



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

YENİ TÜRK SİNEMASINDA MELODRAM ERKEKLERİ

YELİZ BALCI

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

KASIM 2019



YENİ TÜRK SİNEMASINDA MELODRAM ERKEKLERİ

Yeliz BALCI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

KASIM 2019

Yeliz BALCI tarafından hazırlanan “Yeni Türk Sinemasında Melodram Erkekleri” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

Medya Tasarımı Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

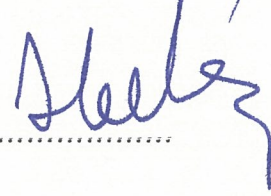
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Başkan: Prof. Dr. H. Hale KÜNÜÇEN

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Başkent Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Doç. Dr. Aytül TAMER TORUN

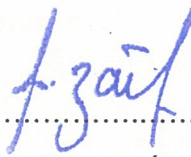
Gazetecilik Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 08/11/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Figen ZALF

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Yeliz BALCI

08.11.2019

YENİ TÜRK SİNEMASINDA MELODRAM ERKEKLERİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Yeliz BALCI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Kasım 2019

ÖZET

Sinema tarihçileri tarafından dönemlere ayrılan Türk sinemasının 1950-1970 yılları arasındaki dönemi, “Yeşilçam” olarak da bilinen “Sinemacılar Dönemi”dir. Bu dönem, Türk sinemasının farklı alanlarda hızla geliştiği, film yapım ve gösterim sayısının arttığı yıllardır. Yeşilçam döneminde en çok göze çarpan, Yeşilçam ile özdeşleşen tür ise, melodram türüdür. Melodramlar sadece Yeşilçam’da değil, sonraki yıllarda da varlığını sürdürmüştür. 70’li ve 80’li yıllarda başlayan toplumsal dönüşüm ve televizyonun hanelere girmesi ile yaşanan rekabet ortamı sinema sektörünü olumsuz etkilemiştir. Sinema yapımcıları melodram filmlerinden uzaklaşarak izleyiciyi çekecek farklı türlere yoğunlaşmıştır. Türk sinemasının dönüm noktası sayılan 1996 yılında gösterime giren *Eşkya* (Yavuz Turgul) filmi öncülüğünde, Türk sineması eski görkemli günlerine dönme çabasına girmiştir. Bu dönemden sonra çekilen filmlerle oluşturulan yeni ve alternatif sinema anlayışı ve dili, “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Çeşitli kodlardan oluşan melodram filmleri, yeni sinema anlayışı ve dili içerisinde de kendine yer bulabilmiştir. Yeşilçam döneminden farklı olarak anlatının merkezini, kadınların yanında, artan oranlarda erkekler oluşturmaya başlamıştır. “Yeni Türk Sinemasında Melodram Erkekleri” adlı bu çalışmanın amacı, 2000 sonrası çekilen Türk filmlerinde melodram kodlarının ve buna bağlı olarak erkeklik imgesinin değiştiğini ortaya koymaktır. Araştırma konusu olarak *Komser Şekspir* (Sinan Çetin, 2000), *Issız Adam* (Çağan Irmak, 2008), *Başka Dilde Aşk* (İlksen Başarır, 2009) ve *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* (Çiğdem Vitrinel, 2014) filmleri seçilmiştir. Söz konusu değişimi tespit edebilmek için betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın sonucunda, Yeni Türk Sinemasının melodram türündeki örnek filmlerinde melodram kodları ve erkeklik temsilinin değişime uğradığı tespit edilmiştir.

Bilim Kodu : 115702
Anahtar Kelimeler : Yeni Türk Sineması, Erkeklik, Melodram, Yeşilçam
Sayfa Adedi : 105
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Aydan Özsoy

MELODRAMA MEN IN NEW TURKISH CINEMA

(M.S. Thesis)

Yeliz BALCI

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

November 2019

ABSTRACT

“Film Makers Period”, which is also known as “Yeşilçam” is the period of Turkish cinema between 1950 and 1970 which was divided into periods by cinema historians. It’s a period in which Turkish cinema developed rapidly in different fields and the number of film production and screenings increased. The most prominent type in Yeşilçam period and identified with Yeşilçam is the melodrama. Melodramas continued to exist not only in Yeşilçam but also in the following years. The social transformation that started in the 70s and 80s and the competition environment experienced with the entry of television into the households had a negative impact on the cinema sector. Motion-picture producers focused on different genres to attract audiences by moving away from melodrama films. Under the leadership of the film *Eşkîya* (Yavuz Turgul), released in 1996, which is considered a turning point in Turkish cinema, Turkish cinema attempted to revert to its former glorious days. The new and alternative cinema conception and language created with the films made after this period began to be called “New Turkish Cinema”. Melodramas, which consist of various codes, have found their place in the new cinema understanding and language. Unlike the Yeşilçam period, increasingly men along with women began to form the center of the narrative increasingly increasing men alongside women. The aim of this study, called Melodrama Men in New Turkish Cinema, is to explain the change of melodrama codes and the masculinity image in Turkish films made after 2000. *Komser Şekspir* (Sinan Çetin, 2000), *İssız Adam* (Çağan Irmak, 2008), *Başka Dilde Aşk* (İlksen Başarır, 2009) and *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* (Çiğdem Vitrinel, 2014) were selected as research subjects. Descriptive analysis method was used to detect the change. As a result of the research, it has been found that the images of masculinity are transformed due to the change of melodrama codes and masculinity representation in the sample films of melodramas in the New Turkish Cinema.

Science Code : 115702

Key Words : New Turkish Cinema, Masculinity, Melodrama, Yeşilçam

Page Number : 105

Supervisor : Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

TEŞEKKÜR

Tüm öğrencilik hayatım boyunca değerli katkılarıyla beni yönlendiren, tecrübelerinden faydalandığım danışmanım Doç. Dr. Aydan ÖZSOY'a, her zaman bana destek olan anne ve babama teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	x
RESİMLERİN LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ.....	1
2. ERK VE ERKEKLİK.....	7
2.1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet	7
2.1.1. Toplumsal Cinsiyeti Açıklayan Kuramlar	10
2.1.1.1. Psikoseksüel kuram.....	10
2.1.1.2. Psikososyal kuram	12
2.1.1.3. Sosyal öğrenme kuramı.....	15
2.1.1.4. Bilişsel gelişim kuramı	16
2.1.2. Toplumsal Cinsiyet Rollerini	17
2.2. Erkeklik Çalışmaları.....	20
2.3. Erkeklik ve Hegemonya	24
2.4. Erkeklik ve Sinema	28
3. YENİ TÜRK SİNEMASINDA MELODRAMLAR.....	31
3.1. Popüler Sinemada Tür Kavramı.....	31
3.1.1. Tür Olarak Melodram	35
3.2. Türk Sineması ve Melodramlar.....	37
3.2.1. Yeşilçam Melodramlarında Kodlar.....	49
3.2.1.1. Olay akışı ve anlatı yapısı	50

Sayfa

3.2.1.2. Konu.....	52
3.2.1.3. Mekân	54
3.2.1.4. Karakter.....	55
3.2.1.5. Sinematografi.....	56
3.2.2. Sinemada Kadın ve Erkek Temsili.....	57
3.2.2.1. Batı sinemasında kadın ve erkek temsili.....	57
3.2.2.2. Türk Sinemasında kadın ve erkek temsili.....	60
4. FİLM İNCELEMELERİ.....	65
4.1. Fedakâr Baba: Komser Şekspir.....	65
4.1.1. Filmin Özeti	65
4.1.2. Filmin Künyesi.....	65
4.1.3. Filmin İncelenmesi.....	66
4.2. Çılgın Kalabalığın İçinde: İssız Adam.....	73
4.2.1. Filmin Özeti	73
4.2.2. Filmin Künyesi.....	74
4.2.3. Filmin İncelenmesi.....	74
4.3. Aşk Engel Tanımaz: Başka Dilde Aşk.....	81
4.3.1. Filmin Özeti	81
4.3.2. Filmin Künyesi.....	81
4.3.4. Filmin İncelenmesi.....	82
4.4. Kadının Adı Var: Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku.....	87
4.4.1. Filmin Özeti	87
4.4.2. Filmin Künyesi.....	87
4.4.3. Filmin İncelenmesi.....	87
5. SONUÇ	95

Sayfa

KAYNAKLAR	99
ÖZGEÇMİŞ	105



ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 2.1. Toplumsal Beklentileri İsimlerde Görmek	9
Çizelge 2.2. Yapısal Kişilik Kuramı	10
Çizelge 2.3. Freud'un Psikoseksüel Gelişim Evreleri	11
Çizelge 2.4. Sekiz Yaşam Krizi	13
Çizelge 2.5. Freud ve Erikson'un Önerdiği Kişilik Gelişim Dönemlerinin Karşılaştırılması.....	14
Çizelge 2.6. Kadın ve Erkekten Beklenen Özellikler	18
Çizelge 2.7. 1989-2019 Aralık Arasında En Çok İzlenen 50 Yerli ve Yabancı Film.....	48

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 4.1. Komiser Cemil ve Tatü.....	67
Resim 4.2. Su'nun Oyuncularla Tanışması.....	67
Resim 4.3. Provalar.....	67
Resim 4.4. Cemil'in Savcıya Silah Çekmesi	68
Resim 4.5. Cemil'in Babasının Oğlunu Koruması	68
Resim 4.6. Dalyan'ın Kostüm Giymesi	71
Resim 4.7. Cemil'in Kostüm Giymesi.....	72
Resim 4.8. Deniz ve Cemil	73
Resim 4.9. Alper'in Ada'ya yemek hazırlaması	75
Resim 4.10. Alper'in Ada'ya kek yapması.....	76
Resim 4.11. Ada, Alper ve Annesi	78
Resim 4.12. Ada, Alper ve Annesi	78
Resim 4.13. Alper Ada'yı İkna Etme Çabası.....	79
Resim 4.14. Alper Yemek İçin Alışveriş Yaparken	79
Resim 4.15. Alper'in gözünden Ada.....	80
Resim 4.16. Ada'nın gözünden Alper'in odası.....	80
Resim 4.17. Alper ve Ada Ayrılık Sonrası İlk Karşılaşma.....	81
Resim 4.18. Zeynep'in Onur'a Sarılması	82
Resim 4.19. Zeynep ve Arkadaşları	83
Resim 4.20. Leyla'nın Onur'a Seslenmesi	84
Resim 4.21. Zeynep ve Babasının Tartışması.....	84
Resim 4.22. Elif, Onur ve Zeynep	85
Resim 4.23. Zeynep'in Onur'u kıskanması	86
Resim 4.24. Onur'un Polise Saldırması.....	86
Resim 4.25. Arif'in Yayıncı ile Görüşmesi	88

Resim 4.26. Arif'in Takip Ettiği Kadın	88
Resim 4.27. Ayrılık Sonrası Arif	89
Resim 4.28. Otel Sahibi	90
Resim 4.29. Yayınevi Sahibi	90
Resim 4.30. Arif'in Aynadaki Yansıması.....	92
Resim 4.31. Müzeyyen'i Ziyaret Etmeye Giderken	92
Resim 4.32. Müzeyyen ve Arif.....	93



1. GİRİŞ

Melodramların ilk örnekleri, 18. yüzyıl Avrupasında sanatın farklı formlarında ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıldan itibaren Amerikan Hollywood sinema sanayisi, dünyanın pek çok ülkesinde popüler bir tür haline gelmiştir. Türkiye’de 1960’larda başlayan toplumsal dönüşümden etkilenen Türk Sineması, Mısır menşeli müzikli filmlerle kendine yeni bir yol çizmiştir. Türk Sinemasının zirveye çıktığı 1955-1975 yılları arasında insanlara aileleri ile sinemaya gitme alışkanlığı kazandırılmış ve çeşitli kodlar ile insanların film karakterleri ile özdeşlik kurup filmlerdeki gibi mutlu hayatlar yaşamaları hayali sunulmuştur.

Türk Sineması, önce evlere televizyonun girmesi, sonrasında da 1980 yılında yaşanan darbe ve ekonomik düzenlemelerden etkilenip melodramlardan uzaklaşarak toplumsal sorunlara değinmeye başlamıştır. Sürekli değişim ve dönüşüm içerisinde olan Türk Sineması, 1996 yılında gösterime giren *Eşkiya* (Yavuz Turgul) ve *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim) filmleri ile yeniden yükselişe geçmiş ve yeni sinema dili “Yeni Türk Sineması” olarak anılma yoluna girmiştir.

Yeşilçam melodram filmlerinde, kadınların anlatının merkezinde olduğu, kadın hikâyelerinin anlatıldığı filmler yaygındır. Yeni sinema anlayışı içerisinde ise, bir dizi kodlardan oluşan melodramlar, Yeşilçam’dan farklı olarak, hikâye merkezinde sadece kadınların değil, erkeklerin de yer alabildiği bir tür haline gelmiştir.

Çalışmanın araştırma sorusunu; melodram filmlerindeki türsel kodlarda bir değişim yaşanıp yaşanmadığı; yaşandıysa, bunların ne tür değişiklikler olduğu; toplumsal cinsiyet açısından karakterlerde bir ne tür bir değişiklik izlendiği oluşturmaktadır.

Tezin amacı; 2000 sonrası melodram türü yerli filmler içinden seçilen üç örnek çerçevesinde, Yeni Türk Sinemasının melodram kodları ve erkeklik imgesindeki dönüşümün ortaya konmasıdır. Erkeklik imgesinin dönüşümü, filmlerde anlatının merkezinde yer alan erkek karakterlerin temsillerini kuran kodların analizi yoluyla ortaya konmaktadır. Amaca uygun olarak belirlenen alt amaçlar ise şu şekilde sıralanabilir:

- 2000 sonrası Türk Sinemasında melodramın değişen yeni türsel kodlarının ortaya konması.

- Sinema türlerinden melodram filmlerinde anlatının merkezinde yer alan erkek karakterlerin tanımlanması ve erkeklerin melodramdaki rollerinin açıklanması.
- Seçilen filmlerin hegemonik erkeklik üzerinden analizinin yapılması.
- Erkekliğin yerli melodram filmlerindeki anlatı yapısı içinde değişen ve değişmeyen kodlarının ortaya konması.

Türk Sinemasının en parlak yılları Yeşilçam olarak adlandırılan yıllardır. Melodramlar için geçerli olan teknik olanaklar ve yapım kolaylıkları, bu türün, Türk Sinemasında önemli bir yer edinmesini sağlamıştır.

- Melodramların belli başlı özellikleri ise şunlardır:
- Rastlantı sonucu tanışma,
- İlk görüşte aşk,
- Birbirini seven kadın ve erkeğin bir sorun sonucunda ayrılması,
- Evlilik,
- Aile birliğinin devamının sağlanması,
- Fedakâr ve kaderine razı gelen kadın,
- Annelik kavramını yüceltme,
- Erkeğin ailenin geçimini sağlaması gibi unsurlar yer almaktaydı.

2000’li yılların başlamasıyla, dramalardan komedi filmlerine geçiş yaşanmış ve Yeşilçam’ın eski görkemini aratmayacak filmler yeniden çekilmeye başlanmıştır. Tez konusunu oluşturan 2000 sonrası melodramlarda, erkeğin yavaş yavaş merkeze alınmasıyla başlayan erkek merkezli film sayısının artması sonucu, melodram kodlarında ne gibi değişiklikler yaşandığı ve erkek temsiline irdelenmesi tezin önemini oluşturmaktadır.

Bu kapsam bağlamında, araştırmanın kuramsal temelini oluşturmak amacıyla literatür taraması yapılmıştır. Kültürel Çalışmalardan beslenen tezin kuramsal bölümlerini, Antonio Gramsci’nin hegemonya kavramı ile toplumsal cinsiyet kuramları oluşturmaktadır.

Kültürel Çalışmaların temelini oluşturan İngiliz Kültürel Çalışmaları, İngiltere’deki Birmingham Okulu çerçevesinde oluşmuştur. “Birmingham Okulu’nun çalışmaları, genel bir ifadeyle, kitle kültürünün tektipleştirici dayatmalarına karşı, alıcı konumundaki bireylerin direniş şekilleri üzerine odaklanmaktadır.” (Çakar Mengü ve Mengü, 2009:

343). Kültürel Çalışmalar, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde, gündelik hayata ilişkin konuların farklı disiplinlerden ve eleştirel yaklaşımlardan yararlanılarak incelenmesi ile başlamıştır (Türkoğlu, 2004: 178). Yapılan çalışmalarda başlıca kıstaslar; dil, cinsiyet, ırk, sınıf, milliyet, ideoloji, etnik köken gibi unsurlardır (Çakar Mengü ve Mengü, 2009: 343). Başlangıçta Marksist bir etik anlayışına sahip olan Kültürel Çalışmalar, ezilen işçi sınıfının daha iyi bir konuma getirilmesi için yeni doğrular ve yanlışlar aramakta, yapısalcılıktan faydalanmaktaydı. Gençlik alt kültürleri, birey arayışları, feminist ve gey toplumsal cinsiyet kuramcıları, sınıfsal temelin esas alınmasına karşı çıkmışlardır (Türkoğlu, 2004: 182).

Kültürel Çalışmalar, edebiyat incelemesinin malzemesi olan eleştiri araçlarının gündelik yaşam pratikleri üzerinde kullanılması ile gerçekleştirilir (Ryan, 2012: 193). Kültürel Çalışmaların odak noktasını, gündelik yaşam pratikleri ve anlamları oluşturmaktadır. Sinemaya gitmek, televizyon seyretmek ve yemeğe çıkmak gibi, kişilerin çeşitli etkinliklerde bulunması ve bu etkinlikler esnasında nesneleri kullanma şekilleri kültürel pratikleri oluşturmaktadır. Kültürel Çalışmalar, kişilerin çeşitli nesne ve etkinliklere verdikleri anlamları ve bu etkinlikler sırasındaki eylem biçimlerini incelemektedir (Çakar Mengü ve Mengü, 2009: 344).

Kültürel çalışmalar dedektif romanları gibi popüler edebiyat formlarının ve Punk modası gibi gündelik uygulamaların incelenmesiyle başlamıştır. Popüler yaşam alanının bir inceleme altına alınmasına adanmıştır fakat kuramsal olarak, görsel incelemeler gibi alt disiplinlere ait formlarda, yüksek kültürü de kapsar. Bu anlamda yüksek kültürden popüler kültüre kadar geniş bir alanı ele aldığı söylenebilir. Kültürel Çalışmaların bakış açısından bakıldığında sanatsal olanla popüler olan arasındaki ayırım göz ardı edilebilir (Ryan, 2012: 194).

Douglas Kellner kültürün, toplumsal ilişkiler ve üretilip tüketildiği sistemden bağımsız olarak incelenemeyeceğini vurgulamaktadır (aktaran Türkoğlu, 2004: 188). Kültürün bir güç alanı olduğunu ifade eden Michael Ryan (2012: 194), ekonomik gücü olanların kültürü üretenler olduğunu, ekonomik gücü olmayanların ise tüketici konumunda bulunduğunu belirtmiştir.

Tez için seçilen filmlerin incelemesinde tür eleştirisi ve toplumsal cinsiyet eleştirisi kullanılmıştır. Filmlerde, türsel eleştiri yaklaşımının temelindeki anlatım geleneği olan, hemen hemen her filmde tekrarlanan anlatı yapısına sahip, böylece tür olarak sınıflandırılan anlambilimsel ve söz dizimsel yapıyı ortaya koyan filmler incelenmektedir.

Tür filmi eleştirisinde diğer eleştirel tarzların da katkısı alınmıştır. Türsel eleştiri yaklaşımının incelediği filmler, ticari ve popüler olmakla beraber, benzerlik taşıyan temaların, psikolojik ya da toplumsal çatışmaların dışavurumunu sağlayan; değişmeyen bazı karakterlerin yer aldığı, belirli bir tarihi dönem ya da mekân içerisinde yer alan, kolayca ayırt edilebilen görsel betimleme kalıplarına sahip yapımlardan oluşmaktadır (Özden, 2004: 211).

Tür eleştirisi bağlamında, ele alınan filmlerde benzerlikler göze çarpmaktadır. Olay örgüsü, konu, mekân, karakterler belli türlere ait filmlerde tekrarlanan unsurlardır ve filmler büyük ölçüde ticari kaygı taşımaktadır. Bu bağlamda tez için seçilen filmlerde, 2000 ve sonrasında çekilmiş olmaları, popüler film örnekleri olmalarının yanında bağımsız sinema özellikleri taşımaları, başkahramanlarının erkek olması ve Yeşilçam melodram kodlarını bünyelerinde barındırmaları gibi özellikler aranmıştır. Filmlerin çözümlemesinde, Yeşilçam melodram kodlarının Yeni Türk Sineması örneği olan filmlerde nasıl işlendiği gözlenmiştir. Bu nedenle, seçilen filmler olan *Komser Şekspir*, *Issız Adam*, *Başka Dilde Aşk* ve *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku'nun*, tür bağlamında taşıdıkları benzerlik ve ayrılıklar incelenmiştir.

Filmlerin çözümlemesinde kullanılan bir diğer yöntem ise, toplumsal cinsiyet eleştirisidir. Feminist eleştirmenler ile kültür tarihçileri edebiyat ve kültürde kadını incelemişler; kadınların uç noktalarda olumlu ve olumsuz klişeler olarak betimlendiğini ortaya koymuşlardır (Ryan, 2012: 118). Feminist film eleştirisi, 1960'larda yaşanan toplumsal hareket sonucunda ortaya çıkmıştır. Feminist film eleştirisi kaynak olarak feminist edebiyat eleştirisinden faydalanmıştır. Edebi metinlerin ve filmlerin okunmasında eleştirel paralellikler oluşmuştur (Özden, 2004: 191).

Toplumsal cinsiyet üzerine çalışan araştırmacılar ve bilim insanları, zaman içinde erkek kimliğinin nasıl inşa edildiği üzerine çalışmışlardır. Erillik idealine odaklanılan çalışmalarda, eril ideal ile ilişkili güç imgelerinin kadınsılıktan ve güç kaybından duyulan endişeleri barındırdığı sonucuna ulaşılmaktadır. Edebiyat ve kültürde cinsiyet ve cinsel kimliğe ait araştırmalar, eşcinsel erkekler ve kadınlar, biseksüeller ve cinsiyet değiştirenlere ait kimlikleri de kapsamaktadır (Ryan, 2012: 118).

Çalışmada betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz yöntemine göre, toplanan veriler, önceden belirlenmiş kategorilere uygun olarak yorumlanır. Bu analizin amacı, elde edilen bulguların düzenlenip yorumlanarak okuyucuya sunulmasıdır. Elde edilen veriler açıkça betimlenir, sonrasında betimlemeler açıklanıp yorumlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 239, 240).

Betimsel analiz dört aşamadan oluşur (Şahin, 2010: 188, 189), bunlar:

1. Betimsel analiz için bir çerçeve oluşturma: Araştırma soruları ve çerçevesinden yola çıkarak, veri analizi yapılabilmesi için bir çerçeve oluşturulur. Bu çerçeveye göre verilerin hangi temalar altında düzenlenip sunulacağı belirlenir.
2. Tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi: Oluşturulan çerçeveye göre elde edilen veriler okunup düzenlenir.
3. Bulguların tanımlanması: Düzenlenen veriler tanımlanır ve gerektiği durumlarda doğrudan alıntılarla desteklenir.
4. Bulguların yorumlanması: Tanımlanan bulguların açıklanması, ilişkilendirilmesi ve anlamlandırılması yapılır.

Bu çalışma, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet, erkeklik çalışmaları, melodramların türsel özellikleri ile 2000 sonrasında ne gibi değişimler geçirdiğini incelemiştir. Çalışmada, sinema üzerine yazılan akademik yazılardan yola çıkılarak genel kabul edilen kodlar belirlenmiştir.

2000 ve sonrasında çekilen filmler taranmak suretiyle dört film örneklem olarak seçilmiştir. Bu filmler; *Komser Şekspir* (Sinan Çetin, 2000), *Issız Adam* (Çağan Irmak, 2008), *Başka Dilde Aşk* (İlksen Başarır, 2009) ve *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* (Çiğdem Vitrinel, 2014)'dur. Seçilen filmler Yeşilçam sinemasında sık sık izleyici karşısına çıkan melodram türüne ve uylaşımına uygun kodları içermektedir. Erkek karakterlerin anlatının ve hikâyenin merkezinde yer alması, karakterlerin ilişkileri ve yaşadığı zorlukların anlatılması nedeniyle bu filmler seçilmiştir.

Seçilen dört filmin ikisi kadın yönetmenlere, diğer ikisi erkek yönetmenlere aittir. Bu seçim sayesinde hem kadın hem de erkek yönetmenler aracılığı ile "erkeklik" incelenebilmiştir.

Çalışmanın varsayımlarını şunlar oluşturmaktadır:

1. Yeni Türk Sineması, karakterler açısından bir dönüşüm ve gelişim içerisindedir.
2. Yeni Türk Sinemasının ana akım ve bağımsız filmlerinde melez tür filmlerinde kadın güçlüdür ve erkekten bağımsızdır.
3. Yeni Türk Sinemasında, erkek merkezli melodram filmlerde artış meydana gelmiştir.
4. Yeni Türk Sinemasında, erkek stereotipi değişim göstermiştir. Olumsuz olarak addedilen tiplere ait özellikler (toplumda erkeği güçsüz gösterdiği varsayılan ağlamak, duygusal olmak, maddi açıdan sıkıntı yaşamak vd.) kendine yer bulmuştur.

Çalışma, “Giriş” ve “Sonuç” bölümleriyle birlikte beş bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde erkeklik bağlamında, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, hegemonya gibi kavramların açıklanması ve Türkiye özelinde dünyadaki erkeklik çalışmalarından bahsedilmiştir.

İkinci bölümde melodram türü, dünyada ve Türkiye’de melodramlar, melodram kodları, dünyada ve Türkiye’de sinemada cinsiyet temsilleri ve 1980 sonrası yaşanan toplumsal dönüşüm ile Yeni Türk Sineması kavramlarına değinilmiştir.

Üçüncü bölümde ise 2000 sonrası çekilen filmlerde melodram kodları üzerinden Türk Sinemasında erkekliğin bir dönüşüm geçirip geçirmediğine dikkat çekilerek filmler analiz edilmeye çalışılmıştır. Filmlerin analizinde tür eleştirisinden de faydalanılarak erkeklik ve hegemonya özelinde toplumsal cinsiyet bağlamında inceleme yapılmıştır.

2. ERK VE ERKEKLİK

2.1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal yaşamda, kadın ile erkeğe farklı özellikler, davranışlar ve görevler yüklenir ve farklı davranılır (Dökmen, 2015: 17). Bu farklılıklar üzerine yapılan araştırmaların artması ile, cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) kavramlarının farklılığı üzerinde de durulmaya başlanmıştır.

Cinsiyet 20. yüzyıla kadar biyolojik olarak ele alınırken, yapılan araştırmalarla bu algı, toplumsal cinsiyete dönüşmüştür (Yücel, 2014: 39). Dünyada bu ayrımın yeni olduğunu belirten Dökmen (2015: 19), Türkiye’de bu ayrımın daha da yeni olduğunu vurgulamaktadır.

İngilizcede cinsiyet için “sex”, toplumsal cinsiyet için “gender” sözcükleri kullanılır. Türkçede ise, bu ayrımın yapılması için cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kelimeleri kullanılmaktadır (Zeybekoğlu, 2013: 7). Benzer anlamlar taşıdığı düşünülmesinden ötürü, her iki terim çoğunlukla karıştırılır ve birbiri yerine kullanılır (Dökmen, 2015: 21).

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre cinsiyet, “Bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiye ayırt ettiren yaradılış özelliği”dir (<http://sozluk.gov.tr/>).

Cinsiyetin biyolojik kimliğe ait olduğunu ve doğumla kazanıldığını, toplumsal cinsiyetin ise sosyalleşme süreci boyunca öğrenildiğini belirten Özge Zeybekoğlu (2013: 7, 8), “toplumsal cinsiyet toplumlara ve kültürlere göre değişen sosyal, kültürel ve psikolojik farklılıklara işaret etmektedir. Kadın ve erkek arasında sadece cinsiyet farklılığı değil, rol, tutum ve davranış gibi kültürel olarak inşa edilmiş farklılıkların da bulunduğu kabul edilmektedir.” demektedir.

İnsanların cinsiyetleri, kadın ve erkek olarak üreme organlarının farklılığına göre iki türdür. Kadınlar, kadınsı (feminen), erkekler ise, erkeksi (maskülen) olarak yetiştirilirler. Bu iki cinsiyet, toplumsal beklentilere uyma açısından farklılık gösterirler (Dökmen, 2015: 21, 22). Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyete eklenilerek her türden toplumsal ayrımı

içinde barındırır. Cinsiyete göre daha belirsiz olduğu için tanımı oldukça esnektir ve çeşitli kuramsal yaklaşımlara sahiptir (Yücel, 2014: 39).

Kadınlar ve erkeklerin biyolojik özelliklerinden doğan farklara “cinsiyet farklılıkları” denir. Toplumsallaşma sürecinde kültürün çocukların cinsiyetlerine uygun bularak atadığı roller arasındaki farklılıklar ise, “toplumsal cinsiyet farklılıkları” olarak adlandırılır. Biyolojik cinsiyetten kaynaklanan farklar, doğuştan gelen özellikler nedeniyle gözlemlenebilen farklılıklardır ve öğrenilmez. Toplumsal cinsiyet farklılıkları ise, sosyalleşme sürecinde kazanılan, öğrenilen farklılıklardır. Toplumsal cinsiyet farklılıkları bireyden bireye ve kültürden kültüre değişim göstermektedir (Dökmen, 2015: 24, 25).

Toplumsal cinsiyet yakın zamana ait bir kavramdır. Toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten farkını ortaya koymak amacıyla 1968 yılında, Robert Stoller tarafından ortaya atılmıştır (Stoller 1968’den aktaran Segal, 1992: 98).

“Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek olarak toplumun bizi nasıl gördüğü, nasıl algıladığı, nasıl düşündüğü ve nasıl davranmamızı beklediği ile ilişkili bir kavram olarak kendini göstermektedir” (Zeybekoğlu, 2013: 10,11).

“Zaman içerisinde ve kültürler arasında değişebilen bir kavram olarak toplumsal cinsiyet; kadınlar ve erkeklerin toplumsal olarak oluşturulmuş olan görev ve sorumluluklarına, dişiliğe ve erilliğe karşılık gelmektedir. Biyolojik cinsiyet verili iken, toplumsal cinsiyet toplumsal ve kültürel olarak inşa edilmektedir” (Günindi Ersöz, 2016: 21).

Onur ve Koyuncu (2004: 31), toplumsal cinsiyet çalışmalarının bir boyutunu oluşturan kadın ve kadınlık üzerine yoğunlaştığını ancak konuya, erkekliğin de dahil edilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Erkekliği konu alan çalışmalarda erkekler, zorba ya da zafer kazanan olarak genelleştirilmekte, bu çerçevede stereotipler oluşturulmaktadır. “Kalıp yargılar, bir gruba ilişkin bilgi, inanç ve beklentileri içeren bilişsel yargılardır” (Köşgeroğlu, 2010: 13).

Toplumsal cinsiyete ilişkin farklılıklar toplumdan topluma ve kültürden kültüre değişiklik gösterebilmektedir. Kimi toplumlarda kadın ve erkek farklı bireyler olarak düşünülmekte; kadın ve erkeğin kendine ait rolleri bulunmaktadır. Kadın ve erkeğin kaynaklara

ulaşmasındaki cinsiyetler arası eşitsizlik ve ayrımcılık, toplumsal cinsiyet olgusu ile desteklenmekte ve kadın olmaya daha az değer verildiği görülmektedir (Zeybekoğlu, 2013: 12).

Feministlerin, davranışların belirlenmesinde biyolojik cinsiyet ve kültürün etkisini problem haline getirildiğini belirten Volkan Yücel (2014: 40), ayrımcılığın yok edilmesi ve cinsel özgürlük için kadınların öncelikle kadına yönelik yapılan baskının kaynağında heteroseksüalitenin bulunduğunu anlaması gerektiğini vurgulamıştır.

Feminizmin katkısı ile oluşturulan toplumsal cinsiyet kavramı, kültürel değişim aracılığıyla cinsler arasındaki ayrımcılıkla mücadele edilebileceğini ortaya koymuştur. Toplumsal cinsiyet kavramı modern bir kavram olmakla beraber, kökleri yönüyle de geleneksel bir yapıya sahiptir. (Günindi Ersöz 2016: 22).

Kız ve erkek çocuklarına isimleri, cinsiyetlerine göre verilir ve toplumun her iki cinsten de çeşitli beklentileri bulunmaktadır. Erkek çocuklarına verilen isimler anlamı itibarıyla iktidar ve gücü vurgularken; kız çocuklarına verilen isimlerde ise güzellik, naziklik, itaatkârlık gibi daha edilgen özelliklere gönderme yapılmaktadır. (Günindi Ersöz 2016: 25).

Çizelge 2.1. Toplumsal Beklentileri İsimlerde Görmek (Günindi Ersöz, 2016: 25)

Erkek İsimleri		Kadın İsimleri	
İktidar	Emir, Doruk, Paşa, Kral, Görkem, Seçkin, Alp, Alper, Pamir, Önder, Reis	İktidar	Ahsen, Aysel, Ayperi, Ceyda, Peri, Afet, Binnaz, Dilber, Eda
Doğal olaylar/çevre	Tufan, Tayfun, Rüzgar, Boran	Doğal olaylar/çevre	Meltem, Nehir, Irmak, Yağmur, Çisil, Su, Sude, Pınar, Duru, Damla
Hayvan isimleri	Kartal, Aslan, Şahin, Doğan	Hayvan isimleri	Ceylan, Ahu, Ceren, Maral, Meral
Bilme	Arif, Alim, Bilgin, Erdem, İrfan	Bilme	Süheyla, Fazilet, Banu, İffet
Güç	Mert, Efe, Yiğit, Savaş, Kahraman, Zafer, Kaya, Berkay, Kudret	Güç	Narin, Nazik, Nazande
Bitki/ağaç isimleri	Çınar, Gürgen	Bitki/ağaç isimleri	Lale, Gül, Sümbül, Çiğdem, Karanfil, Yaprak, Yonca

2.1.1. Toplumsal Cinsiyeti Açıklayan Kuramlar

İnsanlar, doğdukları andan itibaren içinde bulundukları toplum tarafından şekillendirilmeye başlar. Henüz bebeklik ve çocukluk çağlarında kendini gösteren bu süreç, yaşam boyu devam eder. Bu durum, sadece ana-baba veya toplumun dayatması ile değil, çocukların çevrelerini gözlemlemesi ile de kendini ortaya koyar. Çocukların toplumsal cinsiyet kazanımları da bu yolla ilerler.

Bireyin toplumsal cinsiyet kazanmasına ilişkin çeşitli kuramlar göze çarpmaktadır. Bunlardan psikanalitik kuram çerçevesinde Freud'un psikoseksüel yaklaşımı ve Erikson'un psikososyal yaklaşımı ile Bandura'nın sosyal öğrenme kuramı ve Kohlberg'ün bilişsel gelişim kuramı incelenmiştir.

2.1.1.1. Psikoseksüel kuram

Psikanalitik kuram, toplumsal cinsiyetin gelişimini açıklayan ilk kuramlardan biridir (Dökmen, 2015: 42). Psikanalitik kuramın temsilcisi olan Freud, kadınların ve erkeklerin, kadınsı ve erkeksi özellikleri nasıl edindiğini inceleyen ilk araştırmacıdır. Kurama göre, doğumla birlikte cinsel gelişim başlar (Zeybekoğlu, 2013: 23).

Halk dilinde cinsel açlık için bir karşılık bulunmazken, bilim dilinde libido kavramı mevcuttur (Freud, 2006: 23).

İd, ego ve süpereo, Freud'a göre insan kişiliğinin üç temel birimidir. Freud, en ilkel dürtü ve arzuların bulunduğu bölüme id, sosyal ortama uygun bir şekilde libidoyu ifade eden bölüme ego, bireyin davranışlarını doğru ve yanlış olarak adlandırmasına yol açan bölüme de süper ego adını vermiştir (Zeybekoğlu, 2013: 24).

Çizelge 2.2. Yapısal Kişilik Kuramı (Özgülük ve Öztemür, 2017: 77)

Kişilik Yapısı	Tanımı	Temel İlkesi
İd (Altbenlik)	İçgüdüler ve doğuştan var olan tüm ilkel ve gizil güçlerin bütünüdür.	Haz
Ego (Benlik)	Kişinin fizyolojik ve psikolojik ihtiyaçlarına nesnel gerçeklik içinde doyum aradığı bölgedir.	Gerçeklik
Süpereo (Üstbenlik)	Toplum yasalarını kapsar, yaşamın geleneksel, töresel alanlarını temsil eder.	Mükemmellik

İnsanlığın en ilkel iki dürtüsü; saldırganlık ve cinsiyet, idi oluşturur. “İd, davranışlarımızın altında yatan psikolojik enerjinin kaynağıdır.” İd, gecikmeksizin ve sonucu ne olursa olsun bütün isteklerinin yerine getirilmesini bekler. Freud’a göre rüyalar, id’in isteklerini doyurmaya aracılık ederler. İdi denetim altında tutan kişilik birimine ego denmektedir. Ego, id ve gerçek dünya arasındaki aralığı oluşturmaktadır; id’in isteklerini koşullar uygun olduğu takdirde gerçekleştirir. Süperegö, id ve ego gibi bilinçaltındadır. Toplumun doğru ve yanlış olarak adlandırdığı kararların kaynağıdır. Bu ikisi arasındaki ego, hem id’i hem de süperegöyü memnun etmeye çalışır. (Cüceloğlu, 2012: 407, 408).

Freud’un psikoseksüel kuramına göre bir bebek, psikoseksüel aşamaları beş dönemde geçerek gelişimini tamamlamaktadır. Bu dönemler; oral, anal, fallik, latent ve genital olarak adlandırılmaktadır (Zeybekoğlu, 2013: 25).

Çizelge 2.3. Freud’un Psikoseksüel Gelişim Evreleri (Berk, 2004 aktaran Sertelin Mercan, 2016: 9)

Psikoseksüel Evre	Yaş	Açıklama
Oral	0-1 yaş	Haz merkezi ağız çevresidir. Bebek emme, çiğneme ve ısırma davranışlarından haz alır. Beslenme davranışı özellikle önemlidir.
Anal	1-3 yaş	Dışkının istemli olarak tutulması ve boşaltılması cinsel dürtünün doyurulmasının ilk yöntemidir. Ebeveynin yarattığı duygusal ortamın uzun süren etkileri vardır. Tuvalet eğitimi esnasında cezalandırılan çocukların içe kapanık, dağınık veya savurgan olma olasılığı yüksektir.
Fallik	3-6 yaş	Haz merkezi genital bölgedir. Karşı cinsten ebeveyne ilgi duymaya başlanır (erkek çocuklar oepidus karmaşası, kız çocuklar ise elektra karmaşası yaşarlar). Bu çatışmadan kaynaklanan kaygı, çocuğun aynı cinsten ebeveynin rollerinin içselleştirilmesi ile sonuçlanır.
Latent	7-11 yaş	Fallik evredeki travmalar cinsel çatışmaların baskılanmasına ve çocuğun, okula, derslere ve hareketli oyunlara yönelmesine neden olur.
Genital	12 yaş ve sonrası	Erinlik ile cinsel dürtüler tekrar uyanır. Ergenler bu dürtülerin sosyal olarak kabul görecekt biçimde nasıl ifade edileceğini öğrenmelidirler. Gelişim sağlıklı ise, olgun cinsel dürtüler evlilik ve çocuk yetiştirme ile doyurulur.

Psikoseksüel gelişim kuramına göre, toplumsal cinsiyet üç dönemde kazanılır: Cinsiyetler arasındaki farkların farkına varılmayan dönem, farklılıkları anlamaya başlanan dönem ve

ödipal dönem (Fast, 1993; Freud, 1965/1969; Golombok ve Fivush, 1996'dan aktaran Dökmen, 2015: 43).

Toplumsal cinsiyet rol kazanımında oral ve anal'ı içeren ilk dönemde, kız ve erkek çocuklarının cinsiyet ile toplumsal cinsiyete ilişkin deneyimleri aynıdır. Kız ve erkek çocuklarının libidoları erkektir ve anne ile olan ilişkileri karşı cins ilişkisidir. İlk dönemde kız ve erkek çocuklarının toplumsal cinsiyetleri erkeksidir. Fallik dönemin ilk bölümü olan ikinci dönem çocukların cinsiyetler arasındaki farklılıkları anlamaya başladıkları dönemdir. Bu dönemde erkek çocuklar, kızların kendilerinden farklı olarak penisleri olmadığını görürler ve kendilerinin de bu organı kaybedeceklerinden korkarlar, ayrıca babanın kendisinden güçlü olduğunu fark eden erkek çocuk, baba tarafından hadım edileceği korkusu yaşar. Kız çocukları ise Freud'a göre, penisleri olmadığı için, kendilerine bu organı vermeyen anneden uzaklaşarak babaya yönelirler. Üçüncü dönem olan ödipal dönemde ise erkek çocuklar, onun tarafından hadım edilme korkusunu bırakır ve baba ile özdeşleşirler. "Böylece daha geniş sosyal dünyada erkek ve erkeksi olarak kendilerine uygun yerlerini alırlar." (Dökmen, 2015: 44).

2.1.1.2. Psikososyal kuram

Erikson, Freud'un görüşlerini büyük ölçüde kabul etmekte ancak iki konuda ondan ayrılmaktadır. Freud çocukları, aileleri tarafından şekillendirilen edilgen bireyler olarak görürken; Erikson, çevreye uyum sağlamaya çalışan, aktif, meraklı gözlemciler olarak kabul eder. Bir diğer nokta ise, cinsel dürtülerden ziyade sosyo kültürel etkilere daha çok önem vermesidir (Sertelin Mercan, 2016: 9).

Erikson'un psikososyal gelişim kuramı sekiz evreden oluşmaktadır: Bu evreler; bebeklik, erken çocukluk, oyun çağı, okul çağı, ergenlik, genç yetişkinlik, yetişkinlik ve yaşlılıktır (Oğuz Duran, 2017: 203). Erikson'a göre, her dönemde atlatılması gereken bir kriz vardır. Bireyin her bir evredeki krizi atlatması, bir sonraki evrenin sağlıklı temellendirilmesi için önemlidir. Eğer kişi bir evredeki krizi atlatabilmezse Freud'un kuramının aksine o evrede takılı kalmaz, yaşamının daha sonraki evrelerinde bu kriz çözülünceye kadar problem yaşar. (Miller 1983'ten aktaran Senemoğlu, 2018: 80).

Çizelge 2.4. Sekiz Yaşam Krizi (Erikson 1984'ten aktaran Sertelin Mercan 2016: 10)

Yaş	Psikososyal Kriz
0-1 yaş	Temel güvensizliğe karşı temel güven
1-3 yaş	Utanç ve kuşkuya karşı özerklik
3-6 yaş	Suçluluk duygusuna karşı girişim
6-12 yaş	Aşağılık duygusuna karşı iş yapıcılık (başarı)
12-18 yaş	Rol kargaşasına karşı kimlik
20-40 yaş	Yalnız kalmaya karşı yakınlık kurma
40-65 yaş	Duraklamaya karşı üretkenlik
65 yaş ve üstü	Umutsuzluğa karşı benlik bütünlüğü

Gelişimin ilk evresi, Freud'un oral gelişim evresi ile aynı olan bebeklik dönemidir (Oğuz Duran, 2017: 203). Bu dönem, çocuğun temel güven duygusunu, çevresindekilerle yaşadığı ilişkilerin niteliğini etkiler (Senemoğlu, 2018: 81). Çocuğun ihtiyaçlarının giderilmesi, anne ya da yerine geçen yetişkin tarafından sağlanır (Erikson 1968'den aktaran Senemoğlu, 2018: 80).

Erken çocukluk dönemi ise, Freud'un anal evresine denk gelen dönemdir. 3-5 yaş arasını kapsayan oyun çağı dönemi, çocukların toplumsal cinsiyet farklarını anlamaya başladıkları dönemdir (Oğuz Duran, 2017: 205). Bu evrede çocuklar başkalarına bağlı kalmak istemez, kontrol ve gücün kendilerinde olmasını talep ederler (Senemoğlu, 2018: 82).

Oyun çağı evresinde çocuklar anne ve babaları ile özdeşlik kurarlar; kız çocukları, erkek çocuklarını penisleri olduğu için kıskanmaz; kıskanma sebebi, toplumun penisi olan çocuklara daha çok ayrıcalık tanınmasıdır (Feist ve Feist'ten aktaran Oğuz Duran, 2017: 207). Bu çağda kız çocuklar, oyunlarında daha durağan, sakin ve alçak yapılar ile kapalı mekânlar inşaa etse de erkek çocukların kızların aksine hareketli, yüksek yapılar ve dış mekânlar inşa etkileri gözlenmiştir. Bu durum, "kişiliklerinin penis eksikliğine göre şekillendiği" görüşü ile açıklamıştır (Schultz ve Schultz 2013'ten aktaran Oğuz Duran, 2017: 208).

Okul çağı evresinde çocuk "ne öğrendiysem oyun" inancına sahiptir (Erikson'dan aktaran Senemoğlu, 2018: 82). Çocuğun okula başlaması ile öğretmen ve arkadaşlarından etkilenmesi artarken, anne babanın etkisi azalmaya başlamıştır. Bu dönemde, yetişkinlerin kullandığı alet ve cihazları kullanmaya çalışırlar (Senemoğlu, 2018: 83).

Ergenlik dönemi, gelişim açısından en kritik evredir. Kimlik ve kimlik karmaşası krizi, bu dönemde yoğun olduğu için önemlidir. Ergenlik döneminin üç psikososyal modu vardır: Erinlik, kimliğe karşı kimlik karmaşası ve bağıllık (Feist ve Feist'ten aktaran Oğuz Duran, 2017: 210). Bu dönemde ergenin bedeni, alışık olduğunun aksine değişim yaşar ve yetişkin bedenine dönüşür (McAdams'dan aktaran Oğuz Duran, 2017: 210). Bu dönemde ergenin kimliğini başarılı bir şekilde kazanması, yaşamını kendinden emin bir birey olarak sürdürmesine yardımcı olur. Aksi takdirde rol karmaşası krizi, çözülene kadar yaşamını etkilemeye devam edecektir (Senemoğlu, 2018: 84).

Genç yetişkin döneminde birey kimliğini kaybetme korkusu yaşamaz ve karşı cins ile arkadaşlık kurabilir. Bu evrede evlilik konusu ve evlenme önemli bir yere sahiptir (Senemoğlu, 2018: 85).

Çizelge 2.5. Freud ve Erikson'un Önerdiği Kişilik Gelişim Dönemlerinin Karşılaştırılması (Senemoğlu, 2018: 86)

Dönem ve Yaş Aralığı	Freud	Erikson	Etkilenen kişiler	Kazanılan En İyi Özellikler
1: (0-1 yaş)	Oral	Temel güvene karşı güvensizlik	Anne ya da onun yerine geçen yetişkin	Güven ve iyimserlik
2: (1-3 yaş)	Anal	Bağımsızlığa karşı utanma ve şüphecilik	Ana-baba ya da onun yerine geçen kişi	Kendi kendini kontrol etme duygusu ve yeterliği
3: (3-6 yaş)	Fallik	Girişkenliğe karşı suçluluk duyma	Temel olarak aile	Amaçlılık, yönlülük, etkinlikleri başlatma yeteneği
4: (6-12 yaş)	Gizil	Başarıya karşı aşağılık duygusu	Okul, arkadaş ve komşular	Okulla ilişkili becerilerde yeterlik
5: (12-18 yaş)	Genital	Kimlik kazanmaya karşı rol karmaşası	Akran grupları, lider modelleri	Eşsiz benlik imajı, kendine uygun bir kimlik seçme
6: (Genç yetişkinlik)		Dostluk kazanmaya karşı yalnız kalma	Dostlar, flört, yarışma ve işbirliği yapılan arkadaşlar	Başkalarıyla yakın dostluklar kurma ve kariyerini güvenceye alma
7: (Orta yetişkinlik)		Üretkenliğe karşı duraklama	Ev ve iş arkadaşları	Aile, toplum ve yeni nesillerin gelişimine katkıda bulunma, ilgilenme
8: (Yaşlılık)		Benlik bütünlüğüne karşı umutsuzluk	Tüm insanlık	Eksiklik ve yetersizlikleriyle kendini kabul etme, ölümle yüz yüze gelmekten korkmama

2.1.1.3. Sosyal öğrenme kuramı

Kuram, Bandura tarafından, “öğrenmenin sosyal etkilerinin ortaya konması amacıyla geliştirilmiştir ve bu kuram Bandura ve başkaları tarafından cinsiyet rollerinin öğrenilmesinin bir açıklaması olarak da temel alınmıştır.” (Dökmen, 2015: 59). Kuram, çocukların cinsiyet rolüyle ilgili ve ilgili olmayan davranışlarının kazanımının, ödül ve ceza yoluyla elde edildiğini gözlem ve örnek almanın, bu süreçteki önemini vurgulamaktadır (Zeybekoğlu, 2013: 29). Psikanalitik kuramın içsel çatışmalara yoğunlaşmasından farklı olarak, belirgin davranışlar üzerine yoğunlaşmıştır (Lindsey 2005’ten aktaran Zeybekoğlu, 2013: 29).

Sosyal öğrenme kuramının, doğruluğu peşinen kabul edilen bazı önemli önermeleri vardır (Lott ve Maluso, 1993’ten aktaran Dökmen, 2015: 59):

- (1) Her birey belli bir durum için bir tepkiler dağarcığı sağlayan bir öğrenme geçmişine sahiptir. (2) Her durumun genel ve ayırıcı uyaranları vardır ve her durum hem özel hem de ortama bağlı anlamlara sahiptir. (3) Güdusel faktörler, ya durumlardan etkilenir ya da onları etkiler. (4) Eğer uygulama fırsatı varsa yeni tepkiler kazanılabilir. (5) Davranış eğer olumlu sonuçlara yol açıyorsa kazanılır ve sürdürülür.

Sosyal öğrenme kuramında iki farklı öğrenme sürecine önem verilmektedir: Edimsel koşullanma ile, ödüllendirilen ya da olumlu sonuçları olan davranışın gelecekte tekrarlanma olasılığı artar. Çocuk cinsiyetine uygun davranırsa ödüllendirilirken, uygun davranmazsa cezalandırılır. Ödüllendirilen cinsiyete uygun davranış tekrarlanır ve davranış dağarcığına eklenir. Ödüllendirilmeyen, hatta cezalandırılan davranış ise tekrarlanmaz, davranıştan kaçınılır. Model alma ve taklit: Anne, baba, öğretmen, arkadaş, beğenilen herhangi biri, ünlü vb. kişiler örnek alınır ve bu kişilerin davranışları uygun bir zamanda taklit edilir. Cinsiyet rolü kazanılmasında kız çocukları anneleri ve kadın figürlerini, erkek çocukları ise babaları ve erkek figürlerini kendilerine örnek alıp taklit ederler. Çocukların başkalarının davranışlarını gözlemleyerek ödül ve ceza alan davranışları izlemeleri, örnek aldıkları kişinin ceza alan davranışlarını taklit etmemelerine de yol açmaktadır (Bandura, 1997’den aktaran Dökmen, 2015: 59,60).

Kurama göre, çocukların cinsiyetleri ayırmayı da diğer sosyal davranışları öğrendikleri gibi öğrendikleri ifade edilmektedir. “Çocukların cinsiyetleri ayırmaları, içinde

bulundukları kültürde, cinsiyetlerin farklı sosyalleşmesi kaynaklıdır. Kuram, kız ve erkek çocukların kültürde yer alan kalıp yargılarla belli davranışları edindiğini açıklamaktadır” (Arslan, 2000’den aktaran Zeybekoğlu, 2013: 31).

2.1.1.4. Bilişsel gelişim kuramı

Bilişsel yaklaşımın temel varsayımı, insanların bilişsel tutarlılığa ihtiyaç duymasındır. Bu ihtiyaç, kişinin kendisi ve dünya ile ilgili tutarlı ve dengeli bir görüş oluşturmayı ve bunu sürdürmeyi istemesine yol açmaktadır. Çocuklar için bu tutarlılığı sürdürmek, uygun kız ya da erkek olmanın yollarını bulmaktan geçer. Kız olduğunu anlayan çocuk, kadınsı nesne, etkinlik ve davranışlara; erkek olduğunu anlayan çocuk ise, erkeksi nesne, etkinlik ve davranışlara yönelecektir. Sosyal öğrenme kuramından farklı olarak çocuk, davranışının ödüllendirilmesi için değil kendisini kız ya da erkek olarak tanımlamasından ötürü bu davranışlarda bulunur (Dökmen, 2015: 65).

Çocuğun yaşamındaki bilişsel tutarlılık kadın ve erkek arasındaki farklılıkları anlamaya çalışması ile anlaşılabilir. Çocuklar, bir kişinin fiziksel görüntüsü değişse bile cinsiyetinin aynı kaldığının ayırımına varamayabilirler. Saçını kestiren bir kadının erkek, elbise giyen bir erkeğin kadın olacağına inanabilirler. Küçük yaştaki çocuklar, toplumsal cinsiyetin kültürel olduğunu anlamazlar, kadın ya da erkek olmasının gerçek nedeni olduğuna da inanabilirler (Dökmen, 2009: 66).

Bilişsel gelişim kuramı, sosyal öğrenme kuramına zıt bir yapıdadır ve çocuğun öğrenme sürecindeki aktif rolünü vurgulamaktadır (Lindsey, 2005’ten aktaran Zeybekoğlu: 2013: 32).

Kohlberg, cinsiyet rol gelişiminde üç dönem olduğunu belirtir: Cinsiyeti etiketleme, cinsiyetin kararlılığı ve cinsiyetin değişmezliği. Cinsiyeti etiketleme dönemi, 2-3,5 yaşları arasında çocukların, iki cinsiyetten birine ait olduklarını kavramaya başladıkları, cinsiyetin kalıcılığını henüz kavrayamadıkları dönemdir. Cinsiyetin kararlılığı dönemi, 3,5-4,5 yaşları arasında çocukların, cinsiyetin sürekliliğini kavramaya başladıkları dönemdir. 4,5-7 yaşları arasındaki döneme denk gelen cinsiyetin değişmezliğinde ise çocuklar, artık sahip olunan cinsiyetin değişmeyeceğini öğrenmiş; bunun, fiziksel görünümünden bağımsız olduğunu kavramaya başlamışlardır (Dökmen, 2015: 66, 67).

2.1.2. Toplumsal Cinsiyet Roller

Toplum, kadına ve erkeğe cinsiyetleri doğrultusunda çeşitli roller öngörmüştür. Bu roller genellikle kadına ev içi görevler verirken, erkeğe ise toplum yaşamında kamusal alanda görevler atamaktadır. Yine toplumsal roller kapsamında kadın ile erkeğin yapacağı ve yapmayacağı meslekler de öngörülmüştür.

Rol kavramı, bireyin sosyal yapı içinde bulunduğu konumu, bu konum ile ilgili sorumlulukları ve diğer konumlardaki insanlarla etkileşimini yönlendiren kuralları gösterir (Spence, 1985'den aktaran Dökmen, 2015: 28).

Gönül Demez (2005: 36)'in "Cins Bakışı Sözlüğü"nün rol tanımlamasından aktardığına göre rol kavramı, eski Fransızcadaki "rolle" sözcüğünden türemiştir. Tiyatro oyuncularının repliklerinin yazıldığı kâğıt rulosu anlamını taşımaktadır. Günümüzdeki anlamı ise, kişinin hayatta tutunduğu yerdir.

Kadınlara ve erkeklere yüklenen farklı roller, "toplumsal cinsiyet rolleri" olarak adlandırılır. Toplumsal cinsiyet farklılıklarını vurgulamak için kullanılan terim, kadın ve erkeklerin önceden belirlenmiş olan bu cinsiyet rollerine bağlı kalmasını bekler (Dökmen, 2015: 28, 29).

"Toplumsal cinsiyete ilişkin rol ve sorumluluklar, toplumsallaşma süreci içerisinde öğrenilmektedir. Bu süreçte kadın ve erkek rollerini öğrenen birey, toplumun beklentilerine uygun olarak davranmakta zorluk çekmemekte, hatta çoğu zaman farkına bile varmamaktadır" (Zeybekoğlu, 2013: 11).

Erkek ve kadın olma süreci ev içinde başlayarak, anaokulunda, kreşte, okulda, özel ilişkilerde, sporda, toplumsal kurumlarda ve iş yaşamında devam eder. Söz konusu bu alanlar, cinsiyetin oluşturulmasında ve yeniden üretilmesinde önemli faktörlerdir; çünkü rol farklılıklarının ve cinsiyet ayrımlarının süreklilik göstermesi bu kurumlar sayesinde sağlanır (Onur, Koyuncu, 2004: 42).

Toplumsal roller, bireyin toplumla olan ilişkisini düzenler ve rol kapsamında birey toplumla etkileşim içinde bulunur.

“Opprang ve Apu (1985) kadının yedi temel rolünden bahsetmiş ve bunları annelik, eşlik, ev kadınlığı, akrabalık, topluluk, mesleki ve bireylik rolleri olarak belirlemişlerdir” (aktaranlar, Gönüllü ve İçli, 2001: 85).

Kadına yüklenen roller genellikle kadınları eve bağlarken, kamusal alanda bulunmasına ilişkin roller, yakın zamanda kadının toplumsal rolleri arasına girebilmiştir.

Annelik rolü, kadınların çocuklarını yetiştirmesi ve onları toplumsal hayata hazırlamaları ile ilgilidir. Eşlik rolü, kadının eş olarak kocasına karşı sorumluluklarını içeren roldür. Ev kadınlığı rolü, kadının evde oynadığı roldür; kadın evli olmasa bile toplum ondan, bu rolü oynamasını bekler. Akrabalık rolü, kadınların akrabalık konumunda oynadığı tüm rollerdir. Mesleki rol, kadının ev ve aile dışında farklı bir sosyal çevrede oynadığı roldür ve kadınların temel rolleri arasına girmesi yenidir. Topluluk rolü, kadının ev, aile ve meslek mekânı dışında kalan rolüdür. Bireylik rolü, kadının birey olarak kendini geliştirmesi, yaşama katılımı sürecinde oynadığı roldür (Gönüllü ve İçli, 2001: 85, 86).

Kadının ve erkeğin, toplumda sıra dışı algılanmamak için sahiplendiği değerlerle ilgili olarak Leyla Navaro (2017: 34) aşağıdaki çizelgeyi ortaya koymaktadır:

Çizelge 2.6. Kadın ve Erkekten Beklenen Özellikler

Onaylanan Kadın ve Erkek Değerlerine İlişkin Navaro’nun Sınıflandırması			
Kadın İçin		Erkek İçin	
Şöyle Ol	Böyle Olma	Şöyle Ol	Böyle Olma
Yumuşak	Sert	Sert	Yumuşak
Uyum gösteren	Hükmeden	Hükmeden	Uyum gösteren
Güçsüz	Güçlü	Güçlü	Güçsüz
Kabullenici	Yargılayıcı	Yargılayıcı	Kabullenici
Kararsız	Kararlı	Kararlı	Kararsız
Başarı peşinde	Başarılı	Başarılı	Başarı peşinde
Bağımlı	Bağımsız	Bağımsız	Bağımlı
Çaresiz	Hırslı	Hırslı	Çaresiz
Edilgen	Çözüm Getiren	Çözüm Getiren	Edilgen
	Etkin	Etkin	

“Cinsiyet, erkekliğin yalnızca kadınlık ile karşılıklı ilişkide ortaya çıkan bir kategori değil, aynı zamanda erkeğin cinsiyet temelindeki statüsünün, kendi cinsiyetindeki bireylerle ilişkide de belirlendiğine işaret eden rasyonel bir kategoridir” (Onur, Koyuncu, 2004: 34).

R. W. Connel (1998: 77), cinsiyet rolleri literatürünün oldukça geniş olduğunu özellikle, “cinsiyet rolleri”, “cinsiyet farklılıkları” ve “cinsel karakter” arasındaki farklar üzerine oldukça karışık bir literatür bulunduğunu ifade eder. Cinsiyet rolü literatürünün hangi teoriyi kapsadığını kesin olarak bilmek güçtür. Rol teorisinin mantıksal özünü biçimlendiren beş ortak nokta bulunmaktadır. Bunlardan ikisi sırasıyla oyuncu ve senaryoyu belirtirken, üçü ise oyunun sahnelenme ve yazıya dökülme araçlarını belirtmektedir. Connel’in aktardığına göre bu beş ortak nokta şöyledir:

- 1) Kişi ile işgal ettiği toplumsal konum arasındaki analitik ayrım;
- 2) söz konusu konuma özgü eylemler veya rol davranışları kümesi.
- 3) Belirli bir konuma hangi eylemlerin uygun olduğunu, rol beklentileri ve normları tanımlar;
- 4) bunlar, karşıt konumları işgal eden insanların (rol göndericiler, gönderme grupları) kontrolündedir,
- 5) öyle ki bu insanlar bunları, yaptırımlar aracılığıyla (ödülleri, cezalar, olumlu ve olumsuz pekiştirmeler) uygulurlar.

Rol kavramının toplumsal cinsiyete uyarlanması farklı tipte olmaktadır. Bu uyarlamalardaki ana fikirse, erkek veya kadın olmanın anlamı, bireyin cinsiyetiyle belirlenen reel bir rolün canlandırılmasıdır. Bununla birlikte erkek rolü ve kadın rolü olmak üzere her zaman iki cinsiyet rolü bulunmaktadır (Connel, 1998: 78).

Türkiye ve Batıda, toplumsal cinsiyet farklılıklarını ortadan kaldırmaya yönelik çıkarılan yasalar yetersiz kalmaktadır. Onur ve Koyuncu (2004: 43), bunun nedeninin, “erken sosyalizasyon sürecinin ‘kadın işi’ olarak algılanmasına bağlı olduğunun söylenebileceğini” belirtmişlerdir. Tutulan bakıcıların kadın olması, kreş ve anaokullarında genellikle kadınların görev yapması kadının rolünün yoğun olduğunu ortaya koymaktadır.

Türkçede var olan; “Gökyüzünde düğün var deseler kadınlar merdiven kurmaya kalkar”, “Kadının fendi erkeği yendi”, “Kadının şamdanı altın olsa mumunu dikecek erkektir”, “Kadının yüzünün karası erkeğin elinin kınası”, “Tarlayı düz al, kadını kız al”, “Dişi yalanmazsa erkek dolanmaz”, “Eline erkek eli değmemiş olmak”, “Erkek gibi”, “Elinin hamuruyla erkek işine karışmak”, gibi atasözleri ve deyimler de erkek olmanın daha güçlü, kadın olmanın daha güçsüz bir durumu ifade ettiğini vurgulamaktadır.

2.2. Erkeklik Çalışmaları

“Modernist söyleme göre kimlik, ikili karşıtlıklar üzerinden kurulur. Bu konumlama içinde ‘erkek kimdir?’ sorusu, ‘erkek kadın olmayandır’ şeklinde cevaplanabilmektedir. Aynı şekilde kadın da, ‘erkek gibi olmayandır’ şeklinde cevaplanabilmektedir” (Baştürk Akca ve Tönel, 2011:11).

İnsanlık tarihinde ortaya çıkan ilk eşitsizlik, insan ve doğa arasında yaşanan eşitsizliktir. İkincisi ise erkek ve kadın arasında yaşanmaktadır. İnsanın doğa ile mücadelesini kazandığı saban tarımı döneminden itibaren kadın, erkeğe bağımlı olmuştur. Erkek iktidarından ise bu dönemden itibaren bahsedilebilmektedir. Çapa tarımı yapılan dönemde kadın ve erkek konumu hemen hemen eşittir. Toprağı elde tutmaya çalışmak, erkeği ön plana alırken, kadını ev hayatı ile sınırlamıştır. Bu duruma bağlı olarak oluşan roller, kadını erkeğin karşısında daha aşağı konumlandırılmasının temellerini hazırlamıştır. (Atay, 2004: 15,16).

Bitki temelli toplumlarda bitki ve sebzelerin değerli gıda olması ve kadınların toplayıcılık yapmaları nedeniyle, kaynağını bitkilerin oluşturduğu ekonomiler eşitlikçi olmaya daha yatkındırlar. Bu kültürlerde kadınlar ve erkekler, kadınların emeğine bağımlı haldedir. Buna rağmen, kadınların toplayıcılık yaptığı ve beslenmenin kaynağını sebzelerin oluşturduğu yerlerde kadınlar, ürünün dağıtımını yapmalarına rağmen bunu bahane edip ayrımcılık yoluna gitmemişlerdir. Ellerindeki toplumsal rolü kötüye kullanmamışlardır (Adams, 2013: 91).

Çağdaş toplayıcı toplumlarda güçlü cinsiyet rolleri bulunsa da, eril egemenlik nadiren görülmektedir. Tarih öncesi bulgularda ve tarih sonrası toplumlarda çeşitli kadın formları bulunmaktaydı. Eski uygarlıkların mitolojilerinde ise, Tanrıçalar güçlü ve önemli birer figürdü. Ataerkilliğin gelişmediği dönemlerde kadınlara daha az hükmedilmiş ve de kadın kutsallığı daha fazla itibar görmüştür (Gross, 2006: 80-85).

Erkeğin etkin üretim sürecinde yer aldığı dönemlerde kadın ve erkek arasındaki eşitsizlik erkek iktidarı olarak ortaya çıkarken, kadının belirleyici olduğu toplayıcılık ve çapa tarımı dönemlerinde, kadın iktidarından söz edilmemekte hatta cinsiyet eşitsizliği görülmemektedir. (Atay, 2004: 17).

Etin iktisadî anlamda değerli bir mal olduğunu belirten Adams (2013: 90), malı (eti) kontrol edenin güce de sahip olduğunu ve erkeklerin avcı olması nedeniyle ekonomik kaynağın kontrolünün de erkeklerin elinde bulunduğunu belirtir. Toplayıcı ve bahçe tarımcısı ilk toplumların ataerkil olmadığı sonucu ortaya çıkmaktadır (Gross, 2006: 81).

Temeli hayvanların gıda olarak işlenmesine dayanan ekonomilerin ayırt edici özellikleri şunlardır:

- Kadınların erkeklerden daha çok iş yapması ama yaptıkları işe daha az değer verilmesi ile ortaya çıkan iş etkinliklerindeki cinsel ayırım
- Kadınların çocuk bakımından sorumlu olması
- Erkek tanrılara inanılması
- Babasoyluluk (Adams, 2010: 91).

Biyolojik cinsiyet olarak erkeklik, erkeğin toplumsal yaşamda nasıl davranacağını belirleyen, erkek olduğu için ondan beklenen rolleri ve tutumları içeren bir pratikler toplamıdır. Kadınlıktan farklı olarak erkeklik, bir iktidar pratiği olarak kurumlaşmaktadır. Doğuştan gelmediği ve kişinin kültürel yaşamıyla şekillendiği için kültürden kültüre değişiklik göstermektedir. Türkiye’de olduğu gibi dünyada da egemen olan erkeklik klişeleri, sertlik, saldırganlık, şiddet, öfke ve uzlaşmazlıktır. Bunların zıttı olan yumuşaklık, yapıcı olmak ve uzlaş gibi özellikler ise, kadınlara uygun görülmektedir ve söz konusu özellikler, bir erkek için kullanıldığında aşağılayıcı bir nitelik taşımaktadır (Atay, 2004: 11-14).

Akademik olarak cinsiyet eşitsizliği ve kadınların ezilmesi, “Kadın Çalışmaları” olarak 1970’lerden itibaren çalışma alanı haline gelmiştir. Yakın zamanlara kadar “Kadın Çalışmaları”nda iktidar öznesi olarak erkeklik konusu ve erkekliğin nasıl analiz edilebileceğinin ele alınmadığını ifade eden Sancar (2009: 23), “erkeklik bugüne kadar, hakkında konuşulan; ancak politik, ideolojik ve akademik olarak fazla irdelenmemiş bir konudur. Bu durumun nedeni, feminist düşünür ve aktivistlerin tartışmalarının ataerkillik kavramı etrafında yoğunlaşmasından kaynaklanmakta”dır, der.

“Erkeklik Çalışmaları, etnik, ırki, işsel, sınıfsal, sporsal ve eğitimsel kategorilerdeki erkek kimliklerini çözümler ve homoseksüel erkek(sî)liklere özel bir önem verir” (MacKinnon’dan aktaran Yücel, 2014: 41).

Toplumsal iktidar analizlerinde cinsiyet de sınıf ve ırk kadar öneme sahip açıklayıcı değişkenlerden sayılmıştır. Hemen her düzeyde, sınıflı toplumlarda ekonomik kaynakların dağılımı gibi geniş sorunlardan, kişiliğin oluşumu ve kişilerarası ilişkilerin belirlendiği dar düzeye kadar, toplumsal cinsiyete dayalı iktidar ilişkilerinin oluşturduğu etki ve belirleyicilik gücü dikkate alınmadan yapılan çözümlemeler eleştirilere konu olmaya başlamıştır. (Sancar, 2009: 26).

Erkeklik Çalışmaları, feminist hareketin Kadın Çalışmalarına sağladığı katkı ile gelişmiştir. Erkeği rol model olarak ele alan 70’lerdeki ilk dalga Erkeklik Çalışmaları, iktidarın erkek üzerindeki rolünü reddeder. 80’li yıllarda ise erkeğin çektiği acılara vurgu yapan yeni talepler doğmuştur (Yücel, 2014: 41).

Hearn (1996) erkek ve erkeklik konusuna ilginin sosyal bilimlerde 1987’de başladığını, konuyla ilgili olarak kitap artışının ise; feminist çalışmalar, gey politikası ve yazını ile feminizme yönelik erkek yanıtları olduğunu sıralamaktadır (aktaran Atay, 2004: 13).

Kadın Çalışmaları alanına benzer bir şekilde Erkeklik Çalışmaları da, merkezine cinsiyet farklarının oluşumu sorununu koyan bir çalışma alanı olarak ortaya çıkmış; hatta biraz onun tamamlayıcısı konumunda olmuştur. İlk kuşak erkeklik araştırmaları, cinsiyet farklarının doğal olduğunu savunan geleneksel yaklaşımlara tepki göstererek, egemen erkeklik rollerinden şikâyet eden erkeklerin de olduğunu söylemiştir. Egemen erkekliğe ayak uydurmanın erkeklerin yaşamında oluşturduğu olumsuzluklar ve erkeklere ödediği bedellere ilişkin yazılıp çizilmiştir (Sancar, 2009: 26).

20. yüzyılın başında ABD’de ağırlık kazanan “cinsiyet farklılığı”na ilişkin araştırmalar nitelik açısından değişken bir yön almasıyla beraber, nicel olarak da gittikçe büyümekteydi. 1930’larda, erkekliğin ve kadınlığın psikolojik bir kişilik özelliği olarak ölçülmesinde yeni, standartlaştırılmış bir davranış ve kişilik testleri teknolojisi rol oynamıştır. Erkekliğe ve kadınlığa ilişkin test ölçekleri geliştirilmiş ve toplumsal cinsiyet sapmalarının teşhis edilmesi amacıyla uygulanmaya başlanmıştır. 1940’larda “cinsiyet rolü”, “erkek rolü” ve “kadın rolü” terimlerinin kullanılması yaygınlaşmıştır. 1950’lerin başında Amerikan sosyologları, cinsiyet rollerine ve bunları kuşatan kültürel çelişkilere ilişkin bir işlev teorisi geliştirmişlerdir. Parsons’ın aile analizi, 1950’ler ve 1960’larda muhafazakâr bir toplumsal cinsiyet sosyolojisinin temelini atmıştır. “Aile” ve “cinsiyet

rolü”nün bir bütün olarak ele alınmasıyla birlikte, eş ve anne olarak kadınlar, sürdürülen araştırmaların çoğunun odağı haline gelmiştir (Connel, 1998: 56, 58).

Özellikle Amerika’da başlayan 1960’lardaki kadın hareketlerinin sonucunda kadın araştırmaları, feminizmin sosyal bilimlerdeki etkisi olarak ortaya çıkmıştır. 80’lerden itibaren ise, kadın araştırmaları yön değiştirerek toplumsal cinsiyet araştırmaları ismiyle kendine yer bulmuştur (Polat, 2008’den aktaran, Zeybekoğlu, 2013: 8).

90’lı yıllarda Batıda erkeklik ve erkekler üzerine yayımlanan kitaplar artış göstermiştir. Modern erkeğin endişeleri, hayal kırıklıkları ve acılarına değinilen bu kitaplarda, var olan düzenin değiştirilmesinin yolları aranmaktadır (Güçhan, 1996: 32, 33).

I. Dalga Erkek Hareketi’nin başladığı 1970’lerde yapılan çalışmalarda, kişisel ve siyasal değişim aracılığıyla erkeklerin, erkek egemenliğinin iktidar alanlarını geriletebileceği hatta yıkılabileceği iddia edilmiştir. 1980’lerde yapılan feminist araştırmalar, farklı kadınlık deneyimlerinden bahsetmiş; yaş, sınıf ve etnik köken gibi değişkenlerin varlığını anlatarak tek bir kadınlık olmadığını göstermişlerdir. Öte yandan bu durum, erkeklikle ilgili araştırmaların da önünü açmıştır. Erkeklikler arasındaki farkların araştırılması önem kazanırken, hegemonik erkeklik ve hegemonik erkeklikten sapan farklı türdeki erkeklikler tartışılmaya başlanmıştır. 1990’lardan itibaren, eleştirel toplumsal çözümleme alanında, “toplumsal inşa” yaklaşımlarının etkisi ile, farklı erkeklik deneyimleri keşfedilirken, aynı erkeğin farklı yaşlarda farklı erkeklik deneyimleri yaşadığı görüşü, yeni araştırma konuları meydana getirmiştir (Sancar, 2013: 27).

Yer, mekân ve cinsiyet ile ilgili problemler iki farklı kategori üzerinden düşünülebilmektedir: Bunlardan ilki; erkekler hamamı, kıraathaneler, stadyumlar, hipodromlar, madenler gibi kadınların dışlandığı ve belki misafir olarak kabul görebilecekleri, varlıklarının sınırlandırıldığı mekânlardır. İkincisi ise kadınların ve erkeklerin paylaştıkları ve mekânsal iş bölümü geliştirdikleri; pavyon, randevuevi veya striptiz kulübü gibi erkeklerin ve kadınların ne amaçla orada olduğu belirlenmiş mekânlardır. Bunların haricinde; ev, iş yeri, sokak ile ulaşım araçları ve terminallerinin de bulunduğu kamusal alanlar kadınlar ve erkekler tarafından paylaşılmaktadır. (Özbay, 2013: 192).

“Feminist düşüncenin oldukça erken bir evresinden beri eleştirmekte olduğu kamusal-özel alan ayırımında ev, özel, kişisel, mahrem, dışarıya kapalı ve haliyle kadınsı olarak işaretlenirken; diğer tüm alanlar, sokak, işyeri ve ulaşım da dâhil, kamusal yani erkeksi olarak kodlanmıştır” (Özbay, 2013: 193).

Erkek hegemonyasını eleştiren Erkeklik Çalışmaları (Masculinity Studies), Erkek Çalışmalarına (Men’s Studies) karşılık olarak üretilmiştir. Türkiye’de ise Erkeklik Çalışmaları, Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları alanında incelenmektedir (Yücel, 2014: 71).

Son yıllarda, dünyada ve Türkiye’de yapılan toplumsal cinsiyet araştırmaları genellikle kadınlar ve kadınlık durumları üzerine yoğunlaşmıştır. Erkek ve erkeklik durumlarını doğrudan inceleyen bilimsel araştırmalar da pek çok ülkede artış göstermektedir. Erkek ve erkeklik üzerine yapılan çalışmalarda, erkeğin tutum ve davranışlarının, zihinsel ve duygusal altyapısının, erkekliğin psikolojisinin sosyal ve kültürel çerçeve içerisinde incelenmesi gerektiği fark edilse de, Türkiye’de erkeklik üzerine az sayıda çalışma yapılmıştır. Yapılan araştırmalar, Türkiye’deki hegemonik erkeklik söylemine dair fikir vermektedir (Boratav vd., 2017: 60, 61).

Türkiye’de erkeklik çalışmalarının ortaya çıkması 1980 ve 1990’lı yıllarda başlar. Çoğunlukla sinema ve politika eleştirileri olarak görülen çalışmaların büyük bölümü, dergi veya editoryal kitaplarda yayımlanan makalelerden oluşmaktadır. Görsel yapımlara yönelik çalışmalar ise, sinemanın Yeşilçam dönemini kapsayan 1950-1975 yılları arasındaki kimlik ve özdeşleşme problemlerini, politik söylemi ve melodramatik anlatımı incelemiştir. 1990’larda ataerkilliğe yönelik eleştiriler; 2002’den sonra homofobi eleştirileri belirir (Yücel, 2014: 71).

2.3. Erkeklik ve Hegemonya

Dünyanın erkeklere göre organize edildiği ve erkek egemen olduğu, kadın çalışmaları ve hareketlerinin uzun yıllar süren mücadelesi sonrası ortaya koyulmuştur (Cengiz, Tol, Küçükkural, 2004: 50). Hegemonik erkeklik kavramı Avustralya’daki bir saha çalışmasında ilk kez R. W. Connell tarafından kullanılmıştır (Yücel, 2014: 43). Hegemonya, Gramsci’nin İtalya’daki sınıf ilişkileri analizlerinde kullandığı bir terimdir.

Gramsci'den ödünç alınan hegemonya ile Connel (1998: 245), hegemonik erkekliğin “acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlük” olduğunu ifade eder.

Erkekliğin, dünya çapında iktidarı ele tutanların bir özelliği olduğunu söyleyen Sancar (2009: 28), güçlü olmak, başarmak, sorunları şiddet kullanarak çözmek, duygularıyla değil aklıyla davranmak, rekabete ve hiyerarşiye dayalı ilişkilerini ön plana çıkarmak, bağımsız davranmayı önemsemek, başkalarını yönetmeyi bilmek gibi davranış özelliklerinin kabul gördüğünü belirtmiştir. Ancak bu kabul gören davranışların erkek olmanın doğal bir sonucu olarak mı sergilendiği sorusunu da sormaktadır.

Kitleler üzerine kurulan hegemonya, kültürel bir politikadır. Yücel (2014: 44), Gramsci'nin bu konudaki katkısını şu şekilde belirtir:

Geniş kitlelerin aktif rızası icracı entelektüeller ve lider sınıf kanalıyla kazanılır ve ortak his ve mutabakatlarla konuşularak hakim toplumsal üretim süreci “inanç”, “tavır” ve “sağduyu”yla kuşatılır. Hegemonya bu yüzden, tek başına üretim alanında elde edilmez; devlete, siyasete ve bütün sosyal yapılara yayılır. Tabi kesimler düzene karşı hegemonik bir direnç oluşturamadıklarında hâkim yapı onlara buyruğu güçlendirir.

Hegemonik erkeklik, kadınlar ve tabi kılınmış erkekliklerle ilişkili olarak kurulmaktadır. Çağdaş hegemonik erkekliğin ayırt edici özelliği ise heteroseksüel oluşu ve evlilikle bağlantılı oluşudur. Bu noktada tabi kılınmış erkekliğin en önemli biçimlerinden biri, eşcinsel erkekliktir. Bu tabi kılınma, doğrudan etkileşim ve ideolojik savaşı gerektirir. Bütün kadınlık biçimleri, kadınların erkeklere tabi olması kapsamında oluşturulmaktadır. Bu nedenle kadınlar arasında, erkekler arasında olduğu gibi hegemonik erkekliği dolduracak bir kadınlık biçimi bulunmamaktadır (Connel, 1998: 249).

Erkeklik de tıpkı kadınlık gibi, biyolojik cinsiyete bağlı olarak şekillenmemektedir. Her erkek bedeni birbirinin aynısı bir erkek cinsiyet kimliği üretmemekte ve toplumsal yapı içinde birbirinden farklı, rekabet içinde olan ve birbiri ile çelişen erkeklik modelleri bulunmaktadır. Erkeklikler sadece tarihsel dönemlerde ya da kültürden kültüre farklılık göstermemektedir. Ayrıca bir toplum, diğer tüm ayırıştırıcı, hiyerarşik kategorilerde olduğu

gibi erkeklikler hususunda da çoğul, çeşitli, birbiriyle benzeşmez bir yelpaze meydana getirmektedir (Özbay, 2013: 186).

“Hegemonik erkeklik” ve “farklı erkeklikler” ayrımı üzerinden ilerleyen tartışmalar erkek olmanın belirli, sınırları tanımlanmış bir erkek grubuna dâhil olmaktan farklı olarak, evrensellik iddiasına ve kaba genellemelere uymayan, karmaşık bir olgu olarak görülmesi gereğini ortaya çıkardı. Bu bakış açısının etkisi yayıldıkça siyahların erkekliği, maço erkeklik, gey erkekliği, orta sınıf erkekliği gibi erkekliğin tikel hallerine hasredilmiş araştırmaların sayısı da artmaya başladı (Sancar, 2009: 30).

Çoğul erkeklikler, eşit olmayan hiyerarşik bir cinsiyet mimarisi üretmektedir. Üretilen bu erkekliklerden biri erkeklere, en doğru, mantıklı, sağlıklı, normal, faydalı, makbul olanmış gibi aktarılmakta, kuralmışçasına övülmektedir. Erkekler de bu tarz bir erkekliği benimsemeleri halinde yararlarına olacağına kanaat etmekte ve kültür dolayımı ile inanmaya çağrılıp ikna edilmektedirler. Kabul gören bu hegemonik erkeklik, erkeklerin kadınlardan üstün olduğunu söylemektedir. Çeşitli nedenlerle hegemonik erkeklik bu amaçtan uzaklaşırsa erkeklik krizi doğmakta ve aynı prensibe sahip yeni bir hegemonik erkeklik şekillenmektedir (Özbay, 2013: 186).

“Erkeklik rollerine odaklı R. W. Connell, sistemli bir cinsiyet kuramıyla, sonradan sosyal bilimlerin çeşitli alanlarını etkileyen hegemonik erkekliğin spor, eğitim ve sağlık gibi disiplinlerde nasıl eleştirildiğini, desteklendiğini ve kullanıldığını incelemiştir” (Yücel, 2014: 43).

Hegemonik erkeklik, “iktidarı elinde tutan erkeklerin sahip olduğu erkeklik imgesi”ni gösteren bir kavram olarak tartışmaların merkezinde yer almıştır. Hegemonik erkekliğin aranacağı özellikler ise şu şekilde ifade edilmektedir: Genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçülerde dindar, spor dallarının en azından birini başarılı biçimde yapabilecek düzeyde aktif bedensel performansa sahip erkeklerin temsil ettiği erkeklik. Erkekliğin biyolojik zemine dayandırılması, “erkekliğin tarihsel ve sosyal olarak kurulduğu” önermesi ile ikinci planda kalmaya başlamıştır. Bunun sonucunda literatürde, farklı erkekliklerin tespiti ve ayrımı üzerine tartışmalar yer almıştır. Bu tartışmalar erkekliği değerler, inançlar, imgeler, davranışlar, hal ve tutumlar gibi değişik boyutlarından ele almakta ve tanımlamaya çalışmaktadır (Sancar, 2009: 30, 31).

Bir habitus olarak işleyen erkeklik, erkeklerin yaşamlarının her alanında tekrarlanır. Erkek, erkek olmanın getirdiği davranışları farkında olmadan içselleştirir. “Bu hareketler, yürümekten kadeh tutmaya, çeşitli hareket biçimlerinden, parmak kaldırmaya, laf atmaktan direksiyon tutmaya, konuşmaktan omuz atmaya uzanan bir aralıkta değişiklik gösterir” (Cengiz, Tol, Küçükkural, 2004: 57).

Bir kadının erkeğe benzerliği gurur kaynağı iken bir erkeğin kadına benzerliği aşağılayıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkeğe atfedilen sertlik, başarı, güçlülük, rasyonellik gibi özelliklere sahip bir kadından övgü ile bahsedilirken, kadına atfedilen duygusallık, zayıflık, yumuşaklık, muğlaklık, kararsızlık gibi özelliklerle bir erkeğin tanımlanması aşağılama belirtisi olarak görülmektedir. Bu nedenle erkekler kadınsılık içeren her şey karşısında büyük bir kaygı duymakta ve kadınsı olmakla özdeşleşebilecek her türlü hareketten kaçınmaktadırlar (Cengiz, Tol, Küçükkural, 2004: 58).

“Hegemonik erkekliğin oluşmasını ve pekişmesini sağlayan unsurların, seksizm, ırkçılık ve homofobi olduğunu belirten Kimmel (1993), bu unsurların, hegemonik erkekliğin normatif bir durumdan normal bir duruma dönüşmesini sağlayan söylemsel mekanizmalar görevi üstlendiğini iddia eder” (aktaranlar Onur, Koyuncu, 2004: 35).

“Bir kültürel ortamda hegemonik hale gelen erkeklik etme, erkek olma biçimi, tamamıyla o toplumun o anki siyasi, ekonomik ve kültürel koşullarıyla bağlantılı, cinsiyet eşitliği mücadelesinden etkilenen ve tarihsel dinamiklerin tetikleyebileceği öngörülemez değişmelere açıktır.” (Özbay, 2013: 200).

Türkiye’de farklı toplumsal iktidar ilişkilerince oluşan farklı erkekliklerin, toplumsal sınıf, etnik ve dini gruplar, yaş, meslek ve fiziksel özelliklerce değişen konumları bulunmaktadır. Farklı şekillerde oluşan farklı erkekliklere rağmen, Türkiye’de tek bir erkeklik, doğal erkeklik olarak temsil edilebilmektedir (Sancar, 2009: 301).

Türkiye’de beyaz yakalı erkekliğin hegemonikleştiği söylenebilmektedir. Bir işte çalışan, belli bir seviyenin üstünde aylık geliri bulunan, ev ve araba sahibi olan ya da olmak isteyen, bir kadınla evli olan ya da evlenmek üzere ilişkisi bulunan ve cinsiyet eşitliğine inanıyormuş gibi gözüken kentli erkeklik bu temsil pratiği kapsamına girmektedir (Özbay, 2013: 194). Sancar (2009: 304), Türkiye’de toplumsal yapıların yakın zamanda

şekillenmesinden ötürü, “cinsiyetçi zihniyetin eleştirisi üzerine kurulu bir erkek modernleşmesi modeli” sunulamadığını, bu yüzden, kentli orta sınıf erkeklerin cinsiyet eşitliği konusunda çok tekrarlanan fikirler dışında eleştirel bir bakış açısına sahip olmadıklarını ifade etmiştir.

2.4. Erkeklik ve Sinema

Erkeklik, toplumsal cinsiyetle ilgili bir konu olarak, hemen hemen her alandaki iktidar biçimlerinin bir parçasıdır. Erkek iktidarının, en ağır yaşandığı alanlardan biri de sinema olmuştur. 1939-1979 yılları arasında 7000’e yakın film çekilen Hollywood’da, kadınların yönetmenlik yaptığı film sayısı 14 olarak kaydedilmiştir. (Rodman’dan aktaran, Ulusay, 2004: 145).

Kamera arkasındaki set ekibinden yönetmenine; yapımcısından oyuncusuna, sinemada erkekler baskın olmuştur. Filmlerde rol alan kadın oyuncular, diğer kadınlar için “nasıl ideal eş, ideal anne, ideal kardeş, ideal evlat olunur” sorusunun cevabı niteliğinde rol model teşkil etmişlerdir.

Sinema, erkek egemen söylemin sürekliliğini, kadını erkeğin bakışının nesnesi konumunda devam ettirirken, film çözümlemelerinde de erkeğin kadına bakışı açısı sorgulanmış ve kadının kimliği tanımlanmaya çalışılmıştır. Kent yaşamı ile birlikte, kadının toplumdaki yeri ve rolü değişmeye başlamıştır. Kadının çalışmaya başlaması, ev geçimine katkı sağlaması, aile içi ilişkilerin yeniden düzenlenmesine yol açmıştır. Bu duruma ayak uydurmada zorluk çekenler ise erkekler olmuştur (Güçhan, 1996: 32).

Kadın hareketinin toplumsal etkilerinin sonucu olarak sinema, geçmiştekinden farklı erkek kimlikleri sunmayı denedi. *Kramer Kramer’e Karşı*, *Üç Adam ve Bir Bebek* gibi filmlerde erkekler evde kalıp çocuklara baktılar. Ama bunu hırslı ve benmerkezci karılarından daha iyi bakabileceklerini göstermek için yaptılar (Güçhan, 1996: 33).

Farklı popüler kültür kanalları ile öne çıkan ve hegemonik erkeklik denklemine eklemlenebilen figürlerin her zaman var olabileceğini belirten Özbay (2013: 195), Türkiye’de dizi endüstrisinin sinemadan güçlü olduğunu ve *Süper Baba* dizisinde Şevket Altuğ’un canlandığı Fiko, *Asmalı Konak* dizisinde Özcan Deniz’in canlandığı Seymen Ağa karakterleri, yanı sıra, erkek merkezli *Kurtlar Vadisi*, *Ezel* ve *Kuzey/Güney*

gibi dizilerin, gençlerin nasıl bir erkek olmak, erkek olarak nasıl hareket edip ilişki kurmak isteyeceklerine etkisinden bahsedilebileceğini ancak bu diziler ne kadar kuvvetli olsa da etkilerinin geçici olduğunu bu nedenle de çok dikkate alınmamaları gerektiğini ifade etmiştir.

1990’ların ortasından itibaren Türk Sinemasında, erkeklerin anlatı merkezinde yer aldığı, “erkekler arası dostluk filmleri” olarak değerlendirilen yeni bir türsel eğilimin ortaya çıktığını belirten Ulusay (2004, 144), erkek egemen diğer ülkelerin sinemalarında olduğu gibi Türkiye’de de, hemen her dönem bu tanıma uygun pek çok filmin çekildiğini ifade etmiştir. 90’lar ve sonrasında çekilen filmler, “kadın filmleri” döneminin peşi sıra çekilmiş ve erkek kimliği açısından yeni bir toplumsal cinsiyet krizine işaret etmiştir. Bu filmlerde kadınlar bir şekilde dışarıda bırakılmakta ve genellikle erkekler arası yoldaşlık ile baba-oğul ilişkileri üzerinde durulmaktadır.

Türk Sinemasında erkekler, fiziksel güçleri, cesaretleri, özgüvenleri, saygın meslekleri, parasal güçleri ya da onurlu yoksullukları ile tanımlanmışlar; yuvayı koruyan baba, çapkın sevgili, zalim koca, cesur delikanlı olmuşlardır. Erkeğin ve erkekliğin bu ve benzeri klişelerle tanımlandığı pek çok film yapılmış, erkekler toplumsal yaşamda olduğu gibi filmlerde de “önemli” olmaya devam etmişlerdir. Kadınların rolü cinsellikleri ile sınırlı olmuş, erkeklerin yanında değil, çoğu kez arkasında yer almış, erkekler için var olmuşlardır (Güçhan, 1996: 32).

Türk Sinemasında, belli film türlerine ve çeşitli dönemlere özgü farklı erkeklik hallerinden söz edilebilmektedir. Kadınlık durumunu ataerkilliğin taleplerine göre açıklayan melodramlarda erkekler, “kusursuz” özne olarak resmedilmemişlerdir. Yeşilçam melodramlarında gözleri görmeyen, amansız hastalığa yakalanmış erkek sayısı oldukça fazladır. Romantik komedilerde ise erkek karakter hoyratlıktan vazgeçerek salon erkeğine dönüşür, çünkü bu yolla kadın izleyicilerin gönlünü kazanabilecektir. 70’lerin suç ve suçluluk üzerine çekilen filmlerinde erkekler büyük şehre tutunmanın zorluğu ile yüzleşir ve gerekirse yakınları için kendilerini feda ederler. 60’ların filmleri “kadın melodramları” olarak adlandırılırken, bu dönemin filmleri de “erkek melodramları” olarak adlandırılmaktadır (Ulusay, 2004: 147).



3. YENİ TÜRK SİNEMASINDA MELODRAMLAR

3.1. Popüler Sinemada Tür Kavramı

Sanatsal bir kavramı ifade eden tür sözcüğü, Fransızca “genre” kelimesinin karşılığı olarak kullanılmıştır. Genre daha çok “aralarında benzer, ortak özellikler bulunan varlık ve nesnelerin topluluğu” anlamına gelmektedir (Abisel, 1995: 13,14). Tür, Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre: “İçerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi” olarak tanımlanmaktadır (<http://sozluk.gov.tr/>). Erol Mutlu (1998: 339), *İletişim Sözlüğü*’nde tür için, “sanat ve iletişimde özgül anlatım biçimleri” ifadesini kullanmıştır.

Abisel (1995: 22), sinemada tür kavramının, “konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yöntem kullanan, denenmiş olmasından ötürü zarar riski düşük sinema filmlerini kapsayan bir terim” olarak ortaya çıktığını ifade eder. Özön (2008: 191), sinema türlerini, “çeşitli yönlerden benzerlik gösteren, yapıları birbirini andıran, ortak nitelik, özellik ve öğeler taşıyan sinema yapıtlarının kümelenendirilmesi” olarak tanımlamıştır. Gledhill (2018: 329), “belli bir tür kategorisi, benzer olay örgüsü, stereotipler, dekorlar/ortamlar, temalar, tarzlar, duygusal etkiler vb. açısından gruplandırılan kurmaca metinlere atıfta bulunur” der.

Her bir tür, kendine özgü anlatısal ve görsel nitelikleri ile diğer türlerden ayrılır (Akbulut, 2008: 28). Butler (2011: 120), türü ayırt edilebilen karakter, olay örgüsü, mekân, izleyici tepkisi, mizansen, konu ve yapı geleneğine sahip bir filmler grubu olarak ele almaktadır.

Nijat Özön (1985) sinema türlerini şu şekilde ayırmıştır; Belgesel, Tarihsel Film, Yaşamöyküsel Film, Destan, Kovboy Filmi, Ağlatı, Dram, Melodram, Güldürü, Müzikal, Serüven, Polis Filmi, Korku, Bilim Kurgu, Soyut Film ve Canlandırma.

Butler (2011: 120) türü, ayırt edilebilen bir karakter, olay örgüsü, mekân, izleyici tepkisi, mizansen, konu ve yapı geleneğine sahip bir filmler grubu olarak ele almaktadır. Sinemada türler kesin olarak belirlenemez. Taşıdığı özelliklerden dolayı belli bir tür içerisine yerleştirilen bir film, başka bir türün özelliklerini de taşıyabilir (Özön, 2008: 192).

Sinemada üç biçimin olduğunu söyleyen Butler (2011: 119) bunu belgesel, kurgu ve avangart olarak tanımlar. Bu üç biçimin içerisinde tür olarak etiketlenen film sınıfları

bulunmaktadır. Türler, karakter, olay örgüsü, mekân, izleyici tepkisi, mizansen, konu ve yapı geleneğine sahip bir filmler grubu olarak ele alınmaktadır. Akbulut (2008: 28), western, müzikal, bilim-kurgu, melodram gibi türlerin bulunduğunu ve her bir türün, diğer türlerden ayrılmasına yardımcı olan kendine özgü anlatısal ve görsel nitelikleri bulunduğundan bahseder.

Sinema seyircisinin popüler filmlerle ilişkisi, duygusal katılım düzeyinde kurulmaktadır. Öfke, sevinç, hüzn, korku gibi duygular film seyredirken izleyici tarafından hissedilip dışa vurulan duyguların bir bölümüdür. Sinema duygusal katılımı, diğer popüler kültür ürünlerine göre daha yoğun olarak üretmektedir. Diğer taraftan filmlerin kurmaca anlatılar haline gelmesi, mitler, fanteziler, düşler, ütopyalar oluşturma ihtiyacının sonucudur. Sinema bu ihtiyacı, teknolojiye dayalı kültür endüstrisinin ilk örneği olarak kitlelere ulaştırmıştır. Tekrarlı uyaşımlara dayanan popüler kültür ürünleri, en iyi sinema aracılığı ile ortaya konmaktadır. Uyaşımları bilmenin verdiği rahatlık ve farklılıkların bilinmezliğinin oluşturduğu heyecan arasındaki gerilim, popüler filmleri izlemenin verdiği zevkin nedenidir (Abisel, 1995: 7).

Tür, terim olarak, sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllardan beri kullanılmıştır ve film çeşitlerini düzenlemenin bir yolu olarak görülmüştür (Hayward, 2012: 531). Author kuramına karşılık olarak 1970¹'lerde tür kuramı kullanılmaya başlanmıştır. Popüler roman türlerine yukarıdan bakma durumunun olduğu geleneksel edebiyat eleştirilerindeki benzer durum, tür filmlerinin yapmacıklık veya sahtelik unsuru olarak reddedildiği film çalışmalarında da geçerlidir (Butler, 2011: 120).

Rick Altman yapısalcılığa dikkat çeken bir tür modelleme önerir: türler, anlambilimsel ya da sözdizimseldir. Anlambilimsel türlerde, belli bir dizi bileşen bekleriz: Bir Vahşi Batı kasabası, bir Şerif, iyi ve kötü kovboylar, baskın yapan Kızılderililer, çöller, altıpatlar silahlar ve atlar. Bu ölçütler tamamlandığında, bu tür, Western filmi olarak tanımlanır. Öte yandan, sözdizimsel türde, belli bir anlatı yapısı beklenir; örneğin, bir kadının hoşlanmadığı bir erkekle tanıştığı ve fakat sonrasında ona âşık olduğu tür, bir romantik komedidir (Butler, 2011: 123).

Sinemada türler kesin değildir ve türler arasında kesin bir çizgi çizilememektedir. Bu nedenle çoğu zaman, bir film belli bir türün çerçevesine yerleştirilememektedir. Taşıdığı

¹ Hayward (2012: 531), Fransız eleştirmen Andre Bazin'in 1950'lerde Westernler'e gönderme yaparken türden bahsettiğini ifade etmiştir.

çeşitli özellikler nedeniyle bir türün içine sokulan bir film, başka bir türdeki özellikleri de taşıyabilmektedir. Bu sınıflandırmada, konuyu ele alış, konuyu işlerken ortaya konan tutum, konuyu aktarmada kullanılan gereç, filmin çeşitli öğelerinin kullanılış tarzı göz önüne alınır. Filmler buna göre ayrıldığında, değişik film türleri ortaya çıkmaktadır (Özön, 2008: 192). Hayward (2012: 531), türün üç bölümden oluşan yapım, pazarlama ve tüketim sürecinin de bir parçası olarak görülmesini gerektiğini ifade eder.

Tür filmlerinin tekrarlardan oluştuğunu ve anlaşılmasının basit olduğunu söyleyen Abisel (1995: 13), tür filmlerinin “benzersiz olma” ölçütüne uymadığını ve bu nedenle ciddiye alınmadığını ifade etmiştir. Ortak kodlar ile tanımlanmış olsa bile filmler tür açısından nadiren saftır. Değişken olan türler kendilerini düzenleyen kuralları yeniden ele alıp dönüştürmektedir. Türler gibi türlerin uzlaşımları da ekonomi, teknoloji ve tüketim gibi nedenlerle dönüşüme uğrarlar. Sinema açısından, tutan türün kodları tekrarlanır (Hayward, 2012: 531, 532). “Popüler filmler, kapitalizmin kurallarına göre yapılan sinema endüstrisinin, yepyeni bir teknolojiyi kullanan kültür endüstrisinin ilk gerçek ürünleridir” (Abisel, 1995: 13).

Yıllar içinde türler gelişmekte ve değişmekte, bazen de yok olmaktadır. Türler, izleyicilerin alışık olduğu çeşitli kodlara ve uzlaşımlara sahiptir. Bu yüzden bazı tür filmleri, izleyicilerin onların türsel uzlaşımlarına bağlı kalmadıklarını sezdiklerinden veya kendi dönemleri ile bağlarını koparması nedeniyle başarısız olurlar. Türsel uzlaşımlara uymayı reddeden filmler, izleyicilerin gözünde kült film haline gelebilir. Bu yüzden film türleri dönüşebilir, değişebilir, iç içe geçebilir veya altüst edilebilir. İzleyiciler de değişim sürecinin bir parçasıdır. Türlerin aynı anda hem belirli geleneklere ve beklentilere bağlı hem de metinlerarası olmalarından dolayı, izleyiciler de türler konusunda belli bir bilgi birikimine sahiptir ve bu da izleyicilerin filmleri aykırı bir şekilde ve parodi ya da ikon kırıcı bir tarzda okuması anlamına gelmektedir (Hayward, 2012: 533-535).

Sinemada tür, eleştirmenlerin, izleyicilerin ve sinema yazarlarının katkısı ile yerleşik bir nitelik kazanmıştır. Önemli olan ise, film türlerinin nasıl tanımlanacağı, gördükleri işlevler ve belirli türlerin ortaya çıkışı konusunda bir uzlaşının bulunmayışıdır. Sinema sanayisi üretim faaliyetine devam etmekte, izleyiciler filmleri seyretmekte ve araştırmacılar da farklı bakış açıları ile bu filmlere ilişkin görüşlerini oluşturmaktadırlar. Sinemada tür, “konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan,

denenmiş olduğu için zarar riski düşük” filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır (Abisel, 1995: 22).

Türlerin dört ana bileşeni vardır ve bunlar; teknoloji, anlatı, ikonografi ve yıldızlardır. Türler sinemanın teknolojisini sergilemektedirler. Sinema teknolojisinin farklı görünümüleri türe bağlı olarak gösterime sunulur (Westernler için geniş ekran, bilim kurgu için özel efektlerin kullanılması gibi). İzleyici izlediği film türünde bu teknik özelliklerin kullanılması yönünde beklenti içerisinde ve kullanılmaması onu hayal kırıklığına uğratabilmektedir. Türler ve yıldız oyuncular birbirleri için birer araçtır. “Türler, yıldız oyuncuların özel bir türe ait taleplerini, kodlarını ve uzlaşımlarını karşılayabilmek ve bunları aşabilmek için kendi potansiyellerini sergiledikleri söyleysel ya da anlatısal alanlardır. Türler aynı zamanda yıldız oyuncuların kendi bedenlerini sergileyebildikleri veya onların bedenlerinin sergilendiği ikonografik alanlardır” (Hayward, 2012: 537, 538).

20. yüzyıla ait olan sinema bu yüzyılın özellikleri ile belirlenip oluşmuştur. Geçmiş yüzyıllara dayanan diğer sanatsal etkinliklerin arasında, doğrudan teknolojiye bağımlı olan ilk sanatsal üretim alanıdır ve yüzlerce kopyası çıkarılabilen, milyonlarca kişi tarafından aynı anda izlenebilen filmler üretmek üzere kurulmuştur. Bu nedenle filmler, sıradan insanlara hitap etmeleri, anlaşılabilirliğinin kolay olması, ciddi konular yerine gündelik yaşamda rastlanabilen olaylarla ilgilenmeleri, para kazanmak gibi çok “saygın” görülmeyen amaçları açıkça hedeflemiş olmalarından ötürü, uzun süre sadece bir “eğlence aracı” olarak görülüp küçümsenmiştir. Öte yandan, sistemin dışında kalmaya çalışan, ticari olmayan filmler de üretilmiştir. “Arayış”, “farklılık”, “sorgulama” ve “yenilik” gibi temel ilkeleri olan bu filmlerin dışında, eleştirmenlerce geleneksel “özgün”lük kıstasına uygun bulunan ve “sanat” olarak değerlendiren filmler de mevcuttur (Abisel, 1995: 30).

Türler kendileri için karakteristik olan uyuşumlarla tanımlanabilmektedirler. Tür aynı zamanda değişken ve zor anlaşılır bir terimdir, bu yüzden hiçbir zaman sabit değildir ve ekonomik-tarihsel gereklilikler nedeniyle ya da kasıtlı parodi uygulamaları aracılığıyla sürekli bir değişim süreci içindedir (Hayward, 2012: 539).

3.1.1. Tür Olarak Melodram

Edebi metinlerin temelde epik, lirik ve dramatik olarak üçe ayrıldığını belirten Aslanyürek (2004: 21), bu üç türün kaynaşarak sinema dramaturjisinde yeni oluşumlar meydana getirdiğini ifade eder. Kahramanlık türkülerini olan epos, bir tür şiir olan lyrikos ve eylem anlamına gelen drama.

Kökünü 18. yüzyıla dayanan, insanları eğlendirmeyi ve insanların duygularını harekete geçirmeyi amaçlayan melodram sözcüğü, şarkı anlamına gelen melos ile oyun anlamındaki drama sözcüklerinin birleşmesinden ortaya çıkmıştır. Melodramın kaynağı Almanya ve Fransa'dır ancak her iki ülkede de ayrı bir anlayış içinde ortaya çıkmıştır. Fransa'da "kişilerin duygusal eğilimlerini göstermek için konuşma örgüsü aralarına melodiler serpiştirilmiş, böylece daha etkili bir biçim elde etmek istenmiştir". Almanya'daki melodramda ise "konuşmalar müzikle desteklenmiştir" (Nutku, 1990: 74,75).

Sinemada önemli bir yeri bulunan melodram, farklı sanat formlarından oluşan bir tür olarak tanımlanır. Edebiyat, opera, tiyatro gibi çeşitli sanat türlerini içinde bulundurur (Akbulut, 2012: 12).

Semir Aslanyürek (2004: 43) melodramı, "içinde abartılı trajizmin, sentimentalizmle (içli) veya aşırı duygusallıkla karıştığı bir drama biçimi" olarak tanımlar. Nijat Özön melodramı, "ağlatı ile dramın, bozulmuş, karikatürleştirilmiş bir biçimi" olarak ifade eder (2008: 224).

Melodram filmleri 20. yüzyılın sonlarına kadar sinema-akademi eleştirisinde ve incelemelerinde kayda değer bir ilgi görememiştir. Günümüzde "kadın filmleri" olarak sınıflandırılan, bütçesi ve kadrosu ile iddialı olmayan filmler yapan, 50'lerde melodrama katkıları önemsenen Douglas Sirk dışında, 80'lere kadar önemli incelemelere pek rastlanmamaktadır (Atayman, Çetinkaya, 2016: 251, 253).

Her şeyi kalıplar içinde ele alan melodramda, iyiler çok iyi, kötüler ise çok kötüdür. İyi ve kötü arasındaki mücadelenin sonucu başından bellidir. Beklenmedik bir anda ortaya çıkan kurtarıcı, kahramana yardım eder. Bu yüzden rastlantılar, kahramanın en büyük destekçisidir. Bu açıdan bakıldığında melodram, bir tür olmaktan çok kötüleyici bir nitelik olarak kullanılmaktadır (Özön, 2000: 466).

Atayman ve Çetinkaya (2016: 254) melodramı, “kadınlardan yana bir tür” olarak adlandırır. Akbulut (2008: 77), melodramların “temelde hem kadınlara yönelik bir tür, hem de bir kadın türü olarak sınıflandırıldığını” ifade eder. Melodram, kadın karakterlerin merkezde olması ve izleyici kitlesinin büyük bölümünü kadınların oluşturması nedeniyle, kadın türü olarak adlandırılır. Bu tanımlama ile yıllar boyunca değersiz bir tür olarak görülmüş ve film kuramlarında görünmez kılınmıştır (Akbulut, 2012: 92).

Melodram türü söz konusu olduğunda, ayırt edici niteliklerini belirlemek oldukça zordur. Bu zorluğun sebebi, melodram üzerine yazanlara göre, melodramın çoklu değerli, türsel sınırları zorlayan, geçirgen niteliklere sahip olmasındandır (Akbulut, 2008: 29).

Sinemanın en eski türlerinden olan melodram, hem tek başına var olabilmekte hem de diğer film türleri ile birlikte varlığını devam ettirebilmektedir. Tür olarak ele alındığında, anlatısal ve görsel uylaşımlara göre tanımlanmaktadır (Akbulut, 2012: 92).

Sinematografik tür olarak melodramın tarihçesi Ortaçağ’a kadar uzanır. Ortaçağ’daki oyunlar, toplumun Hristiyanlığın temel değerlerini dine bağlı bir şekilde yaşaması için işlemekte, iyilik ve erdem kavramlarına vurgu yapmaktadır. Böylelikle erdem, gerek edebiyat gerekse de sinema melodramlarında, karşıtı olan kötü ile beraber yerini almıştır (Akbulut, 2008: 36).

Melodramın zaman içindeki tarihsel gelişimine bakıldığında, büyük toplumsal değişimlerin yaşandığı dönemlerde önemli ideolojik işlevleri yerine getirdiği görülmektedir. İlk ortaya çıktığı dönemlerde aristokrasiye karşı mücadelesinde burjuvazinin yanında yer alıp değerlerinin taşıyıcısı olan melodram, 20. yüzyılda bu kez de kendisi eleştirilmeye başlanan burjuvazi ve modernizmin korku, kaygı ve arzularını açığa çıkarmaya başlamıştır (Akbulut, 2008: 41).

Kahramanın engelleri aşarken yaşadığı çaresizlik, anlatıyı dokunaklı kılmaktadır. Melodram filmleri, merkeze aldıkları kadın karaktere odaklanmaları ve izleyicilerinin büyük bölümünün kadın olması nedeniyle, kadın türü olarak sınıflandırılmıştır. Bu tanımlama yüzünden film kurumlarında uzun yıllar değersiz bir tür olarak görülmüştür (Akbulut, 2012: 92).

Melodram duyguların sinemasıdır. Melodramlar duyguların ölçsüzlğünden beslenirler. Avrupa'nın savaş sonrası yeniden inşa edilme sürecinde, aşk ve sosyal çevre ile sorunlu insanların hikâyelerinin ele alındığı filmler, melodramlara yakın öğeler içermektedir. Melodram anlatısı, seyircinin kolay algılayabileceğı, “anlaşılabilen ve anlayışla karşılanabilen bir özneye” itibar etmez (Atayman, Çetinkaya, 2016: 256-263).

Melodram her şeyi kalıplar içinde ele alır: İnsanlar, olaylar, duygular hep kalıplaştırılmıştır. Dünya, iyiler ve kötüler olarak kesinlikle ikiye ayrılmıştır. İyiler çok iyi, kötüler çok kötüdür. İyiler ve kötüler arasındaki savaşımın sonucu daha başlangıcından bilinir: Çok kez, beklenmedik bir kurtarıcı, beklenmedik bir anda ortaya çıkıp her şeyi tatlıya bağlar. Her adımda beklenmedik bir rastlantı, kahramanın işini kolaylaştırır. Bu bakımdan melodram, bir tür adı olmaktan çok, kötüleyici bir nitelik olarak kullanılmaktadır (Özön, 2000: 466).

3.2. Türk Sineması ve Melodramlar

Alim şerif Onaran (1994) *Türk Sineması (Cilt 1)* adlı eserinde Türk Sinemasını şu biçimde sınıflandırır: Tiyatrocular Dönemi (1923-1939), Geçiş Dönemi (1939-1952), Sinemacılar Dönemi (1952-1963), Yeni Türk Sineması (1963-1980).

Nijat Özön (1985) ise *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi* adlı eserinde şu biçimde sınıflandırır: İlk Dönem (1914-1923), Tiyatrocular Dönemi (1923-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), Genç/Yeni Sinema Dönemi (1970-1984).

şükran Kuyucak Esen (2010) ise, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* adlı kitabında şu biçimde bir sınıflandırma yapar: İlk Yıllar (1914-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980), Darbe Dönemi (1980-2010).

Türk Sinemasının ilk dönemi, 1914-1922 yılları, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarını içermektedir. Birinci Dünya Savaşı'na katılan Osmanlı Devleti, 1877-1878 yıllarında gerçekleşen, halkın 93 Harbi olarak adlandırdığı Osmanlı-Rus Savaşı sonrasında, Rusların İstanbul Yeşilköy'e yaptırmış olduğı anıtı yıktırmıştır. Bu anıtın yıkılması ve yıkılışının filme alınması ise Türk Sineması açaşından büyük önem taşımaktadır.

Türk Sinema tarihine ilk sinemacı ve ilk belgeselci olarak adını yazdıran kişi, daha önceden Seden Kardeşler'in yanında sinema işletmeciliği yapan, o sıra ise orduda yedek subay olarak görev alan Ali Fuat Uzkınay'dır (Scognamillo, 2014: 23), (Onaran, 1994: 13). Sinema gösterimi yapan cihazı daha önceden kullanmış olan Uzkınay, sinema alıcısını (kamera) daha önceden hiç kullanmamıştır. Birkaç saat içinde alıcıyı kullanmayı Viyanalı Sacha-Messter Gesellschaft yapım evi çalışanlarından öğrenen Uzkınay, 14 Kasım 1914 cumartesi günü *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*² adlı 150 metrelik ilk Türk filmini çekmiştir. Söz konusu film ile Fuat Uzkınay, ilk Türk Sinemacısı unvanının yanı sıra, ilk Türk belgesel sinemacısı unvanını da almıştır (Özön, 1970:10), (Scognamillo, 2014:23).

Almanya ziyareti sırasında Alman Ordusunun sinemaya verdiği önemi gören Enver Paşa, 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurulmasını sağlamıştır (Onaran, 1994:13). Kurum çoğunlukla savaşa ilgili belge ve haber filmlerini çekmiştir. Kurulduktan bir yıl sonra, Weinberg öykülü film denemesinde bulunmuştur ancak bu girişim, oyuncuların askere alınmalarıyla yarım kalmıştır. *Himmet Ağa'nın İzdivacı* adlı tiyatro oyunun uyarlaması olan film, 1918 senesinde Fuat Uzkınay tarafından tamamlanmıştır (Kuyucak Esen, 2010: 14). Söz konusu film, çekimine başlanan ilk öykülü film olmasına rağmen, halk gösterimi yapılan ilk film *Pençe* olmuştur (Özgüç, 1990: 17).

Muhsin Ertuğrul'un tek adam olduğu 1923'ten 1939'a kadarki döneme, Tiyatrocular Dönemi ya da Muhsin Ertuğrul Dönemi denmektedir. Bu dönemde sinemada yer alan tiyatro oyuncuları dışında, yönetmen olarak da bir tiyatrocü, Muhsin Ertuğrul hâkimdir. Bunun nedeni ise o yıllarda, Türk Sinemasında stüdyo çalışmalarına, deneyimli bir yönetmen olarak Muhsin Ertuğrul'dan başkasının ilgi duymamasıdır (Onaran, 1994: 21). Muhsin Ertuğrul, kuruluşuna öncülük ettiği Kemal Film ve İpek Film şirketleri adına yapımcılık ve yönetmenliğini üstlendiği filmlere senaryolar yazmış, oyun uyarlamaları ortaya koymuş ve bu yapımlarda tiyatro oyuncularını oynatmıştır (Kuyucak Esen, 2010: 22).

² Filmin çekilip çekilmediğine dair çeşitli spekülasyonlar olduğundan bahseden Kuyucak Esen, Burçak Evren'in makalesi üzerine bu tartışmaların 2004 senesinde son bulduğundan bahsediyor (Kuyucak Esen, 2010: 13). 2014 senesinde T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı başta olmak üzere pek çok kurum ve kuruluş Türk Sinemasının 100. Yılı Etkinleri düzenledi.

Muhsin Ertuğrul'un 1922-1953 yılları arasında yönettiği 30 filmin üçte ikisi, ya yabancı kaynaklardan alınmıştır ya da Batı sinemasının çeşitli etkilerini taşımaktadır. İlk filmlerinde yerli kaynaklara el atmış, gerçek olaylardan hareket edip edebi yapıtlardan yararlanmış ve ses getiren konular seçmiştir (Scognamillo, 2014: 40). Türk Sinemasının sessiz döneminde Muhsin Ertuğrul, yalnız yönetmenlik ve bazı filmlerinde oyunculuk yapmakla kalmamış; filmlerinin senaryolarını da hazırlamış, hatta çekimden sonra kurgularını da kendisi yapmıştır (Onaran, 1994: 27). 1931 senesinde Türk Sineması ilk kez ses ile buluşmuştur. Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı *İstanbul Sokaklarında* ilk sesli film olmuştur. Filmin bazı sahnelerinin Mısır ve Yunanistan'da çekilmiş olması, yanı sıra, filme Mısırlı ve Yunan yapımcıların destek vermesi ile de ilk ortak yapım unvanını almıştır (Özgüç, 1990: 38). Filmin seslendirmesi, Paris'te Epinay Stüdyoları'nda yapılmıştır. Karmaşık ve ayrıntılarla dolu senaryosu ve teatral havasıyla film, tutarlı olmaktan uzaktır. Ancak ilk sesli film olması ve melodramatik anlatımından ötürü film, geniş kitleler tarafından izlenmiştir (Onaran, 1994: 28).

1939-1952 yılları, Geçiş Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönem, Türk Sinemasında Muhsin Ertuğrul'un tiyatro etkilerinin kaybolup, sinemaya dair özelliklerin ortaya çıkmaya başladığı dönemdir (Kuyucak Esen, 2010: 34). Geçiş döneminde de film çevirmeye devam eden Muhsin Ertuğrul'un son filmi, aynı zamanda ilk renkli filmlerden de biri olan *Halıcı Kız*'dır (1952) (Onaran, 1994: 38). Geçiş Dönemi'nde Türk Sinemasını etkileyen en önemli olay, II. Dünya Savaşı'nın başlamasıdır. Avrupa'ya öğrenim görmeye giden gençler, savaşın patlak vermesiyle birlikte yurda geri dönmüşlerdir. Sanat eğitimi alan gençlerin dönüşü sinemayı etkilemiştir. *Taş Parçası* filmiyle Faruk Kenç, bu isimlerden biridir (Kuyucak Esen, 2010: 37).

II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla, Mısır'ın Avrupa ve Amerika filmlerinin Türkiye'ye giriş yapmasına aracılık etmesi, zamanla kendi filmlerini göndermeye başlamasına da yol açmıştır. Çoğunluğunu şarkılı melodramların oluşturduğu Mısır filmleri, Türk Sinemasını da etkilemiştir (Onaran, 1994: 31).

1938 yılında gerçekleşen vergi düzenlemesi, yapım şirketlerinin sayısının artmasına neden olmuştur. Avrupa'yı ve Avrupa sinemasını tanıyan, Tiyatro dışında eğitim almış gençlerin sektöre atılmasıyla, sinemaya dair özelliklerin öne çıktığı filmler yönetilmiştir (Kuyucak Esen, 2010: 38).

Daha önceden sesli çekilen Türk filmleri de bu dönemde dublaj ile tanıştılar. Maddi açıdan daha uygun olan bu yöntem ile oyuncuların diyaloglarını ezberleme zorunluluğu da sona ermiştir. Böylece görüntüsü uygun olup sesi ve diksiyonu kötü olan amatör oyuncuların da sinemada rol alabilmeleri mümkün hale gelmiştir. Faruk Kenç'in icadı olan ve 1980'lerin sonuna kadar kullanılan sessiz çekim-sonra dublajı Türk Sineması sevmiştir (Kuyucak Esen, 2010: 40-42).

1950-1963 yılları, Türk Sinemasında, Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan yılları kapsamaktadır. Bu dönemle birlikte, Yeşilçam'ın da başladığını söylemek mümkündür. Bu dönemde üç isim öne çıkmaktadır: Ömer Lütfi Akad (1916-2011), Atıf Yılmaz (Batıbeki) (1925-2006) ve Metin Erksan (1929-2012).

Onaran (1994: 53), sinema tarihçilerinin bu dönemi, Ömer Lütfi Akad'ın Kemal Film bünyesinde çektiği *Kanun Namına* filmi ile başlattığını ifade etmektedir.³ “*Kanun Namına*”yı gerçekçi bir film olarak tanımlayan Onaran (1994: 55), Akad'ın bu filmle birlikte kamerayı sokağa taşıdığını; filmin, çekim ve kurgu bakımından hareketli olduğunu ifade eder. *Kanun Namına*, sinema öğeleriyle ve çoğu tiyatro dışından oyuncularla çevrilmiş ilk Türk filmidir. Filmin başrol oyuncusu Ayhan Işık, *Yıldız Dergisi*'nin düzenlediği bir yarışma sonucunda sinemaya adım atmıştır.

Atıf Yılmaz, hem sanatsal hem de ticari filmler yapmıştır. *Ah Güzel İstanbul*, *Yedi Kocalı Hürmüz* ve *Selvi Boylum Al Yazmalım*, önemli filmlerinden bir kaçıdır (Kuyucak Esen, 2010: 103, 105). Metin Erksan'ın ilk sinema deneyimi, Yusuf Ziya Ortaç'ın *Binnaz* (1950) adlı eserini senaryolaştırmasıdır. *Cingöz Recai* gibi ticari filmlerden sonra askerliğini Ordu Foto Film Merkezi'nde yaptığı sırada, “*Dünya Havacıları Türkiye’de*” (1958) adlı bir belgesel çekmiştir. Senaryosunu Attila İlhan ve Atıf Yılmaz ile birlikte kaleme aldığı, *Şoför Nebahat* (1959)'i sinemaya taşımıştır. Sezer Sezin'in canlandığı erkeksi kadın tipi Şoför Nebahat, yapımcıların da çok sevdiği ve o dönemde çeşitli yönetmenler tarafından çekilen bir film olmuştur. Metin Erksan'ın filmografisinde önemli yeri bulunan filmse, Necati Cumalı'nın kitabından uyarlanan *Susuz Yaz*'dır. 1964 yılında Berlin Film Festivali Altın Ayı ödülünü kazanan film, Türk Sinemasının ilk uluslararası ödülünü almaya hak kazanan yapıtı olmuştur (Kuyucak Esen, 2010: 115-120).

³ Onaran (1994:53), 1949 yılında Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* adlı romandan aynı adla uyarlanan filmde de kendine özgü sinema dilini uyguladığını ifade etmektedir.

Türk Sinemasının 1965- 1975 yılları arasındaki dönemi, bir kaniya göre, Yeşilçam'ın altın çağını yaşadığı dönemdir. Bu dönem, yıllık film üretim sayısının 300'lere ulaştığı; sinema sektöründe çalışan insan sayısının, yapımevi ve sinema salonu sayısının günden güne artış izlediği bir dönemdir. Bir başka kaniya göre ise bu dönem, Türk Sinemasının karanlık çağıdır. Bu düşüncenin temelinde, ilgili dönemdeki filmlerin yalnızca ticari amaçlarla çekildiği ve sanattan yoksun, ucuz, seyirciyi uyutan, uyuşturan filmler olduğu iddiası yatmaktadır (Kaya Mutlu, 2001: 111).

Melodramların Türk sinemasında yaygın olduğunu ifade eden Hale Künüçen (2001: 58), çok uzun yıllar aynı hikâyenin çeşitli versiyonlarının izleyiciye sunulması nedeniyle, “Türk Melodram Sineması” adında bir anlatım biçimi oluştuğunu belirtir. Hikâye film kahramanlarının çevresinde ilerler ancak film kahramanlarının geçmişlerine dair bir bilgi verilmez. Kahramanlar iyi-kötü, zengin-yoksul gibi karşıtlıklar içinde izleyiciye verilirler.

Yeşilçam melodramları, temelde birbirine rastlantıyla aşık olan çiftlerin, yanlış anlama, rastlantı, yalan, giz, kötülerin araya girmesi, sınıfsal farklar gibi nedenlerle birleşmelerinin engellendiği; sonunda da zorlukları aşarak “mutlu son”a ulaştığı bir türdür. Hollywood yapımlarına benzer biçimde çocuk melodramları, annelik melodramları, eril melodramlar gibi alt çeşitlemeleri de olan Yeşilçam melodramları, 1960'lardan 1970'lerin ortalarına kadar altın çağını yaşamış, zamanla, film sektöründe yaşanan bunalımla birlikte arabesk müziğin daha yoğun kullanıldığı şarkılı melodramlara dönüşerek varlığını sürdürmüştür (Akbulut, 2012: 95).

1970-1980 yılları, Türk Sineması için Karşıtlıklar Dönemidir. Alim Şerif Onaran (1994), bu dönemi kendi içinde Eski Kuşak, Orta Kuşak ve Yeni Kuşak olarak üçe ayırır. Akad, Yılmaz, Erksan, Osman Seden ve Memduh Ün gibi yönetmenler, Eski Kuşak'ta yer alırken; Yılmaz Güney, Halid Refiğ, Vedat Türkali ve Zeki Ökten Orta Kuşak içinde sınıflanmıştır. İstanbul, İzmir, Ankara ve Eskişehir gibi şehirlerdeki Güzel Sanatlar ve İletişim Fakülteleri'nde, sinema ile alakalı dersler konulmuş veya bölümler açılmıştır. 70'li ve 80'li yıllarda bu kurumların yetiştirdiği öğrencilerin sinemaya katkıda bulunmasıyla, Genç Kuşak ortaya çıkmıştır (Onaran, 1994: 105). Yeni Kuşak'ın önemli sinemacıları olarak ise Onaran (1994), Ömer Kavur, Ali Özgentürk, Tunç Okan ve Tuncel Kurtiz gibi isimler anılmaktadır.

1970’lerde Yılmaz Güney ve onun izindeki sinemacılar, gerçekçi olmayı hedefleyen, siyasal eleştiri içeren filmler çekmişlerdir. Filmler, yapımcıların destek vermek istememesi sonucu, yönetmenlerin kendi paralarıyla hayata geçirilmiştir. Öte yandan Yeşilçam izleyicisinin sinemadan uzaklaşmasını engellemek maksadıyla, erotik filmler, yeni ticari filmler olarak piyasaya sürülmüştür (Kuyucak Esen, 2010: 133). Televizyon yayınlarının resmi olarak 1968⁴ yılında başlamasıyla, sinema salonlarının doluluğunun azaldığını ifade eden Kuyucak Esen (2010: 134,135), kadınların ve çocukların asıl izleyicisi olduğu sinema salonlarının izleyicilerini, televizyona kaptırdığını belirtir.

Şükran Kuyucak Esen (2010), 1980-2010 yıllarını, Darbe Dönemi olarak adlandırmıştır. 80’ler aynı zamanda, Türk Sinemasında “yeni sinema anlayışı”nın da başladığı yıllardır.

1980 yılı Türkiye için toplumsal dönüşümün yaşandığı bir yıldır. Türkiye’de 1980 yılında akıllara gelen en önemli olay ise, 12 Eylül Askeri Darbesi’dir. Bu süreçte ülkeyi darbeye götüren gelişmeler önemlidir. Bu dönüşümün en önemli olaylarından biri, Demirel hükümetinin Başbakanlık Müsteşarı Turgut Özal tarafından hazırlanan serbest piyasa ekonomisine giriş niteliğindeki 24 Ocak 1980 kararlarıdır.

1980 Askeri Darbesi öncesi başlayan ekonomi politikaları, darbe sonrası da devam etmiş ve sosyal, kültürel, siyasal pek çok alanda etkili olmuştur. Böylece, Türkiye dönüşmeye başlamıştır. 12 Eylül 1980 tarihi, Türkiye için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sinema, ülkede yaşananlardan etkilenmiştir. Ülkenin, sürekli dönüşüm yaşaması dolayısıyla, Türk Sinemasında, dönemler arası büyük farklılıklar görülmektedir. Neredeyse her on yılda bir ülkede yaşanan siyasal, ekonomik, sosyal değişimlerden, sinema da doğrudan etkilenmiştir (Velioğlu, 2017: 145, 147, 167).

80’lere doğru televizyon yayıncılığının artması izleyiciyi sinemadan uzaklaştıran etmenlerden birisidir. Bununla birlikte 80’li yıllarda evlere videokaset oynatıcıları girmeye başlamış; insanlar, bu kasetleri almak yerine kiralayarak istedikleri zaman evde sinema keyfi yapabilir hale gelmiştir. Nezih Erdoğan (2001: 223), 12 Eylül öncesi teneffüs edilen terör ortamı, ekonomik sorunlar ve televizyonun yaygınlaşması ile, izleyicilerin sinemadan

⁴ Türkiye’deki ilk televizyon yayını İTÜ bünyesinde 1950’lerde yapılmıştır (Kıvanç, 2015).

uzaklaştığını ifade etmiştir. Özellikle ailelerin sinema salonlarını boşaltması sonucu, film izlemek bireysel bir eylem haline gelmiştir.

1980 sonrası çekilen filmlerde 12 Eylül'ün izlerini görmek mümkündür. 1986 yılından itibaren 12 Eylül temalı filmler çekilmeye başlanmıştır. Sansürün önünü alamadığı erotik filmler, 12 Eylül ile son bulmuş ve yerine, “arabesk filmler” gelmiştir. Sinema salonlarını dolduran bu filmlerin senaryoları, genellikle dönemin arabesk şarkılarından esinlenmekte ve köyden kente göçün sıkıntılarını işlemektedir (Kuyucak Esen, 2010: 179-180).

1980 sonrası ülkede yaşanan askeri darbenin yanı sıra, sinemada da, kaynağını 24 Ocak Kararları'ndan alan Hollywood Darbesi yaşanmıştır. 1990'lı yılların, Türk Sineması açısından bitkisel hayat olduğunu ifade eden Esen (2010: 182), bu yıllarda çekilen az sayıda filmin sinemada gösterilemediğini, bunun sebebinin ise, Amerikan şirketlerinin eline geçen salonlar olduğunu ifade eder. Amerikan şirketlerinin dağıtım işini üstlenmesiyle yabancı filmlerin gösterimi artmış, Türk yönetmenler ise filmlerini gösterecek salon bulamamıştır (Tunç, 2012: 141). 80'lerle birlikte reklamcılık sektörü yükselişe geçmiş, sinema yönetmenleri reklam filmleri çekmeye girişmiş, buradan kazandıkları parayı ise sinema filmi çekmek üzere kullanmaya başlamışlardır. Yeşilçam dönemi filmlerinin çekilmesinde Anadolu'da film dağıtan ve gösteren işletmelerin rolü büyük olmuştur. Bu şirketlerin filmlerini göstermeleri için yapımcılar, onların taleplerine uyum sağlamaya çalışmışlardır. İşletmelerin etkinliğinin sona ermesi ve yönetmenlerin film çekecek parayı kişisel olarak bulmaları ise, sinema yönetmenlerine büyük ölçüde bağımsızlık sağlamıştır. Hal böyle olunca sinema, eğlenceden sanata doğru bir geçiş kaydetmiştir (Erdoğan, 2001: 223, 224).

23 Ocak 1986 tarihinde, 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu, ilk sinema yasasıdır. Sansür Kurulu olarak bilinen Merkez Film Kontrol Komisyonu 1939 yılında, Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanunun 6. Maddesi uyarınca çıkarılmış olan “*Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname*” nam-ı diğer “*Sansür Nizamnamesi*”⁵ni

⁵ Türkiye’de film sansürü devlet ile sinema arasındaki ilişkiyi belirleyen en önemli konulardan biri olmuştur. 1939’da yürürlüğe giren Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname, “politik ve dinsel propaganda”, “kamu düzeni”, “genel asayiş” ve “genel ahlak” gibi belli bazı konularda sıkı kurallar getirmişti. Film sansürü, 1961 Anayasası ile birlikte geçici bir süre için gevşemiş, ancak 1971 ve 1980 yıllarındaki askeri müdahaleler döneminde yeniden sıkılaşmıştır. Sansür Kurulu filmlere, senaryo aşamasında ve çekimin tamamlanmasından sonra olmak üzere iki kez denetim uygulamaktaydı. (www.kulturturizm.gov.tr)

yürürlükten kaldırmıştır. Sektör temsilcilerinin de içinde yer aldığı denetleme kurulu, sinemaya ait bir yasa olmasından ötürü olumlu bir gelişme olarak kaydedilmiştir (Kuyucak Esen, 2010: 186; www.ekitap.kulturturizm.gov.tr, 2019).

3257 sayılı Kanun hakkında Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın e-kitap internet sayfasında yer alan bilgi ise şöyledir:

1986 tarihli Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu, senaryo aşamasındaki sansüre son verdi ve 16 yaş sınırı uygulamasını getirdi. Belirtilen kanuna bağlı olarak, Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesine İlişkin Yönetmelik'e göre, sinema filmleri gösterime çıkarılmadan önce Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Müdürlüğüne SESAM (Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği), Türkiye Gazeteciler Cemiyeti ve Kültür Bakanlığı temsilcilerinden oluşan bir alt komisyon tarafından değerlendiriliyor. Komisyonun denetlenmesini gerekli gördüğü yapımlar, Millî Güvenlik Genel Sekreteri, Millî Eğitim Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı, Kültür Bakanlığı, SESAM ve MESAM (Müzik Eseri Sahipleri Meslek Birliği) temsilcileri ile Kültür Bakanı tarafından seçilen bir sanatçının oluşturduğu Denetleme Üst Kuruluna gönderiliyor. Üst kurul uygun bulmadığı takdirde denetlenen filmin gösterimini yasaklıyor. Film sansürü konusunda, 1990'lardan başlayarak daha özgürlükçü bir ortamın varlığından söz etmek mümkündür. Genel olarak, liberal söylemlerdeki artış ve özel televizyon kanallarının başta cinsellik olmak üzere toplumda tabu sayılan hemen birçok konuyu çoğu kez abartılı biçimde ele alması, sinemada sansürün konumunu anlamsız bir noktaya taşımıştır. Ancak şunu da önemle belirtmek gerekir ki, merkezî ya da yerel resmî kurum ya da kişilerin müdahaleleri sonucunda özellikle politik konulardaki bazı filmlerin yasaklanması durumu hâlâ söz konusudur (ekitap.kulturturizm.gov.tr, 2019).

Özal Hükümeti tarafından değiştirilen yabancı sermaye mevzuatı ile, yabancı sermayenin ülkeye girmesi Türk Sinemasına büyük zarar vermiştir. 1990'lar boyunca ayakta kalabilmek için çaba gösteren Türk Sineması, Hollywood'un karşısında Avrupa ülkeleri tarafından oluşturulan "Eurimages"e üye olarak ayakta kalmayı başarabilmiştir (Kuyucak Esen, 2010: 187).

Türkiye, Avrupa Sineması Destek Fonu olan Eurimages'e, 18. üyesi olarak, 28 Şubat 1990'da üye olmuştur. Yılda dört sefer toplanan Eurimages, ülkelerin kendi sinema salonlarında göstermek istediği Avrupa filmlerine dağıtım desteği ve üye ülkelerin ortak olarak yapacakları belgesel ve uzun metraj film projelerine proje desteği sağlamaktadır (Yavuz 2006'dan aktaran, Tunç, 2012: 173). Bu üyelikle birlikte, uluslararası ortak yapım sayısında artış meydana gelmiş ve beraberinde, dublajdan ziyade sesli çekimin yerleşmesi gibi teknik şartlardaki iyileşmeler vb ile, yapım koşulları olumlu yönde etkilenmiştir.

B biçim ve konu açısından yenilikçi filmlere verilen destek, anlatım ve konu açısından da çeşitliliğe öneyak olmuştur (Ulusay 2005'ten aktaran, Yüksel, 2016: 120).

90'lı yılların ikinci yarısından itibaren yerli film üretimi artmaya başlamıştır. Yeni yapım olanaklarının kullanılması ve büyük bütçelere sahip *İstanbul Kanatlarımlın Altında* (Mustafa Altıoklar, 1995), *Eşkiya* (Yavuz Turgul, 1996) gibi yerli filmlerin ticari başarısının etkisiyle yapımcılar, yerli filmlere yatırım yapmaya başlamışlardır (Yüksel, 2016:119,120).

1990'lar aynı zamanda Türk Sinemasında popüler sinema ve sanat sineması ayrımının yapılmaya başladığı yıllardır. Yeni Türk Sineması kavramı 1990'dan günümüze gelen süreci içermektedir. Sinema araştırmacıları 1996 yılının Türk Sineması açısından dönüm noktası olduğunu ifade ederler. Yeni sinemanın popüler temsilcisi *Eşkiya* ve sanat temsilcisi *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996) 1996 yılında izleyici ile buluşmuştur (Suner, 2006: 34, 224). “Yeni” anlayışı ile Türk sineması artık Yeşilçam'dan ayrılarak farklı bir sinema dili oluşturmaya olanak tanımıştır. Hilal Turan (2011, 11), 1990'lı yılların sinemasına ilişkin görüşünü şöyle belirtmektedir: “Sinemada alışlagelmiş geleneksel kalıpları takip etmek yerine, insanın ve toplumun kendini keşfetmesi arayışında olan eleştirel bir sinema ortaya çıktı.”

Eşkiya, *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1996), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998) gibi filmler, hem film müzikleri ile hem de tanıtımları ile dikkatleri çekmiştir. Bunların yanı sıra, sanat filmi kategorisine sokulabilecek *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1996), *Tabutta Rövaşata*, *Gemide* (Serdar Akar, 1998), *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1998), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999) gibi ticari olmaktan uzak, sınırlı sayıda seyirciye ulaşan filmler de öyküleri ve kahramanları ile dikkatleri çekmeyi başarmıştır (Pösteği, 2012: 76).

Amerikan popüler sinemasına yakın olan *Eşkiya*, içinde barındırdığı öğelerle de melodram özellikleri göstermektedir. 1996 yılından itibaren, melodram anlatı özellikleri ile çekilen *Güle Güle* (Zeki Ökten, 1999), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan-Ömer Faruk Sorak, 2001), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2005), *Beyaz Melek* (Mahsun Kırmızıgül, 2007) gibi erkek karakterlerin ön plana çıktığı filmler, izleyici ile buluşmuştur (Zıraman, 2014: 92). 2000'li yıllarda yaygın olarak çekilen film türlerini

Pösteği (2012); politik, komedi, aşk, tarihsel motifli dönem filmleri, çocuk ve korku olarak sınıflamıştır.

Zahit Atam (2011: 83), 1994 yılında çekilen Zeki Demirkubuz'un *C Blok* ve Yeşim Ustaoglu'nun *İz* filmlerinden sonra başlayan dönemin, "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılmasının doğru olacağını ifade etmiştir. Yeni Türk Sineması terim olarak ilk kez, Türkçeden daha önce İngilizcede, 1996 yılında, Diana Shugart tarafından, "New Turkish Cinema" biçiminde, "*Art and Leisure*" dergisinde kullanılmıştır.

Zeynep Sevinç (2014, 99) "Yeni Türk Sineması"nı şu şekilde tanımlamaktadır:

90'ların ikinci yarısında başladığı kabul edilen, yeni genç bir yönetmen kuşağı tarafından oluşturulan, daha bireysel filmlerin yapıldığı, özel görüntü, ses efektleri, dinamik kamera gibi yeni biçimsel özelliklerin kullanılmaya başlandığı, kültür endüstrisinin televizyon, reklam, müzik gibi kollarından yararlanan ve kendi içinde popüler sinema ve sanat sineması ayrımını barındıran bir sinemadır.

Zahit Atam (2011: 85), tarihsel sürece bakıldığında Yeni Türk Sineması deyiminin ilk olarak, 1975-1980 arası başta olmak üzere 1980 sonrasında da devam eden "gerçekçi sinema" için kullanıldığını; 90'ların başında *Berlin in Berlin* filmi üzerine Almanya'da telaffuz edildiğini, *Tabutta Rövaşata* filmi ile de yerleşik hale gelmeye başladığını belirtmiştir.

1990'lar aynı zamanda yapımcısız filmlerin de çekilmeye başlandığı yıllardır. Sanat filmi çeken birçok yönetmen bir yapımcıyla çalışmak yerine kendi filminin yapımcısı da olmuştur. "Yeni dönemde klasik yapımcı tipi ortadan kalkmış, çoğu yönetmen kendi yapım süreçlerini organize etmiştir. Hatta pek çok durumda yürütücü yapımcı görevlerini yürüten insan, yönetmen tarafından maaşlı olarak kiralanmış bir teknik elemana dönüşmüştür" (Atam, 2011: 84). Yönetmenlerin kendi filmlerini finanse edebilmeleri, filmlerin kalitesinde artışa neden olmuştur. Yapımcıların filmleri tek tip anlatımla sınırlaması ekonomik nedenlerle açıklanabilir. Yapımcı filmi bir yatırım aracı olarak görmekte ve gelir elde edebilmek için yönetmeni kısıtlamaktadır (Tunç, 2012: 169).

Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem gibi sinemacılar, 1990'ların ortalarından itibaren yurt içinde gişe hasılatı düşük olan ancak uluslararası festivallerde ödüller alan filmler çekmişlerdir. Farklı konuları işleyen bu

yönetmenler, “bağımsız” olarak adlandırılan bir tutum içerisinde hareket etmiş ve kendi sinema dillerini oluşturmuşlardır (Daldal: 2015, 21-22).

2000’li yıllarla birlikte Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem gibi “auteur” olarak adlandırılan kendi filmlerini finanse eden yönetmenler ön plana çıkmaktadır. Türkiye’de “minimal sinema”nın öncüsü sayılan Nuri Bilge Ceylan, özellikle *Cannes Film Festivali*’nde kazandığı ödüller ile Türk sinemasını yurtdışında tanınır hale getirmiştir. Kendi sinema dilini oluşturan Zeki Demirkubuz, bireyin iç dünyasına değinen filmler yapmaktadır.

2000’li yıllarla ilgili olarak Kuyucak Esen şu ifadeyi kullanmaktadır:

2000’lerde sinemanın sorunlarına, yine günü kurtarma biçiminde, yine bireysel çıkışlarla çözümler üretilmektedir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu ve Reha Erdem gibi ‘bağımsız sinemacılar’, Uluslararası Film Festivalleri’ndeki ödül paraları, Kültür Bakanlığı desteği, Eurimages katkısı, kendilerinin reklâm ve dizilerden kazandıkları birikimleri, sponsorluklardan elde edilen katkılarla filmlerini çekmekte, dağıtım ve gösterim konusunda çeşitli yöntemler geliştirmektedirler. Uluslararası tekellerle ve onlarla ortaklığı olan dağıtımcılarla anlaşmakta, ya da kıyı köşedeki salonlara razı olmaktadır. Bazen de festivallerde izleyiciyle buluşup, sonra televizyona ve DVD şirketlerine yönelmektedirler (Kuyucak Esen, 2010: 188).

2000’li yıllarda yaşanan değişimle birlikte, Yeşilçam’dan farklı olarak yeni sinema anlayışında ideal tip ve karakter bulunmamaktadır. Değişen kadın imgesi ile birlikte erkeğe bağlı kadından kendi ayakları üzerinde duran kadın imgesine geçiş yapılmıştır. Öte yandan, yönetmenin kendini özgürce ifade edebildiği yönetmen sineması oluşmuştur (Sevinç: 2014, 98).

2000’li yıllarla birlikte Türk sineması izlenme açısından büyük bir ilerleme kaydeder ve vizyona giren yerli filmlerin gişesinde, yabancı filmlere göre önemli bir artış gözlenir.

Çizelge 2.7. 1989-2019 Aralık Arasında En Çok İzlenen 50 Yerli ve Yabancı Film
(www.boxofficeturkiye.com, 2019)

#	Film Adı	Vizyon Tarihi	Toplam Seyirci
1	Recep İvedik 5	16.02.2017	7.437.050
2	Recep İvedik 4	21.02.2014	7.369.098
3	Düğün Dernek	06.12.2013	6.980.070
4	Fetih 1453	16.02.2012	6.572.618
5	Müslüm	26.10.2018	6.480.548
6	Düğün Dernek 2: Sünnet	04.12.2015	6.073.364
7	Ayla	27.10.2017	5.589.872
8	Aile Arasında	01.12.2017	5.289.051
9	7. Koğuştaki Mucize	11.10.2019	5.064.317
10	Arif v 216	05.01.2018	4.968.462
11	Recep İvedik 2	13.02.2009	4.333.144
12	Recep İvedik	22.02.2008	4.301.693
13	Kurtlar Vadisi: Irak	03.02.2006	4.256.567
14	Ailecek Şaşkınız	02.03.2018	4.034.858
15	G.O.R.A.	12.11.2004	4.001.711
16	Eyyvah Eyvah 2	07.01.2011	3.947.988
17	CM101MMXI Fundamentals	03.01.2013	3.842.535
18	Babam ve Oğlum	18.11.2005	3.839.883
19	Mucize (2015)	01.01.2015	3.737.605
20	A.R.O.G	05.12.2008	3.707.086
21	Recep İvedik 6	08.11.2019	3.610.938
22	Dağ 2	04.11.2016	3.600.000
23	Organize İşler Sazan Sarmalı	01.02.2019	3.537.429
24	New York'ta Beş Minare	05.11.2010	3.474.495
25	Eyyvah Eyvah 3	31.01.2014	3.414.212
26	Recep İvedik 3	12.02.2010	3.326.084
27	Vizontele	02.02.2001	3.308.120
28	Hızlı ve Öfkeli 7	03.04.2015	2.961.089
29	Titanik	20.02.1998	2.943.123
30	Vizontele Tuuba	23.01.2004	2.894.802
31	Celal ile Ceren	18.01.2013	2.853.772
32	Çalgı Çengi İkimiz	06.01.2017	2.798.016
33	Issız Adam	07.11.2008	2.788.550
34	Evim Sensin	02.11.2012	2.703.241
35	Hızlı ve Öfkeli 8	13.04.2017	2.656.286
36	Organize İşler	23.12.2005	2.618.244
37	Hababam Sınıfı Askerde	14.01.2005	2.587.824

Çizelge 2.7. (devam) 1989-2019 Aralık arasında En Çok İzlenen 50 Yerli ve Yabancı Film (www.boxofficeturkiye.com, 2019)

38	Eşkıya	29.11.1996	2.571.133
39	Bizim İçin Şampiyon	07.12.2018	2.568.572
40	Güneşi Gördüm	12.03.2009	2.566.435
41	Avatar	18.12.2009	2.482.991
42	Avengers: Endgame	25.04.2019	2.480.284
43	Kahpe Bizans	21.01.2000	2.472.162
44	Eyyvah Eyvah	26.02.2010	2.459.815
45	Nefes: Vatan Sağolsun	16.10.2009	2.436.780
46	Aşk Tesadüfleri Sever	04.02.2011	2.418.090
47	Yol Arkadaşım 2	12.10.2018	2.343.218
48	Yahşi Batı	01.01.2010	2.323.061
49	Muro: Nalet Olsun İçimdeki İnsan Sevgisine	05.12.2008	2.315.902
50	Allah'ın Sadık Kulu: Barla	04.11.2011	2.227.113

14 Temmuz 2004 tarihinde çıkarılan 5224 sayılı *Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun* ile, filmler yaşa göre gruplandırılmıştır. Bu yasa ile sektörün desteklenmesi amaçlanmıştır (Kuyucak Esen, 2010: 188).

Yasaya yönelik yapılan eleştirilerde (Pösteği, 2012: 66), Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu temsilcilerinin, Bakanlığın seçeceği kişilerden oluşmasının sansür yolunu açabileceği endişesinin oluşması ve geri ödeme yapmayan yönetmenlerin üç yıllığına cezalandırılması dikkat çekmektedir.

3.2.1. Yeşilçam Melodramlarında Kodlar

Melodram filmlerinin tür olarak, diğer film türleri gibi ortak anlatı ve görsel uylarımları bulunmaktadır. Bunları; olay akışı ve anlatı yapısı, konu, mekân, karakter ve sinematografi olarak ayırmak mümkündür.

3.2.1.1. Olay akışı ve anlatı yapısı

Popüler anlatı biçimlerinin tarafsız bir şekilde oluşturulmaya çalışıldığını söyleyen Abisel (2005:135), “Anlatı, yaşamı, ilişkileri, insanı, aşkı vb. anlama ve açıklamanın yollarından biridir. Dolayısıyla, mitlerle masallardan bu yana anlatılar, kültürel yaşamın temel taşlarını oluşturur. Anlatı, ‘gerçek işte burada temsil edildiği gibidir’, ‘doğal olan budur’ demenin bir aracıdır” der.

Melodram filmlerinde klasik anlatı yapısı takip edilir. Giriş, gelişme ve sonuç kronolojik olarak ilerleyen, geriye dönüşlerin ve ileriye sıçramaların, zaman akışında bozulmaların olmadığı filmlerdir. Dilek Tunalı (2006: 245), Hollywood ve Mısır melodram filmleri gibi Türk melodram filmlerinde anlatının serim, gelişme, düğüm ve final düzeninden oluştuğundan bahseder. Nilgün Abisel (1995: 97), bütün tür filmlerinin olay örgüsünün nedensellik ilkesine bağlı olarak kurulduğunu ifade eder. Turgut Özakman (2014: 155), olay örgüsü için “konunun, tema-tür-kişiler vb. öğelerin dikkate alınarak örülmesi, işlenmesi, kurgulanması, konuya biçim verilmesi, konuyu öyküleme” demektedir.

Klasik sinema anlatısında filmler, denge ile başlar. İlk düğümlerin atılması ile bu denge durumu bozulur. Daha sonra karakter, bozulmaya sebep olan şartlarla mücadele eder ve bozulmaya sebep olan nedenleri ortadan kaldırmaya çalışır. Başlangıçtaki denge yeniden sağlanır. Başlangıç-son simetrisi denilen bir yapı kullanılır (Oluk Ersümer, 2013: 96,97).

Dilek Tunalı (2006: 43), melodram ve klasik anlatı arasındaki ilişkiyi; “düğüm, çatışma ve çözüm bölümleriyle gerilim unsurunu barındıran ve bu nedenle popüler bir biçim olarak izleyicinin heyecanına, korkusuna, gerilimine, özdeşleşmesine eşlik eden bir yapıya sahiptir. ‘Temel anlatı’ ya da ‘klasik anlatı’ diye tanımlanan bu kalıp daima duygularla bağlantı halindedir.” şeklinde açıklar. Neredeyse bütün Yeşilçam melodramlarında kadın ve erkek, birliktelik yaşamaya başladıktan sonra bir problemle karşılaşır. Genellikle öykünün düğüm bölümünde izleyicinin karşısına çıkan bu problem, karakterlere iftira atılması, karakterlerin birbirlerini yanlış anlamaları yahut ailelerin bu birlikteliğe karşı çıkmaları şeklinde tezahür eder. İşin özünde yanlış anlaşılardan doğan bu karmaşa, gerçeklerin açığa çıkması ile giderilir. Yanlış anlaşılmayı üretmek için kullanılan araçlar, çoğunlukla erkeğin kadının kendisine sadık olmadığını düşünmesine sebep olacak sahte mektuplar, belgeler, fotoğraflardır. Yanlış anlaşılma ise en başından beri olaylara,

konuşmalara tanıklık eden bir başka karakter tarafından yahut bir şekilde ele geçen bir günlükte her Őeyin itiraf edilmesi ile giderilir ve gerçekler açığa çıkar (Kaya Mutlu, 2001: 112, 113).

 zleyici, Yeşilçam melodramlarında, iyi karakterlerin önünde sonunda aşkı kazanacağını bilmektedir. Kötüler ise, bir Şekilde cezalarını çekeceklerdir; ancak iyilerin bu aşka ulaşmasını engellemek için ellerinden gelen her Şeyi yaparlar, iftira atarlar, yalan söylerler. *Sezercik Aslan Parçası* (Memduh  n, 1972) filminde, zengin fabrikatör Sedat (Ediz Hun), fabrikasında  alıŐan Sevim (H ly  Koçyiğit)’e aÇıktır ve evlenmeye karar verir. Ancak amca çocukları Nedim (Nihat Ziyalan) ve Meral (Lale Belk s) bu evliliğe karşı çıkarlar. D   nden sonra iş seyahatine giden Sedat’a isimsiz bir telgraf gönderirler ve karısının onu aldattı ını söylerler. Sedat, Sevim’i, ona saldıran Nedim ile aynı yatakta yakalar ve karısını, açıklama yapmasına fırsat vermeden evden kovar.

Filmlerin anlatımında rastlantıya sıkça yer verilir. Filmlerdeki en önemli geliŐmelerin tesadüflerle gerçekleŐtiğini belirten Dilek Kaya Mutlu (2001: 113), tesadüflerin “olayların ilerlemesini hızlandırmakta kullanılan en ekonomik araçlar” olduğunu belirtir. “Melodramatik anlatıda sürekli sürprizler, olayların akışında ani değişiklikler vardır. Şans, tesadüf, beklenmedik karŐılaŐmalar, son dakika kurtuluŐları ve mucize sonlar bu anlatının vazgeçilmez unsurlarıdır” (Kaya Mutlu, 2001: 118).

Kadın ve erkeğin tanışması çoğunlukla bir rastlantı sonucundadır. Yanlış anlaşılma veya bir iftira sonucunda kişiler ayrı düŐer ve bir tesadüf ya da itiraf sonucu gerçekler açığa çıkar. Filmlerin çoğu mutlu sonla biter. Ataerkil söylemlerin baskın olduğu melodram filmlerinde kadın edilgen, erkek baskın ve etkin olan karakterdir. Birbirine aşık olan çiftlerin birlikteliğine ya zengin tarafın ailesi karşı çıkar ya da kadına veya erkeğe aşık olan üçüncü kişi aralarına girer. Bu kişiler nihayetinde aŐıklar n arasına girmekten vazgeçerler ve filmler genellikle mutlu sonla biter.  ftiraya uğramıŐ olsa bile su suzlu unu kanıtlayan kadın sevdiği erkekle yeniden birlikte olabilmektedir (Yumul, 2001: 50).

 yiler ve kötülerin kesin çizgilerle ayrıldığı melodramlarda, erdemli kadın/erkek karakterin karşısında onun tam zıttı bir kadın/erkek karakter bulunur. Fedakarlık söylemi eş ve anne olan kadın ile özdeşleşmiştir. “Sadık eŐin karşısında aldatan eş, namuslu kad n n tam karşısında iffetsiz kadın, fedakar anne -ki genelde öz annedir- karşısında fedakâr olmayan

üvey anne” (Özsoy, 2016: 287). *Mazi Kalbimde Bir Yaradır* (1970, Osman F. Seden) filminde Türkan (Türkan Şoray), erdem timsali ahlaklı bir karakter iken babası ve sevdiği adam tarafından iffetsizlikle suçlanır; ancak kocasını (Türkan’ın babasını) aldatan cici annesi Sezer ise namusuna leke sürülmek istenen bir kadın gibi gözüktür. Filmde yine en büyük fedakârlığı yapan, Türkan’ın annesi Şükran’dır. Şükran, kocasının başı derde girmesin diye evi terk eder; ayrılık mektubunda da sürekli olarak “fedakârlık” kelimesini kullanır.

Yeşilçam melodramlarında serbest anlatıya yer verilir. Serbest anlatıda izleyici, film karakterlerinden daha fazla bilgiye sahiptir. “Her zaman film karakterinden daha fazla bilgiye sahip olan seyirci, talih, şans, kader gibi metafizik unsurların, karakterin alın yazısının bilgisine sahiptir.” (Abisel, vd. 2005: 41). “Aşık çiftlerin nasıl ve ne zaman birbirlerine kavuşacakları, izleyici için önemli bir merak kaynağıdır. Çünkü türün uylaşımalarını bilen izleyici, anlatının romantik birleşmeyle sonuçlanacağını da bilir.” (Akbulut, 2008: 107).

3.2.1.2. Konu

Yeşilçam melodramlarında konu olarak çoğunlukla aşk ele alınır. Atayman ve Çetinkaya (2016: 283), aşkın pek çok film türünde yan hikâyeye iken, melodramlarda ana hikâyeye olduğunu belirtmişlerdir.

“Melodramlar, konu olarak aşkı ele alırlar ve onu abartırlar. Aşk, film kişilerinin yaşamında tek değer gibi sunulur. Karakterlerin aşka yönelik duygulan, davranışları (ağlama, haykırma, bağırma vb.) abartılıdır. Bu abartı, kendisini hem oyunculuk biçeminde hem de işitsel yapıda belirgin kılar.” (Akbulut, 2008: 110). Yeşilçam filmlerinde aşk, evliliğin ilk şartı gibi gösterilmektedir. Aşk bireysel seçme özgürlüğünü içerdiğinden bir anlamda kadınların özgürleşmesine yol açmaktadır (Yumul, 2001: 51). Melodramların merkezinde de birbirine aşık çiftler yer alır. Bu çiftler, içinde yaşadıkları çevre ile çatışma halindedirler. Çatışma aile içinde yaşandığından anlatının merkezinde aile yer alır (Akbulut, 2008: 58). “Bu filmlerde aşklar, sevenin tüm dünyasını kapsayıp, bu aşk için her şeyden vazgeçilmektedir. Özellikle sevenler arasında sınıfsal farklılıklar var ise aşıklar birbirlerine kavuşabilmek için aileleriyle, çevreleriyle savaşmak zorundadırlar.” (Yumul, 2001: 48). “Aşk, karakterlerin toplumsal baskı nedeniyle dillendiremeyecekleri, farklı

toplumsal, ahlaki değerleri görünür kılarak karşıtlığı bunun üzerinden kurar. Sevgiye, aşka dayalı bireysel arzu ile toplumsal yasaklar, birey ile toplum arasındaki gerilim, melodramın temel çatışmasını oluşturmaktadır” (Akbulut, 2008: 58).

Yeşilçam melodramlarında olay, farklı cinsiyetlere sahip iki ana karakterin bir çatışmanın ortasında kalması ve yan karakterlerin etrafında gelişir. Beyazperdede göründükleri ilk andan itibaren karakterlerle ilgili bilgiler verilmeye başlanır. İzleyici karakterin, iyi-kötü, zengin-fakir, kültürlü-kültürsüz gibi özelliklere sahip olduğunu filmde gördüğü ilk andan itibaren öğrenir. Karakterin hayatında konumsal değişiklikler (ekonomik, toplumsal veya kültürel) yaşansa bile, karakterin iyi veya kötü olması sabit kalır. Bu nedenle izleyicinin karakterlere ilişkin yargısı değişmez ve karışıklıklar engellenmiş olur (Kaya Mutlu, 2001: 112).

Melodramlarda konu çoğunlukla ikili karşıtlıklar üzerinden kurulur. Zengin-yoksul çatışması, ataerkil söylem baskın olduğu için genellikle varlık sahibi olan erkek ile, gururlu ve yoksul kadın karakter arasında gerçekleşir. Yeşilçam melodramlarında filmin sonuna kadar iyiler iyi, kötüler kötü olarak kalır. Bu sayede izleyicilerin iyiler ve kötülere dair his ve düşüncelerinin karışması engellenir. Kötülerin cezalandırılması veya iyilerin ödüllendirmesi, izleyiciyi duygusal açıdan daha güçlü etkiler (Kaya Mutlu, 2001: 118).

Ateş Parçası (Atıf Yılmaz, 1971) filminde, Azize (Türkan Şoray) çadır tiyatrosunda şarkıcılık yapmaktadır ve zengin fabrikatörün oğlu Tarık (Kartal Tibet) ile tesadüf eseri tanışır. Tarık, nişanlısı kendisini terk ettiği için Azize’yi baloya götürmek zorunda kalır ve insanların onu beğenmesine hayranlık duyarak ona âşık olur.

Pek çok Yeşilçam melodram filminde, erkek varlıklı, kadın ise yoksuldur. *Sev Kardeşim* filminde Alev yoksuldur, Ferit zengindir. *Yalancı Yarım* (Ertem Eğilmez, 1973) filminde Alev yoksuldur, Ferdi zengindir. *Sezercik Aslan Parçası* filminde Sedat zengindir, Sevim yoksuldur. Örnek verilen üç filmde de kadın karakterler, sosyal ve ekonomik konum açısından yoksul olan, erkekler ise varlıklı ve de sosyal statü açısından iyi durumda bulunan, başkasına ihtiyaç duymayan karakterlerdir.

Yeşilçam melodramlarında aile kurumu yüceltilmiştir. Özellikle annelik melodramlarında kadın öznenin ailesi için her şeyden vazgeçebileceği vurgulanmıştır. Atayman ve

Çetinkaya (2016, 287) ise, melodram anlatısında ailenin, “duyguların mezarı” olduğunu ifade ederler. *Vesikalı Yârim* filminde her ne kadar birbirlerine âşık olsalar da, Türk toplumunda kutsal bir kurum olması nedeniyle ailenin üstünlüğü vurgulanarak, Sabiha (Türkan Şoray) ve Halil (İzzet Günay) ayrılırlar; nihayetinde adam karısına döner. Böylece, toplumsal değerler olumlanır.

İyi ve kötü birbiri ile çatışır, iyi olan karakter her zaman iyi olmayı koruyabilmek için kötüler ile savaşıyor ve kaderin de onun yanında olmasıyla, her zaman kazanır. Aşk, aile sorunları, namus ve şeref gibi konular da temel izleği oluştururlar. *Mazi Kalbimde Yaradır* filminde Şükran ve Türkan, iyiliği ve saflığı temsil eden, film sonuna kadar da bunu koruyan karakterlerdir. Sezer ise, sürekli olarak Türkan’a komplo kuran, onu babasından ve sevdiği adamdan ayıran kötü karakterdir.

3.2.1.3. Mekân

Ev, köşk, hapisane, karakol, deniz kenarı, parklar, boğaz, gazinolar kullanılan temel mekânlardır. “Erkekler kadınların aksine ev dışında çalışan, ekonomik gücü elinde tutan, korumacı kişiliklerdir” (Özsoy, 2016: 288). Filmlerde yer alan kadınlar çoğunlukla evde vakit geçirirken, toplumsal mekânda yalnız bulunmaz ve genellikle sevgilisi veya eşi ile birlikte yer alır.

Yeşilçam melodramları çoğunlukla İstanbul’da geçer. Kent, başlı başına bir mekândır. Bu şehir, dönemin sinema sanayisinin merkezini teşkil etmesi, kozmopolit bir yapıya sahip olması ve filmlerin büyük çoğunun kentli kadınlar ve erkekler veya kente göçmüş kadınlar ve erkekler etrafında geçmesi açısından önemlidir. Murat Gül, (2015), Türkiye’de 1960-1965 yılları arasında yaşanan iç göçün yüzde 22’sinin İstanbul’a yapıldığını belirtmiştir (Aktaranlar Zengin Çelik ve Tezcan 2017). “İlerleyen aşamalarda, ekonomik açıdan oluşacak bölgesel eşitsizlikleri tetikleyecek bu gelişme, 1960’lardan sonra yeni bir içerik kazanmış; bu süreçte yaşanmaya başlayan toplumsal ve mekânsal dönüşümler Türk Sinemasına ilham kaynağı olmuştur” (Zengin Çelik ve Tezcan, 2017).

3.2.1.4. Karakter

Yeşilçam melodram kahramanları, cinsiyetleri fark etmeksizin, iyi ve kötü olarak ayrılırlar. İzleyici açısından karakterlerin dış görünüşleri ve davranışları ayırt edici birer özelliktir, kötü karakterler yaşantılarında da kötü alışkanlıklara sahiptirler; günün herhangi bir saati içki içerler, kumar oynarlar ve evlilik dışı ilişki yaşarlar. İyi karakterler ise ya mutluluktan ya da mutsuzluktan içki içer, toplumun ahlak normları gereğince evlilik dışı ilişki yaşamaz ancak pek çok zaman bu konuda iftiraya uğrarlar. Kadın temsiline sarışın kadınlara “kötü kadın” gözüyle bakılsa da Yeşilçam’ın popüler kadın oyuncularından Filiz Akın, Esen Püsküllü, Hale Soygazi, İtir Esen, Emel Sayın ve Gönül Yazar gibi isimler, oynadıkları filmlerde kırılgan, nahif ve aşkı hak eden karakterleri canlandırmışlardır.

Atayman ve Çetinkaya (2016: 265), melodram karakterlerini, “kadın kahraman, alçak adam ve erkek kahraman, despotik ama son tahlilde hep bağışlayıcı olan baba figürüyle tamamlanırken, ayrıca bir dizi komedyen özellikli yan figür ve yan olayların taşıyıcı öğeleri, asıl öykü kahramanlarının içinde bulundukları ruhsal-duygusal konumu iyice belirginleştirmeye yarar” olarak belirtmişlerdir. Her ne kadar öykü ana karakterleri, aşkı üzerine kurulsun da gülünç olan yan karakterler filme renk katmaktadır.

Başlangıçta ilginç olmayan melodram erkek kahramanları; hoş, kibar, yakışıklı, ahlak sahibi ve güvenilir erkeklerden oluşur. Sıra dışı özellikleri olmayan bu karakterler, seyircinin hayallerinin birer yansıtıcısıdır. Melodram kadın kahramanları ise özel özellikleri bulunmayan bu erkekleri sever ve aşık olurlar. (Atayman, Çetinkaya, 2016: 265).

Karakterler tek boyutludur. İyi-kötü ya da zengin-yoksul gibi karakter çatışmalarına şahit olunur. Oyuncular karakterle o kadar özdeşleşmiştir ki, farklı filmlerde oynasalar dahi aynı karakteri canlandırırlar.

Adalet ve özgürlük düşüncesinin vurgulandığı melodramlarda oyun kişileri birer kalıptır. İyiler iyi olarak kalır, kötülerse kötü olarak cezalarını çekerler. İdealize edilen kahraman iyiyi temsil eder ve engelleri aşarak istediğine kavuşur. Melodram kahramanları, toplum tarafından kabul edilmiş ahlaki değerlerin dışına çıkmazlar. “Haksızlığa uğrayan kahraman, oyunun sonunda her şeye rağmen hakkı olan konuma gelir ve ona haksızlık

edilmişse, öcünü de alır.” Seyirci, oyunun sonunda kahramanın kazanacağını bilir; merak edilen ise, kahramanın başarıyı nasıl elde edeceğidir (Nutku, 1990: 76,77).

Çoğu filmde karakter kendini olduğundan farklı tanıtır. *Sev Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1972) filminde, iş arkadaşlarının kendisi ile alay etmesi üzerine Alev (Hülya Koçyiğit), çalıştığı fabrikanın sahibinin oğlu ile arkadaş olacağına dair iş arkadaşı ile iddiaya girer. Ferit (Tarık Akan) ile dediği gibi arkadaş olur ancak kendisini varlıklı bir ailenin kızı gibi tanıtır. Gerçekler ortaya çıkınca Ferit’in ailesi Alev’i istemez ancak Ferit babasına karşı gelerek Alev ile birlikte olmaya karar verir. Her şeyi çocukları için yaptığını söyleyen Ferit’in babası oğlunun mutluluğu için bu evliliğe razı olur.

Ediz Hun ve Tarık Akan’ın canlandığı zengin ve yakışıklı erkekler; Kemal Sunal’ın canlandığı gülünç karakterler; Hulusi Kentmen’in canlandığı zengin fabrikatör baba; Münir Özkul’un canlandığı yoksul baba gibi ünlü oyuncuların film karakterleri birer ikon olmuşlardır.

3.2.1.5. Sinematografi

Filmlerde görsel yapı, çekim ölçeklerinin kullanımı, kamera hareketleri, mizansen ve kurgudan oluşur. Yeşilçam melodramlarında çoğunlukla sabit ve durağan kamera kullanımı tercih edilir. Kameranın hareketli olmaması izleyicinin takibi açısından kolaydır. Bunun yanı sıra yakın çekim ölçekleri tercih edilir. Yakın çekim ile, izleyicilerin karakterler ile özdeşlik kurması sağlanmış olur.

Yeşilçam melodramlarında sahne düzenlemesinde açı-ters açı tekniğinden ziyade her iki oyuncunun da yüzünün kameraya dönük olduğu çekim tekniği kullanılır. Bu teknik, sahnenin tek planda çekilmesine olanak verir. Ancak amaç sahnenin tek planda çekilmesi değildir. Nezih Erdoğan (1998), her oyuncu için özel kamera açısı ve aydınlatma hazırlanmasının yapımı yavaşlatacağını ifade etmiştir.

Yeşilçam melodramlarında yer alan bir diğer önemli unsur ise müziktir. Müzik, duyguları aktarmanın bir aracı olarak kullanılır. “Oyunculukta, görsel ve işitsel düzenlemelerde, diyaloglarda aşırılık/abartıya yer verilir. Her şeyi anlatma derdinde olan melodramda, sözle ifade edilemeyenler müzik ve mizansenle anlatılır” (Akbulut, 2012: 16).

3.2.2. Sinemada Kadın ve Erkek Temsili

3.2.2.1. Batı sinemasında kadın ve erkek temsili

Avrupa ve Amerika’da aynı zamanlarda başlayan sinema, “yerleşik bir sanatsal birikime sahip olan Avrupa’da sanat yönünde, ticari zihniyeti öne çıkaran ABD’de ise endüstri yönünde daha ağırlıklı ilerlemiştir.” Popüler filmlerde, gerçek hayatta da olduğu gibi, kadın ve erkek eşitsizliği yeniden üretilmiştir. Dünyanın pek çok yerine dağıtılan Hollywood filmleri bu sayede bu eşitsizliği yeniden üretme imkânı bulmuştur. Sanat sinemasının ise, toplumsal cinsiyet kodlarını Hollywood’un aksine, kadının lehine işlediği öne sürülmüştür (Işıklar, 2014: 273, 274).

Gerçekliğin bir temsili olan sinema, keşfedildiği günden bugüne kadar izleyici ile etkileşimini sürdürmüştür. Bir filmin izleyiciyi kendisine bağlayabilmesi için film karakterleri ile özdeşleşebilmesi, kendisinden bir şeyler bulabilmesi gerekmektedir.

Popüler sinema, çeşitli film hileleri kullanarak izleyici ile özdeşleşme sağlamaya çalışır. “Seyircinin filme ve yaşanan olaylara duygusal katılımı, ancak filmdeki karakterlerle özdeşleşebilmesine bağlıdır” (Topçu, 2016: 161).

Filmler çoğu zaman egemen ideolojiyi aktarma araçlarıdır. Kamera önündeki oyuncuların, kamera arkasında çalışan set ekibine, filmlerin kurgu montaj ve dağıtım sürecine kadar erkek egemenliği bulunmaktadır. Kadınlarsa, yıllarca sadece seyirci ve oyuncu konumunda kalmışlardır.

Hollywood sinemasında 1930’lara kadar Dorothy Arzner dışında kadınlar yönetmenlik yapmamışlardır (Dorsay, 2000: 15). Wolt (1994’ten aktaran Topçu, 2016: 162), 1949-1979 yılları arasında kadın yönetmenlerin sadece 14 film çektiğini belirtmiştir. E. Ann Kaplan (1983’den aktaran Hayward 2012: 71) “Egemen Hollywood sineması... Ataerkinin bilinçdışına göre inşa edilmiştir; film anlatıları bilinçdışının diline paralel biçimde erkek-temelli dil ve söylevler aracılığıyla organize edilmiştir.” diyerek sinemayı şekillendiren sistemin erkek egemen olduğunu vurgulamıştır.

Sinemanın başlangıcından beri, genellikle ataerkil bakış açısıyla düzenlenen anlatılara sahip filmler, kendilerinin farkına varamadıkları daha büyük bir toplumsal

sistemdeki kültürel kodlar aracılığıyla eril bilinç ve bilinçdışıyla yapılandırılmış kadın izleyicinin zevkine göre organize edilmektedir. Filmlerdeki kadına ait imgeler ve karakterler, aslında maskülen imgelemen ürünüdür. Bu temsiller aracılığıyla “kadın”, erkek olmayan “öteki” olarak temsil edilerek erkek bakışının nesnesi olarak konumlandırılır (Işıklar, 2014: 275).

Kadın karakterler her zaman seyretmenin nesnesi olarak konumlandırılırlar (Abisel, 1995: 221). Arzulayan bakış, Hollywood sinemasında erkeğe ait bir eylemdir. Bakışa sahip olmaksızın “erkek” konumunda, yani egemen konumda olmaktır (Kaplan 1983’den aktaran Hayward, 2012: 71-72). “Bakan” erkek özne olduğu için “bakılan” kadın sinemada arzu nesnesi olarak kalmıştır.

Kadınlar her ne kadar yıllarca perdede gözükmüş olsalar da, Atilâ Dorsay (2000: 13), unutulmaz sinema oyuncularının çoğunun erkek olduğunu ve sinemaya giden izleyicilerin de büyük kısmının erkek olduğunu belirtmiştir. Dorsay, sinema denince akla kadının geldiğini ve sinemanın dişil bir sanat olduğunu söylerken, Fransızca yazımıyla “le cinema” kelimesinin, Fransızca dil bilgisine göre eril bir anlam taşıdığını ifade etmiştir.

Klasik Hollywood sineması, kadınları iyi kadınlar, kötü kadınlar olarak ikiye ayırır. İyi kadınlar itaatkar, iyi eş ve iyi annelerdir. Erkeklerin üstünlüğünü kabul ederek yaşarlar. Kötü kadınlar ise toplumun kendilerine biçtiği toplumsal rollere uymazlar. Erkeklerle rekabet eder, onların kurallarına karşı gelirler. Cinsel olarak serbesttirler. Bu kadınlar anlatının sonunda kaçınılmaz olarak cezalandırılır. Hollywood sineması kadınlara nasıl iyi bir eş olacaklarını öğretir. Kadınlar, ancak erkeklerin isteklerine uyarlarsa mutlu olabilirler. Kadının stereotipler içerisinde sunulması onun pasifliğine, direkt olarak eylem içerisinde yer almasına neden olur. Filmde dekoratif bir unsur olarak yer alan kadın kolayca seks objesi ya da kurban olarak sunulabilir (Basinger 1993’den aktaran Topçu, 2016: 163).

Türler bağlamında bakıldığında, western ve aksiyon, savaş türü filmler genellikle erkek izleyicilere hitap etmektedir. İdealize edilmiş erkek kahramanların başrolde olduğu bu filmlerde, kadınlar ise, ideal erkeğin koruması gereken sevgilisi, eşi ya da aşığı rolünde yer almıştır. Bu tür filmlerde kadın oyuncunun bir diğer rolü, erkekle romantik bir ilişki yaşayarak ideal eşi canlandırmaktır. Melodram, romantik ve aşk türündeki filmlerde ise genellikle kadın izleyicilerin ilgisini çekmek için sıradan bir hayatı olan güzel kadın ve onun âşık olduğu/olacağı ideal eş figürü erkek kahraman konumunda yer almaktadır.

Melodram filmlerinde kadınlar, eş, anne veya terk edilmiş sevgili olarak erkek egemenliğinin geleneksel rolleri içerisinde konumlandırılmışlardır (Williams, 2018: 171).

Erkeğin merkezde yer aldığı filmlerde karakterler, “grubun, yasa ve düzenin, dengenin” korunmasına hizmet eder; bireysel eylemlerde bulunsa bile topluluğun hizmetindedir. Polisiye filmlerde bireysel olarak kuralları yıksa bile aslında amacı suçluyu yakalamaktır (Abisel, 1995: 65). 80’lerin sonunda başlayan ve 90’lı yıllarda da devam eden iki farklı polisiye film serisi olan *Cehennem Silahı* (Richard Donner, 1987) ve *Zor Ölüm* (John McTiernan, 1988) filmlerinde yer alan karakterler Martin Riggs (Mel Gibson) ve John McClane (Bruce Willis), evlere, araçlara, işyerlerine zarar verir ancak burada amaç şehri, kişi veya kişileri kurtarmak ya da bir çeteyi çökerterek toplumsal huzuru sağlamaktır. Her iki film serisinde de maceraya bir noktada, kahramanın romantik bir ilişki içinde olduğu/olacağı kadın, kurtarılmak üzere girer.

Özellikle Hollywood sinemasında, cinsel zorbalık, şiddet, saldırganlık eylemleri sergileyen sert erkek imgesi üretilip yaygınlaştırılmaktadır. *Terminatör*, *Evrenin Askerleri*, *Cehennem Silahı* gibi filmlerde yer alan sert erkek imgesi değişmemiş, bunların şiddet uygulamada kullandıkları teknolojik araçların gelişmesi ile daha güçlü konuma gelmişlerdir. Bu yolla erkeklere nasıl olmaları gerektiği. Erkek egemenliğinin baskıcı niteliğini sağlamlaştırmak istediğini göstermektedir (Güçhan, 1996: 31, 32)

Korku filmlerinde karakterler kahraman, kurban ve canavardır. Ancak canavar kahramana dönüşebileceği gibi, kurban da canavara dönüşerek, canavarı kurban edebilir. Kahraman çoğunlukla filmin başında kurban konumunda olan karakterdir (Abisel, 1995: 172). “Erkek kahramanla canavar arasındaki zıtlıklar özellikle vurgulanır. Bunlar insan-insan olmayan, uygar-vahşi, doğa-uygarlık gibi zıtlıklardır” (Berenstein 1996’dan aktaran Topçu, 2016: 169). Filmlerde kahraman genellikle erkek oyuncuyken, kurban ise kadın oyuncudur. Bu özelliği ile aksiyon-polisiye filmlerinde kadın, kurtarılması gereken kişi rolündedir.

Korku filmlerinde kadınlar bir şekilde yaratıklardan etkilenir ve onlarla etkileşim kurarlar. Korku filmlerinde çoğunlukla kadınlar kurbandır (Abisel, 1995: 175). Kolker (1988’den aktaran Abisel 1999: 177), “Altmışlı yıllarla birlikte hızlanan kadın hareketlerinin korku sinemasına, özellikle ‘şiddete maruz kalan kadın’ olarak aktarıldığını ve perdedeki eli bıçaklı adamın, kadın hakları savunucularına çok kızan bir erkek duyarlılığının vekili olarak görülebileceğini” ileri sürmektedir. 60’lı yıllardan sonra çekilen korku filmlerinin çoğunda ölen karakterler kadındır (Tudor 1989’dan aktaran Topçu, 2016: 166). Korku sinemasında genellikle erkekler merkezdeki karakterdir ancak 60’lardan sonra kadın karakterlerin de

merkezde yer aldığı filmler çoğalmıştır. 70’lerin sonundan itibaren ise, canavarla mücadele ederek hayatta kalan tek karakterin kadın olması mümkün olmuştur. “Kahraman, erkek ya da kadın, bir ya da birden fazla olsun, değişmeyen tek şey, bu karakterlerin orta sınıftan, sıradan insanlar olmalarıdır.” (Abisel, 1995: 175).

Müzikal anlatılarının merkezinde kadın ve erkeğin olduğu iki kahraman vardır. Erkek karakter kadının karşısına bir öğretmen olarak çıkar; karşısındaki kadın karakterin yeteneğini gören ve onun başarıya ulaşmasını sağlayan kişidir. Bu erkek karakter, özgüvenli, çapkın, bağımsız bir kişidir. Kadın karakter ise tüm başarısına rağmen, yuva kurmayı yeğler (Abisel, 1995: 221).

Beyaz erkeklerin dünyasının anlatıldığı westernlerde ise, kahraman ve düşmanları hep erkektir. İngilizcede “sığır çobanı” anlamına gelen “cowboy”lar bu türün filmlerinde, kahramana dönüşürler. “Bağımsız, açık havada yaşamaya düşkün, dayanıklı, cesur ve güvenilir bir erkek kimliğini beraberinde getiren kovboy, Batı’nın mitleştirilmesinde önemli bir işlev görmüş; zamanla gerçek kovboylardan oldukça farklı bir nitelik kazanarak kendi de mit haline gelmiştir” (Abisel, 1995: 81). Westernlerde kovboyun etrafında, atı, sevgilisi, yardımcısı, karşısına çıkan kötü adam, haydutlar, Kızılderililer vardır (Özön, 2008: 219). Westernlerde kahramanın karşısında konumlandırılmış karakter ise Amerikan yerlileri, Kızılderililerdir. “Hollywood uzun bir süre, yok edilen bir ırkın hesabını vermenin yolunu, onları doğal tehlikelerden biri olarak göstermekte bulmuştur” (Abisel, 1995: 108). Westernlerde yaşanan olaylar çoğunlukla Kızılderililerin baskınları, kötü adamların kasaba sakinlerini yıldırması, sürüleri kaçırmaları, hesaplaşma ve at üstünde kovalamacadır. Filmin sonunda iyiler kötülerini mutlaka yener (Özön, 2008: 2019).

Westernlerde kadınlarla ev/çiftlik ya da meyhanede karşılaşılır. Genellikle sarışın olarak temsil edilen kadın kahramanlar eş, anne veya genç kız olarak çiftçi ailesinin bir üyesi ya da bir öğretmendir. Diğerleri ise barlarda çalışan daha koyu tenli kadınlardır (Abisel, 1995: 110, 111). Bu yönüyle westernlerde kadınlar kısıtlı biçimde temsil edilmişlerdir.

3.2.2.2. Türk Sinemasında kadın ve erkek temsili

Türkiye’deki geleneksel aile yapısı ataerkildir. Kadın ve erkeğin toplumsal rolleri, toplumun beklentisi doğrultusunda gelişmiştir. Nazik (2016: 343, 344), Yeşilçam dönemi

Türk Sinemasında kadın ve erkek rollerinde karakterden ziyade tip oluşturulmasının en önemli sorunlardan biri olduğunu ifade etmektedir.

Türk filmlerinde erkek, aile reisi ve otoriteyi kullanan kişidir. Karısına yaklaşımı gelenekseldir. Kadınlar, zengin bir aile olsa bile, kocalarına bey diye hitap ederler. Bu tür filmlerde hikâyenin merkezi olan karakterler genellikle bu ailenin çocuklarıdır. Zengin anne baba çocuklarını şımartır. Çocuklarsa güzel, akıllı ve dürüsttürler. Ne olursa olsun son söz babaya aittir. Sonradan zengin olan babalarsa daha tutucudur. Anne burada, baba ile çocukları arasında denge sağlayan konumdadır (Abisel, 2005: 85).

Aile filmlerinde annenin rolü daha önemlidir. Anne, aile içinde en büyük özveriyi gösteren kişidir ve aile üyeleri arasında denge unsurudur; aile birliğinin sürekliliği için büyük görev üstlenirler. Baba yoksa veya uzaktaysa annelerin yükü daha da artar. Güçlü ve kararlı bir portre çizerler. Bu durum esasında yıldız oyuncuların oluşturduğu streotip karakterlerle belirlenir. Fatma Girik ve Türkan Şoray, vefakâr anneleri oynamışlardır (Abisel, 2005: 86, 87). 1960 ile 1970'lerin sonlarına kadar geçen sürede çekilen filmlerde, farklı toplumsal sınıflara mensup kadınlar, ya film anlatılarına konu olmuşlar ya da hikâyenin merkezinde yer almışlardır. Bu kadınlar, köylü, kasabalı, kentli, kentte gecekonduda yaşayan alt-orta sınıfa mensup veya “geleneksellikle çağdaşlığa geçiş”te arada kalmış kadınlardan oluşmaktadır (Künüçen, 2001: 57).

80'li yıllarda kadın temsili dikkat çekici boyuttadır. Ticari filmlerde Yeşilçam kadını anlayışı devam ederken, diğer filmlerde kadın gerçekçi bir bakış açısıyla işlenmiştir. İyi kadın-kötü kadın anlayışı ile işlenen çocuklarının annesi; evinin ve erkeğinin kadını; namuslu, erkeği baştan çıkaran, yuva yıkan kadınlar yerine; toplumsal hayatta insan olarak var olmaya çalışan kadın temsil edilmiştir (Kuyucak Esen, 2010: 181).

Aile filmlerinde yer alan yıldız kadın oyuncular, canlandırdıkları karakterlerle özdeşleşirler. Öpüşmezler, yatak sahnelerinde gözükmeyizler (Abisel, 2005: 93, 94). 70'li yıllara hâkim olan seks filmleri 80'li yıllarda yerini, “yeni-erotizm” filmlerine bırakmıştır. Bu filmlerde cinsellik, hayatın içinde olduğu haliyle ve abartıya kaçmadan kullanılmıştır. Bu yeni bakış açısıyla kadınların sadece teşhir unsuru olarak kullanılması bırakılmış, kadın cinsel nesne olmaktan cinsel özne olmaya dönüşüp, kendi cinsel kimliğini kazanmıştır (Dorsay, 2000: 216, 217).

Türk Sinemasının “Sultan” olarak bilinen oyuncusu Türkan Şoray’ın kendi adı ile özdeşleşmiş “Türkan Şoray Kanunları”nda, Türkan Şoray’ın oynadığı filmlerde asla açık sahneler ve öpüşme olmayacağı, eklettiği maddeler arasındadır. 80’li yıllara gelindiğinde ise pek çok yıldız oyuncunun kısıtlayıcı kurallarının olmadığı görülür.

1980-1990 yılları arasında çekilen filmlerde kadın seyirciye, “içinde bulunduğu konumu değerlendirerek kendisini geliştirebileceği” mesajı verilir (Künüçen, 2001: 60). Yeni sinema anlayışı ile birlikte kadınların kendi kadınlık koşulları içinde ele alındığı ve isteklerini ifade etmenin yanı sıra, kendi sorunlarını da kendi başlarına çözmeye çalıştıkları görülür. *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982) filminde, Mine (Türkan Şoray) sevdiği adamın onunla yatmasını ister; *Dağınık Yatak* (Atıf Yılmaz, 1984) filminde Benli Meryem (Müjde Ar), kendinden küçük garsona aşık olur, onu tatile götürür ve daha pek çok filmde olgun kadınlar bastırmak için uğraştıkları cinsel tutku ile yüz yüze gelir (Erdoğan, 2001: 225).

Bu yeni erotizm hareketi içerisinde Müjde Ar, Hülya Avşar, Serpil Çakmaklı ve Yaprak Özdemiroğlu gibi genç isimler yer almıştır. Müjde Ar oynadığı pek çok filmde para karşılığı varlıklı ve yaşlı erkeklerle birlikte olan kadını canlandırırsa bile, sırf bedeninin gösterilmesi için yazılan senaryoları reddetmiş ancak konunun gerektirdiği durumlardaki senaryoları kabul yoluna gitmiştir (Dorsay, 2000: 217, 218).

Türk Sinemasında başrol ya da yan karakter fark etmeksizin her karakter, ataerkil ideolojinin etkisinde onayladığı ya da onaylamadığı kadın ve erkek temsiline önemli bir yere sahiptir (Abisel, 2005, 146).

1980’lerde sinemada kadın ve kadın sorunları konuları sıkça işlenmiştir. 1990’lara gelindiğinde ise, kadın filmleri azalmaya başlamıştır. Kırsal kesimde yaşayan kadınlar, sinemada kendine yer bulamamıştır. Bu yıllarda çekilen filmlerde kadınların problemleri, cinsel sorunları ve tatminsizlikleri biçiminde tezahür etmiştir. Kadın erkek ilişkilerine ise, kadınların gözünden bakılmıştır. Kadın filmlerinin merkezinde yer alan kadınlar, sorunlu kadınlardır. Kadınlar filmlerde cinsellikten kaynaklı sorunları olan kişiler ve erotizmin merkezi olarak sunulmuşlardır (Pösteke, 2012: 83, 84).

Türkiye’de coğrafyaya özgü olarak farklı erkeklik durumlarının bulunması mümkündür. Türk Sinemasında da tek bir erkeklik yerine, film türleri ve dönemlere göre farklı

erkekliklerden bahsedilebilmektedir. Melodramlar, kadınlık hallerini erkek egemenliğe göre açıklasalar bile erkekleri kusursuz özneler olarak göstermezler. Bu yüzden Yeşilçam filmlerinde fiziksel engelleri bulunan ya da amansız hastalıklara tutulan erkek karakterler görmek de mümkündür (Ulusay, 2004: 147).

“1970’lerin suç ve suçluluk üzerine filmlerinde ise, erkekler büyük kentte tutunabilmenin güçlükleriyle yüz yüze gelir ve gerekirse yakınları için kendilerini feda eder. Nasıl ki 1960’ların filmleri ‘kadın filmleri’ ya da ‘kadın melodramları’ ise, bu filmler de ‘erkek melodramları’dır” (Ulusay, 2004: 147).





4. FİLM İNCELEMELERİ

4.1. Fedakâr Baba: Komser Şekspir

2000 yılında çekilen *Komser Şekspir* (Sinan Çetin) filminde, otorite merkeze alınarak erkek karakterlerin otoriteyle çatışmaları melodram kodları ve erkeklik temsili üzerinden yansıtılmaktadır.

4.1.1. Filmin Özeti

Bir karakoldaki tüm yetkiler, başkomiserin hastaneye kaldırılmasının üzerine, otoriter bir komisere devrolunur. Vatanına son derece bağlı olan bu sert karakterli komiserin hassas olduğu tek konu kızıdır. Ölümcül bir hastalığın pençesine düşen kızının bir gün okuldan üzgün döndüğünü gören komiser yıkılır. Genç kız yer almayı çok istediği “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” oyununun kadrosundan hastalığı nedeniyle çıkarılmıştır. Hemen harekete geçen komiser, o sırada gözaltında bulunanlardan bir kadro oluşturur. Tutuklular arasında bir mafya babası, bir tinerici, bir fahişe ve bir uyuşturucu satıcısı da vardır. Kızının son günlerini mutlu geçirmesini isteyen komiser büyük bir hızla oyunun hazırlıklarına girişir. (<http://arsiv.ntv.com.tr/news/64082.asp>)

4.1.2. Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Komser Şekspir
Yapım Yılı	: 2000
Filmin Süresi	: 113 dakika
Yönetmen	: Sinan Çetin
Senarist	: Mesut Ceylan
Görüntü Yönetmeni	: Kamil Çetin
Sanat Yönetmeni	: Mustafa Ziya Ülkenciler
Müzik	: Ömer Özgür
Kurgu	: Aylin Zoi Tinel
Oyuncular	: Sinan Çetin, Oyuncular: Kadir İnanır, Müjde Ar, Okan Bayülgen, Özkan Uğur, Mesut Ceylan, Pelin Batu, Gazanfer Özcan, Selahattin Duman.

4.1.3. Filmin İncelenmesi

Bacchilega (2016: 55), masallarda, konuşan hayvanlar, kadın kahramanların dudaklarından dökülen mücevherler, çalılar doğuran cadılar gibi doğaüstü olaylar olduğundan bahseder. “Masal, sihirli bir ayna misali, şeylerin ‘gerçekte’ nasıl olduğunu, hayatımızı ‘gerçekte’ nasıl yaşadığımızı gösterir ve bunların örtük bir şekilde tasdik edildiği bir manzara sunar”. Sihirli masallar, tıpkı aynalar gibi, çerçevenin içinde kalanları gösterir (Bacchilega, 2016: 55,56). *Komser Şekspir* bu noktada masallardan ayrılır. Çerçevenin içindeki mutlu hayatı değil, onun ardında kalan mutsuzluğu; acıyı, hüznü izleyiciye aktarmıştır.

Komser Şekspir’de klasik anlatı yapısı kullanılmıştır. Giriş bölümünde filmde yer alan Komiser Cemil (Kadir İnanır), kızı Su (Pelin Batu), Başkomiser Selahattin (Metin Çekmez), Cemil’in babası (Gazanfer Özcan), tinerci Ali (Mesut Ceylan), mafya babası Dalyan (Özkan Uğur), Tatü (Okan Bayülgen) ve hayat kadını Deniz (Müjde Ar) karakterleri ekranda görülür. Filmin başlangıç bölümü olan girişte karakterlerin özellikleri, olaylar ve kişilerin birbirleri ile ilişkisi verilmiştir. Cemil’in ilişki içinde olduğu babası, Su ve Selahattin dışında diğer karakterlerin birbirleriyle ortak bağlantıları yoktur.

Başkomiser Selahattin’in rahatsızlığı nedeniyle, yerine, Komiser Cemil bakmaktadır. Cemil, kızının okulundan gelen telefonla, kızının rahatsızlandığını öğrenir. Hastaneye doğru giderken Cemil’in babası ile tanışır izleyici. Su’yu taşıyan ambulans yol alırken geçilen noktalarda, diğer karakterler henüz suç işlememişken gözükür. Ali et çalmaktan, Deniz bir adama saldırmaktan, Tatü uyuşturucu satmaktan, Dalyan ise bir polisin apoletini ve düğmesini koparmaktan tutuklanır ve gözaltına alınır.

Filmin gelişme bölümünde Cemil, lösemi hastası olduğunu öğrendiği kızının en büyük arzusunun “*Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*” masalının oyununda prensesi oynamak olduğunu öğrenir. Rahatsızlığından ötürü öğretmeni Su’yu değil, başka bir öğrencisini bu role seçmiştir. Bunun üzerine Komiser Cemil geçmişte çocuk oyuncu olduğunu söyleyen Tatü’ye, bu oyunu çıkarıp çıkaramayacağını sorar. Oyunu gerçekleştirebileceğini öğrendikten sonra gerekli hazırlıklara ve tiyatro çalışmalarına başlanır.



Resim 4.1. Komiser Cemil ve Tatü

Filmin çatışma bölümü, gelişmenin içinde yer alır ve karakterler amaçları yönünde gerçekleştirdikleri eylemler aracılığıyla çeşitli çatışmalara girerler. Filmin temel çatışması, Cemil'in tutuklulardan yardım isteyerek kızını hayata döndürmeye çalışmasıdır. Otoritenin kendisini hissettirdiği polis karakolunda kurallara uygun olmayan davranışlar sergilenir. Tiyatro oyununun hazırlanmasının yanı sıra, tutukluların karakolda rahatlıkla gezebilmesi de bir çatışmadır.



Resim 4.2. Su'nun Oyuncularla Tanışması



Resim 4.3. Provalar

Düğümün çözüme kavuşmadan önce ulaştığı doruk noktasında, Cemil savcıya silah çektiğinde ona karşılık polis memuru da Cemil'e silah çeker; bunu, olayları izleyen Cemil'in babasının “Oğluma silah çeken adamın ben dünyayı yıkarım be başına” sözleriyle polis memuruna silah çekmesi takip eder. Film boyunca otoriteyi ve kuralları önemseyen baba, oğlu için her şeyi yapmaya hazır olduğunu ifade eder. Bu davranışıyla baba-oğul arasında film boyunca yaşanan gerilim yumuşamaya başlar.



Resim 4.4. Cemil'in Savcıya Silah Çekmesi



Resim 4.5. Cemil'in Babasının Oğlunu Koruması

Gerçeklerin ortaya çıktığı, olayların sonuca bağlandığı bölüm, sonuç bölümüdür. Cemil babasına, “hiç yanımda olmadın” dedikten sonra, babası aslında oğlu ile ilgilendiğini açıklar. Kraliçe kostümüyle konuşma yapan Cemil, Deniz'e aşık olduğunu söyler. Başkomiserin karakola gelmesiyle, savcı ile diğer polisler serbest kalırlar ve televizyon stüdyosunu basarlar. Cemil'i tutuklamak istediklerinde filmin ve film içerisindeki programın yönetmeni olan Sinan Çetin, bir otorite temsili olarak, tutuklamaya izin vermez.

Melodramların en önemli kodlarından biri, rastlantıdır. Karakterler belli bir amaç doğrultusunda toplanmamıştır. İşledikleri çeşitli suçlardan ötürü tutuklanmışlar ve tesadüf eseri hepsi aynı karakolda gözaltında tutulmaktadır. Başkomiserin rahatsızlığı nedeniyle izinli olması ve geçmişte çocuk oyuncu olan Tatü'nün karakolda gözaltında bulunması,

oyunun provalarının yapılabilmesi için bir rastlantıyı teşkil etmektedir. Bu gelişmelere, melodramatik anlatı yapısında kader de denmektedir.

Melankoli ve hüznün, melodramlarda karşımıza çıkan en önemli unsurlardandır. Su'nun amansız bir hastalığa yakalanması izleyicilerde merhamet ve acıma duygusu uyandırır. Seyirci film boyunca, yer yer Cemil ile özdeşlik kurar. Bir polisin savcıya silah doğrultması kabul edilebilir bir davranış değildir ancak Cemil'in tutuklularla beraber karakoldan ayrılabilmesinin tek yoludur. İzleyiciler kızı için fedakârlık gösteren Cemil ile bütünleşir. Bu yüzden ki, Cemil'in yaptığı pek çok davranış kabul edilir. Aslında burada, komiser Cemil değil baba Cemil ile özdeşlik kurulur ve yaptığı davranışın kabul edilebilir olduğu düşündürülür. Yeşilçam melodramlarında fedakârlık; annelik, kadınlık ve eş söylemi ile karşımıza çıkar. *Komser Şekspir* filminde bu söylem baba figürüne eklenir.

Yeşilçam melodramlarında en çok kullanılan mekân İstanbul'dur. *Komser Şekspir*'de İstanbul'da geçer. Öykünün geçtiği ana mekân ise karakoldur. Cemil karakolda bir otorite simgesidir ve o an için en üst yetkili konumundadır. Suçlularla sert ve yer yer argo konuşan Cemil'in, kızının öğretmeni aradığında daha sakın ve yumuşak bir ses tonu kullandığı gözlerden kaçmaz. Amiri Başkomiser Selahattin aradığında ise ayağa kalkarak tekmil getirircesine konuşmaktadır. Selahattin Cemil'e "kılık kıyafetin düzgün mü?" diye sorar; Cemil ise, yakasını ilikleyerek "düzgün başkomiserim" diye yanıtlar. Selahattin kılık kıyafete özen göstermekte ve ciddi olunması gerektiğine dair vurgu yapmaktadır. Bu telefon görüşmesi ile Selahattin'in kurallara ve yönetmeliklere önem verdiği gösterilmektedir.

Yeşilçam melodramları zıtlıklardan doğan çatışma üzerine kurulur. Zengin-yoksul, taşra-kent, iyi-kötü, geleneksel ve modernlik gibi ikili zıtlıklar çatışmayı oluşturur. Yeşilçam melodramlarında aile içi anlaşmazlık ve ailenin kutsallığı konuları sıkça işlenir. Cemil'in babası emekli polistir ve o da kurallara önem vermektedir. Cemil ile yürürken "otoritenin olmadığı yerde bin bela olur" der. Cemil ve babası bir çatışma içindedir. Cemil'in babası Yeşilçam'da sıklıkla görülen "otoriter" baba figürüdür. Cemil, babasına "Hayatımdaki her şeye karıştın" der ve meslek seçiminden yapacaklarına, her alanda müdahalede bulunduğunu söyler. Finalde babasına hitaben konuştuğu sahnede, "Hiç yanımda olmadın" cümlesini sarf eder ancak babasının küçüklüğünde onunla ilgilendiğini hatırlatmasının ardından aralarındaki sorun çözülür.

Karakoldaki polislerde de eril bir dil hakimdir. Polis memuru, eylem yaptığı için tutuklanan bir vatandaş gözaltına alındığında, boynuna astığı yazıyı okuyarak “Türküm, doğruyum, memurum, açım. Biz memur değil miyiz lan!” diyerek tepki gösterir. Cemil de aynı yazıyı okuyarak tutukluya karşı; “Biz memur değil miyiz lan!” diyerek tepkiyi tekrarlar. Babasını ziyarete gelen Su, “Baba ne yapıyorsunuz burada?” diye şaşkınlıkla sorar. Matematik problemini çözmediği için babasının yanına geldiğini söylediğinde babası soruyu çözmeye çalışır ancak başaramayınca tutuklu memur, “verin çözeyim” diyerek soruyu çözer. Bunun üzerine Cemil, özür mahiyetinde adamın omzunu sıvazlar.

Cemil ve Tatü’nün ilk karşılaşmaları sokakta gerçekleşir. Tatü, Cemil’in cüzdanını çalar ve ardından polislerce yakalanır. Gözaltındayken, geçmişte çocuk oyuncu olduğunu söyler ve film repliğini tekrarlar. Cemil yanına giderek tokat atar, “Tiyatro mu lan burası, başka oynayacak yer bulamadın mı” der ve vurmaya devam eder.

Su ambulasta yarı baygın haldeyken “Babam çok kızar”, “Beni kostümle görmesin” der. Bu sözlerle Cemil’in, kızının oyunda yer almasını istemediği anlaşılmaktadır. Ancak kızının hastalığını öğrendikten sonra ve öğretmenin rolü ona vermemesi üzerine, Yeşilçam’da çocuk oyuncu olduğunu söyleyen Tatü’nün Pamuk Prenses masalını oyunlaştırmasını ister. Her ne kadar otoriter ve otoritenin temsilcisi olsa da, kızı için her şeyi yapmayı göze alır. Kuralları hiçe sayar ve de savcıya silah çeker.

Filmdeki erkek karakterlerden Cemil ve Dalyan otorite sahibi, sert, etrafındaki kişilere bağırarak ve yer yer de fiziksel şiddet uygulayabilen kişilerdir. Onların yanı sıra Deniz karakteri de şiddetin uygulayıcısıdır. Cemil yasalarla hareket ederken, Dalyan onun aksine yasa dışı eylemlerde bulunmaktadır. Kendisinden güçsüz gördüğü kadına el kaldırmamakta ancak erkeklere güç kullanmaktadır. Dalyan ne kadar sert erkeği canlandırırsa da tanımadığı Su için elinden geleni yapar ve oyuna maddi destek sağlar. Yeşilçam kadınlarına atfedilen ağlama eylemini, Dalyan provalar esnasında elmayı ısırarak Pamuk Prenses’in ölümü sonrası, Cemil de kızı ölünce gerçekleştirir.

Filmde iki kadın karakter vardır: Su ve hayat kadını Deniz. Hayat kadınının tavırları erkeksidir. Parasını eksik veren müşteriyi tehdit eder. Dışarıda dayak yiyen Ali’yi görür ve ona yardımcı olmak ister. Onun bu tutumuna, dışarıdan olayları izleyen bir adam karşı çıkar. Konuşurken parmağı ile Deniz’in göğsüne vurur. Kendisine dokunulmasından

rahatsız olan Deniz, adamın parmağını kırar. Bu davranışları ile Deniz, erkeklerle özdeşleştirilen saldırganlık hareketlerini gerçekleştirir.

Kötü kalpli kraliçeyi canlandıracak Deniz'in ayağını burkması üzerine, kraliçe rolüne Dalyan geçer. Her ne kadar elbise giymek onu rahatsız etse de hiç tanımadığı genç bir kız için elbise giyer. Dalyan açısından bakıldığında, onun gösterdiği bir fedakârlıktır.

Dalyan, emrinde çalışan kişiler tarafından saygı gören bir mafya babasıdır. Şarkı söyleyen ve kendisine cevap veren adamlarına tokat atar. Dalyan'ın düşmanları bulunmaktadır. Kendisine silah doğrultulduğunda silahın üzerine doğru yürür ve silahı uzatan adama başıyla vurur. Şiddet onun için normal bir davranıştır. Dayak atmaktan ve yemekten korkmaz. Sevgilisi vardır ve onu çok sevdiğini akan trafiğin ortasına atlayarak dile getirmektedir. Sevgilisine maddi açıdan yaptıklarını bağırarak söyler ve “kraliçe hayatı yaşıyorsun” diyerek kolundan çeker. Adamlarına kızdığında şiddete başvuran Dalyan, sevgilisine sadece bağırır.

Adamları onun istediği malzemeleri getirdiğinde, kendi aralarında “Bu alemde bir numaradır Dalyan Ağabey, erkek adamdır” ifadeleri ile kendi aralarında konuşurlarken Dalyan, kraliçe kostümü ile karşılarına çıkar. Şaşkınlıkla ayağa kalkarlar ve önlerini iliklerler. Dalyan, üzerindeki elbise ile tespih sallamaktadır. Tespih sallamak, erkeklik ile özdeşleştirilen bir eylemdir. Avrupa İnsan Hakları Heyeti'nden gelen bir ekip Dalyan'ı kadın kılığında görür ve onun dansöz olduğunu düşünür. Dalyan durumu bozuntuya vermeyerek dans etmeye başlar.



Resim 4.6. Dalyan'ın Kostüm Giymesi



Resim 4.7. Cemil'in Kostüm Giymesi

Yeşilçam melodramlarında stereotip karakterler kullanılır, oyuncular stereotipleşerek farklı filmlerde de aynı karakteri oynarlar. Kadir İnanır'ın geçmişte canlandığı karakterler maskülen ve maço karakterlerdir. *Tatar Ramazan* (Melih Gülgen, 1990) filminde Ramazan, *Yılanların Öcü* (Şerif Gören, 1985) filminde Kara Bayram, *Dila Hanım* (Orhan Aksoy, 1977) filminde Karadağlı Rıza, *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz, 1978) filminde İlyas karakterleri, maskülen karakterlerdir. *Komser Şekspir*'de canlandığı Komser Cemil, bir otorite simgesidir. Yeşilçam döneminde oyunculuğa başlayan Kadir İnanır, bu filmde kendisinin adeta simgesi haline geldiği bıyıkları olmadan seyirci karşısına çıkar. Bilindiği gibi bıyık, Türk kültüründe erkeklik simgesi olarak kullanılır. Dalyan'ın sahne öncesi vurulması nedeniyle kraliçe kostümünü Cemil giyer.

Yeşilçam filmlerinde oyuncular adeta yıldızlaşır, *Komser Şekspir*'in ünlü oyuncusu ise Kadir İnanır'dır. Müjde Ar, pek çok filmde, tecavüze uğrayan kadın ya da hayat kadını gibi toplum nezdinde "saflığını ve el değmemişliğini yitirmiş" gözüken kadın rolleri ile izleyicinin karşısına çıkar. Filmde canlandığı Deniz de bir hayat kadınıdır. Okan Bayülgen, *Ağır Roman* filmdeki rolü gibi bitirim bir karakteri canlandırmıştır, ancak oyuncunun oynadığı *Kanalizasyon* ve *Hemşo* filmlerinde saf ve temiz karakter rolleri de mevcuttur.

Yeşilçam melodram kodlarından yasak aşk, *Komser Şekspir*'de, Cemil ve Deniz'in yaklaşması ile tersine işlemiştir. Toplumsal yaşam içinde hayat kadınları hor görülmekte ve yaptıkları işten ötürü dışlanmaktadırlar. Polislik mesleği ise toplum tarafından yüceltilen, saygı duyulan ve özenilen bir meslektir. Toplumsal yaşamda kadın ve erkek için belirlenmiş çeşitli roller vardır. Kadınları daha kırılgan ve edilgen gören toplum, öğretmenlik (anaokulu ve ilkokul), hemşirelik, bakıcılık ya da çalışanı daha pasif konumda tutacak masa başı işleri kadınlarla özdeşleştirir. Bunun karşılığında ise doktorluk, askerlik, polislik gibi etken ve atılgan meslekler için erkekler özdeşleşmiştir. Filmde Deniz'in ve

Cemil'in yaklaşması, toplumsal değerler açısından hoş görülmecek bir olaydır. Evlilik ve kadının eş olmasının namus gibi değerlerle özdeşleştirilmesi nedeniyle, Cemil'in ölen eşinin elbisesini giymesi için Deniz'e vermesi, Cemil'in Deniz'i eşi gibi görebileceğinin bir göstergesidir.



Resim 4.8. Deniz ve Cemil

Kömser Şekspir'de dış mekânların yanı sıra, karakol içi sahnelerde vinç ve şaryo kullanılmıştır. Sokakta yürürken geriye dönüş kurgu tekniği kullanılarak doktorun ofisindeki konuşma ekrana gelir. Kerem Akça (2018: 3) filmin, “Beklenenin aksine geniş plandan ziyade yakın ve orta planlarla” çekildiğini ifade etmiştir.

4.2. Çılgın Kalabalığın İçinde: İssiz Adam

Yönetmen ve senarist Çağan Irmak tarafından yazılıp çekilen film yakın dönem Türk melodram sineması örneği olarak ele alınmıştır. Filmin başrollerini Melis Birkan ve Cemal Hünal paylaşmıştır. Film, 2009 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde düzenlenen 13. Rhode Island Film Festivali'nde “En İyi Film Ödülü” almıştır.

4.2.1. Filmin Özeti

Alper, Mersin'den İstanbul'a yerleşmiş, kendi imkanları ile restoran sahibi olmuş aşçı bir genç bir adamdır; ilişkilerini günü birlik yaşamaktadır. Eski plaklara ilgisi olan Alper,

sahaflarda eski plakları incelerken Ada ile karşılaşır ve onunla tanışır. Bursa'dan İstanbul'a yerleşen Ada, çocuklar için kostüm diktiği bir dükkana sahiptir. Ada'nın dükkanına giderek onu, kendisinin hazırladığı yemeğin yeneceği bir akşama ikna eder. Yemek sonunda Ada ile birlikte olan Alper, başlangıçta Ada'yı da günübürlük bir ilişki gibi görür ancak Ada'dan etkilenir ve romantik bir ilişki içine girerler. Alper, Ada'yı annesi ile tanıştırır. Anne, Ada'yı çok sever ve birlikteliklerinin daim olmasını arzular. Alper, bir gerekçe olmaksızın Ada'yı terk eder ve bu ayrılık sonrası rahatlayacağını düşünmesine rağmen onun için zorlu bir dönem başlar. Alper ile Ada yıllar sonra yeniden karşılaşır. Alper'in hayatında her şey sabitken, Ada evlenmiş, yurtdışına yerleşmiş ve de çocuk sahibi olmuştur. Bu karşılaşma ikisinin de aslında birbirini hiç unutamadığını göstermiştir.

4.2.2. Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Issız Adam
Yapım Yılı	: 2008
Filmin Süresi	: 113 dakika
Yönetmen	: Çağan Irmak
Senarist	: Çağan Irmak
Görüntü Yönetmeni	: Gökhan Tiryaki
Sanat Yönetmeni	: Murat Güney
Müzik	: Aria, Cenk Erdoğan, Cengiz Onural, Bora Ebeoğlu
Kurgu	: Ruşen Dağhan
Oyuncular	: Cemal Hünal, Melis Birkan, Yıldız Kültür, Aslı Aybars, Şerif Bozkurt, Gözde Kansu

4.2.3. Filmin İncelenmesi

Issız Adam, konusu ve merkezde yer alan karakteri itibarıyla eril bir melodramdır. Filmin merkezinde her ne kadar Alper ve Ada'nın aşkı yer alıyor olsa da filmde Alper'in kendini yalnızlaştırması ve insanlardan kaçışı, ana hikâyeyi beslemektedir. Serdar Öztürk'ün de belirttiği gibi “Yalnızlık, kaçış, fantazyaya dünyasında arayış ve en nihayet yazılı kültürün Adasıyla, elektronik kültürün Adamının karşıtlığı, ilk anda filme damgasını vuran unsurlar arasındadır. Film, bu yüzden, bir ilişkinin aşkın ötesinde gerilimi, çelişkiyi, karşıtlığı da içinde barındıran içeriğine sahiptir” (Öztürk, 2010: 202).

Alper ve Ada yaptıkları eylemler ile birbirlerini çözümlemekte ve hareketlerinin alt metinlerini paylaşmaktadırlar. Ada, Alper'in hızlı konuşmasını etkileyici olmak için, Ada'nın kahvesini içmeyi ise paylaşımcılık adına değil; Ada'nın bir an önce gitmesini sağlamak için içtiği tezini savunur. Alper ise, insanların yemek yeme şekillerinin onların hayatını yansıttığını ifade eder. Hızlı yemek yiyen insanların hayatı hızlı yaşadığı, yavaş yiyenlerin ise yavaş yaşadığını savunur. Gerçekten de öyledir. Ada tane tane yavaş yavaş yemek yerken, filmde gördüğümüz hayatında da daha sakindir. Alper ise hızlı yemek yediği gibi hayatında da hızlıdır, her şeyi -yaşamını, ilişkilerini vb.- çabuk tüketmektedir. Ada ile olan ilişkisi de buna bir örnektir; tanışmaları, bir ilişki yaşamaları ve ayrılmaları hızlıca gerçekleşir.



Resim 4.9. Alper'in Ada'ya yemek hazırlaması

Alper yalnız bir adamdır ve bu yalnızlığını annesi de filmde, gerek Alper ile gerekse Ada ile olan diyaloglarında yineler.

“Yapayalnızdı hep buralarda. Nasıl anlatsam kızım? Alper azıcık başka başka bir oğlan. Söylemez, solumaz derler ya öyle biri. Sevdiğini belli etmez hiç. Konuşmaz, sıkıntısını demez. Bazen hoyrat hoyrattır halleri. Ufaklığından beri öyle geldi, öyle gider. Kalabalıkları sevmezdi hiç. Hep odasında otursun etsin isterdi. Ne derler insan mayası işte. Bazı insan öyle kapalı kutu hep. Hani demem o ki, yılma kızım, yarı yoldan dönme sakın. Bak bunca senedir bir ‘anneciğim’ deyip yanağımdan öpmüşlüğü yoktur beni. Ben bilirim sever beni, bilirim. Sen de öyle. Arkadaşlıklar... ne dersiniz siz flört mü? Neyse işte zor tabi bunlar ya. Gayret et kızım. Onu bırakma. Buralar, büyük yerler hep kandırır insanı. Bu hay huyda insan yalnız olduğunu bilmez anlamaz. Bir ses, bir nefes oluver onun yanında.”

Eski plaklara, yemeğe ve cinselliğe düşkün bir adam olan Alper, Ada'yı ilk kez, sahafta plaklara baktığı anda görür. Ada ile ilk yakınlaşması ise, Ada'ya hazırladığı tarçınlı havuçlu keki getirdiğinde gerçekleşir. Kek tarifi üzerine gerçekleştirilen konuşma ikili arasında birkaç kez tekrarlanır. Ada kekin tarifini ister ancak Alper, kek tarifini vermek

için daha çok vakit olduğunu söyler. Ayrılıklarından sonraki karşılaşmalarında yine kek konusu açılır ve Ada tarifi internette bulunduğunu söyler. Bir anlamda kek ilişkiiyi temsil etmekte olup, Ada'nın keki kendi kendine yapması ile ilişki de sona ermiştir.



Resim 4.10. Alper'in Ada'ya kek yapması

Filmde, klasik anlatı yapısı takip edilmiştir. Alper'in ilk görüldüğü sahnede internet üzerinden takma adlarla kadın olduğu anlaşılan biri ile konuşma gerçekleşir. Daha sonrasında Alper'in işi ve iş yeri hakkında görüntüler ekrana gelir. Alper'in hayat kadını ile yaşadığı ilişki, Ada ile tanışması, Ada'yı annesi ile tanıştırmaması ve Ada ile ayrılması kronolojik olarak ilerler.

Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi *Issız Adam*'da da Alper ve Ada bir rastlantı sonucu tanışır. Alper bir sahafta plaklara bakarken Ada sahafa girer. İçeri girdiği andan itibaren Alper'in dikkatini çeker. Alper'in bulduğu bir plağa verdiği tepkiye sahafın sahibi ve Ada şaşırır. Alper ve sahaf arasında geçen sohbet sonucu ikisinin daha önceden tanıştıkları anlaşılmaktadır. Ada araya girip aradığı kitabı söylediğinde sahaf sahibi ilgisizce cevaplar ve Ada dükkandan çıkar. Ancak Alper, koşup çıkarak Ada'yı bulur, elinde tuttuğu plağın özelliklerinden ve ne kadar nadide olduğundan bahseder. Alper'in aralıksız konuşmasından etkilenmeyen Ada hemen önünde duran "*Kız Tavlama Sanatı*" adlı kitabı Alper'e doğru çevirerek etkileyici olmadığı mesajını vermektedir. Ayrılık sonrası ilk karşılaşmaları da bir rastlantı sonucu oluşur.

Yeşilçam melodramlarında hikâye çoğunlukla mutlu sonla biterken, *Issız Adam* filmi, hüznü ve buruk bir şekilde sonlanmaktadır.

Alper, sahibi olduğu lokantada patron olarak çalışanlarının üstündeyken aynı zamanda aşçı göreviyle onlara denktir. Yaşadığı ilişkilerde ise -filmin başında yazdığı mesajda da olduğu gibi- altta değil üstte olmayı tercih etmektedir.

Melodram kodlarından yasak aşk, Alper'in yaşadığı çarpık ve tek gecelik ilişkileri ile ortaya konmaktadır. Ada ile bir ilişki içinde olmasına rağmen bağlanmaktan korktuğu için başka bir kadına, bir hayat kadınına gider ancak kapıdan içeri girmez; Ada'ya geri döner.

Melodram kodlarından taşra-kent ve geleneksel-modern çatışması, bu filmde izleyici karşısına çıkmaktadır. Alper, Ada ve Müzeyyen arasında geleneksel ve modern çatışması yaşanmaktadır.

Alper taşrada büyümüş ve sonradan kente yerleşerek kentli olmuş er bir bireydir. Annesi Müzeyyen Hanım, ablası, ağabeyi ve onların eşleri halen taşrada yaşamaktadırlar. Alper ve annesi ilişkisi bağlamında, Alper modernizmi temsil ederken, annesi gelenekseli temsil etmektedir. Ada ile annesini karşılamaya gittiklerinde Ada, Müzeyyen Hanım'ın elini öperken Alper annesine sadece sarılmaktadır. Türk kültürüne ve geleneksel aile yaşamına bakıldığında genç olan birey kendisinden yaşça büyük olan bireyin elini öper. Alper annesinin giyiminden ve davranışlarından rahatsızdır. Bunu da gerek sözlü gerekse jest ve mimikleri ile ifade eder. Annesinin memleketten getirdiklerini gördüğünde rahatsız olur. Annesinin eve girerken ayakkabılarını çıkarmasına Alper burun kıvrır, Ada ise ayakkabıları alıp kaldırır ve Alper'e kaş göz işareti ile “yapma” der. Annesi nikah için giyeceği elbiseyi büyük bir mutlulukla gösterir ancak Alper elbiseyi “çok demode” bulur. Alper'in lokantasında üçü bir arada akşam yemeği yediklerinde Alper annesinin yüksek sesle konuşmasından, abartılı jestlerinden, Ada'nın ona verdiği kostümü heyecanla göstermesinden, yemeği masasına geldiğinde ayağa kalkarak şef garsonun elinden almasından rahatsızlık duyar ve sürekli etrafını kolaçan ederek kimsenin bu davranışları görüp görmediğini gözler. Annesi içeceğini masaya dökünce garsona yardım etmek ister, Alper ise annesine seslenir, annesi onu duymayınca sesini yükseltir ve lokantadaki müşteriler bu sefer Alper'e bakarlar. Ada ise Alper'in annesine olan davranışından rahatsızlık duyar ve annesine karşı yaptığı her harekete sözlü ya da sözsüz bir şekilde tepki gösterir.



Resim 4.11. Ada, Alper ve Annesi



Resim 4.12. Ada, Alper ve Annesi

Müzeyyen, Ada ile olan ilişkisinde ise daha modern bir bakış açısı sergilemektedir. Alper, annesini Ada'ya arkadaşı olarak tanıştırır. Müzeyyen Hanım bu durumu sevinçle karşılamakla birlikte Ada'ya, “dost hayatı” yaşayıp yaşamadıklarını sorar. Ada ise sessizce başını sallar. Birlikte alışverişe çıkarlar, kahve içerler ve dertleşirler. Aslında Alper'in annesi ile kız arkadaşını tanıştırması ilişkiyi ciddiye aldığını göstermektedir.

Alper'in eskiye olan tutkusu filmde gösterildiği kadarıyla, sadece plaklardan oluşmaktadır. Bunun dışında cep telefonu, bilgisayar gibi modern iletişim araçlarını kullanmaktadır. Ada ise kitaplarını ikinci el almakta, diktığı kostümleri giyen çocukların fotoğraflarını analog fotoğraf makinesi ile çekmekte, “dijital makine ile daha kolay olmaz mı?” diye soran müşterisine, “Ben böyle alıştım” diyebilen eskiye ve alışkanlıklarına bağlı bir karakterdir.

Filmde ağırlıklı olarak kullanılan mekânlar Ada'nın ve Alper'in evi ile iş yerleridir. Kadın ve erkek bireyler olarak hem özel hem de kamusal alanda varlıklarını sürdürebilmektedirler. Bunların yanı sıra müzik dinlemeye gittikleri kafe, deniz kenarı, bar gibi mekânlarda bulunmaktadır.

Filmin çekildiği yıl olan 2008'de, Cemal Hünel ve Melis Birkan yeni yeni ünlü olmaya başlayan oyunculardır. *Issız Adam* filmi, Cemal Hünel'in tanındığı filmidir. Melis Birkan ise “*Barda*” (Serdar Akar, 2007) filminden sonra tanınmaya başlamıştır.

Melodram kodlarından, kendini olduğundan farklı tanıtmaya, *İssiz Adam* filminde de görülmektedir. Alper, Ada'nın dükkânına ilk kez gittiğinde eşinden ayrıldığını ve zar zor gördüğü oğluna bir kostüm almak istediğini söyler. Ada ona oğlu ile ilgili çeşitli sorular sorar ama Alper bunları geçiştirir. Ada ile yakınlaşabilmek için rol yapmaya başlar. Oynadığı minik oyun dışında, aslında film boyunca rol yapmaktadır. Tek gecelik ilişkilere alışık olan, başka birisi ile uyumayan Alper, Ada ile ilk defa uyuduğunda bu durumdan rahatsız olur ve sabah bir an önce evden gitmesini sağlamaya çalışır. İlişki boyunca da dürüst değildir Ada'ya karşı, yalnızlığına ortak olmasını istemez.

Yeşilçam melodramlarında kullanılan sabit kamera yerine filmde hareketli kameraya yer verilmiştir. Filmde yer yer atlamalı kesme kullanımı dikkat çekmektedir. Alper'in Ada'yı yemeğe davet ettiği sahnede kullanılan atlamalı kesmelerde, aradaki boşluklar silinerek Alper'in ısrarcılığı vurgulanmıştır. Manavdaki sahnede, film bütünlüğü açısından önemli olmasına rağmen tüm detayları görmemizin gereksiz kaçacağından hareketle, atlamalı kesmeye yer verilmiştir. Aynı şekilde Ada'nın Alper'in evinde geçirdiği gece sonrası sabah mutfağı toplamasını ve kahve hazırlamasını da atlamalı kesmelerle görmekteyiz.



Resim 4.13. Alper Ada'yı İkna Etme Çabası



Resim 4.14. Alper Yemek İçin Alışveriş Yaparken

Filmde yer yer öznel bakış açısı ile çekimler gerçekleştirilmiştir. Alper'in, internette yazıştığı kadının evine gittiğinde, içerisi, Alper'in bakış açısından görülmektedir. Alper'in Ada'dan ayrılmak istediğini söylediği sahnede ayrılık kararını açıkladıktan sonra Ada'nın tepkisi, Alper'in bakış açısından ve atlamalı kesme kurgu tekniği kullanılarak

izlenmektedir. Alper'in bakış açısından, Ada doğrudan kameraya bakmakta ve izleyici kendisini filmin içerisinde bulmaktadır; böylece Ada'nın hareketleri abartılı gözükmektedir. Bir diğer öznel bakış açısını ise, Ada'nın Alper'in çocukluk odasına girdiği sahnede görmekteyiz. Bu sahnede de yönetmen, Ada'nın hislerini Ada'nın gözlerinden izleyiciye aktarmıştır.



Resim 4.15. Alper'in gözünden Ada



Resim 4.16. Ada'nın gözünden Alper'in odası

Finalde karakterler ayrılık sonrası ilk kez birbirleri ile karşılaştığında yüzlerine söylediklerinin yanı sıra bir alt metin de ortaya çıkmaktadır. Birbirlerine olan yaklaşımları yabancılaşmış birer dost gibi olsa da aslında her ikisinin de hâlâ unutamadığı bir şeyler olduğu gözlenmektedir. Bunun yanı sıra, konuşmaların arasında gerçekleşen duraksamalarda devreye giren dış ses, tıpkı “*Selvi Boylum Al Yazmalım*” (Atıf Yılmaz, 1978) filminde olduğu gibi itiraflarını ve iç mücadelelerini içermektedir.



Resim 4.17. Alper ve Ada Ayrılık Sonrası İlk Karşılaşma

4.3. Aşk Engel Tanımaz: Başka Dilde Aşk

Yönetmen İlksen Başarır'ın ilk uzun metraj filmi olan *Başka Dilde Aşk*, yakın dönem Türk melodram sineması örneği olarak ele alınmıştır. Filmin başrollerini Saadet Işıl Aksoy ve Mert Fırat paylaşmıştır. Film, 21. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu ve En İyi Erkek Oyuncu ödülleri başta olmak üzere çeşitli festivallerden ve yarışmalardan ödül almıştır.

4.3.1. Filmin Özeti

İşitme engeli olan Onur, kütüphanede çalışmakta, aynı zamanda kürek takımında yer almaktadır. Takımdan arkadaşı Vedat'ın nişan kutlamasında, çağrı merkezinde çalışan Zeynep ile tanışması sonucu hayatı değişir.

4.3.2. Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Başka Dilde Aşk
Yapım Yılı	: 2009
Filmin Süresi	: 98 dakika
Yönetmen	: İlksen Başarır
Senarist	: İlksen Başarır, Mert Fırat
Görüntü Yönetmeni	: Hayk Kirakosyan
Sanat Yönetmeni	: Hakan Yarkın

Müzik	: Uğur Akyürek, Erdem Yörük
Kurgu	: Arzu Volkan
Oyuncular	: Saadet Işıl Aksoy, Mert Fırat, Emre Karayel, Ayten Uncuoğlu, Lale Mansur.

4.3.4. Filmin İncelenmesi

Klasik anlatı yapısının takip edildiği film, kütüphanede çalışan Onur (Mert Fırat) ve çağrı merkezinde çalışan Zeynep (Saadet Işıl Aksoy)'in gerçekleştirdikleri benzer eylemlerin çapraz kesme yöntemi kullanılarak verilmesiyle başlamaktadır.

Onur ve Zeynep ortak arkadaşlarının nişan kutlamasına davetlidir ve ilk kez orada karşılaşırlar. Zeynep gece boyu Onur ile iletişim halindedir ancak işitme engeli olduğunu Onur'a seslendiğinde Onur'un tepki vermemesi sonucunda arkadaşlarından öğrenir. İş gereği sürekli konuşan ve sürekli dinlemek zorunda kalan biri olduğundan Onur'un konuşamamasına "Oley be hayatımın aşkı" diyerek sevinir ve kucağına atlar.



Resim 4.18. Zeynep'in Onur'a Sarılması

Zeynep, Onur'un evine unuttuğu ceketini almak için gittiğinde ikisi birlikte dışarı çıkarlar. Burada Zeynep filmin temel sorusu olan "Hiç konuşmadan anlaşabilir miyiz acaba?" sorusunu sorar. Çift konuşmadan anlaşabilmeyi denese bile çevresel faktörler onların ilişkilerini sorgulamalarına sebep olur. Kendisi kabullense bile, arkadaşları ve ailesi Onur'u kabullenmezler. Onur'un duymaması ve konuşamaması, insanların gözünde onu, "eksik erkek" yapmaktadır.

Zeynep ve arkadaşları Vedat'ın nişan fotoğraflarına bakarlarken, ve arkadaşları Onur'un engelli oluşu ile ilgili şakalar yapılması Zeynep'i kızdırır. İlgili sahnede diyalog şöyle ilerler:



Resim 4.19. Zeynep ve Arkadaşları

“Arkadaş 1: Bu çocuktan değil mi Zeynep?

Leyla: Başka kim olabilir... Amma fotoğrafını çekmişsin çocuğun. Çok rezalet bir durum ya. Hem sen nasıl anlamazsın yaa...

Arkadaş 1: Sağır olmasa yakışıklı çocukmuş.

Leyla: Seni aradı mı hiç?

Arkadaş 2: Sessiz telefonlar alıyormuşsun Zeynep.

Zeynep: Öff.”

Zeynep aynı evi paylaştıkları Leyla'nın yanından ayrılmak için gittiğinde, Leyla ile aralarında geçen geçen diyalog şu şekildedir:

“Zeynep: Leyla, ben senin bugüne kadar hangi ilişkine karıştım, sen niye karışıyorsun ki?

Leyla: Benim bir tane bile anormal ilişkim olmadı Zeynep.

Zeynep: Senin normal ilişki anlayışın da bu, insana bakışın da.

Leyla: Gel buraya! (Zeynep'i balkona çıkartır ve Onur'a bağırır) Onur, Onur Zeynep bayıldı çabuk buraya gel! (Onur, Leyla'yı ve Zeynep'i görmez) Gördün mü bak sana bir şey olsa haberi bile olmayacak. Normal bu mu?”



Resim 4.20. Leyla'nın Onur'a Seslenmesi



Resim 4.21. Zeynep ve Babasının Tartışması

Çağrı merkezi çalışanlarının düzenlediği eylem sonrasında Onur, Zeynep ve diğer eylemciler tutuklandıktan sonra, Zeynep'in anne ve babası kızlarını karakoldan çıkarmak için gelirler. Zeynep'in babası kızına şunu sorar: “Senin neyini eksik ettik de eksik bir adamla birliktesin?”. Babaya ve arkadaşlarına göre Onur, duyamadığı ve konuşamadığı için eksiktir.

Benzer şekilde, Onur ve annesinin tartıştıkları sahnede de Onur, çocukluğundan beri babasının ona davranışı nedeniyle ezildiğini ve kendisini toplumdan soyutladığını ifade etmektedir. Film süresince Onur'un annesinin Zeynep'e, oğlunu konuşmaya teşvik etmesini söylediği cümlelere rastlanmaktadır. Onur, babasının kendisinden utanması nedeniyle konuşmadığını ifade etmektedir:

“Babam utandığı için beni insanlardan uzak tuttu, sen korktuğun için insanlardan uzak tuttu. Babamın arkadaşlarının yanında konuşmaya çabalarken çıkardığım garip seslerden babam utandı. Neden beni babaannem ve dedemin yanına hiç götürmedi? Beni çocuğu gibi görmedi. Bana hep tuhaf, kötü baktı. Hissetmedim mi sanıyorsun? O adam benim konuşmamı istemedi. Ben insanlar bana onun gibi bakmasın diye sustum. Hep korktum. ‘Babam bana böyle bakarsa insanlar nasıl bakar?’ diye düşündüm. Ben artık korkmak istemiyorum.”

Onur, insanların kendisi hakkındaki düşüncelerini önemseydiğini ve onunla çalışmak istemeyeceklerine dair inancını, kendisine teklif edilen bir web tasarımı işini reddetmek istemesi ile belirtir.

Onur'un annesi baskın, oğluna karşı korumacı, diğer insanlara karşı ise yargılayıcı bir tavır sergilemektedir. Zeynep ile tanıştığında onun engelli olmaması karşısında oğluna, “üzülmeni istemiyorum” demektedir, Zeynep’in işaret dili öğrenmesi karşısında ise insanlar için geçici bir heves olduğunu belirtmekte ancak Zeynep’in “Bende öyle olacağını zannetmiyorum.” ifadesi üzerine, “İnşallah.” diyerek aslında kelimeyi bağlamından kopartıp “çok inanmıyorum” anlamı yüklemektedir.

Zeynep ise Onur ile olan ilişkisinde mücadeleci bir tavır içindedir. İnsanların kendisini yargılamasını umursamamakta ancak bir yandan da “Hiç konuşmadan anlaşabilir miyiz acaba?” diyerek endişesini dile getirmektedir.

Onur ve Zeynep ilişkisinde kıskançlık göze çarpmaktadır. Onur, Zeynep’in eski sevgilisi Aras’tan gelen aramaları ve mesajları silmekte ancak Zeynep’e hiçbir şey söylememektedir. Onur’un annesinin kafesine gittiklerinde ise orada garson olarak çalışan Elif’in Onur’a yakın davranmasından duyduğu rahatsızlığı Zeynep açık açık ifade etmektedir.



Resim 4.22. Elif, Onur ve Zeynep



Resim 4.23. Zeynep'in Onur'u kıskanması

Melodram kodları arasında yer alan “yanlış anlama”, Onur’un engellilik durumundan ötürü oluşmaktadır. Eşyalarını toplamak için gittiği evden çıkarken Aras, Zeynep’in valizini çekiştirmektedir. Bunu gören Onur, Aras’ı dövmeye kalkar. Bir diğer yanlış anlama ise şöyle gerçekleşir: Çağrı merkezi çalışanlarının gerçekleştirdiği eylem sırasında polis, eylemcilerin basın açıklaması yapmalarına izin verir ancak pankartları toplamaları gerektiğini söyler. Polisin pankartı çektiğini gören Onur polise saldırır; bunun üzerine herkes tutuklanır. Zeynep polis aracında Onur’a bağırarak:

“N’apıyorsun sen anlamadan dinlemeden! Kaç haftalık çalışmayı çöpe attın. Adamlar izin vermişti her şeyi mahvettin. Bıktım artık senin bu asabiyetinden, bıktım!” demektedir.



Resim 4.24. Onur’un Polise Saldırması

Yeşilçam melodramlarında kadına özgü olan ağlama eylemini ayrılık sonrası hem Onur hem de Zeynep gerçekleştirmektedir.

Filmde atlamalı kesme kurgu tekniğine sık sık yer verilmiştir. Ve durağan kamera ile birlikte yer yer hareketli kamera kullanımı da gözlenmiştir.

4.4. Kadının Adı Var: Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku

Film, İlhami Algör'ün 2005 yılında yayınlanan aynı adlı kitabından uyarlanmıştır. Filmin başrollerini, Erdal Beşikçioğlu ve Sezin Akbaşoğulları paylaşmıştır. 51. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü" kazanılmıştır.

4.4.1. Filmin Özeti

Arif, gündüzleri ilk kitabını yazmaya çalışan, akşamları ise bir barda DJ'lik yapan bir adamdır. Kitabını yazma sürecinde ilişkiler, kadınlar ve geçmiş ilişkileri hakkında düşünür. Bir düğünde tanıştığı Müzeyyen'in hayatına girmesi ile hem yaşamında hem de kitabında değişimler yaşar.

4.4.2. Filmin Künyesi

Filmin Adı	: Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku
Yapım Yılı	: 2014
Filmin Süresi	: 105 dakika
Yönetmen	: Çiğdem Vitrinel
Senarist	: Çiğdem Vitrinel, Ceyda Aşar (İlhami Algör'ün aynı adlı romanından esinlenerek)
Görüntü Yönetmeni	: Vedat Özdemir
Sanat Yönetmeni	: Elif Taşçıoğlu
Müzik	: Harun Tekin
Kurgu	: Arzu Volkan
Oyuncular	: Erdal Beşikçioğlu, Sezin Akbaşoğulları, Erdiç Gülenler, Ege Aydan, Hare Sürel

4.4.3. Filmin İncelenmesi

Klasik anlatı yapısının takip edildiği film, gözlük, defter ve kalemlerin bulunduğu bir masa ile açılmaktadır. Masanın sahibinin bir yazar olduğu yahut yazma işi ile uğraştığı söylenebilmektedir. Yaşadığı ilişkiyi sorgulayan sevgilisi Hale (Derya Alabora)'nin ayrılık konuşması ile Arif (Erdal Beşikçioğlu) de ilişki kavramını sorgular.

Arif, ilk romanını yazmaya çalışan, haftanın bazı günleri ise bir barda DJ'lik yapan bir adamdır. Romanını yayınlama işinde başarısızdır. Hale ile gerçekleştirdiği konuşmada “Bugün yayınevinden aradılar, yarın benimle görüşmek istiyorlarmış. Bu sefer basacaklar galiba. E basmayacaklarsa niye arasınlar değil mi?” diyerek birden çok denemede bulunduğu ve başarısız olduğu, bu defa başaracağına inandığı anlaşılmaktadır.

Çay bardakları, çay kazanı ve bir masada kâğıt oynayan erkeklerin gözüktüğü mekânın bir kahvehane olduğu çıkarımı yapılabilir. Kahvehaneler, Türk kültüründe erkeklerin bulunduğu kamusal alanlardır. Arif, kahvede bir şeyler karalamakta ve camdan kadınları izlemektedir. Kadınlar Arif'in bakışının nesnesi konumuna gelmektedirler.

Kafede oturan kadın dikkatini çeker ve onun peşinden gider. Kadının yüzünü göremez. Yazdığı hikâyede de kadın karakterin belirgin olmamasını eleştirmiştir yayıncı. “Mesela kadının adı nedir?” sorusunu, “Özellikle kadının adını koymadım” diye yanıtlar Arif. Arif'in yazdığı karaktere atıfta bulunurcasına, yayıncı ile yapılan görüşmede de, arkadaki tabloda kadının yüzü belirgin değildir. Aynı durum Arif'in kahveden çıkıp takip ettiği kadında da izlenmektedir. Takip edilen kadının yüzü gözükmemektedir; ta ki filmin finalinde kadın Müzeyyen'e dönüşene kadar.



Resim 4.25. Arif'in Yayıncı ile Görüşmesi



Resim 4.26. Arif'in Takip Ettiği Kadın

Arif ve Müzeyyen, bir rastlantı sonucu tanışırlar. Arif, arkadaşı Pınar (Hare Sürel) ve nişanlısı Barış (Harun Tekin)'in düğün töreninde Müzeyyen ile karşılaşır. Müzeyyen, Arif'in yanına gelir ve yaşadığı hayatı kışkırdığını ifade eder. Arif, sohbetin ilerlemesi ile Müzeyyen'in açık sözlülüğünden etkilenir. Arkadaşının Müzeyyen'e seslenmesi ile adını tekrarlar. Filmin devamında yazdığı kadın karakter de buna göre şekillenir ve böylece, kadının adını koyar.

Müzeyyen'in babaannesinin ölmesi ve Müzeyyen'in Arif'i terk etmesi ile filme melankolik bir hava katılmıştır. Yeşilçam melodramlarında kadına atfedilen gözyaşını, Arif dökmektedir.



Resim 4.27. Ayrılık Sonrası Arif

Yeşilçam melodramlarında ataerkil söyleme sıklıkla rastlanmaktadır. Erkeğin etkin, kadının ise, edilgen olarak sunulduğu bu filmlerde, erkek, toplumsal mekânlarda varlığını sürdürürken; kadın, varlığını evde sürdürmektedir. Ancak *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filminde bu kodlar tersine dönmektedir. Filmde yer alan kadınlar güçlü, bağımsız ve iş sahibi kişilerdir. Filmin açılışında görünen Hale, ilişkiyi yönetmekte ve ayrılık kararını vermektedir. Kaldığı otelin sahibesi de bir başka baskın karakterdir. Otel sahibesi ile kadının istediği zamanda günlük ilişki yaşamakta ve kadın ardına bile bakmadan çekip gitmektedir. Final sahnesinde bir ilişkiye başladıkları görünen Elif, Halkla İlişkiler Sorumlusu olarak işinde başarılı bir kadındır. Yayınevi sahibi de Arif'in hayatındaki bir

başka baskın karakterdir. Arif, romanını, onun isteği doğrultusunda şekillendirmiştir. Müzeyyen filme yön veren, özgür ve kendi halinde bir kadındır; ikili arasındaki ilk diyalogu o başlatmıştır. Tekrar görüşme isteğinde bulunan ve ikili arasındaki cinsel ilişkiyi başlatan da odur. Arif'e yanına taşınmasını ve parası olmasa da ona bakacağını söyleyen Müzeyyen olmuştur. Tüm bunların yanında Arif'in duyduğu derin tutku karşısında kaçıp giden yine odur. Tüm bu kadınlar çerçevesinde bakıldığında Arif her ne kadar silik bir kadın roman karakteri yazmak istese de, etrafındaki tüm kadınlar baskın kadın karakterlerdir.



Resim 4.28. Otel Sahibi



Resim 4.29. Yayınevi Sahibi

Melis Zararsız (www.beyazperde.com), filmin eleştirisinde “erkek özgürdür, kadın kendisini erkeğe adar, kendisini bir ilişkiye tanımlar” klişesinin yerle bir edildiğini belirtmiştir; çünkü Müzeyyen Arif'in aksine, Arif ile var olmamaktadır. Ancak Arif'in tüm dünyası Müzeyyen olmuştur.

Arif'in ilişki yaşadığı gerek Hale gerekse Müzeyyen, toplumsal yaşamda birer şirkette çalışmaktadırlar. Kadına atfedilen ev ise, Arif'in en çok vakit geçirdiği alandır. Hale alışveriş yapıp işten döner ancak Arif evde uyumaktadır. Müzeyyen işe gider ancak Arif yine evdedir.

Yeşilçam melodramlarında kadına yüklenen fedakâr annelik, kadın ve eş söylemi, bu filmde işlememekte aksine; Müzeyyen özgür ruhlu, dilediği gibi yaşayan ve kimseye

bağlanmayan kadını canlandırmaktadır. Onun bu özgür halleri başta Arif'in hoşuna gitse de ilk kırılma noktası, Müzeyyen'in banyosunda gördüğü tıraş köpüğü ile başlar. Müzeyyen'in patronu ile olan iş ilişkisi, babaannenin cenazesinde gördüğü eski erkek arkadaşı ve yazar Burak Tanrıverdi (Ege Aydan)'nin kapıya bıraktığı not ile kıskançlığı perçinlenmiştir. Evde bulduğu erkek fotoğraflarından sonra aynadaki yansıması ile konuşur. Kendi içinde kıskançlığını yenmeye çalışır. Müzeyyen'in evinden eşyalarını toplarken tıraş köpüğü eline geçer ve "Kadın gitti sen hâlâ buradasın" diye serzenişte bulunur.

Filmde kadın ve erkeğin çatışması ile bağlanma ve özgür olma çatışması yaşanmaktadır. Aslında Arif'i ilk gördüğümüz anda birlikte olduğu kadından ayrılması kolaydır. Ancak Müzeyyen ile olan ilişkisinde Müzeyyen'in özgür ruhundan etkilenmişken, bunun, daha sonra kendisini rahatsız etmeye başladığı görülür. İlk kıskançlık belirtisini banyodaki tıraş köpüğünü görünce gösterir. Tıraş köpüğü ile arasında gizli bir çekişme yaşar. Müzeyyen'in eşyaları arasında tesadüfen gördüğü fotoğrafının üzerine dış ses ile yaşadıklarını romanına aktarır: "Adam, iç sesinden yükselen bu kıskanç tonlara alışmak istemiyordu. Bir kere başlarsa kıskanç adam rollerine, o oyunda perde hiç kapanmazdı." Akabinde, merakına yenik düşüp Müzeyyen'in eşyalarını karıştırır. Fotoğrafları çeken kişiyi ve fotoğraflardaki erkeği merak eder. Aynadaki yansıması, süperegosu gibi davranarak yaptığının yanlış olduğunu söyler. Müzeyyen'in babaannesinin cenazesinde Müzeyyen'in patronu olan Poyraz'ın, Müzeyyen'in elini tutması Arif'in gözünden kaçmaz. Bunun yanı sıra Müzeyyen'in eski sevgilisi Halil'in gelmesi ve Müzeyyen'in Halil'in omzunda ağlamaya başlaması Arif'i derinden etkiler. Akabinde eve döndüğünde Burak Tanrıverdi imzalı bir not görünce başka bir şey düşünemez hale gelir. Gördüğü rüyada Burak, Poyraz, Halil ve Müzeyyen kart oyunu oynamaktadır. Bir anda kendisini masada bulur. Üstleri çıplak oyuna başlarlar. Bir nevi Müzeyyen'in hayatına giren herkes kendisinden bir şeyler kaybetmiştir. Müzeyyen, Arif'i terk ettikten sonra Poyraz'ı bulmaya gider. Çünkü o da Arif'e göre tehlikeli bir erkektir. Poyraz'ı takip eder ancak onun eşcinsellere ait bir bara gittiğini fark edince rahatlar. Çünkü ona göre Poyraz, "tam bir erkek" değildir, erkekliğini yitirmiştir. Arif, Burak Tanrıverdi ile tanıştığında onun, Müzeyyen'in eski kocası olduğunu öğrenince şaşkınlık yaşar. Eski koca olması, onun yaşanıp biten bir hikâye olmasından ötürü Arif'i rahatlatır.



Resim 4.30. Arif'in Aynadaki Yansıması



Resim 4.31. Müzeyyen'i Ziyaret Etmeye Giderken

Film, mekân olarak İstanbul'da geçmektedir. Bununla birlikte deniz manzaralı yerler, deniz kenarı, bar, otel ve ev gibi mekânlar da kullanılmıştır.

Erdal Beşikçioğlu, 90'lı yıllarda başladığı tiyatro kariyerini 2000'li yıllarda televizyon ve sinemaya taşımıştır. “*Barda*” ve “*Vali*” gibi filmlerde birbirinden farklı karakterleri canlandırırken, “*Behzat Ç.*” adlı televizyon dizisi ile ikon haline gelmiştir. Behzat, Hegemonik erkekliği temsil eden, baskın ve aşık bir karakterken, Arif baskın olmayan daha romantik bir karakterdir.

Film boyunca Müzeyyen şarap içerken Arif çay içmektedir. Finalde Elif ile ziyarete gittikleri çift “çay demledim” dedikten sonraki sahnede Arif'in elinde içinde rakı olan bir bardak gözükmektedir. Hayatında bir şeylerin değiştiğinin göstergesidir, bu da final sahnesinde Müzeyyen'in “Çay içelim mi?” teklifine “Daha fazla çay içmek istemiyorum ben” demesiyle desteklemektedir.



Resim 4.32. Müzeyyen ve Arif

Yeşilçam melodramlarının aksine film Arif ve Müzeyyen'in mutlu birlikteliği ile bitmemektedir. Arif ve Müzeyyen farklı yollarda ilerlerler. Arif yeni bir ilişkiye başlar ve kitabını yayımlar; Müzeyyen ise Arif tarafından reddedilerek yalnız bırakılır.

Filmde durağan kamera ile birlikte yer yer hareketli kamera kullanımı da göze çarpmaktadır. Hareketli kamera, Müzeyyen ve Arif'in yürüdüğü sahnelerde onlara eşlik etmektedir.



5. SONUÇ

Türk Sinemasında melodram filmleri “Altın Çağ”ını, Yeşilçam döneminde yaşamıştır. 70’li ve 80’li yıllarda yaşanan toplumsal gelişmeler sinemaya da yansımış, melodram bir tür olmaktan ziyade Yeşilçam filmlerinde kullanılan bir özellik haline gelmiştir. Günümüzde melodrama hemen hemen her film türünde rastlanması nedeniyle melodramlar, melez bir özelliğe sahiptir. Yeşilçam döneminde çekilen filmlerde anlatı merkezinde genellikle kadınlar yer almaktayken, 90’lı yıllardan sonra çekilen filmlerde erkekler de anlatı merkezinde konum edinmeye başlamışlardır. Erkeklerin acıları, dramları ve erkeklik krizini anlatan filmlere sıkça rastlanmaktadır.

“Yeni Türk Sinemasında Melodram Erkekleri” adlı bu çalışma, 2000 sonrasında yapımı tamamlanan melodram özellikleri gösteren filmlerdeki melodram kodlarının ve erkekliğin geçirdiği değişimi analiz etmektedir.

Çalışmaya, *Komser Şekspir* (2000), *İssız Adam* (2008), *Başka Dilde Aşk* (2009) ve *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* (2014) filmleri, betimsel analiz yöntemiyle, yorumlanarak çözümlenmiştir. Çözümleme esnasında hem filmlerin taşıdığı melodram unsurları hem de filmdeki erkek karakterlerin bu melodram kodlarına uyup uymadığı tespit edilmiştir.

Çalışmaya konu olan *Komser Şekspir*, *İssız Adam*, *Başka Dilde Aşk* ve *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filmlerinin baş kahramanları erkektir. Erkekler üzerinden bir erkeklik krizi yaşanmaktadır. Ulusay (2004: 160), sinemada erkeklik krizinin her daim mevcut olduğunu ancak son yıllarda çekilen Türk filmlerinde yoğun bir şekilde görüldüğünü belirtmiştir. İncelenen filmlerde ise, Yeşilçam melodramlarının kadınlara has kimi kodlarının erkek karakterlerde gözlendiği ve yeni Türk Sinemasında erkek karakterler üzerinden bir dönüşüme uğradığı tespit edilmiştir.

Komser Şekspir ve *İssız Adam* filmlerinin yönetmenleri erkek olmakla birlikte kendi sinema dillerini de oluşturmuş olan, Türk sinemasının popüler yönetmenlerinden Sinan Çetin ve Çağan Irmak’tır. *Başka Dilde Aşk* ve *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filmlerinin yönetmenleri ise filmlerini çektikleri dönemde kariyerlerinin başında olan İlksen Başarır ve Çiğdem Vitrinel adlı kadın yönetmenlerdir.

Box Office Türkiye verilerine göre; popüler kanatta yer alan *Komser Şekspir* 37 hafta vizyonda kalarak 1.331.462, *Issız Adam* 43 hafta vizyonda kalarak 2.788.550, bağımsız kanatta yer alan *Başka Dilde Aşk* 37 hafta vizyonda kalarak 139.866 ve *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* ise 15 hafta vizyonda kalarak 73.134 izleyiciye ulaşmıştır (www.boxofficeturkiye.com, 2019).

Çalışmaya konu olan filmlerdeki kadın oyuncular, başkahramanla etkileşim halinde anlatıyı desteklemektedir. *Komser Şekspir* filminde iki kadın karakter öne çıkmaktadır: Su ve Deniz. Su, Cemil ile baba-kız ilişkisindedir. Deniz ise, Cemil ile başlangıçta suçlu-kanun adamı ilişkisindeyken ikilinin yakınlaşması ile ilişkileri romantik bir boyuta geçmiştir. Henüz lise öğrencisi olan Su, annesinin kaybı nedeniyle, komiser babası ve emekli polis dedesiyle beraber yaşamakta, bir nevi otorite içinde büyümektedir. Deniz ise, bulunduğu konum itibarıyla otoritenin karşısında yer alan ve tek başına ayakta durmaya çalışan bir kadın figürüdür. Müjde Ar'ın bu güçlü ve bağımsız karaktere hayat vermesi, onun geçmişten günümüze gelen süreçte canlandığı “özgür kadın” karakterlerine uyum sağlamaktadır.

Issız Adam filminde de iki kadın karakter, Alper'in sevgilisi Ada ve annesi Müzeyyen Hanım ön plana çıkmaktadır. Müzeyyen Hanım, yalnız yaşayan ve tek başına ayakta duran bir kadındır. Ada ise, kendi işine sahip olan, bağımsız ve güçlü bir kadın portresi çizmektedir. İkisi dışında Alper'in hayatına giren diğer kadınlar tek gecelik ilişkiler yaşadığı hayat kadınları, eski sevgililer ve patron-çalışan ilişkisi içinde olduğu çalışanlarıdır. Alper, bu ikincil kadın karakterlerin üzerinde tahakküm kurabilmektedir.

Başka Dilde Aşk filminde, Onur ve Zeynep arasında romantik bir ilişki bulunmaktadır. Zeynep kendisini aldatan sevgilisi Aras'ı terk eder ancak onunla aynı iş yerinde çalışmak zorundadır. Bir gece tanıştığı Onur'a aşık olur ancak Onur'un engelini aşklarına engel olup olmayacağını sorgular. Babasından şiddet gören annesini korumak ister ancak annesi kocasının yanına geri döner. Onur'un annesi ise kocası onları terk ettiği için çocuğunu yalnız başına büyütüştür. Oğlu ve oğlu gibi engelliler için bir kafe açmıştır. Kendi ayakları üzerinde durabilen bağımsız bir karakter olmakla birlikte, oğluna karşı oldukça savunmacı davranmakta ve hayatına giren kadının, Zeynep'in, onun için doğru bir tercih olup olmadığını sorgulamaktadır.

Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku filminde, Arif ile romantik bir ilişki yaşayan, filme de adını veren Müzeyyen karakteri ön plana çıkmaktadır. Müzeyyen de incelenen diğer filmlerdeki kadınlar gibi güçlü ve bağımsız bir kadındır; varlığını bir erkeğin varlığına borçlu olmayan, erkek üzerinde otorite kurabilen bir karaktere sahiptir. Arif'in filmde etkileşim içerisinde olduğu diğer kadınlar ise otel sahibesi, yayınevi sahibesi ve daha sonradan romantik ilişki yaşayacağı halkla ilişkiler sorumlusu Elif'tir. Bu üç kadın da Arif'e göre baskın kadınlardır ve sahip oldukları işlerde yönetici vasfı taşımaktadırlar.

Dört filmde de yer alan kadınlar güçlü ve bağımsız kadınlardır; kendi başlarına ayakta durabilmektedirler. Yeşilçam melodramlarında kadınlar ev içi mekânlarla kısıtlanmışken erkekler çoğunlukla kamusal alanda görülmektedirler. Kadınların kamusal alandaki varlıkları ise, sevgilileri ya da eşleriyle birlikte yer aldıkları mekânlar olarak sergilenmekteydi. İncelenen üç filmde de bu algının bulunmadığı gözlemlenmiştir. *Komser Şekspir*'de yer alan iki kadın karakterden Su, öğrenci olarak okulda ve komiserin kızı olarak karakolda görülmektedir. Diğer karakter Deniz ise, ilk olarak kamusal alan olan sokakta ve ağırlıklı biçimde, tutuklu olarak karakolda izlenmektedir. *İssız Adam* filminde Ada, kendi iş yerinde yalnız, Alper ile birlikte barda, kafede ve sokakta izleyici karşısına çıkmaktadır. *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filmindeki Müzeyyen ise, yalnız başına işyerinde, yanı sıra, Arif ile birlikte sokakta ve barda gözükmektedir.

Komser Şekspir, *İssız Adam* ve *Başka Dilde Aşk* filmlerinde erkekler, ağırlıklı olarak kamusal alanlarda ve iş yerlerinde, yer yer de evde gösterilmektedir, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filminde, Arif çoğunlukla vaktini evde geçirmektedir. Yeşilçam melodramlarında sıkça karşılaşılan kodlardan fedâkarlık, bu filmlerde erkeğe atfedilmiştir. Cemil, kızı için otoriteyi karşısına almıştır; Alper ve Arif ise, alışık oldukları hayattan feragat etmişlerdir. Ancak *Başka Dilde Aşk* filminde Zeynep, Onur ile birlikte olabilmek ve onu anlayabilmek için fedakârlık göstermiş olup Onur için işaret dili öğrenmiştir.

Yeşilçam melodramlarında sinematografik açıdan, duyguları verebilmek amacıyla yakın planlar ve en az düzeyde kamera hareketi kullanılırken; çalışmada incelenen filmlerde yakın planların yanı sıra genel planlar, değişik kamera açıları ve hareketli kamera kullanımına sıklıkla yer verildiği gözlemlenmiştir.

Çalışmaya konu olan filmler, yeni Türk Sinemasının erkeklik krizini yansıtan ve melodram öğeleri taşıyan filmlerdir. İncelenen filmlerden *Komser Şekspir* ve *İssız Adam*’da yer alan erkekler, hegemonik erkeklik özelliği taşımaktadırlar. Baştürk Akca ve Tönel (2011: 27), saldırganlık, cesaret, egemenlik ve bağımsızlığın erkek davranış normlarından olduğunu belirtmişlerdir. Özellikle *Komser Şekspir* filminde bu unsurların hepsine birden rastlanmaktadır. Filmde yer alan erkek karakterlerden Cemil ve Dalyan, şiddete başvurabilen, otoriter ve egemenlik sahibi erkeklerdir. Cemil, komiser olarak karakolda; Dalyan ise, bir mafya babası olarak yer altı dünyasında söz sahibi kişilerdir. *İssız Adam* filminde yer alan Alper, kadınlara karşı cinsel anlamda şiddet uygulayabilen ve bundan zevk alan, iş ilişkisi içerisindeki kadınlara karşı sadece otoriter davranan, öte yandan, çevresindeki diğer erkeklerle karşı arkadaşça yaklaşan bir karakterdir. *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filminde Arif, diğer filmlerdeki erkeklerin aksine daha içe dönük; sevgilisine, hesap sorduğunu düşünür korkusu ile, soru sormaktan bile çekinen nahif bir karakterdir.

Yeni Türk Sineması örneği olarak seçilen filmlerde Yeşilçam melodram kodları da çeşitli değişiklikler göstermiştir. Özellikle erkekler için olumsuz addedilen bazı özellikler, yeni sinema anlayışı içinde kendisine yer bulmuştur. Her üç filmde de baş kahraman erkek, gözyaşı dökmektedir. *Komser Şekspir*’de Cemil, kızı için; *İssız Adam* ve *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filmlerinde ise erkekler, sevdikleri kadının ardından gözyaşı dökmektedir. “Erkek adam ağlamaz” söylemi ile yetiştirilen erkek çocukları büyüdüklerinde, “ağlama”nın kadınlara özgü bir eylem olduğu sonucuna varmaktadırlar. Bu yüzden, toplum içinde ağlayan erkek figürü hoş karşılanmamaktadır. Alper, Ada’dan kalan küçük bir parçayı gördüğünde; Arif, Müzeyyen’in, Onur ise Zeynep’in ardından, evde, özel alanda gözyaşı dökmektedir. Cemil, diğer üç erkeğin aksine mecazi değil gerçek bir kaybın ardından insanlara aldırmaksızın ağlayabilmektedir.

Sonuç olarak, Türk Sinemasında özellikle 1996’dan beri süregelen değişim ve dönüşümle, erkek hikâyelerinin anlatı merkezinde kendine yer bulduğu filmler artan oranda çekilmeye başlanmıştır. Bu filmler sadece melodramlarla sınırlı kalmayıp, dram, komedi, romantik komedi ve aksiyon gibi türlere de yansımıştır. Dönüm noktası olarak kabul edilen *Eşkîya* başta olmak üzere *Balalayka*, *Mustafa Hakkında Her Şey*, *Yazı Tura*, *Kurtlar Vadisi Irak*, *Yumurta*, *Nefes: Vatan Sağ Olsun* ve *Dağ* gibi filmlerde, erkeklerin kahramanlık hikâyeleri, sıkıntıları ve dostlukları dile getirilmiştir.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. (Birinci Baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. (Birinci Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Öztürk S. R., Ulusay, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Adams, C. J. (2013). *Etin Cinsel Politikası*. (çev: G. Tezcan, M. E. Boyacıoğlu). (Eserin orijinali 2010'de yayımlanmıştır). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Kitap
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. (Birinci Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akça, K. (2018). *Yerli Sinemada Hollywood Kuşağı 2006-2016 Dönemi*. (Birinci Baskı). İstanbul: h2o Kitap.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. (Birinci Baskı). İstanbul: Cadde Yayınları.
- Atay, T. (2004). "Erkeklik En Çok Erkeği Ezer!". *Toplum ve Bilim 101*. İstanbul: Birikim Yayıncılık.
- Atayman, V., Çetinkaya, T. (2016). *Popüler Sinema'nın Mitolojisi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bacchilega, C. (2016). *Postmodern Masallar, Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı Stratejileri*. (Çev. Fatma Büşra Helvacıoğlu). İstanbul: Avangard Yayınları. (Eserin orijinali 1997'de yayımlandı).
- Baştürk Akca, E., Tönel, E. (2011). "Erkek(lik) Çalışmalarına Teorik Bir Çerçeve: Feminist Çalışmalardan Hegemonik Erkekliğe". İ. Erdoğan (Editör). *Medyada Hegemonik Erkek(lik)ve Temsil*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Bolak Boratav, H., Okman Fişek, G., Eslen Ziya, H. (2017). *Erkekliğin Türkiye Halleri*. (Birinci Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık. (Eserin orijinali 2005'de yayımlandı).
- Cengiz, K., Tol, U. U., Küçükural, Ö. (2004). "Hegemonik Erkekliğin Peşinden". *Toplum ve Bilim 101*. İstanbul: Birikim Yayıncılık.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Cüceloğlu, D. (2012). *İnsan ve Davranışı, Psikolojinin Temel Kavramları*. (Yirmibeşinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çakar Mengü, S., Mengü, M. (2009). “Birmingham Okulu, İngiliz Kültürel Çalışmaları”. (Der. Yasemin G. İnceoğlu, Nebahat A. Çomak). *Metin Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Daldal, A. (2015). “Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni Türk Sineması Üzerine”. D. Bayrakdar (Editör). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11*. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Demez, G. (2005). *Kabadayıdan Sanal Delikanlıya, Değişen Erkek İmgesi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Babil Yayınları.
- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve Kadın*. (Birinci. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Dökmen, Z. Y. (2015). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. (Yedinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erdoğan N. (1998). “Yeşilçam’da Beden ve Mekanın Eklemlenmesi Üzerine Notlar”, *Doğu Batı Dergisi*. 2 (1).
- Erdoğan, N. (2001). “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar”. D. Derman (Editör). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Eyüboğlu, S. (2004). “2000’lerde Değişen Bir Şeyler Var mı?”. D. Bayrakdar (Editör). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Freud, S. (2006). *Cinsiyet Üzerine*. (13. Baskı). (Çev. A. A. Öneş). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinali 1905’te yayımlandı).
- Gledhill, C. (2018). “Tür, Temsil ve Pembe Dizi”. (Çev. Ayşe İnal, Jale Özata Dirlikyapan). J. Özata Dirlikyapan (Editör). *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı Temel Metinler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Eserin orijinali 1997’de yayımlandı).
- Gönüllü, M., İçli, G. (2001). “Çalışma Yaşamında Kadınlar: Aile ve İş İlişkileri”. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, (25) 1, 81-100.
- Gross, R. M. (2006). “Ataerki-Öncesi Hipotezi: Bir Değerlendirme”. (Der. Sylvia Marcos). *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Güçhan, G. (1996). “Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler”. (haz. Süleymâ Murat Dinçer). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (Birinci Baskı). Ankara: Doruk Yayınları.
- Günindi Ersöz, A. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (Çev. U. Kutay, M. Çavuş). İstanbul: Es Yayınları.

Işıklar, U. (2014). “Zeki Demirkubuz Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsilleri”. H. Kuruoğlu, B. Aydın (Editör). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya*. Ankara: Detay Yayıncılık.

İnternet: <http://arsiv.ntv.com.tr/news/64082.asp>, Son Erişim Tarihi: 10.04.2019

İnternet : <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80308/devlet---sinema-iliskisi.html>, Son Erişim Tarihi: 27.07.2019

İnternet : <http://sozluk.gov.tr/>, Son Erişim Tarihi: 20.06.2019

Kaya Mutlu, D. (2001). “Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım”, D. Bayrakdar (Editör). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Kıvanç, H. (2015). *Telesafir, Anılarla Türk Televizyonculuğu*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: NTV Yayınları.

Köşgeroğlu, N. (2010). *Kalın Duvar İnce Zar*. (Birinci Baskı). Ankara: Alter Yayıncılık.

Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Künüçen, H. (2001). “Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine”, *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 18 (18).

Mutlu, E. (1998). *İletişim Sözlüğü*. (Üçüncü Baskı). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.

Navaro, L. (2017). *Tapınağın Öbür Yüzü*. (Onikinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Nazik, Y. (2016). “1960-1975 Döneminde Yeşilçam Sinemasında Özdeşleşme”. *Sinemada Anlatı ve Türler*. (Onbirinci Baskı). A. Gürata, F. Küçükkurt (Editörler). İstanbul: Vadi Yayınları.

Nutku, Ö. (1990). *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Oğuzduran, N. (2017). “Psikososyal Kuram: E. Erikson”. D. Gençtanırım Kurt ve E. Çetinkaya Yıldız (Editör). *Kişilik Kuramları*. (Birinci Baskı). Ankara: Pegem Akademi.

Oluk Ersümer, A. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Onaran, A. (1994). *Türk Sineması Cilt I*. Ankara: Kitle Yayınları.

Onur, H., Koyuncu, B. (2004). “Hegemonik Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler”. *Toplum ve Bilim* 101. İstanbul: Birikim Yayıncılık.

Özakman, T. (2014). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği -tiyaro, radyo, televizyon, sinema-*. (Yedinci Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Özbay, C. (2013). “Türkiye’de Hegemonik Erkekliği Aramak”. *Doğu Batı* 63. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. (İkinci Baskı). Ankara: İmge Yayınevi.
- Özgülük, B., Öztemür, G. (2017). “Psikanalitik Kuram: S. Freud”. D. Gençtanırım Kurt ve E Çetinkaya Yıldız (Editör). *Kişilik Kuramları*. (Birinci Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özsoy, A. (2016). “Türkiye’de 1960’lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi”. *Sinemada Anlatı ve Türler*. (Onbirinci Basım). A. Gürata, F. Küçükkurt (Editörler). İstanbul: Vadi Yayınları.
- Öztürk, S. (2010). “Elektronik Kültürün Adam’ına Karşı Yazılı Kültürün Ada’sı: İssız Adam Filmine İletişim Sosyolojisi Olarak Bakmak”. *Marmara İletişim Dergisi*, (16), 201-215.
- Pösteği, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması*. (Üçüncü Baskı). Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkansız İktidar*. (Birinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, S. (2013). *Erkeklik: İmkansız İktidar*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (2014). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık
- Segal, L. (1992). *Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. (çev. Volkan Ersoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1990 yılında yayımlanmıştır).
- Senemoğlu, N. (2018). *Gelişim Öğrenme ve Öğretim, Kuramdan Uygulamaya*. (Yirmialtıncı Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sertelin Mercan, Ç. (2016). “Gelişim Psikolojisinde Kuramlar ve Araştırma Yöntemleri”. H. Ergin ve S. Armağan Köseoğlu (Editör). *Gelişim Psikolojisi*. (Yedinci Baskı). Ankara: Nobel Yayın.
- Sevinç, Z. (2015). “2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (40), 97-118
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev. Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. (Birinci Basım). İstanbul: Metis Yayınları.

- Şahin, Ç. (2010). “Verilerin Analizi”. R. Y. Kıncal (Editör). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Topçu, G. (2016). “Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın”. *Sinemada Anlatı ve Türler*. (Onbirinci Baskı). A. Gürata, F. Küçükkurt (Editörler). İstanbul: Vadi Yayınları.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram. Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı’na Bakış*. (Birinci Baskı). Ankara: Aşina Kitaplar
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı*. (Birinci Baskı). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Turan, H. (2011). “Nuri Bilge Ceylan’ın Taşrası”. (Haz. Ayşe Pay). *Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan*. (İkinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları.
- Türkoğlu, N. (2004). *İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim, Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar*. (Birinci Baskı). İstanbul: Babil Yayınları.
- Ulusay, N. (2004). “Günümüz Türk Sinemasında Erkeklik Filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi”. *Toplum ve Bilim 101*. İstanbul: Birikim Yayıncılık.
- Velioğlu, Ö. (2017). *Kötülüğe Yenik düşen Türk Sineması*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Williams, L. (2018). “Film Bedenleri: Toplumsal Cinsiyet, Tür ve Aşırılık”. (Çev. Selver Dikkol). J. Özata Dirlikyapan (Editör). *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı Temel Metinler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Eserin orijinali 1991’de yayımlandı).
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (Onbirinci Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yumul, A. (2001). “Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak”. D. Bayrakdar (Editör). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu, Mitik Erkeklik ve Suç Draması*. (Birinci Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yüksel, S. E. (2016). *Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantezi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Zengin Çelik, H., Tezcan, S. (2017). “Türk Sinemasında Göç Temalı İstanbul Filmleri Üzerinden Kentlerdeki Mekânsal ve Toplumsal Değişimlerin İncelenmesi”. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(2), 619-636.
- Zeybekoğlu, Ö. (2013). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu*. (Birinci Baskı). Ankara: Eğiten Kitap.

Zıraman, Z. (2014). *Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üslupları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : Balcı, Yeliz
 Uyuğu : T.C.
 Doğum tarihi ve yeri :16.09.1985/Ankara
 Medeni hali : Bekâr
 e-mail : balci.yeliz@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi	Devam ediyor
Lisans	Gazi Üniversitesi	2009
Lise	O.Ç.P.L.	2002

İş Deneyimi

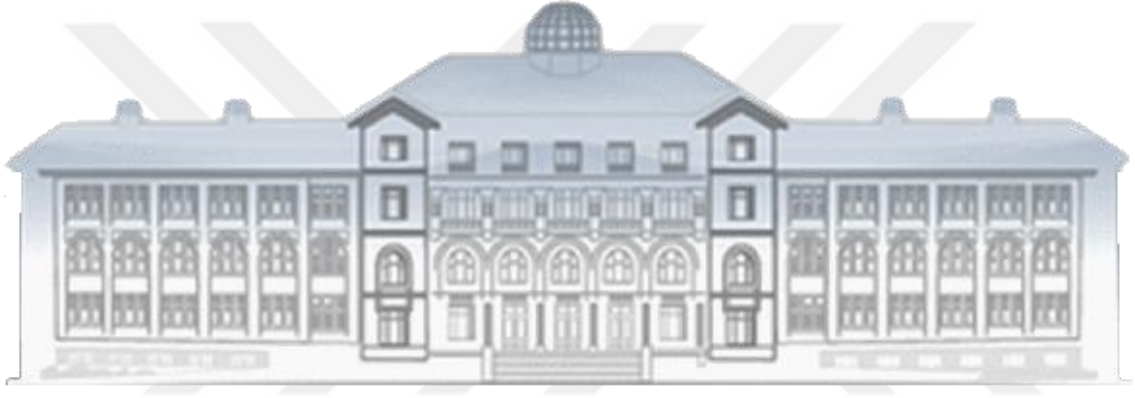
Yıl	Yer	Görev
2013-	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi	Öğretim Görevlisi
2010-2012	Yüzyılın Manşetleri Belgeseli	Yönetmen Yardımcısı
2009-2010	90. Yılında Meclis Başkanları Belgeseli	Yönetmen Yardımcısı
2009	Ahi Evran Hayatı ve Eserleri Belgeseli	Yönetmen Yardımcısı
2005	Sur İçi İstanbul Belgeseli	Yönetmen Yardımcısı
2005-2006	Radıo Gazi	Yayın Yönetmeni

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Balcı, Y. (2019). “Yeni Türk Sinemasında Erkekliğin Dönüşümü: Komser Şekspir Örneği”. *Journal of Current Research on Social Sciences*, 9 (3), 1-12.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

