga - Ana Karakter
Havar	2009	Mehmet Güleriyüz	Kadın - Havar - Ana Karakter Kadın - Ayşe - Yan Karakter
Pus	2009	Tayfun Pırselimoğlu	Erkek - Emin - Yan Karakter
Ben O Değilim	2013	Tayfun Pırselimoğlu	İntihar
Veda	2010	Zülfü Livaneli	Kadın - Fikriye - Yan Karakter
Siyah Beyaz	2010	Ahmet Boyacıoğlu	Erkek - Murat - Yan Karakter
Karadedeler Olayı	2011	Erdoğan Bağbakan	Erkek - Emekli Yüzbaşı Asım - Yan Karakter
Süper İncir	2013	Kerem Sarı	Erkek - Seikilos - Yan Karakter
Yarım Kalan Mucize	2013	Biket İlhan	Kadın - Elif - Yan Karakter

Köksüz	2014	Deniz Akçay	Kadın - Nurcan - Ana Karakter
Bir Don Juan Öldürmek	2014	Sabahattin Sakman	Kadın - Hasta Melis - Yan Karakter
Ümmü Sibyan: Zifir	2014	Efe Hızır Serhat Hasanoğlu	Kadın - Kevser - Ana Karakter
Delibal	2015	Ali Bilgin	Erkek - Barış - Ana Karakter
Kara Bela	2015	Burak Aksak	Erkek-Kudret- Ana Karakter Erkek-Efkan- Ana Karakter Erkek-Yan Karakter
İçimdeki İnsan	2015	Aydın Sayman	Erkek - Sabri - Ana Karakter
Kan Çiçeği	1989	Şahin Gök	Kadın - Orhan'ın Kız Kardeşi - Yan Karakter
Ali'nin Sekiz Günü	2008	Cemal Şan	Erkek - Müşteri - Yan Karakter
Kır Gönlünün Zincirini	1980	Şerif Gören	Kadın- Gülcan-Yan Karakter
Salkım Hanımın Taneleri	1999	Tomris Giritlioğlu	Kadın - Nora - Ana Karakter
Huzurum Kalmadı	1980	Haluk Baylan	Erkek - Turgut - Yan Karakter
Takip	1981	Remzi Jöntürk	Erkek - Mahsar - Yan Karakter
Kara Kentin Çocukları	2000	Orhan Oğuz	Erkek - Özgü - Ana Karakter
İstiyorum	1989	Samim Değer Ayşe Akıllıoğlu	Erkek - Turgut - Ana Karakter

Tablo EK 7: 1980-2015 yılları arasında Türk sinemasında intihar sahnesi olan filmler listesi

Film Adı	Yıl	Senaryo	Yönetmen	İntihar Eden Karakter	Toplumsal Rol	Toplumsal Kurum	Toplumsal Travma
Üçüncü Sayfa	1999	Zeki Demirkubuz	Zeki Demirkubuz	Musa - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk-Ekonomi	Aile	1994 Ekonomik Krizi
Göl	1982	Selim İleri	Ömer Kavur	Murat - Ana Karakter Kadın - Murat'ın Karısı - Yan Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk	Aile	
Anayurt Otel	1986	Uyarlama "Anayurt Otel" (Yusuf Atılgan) Senaryo: Ömer Kavur	Ömer Kavur	Zebercet - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Yabancılaşma	Aile/Idari Kurum	Kuzey Kore Savaşı 27 Mayıs 1960 Darbesi 12 Mart 1971 Muhtırası 12 Eylül 1980 Darbesi
Eşkiya	1996	Yavuz Turgul	Yavuz Turgul	Baran - Ana Karakter Artist Kemal - Yan Karakter	Erkeklik Rolü/Yabancılaşma- Erkeklik Rolü/Ekonomi-Hastalık	Aile	Kürt Sorunu
Gönül Yarası	2005	Yavuz Turgul	Yavuz Turgul	Halil - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk	Aile	
Asansör	1999	Mustafa Altıoklar	Mustafa Altıoklar	Nurcan'ın Kocası - Yan Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk	Aile	
Ağır Roman	1996	Uyarlama "Ağır Roman" Metin Kaçan Senaryo: Mustafa Altıoklar, Metin Kaçan	Mustafa Altıoklar	Salih - Ana Karakter Tina - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk Kadınlık Rolü/Aşk	Aile / Emniyet	Gecekondulaşma Çarpık Kentleşme

Banyo	2005	Mustafa Altıoklar	Mustafa Altıoklar	Necmi - Yan Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk	Aile	
Beş Şehir	2009	Onur Ünlü	Onur Ünlü	Şevket/ Tevfik/Aydın/Dilek - Ana Karakterler	Erkeklik Rolü/Hastalık-Aşk- Güçten Düşme Kadınlık Rolü/Hastalık	Aile /Sağlık/Emniyet	
İtirazım Var	2014	Onur Ünlü	Onur Ünlü	Ferdi - Yan Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk-Ekonomik	Aile	
Dedemin İnsanları	2011	Çağan Irmak	Çağan Irmak	Mehmet - Ana Karakter	Erkeklik Rolü / Hastalık	Aile / İdari Kurum	Türk-Yunan Mübadele Dönemi 12 Eylül Darbesi
Bana Şans Dile	2001	Çağan Irmak	Çağan Irmak	Bahadır - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Yabancılaşma	Eğitim / Aile / Emniyet	
Şarkı Söyleyen Kadınlar	2013	Reha Erdem	Reha Erdem	Adem - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Hastalık	Aile / Sağlık	
Gece Melek ve Bizim Çocuklar	1993	Yıldırım Türker	Atıf Yılmaz	Melek - Ana Karakter	Kadınlık Rolü / Aşk	Aile	
Hayallerim Aşkım ve Sen	1986	Uyarlama "Bir Beyoğlu Düşü" Demir Özlü Senaryo: Ümit Ünal	Atıf Yılmaz	Derya Altınay - Ana Karakter	Kadınlık Rolü / Aşk	Aile	

Bekle Dedim Gölgeye	1991	Uyarılama/ "Bekle Dedim Gölgeye" Ümit Kıvanç Senaryo: Ümit Kıvanç, Banış Pirhasan	Atuf Yılmaz	Ezra - Ana Karakter Ersin - Ana Karakter Erdal - Ana Karakter	Kadınlık Rolü / Sevdiklerini Kaybetme- Yabancılaşma - Bunalım Erkeklik Rolü/Bunalım Yabancılaşma	Emniyet/ Aile /Düşlenen devlet kurumu	1968 Öğrenci Hareketi 12 Mart 1971 Muhtırası 1 Mayıs 1977 12 Eylül 1980 Darbesi
Alev Alev	1984	Erdoğan Tünaş	Halit Refiğ	Erkek - Şahin - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk	Aile	
Teyzem	1986	Ümit Ünal/ Gazeten ödüllü senaryo	Halit Refiğ	Üftade - Ana Karakter	Kadınlık Rolü/Aşk	Aile	12 Mart 1971 Muhtırası Kentleşme
Bir Damla Ateş	1981	Osman Seden	Osman Seden	Pınar - Ana Karakter Fikret - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/ Abi olma - Namus Temizleme Kadınlık Rolü/Aşk	Aile	
Vazgeç Gönülüm	1981	Bülent Oran	Osman Seden	Orhan - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk	Aile	
Ömrümün Tek Gecesi	1984	Uyarılama "Ömrümün Tek Gecesi" Esat Mahmut Karakurt Senaryo: Osman Seden	Osman Seden	Rıza - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk	Aile	
Ayrınlık Kolay Değil	1980	Erdoğan Tünaş	Temel Gürsu	Erkek - İbrahim - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk	Aile	
Katiller de Ağlar	1985	Erdoğan Tünaş	Orhan Elmas	Leyla - Yan Karakter	Kadınlık Rolü / Aşk-Kötü Yola Düşme	Aile	

Kahreden Gençlik	1985	Erdoğan Tünaş	Orhan Elmas	Cengiz - Ana Karakter Sevil - Ana Karakter	Erkeklik Rolü / Kadınlik Rolü Uyuşturucu Kullanımı	Eğitim	
Nazlı ile Emir	1988	Safa Önal	Orhan Elmas	Emir - Ana Karakter Nazlı - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk Kadınlik Rolü/ Aşk	Aile	
Kurtlar Vadisi Irak	2006	Raci Şaşmaz, Bahadır Özdemir	Serdar Akar	Süleyman - Yan Karakter İnihar Bombacı - Yan Karakter Vatani İçin Şehit Düşenler - Yan Karakterler	Erkeklik Rolü/Vatani Koruma Erkeklik Rolü/ Canlı Bomba Vatani Koruma	Emniyet	Savaş
Hasan Boğuldu	1990	Uyarlama "Yeni Dünya", "Hasan Boğuldu" Sabahattin Ali Orhan Aksoy	Orhan Aksoy	Emine- Ana Karakter	Kadınlik Rolü/Aşk	Aile	
Yazı Tura	2004	Uğur Yücel	Uğur Yücel	Rıdvan - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk-Vatani Koruma	Aile / Emniyet	Türk- Kürt Sorunu/Türk-Rum Sorunu/1999 Depremi
Daire	2013	Atıl İnaç	Atıl İnaç	Feramus - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/ Yabancılaşma	Aile / İdari Kurum	
Romantik	2007	Sinan Çetin	Sinan Çetin	Gökhan - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Yabancılaşma	Aile	
Kağıt	2010	Sinan Çetin	Sinan Çetin	Mehdi - Yan Karakter Emrah - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Ekonomi- İktidari Kaybetme Erkeklik Rolü/Ekonomi	Aile/İdari Kurum	1977 Yılı/Siyasi Olaylar

Bütün Kapılar Kapalıydı	1990	Uyarlama "Bütün Kapılar Kapalıydı" Süheyla Acar Kalyoncu Senaryo: Süheyla Acar Kalyoncu	Memduh Ün	Nil - Ana Karakter	Kadınlık Rolü / Annelik	Aile	12 Eylül Darbesi/İşkence
Mem-ü Zin	1991	Uyarlama/ "Mem-ü Zin" Ahmedê Xanî Senaryo: Ümit Elçi	Ümit Elçi	Zin - Ana Karakter	Kadınlık Rolü / Aşk	Aile	
Şah Mat	1989	Faruk Peker	Yılmaz Atadeniz	Sevda - Ana Karakter	Kadınlık Rolü / Aşk	Aile	
Bize Nasıl Kıydınız	1994	Uyarlama "Bize Nasıl Kıydınız" Emine Şenlikoğlu Senaryo: Emine Şenlikoğlu	Metin Çamurcu	Baba - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Oğlunu Öldürme-Eşini Aldatma	Aile	
Okul	2004	Uyarlama "Hayalet Kitap" Doğu Yücel Senaryo: Doğu Yücel	Yağmur Taylan, Durul Taylan	Gökarp - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk-Yalnızlık	Eğitim	
Sen Ne Dilersen	2005	Cem Başeskioglu	Cem Başeskioglu	Stavro - Yan Karakter	Erkeklik Rolü/Baba	Aile	
Dabbe	2005	Hasan Karacadağ	Hasan Karacadağ	Tanık - Ana Karakter Sultan - Yan Karakter	İntihar Salgını / Kadınlık Rolü	Aile / Din	İntihar Salgını
Saklı Yüzler	2007	Handan İpekçi	Handan İpekçi	Baba - Yan Karakter	Erkeklik Rolü/Baba/Namus Temizleme	Aile	

Mezuniyet	2009	Doğa Can Anafarta	Doğa Can Anafarta	Doğa Can Anafarta	Polat - Yan Karakter	Erkeklik Rolü/Babanın Tacizi/Yalnızlık	Aile / Eğitim	
Orada	2009	Melik Saraçoğlu ve Hakkı Kurtuluş	Melik Saraçoğlu ve Hakkı Kurtuluş	Melik Saraçoğlu ve Hakkı Kurtuluş	Hümevra - Ana Karakter	Kadınlik Rolü/Eş ve Anne Olamama	Aile	17 Ağustos 1999 Depremi 2001 Ekonomik Krizi
Gelecekte Bir Gün	2009	Cüneyt Ceylan	Cüneyt Ceylan	Boğaçhan Dündar	Tolga - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Ekonomi-Aşk	Aile	
Pus	2009	Tayfun Pırselimoğlu	Tayfun Pırselimoğlu	Tayfun Pırselimoğlu	Emin - Yan Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk-Ekonomi	Aile	
Veda Zülfü Livaneli	2010	Zülfü Livaneli	Zülfü Livaneli	Zülfü Livaneli	Fikriye - Yan Karakter	Kadınlik Rolü/Aşk	Aile	
Süper İncir	2013	Kerem Sarı	Kerem Sarı	Kerem Sarı	Sekilos - Yan Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk	Aile	
Ümmü Sıbyan: Zifir	2014	Serhat Hasanoglu	Serhat Hasanoglu	Efe Hızır - Serhat Hasanoglu	Kevser - Ana Karakter	Kadınlik Rolü/Tecavüz-Yalnızlık	Eğitim	
Delibal	2015	Yıldırım Türker	Yıldırım Türker	Ali Bilgin	Barış - Ana Karakter	Erkeklik Rolü/Aşk-Hastalık	Aile	

GAZETE METİNLERİ

Şekil EK 1: Lüks Mercedes'le Boğaz'ın sularına gömüldüler



Hürriyet, 12 Mayıs 1989: 1, 19

Şekil EK 2 : Polise teslim olmak yerine ölümü seçti!



Sabah/Pazar, 2 Mayıs 1993: 1

Şekil EK 4: İki Kardeşim İntiharı



Sabah, 9 Haziran 1993: 1,21

Şekil EK 5: Blues'cu 'Mavi Ölümü' Seçti



Hürriyet, 17 Ağustos 2001: 18-19

100 dolar için İNTHAR ETTİ

İSTANBUL'DA artık İntihar edenlerin sayısı her geçen gün artıyor. 100 dolar için intihar edenlerin sayısı her geçen gün artıyor. 100 dolar için intihar edenlerin sayısı her geçen gün artıyor.



Şekil EK 7: Esra, yaşam oyununa dayanamadı



Hürriyet, 15 Mayıs 2002: 3

Şekil EK 8: Ortağını Vurup Canına Kıydı



Sabah, 12 Temmuz 2013: 3



Şekil EK 11: Urfa'da Son Beş Ayda 17 Kadın İntihar Etti



Hürriyet/Pazar, 14 Haziran 2002: 1, 8-9

Şekil EK 12 : Kızını ve Karısını Öldürüp İntihar Etti



Sabah 26 Haziran 2013: 5

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- AHMAD, F. : 2012 **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, 11 Basım, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- AKBULUT, H. : 2012 **Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına: Melodramatik İmgelem**, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- AKDAŞ, C. : 2016 “Gizli Yüzün İzinde: Geçmiş, Geleceğe ve Şimdiye Yolculuk”, **Filmin Sonuna Yolculuk**, Ed. Gülbuğ Erol, İstanbul: Beta Yayıncılık, 15-37.
- AKIN, E. : 1991 “Türk Ailesinde Babanın Rolü ve Önemi”, **Türk Aile Ansiklopedisi 1**, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 148-155.
- AKIN, R. : 2010 **Türk Siyasal Tarihi 1908-2000**, İstanbul: On İki Levha Yayıncılık.
- AKKAYA, T. M. : 2010 “1990-2000 Arası Türk Öykücülüğünde Postmodern Algı Biçimlerinin İzleri” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi SBE.
- ALPTEKİN, K., & DUYAN, V. : 2014 **İntihar ve İntihar Girişimi Kavramlar, Yaygınlık, Müdahale, Önleme ve Öyküler**, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- ALTHUSSER, L. : 2000 **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, 4. Basım, Çev. Yusuf Alp; Mahmut Özışık, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ALVAREZ, A. : 1992 **İntihar: Kan Dökücü Tanrı**, Çev. Zuhâl Çil Sarıkaya, Ankara: Öteki Yayınevi.
- ANTHONY, S. : 1999 **The Child's Discovery of Death**, 2. Basım, Oxon: Routledge.
- ARAŞTIRMA GELİŞTİRME ŞUBE MÜDÜRLÜĞÜ. : 2000 **Polis ve İntihar**, Ankara: Emniyet Genel Müdürlüğü Basımevi.
- ARDA, M. : 2015 **İntiharın Gözyaşları**, İstanbul: Bilge Karınca Yayınevi.

- ARIK, E. : 2017 “Sosyal Medyada Mahremiyet Görünümleri”, **Sosyal Medya Araştırmaları I: 'Sosyalleşen Birey'**, 2. Basım, Ed. Ali Büyükaslan; Ali Murat Kırık, İstanbul: Çizgi Kitabevi, 103-132.
- ARİES, P. : 1991 **Batılının Ölüm Karşısında Tavrıları**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları.
- ARİSTOTELES. : 1975 **Politika**, Çev. Mete Tuncay, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ARİSTOTELES. : 2014 **Nikomakhos'a Etik: Bütün Yapıtları-5**, Çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları.
- ARKUN, N. : 1978 **İntiharın Psikodinamikleri**, 2. Basım, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- ARSLAN, A. : 2010 **İlkçağ Felsefe Tarihi, Plotinos, Yeni Platonculuk ve Erken Dönem Hristiyan Felsefesi**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ASSMANN, J. : 2015 **Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, 2. Basım, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- ATAY, O. : 2014 **Bütün Eserleri 1: Tutunamayanlar**, 65. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ATAY, O. : 2018 “Ne Evet Ne Hayır”, **Korkuyu Beklerken**, 51. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 129-145.
- ATILGAN, Y. : 2011 **Anayurt Oteli**, 19. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AVŞAR, Z. : 2002 “İntihar Haberleri-Medya ve RTÜK’ün Yaklaşımı”, **Radio ve Televizyonlarda Şiddet ve İntihar Haberleri**, Yay Haz. RTÜK, Ankara: Başbakanlık Basımevi 75-79.
- AZİZ, A. : 2004 “Simge Kullanımı”, **Medyada Şiddete Duyarlılık**, Yay Haz. RTÜK, Ankara: Başbakanlık Basımevi, 65-75.
- BAKÇAY, N. E. : 2019 “2000’ler Türkiye’inde Estetik ve Politika İlişkisi: Gezi Parkı, Emek Sineması ve Özgür Kazova Örnekleri” (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE.

- BALABANLILAR, M. : 1992 “Anayurt Otel'i'nin Yazarı Yusuf Atılgan'ın Yöneldiği Üç Tema: Hapis, İntihar ve İşkence”, **Yusuf Atılgan'a Armağan**, İstanbul: İletişim Yayınları, 65-68.
- BAŞOL, Ö. : 2010 **Senaryo Kitabı**, Ed. Yasemin Erturan, İstanbul: Pana Film Yayınları.
- BATİBEKİ, Y. A. : 1995 **Söylemek Güzeldir**, İstanbul: Afa Sinema Yayınları.
- BAUDRİLLARD, J. : 2011 **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, 3. Basım, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- BERGER, L. P. : 2008 **Gerçekliğin Sosyal İnşası**, Çev. Vefa Saygın Ögütte, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- BİRİNCİOĞLU D. : 2016 “‘Biz’i Üreten Melodramatik İmgelem: Çağan Irmak Sineması”, **Tür(k) Sinemasında Auteurs**, Ed. Gizem Parlayandemir; Derya Birincioğlu, İstanbul: Kriter Yayınları, 79-127.
- BORAN, T. : 2009 **Dünya Ekonomi Bunalımının Türkiye’ye Sosyal ve Psikolojik Yansımaları: İntiharlar-Ekonomik Krizi**, Ankara: Kök Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Vakfı.
- BOWİE, M. : 2007 **Lacan**, Çev. V. Pekel Şener, Ankara: Dost Kitabevi.
- BRIERE, J., & SCOTT, C. : 2016 **Travma Terapisinin İlkeleri**, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- BRUN, J. : 2003 **Stoa Felsefesi**, Çev. Medar Atıcı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BUCKİNGHAM, W., v.d. : 2016 **Felsefe Kitabı**, 5. Basım, Çev. Emel Lakşe, İstanbul: Alfa Yayınları.
- BURTON, R. : 2017 **Melankolinin Anatomisi**, 5. Basım, Çev. M. Tokmakçıoğlu, İstanbul: Aylak Adam Yayınevi.
- BÜYÜKASLAN, A. : 2015 “Sosyalleşmenin Boyutu”, **Sosyal Medya Araştırmaları 2: "Sosyalleşen Olgular"** Ed. Ali Büyükaslan; Ali Murat Kırık, İstanbul: Çizgi Kitabevi, 15-21.

- CAMUS, A. : 2017 **Sisifos Söyleni**, 36. Basım, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları.
- CANUDO, R. : 1988 “Reflections on the Seventh Art”, **French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939**, Princeton, Princeton University Press, 291-303.
- CASTELLS, M. : 2008 **Enformasyon Çağı: Ekonomi Toplum ve Kültür**, 2. Basım, Cilt: 1, Çev. Ebru Kılıç, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CENGİZ, M. : 1992 “Yusuf Atılgan: ‘Sevgi Yazdıklarımın Temel Eksenidir’”, **Yusuf Atılgan'a Armağan**, Ed. Turan Yüksel, İstanbul: İletişim Yayınları, 75-77.
- CEVİZCİ, A. : 1999 **Felsefe Sözlüğü**, 3. Basım, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- COENEN-HUTLER, J. : 2013 **Durkheim'ı Anlamak**, Çev. Serra Akyüz, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÇELİKEL, D. : 2011 “Zeki Demirkubuz Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri: Masumiyet ve Kıskanmak Üzerine Bir Çözümleme”, **2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış**, Ed. Özgür Yılmazkol, İstanbul: Okur Kitaplığı 97-119.
- ÇOMU, T. V. & HALAİQA, İ. : 2015 “Web İçeriklerinin Metin Temelli Çözümlemesi”, **Yeni Medya Çalışmalarında Araştırma Yöntem ve Teknikleri**, Ed. Mutlu Binark, İstanbul: Ayrıntı Yayınları 26-87.
- ÇÖTELİ, S. : 2017 **Sanal Kamusal Alan ve Toplumsal Hareketler**, İstanbul: Kriter Yayınevi.
- DAVIS, H. : 2004 **Understanding Stuart Hall**, City Road, London: Sage Press.
- DEMİR, V. : 2006 **Medya Etiği**, İstanbul: Beta Yayınevi.
- DESCARTES. : 1992 **Ahlak Üzerine Mektuplar**, (M. Karasan, Çev.) İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- DİJK, T. V. : 2015 “Söylem ve İdeoloji: Çokalanlı Bir Yaklaşım”, **Söylem ve İdeoloji**, Ed. Barış Çoban, Zeynep Özarslan Çev. Nurcan Ateş, 2. Basım, İstanbul: Su Yayınları 15-97.

- DİMDİK, P. : 2014 “Investigating The Female Suicides in Kars Province In The Novel “Snow” with Specific Reference to The Notion Of Authority”, **Urban and Urbanization**, Ed. Recep Efe, v.d., Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 406-415.
- DOĞAN, D. : 2019 “Bir Erkeğin ve Bir Mekânın Psikanalitik Tahlili: Anayurt Otel”, **Türk Sinemasının Erkekleri: Mekanları, İdeolojileri**, Ed. Murat İri, İstanbul: Der Yayınları, 133-141.
- DORSAY, A. : 2005 **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları: Türk Sineması 1990-2004**, 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- DORSAY, A. : 2011 **Sinemamızda Değişim Rüzgarları: Türk Sineması 2005-2010**, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- DÖNMEZ, A. : 2020 “Görüntü Estetiği ve Mizansen Açısından İlk Dönem Türk Sinemasının Değerlendirilmesi”, **Türk Sinema Tarihine Farklı Bakışlar**, Ed. Rifat Becerikli, Ankara: Detay Yayıncılık, 41-77.
- DÖNMEZER, S. : 1994 **Toplumbilim**, 11. Basım, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- DURKHEİM, E. : 2013 **İntihar**, Çev. Zühre İlkgelen, İstanbul: Pozitif Yayınları.
- EDGÜ, F. : 2015 “Onları Tanıyordum”, **Giden Bir Kedinin Ardından**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 73-74.
- EDİNSEL., K. : 2014 **Sosyolojik Düşünme ve Çözümleme Etkenler, Oluşum Süreçleri ve Etkiler**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- EPİCURUS. : 1994 **The Epicurus Reader: Selected Writings and Testimonia**, Ed. Brad Inwood, Lloyd. Gerson, Cambridge: Hackett Publishing Company.
- ERASMUS, D. : 2002 **Deliliğe Övgü**, 7. Basım, Çev. Nusret Hızır, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ERDEN, G. : 2002 “Çocuklarda İntihar Girişimleri ve Ölüm Kavramının Gelişimi ile İlgisi”, **İntihar**, Ed. Işıl

- Sayı1, İzmir: Ege Üniversitesi Psikiyatri Yayınları, 28-39.
- EREN, V. V. : 2010 “Türkiye’de Göç, Gecekondu ve Terör Üzerine Bir Araştırma: Adana Kenti Örneği”, **Terörün Sosyal Psikolojisi**, Ed. Murat Sever, v.d., Ankara: Polis Akademisi Yayınları.
- ERJEM, Y., & GÖDELEK, E. : 2010 “Türkiye’de İç Göçler ve Kentleşme Bağlamında Terörizmin Sosyo-Psikolojik Zemini”, **Terörün Sosyal Psikolojisi**, Ed. Murat Sever, v.d., Ankara: Polis Akademisi Yayınları.
- ERKAL, E. M. : 1996 **Sosyoloji (Toplumbilim)**, 7. Basım, İstanbul: Der Yayınevi.
- ESEN, Ş. : 2000 **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, 2. Basım, İstanbul: Beta Yayınları.
- ESEN, Ş. : 2010 **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, 2. Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ESEN, Ş. : 2015 **Ömer Kavur: Sinemamızda Bir Auteur**, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ESKİN, M. : 2014 **İntihar: Açıklama, Değerlendirme, Tedavi ve Önleme**, Ankara: Türk Psikologlar Derneği Yayınları.
- EŞLİ, Ö. M. : 2012 **Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı**, İstanbul: Doruk Yayınları.
- EYERMAN, R. : 2001 **Cultural Trauma: Slavery and The Formation of African American Identity**, United Kingdom: Cambridge University Press.
- FIRAT, B. Ş. : 2014 “Türkiye’de Doksanlar Devlet Şiddetinin Özgünlüğü ve Sürekliliği Üzerine Bir Deneme”, **Türkiye’de Siyasal Şiddetin Boyutları**, Ed. Güney Çeğin, İbrahim Şirin, İstanbul: İletişim Yayınevi, 369-403.
- FOUCAULT, M. : 2006 **Deliliğin Tarihi**, 4. Basım, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

- FREUD, S. : 2013 “Mazoşizmin Ekonomik Sorunu (1924)”, **Meta Psikoloji**, 2. Basım, Çev. Emre Kapkın, Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi, 391-406.
- FREUD, S. : 2013 “Yas ve Melankoli”, **Meta Psikoloji**, Çev. Emre Kapkın, Ayşe Tekşen Kapkın, 2. Basım, Cilt: 1, İstanbul: Payel Yayınevi, 237-261.
- FREUD, S. : 2014 **Totem ve Tabu**, 2. Basım, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Say Yayınları.
- FROMM, E. : 1974 **The Anatomy of Human Destructiveness**, 3. Edition, America: Holt, Rinehart and Winston Ltd. Publishing.
- GANASCIA, J. G. : 2016 “Genelleştirilmiş Altın Gözetim Toplumu”, **Yeni Medya: Kullanıcının Yükselişi**, Çev. Şeyda Koçak Kurt, Ed. Himmet Hülür, Cem Yaşın, Ankara: Ütopya Yayınları, 184-204.
- GENÇTAN, E. : 2014 “Türkçe’de Otto Rank”, **Doğum Travması**, 2. Basım, Çev. Sabri Yücesoy, İstanbul: Metis Yayınları, 7-11.
- GIDDENS, A. : 2011 **Sosyolojinin Savunusu: Makaleler, Yorumlar ve Yanıtlar**, Çev. İbrahim Kaya, İstanbul: Say Yayınları.
- GÖÇER, A. : 1991 **Sanat ve İntihar**, Ankara: Öncü Kitap.
- GÖKSU, T., & BİLGİÇ, V. K. : 2010 “Kentleşme ve Göçün Teröre Etkisi”, **Terörün Sosyal Psikolojisi**, Murat Sever, v.d., Ankara: Polis Akademisi Yayınları.
- GÖZLER, K. : 2000 **Türk Anayasa Hukuku**, Bursa: Ekin Yayınları.
- GRAMSCI, A. : 1986 **Hapishane Defterleri**, Çev. Kenan Somer, İstanbul: Onur Yayınları.
- GÜÇHAN, G. : 1992 **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara: İmge Kitabevi.
- GÜÇLÜ, F. : 2001 **İntihar: Umutsuzluğun Tırmanışı**, 3 Basım, Ankara: Sabev Yayınevi.

- GÜLER, M. : 2006 “Göç ve Yakın Çevre Yönelimli Şiddet”, **Terör, Şiddet ve Toplum**, Ed. Firdevs Gümüsoğlu, Ankara: Bağlam Yayınları.
- GÜLERYÜZ, D. : 2002 “Radyo ve Televizyonlarda İntihar Haberlerinin Sunumunun Toplum Üzerinde Etkileri”, **Radyo ve Televizyonlarda Şiddet ve İntihar Haberleri**, Yay. Haz. RTÜK, Ankara: Başbakanlık Basımevi, 87-91.
- GÜNAY, V. D. : 2013 **Söylem Çözümlemeleri**, İstanbul: Papatya Yayınları.
- GÜNEŞ, C. : 2012 “Sığınma ve Ruhsal Travma Kuramsal ve Klinik Yaklaşımlar”, **Kültürlerarası Çalışmalar: Ötekinin Sözü**, Ed. Serra İçellioğlu, Özge Soysal, İstanbul: Kültür Üniversitesi Yayınları.
- GÜNGÖR, N. : 2013 **İletişim: Kuramlar ve Yaklaşımlar**, 2. Basım, Ankara: Ekinoks Yayın Dağıtım.
- GÜRBİLEK, N. : 2012 **Kötü Çocuk Türk**, 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları
- GÜRBİLEK, N. : 2016 **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, 8. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- GÜRER, B. : 2015 “Ailede Eğitim”, **Aile Yazıları / 7**, Ed. Saim Sakaoğlu, v.d., Ankara: Başak Matbaacılık, 65-86.
- GÜVENÇ, S. : 2003 “80'inci Yılında Mübadele”, **İki Vatan Yorgunları Mübadele Acısını Yaşayanlar Anlatıyor**, Ed. İskender Özsoy, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- HABERMAS, J. : 2004 “Kamusal Alan”, **Kamusal Alan**, Ed. Meral Özbek, İstanbul: Hil Yayınları, 95-103.
- HALBWACHS, M. : 2016 **Hafızanın Toplumsal Çerçevesi**, Çev. Büşra Uçar, Ankara: Heretik.
- HARRİS., J. : 1998 **Hayatın Değeri Tıp Etiğine Giriş**, Çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- HARVEY, D. : 1997 **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.
- HİLL, T. : 2004 **Ambitiosa Mors: Suicide and Self in Roman Thought and Literature**, London: Routledge Press.

- HOBBS, T. : 2007 **Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti**, 6. Basım, Çev. Semih Lim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- HUME, D. : 2017 **İntihar ve Ruhun Ölümsüzlüğü Üzerine**, Çev. Burcu Denizci, İstanbul: Sub Press Yayınları.
- HÜLÜR, H., & YAŞIN, C. : 2016 **Yeni Medya: Kullanıcının Yükselişi**, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- İZMİR, M. : 2020 **Psikanalizin Temel İlkeleri**, Ankara: Çolpan Kitap.
- JAMİSON, K. R. : 2004 **Erken Çöken Karanlık: İntiharı Anlamak**, Çev. Emine Bademci, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- JASPERS, K. : 2008 **Nietzsche**, Çev. Murat Batmankaya, İstanbul: Alkım Yayınevi.
- KABADAYI, L. : 2013 **Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KADIZADE, E. : 2011 “Tomris Uyar’ın Öykücülüğü”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Adana: Çukurova Üniversitesi SBE.
- KAGAN, S. : 2012 **Death**, London: Yale University Press.
- KANT, I. : 2013 **Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi**, 5. Basım, Çev. İoanna Kuçuradi, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- KAPLAN, N. : 2004 **Aile Sineması Yılları 1960’lar**, İstanbul: Es Yayınları.
- KAPLAN, N. : 2017 **Göç Kimlik Çok Kültürlülük**, İstanbul: Der Yayınları.
- KAVUKÇU, C. : 2003 **Başkasının Rüyaları**, İstanbul: Can Yayınları.
- KAVUKÇU, C. : 2005 **Nolya**, İstanbul: Can Yayınları.
- KAYALI, K. : 1996 “Türk Sinema Tarihinin Sınırlılıklarını Aşmanın Yolları”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Süleyman Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayınları, 57-74.

- KELLEHEAR, A. : 2012 **Ölümün Toplumsal Tarihi**, Çev. Tuğçe Kılınç, Ankara: Phoenix Yayınları.
- KILIÇ, R. : 2018 **İntiharın Tarihi: Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyette İstemli Ölüm Halleri**, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- KIRAÇ, R. : 2019 **Kifayetsiz Pastoral**, İstanbul: İthaki Yayınları.
- KIRIK, A. M., & ARAS, N. : 2015 “Sosyal Medyanın Kültürel Yabancılaşma Olgusundaki Rolü, **Sosyal Medya Araştırmaları 2: 'Sosyalleşen Olgular'**, Ali Büyükaslan, Ali Murat Kırık, İstanbul: Çizgi Kitabevi 131-159.
- KIVANÇ, Ü. : 1998 **“'Bekle' Dedim Gölgeye”**, 3. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KIVANÇ, Ü. : 2020 “Milattan Önce”, **40 Yıl 12 Eylül**, Ed. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, 71-75.
- KIERKEGARD, S. : 1997 **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk**, Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KOÇ, İ. : 2014 “Türkiye’de Aile Yapısının Değişimi: 1968-2011. T. A. Bakanlığı”, **Türkiye Aile Yapısı Araştırması Tespitler, Öneriler**, İstanbul: Çizgi Tanıtım ve Kirtasiye Ltd. Şti, 24-55.
- KÖSE, M. R. : 2016 **İntihar Sosyo-Psikolojik, Kültürel ve Ekonomik Bir Çözümleme**, Ankara: Anı Yayıncılık.
- KUTLU, A. : 2016 **Zehir Zıkkım Hikayeler**, 3. Basım, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- KUTLU, A. : 2017 **Mekruh Kadınlar Mezarlığı**, 4. Basım, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- KÜTÜK, Y. : 2011 “Türkiye’de İntiharların Ekonomik ve Sosyal Göstergelerle İlişkisi” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi SBE.
- LACAN, J. : 2020 “Ben İşlevinin Kurucusu Olarak Ayna Evresi” **Psikanalizin Temel İlkeleri**, Çev. Mutluhan İzmir, Ankara: Çolpan Kitap, 75-87.

- LACAN, J. : 2020 “Psikanalizde Söz ile Dilin Etki Alanı ve İşlevi”, **Psikanalizin Temel İlkeleri**, Çev. Mutluhan İzmir, Ankara: Çolpan Kitap, 87-152.
- LACAN. : 2013 **Psikanalizin Dört Temel Kavramı**, Ed. Jacques Alain Miller, Çev. Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis Yayınları.
- LEAR, J. : 2006 **Mutluluk, Ölüm ve Yaşamın Artakalanı**, Çev. Banu Büyükkal, İstanbul: Metis Yayınları.
- LEMERT, C. : 2011 **Durkheim’ın Hayaletleri Kültürel Mantık ve Sosyal Şeyler**, Çev. Ferit B. Aydar, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- LEVİNAS, E. : 2014 **Ölüm ve Zaman**, Çev. Nami Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MADENOĞLU, D. N. & AKDAŞ C. : 2016 “Politik Sinemada Popüler ya da Popüler Sinemada Politik Filmler: Türk Sinemasında Politik Filmler ve Sermiyan Midyat”, **Tür(k) Sinemasında Auteurs**, Ed. Gizem Parlayandemir, Derya Birincioğlu, İstanbul: Kriter Yayınları, 213-260.
- MARSH, I. : 2017 **İntihar Foucault, Tarih ve Hakikat**, Çev. Yonca Aşçı Dalar, İstanbul,: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- MASCELLİ, V. J. : 1998 **The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques**, Los Angeles: Silman-James Press.
- MENCÜTEKİN, M. : 2014 **Lacan ve Sinema Sanatı**, İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.
- MENNİNGER, A. K. : 1938 **Man Against Himself**, New York: Harcourt Press.
- MİNOİS, G. : 2008 **İntiharın Tarihi: İstemli Ölüm Karşısında Batı Toplumu**, Çev. Nermin Acar, Ankara: Dost Kitabevi.
- MONACO, J. : 2002 **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- MONTAİGNE, M. : 2011 **Denemeler**, 21. Basım, Çev. Hasan Ali Yücel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- MUNGAN, M. : 2019 “Trabzon Burması”, **Kadından Kentler**, 8. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 37-41.
- MUNGAN, M. : 2019 “Samsun Sigarası Tütün Balyaları Tamaron”, **Kadından Kentler**, 8. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 65-89.
- MUTLU, E. : 2004 **İletişim Sözlüğü**, 4. Basım, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- MÜCEK, A. : 2009 **Türkiye’de Askeri Darbeler**, İstanbul: Gökkuşuğu Yayınları.
- NİEDZVIECKI, H. : 2009 **The Peep Diaries: How We’re Learning to Love Watching Ourselves and Our Neighbors**, San Francisco: City Light Books.
- ODAĞ, C. : 1995 **İntihar (Özkıym) Tanım-Kuram-Sağaltım**, İzmir: İzmir Psikiyatri Derneği.
- OĞUZ, B. : 2009 “Oğuz Atay’da Yazarlık Kurumunun İflası ve Edebi İntihar” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi SBE.
- OĞUZ, N. Y. : 2002 “Anadolu Uygarlıklarında İntihar Düşüncesinin Evrimi”, **İntihar**, Ed. Işık Sayıl, İzmir: Ege Psikiyatri Yayınları.
- OKTİK, N. : 2005 **Muğla’da İntihar ve İntihar Girişimleri**, Muğla: Muğla Üniversitesi Yayınları.
- OKUMUŞ, F. : 2014 **Sinema Tarihyazımı: Türk Sineması Tarihyazımı için Yöntem Arayışı**, Ankara: Gece Kitaplığı.
- OKUTAN., M. Ç. : 2004 **Tek Parti Döneminde Azınlık Politikaları**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ONARAN, A. Ş. : 1995 **Türk Sineması II**, Ankara: Kitle Yayınları.
- ONART, Ü. : 1992 “Bir İletişim Çıkmazı: Zebercet”, **Yusuf Atılgan'a Armağan**, İstanbul: İletişim Yayınları, 239-262.
- ONUR, B. : 1991 **Gelişim Psikolojisi Yetişkinlik Yaşlılık Ölüm**, Ankara: V Yayınları.

- ORTAYLI, İ. : 1987 **İmparatorluğun En Uzun Yılı**, İstanbul: Hil Yayınları.
- OZANKAYA, Ö. : 1991 **Toplumbilim**, 7. Basım, İstanbul: Cem Yayınevi.
- ÖZAKINCI, U. : 2001 “Birinci Kapı”, **Siyah: Hiçliğin ve Mülkiyetsizliğin Öyküleri**, İstanbul: Can Yayınları, 15-22.
- ÖZAKINCI, U. : 2001 “Yedinci Korku”, **Siyah: Hiçliğin ve Mülkiyetsizliğin Öyküleri**, İstanbul: Can Yayınları, 95-99.
- ÖZBUDUN, E. : 2005 **Türk Anayasa Hukuku**, 8. Basım, Ankara: Yetkin Yayınları.
- ÖZCAN, A. : 2014 “Son Kürt Eşkiyaları: Kürt Meselesinde ‘Adi’ Şiddetin Olağanüstülüğü, Siyasallığı ve Yasa Yapıcı Mirası”, **Türkiye’de Siyasal Şiddetin Boyutları**, Ed. Güney Çeğin, İbrahim Şirin, İstanbul: İletişim Yayınevi, 165-206.
- ÖZER, Ö. : 2011 **Haber Söylem İdeoloji: Eleştirel Haber Çözümlemeleri**, İstanbul: Literatürk Yayıncılık.
- ÖZGÜÇ, A. : 2014 **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014**, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- ÖZGÜL, Y. : t.y. **Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi 1914-2014**, Cilt: 1 (1914-1961), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü.
- ÖZGÜL, Y. : t.y. **Türk Sinemasında 100 Yıl (1914-2014)**, Cilt: 1-5, Yayınlanmamış eser.
- ÖZKALP, E. : 2009 **Sosyolojiye Giriş**, 17. Basım, Bursa: Ekin Basım Yayın Dağıtım.
- ÖZKÖK, E. : 1985 **Kitlelerin Çözülüşü: İletişim Kuramları Açısından**, Ankara: Tan Yayınevi.
- ÖZÖN, N. : 2008 **Sinema Sanatına Giriş**, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ÖZÖN, N. : 2010 **Türk Sineması Tarihi: 1896-1960**, 10. Basım, İstanbul: Doruk Yayınları.
- ÖZTAN, G. : 2014 **Türkiye’de Militarizm: Zihniyet Pratik ve Propaganda**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- PALABIYIKOĞLU, R. : 2002 “Medyanın İntihar Davranışına Etkileri”, **İntihar**, Ed. Işık Sayıl, İzmir: Ege Psikiyatri Yayınları, 68-86.
- PAMUK, O. : 2002 **Kar**, 3. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları.
- PARLAYANDEMİR, G. : 2015 “Bağımsız Türk Sineması İçin Alternatif İzleyicilik Deneyimleri” (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE.
- PEROUSE, J.-F. : 2009 “Kürt Sorunu’nu Yeniden Sorgulamak”, **21. Yüzyıla Girerken Türkiye**, Çev. Aslı Öcal, Ed. Semih Vaner, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- PERVANE, E. : 2015 “Çağdaş Dönem Yazarlarından Barış Bıçakçı, Emrah Serbes ve Sezgin Kaymaz’ın Romanlarında Ankara İmgesi” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE.
- PLATON. : 2013 **Sokrates’in Savunması – Euthyphron, Apologia, Kriton, Phaidon-**, 11. Basım, Çev. Hasan Ali Yücel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- PÖSTEKİ, N. : 2012 **1990 Sonrası Türk Sineması**, Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- SAĞIR, A. : 2014 **Ölüm Sosyolojisi**, Ankara: Phoenix Yayınları.
- SANCAR, M. : 2016 **Geçmişle Hesaplaşma Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne**, İstanbul: İletişim.
- SARTRE, J.-P. : 2010 **Varlık ve Hiçlik**, 3. Basım, Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Eksen Çankaya, İstanbul: İthaki Yayınları.
- SCHOPENHAUER, A. : 2010 **Hayatın Anlamı**, 3. Basım, Çev. Ahmet Aydoğan, İstanbul: Say Yayınları.
- SCOGNAMİLLO, G. : 2010 **Türk Sinema Tarihi**, 3. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- SENECA, L. A. : 2018 **Ahlak Mektupları**, 2. Basım, Çev. Türkan Uzel, İstanbul: Jaguar Kitap.
- SHAKESPEARE, W. : 2007 **Hamlet**, 9. Basım, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- SKILLING, H. G. : 1994 **T.G. Masaryk: Aganist The Current 1882-1914**, London: The Macmillan Press LTD.
- SOLOMON, R. C. : 2006 “Ölüm Fetişizmi, Marazi Tekbencilik”, **Ölüm ve Felsefe**, Çev. Nur Küçük, Ed. Jeff Malpas, & C. Robert Solomon, İstanbul: İthaki Yayınları, 296-345.
- SÖĞÜT, M. : 2003 **Beş Sevim Apartmanı / Rüya Tabirli Cinperi Yalanları**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SÖĞÜT, M. : 2019 “Kendimi Neden Bu Şehirde Öldürdüm”, **Deli Kadın Hikayeleri**, 22. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 169-172.
- SÖĞÜT, M. : 2019 **Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SÖZEN, E. : 2004 “Kadına Yönelik Haber Programlarında Şiddet Öğeleri”, **Medyada Şiddete Duyarlılık**, Yay. Haz. RTÜK, Ankara: Başbakanlık Basımevi, 75-83.
- SPİNOZA, B. : . : 2011 **Etika**, 4. Basım, Çev. Hilmi Ziya Ülken, Ankara: Dost Kitabevi.
- SUNAT, H. : 2007 **Psikanalitik Duyarlılık Bakışla Spinoza ve Felsefesi**, Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- SUNER, A. : 2006 **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul: Metis Yayınları.
- SÜMER, N. : 2015 **Dinlerde İntihar Şehitlik ve Ötenazi**, Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- SÜMEYRA, C. : 2018 **Kendi Kalemimi Kıranlar: Türk Edebiyatında İntihar**, İstanbul: Şule Yayınları.
- ŞAHİNER, S. : 2014 **Antabus**, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- ŞENTÜRK, Ü. : 2015 “Türk Aile Tarihi”, **Aile Yazıları / 7**, Ed. Saim Sakaoğlu, v.d., Ankara: Başak Matbaacılık, 13-29.
- T.C. AİLE, ÇALIŞMA VE SOSYAL HİZMETLER BAKANLIĞI & AİLE VE TOPLUM HİZMETLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ. : 2016 **Türkiye Aile Yapısı Araştırması**, 2016. Ankara: TDV Yayın Matbaacılık. (Çevrimiçi) <https://www.aile.gov.tr/media/35811/taya-2016.pdf>

- T.C. BAŞBAKANLIK
AİLE VE SOSYAL
ARAŞTIRMALAR
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ. :
2010
- TANHAN, F., & ARI
İNCİ, F. : 2009
- TARDE, G. : 1903
- TARKOVSKY, A. : 2008
- TEBER, S. : 1993
- TREND, D. : 2008.
- TURA, M. S. : 2010
- TURNER, G. : 2016
- TÜRKÖĞLU, N. : 2014
- ULUTAŞ, N. : 2011
- UYAR, T. : 1983
- UYAR, T. : 2005
- WAHL, C. W. : 1992
- WILLİAMS, R. : 1977
- Türkiye'de Aile Değerleri Araştırması**, Ed. Mustafa Turgut, Ankara: Manas Medya Planlama ve Reklam Hizmetleri.
- Ölüm Eğitimi**, Ankara: Pegem Akademi.
- The Laws of Imitation**, New York: Henry Holt and Company.
- Mühürlenmiş Zaman**, 3. Basım, Çev. Füsün Ant, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İşkence Sonrası Yaşam**, İstanbul: Sorun Yayınları.
- Medyada Şiddet Efsanesi**, Çev. Gül Bostancı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, 4. Basım, İstanbul: Kanat Kitap.
- İngiliz Kültürel Çalışmaları**, Çev. Deniz Özçetin, Burak Özçetin, Ankara: Heretik Yayınları.
- “Psikanaliz ve Sinema Üzerine”, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, Ed. Murat İri, 3. Basım, İstanbul: Derin Yayınları, 143-157.
- İntihar ve Roman**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- “Düşkırıncı”, Gece Gezen Kızlar**, İstanbul: Ada Yayınları, 105-109.
- “Mavi Kan Kokusu”, Sekizinci Günah**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 37-42.
- “Ölüm Korkusu”, Ölümün Anlamı**, Çev. Doğan Özkan, Ed. Herman Feifel, İstanbul: Merküri Yayıncılık.
- Marxism and Literature**, United Kingdom: Oxford University Press.

- YALOM, D. I. : 2008 **Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek**, Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- YAYLAGÜL, L. : 2016 **Kitle İletişim Kuramları**, 6. Basım, Ankara: Dipnot Yayınları.
- YAYLAGÜL, L. : 2018 **Sinema Toplum Siyaset**, Ankara: Dipnot Yayınları.
- YENER, Y. : 2002 “Radyo ve Televizyonlarda İntihar Haberlerinin Sunumunun Toplum Üzerindeki Etkileri”, **Radyo ve Televizyonlarda Şiddet ve İntihar Haberleri**, Yay. Haz. RTÜK, Ankara: Başbakanlık Basımevi, 75-79.
- YILDIRIM, A. & : 2016 **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, 10. Basım, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- YILMAZ, E. : 2006 “Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi ve Ayvalık: Mekâna ve Bireye Yönelik Şiddet”, **Terör, Şiddet ve Toplum**, Firdevs Gümüşoğlu, Ankara: Bağlam Yayınları, 173-187.
- YILMAZKOL, Ö. : 2011 “Son Dönem Türk Sinemasında Taşra'nın Temsili”, **2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış**, Ed. Özgür Yılmazkol, İstanbul: Okur Kitaplığı, 47-75.
- YÜCEL, M. : 2007 **Edebiyatta Ölüm ve İntihar**, 3. Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- YÜKSEL, M. : 2009 “Türkiye’de Radyo ve Televizyon Hukuku”, **Türkiye’de Kitle İletişimi: Dün Bugün Yarın**, Ed. Korkmaz Alemdar, Ankara: Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, 393-421.
- ZİZEK, S. : 2005 **Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş**, 2. Basım, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınevi.

DERGİLER

- AĞILKAYA, Z. : 2010 “İntihar ve Din: İntihar Girişiminde Bulunanlar Üzerine Empirik Bir Araştırma”, **Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 38, 173-202. (Çevrimiçi)

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/162764> , 1 Mart 2018.

- AKGÜL, S. : 2015 İntiharın Yavuz Turgul Sinemasında İz Düşümü, **Psikeart: İntihar**, Ocak-Şubat, 110-115.
- ARSLAN, E. : 2011 “2000’li Yıllar Öncesi ve Sonrasında Türk Sineması’nda Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 25, s. 18-32. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbed/issue/61802/924452>
- ARSLANSOY, E. : 2009 “Ses Vecd ve Cezbe”, **MonoKL Dergisi**, Sayı: 6-7, 120-124.
- ATAM, Z., & ALPER, E. : 1995/1996 “1990’lı Yıllar ve Türk Sineması”, **Görüntü Dergisi**, Kış, Sayı: 4, 29-38.
- AYDEMİR, Ç. : 2005 “Türkiye’de Yaşlı İntiharları”, **Kriz Dergisi**, Cilt: 7, Sayı: 1, 21-34. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/595859>, 21 Kasım 2018.
- AYSEV, A. : 1992 “İntihar Girişimi Olan Çocuklarda Yaşam Olayları”, **Kriz Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 1, 17-21. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kriz/issue/41116/496945> 10 Kasım 2018.
- AYTEKİN, M. : 2014 “Postmodern Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyon”, **Atatürk İletişim Dergisi**, Sayı: 7, 127-142. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniiletisim/issue/2766/372373>, 5 Ocak 2019.
- AYVAZ, S. v.d. : 2006 “Trabzon İl Merkezinde Doğum Sonrası Depresyon Sıklığı ve Gebelikteki İlişkili Demografik Risk Etmenleri”, **Türk Psikiyatri Dergisi**, Cilt: 17, Sayı: 4, 243-251. (Çevrimiçi)
<https://app.trdizin.gov.tr/makale/TXpVeU1ERXpNdZ09/trabzon-il-merkezinde-dogum-sonrasi-depresyon-sikligi-ve-gebelikteki-iliskili-demografik-risk-etmenleri>, 20 Mart 2020.
- BAĞLI, M. : 2004 “Batman İntiharları Bağlamında Özgürlüğün ve Geleneksel Toplumsal Yapının Kentsel Kurgusu”,

- Kriz Dergisi**, Cilt: 12, Sayı: 2, 21-40. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kriz/issue/41075/496463>, 5 Şubat 2019.
- BALIK, M. : 2016 “Kendilik ve Ötekilik Sorunu Açısından Yusuf Atılgan'da Suç, Ölüm ve İntihar”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Ağustos, Cilt: 9, Sayı: 45, 35-48. (Çevrimiçi)
<https://acikerisim.bartın.edu.tr/handle/11772/2345> , 28 Kasım 2020.
- BATIGÜN, A. D. : 2004 “İntihar ile İlişkili Bazı Değişkenler: Öfke/Saldırganlık, Dürtüsel Davranışlar, Problem Çözme Becerileri, Yaşamı Sürdürme Nedenleri”, **Kriz Dergisi**, Cilt: 12, Sayı: 2, 49-61. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kriz/issue/41074/496456>, 9 Temmuz 2018.
- BAYRAK, Ö. : 2018 “Arzunun Diyalektiği Ekseninde Anayurt Otel”, **Uluslararası Beşerî Bilimler ve Eğitim Dergisi**, Cilt: 8, Sayı: 4, 25-39. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/532307> , 28 Kasım 2020.
- BEARMAN, S. P. : 1991, “The Social Structure of Suicide”, **Sociological Forum**, Eylül, Cilt: 6 Sayı: 3, 501-524. (Çevrimiçi)
<https://www.jstor.org/stable/684516>, 15 Aralık 2017.
- BOZDAĞLIOĞLU, Y. : 2014 “Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi ve Sonuçları”, **TSA Dergisi**, Özel Sayı: 3, 9-32. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tsadergisi/issue/21490/230358> 13 Kasım 2018.
- BULUT, F. : 2011 “68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye’de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı”, **Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 11, Sayı: 23, 123-149. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ctad/issue/25244/266932>, 3 Ocak 2022.
- BURCU, E., & AKALIN, E. : 2008 “Ölüm Olgusu Üzerine Sosyolojik Tartışmalar”, **Hacettepe Türkiyat Araştırmaları Dergisi (HÜTAD)**, Sayı: 8, 29-54. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkiyat/issue/16675/340884> 1 Haziran 2017.

- CENGİZ, S. A. : 2009 “Basında Yer Alan İntihar ya da İntihar Girişimi Konulu Haberlerde Etik Sorunlar”, **Kriz Dergisi**, Cilt: 17, Sayı: 2, 21-38. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kriz/issue/41046/496118> , 12 Mart 2019.
- CİRHİNOĞLU, F. G., & OK, Ü. : 2010 “İnanç ya da Dünya Görüşü Biçimleri ile İntihara Yönelik Tutum, Depresyon ve Yaşam Doyumu Arasındaki İlişkiler”, **Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 34, Sayı: 1, 1-8. (Çevrimiçi) <http://cujos.cumhuriyet.edu.tr/tr/download/article-file/49841#:~:text=Bulgular%20intihar%C4%B1n%20kabul%20edilebilirli%C4%9Fi%20ile,doyumu%20ile%20negatif%20ili%C5%9Fki%20g%C3%B6stermi%C5%9Ftir> , 1 Mart 2018.
- COPPERSMİTH, G., v.d.: 2016 “Exploratory Analysis of Social Media Prior to a Suicide Attempt”, **Proceedings of the Third Workshop on Computational Linguistics and Clinical Psychology**, June, 106-117. (Çevrimiçi) <https://aclanthology.org/W16-0311/> , 15 Eylül 2019.
- DEMİRCİOĞLU, Z., & ATİK, A. : 2016 “Televizyon Haberleri Yoluyla Erkek Egemen Söylemin Yeniden İnşası: Kadın Cinayeti Haberleri Örneği”, **Atatürk İletişim Dergisi**, Sayı: 11, 125-139. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/398087> , 2 Nisan 2019.
- DENİZ, I., v.d. : 2001 “1995 - 2000 Yılları Resmi Kayıtlarından Batman'da Gerçekleşen İntihar ve İntihar Girişimleri Üzerine Bir İnceleme”, **Aile ve Toplum Dergisi**, I (4), 1-22. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/spcd/issue/21118/227467> , 3 Nisan 2019.
- DİLSİZ, A. & DİLSİZ, F. : 1993 “İntihar Girişimlerinde Belirtilen Nedenler”, **Kriz Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 3, 124-128. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kriz/issue/41113/496922> , 1 Nisan 2019.
- DORUK, Ö. : 2013 “Disiplin Toplumu ve Haber Söylemi: Gökkuşakı Derneğince Yapılması Planlanan Yürüyüşün Engellenmesine İlişkin Haberlerin Çözümlemesi”, **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, Haziran, Cilt: 2, Sayı: 1, 106-

132. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/e-gifder/issue/7470/98366> , 6 Aralık 2016.
- EECKE, V. W. :
MONOKL YAYINLARI,
HAZİRAN
“Lacan'ın Kompleks Psikoz Kuramına Dair Kuramsal ve Terapötik Çıkarımlar”, **MonoKL Dergisi**, Sayı: 6-7, 416-430.
- EROL, K. : 2013
“1980 Sonrası Türk Öykücülüğünde Cemil Kavukçu ve Temmuz Suçlu Adlı Öykü Kitabının Tutunamayan Karakterlerinde Kimlik Bunalımı”, **YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt: 10, Sayı: 1, 264-294. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/yyuefd/issue/13705/165940> , 6 Haziran 2019.
- ESEN, Ş. : 1992
“Uzun İnce Bir Yolda Türk Sineması”, **Sinema Yazıları**, 48-59.
- ESKİN, M. : 2000
“Ergen Ruh Sağlığı Sorunları ve İntihar Davranışıyla İlişkileri”, **Klinik Psikiyatri Dergisi**, Sayı: 3, 228-234. (Çevrimiçi)
https://jag.journalagent.com/kpd/pdfs/KPD_3_4_228_234.pdf 11 Temmuz 2018.
- ESKİN, M. vd. : 2007
“Risk factors for and protective factors against adolescent suicidal behavior in Turkey”, **Crisis: The Journal of Crisis Intervention and Suicide Prevention**, Cilt: 28, Sayı: 3, 131-139.
- ESKİN, M. 2008
“Lise Öğrencisi Ergenlerde Depresyonun Yaygınlığı ve İlişkili Olduğu Etmenler”, **Türk Psikiyatri Dergisi**, Cilt: 19, Sayı: 4, 382-289. (Çevrimiçi)
https://app.trdizin.gov.tr/dokuman-goruntule?ext=pdf&path=CrnWZGRsXTjRjLjWxD978OSUAL2jXitizhVYmCxNvH6x7Tp3yJew2i0hpa11HrKmApyJzExaGqSPMaJgav9Gz0pkR1CAVsB0cB4rZGO7LeJXOgt4KSvpB6M5vb2guZx-tCtDwIK6SPHLBV23B-r-8MT5C8fnX2YdqjaHN_qS8XofNnK9Lk46nZ-waruZTh9fFsC7W10apviAHRN1qrs3LXVoWeR7Dj4oiEPyJzwFRg=&contentType=application/pdf 11 Temmuz 2018.
- GEARİNG, R. E., &
ALONZO, D. : 2009
“Religion and Suicide”, **Journal of Religion and Health**, Sayı: 48, 332-341. (Çevrimiçi)
<https://link.springer.com/article/10.1007/s10943-008-9181-2> , 17 Aralık 2018.

- GENÇÖZ, F. : 2008 “Sinema Filmlerinde İntihar: Araştırma, Eğitim ve Sinematerapi”, **Kriz Dergisi**, Cilt: 16, Sayı: 2, 1-9. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kriz/issue/41049/496154> , 20 Mart 2021.
- GÖRÜCÜ, B. & ATAM, Z. : 1995/1996 “1980 Sonrasında Türk Sineması Seyirci İlişkileri”, **Görüntü Dergisi**, Kış, Sayı: 4, 21-25.
- GÜMÜŞ, B., ÖZER, E., YILDIRIM, A., & ÇETİN, İ. : 2010, ARALIK “TÜİK Verilerine Göre Türkiye’de İntihar Olgularının Değerlendirilmesi”, **Adli Tıp Bülteni**, Cilt: 15, Sayı: 3, 104-109. (Çevrimiçi)
<https://www.adlitipbulteni.com/archives/archive-detail/article-preview/tuik-verilerine-gre-trkiyede-intihar-olgularnn-dee/44382> , 2 Ağustos 2018.
- GÜROL, İ. : 2014 “Borderline Kişilik Örüntüsünde Bölünme Mekanizması ve Psikoterapi Süreci: Vaka Örneği”, **Ayna Klinik Psikoloji Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 1, s. 1-12. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/553905> , 9 Temmuz 2021.
- HALL, S. : 2005 “Haber Fotoğraflarının Belirleyici Özellikleri”, **İletişim Dergisi**, Çev. Ali M. Bayraktaroğlu, Sayı: 21, 245-263. (Çevrimiçi)
<https://docplayer.biz.tr/24352338-Haber-fotograflarinin-belirleyici-ozellikleri.html> , 12 Ocak 2019.
- HAYAL PERDESİ. : 2013 “Türkiye’de Dağıtım Sorunu Soruşturma: Yönetmenlerle Dağıtım Sorunu Üzerine” **Hayal Perdesi Dergisi**, Mayıs-Haziran Sayı: 34, s. 40-44.
- HEKİMOĞLU, C. E., & BİLİK, Z. M. : 2020 “Frued'dan Lacan'a Kaygı”, **Ayna Klinik Psikoloji Dergisi**, Cilt: 3, Sayı: 7, 336-367. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1180081> , 27 Mayıs 2021.
- ILDIR, A. : 2019 “Dijital Platformlar, Kesişen Mecralar”, **Altyazı Sinema Dergisi**, Kasım, Sayı: 192.
- İÇLİ, T. : 1983 “Türkiye’de İntiharların Yaş ve Cinsiyete Göre Dağılımı”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Özel Sayı, 193-207. (Çevrimiçi)

- <https://arastirmax.com/en/system/files/77/1983ozeltulincil1.pdf> , 23 Ocak 2019.
- KARATAŞ, K. : 2001 “Toplumsal Değişme ve Aile”, **Toplum ve Sosyal Hizmet Dergisi**, Cilt: 12, Sayı: 2, 89-98. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tsh/issue/48488/616790> , 1 Nisan 2021.
- KAYA, F. : 2019 “Yorumsamacı Yaklaşımda Anlama Kavramının Önemi ve Pozitivizm Eleştirisi”, **Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 22, 272-280. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1716508> , 2 Haziran 2019.
- KESKİN, Y. : 2009 “Öznenin Serüveni, Bedenin Trajedisi: Ichspaltung”, **MonoKL Dergisi**, Sayı: 6-7, 399-409.
- KILIÇ, R. : 2013 “Erken Cumhuriyet Dönemi İstanbul’nda İntihar: Toplum-Ferd-Siyaset”, **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 10, Sayı: 3, 100-117.
- KILINÇ, G. v.d. : 2017 “Toplumsal Travmatik Olaylar ve Aile Ruh Sağlığı”, **Journal of Psychiatric Nursing**, Mart, Cilt: 3, Sayı: 2, 182-188. (Çevrimiçi) https://www.researchgate.net/publication/323734727_Toplumsal_Travmatik_Olaylar_ve_Aile_Ruh_Sa_gligi, 1 Nisan 2021.
- KIRBIYIK, M. : 2007 “Bazı XVI. Yüzyıl Divanlarında Kıymetli Taşlar”, **Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi**, Sayı: 18, 61-75. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sefad/issue/16475/171974> , 1 Nisan 2021.
- KÖSEMİHAL, Ş. N. : 1945 “Dürkheim Sosyolojisi Üzerine Kritik Bir Deneme”, **Sosyoloji Dergisi**, Sayı: 3, 254-292. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/issue/543/5496> , 15 Ağustos 2018.
- KÖSEMİHAL, Ş. N. : t.y. “Gurvitch Sosyolojisi 1”, **Sosyoloji Dergisi**, 141-163. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/issue/551/5389> , 15 Ağustos 2018.
- LESTER, D. : 1968 “Henry and Short on Suicide: A Critique”, **The Journal of Psychology**, Cilt: 70, Sayı: 2, 179-186. (Çevrimiçi)

- <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00223980.1968.10544947?journalCode=vjrl20> , 17 Ağustos 2018.
- LESTER, D. : 2012 “The Cultural Meaning of Suicide: What Does That Mean?”, **OMEGA**, Cilt: 1, Sayı: 64, 83-94. (Çevrimiçi)
<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.2190/OM.64.1.f?journalCode=omea> , 17 Ağustos 2018.
- LUXTON, D. D., JUNE, D. J., & FAIRALL, M. J. : 2012 “Social Media and Suicide: A Public Health Perspective”, **American Journal of Public Health**, Cilt: 102, Sayı: 2, 195-200. (Çevrimiçi)
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3477910/> , 22 Mart 2019.
- MAKSUDYAN, N. : 2009 “Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın İntiharları: Islah, İnkâr ve İskat”, **Toplumsal Tarih**, Ağustos, Sayı: 188, 60-66.
- MARSON, M. S., & POWELL, R. M. : 2011, EKİM “Suicide Among Elders: A Durkheimian Proposal”, **International Journal of Ageing and Later Life**, Cilt: 6 Sayı: 1, 59-79. (Çevrimiçi)
<http://www.ep.liu.se/ej/ijal/2011/v6/i1/a03/ijal11v6i1a03.pdf> 24 Temmuz 2018
- MCSHERRY, J. P. : 2015 “The Víctor Jara Case and the Long Struggle against Impunity in Chile”, **Social Justice**, Cilt: 41, Sayı: 3, 52-68. <https://www.jstor.org/stable/24361632> , 21 Mart 2022.
- NOKTA DERGİSİ : 1986 “İntihar Canhıraş Bir Protesto”, **Nokta Dergisi**, Röportaj, Selim İleri, Haziran, Yıl: 4, Sayı: 24.
- NOKTA DERGİSİ. : 1986 “Yaşam / Gençlik İntiharları: Umutsuz Bir Çılgılık”, **Nokta Dergisi**, Röportaj, Selim İleri, Haziran, Yıl: 4, Sayı: 24.
- OKTAY, A. : 1987 “Edebiyat ve Sanat Dünyasında İntihar”, **Milliyet Sanat Dergisi**, 1 Mart, Sayı: 163, s. 2-6.
- OKTAY, G. : 2017 “Selim İleri’nin Ölünceye Kadar Seninim Romanında ‘Yaşlı’ kızlar, ‘Geçkin’ Melodramlar”, **Journal of Human Sciences**, Cilt: 14, Sayı: 2, 1951-1965. (Çevrimiçi)
<https://avesis.comu.edu.tr/yayin/466e8123-a7b9-45e3-ae48-089dd2f426dd/selim-ilerinin-olunceye->

- [kadar-seninim-romaninda-yasli-kizlar-geckin-melodramlar](#) 18 Haziran 2019.
- OKTİK, N., v.d. : 2006 “Türkiye’deki İntiharların Sosyolojik Analizi:1980-2005”, **V. Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildirileri**, 381-402 (Çevrimiçi)
https://www.researchgate.net/publication/321380851_Turkiye'deki_Intiharlarin_Sosyolojik_Analizi_1980-2005 1 Şubat 2018.
- ORMANLI, O. : 2012 “Dijitalleşme ve Türk Sineması”, **The Turkish Online Journal of Design Art and Communication**, Haziran, Cilt: 2, Sayı: 2, 32-38. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/13009/156739> , 1 Mayıs 2019.
- ÖRGEN, E. : 2009 “Oğuz Atay’ın Romanlarında İntihar”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Temmuz-Aralık, Sayı: 2, 25-46. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ytea/issue/28957/327691> , 8 Ağustos 2019.
- ÖZCAN, B., v.d. : 2018 “Türkiye’deki İntihar Vakalarının Çeşitli Kriterlere Göre İstatistiksel İncelenmesi”, **Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi**, Sayı: 40, 11-34. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/spcd/issue/38117/282723> , 16 Kasım 2018.
- ÖZDEMİR, Ç., TUĞCU, H., ASİL, H., & YORULMAZ, C. : 2007 “Suda Boğulma Yöntemi ile İntihar: Olgu Sunumu” **Adli Tıp Bülteni**, Cilt: 13, Sayı: 3, 130-135. (Çevrimiçi)
<https://www.adlitipbulteni.com/archives/archive-detail/article-preview/suda-boulma-yntemi-ile-intihar-olgu-sunumu/44443> , 7 Kasım 2018.
- ÖZEL, C. : 2017, ARALIK “Ne Benimsin Ne Kara Toprağın: Türk Ulusal Kimliği İçerisinde Dinin Konumunun Makro Dönüşümler Ekseninde Bir Analizi”, **Journal of International Social Research**, Cilt: 10, Sayı: 53, 875-890. (Çevrimiçi)
https://www.researchgate.net/publication/321985846_NE_BENIMSIN_NE_KARA_TOPRAGIN_TURK_ULUSAL_KIMLIGI_ICERISINDE_DININ_KONUMUNUN_MAKRO_DONUSUMLER_EKSENINDE_BIR_ANALIZI , 20 Aralık 2018.

- ÖZSAN, H. H., & TUĞCU, H. : 1998 “Şizofrenik Hastalarda İntihar Olasılığının Çeşitli Faktörlere Göre İncelenmesi”, **Kriz Dergisi**, Cilt: 6, Sayı: 1, 33-39. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kriz/issue/41102/496706> , 22 Eylül 2018.
- PALABIYIKLIOĞLU, R. : 1993 “İntihar Davranışında Ailenin Rolü ve Önemi”, **Kriz Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 2, 1-7. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kriz/issue/41114/496934> , 25 Eylül 2018.
- PALABIYIKOĞLU, R., v.d. : 1994 “Gazetelerdeki İntihar Haberlerinin Okuyucuya Nasıl Yansıtıldığına İlişkin Bir Çalışma”, **Kriz Dergisi**, Cilt: 2, Sayı: 2, 285-292. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kriz/issue/41111/496893> , 25 Eylül 2018.
- PARLAYANDEMİR, G. : 2015 “Milliyetçilik ve Faillik Bağlamında Dedemin İnsanları”, **Sinecine Dergisi**, Cilt: 6, Sayı: 1, 107-132. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/671422> , 12 Ocak 2022.
- SAYIL, I. : 1998 “Bipolar Bozukluklarda İntihar”, **Kriz Dergisi**, Cilt: 6, Sayı: 1, 41-44. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kriz/issue/41102/496709> , 25 Eylül 2018.
- SEVİNÇ, Z. : 2014 “2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Nisan, Sayı: 40, 97-118. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/55952> , 30 Mayıs 2020.
- SİYEZ, D. M., & UZ-BAŞ, A. : 2005 “İzmir İlinde Liselerde Görev Yapan Öğretmenler ile Öğretmen Adaylarının Ergen İntiharlarına Yönelik Bilgi Düzeyleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma”, **Kriz Dergisi**, Cilt: 13, Sayı: 2, 21-34. (Çevrimiçi) <http://www.genclikbirikimi.org/kunye-6473-izmir-ilinde-liselerde-gorev-yapan-ogretmenler-ogretmen-adaylarinin-ergen-intiharlarina-yonelik-bilgi-duzeyleri-uzerine-karsilastirmali-bir-arastirma-makale>, 4 Ağustos 2019.

- SOLMAZ, M. : t.y. “Esrâr-I Cinâyât’ın Günümüze Kadar Olan Polisiye Romanlar Üzerindeki Etkisi”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt: 9, Sayı: 44, 245-253. (Çevrimiçi)
<https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/the-influence-of-esrri-cnyts-on-crme-novels-up-to-now.pdf> , 23 Haziran 2019.
- SÜREN, Ö. K. : 2007 “Organ ve Doku Naklinin Yasal ve Etik Açından İncelenmesi”, **TBB Dergisi**, Sayı: 73, 174-195. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1779810> , 14 Temmuz 2018.
- ŞAHİN, V. : 2016 “Sosyolojik Açıdan Ağır Hayatın “Ağır Roman”ı ve Metin Kaçan”, **Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 2, 11-28. (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/mecmua/issue/27589/290632> , 9 Mayıs 2019.
- TOPRAK, Z. : 2011 Erken Cumhuriyet Genç Kız-Kadın İntiharları, **Toplumsal Tarih**, Sayı: 212, 40-48.
- TÜRKEŞ, A. Ö. : 2000 “Romanda 12 Mart Suretleri ve 68 Kuşağı”. **Birikim Dergisi**, Sayı: 132, (Çevrimiçi)
<https://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3278/romanda-12-mart-suretleri-ve-68-kusagi#.XSITtq3BJmA> , 12 Nisan 2019.
- TÜRKEŞ, A. Ö. : 2010 “Bugünün ‘Tutunamayan’ı”. 8 Kasım, **Sabit Fikir Dergisi**. (Çevrimiçi)
<http://www.sabitfikir.com/elestiri/bugunun-%E2%80%9Ctutunamayan%E2%80%9Di> , 6 Kasım 2018.
- YILDIZ, M. C., v.d. : 2008 “Sosyal Değişme-İntihar İlişkisi: Batman İli Örneği”, **I. Uluslararası Batman ve Çevresi Tarihi ve Kültürü Sempozyumu**, 324-332. (Çevrimiçi)
https://www.researchgate.net/publication/325857685_Sosyal_Degisme-Intihar_Iliskisi_Batman_Ili_Ornegi 4 Ekim 2019.
- YÜCEL, F. : 2014 “2000’lerde Sansür Dosyası: Festivaller ve Sansür”, **Altyazı Dergisi**, (Çevrimiçi)
<https://altyazi.net/altyazi/2000lerde-sansur-dosyasi-festivaller-ve-sansur/> 13 Kasım 2020.

ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR

- AKÇAM, A. : t.y. “Uğur Özakıncı Renklerinden Siyah'ın Harflerden Z'nin Öykücüsü”, (Çevrimiçi) <http://alperakcam.com.tr/post.php?pid=204> , 23 Nisan 2019.
- AKÖZ, E. : 1998 “ "78 Kuşağı" değil "77 Kuşağı" ", **Milliyet**, 20 Eylül 1998 (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/yazarlar/78-kusagi-degil-77-kusagi-5266185> 12 Mart 2022.
- AKPINARLI, A. C. : 2018 “Sınırdurum Kişilik”, 9 Ağustos 2018 (Çevrimiçi) <http://aylinakpinarli.com/sinirdurum-kisilik/> 5 Nisan 2020.
- BASIN KANUNU. : 1950 “6. Bölüm 32. Madde” (Çevrimiçi) https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc033/kanuntbmmc033/kanuntbmmc03305680.pdf 3 Şubat 2019.
- BBC NEWS TÜRKÇE. : “Mavi Balina: 'İntihar oyununun' altında yatan gerçek ne?”, **BBC News Türkçe**, (Çevrimiçi) <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-47039504> 14 Şubat 2019.
- BOX OFFİCE: t.y. “2015 Yılındaki Tüm Filmler” (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/turk-filmleri/?yil=2015&yilop=tum> , 22 Ağustos 2019.
- ÇAKIR, R. : 2002 “Orhan Pamuk “Kar”ı anlattı” **NTV**, 27 Ocak 2002 (Çevrimiçi) <http://arsiv.ntv.com.tr/news/131480.asp> 30 Mayıs 2020.
- ÇOPUR, S., & GENÇER, D. : 2015 “Toplumsal Travma Nedir? Psiko-Eğitim Broşürleri-4”, **İstanbul Bilgi Üniversitesi Psikolojik Danışmanlık Merkezi** (Çevrimiçi) <https://www.bilgi.edu.tr/media/uploads/2018/02/22/psiko-egitimyazilar-toplumsal-travma-10ara15.pdf> , 5 Ocak 2019.
- DOĞAN, Z. : 2014 “TÜİK'in gözden kaçan itirafı: İntihar ettiren ekonomi!”, **BBC News Türkçe**, 4 Temmuz 2014 (Çevrimiçi) https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/07/140704_zu_lfekar_dogan

- EĞİLMEZ, M. : 2016 “Mahfi Eğilmez: Türkiye ekonomisi 2013’ten bu yana geriye sarıyor”, **T24 Bağımsız İnternet Gazetesi**, 14 Kasım 2016 (Çevrimiçi) <https://t24.com.tr/haber/mahfi-egilmez-turkiye-ekonomisi-2013ten-bu-yana-geriye-sariyor,370682> , 2 Mart 2019.
- EKŞİŞEYLER. : 2017 “Türkiye’de 90’lar Sonu ve 2000’lerin Başındaki Efsane Satanizm Furyası”, **Ekşişeyler**, 17 Nisan 2017 (Çevrimiçi) <https://seyler.eksisozluk.com/turkiyede-90lar-sonu-ve-2000lerin-basindaki-efsane-satanizm-furyasi> , 15 Kasım 2018.
- GALATASARAY. t.y. : Avrupa Kupalarında Galatasaray, (Çevrimiçi) <https://www.galatasaray.org/s/avrupa-kupalarinda-galatasaray/26> , 07.08.2021.
- GÜRKAN, L. S. : t.y. “Talmud”, **Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi** (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/talmud> 13 Temmuz 2020.
- HACALOĞLU, H. : t.y. “1 Mayıs 1977” **32. Gün Arşivi** (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=BV1KfjdAtHg&ab_channel=32.G%C3%BCnAr%C5%9Fivi 4 Şubat 2022.
- HÖKELEKLİ, H. : t.y. “İslam Ansiklopedisi”, (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/intihar> , 14 Aralık 2017.
- INTERNET FAQ ARCHİVES. : 2014 “Question 11.6.9: Death and Burial: What is the Jewish position on Suicide?” (Çevrimiçi) <http://www.faqs.org/faqs/judaism/FAQ/05-Worship/section-66.html> , 24 Mayıs 2020.
- IRMAK, Ç. : 2016 “Dedemin İnsanları Röportajlar”, 00:00 – 06:48 (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=-TdgzLyWh80&ab_channel=MostProduction , 10 Eylül 2021.
- IASP, IASP, (Çevrimiçi) <https://www.iasp.info/about.php> , 14 Şubat 2019.
- İHA. : 2018 “Türkiye’de intihar oranı son 40 yılda yüzde 50 arttı”, **NTV**, 10 Eylül 2018 (Çevrimiçi) https://www.ntv.com.tr/saglik/turkiyede-intihar-orani-son-40-yilda-yuzde-50-artti,hbvoCbARN02uHj0PRkA7rw?_ref=infinite 14 Kasım 2019.

- İNAN, M.: 2020 “İdamlara giden dönemeç: 4 ABD’linin kaçırılması”, **Milliyet**, 4 Mart 2020 (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/gundem/idamlara-giden-donemec-4-abdlinin-kacirilmesi-6157840> 4 Şubat 2022.
- KAGAN, S. : t.y. “Shelly Kagan, Lecture 20 – The Value Of Life, Part II; Other Bad Aspects Of Death, Part I”, **Open Yale Courses** (Çevrimiçi) <https://oyc.yale.edu/philosophy/phil-176/lecture-20> , 9 Şubat 2018.
- KUTSAL KİTAP. : t.y. “Kutsal Kitap’ın Bütünlüğü”, (Çevrimiçi) <https://www.kutsalkitap.org/kutsal-kitapin-butunlugu/> 13 Temmuz 2020.
- KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI. : 2014 “Türk Sinemasının 'Altın Yılı’”, **Kültür ve Turizm Bakanlığı**, 5 Aralık 2014 (Çevrimiçi) <https://basin.ktb.gov.tr/TR-121989/turk-sinemasinin-altin-yili.html> , 19 Aralık 2020 .
- KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI. : 2014 “Türk Sinemasının 100’üncü Yılında Halk, “Susuz Yaz” Dedi”, **Kültür ve Turizm Bakanlığı**, 1 Eylül 2014 (Çevrimiçi) <https://basin.ktb.gov.tr/TR-121453/turk-sinemasinin-100uncu-yilinda-halk-susuz-yaz-dedi.html> , 14 Kasım 2020.
- KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI. : 2014 “2013'te En Çok İzlenen 10 Filmden 9’u Türk Filmi”, **Kültür ve Turizm Bakanlığı**, 1 Ocak 2014 (Çevrimiçi) <https://basin.ktb.gov.tr/TR-89799/2013te-en-cok-izlenen-10-filmden-9u-turk-filmi.html> , 5 Kasım 2020.
- KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI. : t.y. “Türkiye'deki Uluslararası Film Festivalleri”, **Kültür ve Turizm Bakanlığı: Sinema Genel Müdürlüğü** (Çevrimiçi) <https://sinema.ktb.gov.tr/TR-145428/turkiye39deki-uluslarasi-film-festivalleri.html> , 17 Kasım 2020.
- MADRA, Ö. : 2017 “40. Ölüm Yıldönümü’nde Oğuz Atay’ı Anıyoruz” **Açık Radyo Günün ve Güncelin Edebiyatı Programı**, Röportaj Yapan S. Şahin, 7 Aralık 2017 (Çevrimiçi) <http://acikradyo.com.tr/gunun-ve-guncelin-edebiyati/40-olum-yildonumunde-oguz-atayi-aniyoruz> 18 Mayıs 2019.
- MATBUAT KANUNU. : 1931 “Madde 38”, **Matbuat Kanunu** (Çevrimiçi) <http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/1867.pdf> , 26 Mart 2019.

- MEVZUAT. 2007. : “İnternet Ortamında Yapılan Yayınların Düzenlenmesi ve Bu Yayınlar Yoluyla İşlenen Suçlarla Mücadele Edilmesi Hakkında Kanun”, (Çevrimiçi) <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.5651.pdf> , 26 Nisan 2019.
- ÖZGENTÜRK, N. : “Atıf Yılmaz Bir Yudum İnsan Belgeseli” (Çevrimiçi), (YÖNETEN). : 2015 https://www.youtube.com/watch?v=DuUZHzzUVc&ab_channel=Nebil%C3%96zgent%C3%BCrk 11 Aralık 2021.
- ÖZKARABEKİR, C.: 2008 “Türkiye’nin 68’i 2. Bölüm” (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=31FJontYbUM> 8 Şubat 2022.
- RTÜK. : t.y. “Radyo Televizyon Üst Kurulu”, **RTÜK** (Çevrimiçi) <https://www.rtuk.gov.tr/hakkimizda/3803/878/hakkimizda.html> , 2 Ocak 2019.
- SAMARİTANS. : t.y. “Media Guidelines Reporting Suicide”, **SAMARİTANS** (Çevrimiçi) <https://www.samaritans.org/media-centre/media-guidelines-reporting-suicide> 2 Şubat 2019.
- SE-SAM. : t.y. “Türk Sinema Tarihine Genel Bir Bakış”, **SE-SAM** (Çevrimiçi) <http://se-sam.org/turkiye-sinema-tarihi/> , 1 Kasım 2020.
- SİNANOĞLU, M. : t.y. “Karailik”, **Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi** (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/karailik> 13 Temmuz 2020.
- ŞAHİN, S. : 2016 “2000’li Yıllarda Yerli Edebiyat”, **Sabit Fikir**, 4 Nisan 2016 (Çevrimiçi) <http://www.sabitfikir.com/dosyalar/2000li-yillarda-yerli-edebiyat> , 8 Nisan 2019.
- ŞUMNU, U. : 2019 Sanat Yazıları. Sohbet Çukurları (Conversation Pits): 1960’larda Tasarım ve Bir Sosyal Devrim Aracı Olarak Mobilya. https://www.academia.edu/33867027/Sohbet_%C3%87ukurlar%C4%B1_Conversation_Pits_1960larda_Tasar%C4%B1m_ve_Bir_Sosyal_Devrim_Arac%C4%B1_Olarak_Mobilya
- TDK. : t.y. “Türk Dil Kurumu Sözlükleri”, **TDK** (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/> .

- TEKİN, G. : 1987 “77 Kuşağı Üzerine”, **Gelenek Kitap Dizisi (5)** (Çevrimiçi) <https://gelenek.org/77-kusagi-uzerine/> 27 Şubat 2022.
- TİRYAKİ, G. : t.y. “Dedemin İnsanları- Röportajlar”, 06:50- 10:00 (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=-TdgzLyWh80&ab_channel=MostProduction , 10 Eylül 2021.
- TMMOB MAKİNA MÜHENDİSLERİ ODASI. : 2018 “GAP ve Sanayi Envanteri” (Çevrimiçi) http://www1.mmo.org.tr/genel/bizden_detay.php?kod=89&tipi=4&sube=0#.XKNil5j7SUK 2 Mart 2018.
- TÜİK. : 2004-2013 “TÜİK MERKEZİ DAĞITIM SİSTEMİ”, (Çevrimiçi) <https://biruni.tuik.gov.tr/medas/?kn=115&locale=> 3 Nisan 2020.
- YETKİNLİOĞLU, H. : 2020 “Dünyada Her 40 Saniyede Bir Kişi İntihar Ediyor”, **Hürriyet**, 29 Ocak 2020 (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/avrupa/dunyada-her-40-saniyede-bir-kisi-intihar-ediyor-41432690> 30 Mayıs 2020.
- WIKIPEDIA. t.y. : “Atv tarafından yayınlanan programların listesi”, **Wikipedia**, (Çevrimiçi), https://tr.wikipedia.org/wiki/Atv_taraf%C4%B1ndan_yay%C4%B1nlanan_programlar%C4%B1n_listesi#M%C3%BCzik-E%C4%9Flence , 07 Ağustos 2021.
- WHO. t.y. : WHO, (Çevrimiçi) https://www.who.int/mental_health/prevention/suicide/resource_media.pdf , 14 Şubat 2019.

GAZETELER

- CUMHURİYET. : 1950 “Kuzey Kore Cephesinde Vaziyet Ciddi”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 28 Kasım 1950 (Çevrimiçi) <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/17202> , 23 Mart 2021.
- ERKSAN, M. : “Sinemanın 100. Yılı”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 11 Haziran 1994: 2.

- HÜRRİYET EKSTRA GAZETESİ : “Taksim’de Kardeş Katliamı”, **Hürriyet Ekstra Gazetesi**, 2 Mayıs 1977: 1.
- HÜRRİYET EKSTRA GAZETESİ : “Ve Evren Muş’ta halka sordu: Hainleri asmayıp besleyecek miyiz?”, **Hürriyet Ekstra Gazetesi**, 4 Ekim 1984: 1.
- HÜRRİYET GAZETESİ : “Ordu Ültimatı Verdi” **Hürriyet Gazetesi**, 13 Mart 1971: 1.
- HÜRRİYET GAZETESİ : “Yataklık Eden Genç Yakalandı”, **Hürriyet Gazetesi**, 15 Kasım 1971: 1.
- HÜRRİYET GAZETESİ : “Lüks Mercedes’le Boğaz’ın sularına gömüldüler”, **Hürriyet Gazetesi**, 12 Mayıs 1989: 1,19.
- HÜRRİYET GAZETESİ : “Sırlarıyla Öldüler”, **Hürriyet Gazetesi**, 23 Haziran 1998: 3.
- HÜRRİYET GAZETESİ : “Blues’cu mavi ölümü seçti”, **Hürriyet Gazetesi**, 17 Ağustos 2001: 18-19.
- HÜRRİYET GAZETESİ : “Esra, yaşam oyununa dayanamadı”, **Hürriyet Gazetesi**, 15 Mayıs 2002: 3.
- HÜRRİYET GAZETESİ : “Urfa’da son beş ayda 17 kadın intihar etti”, **Hürriyet Pazar**, 14 Haziran 2002: 1, 8-9.
- HÜRRİYET GAZETESİ : İstanbul’daki 38 bin polisin 5600’ü makam şoförü. **Hürriyet Gazetesi**, 17 Temmuz 2013: 7.
- HÜRRİYET GAZETESİ : “Köprüde aynı gün 2. intihar”, **Hürriyet Gazetesi**, 15 Mayıs 2002: 3.
- HÜRRİYET GAZETESİ : “Tehlikeli oyun Momo çocukları intihara sürüklüyor”, **Hürriyet Gazetesi**, 1 Mart 2019 (Çevrimiçi)
<https://www.hurriyet.com.tr/aile/yazarlar/sumeyra-aydin/tehlikeli-oyun-momo-cocuklari-intihara-surukluyor-427995> , 14 Şubat 2019.
- HÜRRİYET GAZETESİ : “İntihar”, **Hürriyet Gazetesi**, t.y. (Çevrimiçi)
<https://www.hurriyet.com.tr/haberleri/intihar?p=10> , 12 Ocak 2019.

- İNAN, M. : “İdamlara giden dönemeç: 4 ABD'linin kaçırılması”, **Milliyet Gazetesi**, 4 Mart 2020 (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/gundem/idamlara-giden-donemec-4-abdlinin-kacirilmesi-6157840>, 2 Eylül 2022.
- MİLLİYET GAZETESİ : “Beyoğlu'nda Emek Sineması Eylemi”, **Milliyet Gazetesi**, 14 Nisan 2013 (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/gundem/beyoglunda-emek-sineması-eylemi-1693574> 10 Kasım 2020.
- MİLLİYET GAZETESİ : “Ölüme sürükleyen Mavi Balina benzeri Mariam oyunu nedir?”, **Milliyet Gazetesi/Molatik**, (Çevrimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/molatik/galeri/olum-surukleyen-mavi-balina-benzeri-mariam-oyunu-nedir-78055/1> , 14 Şubat 2019.
- ORTA GAZETE. : “Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu Deniz Gezmiş ve Arkadaşları Tarafından Örgütlenmiş”, **Orta Gazete**, 5 Mart 1971.
- SABAH GAZETESİ : “Ortağını Vurup Canına Kıydı”, **Sabah Gazetesi**, 12 Temmuz 2013: 3.
- SABAH GAZETESİ PAZAR EKİ: “Polise teslim olmak yerine ölümü seçti!”, **Sabah Gazetesi Pazar Eki**, 2 Mayıs 1993: 1.
- SABAH GAZETESİ : “Kıskançlık Faciası”, **Sabah Gazetesi**, 12 Mayıs 1993: 1.
- SABAH GAZETESİ : “İki Kardeşin İntiharı”, **Sabah Gazetesi**, 9 Haziran 1991: 21.
- SABAH GAZETESİ : “İstanbul ve Kayseri’de iki öğretmen öldü”, **Sabah Gazetesi**, 1 Temmuz 2002: 23.
- SABAH GAZETESİ : “Kızını ve karısını öldürüp intihar etti”, **Sabah Gazetesi**, 26 Haziran 2013: 5.
- SABAH GAZETESİ : “İntihar”, **Sabah Gazetesi**, t.y. (Çevrimiçi) <https://www.sabah.com.tr/arama?query=intihar&categorytype=haber> , 12 Ocak 2019.
- TÜRKİYE GAZETESİ : “İntihar yılı 2001”, **Türkiye Gazetesi**, (Çevrimiçi) <https://www.turkiyegazetesi.com.tr/Genel/a133500.aspx> , 12 Şubat 2019

ÖZGEÇMİŞ

Cangül AKDAŞ Lisansını Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Sinema ve Televizyon Bölümü'nde bölüm birincisi olarak tamamladı. Yüksek lisansını Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda, Prof. Dr. F. Neşe Kaplan İlhan'ın danışmanlığında “Ölüm Kavramı ve 90 Sonrası Türk Filmlerinde Ölüm Temasına Eleştirel Bakış” teziyle tamamladı. Doktora eğitimine ise

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV Sinema Anabilim Dalı'nda devam etmektedir. 2015-2017 yılları arasında İstanbul Gelişim Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde, 2017-2019 yılları arasında ise İstanbul Kültür Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalıştı. Akdaş, yüksek öğrenim sürecinde sinema alanında çalışmalar yaparak ulusal ve uluslararası sempozyumlara katılıp bildiriler sundu. Sinema alanında ulusal ve uluslararası yayın yapan dergilerde makaleler yayınladı. Süreli yayın yapan dergilerde Türk sinemasında ölüm ve intihar konulu çalışmalarda bulundu. Türk sineması ve görsel kültür alanında yayımlanan kitaplarda da kitap bölümü yazarak çalışmalarıyla literatüre katkıda bulundu.