



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

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**ÇAĞAN IRMAK FİLMLERİNDE
MELODRAM UNSURLARININ KULLANIMI**

DUYGU TURGAY

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

HAZİRAN 2018



**ÇAĞAN IRMAK FİLMLERİNDE MELODRAM UNSURLARININ
KULLANIMI**

Duygu TURGAY

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

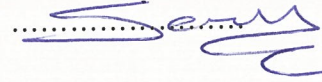
HAZİRAN 2018

Duygu TURGAY tarafından hazırlanan “Çağan Irmak Filmlerinde Melodram Unsurlarının Kullanımı” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman (Başkan): Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

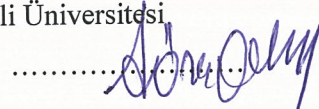
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye: Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

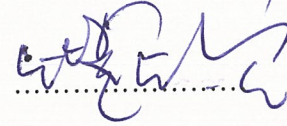
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye: Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş Emrah ÇAĞLIYAN

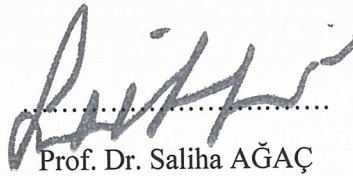
Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü, Başkent Üniversitesi

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



Tez Savunma Tarihi: 28.06.2018

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



Prof. Dr. Saliha AĞAÇ

Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- 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 çalışmada 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.

Duygu Turgay

28.06.2018



ÇAĞAN IRMAK FİLMLERİNDE MELODRAM UNSURLARININ KULLANIMI

(Yüksek Lisans Tezi)

Duygu Turgay

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Haziran 2018

ÖZET

Öncelikle bir tiyatro terimi olarak ortaya çıkan ve ilk kullanımıyla şarkılı oyun anlamına gelen melodram sinemada da varlığını sürdürmektedir. Kimi yazarlar melodramı sinemada bir tür olarak tanımlarken kimi yazarlar ise melodramın tür olmanın yanı sıra sinemada pek çok tür içerisinde yer alan bir anlatı biçimi olduğunu belirtmektedirler. Melodram, sinemada diğer türlerin içerisinde de varlığını göstererek kendisine geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Türk Sineması'nda yönetmenler filmlerinde melodramatik unsurlara yer vermektedirler. Çağan Irmak da filmlerinde melodram unsurlarını kullanmaktadır. Bu çalışmada melodram unsurlarının, Çağan Irmak filmlerindeki kullanımının incelenmesi amaçlanmıştır. Yeşilçam, Türk Sinemasında melodramın en popüler olduğu dönemdir. Bu nedenle çalışmada, özellikle Yeşilçam melodramları üzerinde durulmuştur. Irmak'ın dört filmi Babam ve Oğlum, Dedemin İnsanları, Issız Adam ve Unutursam Fısılda filmleri üzerinden Çağan Irmak filmlerindeki melodram unsurları incelenmiştir. Bu filmler, Erwin Panofsky'nin "İkonoloji Araştırmaları" kitabında yer alan yöntemi ile analiz edilmiştir. Irmak, filmlerinde, melodramın anlatıda başvurduğu çatışma, travma, rastlantı ve tesadüf gibi unsurlara yer vermektedir. Bu şekilde melodramın ahlaki değerleri vurgulama, yeni ve eski arasında çatışma yaratarak bastırılmış olanı açığa çıkarma ve aşırı duygulanım sağlama gibi işlevlerinden de yararlanır. Yeşilçam melodramlarındaki konular ve bu konuların işlenişi basit anlatı yapısı ile sunulur. Buradaki amaç filmlerin daha fazla kitleye hitap ederek izlenilirliğini artırmaktır. Fakat Çağan Irmak filmleri Yeşilçam'da gördüğümüz kalıplaşmış, çoğunlukla popüler kültür ürünü olan melodramlardan, kendine has sinema dili ve sanatsal yapısı ile de farklılaşmaktadır.

Bilim Kodu : 41202,115702

Anahtar Kelimeler : Melodram, Çağan Irmak Filmleri, Türk Sineması, Yeşilçam

Sayfa Adedi : 145

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Serdar Öztürk

THE USE OF MELODRAMA ELEMENTS IN ÇAĞAN IRMAK MOVIES

(M.Sc. Thesis)

Duygu TURGAY

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

June 2018

ABSTRACT

Melodrama, which occurred as a theatre term and means a play with songs and music is continuing its existence also in cinema. Some writers are describing melodrama as a subtype of cinema and some of them are explaining that melodrama is not just a subtype but a narrative form used in lot of kind in cinema. Showing its presence in all kinds of cinema, Melodrama placed in an extensive area of use. Directors of Turkish Cinema are using melodramatic tools in their movies. So is Çağan Irmak doing. In this study, it is aimed to examine the use of melodrama elements in Çağan Irmak films. Yeşilçam period is the most effective time where melodrama is popular and effective in movies. Since, especially this period is foregrounded in this study. Four well-known movies of Çağan Irmak; Babam ve Oğlum (Father and Son), Dedemin İnsanları (Grandpa's People), Issız Adam (Deserted Man), Unutursam Fısılda (Whisper it when I forget) are analysed about their melodrama effect. These movies are analysed through Erwin Panofsky's method in his Iconology Searches book. Irmak is using conflict, trauma, and coincidence as melodrama elements in his works. Due to this kind of using he is underlining ethical values, foregrounding the repressed feelings because of the conflict among the new and the old one and creating extreme affection in his films. The narrative structure of and the subjects of Yeşilçam melodramas are presented in a basic method. The main idea of this is to increase the amount of audience and to reach more people. Beside all these, Çağan Irmak movies are different among Yeşilçam melodramas, which are products of popular culture with its unique narrative and artistic structure.

Science Code : 41202,115702

Key Words : Melodrama, Çağan Irmak Movies, Turkish Cinema, Yeşilçam

Page Number : 145

Supervisor : Prof. Dr. Serdar Öztürk

TEŞEKKÜR

Öncelikli olarak, tez çalışmamın planlanmasında, araştırılmasında, yürütülmesinde ve oluşumunda ilgi ve desteğini esirgemeyen, engin bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım, yönlendirme ve bilgilendirmeleriyle çalışmamı şekillendiren sayın hocam Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK' e teşekkürlerimi sunarım. Çalışmam ile ilgili her konuda bana yardımcı oldu, görüşleriyle ufkumu açarak çalışmamın tamamlanmasında çok büyük katkı sağladı.

Çalışmam süresince benden desteklerini esirgemeyen, sabır ve hoşgörü ile her zaman yanımda olan aileme çok teşekkür ederim. Onların varlıkları ve sevgileri çalışmamın oluşmasında büyük bir etken olmuştur. Yine kıymetli vaktini ayırarak konu, kaynak ve yöntem konusunda bilgilerini benimle paylaşan değerli hocam Kurtuluş ÖZGEN' e teşekkürlerimi sunarım. Çalışmamı okuyarak yaptığı yapıcı eleştirilerle ve kendisi için yaptığı kaynak araştırmaları sonucu bulduğu, benim konumla ilgili kaynak önerileri ve teminiyle çalışmama büyük katkı sağlayan sevgili arkadaşım Kumsal Dilara ÖZKAN' a bütün emeği, iyiliği ve desteği için çok teşekkür ederim. Tezimi bitirmem konusunda beni cesaretlendiren, kendisine danıştığım pek çok konuda benden yardımlarını esirgemeyen sevgili arkadaşım Betül SAYIŞ YILMAZ' a teşekkür ederim. Her zaman yanımda olan, bana sürekli yardımda bulunarak yol gösteren ve gelecekteki hayatında çok daha başarılı olacağına inandığım kıymetli arkadaşım Kübra ERDEN' e de teşekkürü borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
2. MELODRAMA GENEL BİR BAKIŞ	7
2.1. Melodramın Tanımı	7
2.1.1. Sahne Sanatlarında Melodram	7
2.1.2. Sinemada Tür Olarak Melodram	10
2.1.3. Anlatı Formu Olarak Melodram	12
2.2. Melodramın Kaynakları	15
2.3. Melodramın Tarihsel Gelişimi	20
2.4. Sinemada Melodramın Gelişimi	24
2.5. Melodramın Genel Özellikleri	28
2.5.1. Melodramın Kalıplaşmış Olması	28
2.5.2. Melodramın Kadınsal Bir Tür Olması	29
2.5.3. Melodramın Popüler Sinema Ürünü Olması	31
2.5.4. Melodramın Ahlaki Ölçüleri Vurgulaması	32
2.5.5. Melodramın Duygusal Aşırılık ve Abartı Özelliği	33
2.5.6. Melodramın Gerçeklikten Uzak Olması	34
2.5.7. Melodramın Karşıtlıklar Temeline Dayanması	35
3. TÜRK SİNEMASINDA MELODRAM	37
3.1. Türk Sinemasının Tarihsel Gelişimi	37
3.2. Türk Melodram Sinemasının Kaynakları	43
3.3. Yeşilçam Öncesi Melodram Sineması	47
3.4. Yeşilçam Melodram Sineması	49
3.4.1. Yeşilçam Melodramlarının Genel Özellikleri	50
3.4.2. Yeşilçam Melodramlarının Kaynakları	51
3.4.2.1. Sözlü ve Yazılı Kültürün Yeşilçam Melodramlarına Etkisi	51
3.4.2.2. Toplumsal Yapının Yeşilçam Melodramlarına Etkisi	53
3.4.2.3. Popüler Kültür, Mısır Filmleri ve Arabesk Kültürün Etkisi	54
3.4.2.4. Türk Modernleşmesinin Yeşilçam Melodramlarına Etkisi	56
3.4.3. Yeşilçam Melodramlarının Kodları	58
3.4.3.1. Anlatı Yapısı	58
3.4.3.2. Görsel Kodlar	61
3.4.3.3. Karakterler	62

3.4.3.3. Zaman ve Mekan Kullanımı	64
4. ÇAĞAN IRMAK FİLMLERİNDE MELODRAM UNSURLARI VE FİLM	
ÇÖZÜMLEMELERİ.....	67
4.1. Çağan Irmak Sinemasına Genel Bir Bakış.....	68
4.2. Babam ve Oğlum Filmi.....	72
4.2.1. Filmin Özeti	72
4.1.2. Ön İkonografik Çözümleme	72
4.2.3. İkonografik Analiz	79
4.2.4. İkonolojik Yorum.....	82
4.3. Dedemin İnsanları Filmi	87
4.3.1. Filmin Özeti	87
4.3.2. Ön İkonografik Çözümleme	88
4.3.3. İkonografik Analiz	94
4.3.4. İkonolojik Yorum.....	96
4.4. Issız Adam Filmi.....	100
4.4.1. Filmin Özeti	100
4.4.2. Ön İkonografik Çözümleme	101
4.4.3. İkonografik Analiz	107
4.4.4. İkonolojik Yorum.....	109
4.5. Unutursam Fısılda Filmi	113
4.5.1. Filmin Özeti	113
4.5.2. Ön İkonografik Çözümleme	114
4.5.3. İkonografik Analiz	119
4.5.4. İkonolojik Yorum.....	121
5. SONUÇ.....	127
KAYNAKLAR	135
ÖZGEÇMİŞ.....	145

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 4.1. Sadık'ın yürüme görüntüsü	74
Resim 4.2. Sadık ve eşinin yoldaki görüntüsü	74
Resim 4.3. Sadık'ın hapishane görüntüsü	75
Resim 4.4. Sadık'ın işkence görüntüsü	75
Resim 4.5. Deniz'in trende kurduğu hayal görüntüsü	76
Resim 4.6. Deniz'in dedesi ile ilgili kurduğu hayal görüntüsü	76
Resim 4.7. Mehmet Bey'in torununa kızma görüntüsü	89
Resim 4.8. Ozan'ın kulağını çeken dedesine bakışı	89
Resim 4.9. Ozan'ın şişeye bakışı	92
Resim 4.10. Denizdeki şişe görüntüsü	92
Resim 4.11. Mehmet Bey'in giyimi	94
Resim 4.12. Mehmet Bey'in ölümü	94
Resim 4.13. Alper'in telefon görüşmesi	103
Resim 4.14. Alper'in annesinin telefon görüşmesi	103
Resim 4.15. Alper ve Ada deniz kenarında	105
Resim 4.16. Alper ve Ada kostümlerle	105
Resim 4.17. Hatice'nin ilgisiz bakışı	116
Resim 4.18. Hatice'nin hayran bakışı	116
Resim 4.19. Hatice'nin meşhur olması	118
Resim 4.20. Hatice'nin albüm çıkarması	118

1. GİRİŞ

Fransızca kökenli bir kelime olan melodram sözcüğü melos (şarkı) ve drama (oyun) sözcüklerinin birleşmesiyle oluşturulmuş, temel olarak şarkılı oyun anlamına gelen bir terimdir. Melodram kelimesi sahne sanatlarından edebiyata kadar pek çok dalda kullanım alanı bulmaktadır. Bu terim zamanla farklı anlamlar kazanmıştır. Sinemada melodram, “seyirciyi en kestirme yoldan etkilemek amacıyla en kolay çarelere başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; basit, kaba çizgilerle karakter çizmeye kalkışan, ahlâk dersi çıkarmaya uğraşan bir film türü” (Özön, 1963:80) olarak tanımlanır. Melodram daha çok kesime ulaşabilmek için basit bir anlatı yapısına dayanır ve melodramın temel amacı izleyicide duygulanım yaratmaktır. İzleyicinin duygularına hitap etmesi ile melodram, izlenirliği fazla olan popüler sinema ürünü olma özelliği göstermektedir. Bu nedenle bazı yazarlar tarafından melodram, değersiz bir tür olarak görülmektedir.

Melodramın en önemli ve diğer türlerden ayırt edici özelliklerinden biri seyircinin duygularına hitap etmesi ve bunu abartılı bir şekilde gerçekleştirmesidir. Melodram, “sinema, televizyon ve videonun en yaygın, gelişmemiş izleyicinin en çok tuttuğu, ağlatı ile dramın bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçiminde ortaya çıkan bir türüdür. Melodram her şeyi kalıplar içinde ele alır.” (Özön, 2000:466). Ağlatı yanında mizaha da yer veren melodram, kalıplaşmış bir türdür. Bu kalıplaşmış yapısı melodramı diğer türlerden ayıran bir özellik olarak görülebilir. Melodramlar genellikle klasik anlatı şeklinde sunulmaktadır. Klasik anlatı olayların zamana uygun olarak birbirini takip ettiği, serim, düğüm ve çözüm şeklinde ilerleyen bir anlatıdır. Melodramların mesaj verme kaygısı ile estetik kaygının zayıflığı bu türün klasik anlatı şeklinde ve basit sunumuna neden olmuştur. Melodramlarda seyirci nerede ne olacağı konusunda da az çok bilgiye sahiptir. Bu nedenle melodramda önemli olan ne olacağı değil, nasıl olacağıdır. Ayrıca melodramın gerçekliği yadsıyan bir tür olması, masalsi anlatıma sahip yapısı da melodramın inandırıcılık ve estetik kaygısının oluşmasına engel oluşturmaktadır.

Melodram, bir anlatı biçimi olarak pek çok türün içerisinde yer alır. Melodramın anlatısında yer alan kadercilik anlayışı ve duygulanım sağlama işlevi ile varlığı geçmiş zamanlara kadar dayanmaktadır. Melodram sadece zamana bağlı olarak gelişmemiş, aynı zamanda değişik ülke sinemalarında da bulunduğu ülkeye uyarlanmıştır. Bu açıdan Türk Sinemasında da melodram yabancı ülke melodramlarından etkilenmekle birlikte kendi

sinema dilini oluşturarak, diğer ülke sinemalarındaki kullanımından farklılık göstermektedir. Bu duruma neden olan etkenlerin başında toplumsal olaylar ve toplumsal yapı gelmektedir. Örneğin Türk kültüründe önemli bir yeri olan halk anlatıları, ortaoyunu, karagöz, meddah ve aşk anlatıları gibi Türk kültüründe etkisi görülen szly edebiyat rnleri Türk melodramlarının kaynağını oluşturmaktadır. Ayrıca melodramın modernleşme ile de sıkı bir ilişkisi vardır. Modernleşme pek çok ülkede görülmekle birlikte, bu olgu ülkelere göre farklı dönemlerde ve farklı olaylar sonucunda oluşmuştur. Bu nedenle modernleşme de ülkeden ülkeye farklılık gösterir. Bu ilişki Türk sinemasına da yansımaktadır. Türk filmlerinde bu konu hem modernleşme çabası hem de modernliğin getirdiği olumsuzluklara dikkat çekme durumu olarak görünür kılınmaktadır. Örneğin Türk Sinemasında karakterler sınıf atlamakla birlikte, içerisinde bulundukları toplumun geleneksel yapısından da ayrılmazlar.

Melodram, içerisinde farklı özellikler ve anlatı kodları barındırmaktadır. Melodramın tarihsel gelişimine bakıldığında, her dönem varlığını sürdürmekle beraber dönemin koşullarının ve modernleşmenin etkisi ile değişime uğradığı görülür. Dolayısıyla özellikle 1960 ve 1975 yılları arasında Türk Sineması'nda popüler bir tür olan melodram, etkisini bazı değişiklikler geçirerek günümüz filmlerinde de göstermektedir. Günümüzün önemli yönetmenlerinden olan ağan Irmak filmlerinde de, sinemada bir tür ve anlatı formu olan melodram kodlarına rastlanmaktadır. Bu kodların hangi anlamlarda kullanıldığđ ve nasıl bir dönüşüm geçirdiği çalışmanın temel araştırma konusunu oluşturmaktadır.

Melodram türünün değişik anlatı kodlarının yanında, dram türü ile benzerliği bu türün ayrılmamasını zorlaştırır. Özellikle Türk Sineması'nda türler birbiri ile i içedir. Bir film, birkaç türün özelliklerini bir arada barındırabilmektedir. Örneğin melodram türü dram ile duygulanım sağlama açısından birbirine benzemesine rağmen duyguların abartılı bir şekilde sunumu açısından dram türünden ayrılmaktadır. Bununla birlikte melodram kendisine has özellikler barındırır ve standartlaşmış yapısı ile tüm melodram türü filmler bu özelliklere sıkı sıkıya bağlıdır.

ağan Irmak'ın sinemasında melodram unsurlarının kullanımı bu çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır. Çalışmada, melodram türünün unsurlarından yola çıkılarak ağan Irmak filmlerinde melodramın, özellikle de Yeşilçam melodramlarının etkisi, bu filmlerin melodramın hangi anlatı kodlarını nasıl sunduğu ve bu kodların klasik Yeşilçam filmlerinden farklı olarak nasıl bir dönüşüm geçirdiği konusu incelenecektir.

Melodramlarda genellikle fazla değişim görülmez. Özellikle Yeşilçam melodramları birbiri ile benzerdir. Bu da melodramın kalıplaşmış yapısından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle de çalışmada, örneklem alınan Çağan Irmak filmleri, klasik Yeşilçam melodramlarının bu kalıplaşmış temel unsurları üzerinden ele alınacaktır.

Çalışmada genel amaç, Türk Sinemasının temel anlatı biçimlerinden birini oluşturan melodram türünün, Çağan Irmak sinemasındaki etkilerini ortaya koymaktır. Çalışmada genel amacın yanında alt amaçlar olarak şu sorulara da cevap aranmaya çalışılacaktır:

- Sinemada bir anlatı formu olarak melodram hangi kodları barındırmaktadır?
- Çalışma kapsamında ele alınan melodram kodları ile ele alınan filmler arasında fark ya da benzerlikler var mıdır?
- Melodramın unsurları, örneklem olarak incelenecek filmlerde nasıl bir dönüşüm geçirmiştir?
- Çağan Irmak, filmlerinde melodram unsurlarını hangi amaç ile kullanmaktadır?
- Çağan Irmak filmlerinde melodram unsurları nasıl yer almaktadır?

Melodram çok geniş alanda kendisine yer edinmiştir. Bu nedenle tür olarak melodramın ayrımı oldukça zordur. Çalışma, sinemada bir tür olarak Türk Sineması'nda, özellikle Yeşilçam'da, popüler bir yere sahip olan melodram sinemasının kodlarını ortaya çıkarması bakımından önem taşımaktadır. Ayrıca bu çalışma ile günümüz Türk filmlerinden olan Çağan Irmak filmleri incelenerek melodramın günümüz sineması üzerindeki etkisi de araştırılacaktır. Çalışma, Yeşilçam dönemindeki popülerliğini yitirmiş olan melodramın günümüz Türk filmlerinde nasıl bir dönüşüm geçirdiği konusunda da bilgi sunması açısından önemlidir. Ayrıca çalışma, Türk Sineması'nın popüler bir dönemini oluşturan Yeşilçam melodramlarının Çağan Irmak filmlerini nasıl etkilediği konusunda bizlere bilgi sunacağı için önem taşımaktadır.

Çalışmada, Çağan Irmak filmlerinde melodram kodları belirlenerek, bu kodların Yeşilçam melodramlarıyla benzerlik ve farklılıklarının ortaya konulacağı düşünülmektedir. Dolayısıyla Çağan Irmak filmleri incelenerek geçmiş Türk Sinema filmlerinde yer alan kalıplaşmış melodram unsurlarının karşılaştırılması da yapılabilecektir. Çalışma, daha önceki çalışmalarda Çağan Irmak sinemasında melodram etkisi konusunun ele alınmamış olması nedeniyle de önem taşımaktadır. Nitekim çalışma ile bu konuda yeni bir bakış açısı sunulmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın varsayımlarını şunlar oluşturmaktadır:

- Çağan Irmak filmlerinde sinemada bir tür olarak melodram, melodramatik kodlar ile kendisini göstermektedir.
- Çağan Irmak filmlerinde yer alan melodram unsurları, Yeşilçam melodramlarıyla bazı ortak özellikler barındırmaktadır.
- Çağan Irmak filmlerinde yer alan melodram unsurları, Yeşilçam melodramlarından farklı birtakım özellikler barındırmaktadır.
- Çağan Irmak, filmlerinde tragedyanın anlatı unsurlarından da yaralanmaktadır.
- Melodram; dram, güldürü ve aksiyon/macera gibi türlerin içerisinde de melodramatik kod olarak kendisini gösterebilmektedir.
- Bir popüler kültür ürünü olarak melodramlar, toplumsal yapı ve de modernleşme ile tarihsel gelişim içerisinde gelişmekle ve bir dönüşüm yaşamakla birlikte günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Çalışmanın kapsamını sinemada melodram, Türk Sinemasında melodram ve Çağan Irmak filmleri oluşturmaktadır. Bu kapsamda melodram kavramının ne olduğu ve de Çağan Irmak'ın Türk yönetmen olması nedeniyle, ağırlıklı olarak Türk Sineması'nda melodram konusu incelenecektir. Çalışma giriş bölümü dahil, dört ana bölümden oluşmaktadır.

Çalışmada melodramın Çağan Irmak filmlerine etkisi inceleneceğinden öncelikle melodram kavramının açıklaması yapılacaktır. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümünde çalışmaya şekil verecek olan temel kavramlar detaylı bir şekilde açıklanacaktır. Bu konuda çalışma ile ilgili literatürden yararlanılacaktır. Melodram kavramı, bu kavram üzerine geliştirilen yaklaşımlarla ele alınacaktır. Melodramın geniş anlamı nedeniyle çalışmada melodramın tanımına geniş bir şekilde yer verilecektir. Daha sonra melodramın sinemada bir tür olarak tarihsel gelişimi ve melodramın genel özellikleri üzerinde durulacaktır. Yıllar içerisinde değişim gösteren melodram türü ile ilgili literatürde değişik yaklaşımlar bulunmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde melodrama yönelik tanımlar, melodrama yönelik genel yaklaşımlar, melodramın kaynakları, melodramın tarihsel gelişimi, sinemada melodramın gelişimi ve melodramın genel özellikleri üzerinde durulacaktır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Türk Sineması'nda melodram üzerinde durulacaktır. Bu kapsamda Türk Sinemasının tarihsel gelişimi, kaynakları, Yeşilçam öncesi melodram sineması ve Yeşilçam melodram sineması incelenecektir. Türk Sineması'nda melodram dünya sineması ile aynı özelliklere sahip midir, yoksa melodram Türk Sineması'nda daha

farklı bir boyutta mı sunulmaktadır, gibi sorular bu bölümde daha belirgin bir şekilde cevap bulacaktır. Türk Sinemasında melodramın en popüler dönemini Yeşilçam dönemi oluşturmaktadır. Dolayısıyla çalışmanın bu bölümünde Yeşilçam melodramlarına ağırlık verilecektir.

Çalışmanın son bölümünde ise örneklem alınan Çağan Irmak filmlerinde yer alan melodram kodları incelenecektir.

Çalışmada Çağan Irmak'ın dört filmi örneklem olarak seçilmiştir. Bu filmler:

- Babam ve Oğlum (2005),
- Dedemin İnsanları (2011),
- Issız Adam (2008),
- Unutursan Fısılda (2014) filmleridir.

Çağan Irmak'ın yönettiği bu filmlerin melodramın unsurlarına geniş bir şekilde yer verdiği düşünülmektedir. Bu nedenle çalışma kapsamında, yukarıda belirtilen bu filmler örneklem olarak alınmıştır. Çalışmada bu filmlerde yer alan melodram unsurlarına ayrıntılı biçimde bakılacaktır.

Türk sineması farklı türleri bir arada barındırabilmektedir. Bu nedenle çalışmada, Çağan Irmak filmlerinde diğer sinemasal türlerle benzerlik gösterse de melodram türünü oluşturan unsurlar ve literatürde melodramın özelliği içerisinde ele alınmış unsurlar incelenecektir. Bu kapsamda ele alınan filmlerde sinemada bir tür olarak melodram incelemesi değil, melodramatik unsurların incelemesi yapılacak ve melodramın anlatısında başvurduğu temel özellikleri dikkate alınacaktır. Kısaca, çalışmada, ele alınan filmlerin türlerinin melodram olup olmaması değil, melodram unsurlarını içerip içermemesi önem kazanmaktadır.

Çalışmada film analizleri kısmında Erwin Panofsky'nin "İkonoloji Araştırmaları" kitabında yer alan üç aşamalı yöntemi kullanılacaktır. Bu yöntem bir sanat eseri çözümlemesini üç aşamalı olarak çözümlemeye imkan tanımaktadır. Bu aşamalar ön ikonografik betimleme, ikonografik analiz ve ikonolojik yorum şeklindedir. İlk aşama da, olgusal anlam ve ifadesel anlam olarak ikiye ayrılmaktadır. Olgusal anlam görüntüde ne gördüğümüz ile ilgilidir. İfadesel anlam ise bu görüntünün gündelik pratiklerimizle anlamlandırabildiğimiz anlamını içermektedir. Bu yöntem ile Çağan Irmak filmlerinde yer alan melodram unsurları incelenecektir. İlk aşamada incelenecek olan filmlerde yer alan

gündelik pratiklerle çözümleyebileceğimiz görüntü öğeleri ele alınacaktır. İkinci aşamada filmlerde melodram açısından önemli olan imgeler, hikaye ve alegoriler daha ayrıntılı bir şekilde toplumsal, tarihsel bağlamda ele alınacaktır. Son aşama olan ikonolojik yorum aşamasında ise incelenecek olan filmlerde yer alan melodram unsurlarının Çağan Irmak tarafından nasıl ele alındığı, yönetmenin içerisinde bulunduğu ve doğduğu toplumsal yapının ve de bakış açısının bu filmlere yansımaları üzerinde durulacaktır. Böylelikle Yeşilçam melodramlarından farklı olarak Çağan Irmak'ın, melodramı nasıl kullandığı da anlaşılabilecektir.



2. MELODRAMA GENEL BİR BAKIŞ

Öncelikle bir tiyatro terimi olan melodram kavramı, melos ve drama kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuş bir kavramdır. Yunanca melos kelimesi şarkı, drama ise oyun anlamına gelmektedir. Bu anlamıyla melodram kavramı şarkılı oyun olarak ifade edilir. Melodram kavramının tiyatrodaki ilk kullanımı bu şekildedir. Fakat zamanla bu anlamının dışına çıkarak sinemada da kullanım alanı bulmuş ve bir tür olma özelliği kazanmıştır. Melodram kelimesinin ne olduğunu anlayabilmek için öncelikle melodramı kullanıldığı biçimleri, kaynakları, tarihsel gelişimi ve genel özellikleri ile incelemek gerekir.

2.1. Melodramın Tanımı

Melodram, çeşitli sanat dallarında kullanılan, eski ve de Hollywood'dan Türk Sinemasına kadar uzanan evrensel bir kavram olma özelliğinden dolayı günümüze kadar çeşitli anlamlar kazanmıştır ve melodramı ele alan yazarlar tarafından da bu kavram, değişik tanımlarla karşımıza çıkar. Melodramın tek bir tanımı bulunmamaktadır. Bu açıdan melodram kavramını, ele alındığı anlamlara göre incelemek doğru olacaktır.

2.1.1. Sahne Sanatlarında Melodram

Melodram kelimesi Antik Yunan'a kadar uzanır. Bu dönemde terim, müzikal bir tanım ile “şarkılı oyun” şeklinde tanımlanmaktadır.

Melodram öncelikle; bir tür olarak 18. yüzyılda tiyatrodaki ortaya çıkmıştır. Tiyatrodaki ilk kullanım şekli olan şarkılı drama anlamı daha sonraları toplumsal ve de ideolojik nedenlerle değişim göstermiştir. Fransız devrimine doğru, “yani 18. yüzyılın son çeyreğinde, terim bir anlam daralması geçirmiş ve belli sınırları olan bir türü ifade etmeye başlamıştır. ...Yüzyılın sonunda terim, müzikal bir arka planla beraber düz konuşmanın da kullanıldığı oyun, oyun bölümü ya da şiir anlamına kavuşmuştur” (Uslu, 2011: 86). Böylelikle melodram sadece şarkılı oyunu tanımlayan bir kavram olmaktan çıkmış; diyaloglarla, müziğe bağlı olma özelliğinden sıyrılmıştır. Kısaca müzik ve diyaloglar birbiriyle yer değiştirmiştir. Melodram sözcüğü, günümüzde hem Antik Yunan'da yer alan şarkılı oyun anlamıyla hem de 18. Yüzyılda ortaya çıkan müziğin yanında düz konuşma bulunan oyun anlamıyla kullanılmaktadır. Melodramın anlam değişikliğinde Fransız devriminin olduğu koşulların önemli bir etkisi olduğu görülür. “Devrim dönemi Fransa'sı susturulmuş bedeni konuşkan hale getirmenin en radikal biçimini melodramda bulmuştur”

(Güçbilmez, 2002). Melodram bu dönemde devrime karşı bir tepki göstermenin ifade biçimi olarak karşımıza çıkar.

Melodramı tiyatrodaki kavram olarak ilk kullanan kişi Jean Jacques Rousseau'dur. "Jean Jacques Rousseau *Pygmalion* (1770) adlı tiyatro oyununu sıradan bir operadan ayırmak ve tiyatronun sözel ve görsel unsurları arasında yeni bir ilişki kurmak için, *melo- drame* sözcüğünü kullanmayı tercih etmiştir." (Akbulut, 2008:37). Bu döneme kadar melodramın opera ile aynı anlamda kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu dönemden sonra ise bu iki kavram birbirinden ayrılmış ve melodram operadan farklılaşmış bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Tiyatroda melodramın doğmasında yine bir tiyatro türü olan tragedyanın da etkisi bulunur. Tragedya Antik Yunan'da ortaya çıkmış bir türdür. "Tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan 1.0. VII. ve VI. yüzyıllarda Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen dithirambos şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. Bu koro şarkılarını söyleyenler, Dionysos'un kutsal hayvanı olan teke kılığına giriyor, şarkılar söylüyor, kaba saba danslar yapıyorlardı" (Şener, 2006:16). Böylelikle bir tiyatro türü olarak tragedya oluşmuştur. "Melodram ise, tarihsel süreç içinde temel klasik anlatıyı oluşturan tragedyanın bozulmuş ve popülerleşmiş bir biçimidir" (Tunalı, 2006:29). Bir başka tanıma göre ise melodram (Neale, 2010:6), tiyatrodaki trajedi ve komedi arasında ortaya çıkan bir tiyatro türü olarak tanımlanır. Bu tanımın savunucusu ve de öncüsü Fransız asıllı Denis Diderot'dur. Başka bir tanıma göre ise melodram, "içinde abartılı trajizmin, sentimentalizmle¹ veya aşırı duygusallıkla karıştığı bir drama biçimidir" (Aslanyürek, 2004:43). Bu tanımlardan yola çıkıldığında trajedi ve komedi türleri ile melodram arasında bir etkileşim olduğu anlaşılmaktadır. Melodram tragedyardan etkilenmiş ve tragedya anlatısından yararlanarak benzer özellikler geliştirmiştir. Örneğin melodramda olduğu gibi tragedyada da "tragedyanın gücünü ve etkisini yoğunlaştırmak için abartmaya gidilir ve bunun içinde geniş bir imgelem gücüne gereksinim duyulur" (Nutku, 1990:37). "Platon'a göre tragedya insanın kötü duygularına, ölüm korkusuna yöneliktir" (Nutku, 1990:36). Melodram da insanın duygularına hitap eden bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan tragedya ve melodram birbirleri ile benzerlik gösterir. Melodram,

¹ Sentimentalizm, ahlâkî yaşamın ölçütü olarak duyguyu alan öğretilerin genel adı. Edebiyat terimi olarak Lessing'in etkisiyle J.J. Bode tarafından 1868'de kullanıldı. Duyguyu öne alan, bir edebiyat ürününde duyarlılığı ve duygusallığı ölçü sayan sanat anlayışını belirtir. İçerik kapanma, yufka yüreklilik, gözü yaşlı bir duygululuk, giderek mutluluğu edilgenlikte arama gibi biçimler almıştır (<https://www.bilgiferi.com/SENTIMENTALIZM-NEDIR-1135.html>, Erişim: 27.11.2016).

tragedyadan etkilenmesine karşın bu kavramlar birbiriyle aynı anlamda kullanılan kavramlar da değildirler. “Melodramda iyiliğe ve erdeme yapılan vurgu ile kötülerin mutlaka cezalandırıldığı bir dünya tanımı yapılmıştır. Tragedya ve komedyaya geleneksel kurallara bağlılığı ile dikkat çekerken, melodram ise modernleşme yolunda gelenekselin sorgulandığı dönemde, ahlaki değerleri yeniden tanımlamıştır” (Agocuk, 2015). Aristoteles tragedyayı şöyle tanımlar: “Tragedya ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir” (1987:22). “Tragedya, “gergin bir mücadeleyi, kişisel veya toplumsal bir felaketi işleyen ve genellikle kahramanın ölümüyle sonuçlanan dramatik bir yapıt türü olarak bilinir” (Aslanyürek, 2004:39). Bir başka tanıma göre tragedya “mutluluğun içine doğan ve uzun zaman böyle yaşayan kralların ve prenslerin düşüşünü anlatan, kusurları güçlü bir biçimde eleştiren ve erdemleri öven bir çalışmadır. Melodramda ise; karakterler sıradan insanlardır, basit ve kolay anlaşılır bir dile sahiptir” (Agocuk, 2015). Melodramın temel işlevi aşırı duygulanım sağlamasıdır. Tragedyanın görevi ise “uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından arıtmaktır” (Nutku, 1990:39). Her ne kadar birbiriyle aynı kavramlar olmasa da “klasik trajedi ve trajedi karşısında verilen mücadele, romantik dramın ve melodramın, yani 19. yüzyılın hâkim damarının doğmasını sağlayacak dinamik olacaktır” (Uslu, 2011:65). Bu anlamda melodram, tragedyaya bir tepki olarak doğmuştur. Dolayısıyla melodramın tragedya ile yakın bir ilişkisi olduğu söylenebilir.

Özdemir Nutku’ya (1990:74) göre fars² ile melodram, tragedya ve komedyaya göre daha dramatik türlerdir ve bu iki tür birbirine daha yakındır. Fars gülünecek olayları abartırken melodram duygusal olanı abartır. Farsın amacı eğlendirmekse, melodramınki duygulandırmaktır. Dolayısıyla anlatıyı karikatürize etme özellikleri ile fars ve melodram birbirine daha yakın türlerdir.

² Bir tiyatro terimi olan fars, güldürü anlamına gelmektedir. Tiyatro terimi olarak fars, olayların örgüsü daha çok halk zevkini okşayan, basit, hareketli komedi olarak tanımlanmaktadır. Güldürü ögesi daha çok hareketlerden ve nüktelerden çıkan oyun; düşünceden çok göze ve duyulara yönelir. Vurgu kişiyi karikatürleştirerek ve olayları abartarak elde edilir...Dil ve anlatım terimi olarak Fars ise toplumdaki düzensizlikleri alaylı anlatımla yeren, daha çok halk zevkini okşayan kaba güldürü olarak tanımlanmaktadır (<https://www.dersimiz.com/terimler-sozlugu/Fars-Nedir-14038.html>, Erişim: 29.11.2016).

Duygu, melodramın önemli bir unsurudur. Melodramın tiyatrodaki öne çıkan tanımı Louis James'in de (2006:89) dediği gibi melodramın, korku, merhamet veya zevk olsun, duygusal aşırılığın tiyatrosu olmasıdır. Melodramın tiyatro temelli bir tür olması tiyatrodaki abartılı anlatı geleneğinin sinemada da devam etmesini sağlamıştır.

2.1.2. Sinemada Tür Olarak Melodram

Melodram kavramı sinemada tiyatrodan biraz daha farklılaşarak sinemada bir türe dönüşmüş ve toplumsal gelişmelerle kendi melodramatik kodlarını oluşturarak sinemada çeşitli türlerin içerisinde de yer almıştır. Sinemada tür, “konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır... Sinemada herhangi bir belirli şeyin gerçekleştirilebilmesi ya da belirli yollarla dile getirilmesi, ancak türler aracılığıyla mümkündür” (Abisel, 1995:22). Rick Altman'a (Aktaran Staiger, 2003:188) göre filmleri kategorize ederken "türler" yönelik dört farklı yaklaşım bulunur. Bunlar, (1) üretim formülü haline gelen bir model; (2) bir filmde metinsel bir sistem olarak var olan bir yapı; (3) dağıtıcılar ve katılımcılar tarafından kullanılan kategori olan görgü kuralları; (4) izleyicilerle bir filmi nasıl okuyacağına dair bir anlaşma olan sözleşme. Melodramın üretimle olan ilişkisi, sistematik standartlaşmış yapısı ve izleyicinin duygusal okuması, diğer türlerin içerisinde yer alan geniş bir yapıya sahip olmasına karşın diğer türlerden ayrı kategorize edilerek bir tür olmasını sağlamıştır.

Türler, izleyici açısından da önemlidir. Çünkü Kezban Güleryüz'ün bahsettiği gibi “sinemada türler, yaşamın hangi alanında, düşsel deneyimlerde ve kazanımlarımızın ne gibi yaşam ortamları olacağını bize bildirir. Ortak evrensel duygularımızın ve ruhsal yönelimlerimizin ne denli güçlü olduğunu, bizi ne gibi davranışlara götüreceğini sonsuz seçenekte örneklerle önümüze koyar” (2004:13). İzleyicide belirli duyguları uyandırması ve izleyicinin filmde nasıl bir ortama gireceği bilinci türler ile oluşmaktadır. Timothy Corrigan (2007:130) türün, filmleri ortak biçim ve içerik özelliklerine göre sınıflandırmak üzere kullanılan bir kategori olduğunu ifade etmektedir. Thomas Schatz'a (1981:26) göre tüm film türleri, toplumsal düzene karşı şiddet içerir veya başka türlü tehdit oluşturur. Bununla birlikte, ana karakterlerin tutumları ve nihayetinde çeşitli türleri birbirinden ayıran şey, eylemleri tarafından çökertilen kararlardır. Dolayısıyla türler üzerine yapılan yaklaşımlarda türler, toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamda ele alınmışlardır, ideolojik bir yapıya sahiptirler ve toplumdan ayrı düşünülemezler. Her türün kendine özgü belirgin

özellikleri bulunmakla birlikte, türler diğer türlerle de etkileşim içerisindeyler. Melodram da, birden fazla türü içerisinde barındıran melez bir türdür. Bu nedenledir ki melodramı diğer türlerden ayırmak zordur. Bunun yanında melodramın diğer türleri birleştirici, bağlayıcı ve de ayırıcı özelliğini Christine Gledhill (2000/2010: 359-360) şu şekilde açıklamaktadır:

Melodram, toplumsal, popüler ve yüksek sanat kültürlerini ve söylemlerini kendi yörüngesi etrafında toplayarak onları, toplumsal ve kültürel farklılıkları geniş bir türsel sisteme yönlendirebilen ve o sistem içinde yeni bir izleyici kitlesinin tüketimine sunulan tür kümeleri aracılığıyla farklı bileşimlerde toplayarak ters yönde aynısını yapan bir tür olarak düşünülebilir.... Melodram hali hazırda farklı izleyicilere yönelik olarak düzenlenmiş bedensel olarak etkili ve güzel konuşma ile seyirlik olanı birleştiren bir görsel, jestsel ve müzikal stratejiler dizisi ile birlikte bir üretim ve dağıtım yöntemi olarak bir tür sistemini doğurur.

Gledhill'in bu ifadesinden melodramın bir tür sistemi oluşturduğu ve bu sistemin toplumun, kültürün ve de melodramın kendi yapısal özelliklerinin çerçevesinde gerçekleştiği anlaşılmaktadır.

Linda Williams (1991) melodram, pornografi ve korku tür filmlerini bedensel türler olarak tanımlamaktadır. Ona göre melodram, bu filmlerin çok daha geniş bir kategorisine ve çok daha büyük bir aşırılık sistemine atıfta bulunur. Bu aşırılıklar, gerçekçilikte "geçersizlikler" ile gösterişin "aşırılıkları" ve ilkel, hatta çocuksu duyguların görüntüleri ile dairesel ve tekrar eden anlatılarla işaretlenmiş geniş bir film yelpazesini kapsayabilir. Melodramın sinemada geniş bir yer kaplaması ve gerçeklikler içinde yansıttığı hayal dünyası melodram türüne olan ilgiyi artırmıştır.

Sinemada melodramın bir tür olarak tanımı 19. Yüzyılda hakim durumdadır. Geleneksel sinema türleri içerisinde ele alınan melodram, duygulara hitap eden, kadınsal bir tür olarak tanımlanmaktadır. "Genellikle "gerçekçilik" geleneğinin karşıtı olarak düşünülen melodram, özellikle kadın izleyicinin rağbet ettiği bir kitle eğlencesi olarak kavramsallaştırılmış, duygu sömürsü yapmak, insanları gerçeklerden kaçırmak, kitleleri uyutmakla suçlana gelmiştir" (Suner, 2006:184). Sinemada melodramın bir başka tanımı ise şöyledir: Melodram, "kötüleyici bir anlam kazanarak izleyiciyi en kolay yoldan etkilemek üzere en kolay yollara başvuran; olağanüstü durumlar, rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; basit, kolay çizgilerle karakter çizmeye çalışan; ahlak dersleri veren

yapıtları anlatmaktadır” (Akbulut, 2008:32). Sinemada melodram, bu tür filmlerin genellikle ticari yönelimli olması, bu türün kadınsal bir tür olması ve de popüler kültür ürünü kabul edilmesi nedeniyle değersiz görülmektedir. Çünkü melodramın bir tür olarak en belirgin tanımı duyguların abartılı bir şekilde sunulduğu, basit bir anlatı yapısı ve standart olay dizisinin olduğu bir tür olmasıdır.

Peter Brooks’a (1995:11) göre sinemada melodram, aşırı duygusallığı, karşıt duyguları ve şematize edilmiş karakterleri, aşırı bir şekilde ifade eden ve eylem biçimlerini kullanan, kötünün iyiye karşı olduğu çatışmada iyinin kazandığı bir türdür. “Bir "tür" olarak melodramın tanımlayıcı özelliklerinin başında, öykünün içerdiği duygusal yoğunluk ve bunun bir uzantısı olarak, görsel platformda ortaya çıkan "aşırılık" ögesi gelir. Melodramda her şey "gerçekte" olandan (olduğu varsayılandan) fazladır” (Suner, 2006: 185). Bu özellikleri ile bir tür olarak melodram diğer türlerden ayrılmaktadır. Ayrıca tiyatrodan ilk olarak kullanılan şarkılı oyun anlamından farklı olarak sinemada melodram, duygulara seslenen abartılı drama şeklinde popüler, kadınlara yönelik bir film türü olarak tanımlanmaktadır.

2.1.3. Anlatı Formu Olarak Melodram

Bazı yazarlar melodramı sadece sinemada bir tür olarak görmemektedirler. Bu yazarlar, melodramın sinemada bir tür olma özelliğinin yanında bir anlatı biçimi olduğunu ve bu açıdan daha geniş anlamlara sahip olduğu görüşünü ileri sürmektedirler. Örneğin Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Fury. Observations of the Family Melodrama” (1973) isimli yazısında, melodramı kesin bir tür olarak değil, sinemasal bir anlatım tarzı olarak ele almaktadır. Christine Gledhill (Aktaran Stewart, 2014:2) ise melodramı bir tür, bir tür ve kültürel, tarihsel ve ideolojik bir form olarak tanımlar. Brooks’a (1995:13) göre de melodramı düşünürken bir bakıma bir anlatı formundan bahsederiz. Elsaesser, (2003:374) melodramı duyguların sembolik elemanlar ve müzik kullanılarak anlatıldığı dramatik öykü olarak tanımlar. Melodram, pek çok eleştirmen için belirli bir tarihsel konjonktürden ortaya çıkan, gerçeğin ve ahlakın geleneksel gerekliliklerinin şiddetle sorgulanması ve bununla birlikte halen yapılması gereken, modern bir formdur (Li Li, 2010). Robert Philip Kolker’a (2009:3) göre de melodram, esasen modernist gayretin aksine, bir anlatı biçimidir. Melodram, özellikle vatandaşların, toplumdaki yoksulların çektiği acılara karşı, özellikle de halkın endişelerini ele almak üzere değiştirildiğinde onu protesto eden etkileyici bir formdur (James, 2006:91). Bu tanımlardan da yola çıkıldığında “melodram; hem bir film

türü hem de çeşitli sanat dallarında ve çeşitli türlerde ortaya çıkabilen, kendi karakteristik öğeleri olan bir çeşit üslup, anlatım biçimi olarak ifade edilmektedir” (Özren, 2014).

Aslında melodram, sinemadan önce de var olan bir kavramdır. En eski anlatıların içerisinde de yer alan bir kavram olup günümüze kadar çeşitli anlatılarda varlığını sürdürmektedir. Oğuz Adanır’a göre melodram ilkel insanlardan modern insana kadar uzanmaktadır. Adanır’a göre; “melodram sinemasının ilkel topluma ait kimi zihinsel ve duygusal süreçleri ister modern topluma, isterse modern olmayan topluma ait bireyler ya da seyircilere filmler aracılığıyla yeniden yaşattığı ve onların da bundan genellikle büyük bir zevk, keyif aldıkları görülmektedir” (2012:91-92). Bu filmlerdeki ilgi çekicilik, sıra dışı olaylar, talihsizlikler bu türden filmlerin varlıklarını sürdürebilmelerine neden olmaktadır.

Melodram insanın duygularına seslenen ve kendi doğasında bulunan bazı duyguları tetikleyen bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla ilk insanlardan beri var olan melodram sadece sinemada bir tür olma işlevi görmez. Aynı zamanda bazı duyguların dışa vurumu ve insanda var olan kadercilik anlayışı ile sinemada bir anlatı biçimi olarak karşımıza çıkar. Bu noktada melodram ile melodramatik kavramları arasındaki farkı da ortaya koymak gerekir. Çünkü “melodram bir tür iken melodramatik ise bir tarz olarak tanımlanmaktadır. Melodram bir anlatım ve ifade türü iken melodramatik türün aşırıya kaçmış biçimidir” (Akbulut, 2008:30). Bu anlamı ile bu iki kavram birbirinden ayrılmaktadır. Fakat bu kavramlar birbirleri ile de iç içedir ve ince bir çizgi ile birbirinden ayrılmaktadırlar.

Melodram, aynı zamanda histerik bir kavramdır. Geoffrey Nowell Smith’e (1987:73) göre histeride açıklanamayan ve bastırılmış olan duyguların bedende bir semptom olarak açığa çıkma durumu melodramlarda da kendisini göstermektedir. Çünkü melodramın doğasında aşırı abartma, gerçekliğe aykırılık, tekrarlama, kadercilik anlayışı, acıma duyguları yoğun bir şekilde yer almaktadır. Asuman Suner’e (2006:185) göre de metnin görsel aşırılığı sözle söylenemeyenlerin histerik bir dışavurumunu oluşturmaktadır. Ayrıca melodram eski ve yeni değerler arasındaki çatışmayı çözme işlevi de görür ve bu çatışma sırasında bastırılmış olan duygular, sonradan ortaya çıkabilir. “Melodram, önceki toplumsal ve politik düzenin değerlere bağlılığı nedeniyle bir çeşit yeniden-kutsallaştırma rolü oynar geçmişi, toplumsal düzenin bozulmamış olduğu saygın ve ideal bir zamanı arar.” (Akbulut, 2012:14). “Melodram, hem modern bir olgudur hem de modernliğin oluşması sürecinde kaybolan, gizlenen ya da bastırılan şeylere işaret eder. Dolayısıyla kutsallık ya da

dinsellikle garip bir bağlantı kurarak, kaybolanların yerine konulabilecek bir ahlaki modele hizmet eder” (Arslan, 2005:67).

Carla Marcantonio (2015:1) “melodramatik mod” kavramından bahsetmektedir. Ona göre melodramatik mod, dünyaya duygusal deneyimimizi dayandıran unsurlara dramatik bir hayat verir: bedenlerimiz, aile, ev, ulus, toplum, romantizm isteği ve bizi bağlayan bağlar. Hikayeler melodramı bize dünyayı bozulmadan hareket edemediğimizi hatırlamamıza yardımcı olur. Melodramatik mod yaşamın her anında varlığını gösteren ve duygularımızı pekiştiren bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla melodram, aşırı dramtizasyon, abartılı anlatım tarzı yoluyla eski ile şimdiki toplumsal düzen arasındaki duygusal değişimler, toplumsal endişe ve özlemler ile bir bağ kurmayı sağlayabilir. Melodramın bu özellikleri bastırılmış duyguların dışı vurumu ve gerçeklikten uzaklaşarak hayal gücünü açığa çıkarması açısından – Peter Brooks da melodramı hayal gücü olarak tanımlamaktadır - melodramı histerik metinler haline getirmektedir.

Melodramın hayal gücüne dayanan, gerçeklikten uzak olma özelliğine karşın toplumdan ayrı düşünülmesi de mümkün değildir. Bu nedenle melodramın gelişimi ve de sinemada kullanımı ülkeden ülkeye farklılık göstermektedir. Dilek Tunalı (2006:24), melodramın Batı’ya ait bir kavram olmasına karşın; Türkiye, Mısır, Hindistan gibi ülkelerde, o toplumun kendi kültürel içeriğiyle oluşturduğu bir tarz olarak, üretilme ve seyredilme kapasitesini elinde bulunduran, son derece geçerli bir biçim olarak tanımlanabileceğini belirtmektedir. Savaş Arslan’a (2004:171) göre de melodram, her türün içerisine sirayet etmiştir ve her şeyin içinde biraz olsun melodram vardır.

“Melodramın temel rolü, seyirciye post-kutsal dünyada evrensel ahlakın mevcudiyeti hakkında güven vermektir” (Pehlivan, 2007:5). Fransız devriminin toplumsal koşulları çerçevesinde gelişen melodram Brooks'un (1995:15) belirttiği gibi, sadece trajediden ayrılmayı değil, aynı zamanda trajik görüşün kaybolmasına verilen cevabı da temsil eder. Melodram, gerçeğin ve ahlak kurallarının geleneksel gerekliliklerinin şiddetle atıldığı bir dünyada ortaya çıkar; ancak hakikat ve etiğin ilan edilmesi, yaşam biçimi olarak ortaya çıkışı, günlük, siyasi bir endişe altındadır. Thomas Schatz’a (1981:222) göre ise melodram genel anlamda baskıcı ve adaletsiz sosyal koşullarla mağdur edilen erdemli bireyi (genellikle bir kadın) ya da çifti (genellikle sevgililer) tasvir eden bir anlatıdır. Gledhill, melodramatik kipsellik kavramından bahsetmektedir. “Kipsellik kavramı, onlarca yıla yayılabilen, farklı ulusal kültürler ve bir türler bütününe uyarlanabilen özel bir estetik ifade

tarzını tanımlar” (2000/2010:352). Bu anlamda melodramatik kipsellik ile kastedilen melodramın toplumun içerisinde yayılabilen ve de farklı kültürlere uyarlanabilen tür ötesi ve türleri de örgütleyen bir kavram olduğudur. Tüm bu tanımlar, melodramın toplumsal inanışlara ve toplumsal algıya bağlı bir anlatı formu olduğunu göstermektedir. Melodram toplumun kültürel değerlerini yansıtan, yeni ve eski arasında çatışma yaratarak bastırılmış olanı açığa çıkaran, belli anlamları üretmek için bir araç görevi gören ve de bu anlamda kendisini dönüştüren, histerik; bir yandan da gerçekle bağıntılı; abartılı bir anlatı formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Suner’in (2006:187) de belirttiği gibi, batı modernleşme sürecinde meydana gelen melodram; eski ve yeni toplumsal yapıların, üretim biçimlerinin, ahlaki sistemlerin arasında yaşanan çatışma ve gerilimlerin dile getirildiği popüler bir eğlence biçimidir.

2.2. Melodramın Kaynakları

Hasan Akbulut’un (2012:12) da belirttiği gibi melodram edebiyattan operaya, tiyatrodan dinsel metinlere dek çeşitlilik göstermektedir. Bu nedenle melodramın kaynakları konusunda değişik görüşler mevcuttur. Elsaesser’ e (2003:367) göre melodramın iki kaynağı bulunmaktadır. Bunlardan birincisi geç ortaçağ ahlaki oyunları ve diğeri ise masallar ve türküler gibi sözlü anlatılardır. “Ortaçağ ahlaki oyunları, toplumun Hristiyanlığa bağlı bir şekilde yaşaması için, bu dinsel öğretinin temellendiği değerleri işler, iyilik ve erdem niteliklerine vurgu yapar. Sözlü anlatı gelenekleri ise masallar, efsaneler, halk öyküleri gibi geniş alanı kapsar” (Akbulut, 2008:36). Sözlü anlatılarla melodramın temel konusunu oluşturan ahlaki değerler topluma aktarılmaktadır. Melodramda vurgulanan iyilik ve erdem nitelikleri bu geleneklerde de görülmektedir. Bu şekilde bu iki anlatı türü melodrama kaynaklık etmiştir.

William Driver Howarth’a (Aktaran Uslu, 2011:87) göre ise melodramın üç kaynağı bulunur: Birinci görüş, melodramı 18. yüzyıl trajedisinin yozlaşımı olarak görmektedir. Bu görüşe göre melodramın birinci kaynağı trajedidir. Melodramın olası kaynağı hakkındaki ikinci görüş, melodramı burjuvaların gündelik hayatını anlatan ve ne komedi ne de trajedi olan oyunların bir çeşitlemesi olarak değerlendirir. Bu görüşe göre ise melodram burjuva gündelik hayatı, hem tiyatroda bir tür olan trajedi hem de komediden beslenmiştir. “Tragedyanın ağırbaşlılığı, komedyanın hafifliği, kabalığı melodramda vücut bulup gerek edebiyat eserlerinde gerekse tiyatro ve sinemada tragedyanın deforme edilmesinden devraldığı hikayesini, sonsuzluk yerine sonlu bir yaşam düşüncesi üzerine kurgular”

(Tunalı, 2006:33). Bu durumda melodram ne trajedi ne de komedidir. Her ikisinin arasında bir türdür. Üçüncü görüş ise, “burjuva dramının gelişimi hem İtalya’da hem Fransa’da ana akım tiyatrolar içinde olmuştur.” (Aktaran Uslu, 2011:87) görüşüdür. Bu görüşü savunanlar ise melodramın klasik tiyatrodan beslendiği görüşündedirler. “18. Yüzyılda toplumda meydana gelen değişiklikler... tiyatrodaki yeni eğilimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tragedya ve komedya türleri dışında ara türler oluşmuş, duygusal dram, gözü yaşlı komedya gibi türler yaygınlık kazanmış, seyirciyi duygulandırarak etkileme yöntemleri geliştirilmiştir” (Akpınar, 2015). Bu yönden bakıldığında melodram tiyatrodaki bir tür olarak tiyatronun tarihsel gelişimi ve de değişimi ile ortaya çıkmış ve şekillenmiştir, denilebilir.

Melodramın oluşumu göz önünde bulundurulduğunda tragedya, melodramın etkili bir kaynağı olarak görülmektedir. Bu açıdan burada tragedyanın anlatı yapısı ve unsurlarından da kısaca bahsetmek gerekir: Aristoteles (1987:23) tragedyanın altı unsuru olduğunu belirtmektedir. Bunlar 1. Öykü, 2. Karakterler, 3. Dil, 4. Düşünceler, 5. Dekor ve 6. Müziktir. Bu unsurlardan dil ve müzik taklit araçlarını, dekor taklit tarzını, diğerleri ise taklit nesnelerini göstermektedir. Bunların içerisinde en önemlisi olayların uygun biçimde birbirine bağlanmasıdır. Çünkü tragedya karakterlerin değil, onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde yaşadıkları hayatın bir taklidini oluşturmaktadır. Aristoteles’e göre tragedyada öykünün kurulmasında olay dizisi önem kazanmaktadır. Çünkü “karakter, aksiyon ile biçimlenmektedir” (Nutku, 1990:44). Dolayısıyla karakter doğuştan iyi ya da kötü değildir. Karakterin ahlaki olarak iyiliğini belirleyen onun eylemleridir. Olay dizisi tamamlanmış ve de belli bir bütünlüğe sahip olmalıdır. Bu bütünlüğü Aristoteles hareket birliği olarak adlandırmıştır. “Hareket (eylem) Birliği, olayların belli bir konu çevresinde toplanması ve birbirini olasılık ve zorunluluk kurallarına göre izlemesi demektir” (Şener, 2006:33). “Olasılık, yaşamda olmasa bile, bir tragedyada akla ve duyguya uygun düşen ölçüdür. Zorunluluk ise, birbirini izleyen olayların belli bir gelişim zinciri ile kurulu olmasıdır” (Nutku, 1990:42). Neden sonuç ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde bir olayın kendinden önce gelen olayla mantıksal bir bağının olması gerekir. Dolayısıyla bir olay kendinden önce olan bir olayın zorunlu bir nedenini oluşturmaktadır. Aristoteles, tragedyanın olay dizisinde beklenmedik ve olağanüstü olana da yer verildiğinden bahseder. Bu beklenmedik ve olağanüstü olaylarla korku ve acıma duyguları oluşturulur. Bununla birlikte inandırıcılık da önem kazanmaktadır. Aristoteles (1987:42-45), tragedya karakterlerinin ise dört özelliğinden bahsetmektedir. Bunlar 1. Ahlaki olarak iyi

olmaları 2. Niteliğine uygun olmaları: İçinde bulunduğu toplumdaki konumuna uygun hareket etmelidir. 3. Benzerliğin olması: Karakter koşullar çerçevesinde inandırıcı ve gerçeğe benzer biçimde hareket etmelidir. 4. Tutarlı olmaları: Karakter tutarlı davranışlar sergilemelidir. Dil, müzik ve dekor tragedyayı zenginleştiren taklit araçlarıdır. Tragedyanın bir unsuru da düşüncedir. “Aristoteles, düşünce ögesi ile bugün “tez” ve “tema” dediğimiz ögeyi belirtmektedir. Oyunda ileri sürülen bir görüş, bir konu, bir öneri, ya da bir sav, oyunun düşünsel içeriğini oluşturur. Poetika’da düşünce, toplum ahlakına bağlıdır; doğru ve olası da olmalıdır” (Şener, 2006:39).

Tragedyanın olay dizinde yer alan bazı kavramlardan da kısaca bahsetmek gerekir: Bu kavramlardan biri “*hamartia*”dır. *Hamartia*, “trajik kahramanın yaptığı bir hatayla bahtında bir dönüşüm olmasıyla ortaya çıkan trajik durumdur” (Nutku, 1990:48). Bu açıdan bakıldığında tragedyada karakter iyi olmasına karşın hatasız, olağanüstü bir karakter değildir. *Peripetie* (baht dönüşümü) kavramı da *hamartia* ile benzerlik gösterir. Fakat “*Peripetie*, eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesidir. Bu da, olasılık ya da zorunluluk yasalarına uygun olarak oluşur” (Aristoteles, 1987:34). *Peripetie*, kader ile gerçekleşen baht dönüşümüdür. *Peripetie* ile ilişkili olan *Anagnorisis* kavramı ise tanınma anlamındadır. Bu kavram bilgisizlikten bilgiye geçişi ifade etmektedir. *Anagnorisis* “Aristoteles’in Poetika’sında birinin ötekini çeşitli izlerden, eşyalardan ve yaptığı hareketlerden dolayı tanınması” (Nutku, 1990:237) olarak tanımlanmaktadır. Tragedyanın olay dizinde *pathosa* da yer verilmektedir. Bu kavram Aristoteles’e (1987:35) göre acı veren hareket olarak nitelendirilmektedir. Tragedya ile ilgili bir diğer kavram da *katharsis* (arınma) kavramıdır. Tragedyanın görevi acıma ve korku yoluyla ruhun tutkulardan arındırılmasını sağlamaktır. Aristoteles’e (1987:36) göre tragedyada acıma ve korku duyguları uyandıran eylemler taklit edilmelidir. Çünkü bu duygular izleyicide boşalmayı ve rahatlamayı sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında “tragedya tanımında kullanılan arınma (*katharsis*) sözcüğü hekimlikte kullanılan teknik bir terimdir; mecazi olarak coşkunun arınmasına yaklaşık bir anlamda korku ve merhametin arınması olarak kullanılmış, estetik anlam taşıyan bir sanat terimi olmuştur” (Şener, 2006:46). Aristoteles’e (1987:37) göre *katarsisin* oluşmasını sağlayan acıma, layık olmadığı halde acıya uğramış bir kimse karşısında duyulur. Korku da, acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar. O halde tamamıyla kötü olan birinin mutluluktan felakete düşmesi, ne korku, ne de acıma uyandırır. Bu nedenle tragedyada karakterlerin ahlaki yönden iyi olması önem kazanmaktadır. Tragedyanın unsurları ve anlatı yapısına bakıldığında

melodramla ilişkisi görülebilmektedir. Melodram tragedyanın temel kavramlarından ve anlatı yapısından yararlanmaktadır. Fakat bununla birlikte tragedyanın olay örgüsü ve karakterlerinde değişiklik yaparak tragedyanın bozulmuş bir şeklini sunduğu söylenebilir. Dolayısıyla “melodram tragedyanın temel kavram ve değerlerini çok daha kolay kabul edilebilir tarzda uygular” (Tunalı, 2006:38).

Melodramın bir diğer kaynağı masallardır. Masallar, özünde iyi ve kötü karşıtlıklarını ve ahlaki değer yargılarını barındırır. Masallardaki erdemli olma ve mutlu sonla kahramanın yüceltilmesi melodramda da kendisine yer bulmuştur. Melodramın ahlaki değer yargılarını pekiştirme, erdemli olma düşüncesi barındırma ve gerçeklikten uzak, masalsı bir dünya sunma özellikleri masallardan etkilenmiş olmasından kaynaklanır. Ayrıca kahramanın yaptığı hatalar karşısında cezalandırılması ve sonunda ise çektiği acılar karşısında mutlu sonla mükafatlandırılması durumu da melodram ve masallar arasındaki anlatı benzerliğini göstermektedir.

Peter Brooks’a (1995: X) göre melodramın en önemli kaynağı pantomimdir. Sahne melodramı, sözsüz bir formdan, pantomimden doğduğundan ve mesajlarını sözsüz bir kayıt yoluyla okunaklı hale getirdiğinden, sessizliğe kolayca adapte edilmiş bir jest, yüz ifadesi, bedensel duruş ve hareket repertuarını sunmuştur. Melodramdaki duyguların aşırı sunumu, abartılı oyunculuk ve de melodramın bedensel bir gösteri olma özelliği pantomim sanatının etkisinin göstergesidir. Pantomim sanatı melodramı bu açıdan şekillendirmiştir denilebilir.

Özdemir Nutku’ya göre melodram kavramının “kaynağı, on sekizinci yüzyıl Almanyası ile Fransı’dır....Fransa’da oyun kişilerinin duygusal eğilimlerini göstermek amacıyla konuşma örgüsü aralarına melodiler serpiştirilerek, daha etkili bir biçim elde etmek istenmiştir. Almanya’daki melodram anlayışı ise, Fransa’dakinden daha farklı olmuş, konuşmalar müzikle desteklenmiştir” (Nutku, 1990:75). 18. Yüzyıl Fransa’sının önemli olayı 1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimidir. Fransız devrimi sadece Fransa’yı etkilemekle kalmamış, tüm Avrupa ülkelerinde de etkisini göstermiş ve sosyal bir akım başlatarak toplumun düşünsel dönüşümüne neden olmuştur. Bu devrim ortaçağa hakim olan Roma Katolik Kilisesini de reforma itmiştir. Bu dönemden sonra özgürlük, kardeşlik, eşitlik ve milliyetçilik gibi olgular toplumda önemli bir yer edinmiş; yeni bir sınıf olan burjuva sınıfı kendi düzenini kurmaya çalışmış ve Avrupa’nın dönüşümü için Fransız Devrimi önemli bir sürecin başlangıcı olmuştur. Melodram üzerinde de Fransız Devriminin etkisi olduğu bilinmektedir. Fransız Devrimi sonrasında oluşan burjuva anlayışı melodramı

besleyen önemli bir kaynaktır. Fransız devrimi topluma yeni bir ahlak görüşü vaat ederken aslında devrim Elsaesser’a (2003:369) göre yeni bir sosyal drama ya da trajedi üretmemiştir. Restorasyon sahnesi, egzotik ortamlarda melodramatik unsurlar kullanarak ve sosyal anlamda kaçış eğlencesi sağlayarak şekli önemsiz hale getirmiştir. Oyunlar, on sekizinci yüzyıl Fransız romanı ve dramının standart motifini yumuşatmıştır. Bu dönem “kahramanın rütbesinin indirilmesiyle anlaşılamayan ve sadece soylu sınıfa hitabeden tragedya, daha anlaşılır trajik bir tutuma dönüşür. Dolayısıyla karakter derinliği ve kişiler tragedyanın konusu olurken bu anlayış melodramda olaylar düzeyine indirgenir” (Tunalı, 2006:37). İzleyici karakterin başına gelecek sorunlarla mücadele edip başaracağını bilir. Fakat bu anlatımla melodramın neyi anlattığından daha önemli olarak nasıl anlattığı önem kazanmaktadır. Bu şekilde tragedya melodram anlatısını değiştirmiştir. Bu anlamda Fransız devrimi ve burjuva görüşü var olan bir düşüncenin yok olmasını değil, dönüşümünü gerçekleştirmiştir denilebilir.

Melodramların oluşmasında klasik tiyatronun da etkisi bulunmaktadır. “Melodramlar çağın hakim ruh halini yansıtan hem klasizmin hem romantizmin bazı özellikleriyle beslenmiş ama bu ikisi de olmayan metinlerdir. Bu oyunlarda melodramatik oyun akışı, üslup ve retorik tüketicisini (seyirci ya da okuyucu) müzakereye kapalı mutlakiyetçi bir ahlaka mahkum eder” (Uslu, 2011:14). Melodramı besleyen bir diğer unsur olan romantik akımın ortaya çıkışında da Fransız Devrimi’nin etkileri görülür. 18. Yüzyılda ortaya çıkan romantik akım, klasizme bir tepki olarak ortaya çıkmış ve melodramın biçimini değiştirmiştir. Melodramın özündeki karşıtlıklar ve melodramın ahlaki yapısı bu dönemde belirginleşmiştir.

Fransız Devriminden sonra yaygınlaşan Romantik akım duyguların abartılı sunumu olarak tanımlanan melodramın bir diğer kaynağını oluşturur. “Romantik hareket aynı zamanda çocukluk çağında biçimlenen benliği oluşturan hislerden yola çıkarak, his üzerinde yoğunlaşmıştır” (James, 2006:68). Romantik Akımdan etkilenen melodramda da bu yoğunlaşmış duyguların yansıtılmaya çalışıldığı görülmektedir. Ayrıca romantik akımın öncü isimlerinden olan Jean Jacques “Rousseau’nun insanın özünde bulduğu doğal iyi ve bununla çatışan toplum içinde yaşayan bireyin edindiği çıkarıcılığı, melodramın iyi-kötü, güzel-çirkin, namuslu-namussuz kategorilerini ortaya çıkarmıştır” (Nutku, 1990:76). Romantik akımın hakim olduğu bu dönemde melodramlar aracılığıyla ideolojik bazı mesajlar verilmeye çalışılmış, toplumda var olan hisler melodramlar aracılığıyla açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Melodramlarda aşk, başat konuyu oluşturur. “Melodramların asıl kaynağı popüler aşk romanlarıdır. Popüler aşk romanlarının yaygınlık kazanmasında önemli etmen dönemin gazeteleridir” (Akbulut: 2008, 104). Türk Sineması’nda da aşk romanları, melodramın önemli bir kaynağını oluşturur. Türk Sinemasının ilk yıllarında aşk romanlarından uyarlanarak çekilmiş Türk filmleri yaygın olarak görülmektedir.

Kısaca konu özetlenecek olursa melodram; Fransız Devrimi öncesinde melodramın özündeki dini temelli acı çekme ve kadercilik anlayışı; devrimden sonra yerini burjuva sınıfının hakim duruma geçmesine bırakmıştır. Ve burjuva sınıfının oluşması ile iyi vatandaş olma, eşitlik ve özgürlük mesajlarının önceliğine yer verilerek, acı çeken iyi insanın ödüllendirileceği, eşitliğin ve namusun yüceltilebileceği gibi burjuva temelli düşünceleri topluma yayma işlevi ile bir dönüşüm geçirmiştir. Fakat bu dönüşüm öncelikle tiyatro – klasik tiyatrodaki tragedy ve komedy gibi türlerin de etkisi ile - sonra edebiyat ve sonrasında da sinemanın ortaya çıkışı ile birlikte farklı anlamlar kazanmıştır.

2.3. Melodramın Tarihsel Gelişimi

Melodramın tarihsel süreç içerisinde toplumların dönüşümüyle değişim gösterdiği bilinmektedir ve bu dönüşüm ülkeden ülkeye farklılık göstermektedir. Melodramın toplumla olan ilişkisi, onun toplumsal değişimler karşısındaki dönüşümünü sağlamıştır. Fakat bu dönüşüm ile birlikte melodram günümüzde de bazı özellikleri ile geçmişten izler taşımaktadır. Melodrama bir anlatı formu olarak bakıldığında kökeni, ortaçağa kadar uzanmaktadır. Çünkü melodram, temelini ahlaki değerler üzerine kurmuştur.

Linda Williams’a (1991) göre melodram mazoşist bir türdür. Özünde acı çekmeyi ve acıdan haz almayı barındırır. Melodramın bu özelliği de bizi ortaçağ anlatılarına kadar götürmektedir. Tunalı, melodramın bu işlevini şu şekilde açıklamaktadır:

Ortaçağ Avrupa’sına ilişkin anlatı formları göz önünde bulundurulursa... anlatıların acıya ilişkin yönünü destekleyen ölümler ve salgın hastalıklar, bir yandan korku, endişe ve üzüntü kaynağını diğer yandan diğer ölümlere karşı kaygısızlığı beraberinde getirir. Hayatta her şeyin geçici olduğu duygusu, Hristiyanlığın (Ya da Pagan Hristiyanlık) kutsal vaatleri ile birleşince hem genel bir anksiyeteye neden olmakta hem de bilgisizlikten doğan boş inanlara karşı ilgiyi artırmakta; yokluk yoksulluk, çile çekme ve kendini dünya nimetlerinden yoksun bırakma edimini kolaylaştırmaktadır... Sonuçta 18. ve 19. yy.’da melodramın ana hatlarını belirleyen

acıdan haz alma ve çile çekme motifleri 12. yy.'da bir sına ve öfkelenen Tanrının verdiği ceza olarak gösterilmiştir. (2006:30-31).

Tunalı'nın da bahsettiği gibi melodram sözlü kültürden ve özellikle de inançlardan beslenmiştir. Toplumda var olan düşünce ve inançlar melodramı şekillendirmiş, bu düşünce ve inançların günümüze yansımaları da beraberinde getirmiştir. Örneğin, melodramlarda yer alan kötü karakterler, dini inanışlara göre ahlaki yönden zayıf karakterler olarak sunulmuşlardır.

Melodramın tiyatrodaki gelişimine bakıldığında melodram kavramının, ilk kez Pygmalion isimli tiyatro oyununda kullanıldığı bilinmektedir. Bu oyunun konusunu Yunan bir heykeltıraş olan Pygmalion'ın kendi yaptığı heykele aşkı oluşturmaktadır. Pygmalion aslında bir opera türü niteliği taşır fakat o zamana kadar yapılan sıradan bir operadan farklı şekilde sunulmuştur. Bu özelliği ile tiyatrodaki ilk melodram türü olarak opera olma özelliğinden çıkmıştır. Rousseau'ya göre (Pygmalion, 2015:4), Fransız operası, basit bir uyum ve ifade vasıtasıyla duygularını taşımaktan ziyade seyircilerin kulaklarını ve gözlerini, güzel bir yüzle süsleme eğilimindedir. Bu nedenle, sessiz sahne eylemine enstrümantal müzik eşliğinde Pygmalion'daki metin, seslendirilmek yerine söylenmektedir. Aktörlerin hareketlerine eşlik eden kısa orkestra, aralarında izleyicilerin, karakterlerin hislerini anlamalarına yardımcı olması amaçlanmaktadır. Pygmalion oyununda izleyicilerin daha fazla duygulanmaları, sunulan duyguyu hissetmeleri amaçlanmıştır. Bu oyunun 18. Yüzyıl klasik tiyatrosundaki sunuma bir tepki olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Bu dönem Fransa'sı önemli bir toplumsal değişimin eşiğindedir. Sonrasında gerçekleşen Fransız Devrimi ile toplumda meydana gelen değişiklikler, sanat anlayışını ve toplumun beklentilerini değiştirmiş, melodram gibi daha farklı sunumların ortaya çıkmasına ve de bu türün yaygınlaşmasına temel oluşturmuştur. "Aydınlanma Dönemi ve sınıfsal değişimlerle birlikte melodram, özellikle burjuva sınıfının aristokrasiye karşı güçlendirdiği bir tarz olarak gelişme gösterir. Burjuva kesimi kendi dünya görüşü ve beğenisini görmek için bu tarzın yaygınlaşmasını sağlamıştır" (Tunalı, 2006:36). Louis James'e (2006:91) göre de melodram, Fransız Devrimini çevreleyen toplumsal kargaşadan ortaya çıkarak ezilenlerin kalbinde bir duygu oluşturmuş; fakirlere tutkulu bir ses vermiştir. Zengin aristokrat ve tasarrufu kaybedenler arasındaki çatışmayı şekillendirmiştir. Aynı zamanda kiliseye olan güvenin sarsılması ve inançların sorgulanması, insanların var olan ya da geçerliliğini

kaybetmek üzere olan değerlerin yerine yenisini koyma düşüncesi melodrama, toplumu yeni düzene adapte etme gibi önemli bir işlevi yüklemiştir.

Brooks'a (1995:15) göre melodram, post-kutsal çağda temel ahlaki evreni açığa çıkarmak, göstermek ve gerçekleştirmek için temel mod haline gelmiştir. Melodram, gerçeğin ve ahlak kurallarının geleneksel gerekliliklerinin şiddetle sorgulandığı bir dünyada ortaya çıkmıştır ve hakikatin, ahlakın ilan edilmesi, yaşam biçimi olarak ortaya çıkışı, siyasi bir endişe altında olması gibi toplumsal olaylara toplumun anlam verme çabasıdır. Fakat tüm bunların yanında melodramın toplumsal etkileri devrimci ya da muhafazakar olabilirken, her durumda demokratiktir ve temsillerini açık ve herkes için okunabilir hale getirmeye çalışmaktadır. Melodramın bu özelliği kendisine toplumda ve de çeşitli kültürlerde, geniş bir alanda yer bulmasına olanak sağlamıştır ve melodram 19. yüzyılda popüler bir tür haline gelmiştir. Dolayısıyla popüler bir tür olmasıyla birlikte toplumun içerisine yayılarak varlığını sürdürme özelliği ile görünmeyen, fark edilmeyen bir yapıya da sahiptir.

Endüstri Devrimi de melodramın gelişimini sağlamıştır. Raymond Williams'a (1960, XII) göre sanayi kavramı, Endüstri Devrimi'nden önce bir "beceri çekingenlik, azim ve özen olarak ifade edilebilen belirli bir insan niteliği için kullanılmıştır. Endüstrinin bu kullanımı devam etmektedir. Ancak on sekizinci yüzyılın son on yılı boyunca sanayi, üretim ve üretken kurumlar ve genel faaliyetleri için ortak bir sözcük haline gelmiştir. Kişileri tanımlayan işçi on dokuzuncu yüzyılda kurumları tanımlayan endüstri ile birleşmiştir. 18. yüzyılda ilk olarak İngiltere'de gerçekleşen Endüstri Devrimi, burjuva sınıfının şekil değiştirmesine ve işçi sınıfının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yerleşik egemen sınıf bu dönemde de burjuvadır. İşçi sınıfı ise iktidar kazanmak için mücadele ederken zamanla melodramın popülerleşmesine neden olmuştur. Melodram, orta sınıfın, işçi sınıfının sanatı olarak kabul edilmektedir.

19. yüzyıl Avrupası'na bakıldığında bu dönemde özellikle Fransa'da Romantik Akımın etkisi görülmektedir. "18. yüzyılın sonlarına doğru... aydınlanma çağıının iyimserliği yok olmuş, bunun yerine despotluğa, monarşi anlayışına ve aristokratlara karşı bir direnme ortaya çıkmıştır. Romantik yazarlar, bunların yanında klasiklerin yaşamdan uzak, tutucu görüşlerine ve otoriteye bağımlılıklarına da özgürlük tutkusuyla karşı çıkmışlardır" (Nutku, 1990:96). Bu akım Avrupa'yı etkilediği gibi melodramın biçimlenmesinde de rol oynamıştır. "19. yüzyılda tüm Avrupa'yı ülkelerin ulusal/kültürel özelliklerine göre

biçimleyen romantizm akımı, melodramı santimental özelliklerle harmanlayacak olan; gerçek dışılık, fantezi, hayal alemi, aşırı uçlarda gelişen duygular, melankoli, hassasiyet gibi özelliklerle sarmalar” (Tunalı, 2006:33).

Melodramın tarihsel gelişimini incelerken Viktorya dönemi İngiliz tiyatrosunu ve edebiyatını da incelemek gerekir. Çünkü bu dönem, Romantik Akımın da etkisiyle toplumsal değişimlerin gerçekleştiği ve bu durumun tiyatro, edebiyat gibi çeşitli sanat dallarına yansıdığı bir dönemdir. Christine Gledhill’e (1991:210) göre melodram, en yaygın olarak yerini aldığı popüler Victoria tiyatrosuna ya da Hollywood aile melodramına atıfta bulunur. Bu melodram, yerli ve kişisel alanlarına odaklanarak kadınların eyaleti olarak düşünülmektedir. Victoria döneminin belirgin özelliği bu dönemde değişen ahlaki değer anlayışı ve bu anlayışın sanat dallarındaki yansımasıdır. Victoria Dönemi 1837-1901 yıllarını kapsamaktadır. Bu dönemde Avrupa’da kadına yönelik algıda değişimler yaşanmıştır. “Victoria Dönemi İngiltere’si gücün bir kadın idarecinin elinde olmasına rağmen, kadının toplumsal duruşu ve gücünü kontrol ederek kadın bedeni üzerinden kadını erkek denetimi altına alan düşüncelerin ortaya çıktığı bir dönem olmuştur” (Taşdelen ve Koca, 2015). Bu dönemde kadına yüklenen roller ve toplumdaki ahlaki değer yargıları İngiliz edebiyatı ve tiyatrosuna hakim olmuştur. “Ortaçağda Avrupa’da Kilise’nin çarpıtılmış İncil yorumları nedeniyle erkek bedenine kıyasla hor görülen kadın bedeni, Victoria Döneminde de gerek dönemin gerektirdiği ahlak kuralları gerekse erkek egemen toplumun sosyal alandaki baskınlığı nedeniyle güçlü görülmemiş, çoğunlukla bekaret ve annelik kavramları ile özdeşleştirilmiştir” (Taşdelen ve Koca, 2015). Ayrıca Tim Dolin’in (2009:334) belirttiği gibi melodramatik görsel hayal gücü, Victoria döneminin sonlarındaki kültürel uygulamalar, seçkinler ve popülerler, edebi ve görsel hareketler karşısında hissedilen geniş bir vizyon krizi ve dili karşısında gelişmiştir.

Melodramların temelinde kadına yönelik ahlak anlayışı iyi kadın ve kötü kadın karakterleriyle açığa çıkarılmaktadır. Victorien dönem ahlak anlayışı ve kadına tanımlanan namuslu, ahlaklı kadın görüşü özellikle kadına yönelik bir tür olan melodramlarda işlenen konularda kendisini göstermektedir. “Bu dönemde toplumda yaşanan duygusallık melodramı etkilemiştir. 19. yy’da önce zayıflamaya yüz tutan keder, Victorien Dönemi’nde neredeyse bir takıntı halini alarak başat bir duyguya dönüşmüştür” (Tunalı, 2006:64). Ayrıca melodramın temel konularından birini oluşturan kötülüğün cezasız

kalmayacağı ve cinselliğin ahlaksızlık olarak görülmesi sonucu oluşan kötü kadın imajı Victoria Dönemi ahlak anlayışının bir yansımasıdır.

“Melodramın roman ve tiyatro alanındaki gelişiminden sonra modern melodram Hugo, Heine, Byron ve Scott’tan etkilenir. Modern melodramlarda, izleyiciyi şaşkına uğratmak ya da izleyicinin ilgisi üzerinde oyunlar oynamaktan çok, oyun kişilerinin psikoloji dışı algıları öne çıkar” (Özsoy, 2004:281-282). Klasik melodramla, modern melodram arasındaki fark bu şekilde kendisini göstermektedir.

Sonuç olarak gerek tiyatro, gerek edebiyat gerekse sinemada olsun, melodramın tarihi gelişimine bakıldığında toplumu etkileyen ve dönüştüren tarihi olayların, ideolojik bir anlatı olma işlevini de yerine getiren melodramı değiştirdiği ve de geliştirdiği görülmektedir. Fakat bu gelişimin yanında melodram, kalıplaşmış yapısı ve de klasik anlatıya bağlılığı ile geçmişte yer alan ahlaki değer anlayışının ve iyi-kötü, güzel-çirkin, kentli/köylü, zengin/fakir gibi karşıtlık algısının günümüze aktarılması işlevini de yerine getirmektedir. Bu açıdan, Susan Hayward’ın (2000:218) da deyimiyle melodram “nostaljik” bir yapıya sahiptir. Yani eski ve yeni arasında bir karşıtlık oluşturarak eskiye olan değerlerin hatırlanmasını ve özlem duygusunu açığa çıkartabilmektedir.

2.4. Sinemada Melodramın Gelişimi

Melodram sinemanın oluşum yıllarından başlayarak varlığını sinemada da sürdürmüş bir türdür. Melodram tür olarak ilk kez tiyatrodaki Fransa’da ortaya çıkmasına karşın Birinci Dünya Savaşı sırasında Fransa’da gerilemeye başlamıştır. Melodramın Fransa’da gerilemesi ve 20. yüzyıla gelindiğinde tiyatrodaki popülerliğini kaybetmesine karşın, sinemanın ortaya çıkması ve Amerika’nın film sektöründe hakim duruma geçmesi ile yönünü Amerika’ya çevirmiş ve Amerikan kültürü ile beslenerek Hollywood sinemasında popüler bir tür olma özelliğini sürdürmüştür. “Amerikan melodramlarının Avrupa melodramlarından temel farkı Amerika’da yükselen burjuvaziye karşı çatışacak yerleşik bir aristokrat sınıfının olmamasıdır... Bu nedenle sınıf karşıtlığı Amerikan melodramlarında yerini kır/kent karşıtlığına bırakmıştır” (Akbulut, 2008:43). Ayrıca Hollywood melodramları, tiyatro melodram geleneğinde daha doğrudan yer alan Fransız ve İtalyan sinematik melodramlarının aksine, Victoria romanından etkilenmiştir (Moine, 2008:176).

Schatz, (1981:221) Hollywood yapımı her filmin aslında melodramatik olduğundan bahseder. Özellikle sessiz sinema döneminde çoğu film melodramatiktir. Bu durum Hollywood filmlerinde melodram unsurlarının sıkça kullanımı ve melodramın her türün içerisinde var olması ile ilgilidir.

Sinemada melodramın ilk örneklerini David Wark Griffith vermiştir. “Griffith’in Örselenmiş Tomurcuklar (Broken Blossoms, 1919) ve Doğuya İnən Yol (Way Down East, 1920) filmleri yüzyılın başında melodram sinemasının parlak örnekleri olarak adlandırılır” (Akbulut, 2008:44). Griffith filmlerinde değişik teknikler kullanmış ve melodramın yapısını bu farklı film teknikleri ile değişikliğe uğratmıştır. Elsaesser’e (2003:370) göre Griffith, Hoşgörüsüzlük (Intolerance, 1916), Doğru Yolu (Way Down East, 1920) veya Kırık Tomurcuklar (Broken Blossoms, 1919) ile sosyal olarak kararlı melodramlar üretirken, Fırtına Çocukları (Orphans of the Storm, 1921) ile melodramatik etkilerin açık siyasi temaları kişiselleştirilmiş bir düzlemde başarıyla nasıl değiştirebileceğinin klasik bir örneğini sunmuştur. Griffith ideolojik çatışmaları, duygusal olarak tahsil edilen ailelere uyarlamıştır. Böylelikle 19. yüzyılda burjuva sınıfına karşı mücadeleyi ortaya koyan melodram kavramı sinemada aile yapılarına da girmiş ve bunun sonucunda toplumun temel yapılarına indirgenerek bireyselleştirilmiştir.

1930’larda sinemada Hollywood filmleri hakim konumdadır. Bu nedenle “1930’lu yıllarda İngiliz sineması Amerika’nın egemenliği altına girer... İngiltere, ulusal pazarının hiç değilse bir bölümünü koruyabilmek için işbirliği ve koruma anlaşmaları imzalamaya, melodram, tarihi dram, müzikal, komedi ve belgesel türlerinde yapılan İngiltere’ye özgü kaliteli filmlere ağırlık vermeye karar verir” (Betton, 1984/1990:42). Çünkü bu türler izleyici tarafından izlenebilecek, izleyiciyi kolay etkileyebilecek, zahmetsiz ve basit yapıda türlerdir.

“1930’larda John Stahl, sesli melodramlarda başarılı örnekler verirken 1940’lı yıllardan itibaren Hollywood melodramatik anlatısını, toplumda tanınmış aşık yıldız çiftler ekseninde kurar. Bu süreçte stüdyo sistemi iyice yerleşir” (Akbulut, 2008:46). Fakat “melodramın anlatım biçimini ilk kez 1940’lı yıllarda Alman yönetmen Max Ophüls sorgular. Ophüls’un dinamik kamera hareketleri ve aşkın, baskıcı toplumun tuzakları arasına yedirilme biçimi 1950’lerin parlak melodramlarının ilk habercisidir” (Özsoy, 2004:282). Thomas Schatz’a (1981:223) göre Ophüls’in çalışmasını, 1940’ların sonlarında iki acemi Hollywood yönetmeni - Alman asıllı Douglas Sirk ve Broadway müzikal

sahneden yeni çıkan bir tasarımcı Vincente Minnelli- tarafından tamamlanmıştır. Minnelli'nin (The Clock, 1945; Undercurrent, 1946; Madame Bovary, 1949; The Bad and the Beautiful, 1953) ve Sirk'in filmleri (Summer Storm, 1944; Shockproof, 1948; Thunder on the Hill, 1951; All I Desire, 1953) sadece Hollywood melodramlarında artan görsel stili ve kasvetli tonu sağlamlaştırmakla kalmayıp, en etkili ve büyüleyici dönemi kapsayan anlatıları da geliştirmiştir. Böylece İkinci Dünya Savaşı sonrası melodram türünde örnekler veren iki yönetmen Sirk ve Minelli olmuştur.

Sinemada melodramı etkileyen unsurlardan biri de Birinci Dünya Savaşı'dır. "Birinci Dünya Savaşı Hollywood'da Stüdyo Dönemini başlatması, böylece bu sektörün iç ve dış Pazar koşullarını yaratıp, filmlerini tüm dünyaya dağıtması, Avrupa ile birlikte özellikle Üçüncü Dünya Ülkelerinin sinemalarını biçimsel anlamda etkilemeye başladığı dönemdir" (Tunalı, 2006:67). Birinci Dünya Savaşı ile birlikte Amerika'da film sektörü gelişim göstermiş ve pazarın genişlemeye başlaması filmlerde basit bir anlatı yapısına sahip melodrama ve melodramatik unsurlara başvurulmasına neden olmuştur. Amerika'da sinema sektörünün gelişmesi ve melodramın yaygın kullanımı diğer ülke sinemalarını etkilemesine ve melodramın diğer ülke sinemalarına uyarlanmasına ve çeşitli türlerin içerisine yayılmasına olanak tanımıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın melodram üzerindeki bir diğer etkisi de melodramın gerçeklikten kaçış özelliği ile ilgilidir. Gerçekten kaçış ve mutlu sonlar Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra zorunlu hale gelir. Bu dönemde sinemada konular da sıradanlaşmıştır. "Yaşanan savaşın acıları bile gündeme yeni konular getirmeyi başaramamıştır. Sinemacıların gözde konusu, hala "aşk ve ihtiras" melodramları olmuştur" (Teksoy, 2005:190). Savaş sonrası ilk yıllarda yapılan filmler ise hüznü ve depresif filmlerdir.

Sinemanın ilk yıllarına sessiz filmler hakimdir. Sessiz sinema döneminde müzik duyguları anlatmanın bir parçasıdır. Schatz'a (1981:222) göre melodramın en katı tanımında, melodram, müziği (melos) drama ile birleştiren anlatı biçimlerine işaret eder. Hollywood'un resmi bir işitsel boyut sağlamak için arka plan müziği kullanması ve dramalarına duygusal bir noktalama işareti katması "sessiz" döneme kadar uzanır. Bu durumda pantomim sanatının etkisi görülür. Hollywood sineması ve anlatı biçimleri, pulp kurgu, radyo dizileri ve diğer popüler romantik kurgulara ait unsurları geliştirmiş ve bunlardan ödünç alındığından dolayı "romantik melodram" terimi daha özel bir anlam kazanmıştır. Daha sonrasında ise genel anlamda, "melodram", özellikle evlilik, işgal ve aileyi ilgilendiren baskıcı ve adaletsiz sosyal koşullarla, mağdur edilen bir erdemli bireyi

(genellikle bir kadın) ya da çifti (genellikle sevgililer) tasvir eden popüler romantik dramalara uygulanmıştır.

Melodramın alt türü olan “Aile melodramları” özellikle 1950’li yıllarda Amerikan filmlerinde yaygınlaşmıştır. “1950’lerde Amerika’dan başlayarak yaygınlaşan aile melodramları popüler kültür ürünlerinin en çok rağbet görenlerinden biri olmuştur ve sunduğu erkek ve kadın imgeleriyle dönemlerinin ideolojilerini desteklemişlerdir” (Özsoy, 2004: 279). Ayrıca bu filmler toplumdaki kadın-erkek imgeleri yanında aile yapılarını da desteklemiştir. Aile melodramları, “ailenin çözülmesine dair paradoksal bir şekilde birliği öneren ve bu ideolojinin yüceltilmesini savunan düşünce doğrultusunda değerlendirilmekle birlikte; boş toprakları vatan, yurt veya simgesel olarak aile haline dönüştürmek düşüncesiyle Western filmleriyle başlayan, toplum idealine paralel bir şekilde seyreden yapımlar olagelmıştır” (Tunalı, 2006:69).

Melodram İkinci Dünya Savaşı sonrasında da dönüşüm geçirmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında toplumdaki değişimler melodram filmlerine yansımıştır. Paul Schrader’e (2003: 231-232) göre İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Amerika’yı vuran depresyon boyunca, insanların ruhlarını korumak için filmler gerekmektedir ve bu dönem Amerikan filmleri çoğunlukla bunu gerçekleştirmiştir. Savaştan kısa bir süre sonra, her film üreten ülkenin gerçekçiliği yeniden doğmuştur. Gerçekçi hareket, Amerika’nın savaş sonrası havasına da uymaktadır; Amerika’nın daha dürüst ve sert görünümü için halkın arzusu, stüdyo ortamından çıkışı beraberinde getirmiştir. Savaş sonrası gerçekçilik eğilimi, filmleri üst sınıf melodramın alanından kopararak ait olduğu yerde, günlük insanlarla sokaklarda bulmayı başarmıştır. 1950’lerin ortalarında melodram, çeşitli endüstri temelli etkenlerin yanı sıra dış kültürel olgular nedeniyle de dengeye ulaşmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında gerçekleşen değişimlerin biri de kadının toplumdaki rolüdür. Savaş sonrasında “kadının konumu ve aile birliğinin yeniden yüceltilmesi çabası, filmlerde kadın figürlerin genelde bir meslek sahibi olmalarını ancak hem ev içinde hem de ev dışında etkin, anaç ve iyi eş olabilme politikalarının paralelinde işlem görür” (Tunalı, 2006:72). Böylelikle kadına daha fazla sorumluluk yüklenerek, çalışan ve aynı zamanda iyi bir eş ve iyi bir anne olan kadın rolü yüceltilmiştir.

1960'lara kadar, Paramount, MGM, Universal ve Warner Bros gibi büyük Hollywood stüdyoları, ana akım Amerikan film yapımcılığını ezici bir biçimde kontrol etmiştir; bu durum, küçük ölçekli bağımsız film yapımcılarının saflarını hafifletmiştir. Bu stüdyoların

görevi hem yetişkinlere hem de çocuklara uygun filmler yapmaktır (McDonagh, 2004:109). Böylelikle toplumun her kesimine ulaşma çabası kendisini görünür kılmıştır.

1960'lı yıllarda melodram dizilere de uyarlanmıştır. 1960'larda aşırıçılık ve şizofreni başlar ve 1970'lerin sonu ile 1980'li yıllarda ciddi bir endişe ile karışır (Yacowar, 2003: 286). 60'lı yılların ortalarından başlayıp sonuna dek süren kamu söyleminde, "resmi" imgeler ile retorik ve gerçek dünya deneyimleri arasındaki tutarsızlık giderek aşık hale gelmiştir (Horwath, 2004:12). Amerika Birleşik Devletleri'nde, 1960'lı ve 1970'li yıllarda, kendilerini filmlerinin yaratıcı yazarları olarak gören, bağımsız fikir sahibi otoritelerin; anne-babalarından farklı, yeni değerlere sahip, daha genç bir kitleye hitap ederek Hollywood'un tohumlarını ektiği görülür. Devletin finansmanı ve mevzuatının ulusal sinemaların büyümesini tercih ettiği dünyanın herhangi bir yerinde yeni akımlar oluşur ve bu akımlar diğer ülkeleri de etkiler (Costanzo, 2014: 3-4). Bu akımlardan biri de İtalyan Yeni Gerçekçiliğidir. “Birçok sinemacı yeni gerçekçilik akımının etkisinde kalmaksızın "klasik" türlerde filmler çevirmeyi sürdürmüşlerdir. Halkın her zaman beğenisini kazanan bu türlerin başında, komediler, melodramlar, macera filmleri, geçmiş bir dönemi yeniden kurma çabasındaki gösterişli tarihi filmler gelmektedir” (Betton, 1984/1990:76). Bu dönemde de melodram etkisini ve varlığını sürdürmüştür.

“1970'li yılların başından itibaren İngiliz sineması, birkaç yıldır etkisini duyuran televizyonun rekabetinin yanı sıra, Amerikan sermayesinin aniden geri çekilmesinin yol açtığı ağır bir ekonomik krizin üstesinden gelmek durumundadır” (Betton, 1984/1990:94). Televizyonun ortaya çıkışı ve gelişimi ile melodram televizyon dizilerinde ve programlarında da kendisini gösterir. Günümüzde melodram eskisi kadar sık kullanılmasa da melodramın unsurları sinema filmlerinde varlığını sürdürmektedir.

2.5. Melodramın Genel Özellikleri

Bir tür ve anlatı formu olarak melodramın genel özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

2.5.1. Melodramın Kalıplaşmış Olması

Melodram geleneksel anlatı yapısına sahip bir tür olarak kalıplaşmış bir anlatıya sahiptir. Melodramda tüm anlatı unsurları kalıplaşmıştır: olaylar, karakterler, duygular, mekanlar, vs. Melodram bir anlatı formu olmasının yanı sıra sinemada türdür. Nilgün Abisel (1995:58) tür filmlerinin genel bir özelliği olarak bu tür filmlerin hikaye etme değil, eylem içinde canlandırma, yani drama olduğunu söylemektedir. Bu nedenle bu filmlerde belirli

mekanlar ve karakterler yer alır. “Karakterler öyküyü, belirli bir olay örgüsü içinde aktarırlar. Bir tür filmi, iyi bilinen ve hemen tanınabilen olay örgüleri kullanmak, açıkça seçilebilen "kötü"lerle "kahraman"lar arasında yer alan, temel iyi-kötü karşıtlığını sergileyen bir nedenselliğe ve doğrusal bir zaman düzenine dayanmak durumundadır (Abisel, 1995:58). Dolayısıyla melodram da bir tür filmi olarak kalıplaşmış, doğrusal, klasik bir anlatı yapısına sahiptir. Olay örgüsü, zaman işleyişi düzdür. İzleyici nerede ne olacağını az çok tahmin edebilir.

Melodramlarda jest ve mimikler de kalıplaşmıştır. “Hemen hemen bütün melodramlarda belli duygular, belli tepkiler, oyunculuğun aynı biçimleriyle ifade edilir. Bu da beraberinde standartlaşmayı getirmiştir” (Akbulut, 2008:76-77). Melodramlarda amaç durumlara, duygulara ve ahlaki değer yargılarına vurgu yapmaktır. Dolayısıyla oyunculuğun da bu amaç doğrultusunda izleyiciyi duygulanıma hazırlar şekilde olması gerekir. Bu nedenle oyuncunun nasıl oynadığından çok izleyiciye verilmek istenen duyguların ve tepkilerin oluşturulup oluşturulmadığı önem kazanmaktadır.

Melodram, kültürün ve toplumdaki ahlaki düşüncenin bir yansımasıdır. Jean Loup Bourget (2003:55) melodramın geçici bir tanımı olarak melodramda kaderin metafizik değil, sosyal ya da politik olduğunu belirtir. Melodram toplumun varlığının farkında olduğu bir burjuva trajedidir. Dolayısıyla melodramda verilmek istenen mesajlar çoğunlukla aynıdır ve mesajın izleyiciye kolay ulaşabilmesi için tekrarlara başvurulur. Olaylar, kalıplaşmış bir anlatı yapısı ile sunulur. Böylelikle verilmek istenen mesaj pekiştirilir.

2.5.2. Melodramın Kadınsal Bir Tür Olması

Melodram kadınsal bir tür olarak ifade edilmektedir. Bunun temel nedeni melodram izleyicisinin genellikle kadınlar olması ve bu tür filmlerin merkezinde kadınların bulunmasıdır. Sigmund Freud’a göre bu filmler “edilgen filmler”dir (Aktaran Tunalı, 2006:20). Melodramlarda iyi olan ana kadın karakter, itaat eden, erkeğe bağımlı bir kadın imajı ile sunulur. Bunun nedeni bu filmlerin sistemde egemen düşüncüyü destekleyen yapıları ile toplumda var olan erkek söylemini pekiştirmeleridir. Toplumsal yapı, kadının rolünü belirler ve melodramlar ise bu rollerin konumlandırılmasına yardımcı olur.

Annette Kuhn, (2002/2010:377) kadın filmlerinin belirleyici türsel özelliklerinden birinin, kadın bakış açısı tarafından yönlendirilen seyircinin özdeşleşme süreçleri ve dişil arzular tarafından güdülenen anlatı yapısı olduğunu söylemektedir. Kadınların arzuları ve

duyguları melodram filmleri aracılığıyla kadın izleyicilere yansıtılmaktadır. Başka bir deyişle bu filmler, kadınların duygu evrenlerinin bir yansımasını sunmaktadırlar. Bu nedenle de melodramlar kadın izleyiciler tarafından izlerliği fazla olan filmler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Raphaelle Moine'ye (2008:113) göre kadın filmleri ise kadın karakterlerden birini, filmin ortasına yerleştiren filmlerdir. Melodramlardaki kadın imgeleri Akbulut'un (2008:82-85) deyimiyle 1920'lerde artan oranda erotikleştirilmiş kadın, 1930'larda iyi bir anne ve ahlak öğretmeni, 1940'larda ayartıcı kadın ile oturaklı ve ağırbaşlı kadın kutbu arasındaki karşıtlığı barındıran anne, 1950'lerde ise kadının sorunları: sadakat motifi, evcillik ve eşitsizlik gibi sorunları olan kadınlar şeklinde işlenmiştir. Bu durum melodramın toplumdaki kadını, dönemlere göre farklılaşan rollerle sunduğunu göstermektedir.

Kadına yönelik film olarak ifade edilen melodramların genellikle kadın izleyicilere hitap etmesi ile birlikte kadını ifade eden mekanlarda geçmesi de melodramın kadınlara yönelik tür olma özelliğinin göstergesidir. Melodramlarda filmlerin olay örgüleri genellikle kadının mekanı olarak görülen ev ortamında gerçekleşir. Çünkü ideal kadın iyi bir eş ve iyi bir annedir. Dolayısıyla ideal kadının bulunması gereken yer de evidir.

Akbulut'a (2008:78) göre melodramın kadınlara yönelik bir tür olmasının nedeni melodramın Fransız Devrimi ile yitirildiği düşünülen ahlak, erdem, namus gibi değerleri kadın aracılığıyla dile getirmesi ve böylelikle kutsal olanı aramasıdır. Bir diğer nedeni ise endüstrileşme sonucu ortaya çıkan iş-ev ayrılığının aile üzerinde yarattığı toplumsal ve simgesel baskıdır. Ailede yuvayı yapan rolü üstlenmiş olan kadın, bu geleneksel kültürü devam ettiren kişi olarak önemli bir görev üstlenir. Melodramda aile, toplumun temel parçası olarak yüceltilmiştir. Bu ailenin oluşmasında kadının önemli bir yeri vardır. Fakat bununla birlikte bu kadının iyi bir anne ve iyi bir eş olarak sunulması için erkek de önemli bir konumdadır. Bu nedenle melodramlarda evli olmamak, erkeksiz olmak kadın için olumsuz bir durum olarak yansıtılmaktadır.

Thomas Schatz (1981:224) 50'lerde matine kalabalıklarıyla popüler olan ve son yıllarda modernist, Marksist ve feminist eleştirinin odağı olan filmlerin, her kesimden kadının gözyaşlarına ulaşma çabası olduğunu belirtmektedir. Buradan da anlaşılabileceği gibi melodramlar kadın bakış açısını yansıttıkları gibi özellikle orta sınıf kadınlarının duygu evrenlerini ve toplumda kadına yönelik ahlaki değerleri de yansıtmaktadırlar. Örneğin Akbulut (2008:61), kadına yönelik bir tür olan melodramlarda erkeksiz olmanın,

melodramların anlatısal yapısını oluşturduğunu ve (kadınlar için) bu durumun bir sorun olarak sunulduğunu belirtmektedir. Bu filmlerdeki sorun, kurtarıcı- bağışçı erkeğin eksikliğidir.

2.5.3. Melodramın Popüler Sinema Ürünü Olması

Melodram, sinemada sıkça yer alan bir tür olarak yer almaktadır. Bunun nedeni ise melodramın basit anlatı yapısı ile her kesime hitap edebilmesidir. Gerek sinemada gerekse tiyatrodan edebiyata çeşitli sanat dallarında sıkça kullanımı ile popüler bir tür olması nedeniyle melodram bir popüler kültür ürünü olarak kabul edilir. “Popüler kültür, yüksek kültürün tam zıddı olarak, herkes, özellikle de geniş yığınlar tarafından kolaylıkla alınılan vasati kültür ürünlerinden meydana gelen sanatsal değeri, estetik niteliği düşük kültür olarak tanımlanır” (Yılmaz, 2014). İrfan Erdoğan’a (2005:33) göre popüler kültür modern toplumda devam eden “halkın” (yerelin) kültürüdür. John Fiske’ye (1991/1999:15) göre ise popüler kültür, tabiler ve güçsüzlerin kültürüdür. İçinde iktidarın elinde bulundurduğu güce karşı direnmenin ve bu güçten sıyrılmanın izlerini taşır. Melodram ortaya çıktığı zamandan günümüze kadar kadın ve işçi sınıfının sanatı olarak görülmüştür. Dolayısıyla melodram, öncelikle burjuva sınıfının bir başkaldırısı olarak ortaya çıkmasına karşın kadın ve işçi sınıfının, kısaca halkın kültürü olarak gelişimini sürdürmüştür.

Enderhan Karakoç (2009:27) bireyin haz duygusunun, popüler kültürü güdülediğini ve popüler kültürün, özünde eğlenceye, vakit geçirmeye yönelik bir kültür olduğunu belirtir. Buradan da anlaşılacağı gibi popüler kültür eğlenceye dayalı bir kültürdür. Melodramın bir işlevi de insanlara gerçeklikten uzak bir hayal dünyası yaratarak onların vakit geçirmelerini sağlamak ve onları eğlendirmektir. Bu açıdan bakıldığında da melodram bir popüler kültür ürünü olarak karşımıza çıkar.

Melodram geniş bir kitleye hitap etmektedir. Melodramın işlevleri arasında ahlaki değer yargılarını oluşturma ve pekiştirme işlevi de yer alır. Toplumdaki egemen düşüncenin pekiştirilmesi ve doğallaştırılması işlevini de gerçekleştiren melodram bu özellikleri ile ve de geniş kitlelere hitap edebilmesi ile de bir popüler kültür ürünü olarak tanımlanabilir. Melodramın popüler olması ve pek çok ülke sinemasında sıklıkla kullanımının bir nedeni Nilgün Abisel’e (1995:45) göre Amerikan tiyatrosuna hakim olan melodram geleneğinin ve bu kalıba çok iyi uyan popüler edebiyat ürünlerinin başarıyla harmanlanarak bir araya getirilmesidir. Böylelikle, insanlarda var olan genel duyguları belirginleştiren ve sinemanın

olanaklarına uygun olan bir malzeme birikimi açığa çıkmıştır. Bu durum ise homojen bir seyirci kitlesinin yaratılmasına yardımcı olmuştur.

Popüler kültürün bir özelliği de tekrarlara dayanmasıdır. Melodramın kalıplaşmış, standartlaşmış yapısı ile sürekli tekrarlarla ilerlemesi popüler kültür ürünü olma özelliğinden kaynaklanır. Bu şekilde herkesin anlayabileceği basit bir anlatı yapısı oluşturulmuştur.

2.5.4. Melodramın Ahlaki Ölçüleri Vurgulaması

Melodram sadece iyi- kötü arasındaki karşıtlıklarla ilgilenmez; aynı zamanda ahlaki değerlerle de ilgilenir. Melodramın tarihsel gelişimine bakıldığında kökeninin Ortaçağ ahlaki oyunları ve Hristiyanlığa kadar dayandığı görülmektedir. Bu durum melodramın ahlak dersi veren bir tür olma özelliğini beslemiştir. Brooks'a (1995:20) göre melodram aslında sadece ahlakçı bir tiyatro olmakla kalmayıp, ahlak tiyatrosu da değildir; ahlaki evrenin varlığını kanıtlamak, ifade etmek, göstermek, bulmaya çalışmakla birlikte, kötü niyetlerle ve sapıklıkla da maskelenmiştir. Melodram sadece ahlaki değerleri yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda Brooks'un dediği gibi iyilik ve ahlaki olanı, hayal gücü ile yansıtarak toplumdaki ahlak anlayışını da pekiştirir. Melodramın kendini tekrar eden kalıplaşmış yapısı ve zıtlıklar ile oluşturulmuş karakterleri ise bu işlevi yerine getirmesinin önünü açmaktadır. Böylelikle izleyici iyi ve kötü, ahlaki ve gayriahlaki ayrımını belirgin bir şekilde ayırt edebilmektedir. Bunu yaparken Savaş Arslan'ın (2005:19) deyimiyle modern kapitalist demokrasilerin orta sınıflarına seslenen bir iyi ve özgürlük mitiyle kurulu daima iyinin kazandığı bir karşıtlığı sunar. Bu nedenle melodramlar geleneksel ve muhafazakar bir ahlak ve değer anlayışının altını çizmektedirler.

“Asya sinemalarında melodramın önemli bir unsuru, "negatif olarak kurulmuş" özne konumudur. Seçim yapan, karar alan, harekete geçen, olaylara yön veren etkin özne konumunun aksine, "negatif olarak kurulmuş özne" edilgen, kendini silen, olaylar tarafından yönlendirilen bir konumu ifade eder” (Suner, 2006:187). Bu da melodramlarda yer alan kadercilik anlayışının bir yansımasıdır. Melodram, mağdur bir karakter oluşturur ve bu mağdur karakterin başına gelen trajik olaylar yoluyla ahlaki değerleri yansıtır. Bu mağdur ise genellikle kadındır. Tragedyanın anlatı yapısında yer alan pathos (acı veren) melodramlarda da yer almaktadır. Karakterin başına acı veren olayların gelmesi ve mağduriyet yaşanması ile izleyici ve karakter arasında bir yakınlık kurulmaktadır. Scott Loren ve Jörg Metermann (2016:10) bu mağduriyetin, kurban etme ve tanrıların dileği ile

bağlantılı olduğu zaman mağduriyetin çağdaş kültürünün, bir yandan hegemonik güç yapılarına karşı mücadele ve diğer yandan modern öznenin ortaya çıkması ile bir toplumsal meşruiyet biçimi olarak geliştiğini ifade etmektedirler.

2.5.5. Melodramın Duygusal Aşırılık ve Abartı Özelliği

“Bir tür olarak melodramın tanımlayıcı özelliklerinin başında, öykünün içerdiği duygusal yoğunluk ve bunun bir uzantısı olarak, görsel platformda ortaya çıkan "aşırılık" ögesi gelir. Melodramda her şey "gerçekte" olandan (olduğu varsayılandan) fazladır” (Suner, 2006:185). Melodramın belirgin özelliklerinden birisi abartılı sunumudur. Dekor, mizansen, anlatı, oyunculuk abartılıdır. Mimikler abartılı olduğu için yakın çekimler kullanılır. “Abartılı oyunculuğun kökeni Fransız Devrimi ile ilişkilendirilmektedir” (Akbulut, 2008:76). Brooks’a (1995:11) göre temsillerin yükseltilmesi ve aşırılığı, kutuplaşmış çatışma, tehdit ve ihtiyatlılık; geleneksel kutsaldan etkilenmiş bir dünyada maneviyatı algılama ve imgeleme için gerekli kılınabilir. Bu nedenle de melodramlar aşırı sunularak, tekrarlar ve karşıtlıklar ile verilmek istenen mesaj ve ahlaki olana yapılan vurgu pekiştirilmektedir. Böylelikle manevi olanın algılanması bu aşırı ve abartılı sunum ile kolaylaşmaktadır.

Melodramın ilk kullanımında belirgin biçimde yer alan bu aşırılık hali Mehmet Fatih Uslu’ya (2011:84) göre melodramın nasıl yoğun bir ahlaki yükü dolu olduğunun göstergesidir. Bu ahlaki yük, oyunların tüketicileriyle kurulan ilişkinin de temel zeminini oluşturmuştur. Böylelikle seyircinin zihnindeki keskin çizgilerle ayrılmış bir iyi – kötü karşıtlığı düşüncesi pekiştirilmiş olmaktadır. Melodramlarda iyi karakterlerin başına gelen talihsiz olaylar da abartılı şekilde sunulmaktadır. İyi karakterler başlarına gelen bu talihsiz olaylar karşısında hem mağdur duruma düşerken hem de yaptıkları hataların cezasını çekmektedirler. Ayrıca karakterin talihsiz olaylar karşısında mağdur olması izleyicinin de bu karaktere yakınlık duymasını sağlamaktadır. İzleyici mağdur olan karaktere yakınlık duyarak karakterin başına gelen olaylar karşısında yoğun duygulanım yaşamaktadır. Bu durum aynı zamanda melodramın izleyicide aşırı duygulanım yaratma işlevini de yerine getirmektedir. Melodramlardaki aşırılık özelliği ile izleyicide aşırı duygulanım sağlanarak izleyici üzerinde yaratılmak istenen etki de sağlanmış olmaktadır.

“Melodram, izleyicilerinden büyük bir duygusal tepki ister; bir filmin merkez karakterleriyle (kişisel problemleri, onları belirleyebilecek belirli bir toplumsal bağlamla bağlantılandırılmadan ön plana çıkar) bir tanımlama yapar ve geleneksel tutumların kabul

edilebileceği konusunda ısrar eder” (Kolker, 2009:3). Melodramın izleyicide büyük bir duygusal tepki yaratma isteği melodramın abartılı sunumuna neden olmuştur. Akbulut’a (2008:112) göre aşırılık hem özdeşleşmeyle hem de yabancılaşma kavramıyla ilişkilidir. İzleyici hem oyuncunun bedeniyle dışa vurduğu duyguları hisseder, o duygularla özdeşleşir hem de oyunculuğun abartılı olduğunu bilerek bunun bir kurmaca olduğunu bilir. Bu da izleyicinin gerçeği göz ardı etmesine neden olmaktadır. Böylelikle izleyici melodramın masalsı anlatımı ile kurduğu masalsı dünyada olayları izlemektedir.

Melodram bedensel bir türdür. Beden iyi bir anlatım aracıdır. Özellikle duyguların ifadesinde jest ve mimikler önemli yeri kapsar. Melodramlarda duygusal aşırılık genellikle abartılı oyunculuklarla sunulur. Ayrıca Brooks (1995:56) melodramlarda sıklıkla başvurulan ve duyguların açığa çıkmasında etkili olan “sessizlik metni” olarak nitelendirdiği bir kavramdan bahsetmektedir. “Duyguların ya da öykünün doruk noktaya ulaştığı anlarda kelimeler ve diyaloglar ifade bakımından yetersiz kalır” (Birincioğlu, 2016:97). Sessizlik metni bu noktada devreye girerek sözlü ifadenin yerini bedensel ifadeye bırakmaktadır. Bu şekilde jest, mimik ve oyunculuk ile açığa çıkarılmak istenen duygunun etkili bir şekilde açığa çıkarılması sağlanır.

2.5.6. Melodramın Gerçeklikten Uzak Olması

Melodram gerçeklikten uzak bir tür olarak kabul edilir. Bunun anlamı melodramın gerçek hayatın akışından uzak bir şekilde ilerleyerek abartılı bir sunumunun olmasıdır. Melodramlar günlük hayat pratiklerinde yer alan konuları işlemekle birlikte, bu konuları gerçek hayatta çok da karşılaşılmayan bir biçimde sunmaktadır. Ayrıca melodramların “gerçeklikle ilişkileri sorunludur; yeniden sunumu gerçekleştirme mekanizmaları, dramatik etkiyi güçlendirmek adına kurgulanan gerçeklik karşıtı öğeleri içerir. Dolayısıyla gerçek hayatta hiç karşılığı olmayacakmış gibi görünen çeşitli durum ve hareketleri içeren melodramlar gerçekçi roman ya da sinemanın karşısında durur gibi görünürler” (Arslan, 2005:72).

Melodramın gerçeklikten uzak bir kavram olarak görülmesi melodramın kaçış işlevi ile ilgilidir. Melodram gerçekliği dönüştürerek izleyicilere farklı ve de duygu yoğunluğu ağır basan bir hayal dünyası sunar. Behice Pehlivan’a (2011:171) göre melodram, farklı gerçeklik katmanları yaratır. Bir yandan hikayede her şeyi söyleyerek ve yoğun duygusallıkla izleyiciyi karakterlerle özdeşleştirir ve izleyicinin hikayenin sonundaki çözüme inanması için çabalar. Diğer yandan da abartılı sunumun gerisinde gizlenmiş bir

gerçek katmana işaret eder. Böylece izleyicinin görmek istediği gerçeklik ile var olan gerçeklik arasında bir bağlantı kurulur.

Melodramatik anlatım, sürprizler, sansasyonel gelişmeler ve de olayların belirlenen yönünde sürekli ihlaller içerir (Neale, 2010:6-7). Dolayısıyla olayların ortaya çıkışında çok az nedensel hazırlık olduğu için, olayların sırasının ve seyrinin gerçekçi bir bakış açısı ile sunulması önemsenmeyebilir. Melodramın bu anlatım özelliği melodramın sık kullanılan bir tür olmasının önünü açmıştır. “Sinemacı gerçeği bütün varsıllığı, karmaşıklığıyla anlatamadığında çıkış yolu olarak melodrama başvurur” (Özön, 2000:466).

Melodram her ne kadar gerçeklikten uzak bir tür olarak görülse de tarihsel gelişimi açısından bakıldığında toplumsal değişimlere ve toplumdaki değer yargılarına sıkı sıkıya bağlı olduğu da görülmektedir. Melodram gerçeği karikatürize ettiğinden bizlere gerçeğin bozulmuş bir biçimini sunar. “Melodramların yapısı kendi gerçekliklerini ve kendilerine ait özel bir yaşamsallığı işaret ederler” (Arslan, 2005:72-73). Dolayısıyla melodram hem kendi gerçekliğini oluşturmakta hem de kabul gören gerçekliği kullanmakta ve bu şekilde var olan gerçeği kendi gerçekliği ile harmanlamaktadır.

2.5.7. Melodramın Karşıtlıklar Temeline Dayanması

Melodram keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış karşıtlıklar üzerine kurulmuştur. Tarihsel gelişimi içerisinde değerlendirildiğinde, melodramın toplumsal düzene (gerek trajedi, gerek ortaçağ dini ahlaki değerler, gerekse burjuva sınıfı) karşı bir duruşu olduğu görülür. Bu durum melodramın genel yapısında da iyi-kötü, güzel-çirkin, zengin-fakir gibi ayrımlar şeklinde kendisini göstermektedir. Melodramdaki bu karşıtlıklar genellikle karakterler üzerinden sunulur ve çatışma cinsiyetler, kuşaklar veya toplumsal kurallar ve arzular üzerinden işlenir. Robert Kolker’a (2006/2011:299) göre melodramlar arzusun serbest kalması ve kontrol altına alınması üzerine kurulurlar. Bu, baskının son bulması ve sonra yeniden dayatılmasını gerektirir. Bu nedenle de melodram uyarıcı bir biçimdir.

Schatz (1981:26) bazı film türlerinin, yerel için yerli olmayan çelişkilere sahip olduğundan bahseder; ancak bu çelişkiler, ana karakterlerin değerleri, tutumları ve eylemleri ile yaşadıkları "uygar" ortam arasındaki çatışmanın sonucudur. Melodramlardaki çatışma gündelik sorunlarla ilgili bir çatışmadır. Kısaca melodramlarda toplumsal sorunlar, ev içi sorunlar ve gündelik yaşam formu olarak daha az karakterle, daha dar bir çerçeveye indirgenmiştir. Bu şekilde “Aristokratik ve feodal toplumdan burjuva aile yapısına

geçerken melodram, toplumsal olanın tehlikeli gerilimini aile içinin güvenli atmosferine taşır” (Pehlivan, 2011:171).

Melodramlarda çatışmalar genellikle tesadüfler, rastlantılar ve yanlış anlaşılmalarda şeklinde oluşturulur. “Drotner’in ani değişim adını verdiği rastlantı unsurları anlatıda karakterlerin hayatına birdenbire giren ve her şeyi geri dönülmez bir şekilde değiştiren ölüm, kaza, tanıdık birinin ortaya çıkışı gibi durumlardır” (Aktaran Birincioğlu, 2016:98). “Beklenmedik rastlantılar anlatı yapısında çatışmaya yol açar ve bir eksiklik doğurur. Olayların ilerlemesini anlatmanın en etkili yolu olan rastlantı en önemli gelişmeleri gerçekleştirme işlevine sahiptir. Bu şekilde anlatıdaki ana noktaları en basit, çabuk ve ekonomik düzeyde birbirine bağlamak mümkün hale gelir” (Kaya Mutlu, 2001:114). Tesadüfler de filmlerde anlatıyı kurarak çatışmaya neden olmaktadır. Melodramlarda neden-sonuç ilişkisinden çok bu şans eseri gerçekleşen tesadüfi durumlar görülür.

Melodramın belirgin özelliklerinden birisi karşıtlıkların keskin bir şekilde birbirinden ayrılmış olmasıdır. Melodramlarda karşıtlıkları bir arada taşıyan, iyi ve kötünün bir arada olduğu karakterlere genellikle rastlanmaz, bunun yerine saf iyi ya da saf kötü karakterler vardır ve olaylar bu karakterler üzerinden gelişir. Melodram, karşıtlıkları keskin biçimde birbirinden ayırarak izleyicide belirgin bir iyi – kötü algısı oluşturur ve bu algı, duygusal aşırılık ve kalıplaşmış sunum ile izleyicide sağlamlaştırılır. Bu iyi - kötü karşıtlığı melodramın siyasal, ideolojik işlevi açısından da önemlidir. Çünkü izleyici bu karşıtlıklar sayesinde toplumda var olan ideolojik algıya yönelir.

3. TÜRK SİNEMASINDA MELODRAM

18. yüzyılda ilk olarak Fransa’da, tiyatrodan ortaya çıkan melodram ülkeden ülkeye farklılık göstermekte ve farklı toplumlarda farklı kullanım biçimleri ile ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla Türk Sinemasında melodram kavramı da Türk toplumundaki önemli olaylar ve değişen değer yargıları ile Türk Sineması ile paralel olarak, diğer ülke sinemalarından farklı bir gelişim göstermiştir. Batıdan farklı olarak Türk kültüründe burjuva sınıfının olmaması ve toplumsal düzenin Batı toplumlarından ayrılmaması, Türk Sineması’nda melodramın diğer ülke sinemalarından farklılaşma nedenini oluşturmuştur.

3.1. Türk Sinemasının Tarihsel Gelişimi

Akbulut’a (2008:93) göre, Türk Sineması iki türden oluşmaktadır. Bunlar, melodram filmleri ve güldürü filmleridir. Türk Sineması belli bir dönem bu iki türden oluşmaktadır. Bu nedenle melodramın Türk Sineması’ndaki gelişimini anlayabilmek için öncelikle Türk Sineması’nın geçirdiği evreleri incelemek gerekir.

Nijat Özön (1985:337-377), Türk Sineması’nın dönemlerini beşe ayırmaktadır. Bunlar, 1914-1923 yılları arasında kapsayan “İlk Dönem”, 1923- 1939 yılları arasında “Tiyatrocular Dönemi”, 1939-1950 yıllarını kapsayan “Geçiş Dönemi”, melodramın Türk Sineması’nda yaygın olduğu 1950-1970 yılları arasındaki “Sinemacılar Dönemi” ve son olarak da 1970-1984 yıllarını kapsayan “Genç / Yeni Sinema Dönemidir”. Engin Ayça (1992) ise Türk Sinemasını üç evreye ayırır. Ayça’ya göre ilk evre, başlangıcından İkinci Dünya Savaşı’na kadar olan dönemi kapsamaktadır. Bu dönem Türk Sineması’na tiyatro ve yönetmen Muhsin Ertuğrul hakim konumdadır. İkinci evre 1950’li yıllardan başlayarak 1970’lerin sonuna kadar geçen dönemi kapsamaktadır. Bu dönem Yeşilçam dönemidir. Üçüncü evre ise 70’lerin sonlarında başlayan ve özellikle de 80’lerde gelişen, Türk Sineması’nın yeni dönemi, yönetmenler dönemidir. Esin Çoşkun (2009:17) ise 1948 yılında Belediye Eğlence Resminde yerli filmcilik lehine yapılan vergi indirimine göre Türk sinemasını ikiye ayırmaktadır. Ona göre, sinematografin 1890’lı yıllarda Osmanlıya girişiyle başlayan ve 1950’lere kadar devam eden ilk dönem Tiyatrocular dönemini ve vergi indiriminden sonra yeni isimlerin sinema alanına girmesiyle başlayan ikinci dönem ise Sinemacılar dönemini oluşturmaktadır. Sinemacılar dönemi Lütfi Akad’ın 1952 yılında çektiği “Kanun Namına” filmi ile başlar. Nezih Erdoğan (2001:219) seyirci odaklı bir ayırım yaparak Türk Sineması’nı üç döneme ayırmaktadır: Bunlar sinema öncesi seyircisi, 1960’lı ve 70’li

yılları kapsayan Yeşilçam seyircisi ve 80’li yıllardan sonra gelen Yeni Türk Sineması seyircisidir.

Türkiye’ye sinema Osmanlı İmparatorluğu zamanında gelmiştir. “1914, Türk film tarihinin başlangıç yılıdır” (Özgüç, 1993:13). Bu yılda çekilen ilk Türk filmi ise “Ayestefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” isimli belgesel film olarak kabul edilir. İlk Türk Sinemacısı ise Fuat Uzkınay’dır. Türk Sineması’nın ilk yıllarında Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması (29 Ekim 1923) Türk tarihi açısından önem taşır. Bu gelişme ile her alanda devrimler yaşanırken Türk Sineması da bu durumdan etkilenir. Toplumsal açıdan yaşanan değişimler Türk Sineması’nın da değişimi anlamına gelmektedir. “Türk Sineması tarihinin ilk yıllarında ve emekleme döneminde bir özel sektör değil de bir devlet sineması olarak doğar ve Kemal Film’in kuruluşuna kadar ordu ve orduya bağlı resmi kurumlar sayesinde ürün verebilir” (Scognamillo, 2011:260). “İlk özel yapımevi olan Kemal Film ise 1921 yılında faaliyete geçmiştir” (Coşkun, 2009:20). Bu nedenle devletin geliştirdiği yenilikler sinemanın da gelişimini sağlar durumdadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında “konservatuvarların açılması, senfoni orkestraları ve opera kurulması, tiyatro sanatçısı yetiştirilmesi, batı ülkelerine sanat eğitimi için öğrenci gönderilmesi, resim ve heykelin desteklenmesi daha sonraki yıllarda sonuçları derlenen çok önemli girişimlerdir” (Teksoy, 2009:472). Bu girişimler Türkiye’de sanat alanında gelişim gösterilmesini sağlamıştır. Fakat tüm bu gelişmeler yanında 1930’ların ortalarına kadar sinema daha çok İstanbul ve İzmir gibi kentlerde yaşayan bir olaydır (Scognamillo, 2011:259). Bu durum Türk Sinemasının olumsuz etkilenmesine ve geç gelişmesine neden olmuştur.

“1924 yılında Kemal Film’in yerli film yapımını bırakmasından İpekçi ailesinin yerli film yapımına girişine, yani 1929 yılına kadar Türkiye’de film çekimi durur, sadece ithal filmlerin gösterimi devam eder” (Coşkun, 2009:20). Bu durum yerli Türk filmlerinin Türk sinemasının ilk yıllarında gelişimini engellemiştir. “Türk sinema tarihinde, Batı’dakinden farklı olarak, sinemaya uyarlanan ilk yapıtlar Türk klâsikleri olmamıştır. Sinema sektörü ilk yıllarda daha çok piyasa romanlarıyla beslenmiş, gereksinimini melodrama konu olabilecek romanlardan karşılamıştır” (Kale, 2010). Muhsin Ertuğrul, sinemasında roman uyarlamaları, Batı’dan alınan kaynaklar ve çevirilerle Türk Sineması’nın melodram örneklerini sunmuştur. Bunlara örnek olarak sinemanın ilk yıllarında Ertuğrul’ un “Boğaziçi Esrarı” filmi, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Nur Baba adlı romanından uyarlanmıştır. 1933’de çektiği İlk sesli filmi olan “İstanbul Sokaklarında” filmi (Yıldırım, 2015) ise Mısır, Yunan ve Türkiye ortak yapımıdır. Bu filmde de yabancı ülke etkisi

görülür. Türk Sineması'nda Mısır filmlerinin hakim durumda olması da Muhsin Ertuğrul döneminde gerçekleşmiştir. "Mısır sinemasını Türkiye'den giden bir Türk tiyatrocusu, Vedat Örfi Bengi (1908-1953) kurmuştur" (Özön, 1985:351). Bu filmlerde de tiyatro etkisi görülür. Alim Şerif Onaran (1994:31) 1939'da II. Dünya Savaşı boyunca, Türkiye'ye filmlerin Avrupa yoluyla değil; Mısır yoluyla getirilmeye başlandığını belirtmektedir. Böylelikle Mısır filmleri Türkiye'de geniş yer tutmaya başlamıştır. Mısır filmlerinin etkisi Arap kültürünün Türk kültürüne yansımaya neden olmuştur. Türk Sineması'nda Mısır filmleri, 1948 yılına kadar varlığını popüler bir biçimde sürdürmüştür. Bu dönemden sonra Mısır filmleri Türk sinemasından uzaklaşır. Bunun yerine Hollywood ve Hint filmleri etkilerini göstermeye başlar.

"Muhsin Ertuğrul 1940 yılında Victor Fleming'in *The Way of All Flesh* (1927) filminden esinlenerek *Şehvet Kurbanı* filmini çeker" (Eşli, 2012:114). Teksoy'a (2009:475) göre, yönetmenin Tosun Paşa'dan (1939) sonra çevirdiği *Şehvet Kurbanı* (1940) ise Cahide Sonku ile birlikte başrol üstlendiği bir melodramdır. Meral Özçınar Eşli (2012:114-115) Ertuğrul'un *Şehvet Kurbanı* filmini çektiği dönemde Faruk Kenç'in "Taş Parçası", "Yılmaz Ali", "Kıvırcık Paşa" isimli üç film yaptığını ve bu filmleri çekmesinin Türk sineması için bir dönüm noktası olduğunu belirtir çünkü tiyatro kökenli olmayan bir yönetmen film yapmaya başlamıştır.

Ayça (1996:130-133) 1940'lı yılları ön Yeşilçam olarak adlandırır. Ona göre bu yıllar Yeşilçam'ın hazırlık aşamasıdır. Bu geçiş aşamasında iki gelişme önem taşır. Bunlardan birincisi Amerikan ve Mısır melodramlarının artması ve bunların etkileridir. Diğeri ise yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesidir. Yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesi ise bir süre sonra yerleştirme işlemine dönüşür. Tiyatrocuların sinemada yaptıkları seslendirmelerle prototip seslere yönelmeleri Yeşilçam sinemasının tiplere yönelmesine de yol açar.

"Geçiş dönemi (1939-1950), sinemada tekelin kalktığı, yurt dışından gelen yönetmenlerin de film yapmaya başladığı, yeni film şirketlerinin ve sinema salonlarının açıldığı bir dönem olur" (Eşli, 2012:116). Bu açıdan bu dönemin Türk Sinemasında yeniliklere açık bir dönem olduğu söylenebilir. Onaran (1994:32) Muhsin Ertuğrul'un tek başına egemen olduğu ve sesli sinemanın ortaya çıkışı ile sürdürdüğü "Tiyatrocular" dönemi son bulurken filmlerin denetlenmesi düzenlemelerinin ortaya çıktığını belirtir. Ona göre bu düzenlemeleri çabuklaştıran nedenlerden biri de Muhsin Ertuğrul'un "Aynaroz Kadısı" adlı filminin genel ahlaka uygun olmadığı yönünde yarattığı sansasyondur. Bu durum Türk

sinemasında sansürü de beraberinde getirmiştir. 1948 yılında ise Türk sinemasını etkileyen bir yasal karar çıkartılmıştır. Bu yasal karar “Belediye Gelirleri Kanununda o tarihe kadar geçerli olan eğlence rüsumunu yerli yapımları destekler şekilde değiştiren bir hükümdür. Bu değişiklikle sinema bilet fiyatları üzerinde uygulanmakta olan rüsum, yabancı filmler için %70 ve yerli filmler için %25 olur” (Scognamillo, 2011:263) . Dolayısıyla bu durum yerli film yapımlarına olan talebi artırır.

Ayça’ya (1992) göre 1950’ler sinema salonlarının Anadolu’da yaygınlaşmaya başladığı yıllardır. Bu dönem filmlere talep artmaya başlar. Sinema salonlarının yaygınlaşması sinema izleyicisinin de artmasına neden olmuştur. 1950 yılından sonra bir döneme damgasını vuran Muhsin Ertuğrul filmleri de etkisini yitirir ve Türk sinemasında Yeşilçam dönemi başlar. 1950’li yıllar Türkiye açısından dönüşümün yaşandığı yıllardan biridir. Bu dönemde tek partili rejimden çok partili rejime geçiş yaşanmış, liberal anlayış ekonomiye yön vermiş ve sanayileşme ile kırsal kesimden kentlere göçlerde artış yaşanmıştır. Bu gelişmeler Türk Sineması’nın da içerik bakımından değişimine neden olmuştur.

1960’lı yıllar Türk Sineması açısından önemlidir. Bu dönemde anayasa değişmiştir. “1960’lı yıllarda hayat, popüler kültürün gelişmesi ile değişmiştir. Radyonun önemli bir yer tuttuğu gündelik hayatta, bol fotoğraflı magazin dergileri, fotoromanlar, çizgi romanlar ve gazeteler görünür hale gelir” (Eşli, 2012:121). Bu dönemde Türk Sinemasında gündelik hayattaki konular ele alınmıştır. Gazete, dergi, radyo ve popüler romanların gündelik hayatta popüler şekilde kullanımı Türk Sinemasının da bunlardan beslenmesini sağlamıştır.

“1960’larda İstanbul’da Sinematek Derneği ve Film Arşivi kurulur. Dünya sinemasından, ülke sinemalarından örnekler, sinema tarihine mal olmuş klasikler gösterilmeye başlanır, sinema dergileri yayınlanır” (Ayça, 1992). Böylelikle sinema izleyicileri sinema hakkında ayrıntılı fikir sahibi olabilmektedirler. “Sinematek’in kurulduğu bu dönemde sinemada Ulusal Sinema, Halk Sineması gibi tartışmalar başlar” (Eşli, 2012:124). 60’lı yılların bir diğer özelliği de göç ve kentleşmedir. Kentleşmenin başlaması ile gecekondulaşma sorunu da ortaya çıkar. Bu durum sonucunda kırsal kesim insanı ile kent insanı arasında sınıf farkları da belirginleşir. Faruk Kalkan’a (1988:146) göre Türk Sinemasında sınıfsal sorunlar ilk kez 1960’lı yıllardan sonra yapılan filmlerde konu olmuştur. Ekonomik koşulların baskılarına karşı koyamayan ve daha iyi yaşama umudu taşıyan insanların sınıf atlama sorunları, gerçekçi biçimde ilk kez bu dönemde ele alınmıştır. “1960’ların ikinci yansından itibaren Türk sinemasında belirginlik kazanan, 1970’ler boyunca etkisini

hissettirmeye devam eden toplumcu gerçekçi gelenekle birlikte, sınıfsal farklılıklar, mülkiyet ilişkileri, yoksulluk, göç, gelir dağılımı eşitsizlikleri gibi konular öykülerde öne çıkmaya başlamıştır” (Suner, 2006:219). Bu durumun sonucu olarak “gündelik hayatta yaşanan sınıf atlama arzusu, sinemada mekânsal zıtlık üzerine kurulu anlatılar geliştirilmesine neden olur” (Eşli, 2012:121).

1960-1965 yılları arasında Türk Sinemasında toplumsal gerçekçilik akımının yaygınlaştığı görülür. Bu akım Türk Sinemasında bir aydınlanma hareketi olarak görülür. Bu akım ile Türk toplumsal yaşamındaki sorunlar filmlerde ele alınmaya başlanır. Fakat Türk Sinemasında toplumsal gerçekçilik çok uzun süreli devam etmez. Bunun nedenini ise Giovanni Scognamillo (2011:247) bu akımın formül, bir kodlama ya da bir sonraki siyasal döneme ve kuramsal atılımlara uygun düşecek bir etiket olmasına bağlamaktadır. Ona göre bu dönemde Türk Sineması için bir kuram içinde kodlaştırmak istenilen örnek filmlerde var olanlar, gösterilmek istendiği kadar yeni değildir. Yeni olan sadece 27 Mayıs’ın getirdiği özgürlük havası ve toplumsal bilinçlenme olanağıdır. Tüm bu gelişmelerin yanı sıra “60’lı ve 1970’li yıllarda Türk sineması gerek güldürü, gerekse dram alanında yeni boyutlar kazanmıştır. Altmışlı yılların ilk yarısında güldürüler çoğalmış ve hemen her yönetmen güldürüyü denemiştir” (Onaran, 1994:183).

Türk Sinemasında 1970’lerin sonlarında bir kriz yaşanmaya başlamıştır. Bu krizin nedenini Asuman Suner (2006: 30-31) şu şekilde açıklamaktadır: “1950’lerden itibaren film üretimi alanında yaşanan ticari canlılığa rağmen, Türkiye’de hiçbir zaman güçlü bir film endüstrisi oluşmamıştır. Yapımcılar elde ettikleri karlarla film alanına yatırım yaparak güçlü altyapıya sahip bir endüstri oluşturmak yerine, sinema dışı alanlara yatırım yapmaya yönelmişlerdir”. Bu durum film sektöründe dalgalanmalara neden olmuştur. Televizyonun ve videonun ortaya çıkması ve bu araçlara olan ilgi ise sinemadaki bu krizi tetiklemiştir. Sinema ve televizyon birbirinden farklılık gösteren kitle iletişim araçları olarak birbiriyle çatışır. Bu gelişmelerle birlikte “1970’li yılların sonlarına doğru, toplumun gündeminde siyasal söylemin yaygınlaşması ve yoğunlaşması sonucunda buna denk düşecek filmlerin bir çıkış olabileceği düşüncesi gündeme gelir” (Ayça, 1992). Böylece siyasi yönelimli ve Yeşilçam söylemlerinden uzaklaşan filmler yapılmaya başlanır. Bu durum da krizin aşılabilesine engel oluşturmıştır. Kriz, 80’li yıllarda da etkisini göstermiş, “1980’li yıllarda sayıca düşük olan filmler, öncelikle eski kuşak sinemacılarının da tam anlamıyla iflasını haber vermiştir” (Onaran, 1994:126). Ayrıca 70’lerde Türk Sinemasında Nurdan Gürbilek’in (2001:20) pisliğiyle 70’lerin onurlu dünyasının tam karşıtı olarak

nitelendirdiği seks filmleri de kadın izleyicileri sinema salonlarından uzaklaştırmış ve Türk Sinemasını olumsuz etkilemiştir.

1970’li yıllarda değişen toplumsal yapı ve anlayış filmlere de yansımıştır. Nurdan Gürbilek’e (2001:13) göre 1970’li yıllar, "mahrem olan"ın "kamusal alemde" apaçık görünmediği, aşk acısının aleni bir şikayetle, böyle bağırarak dile getirilmesinin yakışıksız kaçtığı yıllardır. Bu yıllarda popüler olan Orhan Gencebay ise dizginlenmemiş bir arzunun, terbiye edilmemiş bir çılgının, ipini koparmış bir taşranın sesi olarak algılanmıştır. Suner’e (2006:221-222) göre ise 1970’ler sineması topluluğa, topluluk yaşantısına, topluluk içi dayanışmaya vurgu yaparken, bu dönemde popüler aile/mahalle komedilerinde sıkça karşımıza çıkan konulardan biri, büyük kentteki zengin/yoksul çelişkisine genç kuşakların sınıfsal engellere meydan okuyan aşkı vasıtasıyla bakılmasıdır.

Akbulut (2012:112-113) 1980’li yılları 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel yapının yeniden biçimlendiği bir dönem içinde kültürel üretimin yavaşladığı ve de sıkı denetlendiği yıllar olarak ifade eder. Bu dönem Amerikan kültürünün Türk Sineması üzerindeki etkisi de görülür. Ayça (1992) 1980 sonrasında toplum örgütlenmesinin çözülmesi ve siyasetin gündem dışına çıkarılmasıyla Amerikan kültürünün etkilerinin, siyasal iktidarların da özendirilmesi ve desteklemesiyle kirlenme boyutuna vardığını belirtir. Ona göre daha önce özenme, özlem duyma, sınıf atlama boyutunu pek aşamamış olan yabancılaşma; kimlik yozlaşması, kimliksizleşme olarak ortaya çıkmaktadır. 1980’ler değişik toplumsal sınıfların ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. “1980’lerin ikinci yarısından itibaren feministler, çevreciler, eşcinseller gibi yeni toplumsal hareketlerin sözcüleri farklı bir toplumsal muhalefet ve demokratik toplum anlayışını dile getirerek, farklı toplumsal taleplerle ortaya çıkarlar” (Suner, 2006:20).

Özgüç (1993:63), 1984 yılını ise Türk Sinemasının gençleşme yılı olarak kabul eder. Bu dönemde genç yönetmenlerin yaptıkları filmler birbirini izlemektedir. Onaran’a (1994:105) göre bu dönem genç yönetmenler kuşağının oluşmasına Yeşilçam’da usta-çırak ilişkileri içinde gelişen öğrenim sürecine karşın; İstanbul, İzmir ve Ankara’daki, daha sonra da Eskişehir’deki Gazetecilik Okulları, Güzel Sanatlar ve İletişim Fakültelerinde sinema öğrenimi ile ilgili dersler konulması ya da bölümler açılması katkı sağlamıştır.

“1990’lar, darbe ortamının kaotik ve paranoyak atmosferinden görece uzaklaştığı, ancak ülke içinde "terör" ya da "Kürt sorunu" olarak telaffuz edilen yeni sorunların ortaya çıktığı, Türk sineması adına yeni denemelerin yapıldığı yıllar olmuştur” (Akbulut, 2012:113).

90'ların önemli olaylarından biri de özel radyo ve televizyon kanallarının ortaya çıkması ve bu kanalların yaygınlaşmasıdır. “Özel radyo-televizyon yayıncılığındaki patlamaya paralel olarak, kültür endüstrisinin diğer sektörlerinde de (reklam, müzik, basın ve yayıncılık) yoğun rekabete dayalı, hızlı bir gelişim dönemi başlar” (Suner, 2006:20). Bu durum sinemada da etkisini gösterir. Sharon Willis (2003), 1990'lı yılların, ırk ve cinsiyet politikalarında olduğu kadar cinsel kimlik oluşumlarında meydana gelen değişimler nedeniyle 1950'lerin dönemini karmaşık ve hareketli olarak inceleyen bir keşfe tanık olduğunu belirtir.

“Türkiye’de 1990’ların sonundan itibaren Avrupa Birliği ile yaşanan yakınlaşma, hegemonik imgelemde kendini Batılı bakış dolayımıyla görme sürecini bir anlamda araçsallaştıracak bir mekanizma yaratmıştır” (Suner, 2006:24). Böylelikle Amerikan kültürü Türk filmlerinde de etkisini göstermiştir. Bu dönem Türk Sineması için Eşkıya filmi bir dönüm noktası oluşturur. Çünkü bu filmle, Türk Sineması kaybettiği kitlesini geri kazanabilmiştir. 90’ların ortalarında başlayan bu dönem “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılır. Yeni Türk Sineması “genç bir yönetmen kuşağıyla 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, içinde popüler sinema ve sanat sineması ayrımını barındıran bir sinemadır” (Sevinç, 2014).

3.2. Türk Melodram Sinemasının Kaynakları

Türk melodram sinemasının önemli kaynaklarından biri Türk sözlü kültür geleneğinde aranabilir. “Türk Sinemasında melodramın kökleri çok eskilere, sözlü kültür ürünlerine – masallara, aşk öykülerine- dek uzanır, ancak başka sinemaların etkisiyle yoğrularak bir tür haline gelir” (Akbulut, 2008:93). Sözlü anlatılar, melodramlara konu olarak kaynaklık eden önemli unsurlar arasındadır. Halk hikayeleri ve aşık hikayeleri de sözlü kültür ürünleri arasında yer alır. Bunlara örnek olarak Dede Korkut Hikayeleri, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi aşk hikayeleri verilebilir. Aşk hikayeleri Türk melodram sinemasının önemli bir kaynağını oluşturur. Çünkü “Aşık hikayeleri, doğa yasalarına aykırı, doğa üstü olaylara yer veren, hayal ürünü yapılarıdır” (Eşli, 2012:133). Meddah hikayeleri de Türk sinemasının kaynakları arasındadır. Meddah hikayeleri ile aşık hikayeleri arasındaki fark gerçeklik anlayışından kaynaklanmaktadır: Meddah hikayeleri gerçekliğe bağlı iken, aşk hikayeleri ise gerçeklikten uzak bir yapıya sahip, abartılmış

hikayelerdir. “Berna Moran’a (1998:15) göre *Kerem ile Ashi, Emrah ile Selvi, Tahir ile Zühre, Aşık Garip gibi* aşk hikâyeleri sevgiyi idealize ederek gerçeklikten uzak bir romans dünyası sergiler. Bu hikayelerdeki kahramanlar yüceltilmiş aşıklardır ve hikayeler gerçekte alakalı değil, güzelin peşindedir. Bu nedenle bu hikayeler dil bakımından da şiirseldir. Bu özellikleri ile aşık hikayeleri özellikle Yeşilçam melodramlarının kaynağını oluşturmaktadır. Aşık hikayeleri doğa üstü olaylara yer vermesi, hayal ürünü yapılardan oluşması ile melodramlarla benzerlik göstermektedirler.

Türk toplum yapısındaki değişiklikler sözlü anlatı geleneklerini de dönüştürmüştür. İslamiyet öncesi Türk kültürünü etkileyen sözlü anlatılar destanlar ve ozanların dile getirdiği şiirler ve halk hikayelerinden oluşmaktadır. “İslamiyet’i kabulün ardından ise Tasavvuf düşüncesi ile eski edebiyat gelenekleri birleşmiş ve Tasavvuf edebiyatı oluşmuştur” (Eşli, 2012:132). Tasavvuf edebiyatı da halk hikayelerinden etkilenmiştir. Dolayısıyla melodramlar da Türk kültüründe yer alan tüm bu sözlü ve yazılı edebiyat ürünlerinden etkilenmiştir.

“Metin Erksan Türk sinemasının kaynağı ve kökenini M.Ö 5 – M.S 11 yıllarındaki şaman geleneğinden başlatır ve bu ayinlerin Türk Karagöz Oyununun ilkel kaynağı olduğunu iddia eder” (Aktaran Kırac, 2012:62). “Şaman, Eski Türklerde Gökyüzü (Ülgen) ve Yeraltı (Erlik) tanrıları arasında dengeyi kuran kişi anlamındadır. Şamanlık, sadece inançsal anlamda değil, günlük yaşamdan yönetsel ilişkilere kadar geniş bir etki alanına sahiptir” (Tunalı, 2006:105). Türklerin eski inancı olan Şamanlık, İslamiyet’in kabulünden sonra da etkisini sürdürmüştür. Dilek Tunalı’ya (2006:106-107) göre Türklerin kahramanlık öykülerini anlatan destanlar ve Anadolu destanları da Şaman geleneğinden etkilenmiştir. Türk destanlarında yer alan kandaşlık, doğayı yaratıcı olarak görme, rekabet ve bağışlama/adak/hediye motifleri Şaman inancının etkisidir. “Türkler, İslamiyet’i kabul ettikten sonra ise Arapların ve Acemlerin ortak ürünü olan Klasik edebiyatın etkisinde ürünler vermişlerdir” (Eşli, 2012:132). Arap ve Acem edebiyatının etkisi ile birlikte Türk halk edebiyatı da İslamiyet’in kabulü sonrasında etkisini göstermeye devam eder.

Oğuz Adanır’a (2003:140) göre Türk melodram sineması anlatım açısından ilginç bir yapıya sahiptir. Öyküler natüralist romanların içeriklerini andırırken, anlatımın teknik yanı sinematografik masal kurgusu ya da kolajın daha geliştirilmiş bir biçimi olarak gösterilebilir. Masallar ve melodramlar, kahramanların başına talihsiz olayların gelmesi ve bu talihsiz olayların sonucunun mutlu sonla bağlanarak ahlaki değerleri nasihat etmesi

bağlamında birbirleriyle örtüşürler. Masallarda da genellikle iyi-kötü karşıtlığı belirgin şekilde kendisini gösterir ve bu iyi-kötü karşıtlığında iyi olan, melodramlarda olduğu gibi yüceltilmektedir. Gerek melodramlarda gerekse masallarda ön planda olan kahramanlar ve kahramanların başına gelen olaylardır. Vladimir Propp, (1928/1985:83-84) “Masalın Biçimbilimi” isimli kitabında masal kahramanlarını şu şekilde sıralandırır: Saldırgan, bağışçı, yardımcı, prenses, gönderen, kahraman ve düzmece kahraman. Saldırganın işlevi kötülüktür. Bağışçı, büyülü nesneyi hazırlar. Kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesine yardım eder. Prens, güç işlerin yerine getirilmesi, kahramanın tanınması ve düzmece kahramanın ortaya çıkması işlevini yerine getirir. Gönderen, kahramanı gönderir. Kahraman ise arayıştaki kişidir. Masallarda kahramanlar ve kahramanların işlevleri genellikle aynıdır. Melodramın kalıplaşmış yapısında da kahramanın ve kahramanın başına gelen olayların önem kazandığı görülmektedir. Tunalı’ya (2006:105) göre Propp’un saptadığı işlevler incelendiğinde masallardaki sorunların büyü yoluyla ya da rastlantısal şekilde çözüldüğü görülür. Bu olağanüstü güçlerin yardımıyla zor durumdan kurtulma motifi ise Anadolu kültüründe yer alan meddahtan, ortaoyunu ve gölge oyununa kadar pek çok anlatının içeriğinde etkili olmaktadır. Bu içerik geniş oranda Şamanist öğelerle harmanlanmıştır. Türk Sinemasında melodramların içeriklerine bakıldığında bu melodramlarda da olağanüstü güçlerin yardımı ile zor durumdan kurtulma ve büyü etkisi varlığını göstermektedir. Kısaca melodram Şamanizm inancından motifler taşıyan masal türünden etkilenmiş ve bu edebi üründen anlatım geleneği bakımından yararlanmıştır.

Halk tiyatrosu olarak geçen kukla, Karagöz Hacivat, meddah ve ortaoyunu gibi geleneksel türler de, melodramı etkileyen kaynaklar arasındadır. Metin And (2014:12-14), bu Türk seyirlik oyunlarının bazı ortak özellikleri olduğunu belirtir. Bunlar taklit, sözlü oyunlarda karşıtıklardan yararlanılması, dans; müzik; şarkı gibi unsurların birbirine karıştırılması, eski seyirlik oyunların birbirinin içine geçmiş olması, doğaçlamaya yer verilmesi ve gerçekliğe; özdeşleşmeye dayanmayan bir kişiselleştirmeye başvurulması, kısaca “göstermeci” tiyatro özelliği taşımasıdır. Türk melodram filmlerine bakıldığında da Türk seyirlik oyunlarındaki bu ortak özelliklerin bu melodramlardaki yansımalarının görüldüğü söylenebilir. Örneğin, Türk Sinemasında taklit unsurlarının kullanılması, melodramlarda oyuncunun rol yaptığının bilincinde olunması ve oyuncunun göstermeci bir biçimde oynaması - abartılı oyunculuk - müzik ve şarkı kullanımı gibi unsurların bir arada yer alması Türk melodram filmleri ile Türk seyirlik oyunları arasındaki benzerliklere verilebilecek örneklerdendir.

Melodramın bir diğer kaynağı yazılı edebiyat ürünleridir. Türk Sinemasında edebiyat uyarlamalarına geniş yer verilmiştir. Bunun nedeni ise Özlem Kale'nin (2010) bahsettiği gibi sanatsal ve ticarî kaygılarla senaryo kıtlığı yaşanmasıdır. Popüler kültür ürünü olan melodramlarda, yerli edebiyat ürünlerinin halkta ilgi uyandırması sebebiyle de sıkça edebiyat uyarlamalarına başvurulmuştur. “Tanzimat sonrası Türk romanının ve tiyatrosunun popüler eserleri çoğunlukla melodramlardır” (Yıldırım, 2015). Özellikle melodramatik aşk romanları Türk Sinemasında melodramın önemli bir kaynağını oluşturmaktadır. Aşk, ilgi uyandıran ve izleyicilerin duygularına seslenen özelliği ile Türk melodram sinemasının temel konuları arasında yer almıştır.

Agah Özgüç'e (2005:243) göre melodram romanlarından uyarlanma geleneği 1947 yılına dayanmaktadır ve 1951'de resmen Esat Mahmut Karakurt' la başlamıştır. Bu durum 70'li yılların ikinci yarısından sonra yavaş yavaş uzaklaşarak 1984 yılına kadar devam etmiştir. Aşk romanlarında olduğu gibi tiyatrodaki romantik dramlar da Türk Sineması'nda melodramların bir diğer kaynağını oluşturur. Metin And'a göre (2014:105) romantik dramlara en yakın tür melodramlardır. İkisi arasında pek çok ortak öge bulunmaktadır. Ancak, melodramlarda oyunların kuruluşu, kişilerin tipleştirilmesi çok sınırlı ve önceden belli bir örneğe göredir. Melodramlarda çoğunlukla bir anlatı yoluyla verilen sergileme, romantik dramda eyleme dayanan sergilemedir.

Türk Sineması'nda melodrama kaynaklık eden bir diğer unsur Mısır Melodramlarıdır. “İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'ye kapanan Avrupa sinema pazarı, tüm yönelimi Amerikan ve Mısır filmlerinde toplar” (Birincioğlu, 2016:89). Bunun sonucunda Mısır ve Amerikan sinema uyarlamaları Türk Sineması'nda popülerlik kazanır. Mısır filmlerinin Türk Sineması'nda popülerlik kazanması ile Mısır Sineması Türk melodramlarında etkisini göstermiştir. Dolayısıyla Türk Sineması'nda melodramlar genellikle yabancı film uyarlamaları şeklinde gelişerek özgün olma durumundan uzaklaşmıştır. Nijat Özön'e (1985:352) göre Mısır filmleri Türk Sinemasını olumsuz bir şekilde etkilemiştir. Bu melodramlar seyircinin beğenisini düşürmüştür. Ayrıca Mısır filmlerinin bir etkisi de bu filmlerin sonradan seslendirilmesi üzerinedir. “Seyirci ilgisine cevap verebilmek için yapılan dublaj stüdyoları görsel dilden çok sözlü dilin egemen olduğu filmsel anlatıların gelişmesinin de önemli bir nedeni olur” (Eşli, 2012:116).

Mısır filmleri geleneği 1948 yılından sonra Türk Sinemasında sona erer. Bu dönemden sonra Türk filmlerinde Hollywood ve Hint filmleri etkisi görülür. Yabancı ülke filmleri

Türk sinemasına uyarlanmakla birlikte bu filmler Türk kültürüne uygun biçimde değiştirilerek Türk Sinemasına aktarılmıştır. Ayça'ya (1992) göre uyarlanan filmlerdeki değişiklikler yabancılik unsurunun giderilmesi, filmlerin yerlileştirilmesi ve Türk kültürüne yakın kılınması girişimleridir. Böylelikle izleyici ile özdeşleşme ve kültürel yakınlık nedeniyle izlenilirliğin artması sağlanmıştır.

Melodramın bir diğer kaynağı da arabesk filmlerdir. Arabesk müzik 1960'ların sonlarında ortaya çıkmıştır. “Batılılaşmanın kültür ve eğlence dünyası üzerindeki etkileri ve özellikle cumhuriyet döneminin müzik alanındaki uygulamaları; 1950'li yıllarda toplumsal ve kültürel ortamın dönüşümü, arabesk müziğin ortaya çıkış koşullarını hazırlamıştır” (Söğüt, 2009:22). Bu müzikler arabesk melodramlarda yer bulmuştur. Bu melodramlarda duyguların müzikle aktarımı göze çarpar. Bu nedenle arabesk melodramlarda şarkı önemli bir yere sahiptir. Burçak Evren'e (1990:32) göre de geleneksel halk edebiyatı ile arabesk kültür arasında yakın benzerlik bulunmaktadır. Ona göre her iki kültürde de karşılıksız sevgi, acı, kadenci bir dünya görüşünde olduğu gibi ulaşılamayan, ulaşılmaması mümkün olmayan ya da ulaşılmaması için çile ile birlikte bazı koşulları da zorunlu kılan motifler bulunmaktadır. Tüm bu motifler melodramın da özellikleri arasında yer alır ve bu özellikleri ile arabesk kültür melodrama kaynaklık etmiştir.

3.3. Yeşilçam Öncesi Melodram Sineması

Muhsin Ertuğrul Türk sinemasının başlangıcından 1950'li yıllara kadar Türk sinemasına hakim konumdadır. Dolayısıyla “Türk Sineması'nda melodram türünün ilk örneklerine de batı formu ama ulusal içerikli kültürel sentez yaratma politikasının temsilcilerinden olan Muhsin Ertuğrul filmlerinde rastlanır” (Scognamillo, 2003:42). Muhsin Ertuğrul'un melodram filmi olarak kabul edilen ilk filmi “Aysel, Bataklı Damın Kızı” filmidir. Alim Şerif Onaran (1994:21-28) ise “Aysel, Bataklı Damın Kızı” filminden önce yine Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen “İstanbul'da Bir Facia-i Aşk” (1922), “Boğaziçi Esrarı” (1922) ve “İstanbul Sokaklarında” (1931) filmlerinin de melodramatik öğeler taşıdığını ve bu filmlerin melodram olduğunu belirtir. “İstanbul Sokaklarında” filmi için Scognamillo (2011:132) da bu film ile Ertuğrul'un, biri ticaret diğeri bankacılıkla uğraşan iki kardeşle, meşhum şarkıcı kadınla, Bursa'daki zengin dayı ile burjuva melodramının bir örneğini verdiğini, örnek tüm klişeleri bir araya getirdiğini belirtir. Bu klişeler ise barlar, konsomatrisler, bar sahipleri, kazalar, körler, ameliyatlar ve mutlu sonudur. Tüm bu özelliklerinden dolayı “İstanbul Sokaklarında” filmi melodram olma özelliği taşımaktadır.

Tunalı (2006:187-189) Muhsin Ertuğrul'un "Ankara Postası" ve "İstanbul Sokaklarında" filmlerini çektiği dönemi Türkiye Cumhuriyetinin yeniliklerinin uygulanmaya konduğu, toplumu Batılı yaşama ve Batı düşünme tarzına alıştırma yolundaki girişimlerin yasalaştırılmaya çalışıldığı bir dönem olarak nitelendirir. Ayrıca bu dönemde kalkınma programları ve iktisat kongreleri ile yeni Cumhuriyet'i ekonomik anlamda kalkındıracak ve destekleyecek girişimciler aranmaya başlanması; İpek Film, Türk Film gibi kuruluşların yanında sesli film stüdyolarının açılması ile sinemada da hareketlilik yaratmıştır. Ona göre Muhsin Ertuğrul dönemi, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin emekleme dönemidir.

"Aysel Bataklı Damın Kızı" filmi "Ertuğrul'un Türk sinemasında güçlü bir melodram prototipi oluşturan, suçsuz delikanlı, iğfal edilmiş genç kız temaları ve gerçeklikten uzak anlatımı ile kahramanı kadın ve Türk oyuncu olan 1934 tarihinde çektiği filmidir" (Scognamillo, 2003: 62). Filmin konusunu çalıştığı evin oğlundan hamile kalan ve sonrasında mutlu olmak için çeşitli fedakarlıklarda bulunan köylü bir kadının hikayesi oluşturmaktadır. Film, "İsveçli yazar Selma Lagerlöf'ün bir öyküsünden uyarlanmıştır" (Teksoy, 2009:474). Bir uyarlama filmi olması nedeniyle Batı etkisi filme yansımaktadır. Eşli'ye (2012:114) göre "Aysel Bataklı Damın Kızı" filmi Ertuğrul'un Batı sinemasını taklit etmesi nedeniyle eleştirilmektedir. Ancak bu film Batı etkisinden çok, abartılı melodram yapısına daha yakındır. Dolayısıyla film, zamandan ve mekandan soyutlanmış köy dekoru içinde geçen bir hikaye anlatmaktadır. Bu özelliği ile gerçeklikten biraz soyutlanmıştır. Akbulut'a (2008:96) göre film ilk melodram örneği sunmakla birlikte melodram filmlerinin yayılmasında asıl etki Mısır sinemasından gelmektedir. Çünkü Mısır filmlerinin çoğu şarkılı melodram olma özelliği taşır.

Türk sinemasında melodram olarak gösterilen bir diğer film "Aşkın Gözyaşları" (1938) filmidir. Filmin "başrolünde Mısır'ın ünlü şarkıcı- oyuncusu Abdal Vahhab'ın yer aldığı film, zaten kısıtlı sayıda Türk filmi izleyebilen, üç senedir de Muhsin Ertuğrul'un film çekmemesi yüzünden yerli filme hasret kalmış izleyicinin olağanüstü ilgisini çeker" (Konuralp, 2004:29). Tunalı'ya (2006:195) göre bu filmin ilgi görmesinin nedeni Cumhuriyet Dönemi'nde yılda çekilen film sayısının çok az olduğu bir dönemde, bu filmin izleyicinin doğuya ait ya da geleneksel alışkanlıklarına hitap eden bir film olmasıdır. Bu nedenle film Mısır filmleri furiasının önünü açmıştır. Ayrıca film Türk sinemasında şarkıcı oyuncuların da yaygınlaşmasına sebep olmuştur.

Mısır filmleri daha sonraları yerli hale getirilir. Alim Şerif Onaran (1994:31) Türkiye’de Sadettin Kaynak’ın besteleri ve Münir Nurettin Selçuk ile Müzeyyen Senar’ın sesleriyle Türk musiki ve Türkçe dublajlı olarak gösterilen Mısır filmlerini halkın çok tuttuğunu belirtmektedir. “Halkın Mısır filmlerine yoğun ilgisi nedeniyle Muhsin Ertuğrul, Mısır filmlerinin etkisindeki ilk filmi Allah’ın Cenneti’ni (1939) çeker. Ancak film, başarısızlıkla sonuçlanır” (Akbulut, 2008:96).

Ayça (1992), tiyatrocular döneminde gösterilen yabancı filmlerin Muhsin Ertuğrul sinemasından daha çok Yeşilçam sineması üzerinde etkili olduğunu belirtir. Bunun nedeni ise bu filmlerin Yeşilçam’ın oluşum süreci sırasında da Türk seyircisini etkilemeyi sürdürmüş olmasıdır. Türk seyircisinin bu filmlerden etkilenmesi, seyirci odaklı ve popüler melodram filmlerinin üretiminin artmasına neden olmuştur.

1940’larda Muhsin Ertuğrul’un yanı sıra Faruk Genç, Baha Gelenbevi, Ferdi Tayfur, Turgut Demirağ, Şadan Kamil gibi yönetmenler de melodram filmleri çeker (Akbulut, 2008:98). Bu genç yönetmenler Türk Sineması’na çeşitlilik kazandırmıştır. Ayrıca bu dönemde dublajlı film çalışmalarına da başlanmıştır. “Faruk Genç’in çekmiş olduğu Dertli Pınar (1943) filminde yaşanan teknik aksaklık nedeniyle sessiz çekime geçilir. Ancak ilginç olan sessiz çekimden sonra dublaja geçilmesidir” (Eşli, 2012:177). Böylece Türk Sineması’nda dublajlı filmlere geçiş yapılmıştır. Nezih Erdoğan (2003:111) dublaja geçişin tek bir bozuk makineyle açıklanamayacağını ifade eder ve bunu yaklaştırmakta olan bir dönemin habercisi olarak değerlendirir. Dublajlı filmlerin ortaya çıkması ve bu filmlerin yaygınlaşması Yeşilçam’ın anlatım tarzını biçimlendirmiştir. Kısaca Yeşilçam öncesi Türk Sineması Yeşilçam döneminin oluşmasına zemin hazırlayan bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.4. Yeşilçam Melodram Sineması

Yeşilçam döneminde yapılan filmlerin çoğunluğunu melodram türü filmler oluşturmaktadır. Türk sinemasında melodramın en popüler olduğu dönem, 1960 – 1970 yılları arasında gerçekleşir, bu dönem de Yeşilçam Dönemini oluşturur. Akbulut da (2012:16) 1960’lı yıllardan 1980’li yıllara kadar varlığını sürdüren Yeşilçam’ın çoğunlukla melodramatik kodlarla örülü bir sinema olduğunu ifade etmektedir. Yeşilçam sineması kendine özgü bir sinema dili oluşturarak Türk Sinemasında farklı bir döneme imza atmıştır. Bu nedenle çalışmada Çağan Irmak filmlerindeki melodram unsurları Yeşilçam melodram sineması ile karşılaştırılarak ele alınacaktır.

3.4.1. Yeşilçam Melodramlarının Genel Özellikleri

Yeşilçam sineması her ne kadar toplumsal olaylar ve yabancı filmlerden etkilense de kendine özgü bir sinema anlayışı geliştirmeyi başarmıştır. “Nasıl kırsal kesim kültürü geleneklere bağlı anonim sözlü kültür ise Yeşilçam da kendi geleneklerini, kendi genel kalıplarını, kurallarını oluşturmuş anonim bir sinemadır” (Ayça, 1992) ve farklı yönetmenler tarafından çekilmesine karşın bu dönem yapılan filmler benzer özellikler taşırlar. Yeşilçam döneminin sinema dilinin etkisi ve sinema salonlarının da artmasıyla izleyici kitlesinde bu dönem artış görülmüştür.

Hollywood melodramlarında olduğu gibi Yeşilçam melodramları da kadın filmleri olarak tanımlanmaktadır. Bu filmlerin hedef kitlesi genellikle kadınlardır. Fakat bununla birlikte melodramlar erkek bakış açısını da yansıtır. Hilmi Maktav (2013:114), Yeşilçam melodramlarının kadın filmleri olarak tanımlansa da erkek bakış açısını yansıttığını ve melodramların temel motifi olan “romantik aşk” ın ise bu bakışın kadın seyirci tarafından içselleştirilmesi için kullanıldığını belirtir. Aydan Özsoy da (2004:279) benzer şekilde 50’li yıllarda başlayarak 60’lı yıllarda artan aile melodramlarında yer alan kadın ve erkek karakterler üzerinden üretilen imgelerin 60’lı yılların cinsiyetçi ideolojileri desteklediğini belirterek, bu ideolojilerin kadını çoğunlukla ev ile sınırlı tutarak, kadını eş ve anne rollerinde, erkeği ise babalık rollerinde belirginleştirdiğini söylemektedir. Bu görüşlerden de anlaşılabilir gibi Yeşilçam melodramlarında konumlanan kadın ve erkek karakterler, aslında olması gerekeni değil, toplumdaki hakim görüşün getirdiği rolleri ve ideolojiyi yansıtmaktadır.

Yeşilçam melodramlarında görülen bir diğer önemli özellik ise bu dönem alt türlerin ortaya çıkışıdır. Bu alt türlere örnek olarak köy melodramları, aile melodramları, arabesk melodramlar, polisiye melodramlar verilebilir. Alt türlerin oluşması ile melodram türünde çeşitlilik ortaya çıkmış ve melodram sinemasal bir tür olarak gelişme göstermiştir. Akbulut (2008:99) 1960’lı yıllarda bu türün gelişimi ile sinemaya yeni yüzler girdiğini ve bu gelişimin yıldız olgusuyla yakından ilişkili olduğunu belirtir. Yeşilçam döneminin önemli bir özelliği de yıldızlık olgusunu ön plana çıkarmasıdır. Bu dönem filmlere bakıldığında Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Kadir İnanır, Cüneyt Arkın gibi yıldız oyuncular Yeşilçam denilince akla gelen isimlerdir. Ve bu isimler rol aldıkları filmlerde genellikle aynı ya da benzer karakterleri canlandırırlar.

Yeşilçam melodramlarının bir diğer özelliği bu filmlerde çocuk kahramanların yer almaya başlamasıdır. “Çocuk kahramanlı filmler” Yeşilçam döneminde melodramın bir alt türü olarak ortaya çıkar. “Memduh Ün'ün 1960' ta Kemalettin Tuğcu'nun romanından uyarlayarak yaptığı, başrolünü dönemin çocuk oyuncusu Zeynep Değirmencioğlu'nun oynadığı Ayşecik büyük başarı elde eder ve bunu izleyen on bir yılda, Değirmencioğlu'nun oynadığı toplam on beş Ayşecik filmi yapılır” (Suner, 2006:73). Böylelikle çocuk kahramanlı filmler dönemi başlamıştır. Bu filmlerle birlikte küçük hanım temalı filmler de yapılmıştır. Bu filmlerde genellikle zengin küçük hanımefendi ve fakir genç delikanlı ile zengin – yoksul karşıtlığı sunulmaya çalışılmaktadır. Akbulut’a (2008:100) göre köylü kadının kentli, uygar kadına dönüşümünü anlatan Pygmlion ya da Sinderalla öykülerinin çeşitlemeleri olan bu melodramlar, hem yeni Türk burjuva sınıfının yaratıldığının ya da yaratma isteğinin göstergesidir, hem de bu dönüşümün barındığı tehlikeyi görünür kılmaktadır. Yeşilçam filmlerinde köylü karakterin modernleşme çabası ve modernleşen karakterin sonunda yine geleneksele bağlı olma durumu da buna örnek olarak verilebilir.

Yeşilçam melodramlarında aşk, aile ve mahalle olguları yüceltilen ve sıkça yer verilen konuları oluşturmaktadır. Bu filmlerde genellikle aşk ve kavuşamama durumu Yeşilçam melodramlarının ana çatışmasını oluşturur. Aile, Yeşilçam melodramları için yücedir, özellikle aile melodramlarında ideal bir aile modeli sunulmaktadır. Nitekim babasız çocuk büyütme zorunda kalan kadınların bu süreçte erkeksi tavırlar sergilediği bazı Yeşilçam filmleri bulunmaktadır. Yaşanılan mahalleler de toplumdaki ahlaki yapıya uygun, komşuluk ilişkilerinin ön planda olduğu yerlerdir.

3.4.2. Yeşilçam Melodramlarının Kaynakları

Yeşilçam, Türk sinemasında olduğu gibi sözlü ve yazılı kültürden ve kapsadığı dönemin toplumsal olaylarından etkilenmiştir. Bununla birlikte Yeşilçam öncesi dönemin de Yeşilçam’ın oluşumuna katkısı olduğu söylenebilir. Yeşilçam melodram sinemasını besleyen ve kendine özgü bir anlatı biçimi oluşturmaya yardımcı olan kaynaklar şu şekilde incelenebilir:

3.4.2.1. Sözlü ve Yazılı Kültürün Yeşilçam Melodramlarına Etkisi

Türk kültüründe yer alan gölge oyunu, halk hikayeleri, meddah hikayeleri, aşk anlatıları gibi sözlü kültür ürünleri Yeşilçam melodramlarına kaynaklık etmiştir. Geleneksel sözlü kültür ürünlerinin etkisi Türk toplumunun yaşam biçimini etkilediği gibi Yeşilçam

melodram filmleri üzerinde de etkisini göstermektedir. Bülent Oran “Türk insanının geleneksel sözlü kültür ürünlerini filmlerde görmek istediğini, bunun bir nevi halkın içine işlemiş bir alışkanlık olduğunu söylemektedir... Bu geleneksel kültürel formların özellikle filmlerde kullanıldığını, bunlara hem seyircinin alışık olduğunu hem de bunlar vasıtasıyla öykü anlatmanın kolaylaştığını vurgulamaktadır” (Aktaran Eşli, 2012:131). Teksoy’a (2009:66) göre de İstanbul halkının sinemayı hemen benimsemesinde, sinemanın kaynakları arasında yer alan "gölge oyununun" ülke kültüründe önemli bir ağırlığa sahip olması etkili olabilir. Melodram, sözlü anlatıma ağırlık veren bir türdür. Verilmek istenen anlam genellikle diyaloglar vasıtasıyla verilir ve görüntüler bu şekilde desteklenir. Bunun nedeni izleyicinin sözlü kültüre olan yatkınlığıdır. Bununla birlikte melodramın her şeyi açık bir şekilde anlatma çabası da yoğun diyalog kullanımına neden olmaktadır. Ayrıca melodramın yapısında yer alan ağdalı dil kullanımı da aşk anlatılarının bir yansıması olarak Yeşilçam melodramlarında kendisini göstermektedir. Melodramların temel işlevini oluşturan izleyicide duygulanım sağlama işlevi bu ağdalı dil kullanımı ile sağlanmaktadır.

Gölge oyunu bir perdeye yansıtılan sinema filmleri ile benzerlik göstermektedir. Bu nedenle Türk kültüründe önemli yere sahip olan gölge oyununun ve orta oyununun da Yeşilçam sinemasına kaynaklık ettiği bilinmektedir. Çetin Sarıkartal (2002) ortaoyununun Yeşilçam melodramlarının olası en eski kaynağı olduğunu söylemektedir. Ona göre ortaoyunu gerçeklik yansımasına dayanmayan geleneksel bir tiyatro biçimidir. Melodramdaki gerçeklik algısının olmaması, daha doğrusu gerçekliğin göz ardı edilmesi özelliği gölge oyunları ile benzerlik gösterir. Ayça da Türk sinemasında yer alan karakterlerin kaynaklarını gölge oyununa - orta oyununa ve Anadolu masallarına dayandırmaktadır. Ona göre gölge oyunu ve ortaoyunu “karakter tiplere dayanırlar... Bunlar genel, daha soyut, herkesi içine alabilecek tiplerdir... Anadolu masallarının başkahramanları ise mistik-tiplerdir. Yeşilçam sineması Anadolu masallarının başkışileri modelinde mistik tipleri başoyunculara verirken, diğer tipler karakter tipler olarak yerini almışlardır” (1996:138). Böylelikle Yeşilçam filmlerinde başkahraman başına sorun gelen ve bu sorunla mücadele eden mistik tipi oluşturmaktadır. Diğer karakterler ise toplumdan farklılaşmış, daha somut karakter tiplerdir. Ayrıca Anadolu’daki bu halk masalları Türk Sinemasındaki zaman ve mekan algısını da etkilemiştir. “Türk Sinemasında zaman ve mekan ilişkisi ya da iki boyutluluk tıpkı minyatürlerde ya da halk masallarındaki gibidir. Bu filmlerde zaman, öykünün kendine özgü ve o dış dünyada algılanan zamanla hiçbir ilişkisi olmayan ideal bir zaman sürecidir” (Aktaran Eşli, 2012:165). Bu nedenle Yeşilçam

filmlerinde zamanın önemi yoktur. Bu filmler, genellikle şimdiki zamanda geçmektedir. Ayrıca İslam dininde resmin onaylanmaması da Yeşilçam'ın kaynaklarını minyatür, ortaoyunu ve halk masalları gibi Türk İslam kültürü ürünlerinin oluşturmaya neden olmuştur. Yeşilçam filmlerinde görsel öğelerden daha çok diyaloglara önem verilmesinin nedeninin de bu olduğu söylenebilir.

Yeşilçam melodramlarını etkileyen bir diğer kaynak, popüler aşk romanlarıdır. Bu romanlar Yeşilçam'a uyarlanarak Türk Sineması'na yansımıştır. Yıldız Derya Birincioğlu'na (2016:90-91) göre 1950'li ve 1960'lı yıllarda Türk Sinemasında yer alan melodramlara bakıldığında popüler aşk romanlarının etkinliği görülür. Ancak bu dönemde her ne kadar filmler roman uyarlamaları da olsa Yeşilçam'ın kendi mantığına ve uyulaşımına uygun olarak yeniden üretilen melodramlar olarak kült haline gelmişlerdir. Aşk, ilgi çeken ve duygusal yoğunluğun yaşandığı bir olgu olduğundan konu olarak Yeşilçam melodramlarında fazlaca yer almaktadır.

3.4.2.2. Toplumsal Yapının Yeşilçam Melodramlarına Etkisi

Melodram toplumda ahlaki yapı oluşturma ve idealize edilen rolleri pekiştirme işlevleri ile toplumsal olaylardan ve de toplumdaki hakim düşünce kalıplarından etkilenmiştir. Yeşilçam sinemasını da bulunduğu dönem içerisindeki toplumsal yapı ile değerlendirmek gerekir. Yeşilçam öncesi özellikle 1940'lı ve 1950'li yıllarda Türkiye'de yaşanan toplumsal olaylar, Yeşilçam melodram sinemasının zeminini oluşturmuştur. 1940'lı yıllar Türk Sineması için önemlidir. Çünkü 1940'lı yıllarda tiyatro kökenli olmayan yeni yönetmenler film çekimine başlamıştır. Bu durum tiyatrunun hakim olduğu film anlayışından uzaklaşarak yeni anlatım olanaklarının oluşmasına imkan tanımıştır.

Toplumsal olarak önemli bir gelişme de siyasi yöndedir. "Türkiye'de 1946 yılında tek partili dönemden çok partili hayata geçilmiş, 1950 yılında yapılan seçimleri kazanan Demokrat Parti ise, 1923 yılından beri ülkeyi yönetmekte olan Cumhuriyet Halk Partisi'nin yerine iktidar olmuştur" (Coşkun, 2009:30). Bu dönemde toplumsal yapıda değişiklikler görülür. Çünkü bu dönemde "özel girişimciliğin desteklenmesi, yeni teknolojilerin uygulanması, tarımın makineleşmesi sonucunda iç göç, hızlı kentleşme ve endüstrileşme olguları ortaya çıkmıştır" (Kaplan, 2004:26). Bu toplumsal gelişmeler sonucunda aile yapıları ve kadının toplum içindeki rollerinde değişim yaşanmıştır. Ayrıca 1950'lerde kırsal kesimden büyük şehirlere, özellikle de İstanbul'a yaşanan iç göç toplumsal yapıyı dönüştürmüş ve bunun sonucunda büyük şehir yaşamına ayak uydurmaya çalışan bir

kesimin modernleşme sorunu ortaya çıkmıştır. Ayça'ya (1992) göre Türk Sineması'nın Yeşilçam dönemi, Demokrat Parti'nin iktidara gelme süreciyle koşutluk gösterir. Demokrat Parti iktidarı ile başlayan siyasal, ekonomik ve kültürel değişimler, özellikle de iç göçler Yeşilçam Sinemasının şekillenmesini sağlamış ve Yeşilçam Sinemasına bu şekilde kaynaklık etmiştir.

1950'li ve 1960'lı yılların Türkiye için önemli bir sorunu, iç göçlerde artış yaşanmasıdır. "60'lı yıllarda büyük bir bölümü montaja dayalı olsa da sanayileşmenin hız alması, kapalı ekonominin Pazar için üretime geçmesi, öteden beri güç yaşam koşulları içinde bulunan ve tarımdaki yoksulluğu had safhada varan köylüleri büyük kentlere gitmeye zorlamıştır" (Evren, 1990:33). Kırsal bölgelerden kente doğru yaşanan bu iç göçler kent nüfusunun artması, kırsal kesim insanının kent yaşamına uyum sağlayamaması ve bu uyumsuzluk sonucunda kentli kesimden farklılaşan ayrı bir kitlenin oluşması gibi sorunları beraberinde getirmiştir. Ayrıca yaşanan iç göçler sadece sosyo-kültürel yapıda değil, çarpık kentleşme sonucu gecekondulaşma sorununa da neden olmuştur. Türk sineması açısından bakıldığında "1960'larda topluma yönelen ve toplumun sorunlarına değinen; göç sorununu, iş ve işçi problemlerini, işsizlik, köy yaşamı ve halkın sorunları gibi konuları beyaz perdeye taşıyan filmler çekilmiştir" (Pösteği, 2004:10).

Türk Sineması'nın dönüşümünü sağlayan bir diğer olay ise II. Dünya Savaşı'nın yaşanmasıdır. Savaş koşulları nedeniyle taraf olan ülkelerde, ABD ve Avrupa Ülkelerinde, yaşanan film üretim ve dağıtım sorunları bu ülkelerden alınan yabancı filmlerin Türk Sineması'nda gerilemesine ve Mısır filmlerinin ülke sinemasına girmesine neden olmuştur. Daha sonralarda Mısır filmlerinin etkisi azalacaktır. Ancak bu filmlerle Arap kültürünün etkileri de topluma ve daha sonra çekilen filmlere yansır.

3.4.2.3. Popüler Kültür, Mısır Filmleri ve Arabesk Kültürün Etkisi

Melodram, bazı yazarlar tarafından popüler filmlere örnek oluşturmamasından dolayı eleştirilmektedir. Melodram filmlerinde sanatsal kaygı yerine popülerlik ön plandadır. Yeşilçam filmlerinin popülerliği izleyicinin ilgisini çekme ve bu ilginin devamlılığını sağlama çabasını artırmıştır. Böylece Yeşilçam melodramlarında "belirli anlatı kalıpları oluşmuş; yabancı film entrikaları ve denenip tutan her türlü yenilik – anlatıların öykülerinde, temalarında, karakterlerinde ve ifade tarzında- yinelenerek formülleşmiştir. Bu arada bazı oyuncular yıldızlaşmış, belli tiplerle bütünleşerek filmlerin gişe garantisi haline gelmiştir" (Abisel, 1994:127). Popüler sinema dışarıdaki sorunların dramatize

edilerek sunulduğu, güncel bir sinema olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca popüler sinema, gerçeğin göz ardı edildiği ve arzular bağlamında kendisini üreten bir sinema olma özelliğine de sahiptir. Melodramlar popüler sinema ürünü olarak daha çok izleyiciye ulaşmak için duygusallığa ve arzulara önem vermektedirler. Dolayısıyla popüler sinemanın etkisi, melodramların arzulara ve duygulanıma önem veren bir sinema olması ile kendisini göstermektedir. Böylelikle popüler olma ve daha çok kesime ulaşma çabası, melodramın basit bir anlatıya sahip olmasına neden olmuştur. Özellikle Yeşilçam dönemi "Türk sinemasının popüler (popülist, halkçı, yerli) dönemidir. Seyirciyle tam bir bütünleşmesi, uyumu söz konusudur" (Ayça,1992). Bu nedenle de Yeşilçam dönemi melodramın en popüler olduğu dönem olarak karşımıza çıkar.

"Yeşilçam sinemasında hala 1940'lı yıllarda ülkeyi istila eden Mısır filmlerinin etkileri sürdüğü gibi, halkın rağbet ettiği filmler de yine ağır melodram öğeleri taşıyan filmlerdir" (Coşkun, 2009:52). Mısır filmleri aracılığıyla Arap kültürü ile tanışan Türk Sinema izleyicisi bu kültürle etkileşime girmiştir. Böylelikle Mısır filmleri ve bunun sonucunda Arap kültürü de melodramı etkileyen unsurlar arasındadır. 1948 yılına kadar -Mısır filmlerinin ithalatı Türkiye'de yasaklanana kadar- Türk sinemasında Mısır filmleri geleneği yaygın olarak görülür. Yeşilçam öncesi Türk Sinemasında etkin olan Mısır filmlerinin önemli bir özelliği bu filmlerin şarkı kullanımına ağırlık vermeleridir. Şarkıcı oyuncu film geleneği de yine Mısır filmleri ile Türk sinemasına girmiştir. Bu açıdan bakıldığında geçiş döneminde yer alan Mısır filmlerinin bir diğer etkisi de Yeşilçam'da müzik kullanımı ile bağlantılıdır. "Geçiş Dönemi, Mısır melodramlarında kullanılan "şarkı" ve "şarkıcı oyuncu" unsurlarını Yeşilçam Dönemine hediye etmiştir. "Şarkı" birçok Yeşilçam melodramlarında bir ifade aracına dönüşmüş, şarkıcılık "kötü yola" düşmüş kadınların simgesi olmuştur" (Erdoğan, 2009:25). Ayrıca Mısır filmleri, Türk Sinemasında şarkıcıların da filmlerde oynamasının yolunu açmıştır. Örneğin, Zeki Müren, Ajda Pekkan, Emel Sayın gibi Türk müziğinin önemli isimleri Yeşilçam melodramlarında rol almışlardır. Yeşilçam öncesinde Türk Sinemasına uyarlanan Mısır filmleri, Yeşilçam melodramlarını bu şekilde etkilemiştir.

Mısır filmleri ile sinemamıza giren Arap kültürünün yanı sıra Arabesk kültür de Yeşilçam melodramlarının kaynağını oluşturmaktadır. Nazife Güngör'e (1993:20) göre arabesk, modernleşme sürecinin başlamasıyla birlikte Doğu'ya özgü geleneksel yaşam biçimiyle Batı'ya özgü modern yaşam biçiminin ve bunlara bağlı değerlerin karşılaşmasından doğan uyumsuzluğa; kentleşme süreciyle birlikte de köye ve kente özgü değerlerin, yaşam

biçimlerinin karşı karşıya gelmesinden doğan karmaşıklığa yakıştırılan isimdir. Arabesk kültür modernleşmeye ayak uyduramayan kırsal kesimden kentlere gelen bireylerin kültürünü oluşturur. Kırsal kesimden kentlere yaşanan göçler sadece kırsal kesim insanını değil, kentte yaşayan insanları da etkilemiş, kentte yaşayan kırsal kesim insanının sayısı artarken kentler de kırsal kesim kültüründen etkilenmiştir. Ayça'ya (1992) göre Yeşilçam sineması da bu nedenden ötürü kırsal kültür kökenli anonim bir sinemadır. Ona göre Yeşilçam Sinemasını, Türk Sinemasının taşra dönemi olarak değerlendirmek doğru olur. Çünkü bu dönem Yeşilçam filmlerine bakıldığında bu filmler, kırsaldan kente göç sonucu oluşan sorunları görünür kılmıştır.

3.4.2.4. Türk Modernleşmesinin Yeşilçam Melodramlarına Etkisi

Melodram, Avrupa'daki modernleşme çabaları ile ortaya çıkmış bir türdür. Avrupa'da yaşanan modernleşme ve bunun sonucunda sınıf mücadeleleri ile paralel olarak melodram türü de gelişme göstermiştir. Dolayısıyla melodramın gelişimini anlayabilmek için öncelikle modernleşmeden bahsetmek gerekir. "Modernlik, on yedinci yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder" (Giddens, 1990/1994:9). Bu tanımdan yola çıkılarak modernlik kavramının toplumdaki yaşam biçimlerinin dönüşümüyle alakalı bir kavram olduğu söylenebilir. Anthony Giddens'a (1990/1994:40-41) göre modern, yaşamın düşünömselliği, toplumsal uygulamaların yeni bilgilerle sürekli reforme edildiği ve bu şekilde karakterlerini yapıcı olarak değiştirdikleri gerçeğinden oluşmaktadır. Melodram da, Avrupa'da sınıf çatışması sonucu olarak, toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerinin dönüştüğü ve bunun sonucunda burjuva sınıfının hakim konuma geldiği bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu dönüşüm ile melodramın ahlaki değerleri oluşmakla birlikte melodram da bu dönüşümün yarattığı uyum sürecini kolaylaştırmıştır.

Batı toplumlarında modernleşme ile melodram birbirini etkileyerek destekleyen bir süreçle ortaya çıkmıştır. Türk toplumunda ise bu durum daha farklıdır. Türkiye tarihinde batıda olduğu gibi Rönesans, Aydınlanma, Sanayi Devrimi gibi aşamalar yaşanmamıştır. Ayrıca Türkiye'de modernleşme çabaları devlet eliyle yapılmaya çalışılmıştır. Türkiye'de modernizmin gelişimine bakıldığında Osmanlı İmparatorluğunun gerileme dönemi ile ülkenin bulunduğu zor durumdan kurtulmak için yeni yönelimlere gidildiği görülür. Bu yönelimlerden biri de modernleşme çalışmalarıdır.

16. yüzyıldan sonra Osmanlı İmparatorluğu gerileme dönemine girerek eski gücünü kaybetmeye başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğunun eski gücüne kavuşma çabalarının bir sonucu olarak modernleşme yoluna gidilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme hareketleri ilk olarak Tanzimat Dönemi'nde görülür. Bu dönemde modernleşme adına Tanzimat Fermanı imzalanmıştır. Bu dönemde Osmanlı'daki modernleşme hareketi, batılılaşma olarak görülse de İlber Ortaylı'ya (2007:28) göre batı kültürü yanında doğu kültürüyle de ilgilenilmiştir: Tanzimat aydını, Batı'nın edebiyatı, düşüncesi, müziğine yönelirken; Doğu kültürünü de geçmiş yüzyıllardaki Osmanlı'dan daha sistematik ve ciddi bir ilgiyle incelemiştir. Ortaylı buna örnek olarak İbn-i Haldun'un Mukaddimesinin 18. yüzyıl sonunda Pirizade Mehmet Sadık tarafından çevrilmesi, Ahmet Cevdet Paşa'nın 6. bölümünü bu sıralarda çevirerek eserin Türkçeye kazandırılması örneklerini verir.

Osmanlı Devleti'nde İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile de modernleşme açısından önemli değişimler yaşanır. Bu dönemde gazete ve dergilerde sansür kaldırılmış, “kadın hareketleri (örgütler, yayınlar), işçi hareketleri (örgütlenmeler ve grevler) ortaya çıkmıştır” (Akşin, 2007:56). Melodramın kadın ve işçi hareketleri ile ilişkisi düşünüldüğünde bu gelişme, melodram anlatılarını da etkilemiştir.

Cumhuriyet'in ilanı ile de yeni bir döneme girilmiş ve modernleşme düşüncesi bu döneme hakim olmuştur ve Yeşilçam melodramlarının asıl kaynağını Cumhuriyetin modernleşme hareketleri oluşturmuştur. Bununla birlikte “Melodram, modernist, devrimci, reformcu, Cumhuriyetçi ya da Batıcı değildir; ama modernliğin, devrimin, reformun, Cumhuriyet'in ya da Batı'nın olduğu yerlerde o da vardır” (Arslan, 2005:112). Melodram Türk Sineması'na Batı kökenli bir tür olarak girmiş ve Batı'nın kültürünü de yansıtmakla birlikte Türk gelenek ve ahlaki kodlarına uygun biçimde uyarlanmıştır. İjlal Kastal Erdoğan'a (2009:329) göre modernleşme ile gelişen melodram Batı kökenli bir form olmasına rağmen diğer kültürlerle çok çabuk uyum sağlamıştır fakat türün temel unsurları değişmemektedir. Bu melodramlar Batılı kimliğini ve düşünce biçimini korumaktadırlar. Ayrıca; Batı-dışı melodramlar, sadece geleneksel- modern arasındaki çatışmayı değil aynı zamanda yaşanan modern hayat ve onun ahlaki değerlerini de görünür kılmaktadır. Akbulut'a (2008:121) göre ise Yeşilçam melodramlarının ikili bir yapısı olduğu görülmektedir. Bu ikili yapıda öncelikle batılı değerler norm olarak saptanır, daha sonrasında ise filmlerin cisimlendirdiği ulusal kimliğe bağlı kültürel değerler, bu normdan zamansal veya dönemsel sapmalar şeklinde dayatılır. Aslında melodram bu şekilde “Doğu /Batı karşıtlığını modernlik, uygarlık, eğitim eksenlerinde ve bir aşk izleyi çerçevesinde

işleyerek modernleşme projesinin göz ardı ettiği insanların, yani eğitimsiz, modernleşmemiş, Batılı olmamış olanların sesini işitilir kılar” (Akbulut, 2008:121). Nezih Erdoğan (2001:223) da benzer şekilde Yeşilçam melodramlarında sunulan Batılı hayat tarzıyla ilgili, Türklük dışındaki kimliklerin, özellikle de azınlıkların tümüyle farklı bir işlev üstlendiklerini, özellikle gayrimüslimlerin modernlik ve Batılılaşmanın ajanı olarak işlev gördüklerini belirtir. Yeşilçam melodramlarındaki bu modern, yani Batılı karakterler “bu zorunlu fakat acılı dönüşüm sürecinde köyden ya da altsınıftan gelen kızı kentsoylu (burjuva) yaşam tarzına uyarlamak için dans etmeyi, yemek yemeği öğreten karikatürize, züppe kişiler olarak temsil edilmişlerdir” (Erdoğan, 2001:223). Dolayısıyla melodramlar modernleşme karşısında genellikle toplumdaki güçsüz, alt sınıfın kültürünü oluşturmaktadır. Fakat bunun yanında belirgin şekilde görülen sınıf çatışmalarının sonunda bir sınıf atlama durumu da kendisini göstermektedir. Sınıf atlayan karakter ise sonunda, sınıf atlamadan önce içinde bulunduğu eski yapıya dönüş sergiler. Karakter çok hızlı bir şekilde sınıf atlamıştır, bu sınıf atlama ve modernleşme sürecinde bazı bedeller ödenmiştir. Fakat bunun sonucunda modern formda geleneksele dönüş sağlanarak geleneksel olan da yüceltilmiştir. Böylelikle karakter ne kadar modernleşirse modernleşsin özüne dönerek filmlerde, geleneksele olan bağlılığa ve gelenekselin yüceliğine gönderme yapılmaktadır. Karakterler sınıf atlayarak özünü kaybetmeden sadece kendisini geliştirmiş ve modern bir görünüm kazanmışlardır.

3.4.3. Yeşilçam Melodramlarının Kodları

Melodram, standartlaşmış ve tekrara dayalı bir anlatı yapısına sahiptir. Yeşilçam melodramları da bu özelliklerini korur. Konular birbiri ile benzerdir ve bu filmler genellikle klasik anlatı yapısına sahiptir. Her ne kadar Yeşilçam Türk Sinemasının farklı bir dönemini oluştursa da melodram, Yeşilçam Sineması’nda da belirgin özelliklerini korumaktadır. Yeşilçam melodramlarının kodlarını anlatı yapısı, görsel kodlar, karakterler, mekan ve zaman kullanımı şeklinde ayırarak incelemek mümkündür.

3.4.3.1. Anlatı Yapısı

“Anlatı, yaşamı, ilişkileri, 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. Bu nedenle anlatı özünde ideolojiktir.” (Abisel, 1994:125). Yeşilçam melodramlarının anlatısına bakıldığında da melodramlar, kendi dönemine ait toplumdaki baskın düzenin ve

anlayışın idealize edilmiş bir biçimini sunmaktadırlar. Bu nedenle de Yeşilçam melodramlarında ataerkil bir toplumun yansımaları görülmektedir.

Yeşilçam melodramları genel olarak serim, düğüm ve çözüm şeklinde ilerleyen klasik anlatı yapısına sahiptir. Klasik anlatı yapısı genellikle şu şekilde ilerler: Karakterin çözmesi gereken ya da başına gelen bir sorun vardır. İlerleyen zamanlarda bu sorun git gide artar ve hikayenin sonunda karakter bu sorunu çözüme kavuşturur. Melodramlarda sorun genellikle çiftler arası engeller, kötü karakterlerin iyi karakterler üzerinde yaptıkları oyunlar, ana karakterin başına gelen trajik olaylar gibi, karakterin duygu-durumuyla alakalı sorunlar şeklindedir. Melodramlarda çözüm ise genellikle mutlu sona sahip ve de izleyicinin beklentisini karşılayan türde bir çözümdür.

Klasik anlatıların önemli bir özelliği her şeyi açık şekilde söyleyerek izleyiciye filmde dolduracak fazla bir boşluk bırakmamasıdır. Yeşilçam melodramlarında bu durum genellikle diyaloglar vasıtasıyla sağlanır. “Melodramlar, genel olarak söze dayalıdır. Anlatılmak istenilen çoğu zaman sözsöz-ışitsel yöntemlerle verilir. Zamanın geçişi, mekan, olay örgüsü sözcüklerle ifade edilerek yapılır. Görsellik, sözsöz ve ışıtsel öğelerle desteklenir.” (Eşli, 2012:141). Bu duruma örnek verilecek olursa “esas kadının/erkeğin duygu düşünceleri karakterin sesinden anlatılırken görüntüye bu karakterin anlattıklarıyla uyumlu yüz çekimi girer. Ses ve görüntünün bu paralel kullanımı, Türk sinemasının çatışmaya dayalı dramatik yapıdan çok, uyuma dayalı, kurmacanın göstermecici doğasını vurgulayan "epik" yapıya dayanmasının bir sonucudur” (Akbulut, 2012:30). Yeşilçam melodramlarında diyalogların yanında müzik kullanımı da duyguların ifadesi için kullanılmaktadır.

Yeşilçam melodramlarına çatışmalar, tesadüfler, yanlış anlaşılmalr, engeller, ağdalı sözler ve abartılı anlatım hakimdir. “Yerli melodramlarda sık sık karşılaşılan tesadüfler, olayların ilerlemesini hızlandırmakta kullanılan en ekonomik araçlardır. Anlatıdaki en önemli gelişmeler tesadüflerle gerçekleşir” (Kaya Mutlu, 2001:113). İlk tanışmalar, karakterlerin şöhret olma durumları, karakterlerin birbirleri hakkında haber almaları, karakterlerin birbirleri ile karşılaşmaları tesadüflere dayanmaktadır. Ayrıca melodramlar zıtlıklar temeline dayalıdır. Melodramlarda iyi-kötü, güzel - çirkin, kentli – köylü gibi zıtlıklar belirgindir ve bu zıtlıklar karakterlerin önündeki engelleri oluşturur. Bu şekilde izleyici melodramda verilmek istenen ahlaki ayrımı çok daha kolay yapabilmektedir. Yeşilçam melodramlarında sıkça yer verilen zıtlıklardan biri de sınıfsal ayrımdır. Nezih Erdoğan’ a

(2001:223) göre Batılı hayat tarzını benimsemiş zengin erkeklerle fakir - köylü kız arasındaki aşk bu durumun Yeşilçam melodramlarındaki kullanımına örnektir. Bu melodramlarda Batılı hayat tarzı ya da modernlik mutlaka erişilmesi gereken fakat yozluk tehlikesine karşı alt sınıfın ya da Anadolu değerlerinin iyileştirici hatta kurtarıcı müdahalesine ihtiyaç duyan bir konum olarak sunulmuştur.

Yeşilçam melodramlarının anlatı bakımından bir diğer özelliği de izleyicilerin filmdeki karakterlerden daha fazla bilgiye sahip olmalarıdır. “Her zaman film karakterlerinden daha fazla bilgiye sahip olan seyirci, talih, şans, kader gibi metafizik unsurların, karakterin alın yazısının bilgisine sahiptir... Melodram anlatısı, seyircinin bakış açısıyla bilgi arasında ve karakterlerin bakış açılarıyla bilgi arasında bir ayrılık, bir hiyerarşi üretir” (Abisel, 2005:41).

Yeşilçam melodramlarının konusunu genellikle aşk olgusu ve gündelik yaşamdaki konular oluşturmaktadır. Yeşilçam melodramlarındaki aşk, cinsellikten uzak, tamamıyla sevgiye dayalı, ilahi, tutkulu ve ebedi bir aşktır. Bu aşk, Yeşilçam melodramlarında üst düzeydedir ve bu nedenle de melodramlarda ana karakteri oluşturan kadınlar, kendilerini tamamıyla sevdikleri erkeğe adanmışlardır. Fakat bu aşkın yanında kavuşamama durumu da söz konusudur. Sevgililerin ayrılmasına neden olan (kötü karakterin entrikaları, gurur, sınıfsal ayrımlar, hastalık, vb) bir olay ya da durum mevcuttur. Aşk karşısında çiftler pek çok fedakarlıkta bulunurlar. Sevgililerin kavuşamama durumu ise izleyicide keşke duygusu yaratarak izleyicinin ilgisini ve, izleyici karakterle özdeşleştiği için, duygusal yoğunluğunu artırır. “Aşık çiftlerin nasıl ve ne zaman birbirine kavuşacakları izleyici için önemli bir merak kaynağıdır. Çünkü türün uyuşumlarını bilen izleyici, anlatının romantik birleşmeyle sonuçlanacağını da bilir” (Akbulut, 2008:107). Melodramlarda güçlü bir kadercilik anlayışı da mevcuttur. Karakterlerin başlarına gelen olaylar karşısında pasif kalma ve kabullenme durumu olan negatif özne konumu Yeşilçam filmlerinde de sıklıkla görülmektedir. İyi karakterler hem kaybettikleri aşkları için üzüntü duyarken hem de başlarına gelen olaylara boyun eğmiş ve kaderlerini kabullenirler. Çünkü melodramlardaki kadercilik anlayışı ve ahlaki yapı gereği kötü karakterler mutlaka cezalandırılırlar, mağdur olan, masum karakter ise mükafatlandırılır.

Yeşilçam melodramlarında ailenin yüceltildiği görülmektedir. “Yeşilçam Sineması, kente göçle birlikte algılamaları, ekonomileri, yaşadıkları mekanları, ilişkileri değişime uğrayan işçi ailelerine, sahip oldukları ailenin ve onun değerlerinin yüceliğini anlatarak, ailenin

toplumsal sistemin mahrem alanlarındaki disipline edici, uygunlaştırıcı, öğretici ve güven eksikliğini tamamlayıcı görevini görmüştür” (Abisel, 1994:80). Böylelikle toplumun temel birimi olan ailenin yüceltilmesi ile toplumda istenen ve aranan ahlaki yapının da yüceltildiği ve de bu yapının pekiştirilmeye çalışıldığı görülür. Erdoğan’ın da (2001:225) dediği gibi Yeşilçam’ın melodramatik tavrı aileyi norm olarak almaktadır. Aynı zamanda Yeşilçam melodramları ideal aile ve zıt karakterler üzerinden bir biz bilincini de yaratmaktadır. Böylelikle ideal bir toplum ve Türklük durumuna vurgu yapar. Bu nedenle melodramlar gerçek hayatta yansıması çok da görülmeyen, arzu edilen bir mahalle, aile ve toplumun görünür kılındığı bir yapıya sahiptir.

Kısaca melodramlar toplumdaki ahlaki yapı ve beklentiler doğrultusunda bir anlatı yapısı oluşturmuştur. Bu anlamda Yeşilçam melodramlarında genellikle ideal aile, erkeğin istediği ideal bir eş ve bir arada, birbirinden farklı özelliklere sahip, yardım sever yan karakterler, aynı mekanda yaşayan mahalle sakinleri sunulmuştur ve genellikle iynin mükâfatlandırılıp kötü olanın cezalandırıldığı bir adalet anlayışı vurgulanmıştır. Bu adalet anlayışı ile cezalandırma durumu iyi kadın karakterler için de geçerlidir. “Kadın, eğer çok büyük bir yanlışlık yapmamışsa, sabrının, fedakarlığının ödülü olarak erkek karşısında küçük – duygusal- başarılar ve evlilik tacını kazanabilir. Ama erkeğin temel mutsuzluk kaynağı olduğundan, gerektiğinde ölerik cezalandırılması da mubahtır” (Abisel, 1994:127).

3.4.3.2. Görsel Kodlar

Bir filmde görsel öğeler kamera hareketleri, çekim, kurgu ve mizansenden oluşmaktadır. Melodramlarda görsel olarak en belirgin özellik genellikle yakın plan çekimlerin kullanılmasıdır. Çünkü yakın plan çekimler ayrıntıları belirginleştirerek ve de oyuncunun yüz ifadelerinin rahatlıkla görülmesini sağlayarak izleyici ile karakterler arasındaki duygusal bağı ve özdeşleşmeyi güçlendirmektedir. Yeşilçam melodramlarında kamera genellikle sabittir. “Aydınlatma sorunlarını karmaşıktıracağından dolayı, kameranın yeri mümkün olduğu ölçüde değiştirilmemiş, sahnelerin büyük bir kısmı sabit kamerayla çekilmiştir” (Eşli, 2012:170). Ayrıca bu melodramlarda optik kaydırma hareketi de sıklıkla kullanılmaktadır. Bunun nedeni ise izleyicinin ilgisini belli bir konuya ya da objeye çekmek, aynı zamanda filmde hareketi izleyebilmektir. “Batı sinemasında yaygın bir uygulama olarak açi-ters açi çekimleriyle verilen konuşma biçimleri için Yeşilçam, bambaşka bir yordam geliştirmiştir” (Akbulut, 2012:31). Nezih Erdoğan’a (1998) göre

Yeşilçam’da diyalogların yer aldığı sahneler cephe çekimleri ile verilmektedir. Bu cephe çekimleri ise şu şekildedir: Çerçeve içerisinde karakterler birbirine göre değil, kameraya göre konumlandırılarak çerçeveye yerleştirilir; önemli anlarda karakterler yüzlerini kameraya dönerek konuşurlar ve alan derinliği her iki karakteri kapsamıyorsa netlik, karakterlerin konuşma sırasına göre birinden diğerine geçer.

Filmlerde kamera hareketleri ve kurgu dışında incelenmesi gereken bir diğer unsur da mizansendir. “Sahne yer alan, anlamına gelen Fransızca sözcük olan mizansen, sinema görüntüsünün kameranın konumu, kamera hareketleri ve kurgudan bağımsız olan bütün özelliklerine karşılık gelir... Mizansen aydınlatma, giysiler, dekorlar ve oyunculuğun niteliğiyle birlikte, sahnede yer alan diğer şekil ve karakterleri içerir (Corrigan, 2007/2007:81). Yeşilçam Sineması’nda estetik kaygı oldukça zayıftır. Bu nedenle kamera hareketleri ve kameranın konumunda olduğu gibi aydınlatma bakımından da Yeşilçam’da ışık kullanımı basittir. Değişik aydınlatmalara fazla rastlanmamaktadır. Bu duruma neden olan bir durum da bu dönem Türk sinemasındaki teknik imkansızlıklardır. Oyunculuk bakımından da abartılı bir oyunculuk söz konusudur. Oyuncuların jest ve mimikleri genellikle değişmez ve bu jest ve mimikler melodramın bedensel bir tür olması nedeniyle önem kazanır. Yeşilçam’ın anlatımında yer alan zıtlıklar (iyi-kötü, modern-geleneksel ayrımları, vb) nedeniyle karakterlerin giyimlerinde ve oyunculuklarında belirgin farklar mevcuttur. İzleyici karakterler arasındaki ahlaki ayrımı kolaylıkla fark eder. Örneğin, kötü kadın karakterler hangi yaşta olursa olsun açık giyinen ve sigara içen karakterlerdir. Dinsel olarak hoş karşılanmadığından ve de bu karakterlerin ahlaki yapıları sorgulanmaya açık olduğundan bu karakterlerin kahkahaları da onları belirginleştirmektedir. İyi kadın karakterler ise kötü kadın karakterlerin tam tersi durumdadırlar. Karakterler arasındaki modern-geleneksel ayrımı da giyimler ve bu abartılı oyunculuklar ile belirginleşmektedir. Melodramlarda görselliğe verilen önem zayıf olmakla birlikte melodramlardaki asıl amaç verilmek istenen mesajların izleyiciye ulaştırılmasıdır. Bu nedenle de melodramlarda estetik kaygı zayıftır.

3.4.3.3. Karakterler

Yeşilçam melodramlarında karakterler iyi ve kötü olarak keskin çizgilerle ayrılmıştır. İyi karakterler masum ve fedakar yönleriyle ön plandayken kötü karakterler sürekli kötülük peşindedirler. “İyi olan karakterler, saflıklarıyla, dürüst, temiz, namuslu olmalarıyla daima aşkı hak ederler. Kötü olanların tek düşüncesi onların bir araya gelmelerini önlemektir.

Bunun için yalan söylerler; iftira atarlar; hile yaparlar” (Akbulut, 2008:107). Yeşilçam melodramlarında ahlaki yaklaşım ön plandadır. Bu nedenle de izleyici iyi - kötü ayrımını kolaylıkla yapabilmektedir. Örneğin iyi karakterler hem dış görünüş ve davranışları hem de güzellikleri ile, kısaca her yönleri ile, iyi olduklarını belli ederler. Kötü karakterler ise kötü davranışları, açık giyim tarzlarıyla belirginleşir.

Yeşilçam melodramları her ne kadar kadın bakış açısıyla sunulsa da erkeğin görmek istediği kadın modelini oluşturmaktadır. “Her tür popüler anlatı, eril iktidarın idealini, belirlediği cinsiyet rollerini norm olarak sunar. Bu hikayelerde, kadınlara ulusun devamlılığının formülü olarak gösterilen evlilik kurumunun toplumsal önemi, ürettiği değerler ve ideal erkeklerle kurulan ailenin mümkün olabilecek en mutlu son olduğu öğretilir” (Birincioğlu, 2016:109). Bu nedenle melodramlarda ana kadın karakter, erkeğin görmek istediği ideal bir kadın tipidir. Bu kadın iyi bir anne ve iyi bir eştir. Aynı zamanda namuslu, ahlaklı, özverili, dürüst, sadık ve de erdemlidir. Her türlü güçlüğe karşı çocuklarını iyi bir şekilde yetiştirir. Yeşilçam melodramlarında ana kadın karakterlerin bir diğer özelliği de bu kadın karakterlerin güçlü, becerikli olmalarının yanında sevdikleri erkeklere karşı fazlasıyla özverili olmaları ve sevdikleri erkeklerin istekleri doğrultusunda davranışlarını değiştirmeleridir. Aşk, bu kadınların aciz taraflarını açığa çıkarmaktadır. Yeşilçam melodramlarında kadınların tutkulu aşklarına kavuşma, aile kurma ve de var olan ailelerini koruma gibi çabaları vardır ve bu kadınlar, bu çabalarından dolayı sürekli mücadele halindedirler. Yeşilçam melodramlarında evlenmemiş olmak ise olumsuz bir durumdur. “Yeşilçam melodramlarında evlenememiş olmanın, kadının kişiliğini olumsuz bir yönde etkilediği, onları sevgisiz ve acımasız kıldığı görülür” (Akbulut, 2012:101). Ayrıca kadın karakterlerin aynı erkeğe aşık olma durumları da bu iki kadın karakter arasındaki çatışmayı oluşturur. Filmin sonunda ise aşık olunan erkek, iyi olan ana karakter ile evlenir. Yeşilçam melodramlarında evlilik kadınlar için önemlidir. Aslında Yeşilçam melodramlarında görülen bu önem, evliliğin toplumda kutsal bir kurum olarak algılandığı gerçeği ile paralellik göstermektedir. “Bir ev hayal etmek, bir ülke hayal etmek kadar politik bir eylemdir ifadesinde olduğu gibi, ulus anlatısının sürdürülebilirliğini sağlamak için kullanılan metoforik düzlem, bir ev ve o evi var edecek bir aile düşlemekten geçer. Düşlenen bu evlerde var olan iktidar ilişkileri, aileyi yeniden düzenler. ” (Birincioğlu, 2016:110). Bu nedenle de melodramlarda kutsanmış, ideal bir aile modeli iyi ve doğru olarak sunulmaya çalışılmaktadır. Bu ideal aile modelini oluşturacak olan kişi ise kadındır.

Yeşilçam melodramlarındaki kadın karakterlerin bir diğer özelliği de bu kadınların fazlasıyla duygusal olmalarıdır. Melodramın genel yapısında yer alan her şeyi abartma özelliği burada da kendisini gösterir. Abartı oyunculuğun yanında duygusal yoğunluk da bu melodramlarda mevcuttur.

Yeşilçam melodramlarında iyi, ahlaklı ve erdemli ana kadın karakterlerin yanında kötü kadın karakterler de bulunur ve bu karakterler iyi karakterlerin tam tersidir: “Sadık eşin karşısında aldatan eş, namuslu kadının tam karşısında iffetsiz kadın, fedakar anne ki genelde öz annedir, karşısında fedakar olmayan üvey anne” (Özsoy, 2004:287). Ana kadın karakterler Yeşilçam filmlerinde sürekli ağlarken, kötü kadın karakterler de kendilerine özgü abartılı kahkahaları ile göze çarpar. İyi kadın karakterlerin saç rengi genellikle esmerdir. Kötü kadın karakterler ise sarışındırlar. Dolayısıyla bu karakterler arasındaki zıtlık onların fiziksel özellikleri ile de görünür kılınmaktadır.

Yeşilçam melodram sinemasında kötü karakterlerin yanı sıra başka yan karakterler de göze çarpar. “Yeşilçam sinemasında yan karakter ana karakteri oyalayan, eğlendiren ve tesadüfleri hazırlayan bir figürdür. Yeşilçam sineması, yan tiplerde yarattığı çeşitlilik ile daha çok seyirciye ulaşma çabası içindedir” (Eşli, 2011:160). Melodramlardaki güldürü unsuru da bu yan karakterler ile sağlanmaktadır.

Yeşilçam filmlerindeki erkek karakterlere bakıldığında ise bu “erkekler kadınların aksine ev dışında çalışan, ekonomik gücü elinde tutan, korumacı kişiliklerdir.” (Özsoy, 2004:288). “Erkek karakterler çoğu kez alın teriyle hayatını kazanma ilkesi ile zorunluluk nedeniyle suç işlemenin yarattığı gerilimi yaşarlar. Ancak erkek karakterlerin merkezde olduğu popüler filmlerin temel çatışma noktasını genellikle intikam alma gerekliliği oluşturur” (Abisel, 1994:191).

3.4.3.4. Zaman ve Mekan Kullanımı

Melodramın basit anlatı yapısı her konuda kendisini göstermektedir. Yeşilçam melodramları da basit anlatı yapısına sahiptir. Bu basit anlatı yapısı zaman kavramı için de geçerlidir. “Türk Sinemasında (Son dönem Türk Sinemasının bazı örnekleri dışında) zamansal anlatım son derece tek düzedir. Filmlerde, bir tek öykünün geçtiği şimdiki zamana dair anlatım vardır” (Eşli, 2012:165). Bu filmlerde post modern filmlerde olduğu gibi zamanda ve mekanda gezinmeler söz konusu değildir. Bu filmlerde ileri bir zamana geçiş oyuncuların yaşlanmalarıyla anlaşılır. Yeşilçam filmlerinde mekan bakımından da

fazla değişiklik görülmez. Genellikle melodramlar, aile olgusunu yücelttiği için ve kadına özgü bir tür olduğundan ev içi mekanları kadının ailesi ile birlikte mutlu, mesut yaşadığı sıcak bir yuva olarak sunmaktadır. “Kadınların hem etkin hem de rehin olarak tutuldukları bu alan /ev, Laura Mulvey’e göre açıklık ve gizlilik ile masumiyet ve iffetsizlik özelliklerini içinde taşıyan, mahrem ilişkinin çelişik yapısını ifade eden bir yerdir” (Aktaran Birincioğlu, 2016:110). Dolayısıyla melodramlarda çoğunlukla kullanılan ev, içerisinde zıtlıkları da barındıran bir konuma sahiptir.

Yeşilçam melodramlarında dış mekanlar da sıklıkla kullanılır. Erdoğan’a (1998) göre iç ve dış mekan ayrımı cinsellikle alakalıdır. Doğa bedeninin bir devamıdır ve beden doğada, başka bir deyişle dış mekanda cinsiyetsiz kalacaktır. Bu nedenle cinselliği bastırmak gerektiğinde aşıkları dış mekanda tutmak daha uygun olacaktır. Yeşilçam filmlerinde genellikle aşıklar birlikte oldukları zamanlarda dış mekanda, bir ağacın etrafında oyun oynarken ya da boğaz manzarasında görölmektedirler. “Kokuşmuş ilişkiler iç mekanda geçerken saf aşk kırlarda geçer” (Eşli, 2012:167). Erdoğan (1998) bu ayrımı şu şekilde yapmaktadır: İç mekan; yatak, seks, zina, erginlik anlamı içerirken dış mekan; ağaç, oyun, bekaret ve çocukluk anlamı içermektedir.

Yeşilçam melodramlarında mekan açısından karşılaşılan bir diğer özellik de filmlerde öne çıkan İstanbul temasıdır. “Türk sineması uzun yıllar görüntü aktarımıyla İstanbul’u anlatmıştır. 1960-75’li yılların Türk melodram sinemasında yansıyan mekanların en başında kent gerçeğiyle, yaşama alanları, kapalı, açık mekanlarıyla, eğlence ve çalışma yerleriyle İstanbul gelmiştir” (Adiloğlu, 2004:65). 1950’li yıllarla başlayan iç göç olgusunun bu duruma etkisi bulunmaktadır. “Bu dönemde ithal ikameci sanayinin de İstanbul merkezli olarak gelişimi, zaten emek piyasası temelinde kentin cazibesini daha da arttırmış; kent, taşı toprağı altın bir varış noktası olarak özel bir konum elde etmeye başlamıştır” (Zengin ve Tezcan, 2017). Böylelikle çok daha gözde, büyük bir kent olarak İstanbul, Yeşilçam filmlerinin önemli bir mekanı olmuştur. Yine melodramla sıkı bir bağı olan modernizm de bu durumu etkilemiştir. Modern - geleneksel arasındaki çatışma Yeşilçam melodramlarında İstanbul – taşra olarak karşımıza çıkmaktadır. Asuman Suner’e göre de İstanbul şehri Yeşilçam’da önemli bir yere sahiptir. “İstanbul, klasik Yeşilçam sinemasında evcilleşir, aşına bir mekana, bir tür "içerisi"ne dönüşür. Filmin tematik ve görsel yapısı kaçınılmaz biçimde daima İstanbul’a bağlanır. Filmin dokusu, kent dokusuyla bütünleşir” (2006:219).

Yeşilçam melodramlarında göze çarpan bir diğer unsur da mahalle olgusudur. Yeşilçam melodramlarında mahalle, farklı insanların bir araya geldiği, yardımlaşma ve bununla birlikte küçük çekişmelerin de yer aldığı yaşanılan bir yer olarak karşımıza çıkar. Melodramın ahlaki temelleri göz önünde bulundurulduğunda Yeşilçam melodramlarında aile olgusunun yüceltildiği gibi mahalle olgusunun da yüceltildiği görülmektedir. Özellikle 1950'lerden sonra iç göçlerin etkisiyle mahalle olgusunun bozulması nedeniyle Yeşilçam melodramlarında bu eski mahallelere duyulan özlem de görünür kılınmaktadır. Bir popüler sinema ürünü olarak melodram arzular bağlamında ilerlemektedir. Dolayısıyla melodramlar izleyicilerin görmek istediklerini sunarlar. Bu nedenle de izleyicinin görmek istediği mahalleler Yeşilçam melodramlarında görünür kılınmıştır.



4. ÇAĞAN IRMAK FİLMLERİNDE MELODRAM UNSURLARI VE FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

Bu bölümde Çağan Irmak'ın örneklem alınmış olan dört filmi (Babam ve Oğlum, Dedemin İnsanları, Unutursam Fısılda, Issız Adam) Erwin Panofsky'nin "İkonoloji Araştırmaları" kitabında yer alan İkonografi ve İkonoloji yöntemi ile incelenecektir. Panofsky'nin bu yöntemi çoğunlukla resim sanatına uygulanmakla birlikte diğer sanat dallarında da uygulanabilmektedir. Panofsky'e (1967/2012:28) göre bir sanat eserini en iyi şekilde analiz etmek için üç aşama gereklidir. Bu aşamalar; "ön ikonografik betimleme" (Birincil veya doğal anlam), "ikonografik analiz" (İkincil veya uzlaşım sal anlam) ve "ikonolojik yorum" (içsel anlam veya içerik) şeklindedir. Panofsky bu yöntemde "önce belli bir soyutlamayla anlamı bütün sezdirmelerinden arındırır, doğal haliyle karşımıza getirir. Daha sonra tıpkı dil gibi, insanın uzlaşım sal biçimde oluşturduğu anlamlandırma sürecini çözümler. En son olarak da yapıtın bildirisini bir üst dile dönüştürür" (Tükel, 2005:10). Panofsky'ye göre ön ikonografik betimleme aşaması da olgusal ve ifadesel anlamlar olarak iki gruba ayrılmaktadır. Birincil veya doğal anlam "saf biçimleri, tıpkı insan, hayvan, bitki, at, alet ve benzeri şeyler gibi doğal nesnelerin temsilleri olarak saptanarak; ve bir duruşun veya hareketin matem havası veya bir evin içinin huzurlu sıcak ortamı gibi ifadesel nitelikler algılanarak kavranır" (1967/2012:28). Kısaca olgusal anlam eserin biçiminde yer alan gördüğümüz nesneler, ifadesel anlam ise bu biçimleri algılamamızdır. "Birincil veya doğal anlamların taşıyıcıları olarak kavranan saf biçimler dünyasına sanatsal motifler dünyası denebilir. Bu motiflerin sayılıp ortaya dökülmesi sanat eserinin ön-ikonografik betimi olacaktır" (Panofsky, 1967/2012:28). İkinci aşama ise ikonografik analiz aşamasıdır. Bedrettin Cömert (2008:16) bu aşamayı şu şekilde anlatmaktadır: Bu aşamada sanatsal motiflerle kimi kavramlar arasında bir bağ kurarız; bu bağı belirleyerek, sanatçının bilerek, bilinçli olarak eserine verdiği, uzlaşım sal anlamı bulmuş oluruz. Böylelikle İkonografik analiz adı verilen bir işlem gerçekleştiririz. Eserin ikonografik çözümlemesi için, sanatsal motiflerle kimi kaynaklar, metinler, kavramlar arasında bir bağ, bir ilişki kurmak zorunda kalır ve ancak bu yolla, sanatçının eserinde vermek istediği konuyu öğrenebiliriz. Panofsky bu aşamada imgelere bakılması gerektiğini belirterek dar anlamda ikonografik analizden bahseder. "Genel anlamda biçime karşılık konudan söz ederken, ikincil veya uzlaşım sal konuyu, yani sanatsal motiflerde beliren birincil veya doğal konunun alanının karşısında imgeler, hikayeler ve alegorilerde beliren özgül temalar veya kavramlar dünyasını kast etmektedir" (1967/2012:29). "Panofsky, eserin, bize ilk

bakışta kapalı kalan ve gündelik pratik deneylerimizle açıklayamadığımız anlamına, uzlaşmalı anlam demektedir. Uzlaşmalı anlamın bulunması ise gündelik pratik deneylerimizin dışına çıkmakla, onları başka bilgilerle tamamlamakla mümkün olmaktadır” (Cömert, 2008:16). Panofsky’nin bahsettiği üçüncü aşama ise İkonolojik Yorum aşamasıdır. “Bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel ya da düşünsel anlayışın bir kişilikçe nitelenmiş ve bir yapıtta yoğunlaştırılmış temel davranışını gösteren temel ilişkilerin saptanarak değerlendirildiği üçüncü aşama (içsel anlam veya içerik) yoruma açık bir nitelik taşır” (Tükel, 2005:10). Bu aşamada daha derinlemesine bir analiz yapılarak yorumlanır. İçsel anlam veya içerik, uzlaşmalı anlamın ilgilendiği imgeler, hikayeler ve alegoriler yerine sembollerle ilgilenir. Kısaca bu yöntemde üç aşamada ilk olarak biçimlerin nesneleri ve olayları, ikinci olarak nesne ve olayların tema ve kavramları ve son olarak da insan beyninin temel ve de genel eğilimlerini ifade ediş tarzları kavranarak bir analiz yapılmaya çalışılır. Çalışma da Panofsky’nin üç aşamalı analizi ile incelenecek ve filmler bu üç anlam üzerinden yorumlanacaktır. İlk olarak ön ikonografik betimlemede filmdeki motiflere bakılacak, ikinci olarak ikonografik analiz bölümünde imge, hikaye ve alegoriler incelenecek, son aşama olan ikonolojik yorumda ise yönetmenin yaşadığı dönem ve toplumsal yapı da göz önüne alınarak bu durumun yönetmenin filmlerine farklı olarak nasıl yansıdığı üzerinde durulacaktır.

4.1. Çağan Irmak Sinemasına Genel Bir Bakış

04 Nisan 1970 doğumlu Çağan Irmak’ın içerisinde bulunduğu toplumun yapısının ve de yaşadığı dönemin etkilerini filmlerinde görmek mümkündür. Irmak, İzmir’in Seferhisar ilçesinde doğmuştur. Bu durumun yansıması, onun filmlerinde kırsal mekan, Türkiye’nin Ege ve Akdeniz bölgeleri olarak ele alması ile kendisini görünür kılmaktadır. Fakat bununla birlikte Irmak filmlerindeki olay örgüsü, çatışma ve karakterlerle kendi anlatı dilini de oluşturmuştur.

Çağan Irmak sinemasını anlayabilmek için çektiği filmleri incelemek doğru olacaktır. Çağan Irmak ilk profesyonel kısa metraj filmi olan Bana Old and Wise’ı Çal filmini 1998 yılında çekmiştir. Bu filmle İFSAK Kısa Film Festivali Birincilik Ödülünü kazanmıştır. Daha sonrasında ise “Günaydın İstanbul Kardeş” isimli televizyon filmini çeker. Bu film radyoda bir sabah programı sunan Alican’ın, bankacı olan Sadenaz ile tanışmalarını ve sonrasında ise tesadüfler sonucu birbirlerine aşık olmalarını konu edinmektedir. Irmak’ın 2000 yılında çektiği “Çilekli Pasta” filmi de televizyon filmi olarak karşımıza çıkar. Bu

filmde Irmak, ünlü bir oyuncu olan Burcu ile pastane sahibi olan Onur'un birbirlerine aşık olmasını anlatmaktadır. Irmak, ilk sinema filmi olan “Bana Şans Dile” filmini 2001 yılında çeker. Bu film bir lise öğrencisinin arkadaşlarını ve öğretmenini rehin almasını işlemektedir. Filmde rehin alınan öğrenciler üzerinden herkesin hayatında sorunlar olduğu ve kişinin yaşamındaki bu sorunların karakterlerine yansımaları gözler önüne serilmektedir. Bu filmde de Irmak, karakterlerin duygu durumlarına eğilmektedir. İkinci filmi olan “Mustafa Hakkında Her Şey” Filminde (2002) eşi tarafından aldatılan bir adam anlatılmaktadır. Melodram açısından bakıldığında Çağan Irmak'ın diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de melodramın yapısında yer alan ideal kadın modeli görülmemektedir. Hatta yönetmenin Unutursam Fısılda ve Nadide Hayat dışındaki tüm filmlerinin merkezinde erkek karakterler yer almaktadır. Nitekim yönetmenin 2005 yılında çektiği “Babam ve Oğlum” filmi de baba ve oğul arasındaki çatışmayı konu edinmektedir. Irmak, filmlerinde çatışma unsurlarına da fazlasıyla yer vermektedir. Onun filmlerinde çatışmalar genellikle iki karakter üzerinden işlenir. Bu iki karakterin arzuları birbirleri ile de çatışmaktadır. Irmak filmlerinde melodramlardan farklı olarak birbiri ile çatışma halinde olan her iki karakterin de duygu durumlarına yer verilmektedir. Temel çatışma unsurunu ise karakterlerin arzuları ve arzuların gerçekleşmesine engel teşkil eden içinde bulundukları yapı oluşturmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Çağan Irmak filmlerinde çatışmalar melodrama göre tragedya anlatılarına daha yakındır. Tragedyada olduğu gibi Irmak filmlerinde de iyi ya da kötü karakter yerine karakterlerin eylemleri önem kazanmaktadır. Nitekim yönetmenin ilk filmi olan “Bana Şans Dile” Filminde de karakterler davranışları ile değerlendirilirler, bu filmde de iyi ya da kötü karakter yoktur.

Irmak 2006 yılında “Kabuslar Evi” Filmini çekerek korku - gerilim türünde örnekler vermiştir. Bu film serisinde de karakterler bazı arzulara sahiptir ve bu arzularını gerçekleştirmek için mücadele ederler. Nitekim arzularına kavuşurlar fakat arzularına kavuşmalarının sonucunda başka sorunlarla karşılaşır. Bu anlatı yönetmenin diğer filmlerinde de görülmektedir. Çağan Irmak'ın bir sonraki filmi ise 2007 yılında çektiği “Ulak” Filmidir. Melodramın unsurları arasında yer alan masalsi anlatıma bu filmde fazlasıyla yer verilmektedir. Fakat bu masalsi anlatım melodramda olduğu gibi gerçeklikten uzak ve inandırıcılığı zayıf bir anlatım olarak görülmez. Irmak, filmlerinde masalsi anlatıma genellikle bir düşüncüyü görünür kılmak için yer vermektedir. Örneğin Babam ve Oğlum filminde çocukların hayal kurarak dünyayı algılama şekilleri, çocuk karakter olan Deniz'in hayalleri ile görünür kılınmaktadır. “İssız Adam” (2008) Filminde

ise Ada ve Alper'in çocuk kostümleri giyerek bir oyun canlandırmaları onların aşklarındaki çocuksuluğu, saflığı görünür kılmaktadır.

Irmak 2009 yılında “Karanlıktakiler” Filmini çeker. Bu film dram - gerilim filmi olarak kendisini gösterir. Bu filmde de Egemen ve annesinin sorunlu yaşamları ele alınmaktadır. Her iki karakterin de duygu durumu ve yaşadıkları trajik olaylar görünür kılınarak izleyicinin her iki karaktere de hak vermesi sağlanmıştır. Çağan Irmak filmlerinde göze çarpan bir diğer durum da melodramlarda olduğu gibi toplumda var olan sorunları ailelere indirgemesidir. Bu filmde de bir kadının tecavüze uğraması ve bunun sonucunda yaşadığı mağduriyet aile içi sorunlar olarak kendisini göstermektedir. Ayrıca Irmak filmlerinde aile açısından dikkati çeken bir diğer durum da aile ve ev olgularının yüceltilmesidir. Her ne kadar aile bireyleri birbirleri ile çatışma halinde olsalar da aile Çağan Irmak filmlerinde korunaklı, güvenilir, dayanışma ve yardımlaşmanın olduğu sığınılacak bir liman görevi görür. Ayrıca Çağan Irmak filmlerinde taşra yaşamına da yer verilmektedir. Özge Özdüzen'e göre (2016:198) taşra yaşamına ve evde korunaklılık ve kucaklayıcılık atfeden Çağan Irmak sineması, popüler nostalji sineması janrı içinde azınlıklar, çocuksu babalar ve babacan çocukların ön planda olduğu hikayelerle temsil ederek, geçmişin gerçekliğiyle yüzleşmektense onu çocukluğun mesut alanına sabitlemektedir. Irmak filmlerindeki aile, baba rolü karakterin kişisel yapısında önemli bir role sahiptir. Nitekim babasızlık ya da baba ile yaşanan sorunlar Irmak filmlerinde görünür kılınmaktadır. Yönetmenin 2010 yılında çekmiş olduğu “Prensesin Uykusu” filminde de babasız büyüyen ve kendi başına hayata tutunan Aziz'in hikayesi anlatılmaktadır. Bu durum filmde izleyicinin Aziz'e yakınlık duymasını sağlar. Bu filmde de Aziz'in yetimhane günleri animasyon şeklinde anlatılarak masalsı anlatıma yer verilmiştir.

2011 yılında çekilen “Dedemin İnsanları” Filmi ile Irmak ötekileştirme sorununa dikkat çeker. Ötekileştirme sorunu da Irmak'ın tüm filmlerinde kendisini göstermektedir. Bu filmde de farklılaşan karakterler dışlanma sorunu ile karşılaşır. Ötekileşme ve dışlanma sorununa “Tamam mıyız” Filminde (2013) de farklı cinsel tercihlere sahip iki karakterin bir araya gelmesi ile değinilmektedir. “Irmak, anlatılarında resmi ideolojinin ötekileştirdiklerini görünür kılmanın yanı sıra toplumsal, ekonomik ve ideolojik çatışmaların oluşturduğu ahlaki değerlere de filmlerinde yer verir” (Birincioğlu, 2016:107). Melodram açısından bakıldığında Irmak filmlerinde de melodramlarda olduğu gibi karşıtlıklara yer verilerek biz bilinci oluşturulmaya çalışılmaktadır. Nitekim aynı ailede olup farklı karakteristik özelliklere sahip karakterler de Irmak filmlerinde yer almaktadır.

Fakat bu karakterler filmin sonunda bir araya gelir ve aile içinde biz bilinci önem kazanır. Bu durum “Unutursam Fısılda” Filminde (2014) de görülür. Hatice ve Hanife aynı ailede büyüyen iki kız kardeş olmalarına karşın birbirlerinden farklı karakter yapılarına sahiptir. Hatice isyankar, aykırı bir yapıya sahipken Hanife çok daha uysal görünmektedir. Her ne kadar birbirlerinden ayrılırlar da kan bağları onları bir araya getiren ve biz bilinci uyandıran unsurdur. Bu film ana karakterin kadın olması ile Irmak’ın diğer filmlerinden ayrılmaktadır. 2015 yılında çekilen “Nadide Hayat” Filminde de ana karakter kadındır ve bu filmde de yaşadığı toplumun normlarına karşı duran bir karakterin hikayesi anlatılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Irmak filmlerinde toplumsal sorunların yansıması görülmektedir.

2016 yılında çekilmiş olan “Benim Adım Feridun” Filmi kitap uyarlaması olarak Irmak’ın diğer filmlerinden farklılaşmaktadır. Mahir Ünsal Eriş’in aynı isimli kitabından filme uyarlanan filmde yine bir aşk hikayesi anlatılmaktadır. Bu film yönetmenin diğer filmlerinden farklı olarak komedi türündedir. Yönetmenin son filmi olan “Çocuklar Sana Emanet Filmi” (2018) ise dram – korku türündedir. Bu açıdan bakıldığında Çağan Irmak belli bir türde film yapmamaktadır. Nitekim onun filmleri melodram unsurlarını taşımakla birlikte popüler sinema ürünü olmaması ile melodram türünde filmler de değildir.

Irmak’ın filmlerine genel olarak bakıldığında geçmiş ve şimdiki zaman arasında bağlantı kurarak olay örgüsünü bu şekilde oluşturduğu söylenebilir. Bu geçişler karakterin şimdiki zamandaki davranışlarını şekillendiren arka planını oluşturduğundan önem kazanmaktadır. Karakterlerin geçmişte yaşadıkları olaylar doğrultusunda davranışları şekillenmektedir. Bu nedenle de izleyicinin karakter hakkında bilgi edinmesi ve karakterlere yakınlık duyarak hak vermeleri onların geçmişte yaşadıkları olayların sunulması ile sağlanmaktadır. Ayrıca flashbackler izleyicinin geçmişini hatırlamasını ve geçmişe olan özlem duygusunu da uyandırmaktadır. Bu şekilde Irmak, filmlerinde nostalji unsuruna da yer vermektedir.

Irmak filmlerinde izleyici aşırı duygulanım yaşar. Bu filmlerde zıt duygular bir arada yer almaktadır. Filmin başında ya da ortalarında gülümseyen izleyiciler filmin sonlarına doğru dramatisasyonun artması ile hüznlenerek aşırı duygulanım yaşamaktadırlar. Irmak filmlerinde duygusal yoğunluğun yaşandığı sahnelerin uzunluğu da dikkat çeker. Bu şekilde Irmak melodramın aşırı duygulanım sağlama işlevini yerine getirmektedir. Irmak filmlerindeki bu duygusal aşırılık onun filmlerinin melodram ile yakınlık gösterdiği düşüncesini oluşturmaktadır.

4.2. Babam ve Oğlum Filmi

4.2.1. Filmin Özeti

Sadık, Ege’de bir çiftlikte yaşayan ailesinin yanından gazetecilik okumak için ayrılmış ve üniversite okumak üzere İstanbul’a gitmiştir. Babası Hüseyin Bey onun ziraat mühendisliği okuyarak çiftliklerinin başına geçmesini istemiştir. Sadık ve babası düşünce ayrılıkları nedeniyle şiddetli tartışmalar yaşamışlardır ve bunun sonucunda Hüseyin Bey, Sadık evden ayrılır, Hüseyin Bey ise Sadık’ı evden kovar ve uzun yıllar görüşmezler.

Sadık, 12 Eylül darbesinde, sabahın erken saatlerinde sancısı tutan eşini hastaneye götürmek için dışarı çıkar. Dışarıda taksi bulmaya çalışan Sadık, ülkede darbe olması nedeniyle eşini hastaneye götürecek araç bulamaz. Bu nedenle eşi doğum yaparken ölür fakat çocuğu Deniz hayattadır. Annesi ölen Deniz’e, Fatma isminde biri bakmaya başlamıştır. Üniversite yıllarında siyaset ile ilgilenen Sadık, Deniz’in doğumunun ardından, 12 Eylül darbesi sonrası hapse girer. Birkaç yıl hapiste kalan Sadık, hapiste kaldığı süre içerisinde işkenceye maruz kalmıştır. Ara ara hapishanede geçirdiği bu zamanları anımsamaktadır. Hapiste kaldığı yıllarda işkence gören Sadık’ın sağlığı bozulmuştur. Hastalığının ölümcül ve tedavi edilemez durumda olduğunu öğrenince Deniz ile birlikte yıllardır görüşmediği ailesinin yanına gitme kararı alır ve öleceğini bildiğinden ailesinin Deniz’e bakması için temelli kalmak üzere onu Ege’deki çiftliklerine götürür. Deniz okuduğu kitaplardan etkilenecek sürekli hayal kuran küçük bir çocuktur. Çizgi roman okumayı çok seven Deniz’e ilk başlarda babasının ailesi biraz tuhaf görünür.

Sadık’ın gençliğinde aşık olduğu Birgül de hala aynı köyde yaşamaktadır. Birgül evlenmiştir fakat Sadık’a olan aşkı devam etmektedir. Filmin sonunda hastalığından dolayı bayılan Sadık hastaneye kaldırılır ve burada hayatını kaybeder. Deniz’e dedesi ve babaannesi sahip çıkar. Bu zaman diliminde ölen babasını çok özleyen ve büyümeye başlayan Deniz’in hayal dünyası da yavaş yavaş küçülmeye başlar.

4.2.2. Ön İkonografik Betimleme

Filmin ilk sahnesinde Sadık taş kaldırımda yürürken görülmektedir. Dengesiz yürüyüşünden sarhoş olduğu anlaşılmaktadır. Olgusal anlamda görünen dengesiz bir şekilde sallanarak yürüyen biridir. İfadesel anlamda ise bu kişinin sarhoş olduğu anlaşılmaktadır. Bu çekimde hareketli kamera kullanılmıştır ve kamera Sadık’ı takip etmektedir. Böylelikle kameranın da hareketli olması ile karakterin sarhoş olduğu algısı

izleyicide pekiştirilmiştir. Sokakta onunla birlikte yürüyen insanlar - kol kola yürüyen bir çift ve kısa kollu beyaz gömlek giyinmiş bir adam - ve yoldan geçen beyaz eski model olduğu anlaşılan bir araba da vardır. (Resim 4.1.) Bu da hava karanlık olmasına karşın o saatte etrafta insanların olduğu ve anormal bir durumun olmadığı bilgisini vermektedir. Olgusal anlamda görünen akşam saatlerinde kalabalık bir sokakta yürüyen karakterin görüntüsüdür. İfadesel anlamda algıladığımız ise insanların akşam saatinde rahat bir şekilde dışarıda dolaştıklarıdır.

Gece yarısı Sadık ve sancılanmaya başlayan eşi uyanırlar. Sadık'ın eşi yanında duran gece lambasını yakar. Sadık, telaşlı bir şekilde hızlıca yataktan kalkarak yerde duran pijamasının üstünü giyinmeye çalışır. Aynı anda komodinin üzerinde duran anahtarları alır ve anahtarları cebine koyar. Bu sırada kamera açısı eğri konumlanmıştır. Sonrasında Sadık, telefon masasının üzerinde duran telefon rehberinden numaralara bakar, masanın üzerinde ev telefonu, bir daktilo ve telefon numaralarının yazılı olduğu anlaşılan bir defter yer almaktadır. Bu sırada Sadık'ın eşinin yüzü yakın planda verilir. Kadının sancıları çoğalmıştır. Sadık telefon rehberinden birinin numarasını bularak ev telefonu ile birini arar fakat karşıdan cevap alamaz. Sonraki sahnede Sadık'ın eşi bir apartmanın merdivenlerinden aşağıya bakarken görülmektedir. Apartmandan inerken Sadık, bir komşusunun kapısını çalar. Fakat kapıyı kimse açmaz. Olgusal anlamda görülen Sadık'ın sancılanan eşi ve Sadık'ın telaşlı hareketleridir. Ayrıca Sadık'ın birini araması ve komşusu olarak algıladığımız bir dairenin kapısını çalması görülmektedir. İfadesel anlamda ise bu görüntülerden Sadık'ın tedirginliği ve kendisine yardım edebilecek birilerine ihtiyaç duyduğu anlaşılmaktadır.

Dışarı çıktıklarında hava karanlıktır ve etrafta taksi bile bulunmamaktadır. İşlek olması gereken ana yolda Sadık ve eşinden başka kimse yoktur. Bu görüntülerin filmin genelinden farklı olarak mavi-gri renk tonunda olması dikkat çeker (Resim 4.2.). Etrafta kimsenin olmayışı bizlere olağan dışı, anormal bir durum olduğu bilgisini vermektedir. Melodramlarda baskın olarak yer alan mekan genellikle ev ortamıdır. Çünkü ev, aile olgusunu, genellikle kadınlara özgü bir mekan ve güvenlik duygusunu çağrıştırmaktadır. Gece yarısı dışarıda yalnız olmak ise tehlike algısı yaratır. Bu nedenle dışarıda, gece yarısı ıssız bir yerde olmak tehlikeli bir durumun habercisidir. Filmde, Sadık'ın sabahın erken saatlerinde eşi ile dışarıda yapayalnız olması da tehlikeli bir durumun olacağının habercisidir. Sadık telaşlı bir şekilde yardım edebilecek birilerini aradığı halde etrafta kimselerin olmaması ve Sadık'ın bu duruma anlam veremeyen tavrı anormal bir durum

olduğunun yanı sıra bir çaresizlik hali ve sorunla tek başına mücadele etme durumuna da vurgu yapmaktadır. Panofsky'nin bahsettiği olgusal anlama bakıldığında görünen, bomboş bir alan ve Sadık'ın telaşlı tavırlarıdır. İfadesel anlamda ise kötücül, tekinsiz ve huzursuz bir durum söz konusudur. Melodramlarda sıklıkla yer alan kahramanın sorunla tek başına mücadele etmek zorunda olma durumu ve toplumsal bir varlık olan insanın başkalarının yardımına ihtiyaç duyması nedeniyle tek başına kalarak yaşadığı mağduriyet ise filmde bu şekilde kendisini göstermektedir.



Resim 4.1 Sadık'ın yürüme görüntüsü



Resim 4.2 Sadık ve eşinin yoldaki görüntüsü

Hava aydınlandığında kamera çevrinme hareketiyle sabahın ışıklarıyla aydınlanmış olan, kimsenin olmadığı boş sahil parkı alanından, çekimin sonunda göğüs planla Sadık'ın yüzüne odaklanır. Sadık hala gece eşini yatırdığı yerde bulunmaktadır. Sadık, elinde tuttuğu bebekle donmuş bir şekilde durmaktadır. Arkasında ise kanlar içinde yerde yatan eşi olduğu anlaşılan bir kadın yatmaktadır. Bu sahneden sonra -kamera Sadık'ın arkasında, yüzünün dönük olduğu yola doğru konumlanmıştır- sadece park edilmiş arabaların olduğu boş yoldan gelen bir tank görülür. Tank Sadık'a yaklaşır ve içinden bir asker iner. Sadık bu sahnede ağlamaklıdır ve izleyici de onunla birlikte üzüntü yaşar. Bu sahnede olgusal anlamda Sadık'ın hüznü ve yakın çekimde bu yüz ifadesinin belirginleşmesi, kucağındaki gözleri kıpırdayan bebek ve hiç kıpırdamadan kanlar içinde yerde yatan karısı görülür. İfadesel anlamda ise Sadık'ın karısının öldüğü, bebeğin ise yaşadığı anlaşılmaktadır. Sadık'ın gözleri yaşlı donuk bakışları yaşadığı travmanın onda bıraktığı etkisini görünür kılar. Filmde Sadık'ın başına gelen bu travma dramatizasyonu ve izleyicinin Sadık ile yakınlaşmasını sağlayan unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sadık'ın eşinin öldüğü sahneden sonra yakın çekimde karanlık bir yerde sallanan bir ışık, yine yakın çekimde bir duvar ve bir hücre içerisinde Sadık görülmektedir. Olgusal anlamda bu görüntüler bir lamba, karanlıkta beliren bir duvar ve Sadık'ın bir hücre içindeki

görüntüsüdür. (Resim 4.3) İfade sel anlamda ise Sadık'ın hapse girdiği anlaşılmaktadır. Bu görüntüler art arda hızlı bir şekilde geçmektedir. Ayrıca bu görüntülerden sonra Sadık'ın gözleri bağlı bir şekilde dayak yediği, çıplak bir şekilde duvara yaslandığı ve ağlamaklı yüz ifadesi ile yerde çıplak bir şekilde yattığı görülür. Bu görüntüler ise Sadık'ın hapishanede işkence gördüğünü ve kötü muameleye maruz kaldığını göstermektedir. Bu görüntüler de mavi – gri renk tonunda verilmektedir. Ayrıca Sadık'ın çıplak olarak durduğu çekim ters kamera açısı kullanılarak da verilmiştir. (Resim 4.4) Çağan Irmak karakterlerin olumsuz duygu durumlarını ve tedirginliklerini görünür kılmak amacıyla filmin genelinden farklılaşan renk tonları ile ve de kamera hareketleri ile karakterlerin duygu durumlarını yansıtmaktadır. Bu hapishane ve işkence görüntülerinden sonra mahkeme görüntüleri gösterilir. Bu çekimde Sadık mahkemede takım elbise giyinmiş bir şekilde ayakta durmaktadır ve sonrasında Sadık'ın dışarıda yürüdüğü görülür. Böylelikle Sadık'ın hapisten çıktığı anlaşılmaktadır. Olgusal anlamda bu görüntüler yer alırken ifade sel anlamda Sadık'ın işkence gördüğü hapishaneden mahkeme kararıyla çıktığı anlaşılmaktadır. Filmde Sadık'ın hapiste yatması ve burada kaldığı sürede işkence görmesi karakterin başına gelen bir travma olarak sunulmaktadır.



Resim 4.3 Sadık'ın hapishane görüntüsü



Resim 4.4 Sadık'ın işkence görüntüsü

Tüm bu görüntülerden sonra apartman dairesinin balkonundan tek başına dışarıyı izleyen Deniz görülmektedir. Yüz ifadesinden Deniz'in sıkıldığı anlaşılmaktadır. Sonrasında ise içeri girerek televizyonu açar, televizyon ekranı karıncalıdır, bu nedenle televizyonu kapatır ve sehpanın üzerinde duran çizgi romanlara bakar, bu çizgi romanlardan en üstte duran “Gulliver Cüceler Ülkesinde” çizgi romanıdır. Bu kitabı eline alır ve muzip bir şekilde gülümser. Bu görüntülerle Deniz'in kitaplarla vakit geçirmeyi sevdiği anlaşılmaktadır. Nitekim filmde bu durum Deniz'in çizgi romanlardaki anlatıma benzer olarak gördüğü hayaller ile de anlaşılmaktadır. Deniz'in hayal gördüğü ilk sahne trende

geçmektedir. Bu sahnede tren durduğu sırada Deniz vagondan koridora doğru gider. Bu sırada Kızılderili gibi giyinmiş iki kişi trene binmektedir. Bu kişiler tren koridorunda içeri doğru ilerlerler. (Resim 4.5.) Daha sonraki çekimde bu kişiler polis kıyafeti ile görülmektedir. Bu şekilde Deniz'in hayal kurduğu anlaşılır. Olgusal anlamda bu görüntülere yer verilirken ifadesel anlamda Deniz'in hayal gördüğü anlaşılmaktadır. Deniz'in dedesi ile ilk karşılaştığı sahnede de görüntüde ilk olarak yakın planda Deniz'in hayranlık dolu yüz ifadesi verilmektedir. Bir sonraki görüntüde atın üzerinde pelerinli bir adamın kameraya doğru yaklaştığı görülür. Bu adam siyah giyimi, pelerini ve de atı ile bir masal kahramanını anımsatmaktadır. Daha sonra dedesi attan iner ve Sadık'ı görmesi ile direkt Deniz'in yanından uzaklaşır. Yine filmin bir bölümünde Deniz'in tuvalete gitmek için dışarı çıktığı sahnede Deniz, dedesinin kilitli bir kapıyı açmaya çalıştığını görür. Deniz, bu sahnede de dedesini kötü kalpli korsanlara benzeten hayaller kurmaya başlar. Bu görüntüde dedesi kapıyı açtığı an, mücevherlerle dolu bir oda görülür. Bu görüntü de filmin genelinden farklılaşan bir şekilde mavi-gri renk tonundadır (Resim 4.6.). Böylelikle Deniz'in dedesini kötü bir adam olarak algıladığı anlaşılmaktadır. Filmden izleyiciye gösterilen, birkaç çizgi roman ve Deniz'in kurduğu hayallerdir fakat bu görüntüler ve bu görüntülerin tekrarı izleyicide Deniz'in çizgi roman okumayı sevdiği algısını yaratmaktadır ve Deniz'in dünyayı nasıl algıladığı Deniz'in anlatımı ve onun gözünden görüntülerle anlaşılır kılınmaktadır.



Resim 4.5 Deniz'in trende kurduğu hayal görüntüsü



Resim 4.6 Deniz'in dedesi ile ilgili kurduğu hayal görüntüsü

Melodram açısından dikkate değer bir durum da Sadık'ın yıllardır görmediği ailesinin yanına yolculuk ettiği sahnede, trene gelen polisleri gördüğünde, Sadık'ın gösterdiği tepkidir. Sadık bu sırada su içmektedir. Polisleri fark edince duraksar ve içtiği suyu yavaşça yutkunur. Sadık'ın yüzünde tedirgin, huzursuz bir yüz ifadesi belirir. Bu sırada art arda gelen hapishane görüntüleri (Sadık'ın hapishanedeyken gösterilen lamba, karanlıktaki

duvarlar ve Sadık'ın hücre görüntüsü) onun yaşadığı travmayı ve bu yaşadıklarının onda yarattığı etkiyi anlatmaktadır. Olgusal anlamda filmde gösterilen birkaç hapisane görüntüsü ve Sadık'ın yüz ifadesidir. İfadesel anlamda ise Sadık'ın yaşadığı travmanın etkisi görülmektedir. Melodramlarda sıkça karşılaşılan yakın plan çekim kullanımı bu sahnede Sadık'ın yaşadığı tedirgin yüz ifadesine dikkat çekmek için kullanılmıştır.

Filmde göze çarpan bir diğer unsur da karakterler arasındaki farklılıklardır. Bu biçimsel ve davranışsal farklılıklarla karakterler arasındaki düşünce ve yaşam tarzındaki ayrılıklar yansıtılmaktadır. Örneğin Sadık İstanbul'da yaşamıştır ve kentte farklı bir yaşam tarzı ile gerek giyim gerekse davranış olarak babasından farklılaşmaktadır. Hüseyin Bey ise otoriter bir babadır. Filmde Hüseyin Bey ile ilk karşılaştığımız andaki kıyafeti (başındaki kasketi, uzun çizmeleri ve atı) bir çiftlik ağası olduğunu ve sert duruşu, otoriter, sert bir baba olduğu algısını yaratmaktadır. Filmde kent ve kırsal kesim ayrımı da görüntüler ve karakterlerin giyim, tavır ve mekan farklılıkları ile gösterilmektedir. Bu farklılıkların ayırdına günlük yaşam pratikleri ile edinilen bilgilerle ulaşılabilir. Örneğin, Deniz'in dedesinin kasabasına geldiği zaman meraklı ve tuhaf bir şekilde etrafına bakması dikkati çeker. Görüntüde bir traktör, etrafta koşuşturan çocuklar ve başlarında yazma olan, uzun etek giyinmiş kadınlar bulunmaktadır. Etraflarında bulunan evler ise tek katlı, müstakil olduğu anlaşılan küçük evlerdir. Deniz, yabancı bakışlarla etrafına bakınır. Bu görüntü ile Deniz'in daha önce hiç görmediği bir mekana geldiği anlaşılır. Olgusal anlamda görünen Deniz'in etrafına olan tuhaf bakışlarıdır. İfadesel anlamda ise Deniz'in hiç tanımadığı bir mekana geldiği ve bu mekanın daha önce gördüğü mekanlardan farklı olduğu anlaşılmaktadır.

Melodramın tanımlayıcı özelliklerinden biri de duygusal aşırılık ve abartıdır. Babam ve Oğlum filminde bu durum karakterlerin yaşadıkları duygusal olaylar karşısındaki tepkilerinin dışa vurumu ile sağlanmaktadır. Özellikle karakterlerin duygusal yoğunluk yaşadığı sahnelerde yakın plan çekimlerin kullanılması ve bu duygusal sahnelerin uzunluğu filmde duygusal yoğunluğun yaşanmasına neden olmaktadır. Filmde zaman geçişleri ise karakterlerin anımsamaları olarak görülmektedir. Karakterler eski bir olayı hatırladıklarında filmde bu zaman geçişi algısı, gerçekte olduğu gibi parça parça, kısa çekimler şeklinde ve oyuncuların filmde geçen zamandan farklılaşan görünümüleriyle sağlanmıştır. Aslında olgusal anlamda gösterilen oyuncuların farklı kıyafet ve görünümleridir. Fakat ifadesel anlamda bu değişik sahnelerle zaman geçişleri algılanmaktadır. Bu şekilde hem karakterlerin zaman içerisindeki değişimi hem de önceden

yaşanılan olaylar kavranmaktadır. Melodram unsurları değerlendirilerek bakıldığında ise izleyiciye geçmişte yaşanan çatışma unsurlarının ve ana karakterin başına gelen talihsiz olayların, rastlantıların ve tekrarların bilgisi verilmekte ve bu olaylar karşısındaki duygusal yoğunluğun bu şekilde pekiştirildiği görülmektedir. Örneğin, Sadık'ın evden ayrıldığı sahnede Sadık'ın farklı görünümü ile verilen görüntülerin araya girmesi sayesinde Sadık'ın daha önce de bu eylemi gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır. Sadık'ın bu sefer eve geri dönmesi ise onun değiştiğinin belirtisidir. Bu değişim düşünsel ve de davranışsal bir değişimdir.

Filmde melodramlarda sıklıkla kullanılan sessizlik metnine de yer verildiği görülmektedir. Hüseyin Bey'in, Sadık ile karşılaştıktan sonra çiftlikte kilitli bulunan bir odada karanlıkta tek başına oturduğu görülür. Bu sessiz ve hüznü yüz ifadesi Hüseyin Bey'in geçmişle ilgili birtakım düşünceler içerisinde olduğunu göstermektedir. Bu sahnede sessizlik metni ile anlatılan Hüseyin Bey'in oğlu ile yaşadığı sorun karşısında üzüntü duymasındır. Böylelikle bu durumdan Hüseyin Bey'in de hoşnut olmadığı anlaşılır. Ayrıca bu sahne ile izleyiciye karakterlerden daha fazla bilgi sunulmaktadır. Sadık ve Deniz, Hüseyin Bey'in sadece sert yüz ifadesi ve tavırlarını görmüşlerdir. İzleyici ise Hüseyin Bey'in tek başına sessiz, düşünceli oturuşuyla acı çeken bir baba olduğunu görmektedir. Hüseyin Bey'in insanların yanında sert bir duruş sergilemesi fakat tek başına iken gözleri dolu bakışlarla sessizce düşünmesi onun duygularını gösteremeyen biri olduğu bilgisini de vermektedir. Ayrıca Sadık'a olan tepkisi de Sadık'ın yanında Deniz'i sevmemesi ile anlaşılmaktadır. Örneğin, Deniz ile ilk karşılaştıkları sahnede Hüseyin Bey Deniz'i görmezden gelerek sert bir şekilde yanından uzaklaşmıştır. Çünkü Sadık da o an oradadır. Fakat Sadık'ın arkadaşları ile yemeğe gittiği sahnede Deniz'i yanına çağırarak ona aldığı çizgi romanları verir ve Deniz'i kucığına oturtturarak onun okuduğu çizgi romanları dinler. Bu sahnede Hüseyin Bey, sevecen bir dede olarak görülmektedir. Olgusal anlamda izleyiciye gösterilen karakterlerin birbirlerinin yanında sergilediği farklı davranış şekilleridir. İfadesel anlamda ise izleyici Hüseyin Bey'in Sadık'a tepkili olduğunu ve çocuklarına sevgisini ifade edemeyen bir baba olduğunu anlamaktadır.

Melodramların bir özelliği de ağlatı yanında güldürü unsuruna da yer vermeleridir. Babam ve Oğlum filminde güldürü unsuru yan karakterler ve onların tuhaf, komik davranışları ile verilmektedir. Filmde aile içerisindeki kişilerin telsizle iletişim kurması, traktör süren; heyecanlı ve neşeli biri olan babaanne, biraz geç algılayan; saf ve aşırı duygusal çocuksu ağabey, köyde yaşamasına rağmen şemsiye ile dolaşan ve köy hayatı ile uyumsuz bir teyze

ve yine heyecanlı, hızlı hareketleri ile bilekleri bileziklerle dolu olan yenge görülür. Aslında filmde gösterilen değişik karakterlerdeki karikatürize edilmiş tiplerdir. Bu yan tipler günlük yaşamda az rastlanan karakterlerdir. Bu nedenle tuhaf görünürler. Fakat tuhaf ve neşeli hareketleri ile izleyicinin sempatisini de kazanırlar. Çünkü bu karakterler filmde zararsız, özlerinde iyi karakterler olarak sunulmaktadırlar. Yeşilçam melodramlarındaki yan karakterlerde görüldüğü gibi bu filmde de bu yan karakterler ana karakteri eğlendiren, onu güldüren ve filmde de temel güldürü unsurunu oluşturan tipler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Ayrıca filmdeki çocuk karakter kullanımı ve bu çocuk karakterin etrafındaki olayları okuduğu kitaplar çerçevesinde görmesi de güldürü unsurunu oluşturmaktadır.

Filmin sonlarına doğru Hüseyin Bey'in üstünü başını yırtarak feryat ettiği sahnede Hüseyin Bey'in acısı gözler önüne serilmektedir. Kollarını açarak durması kol kanat germediği ve koruyamadığı oğlunu koruma ve ona kucak açma isteği olarak yorumlanabilir. Bu görüntü ile daha önce evden ayrılmasını engelleyebileceğini düşündüğünü belli eder. Olgusal anlamda gösterilen feryat ederek üstünü başını yırtan biridir. İfadesel anlamda ise bu kişinin oğlunu koruyamadığı için duyduğu pişmanlık ve oğlunun ölümüne olan üzüntüsü görülmektedir. Filmde bu sahne dramatizasyonun yoğun bir şekilde yaşandığı sahnedir. Çünkü Mehmet Bey üstünü başını yırtacak kadar üzüntü ve pişmanlık duymaktadır. Aynı zamanda sahnenin uzunluğu da filmde yoğun duygulanımın yaşanmasını pekiştirmektedir.

4.2.3. İkonografik Analiz

Babam ve Oğlum filmi 1980'li yılları anlatan bir dönem filmidir. Filmin bu dönemi yansıttığı ise o dönem olan olaylar ve yaşam tarzı hakkında bilgi sahibi olunması ile anlaşılmaktadır. Nitekim filmde yer alan mekanlar, kıyafetler bu dönemi yansıtmaktadır. Ayrıca Sadık'ın eşinin doğum yaptığı gecenin sabahı gördüğümüz askerin ve trene binen polislerin kıyafetleri de bu bilgiyi vermektedir. Melodram açısından değerlendirildiğinde bu dönem toplumda yer alan temel sorunların filmde de bir çatışma unsuru olarak sunulduğu görülmektedir. Melodramlar çatışmalar üzerine kuruludurlar. Babam ve Oğlum filminde de özellikle 1980'li yıllar Türkiye'sinde pek çok ailede görülen baba- oğul çatışması, aidiyet sorunu (evi terk eden bireyler), yine dönemin temel sorunu olan düşünce farklılıkları ve kent – kırsal kesim karşıtlığı göze çarpmaktadır. Filmde Hüseyin Bey ile Sadık arasındaki baba-oğul çatışması birbirleri ile olan iletişimleriyle anlamlandırılır. Örneğin, Sadık İstanbul'dan gelmesine rağmen Hüseyin Bey onunla selamlaşmaz. Ayrıca

Hüseyin Bey'in Sadık'ı gördüğünde takındığı yüz ifadesi şaşkın ve hoşnutsuz olduğunu göstermektedir. Hüseyin Bey'in oğlu Sadık ile karşılaştıklarında ikisinin de birbirlerinden uzaklaştıkları sahne bu çatışmayı vurgulamaktadır. Sadık'ın babasının evine döndükten sonra bir araya gelmemeye çalışmaları da bu durumun açık bir göstergesidir.

Filmde yer alan bir diğer çatışma ise aidiyet sorunudur. Bu sorun ait olduğu yerden, ailesinden uzaklaşan Sadık ile görünür kılınmaktadır. Sadık, idealleri uğruna ait olduğu, yani doğduğu yeri terk etmiştir. Hüseyin Bey ise tepkisini Sadık'ın evden kovarak göstermiştir. Ayrıca Sadık ile Hüseyin Bey ilk karşılaştıklarında, Hüseyin Bey Sadık'ı yok sayarak direk çiftliğe, evine doğru gider, Sadık da önceden yaptığı gibi çiftlikten uzaklaşmaktadır. İkisinin de aynı anda tam zıt yönlerde doğru hareket etmesi bu iki karakter arasındaki çatışmayı göstermektedir. Burada karakterlerin gittiği yönler, eve doğru giden Hüseyin Bey'in yaşadığı dönem içinde bulunduğu toplumun geleneksel yapısına bağlı olmasını, evden uzaklaşan Sadık'ın ise bu yapıdan uzaklaşma isteğini ifade ettiğinden önem kazanmaktadır. Ayrıca bu sahnede Sadık'ın daha önce de evden ayrıldığı bilgisi flashback ile izleyiciye verilmektedir. Melodramın yapısında sıklıkla kullanılan tekrara başvurma özelliği bu sahnede kendisini göstermektedir. Böylelikle geçmişte gerçekleşerek soruna neden olan bir olayın karakterin başına tekrar geldiği görülür. Fakat bu sefer durum değişmiştir. Sadık, eve geri döner ve buradan da karakterde yıllar içerisinde meydana gelen değişim algılanmaktadır. İlk başta evi terk eden isyankar bir yapıya sahip olan Sadık, yaşadığı travmalar sonrasında değişime uğramıştır ve de Deniz'in sıcak bir aile ortamında büyümesini istemektedir. Bu nedenle de eve geri döner. Ayrıca Sadık'ın tekrarlayan gitme eylemi onun evden uzaklaşma ve babasının otoritesine karşı çıkma durumunu da ifade etmektedir. Aslında Sadık evden uzaklaşarak doğduğu ve büyüdüğü toplumdaki geleneksel yapıda yer alan ve Sadık'ı sınırlayan normlara bir karşı duruş sergiler. Bu çatışma sadece baba – oğul arasında değil, aynı zamanda o dönemdeki toplumsal yapıda da kendisini göstermektedir. Filmin geçtiği döneme bakıldığında film, bu dönemde pek çok ailede yaşanan baba-oğul çatışmasını sunmaktadır. Yeşilçam melodramlarında sıklıkla görülen sorunların karakter ya da karakterler, yani küçük topluluklar üzerinden sunumu Babam ve Oğlum filminde baba ve oğul çatışması olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysaki bu çatışma aynı zamanda bir memleket sorunudur da.

Filmde göze çarpan bir diğer çatışma unsuru da Sadık'ın toplumdaki baskın düşünce ile kendi savunduğu düşünce arasındaki çatışmadır. Babam ve Oğlum 1980'li yılları anlatan bir dönem filmidir. Sadık'ın eşinin öldüğü gece etrafın boş olması ve o gecenin sabahında

sadece askeri bir tankın görülmesi ve filmin o dönem kıyafetlerini ve mekanlarını yansıtmaması ile bu darbenin 12 Eylül askeri darbesi olduğu anlaşılmaktadır. 1980 yıllarında Türkiye’de yaşanan olayların etkileri Babam ve Oğlum filminde Sadık’ın hatırladığı görüntülerle Sadık’ın üzerinden görülmektedir. Bu dönemde yaşanan olayların ve dönemin bilinmesi ile filmde gösterilen hapisane ve mahkeme görüntülerinden Sadık’ın düşünceleri nedeniyle tutuklandığı anlaşılmaktadır. Sadece birkaç görüntü ve görüntüyü destekleyen diyaloglar sayesinde Sadık’ın toplumdaki baskın düşünce ile kendi savunduğu düşüncenin birbiriyle çatıştığı görülür. Melodramlarda tesadüfler, rastlantılar ve travmatik olaylara sıklıkla rastlanılır. Babam ve Oğlum filminde de Sadık’ın düşünce ayrılıkları filmde karakterin başına gelen travma (hapiste işkence görmesi) şeklinde gösterilmektedir. Ayrıca melodramın anlatısında yer alan rastlantı unsurunun da filmde kullanıldığı görülmektedir. Sadık’ın eşinin doğum yaptığı gece, kötü bir rastlantı şeklinde darbenin gerçekleştiği gecedir. Bu rastlantı filmde tüm olay örgüsünü değiştiren, Sadık’ın eşinin ölümüne neden olan kötü bir durum olarak kullanılmıştır.

Melodramların ahlaki olanı vurgulama ve pekiştirme işlevi bulunur. Özellikle Yeşilçam melodramlarında aşk, aile, dayanışma gibi konulara sıklıkla yer verilerek bu olgular yüceltilmektedir. Babam ve Oğlum filminde de ailenin önemine vurgu yapılarak aile olgusu yüceltilmektedir. Sadık kendisine yardım edecek kimseyi bulamadığı için eşini kaybeder, Deniz annesi ölmüş, babası ise uzun süre hapiste olan kimsesiz bir çocuktur, Sadık’ın başına gelen talihsiz olayların kaynağı Hüseyin Bey’in ona yüz çevirmesidir, tüm bu görüntüler aslında ailenin ve bir yuvanın ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Ayrıca Deniz’in İstanbul’da apartman dairesinde balkondan etrafa baktığı sahnede, Deniz yalnız başına, sıkılan bir çocuk olarak görülmektedir. Oysa Sadık’ın ailesi kalabalık, neşeli ve bir arada bir aile olarak sunulmaktadır. Her işi birlikte yaparlar, tarlaya birlikte giderler, yemeği birlikte yerler. Bu görüntüler kırsal kesim insanının yardımlaştığını ve her işi bir arada yaptığını gösterir. Bu görüntülerdeki gülen insan yüzleri ile de ailenin ve kırsal kesim insanının yardımlaşma ve dayanışma geleneğinin önemi vurgulanmaktadır.

Babam ve Oğlum filminde yer alan bir diğer unsur da baba rolü ile kendisini göstermektedir. Özellikle geleneksel toplumlarda babaya yüklenen rol çocuklarının geçimini sağlamak ve onların ihtiyaçlarını karşılamaktır. Aynı zamanda toplumdaki baskın baba rolü çocuğun korunmasını da gerektirir. Toplum algısında koruyucu, kollayıcı güçlü bir baba figürü hakimdir. Babam ve Oğlum filminde Hüseyin Bey evden ayrılan oğlunu reddederek bu rolün dışına çıkmaktadır. Aslında bu şekilde kendisine biçilen rolün tersi bir

davranış sergiler ve Sadık ile olan ilişkisinde kötü bir baba olarak görünmektedir. Oysa izleyici Hüseyin Bey'in Sadık'ı sevdiğini ve onun iyiliğini istediğini Sadık'ın yanında olmadığı sahnelerdeki davranışları ile anlamaktadır. Nitekim filmin sonlarına doğru Hüseyin Bey'in de değişimi görülmektedir. Sadık'ın yere düşerek bayıldığı sahnede Hüseyin Bey, telaşla oğlunun yanına koşarak oğlunu kollarına alır. Bu sahneden sonra ise Hüseyin Bey oğluna olan sevgisini ifade edebilen bir baba olarak sunulmaktadır. Ayrıca çocuğunu koruyamamasının pişmanlığı da, filmin sonlarına doğru oğlunun uzaklaştığı yolda kollarını açarak durması ve oğlunun ölümü karşısında gösterdiği tepki ile görünür kılınmaktadır. Bu sahne ile melodramlarda sıkça başvurulan ah keşke duygusunun da uyandırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Olayın gidişatına yön veremeyen izleyici bu sahne ile yoğun bir duygulanım yaşamaktadır.

Melodramların bir diğer özelliği de masalsı bir anlatımlarının olmasıdır. Babam ve Oğlum filminde bu masalsı anlatım özellikle Deniz'in kurduğu hayaller ile görünür kılınmaktadır. Deniz okuduğu çizgi romanları gerçek dünyaya taşıyarak sürekli hayal görmektedir. Filmde çizgi romanlarla Deniz arasında bir bağ kurulmuştur. Ayrıca Deniz'in kurduğu hayallerde 80'li yıllarda popüler olan çizgi romanların yansıması görülmektedir. Deniz'in hayal kurduğu andaki sahnelerle bir çocuğun hayal dünyasının ne kadar geniş olduğu ve gerçek hayata bakış açısı anlaşılmaktadır. Deniz büyüdükçe bu hayaller de azalmaktadır. Bu şekilde izleyicide insanların büyüdükçe hayallerinin küçüldüğü ve gerçek dünyaya bağlandığı algısı oluşmaktadır.

4.2.4. İkonolojik Yorum

Babam ve Oğlum filminin geçtiği dönem olan 1980'li yıllar ve bu dönemde yaşanan askeri darbenin yansımaları Çağan Irmak'ın gözünden görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında Çağan Irmak Sadık'ın yaşadığı işkence ve acılarla yaşanan olayları travma ile anlatarak, bu dönemin sancılı bir dönem olduğu vurgusunu yapmaktadır. Melodram unsurları göz önüne alınarak düşünüldüğünde toplumu derinden etkileyen olayların Sadık üzerinden sunulması ve de bu durumun Sadık'ın başına gelen travmalar şeklinde sunumu dikkati çeker. Melodramlar anlatı unsuru olarak travmaya başvurumaktadırlar. Filmde de Sadık'ın üst üste travma yaşadığı görülmektedir. İlkinde eşini kaybetmiştir, ikincisinde ise hapse girerek işkence görmüştür. Tüm bu yaşanan travmalar ile izleyicide Sadık'a karşı bir acıma duygusu oluşturulmuş, aynı zamanda da Sadık'ın büyük bir değişim yaşaması sağlanmıştır. İzleyici Sadık'ın eşinin ölümü ve Sadık'ın işkence görmesi ile Sadık'ın yaşadığı

mağduriyet sonucunda Sadık'a yakınlık duymakta ve yoğun bir duygulanım yaşamaktadır. İzleyici, Sadık'ın hapse girmesi ve işkence görmesi ile ise; onun durulmuş, sakin ve tedirgin tavırlarının, negatif oluşturulmuş özne konumuna geçişinin nedenini de anlamlandırmaktadır. Her iki travmanın nedeni de 12 Eylül askeri darbesinin yaşanmasıdır. Karakterin başına gelen bu iki travma ve bunların üst üste gerçekleşmesi ise 1980'li yıllarda Türkiye'de yaşanan darbenin ve yaşanan bu dönemin toplum için ne kadar sancılı bir dönem olduğunun vurgulanmasını sağlar niteliktedir. Karakterlerin başına gelen travmatik olaylar klasik Yeşilçam melodramlarında sıklıkla yer almaktadır. Bu filmde de travmalara fazlasıyla yer verilmiştir. Fakat klasik Yeşilçam melodramlarından farklı olarak bu travmalar gerçeğe yakın, tutarlı ve de inandırıcı travmalardır. Bu açıdan bu anlatı tragedyaya daha yakın görünmektedir. Tragedyada olay dizisinde karakterin başına gelen trajik olaylara yer verilmektedir. Tragedyada öykü, melodramlardan farklı olarak tutarlı, gerçeğe uygun ve karakterin niteliklerine uygun şekilde işler. Bu açıdan bakıldığında bu filmde travmalar karakterin niteliklerine uygunluğu, gerçeğe yakınlığı ve baht dönüşümüne neden olması ile tragedyaya ile benzerlik göstermektedir. Melodram unsurları açısından değerlendirilmesi gereken bir nokta da klasik Yeşilçam melodramlarında gerçekleşen travmaların karakterde gözle görünür bir değişikliğe neden olmasıdır. Bu filmde ise isyankar yapıdaki Sadık'ın yaşadığı travmalar sonrasında negatif konumlanmış özne konumuna geçtiği görülmektedir. İlk olarak isyankar, atılgan, idealist ve aktif konumda olan karakter daha sonrasında kaderine rıza gösteren, tedirgin ve de pasif bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla karakterin yaşadığı travmalar izleyicinin açık bir şekilde görebileceği bir değişimden ziyade karakterin karakteristik özelliklerinde görülen bir değişim olarak klasik Yeşilçam melodramlarından farklılaşmaktadır. Ayrıca Sadık'ın yaşadığı travmalar (eşinin ölümü, hapse girmesi) karakter üzerinde değişimi sağladığı gibi – izleyicide acıma duygusu ve korku uyandırarak - karakterle izleyici arasındaki bağı güçlendiren ve filmin sonunda katarsisi sağlayan unsur olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Filmde dikkati çeken bir diğer unsur, temel olarak baba ve oğul arasındaki çatışmaya odaklanmasıdır. Dolayısıyla Babam ve Oğlum filminde baba ve oğul ilişkisi önem kazanmaktadır. Klasik Yeşilçam melodramlarında da çatışmalara yer verilmektedir ve bu çatışmaları belirginleştirmek amacıyla karşıtlıklara başvurulur. Fakat klasik Yeşilçam melodramlarında çatışma ve karşıtlıkların temelinde ahlaki olanı vurgulama durumu söz konusudur. Bu ahlaki vurgu gereği bu melodramlarda belirgin çizgilerle birbirinden ayrılmış iyi ve kötü ayrımı yapılmaktadır. Oysa Babam ve Oğlum filminde çatışmalar yer

almakla birlikte bu çatışmalara iyi – kötü ayrımı yaparak ahlaki olanı vurgulamak amacıyla değil, bir düşüncüyü vurgulamak amacıyla yer verilmiştir. Karşıtlıklar ise bu çatışmaları belirgin kılar. Babam ve Oğlum filminde temel çatışma unsurunu oluşturan, Hüseyin Bey ve Sadık'ın birbirinden ayrılan arzularının olması ve her iki karakterin de bulundukları toplumsal yapının ya da durumun bu arzularına engel oluşturmamasıdır. Sadık, İstanbul'a giderek doğduğu ve büyüdüğü yerden uzaklaşmak ve de bulunduğu otoriter yapıdan sıyrılmak istemiştir. Nitekim bu arzusu gerçekleşir. Fakat bu arzusunun gerçekleşmesi sonucunda beklenmeyen sorunlarla karşılaşır: Eşini kaybeder, hapse girer, işkence görür, hastalanır. Hüseyin Bey ise oğlunun yanında olmasını istemektedir. Nitekim onun arzusu da gerçekleşir. Sadık, ayrıldığı evine döner ve babasına sığınır. Fakat bu durum Hüseyin Bey'in de beklediği gibi gerçekleşmez ve Sadık'ın ölümü Hüseyin Bey'in yanında gerçekleşir. Bu iki karakterin birbirinden ayrılan fakat birbirlerine bağlı olan bu arzuları ikisi arasındaki çatışmanın nedenini oluşturmaktadır. Bu olay örgüsü tragedyaya daha yakın görünmektedir. Çünkü tragedyada olayların uygun biçimde birbirine bağlanması önem kazanır ve tragedyada karakterlerin davranışlarının, mutluluk ve felaket içinde yaşamalarının hikayesidir. Bu açıdan tragedyada karakterlerden çok karakterin davranışları ve olay dizisi önem kazanmaktadır. Tragedyada da karakterlerin arzuları vardır. Karakterlerin mücadele ettikleri durum ise onların arzularından çok daha anlamlıdır. Bu nedenle bu mücadele yenilgi ile sonuçlanır. Karakterler ise bu durumdan bir ders çıkarırlar. Babam ve Oğlum Filminde de karakterlerdense onların davranışları ve onların etrafında gelişen olaylar önem kazanmaktadır. Ayrıca olaylar mantıksal bir olay dizisi ile birbirine bağlanmaktadır. Bu açıdan Babam ve Oğlum Filminin olay örgüsü tragedyaya ile benzerlik göstermektedir. Fakat tragedyadan farklı olarak bu filmde karakterler arzularını gerçekleştirmektedirler. Bu açıdan bakıldığında karakterler açısından bir yenilgi söz konusu değildir. Dolayısıyla karakterler arzularını gerçekleştirememeleri ile değil, arzularını gerçekleştirdikten sonra ortaya çıkan sorunlar ile ders çıkarmaktadırlar. Bu açıdan film tragedyadan da farklılaşmaktadır.

Klasik Yeşilçam melodramlarında aile yüceltilen bir olgudur. Birlik ve beraberliği temsil eden ve kutsal bir kurum olan ailenin bir aradalığı, aile bireylerinin birbirlerine olan bağlılığı da filmde temel sorunu oluşturmaktadır. Baba ve oğul arasındaki kutuplaşma ve bu kutuplaşmanın sonucunda karakterlerin yaşadıkları kötü duygular ile Irmak, ailenin önemine vurgu yapmaktadır. Filmde Sadık'ın başına gelen tüm talihsiz olayların nedeni ailesinden uzaklaşmasıdır. Sadık evden ayrılarak sadece ailesinden uzaklaşmaz, aynı

zamanda sevdiği kızıdan da uzaklaşır. Hüseyin Bey ise oğlunu koruyamamasının ve oğluna yüz çevirmesinin sonucunda Sadık'ı tamamıyla kaybeder. Klasik Yeşilçam anlatılarında ailenin yüceltilmesi genellikle iyi kadın karakterin evlenerek ödüllendirilmesi veya idealize edilmiş aileler ile görünürlük kazanmaktadır. Oysa Babam ve Oğlum Filminde ailenin yüceltilmesi aileye duyulan ihtiyacın belirginleştirilmesi ile görünür kılınmaktadır.

Filmde göze çarpan bir diğer olgu da modern hayatın yalnızlaştırdığı düşüncesi üzerinedir. İstanbul'da Deniz sadece Fatma Annesi ile görülürken kırsal kesimde aile bireylerinin hepsi bir arada görülmektedir. Aslında bu düşünce bu kişilerin yalnız oldukları kent görüntüleri ve kırsal kesimde ise bir arada olan ve yardımlaşan insanlar ile görünür kılınmaktadır. Bu durum da filmde bir çatışma unsuru olarak karşımıza çıkar. Filmde bir diğer çatışmayı oluşturan modern-geleneksel ayrımı ise İstanbul-taşra (Ege Bölgesinde bir köy) arasındaki ayrım olarak görülmektedir. Taşra ile ilgili pek çok film çekilmiştir ve bu filmlerde taşraya yönetmenlerin bakış açısına göre farklı anlamlar yüklenmiştir. Örneğin taşra, kimi yönetmene göre karakterleri sınırlayan kapalı bir yer, bir mahrumiyet bölgesi, kimi yönetmene göre geri kalmışlık iken kimi yönetmene göre de mutlu bir çocukluğun geçtiği yer olarak ele alınmaktadır. Irmak ise Babam ve Oğlum filminde taşrayı ait olunan, çocukluğun geçtiği yer, bir ev olarak sunar. Bu ev, kişinin çocukluğunun geçtiği, pek çok yaşanmışlığının olduğu, kişinin korunduğu, başı sıkıştığında sığındığı ve de güvende olduğu bir evdir. Nitekim Sadık'ın taşrası, yani evi de bu özellikleri taşımaktadır. Sadık'ın asıl ait olduğu yer doğduğu ve büyüdüğü yerdir. Babam ve Oğlum filminde modern yapıyı temsil eden İstanbul ise güvenlik duygusunun olmadığı, kalabalığın içerisinde yalnızlığın yaşandığı bir yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumu Sadık'ın İstanbul'da üst üste yaşadığı travmalar ve başına gelen talihsiz olaylarla tek başına mücadele etmek zorunda kalması görünür kılmaktadır. Ayrıca bu anlatı ile Irmak'ın İstanbul'u güvensiz bir yer olarak gördüğü de söylenebilir. Klasik Yeşilçam melodramlarında da modern şehir genellikle İstanbul'dur. Fakat modern insan bu melodramlarda züppe, havai davranışlar sergileyen ve ahlaki olarak sorgulanabilecek davranışlar sergileyen kişiler olarak sunulmaktadır. Babam ve Oğlum Filminde ise modern – geleneksel karşıtlığı klasik Yeşilçam melodramlarından farklı olarak ahlaki değer vurgusundan ziyade, modern hayatın yalnızlaştırdığı düşüncesi ve ailenin yüceliği üzerine kurulmuştur.

Filmde göze çarpan bir diğer durum da bazı çekimlerin ters açı ile verilmiş olmasıdır. Örneğin Sadık'ın hapishanede çıplak bir şekilde yerde oturduğu çekim ters açı ile verilmektedir. Yine Sadık'ın yere düşerek bayıldığı sahnede de kamera yavaş yavaş

dönerek ters açıya geçilir. Bu olaylar filmde travma olarak sunulmuştur ve bu açı da yaşanan şoku belirginleştirmek için kullanılmış olabilir. Klasik Yeşilçam melodramları basit bir anlatı yapısına sahiptir. Oysa filmde karakterlerin yaşadığı olumsuz duygu durumları değişik kamera açıları ve filmin genelinden farklılaşan renk tonları ile verilmektedir. Bu kullanıma (eğri konumlanmış kamera açısı, hareketli kamera, mavi – gri renk tonu), Sadık'ın eşinin sancılandığı gece yaşadığı telaşı görünür kılmak için yer verilmiştir. Yine buna benzer kullanım Sadık'ın işkence sahnelerinde de görülür. Bu şekilde film klasik Yeşilçam melodramlarından farklılaşmaktadır.

Melodramın bir unsuru da rastlantılardır. Filmde 12 Eylül Askeri Darbesi rastlantı unsurunu oluşturmaktadır. Klasik Yeşilçam filmlerinde rastlantılar ölüm, kaza, birinin aniden ortaya çıkışı gibi genellikle gözle görülür bir olay ya da durum ile gerçekleşir. Film bu açıdan da klasik Yeşilçam melodramlarından ayrılmaktadır. Çünkü filmde 12 Eylül Askeri Darbesi bir olay olarak gösterilmemektedir. Filmde rastlantı unsurunu oluşturan bu darbenin etkileridir. Darbe sonucunda dışarı çıkma yasağının getirilmesi ve bunun sonucunda da etrafta kimsenin olmaması, Sadık'ın komşusunun kapısını çaldığı halde ondan cevap alamaması Sadık'ın eşinin ölümünün ve de hapse girmesinin nedenini oluşturmaktadır. Bu rastlantı unsuru karakterin düşünsel ve de duygusal değişimini de sağlar. Oysa melodramlarda karakterin düşünceleri değişmez, duygu durumları değişir.

Filmde ahlaki değerlerin vurgusu da yapılmaktadır. Fakat bu vurgu klasik Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi karakterler üzerinden yapılmaz. Babam ve Oğlum filminde suçlayacağımız ve cezalandırılmasını isteyeceğimiz kötü bir karakter yoktur. Kötü olan şartlar ya da koşullardır. Ayrıca karakterler ne yaparsa kendilerine yapmaktadırlar. Örneğin Sadık, aileden ayrılmasının cezasını başına gelen talihsiz olaylarla öder. Hüseyin Bey ise oğlunu koruyamamasının bedelini oğlunu kaybetmesi ile ödemektedir. Her iki karakterin de duygu durumu gözler önüne serildiğinden izleyici bu karakterlerin her ikisine de yakınlık duymaktadır. Film karakterler açısından da tragedya anlatılarına daha yakın görünmektedir. Karakterler hata yaparak kendi baht dönüşümlerini gerçekleştirir. Klasik Yeşilçam melodramlarında genellikle ana karakter filmin başından sonuna kadar negatif konumlanmış özne konumundadır. Fakat tragedyada karakter olaylara hata yaparak yön verebilecek bir konumdadır. Çünkü mücadele içerisindedir. Babam ve Oğlum filminde karakterler her iki türün özelliklerinden de yararlanmaktadır. İlk başta mücadele ederek arzusuna kavuşan karakterler başlarına gelen talihsiz olaylar sonucunda kaderlerine rıza gösterirler. Bu yönden film tragedya ve melodram anlatıları ile benzerlik göstermekle

birlikte bunlardan farklılaşmaktadır. Ayrıca karakterler bu filmde klasik Yeşilçam melodramlarından farklı olarak erkek karakter kullanımına ağırlık vermiştir. Tragedya açısından ise bu karakterler toplumda bulundukları konuma ve niteliklerine uygundur. Hüseyin Bey, yaşadığı toplumda yer alan geleneksel yapıya uygun, çocuklarının kendi yanında olmasını isteyen, otoriter, inatçı (sözünden dönmeyen) ve duygularını gösteremeyen bir baba olarak karşımıza çıkar. Sadık ise geçmişte bulunduğu küçük ve kendisini sınırlayan evinden uzaklaşmak isteyen, isyankar bir karakter olarak sunulmaktadır. Fakat tragedyada karakter tutarlı olmalı ve kendisinden beklenen tutumu oyunun başından sonuna kadar devam ettirmelidir. Film karakterleri bu açıdan tragedyaya ile farklılaşmaktadır. Çünkü ilk başta farklı karakteristik özellikler sergileyen karakterler filmin sonunda değişim göstermektedirler. Karakter açısından önemli bir nokta da filmdeki kadın karakterlerin erkeğin görmek istediği ideal kadın modeli olarak sunulmamasıdır. Bu kadın karakterler eşlerinin yanında duran ve onlara etki edebilen, çalışkan karakterler olarak sunulmaktadır. Bu yönüyle de film klasik Yeşilçam melodramlarından farklılaşmaktadır.

4.3. Dedemin İnsanları Filmi

4.3.1. Filmin Özeti

İzmir’de sevilen ve saygı gören bir insan olan Mehmet Bey, hoşgörülü, yardımsever ve etrafına karşı nazik bir insandır. Mehmet Bey, 1923 mübadelesinde yedi yaşında bir çocukken Türkiye’ye göçmek zorunda kalmıştır. İzmir’de küçük bir tatil kasabasına yerleşerek burada bir tuhafiye dükkanı açar. Fakat doğduğu yere ve çocukluğuna özlem duymaktadır. Bu nedenle de yaşadığı yerde kendisinden sonra gelen kişilerden bir cevap alma umuduyla hatırladığı kadar Yunancası ile şişelere mesajlar yerleştirerek bu şişeleri denize bırakmaktadır. Fakat bu mesajlara bir türlü karşılık gelmez.

Mehmet Bey Türk vatandaşı olmasına rağmen Girit göçmeni olduğu için bazı dostları ile birlikte, İzmir’de yaşayan bazı yerli vatandaş tarafından gavur olduğu gerekçesiyle dışlanmaktadır. Mehmet Bey’in torunu Ozan’ın arkadaşları da Ozan’ın Türk olmadığı gerekçesiyle ona gavur diye seslenmektedirler. Bu duruma sinirlenen ve arkadaşları tarafından dışlanmak istemeyen Ozan da arkadaşlarının ve etrafındaki bazı kişilerin bu önyargısından dolayı üzüntü duyar ve bu nedenle dedesine ve dedesinin dostlarına karşı hırçın ve kötü tavırlarda bulunarak “Biz Türküz” diyerek sürekli ailesine çıkarır.

Mehmet Bey, doğduğu ve büyüdüğü fakat mübadele nedeniyle ayrılmak zorunda kaldığı Girit Adası'ndaki evine gitmek ve orada bıraktığı çocukluk hatıralarını canlandırmak istemektedir. Fakat bu isteği Kıbrıs Barış Harekatı, 1980 askeri darbesi gibi toplumsal olaylar nedeniyle bir türlü gerçekleşmez. Bir gün Mehmet Bey, şişeleri bıraktığı denizin sularına kendisini bırakarak hayatını kaybeder. Ailesine ise bu hayatta daha fazla yaşamak istemediğini belirttiği bir mektup bırakmıştır. Mehmet Bey'in ölümünden sonra, ailesine bir mektup ulaşır. Mektupta Girit'te Mehmet Bey'in doğduğu evde yaşayan bir kadından Mehmet Bey'in mesajlarına cevap gelmiştir. Yıllar sonra Ozan bu evi ziyaret ederek dedesinin arzusunu yerine getirir.

4.3.2. Ön İkonografik Betimleme

Filme Mehmet Bey ile karşılaşılacak ilk sahnede Mehmet Bey oldukça şık, özenli ve farklı bir görünümle karşımıza çıkmaktadır. Filmin ilerleyen bölümlerinde ise Mehmet Bey'in bu giyiminin etrafındaki diğer insanlardan farklı olduğu anlaşılmaktadır. Olgusal anlamda görünen farklı giyinmiş biri iken ifadesel anlamda bu kişinin diğerlerinden farklılaşan bir özelliği olduğu anlaşılmaktadır. Mehmet Bey'in görüldüğü ilk sekansta Mehmet Bey beyaz takım elbise; siyah, parlak, temiz bir çift ayakkabı ve siyah çorap giyinmiştir ve beyaz bir arabadan inerek kavga eden çocuklara doğru ilerler. Daha sonra kavga eden çocuklar arasında yer alan Ozan'ın yanına giderek onun kulağını çeker. Görüntüde beyaz şapkalı, gri kravatlı, beyaz yelekli ve beyaz ceketli Mehmet Bey sol kolunu uzatmış şekilde görülmektedir. Bu sırada kamera alt açı ile konumlanmıştır. Bu görüntüde sıcak ve canlı renkler kullanılmıştır. Mehmet Bey'in yüz ifadesi ise kızgın olduğunu göstermektedir. (Resim 4.7) Olgusal anlamda görünen şık ve temiz giyinmiş biri iken ifadesel anlamda bu kişinin özenli, yüksek mevkide -ki Mehmet Bey yaşadığı çevrede saygı gören biridir- ve temiz biri olduğu algısı yaratılmaktadır. Ayrıca olgusal anlamda Mehmet Bey'in yüz ifadesi ve sol kolunu uzatarak Ozan'ın kulağını çektiği algısı yaratılması ise ifadesel anlamda Mehmet Bey'in torununa kızdığını ve onun arkadaşları ile kavga etmesini tasvip etmediğini göstermektedir. Nitekim bir sonraki çekimde Ozan görülür. Üst açı ile çekilmiş görüntüde Ozan'ın şaşkın yüz ifadesi görülür. Mehmet Bey Ozan'ın kulağını tutmaktadır. Yanda ise siyah önlükleri ile öğrenci oldukları anlaşılan, kavga eden çocukların bacakları görülmektedir. (Resim 4.8) Olgusal anlamda gösterilen bu görüntülerken ifadesel anlamda Ozan'ın tasvip edilmeyen bir davranışta bulunduğu anlaşılmaktadır.



Resim 4.7 Mehmet Bey'in torununa kızma görüntüsü



Resim 4.8 Ozan'ın kulağını çeken dedesine bakışı

Daha sonraki sahnede Mehmet Bey arabanın içerisinde araba sürerken Ozan ise arabanın dışında yürürken görülür. Aslında bu görüntülerle Mehmet Bey, Ozan'ın yaptığı yanlış davranıştan dolayı onu cezalandırmaktadır. Olgusal anlamda filmde izleyiciye yansıtılan Ozan'ın arabanın yanında yürümesidir. İfadesel anlamda ise Mehmet Bey'in Ozan'ı cezalandırdığı anlaşılmaktadır. Melodramın ahlaki olmayanı cezalandırma özelliği bu sahnede, bu şekilde görünür kılınmaktadır. Ayrıca filmde dikkat çeken bir diğer unsur da Mehmet Bey'in torunu ile dükkanına doğru gittiği bu sekansta geçen mekanlarda yer alan değişik işlerle uğraşan ve birbirinden farklı görünen insanlardır. Mehmet Bey ile Ozan'ın geçtikleri dar sokaklarda, sokaklar değiştikçe farklı işlerle uğraşan insanlarla karşılaşılır. Balkonda kilim çırpan bir kadın, ip atlayan kız çocukları, ellerinde pazar fileleri ile yürüyen iki kadın, oklavayla halı çırpan kadınlar, arabadan saman indiren bir adam görülmektedir. Tüm bu görüntüler yaşadıkları mekanın küçük ve pek çok işin dışarıda yapılabildiği bir yer olduğu bilgisini vermektedir. Daha sonraki sahnede arabadan inerek yürümeye başlayan Mehmet Bey ve Ozan Mehmet Bey'in dükkanına doğru giderler. Yine yürüdükleri mekanda da bir arada olan farklı dükkanlar göze çarpar. Tüm bu görüntüler bu mekanın birbirinden farklı yapıya sahip insanların bulunduğu küçük bir yerleşim yeri olduğu bilgisini vermektedir. Ayrıca bu görüntüler bu yerleşim yerinde birlikte iş yaparak etkileşimde bulunan insanlar olduğu bilgisini de sunmaktadır. Dükkanların bir arada olması bu dükkanlar arasındaki komşuluk ilişkisini de göstermektedir. Mehmet Bey, onun torunu ile el ele tutuşarak yürüdüğü sahnede, yanından geçtiği dükkanlardaki insanlara gülümseyerek onlara selam verir. Bu görüntülerle Mehmet Bey'in bu insanları tanıdığı ve herkese iyi davranan, saygılı bir insan olduğu anlaşılmaktadır.

Filmde Mehmet Bey hoşgörölü, yardımsever, herkesi kucaklayan ve birleştirici bir dede figürü olarak sunulmaktadır. Bu özellikleri insanlarla ilişkileri ve davranışları ile anlaşılır. Örneğin sofraya eş - dost ile birlikte oturması, insanlarla gülümseyerek konuşması, herkese eşit davranması, kasabada dolaşırken takım elbise giymesi bizlere Mehmet Bey'in kişiliği hakkında bilgi vermektedir. Filmde Mehmet Bey'in torunu Ozan ise arkadaşları gibi kavga eden, evleri taşıyan bir çocuk olarak görölmektedir. Bu şekilde Ozan'ın yaramaz ve hırçın bir çocuk olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Yeşilçam melodramları ile karşılaştırıldığında yaramaz çocuk karakterlere Yeşilçam melodramlarında da rastlanmaktadır. Yeşilçam melodramlarında genellikle bu çocuk karakterler bir büyük tarafından doğruya yönlendirilir. Dedemin İnsanları filminde de buna benzer bir durum söz konusudur. Yaramaz ve hırçın bir çocuk olarak sunulan Ozan'ın, özenli giyimi, yardımsever ve hoşgörölü davranışları ile tanıdığımız dedesi Mehmet Bey tarafından ahlaki olana yönlendirilmeye çalışıldığı görölmektedir. Melodram açısından bakıldığında ise Mehmet Bey ve Ozan karakterlerindeki zıtlık dikkati çeker. Melodramların anlatı yapısında zıtlıklar ahlaki olanı vurgulamak açısından önemlidir. Bu karakterler iyilik ve kötölük açısından birbirlerinden ayrışmaktadırlar. Mehmet Bey filmde iyi davranışları ile sunulurken Ozan insanlara zarar veren kötü davranışları ile sunulmaktadır. Ozan dedesinin yanından ayrıldıktan sonra evine, sonrasında da denize gider. Bu sahnede de karşısına çıkan insanların taklidini yaparak dalga geçmektedir. Dolmuşa bindiği sahnede ise kavga ederken kafasına taş attığı bir çocuk da dolmuştadır. Çocuk, Ozan'a bakarak bantlı kafasını gösterir ve Ozan'a sinirli bir şekilde bakar. Ozan Deniz'e gittiğinde ise yanında duran turist çift ona el sallarlar. Ozan ise dilini çıkararak onlara tepki gösterir. Olgusal anlamda tüm bu görüntülerle gösterilen kavga eden, başkalarının taklidini yaparak onlarla dalga geçen ve turistlere saygısız davranan bir çocuktur. İfadesel anlamda ise Ozan'ın yaramaz ve insanların farklılıkları ile dalga geçen, ahlaki olarak sorgulanabilecek davranışlar sergileyen bir çocuk olduğu anlaşılmaktadır.

Mehmet Bey ve ailesinin arabayla bahçeye gittikleri sahnede arabanın üzerine yerleştirilmiş birkaç bavul mevcuttur. Bu bavullar ile gittikleri yerde uzun süreli kalacakları anlaşılmaktadır. Mehmet Bey'in bu sahnede giyimi farklıdır. Bu sahnede bej bir kasket takmış ve mavimsi bir tişört giymiştir. Bu farklı giyimden Mehmet Bey ve ailesinin yazlık bir yere gittikleri anlaşılır. Yolda Firuzat Hanım ile karşılaşırılar. Mehmet Bey arabadan inerek Firuzat Hanım ile selamlaşır. Mehmet Bey'in bu davranışından Firuzat Hanım ile daha önce tanıştıkları ve Mehmet Bey'in Firuzat Hanım'a da saygılı

davrandığı anlaşılmaktadır. Sonrasında bahçedeki evlerine giden Mehmet Bey, evin bahçesine doğru giderek burada bulunan küçük bir mezarı ziyaret eder. Mezarın küçüklüğünden ölen kişinin henüz bebek olduğu anlaşılmaktadır. Olgusal anlamda görülen Mehmet Bey'in bahçede bulunan küçük, başında tahta bir plaka bulunan, etrafından yüksek bir alanın yanına giderek üzerindeki kurumuş yaprakları temizlemesidir. İfadesel anlamda ise bunun Mehmet Bey'in tanıdığı, bir bebeğe ait bir mezar olduğudur. Sabah olduğunda Mehmet Bey ve damadı işlerine giderler. Bu görüntülerden yerleştikleri bahçenin de önceki sahnelerde gösterilen bulundukları mekana yakın bir yerde olduğu anlaşılmaktadır.

Mehmet Bey ve Ozan'ın plajda karşılaştıkları sekansta Ozan, kumun üzerine serilmiş bir plaj havlusu üzerinde bağdaş kurarak oturmuş, çizgi roman okumaktadır. Altında siyah şort mayo bulunmaktadır. Bu görüntüde üst aç çekim kullanılmıştır. Bu sırada Ozan'ın üzerine vuran bir gölge görülür. Ozan başını kaldırarak bu gölgenin aslına bakar. Bu çekimden sonra alt aç ile konumlanmış kamera açısı ile bel plan çekimde çıplak bir şekilde ayakta duran Mehmet Bey görülür. Mehmet Bey, önce aşağıya Ozan'ın oturduğu yere doğru bakmaktadır. Sonrasında ise önüne bakar ve önünde duran denize doğru ilerler. Bu sırada elinde bulundurduğu yeşil bir şişe dikkat çeker. Mehmet Bey, denize girerek bu şişeyi denize bırakır. Sonraki çekimde bir çift ayakkabı ve mavi bir sandalyenin üzerinde duran Mehmet Bey'e ait olduğu bilinen beyaz bir şapka görüntüde yer alır. Bu ayakkabıları alan Mehmet Bey denizden ayrılmaktadır. Bu sırada Ozan ise dedesinin bıraktığı şişeyi izlemektedir. İlk çekimde bel plan çekimde Ozan karşıya doğru sinirli bir şekilde bakmaktadır. (Resim 4.9) Ardından gelen görüntüde ise denizin üzerinde yüzen yeşil renkteki şişe yakın çekimde gösterilir. (Resim 4.10) Dedesi gittikten sonra Ozan şişeyi denizden alarak bu şişeyi plajdaki kayalığa vurup içinden çıkan kağıdı yırtıp atar. Olgusal anlamda görüntülerde bunlar görülürken ifadesel anlamda Ozan'ın dedesinin denize şişe bırakmasından hoşlanmadığı anlaşılmaktadır. Filmde Mehmet Bey'in denize gönderdiği şişeler motif olarak kullanılmıştır. Denize şişe içerisinde bırakılan mesajlar uzak diyarlara gönderilen yardım çağrısını, ben de buradayım mesajını ifade etmektedir. Panofsky'nin olgusal anlamında bakıldığında filmde sadece denize şişelerin bırakıldığı görülmektedir. Fakat ifadesel anlamda bu şişelerin denizin diğer ucunda yaşayan insanlara yapılan bir çağrı anlamı taşıdığı anlaşılmaktadır. Filmde şişelerin gösterildiği ilk sahne budur. Fakat şişeler filmin ilerleyen bölümlerinde de gösterilmektedir. Bu şişelerin Mehmet Bey ile

gösterilmesi ise izleyicinin şişeler ile Mehmet Bey arasında bağ kurmasına olanak tanımaktadır.



Resim 4.9 Ozan'ın şişeye bakışı



Resim 4.10 Denizdeki şişe görüntüsü

Filmin bir bölümünde Mehmet Bey yemek masasında bir hikaye anlatmaktadır. Bu sırada filmin genelinden farklılaşmış görüntüler göze çarpar. Bu görüntülerin filmin içinde geçen farklı bir hikayeyi anlattığı, filmin genelinde görülen mizansenin değişmesi ile anlaşılır. Bu görüntülerdeki karakterler farklıdır, renk ve ışık değişmiştir; mekan farklı bir mekandır. Tüm bu görüntülerden farklı bir zamanda ve de farklı bir mekanda geçen bir hikaye anlatıldığı anlaşılmaktadır. Bu hikayede mutlu bir aile çizilmektedir. Bu aile üçü çocuk beş kişiden oluşmaktadır. Bu çocuklardan en küçüğü henüz bebektir. Bir gün bir aile fotoğrafı çektirirler. Daha sonrasında bu ailenin bulundukları yerden ayrıldıkları görülür. Bu göç oldukça zorlu şartlarda gerçekleşir. Işık değişiminden gece ve gündüz farkı algılanmaktadır. Böylece bulundukları deniz kıyısında uzun süre kaldıkları anlaşılır. Bu sırada oyuncuların yüz ifadeleri ve tavırları, kurumuş dudakları bu insanların yorgun, aç ve susuz oldukları bilgisini vermektedir. Kıyafetlerinin, saçlarının dağılmış olması, yüzlerindeki ve kıyafetlerindeki kirler ise uzun zamandır orada bulundukları bilgisini vermektedir. Daha sonrasında bu insanlar bulundukları yere yanaşan bir gemiye binerler. Burada kadının kucağındaki bebeğin alnına dokunduğu görülür. Kadının yüz ifadesinden bebeğin hasta olduğu anlaşılmaktadır. Gemide olan diğer insanlarda da hastalık görülmektedir. Buradan gemide bulaşıcı bir hastalığın olduğu bilgisine varılmaktadır. Hikayenin sonunda ise kadının kucağındaki bebek ölür. Bebeğin öldüğü annesinin tepkisi ile anlaşılmaktadır. Görüntüde sadece kucağında bebek bulunan bir kadın ve bu kadının bebeğe bakarak çılgınlık attığı görülmektedir. İfadesel anlamda ise bebeğin öldüğü anlaşılmaktadır. Melodram açısından bakıldığında bu talihsiz olayların anlatıldığı hikaye ile filmde dramatisasyon sağlanmıştır.

Filme melodram açısından önemli olan bir bölüm de Mehmet Bey'in eline aldığı gazeteye bakarken durgunlaştığı ve de dalgın bir yüz ifadesine büründüğü sahne ile başlar. Bu sahne ile filmde bir dönüm noktası yaşanır. Çünkü Mehmet Bey'de değişim görülür. Bu değişim onun yüz ifadesi ve sessiz duruşu ile görünür kılınmaktadır. Filmin bir sekansında Ozan'ın kapının önünde oturmaktadır. Bu sırada askeri bir araç gelir ve Ozan'ın oturduğu evin önünde durur. Bir sonraki sahnede üniformalı bir asker Mehmet Bey'in damadını götürmek istemektedir. Bu askerin arkasında iki üniformalı asker de yer almaktadır. Mehmet Bey, dışarı çıkmak istediği sırada bu askerlerden önde duranı Mehmet Bey'i iter ve Mehmet Bey arkasında duran merdivenlere doğru düşer. Bu sekansta olgusal anlamda gösterilen görüntüler bunlarken ifadesel anlamda anlaşılan Mehmet Bey'e askerler tarafından şiddet uygulandığıdır. Bu durum Mehmet Bey ve ailesi açısından olumsuz bir durum olarak karşımıza çıkar.

Filme göze çarpan bir durum da Mehmet Bey'in damadının yerine yeni bir kaymakamın atanmasıdır. Bu kaymakam filmde kötü davranışlar sergileyen ve sevilmeyen biri olarak sunulmaktadır. Nitekim bu durum filmde görüntüler ile görünür kılınmıştır. Olumsuz duygu durumunu anlatmak amacıyla Çağan Irmak kaymakamın yer aldığı sahneleri mavi-gri renk tonu ile filmin genelinden farklılaştırarak göstermektedir. Filmin sonlarına doğru Mehmet Bey'in duygu durumundaki değişim de bu renk tonu ile ve de Mehmet Bey'in farklılaşan giyimi ile görünürlük kazanmaktadır. Bir sahnede Mehmet Bey, odada bulunan aynanın karşısında durarak yeleğinin düğmelerini ilikler, sonra kravatını düzeltir ve ardından şapkasını takar. Fakat asıl dikkat çeken filmin başlarında beyaz takım elbise ile görülen Mehmet Bey'in siyah takım elbise giymesidir. (Resim 4.11) Bu sahneden sonra Mehmet Bey'in kaymakamla konuşmak için kaymakamın yanına gittiği gösterilir. Olgusal anlamda görülen görüntüler bunlardır. İfadesel anlamda ise Mehmet Bey'in farklılaşan kıyafet renkleri ile Mehmet Bey'in bulunduğu durumdan hoşnut olmadığı anlaşılmaktadır. Yine Mehmet Bey'in ölmeden önce üzerinde bulunan takım elbise de gri renktedir. Mehmet Bey, yatakta takım elbisesiyle oturmaktadır. Sonrasında yanında uyuyan eşine bakarak onu öper. Daha sonra Mehmet Bey araba sürerken görülür. Yüz ifadesinden mutlu olduğu anlaşılmaktadır. Yazı geçirdikleri bahçeye giderek burayı ziyaret eder. Araba ile giderken Firuzat Hanım ile karşılaşır ve arabanın camından elini çıkararak Firuzat Hanım'a el sallar. Sonraki sahnede ise Mehmet Bey şişeleri bıraktığı deniz kıyısında görülür. Yanına aldığı şişeyi arabada bırakarak kıyafetleri ile denize doğru ilerler. Sonraki görüntüde Mehmet Bey'in kıyafetleri ile denizin ilerisine doğru gittiği görülür (Resim

4.12) Bu sahne de Mehmet Bey'in ölümü ile sonuçlandığından görüntüde mavi-gri renk tonu hakimdir. Olgusal anlamda gösterilen Mehmet Bey'in eşini öpmesi, Firuzat Hanım'a el sallaması ve de bağ evini ziyaret etmesi iken ifadesel anlamda Mehmet Bey'in veda ettiği anlaşılmaktadır. Mehmet Bey'in ölümü ise sadece şişeleri bıraktığı denize doğru ilerlemesi ile görünür kılınmıştır. Bu görüntüde şişeler ile Mehmet Bey yer değiştirmiştir denilebilir.



Resim 4.11 Mehmet Bey'in giyimi



Resim 4.12 Mehmet Bey'in ölümü

4.3.3. İkonografik Analiz

Dedemin İnsanları filminde yer alan mekan, giyim, yaşam tarzı ve toplumsal olaylar ile filmin 1980 yılında geçtiği anlaşılmaktadır. Ayrıca filmde bu dönem yaşanan olayların bilgisine sahip olunması nedeniyle 12 Eylül 1980 ihtilalinin yaşandığı anlaşılabilmektedir. Bu bilgiye filmde askerlerin Mehmet Bey'in evine gelerek damadını götürmeleri ile ulaşılmaktadır. Melodram açısından bakıldığında bu toplumsal olay filmde rastlantı şeklinde ele alınmaktadır. Doğduğu yere gitme arzusunda olan Mehmet Bey, bu isteğini gerçekleştireceği zaman ihtilal çıkar. Bu ihtilal kötü bir rastlantı olarak Mehmet Bey'in arzusuna engel oluşturur. Ayrıca ihtilal ile filmde pek çok değişimin yaşandığı görülür. Örneğin Mehmet Bey'in damadının yerine yeni bir belediye başkanı göreve atanır. Bu belediye başkanı filmde kötü bir karakter olarak ayrılmaktadır. Bu durum bu belediye başkanının saygısız tavırları ile belirginleşmektedir. Mehmet Bey'in de ihtilal sonrası durgunlaştığı görülür. Bu durgunluk onun bulunduğu durumdaki hoşnutsuzluğunu görünür kılmaktadır. Melodramlarda sıkça görülen sessizlik metni de bu olumsuz durumun yansıtılması amacıyla kullanılmıştır.

Melodram çatışmalar üzerine kurulu bir anlatıya sahiptir. Dedemin insanları filminde de bu çatışma unsurları aidiyet sorunu, Türklük – gavurluk olarak ötekileştirme şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Mehmet Bey, 1923 mübadelesinde İzmir'e gelip yerleşmiştir ve

doğduğu yer olan Girit Adasına gidip orayı ziyaret etmek istemektedir. Filmde 1923 mübadelesi filmin içerisinde canlandırılan bir bölüm olarak verilmektedir. Bu olayın görüntüler eşliğinde sunulması ise filmde dramatizasyonu artırmaktadır ve izleyici birebir olayın içerisine sokulmuştur. Bu olayda Mehmet Bey üzerinden mübadele döneminde yaşanan zor durumlar anlatılmaktadır. Bu dönem göç eden insanlar yaşadıkları yerden ayrılmak zorunda kalmışlardır. Uzun süre göç edecekleri geminin gelmesini beklerler. Bu süreçte herkes yorgun ve bitkindir. Pek çok insan yurtsuz kalmıştır. Bu görüntüler izleyicide acıma ve üzüntü duygusu yaratmaktadır. Mehmet Bey henüz bebek olan kardeşini gemide çıkan salgın nedeniyle kaybeder. Bu olay ise filmde travma şeklinde sunulmaktadır.

Filmde melodram açısından dikkat çeken bir unsur da Mehmet Bey'in talihsizlikler nedeniyle ait olduğu yere ulaşma arzusunun gerçekleştirilememesidir. Melodramlarda rastlantılar, aksilikler şeklinde ilerleyen ve hedefe ulaşmada engeller oluşturan anlatı bu filmde de kendisini yaşanan toplumsal olayların etkisi ile göstermektedir. Mehmet Bey ailesi ile Girit Adasına gitmeye karar verir, tüm bürokratik engeller ortadan kalkar. Fakat 12 Eylül İhtilali nedeniyle Mehmet Bey'in bu isteği gerçekleşmez. Drotner'in ani değişim adını verdiği bu rastlantı unsuru ile filmde karakterler ve durumlarda değişim görülür. Örneğin Mehmet Bey'in darbe sonrası siyah takım elbise giymesi, üzüntülü duruşu bu değişimin yansımasının bir kısmını göstermektedir.

Filmde görülen bir çatışma da Türklük ve gavurluk ayrıştırması ile kendisini göstermektedir. Bu çatışma ise çoğunlukla Ozan'ın üzerinden görünür kılınmaktadır. Ozan dışlanmamak için arkadaşları ile birlikte hareket eden bir çocuk olarak sunulmaktadır. Aslında filmde yer alan arkadaşları ile göçmen ailelerin evlerini taşıyan, onlarla oynayan, kavga eden bir çocuktur. Fakat onlarla birlikte hareket etme durumu dışlanmama ve ait olma isteğini yansıtmaktadır. Mübadele sonrası göçen insanlar yaşadıkları yerleri terk etmek zorunda kalmış fakat yerleştikleri yerlerde de dışlanmışlardır. Bu nedenle bu insanlar arada kalmış durumdadırlar. Filmde de 1923 yılında yaşanan mübadele sonrası göç eden insanların yaşadıkları yerlerdeki arada kalmış olma sorunu bir çatışma unsuru olarak ele alınmaktadır.

Filmde melodram açısından önemli olan bir diğer özellik de ahlaki değerlere yapılan vurgudur. Örneğin, yemek sofrasında komşularla birlikte yemek yenilmektedir. Bu şekilde geleneksel toplumlarda görülen birlik, beraberlik ve komşuluk ilişkilerinin yüceltilmesi

olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Ozan'ın "Biz Türküz" diyerek İstiklal Marşı'nı okuduğu sahnede Mehmet Bey ve masada bulunan diğer kişiler ayağa kalkarak İstiklal Marşı'nı okumaya başlarlar. Mehmet Bey kasabaya gittiği zamanlarda şık bir şekilde giyinmektedir. Bu özenli giyim aslında karşılaştığı insanları önemseme ve onlara saygı duyma ifadesidir. Aynı zamanda filmde Mehmet Bey'in çocuklara işi anlattığı sahnede bir terazi dikkati çeker. Bu terazide müşterinin satın aldığı ürünün olduğu taraf biraz daha ağır basmaktadır. Böylelikle Mehmet Bey'in adil, dürüst bir adam olduğu algısı oluşturulmaktadır. Yine Mehmet Bey'in düşkün görünen insanlardan para almaması da onun yardımsever kişiliğinin bir göstergesidir. Tüm bu görüntüler ile ahlaki değerlerin yüceltildiği görülmektedir ve bu görüntülerle izleyicinin, iyi bir karakter olarak sunulan Mehmet Bey'e yakınlık duyması sağlanmıştır.

4.3.4. İkonolojik Yorum

Film Çağan Irmak'ın çocukluğunu ve dedesini anlatmaktadır. Bu nedenle filmde aslında Çağan Irmak'ın gözünden dedesini ve o dönemi, yani 1980 yılında Çağan Irmak'ın yaşadıkları görülmektedir. Bu filmde Çağan Irmak'ın göçmen olan dedesinin yaşadığı mübadele sorunu üzerinden, bu mübadele sonrası yurtlarından ayrılan insanların yaşadıkları yerdeki aidiyet sorununa değinilmektedir. Çağan Irmak göçmen Türklerin toplum tarafından dışlanmalarını, her iki toprak parçasında da yabancı olarak görülerek bir yere ait olamama durumlarını ve gavur olarak etiketlenmelerini, aşağılanmalarını bir çocuğun, yani Ozan'ın gözünden sunmaktadır. Melodram açısından bakıldığında melodram toplumdaki sorunlara yer vermekle birlikte bu sorunlar genellikle güncel sorunlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik Yeşilçam melodramlarında genellikle etnik kimlikler değil, sınıfsal ayrımlar üzerinden ötekileştirme sorununa değinilmektedir. Fakat bu film, etnik kimlikler üzerinden ötekileştirme sorununu ele alarak klasik Yeşilçam melodramlarından farklılaşmıştır. Bu filmde de biz bilinci yaratılmaya çalışılmış ve evrensel ahlaki değerler Mehmet Bey üzerinden yüceltilmiştir. Klasik Yeşilçam melodramlarında toplumda baskın olarak yer alan ve ideal olarak sunulan ahlaki değer vurgusu yapılmakla birlikte bu vurgu karakterler arasındaki farklar ile belirginleştirilir. Dedemin İnsanları filminde de bu karşıtlıklara yer verilmekle birlikte evrensel ahlaki kurallar iyi bir insan olan Mehmet Bey ile yüceltilmektedir. Klasik Yeşilçam melodramlarından farklı olarak bu filmde iyi ya da kötü insan ayrımı yapılmamaktadır. Bu açıdan tragedyaya ile benzerlik göstermektedir. Çünkü tragedyada karakterler doğuştan iyidirler. İyi ya da kötü olan karakterlerin davranışlarıdır. Tragedyada karakterler hayatta

yaşayan insanlarla benzer olmalıdır. Hatta gerçek insanlardan ahlaki yönden daha da üstün olmalıdırlar. Çünkü bu üstünlük sayesinde karakterin hatası ile başına gelen talihsiz olay sonucunda izleyicinin karaktere acıması sağlanmaktadır. Fakat film bu yönüyle tragedyadan da ayrılmaktadır. Çünkü filmde Mehmet Bey, iyi davranışlar sergileyen bir insan olarak sunulurken torunu Ozan insanlara zarar veren davranışlar sergilemektedir. Ahlaki açıdan Ozan üstün bir çocuk değildir. Fakat bu kötü davranışlarının altında arkadaşları tarafından dışlanma korkusu yer almaktadır. Bu neden ve de Ozan'ın duygu durumunun yansıtılması izleyicinin Ozan'ın davranışlarını anlamasını sağlamaktadır. Irmak bu filmde ne klasik Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi ahlaki olarak karşıt karakterleri bir arada gösterir ne de tragedya anlatılarında olduğu gibi ahlaki yönden üstün karakterlere yer verir. Irmak, karakterlerin duygu durumlarına ve davranışlarının altında yatan nedene ağırlık vererek izleyicinin karaktere yakınlık göstermesini bu şekilde sağlamaktadır.

Dedemin insanları filminde Mehmet Bey küçük ve birbirinden farklı insanların sunulduğu bir kasabada yaşamaktadır. Bu kasabada farklı kimlikte insanların yaşadığı ve bu farklılığın giyim ve davranışlardaki farklılıklarla belirginlik kazandığı söylenebilir. Örneğin Mehmet Bey'in yanında çalışan çırak Türkiye'nin doğusundan, Mehmet Bey Girit Adası'ndan, eşi ise Selanik'ten göçmüştür. Bu farklı etnik gruptaki insanlar bir arada yaşamaktadırlar. Ayrıca Mehmet Bey'in araba sürdüğü Ozan'ın ise yanında yürüdüğü sahnede, etrafta bir arada bir meşguliyetle uğraşan insanlar görülürler. Bu halı çırpın, yün çırpın kadınların bir arada imece usulü ile çalışmaları ve işlerini kendilerinin yapmaları bir yandan o döneme uygun bir durum olduğu gibi bir yandan da bu görüntülerin art arda verilmesiyle Irmak, geçmişten günümüze yansıyan Türk toplumundaki geleneksel yapıdaki yardımlaşma ve bir aradalık durumunu da görünür kılmaktadır. Melodram açısından bakıldığında klasik Yeşilçam melodramlarında yer alan mahallelerde yardımlaşma vurgusu yapıldığı görülür. Bu açıdan film klasik Yeşilçam melodramları ile benzerlik göstermektedir. Fakat Yeşilçam'dan farklı olarak bu vurgu ahlaki değer vurgusu için değil, ötekileştirme sorunu karşısında birlik beraberlik vurgusu yapmak için kullanılmaktadır. Yine bu filmde de Irmak'ın ait olunan yeri kişinin doğduğu ve büyüdüğü yer olarak nitelendirdiği söylenebilir. Çünkü Mehmet Bey aradan yıllar geçmesine rağmen doğduğu yere özlem duymakta ve doğduğu Girit Adası'na gitmek istemektedir. Bu istek Mehmet Bey'in ait olduğu yeri Girit Adası olarak gördüğünü anlaşılır kılmaktadır.

Babam ve Oğlum filminde olduğu gibi bu filmde de 12 Eylül askeri darbesi ve bu darbenin etkileri üzerinde durulmuştur. Irmak, bu dönemde yaşanan haksızlıkları ve bürokratik sorunları, sevilmeyen, kötü karakterli belediye başkanının göreve getirilmesi ile anlatır. Mehmet Bey'in cenazesinde farklı kimliklere sahip kasaba halkı bulunmaktadır. Cenazede belediyenin önünden geçerken belediye başkanının bulunduğu odayı taşlarlar. Bu sahnede Mehmet Bey ile ahlaki yönden tezat olan belediye başkanının birbirlerinden sevilen ve sevilmeyen insan olarak ayrıldığı görülmektedir. Melodram açısından bakıldığında iyilerin mükafatlandırılıp kötülerin cezalandırılması durumu burada kendisini göstermektedir. Fakat klasik Yeşilçam melodramlarından farklı olarak bu cezalandırma kötü karakterin başına kötü bir olay gelmesi ile değil, insanlar tarafından sevilmediğinin gösterilmesi ile gerçekleşmektedir. Mehmet Bey farklı etnik kökene sahip kasaba insanı tarafından hep birlikte uğurlanırken sevilmeyen, haksızlıklarla göreve gelen ve filmde kötü olarak sunulan belediye başkanı taşlanmaktadır. Aslında cam ya da insanların birbirini taşlaması şiddet içeren bir eylemken filmde çocukların ya da haklı sunulan tarafın yaptığı bir eylem olarak da dikkat çekmektedir. 12 Eylül'ün etkisi ise Mehmet Bey'in düşünsel ve duygusal değişimini sağlamaktadır. Filmin başında hayat dolu olan Mehmet Bey, 12 Eylül darbesi sonrasında durgunlaşmıştır. Melodramın bir unsuru olan sessizlik metni bu filmde Mehmet Bey'in duygu durumundaki değişimi göstermek amacıyla kullanılmıştır. Bu durum klasik Yeşilçam melodramlarından gözle görünür bir değişimin filmde olmaması ile farklılaşmaktadır.

Çağan Irmak çatışmaları, Yeşilçam melodramlarından farklı olarak mutlak zıtlıklar üzerinden ya da mutlak iyi – kötü ayrımı ile değil, daha kapalı ve kimseyi suçlamayan bir anlatı ile yine karşıtlıklar üzerinden sunmaktadır. Irmak bu filmde de karşıtlıkları insanları ayırtırmanın yanlış olduğu düşüncesini vurgulamak amacıyla kullanmaktadır. Filmde önemli olan evrensel ahlaki olandır. Bu anlatı tragedyadaki “düşünce” ile benzerlik gösterir. Poetika’da yer alan tragedyada “düşünce” toplum ahlakına bağlıdır. “Düşünce”, tragedyada bir görüş, düşünsel içerik veya bir öneri olabilir. Dedemin İnsanları filminde de düşünce ötekileştirmenin yanlış olduğu ve hayatın insanların farklılıkları ile güzelleştiğidir. Çağan Irmak bu çatışmalara değinirken klasik Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi biz bilincini de vurgulamaya çalışmıştır. Örneğin, Mehmet Bey, torunu ve yanında çalıştırdığı çırağını yanına çağırarak kendi yapmış olduğu bir cismin içine bakmalarını söyler. Çocuklar bu cisme baktıklarında içerisinde tanımlayabilecekleri bir görüntü görmezler. Daha sonra Mehmet Bey, kırmızı, siyah ve beyaz renkteki kağıt parçalarını içine atarak

çocuklardan bu cisme tekrar bakmalarını ister. Çocuklar bu cisme baktıklarında farklı renklerden oluşmuş ve altına vurdukça bu renklerin birleşmesi sonucu desenler oluşturan şekiller görürler. Bu cismin içerisinde gösterilen renklerin farklı kimlikleri, desenlerin ise renklerin, yani farklı etnik yapıdaki insanların oluşturduğu ahengi, birlikteliği anlattığı söylenebilir. Bu görüntülerle de biz bilinci oluşturulmaya çalışılmaktadır. Klasik Yeşilçam melodramları ile karşılaştırıldığında bu filmde metaforik anlatıma başvurulmaktadır. Klasik Yeşilçam melodramları popüler sinema ürünü olarak basit ve her bilgiyi görünür kılan, izleyicinin düşünmesine fırsat vermeyen bir anlatıya sahiptir. Bu filmde ise Mehmet Bey'in yaptığı cisim ile metaforik anlatıma başvurulmuştur. Ayrıca filmde aile olgusu da yüceltilmektedir. Film karakterlerine bakıldığında görünür kılınan Ozan'ın güzel bir aileye sahip olduğudur. Bu filmde de aile, kutsal ve yüceltilmiş bir kurum olarak karşımıza çıkar. Tüm aile bireyleri bir aradadır ve birbirlerine saygı ve sevgi gösterirler. Film ideal bir aile modeli sunması ile klasik Yeşilçam melodramlarıyla benzerlik göstermektedir. Fakat bu aile klasik Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi gerçekten uzak bir aile değildir. Tam tersi bu aile gerçekte olan bir aileyi sunmaktadır. Tragedyanın gerçeğe yakınlığı düşünüldüğünde bu durum tragedya ile daha benzerdir.

Dedemin İnsanları filminde, ağlatı unsurlarına da başvurulmaktadır. Melodramların işlevi aşırı duygulanım sağlamasıdır. Tragedyanın işlevi ise acıma ve korku duyguları ile ruhun tutkularından arındırılması ve izleyicide boşalma sağlanmasıdır. Film hem melodramın hem de tragedyanın işlevlerini yerine getirmekle birlikte her ikisinden de ayrılmaktadır. Filmde aşırı duygulanımın yaşandığı olay Mehmet Bey'in ölümüdür. Çünkü Mehmet Bey herkes tarafından sevilen ve izleyici tarafından da sempati kazanmış bir karakterdir. Irmak bu sahne ile melodramın aşırı duygulanım işlevini gerçekleştirmektedir. Fakat melodramlar mutlu son ile biter ve karakterin ölümü filmin bitmesi anlamına gelmektedir. Oysa bu filmde karakter arzusuna kavuşmadan ölmüştür. Tragedyalar ise karakterin yenilgisi ya da ölümü ile sonuçlanır. Fakat bu filmde Mehmet Bey'in mutlu bir şekilde ölüme gittiği görülmektedir. Şişeleri bıraktığı denize kendi ilerleyerek metaforik açıdan bakıldığında arzusuna kavuşmaktadır. Dolayısıyla karakter için bir yenilgi söz konusu değildir. Ayrıca filmin sonunda Ozan onun isteğini gerçekleştirmektedir. Filmde ağlatının yanında güldürü unsuruna da yer verilmektedir. Filmde güldürü unsuru ise çocuk karakterler üzerinden sağlanmaktadır. Çocuk karakter kullanımı açısından film klasik Yeşilçam melodramları ile benzerlik gösterir.

Filmde göze çarpan bir durum da bu filmde de Irmak'ın filmin geneline göre olumsuz olayların geçtiği sahnelerde daha mat ve mavi-gri tonlarındaki görüntüler kullanmasıdır. Örneğin kaymakamın işe başladığı gün çerçevedeki görüntüler daha mat ve mavi - gri renk tonunda görünmektedir. Yine göç olayının ve bu göç sırasında talihsiz olayların yaşandığı hikaye de mavi - gri renk tonuyla filmde farklılaşmaktadır. Mehmet Bey'in denize girerek intihar ettiği sahnede ve cenazesinde de aynı durum göze çarpar. Böylelikle izleyici filmde kasvetli, bunaltıcı bir duygu durumu oluştuğunu anlamaktadır. Çağan Irmak'ın filmdeki olumsuz olayları bu şekilde sunarak neyin olumlu neyin olumsuz olduğu konusunda izleyicide psikolojik bir algı oluşturduğu söylenebilir. Klasik Yeşilçam melodramları ile karşılaştırıldığında klasik Yeşilçam melodramları basit aydınlatma ve basit anlatıya sahiptir. Dolayısıyla bu yönden film Yeşilçam'dan ayrılır.

Filmde Mehmet Bey'in denize bıraktığı şişeler sembol olarak kullanılmıştır. Bu şişeler onun doğduğu, büyüdüğü ve ait olduğu yere ulaşma arzusunu ifade etmektedir. Bu şişelerin filmin başından itibaren ara ara gösterilmesi de bu durumu pekiştirerek Mehmet Bey ile gönderdiği şişeler arasında bir bağ yaratmaktadır. Nitekim Mehmet Bey'in ölümünden sonra da şişeler, Mehmet Bey'i hatırlatmaktadır. Ozan Girit Adası'na dedesinin doğduğu yere giderek Girit Adası'ndan denize bir şişe bırakır. Böylelikle Mehmet Bey'in arzusunu Ozan'ın gerçekleştirmiş olduğu anlaşılmaktadır. Klasik Yeşilçam melodramlarında tekrarlara yer verilmektedir. Fakat bununla birlikte klasik Yeşilçam melodramlarında genellikle sembolik anlatıma yer verilmez. Irmak ise bu filmde şişeleri motif olarak kullanmaktadır.

4.4. Issız Adam Filmi

4.4.1. Filmin Özeti

Alper, kırsal kesimden İstanbul'a yerleşmiş, restoran sahibi genç bir adamdır. Yalnız yaşayan Alper, genellikle hayat kadınlarıyla gününbirlik ilişkiler yaşamaktadır. İyi bir aşçı olan Alper, taş plaklara ilgi duymaktadır. Bir gün sahaflarda taş plaklara bakarken Ada ile karşılaşır. Ada'yı takip eder ve onunla tanışır. Bursa'dan gelerek İstanbul'a yerleşmiş olan Ada çocukların özel günlerinde giyeceği kostümler üreten bir dükkana sahiptir. Alper'in Ada'nın dükkanına gidip onunla yakınlaşma çabaları sonucu aralarındaki ilişki biraz daha artar. Ada, daha önce erkek arkadaşı tarafından terkedilmiştir. Bu nedenle de terkedilme korkusu yaşayan bir kadındır. Bir gün Ada Alper'in evine gider, birlikte Alper'in hazırladığı yemeği yerler, gecenin sonunda ise birlikte olurlar. Alper, ilk başlarda Ada'yı

günübirlik bir ilişki olarak görmektedir. Fakat zamanla Ada'ya aşık olur ve ona bağlanır. Ada'dan ayrılıp eski günübirlik ilişkilerine dönmek istese de bunu yapamaz. Alper'in Tarsus'tan bir akrabalarının düğününe katılmak için İstanbul'a gelen annesi de Ada ile tanışır. Ada'yı çok beğenen annesi oğlunun Ada ile evlenmesini istemektedir. Hatta oğluna bu yönde telkinde bulunur. Fakat Alper kimseye bağlanmak istememektedir. Bu nedenle Ada'ya ayrılmak istediğini söyler. Ada ile ayrıldıktan sonra hafifleyeceğini düşünen Alper, bu ayrılık sonrası bambaşka bir adam olarak karşımıza çıkar. Ada'dan ayrıldığı için fazlasıyla mutsuzdur. Ada'nın sonrasında emlakçı dükkanı olan dükkanının önüne giderek onunla yaşadıklarını hayal eder. Ada'yı bir türlü aklından çıkaramaz. Ada da aynı şekilde Alper'e aşıktır ve Alper'in çocukluğunun geçtiği eve, Tarsus'a gider. Burada Alper'e ait anılara bakar.

Bir gün Ada ile Alper tesadüf eseri karşılaşırlar. Ada evlenmiş, İngiltere'ye taşınmıştır. Üç yaşında bir kız çocuğu vardır. Birbirlerine karşı hallerinden memnunnarmış gibi davranmalarına rağmen ikisi de ayrıldıkları için pişmanlık duymaktadır. Sonunda yine birbirlerine sarılarak ayrılırlar.

4.4.2. Ön İkonografik Betimleme

Filmin ilk sahnesinde Alper sosyal medyada Şeyma nickli bir kadınla cinsel içerikli konuşmaktadır. Sonrasında Alper bilgisayarın başından kalkarak yan odaya doğru ilerler. Bu sırada yüzünde halinden memnun bir ifade vardır. Sonra bir pikabın önünde eğilerek sepette duran taş plakları karıştırır. Aralarından birini seçerek bunu pikaba yerleştirir. Sonraki sahnede duş alır. Sonra hazırlanarak arabasına biner. Yazışmalarından sosyal medyada yazıştığı kadın olduğu anlaşılan kişinin evine gider, kadın onu yatak odasına yönlendirir. Olgusal anlamda gösterilen bu görüntülerdir. İfadesel anlamda ise Alper'in sosyal medyada konuştuğu bir kadınla ve kadının eşi ile seviştiği anlaşılmaktadır. Filmin başında gösterilen bu görüntülerle ve filmin ilerleyen bölümlerinde buna benzer görüntülerin tekrar edilmesi ile Alper'in yaşantısı ile ilgili bilgi sunulmaktadır. Alper, tek başına yaşayan, arkadaşı olmayan ve günübirlik ilişkilerle cinsel arzularını tatmin eden bir adam olarak sunulmaktadır. Bu, filmde Alper'in farklı zamanlarda sık sık cinsellik yaşaması ve etrafında kimsenin olmaması ile görünür kılınmaktadır. İfadesel anlamda Alper'in filmde bu şekilde sunulması ile izleyicide her şeyi çabuk tüketen ve hayatı anlık yaşayan biri olduğu algısının ortaya çıktığı söylenebilir. Alper, özellikle yalnız kaldığı zamanlarda plak dinlerken görülür. Bu görüntüler Alper'in plaklardan hoşlandığı bilgisini

vermektedir. Ayrıca Alper'in hiç arkadaşının olmaması onun insanlarla iletişim kurmada sorun yaşadığını göstermektedir. Olgusal anlamda görünen Alper'in etrafında kimse olmamasıdır. İfadesel anlamda ise Alper'in arkadaşının olmadığı anlaşılmaktadır. Alper duygularını da ifade edebilen biri değildir.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Alper şef önlüğü ile restoran mutfaklığı olduğu anlaşılan bir mutfakta yemek yaparken görülür. Bu restoran modern bir restoran görünümündedir. Garsonlar müşteriye yemeği servis ettikten sonra Alper mutfaktan çıkarak garsonların arkasından restoranda uzak bir masada oturan müşterinin yüz ifadesini izler. Müşterinin yüz ifadesi yemeği beğendiğini göstermektedir. Daha sonra kamera Alper'i ve önünde duran garsonları gösterir. Alper'in yüzünde de bu durumdan memnun olduğunu belirten bir gülümseme belirir. Alper, önünde duran garsonun omzuna birkaç kere vurur. İfadesel anlamda bu vuruş aferim, iyi iş çıkardınız anlamındadır. Bu görüntüler yine ifadesel anlamda Alper'in restoranın sahibi ve şefi olduğu bilgisini vermektedir. Ayrıca Alper, işinde titiz ve de başarılı biridir.

Filmin bir sekansında Alper kalabalık caddede yürümektedir. Daha sonraki sahnede Alper, görüntülerden eski kitaplar sattığı anlaşılan kitapçı dükkanında plaklara bakarken görülür. Bu sırada dükkana Ada girer. Alper başını çevirerek Ada'ya bakar ve yüzünde Ada'dan hoşlandığını belli eden bir gülümseme oluşur. Daha sonra aniden Alper sevinçle bağırır. Alper'in bu ani hareketi ile Ada ve kitapçı kadın irkilir. Sonra da gülümserler. Ada gülmeye devam eder. Sonra, kitapçı kadına bir kitap sorarak dükkandan ayrılır. Alper ise bir plak satın alarak dükkandan ayrılır ve Ada'yı takip eder. Sonraki sahnede önünde duran kitaplara bakan Ada'nın yanına giderek onunla konuşmaya başlar ve elindeki plakla ilgili Ada'ya bilgi verir. Ada'nın yüz ifadesinden Alper ile ilgilenmediği anlaşılmaktadır ve önüne doğru bakar. Sonraki çekimde yakın planda "Kız Tavlama Sanatı" isimli kitap görülür. Ada bu kitabı Alper'e doğru çevirir. Sonraki çekimde Ada, Alper'e bakar ve onun yanından ayrılır. Bu sahneden sonra Alper, kitap pasajından ayrılan Ada'yı takip etmeye devam eder. Ada yürüdüğü sırada bir kitapçı dükkanının vitrinine bakınır fakat bu dükkana girmez. Alper ise bu dükkana girerek Ada'nın kitapçı kadına sorduğu kitabı satın alır, içerisine telefon numarasını yazar ve koşarak Ada'nın yanına gider. Ada'ya elinde duran kitabı hediye eder. Olgusal anlamda bu görüntüler gösterilirken İfadesel anlamda Alper'in Ada'dan hoşlandığı ve de onunla ilişki yaşamak istediği anlaşılmaktadır. Ayrıca bu görüntülerle her iki karakterin de benzer hobilere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Alper, taş plaklardan hoşlanırken Ada ikinci el kitaplardan hoşlanmaktadır.

Filmde melodram açısından önem taşıyan bir özellik de filmdeki modern-geleneksel ayrımıdır. Alper modern bir adamdır. Onun taşrada yaşayan ailesi ise geleneksel bir yapıya sahiptir. Alper'in annesi ile yaptığı telefon görüşmesinde bu fark belirgin bir şekilde kendisini göstermektedir. Alper modern bir evde, cep telefonu ile konuşmaktadır ve yalnızdır. Alper'in bulunduğu mekanda pikap çalışmakta ve Alper'in taş plak dinlediği anlaşılmaktadır.(Resim 4.13) Bu sırada Alper'in annesinin yer aldığı mekanda ise annesi eski tip ev telefonu ile konuşmaktadır ve yanında duran tüplü televizyon dikkati çeker. Alper'in ailesinin evinde tüm aile bireyleri bir aradadır. (Resim 4.14) Bu görüntüler ile ifade sel anlamda iki karakter arasındaki fark anlaşılmaktadır. Bu fark giyim tarzları ile de görünür kılınmaktadır. Alper'in annesinin İstanbul'a geldiğini gösteren görüntülerde Alper'in annesinin etrafına bakışı dikkat çeker. Bu şaşkın bakış yaşadığı yer ile İstanbul arasında benzerlik olmadığını anlatmaktadır. Olgusal anlamda Alper'in annesinin bakışları görülmektedir. Fakat ifade sel anlamda onun yaşadığı yerden farklı bir mekanda olduğu anlaşılmaktadır. Alper'in annesi gerek giyimi gerekse davranışları ile burada farklılaşmaktadır. Aslında Alper'in annesinin İstanbul'daki bu davranışları büyük şehre ayak uyduramadığının da göstergesidir. Olgusal anlamda görünen, onun kıyafetleri ve yabancılik belirten bakışları iken, ifade sel anlamda anlaşılan bu kadının o an bulunduğu yere ait olmamasıdır. Melodramlarda sıkça başvurulan belirgin zıtlıklar, İssız Adam filminde modern ve geleneksel arasındaki çatışmanın belirginleştirilmesinde görülür.



Resim 4.13 Alper'in telefon görüşmesi



Resim 4.14 Alper'in annesinin telefon görüşmesi

Filmde önemli olan bir durum da Alper'in kendi ile çelişmesidir. Alper, modern tarzda yaşayan bir adamdır. Nitekim filmin başında günümüze uygun biçimde bilgisayar başında bir kadınla yazıştığı görülür. Oysa Alper, teknolojinin görünür kılındığı bu modern hayat yanında günlük hayatta çok da karşılaşmadığımız taş plak dinlemektedir. Bu eski tarz hobi ve teknolojik aletler ile görünür kılınan hızlı yaşam tarzı Alper'in de kendi ile çelişen

durumunun bir yansımasını sunmaktadır. Bu çelişki, Alper'in eski olana özlemini de yansıtır niteliktedir.

Adanın Alper'in evine gittiği sahnede Ada elinde tuttuğu taş plağı Alper'e hediye eder. Daha sonraki çekimde Alper yemek yaparken görülmektedir. Sonraki çekimlerde Ada da elinde bulunan kabakları doğrayarak Alper'e yemek yapmasında yardım etmektedir. Alper'in sebzeleri doğramasından yemek yapma konusunda Ada'dan iyi olduğu anlaşılmaktadır. Daha sonrasında Alper ve Ada yemek masasında yemek yerken ve şarap içerken görülür. Ada, yemeğin tadına bakar, yemeği beğendiği yüz ifadesinden anlaşılmaktadır. Sonraki görüntülerde Ada elinde şarap kadehi ile evde dolaşırken Alper yemek yedikleri masayı toplarken gösterilir. Alper, Ada'nın kendisine hediye ettiği plağı pikaba yerleştirir ve bu taş plağı dinlemeye başlarlar. Bu sırada Ada hafif sarhoş olmuştur, duvara yaslanmış şekilde yerde oturmaktadır. Alper, ona yaklaşarak dudağından öper. Gecenin sonunda ise birlikte olurlar. Ada, gece Alper'in evinde yatar. Tüm bu görüntüler izleyicilere Ada ve Alper ile ilgili bilgi sunmaktadır. Ada, yavaş yaşamayı sever. Alper ise hızlı yaşamaktadır. Alper, yemek yapmayı, taş plak dinlemeyi sevmektedir. Ayrıca Ada ile diğer kadınlardan farklı olarak hediyeleşerek bir paylaşımda bulunmuştur. Alper, Ada'ya kitap hediye ederken Ada, Alper'e taş plak hediye etmiştir. Olgusal anlamda gösterilen Alper'in Ada'ya yemek yapması ve geceyi birlikte geçirmeleri iken ifadesel anlamda Ada'nın Alper'in hayatındaki diğer kadınlardan farklılaştığı anlaşılmaktadır.

Filmin bir sahnesinde Alper'in evini temizleyen yardımcı kadın yerde bir toka bulur ve bu tokayı banyoda duran diş fırçası kabının içerisine koyar. Alper'in son birlikte olduğu kadın Ada olduğundan bu tokenın Ada'ya ait olduğu anlaşılmaktadır. Filmin ilerleyen bölümlerinde Alper ile Ada aşk yaşamaya başlarlar. Birlikte dışarıda vakit geçirdikten sonra tekrar birlikte olurlar. Sabah Ada uyandığında Alper yatakta yoktur. Ada'nın yüzünde tedirgin bir yüz ifadesi oluşur. Sonra Alper'in elinde kahvaltı tepsisi ile gelmesi üzerine bu tedirgin yüz ifadesi gülümsemeye dönüşür. Olgusal anlamda bunlar gösterilirken ifadesel anlamda Ada'nın terkedilme korkusu ve Alper'in Ada'ya aşık olduğu görünür kılınmaktadır. Sonrasında ise çoğunlukla Alper ve Ada bir arada görülmektedirler. Alper, Ada'yı restoranına götürür, birlikte eski kitap dükkanlarını gezerler, konsere giderler, birlikte parkta dolaşırlar, deniz kenarında otururlar (Resim 4.15), Alper'in evinde taş plak dinlerler, Ada'nın dükkanındaki kostümleri giyinerek burada oyun oynarlar ve eğlenirler (Resim 4.16), gece kulübüne giderek dans ederler. Tüm görüntüler birbirlerine aşık olduklarını ve birlikte vakit geçirmekten hoşlandıklarını göstermektedir.



Resim 4.15 Alper ve Ada deniz kenarında



Resim 4.16 Alper ve Ada kostümlerle

Ada ile Alper'in annesinin alışverişe çıktıkları sahnede, Alper'in annesinin bulunduğu mekana olan yabancılığı dikkat çeker. Birlikte Alper'in annesine elbise alırlar. Sonra bir yere oturarak kahve içerler. Ada, Alper'in annesi Müzeyyen Hanım'a Türk kahvesi alırken kendisi büyük boy kremalı bir kahve içmektedir. Daha sonraki sahne Alper'in restoranında geçer. Alper, Ada ve Müzeyyen Hanım bu restoranda yemek yemek için oturmuşlardır. Garson yemeği servis etmek için masalarına geldiğinde kendisine doğru uzatılan tabağı Müzeyyen Hanım kalkarak garsonun elinden alır ve masanın üzerinde kendi önüne koyar. Ada da kendisine uzatılan tabağı garson önüne koyduğu sırada tutar. Alper ise önüne gelen tabağa hiç dokunmaz ve garsonun tabağı bırakmasını bekler. Bu sırada Alper ve Ada'nın önünde şarap kadehleri yer almaktadır, Müzeyyen Hanım'ın önündeki bardakta ise kola bulunmaktadır. Olgusal anlamda bu görüntüler yer alırken ifadesel anlamda bu üç karakterin birbirlerinden farklı davranışları görünür kılınmaktadır. Yine aynı sahnede Alper'in annesi, Ada'nın kendisine hediye ettiği çocuk kostümünü Alper'e gösterir. Bu sırada Alper'in etrafındaki insanlara, onlara bakan kimse var mı diye, baktığı görülür. Oysa etrafta onlara bakan kimse yoktur. İfadesel anlamda bu bakış ile Alper'in annesinin davranışlarından utandığı anlaşılmaktadır ve aynı zamanda Alper'in bu bakışları restorandaki kişilere rezil olduğu düşüncesinin yansıması olarak görülebilir. Aslında Alper de taşradan gelmiş biridir. Fakat kırsal kesimde yaşayan ve kırsal kesimde baskın bir şekilde yer alan muhafazakar yapıya sahip annesinin modern bir restorana uygun olmayan davranışlar sergilemesi onun annesinin davranışlarından utanmasına neden olmuştur.

Ada ve Müzeyyen Hanım'ın düğüne gittikleri sekansta Alper, damadı tebrik eder, damada altın verir ve Ada ile Müzeyyen Hanım'ı düğün mekanında bırakarak kendisi hızla bu mekandan ayrılır. Ada ve Müzeyyen Hanım düğünde eğlenirken Alper ise boğaz kenarında denizi seyrederek düşünmektedir. Olgusal anlamda bu görüntüler yer alırken ifadesel

anlamda Alper'in düğünden hızla ayrılmasının nedeninin o ortamda bulunmak istememesi olduğu anlaşılmaktadır.

Filmin sonlarına doğru Alper ile Ada ayrılırlar. Bu ayrılma Ada'nın ağlaması ve evi terk etmesi ile görünür kılınmaktadır. Bu ayrılık teklifi Alper tarafından gelir. Ada'nın yüz ifadesinin yakın çekimle verilmiş olması da onun duygu yoğunluğunu görünür kılmaktadır. Aslında görünen Ada'nın ağlayan yüz ifadesi ve yaşadığı durum karşısındaki tepkisidir. Fakat kameranın Alper'in bakış açısına göre konumlanması, Ada'nın tepkisinin Alper'in gözünden görülmesine de imkan tanımıştır. Bu nedenle izleyiciye Ada'nın verdiği tepki abartılı görünmektedir. Bu görüntülerle Alper'in ne istediğini bilmeyen ve elindekilerin kıymetinin farkında olmayan bir adam olarak görüldüğü de söylenebilir. Örneğin, filmde izleyicinin Ada ile ayrılma nedeni olarak algılayacağı (kavga, anlaşmazlık, sevgisizlik vb gibi) bir sorun bulunmamaktadır. Fakat Alper, aniden ayrılık kararı alır. Ayrıca bu sekanstan sonra Alper eski hayatına dönmeye çalışır. Fakat bu durumdan da hoşnut olmaz. Tüm bunlar kendi ile çelişen bir adamı görünür kılmaktadır. Olgusal anlamda yanında Ada olmayan, gülümsemeyen, titiz olmasına rağmen dağınık bir evde yaşayan Alper görülürken ifadesel anlamda Ada'nın Alper'in hayatındaki önemi ve Alper'in Ada'ya olan aşkı anlaşılmaktadır.

Alper ile Ada ayrıldıktan sonra Alper'e Ada'yı hatırlatan ve onun Ada'ya olan aşkının farkına varmasını sağlayan bir nesne olarak Ada'nın tokası görülmektedir. Ada ile Alper ayrıldıktan sonra banyoda duran diş fırçası kabının yere düşüp kırılması ile toka ortaya çıkar. Olgusal anlamda kırılan bir kap ve onun içerinden düşen bir toka görülür. İfadesel anlamda ise bu kabın kırılması Alper'in o anki duygularını anlatmakta, Ada'nın tokası ise Alper'in Ada'yı hatırlamasını ve ona olan özlemini anlaşılır kılmaktadır. Nitekim Alper'in filmin başında gösterilen davranışlarından farklı davranması ile görünür kılınan değişim de bu kabın yere düştüğünün fark edildiği sahneden sonra gerçekleşir. Kabın yere düşüp kırıldığı bu sahnede gösterilmez. Fakat bu sahneden sonra Alper'in değiştiği görülür. Yanında çalışan adam ile arkadaş olur, onun oğlu ile ilgilenmeye başlar. Yanında çalışan adam, onun oğlu ve Alper'in bir arada yürüdükleri sahnede Alper Ada ile karşılaşır. Bunun üzerine konuşmaya başlarlar. Ada Alper'e üç yaşındaki kızının resmini gösterir. Bu konuşmalar flashback görüntüleri ile paraleldir. Bu görüntüler ile Ada ve Alper'in ayrıldıktan sonra çektikleri acıyı görünür kılmaktadır. Bu görüntülerde Alper'in kırıdığı diş fırçası kabı ve bu kabın içerisinde gördüğü toka yer almaktadır. Ayrıca Alper, Ada'ya benzeyen yüzler görmektedir. Ada'nın kapatıp gittiği dükkanının önünde oturarak dükkanı

izler. Ada ise Alper'in doğduğu eve gider ve onun albümlerine bakar, Alper'in yatağına uzanarak yastığını koklar. Olgusal anlamda bu görüntüler yer alırken ifadesel anlamda her iki karakterin de birbirine aşık olduğu ve ayrılık acısı çektiği anlaşılmaktadır. Filmin sonunda ise Ada ve Alper tekrar ayrılarak uzaklaşırlar.

4.4.3. İkonografik Analiz

Yeşilçam melodramlarında aşk temel çatışma unsurları arasındadır. İssız Adam filminde de Alper ile Ada'nın birbirlerine olan tutkulu aşkları anlatılmaktadır. Bu aşk ve ayrılık çatışması ve sonunda kavuşamama durumu filmde dramatizasyonu yaratan temel unsur olarak karşımıza çıkar. Filmde Alper'in Ada'ya olan aşkı Ada'nın diğer kadınlardan farklılaşması ile görünür kılınmaktadır. Nezih Erdoğan'ın iç mekanın cinsellik çağrıştırması, dış mekanın ise saf, çocuksu aşkı çağrıştırması durumu bu filmde Alper'in Ada'ya olan aşkının anlatımında görülmektedir. Alper, cinsellik yaşadığı kadınlarla sadece iç mekanda görülürken Ada ile boğazda otururken, Beyoğlu'nda gezerken, parkta kitap okurken görülmektedir. Bu şekilde Ada'nın Alper için diğer kadınlardan farklılaştığı anlaşılmaktadır. Bu aşk, Alper'in hayatında büyük değişimlere neden olur. Filmde Alper'in yaşadığı hızlı tüketim tarzı ile bağlılığa ve dinginliğe dayanan aşkı arasında bir çatışma görülmektedir. Bu durum da Alper'in Ada'dan önceki hayatı ile Ada ile birlikte olduğu hayatı arasındaki belirgin farklar ile anlaşılmaktadır. Örneğin, Alper, Ada'dan sonra eski gününbirlik ilişkiler yaşamaz. Hiç arkadaşı olmayan ve kimse ile paylaşımı bulunmayan Alper, Ada ile paylaşımda bulunmaktadır. Eskisi gibi yalnız değildir. Fakat Alper'in bu değişime karşı duruş sergilediği de anlaşılmaktadır. Aslında Alper'in direnç gösterdiği şey doğduğu ve büyüdüğü kırsal kesimde yer alan geleneksel yapıdır. Örneğin, bu yapının ortaya koyduğu normlara bir karşı duruş niteliğinde evlilikten kaçır. Annesinin ve Ada'nın gittiği düğünden direk uzaklaşır. Bu görüntüler Alper'in bu geleneksel yapıya karşı direncini görünür kılmaktadır.

Melodram ile modernleşme arasında sıkı bir ilişki vardır. Yeşilçam melodramlarında bir yandan sınıf atlama çabasında olan ana karakterleri görürken bir yandan da gelenekselin yüceltildiği görülmektedir. İssız Adam filminde de bu durum Alper ve Ada'nın taşradan İstanbul'a gelerek kendi ayakları üzerinde durmayı başarmaları ile kendisini göstermektedir. Alper modern bir restorana sahiptir. Ada ise çocuklar için özel günlerde giyecekleri bir kostüm dükkanı işletmektedir. Her iki karakter de İstanbul'a yerleşerek modern yaşamın bir parçası olmuşlardır. Modern yaşama ayak uydurma başarısının bir

bedeli de vardır. Filmde her iki karakterde de bu bedel modern yaşamın etkileri ile görünür kılınmaktadır. Alper, yalnız bir adamdır ve bu durumdan hoşnut değildir. Annesi ile yaptığı telefon görüşmesinde üzüntülü hali, para karşılığı cinsellik yaşadığı kadınlardan biraz daha yanında kalmalarını istemesi Alper'in yalnızlığından hoşnut olmadığını göstermektedir. Fakat bu hoşnutsuzluğuna rağmen toplumdaki geleneksel yapıya karşı bir duruş da sergiler. Bu kaçış, Ada'ya bağlanmak istememesi, işi olmadığı halde annesinin gittiği düğüne gitmemesi, Ada'dan önceki hayatına dönmeye çalışması ile görülmektedir. Ada'nın modernleşme ile sorunu ise daha farklıdır. Ada'nın güvendiği, birlikte vakit geçirdiği ve dertleştiği bir kız arkadaşı vardır. Fakat onun sorunu modern hayatın çabuk tüketim kültürüne dayanması nedeniyle yaşadığı güvensizlik duygusudur. Ada, Alper'in onu, sadece cinsel ilişki yaşayıp terk edeceği düşüncesinden dolayı tedirgindir. Bu tedirginlik ise şu şekilde anlaşılmaktadır: Alper ile Ada'nın birlikte oldukları ilk gece, Alper uyanarak yataktan kalkar. Bu sırada Ada uyanıktır. Ada düşünceli ve sessiz bir şekilde kıpırdamadan yatakta durur. Sabah olduğunda Alper ile konuşurlar. Alper'in kafası karışıktır. Daha sonrasında ise Alper'in onunla sadece cinsellik için birlikte olduğunu düşünen Ada, Alper'den uzaklaşır. Alper, Ada'nın dükkanının önüne gider ve sonrasında İstiklal Caddesi'nde birlikte yürürler, sonrasında ise bir bankta yan yana oturarak vakit geçirirler. Günün sonunda Ada ile Alper tekrar birlikte olurlar. Ada sabah uyandığında Alper yatakta yoktur. Alper'i yatakta göremeyen Ada'nın yüz ifadesinden terk edildiğini düşündüğü ve bu nedenle tedirginlik yaşadığı anlaşılmaktadır. Sonrasında Alper'in yatağa kahvaltı getirmesi ile Ada'nın yüzünde gülümseme oluşur. Tüm bu görüntüler Alper'in tüm ilişkileri hızlı tüketen biri olmasının, Ada'nın ise bu hızlı tüketim karşısında yaşadığı tedirginliğin filmdeki yansımalarıdır. Ayrıca filmin başında Ada, Alper'in kendisine yaklaşma çabasına karşı bir direnç göstermektedir. Nitekim Alper ile tanıştıkları gün Ada, Alper'in yanından ayrılırken önünde duran “Kız Tavlama Sanatı” isimli kitabı Alper'e doğru çevirir. Bu görüntü ile Ada'nın Alper'in kendisine kız tavlama amaçlı yanaştığını düşündüğü ve ona karşı güvensiz olduğu anlaşılmaktadır.

Melodram açısından filmde görülen bir diğer özellik melodramın anlatısında sıklıkla başvuru tesadüflerin bu filmde de görülmesidir. Ada ile Alper'in tanışmaları tesadüf eseridir. Her ikisi de kitap dükkanında fakat farklı mecalara bakarken karşılaşırlar. Alper plaklardan hoşlanırken Ada eski kitaplardan hoşlanmaktadır. Bu hobileri onları bir araya getiren ve birbirleri hakkında bilgi sahibi olmalarını sağlayan unsurlardır. Alper'in Ada'ya kitap hediye etmesi, Ada'nın ise Alper'e aldığı taş plak ikisi arasındaki paylaşımı

sağlamaktadır. Böylelikle bu durum Alper'in, Ada ile diğer kadınlarla yaşadığından farklı bir bağ kurmasına imkan tanımıştır. Ada, Alper için cinsellikten daha fazlasını ifade etmektedir. Bu iki karakterin de eskiye olan özlemlerini görünür kılan bu hobileri zaman açısından teknolojinin hakim olduğu bir dönemde, onları diğer insanlardan farklılaştıran ortak noktaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde melodram açısından önemli olan bir diğer unsur da İstanbul temasıdır. İstanbul, klasik Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmez mekanı olarak karşımıza çıkar. Ada'nın Alper'in annesine İstanbul'u gezdirmesi ve bu gezinti sırasında İstanbul'un aşına olduğumuz mekanlarının görüntülenmesi, vapurla boğaz gezintisi yapmaları, Alper ile Ada'nın sevgili olduklarında İstanbul Boğazı'nda bankta oturmaları, İstiklal caddesinde dolaşmaları, Alper'in düğünden kaçıp köprü altında boğazı seyretmesi ve Beyoğlu'ndaki ara sokakların gösterimi gibi filmde İstanbul'un fazlasıyla görselleştirildiği görülmektedir. Aynı zamanda İstanbul'un büyük bir şehir olarak kalabalık oluşu da İstiklal Caddesi'ndeki görüntülerle görünür kılınmaktadır. Fakat tüm bunların yanında Alper'in köprü altında durduğu görüntü ile İstanbul'un bir kaçış yeri olarak sunulduğu da görülmektedir.

4.4.4. İkonolojik Yorum

Çağan Irmak, Issız Adam filminde modern hayatın yalnızlaştırdığı görüşünü bizlere sunmaktadır. Bu yalnızlaştırma modern insanın yaşadığı bir sorun olarak Çağan Irmak'ın bakış açısı ile sunulmaktadır. Filmde Alper'in bu sorunla başa çıkma çabası Serdar Öztürk'e (2010) göre üç şekilde kendisini gösterir. Bunlar müzik, yemek ve sevişmektir. Alper, yalnızlık duygusunu dindirmek amacıyla müzik dinler, yemek yapar ve sevişir. Filmde modern hayat sadece kişileri yalnızlaştırmamakta ayı zamanda kişiler arasındaki paylaşımı ve yardımlaşmayı da zayıflatmaktadır. Bu durum ise şu şekilde anlaşılmaktadır: Alper, Ada ve Alper'in annesinin, restoranda yemek yedikleri sahnede Alper'in annesi kendisine gelen tabağı garsonun elinden alarak önüne bırakır. Alper'e göre biraz daha içinde bulunduğu toplumun geleneksel yapısının koyduğu normlara uyum sağlayan Ada da kendisine uzatılan tabağı eli ile masaya bırakır. Alper ise tabağa dokunmaz, garsonun tabağı masaya bırakmasını bekler. Karakterler arasındaki bu zıt davranışlarla Çağan Irmak geleneksel – modern arasındaki farkı gözler önüne sermektedir. Aslında bu görüntülerle Irmak, modern hayatın yardımlaşma olgusunu da zayıflattığı görüşünü görünür kılmaktadır. Klasik Yeşilçam melodramlarında karşıtlıklar ile belirginleştirilen toplumdaki ahlaki değerler bu filmde yerini görünür kılınmak istenen bir veya birkaç düşünceye

bırakmıştır. Bu açıdan filmdeki karşıtlıklar ile tragedyanın bir unsurunu oluşturan düşünceye yer verilmektedir.

Filmdeki temel çatışma unsuru modern – geleneksel çatışmasıdır. Bu filmde de çatışma unsurları iki karakter üzerinden ve kişilerin arzuları ile içerisinde bulundukları durumun bu arzulara engel teşkil etmesi ile sağlanmıştır. Alper zorlu bir modernleşme süreci geçirmiştir. Her ne kadar bu durum filmde gösterilmese de Alper'in annesi ile olan ilişkisinden bu anlaşılır kılınmaktadır. Alper'in arzusu yaşadığı modern hayatı devam ettirme arzusudur. Nitekim doğduğu ve büyüdüğü yerin koyduğu geleneksel normlara bir karşı duruş sergiler. Örneğin annesi Ada ile evlenmesini istemektedir. Alper geleneksel bir norm olarak karşısına çıkan bu duruma karşı durmaktadır. İçinde bulunduğu durum ise, yani Ada'ya olan aşkı ve onunla birlikte olma isteği, onun bu arzusuna engeldir. Alper'in bu isteği Ada'dan ayrılması ile gerçekleşir. Fakat bu arzusunu gerçekleştirmesi onun beklediği gibi sonuçlanmaz ve bu ayrılık onun acı çekmesini sağlar. Ada ise evlenmek istemektedir. Fakat Alper'in evliliğe karşı çıkışı Ada'nın bu isteğine engel oluşturmaktadır. Nitekim filmin sonunda Ada da bu arzusuna kavuşur, aile kurmuştur ve üç yaşında bir kız çocuğu vardır. Fakat Ada da bu arzusuna kavuştuğu halde mutsuzdur. Çünkü Alper'e aşıktır ve o da acı çekmektedir. İki karakterin birbiri ile çatışması ve filmin sonunda çatışan iki karakter üzerinden acıma ve korku duygularının oluşturulması ile filmde katarsis sağlanmıştır. Bu durum Çağan Irmak'ın ele alınan diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de görülmektedir. Bu anlatım tragedyaya benzerlik göstermekle birlikte karakterlerin arzularının gerçekleşmesi bağlamında tragedyadan ayrılmaktadır. Klasik Yeşilçam melodramları açısından bakıldığında ise Yeşilçam melodramlarında görülen mutlu son bu filmde görülmemektedir. Ayrıca ayrılık acısı da klasik Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi görünür değildir, bu acı ve korku durumu arka planda sunulmaktadır. Fakat Yeşilçam melodramlarının işlevleri göz önünde bulundurulduğunda melodramın bastırılmış duyguların açığa çıkarılması ve de aşırı duygulanım sağlama işlevi bu filmde çatışan karakterlerin yüzleşmeleri, karşılaştıkları sahnede karakterlerin pişmanlıklarının belirginleştirilmesi, karakterlerin filmin başında ve ortalarında görünür kılınmayan duygularının filmin sonunda anlaşılması ve bu sahnelerin uzunluğu ile sağlanmaktadır.

Filmde melodram açısından göze çarpan bir durum da kadın ve erkeğin sunumudur. Klasik Yeşilçam filmlerinde genellikle erkeğin kadına olan aşkı ile dönüşümü geçmişte yaptığı hataları temizler. Fakat Issız Adam filminde Alper'in ilk başlarda hızlı yaşayıp çabuk

tüketmesinin ve eski yaşadığı hayata dönmek istemesiyle Ada'yı terk etmesinin sonucu Ada'yı kaybetmesinin pişmanlığı olarak kendini göstermektedir. Filmde Alper ne istediğini bilmeyen, elindekilerle yetinemeyen ve de bağlanmak istemeyen biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Alper'in bu davranışlarının ve Ada'dan ayrılmasının sonucu ise acı çekmesi olmuştur. Ada'yı tamamen kaybetmesi ile bir cezalandırma durumunun da söz konusu olduğu söylenebilir. Ayrıca klasik Yeşilçam filmlerinde sıklıkla yer bulan erkeğe bağımlı kadının yerine bu filmde, kendi ayakları üzerinde duran bir Ada karakteri görülmektedir. Bununla birlikte filmde, Yeşilçam melodramları ile benzer olarak Ada'nın da toplumdaki normlara uygun olarak evlendiği ve çocuk sahibi olduğu söylenebilir. Aslında bu durum, Ada ile Alper'in birleşmelerini engelleyen bir durum olarak, izleyicide keşke duygusu uyandırmakta ve filmde dramatizasyonu sağlamaktadır. Film Ada ve Alper'in mücadele ettikleri durumun onların arzularından çok daha anlamlı ve değerli olması ile tragedyaya benzerlik göstermekte, fakat bu arzuların gerçekleşmesi ve karakterde yenilgi durumunun olmaması ile de tragedyadan farklılaşmaktadır. Ayrıca tragedyada olduğu gibi her iki karakterin de hatası (Alper'in Ada'dan ayrılması, Ada'nın Alper'den kaçması) olmakla birlikte bu hatanın altında yatan nedenler olması izleyicinin her iki karaktere de hak vermesini sağlamakta ve ah keşke duygusu oluşmasını pekiştirmektedir.

Irmak, İssız Adam filminde de yakın çekim kullanımına başvurmuştur. Örneğin, Ada ile Alper'in ayrıldıkları sahnede Ada'nın tepkisi yakın plan çekimle verilir. Böylelikle Ada'nın yüz ifadesinden bu duruma üzüldüğü anlaşılmaktadır. Yine duygusal yoğunluğu sağlamak için de Irmak bu çekimi kullanmaktadır. Filmde anlatılan hikayelerin görsel olarak sunulması ve dramatik sahnelerin uzunluğu filmde duygusal yoğunluğu artırmaktadır. İssız Adam filminde de duygusal yoğunluğun yaşandığı sahneler filmin sonlarına doğrudur. Ada ve Alper, her iki karakter de ayrılık acısı çekmektedirler. Melodramlarda sıklıkla başvuru olan bu durum, İssız Adam filminde de duygusal yoğunluğu artıran bir çatışma unsuru olarak karşımıza çıkar. Doğal ve insani bir duygu olan aşkın ayrılık ile sonlanması izleyicide hem ah keşke duygusunu ortaya çıkarması hem de yakınlığı karaktere üzülmelerini sağlaması açısından önemlidir. Ayrıca çabuk tüketim anlayışının hakim olduğu günümüzde aşkın yaşanması ve kavuşamama durumu izleyicide acıma ve korku duygularını daha da artırmaktadır. Nitekim İssız Adam filminde de melodramların bir özelliğini gösteren izleyicinin karakterlerle özdeşleşerek yaşadığı duygusal yoğunluk; çatışmalar, yakın çekimlerle oyuncuların yaşadığı duyguların yansıtılması ve olay örgüsü ile kendisini göstermektedir.

Melodram açısından ele alınabilecek bir diğer durum da filmde rastlantıya başvurulmasıdır. Alper'in diş fırçası kabının kırılması filmde bir rastlantı olarak değerlendirilebilir. Ani rastlantılar, bir eksikliğin ortaya çıkmasına ya da anlaşılmasına neden olur. Bu sahnede kabın kırılması ile Alper, Ada'nın tokasını görür. Böylelikle Ada'nın artık hayatında olmadığını hatırlar. Bu rastlantı ile Alper'in değişimi gerçekleşir. Bu kap kırılmadan önce Alper'in eski yaşantısına geri dönmeye çalıştığı görülür. Yine gününbirlik ilişki yaşar, taş plak dinler, yine yalnızdır. Ve yine eskisine göre çok daha belirgin bir biçimde bu durumdan hoşnutsuzdur. Fakat kabın yere düşerek kırıldığı sahneden sonra Alper daha farklı bir adam olarak sunulmaktadır: Durulmuş ve yavaşlamıştır. Çalışanıyla arkadaş olur. Onun çocuğu ile vakit geçirir. Tüm bu görüntüler Alper'in değişimini görünür kılmaktadır. Fakat bu değişim ne tragedyada olduğu gibi baht değişimidir (peripeteia) ne de klasik Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi gözle görülür, somut ve de kolay anlaşılır bir değişimdir. Bu değişim karakterin duygu durumunda ve de düşünce yapısında meydana gelen, karakterin kendi isteği ile oluşturulmuş bir değişimdir.

Melodramın anlatısında tesadüflere de yer verilmektedir. Klasik Yeşilçam melodramlarında tesadüfler genellikle yan karakterler ile sağlanmakla birlikte bu tesadüf unsuru anlatının devamını sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Bu filmde de tesadüf unsurlarına yer verilmekte ve bu tesadüfler klasik Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi anlatının devamını sağlamaktadır. Fakat klasik Yeşilçam melodramlarından farklı olarak bu filmde tesadüf unsurları mantıksal bir düzleme oturtulmaktadır. Örneğin Ada ile Alper tesadüf eseri tanışır. Fakat bu tesadüf onların birbirine benzer hobilere sahip olması ile gerçekleşmektedir. Klasik Yeşilçam melodramlarında aşıkların neden birbirlerine aşık oldukları ve de neden bu kişilerin birbirine yakınlaştıkları sorgulanmaz. Oysa bu filmde Ada ve Alper'in birbirlerine yakınlaşmalarını ve de aşık olmalarını sağlayan ortak özellikleri bulunmaktadır. Her ikisi de kırsak kesimden gelerek modern şehir olan İstanbul'a yerleşmiş ve zorlu bir modernleşme süreci yaşamışlardır. Her iki karakter de ailelerinden uzaktır ve her iki karakter de modernleştikleri halde eskiye özlem duymaktadırlar. Bu ortak özellikler bu iki karakterin birbirleri ile yakınlaşmasını ve birbirlerine aşık olmasını sağlamıştır. Böylelikle her iki karakterin ortak paydada buluşmaları ile hem anlatımın devamı sağlanmakta hem de olay örgüsünde mantıksal bir düzlem oluşturulmaktadır. Tragedya açısından değerlendirildiğinde ise bu tesadüf ve yakınlaşma karakterler arasında bilgisizlikten bilgiye geçişi sağlamaktadır. Karakterlerin birbirlerini tanımaları, yani anagnorisis bu şekilde gerçekleşir.

Filmde klasik Yeşilçam melodramlarına benzer olarak Ada ile Alper'in aşklarının belirginleştirilmeye çalışılmasının dış mekan kullanımı ile sağlandığı söylenebilir. Klasik Yeşilçam melodramlarında dış mekan çocuksuluğu, saflığı ve de doğallığı ifade ettiğinden aşklar dış mekanlarda (ağaç etrafında oyun oynarken, boğaz sırtlarında, vb) görüntülenir. Bu durum bu filmde de görülmektedir. Fakat klasik Yeşilçam melodramlarından farklı olarak bu filmde karakterler dış mekanla birlikte ev içi ya da kapalı mekanlarda da birlikte görülürler. Irmak Bu dış mekan görüntüleri ile Ada'nın Alper'in birlikte olduğu diğer kadınlardan farkını ortaya koymaktadır. Ayrıca aşkın saf, çocuksu ve doğal bir duygu olduğu bu filmde Ada ile Alper'in Ada'nın kostüm dükkanındaki kıyafetleri giyinerek eğlenmeleri ile görünür kılınmaktadır. Bu anlatım ile de film klasik Yeşilçam melodramlarından farklılaşmaktadır.

İssiz Adam filminde göze çarpan bir diğer özellik de İstanbul'un filmde fazlasıyla yer almasıdır. Alper ve Ada'nın yaşadığı modern kenti ifade eden şehir, İstanbul'dur. Bu filmde İstanbul, modern bir şehir olması nedeniyle kişileri kendisine uyduran ve onları özlerinden, geleneklerden uzaklaştıran bir yer olarak görülmektedir. Bu nedenle Irmak'ın diğer filmlerinden farklı olarak bu filmde, karakterin geleneksel olana dönme durumu Alper'in doğduğu yere dönmesi ile değil, kendi özüne, doğduğu ve büyüdüğü toplumdaki geleneksele dönmesi ile gerçekleşmektedir. Örneğin filmin başlarında modern bir erkek olan ve hızlı yaşayan Alper, filmin sonlarına doğru arkadaşının çocuğu ile ilgilenen, yanında çalışan kişi ile arkadaşlık eden biri olarak görülmektedir. Başka bir deyişle filmin başlarında gününbirlik ilişkiler yaşayan, hızlı tüketen, yalnız bir adam olan Alper, filmin sonunda aile babası gibi bir çocukla ilgilenen, çocuğu sinemaya götüren, arkadaşı olan ve hayatı daha yavaş yaşayan bir adam olarak sunulmaktadır.

4.5. Unutursam Fısılda Filmi

4.5.1. Filmin Özeti

Hatice, küçük bir kasabada muhafazakar bir ailede yaşayan, lise son sınıf öğrencisi olan genç bir kızdır. Futbol oynayan, erkek çocuğu gibi bir kız olarak karşımıza çıkan Hatice aykırı ve asi bir karaktere sahiptir. Sağlık meslek lisesi mezunu olan ve kasabanın sağlık ocağında çalışmaya başlayan Hatice'nin ablası Hanife ise daha uysal ve geleneklere bağlı bir yapıya sahiptir. Kerime Nadir kitapları okumayı seven Hanife şiir yazmaktan hoşlanmaktadır. Çekmecesinde kimseye göstermediği, içerisinde kendisine ait şiirlerin yer aldığı bir şiir defteri bulunur. Hanife, kasabanın kaymakamının oğlu olan Tarık'ı

sevmektedir. Tarık ise Hatice'den hoşlanır. Tarık Hatice'ye yaklaşmak için Hanife'ye ilgi göstermekte, Hanife ise bu ilgiyi yanlış anlamaktadır. Sonunda Tarık ile Hatice tanışır ve okulda Hatice'nin solist olduğu bir müzik grubu kurarlar. Tarık beste yapmakta fakat söz yazamamaktadır. Bunun üzerine Hatice, kardeşi Hanife'nin şiir defterini alarak burada yazan şiirleri Tarık'ın bestelerine uyarlar. Tarık ve Hatice'nin hayalleri vardır fakat Hatice'nin otoriter ve muhafazakar ailesi bu hayallerin önüne geçmektedir. Bu nedenle de Tarık ve Hatice birlikte İstanbul'a kaçarlar. Burada Tarık'ın arkadaşı Erhan'ın yanına yerleşirler. Üçü birlikte ünlü olmak için Unkapanı'na giderek burada kendilerini gösterme çabasına girerler. Sonunda ünlü bir yapımcıya yapmış oldukları kaydı dinleterek bu amaçlarına ulaşırlar. Hatice, Ayperi ismiyle kız kardeşinden çaldığı şiir defterindeki şiirleri Tarık'ın hazırladığı müziklere uyarlayarak bu şarkıları seslendirir. Artık ünlü ve de zengin bir şarkıcıdır. Yeşilçam filminde de yer alır. Fakat Hatice, ailesi tarafından reddedilmiştir ve Hatice evden kaçtığı gün felç olan babasının ölüm haberini bile gazetelerden öğrenir. Tarık ile araları da açılmıştır. Ayperi'nin ünü Tarık'ı gölgede bırakır, ayrıca Tarık istediği türde müziği de yapamamaktadır. Bu durum nedeniyle Tarık kendisini içkiye vurmuştur. Bir gün Ayperi ile Tarık tartışır, bu tartışma sonrasında Tarık evden ayrılır ve trafik kazası geçirerek ölür. Ayperi, çok sevdiği eşini ve de bestecisini kaybetmiştir. Yapımcının da ölmesi ve Erhan'ın İstanbul'dan ayrılmasıyla Ayperi eski ününü kaybeder. Alzheimer teşhisi konulan ve muhasebecisi tarafından dolandırılan Ayperi, yıllar sonra ayrıldığı baba ocağına dönerek ailesinde yaşayan tek kişi olan kardeşi Hanife'nin yanına yerleşir. Filmin sonunda her şeye rağmen iki kardeş barışırlar ve Ayperi, kendisi için düzenlenen bir vefa konserinde Hanife'nin şiirlerini çaldığını itiraf eder.

4.5.2. Ön İkonografik Betimleme

Filmin ilk sahnesinde büyük, lüks bir evde duran bir Altın plak görülmektedir. Bu altın plağı haciz memurunun elinden alan Ayperi'nin başarılı bir sanatçı olduğu bilgisi ilk olarak bu şekilde verilmektedir. Evdeki eşyaların dışarı çıkartılması ve Ayperi'nin üzgün yüz ifadesi ise eve haciz geldiğinin anlaşılmasını sağlar. Sonraki sahnede verilen görüntülerin ise Ayperi'nin gençliği olduğu anlaşılmaktadır. Bu görüntüler, değişik kıyafetlerle ve farklı mekanlardaki Ayperi'nin şarkı söylediği konserlerle verilmektedir. Bu görüntüler Ayperi'nin pek çok turneye çıktığı bilgisini vermektedir. Filmin ilk başında büyük, lüks bir evde görülen Ayperi daha sonrasında otobüs ile yolculuk ederken görülür. Elinde kırmızı küçük bir bavulla, küçük bir kasabaya gelmiştir. Fakat bu kasabaya geldiğinde etrafına olan yabancı bakışları ile bu kasabayı tanımadığı anlaşılmaktadır. Sonrasında Ayperi bir

yerde düşünceli bir şekilde otururken görülür. Bu sırada onu gören bir kadının Ayperi'ye bakışlarından, Ayperi'yi tanıdığı anlaşılır. Hanife ile Ayperi bir araya geldiklerinde ise Hanife'nin Ayperi'ye olan sert tavırları dikkat çeker. Örneğin eve girerken Hanife, Ayperi'yi kolundan tutarak içeri atar. Ayperi'nin bavulunu da yine öfkeli bir şekilde evin içerisine fırlatır. Bu görüntüler ikisi arasında bir anlaşmazlık olduğunu göstermektedir. Olgusal anlamda görülen Hanife'nin Ayperi'ye olan davranışlarıdır. İfadesel anlamda ise bu sert davranışların iki kardeş arasındaki sorunu ifade ettiği anlaşılmaktadır. Bir sonraki sahnede Ayperi telefon masasının üzerinde duran fotoğrafı eline alır. Bu, Hatice ve Hanife'nin birlikte çekilmiş bir fotoğrafıdır. Telefon masasının üzerinde ise üzerinde dantel örtülü kablolu bir ev telefonu, Ayperi'nin eline aldığı fotoğraf çerçevesi ve gümüş bir tepsî dikkat çeker. Ayperi bu fotoğraf çerçevesini eline alarak kapının eşiğinde bulunan merdivenlere oturur. Bir sonraki görüntüde ise Hanife, elinde duran kovadaki yemleri tavuklara doğru serpmektedir, yüz ifadesinden öfkeli olduğu anlaşılmaktadır. Daha sonra Ayperi'nin yanına giderek elinde Ayperi'nin elinde bulunan fotoğrafı alır ve yere fırlatır; çerçeve yere düşer ve kırılır. Bu sahneden sonra Ayperi mutfığa gider. Burada etrafa bakınarak bir şeyler aramaktadır fakat aradığını bulamaz. Bu sahnenin sonunda Hanife paltosunu giyip çantasını eline alarak evden ayrılır. Sonrasında Hanife birine iğne yaparken gösterilir. Bu sırada Ayperi ise önünde duran domatesleri soymaya çalışmaktadır. Fakat bu konuda acemi olduğu bellidir. Ayperi elindeki domatesi bırakarak bir yere doğru düşünceli bir şekilde bakar. Olgusal anlamda gösterilen görüntüler bunlarken ifadesel anlamda Hanife'nin hemşire olduğu, Ayperi'nin de yemek yapma konusunda acemi olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Ayperi'nin düşünceli bakışı bu sırada geçmişi hatırladığını da görünür kılar. Çünkü bir sonraki sahnede Ayperi'nin gençliği görüntülenmektedir. Bu görüntülerde Hatice mahallenin çocukları ile futbol oynamaktadır. Maç molasında Hatice'nin arkadaşı Hatice'ye bakan Tarık'ı gösterir. Fakat Hatice'nin yüz ifadesinden Tarık ile ilgilenmediği anlaşılmaktadır. (Resim 4.17) Bu sahnede Tarık kırmızı, üstü açık bir arabanın içerisinde çocuklarla futbol maçı oynayan Hatice'yi izlemektedir. Daha sonraki çekimde Tarık eline bir gitar alır ve gitar çalmaya başlar. Bunu gören Hatice'nin Tarık'ın bulunduğu tarafa doğru hayranlıkla baktığı görülür. (Resim 4.18) Olgusal anlamda yer alan bu görüntüler ifadesel anlamda Hatice'nin müzikle ilgilendiğini ve bu nedenle de Tarık ile ilgilenmeye başladığını göstermektedir.



Resim 4.17 Hatice'nin ilgisiz bakışı



Resim 4.18 Hatice'nin hayran bakışı

Hatice ve Hanife dışarıdan eve geldiklerinde babalarının tepkisi dikkati çeker. Babaları elindeki terliği onlara doğru fırlatır. Bu görüntülerden ifadesel anlamda sert ve otoriter bir babaları olduğu anlaşılmaktadır. Daha sonraki sahnede Hanife camdan Tarık'ın arabasıyla yoldan geçtiğini görür hemen dışarı çıkarak kapının önüne gider. Bu sırada Tarık ona selam verir. Bu görüntülerden Hanife'nin Tarık'tan hoşlandığı anlaşılmaktadır. Sonraki sahnede şimdiki zaman algısı yaratılarak Hanife ve Ayperi'nin şimdiki zamandaki halleri gösterilir. Bu görüntüde Ayperi mutfakta kahvaltılık yiyecekler yemektedir. İşten eve gelmiş olan Hanife ise çorba pişirmeye başlar. Pişirdiği çorbayı kendi önüne koyarak yer. Hanife'ye yemek koymaması dikkat çekmektedir. Bu sahneden sonra Ayperi kırmızı bavulunu merdivenlerden yukarı çıkarır. Geçmiş algısı yaratılan görüntülerde Hatice ve Ayperi'nin odaları olduğu bilinen odaya yerleşir. Odada her eşyanın üstü örtülerle örtülmüştür. Ayperi bu örtüleri açar. Örtünün birinin altında bir pikap görülür. Bu pikap görüntüsünden sonra Hatice'nin şarkıcı taklidi yaptığı Hanife'nin ise onu gülümseyerek izlediği flashback görüntülerine geçilir. Hatice duvarda asılı, üzerinde ses ve liselerarası müzik kervanı yazılı olan bir postere hayranlıkla bakarak şarkı söylemektedir. Bu bakışlar ifadesel anlamda Hatice'nin şarkıcı olma isteğini göstermektedir.

Filmde Hanife'nin şiir defteri olayların gelişmesine neden olan bir konuma sahiptir. Hanife bu defteri çekmecedan alarak, bu deftere bir şeyler yazmaktadır. Aslında olgusal anlamda gösterilen üzerinde şiir defterim yazan bir defterdir. Fakat İfadesel anlamda bakıldığında bu şiir defterini çekmecedan alan ve sayfalarına yazı yazan ilk kişi Hanife olduğundan bu defterin Hanife'ye ait ve onun kendi şiirlerini yazdığı bir defter olduğu anlaşılmaktadır.

Filmin bir sahnesinde geniş açı ile Hanife ve Ayperi'nin kaldıkları ev gösterilmektedir. Hanife ve Ayperi bu evin en uç noktalarında bulunan ayrı odalarda pencerenin önünde görülürler. Bulundukları odalar arasında mesafe vardır. Her iki karakter de düşünceli bir şekilde dışarıya bakmaktadırlar. Olgusal anlamda gösterilen bu görüntü ile ifadesel

anlamda bu iki karakterin de bir durumdan dolayı rahatsızlık duydukları ve bu durumu düşündükleri anlaşılmaktadır.

Filme Hatice ile Tarık'ın tanıştıkları sahnede Hatice bir duvarın üzerine oturmuş şarkı söylemektedir. Tarık yanına gelerek ona eşlik eder ve bu şekilde tanışır. Sonrasında ise Tarık'ın arabası ile gezintiye çıkarlar. Hatice Tarık'ın verdiği eşarbi ve güneş gözlüğünü takar. Arabada görünmemek için arabanın koltuğuna gömülerek oturur. Biraz uzaklaştıklarında ise eşarbi ve gözlüğü çıkarır. Sonraki sahnede göl kenarında arabanın yanında arabaya yaslanmış şekilde görülürler. Tarık gitar çalmaktadır. Bu görüntüler ile Hatice ve Tarık'ın birbirlerine yakınlaştıkları anlaşılmaktadır. Bu görüntülerden sonra eve giden Hatice, ablasının şiir defterinin bulunduğu çekmeceyi açarak bu şiir defterindeki şiirlere bakmaya başlar. Sonrasında ise Hatice şarkı söylerken Tarık ise gitar çalarken görülür.

Filmin bir sahnesinde Hatice'nin okuduğu liseye sağlık personelleri gelerek lise öğrencilere aşı yapmaktadır. Öğrenciler aşı vurulmak için sıraya geçmişlerdir. Bu sırada hemşire olan Hanife de okuldur. Hatice'nin yanında duran Tarık, sağlık personellerinin yanına giderek henüz stajyer olan Hanife'nin kendisine aşı vurmasını ister. Bu istek karşısında Hanife'nin yüzünde bir gülümseme belirir. İfadesel anlamda Hanife'nin Tarık'ın bu hareketini yanlış anladığı ve kendisinden hoşlandığını zannettiği anlaşılmaktadır.

Filme göze çarpan bir durum da Hatice'nin Tarık ile evden kaçmasıdır. Bu sahnede Hatice ablası Hanife uyurken bir çekmecenin içerisinde duran bilezikleri alarak kahverengi eski tarz bir bavulun içine koyar. Sonra Hanife'nin şiir defterinin bulunduğu çekmeceyi açarak bu defteri alır. Sonraki çekimde Hatice'nin hazırladığı bavulu eline alarak ablasına baktığı görülür. Bir sonraki çekimde kırmızı bir arabanın sabahın çok erken saatlerinde (hava yeni aydınlanmaya başlamıştır) yolda ilerlediği görülmektedir. Olgusal anlamda bu görüntüler yer alırken ifadesel anlamda Hatice ve Tarık'ın kaçtıkları anlaşılmaktadır.

Hatice ve Tarık İstanbul'a geldikten sonra kaset çıkarma girişimlerinde bulunurlar. Bu durum şu görüntülerle anlaşılır kılınmaktadır: Merdivenlerde uzun bir kuyrukta bekleyen insanlar bulunmaktadır. En ön sırada duran beyaz gömlek ve kahverengi yelek giyinmiş bir adamın elinde bağlama bulunmaktadır. Kamera bu adamdan kaydırma hareketi ile uzaklaşır ve çerçeveye Erhan ve Tarık'ın gitar çalma, ikisinin ortasında bulunan Hatice'nin ise şarkı söyleme görüntüleri girer. Kamera yine kaydırma hareketi ile bu görüntüden uzaklaşarak karakterlerin önünde duran masada bir koltukta oturan ve onları dinleyen

adama çevrilir. Adamın yüz ifadesinden beğenmediği anlaşılmaktadır. Başka bir sahnede ise Erhan Tarık ve Hatice kayıt yapmaktadırlar. Hatice, Tarık ve Erhan filmin ortalarında bu isteklerine kavuşurlar. Hatice, Tarık ve Erhan bir radyonun başında dururken görüntülerde kapak sayfasında Ayperi'nin bulunduğu dergiler ekrana gelerek kaybolmaktadır. (Resim 4.19) Bu görüntülerle ifadesel anlamda Ayperi'nin meşhur bir ses sanatçısı olduğu anlaşılmaktadır. Hatice'nin meşhur olduğu değişen giyim ve yaşam tarzı ile de görünür kılınmaktadır. Bu görüntülerden sonra Ayperi değişik kıyafetlerle ve değişik mekanlarda konserler verirken görülür. Bu görüntülerde de üzerinde Ayperi yazan albüm kapakları yer almaktadır. (Resim 4.20) Bu görüntülerle Ayperi'nin zaman ilerledikçe pek çok albüm çıkardığı anlaşılır.



Resim 4.19 Hatice'nin meşhur olması



Resim 4.20 Hatice'nin albüm çıkarması

Filmin bir sahnesinde geçmiş zamanda Ayperi görülür. Başında siyah bir eşarp ve gözünde güneş gözlüğü bulunmaktadır, gözünden bir damla yaş dökülür. Mekan bir mezarlıktır ve burada Tarık'ın annesi de dahil pek çok kişi bulunmaktadır. Bu sahnenin sonunda Ayperi bayılır ve bu sırada görüntüde gazete sayfaları belirir. Bu gazete sayfalarında Korkunç trafik kazası manşeti yer almaktadır. Böylelikle ifadesel anlamda Tarık'ın öldüğü anlaşılmaktadır. Filmin ilerleyen bölümlerinde Erhan da İstanbul'dan ayrılır ve bu sahneden sonra görüntüye gelen gazete manşetlerinde ünlü yapımcının öldüğü bilgisine de ulaşılır. Filmin sonlarına doğru Ayperi için düzenlenen bir gece için Ayperi ve Erhan hazırlanırlar. Bu sahnede asıl dikkat çeken görüntü Hanife'nin Ayperi'nin tüm albümlerini biriktirdiği bir odayı göstermesidir. Bu sahnede Hanife kilitli duran bir odanın kilidini açar. Bu odanın duvarlarında Ayperi'nin posterleri asılıdır. Odanın bir köşesinde albümler, plaklar ve bir pikap yer alır. Bu görüntülerle anlaşılan Hanife'nin kız kardeşine olan sevgisinin devam ettiğidir. Ayrıca bu plakların üzerinde Ayperi'nin resminin bulunmasından plak ve albümlerin ona ait olduğu da anlaşılmaktadır.

4.5.3. İkonografik Analiz

Unutursam Fısılda filminde Tarık ile Ayperi'nin aşkları bir çatışma unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarık kaymakamın oğludur ve zengin, modern bir aileye sahiptir. Hatice, yani Ayperi ise küçük bir kasabada yaşayan, otoriter, zengin olmayan bir babanın kızıdır. Yeşilçam filmlerinde görülen fakir kız zengin erkek ayrımı bu filmde de kendisini göstermektedir. Bu iki karakter arasındaki ayrım yine görüntüler ile kendisini gösterir. Örneğin Tarık'ın kırmızı, lüks bir arabası vardır. Annesi oldukça şık giyinmiş, bakımlı bir kadındır. Hatice'nin babası ise sert ifadesi ile dikkati çeker. Bu durum ise ikisinin bir araya gelmesi için bir engel oluşturmaktadır. Filmde yer alan bir diğer çatışma da modern – geleneksel ayrımıdır. Yeşilçam melodramlarında sıkça kullanılan karakterin sınıf atlama ve büyük şehre giderek meşhur olma çabası bu filmde de kendisini göstermektedir. Nitekim Ayperi kısa sürede sınıf atlayarak modern hayata geçiş yapar. Bu geçiş sırasında Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi eğitim almaktadır. Bu ise filmde bir öğretmen eşliğinde ağzında kalemle konuşmaya çalıştığı sahne ile anlaşılmaktadır. Modern hayat tarzına çabuk alışan Ayperi'de hızlı bir değişim görülmektedir. Örneğin giyimi değişmiştir. Elinde bir süs köpeği ile havalı bir şekilde yürürken görülür. Artık Ayperi sürekli bakımlı gezen, modern bir kadın görünümündedir. Oysa ailesinin yanında kalan Hanife giyimi ve tavırlarıyla daha içinde bulunduğu toplumun geleneksel yapısına sahip biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu filmde modern şehir yine İstanbul'dur. Filmde taşra ise küçük bir kasaba olarak tanımlanabilir. Unutursam Fısılda filminde de Hatice'nin taşrası ve bu taşranın oluşturduğu geleneksel yapı onun hayallerinin önündeki engeli oluşturmaktadır. Hatice'nin babasının sert ve tutucu bir adam olması Hatice'nin isteklerini engeller. Fakat Tarık zengin olmasına karşın onun engeli de yine toplumdaki baskın düşüncedir. Çünkü babası statü sahibi ve kendisinden ve ailesinden belli normlara uyması beklenen bir adamdır. Bu nedenle de Hatice kendisi gibi hayalleri olan ve bu hayallerin önündeki engelleri kaldırmak isteyen Tarık ile İstanbul'a kaçar.

Filmde Ayperi ile Hanife de birbirlerinden çok farklı karakterler olarak karşıtlık oluşturmaktadırlar. Bu durum karakterlerin giyim tarzları, hareketleri ile görünürlük kazanmaktadır. Örneğin asi bir yapıya sahip olan Hatice erkek çocukları gibi tişört ve bol paça pantolon ile karşımıza çıkar. Hanife ise şalvar giyinmiş ve bir yazma takmıştır. Bu giyim tarzı ile Hanife'nin daha uysal, sakin ve içinde yaşadıkları toplumun geleneksel yapısına sahip olduğu söylenebilir. Bu şekilde bakıldığında Hanife'yi negatif olarak kurulmuş özne olarak tanımlanabilir. Çünkü Hanife filmde olaylar tarafından

yönlendirilen, pasif bir konuma sahiptir. Hatice ise giyim tarzı ve sokakta çocuklarla top oynaması ile toplumda kız çocuklarına biçilen rolün dışına çıkmakta ve de asi görünmektedir. Filmde iki kardeş arasındaki kişilik farkları bu şekilde görünürlük kazanmaktadır. Melodram açısından bakıldığında ise Hatice'nin bulunduğu toplumsal yapı ve bu yapının koyduğu kendisini sınırlayan normlardan kurtulmak isteyen bir karakter olduğu anlaşılmaktadır. Melodramlarda sıklıkla başvurulmuş karakterlerin sınıf atlama çabası bu filmde Hatice üzerinden sunulmaktadır. Hatice'nin bu isteği ise şarkıcı taklidi yapmasından ve duvarda oturup şarkı söylemesinden anlaşılmaktadır. Ayrıca yapabildikleri ile de Hanife ve Hatice birbirlerinden ayrılırlar. Örneğin filmde Ayperi domates soymaya çalışır fakat domatesleri soymayı becerememesinden daha önce yemek yapmadığı ve yemek yapmayı beceremediği anlaşılmaktadır. Oysa Hanife, işten gelir ve hızlı bir şekilde çorba pişirir. Dolayısıyla Hanife'nin ev işlerine yatkın olduğu ve kendi yemeğini kendisinin yaptığı anlaşılırken Ayperi'nin yemeğini kendisinin yapmadığı anlaşılmaktadır. Bu durum modern hayat ile geleneksel hayat ayrımını da görünür kıldığından önemlidir.

Ayperi meşhur olduktan sonra sadece şarkı söylemez; aynı zamanda Yeşilçam filmlerinde de rol almaktadır. Bu dönem şarkı söyleyen sanatçılar filmlerde de görülmektedir. Bu durum o dönemin bir özelliği olarak filmde de yansımaları göstermiştir. Ayperi'nin bir Yeşilçam filminde oynadığı sahnede cephe çekimine de dikkat çekilmektedir. Yeşilçam filmlerinde karşılıklı diyalog sahnelerinde karşılaşılan bu çekim, filmde Ayperi'nin replikleri sırasında başını kameraya doğru çevirmesi ile kendisini göstermektedir. Filmde bu durum güldürü unsuru olarak da karşımıza çıkmaktadır. Çünkü günümüz filmlerinde diyalog sahnelerinde genellikle açı-karşı açı çekimleri kullanılmaktadır. Ayrıca filmdeki bu Yeşilçam filmi çekimi sırasında Ayperi'nin küçük bir tahta platform üzerinde durmaya çalıştığı görülmektedir. Filmde, Yeşilçam dönemi filmleri karikatürize edilerek sunulmuştur.

Unutursam Fısılda filminde de karakterler geçmiş zaman ve şimdiki zaman arasında dolaşmaktadırlar. Bu algı karakterler bir yere odaklanarak baktıktan sonra gelen görüntüler ile yaratılmaktadır. Şimdiki zaman ile geçmiş zaman görüntüleri birbirinden farklılaşmaktadır. Filmde geçmiş zaman algısı oluşturulmak istenen sahneler daha sıcak renklerle belirginleşmektedir. Ayrıca kurgu ile de bu zaman geçişi algısı sağlanmıştır. Filmde bilgisayar, cep telefonu gibi günümüze uygun teknolojik cihazlarla da şimdiki zaman algısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Filmde geçmiş zaman algısı yaratılmaya çalışılan

zamanın 1960'lar ve 1970'ler Türkiye'si olduğu anlaşılmaktadır. Bu dönem olduğu bilgisi ise filmdeki karakterlerin giyim tarzları, okul önlükleri, mekan ve kullanılan mikrofon ve kayıt aletleri ile görünür kılınmaktadır. Bu zaman geçişleri de yine giyim tarzları ve dönemsel özelliklerle kendisini göstermektedir. Örneğin hippî tarzı giyim filmde dikkati çeker. Hippiliğin 1970'lerde popüler olduğu bilgisi filmdeki dönemler hakkında bilgi vermektedir. Dönemsel olarak bakıldığında bu dönem yaygın olan yıldızlık sistemi bu filmde de yansıtılmaktadır. Bu dönem popüler Yeşilçam filmlerinde genç köylü kızlardaki modernleşme arzusu bu filmde de Hatice ile görünür kılınmaktadır. Ayrıca Hatice ile Tarık'ın araba ile gezintiye çıktıkları sahnede Tarık, annesinin eşarbını, Hatice'nin araba gezintisi sırasında saçları uçuşmasını diye Hatice'ye uzatır. Üstü açık arabada gezinti yapan kadınların eşarp takması Yeşilçam filmlerinde sıkça yer alan görüntülerdendir. Filmde yer alan kırmızı, üstü açık araba ve gençlerin bu araba ile gezintisi de Yeşilçam filmleri ile benzerlik göstermektedir.

Filmde Ayperi ile ilgili bilgiler çoğunlukla gazetelerden ve mecmualardan öğrenilmektedir. Örneğin Ayperi'nin meşhur olduğu bilgisi, babasını kaybettiği haberi, Tarık'ın öldüğü bilgisi, ünlü yapımcının ölüm haberi, tüm bu olayların bilgisine izleyici gazete manşetleri ile sahip olmaktadır. Bu görüntüler bu dönem gazetelerin çok yaygın olduğunu da anlaşılır kılar. Dönemsel olarak baktığımızda bu dönem dergi ve gazete yaygın kitle iletişim araçları olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde de bir dönem Türkiye'de popüler olan mecmua ve gazeteler ile Ayperi'nin başına gelen talihsiz olayların haberi izleyiciye duyurulmaktadır.

4.5.4. İkonolojik Yorum

Unutursam Fısılda filminde Hanife ile Hatice arasındaki gerginlik filmde bir çatışma unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çatışmaya neden olan olay ise ikisinin de Tarık'a aşık olmasıdır. Melodramların anlatısında yanlış anlaşılmalara sıklıkla yer verilir. Bu filmde de Hanife, Tarık'ın ilgisini yanlış anlayarak kendisinden hoşlandığını zanneder. Bu yanlış anlaşılma filmde iki kardeş arasındaki çatışmanın oluşmasını sağlamıştır. Filmde Hatice'yi seven, onu sürekli kollayan Hanife'nin bu yanlış anlamayı fark ettikten sonra Hatice'ye karşı tutumu değişir. Melodram açısından önemli olan durum ise sorunların toplumun temel kurumu olan ailenin içinde yaşanmasıdır. Hanife ile Ayperi, her ne kadar birbirlerine karşı kızgın olsalar da kan bağları onları bir araya getiren ve yine de birbirlerini sevmelerini sağlayan unsurdur. Örneğin Hanife, Ayperi'nin tüm albümlerinin ve afişlerinin

yer aldığı bir oda hazırlamıştır. Bu oda onun kardeşine olan sevgisinin bir göstergesidir. Ayrıca filmde dikkat çeken bir durum da Hanife'nin şimdiki zamanda da şiir yazmaya devam etmesidir. Bu görüntülerden anlaşılmaktadır ki Hanife'nin Hatice'ye olan kızgınlığının nedeni Hatice'nin onun yazdığı şiirleri çalması değildir. Bu şiir defteri Hanife'nin duygularını ve onun hayallerini yansıtmaktadır. Hatice bu şiir defterini çalarak ve de Tarık ile kaçarak Hanife'nin duygularını ve hayallerini çaldığı söylenebilir. Fakat Ayperi'nin resimlerini saklaması ailenin, kardeşliğin aşkın da ötesinde bir olgu olduğunu göstermektedir. Tragedyalarda olduğu gibi kişinin çatıştığı durum ya da olgu bu filmde de kendisinden daha güçlüdür. Bu açıdan film tragedya ile benzerlik göstermektedir.

Melodramlarda sıkça karşılaşılan sessizlik metnine bu filmde de yer verilmektedir. Örneğin, Hanife ve Ayperi kasabadaki evlerinde camdan bakarken görülür. Bu karakterler aynı anda birbirlerine uzak mesafede olan farklı odalardaki pencerelerden dışarı bakmaktadırlar. Odalarının uzak olması bu karakterlerin birbirlerine olan mesafesini belli etmektedir. Ayrıca bu karakterler geçmiş olayları anımsamadan önce de ilk olarak sessizce durup hüznlenirler. Yeşilçam melodramlarında sessizlik metni duyguların ya da öykünün doruk noktaya ulaştığı anlarda görülür. İrmak, bu filmde de sessizlik metnine yer vermekle birlikte Yeşilçam'dan farklı olarak sessizlik metnini kişilerin duygu durumlarını ve de geçmişi hatırlamalarını görünür kılmak için kullanmaktadır.

Bu filmde de modern-geleneksel ayrımı belirgin bir şekilde kendisini görünür kılmaktadır. Ayrıca filmdeki karşıtlıklardan biri de fakir-zengin ayrımıdır. Nitekim Tarık'ın annesi Hatice'yi fakir bir ailenin kızı olduğu için istememektedir. Sonrasında Hatice hem zengin olarak hem de büyük kente yerleşerek sınıf atlamaktadır. Yeşilçam melodramlarında karakterin sınıf atlaması görülen bir durumdur. Fakat Yeşilçam'da bu durum gereklidir. Bu filmde ise karakterin arzusu olarak karşımıza çıkar. Ayrıca Yeşilçam melodramlarından farklı olarak bu filmde sınıf atlama süreci zorlu bir süreç olarak gösterilmemektedir. Fakat Yeşilçam'da olduğu gibi karakterin sınıf atlamasının bedeli vardır. Bu filmde bu bedel karakterin ailesini kaybetmesi ile ödenir. Aile bu filmde de yüceltilmektedir. Ayperi, son zamanlarında hasta ve yalnız bir kadındır. Kendisi ile kan bağı olan kardeşinin yanına giderek ona sığınır. Bu durum ailenin önemini vurgulamaktadır. Filmde eve dönüş de Yeşilçam melodramlarından farklıdır. Yeşilçam'da karakterin isteği ile dönülen geleneksel bu filmde bir zorunluluk olarak karşımıza çıkar. Filmde bu durum bir mecburiyet olarak gerçekleşse de karakterin yaptığı hataları anlaması, geçmişi anımsaması ve sorun yaşadığı ablası ile hesaplaşması açısından önem taşımaktadır. Karakterin geleneksele dönüşü

çatışmanın çözümünün başlangıcıdır. Irmak, filmde eve dönüş sahnesini filmin başında verirken, geçmiş olayları karakterlerin anımsamaları şeklinde yansıtmaktadır. Bu nedenle Ayperi'nin eve dönüşünün filmde neden sonuç ilişkisinin kurulmasına yardımcı olduğu söylenebilir. Ayrıca filmdeki zamanların doğrusal ilerlememesi bu filmi klasik Yeşilçam melodramlarından farklılaştırmaktadır. Tragedya açısından değerlendirildiğinde ise bu filmdeki anlatı yapısı tragedyaya daha uygundur. Tragedyada olasılık ve de zorunluluk ilkeleri yer alır. Olasılık eserde anlatılanın sağduyuya uygun düşmesi ile alakalıdır. Zorunluluk ise bir olayın başka bir olayı zorunlu bir şekilde izlemesi gibi mantıksal bütünlüğü sağlar. Bu filmde de karakterler gerçek hayattaki insanın davranışlarına uygun olarak mantıksaldır ve karakterlerin davranışları olası davranışlardır. Ayrıca her şeyini kaybeden Ayperi'nin ailesine sığınması gibi olayların zorunlu sonuçları da filmde mantıksal bir düzleme oturtulmaktadır. Bu açıdan filmin anlatısı tragedyaya ile benzerlik göstermektedir. Fakat film tragedyadan da karakterin ahlaki üstünlüğünün olmaması ve de zorunluluk ve olasılık durumlarının karakterin kişilik özelliklerine bağlı olması ile de farklılaşmaktadır. Olaylarda her ne kadar neden sonuç ilişkisi olabilirlik ve zorunluluk açısından mantıksal bir düzlemde olsa da tragedyada olaylar üzerinden yürüyen olasılık ve zorunluluk durumunun filmde karakterlerin tercihlerine bağlı olarak gelişen bir durum olduğu görülmektedir. Örneğin filmde zorunluluk olarak gösterilen Ayperi'nin doğduğu yere dönmesi onun tercihidir. Burada olaylara yön veren tragedyadaki gibi olaylar değil, karakterlerdir.

Irmak, filmde talihsiz olaylara fazlasıyla yer vermektedir. Bu talihsiz olaylar ise aniden ortaya çıkan rastlantılar şeklinde sunulmaktadır. Bu rastlantılar filmde Ayperi'nin kariyerine etki eden ve değişimlerin yaşanmasını sağlayan olaylar olarak karşımıza çıkar. Aynı zamanda bu talihsiz olaylar izleyicide acıma duygusunun da oluşmasını ve dramtizasyonu sağlamaktadır. Örneğin Ayperi'nin babasının ölümü ile gazete manşetlerinde kötü bir insan olarak değerlendirilmesi, Ayperi'nin kariyerini olumsuz etkilemiştir. Ayrıca babasının ölümünü gazetelerden öğrenmesi Ayperi'yi fazlasıyla üzmüştür. Bu olay Ayperi'nin gazetelere bakıp ağlaması ile sunulmaktadır. Yine Tarık'ın ölümü de Ayperi'nin kariyerini olumsuz etkiler. Tarık, Ayperi'nin müziklerini yapmaktadır. Fakat bundan daha da önemlisi Tarık, onun aşık olduğu adamdır. Tarık'ın ölümü ile yaşadığı şok da filmde duygulanımı artırmaktadır. Ayrıca ünlü yapımcının da ani ölümü Ayperi'nin müzik kariyerinin tamamıyla bitmesine neden olmuştur. Son olarak Ayperi'nin evine haciz gelmesi ve de Alzheimer olması onun doğduğu eve dönmesi için

bir neden oluşturmaktadır. Hatice'nin hayali olan şarkı söyleme arzusu gerçekleşmiştir. Fakat art arda gelen olaylar onun kariyerinin sonlanmasına neden oluşturmıştır. Bu art arda gelen talihsiz olaylar Yeşilçam'daki gibi izleyici ile karakter arasında yakınlaşmayı sağladığı gibi Yeşilçam'dan farklı olarak arzusunu gerçekleştiren karakterin bu durumun devamını sağlayamamasına ve de yitirmesine neden oluşturacak biçimde kullanılmaktadır. Filmdeki bu mantıksal olay dizisi tragedya anlatılarına benzemektedir.

Issız Adam filminde olduğu gibi bu filmde de aşıkların yakınlaşması tesadüf eseridir ve bu tesadüf aşıkların yakınlaşmasını sağlayan ortak ilgi alanlarıdır. Hatice, şarkı söylemek istemekte, Tarık ise müzik yapmak istemektedir. Hatice güzel bir sese sahipken Tarık iyi gitar çalmakta ve beste yapabilmektedir. Bu durum onların bir araya gelmesini sağlayan nedenleri oluşturmaktadır. Klasik Yeşilçam melodramlarında tüm olay basit bir şekilde anlatılır ve gerçeklikten uzak yapısı ile izleyici mantıksal bir sorgulamada bulunmaz. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarında aşıkların birbirlerine neden aşık oldukları ya da bir davranışı neden gerçekleştirdiği sorgulanmaz. Tragedya ise neden sonuç ilişkisine bağlı olay dizisi üzerine anlatıyı kurmakta ve karakterlerin bu olaylar karşısında uygun davranmalarını beklemektedir. Film tesadüf unsurlarının kullanılması ile Yeşilçam melodramları ile benzerlik göstermekle birlikte bu tesadüf unsurlarını neden sonuç ilişkisi içerisinde neden olarak kullanması ile Yeşilçam'dan ayrılmaktadır. Yine aynı şekilde film, olay dizisinin neden sonuç ilişkisi bağlamında mantıksal bir düzlem oluşturulması şeklinde tragedya ile benzerlik gösterdiği gibi, karakterin toplumda ona biçilen konumdan farklı davranması ile de tragedyadan farklılaşmaktadır. Ayrıca her iki türden de farklı olarak filmde olaylara yön veren kader sonucu gerçekleşen olaylardan ziyade karakterlerin tercihleri ve de davranışlarıdır. Kısaca tragedya ve melodramda karakterlerin olaylar karşısındaki davranışları aynıdır. Melodramlarda karakter negatif konumlanmış özne konumundadır. Dolayısıyla kaderin ve de olayların yönlendirdiği yöne doğru ilerlerler. Tragedyada ise karakterler toplumdaki rollerine uygun davranmalıdır. Oysa izleyici bu filmde yer alan karakterlerin yerinde başka karakterler olsa aynı davranışları gerçekleştirmeyeceği olasılığının farkındadır. Film bu şekilde hem Yeşilçam melodramlarından hem de tragedyadan farklılaşmaktadır.

Film karakterlerin karakteristik özelliklerinin değişmesi ile de melodram ve tragedyadan ayrılmaktadır. Melodram anlatılarında yer alan üst üste gelen rastlantı ve de travma unsurlarıyla karakterin zaman içerisinde karakteristik özelliklerinde değişim gerçekleşmektedir. Örneğin, Ayperi mücadeleci ve olaylara yön vermeye çalışan bir

karakterken Tarık'ın ölümü, Erhan'ın İstanbul'dan ayrılması ve de müzik yapımcısının ölmesi ile kariyerinin sonlanması sonucu filmin sonunda kaderine rıza gösteren ve ailesinin yanına sığınan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Melodram açısından bakıldığında kaderine boyun eğme ve rıza gösterme durumu ana karakterin filmin başından sonuna kadar devam eden karakteristik özelliğidir. Tragedya anlatılarında ise tutarlılık ilkesi yer alır. Bu ilke oyun kişinin oyunun başından sonuna kadar belli özelliklerini koruması anlamındadır. Karakter oyunun başında nasıl tanıtıldıysa oyunun sonunda da bu davranış kalıbına uygun davranmalı ve olaylar karşısında davranışları tutarlı olmalıdır. Filmde ise ne Ayperi ne de Hanife açısından bu tutarlılık söz konusu değildir. Tragedyalarda olduğu gibi bu filmde de karakterlerin davranışları doğal insan davranışı olarak inandırıcıdır. Fakat Ayperi, arzuları doğrultusunda ablasının şiir defterini çalarak filmin başında bencil bir karakter olarak gösterilirken filmin sonunda yaptığı yanlış itiraf ederek ablasına hakkını teslim etmiştir. Yine aynı şekilde Hanife ilk başta kardeşine sert ve de öfkeli davranışlarda bulunurken filmin sonunda kardeşine geçmişte olduğu gibi koruyucu, şefkatli bir abla olarak farklı davranış sergilemektedir. Bu örneklerden anlaşılabileceği gibi karakterler başlarına gelen olaylar karşısında değişim göstermektedirler, bu açıdan da karakterler tragedyanın tutarlılık ilkesine uymamaktadırlar. Yeşilçam melodramlarında da karakterlerin karakteristik özellikleri, özellikle de ahlaki özellikleri değişim göstermez. Kişi iyi ise filmin başından sonuna kadar iyidir, kötü ise filmin başından sonuna kadar kötüdür. Yeşilçam açısından karakterin özellikleri toplumdaki konumlarından ziyade iyilik ya da kötülük vurgusu üzerinedir. Ayrıca bu karakterlerin neden iyi ya da neden kötü davranışlar sergilediği konusunda izleyiciye bir bilgi sunulmaz. Bu filmde ise karakterler iyi davranışlar sergiledikleri gibi kötü davranışlar da sergilerler ve bu davranışlarının temelinde yatan neden filmde açıklanmaktadır. Dolayısıyla izleyici bir karakterin neden kötü davrandığını anlamlandırabilmekte ve o karaktere yakınlık duyabilmektedir.

Filmde melodram açısından dikkati çeken bir durum da mekan konusundadır. İstanbul'un bazı mekanları sembolik bir yapıya sahiptir. Bu filmde de İstanbul'un bu mekanları kullanılarak anlatı güçlendirilmiştir. Örneğin Erhan'ın İstanbul'dan ayrıldığı sahnelerde mekan Haydarpaşa Tren Garı'dır. Bu mekan Yeşilçam filmlerinde de ayrılıkların yaşandığı mekan olarak karşımıza çıkar. Yine aynı şekilde geçmiş dönemlerde Unkapanı albüm çıkarmak isteyen insanların gittiği yerler olarak bu filmde de kullanılmaktadır. Tarık, Ayperi ve Erhan albüm çıkartmak için Unkapanı'na giderler. Bu mekan onların albüm çıkarma çabalarının görünür kılınmasını sağlamıştır. Irmak, bu filmde de İstanbul'un

simgeleşmiş mekanlarını filmin anlatısında kullanmıştır. Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi bu filmde de İstanbul teması bu şekilde dikkat çekmektedir. Fakat filmde İstanbul, Yeşilçam'da olduğu gibi arka plan manzarası olarak değil, anlatımı güçlendirmek ve de bir durumu görünür kılmak için kullanılmıştır.

Melodram açısından önemli olan bir durum da ahlaki vurgudur. Filmde Ayperi, ablasının şiirlerini çalmış biri olarak ahlaki olmayan bir davranışta bulunmuştur. Bu nedenle başına gelen talihsiz olayları da hak ettiği söylenebilir. Fakat izleyicide Ayperi'nin kötü bir insan olarak algılandığı söylenemez. Çünkü filmde her karakterin gerçekleştirdiği davranışın altında yatan haklı bir nedeni vardır. Bu nedenle bu filmde de belirgin bir iyi-kötü karakter ayrımı yapılmamaktadır. Nitekim filmin sonunda Ayperi, şiirleri ablasından çaldığını itiraf ederek ona hakkını teslim eder.

Unutursam Fısılda filminde diğer filmlerden farklı olarak içinde bulunduğu toplumun geleneksel yapısına bağlı kalan Hanife de yalnız kalmış bir karakterdir. Ailenin diğer fertleri ölmüştür. Bu filmde Irmak sadece modernleşen karakteri değil, bu geleneksel yapıya bağlı kalan karakteri de yalnız bırakmıştır. Irmak, iki kardeşin bir araya gelmesini sağlamak amacıyla da bu şekilde bir olay örgüsü oluşturmuş olabilir. Fakat iki kardeşin yapabildiklerine bakıldığında modern hayatta yaşayan kişiler ile taşrada yaşayan insanların uğraşlarının farklılaştığı anlaşılabilmektedir. Taşrada yaşayan insanlar işlerini kendileri yapabilmektedirler. Oysa modern hayat insanı bu konuda körelmiştir denilebilir. Çünkü öncelikli uğraşlar farklılaşmaktadır. Filmde Ayperi'nin kendisine yemek hazırlayamaması ve el işlerine becerisinin olmaması, fakat Hanife'nin kendi yemeğini pişirmesi ve el işlerine becerisinin olması bu düşüncüyü görünür kılmaktadır.

5. SONUÇ

Melodram her türün içerisine sızmış melez bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle günümüz sinema filmlerinde melodramın unsurlarına rastlanmaktadır. Çağan Irmak filmlerinde de melodram unsurları görülmektedir. Bu unsurların bazıları Yeşilçam melodramları ve tragedya ile benzerlik gösterirken bazıları ise farklı yönleriyle bu melodramlardan ayrılmaktadırlar. Öncelikle Yeşilçam melodramlarına bakıldığında bu filmlerin estetik kaygıdan uzak ve çoğunlukla duygulanıma ağırlık veren filmler olduğu görülmektedir. Yeşilçam melodramları basit anlatı yapısına sahiptir. Yeşilçam melodramlarının görsel kodlarına bakıldığında yakın çekim kullanımı, kameranın sabit olması gibi basit ve standart bir yapı göze çarpar. Filmler genellikle şimdiki zamanda geçmekte ve klasik anlatı yapısı ile sunulmaktadır. Irmak ise filmlerinde duygusal yoğunluğu artırmak için yakın plan çekim kullanımına başvurmakla birlikte değişik kamera açıları ve tekniklerden de yararlanmaktadır. Irmak, filmlerinde günümüze uygun teknikler kullanarak (karakterlerin gözünden çekimler, ters kamera açısı kullanımı, alt ve üst açılı çekimler, geçmiş zaman algısı oluşturma, vb) filmlerinin Yeşilçam melodramlarından farklılaşmasına neden olmaktadır. Ayrıca onun filmleri geçmiş ile şimdiki zaman arasında gidip gelir ve böylelikle geçmiş ve şimdiki zaman arasında bir çatışma yaratılır. Melodramlarda yer alan belli standartlaşmış kodlarla sunulan kalıplaşmış yapı, Irmak'ın kendi sinema dili ile farklılaşmıştır. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarının popüler sinema ürünü olarak sunduğu basit anlatı, Çağan Irmak filmlerinde görülmemektedir. Onun filmleri sanatsal bir yapıya sahiptir. Tragedya anlatılarına bakıldığında ise tragedyanın yapısında neden sonuç ilişkisi önemlidir. Olaylar birbirine bağlı olarak gelişmektedir. Irmak filmleri mantıksal bir düzleme oturtulmuş neden sonuç ilişkisi bağlamında tragedyanın anlatı yapısına daha uygundur. Fakat tragedya ile de ayrılan yönleri vardır. Tragedyalarda oyun kişileri, oyunun sonunda mücadele ettikleri durum karşısında yenilirler. Çünkü mücadele ettikleri, oyun kişilerinin arzularından çok daha anlamlıdır. Çağan Irmak filmlerinde ise karakterlerin arzularını gerçekleştirdikleri görülmektedir. Bu açıdan bir yenilgi söz konusu değildir. Sorunlar bu arzuların gerçekleşmesi sonrasında gelişir.

Yeşilçam filmlerinde gerçeğin önemslenmediği masalsi bir anlatım söz konusudur. Bu masalsi anlatım Çağan Irmak filmlerinde de görülmektedir. Fakat Çağan Irmak filmlerinde Yeşilçam melodramlarının aşırı abartılı sunumunun yerini daha gerçekçi ve inandırıcılığı yüksek bir anlatı almıştır. Onun filmlerinde anlatılmak istenen dönemler olduğu gibi

görülmektedir. Irmak'ın, melodramların bir özelliğini oluşturan masalsı anlatımı, filmlerde verilmek istenen bir düşüncede anlatıyı güçlendirmek için kullandığı söylenebilir. Örneğin, Babam ve Oğlum filminde Deniz'in kurduğu hayaller bu masalsı anlatıma örnek gösterilebilir. Masalsı bir anlatım ile sunulan Deniz'in bu hayalleri, aslında bir çocuğun hayal dünyasını, hayatı anlama biçimini görünür kılmaktadır. İnandırıcılık ve gerçekçilik açısından Irmak filmleri tragedyaya daha yakın görünmektedir. Fakat masalsı anlatıma yer vererek tragedyadan da farklılaşmaktadır. Tragedyada olaylar kadercilik anlayışı ile fakat gerçekçi bir düzlemde ilerler. Irmak filmlerinde ise olaylar yine neden sonuç ilişkisi içerisinde gelişmekte, fakat olaylardan çok karakterlerin davranışları önem kazanmaktadır. Olaylara yön veren karakterlerin yaptıkları eylem ya da eylemsizliktir. Karakterlerin yaptıkları kadar yapmadıkları da önem kazanır. Örneğin Babam ve Oğlum filminde Sadık'ın gidişine izin veren Hüseyin Bey'in onun gidişine engel olmadığı için duyduğu pişmanlık filmin sonunda görülmektedir.

Yeşilçam melodramlarının bir diğer özelliği de toplumsal sorunlara fazla eğilmemesi ile birlikte çoğunlukla gündelik hayat pratiklerine yer vermesidir. Bu nedenle özellikle aşk, örf, adet ve gelenekler ve aile, Yeşilçam'ın popüler konularını oluşturur. Yeşilçam toplumsal sorunları aile veya bireyler üzerinden sunmaktadır. Çağan Irmak da filmlerinde aşk, aile, aidiyet, insan ilişkileri ve modernlik gibi Yeşilçam'ın gözde konularını çatışma şeklinde işlemektedir. Fakat Yeşilçam melodramlarından farklı olarak Çağan Irmak toplumdaki baskın düşünce ve ideal düşünceler yerine kendi siyasi duruşunu da belli ederek toplumsal ve de siyasi sorunlara da değinmektedir. Örneğin Babam ve Oğlum filminde 12 Eylül askeri darbesini Sadık'ın yaşadıkları ile, Dedemin İnsanları filminde bürokrasideki aksaklıkları 12 Eylül sonrası gelen sorumsuz kaymakam ile göstermektedir. Ayrıca Babam ve Oğlum filminde baba ve oğul arasındaki çatışma otorite ve otoriteye bağlı insanların çatışmasının yansıması olarak da görülebilir. Böylelikle Yeşilçam melodramlarında kişiler üzerinden vurgulanmaya çalışılan ahlaki anlayış ve toplumsal sorunların yansıması Çağan Irmak filmlerinde de, daha geniş bir şekilde, aile ve de bireyler üzerinden sunulmaktadır.

Melodramın en önemli özelliklerinden biri ahlaki değerlere yaptığı vurgudur. Bu ahlaki değerler filmlerde birbirlerinden keskin çizgilerle ayrılmış belirgin farklarla görülmektedir ki izleyici bu farkı hemen anlar ve neyin iyi neyin kötü olduğunu bilir. Ahlaki değerlerin vurgusu ile kadercilik anlayışı birbirine paralel ilerler. Her yönüyle iyi olan ahlaklı karakterler, başlarına gelen olaylara boyun eğen, kaderlerine razı olan, mağdur insanlardır.

Bu mağduriyet durumu travma, duygusal aşırılık ve talihsiz olaylar ile daha da dramatik hale getirilir. Dolayısıyla mağdur ve iyi karakterler ve onların başına gelen olaylar karşısında izleyicilerde adalet duygusu tetiklenir ve izleyici bir taraf tutarak iyi karakterin yanında olur. Tragedyada da karakterler oyunun başından sonuna kadar aynı özellikte sunulurlar ve bu karakterler toplumdaki insanlardan daha üstün bir ahlaki yapıya sahiptir. Ayrıca tragedyada da oyun kişinin başına talihsiz olaylar gelerek baht dönüşümü gerçekleşir. Böylelikle karakterin başına gelen olaylara karşısında izleyicide acıma ve de korku duyguları oluşturulur. Çağan Irmak da melodramın çatışmalar, travmalar, tesadüf ve talihsiz olaylar üzerine kurulu anlatı kodlarından ve de tragedyanın anlatı yapısından yararlanmaktadır. Örneğin Babam ve Oğlum filminde Sadık'ın yaşadıkları travma şeklinde sunulmaktadır. Issız Adam'da Alper ile Ada ayrıldıktan sonra tesadüf eseri karşılaşır. Dedemin İnsanları filminde Mehmet Bey'in doğduğu yere kavuşma arzusu ve bunun altında yatan ait olma ve ötekileştirme çatışması görülmektedir. Unutursam Fısılda filminde ise Ayperi'nin başına art arda talihsiz olaylar gelmektedir. Irmak filmlerini klasik Yeşilçam melodramlarından ayıran ise, bu filmlerde keskin çizgilerle çizilmiş bir ahlaki zıtlığın yer almamasıdır. Bu filmlerde karakterler için mutlak iyi ya da kötü ayrımı yapılması zordur. Irmak filmlerinde iyi – kötü ayrımı vardır fakat bu ayrım karakterler üzerinden değil, durum ve de olaylar üzerinden yapılmaktadır. Adalet anlayışı gereği karakterler yaptıkları hataların bedelini de öderler. Örneğin Unutursam Fısılda filminde Ayperi ablasının şiir defterini çalmaktadır. Fakat hayalleri olan genç bir kızdır. Filmin sonunda ise ablasından çaldığı şiir defteri sayesinde kazandıklarını kaybeder. Dedemin İnsanları filminde Ozan göçmen ailelerin evlerinin camlarını kırar, haylaz bir çocuktur fakat bu davranışlarının nedeni arkadaşları tarafından dışlanmak istememesidir. Çocuk olduğu için de cezalandırılmaz. Melodramın ahlaki yapısı çocuğa nasihat vermeyi, onu iyi olana yönlendirmeyi ve ona karşı şefkatli olmayı gerektirir. Tüm bunlar göz önüne alındığında Irmak filmlerinde toplumsal ahlaki yapı, değerler ve gelenekler yüceltilmekle birlikte bu ahlaki anlayış belirgin şekilde ayrılmış iyi - kötü karakterler üzerinden sunulmamaktadır. Her karakterin davranışının altında yatan bir neden vardır ve filmlerde bu karakterlerin duygu durumlarına da yer verilmektedir. Dolayısıyla Irmak, filmlerinde mutlak iyi ya da mutlak kötü çatışması yerine karakterlerin duygu durumlarına değinerek izleyicideki iyi-kötü algısını yumuşatmaktadır. Bu özellikleri ile Irmak filmleri tragedya anlatılarına daha benzerdir. Fakat onun filmleri tragedyadaki gibi üstün bir ahlaki yapıya sahip olan karakterin hata yapması şeklinde ilerlemez. Irmak filmlerinde karakterler ahlaki

yönden üstün karakterler (Dedemin İnsanları Filminde Mehmet Bey karakteri dışında) değildirler, yaptıkları kötü davranışların altında yatan bir neden mutlaka vardır. Bu açıdan Irmak filmleri tragedyadan da farklılaşmaktadır.

Irmak'ın filmlerinde melodramların işlevleri arasında yer alan ideal bir kadın modeli de sunulmamaktadır. Nitekim Unutursam Fısılda filmi dışında ele alınan tüm filmlerde ana karakter erkektir. Bu bağlamda bakıldığında karakterlerin cinsiyetlerinin filmde bir önemi yoktur. Bu filmler, kadınsal bir tür olan melodramdan bu şekilde farklılık gösterir.

Melodramın temel amacı izleyicide aşırı duygulanımın sağlanmasıdır. Bunu ise karakterlerin başına gelen olaylar, çatışmalar, haksızlıklar, ağdalı dil kullanımı, aşırılık ve abartılı oyunculuk ile yapılandırır. Böylelikle karakterlerle özdeşlik kuran izleyicide yoğun üzüntü duygusu oluşur ve bastırılmış olan duygular açığa çıkar. Bu duygunun yanında “ah keşke”, “tüh” gibi hayıflanma ve acıma duyguları da kendisini göstermektedir. Tragedyanın işlevi ise acıma ve korku duyguları ile ruhun tutkularından arındırılmasını sağlamaktır. Tragedya boşlamayı sağlayarak arınma işlevini gerçekleştirir. Bunu ise karakterin arzularına ulaşamaması ve mücadele sonucunda yenilmesi ile sağlar. Çağan Irmak da melodramın dramatik olaylar ve talihsizlikler üzerine kurulu aşırılık içeren anlatımından yararlanarak izleyicide bu üzüntü, acıma ve hayıflanma duygularını açığa çıkarmaktadır. Fakat klasik Yeşilçam melodramlarından farklı olarak Irmak'ın filmlerinde aşırı duygusallık filmin sonlarına doğru ve uzun sahneler ile verilmektedir. İlk başta gülen ve karakterlerle bağ kuran izleyici, her şeyin yolunda gittiğini düşündüğü bir anda aslında öyle olmadığı bilgisine ulaşır. Ve filmin sonlarında bastırılmış olan duygular açığa çıkar. Bu duyguların yoğun bir şekilde açığa çıkması ile izleyicide de yoğun bir duygulanım yaşanır. Örneğin Babam ve Oğlum filminde Hüseyin Bey hasta olan Sadık'a üzülmesine rağmen duygularını gizler. Sadık'ın ölümünden sonra ise bastırdığı bu duygular aşırı şekilde açığa çıkmaktadır. İssiz Adam filminde Ada'dan ayrılan Alper'in ayrılık acısı belirgin şekilde görülebilmektedir. Fakat Ada ve Alper'in karşılaşmaları ile bastırılmış duyguları açığa çıkar. Bu duygular bastırıldığı için ortaya çıkışı da aşırıdır. Yine aynı şekilde Irmak, tragedyanın işlevi olan boşalma ve arınma işlevini de yerine getirir. Fakat tragedya ile farkı bu arınmayı karakterin yenilgisi üzerine değil, çatışmalar üzerine kurmasıdır. Karakterler arzularını gerçekleştirmekle birlikte çatıştıkları durum onların arzularından çok daha önemli ve de güçlüdür. Ruhun tutkularından arındırılması da filmin sonunda bu durumun fark edilmesi ile gerçekleşir.

Melodram modernleşme ile paralel bir şekilde gelişme sergilemiştir. Modernleşme olgusu melodramın önemli bir kaynağını oluşturur. Nitekim Yeşilçam melodramlarında da 1950'lerle başlayan iç göçün artması ve de bunun sonucunda birbirinin tam tersi olarak ilerleyen bir modern – geleneksel çatışması gözler önüne serilir. Çağan Irmak filmlerinde taşra Ege ya da Akdeniz Bölgelerinde yer alan küçük kasaba ya da beldeler olarak görülmektedir. Çağan Irmak'ın bu taşra mekanları genellikle geleneksel olanı temsil etmektedir. Moderni temsil eden büyük şehir ise Irmak'ın tüm filmlerinde İstanbul'dur. Yeşilçam melodramlarında karakterin içinde bulunduğu toplumdaki geleneksel yapıya sahip ana karakter sınıf atlama çabası içerisinde. Karakterler içinde bulundukları kendilerini sınırlayan otoriter, muhafazakar bu geleneksel yapının koyduğu kurallardan sıyrılma arzusundadırlar. Nitekim bu arzularına da kavuşurlar fakat sonunda bu karakterler baba ocağına ya da özlerine geri dönmektedirler. Irmak'ın filmlerinde de modern – geleneksel çatışması mevcuttur. Yeşilçam melodramlarında görülen toplumdaki geleneksel yapının oluşturduğu örf ve adetleri, geçmiş değerlerini yüceltme durumu Çağan Irmak filmlerinde de baba ocağına dönmek zorunda kalma ve karşı duruş sergilediği özüne geri dönme şeklinde kendisini göstermektedir. Fakat Yeşilçam melodramlarından farklı olarak Irmak, filmlerinde bu geleneksele dönüşü zorunluluk durumu ile sağlar. Örneğin Babam ve Oğlum filminde Sadık'ın terk ettiği evine geri dönme nedeni Deniz'i babasına emanet etmek istemesidir. Unutursam Fısılda filminde Ayperi'nin evine dönüşü her şeyini kaybetmesi ile gerçekleşir. Issız Adam filminde kırsal kesimden İstanbul'a gelen Alper'in Ada'yı kaybetmesi ile geleneksele döndüğü görülmektedir. Tüm bu zorunlu durumlar karşısında baba ocağına dönme durumu karakterlerde geçmişi hatırlamayı ve çatışma yaşanan karakterle ya da durumla yüzleşmeyi sağlar. Bu zorunluluk durumu tragedyaya anlatılarındaki olasılık ve zorunluluk ilkesi ile benzerlik göstermektedir. Fakat bu ilkeler karakterlerin davranışlarının tahmin edilememesi ve de alternatiflerin de olabileceği düşüncesiyle tragedyadan ayrılmaktadır.

Melodramların bir işlevi de geçmiş ve şimdiki zaman arasında çatışma yaratarak bastırılmış duyguların ortaya çıkmasına yardımcı olmaktır. Bu işlev tragedyaya anlatılarında boşalma şeklindedir. Çağan Irmak filmlerinde, karakterlerin geçmişi hatırlayarak özlerine dönmeleri aynı zamanda geçmişe ve ait oldukları yere olan özlemlerini de göstermektedir. Karakterlerin modern yaşamın içerisinde algılayamadıkları bu eskiye özlem ve melodramın önemli bir kodu olan ah keşke duyguları baba ocağına ya da özlerine döndüklerinde belirginlik kazanmaktadır. Aslında Irmak, melodramın sınıf atlayan

karakterin geleneksele dönüş kodunu kullanarak gelenekselin getirdiği değerleri yüceltmekte ve geçmişe, kaybolan geleneklere özlem duygularının ve modernleşmenin olumsuzluklarının algılanmasını sağlamaktadır. Çağan Irmak filmleri geçmiş zamandaki anlatımıyla geçmişe olan özlemi de vurgular gibidir. Geçmiş ile şimdiki zaman arasında bir köprü kurar. Karakterlerin anlatımı, geçmiş hatırlamaları ve geçmişe dönük yapıları ile izleyicide karakterlerin geçmişe olan özlem duygusunun algılanması sağlanmaktadır. Bu nedenle de onun filmlerinde nostalji unsurlarına da rastlandığı söylenebilir. Örneğin Unutursam Fısılda filmi Yeşilçam dönemini hatırlatır niteliktedir. Dedemin İnsanları filmi de dönem filmi olması nedeniyle eskiye duyulan özlemi açığa çıkarmaktadır. Issız Adam filminde Alper'in taş plaklara olan ilgisi bir nostalji unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Irmak, geçmiş zaman ile şimdiki zaman arasında bir karşılaştırma yapılmasını sağlayarak geçmişte var olup şu an yitirmeye başlanan değerlere özlem duyulmasını da sağlamaktadır.

Melodram ağlatının yanında karakterleri veya olay ya da durumları karikatürize ederek güldürü unsuruna da yer vermektedir. Çağan Irmak filmlerinde de melodramın bu anlatı özelliğinden yararlanılmıştır. Irmak'ın filmlerinde de Yeşilçam melodramlarında görülen yan tipler ve bu tiplerin üzerinden güldürü unsuru kendisini gösterir. Irmak'ın filmlerinde filmin başlarında ve de ortalarında yer alan güldürü unsurları filmin sonlarına doğru yerini ağlatıya bırakır. Bu duygusal sahnelerin uzunluğu filmde dramatizasyonu daha da artırmaktadır.

Yeşilçam melodramları açısından dikkati çeken bir diğer özellik de İstanbul temasının bu filmlerde etkin biçimde kullanımıdır. İstanbul'un filmlerde kullanımı onun bazı mekanlarının belli anlamları çağrıştırmasına neden olmuştur. Örneğin İstanbul'un kalabalığının anlatılmak istendiği sahneler İstiklal Caddesi ile görünür kılınabilmektedir. Yeşilçam'da ayrılık sahneleri genellikle Haydarpaşa Tren Garı'nda geçer. Aşıklar boğaz sırtlarında oyun oynayarak aşklarını yaşarlar. Çalışmada ele alınan Çağan Irmak filmlerinde de bu durum göze çarpmaktadır. Örneğin Issız Adam filminde Beyoğlu sıklıkla görülmektedir. Bu şekilde İstanbul'un kalabalık bir şehir olduğu da görünür kılınmıştır. Unutursam Fısılda Filminde Erhan'ın İstanbul'dan ayrıldığı sahne Haydarpaşa Tren Garı'nda geçer. Bu durum Irmak filmlerinde İstanbul'un da anlatıda kullanıldığını göstermektedir.

Çağan Irmak filmlerinde melodram açısından görülen bir diğer unsur da Brooks'un bahsettiği sessizlik metnidir. Irmak filmlerinde sessizlik metni de sıklıkla kendisini göstermektedir. Örneğin Babam ve Oğlum filminde Hüseyin Bey'in oğlu ile karşılaştıktan sonraki sessiz, düşünceli hali dikkati çekmektedir. Bu sessizlik ile üzüntülü bir baba görünür kılınmaktadır. Dedemin insanları filminde ise eşini kaybetmiş olan Firuzat'ın acısını hiç konuşmayarak bu sessizlik metni ile ifade ettiğini görmekteyiz. Yeşilçam melodramlarında yoğun bir diyalog kullanımı da görülmektedir. Bu filmlerde genellikle anlatının çoğunu diyaloglar oluşturmaktadır. Çağan Irmak filmleri bu konuda Yeşilçam filmlerinden ayrılmaktadır. Çünkü Çağan Irmak filmlerinde anlatılmak istenen düşünce çoğunlukla görsellik ile anlatılmaktadır. Örneğin Dedemin İnsanları filminde Mehmet Bey'in anlattığı mübadele olayı görüntüler ile sunulur. Babam ve Oğlum filminde ise Sadık'ın hapisanede yaşadığı travma, hatırladığı görüntüler ile anlaşılmaktadır. Böylelikle klasik Yeşilçam filmlerinde göz ardı edilen görsellik Çağan Irmak filmlerinde önem kazanmaktadır. Ayrıca Yeşilçam filmlerinde fazla diyalog kullanımı ile her şeyi anlatma çabası Irmak filmlerinde görülmemektedir.

Yeşilçam melodramlarından ve de tragedyadan farklı olarak Irmak'ın filmlerinde doğrusal bir anlatım görülmemektedir. Irmak'ın filmlerinde bazı olayların gerçekleştiği bilgisi flashbackler ile gösterilmektedir. Örneğin Issız Adam filminde Alper, Ada'nın tokasını bulması ile Ada'nın hayatında yarattığı boşluğun farkına varmıştır. İzleyici Alper'deki bu değişimi daha öncesinde görür. Fakat izleyici, bu değişimin nedenine, yani Alper'in Ada'nın tokasını bulduğu bilgisine filmin sonunda ulaşır. Ayrıca Unutursam Fısılda ve Dedemin İnsanları filminde ileride yaşanan bir olay filmlerin başında verilmektedir. Unutursam Fısılda filminde, Ayperi'nin evine haciz geldiği sahne ile film başlamaktadır. Dedemin İnsanları filminde ise filmin ilk sahnesi Mehmet Bey'in öldüğü gün ile başlar.

Sonuç olarak Çağan Irmak filmlerinde, melodram ve de tragedyaya unsurlarına yer vermektedir. Irmak filmlerinde melodram unsurlarının Yeşilçam melodramları ile benzer kullanımı görülmekle birlikte bu filmlerde yer alan melodram unsurlarının klasik Yeşilçam melodramlarından farklılaştığı gözlemlenmiştir. Çağan Irmak'ın filmlerinde melodram unsurlarına anlatıyı güçlendirmek, neden sonuç ilişkisi kurmak, geçmişe özlem duygusu oluşturmak için başvurduğu söylenebilir. Irmak, melodramın aşırı duygulanım sağlama, bastırılmış duyguları açığa çıkartma, geçmiş ile şimdiki zaman arasında bağ kurarak geçmiş değerleri görünür kılma ve ahlaki olanı vurgulama işlevlerini yine melodramın unsurlarını kullanarak fakat Yeşilçam melodramlarından farklılaşan anlatısı ile

gerçekleştirmektedir. Irmak filmlerinde tragedyanın unsurlarından da yararlanılmaktadır. Irmak, tragedyanın boşalma ve arınma işlevlerini yine tragedyanın anlatı unsurlarından yararlanarak fakat tragedyadan da farklılaşan şekilde gerçekleştirmektedir. Bu açıdan Irmak, melodramın ve tragedyanın yapı bozumunu sunmaktadır, denilebilir. Onun filmleri melodram ve de tragedya anlatılarının farklılaşmış, iki türün arasında yer alan bir yapıya sahiptir. Çalışmada Irmak filmleri görsel kodlar ve mizansen üzerinden incelenmiştir. Fakat daha ayrıntılı bir analiz için örneklem alınan filmlerdeki diyalog ve müzik kullanımı da incelenebilir.



KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. (Birinci Baskı). Ankara: İmge Kitabevi, 80,125,127,191.
- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. (Birinci Baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık, 22,45,58.
- Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R. ve Ulusay, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*. (Birinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 41.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. (İkinci Baskı). İstanbul: Alfa Yayınevi, 140.
- Adanır, O. (2012). *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 91-92.
- Adiloğlu, F. (2004). “Yeniden Çevrimlere Yeniden Bir Bakış”. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*. (der. E. Özcan). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 59 – 70.
- Agocuk, P. (Ekim 2015). “Türk Sineması’nda Melodram: Seven Ne yapmaz Filmi Üzerinden Yeşilçam Sineması’nda Melodramın Kodlarının Çözümlemesi”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 8 (40), 562-576.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. (Birinci Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam’dan Yeni Türk Sinemasına: Melodramatik İmgelem*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akpınar, Ş. (2015). “Melodram ve Modernite İlişkisi Bağlamında, Yeşilçam Sinemasında Avrupalılık Görünümlerinin Kadın Karakterler Üzerinden Temsili: Kezban Filmleri Örneği”. *Turkish Studies*, 10(10), 61-80
- Akşin, S. (2007). *Kısa Türkiye Tarihi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (2014). *Başlangıçtan 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*. (Yedinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 12-14.

- Aristoteles (1987). *Poetika*. (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arslan, S. (2004). “Kara Sevda: Melodram ve Modernleşme” *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*. (der. E. Özcan). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 171 – 181.
- Arslan, S. (2005). *Melodram*. (Birinci Baskı). İstanbul: L&M Yayıncılık, 19,67,72-73,112.
- Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı*. (İkinci Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık, 43,39.
- Ayça, E. (Aralık, 1992). “Türk Sineması Seyirci İlişkileri”. *Kurgu Dergisi*. (11), 117-133.
- Ayça, E. (1996). “Yeşilçam’a Bakış”. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. S. M. Dinçer (Ed.), Ankara: Doruk Yayınları, 129-148.
- Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi: Başlangıcından 1986'ya Kadar*. (çev. Ş. Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1984'te yayınlanmıştır.), 42,76,94.
- Birincioğlu, Y. D. (2016). “Biz’i Üreten Melodramatik İmgelem”. *2000 Sonrası Türk Sinemasında Türler ve Yönetmenler – (Tür)k Sinemasında Auterler*. G. Parlayandemir, Y. D. Birincioğlu (Editörler), 79-125.
- Bourget, J. L. (2003). “Social Implications in the Hollywood Genres,” *Film Genre Reader III*. B. K. Grant (Ed.) Austin: University of Texas Press, s. 51-59.
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess*, New Haven. (First Edition). CN: Yale University Press, 11,13,15,20,56.
- Corrigan, T. (2007). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (çev. Ahmet Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları. (Eserin orijinali 2007'de yayınlanmıştır), 130,81.
- Costanzo, W. (2014). *World Cinema Through Global Genres*. (First Edition). West Sussex: Wiley Blackwell, 3-4.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. (Birinci Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi, 20,30,52.
- Cömert, B. (2008). *Mitoloji ve İkonografi*. (Üçüncü Baskı). Ankara De ki Basım Yayın, 16.
- Dolin, T. (2009). “Melodrama, Vision, and Modernity: Tess of the d’Urbervilles”. *A Companion to Thomas Hardy*. K. Wilson (Ed.), West Sussex: Wiley Blackwell Publishing. 328-344.

- Elsaesser, T. (2003). "Tales of Sound and Fury. Observations of the Family Melodrama." *Film Genre Reader III*. B. K. Grant (Ed.) Austin: University of Texas Press, s. 366-395.
- Erdoğan, İ. K. (2009). *Türk Sinemasında Melodram ve 1990 Sonrası Dönüşümü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 25,329.
- Erdoğan, İ., Alemdar, K. (2005). *Popüler Kültür ve İletişim*. (İkinci Baskı). Ankara: Erk Yayınları, 33.
- Erdoğan N. (1998). "Yeşilçam'da Beden ve Mekanın Eklemlenmesi Üzerine Notlar", *Doğu Batı Dergisi*. 2 (1), 155-162.
- Erdoğan, N. (2001). "Üç seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar". *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 219-230.
- Erdoğan, N. (2003). "Yeşilçam'da Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler". *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler III*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 107-124.
- Eşli, M. Ö. (2012). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı: Sinemayı Felsefeyle Düşünmek*. (Birinci Baskı). İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Evren, B. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*. (Birinci Baskı). İstanbul: Broy Yayınları, 32,33.
- Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. (çev. S. İrvan). Ankara: Ark Yayınevi. (Eserin orijinali 1991'de yayınlanmıştır.), 15.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. (çev. Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1990'da yayınlanmıştır), 9,40-41.
- Gledhill, C. (1991). "Signs of Melodrama". *Stardom: Industry Of Desire*. C. Gledhill (Ed.), London and Newyork: Routledge. S. 210-234.
- Gledhill, C. (2010). "Tür Kavramını Yeniden Düşünmek". *Sinema: Tarih – Kuram – Eleştiri*. (der. Seçil Büker ve Gülhan Topçu, çev. H. Akbulut). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. (Eserin orijinali 2000'de yayınlanmıştır), 337-375.

- Güçbilmez, B. (2002). "Melodram, Beden ve Gülnihal". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. (14), 36-51.
- Güleryüz, K. (2004). *Sinemada Anlatı ve Türler*. (der. F. D. Küçük Kurt, A. Gürata). Ankara: Vadi Yayınları, 13.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. (İkinci Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi, 20.
- Gürbilek, N. (2001). *Kötü Çocuk Türk*. (Birinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 20,13.
- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: Key Concepts*. (First Edition). London and Newyork: Routledge, 218.
- Horwath, A (2004). "The Impure Cinema: New Hollywood 1967-1976". *The Last Great American Picture Show*. T. Elsaesser (Ed.), Amsterdam: Amstredam University Press. 9-18.
- James, L. (2006). *The Victorian Novel*. (First Edition). Malden: Blackwell Publishing, 89,91,68.
- Kale, Ö. (2010). "Edebiyat Sinema İlişkisi". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 3, (14), 266–275.
- Kalkan, F. (1988). *Türk Sineması Toplumbilimi*. (Birinci Baskı). İzmir: Ajans Tümer Yayınları, 146.
- Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar*. (Birinci Baskı). İstanbul: Es Yayınları, 26.
- Karakoç, E. (2009). *Medya ve Popüler Kültür: Eleştirel Bir Yaklaşım*. (Birinci Baskı). Konya: Literatürk Nüve Kültür Merkezi, 27.
- Kaya Mutlu, D. (2001). "Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım". *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*. (Der. M. Behlil). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 111-122.
- Kıraç, R. (2012). *Sinemanın ABC'si: Teknolojik Buluştan Sanata*. (Birinci Baskı). İstanbul: Say Yayınları, 62.
- Kolker, R. P. (2009). *Altering Eye*. (Second Edition). Newyork: Oxford University Press,3.

- Kolker, R. P. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. (çev. F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı ve E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Eserin orijinali 2006'da yayınlanmıştır), 299.
- Konuralp, S. (2004). "Türk Sinemasının Şarkılı Melodram ve Arabesk Filmlerinde Film Müzikleri". *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*. (Der. C. Pekman, B. Kılıçbay). 97-110.
- Kuhn, A. (2010). "Kadınlara Yönelik Türler". (Çev. A. D. Topçu). *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri*. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Editörler). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. (Eserin orijinali 2002'de yayınlanmıştır), 377-393.
- Li Li (2010). "Desires, Bodily Rhetoric And Melodramatic Imagination: Women In The Making Of Revolutionary Myth In Three Chinese Films Of The Seventeen Years". *New Zealand Journal of Asian Studies*. 12(1), 46-66.
- Loren, S., Metermann, J. (2016). *Melodrama After The Tears: New Perspectives On The Politics Of Victimhood*. Amsterdam University Press, 10.
- Maktav, H. (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı, 114.
- Marcantonio, C. (2015). *Global Melodrama: Nation, Body, and History in Contemporary Film*. (Birinci Baskı). London: Palgrave Macmillan, 1.
- McDonagh M. (2004). "The Exploitation Generation Or: How Marginal Movies Came in from the Cold". T. Elsaesser (Ed.), *The Last Great American Picture Show*. Amsterdam: Amstredam University Press, 107- 130.
- Moine, R. (2008). *Cinema Genre*. (Third Edition). Malden: Blackwell Publishing, 176,113.
- Moran, B. (1998). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. (Birinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 15.
- Nowell S., G. (1987). "Minnelli and Melodrama". *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. (der. C. Gledhill). London: British Film Institute, 73.
- Nutku, Ö. (1990). *Dram Sanatı*. (İkinci Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınları, 74-76, 96.

- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması I.* (Birinci Baskı). İstanbul: Kitle Yayınları, 31-32, 183,126,105,21-28.
- Ortaylı, İ. (2007). *Batılılaşma Yolunda.* (Beşinci Baskı). İstanbul: Merkez Kitaplar Yayınevi, 28.
- Özdüzen, Özge (2016). “Popüler Sinemada Azınlık Nostaljisi: Çağan Irmak Örneği”. *Gözdeki Kıymuk: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri.* (Haz. H. Köse, Ö. İpek). (Birinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 198-211.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması.* (Birinci Baskı). İstanbul: Bilgi Yayınları, 13,63.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması: Dönemler / Modalar / Tipler.* (Birinci Baskı). İstanbul: Dünya Kitapları, 243.
- Özön, N. (1963). *Sinema Terimleri Sözlüğü.* (Birinci Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları, 80.
- Özön, N. (1985). *Sinema, Uygulayımı, Sanatı, Tarihi.* (Birinci Baskı). İstanbul: Hil Yayın, 337-377.
- Özön, N.. (2000). *Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü.* (Üçüncü Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 466.
- Özren, M. F. (Mayıs-Haziran 2014). “Melodramatik Anlatım Biçimi ve Yeşilçam”. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, (40),82-89.
- Özsoy, A. (2004). “Türkiye’de 1960’lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi”. *Sinemada Anlatı ve Türler.* A. Gürata, F. Küçükçakır (Editörler), Ankara: Vadi Yayınları, 277-300.
- Öztürk, S. (2010). “Elektronik Kültürün Adam’ına Karşı Yazılı Kültürün Ada’sı: Issız Adam Filmine İletişim Sosyolojisi Olarak Bakmak”. *Marmara İletişim Dergisi*, (16), 201-215.
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar.* (Çev. O. Düz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık. (Eserin orijinali 1967’de yayımlandı).

- Pehlivan, B. (2007). *Yeşilçam Melodramatic Imagination And Its Influence On The New Turkish Cinema*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sabancı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 5.
- Pehlivan, B. (2011). “Yeşilçam Melodramatik Hayal Gücü ve Yeni Türk Sineması Üzerindeki Etkileri”. *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*. (Ed. Serpil Kirel). İstanbul: Parşömen Yayıncılık, 169-184.
- Pöstecki, Nigar (2004). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları, 10.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (çev. M. Rıfat, S. Rıfat). İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1928’de yayımlanmıştır), 83-84.
- Pygmalion (Ağustos 2015). “Pygmalion: Rousseau’s Lyric Scene”. *Pygmalion scene lyrique*. Stockholm: Riddarhuset, 4-5.
- Sarıkartal, Ç. (2002). “Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit’in Ataerkil Düzene “Haddini Aşan” Cevabı”. *Toplum ve Bilim Dergisi*. (94), 70-85.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. (First Edition). New York: Random House, 26,222,221,224.
- Schrader P. (2003). “Notes on Film Noir”, from *Film Genre Reader III*. (Ed. B. K. Grant). Austin: University of Texas Press, 229-242.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. (İkinci Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 42,62.
- Scognamillo, G. (2011). *Giovanni Scognamillo’nun Gözüyle Yeşilçam*. (der. B. Saydam). İstanbul: Küre Yayınları, 260,259,263,247,132.
- Sevinç, Z. (2014). “2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (40), 87-118.
- Söğüt, F. (2009). *Melodram Türünün Kaynağı Olarak Arabesk Filmler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri, 22.
- Staiger, J. (2003). “Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History”. B. K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 185-199.

- Stewart, M. (Editör). (2014). "Introduction: Film and TV Melodrama: An Overview". *Melodrama in Contemporary Film and Television*. London: Palgrave Macmillan, 2.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Kimlik, Aidiyet ve Bellek*. (Birinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (Dördüncü Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 16, 33, 39, 46.
- Taşdelen, P., Koca, C. (2015). "Viktorya Dönemi İngiltere'sinde Kadın Bedeni Politikaları ve Kadınların Spora Katılımı". *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 32 (2), 205-214.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi - 1. Cilt*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Oğlak Yayınları, 190,472,475,474,66.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram. Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış*. (Birinci Baskı). Ankara: Aşina Kitaplar.
- Tükel, U. (2005). *Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime*. (Birinci Baskı). İstanbul: Homer Kitabevi, 10.
- Uslu, M. F. (2011). *Melodram Ve Komedi: Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice Modern Dramatik Edebiyatlar*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara, 86,65,87,14,84.
- Williams, L. (1991). "Film Bodies: Gender, Genre and Excess". *The Regents of the University of California*. 44 (4), 2-13.
- Williams, R. (1960). *Culture and Society 1780-1950*. (First Edition). New York: Anchor Books, XII.
- Willis, S. (2003). "The Politics of Disappointment: Todd Haynes Rewrites Douglas Sirk". *Camera Obscura*. 54 (18), 131-175.
- Yacowar M. (2003). "The Bug İn The Rug: Notes On The Disaster Genre". (Ed. B. K. Grant), *Film Genre Reader III*.. Austin: University of Texas Press, 277 - 295.
- Yıldırım, T. (2015). "Türk Sinema Tarih Yazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Standart Türlerine Giriş Melodramlar - Köy Filmleri (1948-1959)". *Doğu Batı Düşünce Dergisi: Sinema Tutkusu III*. (74), 29-66.

Yılmaz, A. (2014). “Popüler Roman ve Melodram Kavramları Çerçevesinde Muazzez Tahsin Berkand Ve Sarmaşık Gülleri”. *Folklor/ Edebiyat Dergisi*, 20 (77), 141-172.

Zengin, H., Tezcan, S. (Aralık 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.

İnternet: *Sentimentalizm Nedir?*. Web: <https://www.bilgifeneri.com/SENTIMENTALIZM-NEDIR-1135.html>. adresinden 27.11.2016’da alınmıştır.

İnternet: *Fars Nedir?*. Web: <https://www.dersimiz.com/terimler-sozlugu/Fars-Nedir-14038.html> adresinden 29.11 2016’da alınmıştır.

İnternet: Neale, S. (2010). *Melodrama and Tears*, 6-22. Web: <http://screen.oxfordjournals.org>. adresinden 30.12.2016’da alınmıştır.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Duygu Turgay
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi : 05.08.1982
Doğum yeri : Erzincan
Medeni hali : Bekar
Telefon : 535 788 62 60
e-mail : duyguturgay@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi/Radyo Tv ve Sinema	devam ediyor.
Lisans	Gazi Üniversitesi/Radyo Tv ve Sinema	2006
Ön lisans	İstanbul Üniversitesi/Radyo Tv Programcılığı	2003
Lise	Türk Telekom Anadolu Teknik Lisesi/Radyo TV	2000

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2009 -	Türk Telekom	İçerik İşlem Uzmanı
2005-2009	Kanal A	Yayın ve Planlama Sorumlusu

Yabancı Dil

İngilizce



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

